

WIR vermochten mit dem Rembrandthaften der späteren Art Corots nur wenige Seiten seines Werkes anzudeuten. Aber in Rembrandts Nähe gibt es einen Künstler, der seine Bedeutung neben dem Schöpfer der Tuchmacher aus denselben Gründen gewinnt, die uns erlauben, Corot mit ihm in Parallele zu bringen: Vermeer. Und dieser Vergleich läßt uns wesentliche Eigenschaften Corots tiefer erkennen.

Sehr selten dürfte man in zwei Künstlern so verschiedener Rassen und Zeiten gleich intime Berührungspunkte finden. Wir wissen sehr wenig von Vermeer, und vor fünfzig Jahren war er noch so gut wie ganz unbekannt. Bis zum gewissen Grade verdankt er der Landschafterschule von 1830 seine Wiederentdeckung. Bürger-Thoré, ihr beredter Verteidiger, stellte die Persönlichkeit des Delfter Meisters fest, die sich bis dahin im Schatten unendlich geringerer Zeitgenossen verborgen hatte. Als Autor seiner Kostbarkeiten galt u. a. Pieter de Hooch, und das dünkt uns heute, als wollte man Corot mit Fantin Latour verwechseln. Erklärlich wird es durch den Reichtum der Entwicklung Vermeers, die selbst in den einigen dreißig Bildern, die bis heute als sein Eigentum erkannt sind, merkwürdig viele Seiten zeigt und die bequeme Erkenntnis des „Genres“, das sich dazumal immer auf den Inhalt der Genrebildchen beschränkte, nicht erleichtert. Uns erscheint er gerade auf Grund seiner Entwicklung als eine der bestmtesten Persönlichkeiten des 17. Jahrhunderts. Wir glauben in seinen Bildern seinen geheimsten Regungen nahe-zukommen, so unverhüllt zeigt sich die Art, so auffallend unterscheidet sie sich von den Zeitgenossen. Dafür finden wir in dieser Persönlichkeit frappierende Ähnlichkeiten mit manchen modernen Künstlern, nicht allein

mit Corot. Corot aber nähert sich ihm in seinen seltensten Eigenschaften.

Schon der Landschaftler Vermeer bewegt sich auf entfernt verwandten Pfaden wie Corot in gewissen Zeiten. Die Häuser-Fassade bei Six und die großartige Kanallandschaft der Haager Galerie verraten eine Anschauung, die von der des Koloristen Corot durch keine Abgründe getrennt ist. Wohl scheint Vermeer präziser. Seine blitzenden Punkte sind sauberer gesät, die Kontraste liegen wie die Häuser seiner Stadtviertel zusammen, der Pinsel wogt nicht auf einmal über die ganze Bildfläche, sondern teilt sie akkurat ein. Aber innerhalb dieser mit vielen Landsleuten gemeinsamen Sorgfalt, die mehr Gemeingut der ganzen Schule ist, glauben wir ein ebenso kindliches, sich seine Welt im stillen zurecht zimmerndes Temperament zu finden. Es taucht nicht wie Rembrandt in alle Tiefen unter, wird nicht groß durch die letzte Konsequenz eines gewaltigen Dramas, sondern schmückt sich mit den Nuancen einer in leisen Windungen regsamen Seele und zwingt uns mit der Zartheit seines Appells zur Bewunderung. Das Zierliche verehren wir in Vermeer. Er war einer der vornehmsten Maler seiner Zeit. Seine Feinfühligkeit für unverbrauchte Wirkungen delikatester Art und seine Erfindungsgabe schlossen jeden Manierismus aus. Aber auch das lieben wir in Vermeer, daß die Weisheit ihn nicht anspruchsvoll machte, daß er die noch heute kaum im ganzen Umfang gewürdigte Fähigkeit, der Kunst neue Wirkungen zu erschließen, spielend, fast könnte man sagen, tänzelnd vortrug, mit einer jedes Unterstreichen verachtenden Eleganz, mit dem naiven Sinn des Dichters. Und hier kommen wir der Parallele schon näher. Auch im Experimentalen der gestaltenden Mittel finden wir viele Berührungen. Freilich darf man diese Momente, soweit sie den Landschaftler

