



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die Alten Meister

Fromentin, Eugène

Berlin, 1903

Holland

[urn:nbn:de:hbz:466:1-60377](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-60377)

HOLLAND

UNIVERSITÄT PADERBORN

I.

Unter den Städten Hollands ist der Haag eine der wenigst holländischen, unter den Städten Europas eine der originellsten. Die Stadt hat eine ausgesprochene Lokalfarbe, die ihr einen besonderen Reiz giebt, und ist dabei doch kosmopolitisch genug, um besser als irgend eine andere geeignet zu erscheinen, als Mittelpunkt des allgemeinen Interesses und der Reiselust zu dienen. So vereinigt sich ihr individueller Charakter mit der Mannigfaltigkeit der geltenden Sitten zu einem Ganzen, das uns unter dem Zeichen besonderer Vielseitigkeit entgegentritt. Mit ihrem Reichtum, ihrer Reinlichkeit, ihrem malerischen Gepräge und ihrem besonderen Zauber, der wie einen Beigeschmack hat von leisem Hochmut, scheint sie uns in der Form der vollendetsten Gastfreundschaft willkommen zu heissen. Wir begegnen da einer Aristokratie des Landes, die viel umherkommt, einer Aristokratie von Ausländern, die sich dort gefällt; imponierenden Vermögen, die aufgesammelt wurden in den asiatischen Kolonien, und die nun hier verzehrt werden, und schliesslich wohl auch gelegentlich einer ausserordentlichen Gesandtschaft, und dies sogar öfter, als für den Frieden der Welt notwendig wäre.

Es ist ein Ort, den ich allen denen zum Aufent-

halt empfehlen möchte, denen die Hässlichkeit, die Plattheit, der Lärm, die Kleinlichkeit oder der eitle Luxus der Grossstadt den Geschmack für die Grossstadt, nicht aber für die Stadt an sich, verleidet haben. Und was mich persönlich anlangt: wenn ich einen Ort mir wählen sollte zur ruhigen Arbeit, einen friedlichen Winkel, wo ich mich wohl fühlen, wo ich eine milde Luft atmen, schöne Dinge sehen, schönere Dinge noch träumen möchte, besonders aber, wenn Sorge und innere Unruhe und Uneinigkeit mit mir selbst mich überkommen sollten, und ich Ruhe brauchte, damit fertig zu werden, und Schönheit, sie zum Schweigen zu bringen, so würde ich es machen, wie Europa es getan hat nach seinen heftigsten Stürmen: ich würde hier meinen Kongress abhalten.

Der Haag ist eine Hauptstadt; man sieht das auf den ersten Blick; und mehr als das: der Haag ist eine königliche Stadt und man möchte meinen, sie sei von jeher eine solche gewesen. Nichts fehlt ihr, als ein ihres Ranges würdiger Palast, um auch wirklich alle ihre charakteristischen Züge mit der Rolle in Einklang zu bringen, die sie schliesslich gespielt hat. Man fühlt es, dass sie Fürsten zu Statthaltern hatte, dass diese Fürsten auf ihre Weise eine Art von Medicis waren, dass ihre Neigung sie zum Herrschen bestimmte, dass sie irgendwo herrschen mussten und dass es nicht von ihnen abhing, dass es nicht hier war. Und der Haag ist eine fürstliche Stadt; das ist für sie ein Recht, denn sie ist sehr reich; und eine Pflicht, denn wo alles in gutem Einklang steht, da sind Schönheit der Sitten

und Wohlstand eins. Sie könnte langweilig sein und ist doch nur regelmässig, korrekt und friedlich. Sie dürfte hochmütig sein und ist doch nur eine Stadt der Pracht und des grossen Zuges. Dass sie reinlich ist, braucht kaum hervorgehoben zu werden; dafür zeugen ihre gutgehaltenen Strassen, das Ziegelpflaster, die gestrichenen Häuser, die blanken Spiegelscheiben, die lackierten Türen und polierten Messinggriffe; und weiter dann ihre Kanäle, deren vollendete Schönheit, darin sich das Grün ihrer Ufer spiegelt, niemals getrübt wird von der Fahrt schlammaufwirbelnder Fahrzeuge, auf denen etwa die Schiffer in freier Luft ihre Mahlzeiten bereiten.

Die wälderreiche Umgebung ist prachtvoll; die Frucht einer fürstlichen Laune. Ursprünglich war der Haag ein Jagdgehege der Grafen von Holland. So erklärt sich wohl die Jahrhunderte alte Passion der Stadt für ihre Bäume, als ein Erbteil von dem Walde, darin ihre Wiege gestanden. Hier bietet sich die Gelegenheit zu herrlichsten Spaziergängen; hier finden die mancherlei Feste statt; Konzerte, Rennen und militärische Schauspiele. Und wenn dieser herrliche Hochwald auch keinerlei unmittelbar praktischen Nutzen gewährt, so haben die Bewohner des Haag doch immer diesen grünen, düsteren und geschlossenen Vorhang von Eichen, Buchen, Eschen und Ahorn unter den Augen, den die anhaltende Feuchtigkeit des Meeres jeden Morgen mit einem neuen, intensiveren und frischeren Grün zu überziehen scheint.

Der grosse Luxus dieser Stadt — überdies der einzige, den sie neben der Schönheit ihrer Wasser und der Pracht ihrer Parks offensichtlich zur Schau trägt —

der Luxus, mit dem sie Winter und Sommer ihre Salons, ihre Bambusverandas, ihre Perrons und Balkons umgiebt, dieser Luxus besteht in einem unerhörten Überfluss an seltenen Pflanzen und Blumen. Diese Blumen kommen von überall her und wandern in die ganze Welt hinaus. Hier erst akklimatisiert sich Indien, bevor es weiter wandert, um in Europa zu blühen. Als ein Erbteil der Nassauer haben die Bewohner des Haag den Geschmack für das offene Land behalten, die Vorliebe für Spazierfahrten im Walde, für den Anblick von Wildparks, von weidenden Schafen und von stolzem, stattlichem Vieh auf weiter grünender Wiese. Der architektonische Stil der Stadt knüpft an das Frankreich des 17. Jahrhunderts an. Aus Asien stammt ein Teil ihrer Liebhabereien, ihr exotischer Schmuck und Duft. Die eigene Behaglichkeit, die das tägliche und häusliche Leben hier auszeichnet, ist von hier erst nach England hinübergewandert und ist von da zurückgekehrt, so dass man heute nicht mehr sagen kann, ob der ursprüngliche Typus in London oder im Haag ist. Kurz, es ist eine Stadt, die man sehen muss, weil sie eine reiche Schale hat, deren Kern aber noch mehr wert ist, als die Schale, da er unter der eleganten Äusserlichkeit zu alledem noch den einen reichen Schatz an verborgener Kunst birgt.

Heute bin ich hinausgefahren nach Scheveningen. Eine geschlossene enge und lange Allee führt in prächtiger gerader Linie hinaus, mitten durch den Wald hindurch. Immer ist es dort kühl und schattig, wie heiss auch aus der tiefen Bläue des Himmels die Sonne scheinen mag, die mich verlässt bei der Einfahrt, die

mich wieder begrüsst beim Austritt. Das Ende der Allee mündet bereits auf die Landseite der Dünen: eine weite wellige Wüste, deren sandige Flächen hier und da mit magerem Gras bestanden; wie an allen unseren grossen Küsten. Ich fahre durch das Dorf hindurch, an den Kasinos, den Badepalästen, den mit den Farben und Wappen Hollands geschmückten fürstlichen Villen vorbei, ich klettere schwerfällig die Düne hinauf, steige auf der anderen Seite wieder herab und bin nun endlich am Strande. Vor mir, grau, in unendliche Ferne sich verlierend, mit Tausenden kleiner Spritzwellen bedeckt, dehnt sich weithin die Nordsee. Wie ist das Bild doch bekannt! Man denkt an Ruysdael, an van Goyen und an van de Velde. Der Punkt, von dem aus sie gesehen und gemalt haben, scheint schnell gefunden. Als seien ihre Spuren seit zweihundert Jahren dort eingegraben geblieben, so sicher möchte man den Platz bestimmen, da sie gesessen haben: das Meer zur Linken, die Düne zur Rechten, wie sie sich immer weiter staffelförmig vertieft, wie sie langsam verschwindet und schliesslich mit dem blassen Horizont in der weichen Luft in eines aufgeht. Das Gras erscheint farblos, die Düne fahl, der Strand monoton, das Meer milchig trübe, der Himmel seidig, wolkig, luftig, klar in der Zeichnung, klar modelliert und gut gemalt, so wie man ihn früher gemalt hat.

Selbst bei Flut erscheint der Strand endlos. Auf der weiten Fläche bilden, so wie früher, auch heute noch die Spaziergänger weiche oder lebendige prickelnde Flecken. Jedes Schwarz nimmt eine volle Note an, jedes Weiss erscheint saftig, einfach und stark. Ein

übermässiges Licht; und doch wirkt das Bild gedämpft. Keine Mannigfaltigkeit der Farben, die Gesamtstimmung von ernster Wirkung. Das Rot ist die einzige lebhafteste Farbe, die in dieser erstaunlich ruhigen Tonleiter, deren Noten so reich sind und deren Gesamttonung so ernst bleibt, ihre Lebhaftigkeit bewahrt. Kinder sehe ich spielen und springen, wie sie auf die Flut zueilen, wie sie sich Höhlen und Löcher in den Sand graben; leicht und duftig angezogene Frauen, viel Frou-Frou, weiss blau und rosa, aber gar nicht so wie man es heute malt; eher wie man es malen würde, wenn Ruysdael und van de Velde da wären, uns zu beraten. Am Strand sind es die nassen Boote mit ihrem feinen Takelwerk, ihren schwarzen Masten, ihrem massiven Rumpf, die Zug für Zug die Erinnerung an die alten braun getönten Zeichnungen der besten Marinezeichner wecken, und wenn ein Badekarren vorbeifährt, denkt man an die mit sechs Apfelschimmeln bespannte Karosse des Prinzen von Oranien.

Man braucht sich nur einige einfache Bilder der holländischen Schule zu vergegenwärtigen und man kennt Scheveningen. Es ist geblieben, was es war. Das moderne Leben hat nichts verändert, als das Beiwerk. Jedes Zeitalter sieht neue Menschen, zeitigt neue Moden und neue Gewohnheiten, was aber will das sagen? Kaum ein besonderer Accent und auch dieser nur in flüchtigem Umriss. Früher waren es Bürger, heute sind es Touristen, aber früher wie heute nichts als kleine male-riche Flecken, die sich bewegen und verändern, flüchtige Erscheinungen, die von Jahrhundert zu Jahrhundert

sich ablösen inmitten dieser gewaltigen Landschaft mit ihrem unendlichen Meer, der endlosen Düne und dem gleichen aschgrauen Strand.

Und während solche Gedanken in mir aufsteigen, rollt dieselbe Flut, die so oft Gegenstand des liebevollen Studiums gewesen, in gleichmässigen Rhythmen gegen den unmerklich zu mir aufsteigenden Strand, als wolle sie in diesem grossen Schauspiel von der Unvergänglichkeit des Wesens der Dinge ein gewaltiges Lied singen. In mächtiger Woge rollt sie mir entgegen, gleitet dann leise weiter, um unmerklich in kleinster Welle zu erstehen; und immer ist es jener gleichmässig rhythmische Ton, der noch um keine Schwingung sich verändert, seit dem Tage, da die Welt besteht. Weithin breitet sich des Meeres leere Fläche. Ein Gewitter ballt sich in der Ferne zusammen und bezieht den Horizont mit schweren, grauen, ragenden Wolken. Heute Abend wird der Himmel voller Blitze stehen und morgen, wenn sie noch lebten, würde van de Velde, würden Ruysdael, der den Wind nicht scheute, und Bakhuis, der wirklich gut nur den Wind wiederzugeben wusste, sie würden hierher kommen, die düstere Stimmung der Dünen zu beobachten und die Nordsee in ihrem Zorn.

Ich bin einen anderen Weg zurückgekommen und bin den neuen Kanal bis zur Prinzen-Gracht entlang gefahren. Auf der Maliebaan waren Rennen gewesen. Die Menge stand noch unter den Bäumen als eine einheitliche Masse gegen deren dunkles Laub, als ob der tadellose Rasen der Rennbahn ein seltener Teppich sei, den man nicht betreten dürfe.

Etwas weniger Gedränge, und es wäre eines jener Gemälde von Paul Potter, wie ich sie eben vor Augen hatte, wie er sie so geduldig wie mit der Nadel gestickt hat, wie er sie so geistreich in meergrünen Halbtönen gebadet, wie er sie in den Tagen seiner ernstesten und tiefsten Arbeit gemalt hat.

II.

Die holländische Schule setzt ein mit den ersten Jahren des 17. Jahrhunderts. Wollte man die verschiedenen einschlägigen Daten nur um eine Kleinigkeit zurecht rücken, so liesse sich ihr eigentlicher Geburtstag bestimmen.

Unter den grossen Schulen ist sie die letzte, vielleicht die originellste, jedenfalls kommt ihr an Lokalcharakter keine andere gleich. Zu gleicher Stunde und unter gleichen Bedingungen gestaltet sich in einer merkwürdigen Übereinstimmung eine zwifache Erscheinung zur Tat: ein neuer Staat und eine neue Kunst. Der Ursprung der holländischen Kunst, ihr Charakter, ihr Ziel und ihre Mittel, das Zeitgemässe ihres Auftretens, ihr schnelles Wachstum, ihre charakteristischen Züge ohne Vorgang, und namentlich die plötzliche Art, wie sie entstanden ist, unmittelbar nach einem Waffenstillstand, zugleich mit der Nation selbst, und wie die lebendige und natürliche Blüte eines Volkes, das glücklich war zu leben und begierig, sich selbst zu kennen; alles das ist hundertmal treffend und vorzüglich gesagt worden. Daher ich auch den historischen Teil des Gegenstandes nur kurz streifen will, um desto schneller

auf das zu kommen, das mir besonders am Herzen liegt.

Holland hatte bis dahin noch nie eine grössere, eigene, bodenwüchsige Malerschule gehabt und vielleicht dankt es dieser ehemaligen Armut, dass es dann später so viele Maler sein hat nennen können, die Holländer waren und nur Holländer. So lange als es mit Flandern vereint war, übernahm Flandern die Aufgabe, für Holland zu denken, zu erfinden und zu malen. Holland hat weder einen van Eyck, noch einen Memling, noch auch einen Roger van der Weyden gehabt. Einen Augenblick war es wie ein Reflex, der von der Schule von Brügge nach Holland strahlte; das Land kann sich rühmen, zu Beginn des 16. Jahrhunderts in dem Maler-Radierer Lucas van Leyden ein bodenwüchsiges Genie gehabt zu haben, aber Lucas van Leyden machte keine Schule; mit ihm ist diese kurze Blüte holländischen Lebens dahingegangen. Wie dann auch Dirck Bouts allmählich in dem Stil und der Manier der frühen flämischen Schule untergeht, und wie ferner weder Mostaert, noch Scorel, noch Heemskerk, trotz all ihrer hervorragenden Eigenschaften, selbständige Talente sind, die einem Land Charakter und Gepräge geben können.

Übrigens hatte gerade damals der italienische Einfluss alle die ergriffen, die einen Pinsel hielten, von Antwerpen bis nach Haarlem, und dieser Grund kam zu dem anderen hinzu, um die Grenzen zu verwischen, die Schulen zu vermengen und die Maler zu internationalisieren. Von Scorel waren keine Schüler mehr am Leben. Der letzte, der berühmteste und der grösste

Porträtmaler, dessen Holland sich ausser Rembrandt und neben Rembrandt rühmen kann, ein Kosmopolit von schmiegsamer Natur, aber von männlichem Charakter, von einer schönen Erziehung, wechselnd im Stil, aber von wirklich starkem Talent, der übrigens von seiner Herkunft sich nichts erhalten hatte, nicht einmal seinen Namen: Anton Mor, oder vielmehr Antonio Moro, „Hispaniarum regis pictor“ wie er sich nannte, war seit 1588 gestorben. Die noch lebten, waren kaum noch Holländer, auch fehlte es ihnen an Organisation und Fähigkeit, die Schule zu erneuern. Es waren: der Stecher Goltzius, Cornelis von Harlem, der Michel-Angelo nachahmte, Blomaert, der Correggio zum Vorbild nahm und Mierevelt, ein guter, wissenschaftlich korrekter etwas kalter Maler, der gut seine Zeit aber wenig sein Land repräsentiert und der doch der einzige Nicht-italiener, und — was wohl zu beachten ist — der ein Porträtist war.

Es lag in dem Schicksal Hollands, zu lieben alles was ähnlich ist, immer wieder zu dieser Liebe zurückzukehren und so durch das Porträt sich selbst zu überleben und schliesslich zu retten. Und so, wie das Ende des 17. Jahrhunderts herankommt und die Porträtisten anfangen, einen Stand zu bilden, da wachsen und bilden sich um sie andere Maler. Von 1560 bis 1597 wird die Zahl dieser Neugeborenen schon recht erheblich. Es ist, wie ein halbes Erwachen. Zuzufolge einer grossen Mannigfaltigkeit der Begabungen und einer grossen Vielseitigkeit der verschiedenen Bestrebungen werden die neuen Versuche durch die verschiedenen Tendenzen in

ihre neuen Richtungen geworfen, und es wächst die Zahl der gangbaren Wege. Die Anstrengungen wachsen, die Versuche werden immer kühner und mannigfaltiger; es tritt eine Teilung ein in die „helle“ und in die „braune“ Malerei; die „helle“ wird von den Zeichnern verteidigt, die „braune“ von den Koloristen eingeleitet und von dem Italiener Caravaggio beraten. Das eigentliche Gebiet des Malerischen wird betreten, das Helldunkel soll in feste Regeln gebannt werden. Farbe und Zeichnung emanzipieren sich. Rembrandt hat schon seine direkten Vorläufer. Das eigentliche Genrebild beginnt aus dem Historienbild heraus sich zu entwickeln. Schon wird der endgültige Ausdruck der modernen Landschaft beinahe gefunden und schliesslich ist eine nahezu historische und tief nationale Gattung der Malerei entstanden: das bürgerliche Bild. Und mit dieser Errungenschaft, der bedeutendsten von allen, schliesst das 16. und beginnt das 17. Jahrhundert. Eine spätere Zeit sollte in der Anordnung solch grosser Bilder mit zahlreichen Porträts, der „Regentenstücke“, wie die offizielle Benennung dieser spezifisch holländischen Werke lautet, Neues finden; Besseres hat sie nie geleistet.

Man sieht, hier liegen die Keime der Schule; eine eigentliche Schule aber ist es noch nicht. Und doch ist es nicht das Talent, das fehlt; es ist im Überfluss vorhanden. Unter diesen Malern, die im Begriffe sind, sich zu bilden und eine entscheidende Richtung einzuschlagen, sind geschickteste Künstler und sogar ein oder zwei grosse Maler: Moreelse, der von Mierevelt abstammt, Jan Ravesteyn, Lastman, Pinas, Franz Hals, Poelem-

Fromentin, Meister von ehemals.

burg, van Schotten, van de Venne, Theodor de Keyser, Honthorst, der ältere Cuyp und endlich Esaias van de Velde und van Goyen, deren Namen alle in dem Geburtsregister des einen Jahres 1607 eingetragen sind. Auch nenne ich die Namen ohne weitere Erläuterungen. Die, deren die Geschichte sich erinnern sollte, sind ohne weiteres kenntlich; und es treten uns alle die Versuche vor Augen, deren ein jeder dieser Künstler für sich der Repräsentant ist; und die künftigen Meister, auf die sie hinweisen; und aus alledem lernen wir begreifen, was damals Holland noch fehlte und was es unumgänglich besitzen musste, wollte es nicht diese schönen Hoffnungen zu Schanden werden lassen.

Der Moment war kritisch. Hier in Holland keine wirklich gesicherte politische Existenz und folglich alles übrige in den Händen des Zufalls. In Flandern dagegen dieselbe Art eines Erwachens, aber inmitten einer Sicherheit der allgemeinen Daseinsbedingungen, die Holland noch längst nicht erlangt hatte. In Flandern begegnet ein wahrer Überfluss von fertig oder nahezu fertig entwickelten Malern; in dem Flandern, das eben zu dieser Zeit im Begriff stand, eine andere Schule zu bilden, die zweite in nur etwas mehr als hundert Jahren, ebenso glänzend wie die erste, und deren Nachbarschaft noch ganz anders gefährlich, weil vollständig neu und beherrschend werden konnte. Flandern erfreute sich einer erträglichen Regierung, alter Traditionen, einer endgültigen und geschlossenen Organisation und einer fertigen Gesellschaft. Zu den von oben herab kommenden Anregungen traten noch lebhaftere

Luxusbedürfnisse hinzu und folglich ein Verlangen nach Kunst, dringlicher als je. In einem Wort: es waren die energischsten Antriebe und die stärksten Gründe, die Flandern dahin führten, zum zweitenmal zum grossen Brennpunkt der Kunst zu werden. Nur zwei Dinge fehlten: einige Jahre der Ruhe; — sie sollten dem Lande geschenkt werden; und ein Meister, um eine Schule zu begründen; — und dieser Meister war schon gefunden.

In diesem selben Jahre 1609, das über das Schicksal Hollands entscheiden sollte, erscheint Rubens auf der Bildfläche.

Alles weitere hing von den politischen oder militärischen Ereignissen ab. Geschlagen und unterworfen musste Holland in jedem Sinne in Abhängigkeit geraten. Wozu dann noch zwei streng geschiedene Kunstbetätigungen bei ein und demselben Volk und unter ein und derselben Herrschaft? Wozu eine Schule in Amsterdam, und welches wäre ihre Rolle gewesen in einem Lande, das fortan dem italo-flämischen Einfluss preisgegeben war? Was wäre geworden aus diesen so spontanen, so freien, so unabhängigen Künstlernaturen, die so wenig sich eigneten zu Dienern einer staatlichen Kunst?

Zugegeben, dass Rembrandt eine Malweise sich zu eigen gemacht, deren Anwendung ausserhalb seines eigenen Milieus ihm schwer möglich gewesen wäre, kann man ihn dann sich noch vorstellen, wie er der Schule von Antwerpen angehört, deren Herrschaft von Brabant bis nach Friesland hin sich erstreckt hätte,

als ein Schüler von Rubens, wie er für die Kirche malt, wie er Paläste ausschmückt und wie er von Erzherzögen seinen Unterhalt bezieht?

Damit das holländische Volk zur Welt kam, damit die holländische Kunst mit dem Volk das Tageslicht erblicke, dazu bedurfte es — und das ist der Grund, warum das eine mit dem anderen so Hand in Hand geht — einer Revolution; und diese Revolution musste tief gehen und musste glücklich sein und diese Revolution — und das war die nicht unerhebliche Forderung, die Holland an das Schicksal zu stellen hatte — sie musste die Logik der Notwendigkeit für sich haben. Das Volk musste alles verdienen, was es erlangen wollte, es musste entschlossen, überzeugt, arbeitsam, geduldig und heldenhaft sein, frei von ungestümer Begehrlichkeit, und es musste in allen Punkten sich würdig zeigen, sich selbst zu gehören.

Man möchte meinen, dass die Vorsehung ihre Augen über diesem kleinen Volk wachen liess, dass sie seinen Kummer prüfte, seine Ansprüche abwog, seine Kräfte abmass, dass sie zu dem Urteil gelangte, dass alles reif sei zur Tat und dass sie an dem gegebenen Tage ein einzigartiges Wunder zu seinen Gunsten geschehen liess. Der Krieg bereichert das Land, anstatt es zu verarmen; der Kampf stärkt, erhebt und stählt das Volk, anstatt es zu entkräften. Was die Holländer vollbracht hatten gegen so viele physische Hindernisse, gegen die Gewalt des Meeres und seiner Überschwemmungen, und gegen die Unbilden des Klimas, das tun sie nun auch gegen die Fremden. Und sie kommen zum Ziel. Was ihnen

zum Untergang werden soll, das wird ihnen zum Heil. Nur für den einen Gedanken haben sie noch Sinn: die Sicherheit der Existenz. In einem Zeitraum von 30 Jahren unterzeichnen sie zwei Verträge, die sie erst befreien und dann konsolidieren. Um die gewonnene eigene Existenz zu befestigen und ihr den Glanz der gedeihlichen Zivilisation zu sichern, fehlt es nur noch an einer Kunst, die allem Errungenen die Weihe gibt, die den neuen Ruhm in die Lande hinausträgt, die die neuen Erscheinungen zu gestalten weiss; und das Schicksal hat es gefügt, dass diese Kunst das Ergebnis ward des nun folgenden 12 jährigen Waffenstillstandes. Dieses Ergebnis ist so plötzlich, ist so unmittelbar geboren aus dem politischen Ereignis, dem es entspricht, dass es den Anschein hat, als sei das Recht, eine nationale und freie Malschule zu haben — und dies schon am Tage nach dem Friedensschluss — ein Teil der Friedensbedingungen des Jahres 1609 gewesen.

Im Augenblick macht sich eine allgemeine Beruhigung bemerkbar. Das Wehen eines glücklicheren Zeitalters ist über die Seelen hinweggegangen, hat den Boden neu belebt und hat Keime zur Entfaltung gebracht, die bereit waren, aufzubrechen und die nun zu köstlichem Leben erblüht sind. Wie man es wohl gewahrt beim Erwachen eines nordischen Frühlings, wo nach der tödlichen Strenge eines langen Winters die Vegetation so plötzlich einsetzt, das Leben so stürmisch dem Tage entgegen verlangt, so ist auch hier das Schauspiel ein unerwartetes, wunderbares: wie innerhalb eines so kurzen Zeitraums von höchstens 30 Jahren und auf

so kleinem Raum, auf diesem undankbaren und wüsten Boden inmitten der traurigen Stimmung der Gegend und inmitten der hart aufeinander prallenden Geschehnisse, ein solches Wachstum von Malern und von grossen Malern einsetzt.

Überall sehen wir sie zur gleichen Zeit in die Erscheinung treten: in Amsterdam, in Dortrecht, in Leyden, in Delft, in Utrecht, in Rotterdam, in Enckhuysen, in Harlem, zuweilen sogar ausserhalb des Landes, und als sei die Saat über die Feldgrenze hinausgefallen. Nur zwei sind etwas früher geboren: Van Goyen 1596, Wynants 1600. Cuyp ist vom Jahre 1605. Das Jahr 1608, eines der reichsten, wird im Laufe von nur wenigen Monaten Zeuge der Geburt von Terborch, Brouwer und Rembrandt; Adrian van Ostade, die beiden Both und Ferdinand Bol sind vom Jahre 1610; van der Helst, Gerard Dow von 1613; Metsu von 1615; Aart van der Neer von 1619; Wouermann von 1620, Weenix, Everdingen und Pynaker von 1621; Berghem von 1624; Paul Potter hat das Jahr 1625, Jan Steen das Jahr 1626 berühmt gemacht, das Jahr 1630 wird für immer denkwürdig dadurch, dass es den grössten Landschaftler der Welt neben Claude Lorrain, Jakob Ruysdael, geboren hat.

Und ist damit die Werdekraft erschöpft? Noch nicht. Das Geburtsjahr von Pieter de Hooch ist ungewiss, aber kann vielleicht zwischen die Jahre 1630 und 1635 gesetzt werden. Hobbemma ist ein Zeitgenosse von Ruysdael. Van der Heyden ist von 1637, und schliesslich ist Adrian van de Velde, der letzte unter all den Grossen, im Jahre 1639 geboren. In diesem selben Jahre, wo

dieser späte Schössling zum Licht verlangt, ist Rembrandt 30 Jahre alt; setzen wir das Jahr 1632, das die Anatomie entstehen sah, als das Jahr, das gewissermassen den Mittelpunkt bildet der ganzen Bewegung, so sehen wir, dass 23 Jahre nach der offiziellen Anerkennung der vereinigten Niederlande die holländische Schule ihre erste Blüte erlebt.

Fasst man die Geschichte in diesem Augenblick, so weiss man, woran man sich zu halten hat in Bezug auf die Ziele, den Charakter und die Zukunft der Schule. Aber bevor van Goyen und Wynants den Reigen eröffnet, bevor Terborch, Metsu, Cuyp, Ostade und Rembrandt zuerst gezeigt hatten, nach welcher Richtung sie in ihrer Kunst sich zu entwickeln gedachten, konnte man sich mit einigem Recht fragen, was diese Maler wohl zu einem solchen Zeitpunkt und in einem solchen Lande malen würden.

Die Revolution, die das holländische Volk frei, reich und so bereit zu jeder Unternehmung gemacht hatte, entzog ihm das, was allenthalben sonst das vitalste Element der grossen Schulen ausmacht. Sie liess einen Wandel eintreten im Glauben, sie unterdrückte die Bedürfnisse, schränkte die Gewohnheiten ein, schuf kahle Mauern, beseitigte die Darstellung der antiken Fabeln sowohl, wie die des Evangeliums, machte kurzer Hand ein Ende allen grossstiligen Plänen und ward zum Untergang für die kirchlichen, für die dekorativen, mit einem Wort für die Bilder grossen Formats. Niemals hat ein Land seine Künstler vor eine so eigentümliche Alternative gestellt und hat sie mit

mehr Nachdruck gezwungen, original zu sein oder nicht zu sein.

Die Aufgabe war die folgende: gegeben war ein Volk von Bürgern, praktisch, ohne Hang zur Träumerei, vielseitig beschäftigt, ohne jeden Hang zur Mystik, von einem antiromanischen Geist, mit einer unterbrochenen Tradition, einem Kultus ohne Bilder und einer sparsamen Art der Lebenshaltung; — zu finden: eine Kunst, die diesem Lande gefiel, eine Kunst, die das Land als zeitgemäss begriff und die diese Zeit darstellte. Ein Schriftsteller unserer Tage, der in diesen Dingen sehr scharf gesehen, hat sehr geistreich gesagt, dass ein solches Volk nur noch einen sehr einfachen und sehr kühnen Vorsatz zu fassen hatte, den einzigen übrigens, in dessen Realisierung es seit 50 Jahren fortgesetzte Erfolg erzielt hatte: den Vorsatz, sein eigenes Porträt zu machen.

Dieses Wort sagt alles. Die holländische Malerei, dessen vergewisserte man sich bald, war und konnte nur sein das Porträt von Holland. Sein äusseres, treues, genaues, vollständiges und einladendes Bild, ohne alle Verschönerung. Das Porträt der Menschen und der Dinge, der bürgerlichen Sitten, der Plätze und Strassen in den Städten, des platten Landes, das Porträt von Meer und Himmel; so musste, auf seine ersten Elemente zurückgeführt, das Programm sein, das die holländische Schule sich stellte, und das ist ihr Programm geworden vom ersten Tage an bis zu ihrem Verfall.

Scheinbar war nichts einfacher als die Entdeckung

dieser erdgeborenen Kunst; aber so lange gemalt worden ist, hatte sich keine Aufgabe von einer solchen Tragweite und solcher Neuheit dargeboten.

Mit einem Schlage ist alles verändert in der Art, zu konzipieren, zu sehen und zu gestalten: kein ideales, kein poetisches Sehen mehr, keine gewählten Studien, kein Stil und keine Methode. Die italienische Malerei in ihren schönsten Momenten, die flämische Malerei in ihren idealsten Bestrebungen sind zwar noch immer keine geschlossenen Bücher, denn noch werden sie genossen, aber sie sind tote Bücher, denn nicht sie sind es mehr, daraus man sich Rats erholt.

Es war Sitte gewesen, laut und gross zu denken; eine Kunst hatte bestanden, die darauf beruhte, eine Auswahl unter den Dingen zu treffen, sie zu verschönen, sie zu verbessern, eine Kunst, die im Absoluten eher lebte als im Relativen, die die Natur sah, wie sie ist, aber sich darin gefiel, sie darzustellen wie sie nicht ist. Alles bezog sich mehr oder weniger auf die menschliche Gestalt, hing von ihr ab, ordnete sich ihr unter und schablonisierte sich darnach, weil tatsächlich gewisse Gesetze der Proportion und gewisse Attribute, wie Anmut, Kraft, Vornehmheit, Schönheit, die in der menschlichen Gestalt gründlich studiert und auf feste Regeln zurückgeführt waren, sich auch auf das anwenden liessen, was nicht der Mensch war. Das Resultat war eine Art von universeller Menschlichkeit, ein vermenschlichtes Universum, dessen Prototyp der menschliche Körper in seiner idealen Form war. Geschichte, Wissenschaft, Glaube, Dogmen, Mythen, Symbole,

Sinnbilder, alles das hatte nahezu allein die menschliche Gestalt auszudrücken. Die Natur lebte nur ein vages Leben um diese absorbierende menschliche Gestalt herum. Kaum dass man ihr die Rolle eines Rahmens anwies, der von selbst verschwinden und in den Hintergrund treten müsste, sobald der Mensch erschien. Alles beruhte auf Auswahl und auf Synthese. Da jeder Gegenstand seine plastische Gestalt demselben Ideal entnehmen musste, so entfernte sich nichts von dem einheitlichen Schema. Auf Grund dieser Gesetze des historischen Stils war es zum Übereinkommen geworden, dass eine nur geringe Zahl von Schebenen zugelassen wird, dass der Horizont sich zusammenzieht, die Bäume immer mehr verschwinden, dass der Himmel einförmiger, die Atmosphäre klarer und gleicher und der Mensch sich selbst ähnlicher wird, nackend öfter als bekleidet, von einer stets vollendet schönen Gestalt und von schönem Antlitz, um so die beherrschende Rolle besser ausfüllen zu können, die man ihm anweist.

Jetzt aber wird die Aufgabe einfacher. Es handelt sich darum, jedem einzelnen Gegenstand seine interessante Seite abzugewinnen, den Menschen an die ihm zukommende Stelle zu setzen und im Notfall auch ohne ihn auszukommen.

Der Augenblick ist gekommen, weniger zu denken, weniger hoch zu zielen, genauer hinzusehen, besser zu beobachten und ebenso gut, wie bisher, aber anders zu malen. Es entsteht eine Malerei für die Menge, für den Bürger, für den Mann der Arbeit und den Parvenu und eine Malerei für den ersten Besten, die aus-

schliesslich für ihn und ausschliesslich auch von ihm geschaffen wird. Es handelt sich darum, Demut zu lernen den demütigen und kleinen Dingen gegenüber, empfindsam zu werden für die empfindsamen Dinge, sie alle zu umfassen, ohne Ausnahme und ohne Missachtung, in ihre tiefsten Geheimnisse einzudringen und ihr Wesen liebevoll zu begreifen. Das lebendige Mitgefühl, die aufmerksame und stets geduldige Beobachtung sollen damit zu ihrem Rechte kommen. Fortan wird das Genie darin bestehen, von keinem Vorurteil mehr befangen zu sein, seines eigenen Wissens sich nicht bewusst zu werden, von dem Gegenstand seiner Beobachtung sich überraschen und nur von ihm allein und von den in ihm zu Tage tretenden Gesetzen sich in der Art seiner Darstellung beraten zu lassen. Alle Verschönerung, alle Veredelung, jede Korrektur ist ausgeschlossen; alles das gilt als Lüge oder als unnütze Mache. Liegt nicht in jedem Künstler, der wert ist, diesen Namen zu tragen, ein gewisses Etwas, das von Natur und ohne sichtliche Anstrengung in diese Richtung weist?

Selbst ohne die 7 Provinzen Hollands zu verlassen, wird sich doch innerhalb dieser Schranken für die Beobachtung ein Feld finden, dem keine Grenzen gesteckt sind. Wer einen Winkel der nordischen Erde mit ihrem Wasser gestaltet, mit ihrem Wald, mit ihrem Meer, wie es dem fernen Horizont entgegen sich weitet, der giebt damit einen Abriss aus der Unendlichkeit. Der kleinste Ausschnitt aus einer Landschaft, dafern er wirklich sorgsam studiert ist, wird in den Gestaltungen, die ihm

Geschmack und Instinkt derer zu geben wissen, die da wirklich beobachten, zu einer unerschöpflichen Quelle der Anregung voller Lebens, wie das Leben selbst; und fruchtbar in der Entfaltung und Erweckung von Gefühlen, wie das Menschenherz fruchtbar ist im Erleben stets neuer Gefühle. Die holländische Schule kann ein Jahrhundert lang wachsen und arbeiten; Holland wird immer genug Stoff haben, um die unermüdliche Wissbegierde seiner Maler zu befriedigen, solange nur ihre Liebe zur Heimat nicht erlöscht.

Ohne auch nur die Weiden und die Polder zu verlassen, ist da genug Stoff vorhanden, um allen Neigungen Genüge zu schaffen, genug Stoff, um die zarten sowohl wie die gröberen Naturen zu befriedigen, die melancholischen, die leidenschaftlichen, die, die gern lachen und die, die gern träumen. Finstere Tage wechseln ab mit hellem Sonnenschein; heute ist das Meer glatt und glänzend, morgen wird ein Gewitter darüber hincziehen; und dann die Weiden mit ihren Bauernhäusern, der Strand mit seinen Schiffen und immer fast eine Bewegung in der Luft, die sichtbar ist im weiten Himmelsraum, immer der frische Wind vom Zuidersee, der die Wolken zusammenballt, der die Bäume niederlegt, der die Mühlen dreht und Licht und Schatten spielend über den Boden huschen lässt. Dazu dann die Städte und was um die Städte herumliegt, das Leben im Hause und ausser dem Hause, die Kirchweihfeste, die derben, wie die guten und verfeinerten Sitten, alles Elend im Leben der Armen, die Schrecken des Winters, der Müssiggang, wie er sich in den Kneipen

breit macht bei Tabak und Bier und mit leichtfertigen Mädchen, dann die zweifelhaften Gewerbe und Örtlichkeiten in all ihren Abstufungen — und auf der andern Seite die Sicherheit des häuslichen Lebens, die Wohltat der Arbeit, der Reichtum fruchtbarer Felder, die Lieblichkeit des Lebens unter freiem Himmel nach getaner Arbeit, mit fröhlichen Menschen, wie sie ruhen, wie sie sich vergnügen und wie sie jagen. Weiter dann das öffentliche Leben, die bürgerlichen Ceremonieen, die bürgerlichen Festmahle — nimmt man das alles zusammen, so hat man vor sich die Elemente einer ganz neuen Kunst, mit einem Inhalt, der so alt ist wie die Welt.

So kommt die harmonische Einheit im Geist dieser Schule zustande, und auf der andern Seite die erstaunlichste Mannigfaltigkeit, die jemals innerhalb ein und derselben Ideenrichtung entstanden ist.

Die Schule in ihrer Gesamtheit wird mit dem Wort „Genre“ bezeichnet. Analysieren wir sie, so begegnen wir da der „Konversation“, der Landschaft, dem Tierstück, dem Seestück, dem offiziellen Bild, dem Stillleben; und dabei in jeder Gattung beinahe ebenso viel Unterarten wie Temperamente, von dem rein malerischen, bis zu dem inhaltlichen Bilde, von dem Kopisten bis zu dem Eklektiker, von denen, die weite Reisen machen, bis zu den Sesshaften, von den Humoristen, die die menschliche Komödie unterhält und fesselt, bis zu denen, die sie fliehen, von Brouwer und Ostade bis zu Ruysdael, von dem strengen Paul Potter bis zu dem unruhigen Spötter Jan Steen, von dem geistreichen und

heiteren van de Velde bis zu dem geheimnisvollen und grossen Denker, der, ohne abseits zu leben, mit keinem unter ihnen in näherer Verbindung steht, der keinen von ihnen wiederholt und sie doch alle zusammenfasst, der scheinbar sein Zeitalter, seine Heimat, seine Freunde und sich selbst malt und der doch im Grunde nur einen bis dahin unbekanntem Winkel der menschlichen Seele gemalt hat: bis zu Rembrandt.

Wie die Art des Sehens, so ist auch der Stil und wie der Stil, so ist die Methode. Nimmt man Rembrandt aus, der eine Ausnahme bildet in seinem Lande wie in allen Landen, zu seiner Zeit, wie zu allen Zeiten, so gewahren wir nur einen einzigen Stil und eine einzige Methode in den holländischen Ateliers. Das Ziel ist: nachzuahmen alles das, was existiert, die Liebe zu wecken zu dem, was man nachahmt und in klarer Weise einfache, lebendige und richtige Empfindungen auszudrücken. So hat auch der Stil die Einfachheit und Klarheit dieses Prinzips. Sein oberstes Gesetz ist Wahrhaftigkeit und Aufrichtigkeit. Vertraut, natürlich und charakteristisch, so tritt er uns entgegen. Er ist das Resultat einer Vielheit geistiger Qualitäten: der Naivität, des geduldigen Willens und der Rechtschaffenheit. All das erscheint wie eine aus dem Privatleben in die Kunst erfolgte Übertragung häuslicher Tugenden, die nun in gleicher Weise dazu dienen, eine gute Lebensführung und eine gute Malerei zu gewährleisten. Nimmt man der holländischen Kunst das, was man Rechtschaffenheit nennen könnte, so würde man ihr vitalstes Element nicht mehr verstehen, und es

würde nicht mehr möglich sein, weder ihren geistigen Gehalt noch ihren Stil zu definieren. Aber ebenso wie es selbst in einem durch und durch praktischen Leben Elemente gibt, die die Betätigungen des Lebens auf eine höhere Stufe heben, so tritt uns auch in dieser als so positiv bekannten Kunst, in diesen berühmten Malern, die zum grossen Teil nur als kurzsichtige Kopisten gelten, eine Höhe und eine Güte der Seele entgegen, eine innige Liebe für das Wahre, eine Vertraulichkeit des Verhältnisses zum Wirklichen, die ihren Werken einen Wert geben, den die Dinge selbst nicht zu haben scheinen. So entsteht das Ideale in dieser Kunst, das, teilweise verkannt und stark missachtet, doch unzweifelhaft vorhanden ist für den, der es ernstlich erfassen will, und das äusserst anziehend ist für den, der es zu geniessen weiss. Zuweilen werden diese Künstler durch ein Körnchen noch wärmerer Empfindsamkeit zu Denkern, ja zu Dichtern; und wenn die Gelegenheit sich bieten wird, so will ich darauf hinweisen, auf welche Stufe ich in unserer Kunstgeschichte die Inspiration und den Stil eines Ruysdael stelle.

Die Grundlage dieses wahrhaftigen Stiles und die erste Wirkung dieser Rechtlichkeit ist die Vollkommenheit der Zeichnung. Jeder holländische Maler, der nicht einwandfrei zeichnet, verfällt der Missachtung. Das Genie der einen besteht, wie bei Potter, darin, Massverhältnisse zu erforschen, dem bestimmten Zuge einer Linie zu folgen. Übrigens hatte auf seine Weise Holbein auch nichts anderes getan, was ihm inmitten und ausserhalb aller Schulen einen Ruhm sichert, der beinahe

einzig dasteht. Jeder Gegenstand soll, vermöge des Interesses, das er darbietet, in seiner Form untersucht und soll gezeichnet werden, bevor er gemalt wird. In diesem Sinne ist nichts sekundär. Das Gelände mit seinen Wellenbewegungen, eine Wolke in ihrer zerrissenen Gestaltung, ein Stück Architektur mit ihren Gesetzen der Perspektive, ein Gesicht mit seinen charakteristischen Merkmalen, seinen bestimmenden Zügen, seinem vorübergehenden Ausdruck, eine Hand in ihrer Gebärde, ein Anzug in der Art seines Falles, irgend welches Tier in seiner Gestalt, seinem Knochengüst und in dem intimen Charakter seiner Rasse und seiner Instinkte — alles das hat mit dem gleichen Rechtsanspruch Anteil an einer ausgleichenden Kunst und genießt sozusagen dieselben Rechte angesichts der Zeichnung.

Jahrhunderte lang hat man geglaubt, und in vielen Schulen glaubt man es noch, dass es genügt, luftige Töne auf die Leinwand zu bringen, und sie bald mit Blau und bald mit Grau zu nuancieren, um die Grösse des Himmelsraums, die Höhe des Zenits und den im täglichen Lauf der Dinge sich ergebenden Wechsel in den atmosphärischen Erscheinungen wiederzugeben. Und nun bedenke man, dass in Holland der Himmel oftmals die Hälfte des Bildes ausmacht, zuweilen das ganze Bild, und dass von hier aus dem Interesse an dem Bild die Richtung angewiesen wird. Der Künstler verlangt, dass der Himmel bewegt ist und dass er uns davonträgt, dass er sich selbst erhebt und dass er uns mit sich reisst; er verlangt, dass die Sonne untergeht, dass

der Mond aufgeht, dass es wirklich Tag sei und Abend und Nacht, dass es kalt oder warm sei auf seinen Bildern, und dass ihre frostige oder heitere oder gesammelte Stimmung sich uns mitteile. Wem eine Zeichnung, die derartige Probleme umfasst, nicht als die idealste von allen erscheint, der muss sich wenigstens davon überzeugen lassen, dass es ihr weder an Tiefe, noch an wahrhaften Vorzügen gebricht. Und wer gar geneigt ist, zu zweifeln an dem Können und an dem Genie von Ruysdael und van der Meer, der braucht nur in der ganzen Welt nach einem Maler zu suchen, der einen Himmel malt, wie sie ihn gemalt haben und der so viele Dinge, wie sie und diese so gut sagt. Überall ist es die gleiche Art der Zeichnung, geschlossen, bestimmt, fest, natürlich, naiv, wie sie die Frucht zu sein scheint täglich erneuter Beobachtung und die, wie ich schon gesagt habe, von einem tiefen Können zeugt ohne alle trockene Methode.

Ein kleines Wort vermag den eigentümlichen Zauber dieser naiven Wissenschaft und dieses Reichtums der Erfahrung, das auf der Hand liegende Verdienst und den wahrhaften Stil dieser gesunden Köpfe zusammenzufassen: wir begegnen unter ihnen stärkeren und schwächeren Begabungen, aber wir begegnen nicht einem einzigen Pedanten.

Was aber ihre Palette anlangt, so ist sie nicht mehr und auch nicht weniger wert als ihre Zeichnung; daher die vollendete Einheitlichkeit ihrer Kunst stammt. Alle holländischen Maler zeigen eine gewisse Verwandtschaft unter einander, und niemand hat je gemalt und malt je,

Fromentin, Meister von ehemals.

wie sie. Sieht man sich einen Teniers genauer an, einen Breughel, einen Paul Bril, so wird man, ungeachtet gewisser Charakter-Analogieen, und bei sehr ähnlichen Zielen doch gewahren, dass weder Paul Bril, noch Breughel, noch selbst Teniers, der doch am meisten unter allen Flamen · Holländer war, die holländische Erziehung genossen hat.

Jede holländische Malerei ist rein äusserlich an einigen sehr bestimmten Zügen erkennbar, sie ist von kleinem Format, von mächtiger und reiner Farbe und von einer konzentrierten und in gewissem Sinne konzentrischen Wirkung.

Es ist eine Malerei, die Fleiss und Ordnung, die eine gesetzte Hand verrät, eine ausdauernde Arbeit, eine Malerei, die eine tiefe Andacht zur Voraussetzung hat und die diese Andacht denen mitteilt, die sich in ihre Betrachtung versenken. Es ist ein Zustand ernstester Sammlung, aus dem heraus sie konzipiert ist; und diese gleiche Sammlung muss bei dem vorausgesetzt werden, der sie verstehen will. Es ist nicht schwer, hier der Wirkung zu folgen, die sich von dem äusseren Gegenstand auf das Auge des Malers und von seinem Auge auf sein Gehirn vollzieht. Keine Malerei der Welt giebt eine klarere Vorstellung von diesem Vorgang, wie er sich in seine drei Elemente, des Fühlens, Überlegens und Gestaltens zerlegt. Auch ist nirgends die Wirkung der Malerei kondensierter als hier, weil nirgends auf so wenig Raum so viele Dinge zusammengefasst werden, nirgends in solch kleinem Rahmen so vieles zum Ausdruck gelangt. Daher kommt es, dass diese Malerei

eine so präzise, so genaue Formulierung, dass sie eine solche gedrängte, gehaltvolle Gestaltung erfährt. Die Farbe ist von eindringlicher Kraft, die Zeichnung intim, die Wirkung dadurch geschlossen, dass das Interesse auf einen Punkt konzentriert wird. Niemals hat ein Bild die Tendenz, zu sehr in die Breite zu wachsen, niemals läuft es Gefahr, in den Rahmen aufzugehen oder aus dem Rahmen sich zu lösen. Es gehört schon die Unkenntnis oder die völlige Naivität von Paul Potter dazu, um so wenig Sorgfalt auf diese Architektonik des Bildes zu verwenden, die doch eines der fundamentalsten Gesetze zu bilden scheint in der Kunst seiner Heimat.

Alle holländische Malerei ist konkav; womit ich sagen will, dass ihre Gestaltungselemente bestehen: einmal in einer Linienführung, die um einen Punkt gravitiert, der seinerseits bestimmt ist durch das Interesse, das das Bild erwecken soll, und zum anderen in einer Verteilung der Schatten, die sich um ein dominierendes Lichtzentrum gruppieren. Alles das ist gezeichnet, gemalt und belichtet nach Analogie der Kugelform, mit kräftiger Basis, mit tiefensuchendem oberen Abschluss und mit abgerundeten Ecken, die nach dem Mittelpunkt zusammenstreben; daher es kommt, dass ihre Tiefenwirkung stark zur Geltung kommt und dass es ein weiter Weg ist vom Auge zu den Gegenständen, die da wiedergegeben werden. Keine Malerei führt mit grösserer Sicherheit von der ersten Sehebene zur letzten, vom Rahmen zum Horizont. Man hat das Gefühl, darin zu leben, darin sich zu bewegen, man

sieht weit in die Tiefe hinein und man ist in Versuchung den Kopf zu heben, um den Himmel zu sehen. Alles vereinigt sich in der Erweckung einer Illusion, wie sie durch eine strenge Beobachtung der Gesetze der Luftperspektive und dadurch erzielt wird, dass jeder Gegenstand in Farbe und Licht auf den Wert gestimmt ist, der der von ihm eingenommenen Sehebene entspricht. Jede Malerei, die es anders macht, als diese Schule, mit der grossen Sicherheit ihrer Verkürzungen, der transparenten Luft und der tiefenanregenden Wirkung, erscheint im Vergleich damit flach, als sei sie nur auf die Oberfläche der Leinwand gesetzt. So stammt zum Beispiel Teniers in seinen Freilichtbildern mit ihren reinen Farben nahezu ausschliesslich von Rubens ab; von ihm hat er den Geist, die Leidenschaft, den etwas leichten, beinahe oberflächlichen Auftrag und die eher graziöse als intime Art zu arbeiten; um es kräftiger auszudrücken: er dekoriert eher, als dass er im tiefen Sinne des Wortes malt.

Ich habe noch nicht alles gesagt und doch höre ich hier auf; um ein vollständiges Bild zu geben, müsste ein jedes einzelne Element dieser so einfachen und doch so mannigfaltigen Kunst, eines nach dem anderen, untersucht werden. Die Farbe der Holländer müsste gründlich studiert, ihre Grundlagen, alle ihre Ausdrucksmittel, ihr Umfassungsgebiet, die Art ihrer Anwendung, all das müsste erforscht werden, und man müsste imstande sein zu sagen, warum sie so einfach und beinahe monochrom ist und dennoch so reich in ihren Resultaten, ein und dieselbe für alle und doch so mannigfaltig an Unter-

schieden, warum das Licht so sparsam verwendet wird, der Schatten dagegen überwiegt, und welches das Hauptgesetz dieser Beleuchtung ist, die den natürlichen Gesetzen widerspricht, besonders wo es sich um Beleuchtungen im Freien handelt; und es wäre interessant festzustellen, welchen Anteil an dieser so bewussten Malerei die Kunst hat, und wieviel auf das Konto der reinen Kombination, der Absichtlichkeit und der geistreichen Systematisierung entfällt.

Dazu käme dann noch die rein manuelle Arbeit, die Geschicklichkeit in Handhabung des Pinsels, die ganz aussergewöhnliche Sorgfalt, die hierbei zu Tage tritt, die glatte Behandlung der Oberfläche, der dünne Farbauftrag, der Glanz dieser Farben und ihr Schillern wie Metall und wie kostbares Edgestein. Zu untersuchen wäre, wie diese Meister in den Einzelheiten ihrer Arbeit zu Werke gingen, ob sie auf hellem oder dunklem Grund malten, ob sie, nach dem Beispiel der primitiven Schulen, die Farben ineinander vertrieben oder aufeinander setzten.

Alle diese Fragen, besonders aber die letzte, sind Gegenstand häufiger Vermutungen gewesen und sind doch niemals in zufriedenstellender Weise geklärt und gelöst worden.

Aber diese flüchtigen Notizen sollen all diese Fragen keineswegs erschöpfen. Die Vorstellung, die man sich gemeinhin von der holländischen Malerei macht und die ich zusammenzufassen mich bemüht habe, genügt, um sie deutlich von anderen zu unterscheiden, und die Vorstellungen, die man in gleicher

Weise vom holländischen Maler vor seiner Staffelei hegt, ist richtig und nach jeder Seite hin ausdrucksvoll. Man stellt sich einen Mann vor, wie er über seine Arbeit gebeugt ist, mit funkelnagelneuer Palette, mit durchsichtigen klaren Ölfarben, sauberen und feinen Pinseln, mit einem Gesichtsausdruck der vollkommensten Sammlung, mit vorsichtiger Hand, wie er bei halbem Lichte malt, vor allem ein Feind von allem, was Staub heisst. Und trägt man dem Umstand Rechnung, dass man allzu leicht in Versuchung ist, sie alle nach Gerard Dow oder nach Mieris zu beurteilen, so ist dieses Bild ähnlich. Vielleicht waren sie weniger peinlich, als man gern glaubt und konnten freier und herzlicher lachen, als man wohl annimmt. Van Goyen und Wynants hatten vom Beginn des Jahrhunderts an ein für allemal gewisse Gesetze bereits festgelegt. Diese Lehren hatten sich vom Meister auf den Schüler fortgepflanzt, und 100 Jahre lang haben sie ohne jede Abweichung die Grundlage abgegeben, auf der diese Schule ihre Schöpfungen aufgebaut.

