



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Mein Tagebuch

Delacroix, Eugène

Berlin, 1913

1858.

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

Töne, die Rubens mit starken und reinen Farben, wie lebhaftes Grün, Ultramarin usw. erzielt, mit Schwarz und Weiß für Blau, Schwarz und Gelb für Grün, rotem Ocker und Schwarz für Violett usw. mischen zu können. Dazu wendet er Erdfarben an, wie Umbra oder Kasselerbraun, Ockerfarben usw. Jedes seiner relativen Grüns, Blaus spielt seine Rolle in dieser abgeschwächten Skala, besonders, wenn das Bild hell beleuchtet ist, das Licht alle Moleküle durchdringt und ihnen alle Leuchtkraft gibt, deren sie fähig sind. Wenn aber das Bild im Schatten oder schräg zum Lichte steht, so wird die Erde wieder Erde und die Töne spielen nicht mehr, wie man zu sagen pflegt. Wenn man es gar neben ein Bild stellt, das auf die Art Tizians oder Rubens koloriert ist, so erscheint es als das, was es tatsächlich ist, nämlich erdig, stumpf und ohne Leben. Du bist Erde und sollst wieder zu Erde werden.

1858.

Die Alten sind in ihrer Plastik vollendet. Rafael ist es nicht in seiner Kunst. Ich mache diese Beobachtung aus Anlaß des kleinen Bildes von Apollo und Marsyas. Das ist ein herrliches Werk, von dem man den Blick nicht abwenden kann. Es ist zweifellos ein Meisterwerk, aber das Meisterwerk einer Kunst, die nicht zu ihrer Vollendung gelangt ist. Man findet darin die Vollendung eines persönlichen Talentes gepaart mit Unwissenheit, dem Resultat

des Augenblicks, in dem es geschaffen wurde. Der Apollo klebt am Hintergrunde. Der Hintergrund mit seinen kleinen Geschichten ist kindisch. Die Naivität der Wiedergabe und die geringe Kenntnis, die man damals von der Luftperspektive hatte, entschuldigt ihn. Der Apollo hat dünne Beine; sie sind schwach modelliert; die Füße sehen aus wie Brettchen, die unten in die Beine hineingesteckt sind; der Hals und die Schlüsselbeine sind verfehlt oder vielmehr nicht verstanden. Ungefähr ebenso steht es mit dem linken Arme, der einen Stab hält; ich wiederhole es: Es ist die individuelle Empfindung, der eigenartige Zauber des seltensten Talentes, die uns bei diesem Bilde anziehen. Nichts dergleichen bei den kleinen Gipsen, die bei dem Besitzer des Bildes daneben lagen, und die vermutlich nach antiken Bronzen gegossen sind. Es finden sich bei ihnen wohl Partien, die vernachlässigt oder weniger vollendet sind als die andern; aber die Empfindung, die alles belebt, geht immer Hand in Hand mit einer vollkommenen Kenntnis der Kunst. Rafael ist hinkend und graziös.

Die Antike ist voll der unaffektierten Anmut der Natur; nichts stört an ihr; es fehlt nichts, und es ist nichts zu viel. Bei den Modernen gibt es kein Beispiel einer ähnlichen Kunst.

Bei Rafael sehen wir eine Kunst, die in den Windeln liegt; die großartigen Partien lassen die unverstandenen Teile, die kindlichen Naivitäten, die

nur das Versprechen einer vollkommeneren Kunst sind, übersehen.

Bei Rubens zeigt sich eine Überfülle, eine Kenntnis der Mittel der Kunst und besonders eine Leichtigkeit in ihrer Anwendung, welche die erfahrene Hand des Künstlers zu übertriebenen Wirkungen fortreißt. Bei Puget wunderbare Partien, die an Wahrheit und Energie die Alten und Rubens überbieten, aber keine Gesamterscheinung. Schwächen wohin man sieht, fehlerhafte Einzelheiten, mühsam zusammengestoppelt; Gemeines, Gewöhnliches auf Schritt und Tritt.

Die Antike ist immer sich gleich, heiter, vollkommen in den Details und als Ganzes in gewisser Hinsicht tadellos. Die Werke scheinen von der Hand eines einzigen Künstlers herzurühren, die Nuancen des Stiles wechseln in den verschiedenen Epochen, aber berauben nicht ein einziges antikes Stück des merkwürdigen Reizes, der sich aus der einheitlichen Tradition von verhaltener Kraft und Einfachheit ergibt, wie sie die Modernen niemals in den zeichnenden Künsten und vielleicht überhaupt in keiner Kunst erreicht haben.

*

(Ich überlese das im Jahre 1860. Ich finde die Antike noch immer ebenso vollkommen, aber wenn ich sie mit den Modernen, namentlich mit den Medaillen der Renaissance, mit den Werken Michel-

angelos, Correggios usw. vergleiche, so finde ich in den letzteren einen eigenen Zauber, der, ich möchte nicht sagen, ihren Unrichtigkeiten, aber einem undefinierbareren pikanten Reiz entströmt, welchen man bei der Antike nicht findet. Sie flößt uns eine ruhigere Bewunderung ein. Die Alten behandelten weniger Sujets.)

Die griechische Kunst war die Tochter der ägyptischen Kunst. Es war die wunderbare Fähigkeit des griechischen Volkes notwendig, die Vollendung in der Plastik zu erreichen, indem die Kunst, einer hieratischen Tradition, wie die der Ägypter, folgte. Die Liberalität des Geistes ist es, welche die kalten Bildwerke einer anderen Kunst, die unter einer unbeugsamen Tradition stand, belebte und befruchtete . . .