Vermeer angehen, nicht überschätzen. Die kleinen Persönchen in den Fluren der Häuser bei Six oder die schwarz-weiß leuchtenden Leute auf dem lachsfarbenen Ufer des Delfter Kanals haben nicht nur bis in die Bilder Corots ihre Unsterblichkeit bewährt. Die ganze moderne Malerei, bei Constable angefangen, erblickt im Impressionismus Vermeers den Vorläufer, und Signac hatte unrecht, die Vorgeschichte seiner Gruppe nicht bis zu diesem bewußtesten Farbenteiler der Alten zu verfolgen.

Viel intimer ist die Beziehung zwischen den Frauenbildern beider Maler, zumal wenn wir die letzte Zeit Corots in Betracht ziehen. Hier kann man bis in Nuancen eine merkwürdige Übereinstimmung ihrer Anlagen verfolgen. Das Mädchenprofil des Palais Arenberg in Brüssel und noch mehr der glorreiche Kopf der Haager Galerie zeigen dieselbe ans Mysteriöse grenzende Kombination einer vollendeten Plastik mit allen Reizen der Malerei. Die Reinheit der Modellierung hat kein Holländer je wieder erreicht, geschweige übertroffen. Was Ingres mit dem Bleistift malte, die gehauchte rundliche Fülle, ist hier vollkommen erhalten, und dabei spielen in dem Hauch berückende Farben, und die Vermehrung des farbigen Reizes scheint das Immaterielle nur noch zarter zu machen. Unser Wissen von den Eigenschaften der Rasse erfährt hier eine bedeutungsvolle Erweiterung, denn ich wüßte nicht, was uns abhalten könnte, die Profile Vermeers im wörtlichsten Sinne klassisch zu nennen, ebenso klassisch wie das 200 Jahre vorher gemalte Mädchenköpfchen des Petrus Christus in der Berliner Galerie, eins der Ahnenbilder der ganzen Reihe. Man kann das Mädchen Vermeers so gut zu einer jungen Griechin machen wie Corots Modell. Wie bei der *Femme à la perle* nicht etwa der zufällige Schnitt des Gesichtes, den das Modell trug, entscheidet

— das Modell hieß Bertha Goldschmidt und war also vermutlich germanischen Ursprungs — vielmehr die Modifikation des Künstlers, so liegt selbstverständlich auch in dem jungen Mädchen im Haag und in Brüssel, oder in der Spitzenklöpplerin des Louvre der Reiz in dem zweiten Gesicht, das Vermeer aus seinem Vorbilde schuf. Aber bei beiden bleibt in unendlich wohlthuender Weise das durchaus Volkstümliche des Gesichtes erhalten. Man hat nichts weniger als eine hergerichtete griechische Statue vor sich, sondern eine Holländerin, eine Französin, denen man sogar ihren bürgerlichen Kreis nachweisen könnte. Bei Vermeers strengerer Form tritt das vielleicht im ersten Augenblick nicht mit gleicher Selbstverständlichkeit hervor, wirkt er doch beinahe noch ingresker als Corot. Aber auch er bildet mit der unverhüllten natürlichen Herkunft der Figur — am deutlichsten in der Spitzenklöpplerin des Louvre — das Vorspiel und sichert sich damit die solide Grundlage der Wirkung. Seine Holländerin ist sicher von der Hendrickje Stoffels weit entfernt, aber darum doch ein echt holländischer Typ; den Knochenbau des Gesichtes kann man in groben Umrissen noch alle Tage auf der Straße sehen. Trotzdem entströmt dem Oval eine höhere Form, die uns ebenso griechisch anmutet wie Corots Frauenfiguren. Die Einzelheit des rein Malerischen ist bei der anormalen Craquelure auf den beiden Bildern Vermeers im Haag und in Brüssel nicht mehr genau zu verfolgen. Immerhin wird man sich wenigstens vor dem gutgehängten Haager Kopf noch der Hauptsachen bewußt. Die Farbewirkung liegt in dem wundervollen Kontrast der Lieblingsfarben beider Künstler, gelb und blau, und der gegenseitigen Durchsetzung dieser Farben, sodaß unreine Mischungen vermieden werden. In der Jacke ist das Gelb des Kopftuches verdunkelt und mit blauen Tönen so durchzogen, daß es mehr nach olive spielt. Im Ge-

