



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## **Die Alten Meister**

**Fromentin, Eugène**

**Berlin, 1903**

VI.

---

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

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 Enthaltsamkeit 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 eminenter 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, welch 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.