

Zeitschrift: Neue Schweizer Rundschau
Herausgeber: Neue Helvetische Gesellschaft
Band: 1 (1933-1934)
Heft: 2

Artikel: Pariser Tagebuch
Autor: Jedlicka, Gotthard
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-758369>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 03.04.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Pariser Tagebuch

von Gotthard Jedlicka

Ich war am Sonntag bei Wilhelm Uhde in Chantilly und sagte ihm, während er mir die Bilder seines Freundes Helmut Kollé zeigte, daß ich am Samstag bei Picasso gewesen sei. Für einen Augenblick ging über sein blasses und vornehm gütiges Gesicht ein verwischtes Lächeln. «Das war eine schöne Zeit!» sagte er. Er meinte die Jahre, in denen er ständig mit Picasso verkehrt hatte. Und dann erzählte er mir, auf welche Weise er das erste Bild des Künstlers gekauft hatte. Ich wußte, daß der Hergang, den er mir berichtete, für viele Bilder seiner schönen ersten Sammlung charakteristisch war. Er hatte einige Jahre vor dem Krieg ein Bild von Picasso — eine Frau, die sich im Tub wäscht: ein Werk aus der blauen Periode — vor dem Laden eines Matratzenhändlers auf Montmartre bemerkt. Es war das erstemal, daß er ein Bild dieses Künstlers sah. Es stand, gegen die Mauer gelehnt, auf dem schmalen Trottoir. Uhde trat in den Laden, der mit Möbelstücken und Matratzen überfüllt war und fragte den Händler nach dem Preis. Dieser antwortete ihm, es koste, weil es nicht gerahmt sei, nur acht Francs. Uhde legte das Geld auf den Tisch und ging mit dem Bild nach Hause. Am Abend des gleichen Tages kam er, um seine neueste Erwerbung für sich zu feiern, in das Kabarett «Lapin agile». Dieses Kabarett hinter der Kirche Sacré-Cœur, das später für eine gewisse Zeit berühmt werden sollte, war damals fast unbekannt. Nur einige junge Bohémiens, die auf Montmartre wohnten, kamen dort am Abend hin und wieder zusammen. Der Zufall fügte es, daß Uhde mit einigen von ihnen an den gleichen Tisch zu sitzen kam. In der frohen Stimmung, die ihn noch immer beherrschte, bezahlte er der Gesellschaft eine Runde. Während des Gesprächs, das sich dabei zwischen ihnen entwickelte, erzählte er von dem Bild, er schilderte es, sagte, was er darüber dachte, zeigte seine Begeisterung. Die jungen Leute hörten ihm zu, stellten Fragen, gaben Antworten. Ein dunkelhaariger braungesichtiger Mensch, der neben ihm saß und die ganze Zeit, eine kurze Pfeife im Mund, ausdrücklich geschwiegen hatte, fragte ihn endlich, wer denn das Bild gemalt habe. Uhde war verlegen. Er antwortete ihm, er wisse es nicht, er habe den Namen noch nie vorher gehört und wahrscheinlich auch nicht richtig gelesen. Er strengte sich eine

Weile an, ihn wieder zu finden. «Warten Sie — ich glaube er fängt mit P an — Pi... Nein; ich weiß es wirklich nicht mehr.» Da wandte sich der junge Nachbar ganz zu ihm und sagte in einem schlechten Französisch und mit einem harten Akzent: «Le peintre de ce tableau s'appelle Picasso et Picasso, c'est moi!» Dieser Vorfall, der dem Bildkauf plötzlich einen reizvollen persönlichen Hintergrund gab, erhöhte die festliche Stimmung. Andere bezahlten andere Runden. Auch Picasso lud die Gäste ein. Die jungen Leute trennten sich erst spät in der Nacht, nachdem sie verabredet hatten, sich wieder zu treffen. Als Uhde die Straße hinaufging, die vom Kabarett steil auf die Butte hinaufführt, hörte er, als er gerade oben angelangt war, daß hinter ihm, und wahrscheinlich vor dem Kabarett, ein Schuß fiel. Er erschrak, weil er irgendeinen sehr ernstesten Vorfall vermutete und kehrte zum Kabarett zurück, um zu erfahren, was geschehen war. Und er erfuhr, daß dieser Schuß auf ihn zurückging. Picasso hatte, aus Freude darüber, daß ein Fremder ein Bild von ihm gekauft hatte — was für ihn das erste Zeichen kommenden Ruhmes war — mit einem Revolver, den er um jene Zeit, wie die meisten seiner Freunde immer bei sich trug, vor dem Kabarett zum «Lapin agile» in die sternenklare Nacht hinausgeschossen...