III.

Heute Abend war ich müde geworden, so viele Bilder gesehen und bewundert und in meinem Innern so lebhaft diskutiert zu haben; so bin ich am Vijver spazieren gegangen.

Ich kam erst gegen Sonnenuntergang dort an, und bin dann lange da geblieben. Es ist ein eigentümlicher Ort, umgeben von einem merkwürdigen Zauber stiller Einsamkeit, und von einer eigenen Melancholie für den, der zu solcher Stunde hier weilt als ein Fremder und

als einer, den die Gefolgschaft der fröhlichen Jahre verlassen hat. Man stelle sich ein grosses Bassin vor, eingefasst von starren Umfassungswänden, umgeben von schwarzragenden Palästen. Zur Rechten eine meist verlassene Promenade, jenseit der eine Reihe geschlossener Häuser sich hinzieht, zur Linken der Binnenhof mit seinen Fundamenten im Wasser, mit seiner Backsteinfassade, seinem Schieferdach, seinem düsteren Aussehen, seinem Charakter aus einer anderen Zeit, der doch auch wieder in alle Zeiten zu passen scheint, mit den tragischen Erinnerungen, die sich daran knüpfen, und jenem gewissen Etwas, das allen historischen Orten eigen ist. In der Ferne der Turm der Kathedrale, wie er sich gegen den Nord-Himmel abhebt, schon umflossen von dem kalten Licht der hereinbrechenden Nacht; nur ein noch leise erklingender farbloser Ton gegen den Abendhimmel. Mitten im Weiher eine grünende Insel und zwei Schwäne, die unhörbar ihre Bahnen im Wasser ziehen, wie sie im Schatten der Ufer leise dahingleiten; und darüber Sturmschwalben, die hohen und eiligen Fluges den Abendhimmel mannigfach durchkreuzen. Völlige Stille, völlige Ruhe, ein gänzlich Vergessen der gegenwärtigen und der vergangenen Dinge. Scharf gezeichnete aber farblose Reflexe tauchen hinab bis zum Grund der schlafenden Wasser, und mahnen in ihrer wie erstorbenen Unbeweglichkeit an alle die von weither auftauchenden Erinnerungen, die das ferne Leben in einem zu drei Viertel erloschenen Gedächtnis eingezeichnet hat.

Ich betrachtete das Museum, das „Mauritshuis“, das

die Südecke des Weihers einnimmt und das an dieser Stelle die schweigsame Linie des Binnenhofes abschliesst, dessen violette Backsteinmauerung am Abend tieftraurig stimmt. Die gleiche Stille, die gleiche Dunkelheit und die gleiche Verlassenheit umgibt zur Zeit alle die gespenstischen Gestalten, die in dem Statthalter-Palast oder in dem Museum wohnen. Ich dachte an das, was das Moritzhaus enthält, und ich dachte an alles das, was in dem Binnenhof sich zugetragen hat. Dort Rembrandt und Paul Potter, aber hier Wilhelm von Oranien, Barneveldt, die Brüder de Wit, Moritz von Nassau, Heinsius — um nur die berühmtesten und bekanntesten Namen zu nennen. Und dazu dann die Erinnerung an die Generalstaaten, diese von dem Lande selbst und innerhalb seiner Grenzen aus dem Kreise der intelligentesten, gewecktesten, standhaftesten und heldenhaftesten Bürger gewählte Versammlung, dieser lebendige Teil, diese Seele des holländischen Volkes, die innerhalb dieser Mauern lebte, sich immer neu ergänzte, aber in steter Beharrlichkeit immer sich selbst gleich blieb; die dort während der 50 stürmischsten Jahre, die Holland gekannt hat, ihren Sitz hatte, die Spanien und England standhielt, die Ludwig XIV ihre Bedingungen diktierte. und ohne die weder Wilhelm, noch Moritz, noch ihre grossen Ratgeber irgend etwas hätten sein können.

Morgen früh um 10 Uhr werden einige Pilger an die Pforte des Museums pochen, und um dieselbe Stunde wird niemand im Binnenhofe sein, noch im Buitenhof, und niemand wird, so glaube ich, den Ritter-

saal besuchen, wo die Spinnen sich so breit gemacht haben, und wo es, mit andern Worten, so einsam ist.

Nimmt man an, dass der Nachruhm, der, wie man sagt, Tag und Nacht wacht, hier zur Erde herniedersteigt, und sich an irgend welcher Stelle hier niederlässt, wo wird er dann wohl in seinem Fluge innehalten, und über welchem dieser Paläste wird er wohl seine goldenen Schwingen falten, um von seinem Fluge zu ruhen? Über dem Palast der Generalstaaten oder über dem Haus von Paul Potter und Rembrandt? Welch sonderbarer Wandel in dem Kommen und Gehen von Gunst und Ruhm! Wie erklärt sich ein solches Mass von Interesse für ein Bild, und ein so geringes Mass von Interesse für die Grösse eines geschichtlichen Vorganges? Grosse Politiker haben hier gehandelt und grosse Bürger; Revolutionen sind von hier aus ins Werk gesetzt worden und Staatsstreiche, Schweres ist hier erduldet worden, Kämpfe von tiefster Bedeutung sind hier ausgefochten, tiefe Wunden hier geschlagen, alles das, was uns entgegentritt da, wo ein Volk geboren wird, und dafern dieses Volk einem andern Volke angehört, von dem es sich trennt, einer Religion, die es umwandelt, einem politischen Gemeinwesen, mit dem es die Gemeinschaft bricht und das es zu verdammen scheint durch die einfache Tatsache der vorgenommenen Trennung. Alles das berichtet die Geschichte; erinnert sich dessen auch nur das Land? Und wo finden wir das lebendige Echo solcher aussergewöhnlich tiefen Bewegung?

Und zur gleichen Zeit malt ein ganz junger Mann

einen Stier auf einer Weide; ein anderer, der einem Arzt seiner Freunde sich gefällig erweisen will, stellt diesen dar in einem Seziersaale, umgeben von seinen Schülern, wie er das Seziermesser in den Arm eines Leichnams einführt. Und mit diesen einfachen Tatsachen haben diese beiden Männer ihrem Namen, ihrer Schule, ihrem Jahrhundert und ihrem Lande die Unsterblichkeit gesichert.

Wem also gebührt unser Dank? All dem Würdigsten und Wahrsten, das die Welt ihr eigen nennt? Gewiss nicht! All dem, was wahrhaft gross ist? Zuweilen! Immer aber und überall alledem, das schön ist. Und was ist es nun dieses Schöne, diese grosse, bewegende, treibende Kraft, dieses grosse Liebende, dieses in dem ewigen Gleiten und Versinken der geschichtlichen Dinge einzig Beharrende und dauernd Anziehende? Sollte dieses Schöne mehr als irgend etwas anderes dem Ideal nahe kommen, nach dem der Mensch wie unbewusst sein Auge gerichtet hält, und ist das Grosse nur deshalb verführerisch, weil es so leicht zu verwechseln ist mit dem Schönen? Man muss schon auf einer hohen Warte der Moral, oder auf einem sicheren Standpunkt in der Metaphysik stehen, um von einer guten Handlung oder von einer Wahrheit zu sagen, dass sie schön sei. Der einfachste Mensch sagt es von einer grossen Handlung. Im Grunde lieben wir von Natur nur das, was schön ist. Der Schönheit wendet sich die Einbildungskraft zu, von ihr wird unser Gefühlsleben erregt, ihr öffnen sich alle Herzen. Wollten wir gut Umschau halten nach dem, dafür die Menschheit, als

Ganzes betrachtet, sich am liebsten begeistert, so würden wir finden, dass es nicht das ist, was sie rührt, auch nicht das, was sie überzeugt, noch was sie erhebt; sondern das, was sie bezaubert, oder was sie mit wahrer Bewunderung erfüllt.

Daher auch überall da, wo eine historische Persönlichkeit in ihrem Leben dieses Element eines machtvollen persönlichen Zaubers vermissen lässt, wir sagen möchten, dass ihr etwas fehlt. Von dem Moralisten und von dem Gelehrten wird sie verstanden, die Menschheit im allgemeinen erkennt sie nicht. Trifft aber das Gegenteil zu, so ist ihr Andenken gesichert. Ein Volk verschwindet mit seinen Gesetzen, seinen Sitten, seiner Politik und seinen Eroberungen; von seiner Geschichte bleibt nichts übrig, als ein Stück Marmor oder Bronze und dieser eine Zeuge genügt. War da ein Mensch, gross an Intelligenz, gross an Mut, an politischem Scharfsinn und an Tatkraft; und doch würden wir selbst seinen Namen vielleicht nicht mehr kennen, wenn er nicht gleichsam einbalsamiert worden wäre von einer gefügigen Literatur, und wenn ihm nicht von seinen Freunden ein Standbild errichtet worden wäre, das er dann selbst als Schmuck seiner Tempelgiebel verwenden liess. Und da war ein anderer, oberflächlich, leichtsinnig, verschwenderisch, sehr geistreich, ein Freigeist, tapfer zu seiner Zeit: und man spricht öfter von ihm und allgemeiner, als von Solo, von Plato, von Sokrates und Themistokles. War er weiser, war er tapferer? Diente er besser der Wahrheit, der Gerechtigkeit und den Interessen seines Landes? Nein; aber er verfügte

über den einen Zauber, dass er leidenschaftlich zu lieben wusste alles was schön ist: die Frau in erster Linie; und dann Bücher, Bilder und Bildwerke. Wieder ein anderer war ein unglücklicher General, ein mässiger Politiker, ein leichtsinniges Staatsoberhaupt: aber er hatte das Glück, eine der verführerischsten Frauen zu lieben, die die Geschichte kennt, und diese Frau war, sagt man, die Schönheit selbst.

Gegen 10 Uhr fing es an zu regnen. Die Nacht war hereingebrochen; in dem Weiher fing sich nur noch ein letzter Schimmer, wie ein Rest von Dämmerchein, der in einem Winkel der Stadt sich verloren. Die Gestalt des Nachruhms, von der ich geträumt, hat sich nicht gezeigt. Ich weiss, was man ihrer Wertung der Dinge entgegenhalten kann und ich habe mir nicht das Ziel gesetzt, sie zu richten.

IV.

Eines ist es vor allem, das uns auffällt, wenn wir die geistige Grundlage der holländischen Kunst studieren: das völlige Fehlen dessen, was wir heute einen „Vorwurf“ nennen.

Von dem Tage an, da die Malerei aufhörte, von Italien ihren Stil und ihre Poesie, ihren Geschmack für die Geschichte, für die Mythologie und für die christliche Legende zu entlehnen, bis zu dem Moment der Dekadenz, da sie darauf zurückkam — also von Bloemaert und Poelenburgh bis zu Lairesse, Philippe, van Dyck und später Troost — sind nahezu hundert Jahre verflossen, während deren die grosse holländische Schule

keine andere Sorge mehr gehabt zu haben scheint, als allein nur gut zu malen. Sie begnügte sich damit, um sich zu schauen, und sie verzichtete auf alles was reine Erfindung war. Alles Nackte, das in dieser Wiedergabe des wirklichen Lebens nicht mehr an seinem Platz ist, verschwindet. Die Geschichte des Altertums gerät in Vergessenheit, und gleichermassen die Geschichte der Gegenwart; und unter all den merkwürdigen Erscheinungen ist dies die merkwürdigste. Kaum verliert sich hie und da, wie ertränkt in diesem ungeheueren Milieu von Genrebildern, ein Bild, wie der „Friedensschluss von Münster“ von Terborch, oder einige Vorgänge aus Seeschlachten, die durch Schiffe, wie sie sich gegenseitig beschiessen, dargestellt sind: so eine Ankunft von Moritz von Nassau in Scheveningen (Cuyp. Sixsche Sammlung), eine Abfahrt von Karl II. aus Scheveningen (2. Juni 1660) von Lingelbach, und dieser Lingelbach ist ein trauriger Maler. Die Grossen geben sich mit solchen Gegenständen nicht ab. Und abgesehen von den Malern von Seestücken oder von ausschliesslich militärischen Bildern, schien auch kein einziger die Fähigkeit zu haben, sie zu behandeln. Van der Meulen, dieser vortreffliche Maler, der durch Vermittelung von Snayers aus der Schule von Antwerpen stammt, durch und durch ein Flame, obwohl er von Frankreich adoptiert, von Ludwig XIV unterhalten wurde, und obwohl er den Geschichtsmaler unserer französischen Ruhmestaten abgab, dieser van der Meulen gab den holländischen Anekdotenerzählern ein verführerisches Beispiel, das doch von niemand nachgeahmt ward. Die grossen Dar-

stellungen bürgerlicher Vorgänge von Ravestejn, von Hals, von van der Helst, von Flink, von Karel Dujardin und anderen sind, wie man weiss, Porträtbilder, in denen die Handlung gleich Null ist und die, so interessante historische Dokumente sie auch sein mögen, doch dem eigentlichen Geschichtsvorgang ihrer Zeit keinerlei Platz einräumen.

Denken wir an all das, was die Geschichte des 17. Jahrhunderts in Holland an wichtigen Vorgängen enthält, an die Bedeutung der militärischen Taten, an die Energie dieses Volkes von Soldaten und Matrosen in all seinen Kämpfen, und an alles das, was dieses Volk erlitt; vergegenwärtigen wir uns das Bild, das das Land in diesen furchtbaren Zeiten darbieten konnte, so sind wir ganz überrascht zu finden, wie die Malerei keinerlei Interesse zeigt für das, was das eigentliche Leben selbst des Volkes ausmacht.

Der Kampf tobt in der Fremde, zu Lande und zu Wasser, an den Grenzen und bis hinein in das Herz von Holland; die heftigsten Kämpfe wüten im Innern. Barneveldt wird im Jahre 1619 enthauptet, die Brüder De Wit im Jahre 1672 niedergemetzelt; 53 Jahre später nimmt der Kampf zwischen Republikanern und den Oraniern dieselbe verwickelte Gestalt an infolge der gleichen religiösen und philosophischen Zwistigkeiten — hier Remonstranten gegen Gomaristen, dort Voetianer gegen Cocceianer — und er führt die gleichen Tragödien herbei. Der Krieg mit Spanien, mit England und mit Ludwig XIV reisst nicht ab. Holland wird von Feinden überschwemmt, und verteidigt sich, wie uns aus der Ge-

schichte bekannt. Der Frieden von Münster wird im Jahre 1648 unterzeichnet, der Frieden von Nymwegen im Jahre 1678, der Frieden von Ryswyk im Jahre 1698. Der spanische Erbfolgekrieg setzt mit dem neuen Jahrhundert ein, und man darf sagen, dass alle Maler der grossen und friedlichen Schule, von der ich jetzt handeln will, gestorben sind, ohne dass sie auch nur einen einzigen Tag lang den Kanonendonner nicht hätten rollen hören. Was sie während dieser Zeit machten, das lehren uns ihre Werke. Die Porträtmaler malen ihre Kriegshelden, ihre Fürsten, ihre berühmtesten Mitbürger, ihre Schriftsteller, sich selbst, oder ihre Freunde. Die Landschaftsmaler bewohnen das Land; dort träumen sie, dort zeichnen sie ihre Tiere, dort malen sie ihre Hütten, dort teilen sie das Leben der Bauern, malen Bäume, Kanäle und Himmel, oder gehen hinaus auf die Wanderschaft. Sie machen sich auf nach Italien, sie lassen sich dort nieder als eine Kolonie, sie treffen dort mit Claude Lorrain zusammen, sie verlieren sich in Rom, vergessen ihre Heimat, und sterben dort wie Karel, bevor sie die Alpen wieder überschritten. Die andern verlassen ihre Ateliers nur, um sich in den Wirtsstuben zu schaffen zu machen, um die galanten Orte und deren Sitten auszukundschaften und für ihre Bilder zu verwerten, dafern sie nicht auf eigene Rechnung dahin gehen, was indessen die Ausnahme bildet.

Der Krieg konnte nicht hindern, dass nicht in irgend welchem Winkel Frieden herrschte und ruhiges Leben; in diesen friedlichen und man möchte sagen gleichgültigen Winkel bringen sie ihre Staffeleien, hier

suchen sie Schutz für ihre Arbeit und gehen mit einer erstaunlichen Ruhe ihrem Sinnen nach, ihren Studien und ihrer lachenden, entzückenden Tätigkeit. Und da das Leben des Alltags nichts desto weniger seinen Fortgang nimmt, so sind es die Angelegenheiten des Hauses, des Privatlebens, des Land- und Stadtlebens, die sie den Zeitläuften zum Trotz durch alles hindurch und mit Ausschluss alles dessen zu malen sich bemühen, was damals die Gemüter mit Angst erfüllt und was den patriotischen Aufschwung und die Grösse ihres Vaterlandes ausmacht. Keine Unruhe, nicht die leiseste Besorgnis in dieser so merkwürdig beschirmten und umhüteten Sonder-Welt, die als der Niederschlag von Hollands goldenem Zeitalter erscheinen könnte, wenn die Geschichte uns nicht eines andern belehrte.

Der Wald atmet Frieden, die Strassen geben den Eindruck vollster Sicherheit, auf den Kanälen kommen und gehen die Schiffe; die ländlichen Feste scheinen keine Unterbrechung erfahren zu haben. Aussen vor den Hütten wird geraucht, innen wird getanzt, wir begegnen Jägern, Fischern und friedlichen Spaziergängern. Aus den Dächern der Meiereien steigt ein feiner stiller Rauch auf, der in nichts an die bestehenden Gefahren denken lässt. Die Kinder gehen zur Schule, und im Innern der Wohnungen herrscht Ordnung, Frieden und die unerschütterliche Sicherheit gesegneter Tage. Die Jahreszeiten kommen und gehen, auf dem Wasser, wo sonst die Schiffe fahren, wird Schlittschuh gelaufen, auf dem Estrich brennt das Feuer, die Türen sind geschlossen, die Vorhänge zugezogen: wo uns Beschwerlich-

keiten entgegenzutreten scheinen, sind sie nur die Folge des Klimas, nicht aber des Menschen mit seinem Tun. Es ist immer der gleiche, regelmässige, durch keinerlei äusserliche Wechselfälle gestörte Gang der Dinge und das sich gleichbleibende Einerlei der kleinen täglichen Begebenheiten, deren Gesamtheit zu der freudigen Gestaltung schöner Bilder führt.

Wenn ein Maler, der sich auszeichnet in der Wiedergabe von Reitersszenen, zufällig uns eine Leinwand vorführt, wo Pistolen- und Flintenschüsse, wo Degenstiche gewechselt werden, wo man sich gegenseitig erwürgt und tötet, so geht das vor sich an Orten, die den Krieg gewissermassen verrücken und die Gefahr ausser Landes verweisen; diese Szenen sind wie anekdotenhafte Erzählungen, und es scheint kaum, dass der Maler selbst sonderlich davon ergriffen sei. Es sind die Italiener Berghem, Wouwermann, Lingelbach, denen es mehr um den malerischen Effekt, als um Wahrhaftigkeit zu tun ist, und die von Zeit zu Zeit an der Darstellung derartiger Dinge Gefallen finden. Wo haben sie solches Getümmel gesehen? Diesseit oder jenseit der Berge?

Es ist etwas von Salvator Rosa, aber ohne den grossen Stil, in diesen Scheinvorstellungen von Scharmützeln oder grossen Schlachten, von denen wir weder den Grund noch den Zeitpunkt, noch den Schauplatz, noch auch schliesslich die Parteien kennen. Selbst die Titel dieser Bilder weisen mit aller Klarheit darauf hin, welchen Anteil man der Erfindungskraft der Maler bei ihrer Konzeption beizumessen hat. Das Museum vom Haag besitzt zwei sehr schöne Bilder grossen Formats,

Fromentin, Meister von ehemals.

auf denen es blutig hergeht, wo die Schläge hageldicht fallen, und wo mit den Wunden nicht gespart ist. Das eine, das von Berghem, ein sehr wertvolles Bild von einer erstaunlichen Ausführung, ein Gewaltstück an Handlung, Bewegung, wunderbarer Berechnung der Gesamtwirkung bei Vollendung in den Details — ein keineswegs historisches Bild — hat als Titel „Angriff eines Transportes in einem Berg-Defilé“. Das andere, eines der grössten Bilder, das Wouwermann gemalt hat, heisst „Grosse Schlacht“. Es erinnert an das Bild der Pinakothek in München, das bekannt ist unter dem Namen der „Schlacht von Nördlingen“. Aber in alledem findet sich nichts bestimmt Greifbares, und der historisch nationale Wert dieses sehr bemerkenswerten Werkes ist nicht besser gesichert, als andererseits die Wahrhaftigkeit des Bildes von Berghem. In allen anderen Fällen sind es lediglich Episoden aus dem Räuberwesen, oder namenlose Begebnisse, an denen es sicher bei ihnen nicht gefehlt hat, und von denen man doch sagen möchte, sie seien nur vom Hörensagen gemalt nach Schilderungen, wie sie sie wohl während ihrer Reisen in den Apenninen oder im Anschluss an solche gehört haben mochten.

So hat die holländische Malerei in nichts, oder doch in so gut wie nichts, die Züge dieser unruhigen Zeit festgehalten, die kaum auch nur für Augenblicke den Geist der Maler beschäftigt zu haben scheint.

Dazu kommt, dass selbst in ihrer eigentlich male-
rischen und anekdotischen Malerei nicht die leiseste
wirkliche Anekdote zu finden ist. Kein wirklich fest
bestimmter Gegenstand, nicht ein einziger Vorgang, der

eine überlegte, ausdrucksvolle und besonders bedeutungsvolle Komposition gefordert; keine Erfindung, keine Scene, die die Einförmigkeit dieses Lebens auf dem Lande oder in der Stadt, dieses platten und gewöhnlichen Lebens durchbricht, dem die tieferen Ziele, die ernste Leidenschaft und man möchte sagen das lebendige Gefühlsleben abgehen. Trinken, Rauchen, Tanzen und Lieben, all das sind keine Dinge, die man seltene oder besonders anziehende Vorkommnisse nennen könnte. Und so kann man wohl auch weder das Melken und Tränken der Kühe, noch auch einen Karren, der mit Heu beladen wird, Erscheinungen nennen, denen im Landleben eine besondere Bedeutung zukommt.

Man ist immer in Versuchung, diese sorglosen und phlegmatischen Maler zu fragen und ihnen zu sagen: gibt es denn nur gar nichts Neues? Nichts in eueren Ställen, in eueren Gehöften, in eueren Häusern? Der Sturm ist übers Land gegangen, hat er denn gar nichts zerstört? Hat der Blitz nirgends eingeschlagen? Hat er weder eueren Feldfrüchten, noch euerem Vieh, noch eueren Dächern, noch eueren Arbeitern Schaden gebracht? Es werden doch Kinder geboren, habt ihr denn gar keine Feste? Und sie sterben; wo aber ist euere Trauer? Ihr heiratet doch und giebt es da gar keine Freudenfeste? Kann man bei euch weinen? Ihr seid doch alle verliebt gewesen; woher aber sollen wir es wissen? Ihr habt gelitten und ihr habt Mitleid gehabt mit dem Elend anderer; ihr habt alle Plagen, allen Kummer, allen Jammer des menschlichen Lebens unter den Augen gehabt: woran aber sollen wir sehen, dass

ihr Tage erlebt habt, da die Liebe, der Kummer und das wahre Mitleid in euren Herzen gewohnt haben? Euere Zeit ist, wie alle anderen, Zeuge gewesen von Streit und Leidenschaft; Eifersucht und Kuppelei haben ihr Wesen getrieben und haben zu Kampf und Zweikampf geführt. Was von alledem zeigt ihr uns? Ein gut Teil leichtsinnigen Betragens, Trinkgelage, grobes und wüstes Benehmen, eine Faulheit, die sich in Schmutz gefällt, Leute, die sich umarmen, als wenn sie sich prügeln, und hier und da den Austausch von Faustschlägen und Fusstritten, wie sie als Folgeerscheinungen auftreten übermässigen Genusses in Wein und Liebe. Ihr habt doch die Kinder lieb: wir aber sehen sie, wie ihr sie prügelt, wie sie schreien, wie sie Schmutzereien in die Ecken machen; und das sind dann eure Familienbilder.

Man stelle einen Vergleich an zwischen den verschiedenen Epochen und Ländern. Ich meine nicht in erster Linie die deutsche Schule der Gegenwart, noch auch die englische Schule, wo alles gegenständlich ist, voller Feinheit, voll berechneter Absichten, wie im Drama, der Komödie, dem Vaudeville; wo die Malerei allzusehr von der Literatur durchtränkt ist, wo sie allein von ihr lebt und wo sie sogar — in den Augen einzelner — daran zu Grunde geht; aber man nehme ein französisches Ausstellungsbuch zur Hand, man lese die Titel der Bilder und werfe dann einen Blick auf die Museumskataloge von Amsterdam und vom Haag.

In Frankreich läuft jedes Bild, das nicht einen Titel hat, und das infolgedessen nicht einen ganz be-

stimmten Gegenstand behandelt, Gefahr, für ein Werk gehalten zu werden, das weder richtig konzipiert noch überhaupt ernst zu nehmen ist. Und das datiert nicht von heute, das gilt nun schon so an die hundert Jahre. Von dem Tage an, wo Greuze die sentimentale Malerei erfand und unter dem lebhaften Beifall von Diderot ein Bild konzipierte, wie man eine Theaterscene konzipiert, womit dann die bürgerlichen Familienvorgänge in die Malerei übertragen waren, von diesem Tage an ist es immer die gleiche Erscheinung. Die Genremalerei hat in Frankreich nichts anderes getan, als Szenen zu erfinden, die Geschichte zu durchstöbern, die Literatur zu illustrieren, die Vergangenheit und etwas auch die Gegenwart darzustellen, mehr aber noch, als das Frankreich von heute, die Eigentümlichkeiten fremder Sitten und fremden Klimas zu malen.

Ich brauche nur Namen zu nennen, um eine lange Reihe von anziehenden und schönen, von vergänglichem oder dauernd berühmten Werken aufleben zu lassen, die immer irgend etwas bedeuten, die sämtlich Tatsachen oder Gefühle darstellen, die Leidenschaften schildern oder aber Anekdoten erzählen, und die alle ihre Hauptperson und ihren Held haben: Granet, Bonington, Leopold Robert, Delaroche, Ary Scheffer, Roqueplan, Decamps, Delacroix; und ich nenne hier nur die Verstorbenen. Man denke an Franz I., Karl V., den Herzog von Guise, Mignon, an Margarete, an van Dyck in London; alle die Vorgänge, die aus Goethe geschöpft sind, aus Shakespeare, aus Byron, aus Walter Scott, aus der Geschichte von Venedig, aus dem Hamlet,

Yorick, Macbeth, Mephisto, Polonius, Giaur, Lara, Götz von Berlichingen, dem Gefangenen von Chillon, Ivanhoë, Quentin Durward, dem Bischof von Lüttich und dann die Foscari, Marino Faliero und auch die Barke von Don Juan, und schliesslich die Geschichte Simsons und die Cimbern, denen allen dann die merkwürdigen Darstellungen aus dem Orient gefolgt sind. Und wenn wir nun noch eine Liste aufstellen wollten der Genrebilder, die uns von Jahr zu Jahr bezaubert, gerührt und bewegt haben, von den Inquisitionsscenen an, von dem Kolloquium zu Poissy bis zu Karl V. in St. Just, wenn wir, wie gesagt, in diesen letzten 30 Jahren das hervorheben wollten, was die französische Schule an Hervorragendstem und Ehrenwertestem in dieser Art hervorgebracht hat, so würden wir finden, dass das dramatische, romantische, historische oder sentimentale Element beinahe ebensoviel zu dem Erfolg ihrer Werke beigesteuert hat, wie das eigentliche malerische Talent der ausführenden Künstler.

Und finden wir etwas auch nur irgendwie Ähnliches in Holland? Die Kataloge sind verzweifelt arm an nichtssagenden vagen Bezeichnungen: „Spinnende Hirtin mit Herde“, so heisst im Haag ein Bild von Karel Dujardin; von Wouwerman: „Die Ankunft vor einem Gasthof“, „Rast der Jäger“, „Reitbahn auf dem Lande“, „Der Karren“, „Ein Lager“, „Ruhe auf der Jagd“ etc.; von Berghem: „Jagd auf ein Wildschwein“, „Furt in Italien“, „Ländliches Idyll“ etc.; von Metsu: „Der Jäger“, „Die Musikliebhaber“; von Terborch: „Die Depesche“; u. s. f. von Gerard Dou, von Ostade, von

Mieris und selbst von Jan Steen, dem gewecktesten von allen und dem einzigen, der durch den tiefen und derben Sinn seiner Anekdoten ein wirklicher Erfinder und selbständiger Karrikaturist, ein Humorist von dem Schlage Hogarths und der ein Literat und beinahe ein Komödiendichter ist in seinen Possen. Die schönsten Werke verbergen sich unter Titeln von immer gleichbleibender Platttheit. Der wundervolle Metsu der Sammlung van der Hoop wird genannt „Die Beute des Jägers“, und niemand würde annehmen, dass die „Ruhe bei einer Scheune“ ein unvergleichliches Werk von Paul Potter und die Perle der Galerie Arenberg bedeutet. Man weiss, was der „Stier“ von Paul Potter und die „Kuh, die sich spiegelt“ oder der noch berühmtere „Stier“ aus St. Petersburg bedeuten. Und was die „Anatomie“ und die „Nachtwache“ anlangt, so wird die Bemerkung gestattet sein, dass es nicht die Bedeutung des Gegenstandes war, die diesen beiden Werken ihre Unsterblichkeit gesichert hat.

So scheint es denn, dass überall anders, mit Ausnahme allein der holländischen Schule, alle Gaben des Herzens und des Geistes zu Tage treten, feine Zartheit und Empfindsamkeit, ein freimütiges Interesse für die Vorgänge der Geschichte, gründliche Kenntnis der Dinge des Lebens, und dass man überall anders pathetisch, rührend, interessant und belehrend zu wirken sich bemüht, nur hier nicht. Und die Schule, die am ausschliesslichsten sich mit der Welt der wirklichen Dinge beschäftigt hat, scheint unter allen die zu sein, die am stärksten ihren geistigen Gehalt verkannt hat; und weiter

scheint die Schule, die sich mit dem leidenschaftlichsten Eifer dem Studium des rein Malerischen gewidmet hat, weniger als irgend eine andere die lebendige Quelle dieses Malerischen gesehen zu haben.

Welchen inhaltlichen Grund hat ein holländischer Maler, ein Bild zu malen? Gar keinen! Und man achte darauf, dass man ihn nach diesem Grunde nie fragt. Ein Bauer mit weingeröteter Nase schaut uns mit seinen grossen Augen, an und hält uns mit breitlachendem Munde einen Bratspiess entgegen: ist die Sache gut gemalt, so hat sie ihren Wert. Bei uns dagegen, wenn der greifbare Inhalt fehlt, so bedarf es wenigstens an dessen Stelle eines lebhaften und wahren Gefühls und einer greifbaren Gemütsbewegung des Malers. Eine Landschaft, die nicht mit Nachdruck die Gemütsverfassung ihres Urhebers zur Schau trägt, gilt als ein verfehltes Werk. Wir können nicht mehr, wie Ruysdael, ein Bild von seltensten Qualitäten gestalten, lediglich mit einem schäumenden Wasserfall, wie er zwischen braunen Felsen herabstürzt. Ein Stück Vieh auf der Weide, das nicht seine „Idee“ hat, ist eine Sache, die man nicht malen kann.

Ein sehr selbständiger Maler unserer Zeit, von leidlich hohem Flug der Seele, nicht reich an Geist, aber von gutem Herzen, eine Natur, wie sie das Landleben reifen lässt, hat über das Land und über die Landbewohner, über ihre schwere, melancholische Arbeit, und über das, was gross und vornehm daran ist, Dinge gesagt, die niemals ein Holländer zu finden gewagt haben würde. Er hat sie in einer etwas barbarischen

Sprache gesagt und in einer Form, wo der Gedanke mehr Kraft und Klarheit hat, als die Hand. Man ist ihm unendlich dankbar gewesen für seine Absichten; man hat in ihm für die französische Malerei etwas gesehen, wie die feine Empfindung eines Burns, der es nur an dem rechten Geschick fehlt, in gleicher Weise mitteilbar zu werden. Sucht man aber von alledem die Summe zu ziehen, so muss man doch wohl zunächst fragen, ob er gute Bilder gemalt und hinterlassen hat. Hat seine Form, seine Sprache, ich meine diese äussere Hülle, ohne die die Werke des Geistes weder sind noch leben, hat sie alle die Eigenschaften, deren es bedarf, um ihn zum grossen Maler zu stempeln und ihm ein langes Leben in der Kunst zu sichern? Neben Paul Potter und Cuyp erscheint er als ein tiefer Denker; vergleicht man ihn mit Terborch und Metsu, so ist er ein Träumer, mit all der lockenden Anziehungskraft eines solchen. Denkt man an die Trivialitäten von Steen, Ostade oder Brouwer, so hat er etwas unleugbar Vornehmes. Als Mensch hat er eine Tiefe des Gehalts, gegen die ihrer keiner aufkommen kann; aber als Maler, ist er da ihresgleichen?

Und was ist nun das Schlussergebnis von alledem? so wird man fragen.

Worauf ich zunächst erwidern muss, ob es denn notwendig ist, eine solche Schlussfolgerung wirklich zu ziehen. Wir Franzosen haben den Beweis geliefert, dass es uns an Genie der Erfindung nie gefehlt hat; an eigentlich malerisch-bildnerischen Gaben aber haben wir uns nie reich erwiesen. Die Holländer haben sich

nie auf die Erfindung verlegt, aber sie haben wunderbar zu malen gewusst. Und damit ist gewiss schon ein recht erheblicher Unterschied hervorgehoben. Daraus aber scheint mir noch nicht zu folgen, dass man nun unbedingt eine Wahl treffen soll zwischen den Eigenschaften, die das eine Volk im Gegensatz zum andern aufweist, gleich als ob zwischen ihnen ein Widerspruch bestände, der es zu einem Ausgleich und zu einer Versöhnung nicht kommen lässt. Bis jetzt hat der Gedanke sich nur bei den grossen Werken der bildenden Kunst als von einer sicheren Trag- und Stützkraft erwiesen. Sobald das rein äussere Mass abnahm, und der Gedanke Werke von geringerem Umfang beleben wollte, scheint er alle seine Kraft verloren zu haben.

Die Feinheit der Empfindung hat eine kleine Zahl gerettet; die Neugierde hat ihrer eine grosse Zahl verdorben; der Verstand aber, wo er in den Vordergrund trat, hat sie alle miteinander zu Grunde gerichtet.

Ist das der Schluss, der sich aus den vorhergehenden Bemerkungen ergibt? Sicherlich mögen sich noch andere finden lassen; ich aber und für heute kann keinen anderen gewahren.

V.

Neben der „Anatomie“ und der „Nachtwache“ ist der „Stier“ von Paul Potter die gerühmteste Sehenswürdigkeit, die Holland aufzuweisen hat. Das Museum im Haag dankt diesem Bild ein gut Teil des Interesses, dessen es der Gegenstand geworden. Es ist nicht das grösste Bild von Paul Potter; aber es ist wenigstens

das einzige seiner grossen Bilder, das eine ernsthafte Prüfung verdient. Die „Bärenjagd“ im Museum in Amsterdam ist, wenn man sie als authentisch gelten lässt, und selbst wenn man sie von ihren entstellenden Übermalungen befreit, nie etwas anderes gewesen, als eine jugendliche Extravaganz und der grösste Irrtum, den er je begangen. Der „Stier“ dagegen ist unschätzbar. Legt man den gegenwärtigen Marktwert der Werke von Paul Potter zu Grunde, so wird niemand zweifeln, dass er, zum Verkauf gestellt, in einer Auktion, an der ganz Europa teilnehmen würde, einen geradezu fabelhaften Preis erzielen dürfte. Aber es liegen in der Wertung seiner Malerei gewisse Missverständnisse vor, die man gut tun wird, aufzuklären. Das Bild ist den Preis wert, den man ihm zuerkennt, und doch ist es kein eigentlich gutes Bild. Paul Potter war ganz gewiss ein sehr grosser Maler, aber daraus folgt noch nicht, dass es ein so grosser Maler war, wie man wohl annimmt.

An dem Tage, an dem die fiktive Versteigerung, von der ich spreche, stattfinden würde, womit das Recht gegeben wäre, ohne irgend welche Rücksicht die Vorzüge dieses berühmten Werkes einer sorgfältigen Erörterung zu unterziehen, an diesem Tage möchte wohl jemand, der es wagen wollte, die Wahrheit zu sagen, ungefähr in folgendem Sinne sich vernehmen lassen: „Der grosse Ruf, den das Bild genießt, ist gleichzeitig sehr übertrieben und sehr gerecht: dies aber beruht auf einem Mangel an scharfer Unterscheidung. Man betrachtet es als ein Blatt von einer unvergleichlichen

Malerei; und das ist ein Irrtum. Man glaubt, es läge hier ein Beispiel vor, das vorbildlich sei, ein Modell, das man nachahmen soll, und aus dem unwissende Generationen die technischen Geheimnisse ihrer Kunst lernen können. Und das ist wieder ein Irrtum und zwar ein fundamentaler Irrtum. Das Werk ist hässlich, es ist schwach in der Konzeption, die Malerei ist monoton, dick, schwer, fahl und trocken. Die Anordnung ist denkbar armselig. Vor allen Dingen fehlt diesem Bilde die Einheit; Anfang und Ende sind, wer weiss wo; das Licht bestrahlt es wohl, ohne doch zu der Wirkung einer eigentlichen Beleuchtung zu gelangen, da es die kreuz und quer über das Bild verteilt ist, da es von allen Seiten zugleich kommt, und da es schliesslich aus dem Rahmen heraustritt, so sehr scheint es auf der Oberfläche der Leinwand zu liegen. Das Bild ist zu voll, ohne doch wirklich gefüllt zu sein. Weder die Linien, noch die Farben, noch die Berechnung der Effekte verleiht ihm jene ersten Daseinsbedingungen, die für jedes auch nur einigermaßen geordnete Werk unerlässlich sind. Die Tiere wirken in ihrem grossen Format geradezu lächerlich. Die blassgelbe Kuh mit weissem Kopf ist wie aus festem Stoff konstruiert. Das Schaf und der Widder sind wie aus fester Gips-Masse geformt. Und was den Schäfer anlangt, so hat er noch nie einen Verteidiger gefunden. Nur zwei Teile dieses grossen Bildes sind es, die gemacht zu sein scheinen, sich zu vertragen, nämlich der grosse Himmel und der grosse Stier. Die Wolke steht richtig an ihrem Fleck: sie ist an der richtigen Stelle

belichtet und ist richtig in der Farbe, so wie es der Hauptgegenstand verlangt, dessen plastische Form sie begleiten oder stärker betonen soll. Dank seiner gründlichen Kenntnis der Kontrastgesetze hat der Maler die hellen Farben und die dunkleren Töne auf dem Stier gut abzustufen gewusst. Die dunkelste Partie steht im Kontrast zur hellen Partie des Himmels, und alles, was an dem Tier die grösste Energie und die sorgfältigste Durcharbeitung aufweist, steht in gleichem Kontrast zu dem, was in der Atmosphäre am klarsten und am durchsichtigsten ist; aber das ist kaum ein Verdienst bei der Einfachheit des gegebenen Problems. Alles übrige ist nichts als Beiwerk, das man ebensogut und unbekümmert abschneiden könnte, und zwar nur zum Vorteil des Bildes.“

Das wäre dann eine brutale aber eine treffsichere Kritik. Und trotzdem würde die herrschende Meinung, deren Urteil weniger tüftelig oder aber, wenn man will, hellblickender ist, sie würde sagen, dass allein schon der Name den Preis wert ist.

Solche herrschende Meinung verirrt sich niemals vollständig. Auf ungewissen, oftmals nicht gut gewählten Wegen gelangt sie doch schliesslich zur Formulierung eines wahren und echten Gefühls. Giebt sie sich jemand hin, so sind die Motive, auf Grund deren sie sich hingiebt, nicht immer die besten, immer aber werden sich dann andere gute Gründe finden, die den Beweis erbringen, dass sie gut daran tat, sich so hinzugeben. Sie irrt in ihren Beweisen, und oftmals hält sie Fehler für Vorzüge. Sie rühmt einen Maler wegen

seiner vorzüglichen Ausführung, und es stellt sich dann heraus, dass gerade darin sein geringstes Verdienst liegt; sie glaubt, dass ein Maler gut malt, wenn er schlecht malt, und weil er kleinlich und sorgsam ausführt. Was an Paul Potter in erster Linie zur Bewunderung reizt, das ist die bis auf das äusserste getriebene Genauigkeit in der Nachahmung der behandelten Gegenstände. Es wird dann verkannt oder übersehen, dass in solchem Fall die Seele des Malers mehr wert ist, als das Werk, und dass die Art zu fühlen unendlich viel höher steht, als schliesslich das Ergebnis.

Als er im Jahre 1647 den Stier malte, war Paul Potter noch nicht 23 Jahre alt. Er war ein ganz junger Mann; nach dem gemessen, was die meisten Menschen sind in einem Alter von 23 Jahren, war er ein Kind. Welcher Schule hat er angehört? Gar keiner. Hat er Lehrer gehabt? Wir kennen keinen anderen Lehrer, als seinen Vater Pieter Potter, einen ganz unbekanntem Maler, und Jakob De Wet, der ebenfalls nicht die Kraft hatte, einen Schüler zu beeinflussen, weder im guten noch im schlechten. Paul Potter fand also in seiner ersten Kindheit und später im Atelier seines zweiten Lehrers nur naive Ratschläge und keinerlei feste Lehrsätze; aber wunderbar genug, nach mehr verlangte der Schüler nicht. Bis zum Jahre 1647 lebte Paul Potter zwischen Amsterdam und Haarlem, d. h. zwischen Franz Hals und Rembrandt, in dem lebendigsten, ergreifendsten, und an berühmten Meistern reichsten Kunstherd, den die Welt je gekannt, wenn man von den Italienern des voraufgegangenen Jahrhunderts absieht. An Lehrern

also fehlte es nicht; er hatte nur die Qual der Wahl. Wynants war 46 Jahre alt, Cuyp 42, Terborch 39, Ostade 37, Metsu 32, Wouwerman 27, Berghem war mit 23 Jahren ihm etwa gleichaltrig. Viele sogar unter den jungen Leuten waren Mitglieder der Lukasgilde. Und schliesslich hatte schon der grösste und der berühmteste von allen, Rembrandt, die Nachtwache gemalt, und hatte sich als einen Meister gezeigt, zu dem man sich wohl hingezogen fühlen mochte.

Was ward da nun aus Paul Potter? Wie hat er sich zu isolieren gewusst in dem Zentrum dieser lebensprühenden reichen Schule, wo die technische Geschicklichkeit ausserordentlich, das Talent ein Gemeingut, die Art und Weise, gesehene Dinge wiederzugeben, ziemlich gleichförmig und wo dennoch — eine wunderbare Erscheinung in diesem herrlichen Zeitalter, — die Art zu fühlen äusserst persönlich war. Hat er Mitschüler gehabt? Wir kennen sie so wenig, wie seine Freunde. Kaum dass sich mit Sicherheit feststellen lässt, in welchem Jahre er geboren ist. Schon früh offenbart sich sein Talent. Mit 14 Jahren hat er ein entzückendes Aquarell gemalt; mit 22 Jahren ist er, in vielen Punkten noch ganz unwissend, in anderen von einer beispiellosen Reife. Er arbeitet und produziert Werk auf Werk; und wunderbar sind sie zum Teil. In wenig Jahren häuft er sie in Hast zusammen, in allzu grosser Zahl, als folge der Tod ihm auf den Fersen; und dabei doch mit einem Fleiss und einer Geduld der Ausführung, die diese erstaunliche Arbeit zum Wunder stempeln. Er hat sich verheiratet;

jung für einen andern, aber spät für ihn selbst; denn so geschah es am 3. Juli 1650, und am 4. August 1654, vier Jahre darauf, hat der Tod ihn dahingerafft, da sein Ruhm in seinen Werken schon gesichert war, aber ehe er sein Handwerk im vollen Umfang beherrscht hat. Wo finden wir etwas Einfacheres, Kürzeres und Vollenderes? Genie und nichts Erlerntes, ernsteste Studien, das naive und doch gehaltvolle Ergebnis aus einem aufmerksamen Sehen und einer richtigen Überlegung; dazu dann ein grosser persönlicher Zauber, die abgeklärte Sanftmut eines Geistes, der gern tiefen Gedanken nachgeht, der Fleiss eines mit Skrupeln überladenen Gewissens, die stille Traurigkeit, die untrennbar ist von der einsamen Arbeit und vielleicht noch die Melancholie, die den Wesen eigen ist, denen die rechte Gesundheit fehlt; so ungefähr ist das Bild, in dem uns Paul Potter entgegentritt.

Nach dieser Definition gibt der Stier im Haag den ganzen Mann vorzüglich wieder, nur dass der Zauber hier fehlt. Es ist eine grosse Studie, zu gross vom Standpunkt des gewöhnlichen gesunden Menschenverstandes aus, aber nicht zu gross für alle die Fragen, die der Maler hier aufgeworfen hat, und für die Lehren, die er daraus gezogen.

Man denke, dass Paul Potter — vergleicht man ihn mit seinen glänzenden Zeitgenossen — keine der Traditionen seines Handwerks kannte; wobei ich nicht etwa an besondere Kniffe denke, an die auch nur zu denken seine Aufrichtigkeit ihm nie gestattet haben würde. Er studierte ganz besonders die Form und den

Anblick der Dinge in ihrer absoluten Einfachheit. Die leiseste Künstelei ward ihm zur Störung, die ihn nur genieren konnte, weil sie die Klarheit in der optischen Erfassung der Dinge trübte. Ein grosser Stier in einer weiten Ebene, ein grosser Himmel und sozusagen gar kein Horizont; welche bessere Gelegenheit konnte sich dem Lernenden bieten, um ein für allemal eine Menge höchst schwieriger Dinge zu lernen und sie nun ein für allemal wie abgezirkelt zu kennen. Die Bewegung ist einfach, denn es bedurfte ihrer nicht; die Gebärde ist wahr, der Kopf wunderbar lebendig. Das Tier zeigt sein bestimmtes Alter, seinen Typus, seinen Charakter, sein Temperament, seine Länge und Höhe, seine Gelenke und Knochen, seine Muskeln, sein, je nachdem, rauhes oder glattes, flockiges oder gestriegeltes Fell, seine schlafe oder gespannte Haut — und alles das in der letzten Vollendung. Der Kopf, das Auge, der Hals, die Vorderpartie zeigen, vom Standpunkt einer naiven und starken Beobachtung aus, Qualitäten der erlesensten Art, und haben vielleicht nirgends wieder ihresgleichen. Gewiss ist weder die Materie des Farbenauftrags schön, noch ist die Farbe gut gewählt; Materie und Farbe sind hier allzu sichtbarlich der Sorge um die Form untergeordnet, als dass man noch nach dieser Richtung viel verlangen könnte, nachdem der Zeichner alles, oder beinahe alles nach einer anderen hin gegeben. Und mehr noch, selbst der Ton und die Behandlung dieser so leidenschaftlich beobachteten Partien giebt schliesslich den Eindruck der Natur wieder, so wie sie wirklich ist, in ihrem Relief, ihren Nuancen, ihrer eindringlichen

Fromentin, Meister von ehemals.

Gewalt und beinahe bis in ihre tiefsten Geheimnisse hinein. Es ist unmöglich, sich ein klarer umschriebenes und formaleres Ziel zu setzen; und dieses Ziel dann mit grösserer Sicherheit zu erreichen. Man sagt, der „Stier von Paul Potter“ und ich versichere, dass diese Bezeichnung nicht genügt; man könnte sagen „Der Stier“ und für mein Gefühl wäre dies das grösste Lob, das man diesem in seinen schwachen Partien so mittel-mässigen und doch im ganzen so entscheidenden Werk erteilen könnte.

Und so steht es mit nahezu allen Bildern von Paul Potter. Meist hat er sich das Ziel gesetzt, irgend welchen charakteristischen Vorgang in der Natur, oder irgend welches neue Gebiet in seiner Kunst zu studieren, und wir können sicher sein, dass er an solchem Tage unfehlbar zu einer neuen Erkenntnis durchgedrungen ist und zu der unmittelbaren Wiedergabe dessen, was er gelernt hat. Die „Wiese“ im Louvre, deren Hauptstück, ein grauroter Stier, die Wiederholung einer Studie ist, die ihm oftmals gedient hat, kann ebenso als ein schwaches, oder aber als ein sehr starkes Bild gelten, je nachdem man es als das Werk eines Meisters oder aber als die glänzende Skizze eines Schülers ansieht. Die „Wiese mit Tieren“ im Museum im Haag, die „Hirten und ihre Heerde“, „Orpheus, wie er die Tiere bezaubert“, im Museum in Amsterdam, alle diese Bilder und ein jedes in seiner Art sind Studien, sind nur der Vorwand für Studien, und nicht wie man wohl zu glauben versucht wäre, eine jener Konzeptionen, wo die Phantasie irgend welche Rolle spielt. Es sind

Tiere, die von nahem beobachtet sind, die ohne grosse Kunst gruppiert sind, aufgefasst in einfachen Haltungen, oder aber mit schwierigen Verkürzungen, niemals aber in einer besonders komplizierten, noch auch besonders reizvollen Anordnung.

Die Arbeit selbst ist mager, zögernd, manchmal sogar peinlich. Die Art des Farbauftrags streift an das Kindliche. Das Auge von Paul Potter, das eine ganz eigene Genauigkeit und eine durch nichts zu ermüdende durchdringende Fähigkeit auszeichnet, detailliert, untersucht, weiss bis zum Äussersten der Ausdrucksfähigkeit zu gelangen, verliert sich niemals, aber macht auch niemals Halt. Paul Potter weiss nichts von der Kunst, um der Wirkung willen Opfer zu bringen, und selbst das weiss er noch nicht, dass es oft gilt: stillschweigend einbegreifen und zusammenfassen, wo die Versuchung zu grösserer Breite verlocken will. Bekannt ist die nachdrückliche Emsigkeit seines Pinsels und die verzweifelnden Bemühungen, mit denen er kompakten Baumschlag und das dichte Gras der Wiese wiederzugeben sucht. Sein Malertalent ist ein Ergebnis seines Talentes als Stecher. Bis an das Ende seiner Tage und selbst in seinem vollendetsten Werke hat er nicht aufgehört so zu malen, wie man mit dem Grabstichel arbeitet. Sein Werkzeug wird weicher und bietet sich einer gewandelten Handhabung dar; aber unter der dicksten Malerei noch macht sich die feine Spitze fühlbar, der scharfe Schnitt, der ritzende Zug. Nur gradweise, mit vielen Anstrengungen und dank einer geregelten und ganz persönlichen Selbsterziehung

gelangt er dazu, seine Palette so zu handhaben, wie es die andern alle tun: sobald er aber dies einmal erreicht hat, ist er auch allen anderen überlegen.

Trifft man unter seinen Bildern aus den Jahren von 1647 bis 1652 eine Auswahl, so lässt sich aus ihnen mit Leichtigkeit sein Werdegang, Sinn und Ziel seiner Studien, die Natur seiner Untersuchungen und, zu einer gegebenen Stunde, die alles andere ausschliessende Arbeitsaufgabe erkennen, die er sich gestellt hatte. So kann man allmählich den Maler aus dem Zeichner sich entwickeln sehen. Man kann verfolgen, wie seine Farbe bestimmter wird, wie seine Tönung den in der Farbe herrschenden Gesetzen immer mehr gehorcht, und schliesslich wie das Helldunkel ganz von selbst zu Tage tritt und wie eine Entdeckung, für die dieser unschuldige Geist keinem Menschen verschuldet ist.

Die zahlreiche Menagerie, die um einen in Wams und hohe Stiefel gekleideten Zauberer versammelt ist, der die Leier schlägt und den man Orpheus nennt, ist ein geistreicher Versuch eines jungen Mannes, dem alle Geheimnisse seiner Schule noch fremd sind und der draussen auf der Weide die mannigfaltigsten Effekte des halben Lichtes studiert. Es ist gleichzeitig schwach und doch gehaltvoll; die Beobachtung ist richtig, die Mache zaghaft, die Art zu sehen entzückend.

In der „Wiese mit Tieren“ ist das Ergebnis noch besser. Der Luftton ist vorzüglich; allein das Metier beharrt noch in seiner kindlichen Gleichmässigkeit.

Die „Kuh, die sich spiegelt“, ist eine Lichtstudie,

und zwar im vollen Licht um die Mitte eines schönen Sommertages beobachtet. Es ist ein sehr berühmtes Bild, und man mag es mir glauben, es ist ausserordentlich schwach, unzusammenhängend, von gelblichem Licht durchsetzt, das, wenn auch mit einer unerhörten Geduld studiert, dadurch doch weder an Interesse, noch auch an Wahrheit gewinnt, unsicher in Berechnung des Effekts, und von einem Fleiss, der hier als Mühseligkeit erscheint. Ich würde diese Schüleraufgabe, und zwar eine der wenigst gelungenen, die er gelöst, ganz übergehen, wenn nicht selbst in diesem unfruchtbaren Bemühen die wunderbare Aufrichtigkeit eines Geistes uns entgegenträte, der da sucht, der nicht alles weiss, der alles wissen möchte, und der um so leidenschaftlicher an das Werk geht, als seine Tage ihm gezählt sind.

