



L'ATELIER DE COURBET, 1855. 3,50 × 6,00.
Sammlung Mme. Desfossés, Paris.

VOM „BEGRÄBNIS VON ORNANS“ ZUM „ATELIER“.

Das „Begräbnis von Ornans“ ist nicht das umfangreichste Gemälde; der „Combat de cerfs“ ist größer, das „Atelier“ mit dreieinhalb zu sechs Metern dürfte das größte sein. Diese Werke stehen nicht allein. Es gibt Dutzende von großen Formaten, wenn sie auch nicht an die genannten drei heranreichen. Die verhältnismäßig große Fläche war dem Meister natürlich.

Diese Vorliebe unterscheidet Courbet von seinen Zeitgenossen seit Delacroix und wäre allein schon geeignet gewesen, den Gegnern seines Realismus zu denken zu geben. Sie ist mit ein Grund seiner Unpopularität. Der französische Amateur will das Bild in die Hand nehmen können, und die Gestelle der Händler in der Rue Laffitte sind für bescheidene Größen berechnet. Je mehr man draußen vor der Natur malt, desto mehr gewöhnt sich der Künstler an bequemes Handwerkszeug. Bei den Engländern und zumal den Deutschen ist es anders. Con-

stable dort, hier Leibl und Liebermann werden der kleinen Rahmen wegen vom Laien gering geschätzt. Zu dem richtigen englischen Academy-Schlager gehört ein zärtliches, aber bekleidetes Paar, zu dem richtigen deutschen Ausstellungserfolg ein nacktes: Adam und Eva. Beide Paare ergehen sich mit Vorliebe in großen Dimensionen, aber bleiben immer nur kleine *Faits divers*.

Wer mit lebensgroßen Figuren wirtschaften, weite Flächen beleben will, muß notwendig Monumentalkünstler werden. Tatsächlich war das „Begräbnis von Ornans“ die Lösung eines Monumental-Problems, eines der vielen, die dem Meister geglückt sind. Aus der langen Reihe von Menschen löst sich ein gemeinsamer großer Zug. In den „Steinklopfern“ desselben Salons, heute in der Dresdener Galerie, brachte Courbet diesen Zug in eine konzentriertere Form geringeren Umfangs und zeigte, wie differenziert er seine Monumentalität vorhatte.

Darauf kommt alles an. Stil ist wie geprägtes Metall. Der eine hat die ganze Tasche voll großer, dicker Kupfermünzen, das Gewicht ist beträchtlich, die Tasche bläht sich. Der andere trägt dieselbe Anzahl Stücke in Gold und schreitet leicht mit dem tausendmal reicheren Schatz. Wir leben in der Kunst im Zeichen der Kupferwährung. Viel Scheidemünze, kleine Beträge. Die paar Goldstücke verschwinden unter dem Haufen von Kleingeld. Alles ist Stil. Das eine wie das andere klingt in der Tasche, ja der Kurant macht den meisten Skandal. Der Fall Courbet beruht auf der Anomalie, daß es ihm einfiel, seine Taschen mit Massen von Goldstücken zu füllen und damit so umzugehen, als wäre es lauter Kupfer. Daß ihn die Menschen infolgedessen für einen Falschmünzer hielten, versteht sich fast von selbst.

Wäre es so schwer gewesen, aus der Form der „Steinklopfers“ einen leicht lesbaren Stil zu machen? Heute kann das jeder bessere Kommis eines Möbelladens. War

es damals schwerer? Die Engländer, denen naive Kritiker die Herkunft von Courbet nachrühmten, zeigten das Gegenteil. Ein Geschickterer hätte z. B. den Jungen, der die Steine wegträgt, schematischer zu dem Klopfer gestellt, vielleicht gar in Parallelen, und hätte womöglich noch drei andere Arbeiter in kongruenten Posen daneben gesetzt und sich dann eingebildet, die Ägineten zu übertreffen. Courbet malte seine Gestalten so stark wie möglich, zeigte aber, daß es ihm nicht auf die Linie ankam, sondern auf die Fläche, und nicht nur auf Fläche, sondern auch auf Tiefenwirkung. Und das war keine fixe Idee bei ihm, sondern die Sehnsucht nach Reichtum, nach größerer Macht, und — das Bewußtsein, so wirken zu können. Millet war bescheidener. Die Ehrfurcht, die wir ihm entgegenbringen, hindert uns nicht, in ihm eine leichtere Schreibart zu erkennen, wohl angemessen seiner Persönlichkeit und von nicht geringerer Ehrlichkeit, von großem Reiz, nicht von derselben Stärke. Er hat nie so gewaltig gemalt wie Courbet in jenem der Milletschen Formenwelt nahestehenden Gemälde. Man kann annehmen, daß Courbet den beginnenden Millet mit Interesse verfolgte. Obwohl dieser fünf Jahre älter war, ist ihr Start fast gleichzeitig. Courbets erste Landschaften sind aus 1841. Was Millet vor diesem Jahre gemacht hat, kommt nicht in Frage. Ja, rechnet man als Start das erste bedeutende Bild, so ist Courbet früher, denn als er seine ersten Portraits malte, stellte Millet die „Laitière“ im Salon aus, die Bürger Thoré freundlich genug war, „une jolie esquisse dans le goût de Boucher“ zu nennen. Die „Steinklopfer“ entstehen nach Millets „Vanneur“ von 1848 und gleichzeitig mit dem „Semeur“ von 1850. Selbst wenn Courbet aus diesen Bildern eine ganz äußerliche Anregung gewonnen haben sollte, berechtigt nichts zu der von der Kunstliteratur verbreiteten Annahme einer Abhängigkeit. Man könnte mit demselben, vielleicht so-

