



JEUNE ALGERIENNE gegen 1872. 0,40 × 0,60.
Photo Durand Ruel Paris.

DIE BESTE ZEIT

COROT hat über zweiundeinhalbtausend Bilder gemalt. Wir haben versucht, die Arten anzudeuten, aus Hunderten Gruppen zu bilden. Viele Arten zogen an uns vorüber, Landschaften, Portraits, Idyllen, romantische Szenen, Odaliskens, badende Nymphen, Kirchenbilder, Fresken und immer wieder Landschaften, eine ganze Kunstgeschichte. Und wo man glaubt, am Ende zu sein, wenigstens die einzelnen Gattungen aufgezählt zu haben, da erscheinen wieder Scharen von Bildern mit ganz neuen Zügen, die sich wieder zu einem Ganzen zusammenfinden, einem neuen Gesicht unter dieser Fülle von Gesichtern. Wieder sind Frauen darunter, umringt von allen anderen Arten der früheren Zeit, aber diese Frauen heben sich ab von dem Haufen. Schon daß sie Frauen sind, unterscheidet sie. Man erinnert sich bei ihrem Anblicke nicht, daß Corot je vorher eine

andere Weiblichkeit als kleine flinke Mädchen in nackter Allerlieblichkeit gemalt hat. Jene sind ernst und schweigsam, man weiß gar nicht mehr, daß Corot früher schweigsam und ernst war. Gelassen blicken sie den Beschauer an, ein wenig nach der Seite, in die Ferne. Nicht traurig, nichts weniger als sentimental, nachdenklich vielmehr wie klare Menschen. Sie sind noch jung, aber sie sind nicht ihrer Jugend wegen da; das Matronenhafte der berühmten Mandolinenspielerin, die früher bei Desfossés war,¹⁾ bekleidet selbst die Mädchen unter ihnen. Die Italienerin, die aus einer anderen leichter beherrzten Welt hierher kam, hat einen ernstsinnenden Zug bekommen. Zuweilen sind sie im Freien am Brunnen, wie in dem schönen Bild der Sammlung Behrens in Hamburg;²⁾ immer allein, in Gedanken versunken, oder verträumt auf demselben Pantherfell ruhend, auf dem andere — vielleicht waren sie's selber einmal — ihre nackten Glieder gesonnt haben. Oder es sind Frauen mit ihren Kindern in einsamer Landschaft.

Ein ganz anderer Ton spielt in diesen Idyllen. Er scheint von allem Griechentum der früheren Art befreit. Zwar findet man hier und da eine Griechin, aber es ist keine tanzende Nymphe, sondern eine verwundete Eurydice.³⁾

Zum erstenmal treffen wir in diesem Kreise die Frau im Hause. Früher war es fast, als gediehe das Weibliche nur zwischen Bäumen, am Weiher im betauten Grase. Nun finden wir die Mädchen in stillen, behaglichen Zimmern. Sie haben Bücher in der Hand, ohne zu lesen, oder haben sich verstohlen mit einer

¹⁾ L'œuvre de Corot Nr. 1060. Eines der feinsten und vollendetsten Bilder dieser Art (Robaut legt es zwischen 1850 und 1855), von unbeschreiblicher frauenhafter Liebenswürdigkeit im Ausdruck.

²⁾ L'œuvre de Corot Nr. 1343, wohl die schönste Fassung dieses dreimal gemalten Motivs.

³⁾ L'œuvre de Corot Nr. 1999—2001.

Gitarre vor die Staffelei des Künstlers gesetzt, ohne zu spielen.

Nichts Griechisches, eher holländisch. Aus der leichten Hülle, wie sie in den elysäischen Gefilden getragen wird, ist das adrette bürgerliche Kleid geworden. Die Malerei hat sich angepaßt. Wir sind weit von der bequemen Nebelstimmung der Nymphenlandschaften. In reichen Farben heben sich die Gestalten von den wohnlichen Wänden der Zimmer ab. Die Kunst, die Atmosphäre zu schildern, zeigt auch hier ihre Reize, aber sie rechnet mit dem Koloristen. Klare Farbharmen leben in den Bildern. Sie spiegeln die ruhige Besonnenheit dieser Menschen und ihres Schöpfers wieder.