Im Gegensatz dazu kann ich, ohne den Louvre und die Niederlande zu verlassen, zwei Bilder von Paul Potter anführen, die einen vollendeten Maler verraten und von denen man sicherlich sagen darf, dass sie Werke sind in der höchsten und seltensten Bedeutung des Wortes; und was besonders bemerkenswert ist, — das eine davon stammt aus dem Jahre 1647, also aus demselben Jahre, in dem der Stier entstanden ist.

Ich meine die kleine Herberge im Louvre, die im Katalog unter dem Titel angeführt ist: „Pferde vor der Türe einer Hütte“ (No. 399). Es ist eine Abendstimmung. Zwei ausgespannte, aber aufgezüunte Pferde stehen vor einer Krippe; ein Brauner und ein Schimmel; der Schimmel völlig ausgepumpt. Der Fuhrmann hat soeben Wasser aus dem Fluss geholt; er kommt die Bö-

schung herauf, den einen Arm in der Luft, während er mit dem anderen einen Eimer hält; so hebt er sich als zarte Silhouette gegen den unter den letzten Strahlen der untergehenden Sonne aufleuchtenden Himmel ab. Es ist einzig als Gefühl, als Zeichnung, als geheimnisvolle Wirkung, als Schönheit des Tones und als entzückende und geistreiche Intimität der Arbeit.

Das andere von 1653, also aus dem seinem Tode vorangehenden Jahre, ist nach jeder Richtung hin ein wunderbares Meisterwerk: in der Anordnung, der Farbenverteilung, dem vollendeten Können, ohne dass die Naivität verloren gegangen, in der Sicherheit der Zeichnung, der Kraft der Arbeit, der Festigkeit des Auges und dem Zauber der Hand. Die Galerie Arenberg, die dieses wertvolle Juwel besitzt, hat nichts Wertvolleres aufzuweisen. Man braucht nur diese beiden unvergesslichen Bilder zu sehen, um zu verstehen, was Paul Potter machen wollte und was er sicherlich, und nur noch reicher gemacht hätte, wäre ihm dazu die Zeit beschieden gewesen.

Und so bleibt es bei dem, was schon gesagt wurde, dass Potter alles, was er an Erfahrung erworben, nur sich selbst verdankte. Er lernte von Tag zu Tag und alle Tage; das Ende aber ereilte ihn, bevor er ausgelernt hatte, und wir dürfen das nicht vergessen. Und ebenso wie er keinen Lehrer gehabt hatte, so hat er auch keinen Schüler hinterlassen. Sein Leben war zu kurz, um noch Zeit und Raum zu lassen für eine Lehrtätigkeit. Und übrigens was hätte er lehren wollen? Die Art zu zeichnen? Es ist eine Kunst, die sich wohl

empfehlen, nicht aber lehren lassen kann. Eine geschickte Berechnung eindrucksvoller Wirkung? Selbst in seinen letzten Tagen war sie selbst ihm noch fremd. Das Helldunkel? In allen Werkstätten von Amsterdam war es weit besser bekannt, als er selbst es kannte. Denn, wie ich schon sagte: es war das eine Erscheinung, die sich ihm beim Anblick der holländischen Landschaft erst nach langem Studium und auch dann nur selten offenbart hatte. Die Kunst der Farbenzusammenstellung? Man sieht die Mühe, die er hatte, sich zum Herrn der seinen zu machen und, was die technische Geschicklichkeit anlangt, so war er so wenig der Mann dazu sie zu empfehlen, wie seine Werke davon Zeugnis ablegen.

Paul Potter hat gute Bilder gemalt, die nicht alle zu guten Vorbildern geworden sind. Eher, dass er ein gutes Beispiel gab, wie ein ganzes Leben unter dem Gesichtswinkel der Vorbildlichkeit betrachtet werden kann.

Mehr als bei irgend einem Maler in dieser ehrlichen Schule spricht sein Leben von Naivität, von Geduld, von Umsicht und von einer Liebe, die in dem Streben nach dem Wahren sich nie hat beirren lassen. Diese Lehren waren vielleicht die einzigen, die er empfangen hatte, sicherlich waren es die einzigen, die er weiterzugeben vermochte.

Hier ist der Punkt, wo die starke Wurzel seiner ganzen Originalität und auch seiner ganzen Grösse liegt.

Eine lebhaftige Neigung für das Landleben, eine offene ruhige Seele, die Stürme nicht erlebt hat, keine Nerven, eine tiefe und gesunde Empfindung, ein wunderbares Auge, ein feines Gefühl für Mass, der Geschmack

an klaren, wohlgeordneten Dingen, an dem spielenden Ausgleich der Formen, an dem genauen Verhältnis der verschiedenen Grössen, der Instinkt für eine richtige Anatomie, und schliesslich eine erstaunliche Begabung als Konstrukteur. Alles in allem jene Begabung, die ein Meister unserer Tage die Ehrlichkeit des Talents genannt hat; eine angeborene Vorliebe für die Zeichnung, aber ein solcher Hunger nach dem Vollkommenen, dass er eine wirklich vollendete Malerei sich für später aufhob, dass er aber eine gute Malerei schon jetzt hie und da aufzuweisen vermochte; eine erstaunliche Einteilung in seiner Arbeit, eine unerschütterliche Kaltblütigkeit in allem Ungestüm seines Anlaufs, eine ausserordentlich feine Natur, wenn man nach seinem traurigen und leidenden Gesicht schliessen darf — so war dieser junge Mann einzig zu seiner Zeit, immer einzig, was auch immer kommen mag; und als ein solcher erscheint er von seinen ersten tastenden Versuchen an bis zu seinen Meisterwerken.

Welche seltene Erscheinung, vor einem Genie zu stehen, dem es zuweilen an Talent fehlt! Und welches Glück, in diesem Grade einen Unbefangenen bewundern zu dürfen, zu dessen Gunsten nichts anderes in die Wagschale fiel, als seine glückliche Geburt, die Liebe zur Wahrheit und eine Leidenschaft zur Selbstzucht und zur Selbstvervollkommnung.

VI.

Wenn man Holland nicht besucht hat und den Louvre kennt, ist es dann möglich, sich eine genaue Vor-

stellung von der holländischen Kunst zu machen? Ganz gewiss. Sehen wir von wenigen Lücken ab — mancher Maler fehlt uns vollständig, von manch anderem fehlt uns das letzte Wort seiner künstlerischen Ausdrucksweise, aber die Zahl dieser Lücken ist gering — so gibt uns der Louvre von dem Gesamtbild der Schule, von ihrem Geistesgehalt, ihrem Charakter, der Mannigfaltigkeit ihrer Ausdrucksformen, unter denen allein die Korporations- und Regentenstücke fehlen, einen nahezu entscheidenden historischen Auszug, eine unerschöpfliche Quelle für das gründlichste Studium.

Haarlem ist die Heimatsstadt eines Malers, von dem wir bisher nichts kannten, als den Namen, bis er ganz neuerdings zum Gegenstand einer geräuschvollen, wohlverdienten Bewunderung geworden ist. Ich meine Franz Hals. Der späte Enthusiasmus, der ihm zu teil geworden, ist ausserhalb der Mauern von Haarlem und Amsterdam nur schwer verstanden worden.

Jan Steen ist uns nicht viel bekannter. Ein Mann, dem es an eigentlich anziehenden Gaben fehlt, und den man in seiner Heimat aufsuchen, dessen Bekanntschaft man aus der Nähe machen und mit dem man sich öfters unterhalten muss, um nicht zu sehr sich zurückgestossen zu fühlen durch sein lärmendes Wesen und durch seine weitgehenden Freiheiten. Weniger Windbeutel, als er wohl scheinen mag, nicht ganz so grob, als man wohl glauben möchte, sehr ungleichmässig, weil er gewissermassen kreuz und quer malt, mag er nun vorher getrunken haben, oder nicht. Alles in allem aber ist es gut, zu wissen, was Jan Steen wert ist, wenn er nüchtern

ist, und der Louvre gibt nur eine sehr unvollständige Vorstellung seiner Enthaltbarkeit und seines grossen Talentes.

Van der Meer ist beinahe unbekannt in Frankreich, und da er gewisse Besonderheiten in der Art seiner Beobachtung aufweist, die selbst in seiner Heimat ziemlich allein stehen, so verlohnte sich eine Reise nach Holland schon allein mit dem einen Ziele, diese Sonderscheinung der holländischen Kunst gründlich kennen zu lernen. Sieht man von diesen Entdeckungen und von einigen anderen von geringerem Wert ab, so lassen sich solche von grösserer Bedeutung ausserhalb des Louvre und seiner Annexe nicht machen, unter welchen Annexen ich gewisse französische Sammlungen verstehe, die vermöge der Namen und der erlesenen Stücke ihres Inhalts den Wert von Museen haben. Man möchte sagen, dass Ruysdael für Frankreich gemalt hat, so zahlreich sind seine Werke da vertreten und so häufig begegnen wir ihm heute, wo wir ihn würdigen und achten. Um das natürliche Genie von Paul Potter oder die expansive Kraft von Cuyp kennen zu lernen, müsste man vielleicht gewisse weitgehende Schlussfolgerungen ziehen; aber man würde zum Ziele kommen. Hobbema hätte sich darauf beschränken können, die Mühle im Louvre zu malen; er würde nur gewinnen, wenn er allein aus diesem Meisterwerk bekannt wäre. Und was Metsu, Terborch, die beiden Ostade, besonders aber Pieter de Hooch anlangt, so weiss man von ihnen das Wesentliche, wenn man nur ihre Pariser Bilder kennt.

Auch habe ich lange Zeit geglaubt, und diese Mei-

nung hat sich mir hier gefestigt, dass man uns einen grossen Dienst erweisen würde, wenn jemand eine Reise durch den Louvre schriebe, oder weniger noch, eine Reise durch den Salon carré, oder noch weniger eine Reise, die die Besichtigung nur weniger Bilder zum Gegenstand hätte, unter denen, wie ich annehme, der „Besuch“ von Metsu, der „Offizier und die junge Frau“ von Terborch und das holländische Interieur von Pieter de Hooch nicht fehlen würden.

Ganz sicherlich wäre dies, ohne dass man weit zu gehen hätte, eine originelle Entdeckungsfahrt, der heutzutage ein grosser belehrender Wert zukäme. Ein wirklich scharfblickender Kritiker, der sich der Aufgabe unterzöge, uns alles das klar zu machen, was diese drei Bilder enthalten, würde uns, wie ich glaube, durch die Fülle und Neuheit seiner Beobachtungen gewaltig in Erstaunen setzen. Wir würden uns überzeugen, dass das bescheidenste Kunstwerk als Unterlage dienen kann zu einer gründlichen Analyse, dass ein solches gründliches Studium eine Arbeit eher in die Tiefe ist als in die Breite, dass eine Vertiefung der eindringenden Kraft durchaus nicht eine Erweiterung der der Untersuchung zu Grunde liegenden Gebietsgrenzen voraussetzt, und dass auch im kleinen Gegenstand das Walten grosser Gesetze zu Tage treten kann.

Wer hat denn je in seiner letzten Feinheit das Schaffen dieser drei Meister geschildert, der geschicktesten Zeichner der ganzen Schule, wenigstens was die Figur anlangt. Der Offizier von Terborch zum Beispiel, dieser starke Mann im Kriegsharnisch, in seinem Kürass,

in seinem Büffelwams, mit seinem grossen Degen, seinen Kanonenstiefeln, dem Filzhut auf dem Boden, seinem grossen, schlecht rasierten, etwas schwitzigen, geröteten Gesicht, mit seinen fetten Haaren, seinen kleinen feuchten Augen und seiner breiten, fettigen und sinnlichen Hand, in der er die Goldstücke anbietet und deren Gebärde uns hinreichend über seine Gefühle und über den Zweck seines Besuches aufklärt — was wissen wir von dieser Figur, einem der schönsten Stücke holländischer Malerei, die wir im Louvre besitzen. Wohl hat man gesagt, das Bild sei naturalistisch gemalt, der Ausdruck sei von grösster Wahrheit, die Malerei von grösster Vollkommenheit. Aber es leuchtet ein, dass das Wort „vollkommen“ wenig sagt, wenn es sich darum handelt, das Warum der Dinge aufzuklären. Warum ist sie vollkommen? Weil die Natur so täuschend nachgeahmt ist, dass man meint, sie auf der Tat zu ertappen? Oder weil kein einziges Detail übersehen ist? Oder weil die Malerei glatt, einfach, reinlich, durchsichtig, liebenswürdig und leicht zu fassen ist, und weil sie nach keiner Richtung sich versündigt, weder durch Kleinlichkeit, noch durch eine allzufreie Behandlung? Wie kommt es, dass, seit man sich bemüht, kostümierte Figuren in ihrem gewöhnlichen Habitus und in einer gewählten Haltung zu malen, niemals so wie hier weder gezeichnet, noch modelliert, noch gemalt worden ist?

Wo gewahren wir die Zeichnung ausser im Endresultat, das ganz aussergewöhnlich erscheint an Natürlichkeit, Richtigkeit, Fülle, Feinheit und Realismus ohne Übertreibung? Gewahren wir auch nur einen einzigen

Zug, eine Kontur, einen Accent, ein Merkzeichen, das zu verraten scheint, wie hier mit dem Massstab gemessen worden ist? Diese fliehende Schulter in ihrer perspektivisch gekrümmten Verkürzung, dieser lange Arm, der auf die Hüften aufgesetzt ist und so tadellos in seinem Ärmel drin sitzt; dieser grosse, starke Körper, eingeschnürt bis an den Hals, so exakt in der Form und doch so leicht und frei im Umriss; diese beiden weichen Hände, die den erstaunlichen Eindruck eines Formabgusses erwecken — müssen wir uns davon nicht überzeugen, dass alles das auf einen Wurf gestaltet worden ist, und dass es in nichts den eckigen, zaghaften oder anmassenden, den unsicheren oder aber geometrischen Formen ähnelt, in die sich gewöhnlich die moderne Zeichnung kleidet?

Unsere Zeit macht sich mit Recht eine Ehre daraus, geschickte Beobachter ihr eigen zu nennen, die stark, fein und gut zu zeichnen wissen. Ich könnte einen von ihnen nennen, der in höchst charakteristischer Weise eine Haltung, eine Bewegung, eine Geste, eine Hand in ihrer Fläche, in ihrem Gelenkansatz, ihrer Haltung, ihrer Kontraktion derartig zeichnet, dass er auf Grund dieser einen Begabung — und er hat noch weit grössere — in der Schule unserer Tage ein unangefochtener Meister wäre. Und ich bitte nun, seine spitzige, geistreiche, ausdrucksvolle, energische Sprache zu vergleichen, mit der beinahe unpersönlichen Zeichnung von Terborch. Hier eine Form, eine Wissenschaft, die Herr ist über sich selbst, ein Wissen, das der Beobachtung zu Hilfe kommt, das sie im Notfall ersetzt und das so

zu sagen dem Auge diktiert, was es sehen, dem Geist was er fühlen soll. Dort im Gegenteil eine Kunst, die sich dem Charakter der Dinge anpasst, ein Wissen, das den Einzellerscheinungen des Lebens gegenüber in den Hintergrund tritt, keinerlei Vorurteil, nichts was der naiven, gesunden und fein empfindenden Beobachtung dessen, was ist, Abbruch tun könnte; so dass man sagen kann, dass der hervorragende Maler, von dem ich spreche, eine bestimmte Art der Zeichnung hat, während es auf den ersten Blick unmöglich ist, zu sagen, welches die Zeichnung ist von Terborch, Metsu und Pieter de Hooch.

Man gehe von einem zum andern. Nach dem eleganten Haudegen von Terborch beobachte man jene magere, etwas steife Person aus einer anderen Welt und schon aus einer anderen Epoche, die mit einiger Ceremonie sich vorstellt, in einer Haltung, und mit einer Art des Grusses, wie sie einem Mann gegenüber von hohem Rang geboten ist, jene feine Person mit den schwächtigen Armen und den nervösen Händen, die ihn bei sich empfängt und darin nichts Böses sieht. — Dann halte man sich auf vor dem Interieur von Pieter de Hooch. Man trete in dieses tiefe, verhaltene, so gut abgeschlossene Bild hinein, wo das Tageslicht so gedämpft erscheint, wo Feuer brennt, wo Schweigen herrscht und ein lebenswürdiges Wohlsein, ein geheimnisvoller Zauber; und man betrachte von nahe die Frau mit den leuchtenden Augen, mit den roten Lippen, mit den perlenden Zähnen; den grossen, etwas einfältigen Jungen, der an Molière und an den emanzipierten Sohn von Monsieur Diafoirus erinnert,

wie er aufrecht steht auf seinem Spindelbein, ganz schief in seinem steifen Rock, mit dem sonderbaren Rappier, ungeschickt in seiner falschen Haltung, und so völlig bei der Sache; alles in allem eine so wunderbare Schöpfung, dass man ihn nie wieder vergessen kann. Auch da wieder ist es derselbe verborgene Reichtum an Können, die gleiche gewissermassen anonyme Zeichnung, die gleiche und unfassliche Mischung von Natur und Kunst. Nicht der Schatten einer vorgefassten Meinung in dieser Art, so ehrlich und natürlich die Dinge auszudrücken, dass die Formel dafür ungreifbar wird, kein „Chic“, was also im Atelierausdruck besagen will: keinerlei schlechte Angewohnheit, keine Unfähigkeit, die sich den Anschein besonderen Könnens zu geben sucht und keinerlei Übertreibungen.

Man mache einen Versuch, wenn man imstande ist, einen Stift zu führen; man gruppiere diese drei Figuren, man versuche sie an ihre Stelle zu setzen, man stelle sich die schwierige Aufgabe, aus dieser nicht zu entziffernden Malerei einen Auszug zu machen, der ihre Zeichnung darstellt. Man versuche es in gleichem mit den modernen Zeichnern und vielleicht wird man dann, wenn man mit den Modernen zum Ziele kommt, bei den Alten aber Schiffbruch leidet, selbst, und ohne dass es weiterer Erörterung bedarf, finden, dass zwischen beiden eine Welt liegt.

Dasselbe Erstaunen ergreift uns, wenn wir die andern Elemente dieser mustergültigen Kunst studieren. Die Farbe, das Helldunkel, die Modellierung der vollen Oberfläche, das Spiel des flutenden Lichtes, und schliess-

lich die Handschrift selbst, d. h. die rein manuelle Tätigkeit; alles ist Vollendung und Geheimnis.

Können wir, wenn wir die Art der Ausführung auch nur an der Oberfläche untersuchen, können wir dann finden, dass sie dem, was seither gemacht worden ist, ähnelt? Und muss unser Urteil demnach lauten, dass unsere Art zu malen einen Fortschritt oder einen Rückschritt gegen jene bedeutet? In unsern Tagen, ich brauche es kaum noch zu sagen, wird entweder pedantisch sorgfältig und dann durchaus nicht immer gut, oder aber es wird mit etwas mehr Witz gemalt, dann aber ist es kaum noch Malerei zu nennen. Die Malerei ist schwer und gedrängt, geistreich und nachlässig, empfindlich und skizzenhaft, oder aber gewissenhaft, weit-schweifig, nach den Gesetzen der reinen Nachahmung gestaltet, und niemand, nicht einmal die, die sie ausüben, würden zu erklären wagen, dass diese Malerei, so peinlich gewissenhaft sie auch ist, dadurch irgend wie an Vollendung gewinnt. Ein jeder gestaltet sich sein Handwerk nach seinem Geschmack, nach dem Grade seiner Unkenntnis oder Erziehung, nach der Schwerfälligkeit oder der leichten Beweglichkeit seiner Natur, nach seiner moralischen oder physischen Beschaffenheit, nach seinem Blut und nach seinen Nerven. Wir haben eine lymphatische, eine nervöse, eine robuste, schwächliche, leidenschaftliche oder verhaltene, unverschämte oder zaghafte, eine gelehrte Malerei, von der man sagen muss, dass sie langweilig sei; eine ausschliesslich empfindsame Malerei, von der man sagen muss, dass sie keinen Fonds habe. Kurz, so viel wir

Individuen haben, so viel auch haben wir Stile und Formen, in der Zeichnung, der Farbe, und dem Ausdruck alles dessen, zu dessen Gestaltung die Hand sich anschickt. Die Frage, welche von diesen so verschiedenen Richtungen recht hat, bildet den Gegenstand lebhaftester Diskussionen. Mit gutem Gewissen kann man wohl sagen, dass eigentlich keiner wirklich Unrecht hat. Aber die Fakten beweisen doch, dass auch keiner vollständig Recht hat.

Die Wahrheit, die uns alle einigen würde, sie bleibt noch zu zeigen; sie würde darin bestehen, festzustellen: dass es in der Malerei etwas giebt, das man Handwerk nennt, das man lernen kann und das folglich gelehrt werden kann und muss; eine Elementarmethode, die ebenfalls übermittlelt werden kann und muss — dass dieses Handwerk und diese Methode ebenso notwendig sind für die Malerei, wie die Kunst gut zu sprechen und gut zu schreiben für diejenigen, die die Sprache oder die Feder handhaben — dass keinerlei Nachteil daraus erwachsen kann, wenn diese Elemente uns allen gemein werden — und dass es armselig und dazu vergeblich ist, sich den Anblick einer Persönlichkeit zu geben, dafern man diese Persönlichkeit durch nichts anderes, als den Anzug zum Ausdruck zu bringen vermag. Früher war das alles das Gegenteil und der Beweis dafür liegt in der völligen Einheitlichkeit der Schulen, wo derselbe Familienzug so verschiedenen und so gewaltigen Persönlichkeiten eigen war. Und dieser Familienzug war das Resultat einer einfachen, einförmigen, wohlverstandenen und, wie man sieht, ausser-

Fromentin, Meister von ehemals.

ordentlich segensreichen Erziehung. Eine solche Erziehung wieder zu gewinnen, von der wir auch nicht eine Spur übrig behalten haben, sollte unser ernstes Bestreben sein.

Das ist es, was ich gern gelehrt wissen möchte und was ich noch nie habe lehren hören, weder auf einem Lehrstuhl, noch auch in einem Buch, noch in einem Kursus der Ästhetik, noch auch in mündlicher Mitteilung. Es wäre das nur eine Berufslehre mehr in einem Zeitalter, in dem uns nahezu alle Berufslehren geboten werden, bis auf diese eine.

Nicht müde wollen wir werden, in dem gemeinsamen Studium dieser herrlichen Vorbilder. Man sehe diese Stühle, diese Köpfe, diese Hände, diese entblösten Nacken: man lege sich Rechenschaft ab über ihre Weichheit, ihre Fülle, über ihre so wahre Koloristik beinahe ohne Farbe, ihre kompakte und so leichte, so dichte und doch so wenig aufdringliche Stofflichkeit. Man betrachte desgleichen die Anzüge, den Atlas, die Pelze, die Leinwand, den Samt, die Seide, den Filz, die Feder, den Degen, das Gold, die Stickerei, die Teppiche, die Grundierungen, die Himmelbetten, die so vollendet gleichmässigen dauerhaften Fussböden. Man sehe wie alles übereinstimmt bei Terborch und bei Pieter de Hooch und doch wie das alles so verschieden, wie die Technik sich gleicht, wie die Farbe aus den nämlichen Elementen sich zusammensetzt und doch wie bei diesem der dargestellte Gegenstand verhüllt, verflüchtigt, verschleiert und vertieft erscheint, wie alle Partien dieses wunderbaren Bildes durch die Anwendung des Halbschattens

verändert, verdunkelt und in die Ferne gerückt werden, wie er die geheimnisvolle Natur der Dinge, ihren Gehalt, ihren um so greifbareren Sinn, ihre letzte Intimität wiederzugeben weiss — während bei Terborch die Vorgänge sich weniger geheimnisvoll abspielen; bei ihm verbreitet sich allenthalben das Licht in seiner vollen Wahrheit, kaum dass das Bett durch den dämmernden Ton des Betthimmels verschleiert wird. Alle Modellierung ist natürlich, fest, voll, in einfachen, nur wenig gebrochenen, wirklich gewählten Tönen nuanciert, so dass Farbe und Zeichnung, Augenscheinlichkeit des Tones, Augenscheinlichkeit der Form und Augenscheinlichkeit des Vorganges, dass alles das zusammenklingt, um zu sagen, dass für die Darstellung solcher Persönlichkeiten weder Umwege, noch Umschreibungen angebracht erscheinen. Und man bedenke, dass bei Pieter de Hooch wie bei Metsu, bei dem verschlossensten wie bei dem mitteilksamsten dieser drei Maler immer ein Gefühlseinschlag sich bemerkbar macht, der ihnen eigen und der ihr Geheimnis ist; als eines der Resultate der Methode und der Erziehung, die ihnen allen zu teil ward, und die eines der Geheimnisse war ihrer Schule.

Wenn der eine in Grau, der andere in Braun, oder vielmehr in einem dunklen Gold malt, ist sie dann gut, diese ihre Farbengebung? Und wenn die Farbe dumpfer, neutraler, und von weniger in die Augen springender Kraft ist, als die unsere, ist sie dann trotzdem dieser an Glanz, an Reichtum und an machtvoller Wirkung überlegen?

Wenn wir zufällig in einer Sammlung alter Bilder

ein modernes Bild gewahren, so macht es, und wäre es eines der besten und nach jener Richtung hin stärksten, den Eindruck, — man verzeihe mir das Wort — einer „Abbildung“, das heisst einer Malerei, die sich bemüht, farbig zu erscheinen und der es doch an Kraft mangelt, den lebendigen Eindruck einer wirklichen Malerei zu geben; die sich verflüchtigt, um dauerhaft zu erscheinen und der dies nicht immer gelingt, weder durch ihre Schwere, wenn sie dick ist, noch durch den Glanz ihrer Oberfläche, wenn sie zufällig dünn ist. Die Frage liegt nahe, welches der Grund zu diesen Erscheinungen sein mag. Denn es sind Dinge, die uns hier entgegentreten, die Männer von sicherem Instinkt, von Verstand und von Talent, denen diese Unterschiede auffallen, konsternieren müssen.

Es mag sein, dass wir weniger begabt sind. Sicherlich sind wir nicht weniger strebsam. Die Hauptsache ist, dass wir weniger gut erzogen sind.

Setzen wir den Fall, dass durch ein Wunder, um dessen Erfüllung nicht genug gebetet wird und das, selbst wenn es so flehentlich ersehnt würde, wie es ersehnt werden sollte, trotzdem sich voraussichtlich niemals in Frankreich erfüllen wird, dass ein Metsu oder ein Pieter de Hooch mitten unter uns wieder aufstünde, welche Saat würde er nicht säen können und welches dankbare und reiche Feld würde sich ihm bieten, darauf gute Maler und schöne Werke zum Licht erblühen könnten! Unsere Unwissenheit hat keine Grenzen. Man möchte sagen, dass das Geheimnis der Malkunst seit langer Zeit verloren gegangen und dass die letzten

Meister, die in ihrer Behandlung völlig erfahren waren, davongegangen sind und den Schlüssel mitgenommen haben. Dieser Schlüssel fehlt uns, wir verlangen nach ihm, aber niemand hat ihn mehr; wir suchen ihn, aber er ist nirgends zu finden. Woraus folgt, dass der Individualismus in Wahrheit nichts anders ist, als das Streben eines jeden, das zu finden, was er nicht gelernt hat; dass in gewissen technischen Geschicklichkeiten nichts als der mühselige Notbehelf einer Natur sich bemerkbar macht, die mühsam ringt; und dass beinahe immer die sogenannte Originalität der modernen Mache im letzten Grunde zum Deckmantel dienen soll eines unheilbaren Unbehagens. Um einen Begriff zu geben von der Intensität, mit der die zu Werke gehen, die da suchen, und von den Wahrheiten, die nach langem Bemühen an das Tageslicht kommen, will ich nur ein einziges Beispiel hier anführen.

Unsere gesamte Kunst, Historienmalerei, Genre, Landschaft, Stilleben ist seit einiger Zeit um eine Frage bereichert worden, die die Gemüter sehr beschäftigt und die tatsächlich der Betrachtung wert ist, da es ihr Ziel ist, der Malerei eines ihrer zartesten und notwendigsten Ausdrucksmittel wiederzugeben. Ich will von dem sprechen, das man überein gekommen ist, die Valeurs der Malerei zu nennen.

Man versteht unter diesem Wort von ziemlich vager Herkunft, dem die klare Begriffsunterlage fehlt, die Quantität an hell oder dunkel, die in einem Ton enthalten ist. In der Zeichnung und im Stich ist die Erscheinung leicht zu begreifen. Ein Schwarz wird im Verhält-

nis zum Papier, das die Einheit des Hellen repräsentiert, mehr Valeurs haben, als ein Grau. In der Malerei aber wird sie zur Abstraktion, die zwar nicht weniger positiv, aber weniger leicht zu definieren ist. Vermöge einer Reihe von übrigens wenig tiefen Beobachtungen und durch eine analytische Operation, die dem Chemiker geläufig sein würde, wird aus einer gegebenen Farbe dieses Element von Hell oder Dunkel herausentwickelt, das sich mit seinem farbengebenden Prinzip vereinigt, und man gelangt so auf wissenschaftlichem Wege dazu, einen Farben-Ton unter dem doppelten Gesichtswinkel der Farbe und der Valeur zu betrachten, so dass es beispielsweise nicht nur gilt, in einem Violett die Quantität von Rot und Blau abzuschätzen, die dessen Nuance bis ins Unendliche vervielfältigen kann, sondern auch der Quantität an Helligkeit oder an Kraft Rechnung zu tragen, die die Farbe mehr dem Helligkeits- oder dem Dunkelheitswerte nähert.

Das Interesse an dieser Untersuchung liegt in folgendem: eine Farbe existiert niemals an und für sich, da sie, wie man ja genau weiss, durch den Einfluss einer jeden Nachbarfarbe in ihrer Wirkung eine Veränderung erleidet. Mit noch stärkerem Recht gilt von ihr das Wort, dass sie in sich weder Tugend noch Schönheit habe. Ihre Wirkungs-Qualität ist ein Resultat ihrer Umgebung; man nennt dies auch ihre Komplementär-Wirkung. So kann sie durch Kontraste und durch glückliche Zusammenstellungen zu sehr verschiedenen Wirkungen gelangen. Die Farbe gut handhaben — und ich will das noch ausführlicher an anderer Stelle sagen —

heisst die Notwendigkeit dieser Zusammenstellungen entweder kennen oder instinktiv fühlen, und ganz besonders heisst es auch, in geschickter Weise die Valeurs der Farben in Einklang bringen. Wenn man einem Veronese, einem Titian, einem Rubens dieses richtige Verhältnis der Valeurs raubt, so bleibt nichts übrig, als eine verstimmte Farbengebung, der alle Kraft, alle Feinheit und alles Vornehme mangelt. In dem Mass, in dem das farbengebende Prinzip in einem Farben-Ton abnimmt, wächst die Bedeutung dessen, was wir Valeurs genannt. Wenn, wie in den Halbschatten, in denen jede Farbe an Intensität verliert, wie in den Bildern einer übertriebenen Helldunkelbehandlung, darin jede Nuance untergehen muss, wie bei Rembrandt z. B., wo zuweilen alles monochrom ist, wenn, sage ich, das farbige Element nahezu völlig verschwindet, so bleibt auf der Palette ein neutrales, sehr feines und doch sehr reales Prinzip noch übrig, der so zu sagen abstrakte Wert all der Dinge, die wir verschwinden sahen, und oftmals ist es gerade dieses negative und farblose Prinzip von einer zuweilen unerhörten Feinheit, das die vornehmsten Bilder zustande kommen lässt.

All diese Dinge, die sehr schwer auszudrücken sind und deren Erörterung eigentlich nur gestattet ist im Atelier und bei verschlossenen Türen habe ich sagen müssen, da ich ohnedem nicht verstanden worden wäre. Man glaube nun nicht, dass dieses Gesetz, um dessen Überführung in die Praxis es sich heute handelt, neu erfunden worden ist; nur wiedergefunden hat man es, und zwar in Bildern, die in den Archiven der Malerei

stark in Vergessenheit geraten waren. Wenig Maler in Frankreich haben ein klares Gefühl dafür gehabt. Ganze Schulen hat es gegeben, die es nicht einmal geahnt haben, die ohnedem ausgekommen sind und die, wie man heute sieht, sich darum nicht besser befunden haben. Wollte ich die Geschichte der französischen Kunst im 19. Jahrhundert schreiben, so würde ich sagen, wie dieses Gesetz abwechselnd beobachtet, dann wieder verkannt wurde, welcher Maler sich seiner bedient, welcher es missachtet hat; und man würde mir sicherlich Recht geben, dass der Unrecht tat, der es missachtete.

Ein eminenten Maler, der, was seine Technik anlangt, zu sehr bewundert worden ist, und der, wenn er überhaupt sich selbst überlebt, dies nur dem tiefen Gehalt seines Gefühls, seinen äusserst originellen Versuchen, einem seltenen Instinkt für das, was malerisch ist und vor allen Dingen der Zähigkeit seiner Bemühungen verdanken wird: Decamps, hat sich niemals damit abgegeben, die Valeurs seiner Palette kennen zu lernen. Es ist das eine Schwäche, die die Kenner zu befremden beginnt und unter der die feiner organisierten Naturen stark leiden. Auf der anderen Seite gilt es hervorzuheben, welche scharfsichtigem Beobachter die Landschaftler unserer Tage ihre besten Lehren danken; wie dank einer entzückenden Organisation Corot, diese ehrliche und in ihrem ganzen Wesen nach Vereinfachung strebende Natur, das natürliche Gefühl für die Valeurs in allen Dingen hatte, wie er sie besser studierte als irgend einer, wie er ihre Regeln festlegte,

wie er sie in seinen Werken formulierte und von Jahr zu Jahr glücklichere Beweise ihrer Anwendung lieferte.

Von jetzt an wird dieses zur Hauptsorge für alle die, die da suchen, von denen an, die schweigend suchen, bis zu denen, die ihre Untersuchungen mit mehr Geräusch und unter seltsamen Namen in die Wege leiten. Die Lehre, die sich Realismus genannt hat, hat keine andere ernsthafte Basis, als eine gesündere Beobachtung der Farbengesetze. Man wird nicht umhin können, anzuerkennen, dass in diesen Bestrebungen etwas Gutes liegt und dass, wenn die Realisten mehr wüssten und besser malten, unter ihnen eine gute Anzahl wäre, die ganz vorzüglich malen würde. Im allgemeinen macht ihr Auge sehr richtige Beobachtungen, ihre Empfindungen sind besonders fein, was aber am merkwürdigsten ist, die anderen Elemente ihrer Technik lassen diese Feinheit vermissen. Sie verfügen über eine der seltensten Gaben und ermangeln doch andererseits jener, die die allgemeinste sein sollte, und zwar in solchem Grade, dass ihre grossen Eigenschaften ihren Wert verlieren dadurch, dass sie nicht die ihnen zukommende Anwendung finden; dass sie nach Revolutionären aussehen, weil sie scheinbar nur die Hälfte der notwendigen Wahrheiten zulassen und weil gleichzeitig nur sehr wenig und doch wieder sehr viel fehlt, dass sie absolut Recht hätten.

Alles das war das ABC der holländischen Kunst und es sollte das ABC der unsern sein. Ich weiss nicht, was — um doktrinär zu sprechen, — die Meinung

von Pieter de Hooch, Terborch und von Metsu war in betreff der Valeurs, noch auch wie sie sie nannten, noch auch, ob sie einen Namen hatten um auszudrücken, welche Beziehungen die Nuancen, die Verhältnisswerte der Farben, ihre milde, weiche und zarte Wirkung regeln sollten. Vielleicht trug ihre Farbe in ihrer Gesamtheit dazu bei, alle diese, sei es positiven, sei es ungreifbare Qualitäten in die Erscheinung treten zu lassen. Sicher ist es, dass das Leben ihrer Werke und die Schönheit ihrer Kunst auf das engste mit der weisen Anwendung dieses Prinzips zusammenhängt. Der Unterschied, der sie von den modernen Bestrebungen sondert, liegt in folgendem: zu ihrer Zeit mass man dem Helldunkel einen grossen Wert und einen grossen Sinn nur deswegen bei, weil es das vitale Element einer jeden gut konzipierten Kunst zu sein schien. Ohne eine solche Künstlichkeit, bei der die Einbildungskraft die erste Rolle spielt, gab es sozusagen keine Fiktion mehr in der Wiedergabe der Dinge, und infolgedessen musste sich der Künstler von seinem Werk entfernen oder fühlte er sich doch wenigstens gerade in dem Augenblick nicht mehr als ihrer ein Teil, wo es in erster Linie auf das Eingreifen seines künstlerischen Empfinden ankam. Die Zartheiten eines Metsu, der geheimnisvolle Zauber eines Pieter de Hooch, liegt, wie ich schon gesagt habe, daran, dass viel Luft die Gegenstände umgibt, viel Schatten um das Licht uns entgegentritt, viel Ruhe in der flüchtigen Farbe, viel Umsetzungen im Ton, viele rein erfundene Veränderungen in der Gestalt der Dinge, in einem Wort die

wunderbarste Behandlung, die jemals dem Helldunkel zu teil geworden und in andern Worten gesagt, die umsichtigste Behandlung, die das Gesetz der Valeurs je gefunden.

Heute trifft das Gegenteil zu. Jede seltenere Valeur, jede feiner beobachtete Farbe, scheint sich zum Ziel gesetzt zu haben, das Helldunkel zu vernichten und die Luft zu unterdrücken. Was früher der Verbindung diente, das führt heute zur Trennung. Jede originell genannte Malerei ist nichts, als eine Fleckenverteilung, eine Mosaik. Die Reaktion gegen das Übermass der plastischen Gestaltung hat zur flachen Oberfläche und zum Körper ohne Tiefenausdehnung geführt. Die Modellierung ist an demselben Tage verschwunden, da das Mittel, sie auszudrücken, verbessert erschien, so dass, was ein Fortschritt für die Holländer war, für uns ein Rückschritt ist und dass, nachdem wir der archaischen Kunst entwachsen sind, wir unter dem Vorwand, etwas Neues zu finden, wieder auf sie zurückkommen.

Was soll man dazu sagen? Wer wird den Irrtum, dem wir verfallen, klarstellen, wer wird uns klare und überzeugende Lehren schenken? Es gäbe ein noch sicheres Hilfsmittel: ein vollendetes Werk zu malen, das die ganze antike Kunst zugleich mit dem modernen Geist umfasste, dass das 19. Jahrhundert und Frankreich bedeutete, das Zug für Zug an einen Metsu erinnerte, und das doch nicht erkennen liesse, dass man seiner gedacht hat.

VII.

Unter allen Malern Hollands zeigt Ruysdael die tiefste und vornehmste Verwandtschaft mit seinem Heimatlände. Der ganze Reichtum des Landes, die Wehmut, die melancholische Ruhe und der eintönig gleichmässige Zauber, die darüber lagern, alles das scheint in ihm Gestalt gewonnen zu haben.

Mit seiner weiträumigen Liniengestaltung, mit seiner strengen Farbengebung hat er uns von Holland vermöge zweier besonders charakteristischer Merkmale — dem grauen unbegrenzten Horizont und dem grauen unendlichen Himmel — ein Porträt hinterlassen von wunderbarer Genauigkeit und Treue, ein Porträt, das uns immer wieder anzieht und das nicht altert. Und auch aus anderen Gründen noch ist Ruysdael, wie ich glaube, die ragendste Erscheinung der ganzen Schule nach Rembrandt; und ein solcher Ruhm ist gewiss nicht gering für einen Maler, der nichts anderes, als sozusagen leblose Landschaften und — wenigstens ohne die Hilfe dritter — nicht ein einziges Wesen der belebten Natur gemalt hat.

Dabei ist Ruysdael, achtet man nur auf Einzelheiten, einer grossen Zahl seiner Landsleute vielleicht unterlegen. Zunächst fehlt es ihm an einer eigentlichen Gewandtheit der Technik und das zu einem Zeitpunkt und in einer Kunst, da solche Gewandtheit die gangbare Münze war des Talentes. Vielleicht ist es gerade dieser Mangel an Gewandtheit, dem er Charakter und Gewicht seines Gedankengehaltes verdankt. Auch ist

er nicht besonders geschickt. Er malt gut ohne dass er irgend welche Originalität der Mache zur Schau zu tragen sucht. Was er sagen will, das sagt er klar, und richtig, aber so, als brauche er lange Zeit dazu, ohne Hintergedanken, ohne Lebhaftigkeit, ohne Kniff. Seiner Zeichnung fehlt oftmals der bestimmte scharfe und seltsame Accent, wie er gewissen Bildern von Hobbema eigen ist.

Ich darf nicht verschweigen, dass ich im Louvre vor der „Wassermühle“ von Hobbema, einem hervorragenden Werk, das, wie ich schon gesagt habe, seinesgleichen nicht in ganz Holland hat, in meinen Gefühlen für Ruysdael lauer geworden bin. Diese Mühle ist ein so entzückendes Werk, sie ist so exakt und fest in der Konstruktion, von einem so sicheren Willen in der Ausführung getragen von Anfang bis zu Ende, sie ist von so schöner Farbe, der Himmel ist von so wunderbarer Qualität, alles scheint so fein gezeichnet zu sein, ehe es gemalt wurde, und dann so gut gemalt über dieser strengen Zeichnung; und schliesslich ist die Anordnung des Ganzen so pikant, ist der Ton von so prachtvollem, sattem Gold, dass ich zuweilen, wenn ich wenige Schritte weiter und unmittelbar darauf das kleine Bild von Ruysdael sah und es gelblich, wollig, schwerfällig in der Mache fand, mich beinahe zu Gunsten Hobbemas entschieden und damit einen Fehler begangen hätte, der ganz gewiss nicht von langer Dauer, aber der unverzeihlich gewesen wäre, sobald er nicht vorübergehend blieb.

Ruysdael hat es niemals verstanden, eine mensch-

liche Gestalt in seine Bilder zu stellen — und unter diesem Gesichtspunkt betrachtet muss das Können von Adriaen van de Velde von weit grösserer Mannigfaltigkeit erscheinen. Das gleiche trifft zu für Tierfiguren, unter welchem Gesichtspunkt Paul Potter wiederum einen grossen Vorsprung vor ihm hat überall da, wo dieser zu seiner eignen Vollkommenheit gelangt. Fremd ist ihm die helle Atmosphäre eines Cuyp und die geistvolle Art, in solches Bad von Licht und Gold Boote zu setzen und Städte, Pferde und Reiter und das alles in einer Vollendung der Zeichnung, wie wir sie kennen, wenn Cuyp sein Bestes hergibt. Seine Modellierung, so geschickt sie auch ist, sobald sie die Vegetation oder luftige Gebilde zum Gegenstand hat, zeigt nichts von der Überwindung so ausserordentlicher Schwierigkeiten in der Modellierung des Körpers, wie die eines Terborch oder Metsu. So erprobt auch der scharfe Blick dieses Auges ist, so hält der Künstler doch dem Vergleich mit manchem anderen nicht Stand in Anbetracht der Gegenstände, die er behandelt. So wunderbar auch immer in seinen Bildern ein Stück bewegten Wassers, eine fliehende Wolke, ein buschiger, vom Winde zerzauster Baum, ein zwischen Felsen herabstürzender Wasserfall sein mag, so kann doch, denkt man an die zu überwindenden Schwierigkeiten, an die grosse Zahl der kniffligen Probleme, das alles in der zwingenden Kraft der gefundenen Lösung nicht den Vergleich aushalten mit dem „Interieur“ von Terborch, mit dem „Besuch“ von Metsu, mit dem „Holländischen Interieur“ von Pieter de Hooch, mit der „Schule“ und der „Familie“ von Ostade im

Louvre oder mit dem wunderbaren Metsu des Museums van der Hoop in Amsterdam. Ruysdael ist in keiner Weise geistreich und auch unter diesem Gesichtspunkt betrachtet erscheint er neben den geistreichen Meistern Hollands oftmals langweilig.

Nimmt man ihn, wie er gewöhnlich sich gibt, so erscheint er einfach, ernst und derb, sehr ruhig und gesetzt, immer gleichmässig und zwar in solchem Grade, dass seine Qualitäten schliesslich uns nicht mehr ergreifen, so sehr sind sie immer wieder betont; und vor dieser Maske, die niemals ihren Charakter verändert, vor diesen Bildern von nahezu gleichem Werte wird man von der Schönheit des Werkes oftmals ergriffen, aber selten überrascht. Gewisse Marinestücke von Cuyp, z. B. der „Mondschein“ im Museum Six sind Werke, eines ersten Anlaufs, absolut unvorhergesehen, vor denen wir bedauern müssen, dass bei Ruysdael nicht auch einige Sonderwerke dieser Art sich finden. Seine Farbe schliesslich ist eintönig, kräftig, harmonisch und nicht sehr reich. Sie umfasst nahezu ausschliesslich die Farbentöne von Grün und Braun; eine Asphaltgrundierung bildet die Unterlage. Sie hat wenig Glanz, und oft fehlt es ihr an Liebenswürdigkeit und eigentlicher Feinheit. Ein raffinierter Interieurmaler würde keine Mühe haben, ihm eine übertriebene Sparsamkeit in der Wahl seiner Ausdrucksmittel nachzuweisen und würde seine Palette sicherlich zuweilen als allzu summarisch verurteilen.

Und bei alledem und trotz alledem ist Ruysdael völlig einzig: und man wird sich davon leicht überzeugen

können im Louvre vor seinem „Gebüsch“, vor dem „Sonnenstrahl“, dem „Sturm“ und der kleinen „Landschaft“. Den „Wald“ nehme ich aus, der niemals sehr schön war und den er dadurch verdorben, dass er Berghem bat, Figuren hineinzumalen.

Bei der retrospektiven Ausstellung, die zu Gunsten der Elsass-Lothringer veranstaltet wurde, konnte man wohl sagen, dass Ruysdael mit einer unangefochtenen Souveränität herrschte, obgleich die Ausstellung denkbar reich war an holländischen und flämischen Malern, von denen vertreten waren: Van Goyen, Wynants, Paul Potter, Cuyp, Van de Velde, Van der Neer, Van der Meer, Hals, Teniers, Bol, Salomon Ruysdael und schliesslich Van der Heyden mit zwei unvergleichlichen Werken. Ich rufe das Zeugnis aller derer auf, denen diese Ausstellung hervorragender Werke etwas wie einen Lichtstrahl bedeutete, ob nicht Ruysdael wie ein Meister und, was noch mehr ins Gewicht fällt, wie einer der ganz Grossen dort auftrat. In Brüssel, in Antwerpen, im Haag, in Amsterdam — überall ist die Wirkung die gleiche; überall, wo Ruysdael erscheint, hat er eine Art, aufzutreten, die allein ihm eigen ist, eine Art, sich uns aufzuzwingen, uns Achtung einzuflössen, unsere Aufmerksamkeit wachzurufen, die uns zu sagen scheint, dass es ein gewaltiges Seelenleben ist, das sich uns hier auftut, dass es einer der ganz Grossen ist, vor dem wir stehen, und dass es immer etwas Bedeutendes ist, das er uns zu sagen hat.

Der einzige Grund für die Überlegenheit Ruysdaels — und dieser Grund genügt — er liegt darin, dass der

Maler ein Mann ist, der denkt, und dass jede seiner Arbeiten eine wohl durchdachte Konzeption darstellt. So erfahren in seiner Kunst, wie der erfahrenste seiner Zeitgenossen, von ebenso starker natürlicher Begabung, nur bedächtiger und mit einem tieferen Seelenleben, verbindet er mit all diesen Gaben, mehr als irgend ein anderer, einen Gleichmut und ein Gleichgewicht der Seele, denen die Einheitlichkeit seines Werkes und die Vollkommenheit seiner Bilder zu danken ist. Aus ihnen spricht zu uns ein Reichtum, eine Sicherheit, ein Friede, die als die entscheidenden Merkmale seines Charakters uns entgegentreten und die uns beweisen, dass hier niemals die reine und volle Harmonie getrübt wurde, die zwischen seiner wunderbaren natürlichen Begabung, seiner grossen Erfahrung, seiner stets lebendigen Empfindsamkeit und seiner stets gegenwärtigen Überlegung herrscht.

Ruysdael malt so, wie er denkt; gesund, stark, breit. Seine künstlerische Sprache legt mit vollster Deutlichkeit Zeugnis ab von dem gewöhnlichen Zustand seines Geistes. In dieser reinen, sorgsamen, etwas stolzen Malerei liegt etwas von einer verschlossenen Unnahbarkeit, die von weitem schon sich anzukündigen scheint, und die von nahen gesehen uns durch einen ganz besonderen Zauber von natürlicher Einfachheit und edler Vertrautheit anzieht, eine Eigenschaft über die nur ganz allein er gebietet. Ein Bild von Ruysdael ist ein geschlossenes Ganzes, darin eine vollendete Ordnung sich geltend macht, eine völlige Einheitlichkeit der Anschauung, eine Sicherheit des Willens und das Streben

ein für allemal eines der wesentlichen Merkmale des Landes zu malen; vielleicht auch der Wunsch, die Erinnerung an einen Augenblick des eigenen Lebens festzuhalten. Eine solide Grundierung, das Streben nach einer wohldurchdachten Konstruktion, die Tendenz, das Detail dem Ganzen, die Lokalfarbe der Tonwirkung, das Interesse am Einzelgegenstand der Raumschicht unterzuordnen, den er einnimmt, eine gründliche Kenntnis der Gesetze der Natur und der Technik, bei alledem eine gewisse Verachtung für alles Unnütze, für alles Allzuangenehme oder für das Überflüssige, ein sicherer Geschmack bei einer gesunden Empfindung, eine ruhige Hand bei einem lebendig fühlenden Herzen, das ungefähr sind die Merkmale, die wir bei einer gründlichen Analyse irgend eines seiner Bilder finden.

Ich meine nicht, dass alles erbleicht neben dieser Malerei von mässigem Glanz, von diskretem Kolorit und von beständig verschleierter Technik; aber alles andere scheint daneben weniger stark organisiert, scheint leerer und zerrissener zu sein.

Man vergleiche ein Bild von Ruysdael mit den besten Landschaften der Schule und man wird alsobald in den Bildern seiner Nachbarn Löcher, Schwächen, und Fehler gewahren, einen Mangel an Zeichnung da, wo sie notwendig wäre, eine geistreiche Beobachtung da, wo sie nicht am Platz ist, und Unterlassungssünden, die als Vergesslichkeiten erscheinen. Neben Ruysdael erscheint ein schöner Van de Velde mager, niedlich, pretiös, niemals weder männlich, noch sehr reif. Ein Willem van de Velde ist trocken, kalt und mager, bei-

nahe immer sehr gut gezeichnet, selten gut gemalt, flüchtig beobachtet und nur sehr wenig durchdacht. Isaak Ostade ist zu rötlich, seine Himmel sind zu gleichgültig. Van Goyen ist zu ungewiss, verflüchtigt, dunstig und wollig; man fühlt in seinen Bildern den raschen und leichten Ausdruck, den eine immer feine Absicht gefunden. Die Skizze ist entzückend, aber das Werk ist nicht herausgekommen, weil ihm die genügende Unterlage fehlt an vorbereitenden Studien und an treuer Geduld und Arbeit. Und selbst Cuyp leidet sichtlich unter dieser strengen Nachbarschaft, er, der doch so stark und so gesund ist. Sein ewiger Goldton ist von einer Heiterkeit, die neben dem finsternen und bläulichen Grün seines grossen Nebenbuhlers leicht ermüdend wirkt; und was diesen Reichtum der Atmosphäre anlangt, der wie ein Reflex anmutet, der dem Süden entnommen wurde, um diese nordischen Bilder zu verschönern, so glaubt man daran nicht mehr recht, sobald man die Ufer der Maas oder des Zuydersees kennt.

Im allgemeinen können wir in den holländischen Bildern, ich meine in den Bildern des Freilichts, eine Absichtlichkeit beobachten in der Behandlung der Helligkeit, die den Bildern viel Relief verleiht und die sie ganz besonders wahr erscheinen lässt. Der Himmel erscheint luftig, farblos unendlich und ungreifbar. Tatsächlich dient er als Ausgangswert für die kräftigen Valeurs des Geländes und bestimmt die sichere klare Silhouette des dargestellten Gegenstandes. Ob dieser Himmel nun von goldigem Ton ist, wie bei Cuyp, von silbrigem Ton, wie bei van de Velde oder Salomon

Ruysdael, flockig, grau, aufgelöst in leichten Dunst, wie bei Isaak Ostade, van Goyen oder Wynants — immer ist er wie ein Loch im Bilde, selten nur ist er von einem Helligkeitswert, der nur ihm allein eigen wäre, und fast niemals weiss er in entscheidende Beziehungen zu treten zum Gold des Rahmens.

Ich könnte eine ganze Anzahl von Bildern namhaft machen, bei denen man die Atmosphäre ganz vergisst und gewisse Lufthintergründe, die man neu malen könnte, ohne dass das im übrigen fertige Bild darunter leiden würde. Mit einer grossen Zahl moderner Werke steht es genau so. Es scheint sogar, sieht man von einigen Ausnahmen ab, auf die ich nicht hinzuweisen brauche, wenn ich recht verstanden worden bin, als habe unsere moderne Schule in ihrer Gesamtheit das Prinzip aufgenommen, dass die Atmosphäre als die leerste und ungreifbarste Partie des Bildes nun auch dessen farblosester und neutralster Teil sei.