gar mit mehr Recht, annehmen, daß Millet unter dem Einflusse Courbets war, als er später, während des Kriegsjahres, mit den merkwürdigen Cherbourger Marinern in das Gebiet des Jüngeren übergriff.¹⁾

Denn in Wirklichkeit ist zwischen den Bildern beider Meister nicht mehr Ähnlichkeit als zwischen zwei beliebigen Menschen, denen man im selben Saale begegnet. Ich habe an anderer Stelle Millets Verwandtschaft mit Damiens und seine klassische Herkunft gezeigt. Er war durchaus Programmator im Gegensatz zu Courbet, von dessen Programm alle Welt und er selber faselte, sprach mit größter Bestimmtheit seinen Drang nach Synthese aus und verfolgte dieses Ziel vom „Vanneur“ an in allen Werken. Courbets Synthese besteht erst heute, wo wir den ganzen Menschen und sein Gefolge überblicken und erkennen, was ihm selbst unbewußt blieb. Sie trieb ihn so gut wie Millet, ja mächtiger als Millet, aber blieb im Instinkt, war deshalb so mächtig und — so ungeschickt. In Millet kam eine harmonischere Persönlichkeit begrenzteren Gaben zu Hilfe. Courbet wurde von seinem ungezügelter Temperament in alle Richtungen getrieben, auch dahin, wo Millet stand, aber es ist nur eine Seite von vielen, und er beherrschte sie, wie er jede beherrscht hat. Millet war immer derselbe und schwankte, sobald er von der engen Bahn wich. Er übertrug eine schöne Formel auf viele Dinge; seine Bilder unterscheiden sich untereinander mehr durch die Symbolik als durch das malerische Mittel, das er von den Alten nahm und, ohne es weiter zu bilden, reduzierte. Er ist daher in einem viel konventionelleren Sinne monumental als sein Landsmann. In einem wesentlich schwächeren, sowohl quantitativ wie qualitativ beschränkteren, muß man hinzufügen. Er hat nie ohne empfindliche Einbuße versucht, die schöne

¹⁾ Vgl. z. B. die Marine Millet's im Stockholmer Museum (No. 588, Sammlung Heilborn).

Kunst seiner kleinen Bilder, seiner wirklichen Perlen, in großen Maßstab zu übertragen. Der „Angelus“ steht unter jedem mäßigen Bilde Courbets, und der räumlich größte Versuch Millets einer weit sichtbaren Monumentalwirkung, das Riesenbild „Hagar und Ismael“ im Medag-Museum des Haags, ist ganz verunglückt. Es fehlt hier und in vielen anderen Bildern Millets das schlechterdings Wesentliche, die Beherrschung des Malerischen. Damit deckt sich, daß Millet mit der linearen Zeichnung einen sehr großen Teil seines Wesens zu äußern vermochte, während Courbet ohne Farbe und Pinsel ein Mensch ohne Glieder gewesen wäre. Von den „Steinklopfern“ oder dem „Begräbnis“, geschweige von den späteren Werken, könnte auch die genialste Kohlenzeichnung keinen Begriff geben. Sie sind ihrer ganzen, höchst komplexen Natur nach nur als Malerei möglich.