Hier kommt endlich mit unübersehbarer Deutlichkeit der unmittelbare Einfluß desselben Landes zum Vorschein, das von den Malern von Barbizon entdeckt worden war. Aber auch jetzt noch setzt sich Corot ganz anders mit Holland auseinander als die Reihe von Rousseau zu Daubigny. Wohl ist der Einfluß sichtbarer als in dem Idylliker Corot, der sich auf die alten Beziehungen zwischen den beiden Malschulen erinnerte; aber gleichzeitig offenbart er die tiefere Durchdringung des holländischen Geistes. Wieder läßt Corot alles mitwirken, was ihm die französische Tradition schenkte, und bereichert seine Synthese nur mit den kostbarsten Werten. Die anderen erbauten sich an dem Kreise Ruysdaels. Corot geht zu den beiden Größten neben Hals: zu Rembrandt und Vermeer.

Die Instinktverwandtschaft mit Rembrandt ist im ganzen Werke Corots zu spüren, und sie beweist, wie frei man seinen Klassizismus auffassen muß, um solche Gemeinschaft verständlich zu finden. Sie half ihm zu der lockeren Form. In dem Hl. Sebastian steckt etwas von dem Christ an der Säule der Sammlung Carstanjen, und als die Düsseldorfer Ausstellung die merkwürdige

Idylle Rembrandts bei dem Fürsten Salm-Salm „Diana und Aktäon“¹⁾ brachte, hätte man glauben können, selbst auf diesem Felde eine entfernte Verwandtschaft zu finden. Corot ist immer zierlicher, nicht nur in der Form, im Maßstab, auch in der Erfindung seiner Mittel. Ganz rembrandthaft wirken die winzige thronende Frau im Atelier des Hauses Rouart²⁾ und der dunkle „Passeur“ bei Frau Desfossés. In dem Bildchen bei Rouart erreicht Corot im kleinen Format mit einer ans Fabelhafte grenzenden Abstufung des Graus eine ähnliche Majestät der Erscheinung, die wir in größter Pracht in Rembrandts Delila oder dem Mahl der Esther und, weniger gespenstisch, in gewissen Portraits, wie der Dame mit dem Fächer, bei dem Herzog von Westminster finden. Das letzte Bild hat Corot übrigens bei seinem Aufenthalt in London im Jahre 1862 gesehen.

Acht Jahre vorher war er mit Dutilleux in Belgien und Holland gewesen. Nach den Aufzeichnungen des Freundes hatte er nicht viel für die Anatomie und die Nachtwache übrig, aber bewunderte die Tuchmacher, und sicher, obwohl davon nichts verlautet, dürften ihm damals die holländischen Interieurmaler näher gekommen sein. Denn kurz nach seiner Reise malte er die beiden merkwürdigen Bilder, die in den fünfziger Jahren ganz allein stehen: „Die Küche in Mantes“ und „das Zimmer in Mas-Bilier.“³⁾ Die Intimität, mit der er die Landschaft wiederzugeben pflegte, zog hier aus dem typisch holländischen Genre einen

¹⁾ Bode, Rembrandt-Werk Nr. 196.

²⁾ Aus dem Jahre 1869, laut dem Katalog der Vente Corot.

³⁾ L'œuvre de Corot: Intérieur Rustique au Mas-Bilier, Nr. 824 (Sammlung Moreau-Nélaton) und Intérieur de Cuisine à Mantes Nr. 826 bei Durand Ruel. Robaut legt das erstere zwischen 1850 und 1860. Es ist aber wohl nicht vor 1854 gemalt worden. Laut einem Brief Lacroix' entstand es aus einem äußeren Anlaß, weil der Regen am Ausgehen hinderte, und wurde genau nach der Natur gemalt (vgl. darüber im ersten Band der Oeuvre de C., S. 266). Das andere Bild legt Robaut zwischen 1855 und 1860. Vorher hat Corot nie Interieurs gemalt.

vollkommen neuen Reiz. Wie anders leben in dem Corotschen Raum die Menschen und Dinge, als in den schön gepinselten Musterzimmern des Pieter de Hooch. Der holländische Modemaler gibt mit angenehmen Farben und sauberem Auftrag ein Bild von höchster Gefälligkeit. Auch das Licht ist nur dazu da, um die Zimmer zu möblieren. Corot macht aus der Farbe den Stoff des Zimmers, aus dem Licht die Atmosphäre, und aus dem Ganzen ein Stückchen Leben, in das man unbemerkt hineinschaut.

