



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Ästhetik des reinen Gefühls

Cohen, Hermann

1912

29. Millets Urheberschaft und Mission (Der Bauer - Die Arbeit und die Kultur - Die Körperkraft der Arbeit - Die Konzentration auf die Arbeitspflicht - Leibl - Israels und Liebermann - Die ...

urn:nbn:de:hbz:466:1-35764

verdichten sich die neuen Impulse immer mächtiger und origineller in Frankreich.

Der Erotik wegen hat man *Watteau* in der Republik und im Empire wahrlich nicht verachtet, sondern allein wohl deshalb, weil der Sinn für die Landschaft ihm noch nicht aufgegangen war. Daher konnte auch der Fortschritt, den *Delacroix* in der Farbentechnik machte, noch nicht zur Entscheidung führen. Es blieb bei ihm noch der Gegensatz zwischen Romantik und Klassizismus bestehen, der immer nur innerhalb des bisherigen Geistes der Geschichte sich einhält. Der Umschwung von der Geschichte zur Natur mußte den Weg der Revolution, und zwar der sozialen Revolution gehen.

So ist es ein weltgeschichtliches Wahrzeichen, daß in Frankreich die moderne Malerei ihren eigentlichen Ursprung hat; daß die französische Landschaftsmalerei die Meisterschule aller modernen Völker geworden ist, insbesondere für Deutschland und die Niederlande. Und es ist ebenso das untrügliche Symptom der ästhetischen Echtheit dieser neuen französischen Malerei, daß sie auch den neuen Menschen für diese neue Landschaft entdeckt hat, den Menschen der Natur, nicht den des historischen Porträts.

29. Millets Urheberschaft und Mission.

Daher dürfte es angemessen sein, Millet als Repräsentanten der modernen Malerei zu betrachten. Bei ihm wird die Landschaft zum Zentrum der Einheit von Natur und Mensch. Die Konzentration auf die Landschaft dezentralisiert diese aber keineswegs vom Menschen. Täte sie dies, so verlöre sie das letzte Ziel, welches das reine Selbstgefühl bildet. Gegen diese Reinheit des Selbst bildet die absolute Landschaft keinen Widerspruch; und so malt Millet die Jahreszeiten, den Frühling und den Winter, wie auch ein Seestück und Klippen. Aber es ist nur ein Schein, als wenn er durch die Verbindung seiner Felder, seiner Wiesen, seiner Wälder und aller seiner Stilleben mit den

Menschen doch nur mit der alten Malerei zusammenhänge, und höchstens nur den Uebergang zu der neuen vollzöge. Das ist nur ein falscher Schein; denn seine Menschen sind neue Menschen, die auf dem neuen Erdreich geboren und gewachsen sind. Dieser lebendige Zusammenhang zwischen Mensch und Landschaft scheint Millet im tiefsten Sinne zum Urheber des neuen Geistes der Landschaft zu machen.

Sonst mag es ein Vorzug des künstlerischen Genies sein, wenn der neue Geist vom Künstler der Terminologie der Kultur gemäß benannt wird. Aber dabei sind Verwirrungen schwer vermeidlich. Bedenkt man, daß Th. Rousseau sich als Pantheisten bekannte, so wird es für Millet zum Vorzug, daß er der Politik, wie der Religion gegenüber, seine Naivität sich bewahrte. Die Klarheit und Reife seines Idealismus scheint darunter nicht gelitten zu haben. Rousseau wird dadurch als Künstler nicht schlechter, daß er Pantheist sein will, so wenig dies Courbet wird, als Kommunard. Ebenso wenig aber wird die Kulturkraft Millets dadurch geschwächt, daß er sogar auch die demokratische Tendenz von sich ablehnt. Er sagte dagegen aber: „Ich bin Bauer.“ Die Positivität dieses Wortes besagt mehr als alle politischen Programme, weil diese nicht so innig verwachsen können mit den Schöpfungen der Kunst, wie durch dieses Bekenntnis der Maler und sein Werk Eins werden. Durch den Bauern wird der neue Mensch der Landschaft, als der neuen Natur, bezeichnet. Nicht das ist der Sinn dieses neuen Menschen, daß die Kultur etwa auf das Niveau des bisherigen Bauernstandes zurückgeschraubt werden sollte. Die eigene Aszendenz Millets schützt vor diesem Verdacht. Er entstammt einer edelsten Bauernfamilie, in der Intelligenz mit strenger Sittlichkeit vereinigt waren; nicht nur bei den Eltern, sondern auch bei der Großmutter. Und so waltet auch in seinen eigenen Niederschriften ein tiefer und umfassender Geist. Aber es ist der geschichtliche Geist seines Volkes, der ihn auf die Natur in der Einheit ihres Doppelsinnes hinlenkt. Wenn er unter den geschichtlichen Mächten auch der Religion huldigt, so vollziehen seine Men-