Ich traf am Abend W. im Café du Dôme. Wir hatten uns das letzte Mal, nur flüchtig, vor ein paar Monaten gesehen, als ich für einige Tage nach Paris gekommen war. Ich setzte mich zu ihm auf die gepolsterte Bank hinter dem Tisch. «Wie geht es auf Montparnasse?» fragte ich ihn, wie man fragt, wenn man einige Zeit von diesem Ort weggeblieben ist. W. griff die Frage mit der ihm eigenen Lebhaftigkeit auf. «O, es geschieht viel!» sagte er, indem er mich mit seinen grünen Augen ansah und die Lippen über seinen schadhaften Zähnen spannte. «Auf Montparnasse geschehen sogar noch Wunder!» Ich nahm in diesem Augenblick seine Antwort nicht auf. Ich öffnete mein Etui und bot ihm eine Zigarette an. «Sehr gerne!» sagte er, und seine Augen strahlten. Er versuchte eine Verbeugung, die aus einem Überschuß von guter Laune kam. Hierauf griff er mit gewandten Fingern in mein Etui. Sorgfältig und genießerisch blickte er die beiden Enden der Zigarette an. Ich dachte schon, er werde irgendeine Bemerkung darüber machen. «Sie haben doch Iwanow gekannt?» fuhr er nach einer Weile fort. Ich überlegte. «Den russischen Maler, der immer betrunken war?» fragte ich. «Richtig!»

sagte er mit einer Zufriedenheit, als habe ich ihm genau die erwartete Antwort gegeben. «Das ist es eben!» fuhr er fort. «Iwanow trinkt nicht mehr!» Nun war ich wirklich erstaunt. «Wie ist das möglich?» fragte ich weiter. «Ja, sehen Sie», erzählte er, und sein kleines Gesicht glänzte vor listiger Heiterkeit, «das ist eine wunderbare Geschichte. Hören Sie bitte aufmerksam zu. Ich kann Ihnen noch etwas erzählen. Iwanow hat nämlich auch geheiratet.» «Ach, so?» sagte ich. «Und ein deutsches Mädchen», fügte er hinzu. Ich fragte: «Wie lange ist das her?» W. antwortete: «Ein halbes Jahr.» Ich meinte: «Und das eine hängt mit dem andern zusammen?» W. nickte zweimal. «Seit einem Vierteljahr trinkt er nicht mehr.» Ich war noch nicht zufrieden. «Er trinkt wirklich nicht mehr?» fragte ich noch einmal. Und W., mit humorvoller Nachsicht meiner Ungläubigkeit gegenüber: «Nein. Wirklich nicht. Sie können beruhigt sein. Iwanow hat sich von Grund auf geändert. Nur alle acht Tage, immer am Mittwochabend, kommt er auf Montparnasse, um seine alten Freunde zu besuchen und um ein Glas Bier mit ihnen zu trinken. Er trinkt einen einzigen Bock und ist dabei zufrieden und sogar vergnügt. Und mit der letzten Metro fährt er nach Hause. Also: was sagen Sie dazu?» Er rückte auf der Bank von mir weg, um mir besser ins Gesicht sehen zu können. «Aber wie ist das gekommen?» sagte ich. «Erzählen Sie mir einmal alles der Reihe nach.» W. lehnte sich auf der Polsterbank zurück. Er war zufrieden. Er hatte erreicht, was er wollte. Er blickte auf das glühende Ende der Zigarette, die er zwischen Daumen und Zeigefinger hielt. «Wissen Sie: darüber ließe sich eine Geschichte schreiben. Es stand sehr schlimm mit Iwanow. Sie haben ihn ja auch gesehen. Seit Jahren arbeitete er überhaupt nur noch, wenn er sich auf keine andere Weise Geld zum Trinken verschaffen konnte. Er kam aus seinem betrunkenen Zustand nicht mehr heraus. Er blieb wochenlang in seinen Kleidern. Er ist ein schöner Mensch. Sie finden es doch auch? Er hat von jeher auf alle Frauen einen starken Eindruck gemacht. Er hat es gewußt und hat die Frauen gerade darum nicht ernst genommen. Plötzlich hat sich seine Haltung geändert. Er ist, und zwar auch hier auf Montparnasse, einem Mädchen aus einer guten deutschen Familie begegnet. Dieses Mädchen scheint sich vorgenommen zu haben, ausgerechnet diesen Säufer zu heiraten und ihn so weit zu bringen, daß er wieder arbeitet. Sie hat eine wunderbare Geduld bewiesen. Ich weiß nicht genau, wie sie vorgegangen ist.