Dieser Unterschied könnte nur gewerblicher Art, Millet ebenso großer Zeichner als Courbet Maler sein. Aber die Gerechtigkeit gegen unseren Meister verlangt, die Verschiedenheit der Potenzen beider zu erkennen. Der Stil in Millet, ob mit dem Bleistift oder dem Pinsel hervorgebracht, ist fester als Millet selbst, und darin liegt die Beschränkung der Persönlichkeit. Der Künstler behielt nichts außer einer einseitigen Form übrig, die sein Wesen wohl auslöst, gleichzeitig aber auch seine engen Grenzen sehen läßt, da er nicht imstande ist, die Form flüssig, d. i. ausdehnbar zu erhalten. Er ist fertig, sobald er das erste Mal die ihm angepaßte Form trifft, und spielt nachher mehr die Stelle eines Handwerkers seiner Erfindung als die eines Genies. Courbet dagegen ist mit keinem Werke vollkommen zu identifizieren. Er erfindet, bis er abtritt. D. h., der Unterschied zwischen Courbet und Millet deckt sich mit dem Unterschied zwischen Genie und Talent, auch wenn zugegeben werden muß, daß Millet den Begriff Talent in ungemein

reichem Maße ausfüllt, während Courbet vielleicht manche Forderungen an das Genie schuldig bleibt. Millet versuchte den Mangel durch eine sehr vornehm gehandhabte literarische Tendenz zu ersetzen, und der Ersatz hat ihm nach dem Tode eine Herde sentimentaler Anhänger und Nachfolger gebracht. Die wenigen großen Künstler, die den unvergänglichen Teil Millets weiter ausgebaut haben, verschwinden in der Masse. Man kann auch hier wieder einmal, ohne Millets Größe zu verkennen, leicht verfolgen, daß die Betonung des Gedanklichen ein Hilfsmittel war, um Schwächen des Künstlers zu verdecken. Courbet hat man aus dem Verzicht auf die gleiche Hilfe unberechtigte Vorwürfe gemacht.

Millet trug in die Atmosphäre der Holländer und Spanier starke Linien hinein, Courbet trachtete, plastische Körper hineinzustellen d. h. die Resultate der alten Kunst mit denen der neuen zu vereinen. Bei der Vehemenz, mit der er vorging, mußte er dabei auf schlechterdings unrealisierbare Aufgaben geraten. Hier liegt das Problematische seiner Kunst. Als Landschaftler war er durchaus Flächenmaler, identifizierte sich zuerst mit Velazquez, machte die Landschaft dann immer mächtiger an Ton und Farbe, malte sie mit einem von keiner Reflexion gehemmten Temperament, wie Hals seine Menschen malte: nur Materie, nur Farbe und Pinsel, nur Fläche. Das genügte ihm nicht. Seine Rhetorik verlangte eine Personifikation; nicht die des Genrebildes, dafür war er zu durchdrungen von den alten Meistern und zu ehrlich; aber mindestens die bedeutsame Gegenwart des Menschen und des Tiers in der Landschaft. Da er nun von Jugend auf dem Menschen als sachlicher Porträtist gegenüberstand, mußte bei der Kombination beider Gebiete um so leichter eine Differenz entstehen, als sich beide Stoffe nicht in der ihm geeignet scheinenden Weise vereint in der Natur fanden. In dem „Begräbnis“ und den „Steinklopfern“

tritt diese Differenz noch nicht hervor. Er hatte beide Male glückliche Eingebungen, Format und Farbe halfen ihm, nicht ohne daß das vermittelnde Schwarz die Lösung überleitete. Courbet sah die verheerende Rolle des Asphalts und war allen Kompromissen zu abgeneigt, um sich mit diesen Notbehelfen zu begnügen. Sobald er aber an den Ersatz durch solidere Farben heranging, oder versuchte, den Schatten wirksam zu machen, mußte das Problem in aller Schärfe hervortreten. Dies geschah schon ganz deutlich im nächsten Jahre, 1851, in den „Demoiselles de Village“. Courbet malte Landschaft und Figuren getrennt, jedes in seiner Art unübertrefflich. Die Landschaft, die belebte Kulisse des „Enterrement“, wäre ohne die Figuren ein wunderbares Meisterwerk; die Figuren, die drei reizenden Frauen mit der kleinen Hirtin, ohne die Landschaft eine köstliche Gruppe. Beide Dinge in demselben Rahmen wirken wie von zwei verschiedenen Menschen gemacht, und ihre Zusammenstellung schadet.

Wir haben für diese Methode Courbets keinen geringeren Zeugen als Delacroix, der die „Baigneuses“ des Salons von 1853¹⁾ einer scharfen, aber nicht ganz ungerichtfertigten Kritik unterwarf. Nicht nur der Mangel an psychologischen Beziehungen zwischen den beiden nackten Gestalten, daß „die Geste nichts ausdrückte“, stieß ihn ab; auch das unmalerische Verhältnis der Figuren zu ihrer Umgebung. Delacroix bewies das Recht seiner Anschauung mit der Tatsache, daß er vorher im Atelier

¹⁾ Journal II, 159. In der Fußnote wird das Bild „Demoiselles de Village“ genannt und figuriert oft unter dieser Bezeichnung, die Courbet auch im Katalog des Salons von 1853 gewählt hatte. Es ist nicht mit den obenerwähnten „Demoiselles de Village faisant l'aumône à une gardienne de vaches“ aus 1851 zu verwechseln. Ich nenne dieses stets „Demoiselles de Village“, das andere, das heute im Museum von Montpellier hängt, „Baigneuses“. Beide Werke sind hier abgebildet. Das dritte Bild dieser Reihe sind die „Demoiselles au bord de la Seine“ des Salons von 1857, gemalt 1856, die beiden im Grase ruhenden bekleideten Damen, auf die Proudhon seine Moralreflexionen, den Vergleich mit den Casseurs de pierre, anwendete. Aus diesen ist hier ein Detail abgebildet.

