



L'ENTERREMENT D'ORNANS, 1850. * 3,40 × 4,07.
Louvre, Paris.

FRÜHZEIT

Corots Entwicklung läuft, wenn nicht in einer einzigen, ununterbrochenen Linie, so wenigstens in einer Fläche, die gleichmäßig wichtige Eigenschaften des Künstlers der Vollendung nähert. Wir konnten bei ihm von einer Lehrzeit sprechen. Seine Beschaulichkeit ließ geduldig eine Frucht nach der anderen reifen. Wohl gab es dabei Überraschungen. Die unbändige Fruchtbarkeit ließ gewisse Seiten schneller wachsen als andere. Das Wachstum selbst aber steht außer Frage. Corot gleicht einem gesunden Baum, der sich auf der ganzen Oberfläche immer mehr mit Zweigen und Blättern bedeckt und den Schatten beständig vergrößert.

Courbets Werdegang ist ein schwer zu enträtselndes Problem. Es ist etwas Wahres an Durets Behauptung, daß der Meister von Ornans überhaupt keine Entwicklung zeige, weil sich gewisse Fehler des Anfangs in den spätesten Bildern wiederholen, daß er vielmehr rein vegetativ produziere und ein Jahr gute, das andere Jahr schlechte Früchte hervorbringe, ohne daß für den Wechsel zwingende Gründe

gefunden werden könnten.¹⁾ Jedenfalls kommt man hier mit so einfachen Begriffen wie dem Ausbau des Malerischen nicht aus. Courbet hat nicht eine, sondern viele Entwicklungen. Diese laufen kreuz und quer durcheinander, widersprechen sich scheinbar und komplizieren das Bild derart, daß man wohl versteht, warum es bisher niemandem eingefallen ist, nach einem Organismus zu suchen. Selbst die nächsten Freunde gaben sich darüber den größten Irrtümern hin, und Castagnary beging noch 1882 im Katalog der Courbet-Ausstellung in der Ecole des Beaux-Arts schwere Fehler in der Datierung der Werke, weil ihm der Werdegang des Künstlers nicht klar war.²⁾

Zwei Dinge wetteifern in Courbet, um den Ausdruck zu erhöhen: das Plastische und das der Fläche dienende Malerische. Das eine deutet auf einen sehr großen Künstler älteren Stils, der auf die plastische Form zielt, daher das Werkzeug zurückdrängt und möglichst glatt malt. Das andere auf einen sehr großen Künstler neuen Stils, der sich mehr auf instinktive Gestaltung verläßt und die Form aus der Pinselschrift gewinnt; ein Flachmaler, Fortsetzer der Rubens, Rembrandt und Velasquez, ein Schöpfer der Materie. Die Verwirrung kommt daher, daß die der Plastik zugewandte Periode nicht scharf umgrenzt ist. Wir finden gleichzeitig Werke beider Art, ja beide Tendenzen auf einem und demselben Bilde. Der Landschaftler Courbet ist der reinere Maler, vor der Landschaft kam seine Natur am ursprünglichsten

¹⁾ Les Peintres français en 1867 par Théodore Duret (Paris, Dentu, 1867). Dabei darf freilich nicht vergessen werden, daß Courbet im Jahre 1867 noch nicht abgeschlossen hatte.

²⁾ So legt er den „Homme blessé“ in das Jahr 1854, während das Bild schon 1844 im Salon refüsiert wurde, und weist in der kleinen Note vor dem Katalog ausdrücklich darauf hin. Auch Estignard ist wenig verläßlich; er legt die beiden Kopien nach Hals und Rembrandt, die 1869 entstanden, in das Jahr 1842, den „Homme à la ceinture de cuir“ in das Jahr 1844 usw. Selbst die Hauptdaten schwanken. So nennt der Louvre-Katalog für das „Enterrement“ den Salon 1851, während alle Biographen mit Recht den Salon des vorhergehenden Jahres angeben.

