



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Mein Tagebuch

Delacroix, Eugène

Berlin, 1913

1854.

[urn:nbn:de:hbz:466:1-47978](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-47978)

In der italienischen Oper. Man gab die Lucia. Neulich in Lucrezia ließ ich Donizetti Gerechtigkeit widerfahren, und es tat mir leid, gegen ihn so streng gewesen zu sein.

Heut, wo ich mich so schwer und angestrengt fühlte, erschien mir alles recht lärmend, recht wenig interessant. Weder der Inhalt noch die Leidenschaften interessieren mich, vielleicht mit Ausnahme des berühmten Quintetts. Das Ornament nimmt in dieser Musik den ersten Platz ein. Da ist nichts als Blumengewinde und Guirlanden. Ich nenne sie eine sinnliche Musik, weil sie einzig darauf berechnet ist, das Ohr einen Augenblick zu kitzeln.

1854.

Um halb drei Uhr Sitzung in der Kommission für die Industrie. Diskussion über das Statut betreffend die Ausstellung der Werke, die seit dem Anfang des Jahrhunderts entstanden sind. Ich bekämpfte diesen Vorschlag mit Erfolg, wobei Merimée mich unterstützte. Man ließ ihn fallen. Ingres war erbärmlich. Das ist ein ganz verschrobener Kopf. Er sieht nur einen einzigen Punkt . . . Gerade wie in seiner Malerei; nicht eine Spur von Logik, noch von Phantasie. Angelika, das Gelübde Ludwigs XIII.; sein neuer Plafond mit seiner France und dem Ungeheuer.

*

Cäcilienkonzert. Ich gab nur auf die Eroica acht. Den ersten Satz fand ich wundervoll, das Andante ist vielleicht das tragischste und erhabenste, was Beethoven gemacht hat, aber nur bis zur Hälfte. Dann kam der Weihemarsch von Cherubini, den ich mit Vergnügen anhörte. Während der Musik zu Preciosa war meine unsterbliche Seele durch die Hitze, die dort herrschte, oder durch eine Bretzel, die ich vor dem Anfang des Konzertes gegessen, gelähmt, und ich schlief fast die ganze Zeit.

Während des ersten Stückes dachte ich daran, auf welche Art die Musiker die Einheit in ihren Werken zu erreichen suchen. Im allgemeinen halten sie die Wiederholung des Hauptmotivs für das wirksamste Mittel; auch ist es der Mittelmäßigkeit am leichtesten zugänglich. Wenn Wiederholung in gewissen Fällen eine große Genugtuung für Geist und Ohr ist, so erscheint sie, zu oft angewendet, als ein untergeordnetes Mittel, oder vielmehr als ein reiner Kunstgriff. Ist denn unser Gedächtnis so schlecht, daß man keine Beziehungen zwischen den verschiedenen Teilen eines Musikstückes herzustellen vermag, ohne gewissermaßen die Hauptideen durch fortwährende Wiederholungen bis zum Überdruß zu betonen?

Ein Brief, ein Stück Prosa oder Poesie haben eine folgerichtige Entwicklung, die dadurch entsteht, daß sich eine Phrase aus der andern ergibt, und die nicht durch die Wiederholung einer Phrase,

die gewissermaßen der Hauptpunkt der Komposition wäre, erzielt wird.

Die Musiker gleichen darin den Predigern, welche die Phrase, die ihnen als Text für ihre Predigt dient, zum Überdruß wiederholen und überall anbringen.

Es fallen mir in diesem Augenblick mehrere Melodien von Mozart ein, die wunderbar logisch und begründet sind, ohne daß das Hauptmotiv wiederholt wäre. Die Arie Qui l'odio non facunda, der Priesterchor aus der Zauberflöte, das Trio am Fenster aus Don Juan, das Quintett ebendaher usw. Diese letzteren sind langatmige Stücke, was das Verdienst noch erhöht. In den Symphonien wiederholt er das Hauptmotiv oft genug. Vielleicht hat er sich darin nach den bestehenden Gebräuchen gerichtet. Diese Kunst scheint mir mehr als andere Künste pedantischen Handwerksgewohnheiten unterworfen zu sein, die die Musiker von Beruf befriedigen, die Hörer dagegen, die wenig im Theoretischen, wie Fugen, richtige Wiederkehr usw. bewandert sind, immer langweilen.