Courbets die Skizze zu der Landschaft gesehen hatte. Diese fand er auf dem Gemälde vergrößert, und die beiden badenden Frauen waren von außen her dazu gekommen; ein Verfahren, das auf diesem Bilde noch greller als auf den „Demoiselles de Village“ hervortritt, und das niemandem mehr als Delacroix, dem Schöpfer der flüssigsten Malerei, mißfallen mußte. Ebenso beurteilte er die „Lutteurs“ und die „Fileuse“ desselben Salons. Von den ersten meinte er, der Hintergrund töte die beiden Figuren, man müsse mehr als drei Fuß rund herum weg-schneiden. An der „Fileuse“ lobte er begeistert den Spinnrocken und fand die Figur der Schlafenden anerkennungswert, tadelte aber die Schwere des Kleides und des Sessels. Diese letzte Kritik scheint uns heute, wenn wir vor der Perle des Museums von Montpellier stehen, übertrieben. Mag sein, daß die Zeit die Differenzen verwischt hat, für die Delacroix so empfindlich war.

Sehr fein bemerkt Delacroix bei dieser Gelegenheit, daß der Zusammenhang der Hauptsache mit den Nebensachen den meisten großen Malern der Vergangenheit abgehe, und berührt damit den springenden Punkt, der die moderne Kunst von der alten scheidet. Denn sicher besteht die ganze Entwicklung der Kunst in einer beständigen Modifikation dieses Zusammenhangs. Man denke daran, wie anders die Primitiven und die Maler des 17. Jahrhunderts den Zusammenhang suchten. Bei den Flächendekorateuren der christlichen Kunst wurden die Dinge durch große Schriftzüge verbunden. Diese Verbindung löst sich bei den Primitiven durch die Eroberung der Perspektive und der Plastizität. Rembrandt und Velazquez vollbringen die Konzentration der Erscheinung im Raum, Rubens führt sie auf die Fläche zurück. Er ist wieder Dekorateur, aber wie anders wirkt diese Dekoration im Vergleich zu den geschriebenen Ornamenten der frühesten Epoche. Die Neuzeit, die beide Ideale besitzt, packt

beide gleichzeitig an: Delacroix und Ingres. In Courbet finden wir beide Ideale in einem und demselben Künstler.

Wir lernen daraus, wie arm unsere Sprache ist, um die Gesetze der Kunst zu formulieren. In Worte gefaßt scheint es sich immer nur um ein Aufnehmen und Aufgeben derselben Begriffe zu handeln; der Grad, auf den alles ankommt, wird nur durch die Namen der Künstler deutlich, die ihn vollbringen. Wie wenig sagt heute, daß Courbet ein Meister der Perspektive war, heute wo die Perspektive in der Mittelschule gelernt wird und jeder Aquarellist die kompliziertesten perspektivischen Darstellungen fertig bringt. Wieviel sagt es, wenn wir die „Cribleuses de blé“ im Museum von Nantes betrachten, Courbets Meisterwerk des Jahres 1854. Man möchte gern ein Urteil Delacroix' über dieses merkwürdige Interieur. Auch was Ingres dazu gesagt haben mag, wäre wissenswert. Auf der Weltausstellung von 1900 stand man davor wie vor einem Rätsel, und so mag man auch in der Weltausstellung von 1855 davor gestanden haben. Im Plastischen der Malerei ist Courbet kaum weiter gegangen, und man begreift vor diesem Bilde leicht, daß sein Autor eines Tages zur Bildhauerei greifen mußte. Es ist das Plastische ohne Klassizismus, ein Vorkommen, das es bis zu Courbet, von den Primitiven abgesehen, in Frankreich nicht gegeben hat. Es hat etwas von den großen alten Stillen des Nordens, in denen alles Natur, nichts Konvenienz scheint und nur die rücksichtslose Offenheit zur strengen Form wird. Das Zimmer ist fast luftleer, nur von Formen gefüllt, aber diese so genial getroffen, daß durch ihre scheinbar willkürliche Lage jeder Winkel des Raumes gleichsam nach allen Dimensionen fixiert wird. Das knieende Mädchen, das das Sieb schüttelt — About nannte es indezent — ist ein ebensolches Wunder der Verkürzung wie, in einer anderen Ordnung der Dinge, die Sibyllen Michelangelos.