zum Vorschein. Auch das Einzelporträt gehört fast immer zu derselben Kategorie. In beiden ist eine beständige Vergrößerung des rein malerischen Reizes deutlich. Diese Entwicklung wird durch den Kompositionsmaler, das Genre- und Figurenstück, zuweilen unterbrochen. Hier kommt die der Plastik zugeneigte Richtung zum Wort. Sie deckt sich bezeichnenderweise mit dem, was man in Courbet tendenziös nennen kann. Sie kompromittiert nicht die Kunst, wie bereits betont wurde — der Sozialismus Courbets ist eine Journalistenphrase — sondern fügt ihr rein formale Elemente hinzu. Der Hauptstrang der Geschichte wird dadurch kompliziert und viele Bilder erscheinen infolgedessen als Übergangsstufen. Wir werden sehen, daß schließlich das letzte Resultat durch die Doppel-Tendenz gewonnen hat.

Die nach Plastik strebende Periode liegt also innerhalb der malerischen. Sie umfaßt zeitlich so getrennte Werke wie die „Cribleuses de blé“ des Jahres 1854 und das Gruppenporträt Proudhons aus dem Jahre 1865. Es wiederholt sich hier das Umgekehrte der Erscheinung, die wir bei den Portraits Davids und zumal Ingres' beobachten, die in die der Plastik zueilende Ausdehnung mehr oder weniger isolierte, malerische Tendenzen hineinragen.

Im Beginn malt Courbet mit weichstem Pinsel. „L'homme blessé“ des Louvre und die „Amants heureux“, aus 1844/45, der „Homme à la pipe“ des Museums von Montpellier und viele andere Frühwerke sind von zartestem Auftrag. Man denkt an van Dyck, den er um diese Zeit kopierte, und an gewisse dem Rubens nahestehende Delacroix. Unzweifelhaft gab ihm der große Romantiker in der ersten Zeit, wie die Kopie der Danteburke bezeugt. Auch in manchen Landschaften findet man denselben Einfluß. Delacroix' „Park von Nohant“ der Sammlung Cheramy, der 1842 oder 1843 gemalt wurde, gleicht ganz auffallend der Courbetschen Waldlandschaft

derselben Sammlung, in der flachen Art, wie das Blätterwerk behandelt ist. Übrigens hat Delacroix in einzelnen, seltenen Werken oder Fragmenten auch den sogenannten Realismus Courbets gerechtfertigt. Bilder wie das merkwürdige Gesicht der alten „Religieuse“, etwa aus dem Jahre 1843, wie die „Katze“ oder wie das Blumenstück — alle bei Cheramy — oder wie der „Atelierwinkel“ bei Henri Rouart und andere Interieur-Skizzen und Stilleben sind von schärferer Sachlichkeit, fast könnte man sagen, Genauigkeit, als die entsprechenden Courbets der Frühzeit.

Diese weiche Malerei zieht sich in den folgenden Jahren allmählich zusammen, und dabei hilft ihm der Meister, der von allen Zeitgenossen offenbar den stärksten Einfluß auf ihn ausübte: Géricault. Das herrliche Porträt Géricaults in dem Saal der Bildnisse des Louvre, das sein Selbstporträt sein soll, und der „Homme à la ceinture de cuir“, im oberen Stockwerk, das beste Frühporträt Courbets, aus dem Jahre 1849, sind nahe Verwandte. Es ist dieselbe Generosität in der Auffassung, nicht nur in der Pose; eine Noblesse in dem, was gezeigt wird und wie es gezeigt wird, in der man ein Selbstporträt des Künstlers erkennt, auch wenn der Dargestellte eine andere Person wäre. Alles was über die Roheit und Dummheit Courbets geschrieben wurde, wird vor diesem Bilde zu nichts. Wir werden sehen, ob er später den Tadel verdient. Damals jedenfalls, zur Zeit jenes glorreichen Selbstporträts war er, was jeder Künstler in seiner Kunst sein muß, ein Edelmann. Das Bildnis Géricaults ist noch subjektiver als das Courbets. Der weiße wolkige Hintergrund gibt mit dem fahlen Ton der Gestalt einen ganz einfachen, mächtigen Akkord; auch das Format ist günstiger, die Breite tut wohl. Dem Courbet verleihen die meisterhaft modellierten Hände eine größere Elastizität. Aber auch hier wird die größere Präzision von dem wundervollen dunklen Gesamtton gebändigt. Noch in späten Portraits wie dem

schwarzen Rochefort¹⁾ bringt dieselbe dunkle weiche Modellierung wahre Wunder der Bildnismalerei hervor.

