



LE REPOS, 1855. 0,50 x 0,65.  
Photo Durand-Ruel.

## LE FAISEUR DE CHAIR

**D**ER Einfluß des Velazquez erscheint ebenso deutlich in vielen anderen Werken derselben Zeit, auch noch in dem „Rencontre“ oder „Bon jour, Monsieur Courbet“, derselben Weltausstellung von 1855, heute im Museum von Montpellier, mit dem der junge Meister seinen ersten Verehrer Bruyas, den Käufer der „Casseurs de pierre“, der „Baigneuses“, „Fileuse“ u.v.a. verewigte. Aber gleichzeitig erhält sich das Gegenteil des Velazquez, die starke Modellierung. Auf dem „Rencontre“ erscheinen die Profile der drei Gestalten wie ausgeschnitten vor dem hohen Horizont, zumal der prachtvolle Kopf des Malers mit dem viel verspotteten „assyrischen“ Profil; und dabei glaubt man ebenso scharf alle anderen Ausdehnungen der Körper vor sich zu

haben. Beide Tendenzen sind in den „Demoselles au bord de la Seine“ von 1856, sogar noch in dem 1863 entstandenen Gruppenbild der Familie Proudhon deutlich, das heute im Petit Palais hängt. Wie die beiden Daten links auf dem „Proudhon“ und die Angaben des Katalogs der Courbet-Ausstellung von 1882 berichten, malte der Künstler den Freund aus dem Gedächtnis, wie dieser ihm 1853, zwölf Jahre vorher, auf der Schwelle seines Hauses sitzend, erschienen war. Diese ein wahres Phänomen von Gedächtnis enthüllende Entstehungsgeschichte, wäre leichter begreiflich, wenn Courbet mit dem Bilde ein psychologisches Denkmal versucht hätte, was zumal bei der Art seiner Beziehungen zu dem Philosophen nahe lag. In Wirklichkeit ist das Bild treuste Sachlichkeit und mehr rein künstlerisches, fast mathematisches Problem als irgend ein anderes. Die Beibehaltung des Plastischen in der Verkürzung der Hauptperson grenzt ans Unglaubliche. Dabei die verblüffendste Wahrscheinlichkeit des Porträts und Sachlichkeit aller Details. Die blauen Hosen, der weißgraue Kittel sind in jeder Falte exakt. Man wird nicht ganz den Eindruck los, daß der Künstler sich hier festmalte, den Körper zu genau fixierte, als dass es noch gelingen konnte, das unentbehrlich Bewegliche zu behalten. Dazu trägt auch das gedrückte Format bei und der Mangel des Zusammenhangs mit der Gruppe auf der rechten Seite. Die Kinder, in Momentposen, sind ein Bild für sich von raffiniertem Kolorit; ein Resedaton in den Kleidern, durchleuchtet von dem jungen Fleisch in zartestem Rosa; eine scheinbar schwimmende Malerei von vollendeter Meisterschaft. Nichts von alledem fand Gnade vor den Augen der Kritiker. Selbst halbe Anhänger wie Bürger schimpften, und noch heute gilt das Werk des „mangelnden Geistes“ wegen für mäßig. In der 1896 erschienenen Biographie von Estignard, freilich ungefähr der schlimmsten Arbeit, die über den Maler

verbrochen wurde, wird das Bild mit erstaunlicher Sicherheit wie die kindlichste Stümperei behandelt.<sup>1)</sup>