Ruysdael hat die Dinge anders gefühlt und hat ein für allemal ein weit kühneres und wahreres Prinzip festgelegt. Er hat das ungeheuere Gewölbe gesehen, das über Land und Meer als die wirkliche, kompakte und feste Decke seiner Bilder sich rundet. Er gibt ihr ihre Rundung, ihre Weite und ihr Mass, er bestimmt ihre Valeurs je nach dem Spiel des Lichtes, wie es am Horizont sich verteilt; er nuanciert ihre Flächen und modelliert und gestaltet sie wie einen Teil, dem ein grösstes Interesse zukommt. Er lässt darin eine Linienführung zum Ausdruck gelangen, die als eine Fortsetzung der durch den Gegenstand der Darstellung bedingten

Linien wirkt. Er weiss darin die Lichtflecken geschickt zu verteilen, weiss diesen Himmel als die allgemeine Lichtquelle erscheinen zu lassen und bringt dieses Licht doch nur da an, wo es wirklich nötig ist.

Dieses grosse Auge, das alles, was da lebt, mit offenem Blick umfasst, dieses Auge, das sich vertraut gemacht hat mit Höhen- und Weitenausdehnung der Dinge dieser Erde, es wandert fortgesetzt vom Boden zum Zenith, sieht niemals einen Gegenstand, ohne sofort und gleichzeitig den korrespondierenden Punkt der Atmosphäre zu erfassen und durchmisst so, ohne irgend etwas zu übersehen, den ganzen Kreis des Gesichtsfeldes. Weit entfernt sich in analytischer Betrachtung zu verlieren, arbeitet es vielmehr fortgesetzt im Sinne einer vereinfachenden Synthese. Das, was die Natur verteilt, das fasst es zusammen in ein Ganzes von Linien, von Farben, von Valeurs und Lichtwirkungen. Alles das gestaltet sich schon vor dem Auge dieser Phantasie so, wie der Künstler es dann innerhalb der Leinwand gestaltet sehen will. Sein Auge gleicht der Dunkelkammer: es verkleinert, reduziert das Licht und erhält den Dingen ihr genaues Verhältnis rücksichtlich der Form und Farbe. Ein Bild von Ruysdael, welches es auch immer sein mag, — wohlverstanden sind die schönsten immer die bezeichnendsten — ist ein Stück Malerei aus dem Ganzen, voller Kraft und Logik, oben grau, unten braun oder grün, eine Malerei die an allen vier Seiten in eine feste Beziehung tritt zu den lichtführenden Kannelierungen des Rahmens, die von Ferne dunkel erscheint, die von Licht erstrahlt, wenn man

sich ihr nähert, schön in sich, ohne Leeren und ohne Fehler. Es ist wie eine hohe und erhabene Gedankenkraft, die zu uns spricht, wie eine klanggewaltige Sprache.

Ich habe sagen hören, dass nichts schwieriger sei, als ein Bild von Ruysdael zu kopieren und ich glaube es, ebenso wie es nichts schwierigeres gibt, als die Ausdrucksform der grossen Schriftsteller unseres 17. Jahrhunderts in Frankreich nachzuahmen. Hier wie dort die gleiche Art sich auszudrücken, derselbe Stil, beinahe derselbe Geist und ich möchte sagen, die gleiche Art, in der das Genie sich betätigt. Ich weiss nicht recht, warum ich mir einbilde, dass, wenn Ruysdael nicht Holländer und Protestant gewesen, er dem Port-Royal angehören würde.

Man kann im Haag und in Amsterdam zwei Landschaften sehen, die beide, das eine in grossem, das andere in kleinem Format, Wiederholungen sind desselben Vorwurfs. Ist das kleine Bild die Studie, die als Grundlage für das grössere gedient hat? Hat Ruysdael nach der Natur gezeichnet oder gemalt? Holte er aus ihr nur seine Anregungen oder kopierte er unmittelbar? Es ist das sein Geheimnis geblieben, wie das der meisten Holländer, mit Ausnahme vielleicht von van de Velde, der ganz sicherlich im Freien gemalt hat, der sein Bestes gab, wo er vor der Natur stand, und der im Atelier, was man auch immer darüber sagen mag, viel in seinen Ausdrucksmitteln verlor. So viel ist jedenfalls sicher, dass diese beiden Werke entzückend sind und dass sie für das, was ich soeben über Ruysdaels Art zu malen gesagt habe, den Beweis erbringen.

Es ist eine Ansicht aus der Umgebung von Amsterdam mit der kleinen Stadt Haarlem, wie sie schwärzlich, bläulich durch die Bäume hindurch scheint und unter dem weiten Wellengewoge eines wolkigen Himmels und gegen den nebligen Dunst eines niedrigen Horizontes sich verliert; vorn als einziger Vordergrund eine Wäscherei mit rötlichem Dach und der Wäschebleiche auf der Wiese. Nichts Naiveres und Ärmeres als Ausgangspunkt und andererseits nichts Wahreres. Man muss dieses Bild sehen, 1 Fuss 8 Zoll hoch, um zu lernen von einem Meister, der niemals fürchtete sich etwas zu vergeben, — weil er kein Mann war, der je von seiner Höhe herabsteigen konnte, — wie man einen beliebigen Gegenstand zur Höhe des Ausdrucks gestalten kann, wenn man selbst ein erhobener Geist ist, wie es nichts Hässliches gibt für ein Auge, das schön sieht, nichts Kleinliches für eine grosse Empfindung, in einem Wort, was aus der Kunst der Malerei werden kann, wenn sie gehandhabt wird von einem edlen Geist.

Die „Flusslandschaft“ des Museums Van der Hoop ist das letzte Wort dieser stolzen und prachtvollen Kunstsprache. Dieses Bild würde noch besser den Namen der „Windmühle“ tragen und würde unter dieser Bezeichnung niemand mehr gestatten, ohne Nachteil einen Gegenstand zu behandeln, der unter der Hand Ruysdaels seinen typischen und unvergleichlichen Ausdruck gefunden.

Der Vorwurf ist, in wenigen Worten gesagt, der folgende: irgend ein Winkel von der Maaslandschaft, zur Rechten ein abgestuftes Gelände mit Bäumen, Häusern und mit der Bekrönung der schwarzen Mühle, die mit

ihren grossen Flügeln im Winde hoch in die Leinwand hineinragt; ein Staket, gegen das das Wasser des Stromes sanft angeht, ein stilles, weiches, wunderbares Wasser; ein kleiner Winkel eines sich verlierenden Horizontes, sehr verhalten und fest, sehr blass und sehr deutlich, von dem sich das weisse Segel eines Bootes abhebt, ein schlaffes Segel, von keinem Winde bewegt, von einem milden und ganz ausnehmend schönen Farbenton. Darüber ein weiter Himmel voller Wolken mit hier und da durchscheinendem matten Blau, und grauer Dunst, der gerade hinauf bis zur Höhe des Bildes aufsteigt; kein eigentliches Licht in diesem mächtigen Tonbad, das aus Dunkelbraun und aus einem düsteren Schiefergrau zusammengesetzt ist; ein einziger leuchtender Schein mitten im Bild, ein Strahl, der aus der Unendlichkeit zu kommen scheint, um wie mit einem Lächeln eine der Wolken zu verklären. Ein grosses, ernstes Bild, ausserordentlich streng, von düsterem Klang der Untertöne; und meine Notizen fügen noch hinzu: wunderbar im Gold. Im Grunde genommen weise ich auf dieses Bild nur deshalb hin und lege ich nur deshalb besonderen Nachdruck darauf, um zu dem Schluss zu kommen, dass, ganz abgesehen vom Wert der Details, abgesehen von Schönheit der Form, der Grösse des Ausdrucks, der Intimität des Gefühls, es auch noch ein wunderbar eindrucksvoller Farbenfleck bleibt, wenn man es lediglich vom dekorativen Gesichtspunkt aus ansieht.

So zeigt sich Ruysdael als eine eindrucksvoll vornehme Gestalt, von wenig eigentlichem Zauber, wenn man von gelegentlichen Zufällen absieht, von grosser An-

ziehungskraft, von einer Intimität, die sich erst nach und nach enthüllt, und von einer vollendeten Beherrschung der an sich einfachen Ausdrucksmittel. Man muss ihn sich vorstellen konform seiner Malerei, man muss versuchen, seine Persönlichkeit neben seinen Bildern sich zu denken und man wird, wenn ich mich nicht irre, ein doppeltes und trefflich zusammenstimmendes Bild gewinnen eines herben Denkers, einer reichen Seele und eines lakonischen und schweigsamen Geistes.

Ich habe irgendwo gelesen, — so sehr springt es in die Augen, dass es der Dichter ist, der durch diese verhaltene Form und die Knappheit dieser Sprache hindurchscheint, — dass sein Werk den Charakter eines elegischen Gedichtes in einer Unzahl von Gesängen habe. Es will das sehr viel sagen, wenn man denkt, wie wenig Literarisches eine Kunst enthält, bei der die Technik eine so grosse Rolle spielt und deren Materie so viel Gewicht und Bedeutung zukommt. Ob nun elegisch oder nicht, jedenfalls glaube ich, dass der Dichter Ruysdael, wenn er anstatt zu malen geschrieben hätte, eher in Prosa als in Versen geschrieben haben würde. Der Vers lässt der Phantasie einen zu weiten Spielraum, die Prosa verpflichtet zu zuviel Ehrlichkeit, als dass dieser wahrhafte und klare Geist nicht diese Sprache einer jeden anderen vorgezogen haben müsste. Im Grunde seiner Natur aber war er ein Träumer, einer jener Männer, wie es deren in unserer Zeit sehr viele gibt, und wie sie doch selten waren zur Zeit, da Ruysdael geboren wurde. Einer jener einsamen Spaziergänger, die aus der Stadt fliehen, die die Vororte bevorzugen, die ernstlich und aufrichtig das

Land lieben, die ein wahres Gefühl dafür haben, die ohne Phrase davon zu erzählen wissen, die ein allzu weitläufiger Horizont beunruhigt, die die flache Ebene entzückt, denen ein Schatten Eindruck machen und die ein Sonnenstrahl entzücken kann.

Man kann sich Ruysdael weder sehr jung, noch sehr alt vorstellen; man sieht nichts von einer Jugendentwicklung, und man fühlt auch nicht das drückende Gewicht der Jahre. Wüsste man nicht, dass er vor seinem 52. Lebensjahre gestorben ist, so möchte man ihn sich vorstellen zwischen zwei Altern, als einen reifen oder frühreifen Mann, sehr ernst, früh schon Herr seiner selbst, mit all der nach rückwärts gerichteten Träumerei eines Geistes, der hinter sich schaut und dessen Jugend nicht die aufreibende Gewalt hochgespannter Hoffnungen gekannt hat. Ich glaube nicht, dass er ein Herz hatte, das da rief: erhebt euch ihr Gewitter, die ich ersehne. Seine Melancholien — und er hat sie gekannt — haben ein gewisses Etwas von Männlichkeit, von Vernunft, darin weder das unruhige Kind der ersten Jahre, noch auch das nervöse weinerliche der letzten Jahre zu Tage tritt. Sie geben lediglich seiner Malerei eine etwas dunklere Farbe, wie sie der Denkweise eines Jansenisten eine Färbung gegeben haben würden.

Was hat das Leben ihm angetan, dass er ein so verächtliches, so bitteres Gefühl dafür hatte? Was haben die Menschen ihm getan, dass er sich in eine völlige Einsamkeit zurückzieht und dass er in solchem Grade es vermeidet, ihnen zu begegnen, selbst in seiner Malerei?

Man weiss nichts, oder so gut wie nichts, von seinem

Leben, ausser dass er 1630 geboren wurde und 1681 starb, dass er der Freund von Berghem war, und dass Salomon sein älterer Bruder und vermutlich sein erster Lehrer war. Was aber seine Reisen anlangt, so ergeht man sich wohl in Vermutungen darüber, hat aber auch wieder seine Zweifel: seine Wasserfälle, seine bergigen bewaldeten Gegenden, seine felsigen Hänge könnten wohl glauben lassen, dass er in Deutschland, in der Schweiz oder in Norwegen studierte, oder dass er die Studien von Everdingen benutzte und sich von ihnen beeinflussen liess. Seine umfassende Arbeit hat ihn doch nicht reich werden lassen und sein Titel als Bürger von Haarlem hat es doch nicht hindern können, dass er, wie es scheint, ausserordentlich verkannt worden ist. Wir würden dafür sogar den sehr betrübenden Beweis in Händen halten, wenn es wahr ist, dass aus Mitleid für sein Elend noch mehr, als aus Rücksicht auf sein Genie, von dem doch niemand eine rechte Ahnung hatte, man ihn in das Hospital von Haarlem, seiner Geburtsstadt, aufnehmen musste und dass er daselbst gestorben ist. Aber ehe er dahin kam, was ist ihm da alles passiert? Hat er auch freudige Erlebnisse gehabt, er, dem es an Kummer sicherlich nicht gefehlt hat? Hat sein Geschick ihm Gelegenheit gegeben, noch andere Dinge zu lieben, als nur Wolken; und woran hat er mehr gelitten, wenn er überhaupt gelitten hat, an der Sorge um seine Kunst oder um sein Leben? All diese Fragen müssen unbeantwortet bleiben und doch beschäftigt sich die Nachwelt mit ihnen.

Würden wir wohl auf den Gedanken kommen, etwas ähnliches über Berghem, Karel-Dujardin, Wouwermann,

Goyen, Terborch, Metsu, Pieter de Hooch wissen zu wollen? Alle diese glänzenden oder entzückenden Künstler haben gemalt und es scheint, als ob das genüge. Ruysdael hat gemalt, aber er hat auch gelebt und darum kommt es so sehr viel darauf an, zu wissen, wie er gelebt hat. Und ich kenne in der ganzen holländischen Schule nur 3 oder 4 Männer, deren Persönlichkeit in gleichem Masse unser Interesse erregt: Rembrandt, Ruysdael, Paul Potter und vielleicht Cuyp, und das allein schon sagt genug, um ihn zu klassifizieren.

VIII.

Auch Cuyp stand in keinem besonderen Ansehen, solange er noch lebte, was ihn aber doch nicht abgehalten hat, so zu malen, wie er es für richtig hielt, und was ihn nicht gehindert hat, ganz nach Belieben bald sorgfältiger bald nachlässiger zu arbeiten und niemand zu folgen in seiner freien Entwicklung, als ausschliesslich der Eingebung des Augenblicks. Übrigens war die allgemeine Missgunst, deren er sich zu erfreuen hatte, natürlich genug, wenn man daran denkt, wie der Geschmack für eine sorgfältige Ausführung damals der herrschende war. Und er hat sie mit Ruysdael und sogar mit Rembrandt geteilt, als dieser gegen das Jahr 1650 auf einmal nicht mehr verstanden wurde. So befand er sich in guter Gesellschaft und er ist seitdem gründlich gerächt worden, und zwar zuerst durch die Engländer, später durch ganz Europa. Und soviel steht fest: Cuyp ist ein Maler ersten Ranges.

In erster Linie hat er das Verdienst, universal zu

zu sein. Sein Werk ist ein so vollendetes Repertorium des holländischen Lebens, besonders des Land- und Hirtenlebens, dass schon sein Darstellungsgebiet und die reiche Abwechslung, die er ihm abzugewinnen weiss, genügen, seinen Werken ein hervorragendes Interesse zu sichern. Landschaften, Marinestücke, Pferde, Rindvieh, Menschen in jeder Lebenslage, von dem Reichen und dem Müssiggänger an bis zum Hirten; kleine und grosse Figuren, Porträts und Bilder von Wirtschaftshöfen, all das weckt sein Interesse und all das liegt im Bereich seines Könnens, so dass er mehr als irgend ein anderer dazu beigetragen hat, den Rahmen zu erweitern, innerhalb dessen die Kunst seines Landes sich zu einer immer reicheren Beobachtung lokaler Eigentümlichkeiten entwickeln konnte. Geboren als einer der ersten im Jahre 1605 ist er auf alle Weise, durch sein Alter, durch die Mannigfaltigkeit seiner Bestrebungen, durch die Kraft und Unabhängigkeit seines Vorgehens, einer der lebendigsten Vorkämpfer der Schule geworden.

Ein Maler, der auf der einen Seite sich mit Hondekoeter berührt, auf der anderen Seite mit Ferdinand Bol und das, ohne Rembrandt nachzuahmen, ein Maler, der die Tiere ebenso gut wiederzugeben weiss wie Van de Velde, der den Himmel besser malt als Both, der Pferde, und zwar grosse Pferde, ernsthafter malt als Wouwermann oder Berghem je ihre kleinen Pferde gemalt haben — ein Maler, der das lebhafteste Verständnis hat für das Meer und die Flusslandschaft, der Städte malt, verankerte Boote und grosse Seestücke, und das alles mit einer Kraft und einer Autorität, die Wilhelm

van de Velde nicht besass — ein Maler, der dazu eine Art zu sehen hatte, die ganz allein ihm angehörte, eine reinliche und schöne Farbe, eine mächtige und leichtbewegliche Hand, die Vorliebe für ein reiches, kräftiges, strotzendes Material, ein Mann, der immer freier und grösser wird, der mit zunehmendem Alter jünger und kräftiger zu werden scheint, ein solcher Mann ist eine grosse Persönlichkeit. Bedenkt man im übrigen, dass er bis zum Jahre 1691 gelebt hat, dass er also die grosse Mehrzahl derer, die er hatte geboren werden sehen, überlebte und dass er während dieser langen Laufbahn von 86 Jahren, abgesehen von einem sehr bezeichnenden Zuge, den er von seinem Vater hat, und abgesehen späterhin von einem Reflex des italienischen Himmels, der ihm vielleicht von Both kam und von seinen Freunden, die auf Reisen gewesen waren, ganz er selbst blieb, ohne irgend welche fremden Züge anzunehmen und ohne jede Schwäche, jedes Nachgeben, so kann kein Zweifel mehr bleiben, dass er ein wirklich starker Kopf war.

Der Louve gibt uns eine annähernd vollständige Vorstellung von den verschiedenen Äusserungsformen seines Talents, seiner Manier und seiner Farben, aber er gibt nicht sein ganzes Mass und bezeichnet nicht den Grad der Vollendung, den er erreichen kann und den er zuweilen erreicht hat.

Die grosse Landschaft ist ein tüchtiges Werk, wertvoller im Hinblick auf das Ganze, als auf die Teile. Man kann nicht gut weiter gehen in der Kunst, das Licht zu malen und die lebenswürdigen und beruhigen-

den Empfindungen wiederzugeben, mit denen uns eine warme Atmosphäre umhüllt und durchdringt. Es ist ein Bild im wahren Sinne des Wortes. Es ist wahr, ohne doch übertrieben, es ist beobachtet, ohne kopiert zu sein. Die Luft, die das Bild durchdringt, die duftige Wärme, damit es erfüllt ist, der goldene Schimmer, der wie ein zarter Schleier wirkt, diese Farben, die nichts sind als das Ergebnis des flutenden Lichtes, der spielenden Luft und der Sensitivität des Malers, der sie gestaltet, diese zarten Valeurs inmitten eines so starken Ganzen, alles das stammt gleichzeitig aus der Natur und aus seiner Konzeption; es würde ein Meisterwerk sein, wenn nicht einige Unvollkommenheiten sich geltend machten, die der Jugend des Malers oder aber einer momentanen Zerstretheit zuzuschreiben sind.

Sein „Aufbruch zum Spazierritt“ und sein „Spazierritt“, zwei Reiterstücke, so gut im Format, so vornehm im Gepräge, zeigen ebenfalls seine besten Qualitäten: gebadet alles im Sonnenlicht und durchtränkt von jenen goldigen Tönen, die sozusagen die natürlichen Farben seines Geistes sind.

Und doch hat er noch Besseres geschaffen und es sind noch bedeutendere Werke, die wir ihm danken. Ich meine nicht jene kleinen Bilder, die allzuberühmt geworden, und die zu verschiedenen Malen in unsern französischen retrospektiven Ausstellungen uns gezeigt worden sind. Ohne nur die Grenzen Frankreichs zu verlassen haben wir, gelegentlich von Verkäufen aus Privatsammlungen, Werke von Cuyp sehen können, die

zwar nicht zarter, wohl aber mächtiger und tiefer waren. Ein guter und wahrer Cuyp ist ein Bild, das gleichzeitig fein und grob ist, zart und derb, luftig und massiv. Alles, was sich nicht greifen lässt, wie der Grund, die Atmosphäre, die Nuance, die Luftwirkung in die Ferne und die Lichtwirkung auf die Farbe, alles das entspricht den zarten Seiten seiner Natur und um sie wiederzugeben, verflüchtigt sich seine Farbe, und sein Metier wird weich und geschmeidig. Was aber die Gegenstände anlangt, die aus einer festeren Substanz gebildet sind, denen härtere Umrisse und eine leuchtendere und gleichbleibendere Farbe zukommt, so scheut er nicht, ihre Form zu verstofflichen, auf die derbe Seite ihrer Erscheinungen Nachdruck zu legen und sogar hier und da schwerfällig zu werden, nur um ja nicht schwächlich zu erscheinen, weder in der Linie, noch im Ton, noch in der ganzen Mache. In einem solchen Fall lässt er es an jeder bewussten Verfeinerung fehlen, und wie all die Meister, die an der Wiege starker entwickelungssicherer Schulen stehen, scheut er sich nicht, Schönheit und Anmut preiszugeben, sobald diese nicht zu den wesentlich charakteristischen Eigenschaften des darzustellenden Gegenstandes gehören.

Und das ist der Grund, warum es mir scheinen will, als ob seine Reiterstücke des Louvre nicht das letzte Wort bedeuten seiner schönen, reinen, etwas derben, etwas überreichen, aber ganz und gar männlichen Malerei. Sie weisen ein zuviel auf an Gold, an Sonne und an allem, was davon die Folge: an roten und leuchtenden Reflexen, an übertriebenen Schatten; dazu

dann noch eine gewisse Mischung von Freiluft und von Atelierbeleuchtung, von wortgetreuer Wahrheit und von freier Erfindung, schliesslich eine gewisse Unwahrscheinlichkeit in den Kostümen und in der Eleganz der ganzen Erscheinungen, woher es dann kommt, dass trotz gewisser Vorzüge, die nicht diskutabel sind, diese beiden Bilder nicht imstande sind, eine völlig beruhigende Wirkung auf uns auszuüben.

Das Museum im Haag birgt ein Porträt des Herrn de Roovere, wie er in der Umgebung von Dortrecht dem Lachsfang obliegt, ein Bild, das weniger aufdringlich, aber doch mit grösserer Augenscheinlichkeit, die bewussten Schwächen der beiden eben besprochenen berühmten Bilder, offenbart. Die Persönlichkeit ist eine von denen, die wir schon kennen; er trägt ein ponceaurotes, goldgesticktes, pelzverbrämtes Gewand, eine schwarze Kappe mit rosa Federn und einen krummen Säbel mit goldenem Griff. Er reitet eines jener grossen braunen Pferde, deren Ramsnase, deren schwerfälliger Leib, deren gerade Beine und Mauleselhufe allgemein bekannt sind. Dasselbe Gold im Himmel, im Hintergrund, auf dem Wasser, auf den Gesichtern, die gleichen zu hellen Reflexe, wie es wohl vorkommt im hellsten Licht, wenn die Luft keine Gnade zu haben scheint mit der Farbe und mit der Kontur der Gegenstände. Das Bild ist naiv und gut gemalt, wunderbar in den Rahmen gesetzt, originell, persönlich, überzeugt; aber mit all dieser Wahrhaftigkeit möchte der Missbrauch, der mit dem Licht getrieben ist, an einen Mangel denken lassen in Wissen und Geschmack.

Fromentin, Meister von ehemals.

17

Und dann sehe man in Amsterdam im Museum des Bürgermeisters Six die beiden grossen Cuyps, die in dieser einzigen Sammlung vorhanden sind.

Das eine stellt die Ankunft von Moritz von Nassau in Scheveningen dar. Es ist ein bedeutendes Marinestück mit Booten, die mit Figuren überladen sind. Weder Backhuysen — ich brauche es kaum zu sagen, — noch auch Van de Velde, noch irgend ein anderer, hätte die Kraft gehabt, in dieser Weise ein Bild dieser Art und dieses unbedeutenden Inhalts so aufzufassen, aufzubauen und zu malen. Das erste Boot zur Linken, wie es dem Licht gegenübergestellt ist, ist ein wahres Wunderwerk.

Und was das zweite Bild anlangt, den wundervollen „Mondschein auf dem Meere“, so gebe ich aus meinen Notizen den Eindruck von Erstaunen und Freude wieder, wie er sich mir aufgedrängt, und wie ich ihn kurz formuliert habe. „Eine Überraschung und ein Wunder: gross, massig, das Meer; ein abschüssiger Strand, ein Boot zur Rechten; unten ein Fischerboot mit einer rotgeflechten Figur, zur Linken zwei Segelboote; kein Wind, eine ruhige, heitere Nacht, das Wasser ganz glatt; der Vollmond in halber Höhe des Bildes, etwas zur Linken, völlig klar in einem grossen Ausschnitt wolkenlosen Himmels; das Ganze unvergleichlich wahr und schön in Farbe, Kraft, Durchsichtigkeit und Klarheit. Ein Claude Lorrain, in die Nacht übersetzt, ernster, einfacher, voller, noch natürlicher in der Ausführung, aus einer wahren, echten Empfindung geboren: ein wahrer Augentäuscher, von verblüffender Geschicklichkeit der Ausführung.“

Wie man sieht, kommt Cuyp mit jedem neuen Unternehmen zum Ziel, und wenn man sich die Mühe giebt, ihm zu folgen — ich will nicht sagen, in seinen Variationen, aber in der reichen Abfolge seiner Versuche — so wird man finden, dass er auf jedem Gebiet zeitenweise, und sei es auch nur ein einziges Mal, jeden einzelnen seiner Zeitgenossen übertroffen hat, die in ihrer Gesamtheit um ihn herum sich in das so eigentümliche weite Gebiet seiner Kunst teilten. Der hätte ihn schlecht verstanden, oder aber sich selbst schlecht gekannt, der es gewagt hätte, nach ihm noch einen „Mondschein“ oder eine „Ankunft des Prinzen“ in grossem Marinepomp zu schildern, oder aber Dortrecht und seine Umgebung zu malen. Was er gesagt hat, das ist gesagt, ein für allemal, weil er es auf seine Art gesagt hat, und weil seine Art, wie er einen gegebenen Gegenstand erfasst, jede andere Art aufwiegt.

Er hat die Technik eines Meisters, das Auge eines Meisters. Er hat — und das allein dürfte ausreichen unseren Künstler in das hellste Licht zu rücken — eine fiktive und ganz persönliche Formel des Lichtes und seiner Wirkungen geschaffen. Er hat jene ungewöhnliche Kraft gehabt, einmal eine Atmosphäre zu erfinden und alsdann daraus zu gestalten: nicht nur das flüchtige, flüssige und luftige Element selbst, sondern auch die Gesetze, und sozusagen die ersten Prinzipien, die seine Bilder beherrschen. An diesem Zeichen ist er immer wieder zu erkennen. Hat er auch eine eigentliche Schule nicht hinterlassen, so hat er doch auch andererseits unter niemandes Einfluss gestanden. Er

ist einer ganz für sich; und wie verschieden er auch immer sich gibt, immer ist es doch er, immer er selbst.

Und doch, — denn ich meine, dass es bei diesem wunderbaren Maler ein „und doch“ gibt — fehlt ihm jenes gewisse Etwas, das die ganz grossen Meister macht. Er hat in überlegener Weise in allen Arten der Malerei sich betätigt, aber weder eine Art noch eine Kunst hat er neu geschaffen; sein Name personifiziert nicht eine ganze Art zu sehen, zu fühlen, und zu malen, wie man etwa sagen möchte: das ist Rembrandt, das ist Paul Potter, das ist Ruysdael. Sein Platz ist an höchster Stelle, und doch kommt er sicherlich erst in vierter Linie bei einer gerechten Klassifizierung der Talente, wo Rembrandt abseits thront und wo Ruysdael der erste ist. Würde Cuyp fehlen, so wäre die holländische Schule ärmer an einigen Werken der wunderbarsten Vollendung; und doch: eine grosse Leere, die in den Schöpfungen der holländischen Kunst auszufüllen wäre, würde sich kaum geltend machen.

IX.

Eine Frage ist es, die unter vielen anderen sich dem aufdrängt, der die holländische Landschaftsmalerei studiert, und der dabei der analogen Bewegung gedenkt, die vor etwa 45 Jahren in Frankreich sich zeigte. Man fragt sich, worin der Einfluss Hollands in dieser neuen Bewegung bemerkbar wird, ob Holland auf uns gewirkt hat und wie, in welchem Umfang und bis zu welchem Moment; was es war, das wir von Holland lernen konnten und schliesslich aus welchem Grunde diese

Malerei uns zwar wohl noch gefällt, uns aber nicht mehr zu belehren imstande ist. Diese ausserordentlich interessante Frage ist meines Wissens noch nie gründlich untersucht worden, und ich werde gewiss der letzte sein, der sich an das Wagnis macht, sie erschöpfend zu behandeln. Sie rührt an Dinge, die uns zu nahe stehen, an Zeitgenossen und an Lebende. Ich würde mich dabei nicht behaglich fühlen können, und ich möchte mich daher darauf beschränken, ihre Grenzen zu bestimmen.

Es steht ausser Frage, dass wir im Lauf von vollen 200 Jahren in Frankreich nur einen einzigen Landschaftler gehabt haben: Claude Lorrain. Franzose durch und durch, obwohl stark von Italien beeinflusst, ein Dichter, aber einer von jener Klarheit des Verstandes, die lange Zeit den Zweifel hat aufkommen lassen können, ob wir eine Rasse von Dichtern seien. Im Grunde gutmütig, obwohl sehr würdevoll; alles in allem in seiner Art, wenn auch natürlicher und wenn auch weniger bedeutend, das Pendant zu Poussin in der Geschichte der Malerei. Seine Kunst verkörpert in lebendigster Weise den Wert und den Charakter unseres Geistes, und die Fähigkeiten unseres Auges. Sie gereicht uns zur höchsten Ehre. Früher oder später musste diese seine Kunst als eine klassische Kunst gelten. Ihn fragt man um Rat, ihm gilt die allgemeine Bewunderung, als Vorbild aber lässt man ihn nicht gelten. Und vor allen Dingen, man bleibt nicht bei ihm stehen, kommt auch nicht auf ihn zurück, ebensowenig wie man auf die Kunst der Esther und der Bérénice zurückkommt.

Das 18. Jahrhundert hat sich mit der Landschaft überhaupt nicht beschäftigt, ausser um sie als Folie zu behandeln für galante Scenen, Maskeraden, sogenannte ländliche Feste oder amüsante mythologische Darstellungen. Die ganze Schule von David hat die Landschaft sichtlich verachtet, und weder Valenciennes noch Bertin, noch auch ihre Fortsetzer in unserer Epoche waren gewillt, die Liebe für sie wieder zu wecken. Mit vollster Aufrichtigkeit bewundern sie Virgil und auch seine Natur; aber mit vollstem Recht darf man sagen, dass sie eine eigentlich feine Empfindung weder für den einen noch für das andere hatten. Es waren Latinisten, die ihre Hexameter gut skandierten, Maler, die die Dinge gleichsam im Amphitheater sahen, die einen Baum und dessen Belaubung nicht ohne einen gewissen Pomp zur Darstellung brachten. Vielleicht hatten sie noch mehr Sinn für Delille, als für Virgil, und im Grunde genommen bestand ihre Kunst darin, vereinzelte gute Studien zu machen und schlecht zu malen. Der alte Vernet, den ich beinahe vergessen hätte, ist zwar sehr viel reicher als jene an Verstand, an Phantasie und an wirklichem Leben. Aber das, was ich einen tiefdringenden Landschaftler nennen würde ist doch auch er nicht. Ich möchte ihn einrangieren vor Hubert Robert, aber mit ihm zusammen, unter die Zahl der guten Dekorateure von Museen und von Prunk-Gemächern. Ich will nicht eingehen auf Demarne, halb Franzose, halb Flame, den sich Belgien und Frankreich, aber ohne viel Leidenschaftlichkeit, streitig zu machen suchen, und ich glaube ohne

Schaden für die französische Malerei Lantara übersehen zu dürfen.

Die Schule von David musste ihren Kredit völlig verloren haben, man musste mit allem zu Ende und im Begriff sein, Kehrt zu machen, — wie es eine Nation tut, wenn sie ihren Geschmack ändert —, damit gleichzeitig in Literatur und Kunst die aufrichtige Leidenschaft für Land und Landleben wieder erstehen konnte.

Das Erwachen hatte eingesetzt mit den Prosaschriftstellern. Von 1816—1825 ist die Bewegung übergegangen in die Dichtung. Endlich von 1824—1830 schickten sich die Maler an, zu folgen. Der erste Ansporn kam von der englischen Malerei herüber, so dass, als Géricault und Bonnington die Malerei von Constable und von Gainsborough in Frankreich heimisch machten, zunächst ein englisch-flämischer Einfluss überwog. Die Farbe Van Dycks in dem Hintergrund seiner Porträts, und die Kühnheiten und die phantastische Palette von Rubens waren die Elemente, die uns dienten, uns frei zu machen von der Kälte und der Konvention der bisherigen Schule. Die Palette gewann sehr viel; die Poesie hat nichts verloren; die Wahrheit aber ist dabei nur halb zu ihrem Rechte gekommen.

Man beachte, dass zur gleichen Zeit und infolge einer Liebe zum Wunderbaren, die der literarischen Mode der Ballade und Legende und der etwas überhitzten Einbildungskraft jener Zeit entsprach, der erste Holänder, der unsern Malern etwas zu sagen hatte, Renbrandt war. Überall ist bei dem ersten Auftreten unserer modernen Schule etwas von den warmen und

verflüchtigten Tönen Rembrandts zu gewahren. Und gerade weil man in unbestimmter Weise Rubens und Rembrandt hinter der Kulisse versteckt ahnt, bereitet man denen, denen man den Namen der Romantiker giebt, jenen unfreundlichen Empfang, der ihnen zu teil wird, als sie zuerst auf der Bildfläche erscheinen.

Gegen das Jahr 1828 machen sich neue Erscheinungen geltend. Ganz junge Männer, und unter ihnen Kinder, zeigen eines Tages eine Reihe kleiner Bilder, die man Schlag auf Schlag zunächst wunderbar und dann reizend findet. Ich will aus der Zahl dieser hervorragenden Maler nur die zwei nennen, die gestorben sind, oder vielmehr ich will sie alle nennen, will aber, wie billig, einer eingehenderen Betrachtung nur diejenigen unterziehen, die mich nicht mehr hören können. Die Meister der französischen Landschaft unserer Zeit treten zusammen auf: Flers, Cabat, Dupré, Rousseau, Corot.

Wo haben sie sich herangebildet? Von wo kommen sie her? Wer hat ihnen zuerst das Studium des Louvre empfohlen? Wer hat sie, die einen nach Italien, die andern nach der Normandie geführt? So ungewiss ist ihre Herkunft, so zufällig erscheint ihr Talent — dass man sagen möchte, es sind Maler, die seit 200 Jahren verschwunden, und deren Geschichte niemals bekannt geworden war.

Wie immer auch die Entwicklung dieser Pariser Kinder gewesen sein mag, die am Ufer der Seine geboren waren, die innerhalb der Bannmeile von Paris sich heranbildeten, und deren Erziehung sich nicht

recht verfolgen lässt: es sind zwei Dinge, die gleichzeitig mit ihnen auftreten: Landschaften, die naiv und wirklich ländlich gegeben sind; und dies in holländischen Formeln. Diesmal hat Holland die Männer gefunden, denen es sich mitteilen kann. Holland ist es gewesen, das uns gelehrt hat, zu sehen, zu fühlen und zu malen. So gross war die Überraschung, dass die intime Originalität der neuen Entdeckung keiner allzu genauen Untersuchung unterzogen wird. Die Erfindung scheint in jeder Beziehung ebenso neu, wie glücklich zu sein. Die Bewunderung stellt sich ein; und am selben Tage hält Ruysdael in Frankreich seinen Einzug, für den Augenblick noch verborgen hinter dem Ruhm dieser jungen Leute. An diesem gleichen Tage wird es offenbar, dass es ein französisches Landleben gibt, eine Kunst der französischen Landschaft und Museen voller alter Bilder, die als beste Vorbilder dienen konnten.

Zwei der Männer, von denen ich spreche, bleiben ihrer ersten Liebe ihr Leben lang so ziemlich treu, oder aber, wenn sie einen Augenblick verlassen hatten, so kehrten sie zu ihr doch immer wieder zurück. Corot hat sich vom ersten Tage ab von ihnen getrennt. Der Weg, den er eingeschlagen, ist bekannt. Von frühe an hat er eine Vorliebe für Italien. Der Eindruck, den er von dort mitnimmt ist unauslöschlich. Er ist mehr als jene Lyriker, ein Freund des Hirtenlebens wie sie, dabei weniger bäuerisch. Er liebt den Wald und das Wasser, aber auf andere Weise. Er erfindet einen Stil. Er sucht weniger die Dinge in vollster Exaktheit so zu sehen, wie sie sind; als dass er mit

äusserster Feinheit alles das zu erfassen sucht, was er aus ihnen herausholen könne und was aus ihnen sich uns mitteilt. Daher jene ganz persönliche Mythologie und jene so überraschend heidnisch natürliche Auffassung in ihrer duftigen Gestaltung nichts ist, als die Personifikation der innersten Natur der Dinge. Es ist nicht möglich, in geringerem Grade Holländer zu sein.

Was aber Rousseau anlangt, der ein sehr komplizierter, stark verleumdeter, gewaltig gerühmter Künstler ist, für dessen gerechte Beurteilung den rechten Massstab zu finden sehr schwer fällt, so wäre das Wahrste, was man über ihn sagen könnte, dass er in seiner glänzenden und vorbildlichen Entwicklung das Streben des französischen Geistes verkörpert, in Frankreich eine neue holländische Kunst zu schaffen: ich meine damit eine Kunst, die ebenso vollkommen ist bei voller Wahrung ihrer Nationalität, ebenso wertvoll bei grösserer Mannigfaltigkeit, und ebenso dogmatisch bei vollster Wahrung des modernen Geistes.

Zu seiner Zeit und vermöge seiner Stellung in der Geschichte unserer Schule, ist Rousseau ein Mann des Übergangs und der Vermittlung zwischen Holland und den Malern, die da kommen sollten. Er stammt von den Holländern ab und entfernt sich doch wieder von ihnen. Er bewundert sie und er vergisst sie. Ihnen zugewendet reicht er ihnen die eine Hand, mit der andern weiss er hunderte von neuen Strömungen, von heisser Leidenschaft und von ernstem Wollen zum Leben zu erwecken. In der Natur entdeckt er tausend unentdeckte Dinge. Das Gebiet der von ihm umfassten

Stimmungen ist ungeheuer. Alle Jahreszeiten, alle Stunden des Tages, des Abends und des Morgens, alle Erscheinungen des Klimas vom Frost bis zur Hitze der Hundstage; alle Höhen, vom Strand bis zu dem Hügel-land, von der Steppe bis zum Mont Blanc, Dörfer, Wiesen, Hecken, Knicks, die kahle Erde und auch alles Laub und Leben, damit sie bedeckt ist — nichts gibt es, das ihn nicht gereizt, das ihn nicht zum Stillestehen veranlasst, das nicht sein Interesse erregt und das nicht von ihm gemalt worden ist. Man möchte sagen, dass die holländischen Maler ausschliesslich sich um sich selbst gedreht haben, wenn man sie vergleicht mit dem ruhelosen Suchen dieses Forschers auf unentdeckten Wegen. Alle zusammen hätten sie ihr gesamtes Werk umschrieben haben können mit einem Auszug aus den Mappen von Rousseau. Von diesem Gesichtspunkt aus gesehen ist er vollständig selbständig, und gerade damit zeigt er sich auch als ein Kind seiner Zeit. Und nachdem man sich nun einmal hineingestürzt hat in dieses Studium des Relativen, des Zufälligen und des Wahren, so geht man nun auch bis zum Ende. Nicht ganz allein zwar, aber nahezu allein, hat er es zu Wege gebracht, eine Schule zu schaffen, die man nennen könnte: die Schule der landschaftlichen Stimmung.

Wenn ich unsere Landschafterschule einer etwas eingehenderen Betrachtung unterzöge, anstatt nur ihre wenigen ganz charakteristischen Züge zu skizzieren, so würde ich noch andere Namen den genannten hinzuzufügen haben. Wie in allen Schulen, so würden auch hier zahlreiche Widersprüche, Gegenströmungen, akade-

mische Traditionen sichtbar werden, die durch die gewaltige Bewegung, die uns der wahren Natürlichkeit entgegenträgt, unaufhörlich hindurchsickern, Erinnerungen an Poussin, gewisse Einflüsse von Claude her, der Geist der Synthese, der seine beharrliche Arbeit mitten in dem so mannigfaltigen Wirken der Analyse und der naiven Beobachtung fortsetzt. Ich würde von markanten, wenn auch etwas untergeordneteren Persönlichkeiten zu sprechen haben, die neben den Grossen hergehen, ohne ihnen jedoch allzusehr zu gleichen, und die auf Nebenpfaden ihre Entdeckungen machen, ohne dass es doch den Anschein hat, als seien sie Pfadfinder und Entdeckende.

Schliesslich hätte ich dann noch Namen zu nennen, die uns die grösste Ehre machen, und ich dürfte vor allem nicht vergessen, einen geistvollen, glänzenden, vielseitigen Maler zu nennen, der an tausend Dinge gerührt hat, Phantasie, Mythologie, Landschaft, der das Land geliebt hat und die Malerei der Alten: Rembrandt, Watteau und in hohem Grade auch Corregio; der leidenschaftlich den Wald von Fontainebleau geliebt hat und über alles vielleicht die Kombinationen einer etwas phantastischen Palette, den Maler unter allen Zeitgenossen — und das ist gewiss ein hoher Ruhmestitel, — der als erster die Bedeutung Rousseaus erkennt, der ihn versteht, der das Verständnis für ihn verbreitet, der ihn als Meister und als seinen Meister bezeichnet und der in den Dienst dieser unbeugsamen Originalität sein geschmeidigeres Talent, seine besser verstandene Eigenheit, seinen anerkannten Einfluss und seinen fertigen Ruhm stellt.

Was ich hier zu zeigen wünsche, — und das muss für die vorliegende Untersuchung genügen — ist, dass vom ersten Tage ab, nachdem der Anstoss von der holländischen Schule und von Ruysdael einmal ausgegangen war, dieser direkte Anstoss ganz kurz abbricht, oder aber sich teilt, und dass es besonders zwei Männer sind, die dazu beigetragen haben, das Studium der nordischen Meister durch das Studium der Natur ausschliesslich zu ersetzen: Corot ohne jeden Zusammenhang mit jenen, und Rousseau, der von einer lebendigen Liebe erfüllt ist zu ihren Werken, der eine genaue Erinnerung ihrer Methode sich bewahrt, aber der beherrscht ist von dem gebieterischen Willen, noch mehr zu sehen, anders zu sehen und alles das auszudrücken, was jenen entgangen war. Und hieraus ergeben sich zwei parallele Folgeerscheinungen: Studien, die, wenn auch nicht besser gemacht, so doch feiner beobachtet sind, und ein Verfahren, das, wenn auch nicht geschickter, so doch komplizierter ist.

Was Jean Jaques Rousseau, Bernardin de Saint-Pierre, Chateaubriand und Sénancour, unsere ersten Meister der Landschaft auf dem Gebiet der Literatur, mit einem einzigen Blick umfassend beobachtet und in summarische Formeln zu gestalten wussten, sollte von dem Tage an, wo die Literatur rein beschreibend, wurde, nichts mehr sein, als ein recht unvollständiger Auszug und der Niederschlag einer unvollständigen Beobachtung des zu gestaltenden Materials. Und so sollte auch die Malerei, wie sie ihr ganzes weites Gebiet zu analysieren und nachahmend zu gestalten

sucht, sich beengt fühlen in den Fesseln des ausländischen Stils und der ausländischen Methode. Das Auge wird neugieriger; die Sensibilität wird, wenn auch nicht lebendiger, so doch nervöser, die Zeichnung sucht sich mehr zu vermannigfaltigen, die Beobachtung wird immer eingehender, die Natur erweist sich, da man sie von näher betrachtet, unendlich reich an Details, an Zufälligkeiten, an unerwarteten Effekten und an Nuancen. Eine Fülle von Geheimnissen sucht man ihr zu entlocken, die sie bisher für sich behalten, weil man es nicht verstanden hatte, oder weil man nicht gewillt gewesen war, sie wirklich gründlich über all diese Dinge zu befragen. Es bedurfte einer neuen Sprache, um diese Fülle neuer Empfindungen auszudrücken; und es war Rousseau, der beinahe ganz allein das Wörterbuch erfand, dessen wir uns heute bedienen. In seinen Skizzen, in seinen Entwürfen, in seinen vollendeten Werken, überall gewahren wir seine Versuche, sein Streben, seine je nachdem geglückten oder verfehlten Neuerungen; neue Wörter von grösster Treffsicherheit, oder aber Wörter, die gewagt erscheinen und mit denen dieser tiefgründige Pfadfinder neuer Formeln die alte Sprache und die alte Grammatik der Maler zu bereichern suchte. Nehmen wir eines seiner Bilder, eines seiner besten und stellen wir es neben ein Bild von Ruysdael, von Hobbema und von Wynants von gleichem Range und von gleicher Bedeutung, so werden wir erstaunt sein über die auffälligen Unterschiede. Ungefähr so, wie wenn wir kurz hintereinander eine Seite einer modernen literarischen Erscheinung lesen nach der Lektüre einer Seite der

Konfessionen oder aus Obermann; es ist das gleiche Streben, die gleiche Erweiterung des Gestaltungs-Gebietes und das gleiche Resultat in der Wirkung. Der Ausdruck ist charakteristischer, die Beobachtung eindringlicher, die Palette unendlich viel reicher, die Farbe ausdrucksvoller, selbst die Komposition gewissenhafter. Alles scheint besser gefühlt, besser überlegt, von wissenschaftlicherem Geiste durchdacht und berechnet zu sein. Ein Holländer würde staunen vor soviel Gewissenhaftigkeit und vor solchen Fähigkeiten eindringlicher Analyse. Und trotzdem darf man fragen, ob diese Werke besser und stärker in der Eingebung sind, ob sie lebendiger erscheinen. Wenn Rousseau eine Flachlandschaft im Frost darstellt, ist er dann näher an der Wahrheit, als Ostade und Van de Velde mit ihren Schlittschuhläufern? Und wenn Rousseau einen Forellengang malt, ist dann sein Bild ernster, feuchter, schattiger, als die schlafenden Wasser oder die düsteren Wasserfälle Ruysdaels?

Hundertmal ist in Reisebeschreibungen, in Romanen oder in Dichtungen das Meer beschrieben worden, wie es gegen den einsamen Strand anrollt, die Nacht in dem Augenblick, da der Mond aufsteigt, während aus der Ferne das Lied der Nachtigall erklingt. Hatte nicht in ernsten, kurzen und feurigen Worten Sénancourt dieses Bild ein für allemal festgelegt? So schien denn am gleichen Tage eine neue Kunst zum Licht zu erstehen in den beiden Formen von Literatur und Malerei, beide mit den gleichen Tendenzen, beide gestaltet von gleichartig begabten Künstlern, bestimmt für das gleiche

Publikum, das sie geniessen sollte. Ist es nun ein Fortschritt dem wir hier begegnen oder ist es ein Rückschritt? Die Nachwelt wird besser darüber richten können, als wir.

Als positives Ergebnis aber bleibt, dass im Laufe von 20 oder 25 Jahren — von 1830 bis 1855 — die französische Schule viel versucht, ausserordentlich viel geschaffen und die Entwicklung der Dinge in nachdrücklichster Weise gefördert hatte. Ausgegangen war sie von den Wassermühlen, von den Kanälen und von dem Baumschlag Ruysdaels; mithin von einer durchaus holländischen Art zu sehen und von völlig holländischen Formeln. Und sie hatte es in der genannten Zeit erreicht, einerseits eine ausschliesslich französische Malerei zu schaffen mit Corot, andererseits die Zukunft einer noch intensiveren Kunst vorzubereiten mit Rousseau. Und auch hier noch ist sie dann nicht völlig stehen geblieben.

Die Liebe zur Heimat ist noch nie, selbst nicht in Holland, etwas anderes gewesen, als ein Ausnahmegefühl und der Ausdruck einer besonderen Gemütsverfassung. Zu allen Zeiten hat es Menschen gegeben, die vor Begierde brannten, in andere Länder zu wandern. Die Tradition der Italienfahrten ist vielleicht die einzige, die allen Schulen gemeinsam ist, der flämischen, der holländischen, der englischen, der französischen, deutschen und spanischen. Von Both, Berghem, Claude und Poussin bis zu den Malern unserer Tage gibt es keinen Landschaftler, der nicht Lust gehabt hätte, die Appeninen und die römische Campagna zu sehen, und nie hat es eine Lokalschule

gegeben, die stark genug war, sich freizuhalten von einem leichten Einschlag italienischen Einflusses, jener fremdartigen Blume, die doch niemals etwas anderes als Bastardwerke hat erstehen lassen. Seit 30 Jahren ist man noch sehr viel weiter gegangen. Die Reisen in die Ferne haben die Maler gelockt und haben vielerlei in der Malerei geändert. Das Motiv dieser abenteuerlichen Ausflüge ist zunächst ein Bedürfnis nach Neu-land, das allen Völkern eigen ist, die allzustark auf ein und denselben Punkt zusammengedrängt sind; es ist das Verlangen, Entdeckungen zu machen und wie die Meinung, dass es nötig sei, den Standpunkt zu wechseln, um ein Neues zu finden und zu gestalten. Es ist auch die Folge gewisser wissenschaftlicher Studien, deren Fortschritte nur ermöglicht werden durch Reisen um den ganzen Erdball herum, und durch dessen Klima- und Rassenverschiedenheiten hindurch. Das Ergebnis von alledem ist die Malerei, die wir kennen: eine kosmopolitische Kunst, eher neu, als wirklich originell, nur in geringem Grade französisch; die in unserer Geschichte, wenn die Geschichte überhaupt damit sich befassen sollte, nichts bedeuten wird, als einen vorübergehenden Augenblick der Neugierde, der Unsicherheit und des Unbehagens, und die in Wahrheit nichts ist als ein Luftwechsel, herbeigesehnt von Leuten, die sich nicht wohl fühlten.

Mittlerweile werden, auch ohne dass die Grenzen Frankreichs verlassen werden, die Bemühungen fortgesetzt, eine endgültigere Ausdrucksform für die Landschaft zu finden. Es wäre eine interessante, dankens-

werte Aufgabe, dieser latenten, langsamen und undeutlichen Entwicklung und Entstehung einer neuen Ausdrucksform nachzugehen, die noch nicht, die sogar noch lange nicht, gefunden ist. Und ich wundere mich, dass die Kritik diese Tatsache jetzt, da sie sich noch unter unseren Augen vollzieht, nicht schon eingehender untersucht hat. Die Gattungsunterschiede innerhalb der Malerzunft scheinen sich heute immer mehr zu verwischen. Es gibt heute weniger Kategorieen, und ich möchte sagen weniger Kasten, als es wohl früher gab. Die Geschichtsmalerei berührt sich nahe mit der Genremalerei, die ihrerseits wiederum an vielen Punkten zusammentrifft mit der Landschaft und selbst mit dem Stilleben. So sind viele Grenzpfähle gefallen. Wie hat doch das rein Malerische vermittelnd und vereinheitlichend gewirkt! Weniger Steifheit auf der einen, eine grössere Kühnheit auf der anderen Seite, ein kleineres Format, das Bedürfnis zu gefallen und sich selbst zu gefallen, das Leben auf dem Lande, das so vielen die Augen öffnet, alles das zusammen hat vereinheitlichend gewirkt auf die verschiedenen Gattungen der Malerei und hat die Methoden umgestaltet. Es lässt sich kaum sagen und ermessen, welche Umwälzungen und Verwirrungen das Freilicht herbeigeführt hat, als es in unsere strengsten und abgeschlossensten Ateliers selbst seinen Einzug hielt.

Die Landschaft schafft täglich eher eine grosse Anzahl von Proselyten, als dass sie selbst Fortschritte macht. Die sie ausschliesslich behandeln, werden dadurch keineswegs geschickter; aber die Zahl der Maler,

die sich damit beschäftigen, wird täglich grösser. Das Freilicht, das verteilte Licht, das wahre Sonnenlicht, sie alle haben heute in der Malerei eine Bedeutung, die man ihnen niemals zuerkannt hatte und die, sprechen wir es offen aus, ihnen nicht zukommt.

Alle etwas willkürlichen Gebilde der Einbildungskraft, das, was man das Mysterium der Palette nannte zu der Zeit, wo in diesem Mysterium eines der gewinnenden Momente der Malerei lag, alles das muss der Liebe zur bedingungslosen und wörtlichen Wahrheit weichen. Die Photographie hat einen fundamentalen Wandel herbeigeführt in der Art, die Dinge zu sehen, zu empfinden und zu malen, besonders aber in der Art, sie im Licht zu erfassen. Die Malerei kann zur Zeit nie mehr klar, nie rein, nie formell und wahrhaftig genug sein. Es hat beinahe den Anschein, als ob die mechanische Reproduktion dessen, was existiert, heute das letzte Wort bedeutet der malerischen Erfahrung und des Könnens, und dass das Talent darin besteht, mit einem gegebenen Ausdrucksmittel die Nachahmung, die wörtliche Kopie mit möglichst vollkommener Genauigkeit und Präzision zu erstreben. Jede persönliche Empfindung ist vom Übel. Was der Geist erfindet, gilt als künstlich, und alles Künstliche, alle Konvention, gilt als verbannt von einer Kunst, die doch selbst wieder nur eine Konvention sein kann. So entstehen jene Kontroversen, innerhalb deren die Schüler der Natur die grosse Masse auf ihrer Seite haben. Schon entstehen verächtliche Benennungen, um die andere Art der Malerei zu bezeichnen. Man nennt sie „vieux

jeu," was also heissen soll: eine veraltete, faselige und senile Art die Natur zu erfassen, indem man von sich selbst etwas dazu tut. Die Auswahl der Gegenstände, die Zeichnung, die Palette, alles nimmt Teil an dieser unpersönlichen Art, die Dinge zu sehen und zu behandeln. So sind wir recht weit abgekommen von den alten Gepflogenheiten, ich meine von den Sitten von vor 40 Jahren, wo die Asphaltfarbe in Strömen über die Palette der Romantiker floss, wo sie noch galt als die Hilfsfarbe des Ideals.