Noch deutlicher ist die Beziehung zu dem bekannteren Genre Géricaults, zum Schöpfer des prachtvollen „Carabiniers“ des Louvre usw., den Bildern, in denen der Pinsel in gewaltigen Zügen malt und nicht mehr des verhüllenden Tones bedarf, um Harmonien zu schaffen. Sie begleitet den späteren Courbet. Vorher müssen wir der mittleren Periode des Künstlers gedenken, der merkwürdigsten, in der er die Werke schuf, mit denen sein Name für alle Zeiten in die Geschichte geschrieben wurde.

Die Bilder des Jahres 1850 mögen wie ein Kanonenschuß gewirkt haben. Sie sind heute noch von ganz verblüffender Wirkung. In dem Durchgangssaal des Louvre, in dem das „Enterrement“ recht miserabel verkümmert, drückt man sich an der gegenüberliegenden Wand platt, um das Maximum von Abstand zu gewinnen. Abstand nicht nur von dem Riesenformat mit den fünfzig lebensgroßen Figuren, von der riesigen Landschaft, deren graue Felsenlinie den Hintergrund wie ein natürlicher Zirkus abschließt, vielmehr Abstand von der Gewalt des Ausdrucks. Es ist eher eine Auferstehung als ein Begräbnis. Und das gilt in vielerlei Sinn. Einmal kommt hier zum erstenmal seit dem siebzehnten Jahrhundert ein bürgerliches Gruppenbild wieder, den besten Gemälden solcher Art von Hals und Rembrandt ebenbürtig und gleich reich an volkpsychologischen Momenten, deren Gesamtheit den Eindruck einer mehr als persönlichen Aussprache hervorruft. Zweitens steht hier eine den größten Malern der Vergangenheit ebenbürtige Kunst wieder auf, mit allen Reizen der Altmeisterlichkeit und doch durch den gebieterischen Ernst des Ganzen dem Liebhaberhaften weit entrückt. Es gab schon zuzeiten des „Enterrement“ modernere Bilder, will sagen Werke, die die Eigentümlichkeiten der

¹⁾ Hier abgebildet.

Impressionisten deutlicher voraussagen, und Courbet selbst hat bald nachher deren eine schöne Anzahl gemacht, die viel größeren Einfluß ausübten. Es gibt kein einziges im ganzen Jahrhundert, das mit gleicher Macht den Besitz der alten Kunstmittel verrät und durch die Geschlossenheit dieses Besitzes, durch das höchst Individuelle der Handhabung überlieferter Werte ebenso würdig wirkt. Géricaults „Medusenfloß“ und das „Massacre von Chios“ sind seine Vorgänger, nicht Verwandte, sondern Partner. Nachher kommt im ganzen Jahrhundert nur nochmal Manet als Schöpfer gleichbedeutender Repräsentationsbilder in Frage. Selbst in dieser aufs Äußerste beschränkten Reihe nimmt das „Enterrement“ einen hervorragenden Platz ein. Es fehlt ihm der besondere Reiz der Géricault und Delacroix, schon weil ihm jede Beziehung zum klassischen Element der Franzosen abgeht, und es mangelt der besonderen Schönheit der Nachfolger, weil ihm die moderne Koloristik verschlossen ist. Aber während die anderen diese Reize nur mit einem Verlust aufwiegen, der, mag er uns auch noch so unwesentlich erscheinen, ihnen im Vergleich zu den Alten einen Hauch von Decadence, nennen wir es Unfertigkeit, gibt, steht das „Begräbnis“ in einer gewissermaßen zeitlich begrenzten, aber innerhalb dieser Grenzen unübertrefflichen Meisterschaft vor uns: ein Stück Malerei, wie es sonst unseren Zeiten versagt ist.