Wenn die Wiederholungen zur rechten Zeit kommen, so können sie in einzelnen Fällen, wie ich schon sagte, genußreich wirken, aber sie geben weniger die Empfindung des Einheitlichen, als daß sie ermüden, wenn sich die Einheit nicht ganz natürlich mit Hilfe der wahren Mittel ergibt, deren Geheimnis das Genie besitzt.

Der Geist ist so unvollkommen, so schwer zu fesseln, daß selbst der kunstsinnigste Mensch vor einem Werke der Kunst eine gewisse Unruhe, eine Schwierigkeit, es vollständig zu genießen, empfindet, welche die kleinen Mittel, die eine künstliche Einheit herbeiführen, wie die Wiederholung der Motive in der Musik, die Konzentrierung der Wirkung in der Malerei, die der talentloseste Mensch geschäftsmäßig betreiben kann, nicht beseitigen kann. Ein Gemälde, das doch dieses Bedürfnis nach Einheit scheinbar vollständiger und leichter befriedigen kann, da man es auf einmal zu übersehen vermag, wird, wenn es nicht gut komponiert ist, ebenso leicht versagen. Es mag die größte Einheitlichkeit der Wirkung besitzen und wird darum die Seele doch nicht vollständig befriedigen. Sie muß sich fern von dem Werke, das Empfindungen in ihr erregt hat, in der Erinnerung sammeln. Dann wird, wenn das Werk wirklich diesen Vorzug besitzt, der Eindruck der Einheitlichkeit dominieren. Dann erfaßt der Geist die Gesamtwirkung der Komposition oder wird sich über Lücken oder herausfallende Stellen klar. — Bei diesen Bemerkungen, die ich über die Musik mache, empfinde ich so recht, wie wenig die Leute von Fach von ihrer eigenen Kunst verstehen, wenn nicht zur Handwerksgeschicklichkeit ein überlegener Geist oder ein feines Empfinden tritt, die einem die Gewohnheit, ein Instrument zu spielen oder den Pinsel zu führen, nicht verschaffen kann.

Sie kennen von einer Kunst nur die ausgetretene Spur, in der sie sich schleppen und die Vorbilder, welche die Schulen zur Verehrung aufstellen. Niemals werden sie sich über die originellen Seiten klar. Im Gegenteil, sie sind viel eher geneigt, darüber zu spotten. Mit einem Wort, sie haben keinen Sinn für den geistigen Teil, und da sie leider meistens die Richter sind, so können sie den Geschmack des Publikums lange auf Abwege leiten und das wahre Urteil hinausschieben. Daher stammt sicherlich die Willfährigkeit der großen Talente gegenüber dem engen und kleinlichen Geschmack, der im allgemeinen die Richtschnur der Konservatorien und Ateliers bildet. Daher das Wiederkehren sogenannter kunstvoller Mittel, die keinem Bedürfnis der Seele entsprechen, und die durch die Wiederholung allgemein gültiger Banalitäten gewisse Meisterwerke entstellen und ihnen den Stempel des Verfalls aufdrücken.

Ein Kunstwerk würde niemals veralten, wenn es allein das Gepräge einer wahren Empfindung trüge; die Sprache der Leidenschaft, die Bewegungen des Herzens sind immer dieselben. Die Effektmittel, die aller Welt zu Gebote stehen, die im Moment, wo das Werk komponiert wurde, in der Mode waren, drücken dem Werke unvermeidlich den Stempel des veralteten auf und verdunkeln manchmal die größten Schönheiten. Die meisten Werke verdanken gewöhnlich ihren Erfolg gewissen

ornamentalen Beigaben, die die Mode heiligt. Die, welche sich durch ein recht seltenes Wunder dieser Beigaben enthalten haben, werden erst sehr spät von Generationen, die gegen diese konventionellen Reize unempfindlich geworden sind, verstanden.

