

DER MENSCH UND DER KÜNSTLER

„MAN wird den Maler schwer, den Menschen nie ersetzen,“ sagte Dupré am Grabe Corots. Chennovières sprach von dem „bonhomme“, der den Himmel, die Bäume und die Vögelchen des lieben Gottes gefeiert hatte. Faure sang das Requiem aus der Beethovenschen Symphonie, die Corot geliebt hatte.

Es ist uns heute noch, als wäre damals eine kleine Welt gestorben. Nicht nur der Künstler, die Art dieses Künstlertums verschwand. Corot gehörte immer noch, mindestens mit vielen Fäden, wenn nicht mit allen, zu den Alten. Mit Delacroix verband ihn schon das Musikalische seiner Malerei und die schöne Sentimentalität seiner Gesinnung. Wie dieser liebte er das Theater und brachte manche Pose abends mit nach Hause, die anderen Tags in einer anderen Sphäre neuerstand. Gewiß war er Natur. Aber wer wäre es nicht von den großen Künstlern irgendeiner Zeit! — Natur in seiner Art und dem Stand der Entwicklung entsprechend und demgemäß immer mit dem stillen Vorbehalt, daß eine gewisse, fein gezogene Grenze nicht überschritten wurde, daß das köstliche Gewand erhalten blieb, mit dem Corot alles, was er in die Hand nahm, unwillkürlich bekleidete.

Diesen Schleier riß Courbet entzwei. Er war der Revolutionär, ein neuer Mensch: der bis zur Erbitterung inbrünstige Prolet, der mit seinem Pinsel wie mit einer gewaltigen Schaufel die Erde umgrub, um neue Frucht zu gewinnen. Die Nymphen zerstoben in alle Winde. Aus war es mit dem Spiel beschaulicher Gesinnung, aus mit dem Sang der kleinen Vögel und der Sage vom lieben Gott, mit allen Gelegenheitsgedichten. Am Eingang dieser neuen Geschichte steht ein großes, düsteres Gruppenbild: ein Begräbnis.

Man riskiert mit dem Vergleich Corot—Courbet den Vorwurf, sich die Aufgabe zu leicht zu machen. Die

Unterschiede sind zu kraß. Aber die Zeit fordert den Vergleich. Man kann ihre entscheidendste Diskrepanz nicht treffender schildern, als wenn man sich der Gemeinschaft dieser beiden Gegensätze erinnert, und begehrt dabei keine Willkür. Denn nicht weniger scharf als zwischen diesen, noch schärfer gähnt zwischen Courbet und Delacroix und Daumier und vielen anderen der Spalt. Man wird selbst bei den scheinbar auf gleichen Pfaden wandelnden Revolutionären Rousseau, Dupré und Millet im Grunde wenig Verwandtes mit diesem Eroberer finden.

Nicht nur die Kunst, das ganze Menschentum dieses Künstlers war Eroberung. Nichts Zaghafte, nichts vom Kinde, nichts Gutmütiges haftet Courbet an. Er ist der Individualist mit starken Ellbogen. Corot hatte die jahrzehntelange Zurücksetzung ganz natürlich gefunden, Delacroix darüber verächtlich gelächelt, Millet dazu geseufzt. Sie lebten mit ihrer Kunst, waren Kinder ihrer Muse und schlechte Geschäftsleute. Courbet wehrte sich mit Händen und Füßen. Mit unerhörter Rücksichtslosigkeit brach er sich Bahn. Er wurde der erste Manager der modernen Kunst. Sein Schüler Whistler adoptierte die Methode, aber machte sie mondäner, versteckter. Courbet teilte seine Zeit in zwei Hälften. In der einen malte er, in der anderen machte er Theorie, und eigentlich machte er in beiden dasselbe. Denn seine Bilder waren Dokumente seiner Lehre. Er beschränkte sich nicht auf die Kunst, sondern dehnte sein System auf alle erreichbaren Gebiete aus, war Politiker und wurde — uns Deutschen zum Nutzen — der erste Künstler-Kosmopolit. Sein Raffinement war sein brutales Bauerntum. Um einen neuen Ton zu finden, gab es nichts Besseres. Bayersdorfer hat sein Auftreten in München geschildert.¹⁾ Hier mochten

¹⁾ In dem launigen Steckbrief, der 1872 in der Neuen Freien Presse erschien, abgedruckt in den gesammelten Schriften (Verlagsanstalt Bruckmann, 1902, S. 121).

die Umgangsformen des Starkbesaiteten nicht gerade fremdartig berühren. In Paris wirkte die Sachlichkeit dieses Fanatikers wie der Bär im Bienennest. Er hat dafür büßen müssen. Ich glaube, daß weniger die nach Beendigung der Kommune siegreiche Abneigung gegen seine Politik als die Wut auf seine persönliche Kunst den Prozeß um die Vendôme-Säule herbeiführte, den Nagel zum Sarge des Meisters.