Es bleibt ein unergründliches Rätsel, daß gerade Courbet, der „Idiot“, diesen Abschluß vollbrachte; daß er, der seiner vermeintlichen Gesittung nach durchaus primitiver Autodidakt sein müßte, in diesem Bilde und in allen anderen nicht eine Spur davon verrät; daß dem Bauer, dem Peintre-Bête, eine Evokation edelster Werte der alten Malerei gelang. Und man wird sich wohl entschließen müssen, diese Epitheta nicht zu eng zu nehmen.

Was mit Courbet vorgegangen war, als er an das Riesenswerk heranging, können wir in Ermangelung jeder halb-

wegs verständigen Biographie nur erraten. Er war vorher, wie wir sahen, in den Bahnen van Dycks. Die sieben Bilder des Salons von 1849, unter denen die „Après-dîner à Ornans“ mit drei lebensgroßen Figuren hervorragt, gehören immer noch zur ersten Zeit, wenn sich auch schon in ihnen die Folge vorbereitet. Das „Begräbnis“, das mit nicht weniger als acht anderen Gemälden im Salon von 1850 erschien, steht ganz auf der entgegengesetzten Seite. Es hat fast nichts von dem Rubens-Kreise, fast alles von den Spaniern und Franz Hals. Die Spanier, von denen er stets begeistert sprach,¹⁾ müssen ihm wie eine plötzliche Offenbarung erschienen sein; und zwar nicht nur Velasquez, fast noch eindringlicher der lange unterschätzte Freund des großen Bildnismalers: Zurbaran. In der Landschaft, zumal in dem wundervoll eingehüllten Gehöft der linken Seite ist der Velasquez der Reitschulen, der Saujagd und ähnlicher Werke fast ungeändert übertragen. In den Figuren dagegen mischt sich das spanische und nordische Element auf wunderbare Art, und zwar rückt an die Stelle des spanischen Tonmalers der spanische Kolorist. Man sollte meinen, Courbet habe Zurbarans vier Darstellungen aus dem Leben des hl. Bonaventura gesehen, die bis in den fünfziger Jahren bei Soult in Paris zusammen waren, und von denen jetzt zwei im Louvre, je eins in der Dresdener und der Berliner Galerie hängen. Auch die einstige Sammlung Louis Philippes im Louvre besaß damals noch den Meister, nämlich die beiden Londoner Bilder. Am genauesten hat Courbet offenbar Zurbarans schönstes Werk in unseren Breiten, die „Aufbahrung des Bischofs“, im Louvre, studiert. Die Ähnlichkeit mancher und zwar der kostbarsten Details, zumal auf der linken Hälfte

¹⁾ In der bereits zitierten Unterhaltung mit Silvestre sagte er: „Ribera, Zurbaran et surtout Velasquez, je les admire; Ostade et Craesbeeck me séduisent entre tous les Hollandais et je vénère Holbein.“

des „Begräbnisses“, springt in die Augen. Der Chorknabe vorn im weißen Gewand mit dem vom roten Käppi bedeckten, rabenschwarzen Haar und den leuchtenden Augen ist als Malerei mit dem Jungen, der auf dem Zurbaran zu Häupten des Bischofs steht, identisch. Es ist dieselbe ganz enthüllte Pracht, durch die sich der spanische Kolorist von seinem verschwiegeneren Landsmann unterscheidet, von einer Harmonie, die weniger von der Seltenheit der Farbe, als der fabelhaften Abgewogenheit des unvermischten Schwarz, Weiß, Rot und des Gelbs des Weihkessels herkommt, von einem kühlen Leuchten, das wie der Blick aus großen, dunkelumschatteten Augen berührt. Dabei vergaß Courbet nicht, was in Zurbaran von Caravaggio steckt;¹⁾ die großen weißen Tücher der Sargträger, deren stolze, spanische Allüre das Bild nach links abschließt, leuchten wie die Gesichter des Italieners.