sicht schattiert das dunklere Gelb auf Rosa. Dieses Rosa ist in den Lippen wunderbar degradiert und nimmt nach dem Innern des Mundes zu. Die stärkere Nuance liegt, abgeschlossen als Flecken, auf der helleren und wahrte dadurch eine deutlich absetzende Abstufung. Die Methode ist vorsichtiger, man möchte sagen, appetitlicher als die Corots, aber im Prinzip sehr ähnlich und zwar bis in die Art des Auftrags. Die Mischung von sehr dünner Malerei mit ökonomisch verteilten, in Relief aufgetragenen Partien ist für beide bezeichnend. Das gehäufte Weiß im Augapfel, die Art wie der Ohring gemacht ist; die Sammlung der erhöhten Farben auf matterem Ton, so daß der prickelnde Punkt den Ton krönt; die Erhöhung des Gelbs im herunterhängenden Teil des Kopftuchs durch den reliefartigen Auftrag der helleren Nuancen, endlich der breite, weiße Strich als Kragen: alles das sind Wirkungen, deren Art sich in vereinfachter Form auch bei Corot findet. Es bleibt die abgeschlossene, relativ weniger beschattete Form Vermeers. Aber man braucht nur an die Wärme seiner Gesichter in anderen Bildern zu denken, in dem Milchmädchen bei Six oder vor allem in der Briefleserin der Dresdener Galerie, um auch in dieser Übereinstimmung eine Bestätigung der Verwandtschaft zu finden. Denn gerade wie Vermeer in der wärmeren Art seiner Gemälde die Gesichter einhüllt, ist eine seiner meisterlichsten Gaben. Sie unterscheidet ihn wieder durchaus von Pieter de Hooch und Ter Borch, die zuweilen alles zum gleichen Zweck aufbieten und selbst in ihren glänzendsten Werken zurücktreten, weil sie des Guten zu viel tun und die Aufbietung merken lassen. Vermeer verstand zu opfern und störte nicht den Gesamtton des Fleisches durch viele Farben, ließ aber das Fleisch unter dem tanzenden Pinsel vibrieren. Corot machte es nicht anders und verstärkte noch in der Jeune

Grecque das Porenöffnende des Pinsels, wie er's schon viel früher in der „Toilette“ gelernt hatte.

Alle diese Beziehungen dürfen nicht so wörtlich genommen werden, als es hier der Deutlichkeit wegen geschieht. Wörtlich ist nur die Übereinstimmung vieler Empfindungen beider Künstler. Bei der Betrachtung der Mittel legt die Entwicklungsgeschichte ihr Veto gegen allzu enge Vergleiche ein. Man kann die Evolution des Manuellen nicht übersehen. Die Handschrift ist von Vermeer bis Corot ausgeschriebener geworden. Corot scheidet nicht mehr so sauber Ton und Kontrast, läßt sich mehr gehen und eignet sich eine notwendig fragmentarische Form an, um der Schnelligkeit seiner Einfälle folgen zu können. Aber diese verhältnismäßig saloppe Technik geht nichtsdestoweniger bis zum gewissen Grade auf Vermeer zurück. Man kann den Werdegang am besten dadurch andeuten, wenn man sich vorstellt, daß Corot bei gleichem Format alle wesentlichen Träger der Wirkung verstärkt und infolgedessen auf viele anderen Faktoren Vermeers verzichtet hat. Wo dieser z. B. eine komplizierte Unterlage schuf und die wesentliche Wirkung erst zuletzt wie einen Zauber mantel über die Erscheinung deckte, der sowohl durch seine Schönheit wie durch das, was er durchscheinen läßt, wirkt, hält sich Corot lediglich an das letzte Resultat und sichert dem Einzelnen von vornherein die Wirkung, die nachher im Ensemble den Ausschlag gibt.