Es hat nie einen weniger französischen Künstler gegeben, und nie ist ein weniger Pariserischer Meister in Paris zum Ruhme gelangt. Man kann ihn drehen und wenden, wie man will, man findet alles mögliche, nur keine der urfranzösischen Eigenschaften. Nichts Lyrisches, nichts Dekoratives im Sinne der großen Landschaftler des 17. Jahrhunderts; kein Atom von dem spielerischen Reiz der Watteau-Schule, nichts von der Dramatik Delacroix'. Den Gegensatz zu diesem Eroberer hat Camille Lemonnier in einem glänzenden Essay fixiert.¹⁾ Er deutet auf den literarisch vertieften, trotz alles Heroismus unpersonlichen Enthusiasmus Delacroix', nennt ihn den Cid der Malerei, den Besieger der theatralischen Geste, der die Kulisse der Früheren durch das flammende Farbe gewordene Drama ersetzte, und zeigt neben diesem „à coups de cervelle“ schaffenden Empfinder das ganz Unintellektuelle Courbets, des „grand peintre bête“, der nicht einsah, warum man etwas anderes malen solle, als was man unter den Füßen fühlte, den Maler der groben Materie. Aber unrecht hatte Lemonnier, wenn er auf Grund dieser Erkenntnis Courbet die Größe absprach, ihm nur das Verdienst ließ, eine Formel skizziert zu haben, wenn er ihn unter Millet, Rousseau, Corot, ja selbst Daubigny stellte, weil ihm die Menschlichkeit fehle, ihn einen „Vertierer der Malerei“, einen „Virtuosen der Bestiali-

1) G. Courbet et son œuvre, Paris, Lemerre 1878.

tät“ nannte. Dieses Unrecht beging nicht nur Lemonnier. Ein Zeitgenosse, H. d'Ideville, urteilte im selben Jahre als Lemonniers Buch erschien, ähnlich, soweit er überhaupt urteilte.¹⁾ Und das war kurz nach dem Tode, also bei milder Stimmung. Vorher ging es Courbet schlecht bei der Pariser Kritik, schlechter als irgend einem. Man verzieh ihm nicht die Häßlichkeit seiner Modelle. Théophile Gautier behauptete, in spanischen Spelunken nichts Häßlicheres gesehen zu haben. Noch 1863 äußert sich Bürger Thoré mehr als zurückhaltend. Beaudelaire, der ihm anfangs beigestanden hatte, wurde später sein schlimmster Feind. Silvestre und Castagnary, am frühesten glaube ich Champfleury hielten zu ihm, aber überzeugten nicht. Der Begeistertste von allen, Proudhon, hat ihm am meisten geschadet.

Wer über den Künstler hinwegkam, rieb sich an der sogenannten Dummheit des Menschen. Die Dummheit lag in seinem Programm. Vielleicht nicht so sehr die Formel selbst, als daß er sich überhaupt zu einem Programm bekannte, war sein Fehler. Mit Theorien läßt sich in Deutschland und England etwas erreichen, nicht in Frankreich. Die Formel hätte sogar gescheit sein können, der Franzose ist viel zu sehr Kultur, oder sagen wir Blagueur, um solche Demonstration jenseits des Werkes zuzulassen. Jeder Kommentar macht ihn argwöhnisch, auch der ungeschickteste. Dagegen will der Bourgeois überall, in allen Ländern selbst kommentieren können. So aber stand der Fall Courbet: ein Kommentar, der niemanden interessierte, der von sozialen Dingen und Politik handelte; eine Kunst, die niemanden anzog. Programme hatten auch die anderen, alle, ohne Ausnahme, von Poussin bis Ingres und Delacroix. Wir besitzen darüber genügend Dokumente. Wer an der zuweilen verspotteten

