



Detail aus den „DEMOISELLES AU BORD DE LA SEINE“, 1857.
P. Cassirer, Berlin.

COURBETS STELLUNG IN DER KUNST

Überblickt man das ganze Werk, soweit das überhaupt möglich ist, so wird die Entwicklung einigermaßen deutlich. Wir sehen mindestens einen Gang, und daß dieser nicht der einzige ist, daß das Problem sich nicht kategorisch lösen läßt, erhöht das Interesse statt den Künstler zu verkleinern. Wir begreifen, daß die Weichheit der vierziger Jahre weichen mußte, um die entscheidenden Werke zur Zeit des „Begräbnisses“ zu ermöglichen; daß die Atmosphäre, aus der diese entstanden, von dem gewaltigeren Material des späteren Landschafters ersetzt werden mußte. Wir sehen die immer mächtigere Einheit, die schließlich

in den Waldbildern, zuletzt in den Marinen hervortritt, und können uns denken, daß der immer wieder auftauchende Gegensatz zwischen der Modellierung der Einzelheit und der Generalisierung notwendig war, um das Ende so prächtig zu gestalten.

Es nimmt uns heute wunder, daß niemand zu Lebzeiten des Meisters auf diese für die künstlerische Betrachtung wesentlichste Seite wies, mindestens das geradezu einzige Zusammentreffen der wichtigsten Probleme der Malerei in einem Menschen andeutete; daß man über alles mögliche mit Recht oder Unrecht stritt, ohne vor allem die über jeden Zweifel erhabene künstlerische Gesinnung Courbets festzustellen. Diesem Komplex von Erscheinungen Beschränkung vorwerfen, Courbet abtun, indem man ihn einen dummen Kerl nannte, wie es in fast allen Arbeiten über ihn bis in unsere Tage geschehen ist, scheint mir der Gipfel von Unverstand. Es kommt mir gerade so vor, als wollte man unsere Zeit, weil sie kompliziert ist, dumm nennen, und es ist ebenso unsachlich und häßlich wie der oft geübte Versuch, bewunderungswerte, nützliche Taten eines Menschen nach subalternen Beweggründen persönlicher Art zu durchforschen. Man entgegnet zuweilen dem Kritiker, der einem Maler am Zeuge flickt, er habe kein Recht zur Schärfe, weil er es selbst nicht besser zu machen vermöchte. Der Vorwurf ist unsinnig. Anders steht es, wenn der Kritiker sich an persönliche Dinge hält, wie es alle Biographen Courbets bis heute getan haben. Ihnen, die Courbet als Dummen verspotten, könnte man mit Recht das Wort zurückgeben. Denn dieses Argument hat hier nichts zu tun, selbst wenn es wahr wäre. Mag der Künstler aus Dummheit kluge Dinge tun, oder ihn der Zufall treiben, das sagt vom Effekt seiner Handlung noch nicht das geringste. Courbets viel berückigte Dummheit ist ein biographisches Detail zweiter Ordnung. Ge-

weiß wirkt, was wir an Aussprüchen von ihm haben und von manchen Handlungen wissen, nicht bedeutend. Aber, liegt es nicht nahe, daß ein Mensch, der als Künstler alles konnte, was er wollte, und zu dem schier allmächtigen Können aus niederer Geburt emporstieg, ohne je trotz aller Anhänger vernünftige Kameraden als Freunde zu finden, daß dieser Mensch die Bewußtheit und Klarheit als Künstler mit Schwächen anderer Seiten seiner Intelligenz bezahlte! Man braucht kein Genie der Analyse zu sein, um die Zusammensetzung von größtem Künstlertum und Allzumenschlichem zu begreifen: das von alkoholischer Einbildung gehetzte Genie, das verurteilt war, den Sinn eines schlaun, gewinn- und herrschsüchtigen Bauern mit sich herumzutragen und sich den groben Leuten seiner Umgebung in der halb von Rabelais, halb aus Don Quichotte gemachten Maske zu produzieren. Das einzige vernünftige Buch, das es bis heute über Courbet gibt, ist die derbe Psychologie eines Kneip-Kumpanen, der sich scheinbar begnügt, die Streiche und Späße des Menschen aufzuzählen, und dabei so aufrichtig verfährt, daß aus der Tragikomik das wahre Gesicht des Künstlers merkwürdig ergreifend hervorschaute.¹⁾