Denn Iwanow, der mir sonst vieles berichtet, hat mir darüber fast nichts gesagt. Aber das eine weiß ich. Sie hat ihn zuerst dazu gebracht, daß er mit ihr zu einem Arzt gekommen ist. Dieser Arzt hat ihn gründlich untersucht und hat ihm gesagt, was ihn erwarte, wenn er noch weiter trinke. «Wenn Sie so weiter machen, mein lieber Iwanow,» soll er zu ihm gesagt haben, «so werden Sie in einem halben Jahr am Delirium tremens krepieren!» W. schwieg einen Augenblick. Sein Gesicht nahm den Ausdruck fachmännischen Ernstes an. Ich spürte, daß er die nächsten Sätze dozieren würde. «Wenn man richtiger Säufer gewesen ist,» fuhr er fort, «so ist es einfach unmöglich, aus eigener Kraft heraus das Trinken vom einen Tag auf den andern aufzugeben. Die Frau von Iwanow wußte es auch. Sie fuhr mit ihm in ein Sanatorium im Rheinland, in dem man Entwöhnungskuren vornimmt. Sie hatte schon vom leitenden Arzt gehört. In diese Anstalt hat sich Iwanow drei Monate einschließen lassen. Seine Frau hat sich die ganze Zeit im Dorf aufgehalten, das eine halbe Stunde vom Sanatorium entfernt liegt. Sie ist jeden Tag zu ihm gekommen und hat ihm Mut zugesprochen. Und sie hat ihre Absicht erreicht. Die Kur ist glänzend gelungen. Iwanow wurde nach einem Vierteljahr in einem ausgezeichneten gesundheitlichen Zustand entlassen. Die beiden kamen daraufhin nach Paris zurück. Sie mieteten in Neuilly ein großes helles Atelier. Seit drei Monaten führen sie ein regelmäßiges Leben. Ich weiß, wie es dabei zugeht. Iwanow malt am Morgen von neun bis zwölf Uhr. Am Nachmittag macht er mit seiner Frau, wenn das Wetter schön ist, große Spaziergänge in jener Gegend. Und wenn das Wetter schlecht ist, so malt und zeichnet er. Er hat mir einmal eines seiner Bilder gebracht. Ich habe es in meinem Zimmer aufgehängt, und es sieht jetzt fürstlich aus. Iwanow ist sehr begabt, und er malt wirklich schöne Bilder. Sie müssen ihn besuchen und seine Bilder ansehen. Ich glaube, daß sich die Mühe lohnt.» Er schwieg. Er lehnte sich wieder zurück. Wir rauchten eine Weile. Dann wandte ich mich ihm zu und sah ihn an. Seit Jahren lebte er in einer großen Armut. Sein Gesicht hatte noch immer eine gesunde Farbe. Auch der Anzug war noch sauber. Nur war er ein wenig zu groß. Über dem Hemd trug er einen dunkeln Schal. Ich kannte den Grund. Er hatte keinen Kragen mehr. «Und Sie, W., wie geht es Ihnen?» fragte ich. «Was arbeiten Sie?» Ich hatte ihm damit die peinlichste Frage gestellt, die man ihm stellen konnte. Ich tat es in einer bestimmten Absicht. Er nahm

einen tiefen Zug aus der Zigarette, blies den Rauch langsam durch die Nase, jagte den Rest durch die Lippen nach, stützte nachher den Handballen sachte auf der Tischkante auf, sah mich mit einem gutmütig listigen Lächeln an und meinte: «Was wollen Sie von mir? Ich freue mich an den Wundern, die noch geschehen. Das ist doch auch eine Beschäftigung. Und ich kann Ihnen sagen, daß ich mich darauf verstehe. Es gibt heute viel zu wenig Menschen, die sich noch an Wundern freuen!» . . .

