



STUDIE, gegen 1865.
Photo Durand-Ruel.

COURBETS STELLUNG IN DER ZEIT

WIR haben Courbet Genie genannt. Der Leser sieht in dem Wort das selbstverständliche Epitheton jeder Biographie und denkt darüber nicht weiter nach. Zum Glück, denn sonst würde er schließlich als einziges Nichtgenie übrig bleiben. Wenn wir nun aber mal das Wort ernst nehmen und ihm alle verdiente Bedeutung zumessen: kann dann Courbet so genannt werden? Man wird den Begriff des Genies, der schwankend ist wie warm und kalt, wie alle Gefühls-

messungen, nur dann einigermaßen formulieren, wenn man die genialen Individuen, aus deren gemeinschaftlichen Eigentümlichkeiten er füglich nur gewonnen werden kann, von allen Nebensachen befreit. Geniale Allüren haben nichts damit zu tun, und daß man diese an Courbet vermißt, ist irrelevant. Die Geste, die zählt, ist lediglich das Werk. Zweierlei mindestens gehört zum genialen Werk, zwei Eigenschaften, die sich widersprechen und jede knappe Formel paradoxal machen, deren gemeinsame Existenz aber nichtsdestoweniger bei allen Genies nachweisbar ist: ein höchst Persönliches und ein höchst Unpersönliches. Da die Vollkommenheit in der Kunst wie im Leben immer nur relativ ist, d. h. immer nur aus den Bedingungen des einen Werkes, des einen Künstlers gefolgert, nicht etwa an „Idealen“, sondern nur mit sinngemäß abstrahierenden Vergleichen mit anderen Werten gleicher Art gemessen werden darf, kann sie nur in einer Steigerung der Persönlichkeit liegen. Damit aber die Steigerung zur Vollkommenheit wahrgenommen werde, muß sie notwendig gleichzeitig unpersönlich sein, nämlich sich den Bedingungen vernünftiger Äußerungsmittel, einer Sprache, unterwerfen. Das Kunstwerk realisiert diesen widerspruchsvollen Dualismus durch Aufgabe und Lösung. Die Lösung ist persönlich, die Aufgabe unpersönlich. Nach der heute allgemeinen Anschauung hält man sich nur an die Lösung und glaubt die Aufgabe indifferent. Das wäre richtig, wenn sich Aufgabe mit Materie, Lösung mit Kunst deckten. Das ist aber, wie wir soeben gesehen haben, durchaus nicht der Fall, denn sonst hätten wir nur einen Begriff, der isoliert gar nichts bedeutet. Die Materie, der Gegenstand, der Stoff deckt sich durchaus nicht mit der Aufgabe. Die Wahl der Aufgabe nimmt vielmehr an dem Künstlerischen teil, wenn auch nicht in der simplen Form, mit der sich die Freunde des Genrebildchens zufrieden geben. Wir bemerken,

daß die Kunst um so bedeutendere Wirkungen vollbringt, je weniger persönlich, je allgemeiner, weitere Kreise umfassend, sie die Aufgabe wählt und desto persönlicher, kürzeste Wege wählend, sie ihre Aufgabe erfüllt.

Dadurch strömen gleichzeitig Masse und Individuum in das Werk, und diese Zweiheit fühlen wir in allen Großen. Wir bewundern nicht nur, wir können uns angliedern, treten zu einer Vielheit. Das Eindringen in Rembrandt führt uns nicht nur in unser eigenes Innere, sondern läßt uns unser Ich in einer größeren Welt wiederfinden. Der Genuß konzentriert uns nicht nur, sondern macht uns mitteilbar, gibt uns den Wunsch, unsere Nebenmenschen zu umarmen; die Illusion einer Verbrüderung der ganzen Menschheit. Das Werk, die Lösung, so groß die Vollkommenheit sein mag, scheint uns nur der Teil eines Kosmos. Schon deshalb brennt man mehr darauf, das neue Werk eines Künstlers, den man kennt, und sei es auch das tausendste, zu erblicken, als das Werk eines Unbekannten, auch wenn uns von ihm Wunderdinge erzählt werden. Aus dem gleichen Grunde dulden wir an einem geliebten Künstler gewisse Mängel, weil wir mit ihm in die Welt gedrungen sind und gleichsam sehen, von welcher Stelle er das Fragment nahm. Wir ergänzen es mit dem übrigen. Die Vollkommenheit ergibt sich als Notwendigkeit, das heißt, als stärkster Gegensatz des Zufalls. Das Genie scheint uns ein Mittel, neue Notwendigkeiten zu erkennen. Dabei liegt das Gewicht auf der Notwendigkeit, weniger auf der klaren Erkenntnis. Denn diese wissen wir nicht nur vom Darstellungsvermögen des Künstlers, sondern auch von unserer Erkenntnis-kraft abhängig; jene aber drängt sich uns mit entscheidender Deutlichkeit auf. Wir besitzen, wenn wir Velazquez begreifen, nicht nur die Portraits Philipps oder die Meninas usw., sondern ein Plus, das, auch wenn wir alle Velazquez kennen, nicht erschöpft wird, das über seine

Vollkommenheit hinausgeht. Wir werden nicht nur um Bilder, sondern um eine Welt reicher. Unsere Lebentätigkeit steigert sich infolgedessen. Der Genuß setzt die selbsttätige Veredelung unserer Art in Bewegung.