Diese unverhohlene Verwendung der Spanier scheidet Courbet von der Schule von Barbizon. Sie läßt ihn wie den Menschen einer anderen Rasse erscheinen. Man kann nicht die Entdeckung Spaniens auf ihn zurückführen, denn vor ihm hatte Daumier einen Blick in die von Goya beschlossene Kunst getan, und es scheint mir wahrscheinlich, daß noch früher die persönliche Anwesenheit Goyas in Frankreich, wenn auch Bordeaux weitab von Paris liegt, gewisse Berührungen mit der französischen Kunst zur Folge hatte. Géricault hat Goyas Bilder genau gekannt, Delacroix besaß in den zwanziger Jahren ein Bild des Meisters der Maja in seinem Atelier und sprach sich wiederholt begeistert über ihn aus. Als er 1832 nach Spanien reiste, war es wiederum Goya, der ihn am meisten beschäftigte. Aber alle diese

¹⁾ Auf die Parallele Courbet-Caravaggio, in Hinblick auf den Realismus und das ähnliche Verhalten des Publikums gegen beide Künstler, hat Muther hingewiesen. (Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert, II 438 und 449).

Beziehungen gehen nicht über Nuancen hinaus. Courbet brachte die Entscheidung, indem er aus der resoluten Aneignung der Spanier den Schlüssel einer neuen und reichen Entwicklung gewann.

Man erkennt aus solchen Zügen der Geschichte immer wieder die Beschränktheit der gewohnten Auffassung von der Persönlichkeit. Ohne Spanien wäre Courbet, dieser Revolutionär, in dem die Zeitgenossen nur den Umstürzler, viele einen Feind der Kunst sahen, undenkbar, und ebensowenig wäre die Errungenschaft der Impressionisten, die sich auf Courbet aufbauen, möglich. Die Anlehnung schmälerte nicht nur nicht seine Persönlichkeit, sie brachte seinen Wert zur Erscheinung, bereitete das typisch Courbethafte vor. Sie machte just das aus ihm, was seine Zeit über dem Realismus übersah, den höchst subjektiven Künstler. Freilich blieb er nicht bei der Entdeckung stehen. Er eroberte, um zu besitzen. Um das eine zu haben, tat er noch manches andere dazu. Nicht willkürlich, er fand genau das Amalgam, das er brauchen konnte. Er schöpfte es nicht nur aus dem eigenen Besitz, sondern griff wiederum zu überlieferten Werten. Solange, bis eine neue Einheit, der reife Courbet, daraus wurde.

Darin liegt der Fortschritt, den Duret vermißte. Es ist die Art, wie alle Kunstwerte entstehen. Man braucht nur zu verfolgen, wie sich in Courbet das Spanische, das im „Enterrement“ noch verhältnismäßig unvermerkt sichtbar bleibt, später zu einem immer organischeren, um nicht zu sagen, persönlicheren Mittel zusammenzieht, um eine das ganze Leben des scheinbar ziellosen Künstlers ausfüllende Kunstgeschichte zu finden.

Mit dem Spanischen vereinigt sich die Energie des Franz Hals. Die Kombination ist nicht auffallender als die Ähnlichkeit zwischen dem jungen Mann mit dem Federbaret auf dem berühmten Spielerbild Caravaggios