Von einem malerischen Zusammenhang der Einzelheiten ist keine Rede; der Junge, der in den Getreidekasten schaut, ist ein Spiel — beinahe ein Kunststück — für sich. In der Gruppe der beiden Mädchen ergeben die Formen einen unbeschreiblichen Reichtum von Arabesken; die modellierte Arabeske im Gegensatz zu der linearen der Alten. Und wieder wirkt hier ähnlich wie im „Begräbnis“ die Koloristik als geheimes Bindemittel unter den unverbundenen Massen. Nur ist das Schwarz des Frühbildes ganz dem schönsten Blond gewichen, mit dem das Grau und Rosa der Kleider so köstlich zusammenklingt, als hätte Velazquez die fast unwirtliche Sachlichkeit mit seinem Geiste angehaucht.

Derselbe Geist wirkt noch deutlicher seinen Zauber in dem Riesengemälde des Jahres 1855. Das „Atelier“ ist wie ein Ruhepunkt im Aufstieg, eine Sammlung. Die fünf Jahre zwischen „Begräbnis“ und „Atelier“ sind keine durchaus entscheidende Epoche, die stärkste Entwicklung hebt erst später an. Freilich, wer fände sich in diesem Chaos von gigantischen Absichten, die in einem Jahr begonnen, im nächsten abgebrochen, zehn Jahre darauf fortgesetzt werden und dabei in jedem Augenblick, wo sie in Erscheinung treten, Meisterwerke hervorbringen, mit Sicherheit zurecht! Es scheint fast, daß sich Courbet gegen seine eigene Entwicklung sträubte, um nicht den Teil seiner Meisterlichkeit zu opfern, an dessen Stelle das Neue zu treten vermochte. Man kann in vielen gleichzeitigen Gemälden heterogene Anschauungen nachweisen. Unmittelbar nach den „Cribleuses“, dem stärksten Argument für das Plastische seiner Kunst, entsteht das weichste, tonreichste seiner Werke, die Rekapitulation aller Dinge, die den Nachkommen der Spanier beschäftigten. Er drückte das in seiner Art aus, indem er dem Titel im Katalog den pomposen Satz hinzufügte „allégorie réelle, déterminant une

phase de sept années de ma vie artistique“; eine absolute Wahrheit, denn wirklich haben wir im „Atelier“ den künstlerischen Extrakt eines Teils seines Wesens und Lebens. Das Fatale daran lag wiederum nur in dem Umstand, daß die Formulierung vom Autor selbst herrührte. Natürlich lachte das Publikum, und die Kritiker hielten sich an die Allegorie, glaubten mit Recht oder Unrecht, Courbet habe damit nur wieder seinen Sozialismus anrufen wollen, weil sich auf dem Bilde alle möglichen Zeitgenossen, die Beziehungen zu ihm hatten, und verschiedene Klassentypen, die er auch sonst gemalt hatte, um die Staffelei gruppierten.¹⁾ Heute ist die Bedeutung dieser Menschen

¹⁾ So beschrieb Théophile Silvestre das Bild: . . . „Il s'est obstiné en diable dans ce titre qui ne signifie absolument rien dans aucune langue. Il entend résumer dans cette vaste machine tous les types vivants et toutes les idées qui ont rempli sa vie et ses ouvrages, depuis sept ans. On le voit au milieu de son atelier occupé à peindre un paysage, prétexte ingénieux qu'il a pris pour nous présenter encore une fois son portrait. Derrière lui, une femme nue personnifie le modèle vivant; un monsieur et une dame figurent les gens du monde, qui de temps en temps viennent le visiter; son ami Champfleury le regarde travailler, M. M. Bruyas et Promayet l'admirent sans réserve; Charles Baudelaire lit dans un coin; des amoureux s'embrassent avec délices au fond de l'atelier, ce qui signifie: vive l'amour libre!

Au pied du chevalet un marmot de cinq ou six ans l'examine, hébété; une grosse irlandaise, souvenir lamentable des rues de Londres, est accroupie et entortillée avec son enfant à la mamelle dans un madras en lambeaux qui voile mal son horrible nudité; le braconnier tenant ses chiens en laisse; le faucheur, le terrassier expriment la rude vie des champs; le prolétaire des villes représente le chômage. Le Juif, le marchand de vieux habits, vieux galons, le paillasse, le curé et le croquemort veulent dire: nous vivons de la crédulité du monde, de sa mort et de ses débris. Le sombrero à plumes noires et le poignard qui roulent dans la poussière sont les emblèmes de la poésie romantique, et la tête de mort posée comme un serre-papier sur le Journal des Débats, déployé sur un guéridon, c'est sans doute la réponse de Courbet aux articles de cette feuille, ou bien la traduction libre de cette phrase de Proudhon: „les journaux sont les cimetières des idées.“ (Histoire des Artistes vivants, p. 264 etc.)