¹⁾ Gros-Kost: Courbet, Souvenirs intimes (Paris, Derveaux, 1880). Wie ich höre, arbeitet Riat an einem Courbet-Werk, das bei Floury, Paris, herauskommen soll, wodurch hoffentlich diesem empfindlichen Mangel der französischen Literatur abgeholfen werden wird. Noch in dem dieses Jahr erschienenen Buche von George Lanoë „L'Histoire de l'Ecole française de Paysage depuis Chintreuil“ (Nantes, 1905, Société Nantaise d'Édition) wird das Urteil über Courbet nicht modifiziert. Die Kritik der Bilder stützt sich auf die bekannten Quellen. Über das „Atelier“ heißt es: „Cette immense toile est fort mauvaise“ etc. Während ich dies korrigiere, bringt die Zeitschrift „Kunst und Künstler“ (B. Cassirer, Verlag, Berlin, Augustheft) einen Aufsatz des Grafen Keßler über Whistler, in dem energisch auf die Notwendigkeit der Revision des Urteils über Courbet hingewiesen wird. Wie mir der unermüdliche Théodore Duret vor kurzem erzählte, hofft er im nächsten Herbst in Paris eine Courbet-Ausstellung zusammenzubringen. Hoffentlich gelingt es bei dieser Gelegenheit, die unabhängige Schwester des Künstlers, die noch über einen sehr großen Teil der Werke Courbets verfügt, und darüber wie ein Cerberus wacht, zum Öffnen ihrer Pariser Kemenate zu bewegen. Sie soll bestrebt sein, dem Bruder ein eigenes Museum in seiner Heimat zu errichten.

Ob die Leute, die sich mit Kunst in Frankreich beschäftigen, ihn gekannt haben, lasse ich dahingestellt. Jedenfalls urteilte man voreilig. Denn beispielsweise genügte schon die Tatsache, daß er mit Vorliebe Selbstportraits malte, den Biographen — ich könnte ein halbes Dutzend nennen —, um seine bornierte Eitelkeit festzunageln. Es gibt kein einziges Selbstbildnis Courbets, das nicht ein Meisterwerk der Malerei oder der Zeichnung wäre, und das sollte reichlich genügen, das Dasein aller zu erklären. Niemandem fiel bisher ein, Rembrandt aus derselben Vorliebe für sein Antlitz einen ähnlichen Vorwurf zu machen; es gibt sogar Bewunderer, die gerade in dieser Leidenschaft ein Zeichen seiner Größe erblicken.

Mit größerem Recht konnte man ihn einen Bauern nennen. Dafür spricht seine Zähigkeit, die bis zur Plumpheit getriebene Rechtschaffenheit des Künstlers. Dagegen spricht just sein Künstlertum. Bauern sind keine Künstler, am wenigsten Künstler, die den Pfaden eines Velazquez und Rembrandt nachsteigen und dabei sich so hochgesinnt verhalten. Bauer ist Courbet in der Rücksichtslosigkeit seiner Instinkte, in dem allem Eklektizismus Entgegengesetzten seiner Art, in der gesunden Inkonsequenz seiner ganzen Entwicklung. Er übertrieb vielleicht das bäurische Selbstbewußtsein, um allen Kompromissen zu entgehen, stellte sich weniger gebildet, als er war. Denn hätte er sich zu dem geringsten Kompromiß herbeigelassen, wäre ihm just der Vorsprung vor den Nichtbauern verloren gegangen. Im bewußten Eklektizismus wären ihm alle gebildeten Maler über gewesen. Damit soll nichts von der Selbständigkeit seiner Kunst gesagt werden, denn die eigene Courbetsche Form geht, wie wir sahen, aus der alten Kunst hervor; sie ist wie jeder echte Wert eine Bestätigung der Entwicklungsgeschichte. Ja, es gibt wenig große Künstler, die die natürliche Abhängigkeit von den alten Meistern gleich unverhüllt

sehen lassen. Wenn ich ihn das Gegenteil eines Eklektikers nenne, meine ich damit die absolute Selbständigkeit seines Bewußtseins. Er nahm seinetwegen die Alten, nicht ihretwegen. Daher seine unglaublich einseitige Kritik, die auf ein paar Namen beschränkte Auswahl, die frevelhaft wäre, wenn sie nicht das subjektive Recht seiner Meinung verträte, wenn sie nicht mit größter Konsequenz das für die eigene Art Zutragliche fände und wenn diese Art nicht den tatsächlich bedeutendsten malerischen Wert und damit die Zukunft umfaßte. Er war weniger Kompromißler als irgend ein Maler seit Rembrandt. Das kann ihm nach dem, was vorhergeht, nicht als Vorzug angerechnet werden, denn es war Selbsterhaltung. Aber die Tatsache ist in dieser Ausdehnung zu selten, um nicht hervorgehoben zu werden. Keiner seiner Vorgänger oder Nachfolger ist freier, weil keiner der eigenen Natur gleich unterworfen war. Alle anderen suchten mit der größten Anstrengung natürlich zu werden oder zu bleiben, alle die Dinge, die ihrem Instinkte vorschwebten, in einem rationalen Organismus zu vereinigen. Diese Grundbedingung brachte Courbet als Prämisse mit. Er hätte überhaupt nicht malen können, wenn nicht als Bauer, als Untertan der Erde, der Materie. Wenn nicht die Konstellation der Malerei eine Instinktgestaltung, wie er sie betrieb, zuließ, wäre ihm jede Möglichkeit starker Kunst versagt geblieben.