In dem prachtvollen Gemälde der National Gallery in London könnte man ein unmittelbares Vorbild der *Femme à la perle* vermuten. In der Pracht der Modellierung geht hier Vermeer ähnlich über seine Art hinaus wie Corot in dem genannten Bilde. In der Stirnpartie, die bei beiden dem Gesicht den typischen Schmuck verleiht, äußert sich eine ganz verwandte Ornamentik. Man möchte sogar die glänzende Erfindung

Corots, seiner Frau eine Perle an die Stirne zu hängen und so in einem winzigen Detail etwas durchaus Symbolisches von der ganzen Form zu melden, Vermeer gutschreiben — man denke an die eigentümliche Wirkung seiner Ohringe und dergl. Sehr wahrscheinlich hat Corot das Londoner Bild, das zu seiner Zeit bei Bürgerling, gesehen und eifrig studiert.

Doch erschöpft die Vermutung einer vereinzelt bewußten Anlehnung nicht die seltene Tiefe der Beziehungen. Corot brachte seinen Anregern immer sehr viel Gepäck mit, war zu reich, um sich einseitig hinzugeben, und die letzten Jahre würden uns kaum als Blüte erscheinen, wenn in ihnen der Grundzug seiner Art zurückträte. Als solchen erkannten wir schon früh die Eigentümlichkeit Corots, die Einflüsse Hollands durch ein französisches Medium zu empfangen. Das ist auch hier der Fall. Sicher hat er mit eigenen Augen Vermeer gesehen, und der Delfter Meister mag ihm das gewesen sein, was für die Maler von Barbizon Hobbema wurde; aber daneben profitiert er wiederum von der Vorbereitung des Einflusses durch einen französischen Meister des 18. Jahrhunderts.

Nicht alles, was Vermeer den Holländern ist, aber einen guten Teil dieser Bedeutung messen die Franzosen Chardin zu, dem Meister der Stilleben und Interieurs. Auch dieser sah sich die Holländer an — nicht nur die, um derentwillen er in Frankreich eine Zeitlang als vermeintlicher Nachahmer gefeiert wurde — und setzte sie fort. Corots Beziehung zu einem um zweihundert Jahre vorher lebenden Meister mußte vorsichtig untersucht werden, weil sich gewisse, von dem Einzelnen unabhängige Momente der Schöpfung während eines so langen Zeitraums notwendig stark modifizieren und den Vergleich trüben. Die hundert Jahre weniger kommen uns bei Chardin zu gute, weil sie eine geringere Veränderung

der gemeinsamen Schöpfungsmomente umfassen als dieselbe Spanne zwischen Chardin und Corot. Dehnt man die Geschichte bis zu einem Petrus Christus aus, so werden die zwei Jahrhunderte zwischen Vermeer und seinen Ahnen das gleiche bedeuten wie dieselbe Zeit zwischen dem Delfter Meister und seinem Enkel. Chardins Abhängigkeit von Holland springt denn auch ohne weiteres in die Augen, weil die Gegenstände sich mit den beliebtesten Motiven der alten Holländer decken. Tritt man der Beziehung näher, so verflüchtigt sich der Eindruck allzunaher Verwandtschaft, soweit er sich nicht auf rein stoffliche Fragen beruft. Man beginnt, nach den Holländern zu suchen, die sich wirklich mit der Eigenheit Chardins decken, und es bleibt zuletzt auffallend wenig von der verblüffenden Ähnlichkeit übrig. Nur von den allerbesten Zeugnissen der Stilleben-Maler des 17. Jahrhunderts führt der Weg zu den Fruchtstücken des französischen Meisters. Kalf's hängende Zitronenschale im Berliner Museum zeigt eine Station. Unter den sehr ungleichen Werken Beyerens sind ein paar bezeichnende Bilder, z. B. im Haag die Schale mit den Fischstücken, deren Fleisch durch glänzend weiße Farbensplitter auf grauweißem Ton entsteht. Noch deutlicher ist der Hinweis in dem schönsten Beyerens mit Hase, Huhn und rötlichem Gekröse, der erst vor kurzem in die Haager Galerie gelangt ist. Hier hebt eine in zartesten Nuancen vollkommene Harmonie die Erscheinung aus dem Stofflichen heraus. An solche Dinge denkt man bei Chardin. Aber soviel er offenbar diesen Vorgängern verdankt, er ist entscheidend größer. Nicht nur weil ihm die Gleichheit der Perfektion natürlich war und er nie den Gefahren des Manierismus unterlag; auch seine Art als solche ist bedeutender. Er beherrscht spielend, was jenen Meistern nur in sehr seltenen Werken gelang, und erreicht es