schen selbst ihren Gottesdienst. Im letzten Grunde ist es doch wohl nur diese Absolutheit der menschlichen Andacht, welche den Angelus so tief ergreifend macht. Hier ist die Landschaft selbst die Kirche; und es erhöht diese symbolische Bedeutung nur, wenn am Horizonte dieser Landschaft der Kirchturm aufsteigt, wie es andererseits zur Klarheit der Sache gehört, daß der Karren und die Hacke die Attribute dieses Menschenpaares sind. Diese Menschen beten das Gebet der Arbeit.

Aber Millet ist nicht der salbungsvolle Heuchler, und auch nicht der Einfaltspinsel, der nur den Segen der Arbeit feierte, nur ihren Sonnenschein, und nicht ihr unsägliches Elend und in ihrer drangvollen Einseitigkeit ihre unversöhnliche Gegensätzlichkeit zum alleinigen Segen der Kultur. Ob er es nun gewollt hat, oder nicht, der Genius seiner Kunst spricht aus ihm, und kraft seiner wird er zum Bahnbrecher der neuen Kunst. Auch er hat noch Schäferszenen, wie Corot, der die Schäfergenien vor Homer hinstellt, wie andererseits Corot auch Landschaften hat, in denen die posierten Menschen ganz verschwinden, und schon durch ihre Kleinheit als verschwindende Größen markiert werden. Aber bei Millet treten diese überkommenen Schäferszenen alsbald zurück gegen die Überzahl und Übermacht der neuen Staffagemenschen, die vielmehr aufhören, nur Staffage zu sein, weil sie zu Attributen der neuen Landschaft werden, mit dieser sogar zu einer substantziellen Einheit verwachsen.

Der nächste Erfolg dieses neuen Menschenbegriffs ist die Ablehnung des kanonischen Schönheitsbildes. Der Humor tritt in die Vollkraft seiner Wirksamkeit. Die Arbeit ist keine Schönheitspflege; der Acker keine Putzstube. Unter diesem Lichte gedeihen keine Trinkstuben, noch Tanzböden. Die Schäferspiele verwandeln sich in den Hirtendienst des Schäfers und der Schäferin. Und die Bäume wachsen jetzt nicht mehr, wie noch in einem reizvollen Bilde Corots, damit schöne Frauengestalten, in graziöser Ausstreckung der Arme, davon die

Früchte abpflücken; sondern die schwere Arbeit in ihrem ganzen Stufengange tritt hier als die seelische Belebung der Landschaft auf. Und die ganze Elementarkraft der Landarbeit wird hier zur Offenbarung gebracht; und zwar nicht allein am Druck der Arbeit, wie in dem Reisißsammler, oder an der Schwere und Mühseligkeit, wie in den Ährenleserinnen, sondern sie erscheint ebenso auch in der feierlichen Erhabenheit, wie sie der Säemann zum epochemachenden Ausdruck bringt. Er könnte scheinen in seiner Armbewegung sich derjenigen zur Seite zu stellen, mit welcher das Licht erschaffen wurde.

Und es ist auch charakteristisch für die schlichte Wahrhaftigkeit dieses Bahnbrechers, daß er sich nicht auf die Agrikulturmission der Arbeit beschränkt, sondern ebenso sehr die häusliche Arbeit, die Kleinarbeit der Familie in ihren Sorgen und Freuden darstellt; ein neues Stilleben schafft, bei dem die Landschaft nur zu neuer Prägnanz gelangt. So werden die Hühner gefüttert, und die hungrigen Schnäbel der Kinder werden dabei aufgetan. Auch die Schweineschächtereigehört in diese Arbeiten des Herkules.

