



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die Alten Meister

Fromentin, Eugène

Berlin, 1903

IX.

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

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 abgeschlossenen 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.