



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die Alten Meister

Fromentin, Eugène

Berlin, 1903

II.

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

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 ungestüme 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 Scheben 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 niederfegt, 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 Knochengerüst 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