Es gibt eine geheiligte Form, in die man alle Ideen, gute oder schlechte, hineinwirft, und die größten, die originellsten Talente tragen unwillkürlich die Spur davon. Wo ist die Musik, die nach einer Anzahl von Jahren nicht den Charakter des Veralteten annimmt, den ihr die Kadenzen, die Fiorituren, die oft bei ihrem Erscheinen ihren Erfolg machten, aufdrücken? Als die moderne italienische Schule statt der alten Ornamente, die wir in der Musik unserer Väter gewohnt waren, andere aufbrachte, die dagegen neu erschienen, so schien uns diese Neuheit der Gipfel des Vornehmen. Doch diese Wirkung dauerte nicht einmal solange, wie die Mode in Kleidern oder Gebäuden. Sie hat höchstens Macht genug, um uns die alten Werke vorübergehend zu verleiden, indem sie sie alt erscheinen läßt. Nur die Ornamente, der indiskrete Schmuck, mit dem ein Meister seine glücklichen Eingebungen zu beladen nicht verschmähte, und aus denen die Masse der Nachahmer den Kern erfindungsloser Werke gemacht hat, nur die sind veraltet.

Man muß das traurige Schicksal mancher Erfindungen, die uns bei ihrem Schöpfer entzückten, tief beklagen. Die Beigaben, die Ornamente sind,

wenn sie von der Hand des Genies an ausdrucks-
volle und tiefe Ideen gelegt werden, fast eine Not-
wendigkeit. Es sind Intervalle, notwendige Ruhe-
punkte, die den Geist zur Ruhe kommen lassen und
ihn zu neuen Ideen führen.

*

Über die neuen Klangfarben, die Kombina-
tionen von Beethoven; sie sind bereits das Erbe
oder vielmehr der Raub der geringsten Anfänger
geworden.

*

Erster Akt der Vestalin in der Loge von Frau
Barbier. Ich war betroffen von dem Hauch von
Originalität, der das Ganze durchweht, obgleich es
schon altmodisch wirkt und der wohl seiner Zeit
noch stärker fühlbar war. Cherubini ist vielleicht
ein größerer Musiker, aber er wirkt nicht so stark
auf mich. Es kommt mir vor, als ob er die Formen,
die er vorgefunden hat, durchpaust; das Requiem
von Mozart ist die Regel, aus der er nicht heraus-
gekommen ist.

*

Ich habe die Clorinde wieder vorgenommen
und ich glaube, sie jetzt wieder meiner ersten Idee
nähergebracht zu haben, von der ich mich allmählich
entfernt hatte. Es kommt leider sehr oft vor, daß
die Ausführung oder ganz nebensächliche Schwierig-

keiten oder Überlegungen einen von der ursprünglichen Absicht abbringen. Die erste Idee, der Entwurf, gewissermaßen das Ei oder der Keim, ist durchaus nicht vollständig. Er enthält vielleicht das Ganze, aber nun muß man dieses Ganze, das nichts anderes ist, als die Vereinigung aller Teile, herausarbeiten. Was gerade aus dem ersten flüchtigen Entwurf den treffendsten Ausdruck der Idee macht, das ist nicht etwa die Unterdrückung der Details, sondern ihre vollständige Unterordnung unter die großen Züge, die zunächst wirken sollen. Die größte Schwierigkeit besteht also darin, im Bilde zu dieser Unterordnung der Details zurückzukehren, die doch die Komposition selbst ist.

Ich weiß nicht, ob ich mich täusche, aber ich glaube, daß selbst die größten Künstler stark gegen diese Schwierigkeit, die ernsteste von allen, zu kämpfen hatten. Hier zeigt es sich mehr als jemals, wie falsch es ist, den Details durch den Reiz oder die Koketterie der Ausführung so viel Interesse zu verleihen, daß man es nachher tödlich bedauert, sie aufzuopfern, wenn sie dem Ganzen schaden.