Jedes Jahr von neuem können wir diese Methoden in vollstem Glanz sich breit machen sehen in unseren Frühjahrsausstellungen. Halten wir uns auf dem laufenden über die Neuerungen, die dort zu Tage treten, so finden wir, dass die allerneueste Malerei sich zum Ziel gesetzt hat, uns in Staunen zu setzen mittels packend lebendiger, wörtlich wahrer Bilder, die leicht wieder zu erkennen sind in ihrer Wahrhaftigkeit, frei von aller Künstlichkeit, und dass sie uns genau die Empfindungen geben will von all dem, das wir auf der Strasse sehen können. Und das Publikum ist gern bereit, eine Kunst zu feiern, die mit einer solchen Treue seine Kleidung, sein Antlitz, seine Sitten, seinen Geschmack, seine Neigungen und seinen Geist wiedergibt. Wo aber bleibt die Geschichtsmalerei? Man darf darauf antworten, dass in dem Tempo, in dem die Dinge heute vorwärts gehen, es sehr unsicher erscheint, ob es überhaupt noch eine Schule der Geschichtsmalerei gibt. Und dann, selbst wenn diese Bezeichnung aus einer vergangenen Zeit sich noch anwenden lässt auf glänzend verteidigte, aber schwach

vertretene Traditionen, soll man nur nicht glauben, dass diese Geschichtsmalerei der allgemeinen Vereinheitlichung und Vermengung der verschiedenen Gattungen der Malerei entgeht und dass sie der Versuchung widersteht, selbst in diesen Strudel mit hineingerissen zu werden. Zunächst zögert man; das Gewissen regt sich; schliesslich stürzt man sich mit vollen Armen hinein. Man achte nur darauf, wie von Jahr zu Jahr die Bekehrungen sich vollziehen, und, selbst ohne bis auf den letzten Grund zu gehen, achte man nur auf die Farbe der Bilder: wenn diese Farbe von dunkel sich zu hell wandelt, wenn sie von schwarz zu weiss wird, wenn sie aus der Tiefe heraufsteigt nach der Oberfläche, wenn sie von weich und schmiegsam sich zu hart und starr umgestaltet, wenn eine glänzend ölige Materie sich in eine matte verwandelt und an Stelle des Helldunkels die Farbe des Japanpapiers tritt, so genügt die Beobachtung dieser Tatsachen, um uns zu lehren, dass hier ein Geist zu uns spricht, der ein anderes Milieu sich gesucht hat und dass das Atelier sich dem hellen Tageslicht geöffnet hat. Wenn ich in dieser Untersuchung nicht ganz ausserordentliche Vorsicht walten liesse, so würde ich deutlicher werden und würde mit dem Finger an Wahrheiten rühren, die nicht mehr wegzuleugnen sind.

Der Schluss, den ich daraus ziehen will, ist, dass auf allen Gebieten die Landschaft alles verschlungen hat und dass eigentümlicherweise sie zwar ihre eigene neue Formel noch nicht gefunden, dafür aber alle alten Formeln über den Haufen gerannt, dass sie viele klaren Geister verwirrt und viele Talente zu Grunde gerichtet

hat. Und es ist trotzdem nicht weniger wahr, dass ausschliesslich für sie gearbeitet wird, dass alle die neuen Versuche nur zu ihrem Vorteil in die Wege geleitet werden, daher es sehr wünschenswert erscheint, dass wenigstens sie hierbei ihre Rechnung fände, damit so all das Unheil entschuldigt würde, das sie über die Malerei im allgemeinen gebracht hat.

Und doch lässt sich inmitten der ewig wechselnden Moden ein Faden verfolgen, der durch die Entwicklung der Kunst sich hindurchzieht. Wenn wir die Säle unserer Ausstellungen durchwandern, so bemerken wir hier, und da Bilder, die sich unserer Aufmerksamkeit aufzwingen durch einen Reichtum, eine Ernsthaftigkeit, eine Macht der Farbengebung, eine Art, die Lichtwerte und die Dinge zu interpretieren, darin man beinahe die Palette eines grossen Meisters fühlen kann. Weder Figuren noch ansprechende Erscheinungen irgend welcher Art. Jede Art von Grazie scheint zu fehlen. Aber die Gestaltung ist von eindringlicher Kraft, die Farbe tief und ernst, die Materie dick und reich, und zuweilen verbirgt sich unter den gewollten Nachlässigkeiten oder den beinahe verletzenden Brutalitäten des Handwerks eine ausserordentliche Feinheit des Auges und der Hand. Der Maler, von dem ich hier spreche und dessen Namen ich mit Freuden nennen würde, verbindet mit der wahren Liebe für die ländlichen Dinge und Vorgänge die nicht weniger augenscheinliche Liebe für die Malerei der Alten und für die grossen Meister. Seine Bilder, seine Radierungen und seine Zeichnungen; sie alle legen davon Zeugnis ab. Sollte nicht hier der verbindende Faden

sein, der uns noch mit der Schule der Niederlande verknüpft? Jedenfalls ist es der einzige Winkel der französischen Malerei unserer Tage, darin man ihren Einfluss noch gewahren kann.

Ich weiss nicht, welcher holländische Meister es ist, der in dem arbeitsamen Atelier, das ich hier andeutend nur nenne, den vorwiegenden Einfluss ausübt. Und ich bin nicht ganz sicher, ob nicht Van der Meer von Delft dort im Augenblick mehr gilt, als Ruysdael. Man möchte es beinahe glauben, nach einer gewissen Missachtung zu schliessen, die sich für die Zeichnung geltend macht, für die zarte und schwierige Konstruktion, für die Sorgfalt in der Wiedergabe, die der Meister von Amsterdam weder empfohlen, noch gebilligt haben würde. Immer aber bleibt das eine, dass wir da vor einer lebendigen und gegenwärtigen Erinnerung an eine Kunst stehen, die sonst allenthalben in Vergessenheit geraten ist.

Diese eindringliche und starke Spur ist von guter Vorbedeutung. Ein jeder muss fühlen, dass sie in direkter Linie aus dem Lande stammt, wo man besser, als irgend wo sonst, zu malen verstand, und dass die moderne Landschaft, wenn sie diesen Weg nur mit Nachdruck verfolgt, einige Aussicht haben möchte, ihre Wege wiederzufinden. Es würde mich nicht in Erstaunen setzen, wenn Holland uns noch einen weiteren Dienst leistete, und wenn es uns, nachdem es uns schon von der Literatur zur Natur geführt hat, eines Tages und nach langen Umwegen von der Natur zur Malerei zurückführte. Dahin müssen wir zurückkehren, früher

oder später. Unsere Schule weiss vieles, sie verausgibt ihre Kräfte damit, auf weiten Reisen nach neuen Eindrücken zu suchen; ihre Grundlage an ernstem Studium und an Skizzen ist sehr bedeutsam und ist sogar so reich, dass sie in ihnen allein ihre Befriedigung findet, dass sie in ihnen sich vergisst und dass sie in dem Bestreben, neues Material zu sammeln, Kräfte verzettelt und verausgibt, die sie besser auf eine neue Gestaltung wahrer Kunstwerke verwenden würde.

Jedes Ding hat seine Zeit und an dem Tage, da die Maler und die Leute von Geschmack sich überzeugen werden, dass selbst die besten Skizzen der Welt nicht imstande sind ein gutes Bild aufzuwiegen, an diesem Tage wird die öffentliche Meinung noch einmal sich auf sich selbst besonnen haben. Und das ist immer der sicherste Weg, zu einem Fortschritt zu gelangen.

X.

Ich fühle mich stark versucht, die „Anatomie“ mit Stillschweigen zu übergehen. Es ist ein Bild, das man sehr schön, durchaus originell und beinahe vollkommen finden müsste, dafern man nicht in den Augen einer grossen Zahl sehr ernsthafter Bewunderer eines schweren Vergehens gegen das Herkommen und gegen den gesunden Menschenverstand schuldig erscheinen wollte. Mich hat das Bild sehr kalt gelassen, so leid es mir auch tut, dies Geständnis abzulegen. Und nachdem dies einmal ausgesprochen ist, werde ich notwendigerweise mich näher erklären, oder wenn man will, rechtfertigen müssen.

Vom historischen Standpunkt aus betrachtet kommt der Anatomie das grösste Interesse zu, da das Bild bekanntlich von ganz ähnlichen, inzwischen verloren gegangenen, oder aber noch erhaltenen Bildern abstammt, mithin Zeugnis ablegt von der Art, wie ein Mann, dem eine solche Zukunft beschieden war, die Versuche seiner Vorläufer sich zu eigen machte. Von diesem Gesichtspunkte aus gesehen kann es mit vielen anderen von gleicher Berühmtheit zusammen als Beispiel dienen für das Recht, das man hat, das Gute zu nehmen, wo man es findet, dafern man ein Shakespeare ist, ein Rotrou, Corneille, Calderon, Molière oder Rembrandt. Man beachte wohl, dass in dieser Liste von Schaffenden, für die die Vergangenheit arbeitet, ich nur einen einzigen Maler anführe und dass ich sie doch alle nennen könnte. Die Zeit aber, zu der das Bild gemalt ist, der Geist, von dem es getragen, die Vorzüge, denen es zum Ausdruck dient, sie alle legen Zeugnis ab von dem Weg, den er durchlaufen seit jenen ersten unsicher tastenden Versuchen, wie sie uns in zwei weit überschätzten Bildern des Museums im Haag entgegentreten: der Darstellung im Tempel und dem Porträt eines jungen Mannes, das zweifellos von ihm zu stammen scheint und das auf alle Fälle das Porträt eines Kindes ist, das nicht ohne einige Ängstlichkeit von einem Kinde ausgeführt wurde.

Erinnern wir uns, dass Rembrandt ein Schüler ist von Pinas und Lastmann, und haben wir auch nur ein oder zwei Bilder der genannten Maler im Gedächtnis, so will es mir scheinen, als sollte das Neue, das uns

Rembrandt im Anfang seiner Entwicklung gewahren lässt, uns weniger in Verwunderung setzen. Geben wir der Wahrheit die Ehre, so zeigen weder die Erfindung noch der Gegenstand der Darstellung, noch auch jene malerische Vermählung kleiner Figuren mit einer grossen umgebenden Architektur, so zeigen weder der Typus und die Lumpen dieser jüdischen Gestalten, noch auch schliesslich der leicht grünliche Dunst und das schweflige Licht, das diese Bilder erfüllt, irgend etwas ganz Unerwartetes, mithin irgend etwas, das ihm ganz allein angehört. Wir müssen schon bis zum Jahre 1632 vordringen, d. h. eben bis zur Anatomie, um endlich etwas zu gewahren, das wie die Offenbarung einer selbständigen Entwicklung anmutet. Und auch hier noch ist es von Wichtigkeit, nicht nur gegen Rembrandt, sondern auch gegen alle andern gerecht zu sein. Wir werden uns erinnern müssen, dass im Jahre 1632 Ravesteyn zwischen 50 und 60 Jahre alt war, dass Franz Hals im 48. Lebensjahr stand und dass in den Jahren zwischen 1627 und 1633 dieser gewaltige und erstaunliche Könner die bedeutendsten und die vollkommensten seiner schönen Werke geschaffen hatte.

Es ist richtig, dass beide, vor allen Dingen aber Hals, das waren, was man Maler des Äusseren nennt. Ich meine damit, dass das Äussere der Dinge sie stärker fesselte, als deren innerer Gehalt, dass sie einen besseren Gebrauch zu machen wussten von ihrem Auge, als von ihrer Einbildungskraft, und dass die einzige Umgestaltung, die sie mit den Vorbildern der Natur vornahmen, darin bestand, diese elegant zu sehen in Farbe und

Haltung, charakteristisch und wahr, und sie wiederzugeben mit sorgfältigster Palette und mit sicherster Hand. Es ist auch weiter richtig, dass das Mysterium der Form, des Lichtes und des Farbentons sie nicht beherrscht und gefangen genommen hatte und dass sie, ohne tiefgehende Analyse und nach schnellem Eindruck ausschliesslich das malten, was sie sahen, dass sie weder viel Schatten zum Schatten, noch viel Licht zum Licht hinzufügten, so dass die grosse Entdeckung Rembrandts auf dem Gebiete des Helldunkels bei ihnen eine Art geläufiger Ausdrucksweise geblieben, nicht aber zum ausserordentlichen und sozusagen poetischen Ausdrucksmittel geworden war. Aber es ist nicht weniger richtig, dass, wenn man Rembrandt in diesem Jahre 1632 neben seine Lehrer stellt, die ihn in nachhaltiger Weise beeinflusst und neben Meister, die ihm an praktischer Geschicklichkeit und an Erfahrung weit überlegen waren, die Anatomie unfehlbar einen guten Teil ihres absoluten Wertes einbüßen muss.

Der wahre Vorzug des Werkes beruht darin, eine Etappe zu bezeichnen in der Entwicklung des Meisters; es bedeutet einen grossen Schritt vorwärts, lässt mit vollster Deutlichkeit die Ziele erkennen, die er sich gesteckt, und wenn es auch noch nicht erlaubt, alles das zu ermessen, was er einige Jahre später bedeuten sollte, so lässt es das alles doch zum erstenmale ahnen. Der Keim der Rembrandtschen Kunst ist es, der uns hier entgegentritt: man könnte es wohl bedauern, dass das schon er selbst sein soll, und es hiesse ihn verkennen, wollte man ihn nach dieser seiner ersten

Probe beurteilen. Da der Gegenstand schon in derselben Darstellung behandelt worden war, mit einem Seziertisch, einem Leichnam in der Verkürzung und einer Lichtwirkung, die in gleicher Weise den Mittelpunkt der Darstellung hervorgehoben und betont, so verbleibt als Verdienst Rembrandts nur noch das eine, dass er den Vorgang vielleicht besser behandelt, sicherlich aber feiner gefühlt hat. Ich will mich nicht soweit versteigen, nach der metaphysischen Bedeutung einer Scene zu suchen, wo die malerische Wirkung und die aus einem warmen Herzen stammende Feinfühligkeit des Malers genügen, um alles zu erklären; denn ich habe niemals all den Gehalt an Philosophie verstanden, den man in diesen ernsten und einfachen Köpfen und in diesen unbewegten Persönlichkeiten hat finden wollen, die vor uns stehen, als stünden sie — und das ist ein offensichtlicher Fehler — in symmetrischer Weise Modell für Porträts.

Die lebendigste Gestalt des Bildes, die wahrste und die, die am besten „herausgekommen“, wie man sagen könnte, wenn man denkt an all die Zustände, die eine gemalte Figur nacheinander durchlaufen muss, um in die Wahrhaftigkeit der Kunst einzugehen; die ähnlichste auch schliesslich ist die des Dr. Tulp. Unter den andern sind solche, die nur halb zu leben scheinen, die Rembrandt auf halbem Wege im Stich gelassen und die weder gut gesehen, noch gut gefühlt, noch auch gut gemalt sind. Zwei andere dagegen, und ich könnte vielleicht drei zählen, wenn ich die Nebenfigur des Hintergrundes mit dazu rechnete, sind, betrachtet man

sie recht, Gestalten, in denen am deutlichsten jene Fern-Perspektive, jenes Lebendige und Fliessende, Unbestimmte und Leidenschaftliche zum Ausdruck kommt, das das ganze Genie Rembrands bedeuten sollte. Sie sind grau, gewischt, einwandfrei in der Konstruktion, ohne alle Sichtbarkeit der Kontur, aus dem Inneren heraus modelliert, durchaus lebendig und zwar von einem ganz besonderen, ganz ungewöhnlichen Leben, das Rembrandt, und ganz allein er, unter der Oberfläche des äusseren Lebens, entdeckt hat. Es ist das gewiss sehr viel, da man auf Grund dieser Beobachtung schon von der Kunst Rembrandts und von seiner Methode, wie von einer vollendeten Tatsache, sprechen könnte; aber es ist zu wenig, wenn man an all das denkt, das ein vollkommenes Werk von Rembrandt enthält, und wenn man sich die ausserordentliche Berühmtheit des vorliegenden Werkes vergegenwärtigt.

Der allgemeine Ton ist weder kalt noch warm; er wirkt leicht gelblich. Der Farbauftrag ist dünn und hat nur wenig Leuchtkraft. Die Wirkung ist lebendig, ohne wirklich stark zu sein und nirgends, weder in den Stoffen, noch im Hintergrund, noch in der Atmosphäre, in die der Vorgang gehüllt ist, erscheinen Arbeit oder Ton von besonderem Reichtum.

Was den Leichnam anlangt, so wird allgemein zugegeben, dass er aufgedunsen ist, schlecht konstruiert, und dass er einen Mangel an wirklichem Studium verrät. Neben dem genannten habe ich noch zwei weitere sehr viel ernstere Mängel hervorzuheben: zunächst, dass, dieser Leichnam, abgesehen von seiner weichlichen und

sozusagen eingeweichten Blässe, keinen Toten darstellt; er hat von solchem weder die Schönheit, noch die Hässlichkeit, weder die charakteristischen Zufälligkeiten, noch auch die fürchterlichen Accente; er ist gesehen worden mit gleichgültigem Auge, mit achtloser, unaufmerksamer Seele. Und zum andern — und dieser Fehler ist ein Ergebnis des ersten — ist dieser Leichnam, und man darf sich darüber nicht täuschen, nichts anderes, als eine Lichtwirkung, ein fahles Licht in einem dunklen Bilde. Und wie ich es später noch näher auseinandersetzen will: diese Vorliebe für das absolute Licht, wie es unabhängig vom belichteten und, ich möchte sagen, ohne Gnade für den belichteten Gegenstand sich geltend macht, sollte sein ganzes Leben hindurch, je nach Lage des Falls, Rembrandt entweder die besten oder aber die verhängnisvollsten Dienste leisten. Hier zum erstenmale hat seine fixe Idee ihn offensichtlich in die Irre geführt, da sie ihn dazu verleitet, etwas anderes zu sagen, als was er eigentlich zu sagen hatte. Er sollte einen Menschen malen und er hat sich um die menschliche Form nicht gekümmert; er sollte den Tod malen und er hat den Tod vergessen, um auf seiner Palette nach einem weisslichen Ton zu suchen, der das Licht bedeuten sollte. Ich hoffe, man wird es mir glauben, dass ein Genie wie Rembrandt sehr häufig aufmerksamer, tiefer bewegt, und ernster als hier inspiriert gewesen ist von dem Gegenstand, den er wiederzugeben sich vorgenommen.

Und was das Helldunkel anlangt, davon die Anatomie ein erstes und ungefähr bündiges Beispiel bietet, so

werde ich noch bessere Gelegenheit finden, davon zu sprechen, wenn wir dieses Helldunkel an anderer Stelle zu machtvollstem Ausdruck intimster Poesie oder neuer plastischer Gestaltung erhoben sehen werden.

Ich fasse all das Gesagte zusammen und glaube aussprechen zu dürfen, dass, zum Glück für seinen Ruhm, Rembrandt, selbst in dieser Art, entscheidendere Dinge zu geben gewusst hat, die das Interesse für dieses erste Bild erheblich abschwächen müssen. Und ich will noch hinzufügen, dass, wenn dieses Bild von kleinem Format wäre, es beurteilt werden würde als ein schwaches Werk und dass, wenn das Format des Bildes ihm einen ganz besonderen Wert verleiht, es doch nicht imstande ist, ein Meisterwerk daraus zu machen, wie doch so oft versichert worden ist.

XI.

Wie ich es schon gesagt habe, ist Haarlem die Stadt, wo ein Maler, der auf der Suche ist, nach schönen und lehrreichen Vorbildern, sich die Freude verschaffen sollte, Franz Hals zu sehen. Überall anders, in unseren französischen Museen oder privaten Sammlungen, in den Galerieen und Sammlungen Hollands, erscheint dieser glänzende und sehr ungleichmässige Meister verführerisch, lebenswürdig, geistreich, sogar etwas leichtfertig, aber die Vorstellung, die man sich so von ihm macht, ist weder wahr, noch gerecht. Bei einer solchen Wertung verliert der Mensch in ihm genau so viel, wie der Künstler. Er setzt uns in Erstaunen, er amüsiert uns. Mit einer Geschwindigkeit ohne gleichen, mit

einer sprudelnden guten Laune und den Excentrizitäten seiner Mache, hebt er sich von dem ernstesten Hintergrund der Malerei seiner Zeit dank dem Witz seines Geistes und seiner Hand hell und deutlich ab. Oftmals trifft er ins Schwarze; er lässt dann vermuten, dass er ebenso geschickt, als begabt ist, und dass seine unwiderstehliche Verve nur die Ausdrucksform ist der liebenswürdigen Grazie eines tiefen Talentes; und beinahe ebensobald hat er sich auch schon kompromittiert und diskreditiert, beinahe ebensobald verlieren wir schon wieder den Glauben an ihn. Sein Porträt, das im Museum zu Amsterdam aufbewahrt wird, und in dem er sich in Lebensgrösse auf einem Erdhügel, und neben seiner Frau sitzend, wiedergegeben hat, verkörpert ihn, wie man ihn sich vorstellt, wenn er in seiner impertinenten Stimmung ist, wenn er spottet, und wenn er sich über uns lustig macht. Malerei und Geste, Mache und Charakteristik, alles steht in diesem nachlässig gehaltenen Bilde in einem entsprechenden gegenseitigen Verhältnis. Hals lacht uns ins Gesicht; die Frau dieses heiteren Spassmachers desgleichen; und die Malerei, so geschickt sie auch ist, ist nicht viel ernster.

In solchem Lichte dann erscheint dieser berühmte Maler, wenn man ihn nur von dieser leichtfertigeren Seite her betrachtet, er, dessen Ruhm so gross war in Holland während der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Heute taucht der Name von Hals in unserer französischen Schule in dem Augenblick wieder auf, wo in ihr die Liebe zur Natur mit einigem Lärm und nicht weniger Übertreibung wieder ihren Einzug hält. Seine Methode

dient als Programm für gewisse Lehren, kraft deren eine erdverhaftete Genauigkeit sehr zu Unrecht für Wahrheit, und die völligste Sorglosigkeit der Mache für das letzte Wort des Könnens und des Geschmacks gehalten werden. Die sein Zeugnis anrufen zu Gunsten einer These, die er doch selbst durch seine prachtvollen Werke stets Lügen gestraft hat, begehen einen gewaltigen Irrtum, und versündigen sich damit schwer an ihm. Sollte man bei solcher Wertung hinter so vielen hohen Eigenschaften nicht zufällig nur seine Fehler sehen und preisen? Ich fürchte, es ist so, und ich will auch die Gründe sagen, die diese Befürchtung in mir wachgerufen. Es ist ein neuer Irrtum und eine neue Ungerechtigkeit, die hier vorliegen, wie ich auf das bestimmteste versichern kann.

In dem grossen Saal der Akademie zu Haarlem, der viele Bilder enthält die denen von Hals ähneln, wo aber er uns zwingt, nur ihn noch zu sehen, hängen 8 grosse Bilder von ihm, deren Umfang von $2\frac{1}{2}$ bis zu 4 m beträgt. Es sind zunächst Gastmähler und Vereinigungen der Offiziere der Schützengilde des heiligen Georg, der Schützengilde des heiligen Adrian — und weiter und später Regenten oder Regentinnen von Hospitälern. Die Gestalten sind in grosser Anzahl auf einem Bild vereinigt und alle in Lebensgrösse. Die Bilder von machtvollster Wirkung. Sie stammen aus den verschiedensten Zeiten seines Lebens, ihre Abfolge umfasst seine ganze, lange Entwicklung. Das erste vom Jahre 1616 zeigt ihn uns im Alter von 32 Jahren, das letzte vom Jahre 1664 hat er nur zwei Jahre vor seinem Tode, in einem

Fromentin, Meister von ehemals.

Alter von 80 Jahren, gemalt. So können wir ihn in seinen Anfängen fassen, können ihn wachsen und tasten sehen. Seine Blüte setzt spät ein, gegen die Mitte seines Lebens, vielleicht sogar etwas darüber hinaus. Er wächst an Kraft und entwickelt sich noch in ganz vorgerücktem Alter; schliesslich werden wir Zeugen der Abnahme seiner Kräfte und müssen doch staunen, wenn wir die Selbstbeherrschung gewahren, die dieser nie ermüdende Meister noch zeigt, als zunächst die Hand und dann das Leben ihm zu versagen beginnen.

Wenn überhaupt, so sind es sicherlich nur wenige Maler, über die wir eine solche Fülle von Nachrichten besitzen, die dann so erschöpfend und so genau seine verschiedenen Entwicklungsperioden umfassen. Es ist ein Schauspiel, das uns selten vergönnt ist, mit einem Blick 50 Arbeitsjahre eines Künstlers zu umfassen, Zeuge zu sein seiner Arbeiten, ihn zu beobachten in seinen Erfolgen, und ihn zu beurteilen nach ihm selbst und nach dem, was er an Bedeutendem und Bestem geschaffen. Zudem sind alle seine Bilder in Brusthöhe aufgehängt, man kann sie ohne alle Anstrengung betrachten; sie liefern uns alle ihre Geheimnisse aus, wenn man annehmen will, dass Hals ein geheimnisvoller Maler gewesen sei, was er indessen nicht war. Man könnte ihn gesehen haben, wie er malte, und man würde darum noch nicht viel mehr über ihn wissen. Auch zögert das Urteil nicht, sich zu bilden und Stellung zu nehmen. Hals war ein Könnner und nichts als ein Könnner, ich muss das von vornherein betonen; aber als solcher Könnner ist er sicherlich einer der ge-

wandtesten und erfahrensten Meister, der je gelebt hat, selbst wenn man an Flandern denkt, an Rubens und Van Dyck, selbst wenn man Spanien und Velasquez zum Vergleich heranzieht. Ich bitte um die Erlaubnis, meine Notizen hierher zu setzen. Sie werden den Vorzug der Kürze haben, den Vorzug, vor den Bildern selbst niedergeschrieben zu sein; daher ihr Umfang sich nach dem wirklichen Interesse bemisst, das den Dingen zukommt. Vor einem solchen Künstler ist man leicht in Versuchung, entweder zu viel, oder zu wenig zu sagen. Was den Denker anlangt, so würde man bald fertig sein. Was den Maler anlangt, so wäre es ein weiter Weg, der zu gehen wäre. Wir werden uns beschränken müssen, um ihm den Teil zuzumessen, der ihm zukommt.

No. 54. 1616. — Sein erstes grosses Bild. Er ist 32 Jahre alt. Noch sucht er sich selbst. Seine Vorgänger sind Ravesteyn, Pieterz Grebber, Cornelisz van Haarlem, die ihm wohl gute Lehren gaben, aber die ihn nicht zu fesseln wissen. War sein Lehrer Karel van Mander fähiger, ihn wirklich zu orientieren? Die Malerei ist kräftig im Ton, durchgehend von leichtrötlicher Färbung. Die Modellierung ist aufdringlich und mühselig. Die Hände schwerfällig, das Schwarz schlecht gesehen. Bei alledem ist das Werk schon sehr charakteristisch. Drei entzückende Köpfe besonders bemerkenswert.

No. 56. 1627. 11 Jahre später. — Schon ganz er, schon er in seiner vollen Blüte. Die Malerei ist grau, frisch, natürlich, eine Harmonie in Schwarz. Gelb, orange, oder blaue Schärpen, weisse Halskrausen. Er hat sein

Farbenregister gefunden und hat seine malerischen Elemente festgelegt. Er verwendet echtes Weiss, trägt die Farbe in Hell mit wenig Lasuren auf, und gibt dem Ganzen etwas von einer Patina. Der braune und düstere Hintergrund scheint Pieter de Hooch inspiriert zu haben, und lässt an den Vater Cuyp denken. Die Gesichter sind besser studiert, die Typen vollendet.

No. 55. 1627. — Gleiches Jahr. Noch besser. Noch geschickter in der Mache, die Hand gewandter, und freier. Die Ausführung vermannigfaltigt sich, er gibt ihr die reichste Abwechslung. Gleiche Tongebung. Das Weiss leichter. Das Detail der Halskrausen graziöser gegeben. Im Ganzen die Freiheit und die Grazie eines Mannes, der seiner selbst sicher ist. Eine Schärpe von zartem Blau, die ganz Hals ist. Köpfe ungleich in der Schönheit, was die Modellierung anlangt; von erstaunlicher Ausdrucksfähigkeit und völlig individuell. Der Standartenträger zu Fuss im Mittelpunkt des Bildes steht mit dem warmen und lichten Ton seines Gesichtes gegen die Seide des Banners, mit leicht seitlich geneigtem Kopf, mit zwinkernden Augen, einem kleinen, feinen Mund, der noch feiner im Ausdruck wird durch ein leises Lächeln; von Kopf bis zu Fuss ein entzückendes Stück Malerei. Das Schwarz ist matter geworden. Er befreit es von dem Zusatz von Rot, und setzt dessen verschiedene Nuancen in immer reichere und richtigere Beziehungen zu einander. Die Modellierung ist flach, die Töne werden unvermittelt nebeneinander gesetzt. Keinerlei Helldunkel. Das freie Licht eines sehr hell und gleichmässig belichteten Innenraumes. Daher Leeren

sich geltend machen, da, wo die einzelnen Töne unverbunden zusammenstehen, weiche Übergänge, wo die Valeurs und die natürlichen Farben sich gegenseitig tragen und wo sie nahe zusammen, und andererseits Härten, wo sie weiter auseinander treten. Es ist etwas von einem System, das sich ankündigt. Ich sehe sehr genau, was unsere heutige Schule daraus für Schlüsse zieht. Sie hat ganz recht, wenn sie denkt, dass Hals immer vorzüglich bleibt, trotz solcher gelegentlichen Absichtlichkeiten; aber sie würde Unrecht haben, wenn sie glaubte, dass seine grosse Meisterschaft und seine Vorzüge in ihnen begründet sind und auf ihnen beruhen. Bester Beweis hierfür:

No. 57. 1633. — Hals ist 47 Jahre alt. In dieser Art einer glänzenden Malerei mit reicher Farbenskala ist dieses Bild ein in allen Teilen vollkommenes Meisterwerk, nicht das pikanteste, aber das vornehmste, reichste, mächtigste und am besten gekonnte. Hier ist nichts mehr von solchen Absichtlichkeiten zu merken; kein gekünstelter Versuch, die Gestalten eher ausserhalb des Lichtes als im Licht erscheinen zu lassen und sie rings mit einer Art von Leere zu umgeben. Diese Kunst sucht keinerlei Schwierigkeit zu umgehen. Wenn recht verstanden, weiss sie vielmehr alle Schwierigkeiten zu umfassen und aufzulösen.

Vielleicht sind die Köpfe, wenn man sie einzeln nimmt, weniger vollkommen, als in dem vorhergehenden Bild, vielleicht zeigen sie weniger Geist und Tiefe des Ausdrucks. Abgesehen von diesem Zufall, der ebenso gut an den Modellen, als am Künstler liegen

kann, ist das Bild als ganzes dem anderen überlegen. Der Hintergrund ist schwarz und infolgedessen sind alle Valeurs umgekehrt. Das Schwarz im Samt, in der Seide, im Atlas, ist hier freier und leichter gestaltet; auf ihm spielt das Licht, von ihm heben sich die Farben ab mit einem Reichtum, einer Sicherheit und einer Fülle der Akkorde, die Hals nie wieder übertroffen hat. Ebenso schön, ebenso sicher beobachtet im Schatten wie im Licht, in den kräftigen wie in den weichen Partien. Es ist ein wahrer Zauber für das Auge, den Reichtum und die Einfachheit dieser Akkorde zu sehen; ihre Auswahl, ihre Zahl, ihre unendlichen Nuancen zu studieren und ihre vollendete Einheitlichkeit zu bewundern. Die linke Seite ist überraschend in ihrem Glanz. Die Materie selbst ist denkbar pretiös. Ein dicker und flüssiger, fester und voller, fettiger und zarter Farberauftrag, je nach den jeweiligen Erfordernissen. Eine freie, geschickte, geschmeidige, kühne Mache, nie toll, nie unbedeutend. Jeder Gegenstand findet seine Behandlung genau dem Interesse entsprechend, das ihm zukommt, und wie es seine individuelle Natur und sein Wert verlangen. Bei dem einen Detail fühlen wir die Sorgfalt der Ausführung, jenes andere ist kaum angedeutet. Die Stickereien sind flach, die Spitzen leicht und duftig, der Atlas schimmernd, die Seide matt, der Samt tief und lichtaufsaugend. Alles das ohne Kleinlichkeit, alles das gross gesehen. Eine rasche und sichere Empfindung für die Substanz der Dinge, jedes Mass von einer Genauigkeit, dass jeder Irrtum ausgeschlossen ist. Es ist die Kunst, genau zu sein, ohne

doch allzuviel zu erklären, die Kunst alles in halben Worten erraten zu lassen, nichts auszulassen, und doch alles Überflüssige zu unterdrücken; eine flinke, behende und dabei rigoros genaue Mache; das rechte Wort, und nichts als das rechte Wort, gefunden auf ersten Anhieb und niemals überspannt und übertrieben; keinerlei Ungestüm, nichts Überflüssiges; der Geschmack von van Dyck, die technische Geschicklichkeit von Velasquez, mit den ver Hundertfältigten Schwierigkeiten einer unendlich viel reicheren Palette; denn anstatt sich zu beschränken auf drei Farben, umfasst sie die Gesamtheit der bekannten Töne. So enthüllen sich hier in ihrem vollen Glanz die beinahe einzigartigen Eigenschaften dieses wunderbaren Malers. Die Mittelgestalt mit ihrer blauen Atlasschärpe und ihrem gelbgrünen Rock ist ein Meisterwerk. Nie ist besser gemalt worden, nie wird man besser malen.

In diesen beiden Hauptwerken (No. 55 und 57) liegt die Verteidigung, die Franz Hals gegen den Missbrauch erhebt, den man mit seinem Namen treiben möchte. Sicherlich ist er natürlicher, als irgend ein anderer, aber man glaube deshalb nur nicht, dass er ultra-naiv sei. Sicherlich ist seine Farbenbehandlung voll, seine Modellierung flach, sicherlich vermeidet er alle vulgär-plastische Rundung; aber wenn er auch seine eigene Art der Modellierung hat, so weiss er darum doch sehr wohl das Relief der Natur zu beobachten: seine Gestalten sind keine Bretter, sie haben ihren Rücken, auch wenn sie von vorn gesehen sind. Sicherlich auch sind seine Farben einfach, von kühlem Grund-

ton, und vielfach gebrochen; so frei von öliger Beschaffenheit, wie nur möglich; gleichmässig homogen; ihr tiefer Glanz ist ebenso eine Folge ihrer stofflichen Natur, als ihres Nuancen-Reichtums; aber weder ist er geizig, noch auch nur sparsam in der Verwendung dieser mit so reinem und sicheren Geschmack erlesen zusammengestellten Farben. Er verschwendet sie im Gegenteil mit einer Freigebigkeit, die von denen, die ihn sich zum Beispiel nehmen, doch nirgends nachgeahmt wird; und es ist noch lange nicht genügend beachtet worden, dank welchem unfehlbaren Takt er sie zu vielfältigen weiss, ohne dass sie sich gegenseitig schaden. Schliesslich erlaubt er sich sicherlich grosse Freiheiten; aber nach einem Moment eigentlicher Nachlässigkeit wird man vergeblich bei ihm suchen. Seine Ausführung ist die gleiche, wie alle Welt sie übt, nur lässt sie seine Technik noch deutlicher erkennen. Seine Geschicklichkeit ist unvergleichlich, er weiss das, und es missfällt ihm nicht, dass man das sieht; gerade hier liegt ein Punkt, in dem seine Nachahmer ihm nicht im geringsten gleichen. Ferner weiss er wunderbar zu zeichnen, in erster Linie einen Kopf, dann Hände, dann alles, was Bezug hat auf den menschlichen Körper und seine Gewandung, alles, was dem Ausdruck seiner Gebärde zu Hilfe kommt, was seine Haltung verdeutlicht und accentuiert, was seinem Charakter den letzten Ausdruck verleiht. Schliesslich ist dieser Maler des wunderbaren Gruppenbildes darum nicht weniger ein vollendeter Porträtist, viel feiner, viel lebendiger, viel eleganter, als van der Helst; und auch das gehört im allgemeinen

nicht zu den Vorzügen der Schule, die sich das ausschliessliche Privilegium zumisst, ihn voll zu verstehen.

Und damit nun sind wir, wenigstens in Haarlem, zu Ende mit der Kunst dieses wunderbaren Meisters, soweit sie zur höchsten Blüte entwickelt ist. Ich übergehe das Bild No. 58 — 1639, das er als nahezu Fünfzigjähriger ausführte, und das durch einen unglücklichen Zufall die Serie ziemlich schwerfällig zum Abschluss bringt.

Mit No. 59, das von 1641 stammt, das also zwei Jahre später entstanden ist, begegnen wir einer neuen ernstesten und gehaltenen Art der Malerei, mit einer Farbenskala in Schwarz, Grau und Braun, der Natur des Vorwurfs entsprechend. Es ist das Bild der „Regenten des Elisabeth-Hospitals“. In seiner starken und einfachen Bildung, mit den Köpfen im Licht, den schwarzen Röcken, der wunderbaren Qualität des Fleischtönen, der Qualität der Tischdecke, mit seinem Relief und seinem Ernst, seinem Reichtum an vielen Tönen, lässt dieses wunderbare Bild Hals in einem völlig anderen, wenn auch nicht besseren Licht erscheinen. Die Köpfe, so schön, als nur denkbar, haben einen um so höheren Wert, als nichts um sie herum in Wettstreit tritt mit der vorherrschenden Bedeutung dieser lebenatmenden Erscheinungen. Vielleicht ist es gerade dieses Beispiel einer ganz ausserordentlichen Knappheit, vielleicht ist es der Mangel an eigentlicher Farbe, der dabei doch die vollkommenste Kunst des Koloristen erkennen lässt, daran die Neo-Koloristen, von denen ich spreche, in erster Linie anknüpfen. Zwar habe ich hierfür den handgreiflichen

Beweis noch nicht finden können. Aber wenn, wie man es so gerne sagt, hier wirklich das hochgesteckte Ziel ihrer Bestrebungen vorliegt, welche Unruhe muss doch dann diese Lernenden erfassen, wenn sie den tiefgründigen nie rastenden Fleiss gewahren, die geschickte Zeichnung und die erhebende Gewissenhaftigkeit, die die Stärke und die Schönheit dieses Bildes ausmachen.

Weit entfernt, an etwa vergebliche Versuche denken zu lassen, weckt dieses prachtvolle Bild vielmehr die Erinnerung nur an Meisterwerke; in erster Linie an die Staelmeesters. Die Scene ist dieselbe, der Vorwurf ganz ähnlich, die zu erfüllenden Bedingungen sind genau die gleichen. Eine Mittelfigur, schön unter all denen, die Hals gemalt, regt zu überraschenden Vergleichen an. Die Beziehungen der beiden Werke zu einander springen in die Augen. In ihnen wird der Unterschied deutlich, der beide Meister trennt: keinerlei Verschiedenheit in der Art zu sehen, die gleiche Kraft in der Technik, Überlegenheit der Hand bei Hals, Überlegenheit des Geistes bei Rembrandt — und als Ergebnis ein völliger Gegensatz. Wenn man in dem Saal des Museums zu Amsterdam, wo die „Fahnen-träger“ aufgestellt sind, van der Helst durch Franz Hals, und die Armbrustschützen durch die Regenten ersetzt, welche entscheidende Lehre würden wir da erhalten, und wie viele Missverständnisse wären damit vermieden. Über diese beiden Regentenstücke wäre eine besondere Studie zu schreiben. Man müsste sich hüten, die Gesamtheit der mannigfaltigen Eigen-

schaften von Hals, oder der noch viel mannigfaltigeren Eigenschaften von Rembrandt in ihnen sehen zu wollen; aber wie bei einem Wettstreit würde man einer Probeleistung beiwohnen zweier Könner über ein gemeinsames Thema. Sofort würde sich zeigen, worin ein jeder von ihnen sich hervortut, wo er abfällt; und die Gründe dafür würden in die Augen springen. Ohne alles Zögern würde man sofort erkennen, dass es noch tausend Dinge zu entdecken gibt unter der äusseren Schale des Rembrandtschen Könnens, und dass andererseits hinter der schönen und äusserlichen Technik des Meisters von Haarlem nicht mehr sehr viel zu erraten bleibt. Ich wundere mich, dass man sich dieses gegebene Thema hat entgehen lassen, um einmal wirklich die Wahrheit über diesen Punkt zu sagen.

Zuletzt ist Hals alt, sehr alt: er zählt 80 Jahre. Wir schreiben das Jahr 1664. In diesem einen Jahre signiert er 2 Bilder dieser Serie, die letzten, an die er Hand gelegt: die Porträts der Regenten und die Porträts der Regentinnen des Altmännerhauses. Der Gegenstand musste seinem Alter liegen. Die Sicherheit der Hand ist geschwunden. Er breitet die Farbe aus, anstatt zu malen; er führt nicht aus, er überstreicht; der Blick ist noch immer lebendig und richtig, die Farben völlig summarisch. Vielleicht zeigen sie in der Ursprünglichkeit ihrer Verwendung eine einfache und männliche Qualität, die das letzte und äusserste Streben eines wunderbaren Auges verrät, und die das letzte Wort ist einer vollendeten Erziehung. Man kann sich kein schöneres Schwarz, kein schöneres Grauweiss vorstellen.

Die Gestalt zur Rechten mit ihrem roten Strumpf, den man über dem Strumpfband gewahrt, ist für den Maler ein Stück Malerei ohne gleichen; aber weder die Zeichnung, noch die Form ist geschlossen. Die Köpfe sind wie ein Auszug, die Hände ein Nichts, sobald man nach ihren Formen und ihrem Ausdruck sucht. Die Pinsel-führung, wenn man von solcher sprechen kann, ist regellos, beinahe zufällig, und sagt nicht mehr das, was sie zu sagen hätte. Diesem Mangel an eigentlicher Ausführung, diesen Schwächen seines Pinsels sucht er einen Ersatz zu schaffen durch den Ton, der dem, was nicht mehr da ist, ein Scheindasein verleiht. Alles fehlt ihm: Klarheit des Blicks, Sicherheit der Hand; um so versessener ist er darauf, die Dinge in mächtigen Abstraktionen leben zu lassen. Der Maler ist in ihm zu drei Vierteln erloschen; aber es verbleiben ihm, zwar nicht Gedanken, auch nicht eine Sprache, wohl aber Empfindungen, die Goldes wert sind.

Wir haben Hals gesehen, wie seine Entwicklung einsetzt; ich habe versucht, ihn so darzustellen wie er war mitten in seiner Jugendkraft: wir haben gesehen, wie er dann schliesslich geendet. Betrachte ich ihn am Anfang und am Ende seiner glänzenden Entwicklung, und habe ich dann die Wahl zwischen der Stunde, da sein Talent geboren wurde und der weit feierlicheren Stunde, da sein ausserordentliches Talent ihn verlässt, zwischen dem Bild von 1616 und dem von 1664, so würde mir eine Wahl nicht schwer werden, und ich würde mich für den späten Hals entscheiden. In diesem letzten Augenblick ist Hals ein Mann, der alles weiss,

weil er vor schwierigen Aufgaben nach und nach alles gelernt hat. Kein technisches Problem gibt es, das er nicht angeschnitten, entwirrt und gelöst, keinerlei noch so gewagtes Ausdrucksmittel, das ihm nicht schliesslich zur Gewohnheit geworden. Seine ganz aussergewöhnliche Erfahrung ist derart, dass sie nahezu intakt weiterlebt in dieser sonst zerrütteten Organisation. Noch lebt sie in ihm, sich zu offenbaren, und das um so stärker, als der grosse Virtuose verschwunden. Und nun, da er doch nur noch sein eigener Schatten ist, ist es da nicht schon sehr spät, um ihn noch zum Lehrmeister erwählen zu wollen?

Der Irrtum unserer jungen Maler ist daher nur ein Irrtum in der Wahl des richtigen Momentes. Und sie werden zugeben müssen, dass, so gross auch immer die erstaunliche Geistesgegenwart und die lebendige Frische dieses sterbenden Genies sein mögen, so ehrfurchtgebietend diese letzten Bestrebungen seines hohen Alters sind, dass doch die Leistungen eines Meisters von 90 Jahren nicht die besten sind, um als leuchtende Vorbilder zu dienen.

XII.

Durch ein Netz enger Strassen und Kanäle hindurch bin ich bis zur Doelen Straat gewandert. Der Tag geht zur Neige. Ein milder Abend senkt sich hernieder. Laue dunstige Luft. Feiner Sommernebel über den Kanälen. Mehr noch, als in Rotterdam, ist hier die Luft durchtränkt von jenem besonderen Duft, der Holland eigen, der uns sofort sagt, wo wir sind, und

der die Erinnerung an den herben und eigenartigen Geruch eines Torfmoors in uns weckt. Ein Geruch kann alles sagen: Breitengrad, Entfernung die uns vom Pol oder vom Äquator trennt; Kohlendunst oder Duft der Aloë; Klima, Jahreszeit; der Ort, da wir sind, die Dinge, die uns umgeben. Ein jeder, der auf Reisen war, hat diese Erfahrung gemacht. Nur das Land lieben wir wirklich, dessen Rauch würzig ist, und dessen Herdstätten zu unserer Erinnerung sprechen. Ein Land aber, von dem wir nur die Erinnerung an den Dunst und Geruch animalischen Lebens und grosser Menschenmengen bewahren, ein solches Land mag andere Reize haben, und man mag seiner nicht vergessen; erinnern aber wird man sich seiner in anderer Weise. So prägt sich auch Amsterdam uns ein, völlig erfüllt und umhüllt von seinem besonderen, eigenartigen Geruch. Um diese Tageszeit gesehen, in dem Licht der hereinbrechenden Nacht, erscheint die Stadt mit all den Arbeitern auf der Strasse, den zahllosen Kindern vor den Türen, den Kaufleuten vor ihren Läden, mit ihren kleinen Häusern, und vielen Fenstern, ihren Handelsbooten, dem Hafen in der Ferne, dem Reichtum, der ganz isoliert in den neuen Vierteln sich breitmacht, ganz als das Amsterdam wie man es sich vorstellt, wenn man nicht von einem nordischen Venedig träumt, dessen Amstel die Giudecca und dessen Dam ein zweiter Markusplatz wäre — wenn man also von vornherein sich auf Van der Heyden verlässt und nicht an Canaletto denkt.

Altertümlich, eine Bürgerstadt, eng, geschäftig,

dicht bevölkert, mit einem gewissen Etwas von jüdischem Aussehen selbst ausserhalb des Judenviertels — von weniger grandios malerischem Gepräge als das von der Maas aus gesehene Rotterdam, von weniger vornehm malerischem Gepräge als der Haag, und trotzdem malerisch, aber mehr in den Einzelheiten, als im Gesamteindruck. Die tiefe Naivität des Holländers, seine leidenschaftliche Liebe für seine Heimat, sein Verständnis für den Zauber stiller, kleiner Winkel, alles das muss man kennen, um die liebenswürdigen und pikanten Porträts zu verstehen, die uns die holländischen Maler von ihrer Heimatstadt hinterlassen haben. Alle Farben kräftig und eintönig, die Formen symmetrisch, die Fassaden alle vorzüglich erhalten, keinerlei Kunst in der Architektur, die kleinen Bäume der Quais schwächlich und hässlich, die Kanäle schlammig. Man fühlt, dass hier ein Volk sich sesshaft gemacht hat, das es eilig damit hatte, sich einzurichten auf einem Stück eroberten Landes, ausschliesslich darauf bedacht, seine Geschäfte, seinen Handel, seine Industrie und seine Arbeit dort unterzubringen; ein Volk, das keine Zeit hatte für Luxus und Wohlleben, und das niemals, selbst nicht in seinen grossen Tagen, sich damit abgegeben hat, Paläste zu bauen.

Zehn Minuten, die wir auf dem Canale grande von Venedig zubringen, und zehn andere Minuten in der Kalverstraat, sie genügen, um uns alles zu sagen, was die Geschichte zu berichten weiss über diese beiden Städte, über das Genie dieser beiden Völker, über den moralischen Gehalt der beiden Republiken und infolge-

dessen auch über den Geist der beiden Malerschulen. Schon die laternenartigen Häuser, in denen die Fensterscheiben ebensoviel Platz einnehmen und ebenso wichtig zu sein scheinen, als der Stein selbst, die kleinen Balkons, die so sorgsam und ärmlich mit Blumen geschmückt sind und die Spiegel vor den Fenstern; das alles sagt uns, dass dieses Klima einen langen Winter kennt, eine neidische Sonne, ein spärliches Licht und ein sesshaftes und mithin notgedrungen neugieriges Leben. Im Freien wird sich hier die Geselligkeit nicht abspielen; um so lebhafter werden die Vergnügungen innerhalb der vier Wände sich gestalten. Auge, Geist und Seele werden hier jene geduldige bis ins kleinste aufmerksame, gespannte und sozusagen zwinkernde Art annehmen, die Dinge zu sehen und zu gestalten, die allen holländischen Denkern gemein ist, von den Metaphysikern an bis zu den Malern.

Hier also ist die Heimat von Spinoza und Rembrandt. Von diesen beiden grossen Männern, die auf dem Gebiet abstrakter Spekulation und rein geistigen Forschens und Findens die intensivsten Bestrebungen des holländischen Geistes verkörpern, soll nur Rembrandt hier mich beschäftigen. Hier steht Rembrandts Denkmal, hier ist das Haus, das er in seinen glücklichen Jahren bewohnte, hier auch zwei seiner berühmtesten Werke — genug, um manches anderen Ruhm in den Schatten zu stellen. Wo ist das Denkmal seines Zeitgenossen, des Nationalpoeten, Justus Van den Vondel, der zu seiner Zeit an Bedeutung zum mindesten seinesgleichen war? Man sagt mir, es befinde sich im neuen

Park. Werde ich es sehen? Wer geht hin, es zu sehen? Und wo hat Spinoza gewohnt? Was ist aus den Häusern geworden, wo Descartes, wo Voltaire sich aufhielten, wo der Admiral Tromp und der grosse Ruyter gewohnt haben? Was Rubens in Antwerpen ist, das ist Rembrandt hier. Der Typus ist weniger heroisch; Prestige und Souveränität der Stellung sind die gleichen. Nur anstatt in hohen Kathedralen, von reich ausgestatteten Altären in Votivkapellen oder von den strahlenden Wänden eines fürstlichen Museums herab zu glänzen, zeigt sich Rembrandt hier in den kleinen staubigen Zimmern eines einfach bürgerlichen Hauses. So entspricht das Schicksal seiner Werke getreulich seinem Leben. Von dem Haus aus, das ich hier bewohne an der Ecke des Kolveniers Burgwal kann ich nach rechts hin am Ufer des Kanals die rötliche und verrauchte Fassade des Trippenhuis-Museums sehen. Es ist, wie wenn ich durch die geschlossenen Fenster hindurch und in dem milden Licht dieser weichen holländischen Dämmerung all den Ruhm erstrahlen sähe, der geheimnisvoll und bedeutsam um die „Nachtwache“ gesponnen worden ist.

Ich brauche es nicht zu verbergen, dass dieses Werk, das berühmteste, das Holland sein eigen nennt, eines der berühmtesten der ganzen Welt, dass dieses Werk die grosse Sorge meiner Reise bedeutet. Ich fühle mich hingezogen zu dem Bild und bin doch wieder voller Zweifel und Bedenken. Ich kenne kein Bild, über das mehr diskutiert, mehr verhandelt und über das ungereimtere Dinge gesagt worden wären. Nicht

dass es alle die, die es leidenschaftlich beschäftigt, auch wirklich begeistert hat; aber es ist unter der Zahl, wenigstens der Kunstschriftsteller, auch nicht einer, dessen gesunder Menschenverstand vor diesem Bild mit seinen grossen Vorzügen und seinem bizarren Charakter nicht mehr oder weniger ins Schwanken gekommen wäre.