Diese Konstellation aber war seit den großen Holländern gegeben. Rembrandt, auf Grund einer minutiösen, nur dem gewaltigsten Geiste gelingenden Entwicklung hatte eine Form gebracht, die mit einer nie vor ihm gesehenen Unmittelbarkeit den Gedanken gestaltete. Velazquez war mit schwächeren Mitteln zu einer ähnlich wirksamen Einheit gelangt. Zwischen beiden gab es Dutzende in der Art verwandter Exempel. Daß ihnen allen diese Einfachheit ihrer vollendeten Äußerung erst

nach unendlichen Experimenten gelang, folgte aus ihrem Künstlertum, aus ihrer Lehre, ihrer Rasse, und dem alten Erfahrungssatz, daß man unendlich viel lernen muß, um nachher unendlich viel wieder zu vergessen. Courbet ging es nicht anders, wir haben seine Experimente gefunden, aber er war besser daran durch das beispiellos Rücksichtslose, animalisch Produktive seiner Anlage. Seine Liebe zu den Alten war mehr das Verhältnis des Instinktes zu Blutsverwandten als pietätvolle Anbetung des Liebhabers.

Daß niemandem dieser fast unbegreifliche Zusammenhang Courbets mit den größten Malern zu denken gab! Vielleicht weil es so selbstverständlich war, weil die Menschen Instinkt-Regungen geringer schätzen als ringende Arbeit. Lemonnier nennt Courbet „ein Temperament in einem Mechanismus“ und denkt dabei an die blöde Theorie des Realismus. Als ob sich damit ein Bild machen ließe! Mechanisch oder niederer Art war in Courbet allenfalls das Bewußtsein der Zusammenhänge seiner Äußerung mit dem moralischen oder überhaupt geistigen Zentrum, d. h. die Interpretation seines Instinktes. Willkürlich war, wenn er die Folgerung einer sozialistischen Propaganda aus seinen Werken zuließ, wobei mir übrigens immer wieder Zweifel an dem Ernst seiner Erlasse aufsteigen. Was er wollte und wie er es erreichte als Künstler, der allein in Frage steht, war ihm weniger mechanisch als irgend einem Maler seiner Zeit. Denn keiner hat so unmittelbar mit der Hand zu wirken vermocht, was dem Geiste einfiel, d. h. keiner war im gleichen Umfang Herr seiner selbst. Keiner konnte so viel. Man vergleiche die Tastversuche aller anderen seiner Generation mit seinen Frühwerken. Er war viel zu wirkungslustig, um auf gleiche Art zu werden; auch viel zu anspruchsvoll. In der Bahn Millets oder Corots wäre er verunglückt. Millet kam von mäßigen Vorbildern her, Corot ging überhaupt nicht in die Museen, wenigstens nicht solange er jung war. Courbet,

der Naturmensch, hatte ursprünglich kein größeres Ziel, als wie die Meister der besten Malerei zu arbeiten. Er nahm das Mittel der Alten zunächst wie es war, weil er es so brauchen konnte, und modifizierte es nachher auf die denkbar zweckdienlichste Weise. Darüber ließen sich lehrreichere Bücher schreiben als über seine Philosophie. Er handhabte den Pinsel mit gleicher Meisterschaft wie die Alten, und wo er erkannte, daß man mit dem Messer weiter kam, warf er ihn weg. Auch das haben ihm die Kritiker mit stupender Willkür als Mangel angerechnet. Lemonnier tut so, als hätte Courbet das „vice nouveau“, mit dem Spachtel zu arbeiten, entdeckt, als hätte nicht vorher Decamps¹⁾, vor diesem Constable und vor Constable glorreiche andere, vor allem Rembrandt, demselben Laster gehuldigt. Tatsächlich setzt Courbet fast wörtlich die Alten fort, nur daß er in einem Menschenleben eine ähnliche Entwicklung durchlief wie im 17. Jahrhundert einem Rembrandt, in noch früheren Zeiten nur ganzen Generationen gegeben war. Hätten Rembrandt und Hals einige hundert Jahre länger gelebt, so wären sie auf Courbets beste Art gekommen.

Mit diesem Hinweis holen wir ein analytisches Moment nach, das, um den Zusammenhang vorher nicht zu sehr zu belasten, vernachlässigt wurde. Um den Spaniern ihr entscheidendes Patentrecht zu lassen, haben wir den Einfluß

1) Über die Technik Decamps' vgl. A. Moreau: Decamps et son oeuvre (Jouaust, Paris 1869). Die Beziehung der Technik Courbets zu Decamps hat Albert Wolff angedeutet. Vgl. den Aufsatz in „La Capitale de l'Art“ (Paris Havard 1886), S. 192, 193: „Um den weißen, in der Sonne leuchtenden Mauern mehr Relief zu geben, baute sie Decamps sozusagen aus Farbe. Mit einem von ihm erfundenen Verfahren verdickte er diese Gebilde, ließ sie trocknen, kratzte sie mit einem Rasiermesser ab und malte die Mauern noch einmal, wobei er alle Zufälle dieser eigentümlichen Arbeit benutzte, die eigentlich eine Spielerei, in Wirklichkeit den gemalten Mauern das Solide von tatsächlich gebauten gab. Man hat diese eigentümliche Malerei vielfach nachgeahmt. Courbet bemächtigte sich ihrer und trug die Farbe mit einem Palettenmesser auf die Leinwand.“ Neben vielen Zeitgenossen hat auch Diaz in vielen Landschaften so gearbeitet und scheint einen gewissen Einfluß auf Courbet gehabt zu haben.