Hier sehen sich die Herren, die mit leichtem und geistvollem Striche ihre Torse und ausdrucksvollen Köpfe malen, in ihrem Triumph beschämt. Ein Bild, das nacheinander aus einzelnen Stücken, die sorgfältig vollendet und nebeneinander gestellt werden, zusammengesetzt wird, scheint ein Meisterwerk und der Gipfel der Geschicklichkeit, so lange

es nicht vollendet ist, d. h. solange die Fläche nicht bedeckt ist. Denn für diese Maler, die jedes Detail gleich fertigmachen, heißt vollenden, die Leinwand bedeckt haben. Vor einer solchen Arbeit, die ohne Hindernis weiterschreitet, vor solchen Partien, die um so interessanter scheinen, als man nur sie zu bewundern braucht, wird man unwillkürlich von einem etwas unüberlegten Staunen ergriffen. Wenn aber der letzte Strich getan ist, wenn der Baumeister dieser Anhäufung von getrennten Partien den Giebel seines buntscheckigen Hauses aufgesetzt und sein letztes Wort gesagt hat, dann sieht man nur Lücken oder Gedränge und nirgends Ordnung. Das Interesse, das man in jeden Gegenstand gelegt hat, geht in der Verwirrung verloren; was eine bestimmte und schöne Ausführung zu sein schien, wird nun durch den Mangel an Opfern zur Trockenheit. Kann man nun von so einer gewissermaßen zufälligen Vereinigung von Partien ohne notwendigen Zusammenhang, jene eindringliche und rapide Impression verlangen, die der Künstler im ersten Augenblick der Eingebung gehabt haben soll? Bei den großen Künstlern ist der erste Entwurf kein Traum, kein unbestimmter Nebel. Er ist nicht nur eine Anzahl von kaum erkennbaren Linien. Die großen Künstler gehen von einem bestimmten Punkte aus, und die Hauptschwierigkeit liegt für sie darin, in der langsamen oder eiligen Ausführung des Werkes auf diesen reinen Ausdruck

zurückzukommen. Sollte nun der mittelmäßige Künstler, der sich nur um das Handwerk kümmert, mit Hilfe der Kraftstücke von Details, die die Ideen noch verwischen, statt sie ins richtige Licht zu setzen, dieses Ziel erreichen können? Es ist unglaublich, wie wirr die ersten Elemente der Komposition bei den meisten Künstlern sind... Wie sollten sie sich da erst lange Mühe geben, durch die Ausführung auf eine Idee zurückzukommen, die sie gar nicht gehabt haben.

*

Ich dachte über die Frische der Erinnerungen, über die bezaubernde Farbe, die sie mit der Zeit annehmen, nach, und bewundere die unwillkürliche Arbeit der Seele, die alles beseitigt und unterdrückt, was im Augenblicke des Erlebens ihren Reiz verminderte. Ich verglich diese Idealisierung, denn es ist nichts anderes, mit der Wirkung der Werke der Phantasie. Der große Künstler konzentriert das Interesse, indem er die unnötigen, abstoßenden oder törichten Einzelheiten unterdrückt. Seine mächtige Hand disponiert und errichtet. Er verfügt so über Dinge, die sein sind; er bewegt sich in seinem Reiche und gibt uns ein Fest nach seinem Geschmack. In dem Werke eines mittelmäßigen Künstlers fühlt man, daß er nicht Herr gewesen; er hat keine Macht über einen Haufen entliehenen Materials. Welche Ordnung könnte er in einer Arbeit aufstellen, wo ihn alles beherrscht? Er kann

nur schüchtern erfinden und sklavisch kopieren. Statt nun zu tun wie die Phantasie, welche die abstoßenden Seiten unterdrückt, gibt er ihnen durch das Knechtische seines Kopierens ebensoviel und oft noch mehr Wichtigkeit als den Schönheiten des Sujets. So ist denn in seinem Werke alles Verwirrung und Dürftigkeit.