Von dem Titel an, der auf einem Irrtum beruht, bis zur Belichtung des Bildes, für die die Lösung noch kaum gefunden ist, hat man sich darin gefallen, — und ich weiss nicht recht warum — rein technische Probleme mit einer Fülle der verschiedenartigsten rätselhaften Fragen zu komplizieren, die, wenn auch etwas schwieriger als gewöhnlich, mir doch nicht so überaus geheimnisvoll erscheinen wollen. Von der Sixtinischen Kapelle abgesehen ist keiner anderen Malerei je ein so erstaunlich geringes Mass von einfach anspruchsloser Betrachtung zu Teil geworden. Über die Gebühr gerühmt; bewundert, ohne dass hierfür die Gründe angegeben wurden; zuweilen nur angezweifelt, dann aber immer nur sehr zaghaft und immer wie mit einem Zittern. Die Mutigsten, die das Bild behandelt haben, wie einen nicht zu entziffernden Mechanismus, haben dessen einzelne Teile herausgegriffen und einzeln betrachtet, und haben darum doch das Geheimnis seiner Kraft und seiner in die Augen springenden Schwächen in keiner Weise aufzudecken gewusst. Nur in einem Punkte sind sie alle einig; jene, die das Werk mitreisst, und jene, die es verletzt: dass die Nachtwache, ob nun vollkommen oder nicht, jener höchsten Gruppe

angehört, zu der die Bewunderung der ganzen Welt einige beinahe überirdische Kunstwerke, wie ebenso-viele Sterne, vereint hat. Man ist soweit gegangen, die „Nachtwache“ eines der grossen Wunder der Welt zu nennen: one of the wonders of the world; Rembrandt aber, den besten Koloristen, der je gelebt: the most perfect colourist that ever existed; — alles Übertreibungen oder Unwahrheiten, für die Rembrandt nicht verantwortlich gemacht werden kann, und die ganz sicherlich nicht im Geist dieser grossen, aufrichtigen, tiefdenkenden Natur gefühlt sind. Denn besser als irgend ein anderer, wusste er, dass er nichts gemein hatte mit den reinen Koloristen, mit denen man ihn vergleicht, und dass er nichts zu tun hatte mit jener Vollkommenheit, so wie man sie hier verstand.

Will man ihn in wenigen Worten erschöpfen und ihn als Ganzes erfassen — und selbst ein Ausnahmebildd vermag nicht die unerbittliche Ökonomie dieses grossen Genies in Unordnung zu bringen — so steht Rembrandt einzig da in seiner Heimat, wie in allen Landen, in seiner Zeit wie in allen Zeiten; ein Kolorist, wenn man will, aber auf seine Art; ein Zeichner, auch wenn man will, aber ein Zeichner wie kein anderer und vielleicht sogar besser als irgend ein anderer, doch bliebe das zu beweisen; sehr unvollkommen, wenn man an jene Vollkommenheit der Kunst denkt, die die Schönheit der Form ausdrückt und sie mit einfachen Mitteln zu gestalten weiss; aber, ganz abgesehen von seiner Form und Farbe, unserer tiefsten Bewunderung gewiss und wert vermöge gewisser, verborgener Eigen-

schaften, und in seines Wesens tiefstem Kern. Unvergleichlich also in jenem wörtlichen Sinne, dass er niemand ähnelt, und dass er den schlecht verstandenen Vergleichen, denen man ihn unterwerfen will, entchlüpft; und auch in dem weiteren Sinne, dass er nach der Richtung, nach der er sich hervortut, keinen analogen Meister und ich glaube sogar keinen Nebenbuhler hat.

Ein Werk, das ihn verkörpert, so wie er war, inmitten seiner Entwicklung, im Alter von 34 Jahren, genau zehn Jahre nach dem Entstehen der Anatomie, musste notgedrungen zum Träger und glänzenden Ausdruck werden einer grossen Anzahl seiner besonderen Fähigkeiten. Doch folgt daraus noch nicht, dass diese hier sämtlich ihren Ausdruck gefunden, und man darf fragen, ob dieser beinahe erzwungene Versuch nicht gewisse Elemente enthielt, die der Offenbarung dessen widerstrebten, was in ihm war an letzter Tiefe und reichster Begabung.

Die Aufgabe war neu. Das Bild gross und kompliziert. Es sollte — eine in seinem Lebenswerk einzige Erscheinung — zum Ausdruck werden von Bewegung, von lebhafter Gebärde und von lautem Geräusch. Der Vorwurf war nicht von seiner eigenen Wahl. Es war ein gegebenes Porträt-Thema. Dreiundzwanzig bekannte Personen erwarteten von ihm, dass er sie alle deutlich sichtbar male in einer irgendwie gestalteten Betätigung und doch in ihrem Charakter als Milizsoldaten. Dieses Thema war zu banal, als dass er es nicht in gewisser Beziehung historisiert hätte, und andererseits zu klar umschrieben, als dass er viel Erfindung hätte hinein

verlegen können. Er musste, mochte er nun wollen oder nicht, gewisse Typen annehmen und gewisse Physiognomien malen. In erster Linie verlangte man von ihm, dass die Porträts ähnlich seien; und so gross man ihn auch als Porträtisten genannt hat, und so gross er gewiss als solcher nach bestimmten Richtungen hin war, eine formale Exaktheit der Züge ist nicht seine starke Seite. In dieser offiziellen Komposition lag nichts, das seinem visionären Auge entsprechen konnte, seiner Seele, die weit über die Wirklichkeit hinaus verlangte: nichts als die Phantasie, mit der er das Werk zu behandeln gesonnen war, und die doch bei der leisesten Verirrung schon in Phantasterei umschlagen konnte. Sollte er das, was Ravesteyn, was van der Helst, und Franz Hals so frei und so wunderbar gekonnt hatten, mit der gleichen Leichtigkeit und mit gleichem Erfolge vollenden können, er, der doch in allem das Gegenteil war dieser vollendeten Physiognomiker und dieser wunderbaren Könner?

Die Aufgabe war gross. Und Rembrandt gehört nicht zu denen, deren Kräfte durch eine starke Anspannung wachsen, oder zum Ausgleich gelangen. Seine Wohnung war ein finsterner Raum, in dem das wahre Licht der Dinge sich umsetzte in die wunderbarsten Kontrastwerte. Er lebte inmitten der seltsamsten Träumereien, in die diese Gesellschaft von Männern in Waffen einige Verwirrung bringen musste. Während der Ausführung dieser 23 Porträts wird er gezwungen, sich lange Zeit mit anderen und wenig nur mit sich selbst zu beschäftigen. So gehört er weder den anderen

voll an, noch auch sich selbst, geplagt von einem Dämon, der ihn nie verlässt, in Anspruch genommen von Leuten, die ihm Modell sitzen, und die nicht zugeben wollen, dass man sie als Fiktionen behandelt. Wer die traumgefangene und phantastische Geistesverfassung einer solchen Natur kennt, der weiss, dass das nicht die Gelegenheit sein konnte, den Rembrandt seiner besten und tiefsten Momente in die Erscheinung treten zu lassen. Jedesmal, wo Rembrandt sich selbst über seinen Kompositionen vergisst, jedesmal, wo er nicht ganz und gar sich selbst gibt, ist das Werk ein unvollkommenes, und mag es auch ausserordentlich sein, man kann doch a priori sagen, dass es gewisse Mängel aufweisen wird. Diese höchst komplizierte Natur trägt ein zwiefaches Wesen zur Schau, ein innerliches und ein äusseres, und selten ist das äussere das schönere. Der Irrtum, den man bei seiner Beurteilung zu begehen in Versuchung ist, liegt darin begründet, dass man sich sehr oft verirrt, und dass man die falsche Seite in ihm betrachtet.

Ist also die „Nachtwache“ und konnte sie sein das letzte Wort Rembrandts? Ist sie auch nur in ihrer Art der vollkommenste Ausdruck seiner Kunst? Begreift nicht der Vorwurf selbst schon Hemmnisse in sich, und liegen nicht schon in der Anordnung, in der Neuheit der Umstände, Schwierigkeiten für ihn, wie sie sich im Lauf seiner ganzen Entwicklung nicht wiederholt haben. Das ist der Punkt, den es zu untersuchen gilt. Vielleicht, dass sich aus solcher Untersuchung einiges Licht ergibt. Ich glaube nicht, dass Rembrandt dabei irgend etwas verlieren könnte. Nur eine Legende

weniger in der Geschichte seiner Entwicklung, ein Vorurteil weniger in der herrschenden Meinung, ein Aberglaube weniger in der Kritik — das allein möchte das Resultat sein.

Mit all seinem rebellischen Gebaren ist doch der menschliche Geist im tiefsten Grunde von dem Bedürfnis erfüllt, anbetend zu verehren. Skeptisch ja, aber trotzdem gläubig. Sein grösstes Verlangen ist, zu glauben. Seine angeborene Natur verweist ihn darauf, sich zu beugen unter ein Höheres. Seine Herren wechseln und mit ihnen seine Idole; aber mitten hindurch durch diesen Wechsel beharrt sein Geist der Unterwürfigkeit. Er liebt nicht, dass man ihn in Ketten schlage, und schmiedet sich doch selbst seine Bande. Er zweifelt, und verneint, aber er bewundert, und das schon ist eine der Ausdrucksformen des Glaubens; und sobald er erst bewundert, da schwindet auch schon jene Fähigkeit, auf die er doch so stolz zu sein behauptet; die Fähigkeit, klar und frei zu sichten und zu sehen. Ist unter den verschiedenen Formen des politischen, des religiösen und des philosophischen Glaubens noch eine einzige, die er respektiert hätte? Aber zur gleichen Stunde schafft er sich auf dem Wege einer subtilen Umkehr, darin ein prüfendes Auge den unter der Revolte verborgenen Ausdruck eines vagen Bedürfnisses nach einem Gegenstand der Anbetung und Verehrung gewahren würde, auf dem Gebiet der Kunst ein anderes Ideal und einen anderen Kultus, ohne doch zu ahnen, welchen Widerspruch er begeht, wenn er das Wahre leugnet, um vor dem Schönen in die Kniee zu sinken.

Es scheint beinahe, als erkenne er nicht die völlige Einheit der beiden. Die Dinge der Kunst erscheinen ihm als ein Reich für sich, wo sein Geist keine Angst vor Überraschungen hat, und wo seine Bewunderung sich ohne Gefahr hingeben kann. Er sucht darin nach berühmten Werken, umkleidet sie mit höchstem Nimbus, heftet sich an sie, und gibt nicht mehr zu, dass man sie in Frage ziehe. Immer beruht solche Wahl auf einem gutfundierten Grunde: nicht in jeder, immer aber in irgend welcher Beziehung. Geht man die Werke der grossen Künstler seit 300 Jahren durch, so liesse sich wohl ohne Schwierigkeit eine Liste all der Kunstwerke aufstellen, denen dieser Glaube sich zugewandt. Ohne allzu genau zu untersuchen, ob diese Wertungen immer streng exakt sind, würde man doch finden, dass der moderne Geist keine gar zu grosse Abneigung gegen die Konvention hat, und es würde die geheime Vorliebe für das Dogma kenntlich werden angesichts all der Dogmen, davon zu Recht oder Unrecht unsere Geschichte zu künden weiss. Man würde sehen, dass es Dogmen und Dogmen gibt. Jene, über die man sich ärgert und die anderen, die uns zusagen und uns schmeicheln. Niemand fällt es schwer an die Souveränität eines Kunstwerks zu glauben; denn wir wissen, dass es das Produkt eines menschlichen Gehirnes ist. Ein jeder von uns, mag er noch so wenig verstehen, ist doch des guten Glaubens, dass er, weil er das Werk kritisiert und zu verstehen vorgibt, das Geheimnis dieses sichtbaren und tastbaren Dinges hält, das aus den Händen von seinesgleichen hervorgegangen. Wie ist

es entstanden, dieses Werk, das lebendiges Sein zu atmen scheint, geschrieben in einer Sprache, die alle verstehen, gemalt für das Auge des Kundigen, wie für das Auge des einfachen Mannes, dieses Werk das dem Leben selbst so gleicht? Woher stammt es? Was bedeutet die Inspiration? Ist sie eine natürliche, normale Erscheinung oder ist sie ein Wunder? Alle diese Fragen, die viel zu denken geben, werden nirgends wirklich vertieft; der Künstler wird bewundert, der grosse Mann, das Meisterwerk, sie werden in den Himmel erhoben, und damit ist dann alles gesagt. Mit dem unerklärlichen Wachstum eines solchen, gleichsam vom Himmel gefallenen Werkes will niemand sich ernstlich beschäftigen. Und dank diesem Mangel an Gründlichkeit, der bestehen wird, solange die Welt besteht, wird derselbe Mensch, der das Übernatürliche leugnet, ohne es zu ahnen sich beugen eben vor diesem Übernatürlichen.

Dies sind, wie ich glaube, die Gründe für die Macht und die Bedeutung des Aberglaubens im Bereiche der Kunst. Mehr als ein Beispiel liesse sich anführen und das Bild, das ich behandeln will, ist dafür vielleicht das bekannteste und bezeichnendste. Es hat schon einige Kühnheit dazu gehört, um überhaupt einen Zweifel laut werden zu lassen; was ich noch hinzuzufügen habe, wird voraussichtlich noch verwegener erscheinen.

XIII.

Die Art der Aufstellung der „Nachtwache“ ist bekannt. Sie hängt dem „Bankett der Armbrustschützen“ von Van der Helst gegenüber; und was man auch immer darüber gesagt hat, die beiden Bilder tun sich gegenseitig keinen Eintrag. Sie stehen einander gegenüber, wie Tag und Nacht, wie die Verklärung der Dinge dieser Erde, und wie ihre wörtliche, geschickte, beinahe gewöhnliche Nachahmung. Setzen wir den Fall, sie seien ebenso vollkommen wie berühmt, so hätten wir eine ganz einzigartige Antithese unter Augen, das, was La Bruyère die Konfrontation zweier Wahrheiten nennt, von denen die eine der anderen Licht verleiht. Weder heute, noch voraussichtlich sonst irgend wann, will ich von Van der Helst handeln. Er war ein tüchtiger Maler, um den wir Holland beneiden können; zu gewissen Zeiten da es an Malern jeder Art gebrach, hätte er uns als Porträtist, und ganz besonders als Maler grösserer repräsentativer Darstellungen in Frankreich grosse Dienste leisten können; aber was die rein imitatorische Kunst der Darstellung des täglichen Lebens anlangt, so hat Holland bessere Künstler gehabt. Und wenn man eben erst Franz Hals in Haarlem gesehen hat, so kann man ohne Nachteil Van der Helst den Rücken kehren, um sich allein noch mit Rembrandt zu beschäftigen.

Ich werde niemand überraschen, wenn ich sage, dass die „Nachtwache“ keinerlei eigentlichen Zauber besitzt; und es ist das unter den wirklich guten Werken

der Malerei eine Erscheinung ohne Beispiel. Sie weckt unser Erstaunen, sie bringt uns ausser Fassung, sie drängt sich uns gleichsam mit Gewalt auf, aber es fehlt dem Bilde völlig jener unmittelbar einschmeichelnde Reiz, der uns sofort gefangen nimmt, daher es auf den ersten Eindruck nahezu ausnahmslos missfällt. In allererster Linie verstösst es gegen die Logik und die zur Gewohnheit gewordene Genauigkeit des Auges, das nach Klarheit der Form und nach Durchsichtigkeit der Idee verlangt. Es ist etwas darin, das uns fühlen lässt, dass Phantasie und Verstand nur halb befriedigt und dass wir hier, mögen wir sonst uns noch so leicht gefangen geben, nur langsam und nicht ohne lebhaften Widerspruch uns unterwerfen werden. Verschiedene Umstände, die nicht alle im Bilde selbst begründet sind, tragen hierzu bei: die Belichtung, die niederträchtig ist; der dunkle Holzrahmen, von dem die Malerei völlig erstickt wird und der weder ihre mittleren Valeurs noch ihre Skala von Metallglanz, noch auch ihre eindringliche Macht zur vollen Geltung kommen, und der das Bild noch rauchiger erscheinen lässt, als es schon ist. Schliesslich aber und ganz besonders kommt die Enge des Raumes in Betracht, der nicht gestattet, das Bild in der gewollten Höhe anzubringen und der den elementarsten Gesetzen der Perspektive zuwider uns nötigt, das Bild vom gleichen Niveau aus und aus unmittelbarer Nähe zu sehen. Ich weiss sehr genau, dass man allgemein der Meinung ist, dass im Gegenteil die Aufstellung in vollster Übereinstimmung steht mit den Anforderungen, die man an das Werk stellen soll; und

dass die Illusionskraft, die von dem so aufgestellten Werk ausgeht, im Sinne der Bestrebungen des Malers liegt. In diesen wenigen Worten liegt eine Fülle von Widersinn. Ich kenne nur eine einzige Art, ein Bild gut aufzuhängen, und diese beruht darin, dessen künstlerischen Charakter zu bestimmen, aus ihm die Bedürfnisse für dessen richtige Aufstellung herzuleiten, und das Bild diesen Bedürfnissen entsprechend aufzuhängen.

Ein Kunstwerk, ganz besonders aber ein Bild von Rembrandt, kann niemals eine Täuschung bedeuten. Es ist immer nur ein Produkt der gestaltenden Phantasie, und gibt niemals die exakte Wahrheit wieder, kann aber auch niemals deren Gegenteil bedeuten, und ist immer streng geschieden von den Realitäten des äusseren Lebens vermöge seines Gehaltes an fiktiven Werten. Die zum grossen Teil fiktiven Personen, die sich in dieser besonderen Atmosphäre bewegen, und die der Maler für unseren Blick in jene Ferne gerückt hat, da das Reich der geistigen Welt einsetzt, sie könnten aus dieser Atmosphäre nur heraustreten auf die Gefahr hin, den Charakter zu verlieren, den ihnen der Künstler gegeben und auf die weitere Gefahr hin, doch auch wieder nicht das zu werden, als das man sie so zu Unrecht haben möchte. Sie sind getrennt von uns durch eine Rampe, um einen Ausdruck der Theatersprache zu gebrauchen. Diese Rampe ist schon ohnehin sehr schmal. Betrachten wir das Bild, so gewahren wir, dass infolge einer etwas gewagten Komposition die beiden vordersten, in die Sehebene des Rahmens gestellten Figuren kaum in jene

Tiefe zurückgehen, wie es für den sorgfältig berechneten Eindruck eines Helldunkel-Bildes notwendig wäre. Es heisst also die Kunst Rembrandts und den Charakter dieses seines Werkes, dessen Ziele, dessen Unsicherheiten, dessen Mängel im Ausgleich der wirksamen Kräfte völlig verkennen, wenn man es einer Prüfung unterwerfen will, der allerdings Van der Helst, aber unter welchen Bedingungen standhält. Ich füge hinzu, dass jedes Bild seine Geheimnisse hat, dass es nur das sagt, was es sagen will, dass es nur aus der Ferne zu uns spricht, wenn es aus der Nähe nichts preisgeben will, und dass jedes Bild schlecht hängt, wenn man es zwingen will, seine Geheimnisse auszuliefern.

Bekanntlich gilt die Nachtwache, ob nun zu Recht oder zu Unrecht, für ein nahezu unverständliches Bild, und es ist das eines der Momente, das ihr grosses Prestige ausmacht. Vielleicht hätte das Bild sehr viel weniger von sich reden gemacht, wenn man nicht seit zweihundert Jahren sich daran gewöhnt hätte, nach dem Sinn des Bildes zu forschen, anstatt dessen Vorzügen nachzugehen, und wenn man nicht die Manie gehabt hätte, es als ein vor allen Dingen rätselhaftes Werk anzusehen.

Was uns vom Gegenstand der Darstellung bekannt ist, scheint mir zu genügen, um uns das Bild in seinem buchstäblichen Sinne fassen und begreifen zu lassen. Zunächst sind Namen und Rang der Persönlichkeiten bekannt, dank der Sorgfalt, die der Maler darauf verwandt hat, sie auf einer Kartusche im Hintergrund des Bildes anzubringen, und das beweist, dass, wenn auch

die Phantasie des Malers mancherlei umgestaltet hat, das Bild seine erste Entstehung doch den Sitten und Gebräuchen des damaligen Lebens verdankt. Es ist richtig, dass wir nicht wissen, mit welchen Absichten diese Männer sich zum Ausgang anschicken, ob sie zu einem Schiessen, zu einer Parade, oder zu was sonst immer ausrücken; aber da hierin keinesfalls der Stoff zu tiefen Geheimnissen liegen kann, so rede ich mir ein, dass, wenn Rembrandt es unterlassen hat, hier deutlicher zu sein, er das entweder nicht gewollt oder nicht gekonnt hat; und damit würde sich dann eine Reihe von Hypothesen auf die einfachste Weise aufklären, entweder als etwas wie ein Unvermögen, oder als ein freiwilliger Verzicht. Und was nun die Frage der Tageszeit anlangt, die bedeutendste von allen und auch die einzige, die vom ersten Tage ab hätte gelöst werden können, so hätte es zu ihrer Beantwortung nicht erst der Entdeckung bedurft, dass die ausgestreckte Hand des Hauptmanns ihren Schatten auf einen Rock wirft. Es hätte genügt, sich zu erinnern, dass Rembrandt das Licht niemals anders behandelt hat, dass alle seine Darstellungen in eine Art von nächtlichem Dunkel getaucht zu sein scheinen, dass stets der dämmernde Halbschatten die Ausdrucksform seiner Poesie, das Ausdrucksmittel seiner dramatischen Kraft zu sein pflegt, und dass es in seinen Porträts, in seinen Innendarstellungen, in seinen Legenden, seinen Anekdoten, seiner Landschaft, in der Radierung wie in der Malerei, dass es überall die Nacht ist, mit der er den Tag gestaltet.

Und wenn man so mittels vergleichender Be-

trachtung und mit Hilfe des gesunden Menschenverstandes seine Untersuchung anstellen wollte, so würde man wohl noch eine ganze Anzahl weiterer Zweifel zu heben imstande sein, und es bliebe dann zum Schluss der Betrachtung nur der eine Punkt noch unaufgeheilt: die Notlage eines Geistes, der mit dem Unmöglichen ringt, und die Unmöglichkeiten, die ein Vorwurf mit sich bringt, der, wie es hier sein musste, sich zusammensetzt aus unvollkommenen Realitäten und aus schlecht motivierten Phantasieen.

Ich werde daher das tun, was man schon seit langem hätte tun sollen: ich werde etwas mehr Kritik und etwas weniger Exegese walten lassen. Ich werde die Rätsel, die im Gegenstand der Darstellung liegen, beiseite lassen, um mit all der erforderlichen Sorgfalt an die Betrachtung einer Malerei zu gehen, die geschaffen ist von einem Mann, der sich selten geirrt hat. Mit dem Moment, wo dieses Werk uns dargestellt wird als der letzte Ausdruck seines Genies und als der vollkommenste Ausdruck seiner Kunst, hat man allen guten Grund, eine so allgemein verbreitete Meinung sehr gründlich und auf alle ihre Motive hin zu prüfen. Auch werde ich, wie ich von vornherein betone, den technischen Kontroversen, die die Erörterung notwendig machen wird, nicht aus dem Wege gehen. Ich bitte von vornherein um Entschuldigung wegen des ganz gewiss wenig pedantischen Ausdrucks, den ich oft anzuwenden gezwungen sein werde. Ich werde versuchen, klar zu sein; ich kann aber weder dafür gut stehen, mich so kurz fassen zu können, als es wohl nötig wäre, noch

auch vor allen Dingen die fanatischen Verehrer des Werkes nicht vor den Kopf zu stossen. Wie allgemein zugegeben wird, ist es nicht die Komposition, die den Hauptvorzug des Bildes ausmacht. Der Vorwurf war nicht von dem Maler selbst gewählt worden, und die Art, wie er ihn zu behandeln gedachte, gestattete nicht, dass die Anordnung eine spontan entstandene und durchsichtige sei. Auch macht der ganze Vorgang den Eindruck des Unbestimmten; die Handlung ist gleich Null, das Interesse am Vorgang mithin stark geteilt. Von Anfang an macht sich ein Fehler geltend, der dem allerersten Erfassen des Vorwurfs anhaftet; eine gewisse Unentschlossenheit in der Art, ihn anzugreifen, anzuordnen und zu gestalten. Die einen gehen, andere machen Halt, der eine legt seine Muskete an, der andere lädt die seine, ein anderer wieder gibt Feuer; ein Trommler, der seine Trommel rührt, scheint Modell zu stehen für seinen Kopf; ein theatralischer Standarten-träger, schliesslich eine Fülle von Figuren, die in der Unbeweglichkeit von Porträts verharren. Was die Bewegung anlangt, so glaube ich, damit die einzigen malerisch wesentlichen Züge des Bildes bezeichnet zu haben.

Und genügt dies nun, um dem Bilde all den Gehalt an Charakter, Anekdote und Lokaltreue zu geben, den man von Rembrandt erwartete, da er eine Örtlichkeit und da er Dinge und Menschen seiner Zeit malte? Wenn Van der Helst, statt seine Armbrustschützen sitzend darzustellen, ihnen in irgend welcher beliebigen Tätigkeit Bewegung verliehen hätte, so dürfen wir nicht zweifeln, dass er uns über die Art dieser Be-

wegung die zuverlässigsten, wo nicht die feinsten Aufschlüsse gegeben hätte. Und was Franz Hals anlangt, so kann man sich leicht vorstellen, mit welcher Klarheit, Ordnung und Natürlichkeit er den Vorgang gestaltet haben würde, und dass er sich wieder voller Leben, voller Erfindungskraft und gleichzeitig reich und grossartig gezeigt hätte. Die von Rembrandt gewählte Gestaltung ist daher durchaus gewöhnlich, und ich wage zu behaupten, dass die Mehrzahl seiner Zeitgenossen ihm Schwäche der Gestaltungskraft vorgeworfen haben müssen, die einen, weil die reine Linienführung unsicher, zaghaft, symmetrisch, mager und eigentümlich unzusammenhängend erscheint; die andern, die Koloristen, weil diese löcherige, schlecht ausgefüllte Komposition sich nicht zum Träger jener breit und reich gewählten Farbe eignet, wie sie eine geschickte Palette zu handhaben weiss. Rembrandt allein wusste, wie er mit den besonderen Zielen, die er sich gesteckt, diesen Fehler wieder gut machen konnte; und die Komposition, mochte sie nun gut oder schlecht sein, musste jedenfalls seinen Plänen und Zielen genügen, denn dieses sein Ziel bestand eben darin, in keiner Beziehung weder an Franz Hals, noch an Grebber, noch an Ravesteyn, noch an Van der Helst, noch an sonst irgend jemand zu erinnern.

Also keinerlei Wahrhaftigkeit und wenig malerische Erfindung in der allgemeinen Anordnung; sollten vielleicht die einzelnen Figuren, jede für sich genommen, mehr von diesen Eigenschaften aufzuweisen haben? Ich kann keine einzige entdecken, die als eine wirklich gute Malerei bezeichnet werden könnte.

Fromentin, Meister von ehemals.

Was in die Augen springt, ist zunächst, dass zwischen ihnen Missverhältnisse bestehen, die durch nichts motiviert werden, und dass in einer jeden dieser Gestalten Unvollkommenheiten zu Tage treten, und sozusagen eine Verlegenheit, ihren Charakter zum Ausdruck zu bringen, die durch nichts gerechtfertigt werden. Der Hauptmann ist zu gross, der Leutnant zu klein, und zwar nicht nur neben dem Hauptmann Kock, dessen gewaltige Statur ihn erdrückt, sondern auch neben den Nebenfiguren, deren Länge oder Fülle diesem wenig gut aussehenden jungen Mann das Aussehen eines Kindes verleihen, dem der Schnurrbart zu zeitig gewachsen ist. Sieht man sie beide als Porträts an, so sind sie als solche schlecht gelungen, von zweifelhafter Ähnlichkeit, von schwacher Charakteristik; was doch wiederum überraschen muss von seiten eines Porträtisten, der im Jahre 1642 seine glänzenden Proben als solcher bereits abgelegt; und was wohl als Entschuldigung und Erklärung dienen kann dafür, dass der Hauptman Kock sich später an den unfehlbaren Van der Helst gewandt hat. Und ist der Mann, der seine Flinte lädt, besser beobachtet? Und wie steht es um die Figur die ihre Flinte trägt zur Rechten, und wie um den Trommler? Man möchte sagen, dass allen diesen Porträts die Hände fehlen, so unbestimmt sind diese skizziert, so wenig bedeutsam sind sie in ihrer Betätigung. Es folgt daraus, dass alles, was sie halten: Muskete, Hellebarde, Trommelstock, Lanze, Bannerstab, das all das schlecht gehalten ist, und dass die Gebärde eines Armes ausdruckslos wird, wenn die Hand, die doch handeln soll,

diese Gebärde nicht klar, deutlich und lebendig, energisch, präcis und mit Geist zu Ende zu führen weiss. Von den Füßen, die zum grossen Teil der Schatten verschlingt, will ich gar nicht reden. Es sind solche Dinge nur die selbstverständlichen Folgen des Verhüllungssystems, das Rembrandt sich zu eigen gemacht hat. Es ist ein notwendiges Ergebnis seiner Methode, dass eine einheitlich finstere Wolke die Basis des ganzen Bildes verschlingt, und dass die Form darin schwimmt, sehr zum Nachteil der die Konstruktion bestimmenden Punkte.

Brauche ich noch hinzuzufügen, dass es um die Kostüme ähnlich steht, wie um den Ausdruck der Gestalten, dass sie nur ungefähr gesehen sind, bald barock und wenig natürlich, bald steif und den Bewegungen des Körpers widersprechend? Man möchte von ihnen sagen, dass sie nicht passen. Die Helme sind linkisch aufgesetzt, die Filzhüte sind bizarr und sitzen schlecht auf dem Kopf. Die Schärpen sitzen wohl am richtigen Fleck, sind aber doch ohne rechtes Geschick geknotet. Nichts von alledem, was die natürliche Eleganz, die unvergleichlich ungezwungene Haltung, die gleichsam überraschte und in der Bewegung der Gewandung lebendig gestaltete Nachlässigkeit ausmacht, die Franz Hals jedem Alter, jeder Statur, jedem Körperumfang und jedem Stand zu geben weiss. Auch über diesen Punkt erhalten wir keine genauere Aufklärung, so wenig wie über manchen anderen. Man möchte sich fragen, ob da nicht eine Art von allzu emsiger Phantasie zum Ausdruck kommt, wie ein Bestreben, seltsam zu er-

scheinen, das doch so gar nicht liebenswürdig und gar nicht überzeugend ist.

Einige Köpfe sind besonders schön. Die es nicht sind, habe ich schon bezeichnet. Die besten, die einzigen, darin die Hand des Meisters und das Gefühl eines Meisters sich geltend machen, sind die, die aus den Tiefen der Leinwand heraus ihr rätselhaftes Auge und den flackernen Strahl ihres beweglichen Blickes auf uns zu richten scheinen; aber weder ihre Konstruktion noch die Sehebene, in der sie stehen, noch auch die Struktur ihres Knochenbaus dürfen wir genauer untersuchen. Wir müssen uns an die graue Blässe ihrer Gesichtsfarbe gewöhnen. Wir dürfen sie nur von weitem fragen, wie sie auch nur von weitem uns ansehen, und wenn wir wissen wollen, worin ihr Leben besteht, so müssen wir sie betrachten, so wie Rembrandt will, dass man seine menschlichen Gestalten betrachte, wir müssen ihnen lange Zeit und aufmerksam auf die Lippen und in die Augen schauen.

Bleibt noch eine Nebengestalt, die bisher aller Konjekturen gespottet hat, weil sie in ihren Zügen, in ihrer Kleidung, ihrem bizarren Glanz und ihrem Missverhältnis zum Ganzen das Geheimnisvolle, den romantischen Geist, oder, wenn man will, den Widersinn des Bildes zu verkörpern scheint. Ich meine jene kleine Person mit dem Gesicht einer Hexe. Kindlich und ältlich zugleich, mit ihrem sonderbaren Kopfputz, mit ihrer perlen-durchsetzten Frisur, wie sie, man weiss nicht recht weshalb, zwischen den Beinen der Soldaten entlanghuscht und wie sie an ihrem Gürtel einen ganz merkwürdigen

weissen Hahn trägt, den man allenfalls auch für eine Geldkatze halten könnte.

Welchen Grund auch immer dieses Figürchen haben mag, sich in den Zug zu drängen, jedenfalls tut sie nicht, als habe sie etwas mit den Menschen gemein. Sie ist farblos und beinahe formlos. Ihr Alter bleibt zweifelhaft, weil ihre Züge nicht zu definieren sind. Sie hat die Grösse einer Puppe, ihr Gang hat etwas automatenhaftes. Sie erinnert an eine Bettlerin und ist doch wie mit Diamanten besät, sie hat das Aussehen einer kleinen Königin und ist doch wie mit Lumpen ausgestattet. Man möchte meinen, dass sie aus dem Judenviertel, vom Trödelhandel, vom Theater oder vom Artistenvolk stammt und dass sie, eine Traumgestalt, in der wunderbarsten der Welten sich angezogen hat. Sie hat das flackernde Licht und den unsicher wellenden Schein eines bleichen Feuers. Je genauer man sie betrachtet, desto weniger erfasst man die Feinheiten der Umrisse, die ihr körperloses Dasein umhüllen. Schliesslich sieht man in ihr nur noch eine Art eines seltsam ungewöhnlichen Phosphoreszierens, das keiner natürlichen Beleuchtung mehr entspricht, das auch nicht den Ausdruck einer wohltemperierten Farbgebung bedeutet und das dieser geheimnisvoll seltsamen Erscheinung einen Zug von hexenhaftem Spuk beimengt. Man beachte, dass an der Stelle, die sie in einer der dunklen unteren Ecken im Mittelgrund des Bildes einnimmt, zwischen einem Mann in dunkelrot und dem völlig schwarz gekleideten Hauptmann dieses exzentrische Licht um so lebhafter wirkt, als der Kontrast mit seiner Umgebung ein lebhafter ist,

und dass ohne eine ganz besondere Vorsicht diese Nebenquelle des Lichtes genügt hätte, das ganze Bild in Unordnung zu bringen.

Was ist der Sinn dieses kleinen Wesens, dem, gleichviel ob als Phantasiegebilde oder als Wirklichkeit, doch nur eine Statistenrolle zugehört war, und das sozusagen die erste Rolle an sich gerissen hat? Ich übernehme es nicht, die Erklärung dafür zu geben. Andere schon und geschicktere als ich, haben nach der Natur dieser Gestalt gefragt, wer sie sei und was sie da mache, und haben doch eine befriedigende Antwort auf diese Fragen nicht gefunden.

Das eine nur wundert mich, dass man mit Rembrandt argumentiert, als ob er selbst ein Mann der logischen Gründe gewesen sei. Man ergeht sich in Bewunderung über die Neuheit, die Originalität, die Freiheit von jedem Regelzwang, und den grossen Zug persönlicher Inspiration, die in diesem wagemutigen Werk zum Ausdruck kommen und die, wie so gut gesagt worden ist, dessen grossen Zauber ausmachen; und gerade die feinste Blüte solcher regelbefreiten Einbildungskraft will man dann einem Examen der Logik und der reinen Vernunft unterwerfen. Und wie, wenn auf alle diese müssigen Fragen nach dem letzten Grund so vieler Dinge, die solch letzten Grund voraussichtlich gar nicht haben, Rembrandt antworten würde: „Dieses Kind ist ein Kind meiner Laune, weder seltsamer noch unwahrscheinlicher als viele andere in meinen Bildern und Radierungen. Ich habe sie als schmale Lichtquelle zwischen grosse Schattenmassen gesetzt, weil ihre kleine Gestalt sie noch

schillernder erscheinen lässt, und weil ich eine der dunklen Ecken meines Bildes mit solchem Lichtblitz aufhellen wollte. Übrigens ist sie angezogen, so wie gewöhnlich meine Frauengestalten angezogen sind, ob gross oder klein, ob jung oder alt; und der gleiche Typus kehrt wiederholt ganz ähnlich in meinen Werken wieder. Ich liebe alles, was glänzt; und darum habe ich sie in glänzende Stoffe gekleidet. Und was das phosphoreszierende Licht anlangt, über das man sich hier wundert, während es überall sonst unbeachtet durchgeht, so ist das in seinem farblosen Glanze und in seiner übernatürlichen Erscheinung das Licht, das ich für gewöhnlich meinen Gestalten gebe, wenn ich sie lebhaft beleuchten will.“ — Und müsste nicht eine solche Antwort selbst die befriedigen, die am schwersten sich zufrieden geben? So dass er zum Schluss, nachdem ihm das Recht der Anordnung belassen wäre, nur noch über einen einzigen Punkt uns Aufklärung zu schaffen hätte: über die Art und Weise, wie er das Bild behandelt, über seine Technik.

Wir kennen die Wirkung, die die „Nachtwache“ bei ihrem Erscheinen im Jahre 1642 hervorrief. Dieser denkwürdige Versuch ist weder verstanden noch gewürdigt worden. Er machte viel von sich reden, mehrte Rembrandts Ruhm in den Augen seiner treuen Bewunderer und kompromittierte ihn in den Augen derer, die ihm nur mit Anstrengung gefolgt waren, und die auf diese entscheidende Tat gewartet hatten. So liess ihn das Bild im Licht eines seltsamen Malers und eines zweifelhaften Meisters erscheinen. Es teilte die Leute von Geschmack in zwei Lager, je nachdem ein leiden-

schaftliches Temperament oder ein kühler Verstand sie beherrschte. Man sah es an als ein völlig neues, aber heikles Ereignis, das ihm viel Lob, aber auch viel Tadel eintrug, und das im Grunde doch niemand wirklich beruhigt hat. Wenn wir die Urteile kennen, die seine Zeitgenossen, seine Freunde und seine Schüler über dieses Werk gefällt, so gewahren wir, dass die Meinungen nicht merklich gewechselt haben seit 200 Jahren, und dass wir nahezu dasselbe wiederholen, was dieser grosse Neuerer zu seinen Lebzeiten hatte hören können.

Der einzige Punkt, in dem die Meinungen, besonders in unseren Tagen, zusammentreffen, betrifft die Farbe des Bildes, die man blendend und unerhört genannt hat, und die Ausführung, die man überein gekommen ist, souverän zu finden. Hier aber wird die Frage äusserst empfindlich. Wir müssen die gangbaren Wege verlassen, müssen unseren Weg durch Dickicht suchen und müssen vom Handwerk sprechen.

Wäre Rembrandt nicht in irgend welchem Sinne Kolorist, so würde man niemals den Fehler begangen haben, ihn für einen solchen zu halten; und doch wäre nichts leichter als nachzuweisen, warum er es nicht ist; aber es leuchtet ein, dass seine Palette sein gewöhnliches und mächtigstes Ausdrucksmittel ist; und dass er in seinen Radierungen, wie in der Malerei, sich noch besser mit der Farbe auszudrücken weiss, als mit der Zeichnung. Rembrandt ist also, und zwar mit gutem Recht, unter die grössten Koloristen einrangierte worden, die es je gegeben hat. So dass das einzige Mittel, ihm

die gebührende Stellung zu geben, und das herauszuschälen, was ihm allein eigen ist, darin besteht, die Unterschiede klarzustellen, die ihn von den bekannten grossen Koloristen trennen, und klarzulegen, worauf die tiefe und ausschliessliche Originalität seiner Farbengebung beruht.

Man sagt von Veronese, von Correggio, von Titian, von Giorgione, von Rubens, von Velasquez, von Franz Hals und von Van Dyck, dass sie Koloristen sind, weil sie in der Natur die Farbe noch feiner gewahren, als die Form, und weil sie noch vollkommener malen als zeichnen. Gut malen bedeutet nach ihrem Vorbild die Nuance frei und reich zu fassen wissen, sie gut auf der Palette auswählen, und sie gut auf der Leinwand neben einander stellen. Ein Teil dieser komplizierten Kunst wird im Prinzip von einigen ganz bestimmten physiologischen Gesetzen beherrscht. Der grösste Teil aber ist das Ergebnis der Fähigkeiten, der Gewohnheiten, der Instinkte, der Launen und der Feinfühigkeiten jedes einzelnen Künstlers. Es liesse sich über dieses Thema mancherlei sagen, denn allzugern sprechen die, die unserer Kunst fremd sind, von der Farbe, ohne doch irgend etwas davon zu verstehen, während noch nie, soviel ich weiss, die Leute des eigentlichen Handwerks das Wort dazu ergriffen haben.

Führt man die Frage auf ihre einfachsten Elemente zurück, so lässt sie sich in folgender Weise formulieren: Farben auswählen, die in sich schön sind, und sie zusammenstellen in glücklichen, geschickt gewählten und reinen Harmonieen. Ich könnte noch hinzufügen, dass

die Farben tief oder licht sein können, farbenfroh, oder aber neutral und dumpf; rein, also nah an der Spektralfarbe, oder aber nuanciert und gebrochen, wie man das in der technischen Sprache nennt, schliesslich auch Träger der verschiedensten Licht-Valeurs (und ich habe schon an anderer Stelle gesagt, was darunter zu verstehen ist); — und alles das ist Sache des Temperaments, der persönlichen Neigung und auch der Konvention. Rubens, dessen Palette nur über eine geringe Zahl von Farben verfügt, der aber den reichsten Gebrauch von den Spektralfarben macht und dessen Farben-Skala die ganze Farbenreihe vom wahren Weiss bis zum wahren Schwarz umfasst, weiss, wenn nötig, sehr wohl die grösste Beschränkung zu üben, und weiss seine Farbe zu brechen, sobald es ihm darauf ankommt, die Wirkung zu dämpfen. Veronese, der ganz anders vorgeht, beugt sich nicht weniger, als Rubens den Erfordernissen der Umstände; nichts farbenprächtigeres als gewisse Deckengemälde des Palais Ducal, nichts reineres in dem Gesamteindruck als die Mahlzeit bei Simon im Louvre. Auch bedarf es durchaus nicht einer grossen Zahl von Farben, um einen grossen Koloristen auszumachen. Es gibt Künstler, wie das Beispiel des Velasquez zeigt, die ganz vortrefflich in Farbe zu gestalten wissen mit den an sich freudlosesten Farben. Schwarz, Grau, Braun, Weiss mit grauer Schattierung, wie viele Meisterwerke sind nicht schon mit diesen wenigen Farbtönen geschaffen worden. Es genügt in solchem Fall, dass die Farbe nicht aufdringlich sei, zart oder mächtig, je nachdem aber mit entschlossener Hand aufgetragen von

einem Künstler, der die Nuance zu fühlen und zu werten weiss. Derselbe Künstler weiss, wenn es ihm gefällt, seine Ausdrucksmittel zu vermannigfaltigen oder aber zu beschränken. Der Tag, an dem Rubens mit Schwarzbraun in allen seinen Abschattierungen das Abendmahl des heiligen Franz von Assisi malte, dieser Tag war, was seine Farbengebung anlangt, einer der best inspirierten seines Lebens.

Schliesslich — und das ist der Zug, den wir ganz besonders beherzigen müssen in dieser mehr als summarischen Definition — ist ein Kolorist im eigentlichen Sinne des Wortes ein Maler, der den Farben seiner Farbenskala, welcher Art sie auch immer sei, ob reich oder arm, gebrochen oder rein, kompliziert oder einfach, ihre eigentliche Wesentlichkeit, ihren Klangwert und ihren Charakter zu wahren weiss, und zwar überall und unter allen Bedingungen, im Schatten, im Halbschatten, und bis hinein in das hellste Licht. Hier vor allen Dingen liegt der Punkt, in dem die Schulen und die Künstler sich unterscheiden. Man nehme irgend einen anonymen Meister, man beachte, welche Eigenschaften die Lokalfarbe aufweist, wie sie sich im Licht verhält, ob sie im Halbschatten die gleiche bleibt, ob sie im dunkelsten Schatten ihren Charakter bewahrt, und man wird mit Sicherheit sagen können, ob diese Malerei das Werk eines Koloristen ist oder nicht, und welcher Epoche, welchem Land und welcher Schule es angehört.

Mit Bezug auf diesen Punkt kennt die technische Sprache eine allgemein gebräuchliche Formel, die es gut sein wird, zu nennen. Jedesmal, wo die Farbe

allen Einflüssen von Licht und Schatten untersteht, ohne irgend etwas von ihren wesentlichen Eigenschaften zu verlieren, so sagt man, dass Schatten und Licht „der gleichen Familie angehören“; was also besagen will, dass beide unter allen Umständen eine greifbare Verwandtschaft mit der Lokalfarbe bewahren sollen. Die Art, die Farbe zu verstehen, kann sehr verschieden sein. Von Rubens zu Giorgione, von Velasquez zu Veronese, gibt es Unterschiede, die Beweise sind für die ungeheure Elastizität, die in der Malerei liegt und für die erstaunliche Freiheit, deren das Genie sich bedienen darf, ohne doch das Ziel zu verändern; ein Gesetz aber ist ihnen allen gemein, und wird von ihnen allen, aber auch nur von ihnen beobachtet, in Venedig, wie in Parma, in Madrid, wie in Antwerpen und in Haarlem: eben jene Verwandtschaft von Schatten und Licht und die Identität der Lokalfarbe inmitten aller Zufälligkeiten des Lichtes.

Und ist dies nun die Art, wie Rembrandt malt? Ein einziger Blick auf die „Nachtwache“ genügt, um uns vom Gegenteil zu überzeugen.

Mit Ausnahme von ein oder zwei reinen Farben, zwei Rots und einem tiefen Violett, und mit Ausnahme von ein oder zwei blauen Glanzlichtern, werden wir in diesem farbenarmen und tiefen Bild nichts gewahren, das irgendwie an Palette und gewöhnliche Methode irgend eines der bekannten Koloristen erinnert. Die Köpfe haben eher den Schein, als die eigentliche Farbe des Lebens. Sie sind rot, weinfarben oder blass, ohne doch jene wahrhaftige Blässe zu zeigen, die Velasquez

seinen Bildern gibt, oder jene vollblütigen, gelblichen, grauen oder purpurnen Schattierungen, die Franz Hals mit soviel Feinheit einander gegenüberstellt, wenn er die Temperamente seiner Gestalten eingehend charakterisieren will. Im Anzug, in der Frisur, in der so mannigfaltigen und reichen Ausstaffierung seiner Gestalten, ist die Farbe weder exakter noch auch ausdrucksvoller, als die Form selbst. Wo ein Rot auftaucht, da ist es ein seiner Natur nach ziemlich derbes Rot, das den stofflichen Charakter von Seide, Tuch, und Atlas nur unvollkommen auszudrücken weiss. Der Mann, der seine Flinte lädt, ist von Kopf zu Fuss, von seinem Filzhut ab bis zu seinen Schuhen, in rot gekleidet. Aber haben die charakteristischen Eigentümlichkeiten dieses Rot, seine Natur, seine Stofflichkeit, all das was ein wahrer Kolorist wiederzugeben niemals versäumt haben würde, haben sie Rembrandt auch nur einen einzigen Augenblick zu beschäftigen vermocht? Man hat gesagt, dieses Rot sei im Schatten wie im Licht wunderbar konsequent; während ich glaube, dass niemand, der wirklich mit Farbe umzugehen weiss, diese Ansicht teilen kann, und das weder Velasquez, noch Veronese, noch Titian, noch Giorgione, Rubens gar nicht zu nennen, diese Art der Farbengebung gebilligt haben würden. Ich behaupte, dass niemand mir wird sagen können, wie der Leutnant eigentlich angezogen ist, und welche Farbe seine Kleidung hat. Ist es ein Weiss, das mit Gelb abgeschattiert ist, oder ein Gelb, das nach Weiss hin sich entfärbt? In Wahrheit sollte diese Gestalt das Hauptzentrum des Lichts bilden, daher sie Rembrandt

in Licht gekleidet hat, was sehr wirksam für den Lichteffekt aber sehr rücksichtslos für die Farbe ist.

Und hier ist nun der Punkt, wo Rembrandt anfängt, sich zu verraten, denn für einen Koloristen gibt es kein abstraktes Licht. Das Licht an sich ist nichts: es ist ein Ergebnis von verschiedenen beleuchteten und verschieden strahlenden Farben, je nach der Natur der Strahlen, die sie absorbieren, oder reflektieren. Ein dunkler Farbenton kann ausserordentlich leuchtkräftig sein; von einem hellen Farbenton kann das Gegenteil gelten. Es gibt keinen Kunstjünger, der das nicht wüsste. Bei dem Koloristen also ist das Licht ausschliesslich ein Ergebnis der lichtgestaltenden Farbe, und dieses Licht vermählt sich so innig mit der Farbe, dass bei ihnen Licht und Farbe nur noch eines bedeuten. Nichts von alledem in der Nachtwache. Die Farbe verschwindet im Licht, wie im Schatten. Die Schatten sind schwärzlich, das Licht weisslich. Farbenreiche und farblose Partien lösen einander ab; so erhalten die Lichtpartien ihren strahlenden Glanz, so werden die Schatten von tiefem Dunkel verschluckt. Es sind eher Valeurunterschiede, als Farbenkontraste. Daher ein guter Stich, eine gute Zeichnung, die Lithographie von Mouilleron und selbst eine Photographie eine genaue Vorstellung von der angestrebten Wirkung des Bildes geben; daher jede Schwarzweiss-Reproduktion das Bild in allen seinen Werten wiedergibt.

Das alles scheint mir deutlich zu beweisen, dass es nicht der Kolorismus ist, so wie man ihn für gewöhnlich versteht, der die eigentliche Tat Rembrandts

bedeutet, und dass wir anderswo nach dem Geheimnis seiner wahren Macht und nach dem eigentlichen Ausdruck seines Genies werden suchen müssen. Rembrandt ist in allen Dingen ein grosser Meister der Abstraktion, dessen Wesen wir daher nur auf dem Wege der Aussonderung werden fassen können. Wenn wir mit einiger Sicherheit zunächst all das feststellen was er nicht ist, wird es uns vielleicht gelingen, sein eigentliches Wesen genau zu bestimmen.

Ist er ein grosser Techniker? Sicherlich ja. Ergibt ein Vergleich der Nachtwache mit seinen eigenen Werken und mit den Werken der ganz grossen Virtuosen, dass wir hier eine wirklich gute Malerei vor uns haben? Ich glaube es nicht, und ich meine, dass hier Missverständnisse vorliegen, die es gut wäre aufzuklären.

Wie ich schon mit Bezug auf Rubens gesagt habe, ist die manuelle Arbeit lediglich ein Vorgang, der den Augenempfindungen und den Vorgängen im Gehirn entspricht, und der aus ihnen sich ergibt: ein gut gebauter Satz, ein glücklich gewähltes Wort, sie sind das unmittelbare Zeugnis für das, was der Schriftsteller hat sagen wollen und für die Absicht, die ihn bestimmte, es so und nicht anders zu sagen. Gut malen bedeutet daher entweder gut zeichnen oder gut in Farbe gestalten, und die Art, wie die Hand arbeitet, ist lediglich der endgültige Ausdruck der Absichten des Malers. Betrachten wir die Künstler, die ihrer selbst sicher sind, so werden wir gewahren, wie gehorsam ihre Hand, wie bereit sie ist, dem Diktat des Geistes willig zu folgen und welche Nuancen von feinsten Empfindung,

von Leidenschaftlichkeit, von Feinheit und von Tiefe des Geistes ihren Weg durch die Hand nehmen, mag diese nun den Meissel, den Pinsel oder die Radiernadel führen. Jeder Künstler hat seine Art zu malen, wie er seine Statur hat und seine Hand, und Rembrandt entgeht diesem allgemeingültigen Gesetz so wenig, wie irgend ein anderer. Auch er malt auf seine Art, und diese Art ist eine ganz vorzügliche. Man könnte sagen, dass er so malt, wie kein anderer, weil er anders als alle anderen fühlt, sieht und will.

Wie ist nun die Technik in dem Bilde, das uns hier beschäftigt? Weiss er einen Stoff gut zu behandeln? Nein. Weiss er in geistvoll lebendiger Weise die Falten und Brüche einer Gewandung, deren Eigenheiten und deren Gewebe wiederzugeben? Sicherlich nein. Wenn er eine Feder an einen Filzhut legt, gibt er dann dieser Feder die Leichtigkeit, das Schwebende, die Grazie, die wir bei van Dyck oder bei Hals oder bei Velasquez bewundern? Weiss er mit einigen leuchtenden Punkten auf mattem Grund die sozusagen menschliche Physiognomie eines gutsitzenden, gut getragenen Anzuges in seiner Form und mit dem Gefühl für den darunter befindlichen Körper wiederzugeben? Weiss er in wenigen summarischen Pinselstrichen, in denen die aufgewandte Mühe der Bedeutung des Gegenstandes entspricht, eine Spitze wiederzugeben; oder Schmuckstücke und reiche Stickereien als solche glaublich zu machen?

In der „Nachtwache“ sehen wir gemalte Degen, Flinten, Partisanen, polierte Helme, damaszierte Halsschilde, Stulpenstiefel, Schnallenschuhe, eine Hellebarde

mit blauseidenem Band, eine Trommel und Lanzen. Und nun stelle man sich vor, mit welcher Leichtigkeit, mit welcher Selbstverständlichkeit, und wie glaubhaft sicher, ohne jedes absichtliche Unterstreichen, Rubens, Veronese, van Dyck, selbst Titian und schliesslich Franz Hals, dieser geistreiche Techniker ohnegleichen, all diese Nebendinge summarisch bezeichnet und glänzend herausgebracht haben würden. Und dürfen wir wirklich sagen, dass Rembrandt all diese Dinge hier gut behandelt hat? Man betrachte nur, denn es bedarf der Beweise in dieser auf die Spitze getriebenen Erörterung, die Hellebarde, die der kleine Leutnant Ruytenbruch in seinem steifen Arm hält; man betrachte die Verkürzung der Waffe, man achte besonders auf die flatternde Seidenquaste, und man sage mir dann, ob ein Maler von solchem Rang sich erlauben darf, einen Gegenstand, der doch unter seinem Pinsel gleichsam unbemerkt hätte hervorzunehmen sollen, so schwerfällig wiederzugeben. Man achte auf die geschlitzten Ärmel, von denen man soviel Aufhebens macht, auf die Manschetten und die Handschuhe; man achte auch auf die Hände. Und man sehe, wie hier in gewollter und nicht gewollter Nachlässigkeit die Form betont, die Verkürzung zum Ausdruck gebracht ist. Der Auftrag ist dick, schwerfällig, beinahe ungeschickt und zaghaft. Man möchte meinen, er sei voller Fehler. Die Pinselstriche quer gesetzt, wo sie der Länge nach laufen sollten, gerade gesetzt, wo jeder andere, als er, sie in Halbkreisform gebracht hätte, daher sie die Form eher verwirren, als bestimmen.