¹⁾ G. Courbet, notes et documents sur sa vie et son œuvre, Paris Gravé 1878.

gallischen Klarheit zweifelt, braucht sich nur an die eiserne Logik zu halten, zu der jeder bedeutende Franzose seine Muse nötigt. Nur sprachen sie nicht davon vor der Öffentlichkeit. Sie vergruben ihre Theorie in Tagebüchern, ließen ihre Schüler und Korrespondenten daraus Nutzen ziehen, aber affichierten sie nicht. In der Neuerung sah man einmal eine ungeheuerliche Unbescheidenheit. Mit Recht. Die Art, wie Courbet mit Silvestre über Tizian und Lionardo sprach, empörte jeden vernünftigen Menschen. Die Formulierung einer sozialen Theorie zu einer Ästhetik, die, sobald man sie lediglich auf das Soziale hin untersuchte, zur größten Kinderei wurde und nur gelten sollte, weil Courbet sie aussprach, reizte zum Lachen. Dann aber, und das ist die Hauptsache, sah man überhaupt nicht mehr den Maler, den Künstler, sondern nur sein Programm, seine Beschränktheit als Denker und die höchst greifbaren Schwächen des Menschen. Zu bemerken, daß das eine nicht das mindeste mit dem anderen zu tun hatte, daß diese ganze Theorie des Monsieur Courbet so wichtig für seine Kunst war, wie sein Hut oder seine Tabakpfeife, fiel niemandem ein. Man fand die Sauce unschmackhaft und stieß den Braten beiseite. Man nahm seine Theorie — die echten Redensarten eines Alkoholikers — ernst und vergaß nicht nur, daß dieser Mensch immensurabel trank, sondern auch, daß er malte. Ursprünglich dachte Courbet nicht das mindeste bei seiner Malerei. Er fand, was er machte, gut und notwendig und hatte verteufelt recht, darauf stolz zu sein. Bauer, wie er war, konnte er nicht auf den Erfolg warten und nahm jedes Mittel, um durchzudringen, auch das verkehrteste. Wenn Proudhon ihm eingeredet hätte, daß seine Malerei imstande sei, die Gicht zu heilen, er hätte wahrscheinlich auch diese Gabe nicht verschwiegen. Man müßte Zola wiederholen, wollte man das Ver-

hältnis Proudhons zu Courbet prüfen. Alles was darüber gesagt werden könnte, steht in „Mes haines“. Proudhons ungeheuerliche Blasphemie „Du principe de l'art et de sa destination sociale“ hätte einen Germanen zum Verfasser haben können. (Dieser Autor hätte statt Courbets einen Böcklin oder einen Präraphaeliten gefunden, und beide gälten für alle Zeiten als große Leute.) In Frankreich ereignete sich der merkwürdige Fall, daß der Künstler ein Genie und der Dolmetscher blind war, und daß Zola die Unterschätzung, deren sich der Phantast schuldig machte, nachweisen konnte. Der unbescheidene Courbet, über dessen Gebaren gesittete Leute die Hände rangen, war nie bescheidener, als da er sich zur „Destination sociale“ seines bornierten Freundes hergab.

In seiner eigenen Theorie, wie er sie zum besten gab, war nicht alles Unsinn. Wahrheit wollte er, mehr Wahrheit als die Zeitgenossen brachten. Aber welche? Die Bilder sind da, um zu demonstrieren, der Demagoge ärgert niemanden mehr. Hat er wirklich jemals Programme gemalt? Ich kenne höchstens ein Bild „l'Aumône d'un mendiant“, vom Ende der sechziger Jahre, in dem ein Bettler einem kleinen Jungen eine Münze schenkt, das man tendenziös nennen könnte; und selbst in diesem nichts weniger als typischen Werke überwindet die Malerei einen Teil des peniblen Eindrucks. Sonst nichts als reine Kunst vom ersten Selbstporträt bis zu den grandiosen Rehbildern und der „Woge“. Die Wahrheit, die er sah, war nicht der grobe Realismus, der 1855 in klobigen Buchstaben das Schild der Ausstellungs-Baracke schmückte. „Faire de l'art vivant, tel est mon but!“ sagte in Castagnarys Feder die pompöse Einleitung des Katalogs. Das brachte Courbet: ein stärkeres Leben als irgend einer seiner Zeit. Und damit kam das Notwendige, Nützliche. Er fand ein neues Zellsystem für die Kunst, einen Ausdruck, der das, was die Menschheit brauchen konnte, enthielt