Ich schreibe das folgende Fragment aus einer Unterhaltung mit Derain auf, weil ich die Überzeugung habe, für mich selbst sehr viel zu gewinnen, wenn ich die Arbeitsmethode, die darin angedeutet ist, in meiner Weise auch auf meine Arbeit anwende. «Ich habe in der Jugend einen großen Fehler gemacht», sagte Derain zu mir. «Ich habe geglaubt, ein Bild sei schon fertig, wenn ich es innerlich vor mir gesehen habe. Vor diesem Fehler muß man sich hüten. Vor allem junge Menschen sollen sich vor ihm in acht nehmen. Ich habe seine gefährlichen Nachteile bald zu spüren bekommen. Wenn ich nämlich, einige Zeit nach meinen großen ausschweifenden Bildträumen, darangegangen bin, sie nun auch zu malen, so hat mich ihre wirkliche malerische Gestaltung, auf die ich mich im ersten Augenblick freute, nach einigen Stunden so müde gemacht und so sehr angeekelt, daß ich sie nur noch mit einem ungeheuren Aufwand an Kräften fortsetzen konnte. Ich habe darum ein großes Bild nur selten so weit durchgeführt, daß es fertig gewesen wäre. Und daß ich es nicht tun konnte, das hat mich auch bei jeder andern Arbeit gelähmt. Heute geht es mir anders, und ich bin froh darüber. Ich denke jetzt nicht mehr vor allem an grosse Bilder. Ich leiste es mir nur noch selten, zu träumen. Ich denke nur daran, ein angefangenes Bild auch zu vollenden. Das habe ich während meines Aufenthaltes in den Schützengräben gelernt. Es ist das wichtigste Ergebnis des Krieges — für mich. Und ich bin auf einfache Weise dazu gekommen. Ich habe mich gezwungen, immer aufzuschreiben, was mir gerade einfiel — ob es nun wertvoll oder unbedeutend war. Ich habe nicht einmal so weit gedacht, es gleich beurteilen zu wollen. Viel wichtiger war dabei das andere: daß ich mit jedem Gedanken, mit jedem Einfall eine Realisierung verbunden habe. Natürlich hat sich meistens bald darauf eine Enttäuschung eingestellt; denn schon am nächsten oder übernächsten Tag haben mir die Aufzeichnungen

nichts mehr gesagt. Aber das hat ja — im Grunde — keine Rolle gespielt. Ich hatte eben doch etwas verwirklicht. Ich habe geschrieben und gezeichnet. Später habe ich fast nur noch skizziert. Ich habe es immer und überall getan — und dadurch (und das ist der Hauptgewinn geblieben) ist meine Arbeitsfähigkeit in einem Ausmaß gestiegen, daß ich aus dem Staunen darüber nicht mehr herauskam. Ich habe dabei allerdings auf eine bestimmte Sache geachtet, die mir auch heute noch von entscheidender Wichtigkeit zu sein scheint. Ich habe mich bemüht, auch dann, wenn ich etwas aufschrieb — wenn immer möglich — ein Bild zu geben. Denn ich weiß: nur ein Bild hat eine schöpferische Wirkung und erzeugt wieder ein Erlebnis; nur das Bild entzündet das Bild; Gedanke und Bild gehören verschiedenen Welten an: der Gedanke ordnet; das Bild aber vermag sogar ein Wunder auszulösen . . .»