Aber die eigentliche Probe hat der Humor doch noch zu bestehen. Die Arbeit verträgt keine Schminke, auch den Glanz der Schönheit nicht. Welches Kunstgriffs bedient sich nun der Humor, um dem Häßlichen, sofern es mühselig und beladen ist, den Glorienschein des rein Menschlichen zu geben?

Es ist die Kraft, die Urkraft der menschlichen Arbeit, der Bearbeitung des Erdbodens, der Kraft, die mit der Natur ringt, und aus ihr ihre Säfte zieht, diese urwüchsige, unverwüstliche Körperkraft ist das Surrogat, welches diese Menschen vor der Herablassung des Mitleids rettet. Fest gewurzelt stehen und sitzen sie da, wie in diesem ihrem tellurischen Schwerpunkt ruhend. Diese Körperkraft ist nicht des Geistes entblößt, geschweige des Gemütes; diese Weiber haben Anmut, diese Männer natürliche Würde.

Diesen Adel der Kraft hat mit derselben Energie und Wahrhaftigkeit auch der andere Bauernsohn, Courbet:

aber Courbet hat die Schönheit der Kraft nicht nur seinen Bauern verliehen, sondern beinahe allen seinen Gestalten. Es ist, als ob er Schönheit nicht ohne Körperkraft denken könnte. Dadurch aber kann der Humor nicht aufkommen, sondern trotzig waltet die Erhabenheit vor.

Das ist das Zeichen klassischer Vollendung bei Millet, daß er nicht über die Anmut und die Steifheit der Würde hinausgeht; die Anmut der Frau in allen Alterslagen mit der Vollkraft des Körpers paart, immer aber dem Arbeitertypus seine Wahrhaftigkeit nicht durch die klassische Schönheit zweideutig macht. Mit der Einfachheit der Natur kann die Kultur auf keiner Stufe wetteifern, um dem Menschenleben an und für sich die schlichte Eindeutigkeit zu geben. Der Geist macht uns zwiespältig. Wir bleiben aber nicht in diesem Zwiespalt; denn wir haben in ihm auch die Kunst.

Darin besteht der Segen, die unersetzliche Bedeutung des Humors, daß er der Seele und dem Leibe des Menschen diese Konzentration auf das Ungeistige gibt, das Körperliche; aber nicht in der Spannung auf die Sinnenlust, sondern auf die Arbeitspflicht. Dadurch wird die Seele zwar einseitig, aber auch eindeutig. Solche Konzentration auf eine materielle Tätigkeit hat auch die griechische Plastik zu ihrer Blüte gebracht. Solcher Humor liegt schon im *Apoxyomenos*.

Man könnte fragen, was aus der Landschaft geworden sei, wenn die Menschen in ihr einen solchen Vordergrund bilden? Sie ist nicht darüber zu kurz gekommen, wieweil man den Fortbildnern der Schule von Barbizon nicht nur wegen ihrer technischen Fortschritte in der Licht- und Farbenbehandlung einen Vorzug zugestehen mag. Millet bleibt aber doch ihr universeller Führer, insofern er mit der neuen Landschaft den neuen Menschen aufs innigste verbunden, beide zugleich und in Wechselwirkung geschaffen hat. Der Mensch kann nicht aus der Landschaft verschwinden, auch wenn seine Silhouette noch so winzig in ihr wird. Es muß dadurch eben anerkannt werden, und dieses Bekenntnis darf nicht fehlen, daß der Landschaft die eigene Seele ver-

dunkelt würde, wenn die *vestigia hominis* gänzlich aus ihr ausgetilgt würden.

Es spricht dagegen keineswegs, daß es auch wahrhafte Landschaftsbilder gibt, die sich durch das Fehlen einer menschlichen Gestalt auszeichnen mögen, wie *Monet* besonders darin sich hervortun möchte. Aber erstlich wird in solcher Einsamkeit eine *anthropomorphe* Beseelung der Felsbildungen, oder des Kieselgesteins angestrebt, und dadurch die Seelenhaftigkeit des Naturwunders nur noch erhöht; andererseits aber genügt auch schon die Andeutung eines Hauses oder eines Fahrzeugs, oder gar eines Tieres, um auf die Spur des Menschen hinzudeuten.