Solche Kritik war kein Kunststück. Die Fehler in den „*Demoiselles au bord de la Seine*“, dem „*Proudhon*“ und vielen verwandten Werken springen in die Augen. Daß solche Bilder daneben kostbare Dinge enthalten, daß ihre ganze Art das Aburteilen nach einem von jedem mittelmäßigen Maler erfüllten Kriterium nicht zuließ, daß es ungeheuer leicht gewesen wäre, den *Cribleuses* oder *Demoiselles* beschaulichere Posen zu geben, den *Proudhon* ohne die Kinder oder die Kinder ohne *Proudhon* zu malen, entging den Gestrengen. Courbet fehlte ein Stück Harmonie, das lassen solche Werke nicht verkennen; nur darf man nicht übersehen, daß dieser Mensch größere Komplexe zu bewältigen hatte, als andere. Der unerbittliche Vorwurf gegen ihn gehört in die Kategorie der Tadel, die man Michelangelo Jahrhunderte nachzureden wagte, und bei denen ein anmutiger Knabe besser wegkam als das größte Genie der Menschheit. Menschen, die sich ganz erschöpfen, müssen Fragmente zeigen. Der Mangel ist Folge ihres Reichtums, ihres ganz aufs Produktive gestimmten Wesens, ihres Hasses auf jeden Kompromiß. Was ihnen fehlt, besorgen die Nachkommen, die sich um solche Genies sammeln wie die Jünger um den Christ und das ihrige tun, das Gold in Münze zu prägen.

Aber in Wirklichkeit war der Vorwurf artistischer Art nur ein Vorwand, hinter dem sich die Abneigung gegen ganz andere Seiten Courbets versteckte. Nicht daß seine Mathematik an gewisse Grenzen stieß, empörte das Publikum, nicht die Art seiner Rechnung, sondern daß er überhaupt rechnete. Was man ihm vorwarf, war das

<sup>1)</sup> Courbet, *sa vie, ses œuvres* par A. Estignard (Besançon, Delagrave-Louys, 1896). Schnurrigerweise meint der Autor, Proudhon selbst sei über das Bild entsetzt gewesen (S. 52), berichtet aber hundert Seiten nachher (S. 163) ganz richtig, daß das Modell nicht mehr am Leben war, als es von Courbet gemalt wurde.

Gegenteil der Kritik, die man formulierte. Es gelang Courbet nur zu gut, was ihm die Leute als Mißlingen auslegten; denn sie schrien nicht weniger vor seinen Einzelfiguren, wo der Tadel selbst die relative Berechtigung verlor, vor seinen Einzelportraits oder seinen Schilderungen nackten Fleisches, ja, die waren vielleicht die verhaßtesten Werke. Diesem Haß gab Courbets Entwicklung in den sechziger Jahren die denkbar größte Nahrung. Als Sozialist, als der er — wir sahen mit welchem Rechte — während der fünfziger Jahre der Menge erschien, wurde er harmloser genommen. Man diskutierte seine vermeintliche Philosophie und fand darin möglicherweise ein Füllsel leerer Stunden, den Reiz des Kontrastes zur lustigen Zeit des zweiten Kaiserreiches. Nachdem Courbet sein auf die „reelle Allegorie“ zielendes Gelüst befriedigt und genug revolutionäre Dinge gemacht hatte, malte er nur noch und wurde Revolutionär in einem Sinne, für den dem echten Bourgeois alle Begriffe fehlten.

Die Neuerung steckt namentlich in den Landschaften. Schon in den fünfziger Jahren hebt die große Serie der Wald- und Jagdbilder an. Im Museum von Marseille hängt ein Hirsch aus 1853. Vier Jahre darauf entstand die Jagdszene „La Curée“ mit dem am Baum hängenden Wild, dem Jäger, dem blasenden Treiber und den beiden Hunden. In die sechziger Jahre fallen die berühmtesten Waldbilder. Am Schluß der Reihe steht das merkwürdige Halali mit dem verendenden Wild und dem Reiter, im Museum von Besançon; die dramatische Szene einer Treibjagd in prachtvoller Schneelandschaft, das letzte große Figurenbild. Noch einmal ein riesiges Format, die Apotheose dieser Seite des unerschöpflichen Meisters.

Der Louvre besitzt auch aus dieser Periode annähernd das Beste, wie ja überhaupt Courbet bis vor kurzem glänzender und übersichtlicher im Louvre vertreten war als irgend einer seiner Zeitgenossen. Erst die schöne

Sammlung Thomy Thiéry mit ihren Perlen der Generation von 1830 hat das Verhältnis gerechterweise verschoben.