in Dresden und gewissen, lose gemalten Köpfen des Meisters von Haarlem. Die Beziehung zu Hals ist freier als die zu den Spaniern. Man möchte den Geist der ganzen Gruppe des „Begräbnisses“ halsisch nennen, das strotzende Leben der Menschen mit den urkräftigen Gesichtern und die Sachlichkeit, mit der es gemalt ist; auch die übertriebene Verwendung des Schwarz, das ganz wie bei gewissen Hals vergeblich versucht, die Energie der Zeichnung zu töten. Jeder Kopf ist Porträt, und nicht nur jeder Kopf, jede Gestalt, jede der unendlich mannigfachen Posen. Im Porträt ist Courbet auch später kaum wesentlich über die Kunst des „Enterrement“ hinausgegangen. Der Kopf Corbinauds aus 1863, den Duret besitzt, und viele Portraits der sechziger Jahre haben dieselbe in rötlichen Ton getauchte Materie, deren spiegelglatte Fläche man mit der Hand streicheln möchte, und dieselbe unerschütterliche Naturtreue der Darstellung. Man nannte dies damals Realismus und schimpfte auf die Häßlichkeit der Wahrheit. Die wenigen Freunde, wie Champfleury, den Courbet 1854 in dem meisterhaften Louvre-Porträt verewigte, begnügten sich, den Realismus zu verteidigen, schoben die Schuld auf die Modelle des Künstlers, auf die allgemeine und besondere Häßlichkeit der Welt, für die ein ehrlicher Künstler nicht verantwortlich gemacht werden könnte, d. h. begingen dieselbe oder eine noch größere Willkür wie die Gegner. Niemand sah die Kunst aus dieser Naturtreue; niemand nahm den nötigen Abstand von dem Werke, um den Einheitsgedanken der Riesenfläche in sich aufzunehmen. Was man Courbet vorwarf, die Beschränkung der Auffassung auf die dem Auge dargebotene Einzelheit der Natur, beging in Wirklichkeit jeder Betrachter des Bildes, der darauf ausging, die Disharmonien aus dem Ganzen herauszulesen. Man vergaß, daß ein so großes Orchester starker Motive zur

Belebung bedarf, und daß selbst die Karikatur, und sei sie beißende Lauge, zur Bereicherung der Materie beiträgt. Man übersah die Hauptsache: den Stil.

Was den Stil des „Begräbnisses“ ausmacht, ist mit Worten ungemein schwer zu sagen. Hier liegt das Neuzeitliche des Bildes, das, was Courbet Franz Hals und den Spaniern hinzufügt, die Berechtigung für seine Verwendung der Alten, sein Werk. Es wurde damals nicht als Stil erkannt, weil ihm die Form gewohnter Stile abging, soviel auch vom alten darin war. Stil ist Verbindung. Man schätzte diesen Begriff im Jahre 1850 zumal als eine Verbindung von Linien, namentlich solcher, die das Schöne des klassischen Zeitalters umschrieben, und achtete Delacroix, weil man in seinen Bildern dieses Linienspiel unter leuchtenden Flächen ahnte. Corot, nicht der Schwärmer, sondern der große Kolorist, Rousseau und Daubigny wurden, weil sie auf der anderen Seite standen, nur geduldet; das Idyllische ihrer Bilder forderte nicht die erboste Abwehr heraus. Der Stil Courbets war den verzärtlichten Augen der Pariser eine Beleidigung. Seine Wirkung trieb die Abneigung gegen den Naturalismus nur noch auf den Gipfel. Weil er formulierte, bestätigte er die Leute in dem Glauben, es hier mit einer Formulierung des Häßlichen zu tun zu haben.

Courbets Stilbildung beginnt in der Frühzeit und endet in den letzten bedeutenden Werken. Sie ist nicht nur bedeutsam für seine Geschichte, sondern von unübersehbarer Wichtigkeit für die ganze moderne Malerei. Sie besteht nicht in einer Modifikation einer Einzelheit, sondern in der fortschreitenden Veränderung seiner ganzen Anschauung und infolgedessen jedes seiner Mittel. Das „Begräbnis“ bildet eine der ersten Stationen dieses höchst verschlungenen Weges. Sein Stil liegt weniger in den außerordentlich mannigfachen Elementen — wenn auch das genauer hinsiehende Auge in ihnen viele höchst bewußte Stilmittel findet, die