Ein anderes Symptom für den innern Zusammenhang der Landschaft mit dem Menschen besteht neben der Naturkraft in der *Keuschheit* dieser Menschen. Gerade bei *Millet* scheint dies charakteristisch zu sein. Keine Schlüpfrigkeit schleicht sich in diese Naturmenschen ein, wie auch keine Schaustellung der Sinnlichkeit in diese Kraftgestalten. Das ist das unfehlbare Zeugnis der Naturwahrhaftigkeit; ohne dieses gäbe es keine Wahrheit des Landschaftsbildes. Das ist auch die Feuerprobe des *Humors*, der die sinnliche Zweideutigkeit verabscheut; vielmehr an den sie gar nicht herankommt. Wenn vielleicht die Erhabenheit nicht unterdrückt werden könnte durch eine gewisse Unbekümmertheit um die Gewalt der Leidenschaft, so kann diese sich mit dem Humor schlechterdings nicht vertragen und nicht vereinbaren. An diesem Punkte übertrifft der Humor das Erhabene in der Feuerprobe der Reinheit.

So ist es ein erfreuliches Zeichen in der neuesten Kunstentwicklung daß besonders *deutsche* und *niederländische* Maler die Züge *Millet'scher* Abkunft an sich tragen. Vorab ist hier an *Leibl* zu denken, bei dem zwar die Landschaft gegen das Porträt zurückgetreten ist, der aber in der Würde der Kraft, die er seinen *Bauern* und *Bäuerinnen* verliehen hat, *Millet* beinahe noch übertroffen hat. Und diese Bauern sitzen auch in der Schenke, wie in der Werkstatt, oder sonst daheim, mit ihrer angestammten Würde; und diese Bäuerinnen haben denselben Ernst in der

Küche, wie in der Kirche. Hier hat sich die Kölner Art sehr gut und glücklich mit der tiefsten Gediegenheit des französischen Landlebens zusammengefunden und verstanden.

Joseph Israels vorab darf hier nicht unerwähnt bleiben, der doch wohl unübertroffen sein möchte in der schlichten, ergreifenden Wahrhaftigkeit, mit der er den niederländischen Volkstypus zu vielseitiger, stets erneuter Darstellung gebracht hat, am Krankenbett, am Herde, in der Jugend, wie im Alter, in dem ganzen Betrieb der Seemanns- und der Fischerarbeit, bei den Männern, besonders aber bei den Frauen in allen Zweigen ihres häuslichen, wie ihres Felddienstes. Schön sind auch diese Menschen nicht eigentlich, aber die tiefe Seelenhaftigkeit ihrer Anmut läßt die Schönheit unvermißt; und wo bis zur Häßlichkeit der Blick verödet, und die Züge ganz abgemagert sind, da bleibt doch die Urkraft im Geschlecht, und kein dreistes Mitleiden kann sich hervorwagen. Und endlich ist das Gemüt in allen seinen häuslichen Verrichtungen so erschöpfend in Anspruch genommen, daß diese Sinnlichkeit niemals in einen Eckwinkel der Unkeuschheit hinüberschielern kann.

Auch Max Liebermann hängt mit Millet zusammen; das wäre unverkennbar, wenn es nicht bezeugt wäre. Man kann es begreifen, daß auch er, wie Millet selbst, gegen die soziale Tendenz protestieren mag. Der Künstler darf gegen jede Tendenz protestieren. Und wenn man der Arbeit der Gänserupferinnen ein solches Raumbild auferbaut hat, dann gibt es kein Charakteristikum mehr für die Historienmalerei. Und dies war sein erstes größeres Werk. Aber in dieser Weise geht es weiter bei ihm; und immer bleiben es die Armen und die Mühseligen, die sein Malerherz aufsucht. So ist das Altmännerhaus, und besonders auch der Hof des Waisenhauses im Städelschen Institut für diese Richtung ein erquickendes Zeugnis. Da wird nicht die Barmherzigkeit angerufen; sondern diese Waisenkinder sitzen und arbeiten, oder stehen und bewegen sich, leicht und anmutig, wie zum Tanze.