In dieser Periode von 1853 bis Ende der sechziger Jahre entwickelt Courbet seine Landschaft. „Le Mirage“, die grosse Teichlandschaft aus 1855, die vor kurzem in Berliner Privatbesitz übergang,<sup>1)</sup> zeigt bei all ihrer eigentümlich lyrischen Schönheit eine gewisse Zähmheit der Behandlung. Die „Curée“ scheint, mit dem „Halali“ verglichen, trotz großer Reize in der Modellierung hart und stumpf; Hunde, Menschen und Bäume sind gewissenhaft detailliert, aber bleiben isoliert, der Wald wirkt nüchtern, man zählt die Bäume. Welche Masse von Schönheit aber in dem Bilde steckt, kann man an dem Gemälde des Mesdag-Museums sehen, das ein Hauptdetail der „Curée“ darstellt. Courbet, der vielleicht selbst die unökonomische Verschwendung merkte, nahm das tote Reh ungeändert heraus und machte daraus eins seiner herrlichsten Bilder.<sup>2)</sup> Hier fließt das Grün des Waldes um das prachtvolle Braun der Stämme. Das hängende Tier im Vordergrund degradiert dasselbe Braun in allen Tonarten. So umhüllt die kostbarste Tonmalerei die gewaltige Plastik der Erscheinung und treibt zu einer geradezu einzigen Wirkung. Nicht nur im Mesdag-Museum, wo es nicht an schönen zeitgenössischen Bildern fehlt, behauptet dieses Werk einen Ehrenplatz. Man möchte es mal im Mauritshuis sehen, an der Seite der besten alten Holländer. Ich glaube nicht, daß es vor irgend einem der Glorreichen zurückstände. Der Vergleich ließe sich ohne alle konditionellen Erwägungen vornehmen. Man braucht nicht wie bei so vielen Modernen Reserven irgendwelcher Art zu machen

<sup>1)</sup> Sammlung Schwabach, Kerzendorf bei Berlin.

<sup>2)</sup> Das Bild scheint 1855 datiert. Doch dürfte die Zahl (sie ist nicht mehr deutlich erkennbar) wohl richtiger 57 heißen. Es ist wenigstens kaum anzunehmen, daß dies Fragment früher als die „Curée“ entstand, die 1857 gemalt wurde.

und darauf hinzuweisen, daß unsere Zeitgenossen anderen Idealen dienen als die alten Leute. Das Bild ist ganz genau so gemalt wie ein alter Holländer. Beim Abtasten mit der Hand findet man nicht eine unebene Stelle. Ganz so geht es dem Abtasten des Auges. Es gleitet geschmeidig über die große Fläche und sättigt sich an allen Teilen, ohne irgendwo haften zu müssen. Die Schönheit des Materials, die man, ganz abgesehen von dem Kunstgehalt, bei alten Meistern als eine besondere, sagen wir, kunstgewerbliche Gabe noch mitgeschenkt bekommt, hat Courbet hier und in vielen anderen Werken gleichfalls dazu gegeben. Wir haben uns gewöhnt, von diesem Vorzug abzusehen, und er ist in der Tat nicht entscheidend, war es schon nicht mehr, als der ältere Rembrandt seine Flächen zu schmieden begann, und mußte eines Tages zugunsten anderer wichtigerer Momente aufgegeben werden. Es bleibt bei alledem merkwürdig genug, daß gerade der Fortschrittler der neuen Malerei in einem seiner typischsten Werke den Alten nahe blieb und die Vorschrift der Gildenmeister glänzend erfüllte.

Der große „Combat de Cerfs“ von 1861, den Courbet, soviel ich weiss, während eines Aufenthalts in Frankfurt malte<sup>1)</sup>, spielt in dieser Periode eine ähnliche Rolle wie vorher das „Atelier“ und das „Begräbnis“. Er sammelt die Resultate und breitet sie einheitlich aus. Da das Bild im Louvre die wenig vorteilhafte Stelle in der Nähe des Plafonds einnimmt, die man friedlichen Schulbildern zu geben pflegt, so gelangt der Besucher selten zu einem lebendigen Verhältnis. Es ist wie die meisten Gemälde dieser Zeit dünn gemalt, von sehr beschränkter Palette und birgt eine der schönsten Kompositionen des Meisters. Vor dem geradlinigen System von Bäumen bilden die drei

<sup>1)</sup> Aus dieser Zeit besitzt Trübner ein Selbstporträt Courbets. Nach Bayersdorfer war Courbet damals ein ganzes Jahr in Frankfurt. Aus der gleichen Zeit datiert der Einfluß auf Viktor Müller, der so segensreiche Folgen haben sollte.