Überall gibt es helle Flecken, d. h. an falscher Stelle unnötig und unrichtig wirkende Accente. Eine Verdickung des Auftrages, die doch lediglich zu Übertreibungen führt, Unebenheiten, die lediglich durch das Bedürfnis gerechtfertigt werden, dem Licht eine gewisse Beständigkeit zu geben, und durch das in seiner neuen Methode liegende Erfordernis, lieber auf unebenem, als auf glattem Grunde zu arbeiten; Reliefs, die den Schein der Wahrhaftigkeit annehmen wollen und doch nicht können, die das Auge in Verwirrung setzen und die als originelle Technik gelten; halbe Andeutungen, die doch als Unterlassungssünden anmuten, und Vergesslichkeiten, die als Mangel an Können erscheinen. In all den zu- meist in die Augen fallenden Partien verrät sich eine konvulsivische Hand, eine Art von Verlegenheit, das rechte Wort zu finden, eine Heftigkeit des Ausdrucks und eine Unruhe in der Mache, die in lebhaftem Widerspruch steht zu dem geringen Resultat an wirklich erreichter Wahrhaftigkeit und zu dessen beinahe toter Unbeweglichkeit. Aber man soll mir das alles nicht aufs Wort glauben. Man sehe sich anderswo um, vor guten und lehrreichen Werken ernsthafter und geistvoller Künstler; man betrachte nach einander die Arbeiten einer flinken und einer gründlichen Technik: fertige Werke und Skizzen; und man kehre dann zurück vor die „Nachtwache“ und vergleiche alsdann. Und weiter: man wende sich an Rembrandt selbst, wenn er ganz er selbst ist, frei mit seinen Ideen, frei in seiner Technik, wenn seine Phantasie arbeitet, wenn er bewegt ist, nervös ohne Überreiztheit und wenn er als

der Herr seines Gegenstandes, der Herr seiner Gefühle und seiner Sprache den letzten Grad seines Könnens und seiner Tiefe erreicht. Es gibt Momente, wo Rembrandt mit den ersten Meistern Schritt hält in seiner Technik; wo er seine Technik bis zur Höhe seiner sonstigen Begabung hinaufhebt; und zwar immer dann, wenn sie eine völlige Natürlichkeit erreichen will, oder wenn sie durch das Interesse an einem Gegenstand der gestalten- den Phantasie zu höherem Leben gesteigert wird. Von solchen Fällen aber abgesehen, und so auch bei der Nachtwache, haben wir nur einen Rembrandt vor Augen, der als ein Kompromiss erscheint zwischen der Doppelnatur seines Geistes und der Geschicklichkeit seiner Hand.

Zum Schluss komme ich zu dem Punkt, dem un- streitig das grösste Interesse zukommt, zu dem gewaltigen Versuch Rembrandts nach einer neuen Richtung hin; ich meine die Gestaltung in grossem Massstab jener Art zu sehen, die ihm eigen, und die man das Hell- dunkel genannt hat.

Und hier nun ist ein Irrtum nicht mehr möglich. Was man hier Rembrandt zuschreibt, das gehört wirk- lich ihm an. Zweifellos ist das Helldunkel die natür- liche und notwendige Ausdrucksform seiner Eindrücke und seiner Ideen. Andere als er noch haben sich ihrer bedient; keiner aber hat sie je so dauernd und so geist- voll zu handhaben gewusst. Es ist die Ausdrucksform par excellence aller Mysterie, die verhüllteste, geheimnis- vollste, die reichste in Andeutungen und Überraschungen, die es in der Malersprache gibt. Mehr als irgend eine

andere ist sie die Ausdrucksform der intimen Sensationen und Ideen; leicht, luftig, verschleiert und diskret. Den verborgenen Dingen verleiht sie ihren Zauber, sie regt den Sinn für das Geheimnisvolle an, gibt der geistigen, ideellen Schönheit einen neuen Charakter und dem Forschen nach den letzten Dingen einen besonderen Reiz. Sie weiss Traum und Ideal zum Ausdruck zu bringen, alles was Gefühl ist und Gemütsbewegung, alles Ungewisse, Unbestimmte und Unfassbare. Und das ist der Grund, warum sie zu jener poetischen und natürlichen Atmosphäre geworden ist, in der das Genie Rembrandts sich heimisch gefühlt. In dieser Form, in die er seine Gedanken gekleidet, wird der ganze Rembrandt in allem was tief und wahr ist in ihm uns verständlich werden. Und wenn ich ein so umfassendes Gebiet tiefer erforschen wollte, anstatt es nur zu streifen, so würde sein tiefstes und eigentliches Wesen ganz wie von selbst aus dem Nebel des Helldunkels heraustreten: aber ich will hier nur das sagen, was wirklich zu sagen notwendig ist und ich hoffe, die Deutlichkeit des Bildes wird darunter nicht zu leiden haben.

Im gewöhnlichen und allgemein gebräuchlichen Sinne bedeutet das Helldunkel die Art, die Atmosphäre sichtbar werden zu lassen und einen Gegenstand so zu malen, wie das umhüllende Licht ihn erscheinen lässt.

Ihr Ziel besteht darin, alle Erscheinungen von Licht, Halbschatten und Schatten, alle Arten der Modellierung, und die verschiedenen Bildtiefen malerisch zu gestalten, und damit bei Einheitlichkeit der Gesamtwirkung der einzelnen Form und Farbe eine grössere Mannigfaltig-

keit und Eigenheit, und einen grösseren Beziehungsreichtum zu verleihen. Den Gegensatz dazu bildet eine naivere und abstraktere Gestaltung, kraft deren die Gegenstände so gebildet werden, wie sie sind, wenn von nahem und ohne das Medium des Lichtes gesehen; mithin ohne andere als die Linearperspektive, wie sie aus der Grössenabnahme der Gegenstände und aus ihren Richtungsbeziehungen zum Horizont folgt. Wer das Wort Luftperspektive gebraucht, der setzt damit schon etwas vom Helldunkel voraus.

In der Malerei der Chinesen ist es völlig unbekannt. Die Malerei der Gotik und der Mystik ist ebenfalls ohne dem ausgekommen, wie Van Eyck und alle Primitiven in Flandern und in Italien beweisen. Und es ist kaum nötig, hinzuzufügen, dass wenn das Helldunkel dem Geist der Freskomalerei auch nicht widerspricht, diese doch sehr wohl ohnedem auskommen kann. In Florenz setzt es spät ein, wie überall, wo die Linie den Vortritt hat vor der Farbe. In Venedig tritt es erst von Bellini ab in die Erscheinung. Wie es einer ganz persönlichen Art zu fühlen entspricht, so lässt es auch innerhalb der verschiedenen Schulen nirgends eine dem sonstigen Fortschritt analoge Entwicklungsstetigkeit erkennen. So geht es in Flandern, nachdem in Memling eine Ahnung davon bereits zu Tage getreten war, wieder für ein halbes Jahrhundert verloren. Von den Flamen, die von Italien zurückkehren, und die dort mit Michelangelo und Raphael vertraut waren, hatten nur wenige es angenommen. Zur gleichen Zeit, wo Perugino und Mantegna es als überflüssig ansahen für die Gestaltung

des Ausdrucks ihrer abstrakten Ideen, und wo sie daran festhielten, sozusagen mit dem Grabstichel des Kupferstechers oder dem des Goldschmieds zu malen und ihre Farbe nach dem Vorgehen des Glasmalers aufzutragen — zu dieser selben Zeit fand einer der Grossen, ein Geistesgewaltiger, ein Mann der grossen Seele, für die Weite und Tiefe seines Gefühlslebens ein wunderbares Ausdrucksmittel eben im Helldunkel; er fand darin das Mittel, die Mysterien der Dinge durch ein Mysterium wiederzugeben. Lionardo, mit dem man Rembrandt verglichen hat, und nicht ohne Grund, wenn man an all die Sorgen und Anstrengungen denkt, die sie beide darauf verwendet, den geistigen Gehalt der Dinge in die Form zu zwingen; Lionardo ist in der Tat inmitten einer archaischen Periode einer der überraschendsten Vertreter des Helldunkels. Folgen wir dem Laufe der Zeiten, so gelangen wir in Flandern von Otto van Veen bis zu Rubens. Und wenn Rubens ein sehr grosser Maler des Helldunkels ist, obwohl er gewöhnlich lieber in Hell, als in Dunkel malt, so ist es darum doch nicht weniger richtig, dass erst Rembrandt dieser Form der Malerei den endgültigen und absoluten Ausdruck gegeben; und zwar aus vielerlei Gründen und nicht nur deswegen, weil er dem Hellen das Dunkle vorzieht. In seiner Gefolgschaft bewegt sich die ganze holländische Schule vom Beginn des 17. bis mittenhinein in das 18. Jahrhundert, diese Schule, die so wunderbar reich ist an Wirkungen des gedämpften und halben Lichts, die ausschliesslich dieses allen ihren Gliedern gemeinsame Thema behandelt, und die nur deshalb ein so

reiches und so vielseitiges Gesamtbild bietet, weil sie diese einmal angenommene Methode in einer Fülle feinsten Abwandlungen zu vermannigfaltigen gewusst hat.

Innerhalb dieser Schule nun mag wohl jeder andere, als Rembrandt, hie und da die strenge Herrschaft der Gesetze des Helldunkels vergessen zu haben scheinen; nur bei ihm allein ist solches Vergessen eine Unmöglichkeit. Er war es, der für diese Malerei die Gesetze redigiert, formuliert und verkündet hat; und wenn man in dem Moment seiner Entwicklung, wo der Instinkt sehr viel stärker als der Verstand seine Handlungen bestimmt, an die Möglichkeit glauben will, dass Theorien ihn geleitet haben können, so käme der „Nachtwache“ ein noch erhöhtes Interesse zu, weil sie dann Charakter und Autorität eines Manifestes annehmen würde.

Alles einwickeln, alles umhüllen mit einem Bad von Schatten, selbst das Licht darin aufgehen lassen, damit es dann hinterher wieder daraus hervorleuchte, damit es ferner und lichtkräftiger erscheine; finstere Schattenkreise um helle Lichtzentren herumlegen, um sie zu nuancieren, ihnen Tiefe geben, um sie zu verdichten; trotzdem Dunkelheit und Halbdunkel durchsichtig erscheinen lassen; den stärksten Farben schliesslich eine Art von Durchdringlichkeit geben, die sie nicht völlig schwarz erscheinen lässt — all das bedeutet die Grundlage und die Schwierigkeiten dieser besonderen Kunst. Es braucht kaum gesagt zu werden, dass es Rembrandt war, der vor allen anderen in dieser Kunst sich hervortat. Er hat sie nicht erfunden, aber

er hat sie zur Vollkommenheit geführt, daher die Methode, deren er sich häufiger als irgend ein anderer bedient hat seinen Namen trägt.

Man errät die Konsequenzen einer solchen Art, die Wirklichkeit zu sehen, zu fühlen und wiederzugeben.

Das Leben erhält ein verändertes Aussehen, die Konturen werden weicher und verschwinden völlig, die Farbe verflüchtigt sich. Die Modellierung, die keinerlei starre Kontur mehr einschliesst, wird unsicherer in der Linie, bewegter in der Form, und nimmt unter der Behandlung einer geschickten und bewegten Hand die lebendigste und wahrste Gestalt an, weil ihr Leben gleichsam ein doppeltes ist, das eine, das sie vom Maler empfängt, und das andere, das ihr der Künstler aus der Tiefe seines Innenlebens heraus mitteilt. Alles in allem ist es die Kunst, ein Bild zu vertiefen, die Wahrheit gleichzeitig näher und ferner zu rücken, sie zu verhüllen und doch wieder zur Geltung zu bringen, die Wirklichkeit aufgehen zu lassen im geistigen Gehalt — und das alles bedeutet Kunst und bedeutet die „Kunst des Helldunkels“.

Folgt nun aber aus dem Umstand, dass eine solche Methode vielerlei Freiheiten gestattet, dass sie damit nun auch von jeder Art Regelzwang befreit. Weder eine gewisse Genauigkeit und Wahrheit der Form, noch ihre Schönheit, noch auch die Dauerhaftigkeit der Farbe könnten es vertragen, dass in der Art, die Dinge zu sehen und wiederzugeben, allzuvielen Prinzipien eine Veränderung erleiden. Vielmehr haben die grossen Italiener, nehmen wir z. B. Lionardo und Titian, wo

sie viel Schatten und wenig Licht brauchten, um ein Gefühl auszudrücken, dadurch in keiner Weise der Schönheit der Farbe, der Kontur und der ganzen Arbeit Eintrag geschehen lassen. Es war, als sei die Materie leichter, als sei der Ausdruck ihrer Sprache durchsichtiger und feiner geworden. Und diese Sprache verlor darüber nichts, weder an Reinheit, noch an Klarheit; vielmehr gewann sie nur an Wert, Durchsichtigkeit, Ausdruck und Kraft.

Rubens hat nichts anderes getan, als durch zahllose Kunstgriffe das, was ihm das Leben zu sein schien, zu einer höheren Gestaltung zu verklären und umzubilden. Und wenn seine Form nicht noch glatter und gefeilter ist, so ist das sicherlich nicht die Schuld des Hellsdunkels. Weiss Gott, welche Dienste diese unvergleichliche Hülle seiner Zeichnung geleistet hat. Was wäre er ohne sie, was hat er nicht alles ihr zu danken, wenn er gut aufgelegt ist! Wer gut zeichnet, der zeichnet noch besser mit ihrer Hilfe; und wer gut malt, der malt um so besser, je mehr er dieses Hellsdunkel herrschen lässt. Eine Hand verliert nicht deshalb ihre Form, weil sie in dunkle Farben gebadet ist. Und so auch verliert eine Physiognomie damit nicht ihren Charakter, büsst ein Gesichtsausdruck nicht seine Ähnlichkeit ein. Jeder Stoff bewahrt sich, wenn auch nicht seine Stofflichkeit, so doch seinen Schein, jedes Metall behält seine Politur und die seiner Stofflichkeit eigene Dichte, jeder Farbe schliesslich bleibt ihr Lokalton, d. h. also das eigentliche Prinzip ihrer Existenz gewahrt. Jedes Ding nimmt eine andere Erscheinungs-

form an und bleibt trotzdem wahr. Die Werke der Schule von Amsterdam geben dafür den Beweis. Bei allen holländischen Malern, bei allen Meistern, deren gemeinsame und gebräuchliche Sprache das Helldunkel ist, wirkt es im Sinne der Gestaltung einer geschlossenen, vollkommenen und echten Malerei. Von den so malerisch wahren Werken von Pieter de Hooch, von Ostade, von Metsu, von Jan Steen bis zu den höheren Eingebungen von Titian, Giorgione, von Correggio und von Rubens, überall sehen wir, wie Halbschatten und Schatten aus dem Verlangen heraus gestaltet werden, den Gefühlswert der Dinge zum Ausdruck zu bringen, oder ihnen eine gesteigerte Schönheit zu verleihen. Und nirgends führen sie ein Sonderleben neben der Architektonik der Linie, neben der menschlichen Form, neben dem wahren Licht, oder der wahren Farbe.

Rembrandt allein sieht, denkt und handelt in diesem Punkt anders, als alle anderen; und ich habe also nicht unrecht, diesem bizarren Genie die Mehrzahl jener äusseren Gaben abzustreiten, die den meisten grossen Meistern eigen sind, denn ich lege damit lediglich und bis zur sinnfälligen Augenscheinlichkeit jene dominierende Kraft bloss, die er mit niemand anders teilt.

Wenn man uns sagt, dass seine Palette alle Vorzüge der so reichen flämischen, spanischen und italienischen Paletten aufweist, so habe ich die Gründe genannt, die uns berechtigen, daran zu zweifeln. Wenn man uns sagt, dass seine Hand flink und gewandt ist, geschickt, alles was gesagt klar zu sagen, dass ihre Betätigung eine spielende, ihre Gewandtheit eine glänzende

und freie ist, so sollen wir nichts von alledem glauben, zum mindesten nicht angesichts der „Nachtwache“. Und wenn man endlich von dem Helldunkel als von einer diskreten und leichten Hülle gesprochen hat, die lediglich dazu bestimmt ist, einfachste Ideen oder positive Farben und klare Formen zu verschleiern, so gilt es zu untersuchen, ob da nicht wieder ein neuer Irrtum vorliegt, und ob nicht Rembrandt nach dieser, wie nach jeder anderen Richtung, das ganze System der bisherigen Malerei über den Haufen geworfen hat. Wenn wir dagegen sagen hören, dass man in der Verzweiflung, ihn zu klassifizieren, und mangels einer geeigneten Bezeichnung in unserem Wörterbuch, ihn einen Luminaristen nennt, so frage man sich, was dieses barbarische Wort bedeutet, und man wird gewahren, dass diese Ausnahmebezeichnung etwas sehr Seltsames und gleichzeitig sehr Richtiges zum Ausdruck bringt. Ein Luminarist wäre danach, wenn ich nicht irre, ein Mann, der das Licht anders begreift, als es sonst begriffen wird, der ihm eine ganz besondere Bedeutung beilegt, und der ihm grosse Opfer bringt. Wenn dies der Sinn des neuen Wortes ist, so ist Rembrandt mit einem Schlage endgültig definiert und gleichzeitig gerichtet. Denn unter dieser wenig gefälligen Form drückt dann das Wort einen Gedanken aus, der schwer wiederzugeben ist: einen wahren Gedanken, ein grosses Lob und eine Kritik.

Anlässlich der „Anatomie“, einem Bild, das dramatisch sein wollte, und das es nicht ist, habe ich darauf hingewiesen, welchen Gebrauch Rembrandt vom Licht macht, wenn er es falsch verwendet. Da haben

wir schon die Verurteilung des Luminaristen, wo er sich verirrt. Weiter unten will ich zeigen, wie Rembrandt sich des Lichtes bedient, wenn er damit ausdrücken will, was kein Maler der Welt mit bekannten Mitteln ausgedrückt hat; und wir werden danach beurteilen können, was aus dem Luminaristen wird, wenn er mit seinem gedämpften Licht die Welt des Wunderbaren, die Welt des Innenlebens und des Ideals betritt; und dass er dann keinem Meister der Welt mehr nachsteht, weil keiner so wie er das Unsichtbare wiederzugeben gewusst hat. Die ganze Entwicklung Rembrandts dreht sich also um dieses beharrende Ziel: ausschliesslich zu malen und ausschliesslich zu zeichnen mittels des Lichtes. Und alle die so verschiedenen Urteile, die man über seine guten oder mangelhaften, zweifelhaften oder unanfechtbaren Werke gefällt hat, lassen sich auf diese einfache Frage zurückführen: lag hier ein Grund vor, das Licht so ausschliesslich zur Geltung zu bringen, oder nicht? Verlangte es der Gegenstand, erlaubte er es — ja? — oder nein? Im ersten Falle entspricht die Gestaltung des Werkes seinem Geist, und unfehlbar wird es ein Meisterwerk sein. Im zweiten fallen Geist und Gestaltung des Werkes auseinander, und nahezu ausnahmslos ist es anfechtbar oder mangelhaft. Man mag noch so oft sagen, das Licht sei in der Hand Rembrandts wie ein wunderbar fügsames, gehorsames Instrument, dessen er völlig sicher ist. Man betrachte die ganze Abfolge seiner Werke nur recht genau, von dem Simeon im Haag bis zur Judenbraut im Museum Van der Hoop und bis zum Matthäus im Louvre, und

man wird finden, dass dieser Verschwender im Licht dieses Licht durchaus nicht immer so gestaltet hat, wie es die Verhältnisse erforderten, und nicht einmal so wie er selbst es gewollt, dass es ihn beherrscht, geleitet und bis zum Erhabenen inspiriert, dass es ihn zuweilen zu Unmöglichkeiten verführt und zuweilen verraten hat.

Sucht man die „Nachtwache“ aus dieser Neigung des Malers zu erklären, einen Gegenstand lediglich durch Licht und Finsterniss auszudrücken, so hat das Bild sozusagen keine Geheimnisse mehr. Alles, was uns stutzig machen könnte, klärt sich auf. Alle Erscheinungen haben ihren guten Grund; selbst die Fehler beginnen wir zu begreifen. Alle Unsicherheiten der Malerei und der Zeichnung, die Unbeständigkeit des Tones, die Vieldeutigkeit des ganzen Eindrucks, die Unsicherheit der Stunde, die seltsamen Gestalten, wie sie aus dem Helldunkel heraus uns entgegenleuchten, alles das ist hier das zufällige Ergebnis einer aller Wahrscheinlichkeit und aller Logik zum Trotz angestrebten, an sich unnötigen Wirkung, deren Thema das folgende war: einen wahren Vorgang mit einem unwahren Licht zu beleuchten, einem Vorgang des Lebens den idealen Charakter einer Vision zu verleihen. Man suche nicht nach anderen Lösungen jenseits dieses ausserordentlich kühnen Vorsatzes, der den Zielen des Meisters lächelte, der mit der herkömmlichen Art der Gestaltung in Widerspruch stand, der gangbaren Gewohnheiten ein neues System, der Geschicklichkeit der Hand die Verwegenheit des Geistes gegenüberstellte, und dessen Kühnheit ihn sicherlich bis zu dem Tage

in Atem hielt, wo, wie ich glaube, unüberwindliche Schwierigkeiten sich ihm entgegenstellten; denn wenn Rembrandt einige von ihnen löste, so gibt es ihrer doch noch eine gute Zahl, die er zu lösen nicht imstande war.

Ich appelliere an alle die, die nicht ohne jeden Vorbehalt an die Unfehlbarkeit der besten Geister glauben: Rembrandt hatte die Aufgabe eine Kompanie von Männern in Waffen darzustellen; es war einfach genug, uns zu sagen, was sie tun wollten; er hat dies so nachlässig gesagt, dass man es noch immer nicht verstanden hat, selbst nicht in Amsterdam. Er sollte seinen Figuren Porträtähnlichkeit geben: es ist ihm nur unvollkommen gelungen; er sollte charakteristische Kostüme malen, sie sind zum grossen Teil unglaubwürdig; er sollte einen malerischen Effekt erzielen, und dieser Effekt ist derart, dass das Bild dadurch unleserlich wird. Land, Örtlichkeit, Zeit, Gegenstand der Darstellung, Menschen und Dinge, alles das ist wie verschwunden unter den wilden Phantastereien seiner Palette. Für gewöhnlich ist er gross in der Wiedergabe des Lebens, ist er erstaunlich in der Kunst, Phantasiegebilde zu gestalten, beruht sein grösstes und meisterliches Können in der Wiedergabe des Lichts. Hier ist die Phantasie an der unrechten Stelle; das Leben fehlt, und der Gedanke kann uns für all das nicht entschädigen. Und was das Licht anlangt, so fügt es zu all diesem Ungefähr noch eine weitere Inkonsequenz hinzu. Es ist übernatürlich, beunruhigend, künstlich; es strahlt von innen nach aussen, und löst die Gegenstände auf, die

es erhellt. Ich sehe wohl viele Lichtquellen, aber ich sehe nicht einen einzigen wirklich gut beleuchteten Gegenstand; das Licht ist weder schön, noch wahr, noch richtig motiviert. In der „Anatomie“ ist die Darstellung des Todes vergessen über einem Spiel der Farben. Hier büssen zwei der Hauptfiguren ihre Körperlichkeit, ihre Individualität und ihr menschliches Sein ein in dem Glanz eines tollen Lichtes.

Wie kommt es doch, dass ein solcher Geist sich so weit verirren konnte, dass er das, was er zu sagen hatte überhaupt nicht, dass er dagegen genau das gesagt hat, worum man ihn gar nicht gefragt hatte? Er, der doch so klar ist, wenn nötig, so tief, wo es darauf ankommt, warum ist er hier weder tief noch klar? Hat er nicht, so frage ich, besser gezeichnet und besser, selbst in seiner Art, gemalt? Hat er nicht als Porträtist Porträts gemacht, die hundertmal besser waren? Gibt das Bild, das uns hier beschäftigt, eine auch nur annähernd vollkommene Vorstellung von den Kräften dieses an Erfindungsstärke so reichen Genies, wo es in voller Ruhe sich selbst leben kann? Und schliesslich, wo ist all der Gedankengehalt, der immer von dem Hintergrunde des Wunderbaren sich abhebt? so, wie die Vision seines Doktor Faust in einem blendenden Strahlenglanze erscheint. Wo ist er hier geblieben, all dieser Gedankenreichtum? Und wenn es keine Gedanken auszudrücken gibt, wozu dann all der Glanz? Ich glaube, dass die Antwort auf alle diese Fragen in den obigen Zeilen gegeben ist, dafern diese irgendwelche Klarheit haben.

Vielleicht können wir in der Tat in diesem, aus

Verschlossenheit und aus Kontrasten zusammengesetzten Genie zwei Naturen entdecken, die bisher noch niemals recht auseinander gehalten worden sind, die sich indessen widersprechen, und denen wir beinahe niemals gleichzeitig, zur selben Stunde, und im selben Werk begegnen: den Denker, der nur ungern den von der Wahrheit gestellten Anforderungen gerecht wird, während er unvergleichlich ist, sobald keine Verpflichtung zur Wahrhaftigkeit seine Hand hindert; und den Techniker, der wunderbar wird, sobald das Visionäre ihn nicht stört. Die „Nachtwache“, die ihn an einem Tage verkörpert, wo der Widerspruch dieser beiden Naturen den schärfsten Ausdruck annimmt, wäre also weder das Werk seines Geistes, wo er frei, noch das Werk seiner Hand, wo sie gesund war. In einem Wort, es wäre nicht der wahre Rembrandt; aber sehr glücklicherweise für die Ehre des menschlichen Geistes ist er anderswo; und ich meine, dass ich einem so hohen Ruhm keinerlei Abbruch getan, wenn ich in weniger berühmten und doch weit überlegenen Werken die beiden Seiten dieses grossen Geistes, eine nach der andern, in ihrem vollen Glanze gezeigt haben werde.

XIV.

Die Kunst Rembrandts bleibt in der Tat ein ungelöstes Rätsel, wenn wir nicht in ihm zwei verschiedene, einander entgegengesetzte Naturen erblicken wollen, die sich gegenseitig stark im Wege sind. Ihre Kraft ist nahezu gleich; ihre Bedeutung lässt keinen Vergleich zu, ihre Ziele aber stehen sich diametral gegenüber.

Sie haben versucht, sich zu vertragen und haben dies erst spät, und unter Bedingungen erreicht, die berühmt, aber sehr selten geblieben sind. Gewöhnlich handelten und dachten sie ein jeder für sich, was ihnen dann immer geglückt ist. All die Versuche, die Wagnisse, die wenigen Misserfolge und schliesslich das letzte Meisterwerk dieser grossen Doppelnatur — die Staelmeesters — sind nichts anderes als der Kampf und die schliessliche Versöhnung seiner beiden Naturen. Die „Nachtwache“ hat uns eine Vorstellung geben können von dem geringen Mass an Verträglichkeit, das zwischen den beiden herrschte, als Rembrandt sich, zu zeitig wohl, anschickte, sie beide am gleichen Werk arbeiten zu lassen. Es bleibt mir noch übrig, sie beide einzeln zu zeigen, einen jeden auf seinem Gebiet. Wenn wir dann sehen, bis zu welchem Grade sie Gegensätze bilden und wie vollkommen doch eine jede in sich ist, so werden wir besser begreifen, warum Rembrandt so viel Mühe hatte, ein Werk zu finden, darin sie beide, ohne einander Eintrag zu tun, sich gegenseitig durchdringen und somit zur einheitlichen Geltung kommen konnten.

Zunächst ist es der Maler, der uns entgegentritt, und den ich den äusseren Menschen nennen möchte: ein klarer Geist, von wuchtiger Hand, von unfehlbarer Logik, in allem der Gegensatz des Romantikers; dem die Bewunderung der Welt sich beinahe rückhaltlos und manchmal, wie ich soeben erst auseinander zu setzen hatte, etwas zu schnell hingegeben hat. Auf seine Art und zu seiner Zeit ist der Rembrandt, von dem ich

Fromentin, Meister von ehemals.

hier spreche, ein Meister ersten Ranges. Seine Art zu sehen ist denkbar gesund; seine Art zu malen wirkt erhebend vermöge der Einfachheit ihrer Mittel; sein ganzes Gebahren bezeugt, dass er vor allen Dingen verständlich und wahrhaftig sein will. Seine Palette ist klar, durchsichtig, von den wahren und wolkenlosen Farben des hellen Tages. Die Zeichnung könnte man über all den andern Vorzügen vergessen, sie selbst aber vergisst nichts. Er ist hervorragend charakteristisch. Er charakterisiert und gibt in seiner feinsten Individualität wieder jeden Zug, jeden Blick, jede Haltung und Gebärde, mit anderen Worten also die normalen Bedingungen und die zufälligen Erscheinungen des Lebens. Seine Technik hat die schlagende Kraft, die Fülle, die edle Haltung, die gedrängte Mache, die Stärke und Knappheit, wie sie den Könnern eigen sind, die in der Kunst der schönen Sprache Meister sind. Seine Malerei ist grau und dunkel, matt, voll, ausserordentlich fettig und saftig. Sie hat für das Auge all den Zauber eines Reichtums, der sich unserm Blick zu entziehen sucht, anstatt sich uns aufzudrängen; und einer Geschicklichkeit, die sich allein durch gelegentliche Beweise eines allergrössten Wissens verrät.

Vergleichen wir sie mit einer Malerei gleicher Art und gleicher Farbenskala, wie sie die holländischen Porträtisten aufweisen, wobei wir nur Hals auszunehmen haben, so werden wir an einer gewissen grösseren Fülle des Tones, an einer gewissen intimen Wärme der Schattierungen, an dem Fluss der Materie, und an der Leidenschaftlichkeit der Mache gewahren, dass ein

brennendes, feuriges Temperament sich hinter der scheinbaren Ruhe der Methode verbirgt. Etwas darin verrät uns, dass der Künstler, der so malt, die grössten Anstrengungen macht, um nicht anders zu malen, dass diese Palette eine Art konventioneller Reinheit aufzuweisen sucht, schliesslich, dass diese fettige und schwere Materie viel reicher im Grunde ist, als sie aussieht und dass, könnten wir sie analysieren, wir in wunderbarer Legierung grosse Mengen flüssigen Goldes darin gewahren würden.

In solch überraschender Form tritt uns Rembrandt jedesmal entgegen, wo er gewissermassen aus sich selbst heraustritt, um gelegentlichen Verpflichtungen gerecht zu werden. So gross ist die Macht eines solchen Geistes, wenn er ernsthaft von einer Welt in die andere hinabsteigt, dass dieser Zauberer dann, als einer der Beredtesten, eine getreue und neue Vorstellung von der äusseren Welt, so wie sie ist, zu geben vermag. Die Zahl der so entstandenen Bilder ist nicht gross. Ich glaube nicht und der Grund dafür liegt auf der Hand, dass irgend eines seiner der schöpferischen Phantasie entstammender Werke jemals dieser Art angehört und diese verhältnismässig unpersönliche Farbe aufzuweisen hat. Auch begegnen wir dieser seiner Art zu fühlen und zu malen nur dann, wo er, freiwillig oder gezwungen, dem gegebenen Vorwurf sich unterordnet. Eine Anzahl unvergleichlicher Porträts wäre hier zu nennen, die in den Sammlungen Europas verstreut sind, und die es wohl verdienten, den Gegenstand einer besonderen Studie zu bilden. Solchen Momenten auch eines völligen Sich-

vergessen, wie es so selten eintrat in dem Leben dieses Mannes, der fast nie sich vergessen konnte, und der nur aus Gefälligkeit sich völlig hingab, solchen seltenen Momenten verdanken wir die Porträts der Galerien Six und Van Loon. Und ich möchte raten, auf diese vollendet schönen Werke zurückzugreifen, wenn man wissen will, wie Rembrandt die menschliche Gestalt behandelte, sobald er aus Gründen, die sich leicht erraten lassen, sich damit abfand, sich ausschliesslich mit seinem Modell zu beschäftigen.

Das berühmteste ist das des Bürgermeisters Six. Es ist datiert vom Jahre 1656, dem verhängnisvollen Jahr, demselben, in dem der gealterte und ruinierte Rembrandt sich auf die Roosgracht zurückzog und aus all seinem Reichtum nur eines rettete, das doch alles andere aufwog: sein intaktes Genie. Man darf sich wundern, dass der Bürgermeister, der seit 15 Jahren in den nächsten Beziehungen zu Rembrandt stand und dessen Porträt dieser schon im Jahre 1647 gestochen hatte, solange gewartet hat, um sich von seinem berühmten Freunde malen zu lassen. Sollte Six vielleicht, bei aller Bewunderung seiner Bildnisse, einigen Grund gehabt haben, an ihrer Porträt-Ähnlichkeit zu zweifeln? Sollte er nicht gewusst haben, wie der Maler früher mit Saskia umgegangen war, mit welcher geringer Gewissenhaftigkeit er sich selbst schon an die 30 oder 40 mal gemalt hatte, und sollte er nicht für sein eigenes Bildnis eine jener Ungenauigkeiten gefürchtet haben, wie er sie öfter als sonst irgend jemand hatte beobachten können.

Sicher ist, dass Rembrandt für dieses Mal, und sicherlich aus Rücksicht für einen Mann, dessen Freundschaft ihn in sein Missgeschick hinein geleitete, sich plötzlich beherrscht, als hätten Geist und Hand niemals die leiseste Abschweifung sich gestattet. Er ist frei, aber gewissenhaft, liebenswürdig und aufrichtig. Nach dieser ganz und gar wahrhaftigen Persönlichkeit macht er ein wahrhaftiges Bild. Und mit derselben Hand, die zwei Jahre vorher, im Jahre 1654, die Bathseba des Museums Lacase, eine seltsame Studie nach dem Leben, gemalt hatte, signiert er eines der besten Porträts, das er je gemalt, eines der grössten Meisterwerke seiner Technik. Es ist mehr Unterordnung in diesem Bilde als Beobachtung. Es ist die Natur, die ihn dirigiert. Die Umgestaltung, die er die Dinge erfahren lässt, ist kaum merklich, und man müsste schon einen lebenden Gegenstand neben das Bild halten, um in dieser so zarten und so männlichen, so geschickten und so natürlichen Malerei überhaupt noch irgend welche Kunstgriffe zu entdecken. Das Bild ist von rascher Ausführung, der Farbauftrag kräftig und glatt, eine Prima-Malerei ohne alles unnötige Relief, flüssig, reich, stark vertrieben und bis ins kleinste ausgeführt. Keinerlei Verirrung, keine Überraschungen, kein Detail, dem nicht die Sorgfalt zugewendet wäre, die ihm zukommt.

Eine farblose Atmosphäre cirkuliert um diese Persönlichkeit, die bei sich zu Hause, in ihrer gewohnten Haltung und ihrer gewohnten Kleidung beobachtet ist. Kein eigentlicher Edelmann, aber doch auch kein Bürger; ein vornehmer Mann, gut angezogen, frei und leicht in

seinem Benehmen, mit ruhigem, sicherem Auge, mit ruhigem Gesichtsausdruck, in dem sich eine leichte Zerstreuung verrät. Er will ausgehen, er hat den Hut schon aufgesetzt und zieht sich eben seine grauen Handschuhe an. Die linke Hand steckt bereits im Handschuh, die rechte ist noch frei. Weder die eine noch die andere ist fertig, und sie könnte es auch nicht sein, so endgültig bringt die Andeutung in ihrer Nachlässigkeit alles zum Ausdruck, was zu sagen war. Hier ist die Genauigkeit des Tones, die Wahrhaftigkeit der Gebärde, die vollendete Kraft und Wucht der Form so gross, dass alles gesagt ist, wie es gesagt sein musste. Alles übrige war Sache der Zeit und der Sorgfalt. Und ich möchte weder dem Maler noch dem Modell einen Vorwurf daraus machen, dass sie sich befriedigt erklärten vor einem so geistvollen Ungefähr. Die Haare sind rötlich, der Filzhut schwarz; das Gesicht ebenso kenntlich an seiner Gesichtsfarbe wie an dem Ausdruck, so individuell wie lebendig. Der Rock ist von zartem Grau; der kurze über die Schulter geworfene Mantel rot mit goldenem Besatz. Rock und Mantel, beide haben ihre eigene Farbe, und die Wahl dieser Farben ist ebenso fein, als ihr gegenseitiges Verhältnis richtig beobachtet ist. Als geistiger Ausdruck entzückend; — als Wirklichkeit durchaus echt; — als Kunst von der allerhöchsten Qualität.

Welcher Maler wäre fähig gewesen, ein Porträt wie dieses zu malen? Den gefürchtetsten Vergleich hält es stand. Man darf sich fragen, ob Rembrandt selbst eine solche Fülle von Erfahrung und von Freiheit, mithin einen derartigen vollen Akkord gereiften Wissens

in dieses Bild hätte legen können, bevor er jene Tiefen seines Strebens und jene Höhen seiner Wagnisse durchmessen, die die arbeitsreichsten Jahre seines Lebens erfüllt hatten. Nichts geht verloren von alledem, darum der Mensch ernstlich strebend sich bemüht; und alles dient ihm schliesslich zum Segen, selbst seine Irrtümer. Es ist der heitere Gemütszustand eines frei gewordenen Geistes, der hier zum Ausdruck kommt, die Ungenierteit einer Hand, die sich gehen lässt, und vor allem eine Art, das Leben zu interpretieren, die nur den Denkern, die den tiefsten Lebensproblemen nachgegangen sind, eigen ist. Unter diesem Gesichtspunkt, und wenn wir an die Versuche in der „Nachtwache“ denken, ist das vollendete Gelingen des Porträts des Bürgermeisters Six, wenn ich mich nicht irre, ein bündiges, unwiderlegliches Argument.

Ich weiss nicht, ob die Porträts von Martin Daey und seiner Frau, die beiden bedeutendsten Werke, die im grossen Saal des Hotel Van Loon hängen, mehr wert oder weniger wert sind, als das des Bürgermeisters. Jedenfalls sind sie überraschender und sehr viel unbekannter, da allein schon der Name der dargestellten Persönlichkeiten sie weniger in den Mittelpunkt des allgemeinen Interesses gerückt hat. Übrigens lassen sie sich nur schwer mit der einen wie mit der anderen Art der Rembrandtschen Kunst in Verbindung bringen. Mehr noch als das Porträt von Six bilden sie eine Ausnahme unter den Werken seiner mittleren Jahre. Und das Bedürfnis, das man hat, die Werke eines Meisters nach irgend einem bestimmten ultra-berühmten Werk zu klassifizieren, hat

ihnen, wie ich glaube, den Ruf von Werken ohne eigentlichen Typus eingetragen, daher sie nur wenig beachtet worden sind. Das eine, das des Gatten, stammt vom Jahre 1634, ist also zwei Jahre später gemalt, als die „Anatomie“; das andere, das der Frau, ist von 1643, ein Jahr nach der „Nachtwache“. Neun Jahre trennen die Bilder von einander, und doch hat es den Anschein, als seien sie zur selben Stunde entstanden; und wenn in dem ersten nichts mehr an die zaghafte, sorgsame, magere und gelbliche Malerei jener Periode erinnert, davon die „Anatomie“ das bedeutsamste Beispiel bleibt, so zeigt das zweite nicht die leiseste Andeutung jener kühnen Neuerungen, mit denen Rembrandt soeben hervorgetreten war. In aller Kürze will ich in Form von Notizen den eigentlichen Wert dieser beiden wunderbaren Werke angeben.

Der Gatte ist stehend dargestellt, in Vorderansicht, in schwarzem Wams, schwarzer Hose, mit schwarzem Filzhut, einem Spitzenkragen, Spitzenmanschetten, Spitzenjabots an den Strumpfbändern und breiten Spitzenrosetten auf den schwarzen Schuhen. Der rechte Arm ist in die Hüfte gestemmt, die Hand unter einem schwarzen, mit schwarzem Atlas verbrämten Mantel verborgen; mit der linken vorgestreckten Hand hält er einen Wildlederhandschuh. Der Hintergrund ist schwarz, der Fussboden grau. Ein schöner, milder und ernster, leicht rundlicher Kopf. Schöne Augen, die uns gerade ansehen. Entzückende, grosszügige, leichte und intime Zeichnung von vollendeter Natürlichkeit. Gleichmässige Malerei von fester Kontur und von solcher Konsistenz und Fülle,

dass der Auftrag dünn oder dick sein könnte, ohne dass man weder mehr noch weniger verlangte; man denke an einen holländischen, intimeren und versammelteren Velasquez. Die Art aber, den Rang der dargestellten Persönlichkeit zu bezeichnen, ist von vollendetster Feinheit; keine Fürstlichkeit, kaum ein grosser Herr, ein Edelmann von guter Geburt, von guter Erziehung, von eleganten Gewohnheiten. Rasse, Alter, Temperament, in einem Wort das Leben in allem, was es an charakteristischen Merkmalen hat, alles das, was der „Anatomie“ fehlte und was später in der „Nachtwache“ fehlen sollte finden wir in diesem Werk, dem wir aufs Wort glauben können.

Auch die Frau ist stehend dargestellt vor einem schwarzen Hintergrund und auf grauem Fussboden und gleichfalls ganz in Schwarz angezogen, mit einem Perlenkollier, Perlenarmband, mit Silberfiligranarbeiten am Gürtel, mit ebensolchen Kokarden auf feinen weissen Atlas-Rosetten. Sie ist mager, blass, von langer Gestalt. Ihr schöner, etwas geneigter Kopf schaut uns an mit ruhigem Auge, und ihre unbestimmte Gesichtsfarbe entlehnt dem Feuer ihres rötlich-schimmernden Haares einen lebhaften Ton. Ein leichtes Schwellen der Taille, das sehr dezent unter dem reichen Fall der Kleidung ausgedrückt ist, verleiht ihr das unendlich achtunggebietende Aussehen einer jungen Matrone. In der rechten Hand hält sie einen schwarzen Federfächer mit goldener Kette; die andere hängt herab, blass, schwächlich, länglich, von wunderbar rassigem Charakter.

Schwarz, grau und weiss: nicht mehr, nicht weniger,

und die Farbgebung ist unvergleichlich. Eine unsichtbare Atmosphäre und doch Luft; eine schwache Modellierung, und doch alles erforderliche und mögliche Relief; eine unnachahmliche Art, genau zu sein, ohne in Kleinlichkeit zu verfallen, die zarteste und feinste Ausführung in Kontrast zu setzen zu breitesten Flächen; und durch den Ton den Wert und die Kostbarkeit der Dinge auszudrücken; in einem Wort eine Sicherheit des Auges, eine Empfindlichkeit der Palette, eine Sicherheit der Hand, die ausreichend wären den Ruhm eines Meisters zu begründen; und all das sind, irre ich mich nicht, überraschende Qualitäten, demselben Mann eigen, der wenige Monate vorher die „Nachtwache“ signiert hatte.

Hatte ich also nicht recht, mich von Rembrandt auf Rembrandt zu berufen? Denkt man sich in der Tat die „Anatomie“ und die „Nachtwache“ in dieser Weise behandelt, mit allem schuldigen Respekt vor dem Ausdruck der Physiognomien, den Kostümen, vor allen typischen Merkmalen, hätten wir dann nicht mit ihnen in solcher Art von Porträtkompositionen ganz ausserordentliche Beispiele vor Augen, denen nachzueifern sich verlohnen müsste? Lief Rembrandt nicht die Gefahr, allzu kompliziert zu werden? War er weniger originell, wenn er bei der Einfachheit dieser schönen Technik stehen blieb? Welche gesunde und kräftige Sprache! Nur wenig von Tradition und so völlig sein eigen! Warum also alles und jedes verändern? War sein Bedürfnis so dringend, sich eine fremde, ausdrucksvolle aber inkorrekte Ausdrucksform zu schaffen, die niemand nach ihm zu sprechen vermocht hat, ohne in Barbarei zu

verfallen? Das sind die Fragen, die sich uns von selbst aufdrängen würden, wenn Rembrandt sein Leben damit zugebracht hätte, seine Zeitgenossen zu malen, wie den Doktor Tulp, den Hauptmann Kock, den Bürgermeister Six und Martin Daey; aber die grosse Sehnsucht und Sorge Rembrandts ging nach anderer Richtung. Wenn der Maler des Äusseren so schnell seine Form gefunden und sozusagen mit dem ersten Anlauf sein Ziel erreicht hatte, so ging es dem schöpferischen Gestalter, den wir bei seinem Werk sehen werden, ganz anders. Dieser war sehr viel schwieriger zu befriedigen, weil er Dinge zu sagen hatte, die sich nicht so behandeln lassen, wie schöne Augen, wie hübsche Hände, wie reiche Spitzen auf schwarzem Atlas, und zu deren Ausdrucksgestaltung keine noch so zwingende Sicherheit des Blicks genügt, keine Klarheit der Palette, keine einfachen, offenen und bestimmten Worte.

Ich denke an den „Barmherzigen Samariter“, den wir im Louvre haben, und ich denke dabei an jene halbtote zusammengeknickte Gestalt, wie sie unter den Schultern gestützt, an den Beinen getragen wird, wie sie bei jeder Vorwärtsbewegung nach Luft ringt, mit nackten Beinen, mit verschränkten Füßen, mit geschlossenen Knien, mit dem einen Arm, der linkisch über der hohlen Brust sich krampft, und mit der blutigen Bandage über der Stirn. Ich denke an dieses kleine, leidende Antlitz, mit dem halbgeschlossenen Auge, dem erloschenen Blick, dem leidenden Ausdruck, mit der einen hochgezogenen Augenbraue, mit dem Mund, aus dem ein Seufzer dringt und den beiden, kaum merklich

geöffneten Lippen, deren Ausdruck eine verhallende Klage vernehmen zu lassen scheint. Es ist spät. Schon haben die Schatten der Dämmerung sich herabgesenkt. Abgesehen von ein oder zwei vereinzelt weichen Lichtern, die auf dem Bilde ihren Standort zu wechseln scheinen, so beweglich und leicht und fein sind sie aufgetragen, ist nichts in dem ganzen Bilde, das die ruhige Einförmigkeit der Dämmerung unterbricht. Kaum dass wir in dem geheimnisvollen Licht des sinkenden Tages zur Linken das wunderbare Pferd gewahren und das Kind mit dem leidenden Ausdruck, wie es sich auf die Fussspitzen stellt, über den Hals des Pferdes hinwegschaut, und, ohne allzuviel Mitleid, mit den Augen diesem Verwundeten zu dem Gasthause hin folgt, der auf dem Wege aufgelesen ward, den man vorsichtig davonträgt, der unter den Händen der Tragenden lastet und der vor Schmerzen stöhnt.

Das Bild ist rauchig, ganz durchtränkt von finsterem Gold, sehr reich in der Untermalung und sehr ernst im Ton. Die Farbe ist schwerflüssig und trotzdem durchsichtig, die Mache ist schwer und trotzdem zart, zaghaft und doch entschlossen, peinlich und frei, sehr ungleichmässig, unsicher, unbestimmt an einigen Stellen und von der erstaunlichsten Sicherheit an anderen. Ich weiss nicht, was es ist, das uns hier zur Sammlung auffordert, und das uns, falls man vor einem so gebieterischen Werk überhaupt zerstreut sein könnte, sofort sagen würde, dass der Künstler selbst merkwürdig aufmerksam und gesammelt war, da er es malte. Man halte sich lange hier auf, man sehe es von weitem und

von nahem an, und betrachte das Bild lange Zeit. Keine sichtliche Kontur, nicht ein einziger Accent einer routinierten Mache, eine äusserste Schüchternheit, die doch keine Unkenntnis ist, und die, möchte man sagen, der Furcht entspringt, banal zu sein, oder dem Wunsch, einen unmittelbaren und direkten Ausdruck des Lebens zu finden. Eine Struktur der Dinge, die ihr eigenes Leben zu leben scheint, beinahe ohne Hilfe der bekannten Formeln, und die ohne jedes fassbare Mittel alles Ungewisse und alles Gewisse der Natur wieder gibt. Nackte Beine und Füsse von einwandfreier Konstruktion. Man kann sie in ihren kleinen Verhältnissen ebensowenig wieder vergessen, als man die Beine und Füsse Christi in der Grablegung Titians je aus dem Gedächtnis verliert. In diesem blassen, mageren und seufzenden Gesicht ist nichts, das nicht ein Ausdruck wäre; ein Ding, das aus der Seele kommt; von innen nach aussen; die Schlawheit, das Leiden und gleichsam die wehmütige Freude, zu sehen, dass man Aufnahme findet, da man sterben soll. Nicht eine Verzerrung, nicht ein Zug, der das Mass überschreitet, nicht ein Pinselstrich in dieser Art, das Unausdrückbare wiederzugeben, der nicht pathetisch und verhalten wäre; und all das beherrscht von einer tiefen Bewegung und wiedergegeben mit ganz ausserordentlichen Mitteln.

Man halte Umschau in der Umgebung dieses Bildes, das keinerlei äusserliche Eigenschaften hat und das sich allein durch die Macht seines Gesamteindruckes von Ferne schon der Aufmerksamkeit derer aufdrängt, die zu sehen wissen. Man durcheile die grosse Galerie,

man gehe sogar bis zum Salon Carré, man sehe sich um bei den stärksten und ersten Meistern, von den Italienern an bis zu den feinsten Holländern, von Giorgione, in seinem Konzert, bis zu Metsu in seiner Heimsuchung; von Holbein in seinem Erasmus, bis zu Terborch und Ostade; man forsche nach bei den Malern der Physiognomie, der Gebärde, bei den Künstlern der gewissenhaften Beobachtung oder der freien Verve; man lege sich Rechenschaft ab über das, was sie beabsichtigen, suche ihr Gebiet abzumessen, suche ihre Sprache abzuwägen, und frage sich dann, ob man irgendwo eine gleiche Intimität des Ausdrucks, eine gleiche Bewegung, eine gleiche Unmittelbarkeit des Gefühls, in einem Wort, ob man irgend etwas findet, das so zart zu erfassen und so zart zu sagen wäre, und das gesagt worden ist mit gleich originellen, gleich gewählten, gleich vollkommenen Worten.

Bis zu einem gewissen Grade liesse es sich wohl definieren, was die Vollendung eines Holbein oder selbst die seltsame Schönheit eines Lionardo ausmacht. Es liesse sich ungefähr sagen, welcher aufmerksamen und starken Beobachtung des menschlichen Antlitzes der erstere die Überzeugungskraft seiner Porträt-Ähnlichkeiten, die Genauigkeit seiner Form, die Klarheit und Wucht seiner Sprache verdankt. Vielleicht liesse sich auch mutmassen, in welcher idealen Welt der hohen Form oder der geträumten Tiefe Lionardo zu ahnen begann, was seine Joconda sein sollte, und wie er aus der Tiefe dieser ersten Konzeption heraus den Blick seines Johannes und seiner Madonnen hervorgeholt hat. Mit

noch geringerer Mühe würden sich die Gesetze der Zeichnung bei den holländischen Nachahmern der Natur aufdecken lassen. Überall ist die Natur da, sie zu unterweisen und zu halten, ihrer Hand sowohl wie ihrem Auge zu Hilfe zu kommen. Aber Rembrandt? Sucht man nach seinem Ideal in dem Reich der höheren Form, so gewahrt man, dass er dort nichts gesehen hat, als geistige Schönheit, aber körperliche Hässlichkeit. Sucht man nach seiner Basis in der Welt der Wirklichkeit, so entdeckt man, dass er aus dieser alles aussondert, was den anderen gedient hat, dass er all das ebenso gut kennt, dass er es aber nur von ungefähr ansieht, und dass, wenn er es seinen Bedürfnissen anpasst, er sich ihm doch niemals wirklich unterordnet. Und doch ist er natürlicher, als jeder andere, wenn er auch der Natur ferner steht, vertraulicher, wenn auch in keiner Richtung der Erde verhaftet, trivialer und doch ebenso vornehm, hässlich in seinen Typen, ausserordentlich schön in dem geistigen Gehalt seiner Gesichter, von geringerer Handfertigkeit, also nicht so dauernd und gleichmässig sicher seines Erfolges, und doch von einer so erstaunlichen, so fruchtbaren und so umfassenden Geschicklichkeit, dass sie das ganze Gebiet umfassen kann vom „Barmherzigen Samariter“ bis zu den „Staelmeesters“, von dem „Tobias“ bis zur „Nachtwache“, von der „Tischlerfamilie“ bis zu den Porträts des Bürgermeisters Six und des Martin Daey, also vom reinen Gefühl zum beinahe rein äusserlichen Ausdruck, und von allem, was es Intimes gibt, bis zur stolzesten, erhobensten Höhe.