auf gesicherterem Wege. Der berühmte Hase in Stockholm ist einfacher und wirkt fast monumental neben den Holländern, und doch sind die Elemente der Wirkung vervielfacht. Der winzige Apfel auf dem Hasenbild wirkt ganz allein reicher und stärker als ein volles Gemälde von Kalf. Dagegen nähert sich das Niveau Chardins dem Meister, der auch zuweilen Stilleben malte, ohne daß man ihn mit den Stillebenmalern in einem Atem nennen dürfte, dem Vermeer des lesenden Mädchens in der Dresdner Galerie, der den Vordergrund dieses Kleinods mit dem Teller mit Früchten schmückte in einem glühenden Olive, das den ganzen Sinn des Bildes enthält. Neben dieser berückenden Farbenglut, die nicht mit Hilfe des Kontrastes, sondern des Auftrags entsteht und auch bei Chardin bemerkt wird, finden wir noch ein anderes gemeinsames Merkmal. Nicht der monumentale Ernst des Dresdner Interieurs läßt sich mit Chardin vergleichen. Vermeer hat aber neben der Art des Dresdner Bildes und des Mädchens in der pelzbesetzten Jacke im Berliner Museum etc. einige Interieurs geschaffen, in denen sein Ernst nicht auf das ganz Abgeklärte einer mit nichts zu vergleichenden Harmonie der Formen gerichtet war, sondern die zweite, schon oben angedeutete Eigenschaft des Künstlers in den Vordergrund rückt. Ich meine die Bilder, in denen seine Zierlichkeit eine mehr den Landschaften verwandte Darstellung der Frau vollbringt. So in dem prickelnden Bildchen im Ryksmuseum, der Mandolinenspielerin mit der unglaublich lebendigen Dienerin, oder in der großen „Allegorie“ im Haag. Hier handhabt Vermeer seine glänzende Tonkunst mehr als Dekorateur, schmückt die Hintergründe damit und stellt in die von Tönen prunkenden Gemächer seine Frauen mit der Keckheit eines Junkers. Das Barock der „Allegorie“, das schon die Pose verrät, mit

der die Frau den Fuß auf den Globus setzt, ist Träger dieser Verwandlung der Technik. Der Kontrast schreckt hier und in dem Bilde mit den beiden Frauen des Ryksmuseums nicht vor gewissen notwendigen Härten zurück, und wieder finden wir hier wie in den Landschaften die Wirkung mit den blitzenden Punkten. Der Landschaftler sagt mit dieser Technik die Canalettos voraus, die die Art eigentlich nur verallgemeinerten und vergrößerten; der Interieurmaler deutet auf Chardin und wurde von diesem in sublimer Weise fortgesetzt. Auch in Chardins intimen Szenen des Lebens im Hause gelangt der Malerei die Weichheit vollendeter Abtönungen und gleichzeitig die Frische des Kontrastes. Nicht so sehr seine Koloristik als die relative Körnigkeit seiner Malerei — während sich Chardins meiste Genossen immer mehr dem flinken dekorativen Strich ergaben — geht auf Vermeer zurück.