Hirsche ein kühn geschwungenes Ornament. Die glückliche Wahl der Pläne, das äußerst günstige Verhältnis der Gruppe zum Format und die ruhige Harmonie der Farben sorgen für die ganz ausgeglichene Wirkung. Das Bild ist eine Freske neuen Stils. Wäre es wie das „Atelier“ aufgestellt, so würde man in ihm einen der seltensten Belege für die Monumentalkunst Courbets finden. Denn diesmal hat er eine Komposition getroffen, die trotz des Riesenformats das ganze Bild gleichmäßig beteiligt. Als Begleitstücke des Werkes, das hoffentlich einmal eine würdige Aufstellung erhält, könnten die anderen Gemälde desselben Salons von 1861 verwendet werden, die fast sämtlich das Weidwerk illustrieren. Die Ausnahme machte die „Roche Oragnon“, eine Felsenpartie des Tales von Maizières, die Théophile Gautier für das Werk eines „magistralen Talentes“ erklärte und in der sich bereits eine neue Phase Courbets meldet. Um die Mitte der sechziger Jahre, als die großen Waldbilder des „Puits Noir“, die „Remise de Chevreuils“ u. s. w. entstanden, kommt die Landschaft Courbets zur Blüte.

In der besten Zeit drängen sich Courbets Gaben zu einem geschlossenen Ausdruck zusammen. Die Kraft, die sich vorher auf Einzelheiten bedeutender, aber mitunter problematischer Art gerichtet hatte, floß jetzt in eine einzige gewaltige Form. Form klingt gewagt, wo es sich um Rhythmen des Pinsels handelt. Einem engen Spezialisten mag die Modellierung des „Proudhon“ formaler als die Materie des „Puits Noir“ erscheinen. Courbet selbst war sich darüber offenbar im unklaren. Denn er dachte nicht daran, konsequent festzuhalten, was ihm in Momenten glücklichster Eingebung gelang: die in einem einzigen Rhythmus wogende Fläche. Selbst auf seinen glänzendsten Werken dieser Zeit ist noch ein auf Reflexion, nicht auf Instinkt zurückgehender Rest von Materialverschiedenheit zu spüren, sobald er sich der

Staffage bedient. Die Rehe auf der „Remise de Chevreuils“ — das Erlauchteste von Tiermalerei — sind immer noch nicht vollkommen gelöste Bestandteile des Bildes. Noch in der kolossalen „Siesta“ des Jahres 1868, heute im Petit-Palais, kämpft die Gewalt des Braun-Weiß der Rinder mit dem Grün der Landschaft. Freilich ist dieser Kampf ein grandioses Schauspiel, und was man dagegen sagen kann, sind geringfügige Reserven. Immerhin genügt der Einwand, um die Landschaften ohne Staffage, wie den „Ruisseau du Puits Noir“ des Louvre und die von Haro vor einem Dutzend Jahren nach Amerika verkaufte Variante höher zu stellen. In ihnen tritt der Fortschritt, den Courbet in der Entwicklungsgeschichte bedeutet, und zugleich seine Größe am deutlichsten hervor.

\* \* \*

Dieser Fortschritt beruht auf der Erkenntnis, daß das Ding an sich in der Kunst keine Rolle spielen darf, und daß man es unterdrücken kann, ohne sich eines überlieferten Stilmittels zu bedienen; daß nur die Kraft sich behauptet; daß die Form eines Baumes, und sei sie noch so schön, nicht imstande ist, den Wald zu ersetzen; daß das einzelne nicht das Organische der Masse enthält. Ich glaube nicht, daß Courbet durch Reflexion darauf kam, denn latent ist diese Einsicht in allen seinen Gemälden der Frühzeit zu spüren, und ganz ohne sie wäre auch der größte Maler nicht imstande, Kunstwerke hervorzubringen. Der Fortschritt war vielmehr eine logische, man könnte sagen, selbsttätige Folge der Früheren.