und dem Genie eine unmittelbar zugängliche Form öffnete. Wohl grenzte seine Überhebung über seine Zeitgenossen an Frechheit. 1862 sagte er mal zu Corot: „Wer sind heute die wirklichen Maler in Frankreich? — Ich!“ Lange Pause. „Und dann Sie!“ Und Corot meinte nachher zu einem Freunde: „Wenn ich nicht dabei gewesen wäre, hätte er mich gern vergessen.“ Aber dieses Selbstbewußtsein hing nicht in der Luft. Es stand nicht auf der Illustration Proudhons, nicht auf seiner Theorie. Es war der höchst natürliche Ausdruck einer unantastbaren Überlegenheit, das Bewußtsein des Menschen, der seine Muskeln stärker fühlt, als die seiner Nachbarn, der das, was er will, besser kann als irgendeiner. Wohl waren sie alle herrliche Künstler, von Corot angefangen bis zu dem letzten der großen Generation von 1830; machten aus ihrer Sache, was sie machen mußten, erreichten ihre Ziele. Aber dieser grobe Bauer stand jenseits, in einer neuen Welt, von der die anderen kaum die Anfänge ahnten. Er konnte nicht dichten, vermochte sich nicht aus dem Theater seine Inspiration zu holen, las noch weniger als Millet und schrieb den Stil eines großenwahn sinnigen Provinz-Friseurs. Dafür war er in der gesicherten Lage, dieser Mittel der anderen nicht zu bedürfen. Corot rückte dem Instinkt ein gewaltiges Stück näher, aber blieb der Träumer. Courbet verzehnfachte das Stück und blieb absolut bewußt. Und wenn sich dies Bewußtsein, die Entwicklung mit einem Schlage um Generationen gefördert zu haben, in halb irren Sätzen äußerte, muß man bedenken, daß er in seiner wesentlichen und bleibenden Äußerung, seiner Malerei, bis zum letzten großen Bilde vorwärts schritt und vielleicht mehr Grund zur Einbildung hatte, als er glaubte. Sicher hätte er greifbarere Belege für seine Bedeutung anführen können, als die Sätze seiner Pronunciamientos.

Seine Kunst enthielt nichtsdestoweniger ein Programm

wirksamer Art; nicht das von Proudhon, sondern das der kommenden Malerei. Die soziale Phrase schweigt vor der „Woge“. Delacroix hatte bei aller Macht für solche elementaren Erscheinungen keine Organe. Géricault, einer der ersten Modernen, die Velasquez kopierten, hatte ähnliche Dinge geahnt, aber nur angedeutet; Constable sie in winzigen Skizzen vollbracht. Die übrigen, alle ohne Ausnahme, hingen anderen Dingen nach, die, mögen sie den Liebhaber noch so befriedigen, mögen sie in sich vollendet und über jedes Lob erhaben sein, nicht dies Notwendige zeigen. Das fühlen wir in Rembrandt, in Velasquez, in Rubens neben der Freude an ihren Werken: daß in solchen Menschen die Geschichte der Kunst, der Menschheit, der Erde, einen Schritt weiter tut und wir Stationen der Kultur erblicken. Auch darin liegen Elemente unserer Begeisterung. Nicht Geschichtskennntnis allein erschließt diese Einsicht, so wenig man ohne jedes Wissen von der Zeit den Umfang der Neuheit würdigen kann. Im Werke selbst steckt neben dem Schönen der Anprall an die Grenzen, die es stürzte, das Phänomen einer seltenen Kraft, eines unendlich seltenen Zusammentreffens dieser Kraft mit den Momenten, die sie auszulösen vermögen.