Und was ich hier mit Bezug auf den „Barmherzigen Samariter“ sage, das gilt auch vom „Tobias“; und es gilt mit noch grösserem Recht von den „Jüngern zu Emmaus“, einem Wunderwerk, das allzusehr verloren ist in einem Winkel des Louvre, und das man doch unter die Meisterwerke des Meisters zählen muss. Dieses kleine unscheinbare Bild, von matter Farbe, von einer bedachtsamen, beinahe linkischen Zeichnung würde genügen, um ein für allemal die ragende Grösse eines Mannes festzulegen. Ganz abgesehen von dem Jünger, der da versteht, und der die Hände faltet, abgesehen auch von jenem anderen, der überrascht die Serviette auf den Tisch legt, Christus direkt ins Gesicht sieht, und der klar das zum Ausdruck bringt, was man in der Umgangssprache durch einen Ausruf des Erstaunens wiedergeben würde — abgesehen auch von dem jungen Diener mit den schwarzen Augen, der eine Schüssel bringt, und der nur das eine sieht, einen Mann, der da essen sollte, der nicht isst und der statt dessen die Hände faltet — abgesehen von alledem könnte man von diesem unvergleichlichen Bilde allein die Figur Christi bewahren und es wäre das genug. Wo ist wohl der Maler, der nicht einen Christus gemalt hätte; in Rom, Florenz, in Siena, in Mailand, in Venedig, in Basel, in Brügge und in Antwerpen? Von Lionardo, Raphael und Titian bis zu Van Eyck, Holbein, Rubens und Van Dyck, wie hat man ihn nicht vergöttlicht, vermenschlicht und verklärt, wie mannigfaltig hat man nicht sein Leben, sein Leiden und seinen Tod gebildet? Wie hat man nicht die Ergebnisse seines irdischen Lebens erzählt, den Ruhm

seiner Verklärung gestaltet? Aber ist er je so dargestellt worden, wie hier: blass, abgemagert, wie er mit uns zugewandtem Gesicht das Brot bricht, so wie er es getan an jenem Abend des Heiligen Mahles; in seinem Pilgermantel, mit den schwärzlichen Lippen, auf denen die erlittene Marter ihre Spuren hinterlassen, mit seinem grossen, sanften, braunen, weitgeöffneten und zum Himmel erhobenen Auge, mit seinem Nimbus, der ihn mit einem Kranz phosphoreszierenden Lichts, wie mit einem ungewissen Glorienschein einhüllt, und mit jenem unbestimmten Etwas eines Lebenden, der da atmet und der doch die Pforten des Todes durchschritten hat. Die Haltung dieser göttlichen, verklärten Erscheinung, diese unmöglich zu beschreibende Gebärde, die jedes Versuches einer Kopie spotten müsste, die eindringliche Inbrunst dieses Gesichtes, dessen Charakter ohne bestimmte Züge ausgedrückt ist, und dessen Ausdruck in der Bewegung der Lippen und im Blick liegt — diese Dinge, zu denen er, man weiss nicht woher, inspiriert ist, und die, man weiss nicht wie, gestaltet sind, alles das ist völlig unvergleichlich. Keinerlei Kunst der Welt vermag daran zu erinnern, niemand vor Rembrandt und auch niemand nach ihm hat solche Dinge zu sagen gewusst.

Drei der Porträts, die von seiner Hand signiert sind und die unsere Galerie besitzt, haben denselben tiefen Gehalt und den gleichen Wert: das „Porträt“ (No. 413 des Kataloges), das wunderbare „Brustbild eines jungen Mannes“ mit kleinem Schnurrbart und langem Haar (No. 417 des Kataloges) und das „Frauenporträt“ (No. 419), vielleicht das der Saskia am Ende ihres kurzen Lebens.

Um noch weitere Beispiele zu nennen, Zeugnisse seiner Beweglichkeit und seiner Kraft, seiner Geistesgegenwart, wenn er träumt, seiner erstaunlichen Hellsichtigkeit, wenn er das Unsichtbare zu entziffern weiss, müsste man noch die „Tischlerfamilie“ citieren, wo Rembrandt sich dem ganzen Wunder des Lichts rückhaltlos hingibt, und diesmal mit vollem Erfolg, weil dieses Licht der Wirklichkeit seines Vorwurfs entspricht; und weiter ganz besonders die zwei „Philosophen“, Wunder der Helldunkelbehandlung, die ganz allein er fähig war hervorzuzaubern aus dem abstrakten Thema der „Meditation“.

So geben, wenn ich nicht irre, diese wenigen Bilder — und nicht einmal die berühmtesten — einen erschöpfenden Überblick über die unvergleichlichen Fähigkeiten und die wunderbare Kunst dieses grossen Mannes. Und man beachte, dass diese Bilder aus den verschiedensten Zeiten stammen, und dass es infolgedessen durchaus nicht möglich ist, festzustellen, in welchem Augenblick seines Entwicklungsganges er auf der Höhe seiner Gestaltungskraft als Dichter wie als Maler gestanden. Sicher ist, dass von der „Nachtwache“ ab in seiner Technik eine Veränderung vor sich geht, zuweilen ein Fortschritt, zuweilen auch nur eine Absichtlichkeit oder eine neue Gewohnheit; aber die wahre und tiefe Bedeutung seiner Werke hat so gut wie nichts zu tun mit solchen neuen Errungenschaften seiner Technik. Übrigens greift er auf seine bestimmte und leichte Sprache zurück, sobald das Bedürfnis, Dinge der Tiefe mit Nachdruck zu sagen, den Sieg in seinem Geiste davonträgt über die Versuchung, sie energischer zu sagen als früher.

Die „Nachtwache“ ist von 1642, der „Tobias“ von 1637, die „Tischlerfamilie“ von 1640, der „Samariter“ von 1648, die „Philosophen“ von 1633, die „Jünger von Emmaus“, das klarste und lebendigste von allen, von 1648; und wenn sein eben genanntes „Porträt“ im Louvre von 1634 ist, so ist das des jungen Mannes, eines der vollendetsten, das je seiner Hand entstammte, vom Jahre 1658. Und was ich nun allein aus dieser Aufzählung von Daten schliessen will, ist, dass 6 Jahre nach der „Nachtwache“ er die „Jünger von Emmaus“ und den „Samariter“ malt. Wenn nach einem solchen Erfolg auf der Höhe seines Ruhms, — und welches lärmenden Ruhms — beklatscht von den einen, bekämpft von den anderen, wenn Rembrandt da so ruhig, so demütig bleiben kann, wenn er sich so in der Gewalt hat, um von so viel Unruhe zu so viel ruhiger Weisheit zurückzukehren, so beweist dies, dass neben dem Neuerer, der da sucht, neben dem Maler, der sich bemüht, sein Gestaltungsgebiet zu erweitern, der Denker steht, der sein Werk verfolgt, wie er nur kann, wie er es fühlt, und beinahe immer mit einer hellseherischen Kraft, wie sie allen Köpfen der intuitiven Arbeit eigen ist.

XV.

Die Staelmeesters zeigen uns die Kunst Rembrandts so, wie sie endgültig geworden war. Es war das Jahr 1661. Acht Jahre nur blieben ihm noch zu leben. Während dieser letzten traurigen, schwierigen, einsamen, immer arbeitsreichen Jahre sollte seine Technik schwerfälliger werden; seine ganze Art aber der künstlerischen Ge-

staltung sollte sich nie mehr ändern. Und hatte sie sich denn so sehr geändert? Sucht man Rembrandt in dem ganzen Zeitraum vom Jahre 1632 ab bis zu den Staelmeesters zu begreifen, von seinem Ausgangspunkt ab bis zu dem Punkt, wo schliesslich er anlangte, welches sind dann die Veränderungen, die sich in diesem hartnäckigen Genie vollzogen haben, der so wenig mit anderen sich gemein zu machen wusste? Seine Malerei ist flinker geworden, der Pinsel breiter, die Farbe schwerer und stofflicher. Die Konsistenz des ersten Auftrages ist um so grösser, als die Hand mit grösserer Leidenschaftlichkeit auf der Oberfläche arbeiten soll. Es ist, was man eine souveräne Behandlung einer Leinwand nennt, weil in der Tat derartige Elemente schwer zu handhaben sind, weil man oft, anstatt sie nach Belieben zu beherrschen, ihr Sklave wird, und weil es einer langen Reihe glücklich ausgegangener Erfahrungen bedarf, um ohne allzuviel Risiko die Handhabung derartiger Ausdrucksmittel zu gestatten.

Rembrandt war zu einem solchen Grade der Sicherheit gradweise und gewissermassen sprungweise gekommen, mit plötzlichen Impulsionen, denen dann wieder eine plötzliche Umkehr folgte. Zuweilen waren sehr zahme Bilder, wie ich schon sagte, auf Werke gefolgt, die das Gegenteil von zahm waren. Aber zum Schluss dieser langen 30jährigen Entwicklung hatte er in jeder Beziehung seinen festen Boden gefunden, und die Staelmeesters dürfen als das Schlussergebnis alles dessen gelten, was er sich angeeignet, oder um es besser zu sagen, als das überzeugende Ergebnis seiner zur Tat gereiften Sicherheit.

Es sind Porträts, die da in einem Rahmen vereint sind, und zwar nicht die besten, aber doch vergleichbar den besten, die er in diesen letzten Jahren macht. Wohlverstanden erinnern sie in nichts an Martin Daey. Auch haben sie nicht mehr die Frische der Zeichnung und die Reinheit der Farbe des Six. Sie sind in dem düsteren, fahlen und mächtigen Stil des jungen Mannes im Louvre konzipiert — und sehr viel besser als der Matthäus, der aus demselben Jahre stammt, und in dem sich sein Alter bereits verrät. Die Anzüge und die Filzhüte sind schwarz, aber durch das Schwarz hindurch fühlt man ein tiefes Rot; die Wäsche ist weiss, aber stark mit russbraun lasiert; die Gesichter erhalten ihren lebenden Ausdruck durch schöne, leuchtende und geradeaus schauende Augen, die den Beschauer zwar nicht geradezu ansehen, deren Blick aber trotzdem uns folgt, uns ausforscht und uns anzuhören scheint. Sie sind individuell und ähnlich. Hier sind es wirklich Bürger, Kaufleute, aber Kaufleute einer hohen Stellung, die vor einem Tisch mit roter Decke sitzen, mit ihrem offenen Register in Händen, wie sie mitten in ihrer Sitzung überrascht sind. Sie sind beschäftigt, ohne doch zu handeln; und sie sprechen, ohne die Lippen zu bewegen. Keinerlei Pose, sondern wirkliches Leben. Das Schwarz ist je nach den Erfordernissen fest aufgetragen oder gewischt. Eine warme Atmosphäre, reich an Valeurunterschieden, umhüllt all das mit reichen und ernsten Tönen. Wunderbar ist es, wie die Wäsche, die Gesichter, die Hände aus dem Bilde heraustreten, und die ungewöhnliche Lebendigkeit des Lichtes ist so fein be-

obachtet, als ob die Natur selbst Qualität und Mass dafür abgegeben hätte. Man möchte beinahe von diesem Bilde sagen, dass es zu seinen verhaltensten und gemässigtsten gehört, soviel Genauigkeit scheint in den darin zum Ausgleich gebrachten Kräften zu liegen; wenn man dann nicht, mitten durch diese volle Reife und Kaltblütigkeit hindurch viel Nerven, viel Ungeduld und eine brennende Leidenschaft fühlte. Ein wunderbares Bild! Man nehme einige seiner guten Porträts, die im selben Geist konzipiert sind — und sie sind zahlreich — und man hat eine Vorstellung dessen, was eine Vereinigung von vier oder fünf erstklassigen und auf geistvolle Weise disponierten Porträts bedeuten kann. Ein grandioses Ganzes, ein entscheidendes Werk. Man kann nicht sagen, dass es einen stärkeren oder auch nur einen kühneren Rembrandt offenbart; aber es bezeugt, dass der grosse Suchende ein und dasselbe Problem sehr oft behandelt hat, und dass er zum Schluss die Lösung gefunden.

Übrigens ist das Bild zu berühmt und in der öffentlichen Meinung mit vollem Recht zu hoch gewertet, als dass ich nötig hätte, länger dabei zu verweilen; der Punkt, auf dessen Klarstellung ich Wert legen möchte, ist der folgende: das Bild ist gleichzeitig stark als Wirklichkeit und stark als Gebilde der Phantasie, gleichzeitig kopiert und konzipiert, mit weiser Vorsicht gestaltet und grossartig gemalt. Alle Bestrebungen Rembrandts sind also zum Ziel gelangt; nicht einer seiner vielen Versuche ist vergeblich gewesen. Was war es denn zum Schluss, das er sich zum Ziel gesetzt hatte.

Er wollte die lebendige Natur ungefähr ebenso behandeln, wie er die Fiktion behandelte, er wollte Ideal und Wirklichkeit in eines gestalten; und durch einige Paradoxe hindurch hat er dieses Ziel erreicht. So verketteten sich denn alle Glieder seines herrlichen Entwicklungsganges. Die beiden Naturen, die sich lange Zeit in die Kraft seines Geistes geteilt hatten, reichen sich zu dieser Stunde eines vollendeten Gelingens die Hand. Er beendet sein Leben mit einer Versöhnung seiner beiden Naturen und mit einem Meisterwerk. War er der Mann dazu, den Frieden der Seele kennen zu lernen? Zum mindesten durfte er an dem Tage, da er dieses Bild signierte, glauben, dass diese Zeit gekommen sei.

Und nun noch ein letztes Wort, um mit der „Nachtwache“ fertig zu werden.

Ich habe bereits gesagt, dass der Vorwurf mir hier zu lebenswahr erschien, um so viele Magie zulassen zu können, und dass infolgedessen die Phantasie, die das Bild aus dem Gleichgewicht bringt, mir nicht ganz an ihrem Platz zu sein schien — dass also unter dem Gesichtswinkel der Wiedergabe eines Wirklichkeitsvorganges das Bild anfechtbar erscheint und dass ihm, als Kunstwerk betrachtet, jene Möglichkeiten einer Idealisierung abgehen, die das natürliche Element bilden, darin Rembrandt mit all seinen Vorzügen zur Geltung kommt. Ich habe im übrigen gesagt, dass schon in diesem Bild eine neue und unanfechtbare Qualität zur Geltung kommt: die Kunst in ausgedehntem Massstab und in einen so breit entwickelten Vorgang hinein eine neue Art der rein malerischen Gestaltung einzuführen; eine Umgestaltung

der Dinge, eine Kraft des Helldunkels, davon keiner weder vor noch nach ihm die Geheimnisse so tief erkannt hatte. Ich habe zu sagen gewagt, dass dieses Bild keineswegs beweist, dass Rembrandt ein grosser Zeichner war in dem Sinne, in dem man gewöhnlich die Zeichnung versteht, und dass es all die Unterschiede erkennen lässt, die ihn von dem grossen und wahren Koloristen scheidet; die Entfernung, die ihn von jenen trennt, habe ich nicht genannt, weil zwischen Rembrandt und den grossen Künstlern der Palette es nur Unähnlichkeiten nicht aber Gradverschiedenheiten gibt. Schliesslich habe ich versucht, zu erklären, warum er ganz besonders in diesem Werk auch nicht das ist, was man einen guten Techniker nennt und ich habe mich seiner Bilder im Louvre und seiner Porträts der Familie Six bedient, um festzustellen, dass, sobald er die Natur so sehen will, wie sie ist, seine Technik wunderbar ist, und dass er ein Techniker ohne gleichen ist, sobald er ein Gefühl ausdrückt, so unmöglich es auch geschienen haben mag, dieses Gefühl zum Ausdruck zu bringen.

Habe ich damit nicht ungefähr die Umrisse und die Grenzen dieses grossen Geistes umschrieben? Und ist es nun nicht leicht, daraus die Schlussfolgerung zu ziehen?

Die „Nachtwache“ ist ein Bild des Übergangs in diesem Leben, das es ungefähr in zwei Hälften teilt, ein Bild der Mitte in dem Reich seiner Fähigkeiten. Es enthüllt und offenbart alles, was man von einem so geschmeidigen Genie erwarten darf. Aber es umfasst dieses Genie noch nicht in vollem Umfang. Seine Voll-

kommenheit bringt es nach keiner Richtung hin zum Ausdruck, aber es lässt ahnen, dass nach mancher Richtung er vollkommen sein kann. Die Köpfe im Hintergrund, ein oder zwei Gesichter im Vordergrund, legen Zeugnis dafür ab, welcher Art der Porträtist in ihm sein muss, und zeigen, worin seine neue Lehre besteht, die Ähnlichkeit vermöge des abstrakten Lebens, vermöge des Lebens selbst herauszubringen. Ein für allemal hatte hier der Meister des Helldunkels diesem Ausdruckselement, das bis dahin mit so vielen anderen vermenget worden war, eine unzweideutige Gestalt verliehen. Er hatte bewiesen, dass das Helldunkel an sich existiert, unabhängig von der äusseren Form und von der Farbe, und dass es mit seiner Kraft, mit der Mannigfaltigkeit seiner Anwendungsmöglichkeiten, mit der Macht seiner Wirkung, dass es vermöge der Zahl, der Tiefe und der Feinheit der Ideen, die es auszudrücken vermag, das Prinzip einer neuen Kunst werden konnte. Er hatte bewiesen, dass auch ohne Farbe, und allein mittels der Lichtwirkung im Schatten, die gewaltigsten Erfolge zu erzielen sind. Er hatte damit, nachdrücklicher, als je ein anderer, das Gesetz der Valeurs formuliert, und hatte unserer modernen Kunst einen unschätzbaren Dienst geleistet. Seine Phantasie hatte sich verirrt in diesem schon mit seinem Vorwurf stark erdverhafteten Werk. Und doch ist, ob nun gut oder schlecht an seinem Platze, das kleine Mädchen mit dem Hahn da, um zu bezeugen, dass dieser grosse Porträtist vor allen Dingen ein Seher, dass dieser ungewöhnliche Kolorist in erster Linie ein Maler des Lichts, dass

seine seltsame Atmosphäre die Luft ist, wie sie seinen Konzeptionen dient, und dass es ausserhalb der Natur, oder vielmehr in den tiefsten Tiefen der Natur, Dinge gibt, die dieser Perlenfischer allein zu finden gewusst hat.

Ein grosses Streben und interessante Ergebnisse: das ist nach meiner Meinung der positive Gehalt dieses Werkes. Es ist nur deshalb unzusammenhängend, weil es so verschiedene Ziele sich gesteckt hat. Es ist nur deshalb dunkel, weil der Vorwurf selbst ungewiss, und seine Gestaltung wenig klar war. Es ist nur deshalb übertrieben, weil die ausführende Hand weniger entschlossen, als wagemutig war. Man sucht darin nach Geheimnissen, die es nicht enthält. Das einzige Geheimnis, das ich darin entdecken kann, ist der ewige und geheime Kampf zwischen der Wirklichkeit, so wie sie sich uns aufdrängt, und der Wahrheit, so wie sie ein phantasieerfülltes Gehirn erfasst. Seine historische Bedeutung beruht auf der grossen Arbeit und den gewichtigen Bestrebungen, die darin zum Ausdruck gelangen, sein grosser Ruf ist dadurch entstanden, dass es so seltsam und sonderbar erscheint. Sein bestfundierter Ruhm aber ist, wie ich schon sagte, nicht eine Folge von dem, was es ist, als vielmehr von dem, was es verspricht und ankündigt.

Ein Meisterwerk ist noch niemals ein Werk ohne Fehler gewesen; aber für gewöhnlich ist es wenigstens das bündige und vollständige Exposé der Fähigkeiten eines Meisters. Sollte, von diesem Gesichtspunkt aus betrachtet, das Bild von Amsterdam ein Meisterwerk sein? Ich glaube es nicht. Liesse sich nach diesem

Bild allein eine wirklich gerechte Untersuchung über dieses Genie der gewaltigsten Geisteskraft anstellen? Würde man damit sein Mass haben? Was würde geschehen, wenn die „Nachtwache“ verschwinden würde? Welche Leere, welche Lücke würde sich bemerkbar machen? Und was würde geschehen, wenn einzelne seiner Bilder, einzelne seiner ausgewählten Porträts plötzlich verschwinden sollten? An welchem Verlust hätte der Ruhm Rembrandts am meisten zu leiden? Und schliesslich: kennt man Rembrandt wirklich vollständig, wenn man ihn in Paris, London und Dresden gesehen hat? Und würde man ihn vollständig kennen, wenn man ihn nur in Amsterdam und in dem Bild gesehen hat, das als sein erstes Meisterwerk gilt?

Ich möchte der Meinung sein, dass es um die „Nachtwache“ so steht, wie um die „Himmelfahrt“ Titians, ein kapitales und sehr bedeutungsvolles Werk, das doch keineswegs eines seiner besten Bilder ist. Ich bilde mir auch ein, ohne dass ich damit einen Vergleich bezüglich der Güte der Werke anstellen will, dass Veronese unbekannt bleiben würde, wenn wir nichts von ihm kennen würden, als den Raub der Europa, eines der berühmtesten aber sicherlich auch schwächsten Werke des Meisters, ein Bild, das weit entfernt davon ist, einen Schritt vorwärts zu bedeuten, das vielmehr die Dekadenz des Mannes und den Vorfall einer ganzen Schule ankündigt.

So ist die „Nachtwache“, wie man wohl sieht, nicht das einzige Missverständnis, dem wir in der Kunstgeschichte begegnen.

XVI.

Rembrandts Leben ist, wie seine Malerei, voll von halben Schatten und dunklen Winkeln. Während Rubens sich zeigt, so wie er ist, im vollen Licht seiner Werke, seines öffentlichen und seines privaten Lebens, klar, strahlend, von blendendem Geist, von glücklichster Gemütsveranlagung, von einem gewissen hochmütigen Zauber, und ganz, ganz in seiner Grösse, sucht Rembrandt sich unseren Blicken zu entziehen, scheint er immer etwas in seiner Malerei, wie in seinem Leben zu verbergen. Kein Palast, kein fürstlicher Haushalt, kein Train, keine Bildergalerie. Eine mittelmässige Einrichtung, ein schmutziges kleines Haus, all die Unordnung wie beim Sammler, beim Trödler, beim Liebhaber von Radierungen und allerlei Kostbarkeiten. Kein öffentliches Amt, das ihn aus seinem Atelier herausbringen könnte, das ihn teilnehmen lässt an der Politik seiner Zeit, keinerlei Art von Auszeichnung, die ihn jemals an einen Fürsten hätte ketten können. Keine öffentlichen Ehren, keine Orden, noch Titel, noch Ordensbänder, nichts, das ihn von nah oder fern an bestimmte Persönlichkeiten fesselt, die ihn der Vergessenheit entrissen hätten. Denn die Geschichte hätte, wo sie sie behandelt, sicherlich gleichzeitig auch seiner gedacht. Rembrandt gehörte dem dritten Stand an, und kaum dem dritten Stand, wie man sich in Frankreich des Jahres 1789 ausgedrückt hätte. Er gehörte jener Klasse an, in der das Individuum als solches verschwindet, wo Platttheit der Sitten herrscht, und wo all die Lebens-

gebräuche keinerlei besonderen und auszeichnenden Stempel an sich tragen. Und selbst in diesem Lande einer sogenannten Gleichheit der Klassen, dem Lande des Protestantismus, der Republik, wo alle Adelsvorurteile gefallen waren, selbst hier hat die ganze Grösse seines Genies nicht hindern können, dass seine sozial niedrige Stellung ihn tief unten in den untersten Schichten zurückhielt und gewissermassen ertränkte.

Lange Zeit hat man nichts anderes von ihm gewusst, als was uns Sandrart, oder seine Schüler Hoogstraeten und Houbraken von ihm berichtet haben, und all das sind lediglich Atelieraneddoten, Nachrichten zweifelhaften Wertes, allzuleicht gefällte Urteile und Klatschereien. In diesem Licht gesehen erscheint seine Persönlichkeit als die eines Sonderlings, dem allerlei Manieen, etliche Trivialitäten, Fehler und beinahe Laster anhaften. Man nannte ihn interessiert, habgierig, ja selbst geizig, einen halben Wucherer; und andererseits sagte man von ihm, er sei ein Verschwender und ungeordnet in seinen Ausgaben, wie dies sein pekuniärer Ruin beweise. Er hatte eine grosse Zahl von Schülern, sperrte jeden einzeln in ein Zimmer oder einen Zimmerverschlag, wachte darüber, dass zwischen ihnen keinerlei Berührung, noch Beeinflussung stattfand, und bezog aus diesem kleinlichen Lehratelier grosse Einkünfte. Man citierte einige Fragmente mündlich erteilter Lehren, die die Tradition bewahrt hat und die nichts sind, als einfache Wahrheiten des gesunden Menschenverstandes ohne die geringste Tragweite. Italien kannte er nicht, auch warnte er vor der Reise

nach dort, und es war das für seine früheren Schüler, die nun Lehrer der Ästhetik geworden waren, ein Kummer, und ward ihnen zum Anlass des Bedauerns, dass ihr Meister versäumt habe, zu seinen gesunden Lehren und seinem selbständigen Talent hinzu sich diese so notwendige Kultur anzueignen. Man wusste von ihm, dass er Geschmack hatte für allerlei Sonderlichkeiten, eine Vorliebe für alten Trödel, für orientalischen Plunder, für Helme, Degen und asiatische Teppiche. Bevor man sein Künstlermobilar und all diese lehrreichen und nützlichen Kuriositäten genauer kannte, damit er sein Haus vollgepropft hatte, sah man darin nichts, als ein Durcheinander widersprechendster Dinge, die zum Teil dem Gebiet der Naturgeschichte angehörten, zum Teil einfach Krimskram waren, Waffensammlungen wilder Völkerschaften, ausgestopfte Tiere und getrocknete Pflanzen. Alles das roch nach Kampfer, nach Laboratorium, auch nach Geheimwissenschaft und nach Kabbala, und diese barocke Vorstellung, die man sich von ihm machte, und die mit seiner angeblichen Leidenschaft für das Geld in eines verschmolz, verlieh der sinnenden und mürrischen Gestalt dieses leidenschaftlichen Arbeiters ein gewisses kompromittierendes Etwas eines Alchimisten.

Er hat die Leidenschaft, sich vor einen Spiegel zu setzen und sich zu malen, und zwar nicht, wie es Rubens tat, in heroischen Bildern als ritterliche Erscheinung, als Kriegsmann und inmitten von repräsentativen Figuren, sondern ganz allein, in kleinem Rahmen, Aug in Auge, ganz für sich selbst, und allein für den

Preis eines huschenden Lichtes, einer besonderen Beleuchtung, die auf den Flächen seines starken Gesichtes spielte. Er zwirbelt sich den Schnurrbart auf und lässt das Licht in seinem gekräuselten Haar spielen; sein Lächeln konnte derb und sinnlich sein, und aus seinem kleinen Auge hinter dichten Brauen hervor schießt ein eigentümlicher Blick, darin Leidenschaftlichkeit, Stetigkeit, Übermut und Genügsamkeit zu lesen sind. Kein gewöhnliches Auge, das da hervorblickt. Das Gesicht hatte seine bestimmten Flächen; ausdrucksvoller Mund, energisches Kinn. Zwischen den beiden Augenbrauen hat die Intensität der Arbeit zwei vertikale Furchen gezogen, Anschwellungen und tiefe Falten, die sich durch die Gewöhnung, die Stirne zu runzeln, an all den Stirnen bilden, deren Träger sich zu konzentrieren gewohnt sind, die jede Empfindung reflektieren, und die jeden Eindruck zu verinnerlichen trachten. Übrigens stattete er sich aus, wie ein Schauspieler. Er entlehnte seiner mannigfaltigen Garderobe irgend etwas, damit sich zu kleiden oder sich zu schmücken, er setzte sich einen Turban auf, einen kleinen Samthut, einen Filzhut, er zog sich ein Wams an, einen Mantel, zuweilen einen Kürass; er nestelte irgend ein Geschmeide an seinen Hut oder trug um seinen Hals goldene, steingeschmückte Ketten. Und dafern man nicht in das Geheimniss dessen eingedrungen ist, danach er suchte, kann man sich wohl fragen, ob all diese Gefälligkeiten des Meisters für sein Modell nicht menschliche Schwächen sind, denen der Künstler sich willfährig erweist. Später, in seinen reifen Jahren und

schweren Tagen, sieht man ihn in ernsterem, bescheidenerem und natürlicherem Anzug erscheinen: ohne Gold, ohne Samt, in dunklem Anzug, mit einem Taschentuch um den Kopf gebunden, mit traurigem, runzligem und zerfurchtem Gesicht, die Palette in den derben Händen. Diese Haltung eines Mannes, der Schweres erduldet, war die neue Form, die er annahm, als er die Fünfzig überschritten, aber sie konnte lediglich dazu beitragen, die wahre Idee, die man sich gern von ihm bilden wollte, weiter zu komplizieren.

Alles das gab in der Tat kein sehr einträchtiges Ganze ab, balanzierte sich nicht gegenseitig, passte schlecht zusammen mit dem geistigen Gehalt seiner Werke, mit dem hohen Fluge seiner Konzeption und dem tiefen Ernst seiner sonstigen Ziele. Die einzelnen Lichter, die auf diesen schlecht definierten Charakter fielen, die einzelnen Punkte, die aus seinen nahezu unbekanntem Gewohnheiten sich mitzuteilen schienen, hoben sich unharmonisch ab von dem Hintergrund einer düsteren, eintönigen, ungewissen Existenz, die auch nach der Seite der biographischen Daten konfus genug erschien.

Seitdem hat sich über nahezu alle Stellen, die in diesem nebelreichen Bilde zweifelhaft geblieben waren, vollstes Licht verbreitet. Die Geschichte Rembrandts ist geschrieben worden, und zwar in Holland selbst, und in Frankreich in Anlehnung an die holländische Forschung. Den Arbeiten eines seiner inbrünstigsten Verehrer, Vosmaert, verdanken wir jetzt die Kenntnis von, wenn auch nicht allem was wichtig ist über Rembrandt zu wissen, so doch von allem was man jemals von

Rembrandt wissen wird; und das genügt, um ihm unsere Liebe, unser Mitleid, unsere Achtung und, wie ich glaube, unser volles Verständnis zu sichern.

Betrachtet man sein äusseres Leben, so war er ein braver Mann, der seine Häuslichkeit, sein häusliches Leben und seinen heimatlichen Herd liebte, ein Mann des Familienlebens, ein Monogame, der niemals, weder das Cölibat, noch sein Witwertum ertragen konnte, und den schlecht aufgeklärte Umstände dahin gebracht haben, dreimal zu heiraten. Ein Stubenhocker, wie sich von selbst versteht. Nicht sehr sparsam, denn er wusste nicht zu rechnen. Nicht geizig, denn er hat sich ruiniert; und wenn er wenig Geld für sein eigenes Wohlleben ausgab, so verschwendete er es, wie es scheint, im Dienste seiner Wissbegierde. Schwierig im persönlichen Verkehr, vielleicht griesgrämig, ein Einsiedler, alles in allem und inmitten seiner bescheidenen Sphäre ein eigentümliches Wesen. Er kannte keinerlei Luxus, aber er hatte eine Art von verborgener Opulenz, ganze Schätze, die in Kunstgegenständen vergraben waren, die ihm viel Freude verursachten, die er bei seinem völligen Ruin verlor, und die unter seinen Augen, vor einer Herberge, an einem wirklich verhängnisvollen Tage, zu niedrigsten Preisen unter den Hammer kamen. Wie aus dem, anlässlich des Verkaufs aufgenommenen Inventar inzwischen sehr wohl erkannt worden ist, war in diesem Mobiliar, mit dem die Nachwelt sich so lange Zeit beschäftigt hat, ohne es doch zu kennen, nicht alles nur Krimskrams. Es waren darunter Marmorbildwerke, Bilder der italienischen und holländischen Schule, auch Werke

Fromentin, Meister von ehemals.

von ihm selbst in grosser Zahl, besonders aber Stiche, und zwar sehr seltene und wertvolle Stiche, die er gegen die seinen eintauschte, oder aber sehr teuer bezahlte. Er hing an all diesen schönen, wunderbar zusammengestellten und ausgewählten Werken, wie an Genossen seiner Einsamkeit, wie an den Zeugen seiner Arbeit, den Vertrauten seiner Gedanken und den Freunden, denen er seine Eingebungen verdankt. Vielleicht sammelte er seine Schätze, wie ein Dilettant, wie ein Gelehrter, wie einer, der im Punkt geistiger Genüsse ausserordentlich feinfühlig ist, und so erklärt sich voraussichtlich die ungewohnte Form eines Geizes, dessen intimen Sinn man nicht verstand. Und was seine Schulden anlangt, die ihn erdrückt haben, so hatte er deren schon zu einer Zeit, wo er in einer Korrespondenz, die uns erhalten ist, sich noch reich nannte. Er war sehr stolz und er unterschrieb Wechsel mit der sorglosen Lässigkeit eines Mannes, der den Wert des Geldes nicht kennt, und der weder das, was er besitzt, noch das, was er schuldet, genau zählt.

Er hatte eine entzückende Frau, Saskia, die wie ein Sonnenstrahl in dieses ewige Helldunkel hineinleuchtet, und die im Laufe einiger nur allzu kurzer Jahre diesem Leben, wenn auch keine Eleganz und keinen eigentlichen Zauber, doch etwas verlieh, wie einen lebhafteren, helleren Glanz. Was diesem trüben Interieur und dieser traurigen, ganz in die Tiefe verlegten Arbeit fehlt, das ist die Expansionsfähigkeit, etwas von einer verliebten Jugendlichkeit, von weiblicher Grazie und von Zärtlichkeit. Hat ihm Saskia all

das gegeben? Er war stark in sie verliebt, wie man sagt, er malte sie häufig, staffierte sie aus, wie er es mit sich selbst getan hatte mit wunderbaren oder kostbaren Verkleidungen, kleidete sie genau, wie sich selbst in einen merkwürdigen Gelegenheitsluxus, und stellte sie dar als Jüdin, als Odaliske, als Judith, vielleicht auch als Susanna und als Bathseba. Und doch hat er sie niemals gemalt, so wie sie wirklich war, und auch von ihr kein einziges wirklich treues Porträt hinterlassen — so wenigstens möchten wir gern glauben. Das ist alles, was wir von seinen häuslichen Freuden wissen, die allzufrühe ihr Ende erreicht hatten. Saskia ist jung gestorben, im Jahre 1642, im selben Jahre, in dem er die „Nachtwache“ gemalt hat. Nicht ein einziges Mal begegnen wir in seinen Bildern einem der liebenswürdigen und lachenden Gesichter seiner Kinder, deren er doch im Laufe seiner 3 Ehen mehrere hatte. Sein Sohn Titus ist einige Monate vor ihm gestorben. Die anderen tauchen unter in die Dunkelheit, die seine letzten Jahre verhüllt, und die seinem Tode folgt.

Es ist bekannt, dass Rubens in diesem seinem so hinreissenden und immer glücklichen Leben, bei seiner Rückkehr aus Italien, als er sich in seinem eigenen Lande heimatlos fühlte, dann später, nach dem Tod der Isabella Brandt, da er sich als Witwer und allein sah in seinem Haus, Augenblicke gehabt hat der grossen Schwäche und eine Art plötzlicher Ohnmacht. Den Beweis dafür haben wir in seinen Briefen. Bei Rembrandt werden wir nie erfahren, was sein Herz gelitten hat. Saskia stirbt und seine Arbeit schreitet fort ohne einen

Tag der Unterbrechung, wie wir mittels seiner datierten Bilder und besser noch an Hand seiner Radierungen feststellen können. Sein Vermögen schwindet dahin, er wird vor die Schuldkammer geführt, alles, was er liebt, wird ihm entrissen. Und er ergreift seine Staffelei, richtet sich anderswo ein, und weder Zeitgenossen, noch auch Nachwelt haben je einen Schrei oder einen Laut der Klage gehört von dieser seltsamen Natur, die man doch völlig zu Boden geschmettert hätte wähen können. Seine Produktion wird weder schwächer, noch geringer. Die öffentliche Gunst geht ihm gleichzeitig mit seinem Vermögen verloren, mit dem Glück, mit dem Wohlsein. Er antwortet auf diese Ungerechtigkeiten des Schicksals, auf diese Untreue der öffentlichen Meinung mit dem Porträt des Six und mit den Staelmeesters; des jungen Mannes vom Louvre und so vieler anderer Werke nicht zu gedenken, die als seine besten, überzeugendsten und kraftvollsten zu gelten haben. Inmitten seiner Trauer, inmitten seines demütigenden Elends bewahrt er einen gewissen Gleichmut, der menschlich unerklärlich wäre, wenn man nicht wüsste, welcher erstaunlichen Leistungen, welcher immer neuer Mittel eine Seele fähig ist, und wie schnell sie vergessen kann, sobald sie mit tiefsten Problemen beschäftigt ist.

Hat er viele Freunde sein genannt? Im allgemeinen glaubt man es nicht; sicherlich hatte er nicht so viele, wie er zu haben verdiente: denn weder gehörte zu ihnen Vondel, der selbst ein Freund des Hauses Six war, noch Rubens, den er gut kannte, der im Jahre 1636 nach Holland kam, der daselbst alle berühmten Maler

besuchte, mit Ausnahme von Rembrandt, und der dann in dem Jahre vor der Entstehung der „Nachtwache“ gestorben ist, ohne dass der Name Rembrandt in seinen Briefen, oder in seinen Sammlungen vorkommt. Ist er sehr gefeiert worden, war er der Gegenstand der allgemeinen Beachtung? Auch das nicht. Wenn von ihm die Rede ist in Apologieen, in Gelegenheitsgedichten jener Zeit, so geschieht es nur nebenbei, gewissermassen aus Gerechtigkeitsgefühl, zufällig und ohne grosse Wärme. Die Literaten zogen andere Leute vor, nach denen erst Rembrandt kam, er, der doch allein erhaben war. Bei den offiziellen Ceremonien an den Tagen des grossen Pomps ward er vergessen, oder aber man sah ihn doch nirgends, weder im ersten Rang, noch im Parkett.

Seinem Genie, seinem Ansehen und seinem Ruhm zum Trotz, der zu Anfang seiner Entwicklung solch grosse Zahl von Malern zu ihm trieb, hat er doch, selbst in Amsterdam, der eigentlichen Gesellschaft nie angehört, wenn auch ihre Türen sich ihm gelegentlich öffnen mochten. Seine Porträts haben ihn nicht mehr empfohlen, als seine Persönlichkeit. Obwohl er die wunderbarsten Porträts und von den bekanntesten Persönlichkeiten gemacht hat, so gehörten sie doch nicht zu jenen gefälligen, natürlichen, leicht verständlichen Werken, die ihn in eine bestimmte Gesellschaft hineinbringen und die daselbst gewürdigt und zu einer Aufnahme führen konnten. Ich habe schon gesagt, dass der Hauptmann Kock, der in der „Nachtwache“ vorkommt, sich später dann an Van der Helst schadlos gehalten hat; und was Six anlangt, der im Vergleich zum Künstler

ein Jüngling war, und der, wie ich glauben möchte, sich nur gewissermassen gegen seinen eigenen Willen malen liess, so ging Rembrandt zu dieser offiziellen Persönlichkeit mehr wie zum Bürgermeister und zum Mäcen, als zum Freunde. Gewöhnlich und mit Vorliebe verkehrte er mit kleinen Leuten, Ladenbesitzern, und kleinen Bürgern. Man hat sogar diesen bescheidenen, aber keineswegs entwürdigenden Verkehr, wie man wohl gemeint hat, allzusehr herabzumindern gesucht. Nur ein wenig mehr, und man würde ihm Niedrigkeit der Sitten vorgeworfen haben, — ihm, der doch nie eine Kneipe aufgesucht hat, was damals gewiss eine Seltenheit war; weil 10 Jahre, nachdem er Witwer geworden war, man zu bemerken glaubte, dass dieser Einsiedler verdächtige Beziehungen zu seiner Dienerin unterhielt. Aus diesem Grunde kam die Dienerin in Verruf, und ward Rembrandt stark verschrieen. Zu dieser Zeit übrigens wandte sich alles zum Schlechten: Vermögen und Ansehen schienen ins Wanken zu geraten, und als er die Breestraat verlässt, heimatlos ohne einen Pfennig, aber nach vollzogener Ordnung der Verhältnisse mit seinen Gläubigern, da sind weder sein Talent, noch all sein Ruhm mehr imstande, ihm seine Stellung zu wahren. Seine Spur verliert sich, er gerät in Vergessenheit, und seine Person verschwindet für diesmal in der Kleinlichkeit und Dürftigkeit seiner Lebenshaltung, aus der er in Wahrheit noch nie herausgekommen war.

Alles in allem war er, wie man sieht, ein Mann ganz für sich, ein Träumer, vielleicht ein grosser Schweiger, obwohl sein Gesicht das Gegenteil zu sagen

scheint; vielleicht ein eckiger und rüder Charakter, herb und unbequem, ein Mann, der nur ungern Widerspruch duldet, der noch weniger gern sich überzeugen liess, im tiefsten Grunde schmiegsam, aber steif in der Form, und sicherlich ein Original. Wenn er anfangs berühmt, geehrt und gefeiert war, allen Neidern, Kurzsichtigen, Pedanten und Toren zum Trotz, so hat man sich dann später gründlich an ihm gerächt.

Er malte, zeichnete und radierte so, wie niemand anders. Seine Werke waren, sogar in ihrer Technik, die reinen Rätsel. Man bewunderte ihn nicht ohne einige Besorgnis; man folgte ihm, ohne ihn doch wirklich zu verstehen. In seiner Arbeit konnte er den Eindruck eines Alchimisten hervorrufen. Wenn man ihn vor seiner Staffelei sieht mit einer ganz sicherlich dick bestrichenen Palette, von der soviel schwerflüssige Farbe und soviel zarte Substanzen herkommen, oder wie er über seine Kupferplatte gebückt allen Regeln zuwider die Radiernadel handhabt — da sucht man unwillkürlich in dieser Radiernadel und diesem Pinsel nach Geheimnissen, die von sehr viel weiter herkommen. Seine Methode war so völlig neu, dass sie die starken Geister in Verwirrung brachte und die einfachen Geister passionierte. Alles, was unter den Malerschülern jung, unternehmend, selbständig und wagemutig war, das ging zu ihm. Seine direkten Schüler waren mittelmässig, sein weiterer Anhang unerträglich. Bei dem Zellensystem, von dem ich gesprochen, ist es bemerkenswert, dass nicht ein einziger von all diesen Schülern seine Selbständigkeit sich bewahrte. Sie haben ihn nachgeahmt, wie niemals ein

Meister von servilen Kopisten nachgeahmt worden ist, und selbstverständlich haben sie nur die schlechten Seiten seiner Technik übernommen.

Ist er gelehrt gewesen, hatte er eine tiefere Bildung? War er auch nur einigermaßen belesen? Weil er den Sinn für eine geschickte Inszenierung hatte, weil er die Geschichte, die Mythologie und die Geschichte der christlichen Dogmen behandelt hat, sagt man ja; man sagt nein, weil man beim Studium seines Inventars eine Unzahl von Bildern, aber keinerlei Bücher entdeckt hat. Und war er schliesslich ein Philosoph, wie man das Wort in seinem eigentlichen Sinne versteht? Was hat er aus der Bewegung der Reformation zu schöpfen gewusst? Hat er, wie man in unseren Tagen sich ausgedacht hat, mit seinem Anteil als Künstler dazu beigetragen, die überkommenen Dogmen zu zerstören und die rein menschliche Seite des Evangeliums aufzudecken? Sollte er mit Vorsatz seine Meinung geäußert haben in den politischen, religiösen und sozialen Fragen, die so lange Zeit sein Land erschüttert hatten und die zum Glück endlich gelöst waren? Er hat Bettler, Enterbte und Lumpen häufiger als Reiche gemalt und häufiger noch Juden, als Christen; folgt nun daraus, dass er für die ärmeren Klassen etwas anderes empfand, als eine Vorliebe, die sich aus rein malerischen Gesichtspunkten erklärt? Alle diese Dinge können offenbar nur auf dem Wege der Vermutung beantwortet werden, und ich sehe keine Notwendigkeit, noch weiter hinein sich zu vertiefen in ein ohnehin schon so tiefes Problem, und so vielen Hypothesen noch weitere hinzuzufügen.

Tatsache ist, dass es schwierig ist, ihn aus der geistigen Bewegung seiner Zeit und seines Landes zu isolieren, und dass er in jenem 17. Jahrhundert in Holland die Luft geatmet hat, darin er gelebt. Wäre er früher gekommen, so wäre seine Erscheinung unerklärlich; wäre er irgend wo anders geboren, so würde er in jener Rolle eines Kometen, die man ihm ausserhalb der Rotationsaxen der modernen Kunst zuschreibt, noch sonderbarer erscheinen; wäre er später gekommen, so würde ihm nicht mehr jenes ungeheure Verdienst zukommen, eine Vergangenheit abzuschliessen und eine der grossen Türen der Zukunft zu öffnen. In jeder Beziehung hat man sich von ihm täuschen lassen. Als Mensch fehlte es ihm an allem Äusseren, daraus man geschlossen hat, er sei grob. Als Mann der Wissenschaft hat er mehr als ein System in Unordnung gebracht, woraus man geschlossen hat, dass es ihm an Wissenschaftlichkeit fehle. Als Mann des Geschmacks hat er gegen alle Gesetze des Herkommens gesündigt, woraus man geschlossen, dass es ihm an Geschmack fehle. Als Künstler, der für das Schöne begeistert war, hat er von den Dingen der Erde einige recht hässliche Vorstellungen gegeben. Kurz, so sehr man ihn auch gerühmt hat, so sehr man ihn verkleinert und so ungerecht man ihn beurteilt hat, im guten wie im bösen und im Widerspruch mit seiner Natur; niemand hat eine genaue Vorstellung von seiner wahren Grösse gehabt.

Man beachte, dass er der wenigst holländische der holländischen Maler ist, und dass er, wenn auch ein Kind seiner Zeit, doch niemals völlig zum Kind dieser

Zeit wird. Was seine Zeitgenossen beobachtet haben, das sieht er nicht; was sie nicht beachten, das sucht er zu erforschen. Man hat die Fabel verlassen, und er kommt auf sie zurück; die Bibel gerät in Vergessenheit, und er illustriert sie; die Evangelien, und er gefällt sich in ihrer Behandlung. Er kleidet all diese Gestalten auf seine besondere Art, aber er lässt sie in einem einzigen, neuen und allgemein verständlichen Sinne zu uns sprechen. Er träumt vom Simeon, von Jakob und von Laban, vom verlorenen Sohn, von Tobias, von den Aposteln, von der heiligen Familie, vom König David, von Golgatha, vom Samariter, von Lazarus und von den Evangelisten. Er bewegt sich um Jerusalem und um Emmaus, und immer fühlt man ihn wie angezogen von der Synagoge. Diese geheiligten Darstellungen lässt er auftauchen an Orten ohne Namen und in Kostümen, denen der Sinn fehlt. Er konzipiert sie und formuliert sie mit ebenso wenig Sorge um die Tradition, als Rücksicht für die lokale Wahrheit. Und so stark ist indessen seine schöpferische Kraft, dass dieser so besondere, so persönliche Geist den Gegenständen, die er behandelt, einen allgemeinen Ausdruck, einen intimen und typischen Sinn verleiht, an den die grossen Epiker der Dichtung und der Malerei nur selten herankommen.

Ich habe an irgend einer Stelle dieser Studie gesagt, dass sein Prinzip darin bestand, von all den Elementen eines gegebenen Gegenstandes nur eines herauszuholen oder vielmehr von all den anderen abzusehen, um nur ein einziges davon fest zu fassen. So hat er in all seinen Werken die Arbeit eines Analytikers

oder, um in vornehmer Sprache zu sprechen, eines Metaphysikers eher als eines Poeten geliefert. Niemals hat die Wirklichkeit ihn als Ganzes ergriffen. Betrachtet man die Art, wie er die Körper behandelt, so möchte man wohl zweifeln an dem Interesse, das er ihrer äusseren Erscheinung entgegengebracht. Er liebt die Frauen und hat sie doch nur formlos gesehen. Er liebt alles, was Gewebe und Stoff ist und hat diese doch nie eigentlich nachgeahmt; aber zum Entgelt, und wenn es ihm auch an Grazie, an Schönheit und an Reinheit der Linien fehlte, hat er den nackten Körper mit einer Feinheit der Rundungen, der Schwellungen, mit einer Liebe für die Substanz und einem Sinn für das lebendige Wesen wiedergegeben, wie sie das Entzücken jedes Mannes vom Handwerk ausmachen. Er wusste alles aufzulösen und in seine Elemente zu zerlegen, die Farbe sowohl wie das Licht, so dass er bei Aussonderung aller Mannigfaltigkeit in der Erscheinung und mittels der Konzentrierung alles dessen, was zerstreut wirkt, dahin gelangte, ohne Kontur zu zeichnen, ein Porträt zu malen beinahe ohne alle sichtlichen Züge, zu kolorieren ohne Farbe, und das Licht dieser Sonnenwelt in einem einzigen Strahl zu konzentrieren. Es ist unmöglich, in einer plastischen Kunst das Streben nach Gestaltung des Dinges an sich weiter zu treiben. An die Stelle der physischen Schönheit setzt er den geistigen Ausdruck — an die Stelle der Nachahmung der Dinge ihre nahezu völlige Metamorphose; — an die Stelle der äusserlichen Betrachtung die Spekulation des Psychologen — und an die Stelle der genauen, studierten oder naiven Beobachtung die

Gesichte eines Visionärs und so durchaus überzeugende Erscheinungen, dass er selbst von ihnen getäuscht werden kann. Vermöge dieser Fähigkeit des doppelten Gesichts, dank dieser Intuition eines Somnambulen, sieht er in alledem, was übernatürlich ist weiter als irgend ein anderer. Das Leben, das er als Traum erblickt, hat einen gewissen Accent von der anderen Welt, der das Leben der Wirklichkeit nahezu kalt und blass erscheinen lässt. Man sehe im Louvre sein Frauenporträt unmittelbar neben der *Maîtresse du Titien*. Man vergleiche die beiden Wesen, man frage nur die beiden Bilder um ihre Geheimnisse, und man wird den Unterschied begreifen, der die beiden Geister trennt. Sein Ideal, das er wie im Traum mit geschlossenen Augen verfolgt, ist das Licht: der Glanz, der sich um die Gegenstände legt, die Phosphoreszenz auf dunklem Grund; dieses Licht, das so flüchtig ist, unsicher, aus unmerklichen Linien gebildet, die verschwinden, bevor man sie nur festhält; eine blendende Erscheinung des Augenblicks. Was Rembrandt versucht und was er nach dem Urteil der ganzen Welt auch erreicht hat, das war: die Vision festzuhalten, sie auf die Leinwand zu bannen, ihr ihre Form und ihr Relief zu geben, ihr ihre empfindliche Stofflichkeit zu bewahren, sie in ihrem vollsten Glanz erscheinen zu lassen und zu erreichen, dass das Ergebnis eine dauerhafte, männliche und substantielle Malerei sei, so wirklich, wie keine andere, und die dem Vergleich mit Rubens, Titian, Veronese, Giorgione und Van Dyck standhält.

Und nun noch ein letztes Wort. Wenn wir so verfahren, wie er selbst verfuhr, wenn wir von diesem

so gewaltigen Werk und von diesem so mannigfaltigen Genie das hervorheben, was ihn in seiner eigentlichen Wesentlichkeit bezeichnet, wenn wir das alles auf seine ursprünglichsten Elemente zurückführen und seine Palette, seinen Pinsel, seine Ölfarbe, seine Lasur, den ganzen Mechanismus des Malers aussondern, so würden wir endlich dahin gelangen, das eigentlichste Wesen des Künstlers im Stecher zu fassen. Der ganze Rembrandt steckt in seinen Radierungen. Für alles sind seine Radierungen die Offenbarung, für seinen Geist, seine Erfindungskraft, seine Träume, für seinen gesunden Menschenverstand, seine Phantastereien, für all die Schwierigkeiten in der Wiedergabe des Unmöglichen, für all seine Wirklichkeiten im scheinbaren Nichts; sie lassen den ganzen Maler ahnen, und besser noch, sie erklären ihn. Die gleiche Technik, die gleichen Ziele, eine gleiche Nachlässigkeit, eine gleiche Eindringlichkeit, dieselbe Seltsamkeit in der Mache, und dasselbe erschütternde und plötzliche Gelingen im Ausdruck. Wenn ich sie gut nebeneinander halte, so sehe ich keinerlei Unterschiede zwischen dem Tobias des Louvre und irgend einer radierten Platte. Es gibt niemand, der nicht den Radierer in ihm über alle anderen Radierer stellt. Ohne ebensoweit zu gehen, wenn es sich um seine Malerei handelt, wäre es doch gut, häufiger an das Hundertguldenblatt zu denken, wenn man zögert, ihn in seinen Bildern zu verstehen. Man würde dann sehen, dass all die Schlacken dieser Kunst der unvergleichlich schönen Flamme, die im Innern brennt, keinerlei Eintrag zu tun vermögen, und ich glaube, dass man

schliesslich alle Namen, die man Rembrandt gegeben hat, ändern würde, um ihm die entgegengesetzten zu geben.

In Wahrheit war es ein Kopf, dem ein nachtauhellendes Auge und eine ohne grosse Kunstfertigkeit geschickte Hand diente. Diese mühselige Arbeit war das Ergebnis eines beweglichen und zarten Geistes. Dieser Spürjäger, dieser Kostümheld, dieser Mann der widersprechenden Bildung, dieser Mann der Niederungen und doch eines so hohen Fluges, diese Nachfalternatur, die es zu allem zieht, was glänzt, diese Seele, die so empfindsam ist für gewisse Formen des Lebens und so gleichgültig für viele andere; diese Leidenschaft ohne Zärtlichkeit, dieser Liebhaber ohne sichtliches Feuer, diese Natur der Kontraste, der Widersprüche und der Unausgeglichenheiten, tief bewegt und wenig beredt, von tiefer Liebe erfüllt und doch so wenig liebenswürdig, dieser sogenannte Materialist, dieser triviale, dieser hässliche Mensch; er war ein reiner Spiritualist und sagen wir es mit einem Wort: ein Ideologe. Ich meine damit einen Geist, dessen Gebiet die Idee, und dessen Sprache die Ideensprache ist. Hier ist der Schlüssel für das ganze Geheimnis.

Nimmt man ihn so, so erklärt sich der ganze Rembrandt, sein Leben, sein Werk, seine Neigungen, seine Konzeptionen, seine Poesie, seine Methode, seine Ausdrucksmittel und sogar die Patina seiner Malerei, die doch nichts ist als eine kühne und tief hervorgeholte Spiritualisation der stofflichen Elemente seines Handwerks.