der Holländer nur angedeutet. Diese setzen da ein, wo der Einfluß der Velazquez und Zurbaran zu weichen beginnt. Merkwürdigerweise erinnert Courbet weniger an die großen Tonmaler Hollands, als an die Meister, denen vor allem an der Form gelegen war. Sein autobiographischer Hinweis auf Craesbeeck und Ostade entsprang offenbar einer momentanen Laune. Courbet überragt die beiden dermaßen, daß der Vergleich aller Elemente entbehrt, es sei denn, daß man sich mit der vagen Gemeinschaft ihres Realismus begnügen wollte. Dagegen erinnert er an Potter, und zwar an den „harten“ Potter, der den jungen Stier im Mauritshuis malte. Die Schwäche dieses Hauptwerks, sein Mangel an Luft, ist auch die Schwäche Courbets. Aber auch die Vorzüge sind dieselben, die schöne Plastik, die rücksichtslose Erschöpfung des Themas im vorgenommenen Sinne. Die prachtvolle Figur des Mannes am Baum glaubt man in vielen Bildern des Franzosen wiederzufinden. Der Realismus Courbets war, trotz aller Redereien der Zeitgenossen, sehr viel zurückhaltender als die holländische Sachlichkeit. Potter geht so weit, die Stirnhaare der liegenden Kuh im Relief nachzubilden. Die Striche des Pinsels suchen plastisch die Haarlagerungen zu formen und wirken wie aufgeklebtes Haar. Zu solchen Spielereien hat sich Courbet nie verstiegen. Von den Interieurmalern hat ihn vermutlich weniger Craesbeeck, als Aertsen angezogen, und zwar der Aertsen ohne braune Sauce, der die Köchin in der weißen Schürze und dem roten Rock der Brüsseler Galerie mehr emaillierte als malte. Hals fanden wir schon am Anfang. Courbet blieb ihm sein ganzes Leben treu. Noch in den Stilleben der siebziger Jahre lebt die Farbenlust der Haarlemer Schützenstücke. In der Blütezeit tritt der größte Holländer mit der durchflossenen Materie der Spätzeit in seinen Kreis. Die Puits-Noir-Landschaften sind, wie Rembrandts letzte

Selbstportraits, gemalt. Die Beziehung zu Hals ist intimer, Courbet langt nicht in die geistige Sphäre der Tuchmacher und stand der Legende fern. Auch sein Menschentum gehört zu Hals. Nach allem, was wir von dem Haarlemer wissen, muß er eine ähnliche Natur gewesen sein: ein Genie, dem es an der Oberfläche gefiel.

Beide, Hals und Rembrandt, studierte Courbet noch in der letzten Zeit. Im Jahre 1869, auf seiner berühmten deutschen Reise, die ihn wie den Messias einer neuen Kunst erscheinen ließ, kopierte er die Hille Bobbe, die damals noch in der Suermondschen Sammlung in Aachen hing, und das angezweifelte Selbstporträt Rembrandts in München. Die zweite Kopie kenne ich nicht. Die erste hängt bei Cheramy in Paris und rechtfertigt den Bericht ihres Autors, den er gern zum besten gab, daß die Nachbildung einige Tage an Stelle des Originals im Rahmen blieb, ohne daß der Besitzer den Tausch merkte. Sie erscheint manchem Betrachter heute vielleicht noch echter, weil frischer, als das Vorbild im Berliner Museum.

Wie in Corots Bildern drängt auch in der Malerei Courbets der Pinselstrich mit den Jahren den Ton immer mehr zurück. Der reife Landschaftler hat nichts mehr von der Art der Velazquez und Zurbaran. Wohl aber kann man in Goyaschen Landschaften eine ähnliche Gestaltung finden. Die vor kurzem in die Berliner Nationalgalerie gelangte kostbare Skizze „Der Maibaum“ mit den großen, vom Messergeschlitteten Flächen hätte Courbet begeistert.

Unter den unmittelbaren Vorgängern des Landschaftlers ist Constable nicht zu übersehen, und auch diese Beziehung brachte Courbet und Corot einander näher. Nur war der Eindruck des Engländers auf sie ganz verschiedener Art. Corot hatte den größeren Vorteil, er reinigte seine Palette. Courbets Koloristik blieb ganz unbeeinflußt, dagegen gewann er möglicherweise aus der Constableschen Art des Farbauftrags manche Anregung.