Courbet selbst schrieb über das Bild an einen Freund: „Le sujet de mon tableau est si long à expliquer que je veux te le laisser deviner quand tu le verras, c'est l'histoire de mon atelier ce qui s'y passe moralement et physiquement c'est passablement mystérieux devinera qui pourra.“ (Der Brief, ein Spezimen der Courbetschen Grammatik, findet sich in l'Art, 1883, Band 34 und 35.)

und Dinge für den besonderen Fall verschwunden; wir achten kaum noch auf die glänzende Charakterisierung der Portraits, fragen uns nicht, wen sie darstellen. Wir haben eine Dekoration wunderbarer Art vor uns.

Das Gemälde steht von allen Werken Courbets Velazquez am nächsten. Es ist eine Unterwerfung unter die Manen des großen Spaniers, wie sie nicht würdiger gedacht werden kann. Denn sie bringt nicht das Opfer der Persönlichkeit mit sich. Kein Klischee wird aus Velazquez gemacht, nichts Gefälliges, was diesem nicht gefallen hätte. Ein Meister bringt einem anderen seine Huldigung dar und dient sich und dem Vorgänger.

Das „Atelier“ ist das lyrische Pendant zu dem „Begräbnis“, ebenso sehr lichte Grazie und Lieblichkeit, wie das andere finsterner, wuchtiger Ernst. Es ist leichter, lockerer konstruiert, ein in die Tiefe gehender Halbkreis statt der erdrückenden Front des „Begräbnisses“. Wo sich in diesem die kolossale Felsenlinie ausdehnt, schließt die Atelier-Wand mit den malerischen Bilderflecken, in demselben Velazquez-Ton des anderen Hintergrundes, die Szene. Das Zentrum ist der Maler in tiefgrauer Jacke mit dem schönen Profil vor dem köstlichen Bild — einer braunen Baumlandschaft mit blauem Himmel — eng verbunden mit dem nackten, wundervoll profilierten Modell, dessen Fleisch, in natürlichem, rötlich grauen Ton, das ganze Gemälde mild beleuchtet. Der Junge zur Linken des Malers ist die lebendigste Stelle, konzentriertes Grau mit stark leuchtendem Fleisch; eine Reminiszenz des köstlichen Chorknabens auf dem „Begräbnis“, aber von wärmerer, schlichterer Natur. Der Stoff auf dem Boden neben dem nackten Modell produziert den Rosa-Ton des Velazquez. Von diesem reichen Zentrum entweicht die Farbe in alle Winkel des großen Saals. Es ist das Verfahren, das Velazquez in seinen Einzelportraits der Infantin anwandte, auf das Monumentale übertragen. Was in den

Bildern des Spaniers das Gesicht ist, wird hier zur Gruppe in der Mitte; die phantastische Coiffure ist hier das Rankenwerk der grotesken Nebenfiguren, und noch im Dunkel regen sich Formen und Gesichter. Courbet profitiert nicht von dem gefälligen Schatten, den Velazquez um so viele Reize legte, daß sich manche seiner Nachkommen noch heute mit der Malerei des Nimbus begnügen, ohne den Körper zu geben, von dem er ausstrahlt. Er bleibt immer körnig, simuliert nicht die Form, sondern malt sie. Sein ruheloses Können schafft in dem Umhang der fabelhaften Frauenfigur auf der äußersten rechten Seite ein Prunkstück, das an die Ornamentik auf den Stoffen flämischer Meister erinnert. Kein Kompromiß, lieber von der Einheitlichkeit opfern. Wo andere sich nach reichlicher Anstrengung mit ein paar gefälligen Strichen begnügen würden, um die äußersten Grenzen des Bildes anzudeuten, malt Courbet naturgetreue Portraits.

Das Gemälde genießt in der Sammlung Desfossés einen nur selten unseren Bildwerken gegönnten Vorzug. Ihm zuliebe hat sich die Begeisterung eines Kunstfreundes zu einer königlichen Tat entschlossen. Der Besitzer hat ihm einen eigenen Raum geweiht. Es ist ein riesiger Oberlichtsaal von prachtvollen Verhältnissen und mit denkbar größtem Prunk ausgestattet. Schwere goldene Architektur wechselt mit regelmäßigen Feldern vieler Gobelins, die das Auge an eine graublaue Basis gewöhnen. Am Kopf des Saals, die ganze Breite einnehmend, ist das Gemälde in große goldene Pilaster eingelassen¹⁾. Der Eindruck ist gewaltig. Er liefert einen Beweis einzig in seiner Art, daß dieser viel geschmähte Realismus, dessen Daseinswert man zuweilen auf unwesentliche Wahrheitsbestätigungen beschränkt glaubte, mit der größten Kunst,