Wenn er noch nach dem Grade seiner persönlichen Inspiration etwas Interesse oder sogar Reiz in sein kompilatorisches Werk hineinlegen kann, so will ich ihn mit dem Leben selbst vergleichen, das sich aus einem Gemisch von angenehmen Augenblicken und Widerwärtigem zusammensetzt. Wie in der zusammengewürfelten Komposition unseres Halbkünstlers das Schlechte das Gute erdrückt, so spüren wir von den Sorgen des Lebens kaum die flüchtigen Augenblicke des Glückes.

*

Je mehr ich über die Farbe nachdenke, desto mehr entdecke ich, wie sehr der reflektierte Halbton das herrschende Prinzip sein muß, weil tatsächlich er den wahren Ton gibt, den Ton, der die Valeur ausmacht, der in dem Gegenstand spricht und ihn existieren läßt. Das Licht, dem man in unseren Schulen eine gleiche Wichtigkeit beizumessen lehrt und das man zugleich mit dem Halbton und dem Schatten auf die Leinwand setzt, ist nur eine zufällige Erscheinung. Darin beruht das wahre Kolorit,

ich verstehe darunter dasjenige, welches den Eindruck der Plastik und der radikalen Verschiedenheit, die ein Objekt vom anderen unterscheiden soll, gibt.

*

Den Saal Ingres gesehen¹⁾. Die Proportionen seines Plafonds sind vollständig verfehlt. Er hat den Verlust nicht berechnet, den die Figuren durch die Flucht des Plafonds erleiden. Die Leere auf dem ganzen untern Teil des Gemäldes ist unerträglich, und die große glatte blaue Fläche, in dem die ebenfalls ganz nackten Pferde schwimmen, mit dem nackten Kaiser und dem in der Luft schwebenden Wagen, machen auf Geist und Auge den unharmnischsten Eindruck. Die Figuren in den Kästen gehören zu den schwächsten, die er gemacht hat. Die Unbeholfenheit macht alle Vorzüge dieses Mannes zunichte. Anmaßung und Unbeholfenheit, gepaart mit einer gewissen Anmut in den Details, die nicht ohne Reiz sind, trotzdem oder weil sie affektiert sind, das ist, glaube ich, alles, was davon für unsere Neffen bleiben wird.

*

Das Porträt Villots von Rodakowski. Er verfällt in den Fehler, zu breit zu malen. Er hat den

¹⁾ Im Hôtel de ville.

armen Villot mager aufgefaßt, was durchaus nicht sein Fall war.

*

Beim Nachhausekommen fallen meine Augen auf den Loth von Rubens, von dem ich eine kleine Kopie gemacht habe. Es fiel mir auf, wie kalt diese Komposition ist und wie uninteressant, wenn man von dem Talent, mit dem die Figuren gemalt sind, absieht. Man findet wirklich erst bei Rembrandt die Anfänge einer Übereinstimmung zwischen Hauptgegenstand und Beiwerk, die mir eine der wichtigsten, wenn nicht die wichtigste Aufgabe überhaupt zu sein scheint. Man könnte in dieser Hinsicht einen Vergleich zwischen den berühmten Meistern ziehen.

*

— — Über die Landschaft und ihre Verwendung in figürlichen Kompositionen. Die Geringschätzung der Modernen für dieses Element. Die meisten großen Maler hatten keine Ahnung von der Wirkung, die man durch sie erzielen könnte. Rubens z. B., der sehr gute Landschaften malte, kümmerte sich durchaus nicht darum, sie in Beziehung zu seinen Figuren zu setzen, um sie dadurch frappanter zu machen. Ich meine, frappant für den Geist, denn was das Auge betrifft, so sind im allgemeinen seine Hintergründe darauf berechnet, die Wirkung seiner Figuren durch den Kontrast eher zu übertreiben. Die Landschaften Tizians, Rembrandts,

Poussins sind im allgemeinen in Harmonie mit ihren Figuren.

Bei Rembrandt, und das ist die höchste Vollendung, sind Hintergrund und Figuren eins. Jedes Fleckchen ist interessant. Es ist wie ein Blick in eine weite reiche Landschaft, wo jede Einzelheit zu unserm Entzücken beiträgt. Bei Watteau sind die Bäume nicht beobachtet, es sind immer dieselben und sie erinnern mehr an Theaterdekorationen als an die Bäume des Waldes. Ein Bild von Watteau verliert sehr neben einem von Ruysdael oder Ostade. Das Künstliche springt in die Augen. Man bekommt das Konventionelle bei Watteau schnell über und kann sich von den Vlamen nicht losreißen.