Seine Anschauung weicht noch weiter von der des Engländer ab, als Corots weniger scharf begrenzte Eigenart. Die Technik Courbets, gerade so wie Corots Methode, verbreiterte sich mit den Jahren immer mehr, während sich Constable zuspitzte, und war überhaupt nicht auf so einfache Entwicklungsreihen gestellt. Daß er aber Constable gesehen hat, versteht sich von selbst. Außerdem mag ihm Georges Michel als Vermittler gedient haben, einer der ersten Maler des Waldes von Fontainebleau, dessen Vorläuferrolle leider noch nicht genügend definiert ist.¹⁾ Michel besuchte England zur Zeit der größten Erfolge Constables. Die Ähnlichkeit vieler seiner Bilder, nicht nur des „Waldinneren“ im Louvre, sondern auch ausgedehnterer Landschaften mit gewissen Courbets springt in die Augen. Freilich darf man sich nicht gerade an die besten Gemälde unseres Meisters halten.

Diese unentbehrliche Analyse könnte den Leser auf den Gedanken bringen, Courbet wäre nur durch die Zusammensetzung interessant oder rege nur zu Spekulationen über die Technik an. Der Leser würde damit einen Vorwurf, der dem Autor dieses Buches gilt, an die Adresse seines Helden richten. Nur die trockene Darstellung wäre schuld an solcher Unterschätzung. So glänzend Courbet malte, niemand war weniger auf das einseitig Handwerkliche gerichtet. Man kann den Unterschied nur durch Vergleiche feststellen. Techniker be-

¹⁾ Georges Michel lebte 1763—1843 und war, bevor er Constable kennen lernte, einer der meist Beteiligten an dem Einzug der Holländer in Frankreich. Einmal tat er nicht wenig dazu, die alten Meister durch ihre Werke zu propagieren, indem er, wie André Michel erzählt, für die wenigen aufgeklärten Amateure des ersten Viertels des 19. Jahrhunderts die Bilder der Ruysdael, Cuyp und van Goyen reinigte. Dann, durch diese Beschäftigung in das Wesen der Meister eingedrungen, begann er, wie sie zu malen, und wurde der Vorläufer Rousseaus. Die Beziehung zu Courbet ist nicht weniger deutlich, aber beschränkt sich naturgemäß auf ein kleineres Gebiet. Vgl. André Michel: *Notes sur l'art moderne* (Colin & Cie., Paris 1896). Interessante Bilder Michels, typischer als das im Louvre, finden sich in Pariser Privatbesitz und im Haager Mesdag-Museum. Über die Beziehung Michels zu Rousseau vergl. Sensier.

schränkter Art war z. B. ein in mancher Hinsicht Courbet verwandter Künstler, von dem hier schon wiederholt die Rede war, Decamps, und gerade das Technische, oder besser das Technologische seiner Anschauung, stellt ihn weit unter den Meister von Ornans. Decamps ist viel weniger zusammengesetzt, hat gewiß den besten Anspruch, für eigenartig zu gelten, und brachte das Zeug zu einem Genie auf die Welt. Davon merkt man in den vielen Galerien, die seine Werke beherbergen und sich noch heute um jedes, das auf den Markt kommt, reißen, ungemein wenig. Wohl frappiert jedes seiner Bilder, es ist anders als der Nachbar, mag dieser sein wie er wolle, besser sogar in einem ungemein beschränkten Sinne, strahlender, ja, von unheimlicher Leuchtkraft; der Blick droht an dem brünstigen Orange und dem Rot zu versengen. Und über dem Brennen und Leuchten vergißt man das Bild, wird physiologisch beeinflußt, starrt wie auf eine Sonderbarkeit und kommt zu keinem Genuß. Decamps selber ging es nicht anders. Die Prozedur seines Malens faszinierte ihn dermaßen, daß er schließlich nur noch den einen Gedanken hatte, wie man das Gewebe auf dem Bilde noch solider und leuchtender machen könne. Seine Malerei wurde eine Art komplizierter Handarbeit; er stickte seine Bilder und dachte dabei nur ans Sticken. Nicolaes Maes ist im 17. Jahrhundert die gleiche Erscheinung. Bei Decamps trat, wie er selbst in einer trüben Stunde eingestanden hat, bewußte Schwäche des Willens dazu; die Unfähigkeit, den Verführungen der Hunde- und Affen-Liebhaber zu widerstehen und dem Publikum die Art der „Défaite des Cimbres“ aufzudrängen. Er wurde aus Notbehelf Handwerker, glänzender Routinier, aber Manierist.