¹⁾ Es dient gleichzeitig als Vorhang einer Bühne und kann, wenn das Theater benutzt wird, in den Boden versenkt werden. Diese Verwendung hätte den Realisten nicht sonderlich begeistert, schmälert aber durchaus nicht den höheren Nutzwert des Bildes.

die je die Kirchen und Paläste schmückte, in Konkurrenz zu treten vermag; daß es nicht zwei Künste gibt, eine monumentale und eine andere, sondern nur eine, die Kunst des Schönen. Kein Primitiver würde hier besser wirken. Mandenkesich den „Frühling“ Botticellis an die Stelle, oder das Altarwerk eines alten rheinischen Künstlers. Die Wirkung wäre zweifellos stärker, infolge des sichtbareren Ausdrucks der architektonischen Linien, und um so überraschender, je weniger sich der Betrachter in diesen Linien wiederfände. Daß die Fremdheit im Werke des Modernen vermißt wird, kann nicht als Mangel gelten. Jeder wahrhaft Lebendige wird es als Vorzug preisen. Und daß die Kraft hier kleiner sein soll, sagt nur der Hang zu jener Fremdheit und die Ungeduld des ersten Augenblicks, die sich der stilleren Wirkungen entzieht. Mir gab der Saal ein unerschütterliches Vertrauen in unsere Kunst und bestätigte mir die geheime Abwehr gegen alles, was nicht dem natürlichen Instinkt der Persönlichkeit entspringt. Den Botticelli hätte ich ehrerbietig begrüßt, doch ihn hier weniger zu Hause als in der Vorratskammer der Florentiner Akademie gefunden. Willkommener wäre mir vielleicht das wundersame Abendmahl aus S. Salvi gewesen mit seiner uns schon so nahen Harmonie, und doch konnte mir auch del Sarto in diesem Moment nicht so vertraut werden wie Courbets unfrommes Werk. Ich kam, als ich zum letztenmal das „Atelier“ sah, gerade von den Primitiven in Düsseldorf und war inbegriff, zu den Sienesen zu fahren. Unser bewegliches Dasein beschert uns Empfindungen, von denen sich unsere Grossväter in der Postkutsche nichts träumen liessen. Der Gegensatz war fast unerträglich, wenn ich vor dem rosigen Blond des Modernen an das schaurige Altarstück des alten Niederrheinländers dachte, eines der wilden Grandiosen, die uns auf der Düsseldorfer Ausstellung entzückt hatten. Und ich empfand auf einmal einen

leisen Widerwillen, weniger vor jener primitiven Kunst als vor dem Grad von Lüge der eigenen uneingestandenen Schwäche, die sich vor keiner Stärke zu retten weiß, vor unserer allzubeweglichen Rundreise-Empfindung.

Am dankbarsten wird man vor dem „Atelier“ an Velazquez, an Rubens und Rembrandt denken. Auch zwischen diesen und uns liegen Jahrhunderte, und doch sind sie uns ganz unverhältnismäßig näher als die Primitiven. In abermals dreihundert Jahren, wenn sich die Spanne verdoppelt hat, und die Zeitdifferenz zwischen Velazquez und den Vorgängern entsprechend geringer scheint, werden Velazquez und die anderen den Malern, die dann leben, nicht fremder geworden sein. Und in aller Ewigkeit, solange nur gemalt wird, wird man diese großen Maler als zu der Kunst, nicht zur wandelnden Zeit gehörig schätzen, wie es uns schon heute mit den großen Griechen geht.

Woraus gewinnen wir das eigentliche Recht solcher Zuversicht, die viel zu mächtig, zu reich an hunderterlei bestätigenden Symptomen ist, um Einbildung zu sein?

Man ist nie so gut zur kunstgeschichtlichen Forschung aufgelegt als vor ausserordentlichen Bildern. Man denkt mit dem Auge, kontrolliert rapide; es ist, als rufe ein solcher Eindruck alles wach, was für und gegen ihn spricht. Mit der Schärfe, mit der wir das gegenwärtige Werk erfassen, begreifen wir die abwesenden, weil es ja nicht das Sehen allein ist, das uns die Kunst erschließt, sondern jener dem Schaffen verwandte hellseherische Zustand, in dem sich unsere, lebendige Kraft gewordene Erfahrung mit tausend schönen Erinnerungen stärkt.