Zola nannte ihn einen *Faiseur de Chair* und hatte dabei nur die Weiber des Meisters im Sinn, die „*Femme couchée*“, die „*Femme à la vague*“, die „*Femme au perroquet*“ und wie sie sonst noch heißen; die Namenlosen, von denen Courbet die animalische Art, das Elementare ihres Wesens malte.



Wieder meldet sich die Erinnerung an die alten Meister. Wir haben herrliche nackte Frauen von Tizian und seinem Kreis und von Rubens. An beide denkt man vor Courbets Gestalten, ohne sie zu der Art des einen oder anderen rechnen zu können. Sie sind zu ungestüm für das ruhig atmende Fleisch der Venezianer und zu gelassen für die Rubenssche Pracht. Das Blond auf manchen Bildern und wie sich das Haar um die Haut legt, mag an den Flämen erinnern, die Pose wiederum Tizian nahe erscheinen. Es ist noch etwas anderes darin, das Tizian nur im Vorübergehen lockte und das uns zu gemäßigt erscheint, um es mit der größten Gabe des Rubens zu vergleichen: die Darstellung des Fleisches um des Fleisches willen. Man wird natürlich am leichtesten Beziehungen zu der Fleischmalerei Rubens' finden. In den „Baigneuses“ sind sie sogar in der Wahl des Motivs deutlich. Nachher aber entfernt sich Courbet durchaus von dem größten Verherrlicher der Frau. Rubens hatte ein glänzendes Schema für das Nackte. Seine entblößten Märtyrer zeigen immer dasselbe bläuliche Grau, seine Frauen immer dieselbe Pfirsichblüte, auch wenn die Harmonie des Bildes nicht unbedingt auf diese Farben gestimmt ist. In seinen eigenhändigen Werken, zumal in den besten, ist die Harmonie getroffen; die anderen Farben richten sich nach der des Fleisches und überziehen diese zuweilen mit vermittelnden kontrastierenden Tönen. In anderen reißt die großartige Komposition und die Verve des Pinsels den Betrachter mit sich fort, auch wenn ihn die Farben verstimmen. Selbst in den vollkommen harmonischen Gemälden ist es scheinbar nicht so sehr die beruhigende Harmonie, die uns entzückt, sondern die Lebhaftigkeit der Bewegung, die uns erst nach einer herrlichen Treibjagd aufregendster Art die Beschaulichkeit gönnt. Im Anfang bestürzt uns ein Chaos, und Rubens' Größe macht, daß wir des Chaos

Herr werden. Courbet geht ganz anders vor. Er malt seine nackten Frauen mehr wie die Holländer ihr Stilleben. Ein sehr reizendes Beispiel hängt im Mesdag-Museum. Hier ruht eine blonde zarte Gestalt auf einem Bett mit rotem Kissen. Den grauen Hintergrund deckt zum Teil ein Vorhang aus dunklem Olive. Das Grau kommt sanfter in den Falten des weißen Lakens wieder und noch gemäßigter im Fleisch, wo es sich mit einem sehr zarten Ton des roten Kissens paart. Wie diese Farben stehen alle anderen zu einander in wohl geordneter Beziehung, teils in warmen Kontrasten, teils in organischer Mischung.<sup>1)</sup> Vermißt wird jede bedeutungsvolle Geste, jedes Moment, das zum Dramatischen treiben könnte. Dagegen sind die Formen vollendet plastisch gebildet und wundervoll in den Raum komponiert. Die Frauen liegen so, wie man einen angenehmen Gegenstand nicht besser legen kann, um ihn so günstig wie möglich mit den anderen Dingen desselben Rahmens zusammenzubringen.