Vor solchen, das ganze Werk deprimierenden Unfällen blieb Courbet schon durch die Sorglosigkeit und Unberechenbarkeit des Bohémien bewahrt. Freilich hat

auch ihn zuweilen seine Geschicklichkeit zu Bildern getrieben, die dem Gesamtwerk nicht zum Vorteil gereichen. Darüber kann man sich im Brüsseler Museum unterrichten, das eine merkwürdig unglückliche Hand hatte, drei ganz verschiedene und gleich minderwertige Gemälde zu erwerben. Das Stevens-Portrait in einem braunroten, höchst unbehaglichen Ton zeigt uns die Glattmalerei ohne die Widerstände, die Courbet dabei zu überwinden vermochte und die man fühlen muß, um die Gabe zu würdigen. Das Bildnis der Mme. Fontaine erweist in anderer — blauschwarzer — Färbung denselben Nachteil. In dem Hauptbild, der Tänzerin Guerrero, unterliegen große Qualitäten allen möglichen Schwächen. Freilich hängt das Bild so hoch in dem abominabel vernachlässigten Raum, daß man kaum gerecht urteilen kann. Auch der ungeheuerliche Rahmen — der komplizierte Ausschnitt erinnert an Hängelkalendar — stört maßlos und fällt Courbet zur Last. Das Portrait leidet zumal an der ganz ungelösten Koloristik. Das Abspielen des Rots im Rock in das detonierende Gelbrot des Vorhangs links und des matten Hintergrundes rechts ist so unglücklich wie möglich. Die Malerei ist sehr flott, aber nähert sich der bedenklichen spanischen Note, die in unseren Tagen Zuloaga zur Freude leicht befriedigter Ausstellungsbesucher vertritt.

Glücklicherweise sind diese Ausnahmen selten und haben nie das Organisierte der Irrtümer des Manieristen. Er machte weder aus seinen Vorzügen noch seinen Fehlern ein Programm, und da die Tugenden bei weitem überwiegen, kommen wir bei diesem Mangel nicht schlecht weg. Seine Biographie steht infolgedessen ganz abseits von der anderer Künstler, und er hat sie womöglich mutwillig noch verwirrt, um dem Bourgeois recht zu zeigen, daß man ihm nicht in die Karten sehen konnte. Dadurch unterscheidet er sich am auffallendsten von

den alten Meistern, zumal von denen, die ihm am besten gefielen. Bei Rembrandt und Hals freuen wir uns der vollkommenen Logik ihrer Entwicklung. Wenn man im Hauptsaal des Stadthauses von Haarlem die Reihe von rechts nach links heruntergeht, genießt das Auge und der künstlerische Sinn nicht nur mit jedem Schritte mehr, auch der Mensch freut sich über den Fortschritt des Menschen. Er wird ernster, wie die Bilder ernster werden, nicht weil in den letzten weniger gelacht wird, sondern weil das Gebotene eine konzentriertere Teilnahme fordert. Wir merken, wie der Zweck zunimmt und wie das Mittel Schritt hält, und erkennen in dem Wachstum das Größerwerden des Genies. Bei Courbet ist diese Konsequenz, wie wir sahen, nur mit Reserven nachweisbar. Er ist gewiß Ende der sechziger Jahre ungefähr am größten, aber der Höhepunkt befindet sich nicht genau über der Basis der Frühwerke. Sicher ist es derselbe Künstler, viele Seiten sind fortgebildet. Aber viele andere bleiben abseits, und wir bemerken, daß sie zu großartigen Dingen führten. Das Merkwürdige liegt in dem hohen Niveau des Anfangs. Andere Künstler kommen mit Talent zur Welt. Courbet scheint mit Meisterschaft geboren. Er ist wie ein wandelnder Behälter schönster Dinge. Dünkt uns das in unserer traditionslosen Zeit schon merkwürdig genug, der Umstand, daß dieser Behälter von einem Bauern getragen wird, macht ein Phänomen daraus. Untersuchungen der Malmethode prallen wirkungslos davon ab, denn sie enthüllen kein Geheimnis. Sie bringen uns vielleicht einzelne Bilder, einzelne Phasen näher, aber melden nichts von der Quelle des Stromes.

* * *

So erscheint der kühne Revolutionär bei aller Selbstherrlichkeit seiner neuen Kunst mit den edelsten Werten der

Vergangenheit verbunden; sowohl mit den alten Meistern, mit den Größten der ruhmreichsten Epoche der Malerei, den Holländern und Spaniern; nicht weniger eng mit den bedeutendsten Künstlern der unmittelbar vorhergehenden Zeit, mit den entscheidenden Malern, die der Kunst des 19. Jahrhunderts unentbehrliche Wege gewiesen haben.