Courbet war als Bauer geboren, mit all den animalischen Instinkten des Landmenschen. Stark, ungebrochen sinnlich, ungeschwächt von irgend einem, nicht auf nüchternstem Zweckbewußtsein beruhenden Vorurteil. Ich, ich und immer wieder ich. Wie komme ich zur Macht, zum Genuß? — Das ist sein Evangelium. Dieser Mensch will malen. Er geht in die Galerien und findet die Meister, die das am besten gekonnt haben. Er versteht unter der Malerei nicht dieses oder jenes, sondern nur das eine: die größte, unmittelbarste Wirkung mit Pinsel und Farbe. Er denkt nicht im Traume an seelische Dinge dabei, übersetzt nicht, reflektiert nicht, sondern faßt

das Ding an der Wurzel. Generationen mögen in ihm das Wissen von der Natur zur Erfahrung aufgeschichtet haben; Bauern wie er, die immer nur an den Erwerb der Erde dachten, an den materiellen Nutzen aus der Materie. Jetzt greift er so sicher zu Hals und Zurbaran und Ribera, das heißt zu den großen Materiellen, wie seine Vorfahren die richtige Erde für ihren Bedarf zu finden wußten. Die Ausschließlichkeit seiner Neigungen wird seine Stärke. Keiner seiner malenden Vorgänger hatte sich vor den Italienern verschließen können. Es lag in ihrer Rasse, in ihrer Kultur. Das Italienertum half ihnen, brachte das Mitspielen verwandter Elemente, zog die Lyrik und das Dekorative heran, aber schwächte, wie jeder Eklektizismus auch den Stärksten schwächt. Courbet ist der erste Franzose, der sich lachend von ihnen abwendet. Was er über Raffael sagt, klingt fast wörtlich wie das berühmte Wort des Velasquez. Wenn er dagegen die Spanier und Holländer nimmt, tut er's wie der Bauer, der ein gutes Düngemittel für seinen Boden findet. Théophile Silvestre zitiert: „J'ai traversé la tradition comme un bon nageur passerait une rivière: les académiciens s'y sont tous noyés.“ Die Leute selbst sind Courbet ebenso gleichgültig wie die Italiener. Wie haben sie's gemacht? — Nicht was sie gedacht haben, nicht was sie ihrer Zeit brachten, interessiert ihn. Was sie ihm in diesem Augenblick nützen können, kommt allein in Frage. So hilft ihm die Barbarei. Sie schneidet alles weg, was zu viel für das rein Instinktive sein könnte. Er wird nicht geistiger durch die Jahre, er wird mächtiger. Jede Spur von Intellektualität hätte ihn geschwächt, jede Zutat von Spiritualismus seine Kraft gemindert. Er besitzt den Intellekt und den Esprit, den Courbet brauchen kann, der malende Bauer. Hätte er nicht Genie, so würde aus alledem nichts werden, das versteht sich von selbst. Er ist aber um so mehr Genie, je mehr Bauer

er bleibt, das war sein Scharfsinn. „Savoir pour pouvoir!“ stand in der berühmten Vorrede des Katalogs von 1855. Dieser Bauer war nichts weniger als unwissend. Aber er hatte mit den Augen, mit den Händen, nicht mit dem Gehirn gelernt. „C'est dans le doigt qu'est la finesse,“ sagte er in der Schweiz zu seinem Arzte und lachte über die Kollegen, die sich mit teuren Farben ruinierten. Er war ein ähnlicher Typ als Maler wie Taine als Philosoph. „Denken, namentlich schnell denken, ist ein Fest,“ heißt es bei diesem.¹⁾ Taine dachte animalisch, wie Courbet animalisch malte. Malen, namentlich schnell malen, ist ein Fest. Und damit legte er den Finger auf die Zukunft. Denn so, nur so, mit dieser Schnelligkeit, die sich mit dem modernen Leben in Einklang zu setzen wußte, konnte fürderhin gemalt werden, wollte die Kunst überhaupt einen Rest von Beziehungen mit dem Leben bewahren. Während aber Taine bei diesem schnellen Verfahren die wichtigsten Dinge unter den Tisch fallen ließ und daher zu kurz kam, weil dem philosophischen Denken die vorsichtige und umsichtige Konzentration unentbehrlich ist, gelangte Courbets Einseitigkeit zu der unvergleichlichen Kraft, die seine Meisterwerke auszeichnet. Und seine Kraft hilft uns über die Mängel hinweg.