Das ist wahrlich nicht die geringste Leistung des Humors, daß er von der Arbeit des Spinnens und des Waschens auch in die Zufluchtshäuser der Armut eindringt. Bei solchem Ernste der Arbeit aller Art wird auch das Tischgebret aufrichtig; auch die Starrheit in der Andacht bleibt schlicht und wahrhaftig. Und demgemäß ist hier auch die Landschaft, zwar mehr in Verbindung mit den Menschen, aber zugleich von jener Selbständigkeit, welche die Landschaft behält, wenn sie nur mit Naturmenschen und deren Mühsal vereinigt wird. Auf diesem Grunde bleibt auch die Reinheit des Menschenbildes, durch die Landschaft geadelt, von zweideutiger Sinnlichkeit überall unangefochten.

Nur diese Maler sollten hier neben Millet nicht verschwiegen werden. Unser Augenmerk ist darauf gerichtet, daß Frankreich der Dank gezollt werde für die Epoche, die es in die Geschichte der Malerei gebracht hat. Es ist bei dem neuerlichen Anlauf für den angeblichen nationalen Schutz gegen den Ankauf französischer Bilder ein tröstliches Wort publiziert worden: in dem Protest deutscher Maler, Kunsthistoriker und Galerieleiter gegen diese Entwürdigung des deutschnationalen Prinzips bewähre sich wiederum die deutsche Kunst. Es darf aus der Geschichte des deutschen Geistes behauptet werden, daß die weltbürgerliche Humanität seine Grundkraft war, und wenngleich vorübergehende Schwankungen dagegen zu sprechen scheinen, auch bleiben wird, wenn anders das deutsche Wesen seine Eigenart bewahrt. In dieser Humanität ist die deutsche Dichtung erblüht, aus den Völkerstimmen heraus, und im Idealismus der deutschen Philosophie zur Reife gediehen.

Daher ist es bedeutsam, daß in der Blüte der bildenden Kunst, in der Malerei, die deutschen Künstler Paris zu einem andern Rom gemacht haben. Ihre Selbständigkeit, ihre nationale Eigenart haben sie darüber nicht eingebüßt. Es ist ein falscher Gegensatz, der zwischen Humanität und Nationalität aufgestellt wird. Es gibt keine Nationalität eines Kulturvolkes, in keinem Zweige der Kultur, geschweige in der Kunst, welche der weltbürgerlichen Humanität entraten

könnte. Und es gibt ebenso auch keine wahrhafte Humanität, die nicht in dem Mutterboden der nationalen Naturkraft wurzelte.

Es ist daher auch bedeutsam, daß der Nationalgeist aller modernen Völker in der neuern Malerei *F r a n k r e i c h* diese Huldigung darzubringen hat. Denn diese neuere Malerei ist dem Genius der Landschaft, als der Seele der Natur, geweiht. Zur Natur hatte *R o u s s e a u* die moderne Völkerwelt berufen. Und unter diesem Feldzeichen hat Frankreich die neuere Staatenwelt, eine neue Natur des Staates, heraufgeführt; zwar nicht ohne die harten, entsetzlichen Widersprüche, welche den Geist der Völker, wie ihrer führenden Individuen, zwiespältig, und den Geist der Weltgeschichte zweideutig machen, dennoch aber mit der einseitigen Evidenz eines weltgestaltenden Prinzips. Durch alle die Widersprüche, mit denen die Revolutionspolitik behaftet ist, ist dennoch die weltbürgerliche *H u m a n i t ä t* als oberster Grundsatz des Staaten- und Völkerlebens latentes Prinzip geworden. Und aus dieser Grundkraft der neuen Politik ist der *S o z i a l i s m u s* erwachsen. Und ob die Künstler selbst es Wort haben wollen, oder nicht: die moderne Malerei gipfelt in dem *M e n s c h e n r e c h t d e s A r b e i t e r s*. Und nur kraft dieses Urrechtes und dieser Urgestalt des Menschen ist das neue Landschaftsbild entstanden und zur Ausbreitung gekommen. Die soziale Humanität hat die Seele der Natur in der Landschaft entdeckt, und kraft dieser Entdeckung hat die Malerei die Schönheit der Kunst zu ihrer höchsten Reinheit vollendet.