Ich war in der Exposition Delacroix in der Orangerie des Tuileriengartens, der man den Titel «Delacroix au Maroc» gegeben hat. Der Titel wirkt wie künstliche Höhensonne. Ich habe mit dem Besuch der Ausstellung, die mich von jenem Augenblick an, da ich das erstmal das Ausstellungsplakat sah, auch schon beschäftigt hat, so lange gewartet, bis ich mich vor mir selbst zu schämen begann. Und das hat lange gedauert. Ein sonniger, noch frostiger Nachmittag zwischen Spätwinter und Frühling. Ich habe vorher noch eine Weile auf der Brücke gestanden, die die Chambre des Députés mit der Place de la Concorde verbindet, und habe in der Richtung gegen die Stadt auf die Seine heruntergeschaut. Paris, so schien es mir in dieser frühen Nachmittagsstunde, ist vor allem schön, wenn man es von einer seiner Brücken betrachtet. Auf dem braungelben Wasser, das von wandernden Wirbeln durchsetzt war, zogen kleine Dampfer dahin, die an langen schwarzen Drahtseilen befestigte Sandkähne hinter sich herschleppten. Der Himmel über der Stadt war frostig blassblau und am Horizont violett dunstig verdeckt. An den Ufern, unter den mächtig gequaderten Quaimauern, saßen alte Männer in zerlumpten Anzügen und fischten, und Müßiggänger, die Hände in den Hosentaschen, standen um sie herum und schauten ihnen bei dieser Beschäftigung zu. Ich hatte große Lust, mich ihnen auch anzuschließen. Und dann löste ich mich mit einem Ruck von jeder genießerischen Stimmung, der ich so leicht unterliege, und schaute auf dem Weg bis zur Ausstellung, der über die Place de la Concorde

führt, nicht mehr nach rechts und nach links. Trotz des wundervollen Tages befand sich in den Ausstellungssälen ein ausgezeichnetes Publikum. Ich sah es sogleich, und ich freute mich sehr darüber. Ich kann nichts dafür, aber ich empfinde die menschliche Atmosphäre einer solchen Ausstellung — nach tausenden von Ausstellungsbesuchen — auch heute noch so stark, daß ich, wenn ich in eine Ausstellung trete, schon nach ein paar Sekunden sagen kann, ob ich sie mit innerlicher Bereicherung verlassen werde oder nicht. Ich hatte diesmal den Eindruck, vieles erleben zu können, und musterte trotzdem zuerst nur die Leute. Ich sah vornehme alte Herren mit schwarzem Melon, zwei oder drei elegante alte Damen, die den Tod von Manet noch als Kinder erlebt haben mögen, junge, schöne Frauen, die von den besten Schneidern gekleidet waren, und dazwischen, wie helle bunte Flecken, auch einige Mädchen — sehr ernst und eine Spur auch verlegen, weil sie von den Bildern und Skizzen in einer Art berührt wurden, die ihnen so fern lag, dass sie sich nicht dagegen zu wehren vermochten. Der Besuch von Ausstellungen ist in Paris noch immer eine gesellschaftliche Angelegenheit. Er wird es wahrscheinlich noch lange bleiben. Aber eine Angelegenheit, der man sehr viel wirkliche Teilnahme entgegenbringt, wie die Gesellschaft hier eben noch immer eine lebensnotwendige Form zu sein scheint. Der Plan der Ausstellung ist einfach und überzeugend. Im ersten Saal der Orangerie, die einer stattlichen Baracke gleicht, sind die großen Bilder ausgestellt, die mit Marokko in ursächlichem Zusammenhang stehen. In den beiden folgenden Sälen sieht man die Zeichnungen, Aquarelle und Albumblätter. Ich habe zuerst — nach meiner alten Gewohnheit — einen raschen Rundgang gemacht, und dabei ist mir das eine mit seltener Deutlichkeit aufgefallen. In diesem besondern Ausschnitt aus dem Werk von Delacroix, der seiner Beziehung zu Marokko gilt, zeigt sich doch schon der ganze Delacroix; zeigt sich sein Reichtum und seine Beschränkung — und zwar in einer genauen Stufung. Delacroix in Marokko ist Delacroix überhaupt. Man sieht ihn noch immer nicht so reich, wie er in Wirklichkeit ist. Und nur wenige ahnen, wo seine eigentliche Beschränkung liegt. Vor den Bildern des ersten Saales habe ich ständig an Cézanne gedacht und zwar aus einem ganz bestimmten Grund. Denn in den großen Bildern von Delacroix zeigt sich, was die Gliederung und die malerische Durchgestaltung dieser Gliederung anbelangt, der gleiche Konflikt, wie in den großen Werken von Cézanne. Was an