Auf diese Kunst, die er damals rein zufällig und ganz vorübergehend unternommen hatte, griff er später, als das Behagen des Zimmers dem Alter näher rückte, mit größter Meisterschaft zurück. Die Form, die früher im Dämmerlicht des Morgens und Abends verschwamm, aus hundert schwebenden, versteckten, verwobenen Flecken und Fleckchen zusammengesetzt, trat jetzt in den von der Zimmerluft umgebenen, großen Einzelfiguren mächtig hervor und forderte von Corot alle Gaben eines sicheren Pinsels und einer starken Koloristik. Man begreift kaum, wie der Siebzigjährige, nach der ungeheuerlichen Arbeit, der kaum übersehbaren Vielseitigkeit, zu dieser schwersten Aufgabe, die er sich je gestellt hatte, die Kraft fand. Die ersten Einzelfiguren dieser Art fallen noch ungefähr in die Zeit der beiden Interieurs. Es waren Atelierstudien nach neapolitanischen Modellen, in der Pose den ersten römischen Frauenbildern der zwanziger Jahre ähnlich, nur von ganz anderer, unendlich reiferer und kühnerer Kunst. Cheramy besitzt eine Italienerin, in der die ganze Palette zum Vorschein kommt¹⁾; das Schwarz und Weiß im Haar und im Kopftuch, das Fahlgelb in dem Teint mit violettgrauen Schatten, das Rot in der Bekleidung des Rückens und in der rot-weiß gestreiften Schürze, das

¹⁾ L'œuvre de Corot Nr. 1037.

Violettbraun in den Ärmeln, und vor allem das starke Blau in dem Rock; dasselbe Blau, das er später zu einem wahren Triumph der Farbe ausbaute. Diese Italienerin sitzt am Boden in natürlichster Haltung, den einen Arm auf eine Amphora gestützt, Hände und Füße lässig verschlungen. Die Farben haben etwas von derselben Natürlichkeit. Sie gehören so selbstverständlich zu dem Kleid, wie das Kleid das Mädchen einhüllt, weil eine höchst raffinierte Abstufung der Töne die Kontraste vermittelt. Die Degradation wird später immer kunstvoller und gestattet die Ausdehnung des Formats und des Ausdrucks. Schon in der etwas späteren *Femme à la pensée*, bei Durand Ruel,¹⁾ die den Kopf auf die Hand stützt, in der anderen eine Blume hält, kommt das eigentümlich Gewirkte zum Vorschein, das so vielen Einzelfiguren Corots die schöne Wärme gibt. Auch in diesem Genre von Bildern wird, je älter Corot wurde, dem Pinselstrich und der Farbe immer mehr die Rolle anvertraut, die vorher die umhüllende Tonkunst gespielt hatte. Man kann das am besten bemerken, wenn man die sechs Darstellungen seiner Frau vor der Staffelei miteinander vergleicht.²⁾ Sie beginnen um das Jahr 1865 und enden mit der Frau im schwarzen Sammetrock des Lyoner Museums, aus 1870. In den früheren scheint Corot mehr am reinen Umriß zu haften, an der schönen Erscheinung im Raum, den er mit kühler Sanftheit, in blonden Tönen darstellt. Das Gemälde bei Frau Esnault-Pelterie, mit dem schönen Rosa des Rockes, ist eine meisterliche Paraphrase der holländischen Interieur-Malerei, aber weicher, fließender, freier als das Genrebild der Spezialisten des 17. Jahrhunderts. In der Lyoner Variante dagegen dringt er wie Rembrandt immer mehr in das Innere

¹⁾ L'œuvre de Corot Nr. 1041.