Die Mehrzahl der Meister haben die Gewohnheit angenommen und die Schüler, die ihnen folgten, haben sie getreulich darin nachgeahmt, die Hintergründe ihrer Porträts übertrieben dunkel zu machen. Sie glauben, daß die Köpfe dadurch interessanter aussehen. Der schwarze Hintergrund neben den hellbeleuchteten Gesichtern raubt den Porträts den Charakter der Einfachheit, der das wichtigste sein sollte. Er stellt die Objekte, die man zur Geltung bringen will, in ganz außerordentliche Verhältnisse. Ist es denn wirklich natürlich, daß ein beleuchteter Kopf sich gegen einen ganz dunkeln, d. h. nicht beleuchteten Hintergrund absetzt? Ist es nicht logisch, daß das Licht, das auf die Person fällt, auch die Mauer oder Tapete, vor der sie steht, beleuchtet?

Wenn man nicht gerade annimmt, daß das Gesicht sich zufällig gegen eine außergewöhnlich dunkle Draperie — und das wird wohl selten der Fall sein — oder gegen den Eingang einer Höhle oder einen stockfinstern Keller, und das ist noch seltener, absetzt, so muß dieses Mittel künstlich erscheinen.

Der Hauptreiz der Porträts liegt in der Einfachheit. Ich spreche hier nicht von den Porträts, in denen man die Züge eines berühmten Mannes, den man nie gesehen hat, nach vorhandenen Bildern zu idealisieren sucht. Bei solchen Darstellungen hat man das Recht, eigene Erfindungen hineinzutragen.

Die wirklichen Porträts sind die, welche man nach Zeitgenossen macht. Man sieht sie auf der Leinwand genau so, wie man sie zu sehen gewohnt ist, wenn es auch hervorragende Personen sind. Gerade bei solchen ist die vollkommene Wahrheit eines Porträts besonders anziehend. Wenn wir sie nicht sehen, machen wir uns nach den Vorzügen, die sie auszeichnen, gern ein größeres Bild von ihnen. Wenn dieses Bild festgehalten ist und vor unsern Augen steht, so finden wir einen unendlichen Reiz darin, die Wirklichkeit mit dem, was wir uns vorgestellt haben, zu vergleichen.

Wir finden gern den Menschen neben oder an Stelle des Heros. Die Übertreibung des Hintergrundes nach der Dunkelheit hin, läßt ja vielleicht ein beleuchtetes Gesicht gut heraustreten; aber

dieses helle Licht wirkt fast roh. Mit einem Wort, statt eines natürlichen Gegenstandes, haben wir eher einen außergewöhnlichen Effekt vor uns. Die Gesichter, die sich so merkwürdig absetzen, sehen eher wie Gespenster oder Geistererscheinungen als wie Menschen aus. Dieser Effekt stellt sich durch das Nachdunkeln der Farben nur zu leicht von selbst ein. Die dunkeln Farben werden im Verhältnis zu den hellen Farben, die ihre Kraft behalten, noch dunkler, besonders wenn die Bilder oft entfärbt und wieder neu gefärbt werden. Der Firnis setzt sich an die dunkeln Partien an und ist nicht leicht wegzubekommen. Die dunkeln Partien werden also immer intensiver, so daß der Hintergrund, der zuerst nur mäßig dunkel war, schließlich vollständig schwarz wird. Wir glauben, wenn wir Tizian oder Rembrandt kopieren, Schatten und Licht in dem Verhältnis zu machen, wie es der Meister gehalten hat, wir geben getreulich das Werk oder vielmehr die Zerstörung wieder, die die Zeit angerichtet hat. Jene großen Männer wären recht schmerzlich überrascht, wenn sie statt der Bilder, die sie gemacht, diese verräucherten Schwarten wiederfänden.