Es versteht sich, daß dies kein neues Verfahren ist, das Courbet entdeckte. Die Schönheit jedes Gemäldes geht, mehr oder weniger kontrollierbar, auf dasselbe Prinzip der Anlage zurück. Nur liefert in allen anderen Gemälden von der Frau der bewußte oder unbewußte Symbolismus des Künstlers eine entscheidend erscheinende Zutat. Dieser hebt die Frau durch eine geistige Beziehung hervor, malt sie deshalb, sei es auch nur in Nuancen anders wie den Rest und läßt unseren Genuß von der Schönheit des Hervorgehobenen auf das übrige des Bildes zurückstrahlen. Tizians ruhende Venus, in der Tribuna, ist die Königin des Bildes, die mit ihrer Schönheit spielt. Ein Hauch von ihr ruht auf allen Dingen des Gemachs. Rubens Weiber in den Bacchanalen teilen

<sup>1)</sup> Auch die Harmonie der beiden hier wiedergegebenen Bilder mit ruhenden Frauen ist auf ähnliche Art gewonnen.

ihre Raserei den Genossen mit, oder, was sie und ihre Genossen treibt, ist ein wilder Liebesinstinkt, der schnell die Brücke zu unserer Deutung schlägt und das durch den Pinsel rücksichtslos Zusammengefaßte zur gesteigerten Empfindung wandelt. Auch für Courbet bleibt die Frau die Hauptperson, aber nur insofern, als sie sich von einer Gardine oder einem Kissen oder irgend einem anderen Gegenstand durch den größeren Reichtum an Flächen und Linien, an Farbe unterscheidet. Die Frau ist nur das reichste Detail des Bildes, nicht das Subjekt. Er unterstreicht dieses Verhältnis, faßt die Frau so äußerlich wie möglich und erfaßt dadurch ihre allein darstellbaren Eigenschaften mit bewunderungswerter Intensität.

In dieser Anschauung machte Courbet Fortschritte. Er übertrug seine Auffassung der „Chair“, die in allem, was gemalt werden kann, nur Materie erblickt, auf die ganze Natur und gelangte notwendig da zur größten Wirkung, wo es sich um eine besondere Vielheit der Objekte handelt, in der Landschaft. So schön seine Frauen und Tiere sind, man merkt deutlich, daß sie seinem Ehrgeiz nie ganz die Aufbietung aller individuellen Kräfte gestatteten. Der merkwürdige Dualismus seiner Begabung, gleichzeitig besonders begünstigt zu sein, der Malerei einen Fortschritt zu bringen und alle Werke der Vergangenheit zu konservieren, trieb ihn immer, wo das Motiv die Konkurrenz mit den alten Meistern nahelegte, mit den Mitteln der Vorgänger zu arbeiten. Er nahm seine ganze Kraft nur in der Landschaft zusammen, dem verhältnismäßig am wenigsten von den Alten eroberten Feld, und gab tatsächlich eine neue Auffassung von der Natur, weil er neue, d. h. weitergehende Konzentrationen der Vielheit erreichte. Als er nur an sich selbst dachte, bekam die Materie seiner Bilder ein vollkommen neues Gesicht. Das Kolorit der Flämen verschwand, die auf das Abgeschliffene

der Fläche gerichtete Sorgfalt trat zurück. Aus dem Pinsel wird ein neues Werkzeug — Pinsel, Bürste, Messer zugleich. Courbet malt in seinen besten Bildern nicht mehr, sondern schmiedet, modelliert, kleistert seine Flächen. Und daraus entstehen Wirkungen, die den altmeisterlichen Courbet, so groß er sein mag, weit hinter sich lassen.

Die ganze Geschichte der Malerei ist ein immer weiter greifendes Öffnen der Fläche. Immer lebendiger wird die Epidermis des Bildes, immer näher rückt das Symbol der Natur, immer weiter, umfassender wird der Begriff der Form. In dieser Entwicklung gelingt Courbet für unsere Zeit eine Entscheidung. Er macht die Schönheit des Nackten, nicht nur des Weibes, viel mehr noch der Landschaft zum Bilde, entkleidet von allem, was nicht aufs Auge wirkt. So entsteht eine neue Synthese der Elemente der Landschaftsmalerei, eine neue Materie, die dem Wasser, dem Wald, dem Felsen, der Erde ein gemeinsames Merkmal abringt. Mit ihm stellt Courbet ihre Gesamtheit dar. Er malt die Natur nicht wie etwas Objektives, sondern vereint sich mit ihr. Seine Pinselstriche sind Frucht-Atome des Lebens, das unter der meisterlich gebundenen Erscheinung mächtig atmet.