„Seine Art, zu malen, ist sonderbar,“ schrieb Bachaumont von Chardin. „Er stellt eine Farbe neben die andere, fast ohne sie zu mischen, so daß sein Werk ein wenig dem Mosaik oder eingeleger Arbeit gleicht, wie die Nadelstickerei, die man ‚point carré‘ nennt.“ Und Gaston Schéfer, der diese zeitgenössische Kritik zitiert, fügt hinzu: „Chardin war also eine Art Pointillist. Von nahem sind seine Dinge nur angedeutet. Sobald man weiter zurücktritt, erhellt sich, verdeutlicht sich alles und fließt in wunderbare Harmonie zusammen.“<sup>1)</sup>

Das gab zuzeiten Diderots einem Maler die Merkwürdigkeit, nicht mehr in den Tagen des alten Corot, als dieser „Pointillismus“ sich schon viele Arten erschlossen hatte. Und hätte Diderots Zeit nicht über dem damals lächerlich überschätzten Teniers einen Vermeer vergessen, so hätte man in dem Delfter Meister denselben Pointillismus schon hundert Jahre vorher gefunden. Immer

<sup>1)</sup> Les grands artistes. Chardin (Paris, Laurens, o. D.).

verrät Chardin das 18. Jahrhundert, aber der Holländer dämpft und vertieft seine Art. Schon daß er in seinen Interieurs die Szene reduzierte und dafür intensiver ausstattete, daß er seine Frauen bürgerlich werden ließ, nicht ohne sie um so reizender zu machen, ist holländischer Geist. Das Leben in diesen köstlichen Puppenstuben ist zierlicher als in den holländischen Zimmern, lichter, heiterer, graziöser, aber es liegt ein Hauch derselben Intensität darüber, die uns das holländische Interieur teuer macht. Der Holländer wiederum mischt die Milde einer höchst abgeklärten Anschauung mit der Lust an kecken Akzenten. In Chardin erinnert sich das Dix-huitième an die ruhmreiche Vorzeit, in Vermeer verjüngt sich eine von allen Reizen des 17. Jahrhunderts getragenen Schönheit durch den Zusammenhang mit der folgenden Epoche.

Corot hat von beiden. Er erfüllt, was alle Meister des 19. Jahrhunderts erfüllen: bildet Glied einer bis zu ihm gedrungenen Entwicklung und greift gleichzeitig auf das 17. Jahrhundert zurück, ganz wie Delacroix, Courbet, Manet und viele andere. Aber von ihm wurde auch das 18. Jahrhundert nicht so stiefmütterlich behandelt wie von den anderen, die sich nur im Vorübergehen auf die Watteau und Fragonard besannen. Chardin und Vermeer zusammengetan, geben sicher noch nicht Corot, so einfach liegen die Exempel nicht. Aber der Geist, der beide ganz erfaßt hat, wird Corot wie eine fast notwendige Ergänzung betrachten.

Jedesmal, wenn ich im Louvre die Pastells mit dem famosen alten Kopf mit der Hornbrille sehe, die Selbstportraits des fast achtzigjährigen Chardin, muß ich an den Père Corot denken. Es ist derselbe Typ, dieselbe unverwüstliche Behaglichkeit, fast dasselbe kluge Bourgeois- gesicht. Sie scheinen, obwohl durch ein Jahrhundert getrennt, näher zusammen zu gehören, als Corot mit der ihm