Auch diese Methode war Kunst im höchsten Sinne, sonst wäre sie resultatlos geblieben. Hier lag der Irrtum Delacroix' in seiner Schätzung Courbets. Wie Paul Flat richtig bemerkte, waren für den Maler der Dantebanke „Imagination“ und „Idéalisation“ dieselben Begriffe.²⁾ Die unentbehrliche Transformation der Natur verlief bei ihm nach einem höchst persönlich verstandenen, aber nichtsdestoweniger bis zum gewissen Grade übernom-

1) „Penser, surtout penser vite est une fête. L'Esprit y trouve une sorte de bal; jugez de quel empressement il s'y porte.“ Histoire de la littérature anglaise III, 273 (letzte Ausg.).

2) Vorrede zum „Journal“.

menen Schema, das Rubens, und zwar der von Michelangelo herkommende Rubens geformt hatte. Es ist nicht dieselbe Art von Beeinflussung, die Courbet von Hals und Ribera empfang. Mit der Hinnahme der Vorgänger Delacroix' war die spirituelle Durchdringung des Stofflichen mit Hilfe vieler Literatur oder eigener Gedankenproduktion unentbehrlich verbunden. Mit der Halsschen Art gelangte man zur Natur. Subjektiv freilich standen beide ihren Vorbildern ähnlich gegenüber. Was für Delacroix Michelangelo bedeutete, hat George Sand festgelegt,¹⁾ und es steckt in den Zeilen, die Delacroix über den von ihm angebeteten Meister schrieb. Ihm war das „Jüngste Gericht“ etwas Ähnliches als für Courbet etwa die Halsschen Portraits oder die Rembrandtschen Weiber. Denn er glaubte in dem Christ Michelangelos „weder einen Philosophen noch einen Romanhelden“ zu sehen, sondern pries das „Jüngste Gericht“ als ein „Fest des Fleisches“. So fleischlich dünkten auch Courbet die Gebilde seiner Lieblinge. Aber dies Fleischliche ist ein relativer Begriff, der von Delacroix zu Courbet die stärksten Wandlungen erfährt. Courbet fand mit seiner Methode eine Vergrößerung der Absicht und wurde immer freier; Delacroix dagegen schrieb: „Nach allen neuen Verirrungen, zu denen die Kunst durch Laune und Neuerungssucht verleitet werden kann, wird der große Stil des Florentiners stets der Pol werden, nach dem man sich von neuem richten muß, um die Bahn aller Größe und aller Schönheit wiederzufinden.“ Darin irrte er. Selbst einem Michelangelo wird immer nur ein relativer Anteil an der Entwicklungsgeschichte unserer Zeit zukommen, so begeistert wir ihn preisen und alle zukünftigen Geschlechter ihn, wenn sie kunstgesinnt sind,

¹⁾ George Sand, *Histoire de ma vie*, Calmann Lévy, Paris, S. 242—252. Hier auch die wichtigsten Passagen des Delacroixschen Aufsatzes über Michelangelo, den man in extenso in „Eugène Delacroix, sa vie et ses œuvres“ Paris, Imprimerie Jules Claye, 1865 findet. Der ungenannte Verfasser des für die Freunde D.'s privat gedruckten Buches ist Piron.

preisen werden. Und dieser Anteil ist für die Malerei viel beschränkter als der eines Rembrandt oder Velasquez oder Franz Hals, wie wir heute schon seit den paar Generationen seit Delacroix konstatieren können. Von Michelangelo wie von der ganzen Renaissance gilt für die moderne Malerei das geistvolle Wort Fromentins über Poussin: „On le consulte, on l'admire, on ne s'en sert pas.“ Der Wert steht außer Frage, wir fassen ihn heute lebendiger als vor hundert Jahren, aber wissen, daß dieses Verhältnis platonisch bleiben muß, um uns nicht zu verirren. Die Größe Géricaults beruht auf dieser Erkenntnis, mit der er Delacroix übertrifft. Er fand ein natürliches Mittel, das zu erreichen — mindestens zu erstreben —, was Delacroix einmal als Ideal aufstellte und das sich bewußt nicht erreichen läßt: die Vereinigung der Art des Velasquez mit der Art Michelangelos. Bewußt versucht erscheinen solche Kombinationen unsinnig, denn die Art des einen schließt die des anderen aus. Aber vorher, bevor der Geist sich seines Willens bewußt wird, kann in dem dunklen Triebleben des Künstlers solch köstliche Vermengung stattfinden, und sie schien einen Moment realisiert, als Géricault, der Schöpfer des Medusenflusses, seine Reiter malte. Daher die unbegrenzte Verehrung Delacroix' für seinen früh verstorbenen Vorgänger und seine höchst skeptische Stellung zu Millet. Das Michelangeleske des Bauernmalers, der naiv genug war, Delacroix seine geringen literarischen Kenntnisse sehen zu lassen, schien ihm „präventiös“, d. h. äußerlich, und wer zwischen den Zeilen lesen kann, bemerkt, daß er, bei aller Abneigung gegen Courbet, vor diesem mehr Respekt hatte als vor Millet. Millet hatte Michelangelo nicht durchdacht. In Courbet dagegen sah Delacroix eine ideell beschränkte, aber vor nichts zurückschreckende Konsequenz. Der Mangel Courbets an jeder Beziehung zur klassischen Kunst schloß jede Annäherung zwischen den