beiden erschüttert, das ist die Vision, zu der sie hinführen. Die Bilder selber scheinen, in diesem höchsten Sinn, nur grandiose Trümmer zu sein, die diese Vision wie herrliche Kulissen verstellen. Ihre größten Bilder sind immer auch ihre größten Fragmente. Nie scheint ein größerer künstlerischer Kampf geliefert worden zu sein wie gerade in diesen Bildern. Und dann ist mir noch etwas anderes aufgefallen, was ich hier festhalten will, weil es mit dem allgemeinen Urteil nicht übereinstimmt. Das große Bild von Delacroix mit den Frauen von Algier, in dem man eines der schönsten Werke des Künstlers sieht, ist, so scheint es mir, zu groß geraten. Es ist eben so sehr eine Leistung des künstlerischen Ehrgeizes wie etwa das Medusafloß von Géricault. Beide Bilder sind Meisterwerke. Und doch: ich habe, als ich das Bild diesmal wieder unvoreingenommen betrachtete, den Eindruck gehabt, die glänzende Vergrößerung einer genialen kleinen Skizze vor mir zu sehen. Die Malerei ist so überlegt, daß jede Augenblicklichkeit ausgeschlossen ist. Und das ist nicht alles, was man dagegen einwenden kann. Die malerische Behandlung der großen Flächen, die Delacroix sonst in einer unerreichten Weise meistert, steht in einer unentschiedenen Mitte. Dieses Werk ist halb als Monumental- und halb als Staffeleibild gemalt. Noch etwas anderes spricht dabei mit. Die Intimität, die eine solche Gruppe von Frauen verlangt, ist in diesem großen Bild aufgehoben: die Szene, die in geschlossenem Raum empfunden sein will, wird damit in die breite Öffentlichkeit hinausgetragen. Und man wird den Eindruck nicht los, daß man es hier nicht mit algerischen Frauen, sondern mit Modellen zu tun hat, die berufsmäßig posieren. Und auf diesem Weg stellt sich in mir plötzlich eine andere Beziehung her. Wie oft hat man, so denke ich, die gleiche Empfindung vor den großen Bildern von Ingres. Und nun bin ich wieder so weit: ich habe wieder, wie schon so oft, große Lust, eine kunsthistorische Arbeit, die ich mir vor mehr als zehn Jahren vorgenommen habe, endlich mit jener Intensität anzupacken, die erst zu einem fruchtbaren Ergebnis zu führen vermag. Aber auch auf dem Gebiet der Kunstgeschichte kann man immer nur finden, wozu man vorbestimmt ist. Als großer Wunsch schwebt mir das folgende vor. Ich möchte einmal eine umfassende Darstellung der Beziehung von Ingres zu Delacroix versuchen, und ich möchte die verschiedene Lagerung der gleichen Kräfte, die in Delacroix und Ingres so schön auseinandergelegt sind, durch das ganze neunzehnte Jahrhundert