Bedürftn wir noch eines Arguments für die erneute Verehrung des Meisters, so wäre an die Führer-Stellung zu erinnern, die Courbet in der Kunst der Gegenwart behauptet. Die Generation der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Frankreich, Holland, Belgien, Deutschland, bis zum gewissen Grade auch in England, die uns die moderne Malerei gebracht hat, feiert in Courbet einen segensreichen Lehrer. Viele Tendenzen sind lebendig. Je weiter die Kunst fortschreitet, desto mannigfaltiger wird sie. Will man den Menschen nennen, der den mächtigsten Einfluß ausübte, ohne den die wichtigste Entwicklung unserer Zeit undenkbar erscheint, so wird man Courbet zitieren. In Frankreich sind ihm die erlauchtesten Persönlichkeiten in ihren Anfängen so untertan, daß man ihnen kaum zu viel tut, sie Schüler zu nennen. Manet, Renoir, Cézanne, Pissarro, Sisley, Monet u. a. hängen, mindestens in bedeutenden Seiten ihres Wesens, mit Courbet eng zusammen. Bei den Landschaftern unter ihnen teilt sich anfangs Courbet mit Corot in den Einfluß. Diese Gemeinschaft trieb mich, zwei so verschiedene Meister in einem Buch zu vereinen. Denn beide gelten der Gegenwart als unentbehrliche Helfer. Courbets Einfluß ist aktueller und gewinnt später, in der Monetschen Richtung, ausschließliche Rechte. Pissarro, der Älteste, begann, als er 1855, im Alter von 25 Jahren nach Paris kam, die Reihe und regte Monet und Sisley zu gleichen Bestrebungen an. In Monets Marinen der mittleren Zeit wurde Courbet in einer für ihn wie für Monet gleich würdigen Weise fortgesetzt. Manet, Cézanne und

Renoir, die Größten der Generation, gehören in einer anderen Weise zu ihm. In Manets „Nympe Surprise“ des Jahres 1861 ist der Eindruck, den Courbets gewaltige Fleischmalerei auf den Schöpfer der „Olympia“ gemacht hatte, unverkennbar, nicht ohne gleichzeitig die glänzende Neuerung, die zusammenfließende Harmonie, ahnen zu lassen. Cézannes schwarze Stilleben der Frühzeit gehören in dieselbe Richtung. Am auffälligsten von allen zeigt Renoir den Einfluß, und er läßt gleichzeitig am deutlichsten die Zutat erkennen, die in verschiedenen Formen sowohl ihm, wie Manet und Cézanne förderlich wurde: Delacroix. Viele seiner Fruchtstücke der ersten Zeit sind wie die letzten Courbets gemalt; das große Stilleben bei Liebermann in Berlin könnte von Courbet signiert sein; von manchen seiner ersten Landschaften gilt das gleiche. Und Renoir zeigt auch in seiner wechselvollen weiteren Laufbahn, die ihn am weitesten von Courbet entfernen sollte, ein ähnliches Geschick. Sein immer wieder auftauchendes Bestreben, das Plastische zu erhalten, die Tendenz, die von Manet neutralisiert wurde, bildet auf einem farbigeren Feld die Parallele zu Courbet. In gewisser Hinsicht könnte man endlich auch zu Degas, dem fremdartigsten und verschlossensten von allen, eine lose Beziehung finden. Wenn man 1900 auf der Pariser Weltausstellung von den „Cribleuses“ vor die „Baumwollfaktorei in New Orleans“ trat, blieb man im Reiche derselben Kunst.

In England brachte es der Realismus nur zu einer Auseinandersetzung mit den Ideen, die in Frankreich Courbet unterschoben wurden, nicht mit der Malerei des Meisters. Dagegen wurde der Maler von Ornans in Deutschland um so intensiver begriffen. Hier gab er zuerst Viktor Müller, dann Leibl den Anstoß. Auch Thoma verdankt diesem Impuls die schönen Bilder seiner Frühzeit. Um Leibl und Trübner, schließlich um Lieber-

mann bildete sich eine Schule, die einzige im Deutschland des 19. Jahrhunderts, die nichts anderes als malen wollte. Sie verehrt neben den Alten zumal in Courbet ihren intellektuellen, wenn nicht persönlich wirksamen Begründer.

Ebensoviel verdankt Belgien dem Meister. Louis Dubois und Arton, Baron, Boulenger, Sacré und Rops — soweit er zu malen versuchte — kurz die ganze Schaar ernsthafter Künstler, die neben Alfred Stevens, dem Freunde Courbets, und Henri de Brackeleer das Beste der modernen belgischen Malerei geleistet haben, geht mehr oder weniger direkt auf Courbet zurück. Viele Jüngere danken ihm ihr Debut.

Im Holland der Maris, Mauve und Mesdag teilt er sich mit Daubigny und den älteren Fontainebleauern in die Rolle des Anregers. In Skandinavien und in der Schweiz und in allen Ländern, überall wo die Künstler sich auf das eigentliche Wesen der Malerei besannen, wurde der Geist Courbets zum Förderer. Sein Name hat viele Torheiten gedeckt, die der Meister zurückgewiesen hätte. Hält man sich an das Wesentliche, so bleibt sein Ruhm bestehen, daß er notwendige Befreiung gebracht hat.