sich nur zum Schein unter dem Zufall verbergen — als in der summarischen Verwendung der Elemente. Einmal in der Einteilung der ganzen Gruppe, die, so authentisch sie wirkt, die vielen Gesichter so hinstellt, daß sie die denkbar größte Abwechslung und daraus einen unkontrollierbaren, aber wirksamen Rhythmus bilden. Daß das möglich ist, hat schon Hals in seinen großen Schützenstücken bewiesen. Insbesondere stilisiert die Koloristik. Hier scheidet sich Courbet von Zurbaran, der vor allem an Prunk dachte, als er mit seinen Farben die großen Flächen des Louvrebildes scheinbar noch weiter ausdehnte. Courbet zieht die seinen zusammen. Das ganze Bild ist auf den Hauptkontrast von Rot und Schwarz vor dem Velazquez-Hintergrund gebaut. Das Rot ist flüssig wie Blut. Es strömt aus dem Fleisch und schwebt über den schwarzen Gestalten wie ein Symbol des Lebens über dem Grabe. Denn es unterstreicht das psychologische Moment des Bildes, den Kontrast zwischen der Trauer dieser Leute und ihrer aus allen Gesichtern sprechenden Lebendigkeit. Diese Lebendigkeit wird durch das Rot erhöht, gleichzeitig aber nicht ins Dramatische, sondern in das Monumentale vergrößert. Die über die Gesichter gegossene gleiche Röte mildert das lebhafteste Detail der Physiognomien, nimmt ihnen das Genrehafte und läßt das Bewegliche nur der Fläche zugute kommen. Am stärksten ist sie in den beiden Vorsängern hinter dem knieenden Totengräber. Ihre Alkoholgesichter unter dem merkwürdigen, wie Hahnenkämme leuchtenden Kopfputz wärmen das ganze Bild.

Die Zeit hat wie bei allen Courbets und wie bei allen alten Meistern die Farben veredelt und zu dem Gesamtton nicht wenig beigetragen. In der rechten Hälfte hat das Schwarz geschadet. Man muß sich die Frauengruppe verhältnismäßig so reich denken wie den „Garde champêtre“, der davorsteht, im grauen Frack auf rötlicher

Weste, in Kniehosen aus Orange auf blaugrauen Strümpfen. Die dunklen Olivttöne der Frauengewänder sind alle schwarz geworden. Der Louvre täte ein gutes Werk, wenn er sie wieder hervorholte.

Man kann gegen das „Begräbnis“ einwenden, was von allen großen Repräsentationsbildern des 19. Jahrhunderts gilt; es ist verhältnismäßig wenig repräsentativ für den Autor. Die Wirkung des Gemäldes auf Publikum und Kollegen, die beispiellos war, kam vom Gegenstande her. Das Wagnis, ein richtiges Begräbnis darzustellen, nicht mit sentimentalischen Posen, sondern mit dem unabwendbar idiotischen Ausdruck der Gesichter bei solchen Gelegenheiten, noch dazu mit Portraits höchst gleichgültiger Leute, überstieg das viel größere Wagnis, solche Momentdarstellungen mit Hilfe der alten Meister fertig zu bringen. Der Vorwurf gegen den ungebildeten Idioten könnte sich in die Verurteilung eines nur zu weisen Eklektikers umkehren. Doch wäre das eine nicht gerechter als das andere, und solche Anschauung müßte, wenn sie konsequent sein wollte, dann auch die erhabenen Werke der Zeitgenossen ebensoviel tiefer hängen. Der kleine „Christ im Olivengarten“ sagt mehr von Delacroix' eigener Meisterschaft als das „Massacre von Chios“; der „Carabinier“ bedeutet für Géricault mehr als das „Médusenschiff“, und ein Blumenbukett aus Manets Spätzeit ist origineller als seine „Olympia“. Aber was wir repräsentativ nennen, umschließt ja gerade das Zurückgedrängte der Eigenart des einzelnen zugunsten einer Vielheit, die der Darstellung wert ist. Wir sehen mehr darin als eine Entwicklungsphase des Künstlers. In solchen Bildern wird das Gefäß für eine ganze Epoche gewonnen; das Maß nicht für den Grad des Artistischen allein, sondern auch für die Generosität, die Leidenschaft, die Gesittung einer Zeit. Das Volumen ist zu groß, als daß es die feinen Rippen der bis ins kleinste gehenden Individualisierung

zeigen könnte, die uns an den typischsten Werken unserer Meister begeistert. Die Kunst erobert sich in solchen Augenblicken scheinbar das Recht zurück, zum Volke zu sprechen, und in der Schönheit dieses Glaubens findet auch der Liebhaber der Kunst seine stille Freude.



LES DEMOISELLES DE VILLAGE, 1851. 1,93 x 2,61.
Durand-Ruel, New York.