beiden aus. Soweit vermochte selbst Delacroix' blenden-der Geist nicht zu sehen, daß es auch ohne das ging; aber er bewunderte schon an einem der ersten Bilder Courbets, das ihm vor Augen kam, die Kraft des jungen Meisters.¹⁾ Er kam damals nicht über den Gegenstand hinweg. Der Maler, dem die Geste ungefähr so viel wie Farbe bedeutete, der mit ihr malte, mußte die Anfänge Courbets unterschätzen, selbst wenn sein Esprit nicht vor der Unbeholfenheit des anderen, wenn der Aristokrat nicht vor dem Proletarier zurückgeschreckt wäre. Aber seine Weisheit geht auch aus diesem denkbar schwierigsten Exempel, das seinem Urteil zugemutet werden konnte, siegreich hervor, denn wir werden sehen, daß er im Grunde dieser neuen Welt Eigenschaften wohl erkannte, auch wenn er sich nicht damit zu begnügen vermochte. Was Delacroix abstieß, Courbets persönliches Auftreten, hat dem Meister von Ornans zu Lebzeiten manchen fein besaiteten Kunstfreund entfremdet. Damit es uns nicht ebenso gehe, müssen wir vorsichtig scheiden und uns den Anschein zunutze machen, als gebe es in Courbet zwei verschiedene Dinge, seine Kunst und sein Menschentum. Daß dem nicht so ist, bedarf keines Nachweises. Wenn wir von menschlichen Schwächen eines Künstlers reden, die von den Tugenden des Künstlers aufgewogen werden, sagen wir nichts anderes als die in unserer beschränkten Natur umschlossene Tatsache, daß sich in jeder Persönlichkeit, und stehe sie noch so hoch, Fehler neben Vorzügen finden. Der tieferen Erkenntnis wird nicht entgehen, daß sie zusammengehören und einer einzigen Ursache entstammen,

¹⁾ Die „Baigneuses“ des Salons von 1853. Man muß bei Delacroix zwischen seiner Feindschaft gegen den Realismus als Theorie und seiner Abneigung gegen Courbet wohl unterscheiden. Die eine war ohne Grenzen, die andere höchst gemäßigt. So wendet sich der Satz, der sich im Journal I 159 findet, gegen den Realismus im allgemeinen, und er hat sicher nicht beabsichtigt, unseren Denner, der bei dieser Gelegenheit abgeführt wird, auf gleiche Höhe mit Courbet zu stellen.

der natürlichen Anlage. Der große Künstler ist der große Mensch. Wenn das bei einem Courbet schwer glaubhaft erscheint, vergessen wir nicht, daß die Gründe unseres Zweifels auf schwachen Füßen stehen. Denn was uns von seinen persönlichen Missetaten überliefert wird, trägt alle Anzeichen subjektiver Färbung. Die Zeugen waren gewöhnlich Feinde seiner Kunst und müssen abgelehnt werden. Mindestens vermögen wir nicht mehr, alle Zusammenhänge der Kleinigkeiten zu übersehen, um die Schuldfrage zu entscheiden. Das Kunstwerk aber liegt in aller Deutlichkeit vor uns. Daher ist der Schein des Dualismus eine harmlose Täuschung, sobald man einsieht, daß jede Kunst auf Menschentum beruht, und förderlich, weil er uns drängt, von allen Zufällen abzusehen und uns an das zu halten, was im Künstlerdasein allein höhere Beachtung verdient.