folgenden Generation. Näher auch im Grunde, als Corot mit Vermeer. Freilich scheinen viele Einzelfiguren Corots dem Ernst der bedeutendsten Frauen Vermeers verwandter als den kleinen Bürgerinnen Chardins. Aber die Nuance, die sich der Parallele Vermeer—Corot entgegenstellt, ist just das, was der Meister von Ville d'Avray mit Chardin teilt: das Leichte, Flüssige der Gestaltung, fast möchte man sagen der Lebensart. Corot verhält sich zu dem Landsmann umgekehrt als dieser zu Vermeer. Er entfernte aus dem Interieur alles Puppenstubenhafte — die Puppen blieben in dem silbergrauen Walde — vergrößerte den Maßstab, sah viel mehr auf den Menschen als die Umgebung, ja häufte in seinen Figuren all den Reichtum, den Chardin durch die losen Details seiner köstlichen Welt andeutete. Wie ernst wir geworden sind, kann man an dem Alter des Heitersten unserer Zeit ermessen, wenn wir ihn mit dem Ernstesten des Dix-huitième vergleichen. Auch Corot sammelt sich im Schatten Rembrandts.

Und doch trägt nicht die Ähnlichkeit der beiden Portraits. Auch in dem alten Corot lebt noch ein letzter Schimmer der goldenen Zeit, die nichts von der Kehrseite des Lebens wissen wollte. Was seine letzten Gestalten ernster erscheinen macht als die früheren, ist in demselben Maße die Bereicherung der Wirkungen des Künstlers, neben der man andere Momente vergißt, als der natürliche Hang des reifen Menschen, seine Beschaulichkeit zu vertiefen.

So schließt sich der Ring. Alle drei trachteten nach derselben schweigsamen Schönheit. Jeder ist in seinem Jahrhundert und wächst gleichzeitig darüber hinaus, und in diesem Stück, mit dem er nicht zu seiner Zeit, sondern zur Ewigkeit gehört, berührt er sich mit den anderen. So gehören die Rhapsodie in Olive der Dresdener Galerie, das „Benedicite“ Chardins und Corots

letzte Frau vor der Staffelei zusammen. Noch näher kommen sie sich, wenn man von einzelnen Bildern absieht, wenn man sich nur an das hält, was einem von jedem der drei als Form im weitesten Sinne, als individuelles Organ, als Seele, vorschwebt.

Denn die Ähnlichkeit ist ja keine wörtliche, sonst wäre einer von ihnen entbehrlich. Es sind Verwandte, wenn man so weit von ihnen zurücktritt, daß Länder und Zeiten, in denen sie lebten, wie begrenzte Massen erscheinen und ihre Silhouetten um so deutlicher sehen lassen, alles Nebensächlichen entblößt, das der vergängliche Tag in sie hinein dichtete. Zu dem Nebensächlichen rechne ich auch die zufälligen Beziehungen zwischen den Malmethoden verschiedener Künstler. Wer aber die Kunst im ganzen Umfang begreift, wird finden, daß nicht der Zufall solche Beziehungen bestimmt, sobald es sich um große Meister handelt. Vertieft man sich in die drei Künstler aus drei kunstreichen Zeiten, die wir hier nebeneinanderstellten, so ergibt sich immer mehr, daß die Art ihrer Malerei der Art ihres Menschentums aufs innigste entspricht, und daß der Versuch, ihre Technik als eine vom Menschen getrennte Eigentümlichkeit zu fassen, ihr Wesen nicht erschöpft. Und daran merkt man, daß die Beziehungen zwischen der Malerei der drei hier verglichenen Meister nicht auf Zufall beruhen, sondern auf dem Umstand, daß drei Menschen, die einander ähnlich waren — soweit solche Ähnlichkeit bei der Verschiedenheit der Zeiten denkbar ist —, sich entschlossen, ihre Kunst getreu ihrer Natur zu handhaben.

Wenn die Zukunft uns einst aus größerer Entfernung mißt, wird sie vielleicht Grund zu haben glauben, die unbegrenzte Schätzung, die unsere Zeit manchen Künstlern entgegenbringt, zu kontrollieren. Sie wird die treffen, deren Beziehung zu anderen zufällig erscheint. Kaum

dürfte je eine Zeit an dem Corot rütteln, der sich mit dem Geist Chardins und Vermeers vermählte. Solange man einen der dreie schätzt, wird man die anderen nicht missen wollen.



COUBRON, 1873. 0,55 × 0,46.  
Photo Durand Ruel, Paris.