²⁾ L'œuvre de Corot Nr. 1557—1561.

der Materie, teilt das früher Zusammengehaltene, selbst auf Kosten der Modellierung, ist mehr Architekt als Dekorateur und schafft ein ganz und gar neuzeitiges Werk. Es steht nicht allein. In vielen Frauenbildern derselben Zeit, die Portraits scheinen und nach Modellen gemacht wurden, finden wir dieselbe Malerei. Durand Ruel besaß eines der schönsten, das Kniestück eines Mädchens von unbeschreiblichem Ausdruck, genannt „la jeune Grecque“.¹⁾ Es ist so einfach und selbstverständlich wie das Mädchen Rembrandts in Stockholm, fast möchte man hinzufügen, ebenso unbegreiflich meisterlich. Rembrandt strich das Gesicht und das Kleid in größeren Strichen hin und verwandte eine stärkere Koloristik. Aber man ist geneigt, diesen Unterschied nicht auf eine Differenz des Könnens, sondern die Verschiedenheit der Temperamente zu schieben, die natürlich unüberbrückbar ist. Die kleine Emma Dobigny, das Modell jenes Bildes, gibt so gut den Typ Corots wie die sogenannte Köchin oder die Hendrickje Stoffels den Rembrandts. Wir fühlen darin gleich deutlich die Anschauung des Meisters, ja seine Auffassung des Lebens. Keine Philosophie. Es sind fleischgewordene, restlose Formen der Empfindung. Corot gab in seinem Bild — und in vielen anderen — das Nachdenkliche der Frau, das sich nicht in Gedanken vollzieht, sondern in den Sinnen bleibt, das Träumen ohne festen Inhalt. Frauen — und zumal die des Südens — sind deshalb so gute Vorbilder für Maler und Bildhauer, weil ihre ganze Wesensart durch das Formale erschöpft wird. Sie denken, leben, schaffen Formen, sind unversengt von der Intellektualität, die den Mann nach innen zieht und sein Äußeres verkümmern läßt. Sie leben noch animalisch, und da sie das Animalische mit ihren Instinkten, nicht mit

¹⁾ L'œuvre de Corot, Nr. 1995 (1868—1870).

denen des Mannes kultivieren, vermeiden sie das Häßliche unserer verborgenen, ungepflegten Animalität. Corots Mädchen ist überlegene Natur. Kein Hauch von Sentimentalität oder Genre-Dichtung trübt die Keuschheit der Konzeption. Das Bild scheint von einem Wunder-Spiegel wiedergegeben, den sich das Mädchen — nicht der Künstler — vorhält. Auch Rembrandts Kleine im Fenster im Stockholmer Museum ist nachdenklich. Aber sie zeigt, ohne zu wollen, all die natürliche Rassen-Energie, die selbst dann nicht schläft, wenn sie nicht gebraucht wird. Sie ist immer auf dem Qui-Vive, horcht nach außen. Hier spinnt sich der Traum in bestimmtere Gedanken ein, die das Fleisch anspannen. Das gibt die Kunst Rembrandts so gut wie Corots Malerei die Art seines Modells. Die kleine Emma Dobigny war eine echte Pariserin, und trotzdem hatte man recht, das Bild „La jeune Grecque“ zu taufen. Alles was man darüber in wenigen Worten sagen könnte, beruht in dieser Bezeichnung. Es ist griechisch empfunden, in einer noch höher stehenden Art als das der gleichen Welt zugewandte Märchenspiel Corots. Und diese Empfindung entscheidet gegen die Ähnlichkeit mit dem großen Holländer. Was zu der Annäherung verlockt, ist zumal die Analogie der Entwicklungen, beider Übergang vom Ton zur Farbe, von der Hülle zum Kern. Nur eine der vielen Häute, von denen man sich die Persönlichkeit eines großen Künstlers umgeben denken kann, zeigt die Verwandtschaft Corots mit Rembrandt. Darunter bleibt derselbe Mensch, der nach Rom ging, um seine Landschaften zu lernen. Wieviele der Häute man auch finden mag, immer fühlt man den Kern hellenischer Empfindung. Und dieser wirksame Kern ist auch der Grund der merkwürdigen Erscheinung, daß unsere Erinnerung vor diesen reifsten Schöpfungen Corots von Rembrandt zu einem

anderen Meister pendelt, der dem Holländer so entgegengesetzt wie möglich erscheint, zu Ingres. Wir bleiben auch hier nicht haften. Es wird sich herausstellen, daß ein tieferes Eindringen in die reiche Entwicklungswelt Corots uns wieder, wenn nicht zu Rembrandt, wenigstens in seine Nähe zurückbringt.