in Frankreich rückwärts und vorwärts nachweisen: von David bis Cézanne. Denn im Verhältnis von Ingres und Delacroix läßt sich paradigmatisch die ganze französische Kunst des neunzehnten Jahrhunderts ablesen. Die Beziehung ist, verwandelt, auch bei andern Künstlern nachzuweisen; und gerade diese Aufgabe ist reizvoll. Ich kann in diesem Augenblick, da meine Zeit gerade für Notizen reicht, nur auf einige Dinge hinweisen, die im ganzen nebensächlich scheinen. Vor allem auf dieses: Ingres und Delacroix sind verwandter als man im allgemeinen annimmt: in ihrer Stärke und Schwäche. Beide sind aus der romantischen Malerei emporgewachsen und haben sie in ihrem künstlerischen Werk in Gegensätze zerlegt. Mit ihnen hat sich die französische Kunst, die bis dahin eine große geschlossene Einheit zu bilden schien, in eine akademische und in eine unabhängige Kunst zu teilen begonnen. Und damit ist die eine zum Schicksal der andern geworden. Beide sind ähnlichen Gefahren begegnet. Die schulhafte Methode hat beim einen die gleiche verzerrende Wirkung, wie sie beim andern die romantische Literatur ausübt. Der eine hat mit der gleichen Intensität an die Zeichnung geglaubt wie der andere an die Farbe. Es gibt einige Anekdoten, die schon zur Zeit von Ingres und Delacroix bekannt geworden sind, und die diese Beziehung klassisch belegen. Man ist sehr spät auf die Bedeutung der Zeichnung von Ingres gekommen und ist heute geneigt, sie zu überschätzen. Ich glaube, daß man erst jetzt so recht die entscheidende Bedeutung der Aquarelle von Delacroix einsehen wird — und es ist spät genug. Sie sind im Werk von Delacroix noch wichtiger als die Zeichnung in jenem von Ingres. In der Zeichnung von Ingres, die vollkommen scheint, ist doch nie der ganze Ingres enthalten. Aber Delacroix ist in seiner strahlenden Vollständigkeit in vielen seiner Aquarelle gegenwärtig. Er hat nie größeres verwirklicht, als er in diesen Aquarellen versprochen hat. Noch eine Bemerkung. Ein besonderes Erlebnis in dieser Ausstellung: die Albumblätter mit Landschaften. Die Seele ist nicht immer für das Gleiche empfänglich. Ich habe diese Albumblätter schon einige Male gesehen. Ich habe sie heute zum erstenmal mit einer fast schmerzenden Eindringlichkeit erlebt. Nur ist es mir in diesem Augenblick unmöglich, irgend etwas darüber zu äußern. Ich weiß aber jetzt schon, daß ich es später einmal tun werde. In den letzten Jahren ist Delacroix auch als Stillebenmaler bekannt geworden. Ich denke an seine Blumenstilleben. Bekannt geworden? Auch heute noch kennen sie



nur wenige Menschen. Aber bei diesen wenigen Menschen haben sie eine ähnliche Überraschung hervorgerufen, wie vor einem Jahrzehnt die Figurenbilder von Corot, wie vor zwei Jahrzehnten die Bilder von Daumier. Heute beginnt man die Stilleben von Delacroix leidenschaftlich zu sammeln. Und das ist bereits ein Zeichen einer Wandlung, die sich in der Öffentlichkeit, die solche Wandlungen langsam aufnimmt, erst später manifestieren wird. Und wahrscheinlich wird man dann noch einen Schritt weitergehen. Am spätesten entdeckt man — und das geht immer so — die scheinbar nebensächlichsten Dinge. Auch eine andere Wahrheit gilt: ein Künstler ist nicht immer in seinen sichtbarsten und berühmtesten Leistungen vollkommen. Und es gibt so verschiedene Vollkommenheiten. Manche lieben den Baum, andere die erste Blüte, die an ihm aufspringt: und Baum und Blüte wirken wie ein Wunder, wenn sie auf eine empfängliche Seele treffen. Ich finde, daß zu den größten Leistungen von Delacroix seine aquarellierten Landschaftsblätter gehören. Sie sind in ihrer Gestaltung so eindringlich, daß man sie nur noch mit den Aquarellen von Dürer vergleichen kann. Ich weiß keinen Vergleich, der Delacroix mehr zu ehren vermöchte . . .

(Fortsetzung und Schluß folgt)

Zwei Bücher von C. F. Ramuz

Von Siegfried Lang

Die beiden letzten Romane¹ unseres westschweizerischen Dichters kreisen um die gleiche Erfahrung, die wir, vom Titel eines bekannten philosophischen Werkes nur wenig abweichend, so ausdrücken könnten: «Der Einzelne und sein Eigentum». In beiden Darstellungen scheint der Verfasser mit einem gewissen Nachdruck hinzuweisen auf das Ergebnis: er ist nicht möglich. Doch ein Unterschied besteht: *Farinet* verharret, bei schließlicher Einsicht in seinen Frevel, in trotziger Isolierung und geht zugrunde; *Bolomey*, der an seiner Einsamkeit keine, oder doch weit weniger «Schuld» trägt, scheitert ein zweitesmal an dem Versuch, jene zu überbrücken. Obwohl der Verfasser darüber schweigt, denken wir, es seien damit

¹ C. F. Ramuz: *Farinet ou la fausse monnaie*. Adam et Eve. Collect. Aujourd'hui, Nr. 110. 115—18. Mermod, Lausanne.