Die verwegenen Kühnheiten der großen Männer führten zu einer Verderbnis des Geschmackes; aber sie öffnen zukünftigen Männern, die ihnen gleichen, die Schranken. Wie bei den Alten Horaz die Quelle zu sein scheint, aus der alles entsprang, so gibt es bei den Modernen gewisse, ich möchte sagen, enorme Genies (das Wort soll sowohl die Größe dieser Genies als auch ihre Unfähigkeit, sich in bestimmten Grenzen zu halten, bezeichnen), die alle Wege, die nach ihnen beschritten worden sind, eröffnet haben, so daß es keinen großen Geist gibt, der nach ihnen gekommen und nicht ihr Tributpflichtiger gewesen wäre und der nicht bei ihnen die Vorbilder seiner Erfindungen gefunden hätte.

*

Um 3 Uhr war ich bei Huet. Seine Bilder haben mir einen starken Eindruck gemacht. Es liegt eine seltene Kraft in ihnen; noch unbestimmte Stellen, aber das liegt in seinem Talente. Man kann nichts bewundern, ohne durch irgend etwas gestört zu werden.

Im Ganzen große Fortschritte. Seine Werke sind immerhin so gut, daß man sie in der Erinnerung behält. Ich habe den ganzen Abend mit vielem Vergnügen an sie gedacht.

*

Ich untermale meine „Grablegung Christi“, und muß dabei an eine analoge Komposition von Barocci denken, die man überall sieht; ich denke zugleich daran, was Boileau für alle Künste sagte: „Nur das Wahre ist schön.“ In dieser verfluchten Komposition ist nichts wahr: verrenkte Bewegungen, ohne Ursache fliegende Gewänder usw. Reminiszenzen aus den verschiedenen Meisterstilen. Die Meister, ich spreche von den größten, deren Stil sehr entschieden ist, sind trotzdem wahr, denn sonst wären sie nicht schön. Die Gesten bei Rafael sind naiv, trotz der Seltsamkeit seines Stils. Aber häßlich ist es, wenn Dummköpfe diesen Stil nachahmen und dabei falsch in den Bewegungen und obendrein noch in der Intention sind.

*

Über das Beiwerk — Mercey sagte in seinem Buche über die Ausstellung ein großes Wort: „Das

Schöne in der Kunst ist die idealisierte Wahrheit.“ Er hat die Frage entschieden, die zwischen den Pedanten und den wirklichen Künstlern schwebt; er beseitigt das Zweideutige, das den Parteilgängern des Schönen gestattet, ihre Ohnmacht, das Wahre zu finden, zu bemänteln.

Das Beiwerk tut außerordentlich viel für die Wirkung und muß trotzdem immer geopfert werden. In einem gut geordneten Bilde ist das, was ich Beiwerk nenne, unendlich. Nicht nur Möbel, kleine Einzelheiten im Hintergrunde sind Beiwerk, sondern die Gewänder und die Figuren selbst, und in den Hauptfiguren, Teile dieser Figuren. In einem Porträt, in dem man die Hände sieht, sind die Hände Beiwerk. Zunächst müssen sie dem Kopf untergeordnet sein; aber oft darf eine Hand die Aufmerksamkeit weniger auf sich ziehen, als ein Stück der Kleidung, des Hintergrundes usw. Die Ursache, warum die schlechten Maler das Schöne, das idealisierte Wahre, wovon Mercey spricht, nicht hervorbringen können, liegt außer in dem allgemeinen Mangel an Auffassung im Sinne des Wahren darin, daß ihr Beiwerk, statt den Haupteindruck zu unterstützen, ihn im Gegenteil durch den Eifer, womit sie gewisse Details, die untergeordnet sein mußten, herausholen, zerstört. Dieses schlechte Resultat kann man auf mehrere Arten erzielen. Einerseits wenn man, um seine Geschicklichkeit zu zeigen, die Details mit zu großer Sorgfalt behandelt; andererseits, wenn man

sich daran gewöhnt, all das Beiwerk, das den Eindruck verstärken soll, genau nach der Natur zu malen. Wie kann der Maler, wenn er alle Stücke nach wirklichen Objekten kopiert ohne sie gründlich zu verändern, etwas fortzulassen oder hinzufügen, an sich leblosen Objekten die für die Wirkung nötige Kraft geben?

1860.

Realismus. Den Realismus sollte man als den Antipoden der Kunst definieren. In der Malerei und in der Plastik ist er vielleicht noch widriger als in der Geschichte und in dem Roman, von der Poesie spreche ich gar nicht, aus dem einfachen Grunde, weil das Instrument des Dichters eine reine Konvention ist, eine abgemessene Sprache, die den Leser von Anfang an über das alltägliche Leben erhebt. Eine realistische Poesie wäre ein famoser Widerspruch, wenn man sich dieses Ungeheuer überhaupt ausdenken könnte. Was wäre z. B. in der Plastik eine realistische Kunst? Die genaueste Nachahmung, die die Hand des Menschen hervorbringen könnte, würde immer hinter einfachen Naturabgüssen zurückbleiben. Kann man denn annehmen, daß der Geist die Hand des Künstlers ganz ohne seine Führung arbeiten läßt und kann man es zugleich für möglich halten, daß er trotz seinem Streben nach absoluter Genauigkeit, diese merkwürdige Arbeit nicht mit der Farbe seines Geistes