Nicht mehr der Schöpfer der Odaliskten steht hier vor uns, nicht der Maler; der Zeichner Ingres vielmehr, der mit kleinerem Mittel Größeres vollbrachte, der auch seine Gesichter wie gehauchte Empfindungen in schlichter Menschlichkeit und doch von aller menschlichen Last entkleidet darstellte. Der Bourgeois Ingres, der ein göttlicher Dichter war. Ich meine seine unwahrscheinliche Plastik und verstehe darunter nicht, daß er ein Ding rund in den Raum zu setzen wußte, sondern nur das Rund; und mit dem Rund meine ich das Hineinwachsen einer Macht ins Jenseits, den Griff einer Hand, die wir nicht sehen, von der nur die Wirkung bleibt, das Hineingetriebene, Auseinandergebogene, dem unsere Blicke nachjagen wie der Öffnung des Wassers unter dem Kiele. Diese unbegreifliche Plastik ist auch in den Frauengesichtern Corots. Die jeune Grecque ist ein Mädels, wie man es alle Tage sehen kann, so wahrscheinlich wie möglich. So blickte es ganz gewiß, hielt sich so, ein gutmütig verträumtes Geschöpf mit einem possierlichen Hang zum Ernst, das richtige junge Mädchen. Und bei aller Einsicht in dieses Dasein lockt uns eine unsichtbare Gewalt, mehr aus dem Gesicht herauszusehen. Nichts Psychologisches, nichts zum Andichten; mit alledem bleibt das Merkwürdige immer noch unberührt, fassen wir nicht das zweite Gesicht der Physiognomie. Das etwa fühlen wir darin: aus dem Profil wächst scheinbar ein zweites heraus, oder vielmehr, es schwebt dem andern vor in kaum sichtbaren Kurven; ein Profil, das gar nichts Mensch-

liches hat, sondern ein Zeichen ist, ein Kreis, eine Ellipse im Raum, etwas Kugelhaftes. Dieses Gedachte, eine vollkommen regelmäßige Form, die man mit einem simplen Wort benennen zu können glaubt, bleibt rätselhaft, weil es, obschon greifbar vorhanden, doch nur in der Einbildung existiert und Einbildung bleiben muß, in Wirklichkeit von einem uns anblickenden Mädchen mit Augen, Nase, Haaren, Mund höchst unfreiwillig gebildet. Der sphärenhafte Ersatz des Natürlichen durch eine abstrakte Form, zu der uns der Künstler drängt, ist seine Kunst, und nie hat sie Corot tiefer und merkwürdiger erreicht als in diesen Bildern. Ein Pendant ist die *Femme à la perle*,¹⁾ vielleicht noch mysteriöser als die kleine Griechin, nicht ganz so einfach. Hier ahnt man die volle Bewußtheit des Künstlers, zu einer Form zu gelangen, die wir der Einfachheit halber antik nennen wollen. Neben dem durchaus Organischen der Natur tritt das Konstruktive des Zeichens ganz unmittelbar hervor. Sobald wir aufs einzelne gehen, erkennen wir auch die Brücken, sehen, daß die Wölbung vom Auge zur Stirn in Wirklichkeit nicht so sein kann, daß die Nase im Porträt ganz etwas anderes ist als die Erhöhung, die sich in der Natur zwischen Mund und Augen befindet, und bleiben doch, sobald wir dieses andere fassen wollen, immer wieder bei dem höchst wahrscheinlich Abgemalten haften. Und nun begreifen wir auch den größeren Reichtum Corots im Vergleich mit Ingres. Das notgedrungene Zurückzucken der Betrachtung in das dargestellte Abbild von der Natur als solcher ist bei Corot stärker. Wir bleiben bei Ingres leichter an der Arabeske hängen, zumal in den Odalisenbildern. Deren Schönheit ist über jedes Lob erhaben und wird hier nicht in Frage gezogen. Es handelt sich darum, unsere Empfindung zu analysieren, um das Jenseits der