Damit verglichen ist die Landschaft der Alten trotz aller dekorativen Reize matt. Kein Primitiver rührt an diesen Impuls, der alle Empfindungen in Kraft verwandelt. Die stärkste Linie wirkt daneben wie winziges Detail. Wohl ist die neue Form in letzter Instanz ein konventioneller Begriff wie die Linie — auch wenn es lange genug dauerte, bis man ihn erkannte — aber das Wissen von diesem Begriff bleibt von der Wallung des Instinktes umhüllt. Die Form bleibt Form, gibt nichts an den Verstand ab, wirkt so natürlich wie die Natur selbst, bei der wir ja auch das Schöne längst empfunden haben, bevor wir fragen, woher es stammt — wenn wir uns überhaupt die Frage vorlegen.

Von den Landschaftern des 17. Jahrhunderts aber scheidet Courbet das, was ihn selbst von seiner altmeisterlichen Periode trennt. Ihn unbedingt über sie zu stellen, wäre Verkennung ihrer Eigentümlichkeit und der Notwendigkeiten der Entwicklungsgeschichte. Der wesentliche Reiz, den wir in ihnen finden, gehört ihnen und ist in gleicher Art nicht zu übertreffen. Courbet hat ihn bei Seite gelassen. Wohl aber erfaßte er, was ihnen in ersten Andeutungen vorschwebte: den Ersatz der glatten Fläche durch die Arabeske des Farben-Auftrags. Zwar besaß Rembrandt wie wenige nach ihm das Geheimnis der Hieroglyphe des Pinsels, die das sprühende Leben enthält, aber übte sie mehr am Porträt, um zu dem mit nichts vergleichbaren Ausdruck seiner Menschen zu gelangen. Vermeer war Pfadfinder in der Landschaft und bildete sich dafür ein besonderes Schema, das seinen berühmten Kanal wie von anderer Hand gemalt erscheinen läßt, aber blieb auch dabei der intime Holländer. Manche Prärien Cuyp's verbinden mit gehauchter Tonkunst, die ihn in die Nähe Poussin's bringt, die Kühnheit stark aufgesetzter Reflexe, den goldigen Spritzern Rembrandt's ähnlich. Aert van der Neer überzog seine Brettchen mit einem dunklen Bernsteinglanz, der die kostbarsten Lacke Japans aussticht und malte darin vom Mond beleuchtete Dörfer von verblüffendem Realismus. Er und van Goyen deuten schon mit den gekritzelten Silhouetten ihrer Hintergründe die Handschrift ihrer Enkel an. Aus Hunderten von Bildern sproß der Samen. Wir hätten nichts, wären nicht die Alten gewesen. Aber zu reichen Garben ist die Saat gediehen. Die Eigenart der Vorfahren, die Kombination kostbaren Kolorits mit den Impressionen des Naturkinds, die dem Liebhaber der Holländer das Wasser im Munde zusammenzieht, haben wir nicht, und wer die Neuzeit recht versteht, begreift, daß darauf verzichtet werden

mußte. Unsere Kunst bedurfte breiterer Flächen, um unseren dumpfen Sinn mächtig genug zu erschüttern, eines stärkeren Pathos, um den Willen der Seltenen zu äußern. Je gewaltsamer die Zeit das Genie bedrängt, um so rückhaltloser zeigt sich sein Temperament, um so reiner tritt das Unpersönliche hervor. Man könnte Courbet, im Vergleich zu den Malern der holländischen Kanäle, einen Dramatiker nennen, auch wenn er nie ein Drama gemalt hat. Seine Kraft war in sich dramatisch, denn sie gewann lediglich aus der Fähigkeit, die Erscheinung zu durchdringen, das Zusammenfassende dramatischen Schwungs. Daher bedurfte er nicht des Gegenständlichen, ja es schädigte ihn. Je reduzierter, je weniger psychologisch, je geistloser der sogenannte Inhalt, um so reicher, bis zum Dämonischen stürmischer, bis zum Erhabenen gewaltiger das Gemälde Courbets.



AU BORD DE LA MER, 1863. 0,65 x 0,81.  
Photo Durand-Ruel, Paris.