Der Hintergrund auf der Kreuzabnahme von Rubens, der früher ein sehr dunkler Himmel, wie ihn sich der Maler bei dieser Szene vorstellen konnte, gewesen sein mochte, ist so schwarz geworden, daß man nicht ein einziges Detail mehr unterscheiden kann. —

Man wundert sich manchmal, daß von der Malerei der Antike nichts mehr erhalten ist.

Man dürfte sich eher wundern, einige Spuren davon in den Schmierereien dritten Ranges aufgefunden zu haben, die auf die Mauer gemalt und der Beschädigung weniger ausgesetzt, mehr Aussicht auf Erhaltung besaßen, als die Bilder der großen Meister, die auf Leinwand oder Holz gemalt waren und bei der Möglichkeit, transportiert zu werden, dem Verderben leichter unterlagen. Man würde sich wohl weniger darüber wundern, wenn man daran dächte, daß die meisten Bilder, die seit der Renaissance der Künste, also seit kurzem, geschaffen worden sind, bereits unkenntlich sind, und daß schon eine große Anzahl durch tausend Ursachen zugrunde gegangen ist.

Die Ursachen nehmen an Zahl stetig zu, dank der fortschreitenden Gaunerei, welche die Materialien, aus denen Farben, Öle, Firnisse gemacht werden, fälscht, dank der Industrie, die den Hanf in der Leinwand durch Baumwolle, und die guten ausgetrockneten Hölzer, die man früher für die Malbretter verwandte, durch schlechtes Holz ersetzt. Die ungeschickten Restaurierungen vollenden das Werk der Zerstörung. Manche Leute glauben, viel für die Bilder getan zu haben, wenn sie sie restaurieren lassen. Sie glauben, daß es sich mit der Malerei ebenso verhält, wie mit einem Hause, das man repariert und das immer noch ein Haus bleibt.

Eine Frau kann ja schlimmstenfalls mit Hilfe der Toilette eine Runzel verstecken, um eine gewisse Täuschung hervorzubringen und jünger zu erscheinen, als sie ist; aber mit den Bildern ist die Sache anders. Jede sogenannte Restaurierung ist eine tausendfach bedauerlichere Verheerung, als die Veränderungen, welche die Zeit hervorruft. Man gibt uns nicht ein restauriertes Bild, sondern ein anderes Bild, das des elenden Pfuschers, der an die Stelle des Schöpfers der wirklichen Bilder getreten ist.

*

Chenavard hält Géricault nicht für einen Meister. Er findet etwas Verkrüppeltes in ihm. Er hält ihn für einen sehr hervorragenden jungen Menschen, aber er glaubt nicht, daß etwas anderes aus ihm geworden wäre. Er führt gute Gründe an, die er aus der Bedeutungslosigkeit seiner Bilder als solche, aus der Herrschaft der Pose, des Details, wenn es auch kräftig behandelt ist, herleitet.

(Ich überlese diese Stelle ein halbes Jahr später, nämlich am 24. März 1855 in dem Zustande der Ermüdung, in dem ich mich vor der Ausstellung befinde. Gestern sah ich Lithographien von Géricault, Pferde, sogar einen Löwen. Das ist alles kalt, trotzdem die Details vorzüglich behandelt sind; aber nirgends ist eine Gesamtwirkung. Es ist kein Pferd da, an dem nicht irgend etwas Fratzenhaftes wäre. Hier ist etwas zu klein, dort etwas nicht recht

organisch. Nirgends ein Hintergrund, der die geringste Beziehung zum Gegenstande hätte.)