Man kommt jenem Grund näher, wenn man vorsichtig die einzelnen Effekte prüft, die uns in solchen Momenten alle möglichen typischen Werke bereiten. Der Rheinländer oder Westfale in Düsseldorf schlug mit seinen grimmigen Grottesken die Seele zu Boden. Man wäre damals unfähig gewesen, sich an der warmen Modellierung

des Courbetschen Aktes zu freuen. Die Empfängnis befand sich in einem anormalen Zustand, wie brutalisiert von einem plötzlichen, fast tierischen Instinkt. Ich weiß noch, daß mir der schöne Teint der Freundin, mit der ich vor dem Bilde stand, weh tat, und ich mich nach noch krasserem Dingen sehnte, als da gemalt waren. Kein schlechtes Bild, von den Gelehrten hoch geschätzt, von Ästhetikern umschwärmt; wie wirksam es noch nach 500 Jahren war, dafür zeugte meine Ergriffenheit. Nur wirkte es auf ganz andere, mindere Empfindungen als der Courbet. Dieser war mir wie ein großes menschliches Gesicht meiner Zeit. Ich entrückte dem Tag nicht, sondern kam ihm näher, kam mir selber näher, erkannte Dinge in mir, die mir notwendig schienen, legitimierte mich damit und meinen Instinkt. Der Primitive führte mich abseits. Nicht was er darstellte, entfernte mich — unsereins sieht keine Legenden mehr — sondern wie er's machte: das wilde Eingekerbte, Eingebrennte seiner Inbrunst, das tief Unterwürfige nicht seines Märtyrers, sondern seiner eigenen Seele, das Hohnlachen nicht seiner Häscher, sondern seiner eigenen Empfindung. Nicht seine Legende, sondern die Eindringlichkeit, mit der er sie mir vorhielt, stieß mich ab. Er appellierte an arme Augen, tat so, als sei ich fühllos, als müsse er hundertmal mechanisch wiederholen, was mich beim ersten Blick ergriff. War stets dasselbe, ein finsterer, meinem Wesen fremder Vorgang, der unerschütterlich, ewig unveränderlich vor mir blieb und durch die Starrheit seines unverrückbaren Blickes den meinen gebannt hielt.

Vor solchen Bildern betete man. Die Angst brachte zur Gottheit. Und noch heute tut man nicht viel anderes vor ihnen. Den Genuß umschlingt ein unbewußt simuliertes Beten, das Stammeln von Sinnen, die nicht mehr mit dem Geist verkehren: Hypnose.

In anderen milderte sich der Eindruck. Wir regten uns erleichtert bei dem Behagen Schongauers, empfanden

wie einen Gruß die Milde des frommen Stelldicheins am Brunnen von Jan Joest, die Beschaulichkeit Marmions liess uns plaudern. Das Gesicht verliert die Starre. Stephan Lochner lächelt. Nicht etwa der sanftere Vorgang, sondern die Art, wie er dargestellt ist; die leise Bewegtheit des Menschen, der das malte, der sich heute noch regt. Warum nennen wir das sich Regende ebenso Malerei wie das Starre? Man sieht Lochner nie mit denselben Augen; er lebt mit uns, seine tausend Töne der einen Farbe geben immer neue Gebilde. Warum malte er nicht einfach blau oder rot wie der Primitive, sondern bereitete sich die Farbe erst im Bilde, machte sie zu etwas jenseits vom Vorgang, zum zweiten eigentlichen Sakramente und zum Abbild seiner Eigenheit!

So gab es damals in Düsseldorf noch tausend andere Unterschiede zwischen Menschen und Zeiten. Der mächtigste aber kam, wenn man zu dem oberen Stockwerk der Ausstellung hinaufstieg, wo gleich im ersten Saal der Cuypp hing und der Christ an der Säule von Rembrandt und das lachende Selbstporträt. Mit einem Mal rückte alles andere auf ein tieferes Niveau, man kam sich vor wie zur Freiheit emporgestiegen. Ein buntes Leben. Lachen tönte aus ernsten Rahmen, unterdrücktes Schluchzen aus heiteren Bildern. Alle sprachen miteinander und sprachen mit uns, und man erlaubte sich beinahe, mit Rembrandt zu diskutieren. Das ist Malerei. Das Malen fing an, als die Menschen in der Kunst anfangen, und die Legenden aufhörten, als man vor Bildern nicht mehr das Beten simulierte, sondern die Seele sich begeistert und bewußt vor großen Persönlichkeiten zu Füßen streckte.

Zu dieser Kunst gehört Courbets große Dekoration. Man hat für seine Art und die des Primitiven nur dasselbe Wort: monumental. Es schildert die gesteigerte Geistesart zweier verschiedener Welten. In der einen muß man das Dasein vergessen, um genießen zu können, in der

anderen muß man genießen können, um sich des Daseins zu freuen.

Welche von beiden höher steht — eine Entscheidung, die, das Interesse des Liebhabers weit überspringend, sich an den tiefsten Impuls dem Schönen zugeneigter Persönlichkeiten wendet — darüber kann nur im Zweifel sein, wer den Umfang der Frage noch nicht erkannt hat.



LES BAIGNEUSES, 1853.
Museum von Montpellier.