Trotz dieser universellen Bedeutung, trotz des umfassenden Werkes, das man, ohne an alle diese Folgen zu denken, wie ein gewaltiges unsterbliches Leben empfindet, steht Courbet im Schatten der Vergessenheit. Der Händler schätzt die Bilder der Nachkommen mit zeh- und zwanzigmal höheren Preisen; der Kunstbeflissene begnügt sich mit der historischen Betrachtung. Die Verantwortung trifft Frankreich, das sich nicht entschließen konnte, über dem großen Künstler den Menschen zu vergessen. Vermutlich wird diese Gesinnung mit den Zuschauern der Ereignisse von 1871 verschwinden. Eine gewisse Schuld fällt auch dem Künstler Courbet zur Last, weil er sich in den letzten Jahren geringer Mitarbeiter bediente und seine Signatur durch eine Menge kaum von

ihm berührter Landschaften entwertete.¹⁾ Die mit erlauchten Vorgängen geteilte Schwäche entschuldigt nicht die Ungerechtigkeit gegen den Künstler, der wahrlich genug Werke von weit sichtbarer Eigenart geschaffen hat.

Am empfindlichsten hat ihm merkwürdigerweise der gewaltig aufsteigende Ruhm der Impressionisten geschadet. Frankreich sehnte sich nach französischeren Künstlern. Die Zeit stand nach lichterem Farben, nach größerem Geschmack, nach reinerer Harmonie. Das „Begräbnis von Ornans“ verschwand hinter der leuchtenden Pracht des „Déjeuner sur l'herbe“. Dieser Instinkt hat uns zu viel köstliche, nicht weniger bedeutende, im Grunde noch entscheidendere Werte erschlossen, als daß er zu tadeln wäre. Kein Hinweis auf die Geschichte hat uns in Fragen der Empfindung zu leiten, nicht die Gerechtigkeit gegen einen Toten — er hat nichts mehr davon. Und wenn wir wählen müßten: wer möchte nicht ohne Bedenken auf den einen verzichten, wenn der Besitz uns nötigen sollte, die unserer Verehrung Unentbehrlichen einzubüßen.

Aber bedarf es wirklich so harten Ausgleichs? Ist der Raum für große Leute in unserem Gedächtnis beschränkt wie der Platz im Theater? Haben wir nicht andere zurückerobert, die jahrzehnte-, jahrhundertelang der Liebe der Menschen entbehrten, weil man ihre Vorgänger oder Nachfolger oder ihre Zeitgenossen vorzog, weil sie nicht dem Geschmacksentsprechen! Und hier glaube ich das verkehrte Kriterium zu berühren, gegen das wir kämpfen müssen: man darf große Künstler nicht wie Geschmacksachen behandeln. Nicht der Gerechtigkeit gegen sie, sondern der Rücksicht auf uns schulden wir ernstere Wertung. Was Generationen den Genuß Rembrandts verschloß, war die Dunkelheit seiner Leinwände,

¹⁾ Viele von dem jungen Freund seiner letzten Jahre B. Pata, der an diesem Mißbrauch, wie bei Gros-Kost berichtet wird, keine Schuld tragen soll.

die gegen die beliebten Farben der Wohnungen oder der Frauenkleider verstieß, oder das durchaus nicht Zierliche seiner Gestalten, während die Mode auf Rokoko stand. Eine andere Zeit wandte sich von Rubens ab, weil ihre Strenge ihn barock fand, einer zärtlichen Epoche waren die Primitiven verschlossen. Moden vergehen. Sie sind berechnete Äußerungen, Erfüllungen notwendiger Reaktionsbedürfnisse. Große Künstler sollten auf einer gesicherteren Neigung stehen, weil die Relation zum Geschmack, den ihre Werke so gut wie alle menschlichen Produktionen verraten, nicht ihren Wert erschöpft. Was wir an ihnen lieben, woraus wir Nutzen ziehen, ist mehr als die unmittelbar nutzbare Anregung; mehr als die Stärkung unseres Farben- oder Liniensinns, selbst mehr als die Bereicherung unseres Formgefühls im allgemeinen, obschon diese Wohltat unendlich viel bedeutet. Alles das sind Nützlichkeiten, nicht Beweggründe; Vorteile, von der Tat des Künstlers mitgeschwemmt. Das Große der Tat besteht in der Erschließung einer Möglichkeit rein geistigen Genusses. Jedes Kunstwerk ist ein Sieg über die Materie. Seine Farben und Formen sind nur die Fahnen des Siegers. Seine Errungenschaft ist, was wir zu jeder Stunde neu erringen können: die Schwingung, die uns in die Höhe trägt, die unerschöpflich ist, weil es uns nicht möglich ist, zweimal im selben Zustand vor dasselbe Werk zu treten. Darin beruht der Kunst unsterbliche Wohltat. Sie gibt uns immer wieder, sobald wir nur wollen, sobald wir uns nicht von Trägheit, von Äußerlichkeiten — auch der Geschmack des Tages gehört dazu — zum Widerstand verleiten lassen. Und da wir durch die Gabe reicher werden, liegt es in unserem Interesse, die Menge der großen Vergessenen zu vermindern. Denn jedes vergessene Genie zählt tausend unserer Seligkeit gestohlene Stunden.