*

Chenavard zeigte mir, um seine Theorien zu unterstützen und um eine Komposition zu rechtfertigen, einen riesigen Karton mit allen Kupferstichen nach Michelangelo, die er sich hat verschaffen können. Er bestärkte mich in meiner Ansicht, statt mich davon abzubringen. Ich erklärte ihm, daß mir das „Jüngste Gericht“ z. B. absolut nichts sagte. Ich sehe darin weiter nichts als frappante Einzelheiten, frappant wie ein Faustschlag; aber Interesse, Einheit, logischer Zusammenhang, alles das fehlt. Sein Christus am Kreuze gibt mir nichts von dem Eindruck, den ein solcher Gegenstand hervorrufen soll, seine Kompositionen aus der Bibel ebensowenig. Tizian ist ein Künstler, der alternden Leuten gefallen kann. Ich muß gestehen, daß ich ihn zur Zeit, als ich Michelangelo und Byron sehr bewunderte, nicht recht würdigte. Meiner Meinung nach rührt er uns weniger durch die Tiefe des Ausdrucks, noch durch die geistige Durchdringung des Gegenstandes, als durch seine Einfachheit und die Abwesenheit aller Künstelei. Die malerischen Eigenschaften stehen bei ihm auf der höchsten Stufe, was er macht, ist stets vollendet. Die Augen blicken und sprühen Geist und Leben. Überall ist Leben und Sinn. Rubens ist ganz anders und hat eine ganz

andere Art der Empfindung, aber er malt wirkliche Menschen. Beide sind nur dann auf falschem Wege, wenn sie Michelangelo nachahmen und sich eine gewisse Großartigkeit geben wollen, die nichts als Schwulst ist und in der die wahren Vorzüge gewöhnlich ertrinken.

Chenavard begründet seine anmaßende Bewunderung für seinen geliebten Michelangelo damit, daß er besonders den Menschen malte, Ich sage dagegen, daß er nur Muskeln malte, Posen, in denen sogar, der allgemeinen Ansicht zum Trotz, nicht einmal das Wissen hervorragend ist. Die schlechteste Antike ist unendlich viel verstandener als das ganze Lebenswerk Michelangelos. Er kannte keine der Empfindungen, keine der Leidenschaften des Menschen. Wenn er einen Arm und ein Bein macht, so scheint er nur an diesen Arm und an dieses Bein zu denken und nicht im geringsten an seine Beziehung, weder zu dem Werke als Ganzem, noch sogar zu der Person, von der es ein Körperteil ist . . .

Man muß zugestehen, daß Stücke, die so mit ausschließlicher Vorliebe behandelt sind, geeignet sind, schon an sich zu begeistern.

Darin beruht ein großer Wert. Er legt Größe und Furchtbarkeit sogar in einen einzelnen Körperteil. Puget, der einen anderen Charakter hat, besitzt darin eine große Ähnlichkeit mit ihm. Man kann einen ganzen Tag vor einem Arm von Puget stehenbleiben und dieser Arm gehört zu einer

Statue, die im ganzen mittelmäßig ist. Worin beruht nun der heimliche Grund für diese Art Bewunderung? Ich kann es nicht erklären.

1855.

Heut morgen betrachtete ich einige Zeichnungen, die ich nach den Figuren der Galerie d'Apollon (Skulpturen auf den Kränzen) gemacht, und nach dem Buche mit Kupferstichen, das mir Duban geliehen, kopiert hatte, und bemerkte ihre unerträgliche Kälte. Ich kann diese trotz der Breite der Ausführung nur auf die übermäßige Ängstlichkeit zurückführen, die dem Künstler niemals erlaubt, sich von dem Modell zu emanzipieren und das bei knienden Figuren, die für Kränze bestimmt sind und bei denen etwas Phantasie sogar geboten wäre. Gerade weil sie zu vollkommen sein sollen, sind diese Figuren unvollkommen.

Ein Anflug von dieser übertriebenen Genauigkeit findet sich in der ganzen Schule, wie bei Poussin und den Carracci beginnt. Die Gewissenhaftigkeit ist sicherlich eine Tugend, aber sie wirkt nicht gerade reizvoll. Ich möchte die Grazie der Figuren eines Correggio, Rafael, Michelangelo, Bonasone, Primaticcio mit der Anmut einer entzückenden Frau vergleichen, die bezaubert, ohne daß man weiß warum, und die kalte Richtigkeit der Figuren des französischen Stils dagegen mit jenen großen, schön gewachsenen Frauen, die keinen Reiz haben.

*