¹⁾ L'œuvre de Corot Nr. 1507 (1868—70).

eng begrenzten Sphäre Ingresscher Kunst zu erkennen. Wir bemerken leicht, daß das scharf Umzirkelte des Klassischen weicht, sobald wir uns Ingres Portraits zuwenden, und daß sich das ganze Verhältnis ändert, sobald wir an Stelle des Malers den Zeichner nehmen. Ingres' Zeichnungen sind deshalb soviel wert, weil sie die Form restlos in die Materie aufgehen lassen. Alle den Maler hemmenden Beschränkungen fallen hier fort. Die natürliche Reduktion der Palette auf das Grau und Weiß des Bleis und Papiers läßt keine Reste. Bei dem Maler Ingres empfangen wir wohl eine höchst präzise Form, aber nicht mit gleicher Bestimmtheit den Doppelschlag aus Zeichen und Natur, der unsere höheren Deutungskräfte spannt. Der Autor der *Femme à la perle* dagegen verstärkt diesen Impuls. Er wirkt, grob gesprochen, doppelt, natürlich ohne das Doppelte der spezifisch Ingresschen Wirkung zu treffen. Die Schönheit der *Femme à la perle* besteht nicht allein in dem vollen Oval des Gesichtes, in der herrlichen mit größter Meisterschaft modellierten Pose, dem Gleichmaß der übereinandergelegten Hände und der Wirkung dieser schön geformten Masse vor dem Hintergrund, sondern auch in dem Blühen des Fleisches, über das sich ein aus herrlichen Farben gewirkter Stoff legt; vor allem aber darin, daß die ganze Form aus einem Gewebe geschaffen wurde, das dem Zusammenhang der Teile eine mindestens ebenso wichtige Stütze verleiht als die Arabeske.

Die Erkenntnis des Vorzugs entspringt nicht etwa einer Reaktion des Geschmacks. Dieser kommt hier nicht in Betracht. Die Regeln des Geschmacks, von Ingres stets sublim erfüllt, entsprechen nur relativen Forderungen. Vielmehr wirkt in Corot die größere Einsicht in die Bedingungen der Malerei, eine Einsicht, die uns nicht durch die Konsequenz ihrer Logik besticht, als Verstandessache überhaupt nicht mitspricht, sondern selbst-

tätig unsere Kritik beeinflußt, weil uns ihre Resultate durch die Entwicklungsgeschichte gewohnt geworden sind. Daher entbehren wir selbst bei vollkommener Schätzung des individuellen Aufbaus eines Ingresschen Werkes und finden, daß Corot größere Vorteile gewinnt. Er nützt das Material besser aus. Die Entscheidung wäre ungerecht, wenn Corot sich prinzipiell anderer Materialien bediente und z. B. wie Manet malte, der auf Unterdrückung der Modellierung drang. Das ist nicht der Fall. Corots Frauenbilder zeigen eine wunderbare Plastizität. Sie ist es ja allein, die uns überhaupt auf Ingres bringt, ganz wie Ingres Corot darauf brachte. Er zeigt dies und ein Plus, vervielfacht die Möglichkeiten, ohne die engeren Zwecke des Klassizisten hintenanzusetzen; nicht dadurch, daß er das Plastische steigert, aber durch reichere Erfüllung derselben Absicht, der das Plastische dient. Er macht es wirksamer als Ingres. Wir haben bei Corots Bildern mehr Teile zusammenzuziehen. Die Sprünge unserer Phantasie, die Hebel des Genusses, sind größer und trotzdem ebenso sicher. Ja, sie sind sicherer, denn was unserem Gefühl für Wahrscheinlichkeit zugemutet wird, ist bei Corot geringer, weil die Träger der Wirkung zahlreicher sind. Wir genießen hier die Kombination des Ideals des Plastischen in der Art der Antike, das bei Ingres überwiegt, mit dem Ideal des Flächigen in der Art Rembrandts. Ingres' absoluter Verzicht auf das Rembrandtsche Ideal erscheint nicht als Lücke innerhalb seiner Art. Er tönt mit bewunderungswerter Treffsicherheit seine Flächen, — nichts ist verkehrter, als ihn in diesem Sinne einen schlechten Koloristen zu nennen. Corot aber erreicht dieselbe relative Reinheit innerhalb seiner Mittel und mehr mit dem Mittel, weil er nicht nur tönt, sondern malt.

So nähern wir uns wieder Rembrandt. Wohlverstanden, dieser Name dient jetzt nur einem geläufigen Begriff,

dem Malerischen durch Anwendung differenzierter Teilung, und soll die Stellung Corots nur ganz summarisch begrenzen. Daher kümmert uns hier nicht, was man erwidern könnte, daß Rembrandt zuletzt in seiner Art so einseitig vorging wie Ingres in der seinen, und daß das eine Extrem nicht gegen das andere ausgespielt werden dürfe. Denn abgesehen von der Schiefheit solcher Erwidrerung, die das in der Natur der Malerei als solcher tiefbegründete Ideal gegen ein durchaus abgeleitetes und aller natürlichen Vorzüge entbehrendes setzt, haben wir uns zu erinnern, daß Corot durchaus nicht extrem war. Rembrandts Genie verlangte die Einseitigkeit, die er zuletzt erreichte, Ingres' Genie die seine. Corot erweist gerade in der Kombination sein Genie und kann daher weder mit dem einen, noch dem anderen verglichen werden, wenn man ihn erschöpfen will. Beide zeigen die Extreme von Arten, die sich in Corots Werke vereint finden.

Begnügen wir uns hier, bevor wir die Analyse weiter zu treiben versuchen, mit der Konstatierung der auffallenden Steigerung des Niveaus, auf dem die Werte Corots diskutiert werden, je näher wir dem Ende kommen.

Man könnte aufstellen, daß ein Künstler um so mehr wert ist, je größer die Bedeutung der überlieferten Werte ist, die sein Werk zum erneuten Bewußtsein bringt. Das klingt paradox, ist doch, so glaubt man, das Werk des Autors, nicht der anderen wegen da; und zumal bei der modernen Kunstbetrachtung, wie sie in Deutschland üblich ist, hätte die Formel kein Glück. Wo die Regel herrscht, die Empfindung von der Kunst in Benebelung des Bewußtseins umzusetzen, wird jedes Moment, das der Analyse den Vergleich nahelegt, störend. Wo der Wunsch herrscht, über die Empfindung zur Klarheit zu gelangen, und die Empfindung stark genug ist, auch bei vollem Bewußtsein des Betrachters zu bestehen,

wird die vergleichende Analyse nicht nur wissenschaftlich fördern, sondern den Genuß mitbestimmen. Erreicht das neue Werk nichts als eine Erinnerung an alte Werke, so ist es Plagiat und scheidet aus. Wenn aber die Erinnerung die neue Gabe nicht auslöscht, sondern im Werte erhöht, nicht weil das neue über dem alten steht, sondern weil die vom alten hervorgerufene Bewegung großer seelischer Komplexe hier einen neuen Ansporn erfährt, so identifiziert sich die Erinnerung mit dem Genuß und symbolisiert zum mindesten die Freude, die uns das neue bereitet. Die Sichtbarkeit von Momenten, die den Vergleich herausfordern, steht infolge unserer Unfähigkeit, das Werk ganz zu erforschen, nicht fest. Daß solche Momente immer vorhanden sein müssen, daran kann nur zweifeln, wer die Kunst als Willkür betrachtet.

Die Werke der anderen, die Corot vor unserem Geiste erstehen läßt, machen ihn nicht kleiner. Wir gelangen mit ihnen zur Bestimmung des Reiches, in dessen weitgezogenen Grenzen der Thron seiner Kunst emporragt. Wie Zeichen im Walde sorgen sie dafür, daß wir den Weg nie wieder verlieren können.



LA DAME BLEUE, 1874. 0,80 × 0,50.
Sammlung Henri Rouart, Paris.