Das trifft bei Courbet zu. Er gab nicht nur außerordentliche Werke, sondern ließ etwas sehen, das über ihn hinausging. Es war mehr als Realisierung eines Einzelfalls, vielmehr eine allen offenbare Notwendigkeit neuer Erfüllung, an der man teilnehmen, mitarbeiten konnte. Daß er Nachfolger hatte, ist kein Beweis; Nachahmer hat auch manche Eintagsfliege. Eher kann man die Tatsache, daß diese Nachfolger ausnahmslos große Künstler wurden, daß sich unter seinem Vortritt eine Glanzzeit entwickelte, die einst so gefeiert werden wird, wie wir heute die Venezianer oder die Holländer preisen, als Beweis seines Genies nehmen. Denn keinem der Nachfolger, so groß sie sind, gelang, den Wert-Komplex der Eigenart Courbets zu ersetzen und entbehrlich zu machen. Alle Genies, das ist ohne weiteres aus der Geschichte beweisbar, machten auf gleiche Art über kurz oder lang Epoche. Und wenn man Courbet alles abstreiten will: daß er in der Malerei die neue Zeit gebracht hat, muß ihm der Neid lassen.

Ein Novum gehört zum Genie, weit genug reichend, einen neuen Menschheitsbegriff zu finden. Courbet führte der Malerei keine neue Technik zu, er brachte eine neue Anschauung. Diese ist nicht mit Farben und Linien abgetan, sie ist das Symbol einer weit über die Malerei hinausgehenden geistigen Strömung der Zeit.

Wenn man die Kritiken für und wider den Meister von Ornans durchblättert, kommt unwillkürlich ein anderer Franzose ins Gedächtnis, der zur selben Zeit ebenso lebhaft angegriffen und verteidigt wurde: Flaubert. Das Réquisitoire des berühmten Prozesses von 1857 gegen den Verfasser der Madame Bovary bediente sich ungefähr derselben Argumente, die man gegen den Maler vorbrachte;

ein wenig intelligenter übrigens bei aller Beschränktheit. Mit Gründen, die weder für noch gegen den Dichter Flaubert sprachen, verteidigte der Anwalt Sénard, dem der dankbare Autor nachher das Buch widmete, seinen Schützling; wiederum intelligenter, sachlicher als die mit der Malerei beschäftigten Literaten. Angriffe und Verteidigung geschriebener Werke sind zu allen Zeiten ein wenig intelligenter als die Boxereien für und wider die bildende Kunst gewesen. Sénard wies nach, daß die Dinge so sind, wie sie Flaubert malte, und ließ sich, zum Glück für den Angeklagten, darauf ein, die Moral durch die Abschreckungstheorie zu rechtfertigen. Die gleichen Argumente führten Proudhon und die mit Courbet befreundeten Kritiker ins Feld. Ganz in derselben Weise suchte man zur selben Zeit in Deutschland Rembrandt zu rechtfertigen, den Kugler in den dreißiger Jahren mit der Mäßigung eines milden Richters geduldet hatte. Ähnlich verhielt sich bis vor kurzem die Bourgeoisie zu den Romanen Emile Zolas.

Freunden und Feinden entging, daß hier etwas ganz anderes zu verteidigen oder anzugreifen war, als die persönliche Moral; daß nicht dieser oder jener Künstler, sondern die Gegenwart handelte, wenn Courbet oder Flaubert, Manet oder Zola ihre Bilder entrollten.

Die neue Kunst des 19. Jahrhunderts verlegte das Heroische auf einen neuen Standpunkt, entrückte das Individuelle aus dem Bereiche der Einzelheit, verallgemeinerte, was man vorher die Seele nannte, materialisierte sie und entmaterialisierte dafür in höherem Maße die Bilder. Sie schuf eine neue Einheit und diente in ihrem Bereich — im Bereich der Literatur, der bildenden Künste und am deutlichsten von allen in der neueren Musik — demselben Prinzip, das die Philosophie gleichzeitig in strahlenden Geistern erkämpfte. Die Entwicklung, die mit Kant begann, amputierte der Menschheit eine Illusion,

nahm ihr das Recht zu den phantastischen Vorstellungen der alten Metaphysik und leitete sie durch Schopenhauer zu einem schwankenden aber realeren System, dem der Pessimismus nur eine, durchaus nicht die einzige Anwendung gab. Schopenhauer rettete sich vor dem düsteren Schluß der Selbstvernichtung in das Reich der Künste. Und war nicht gerade die moderne Kunst, die dem Zweifel am Wert des Einzelwesens konsequent Rechnung trug, dieser Negation aber das Positive eines größeren Kosmos gegenüberstellte, zur Zuflucht geeignet? Courbet zerstörte den Gedanken als spiritus rector des Bildes, die abstrakte Idee, die an sich geeignet sein sollte, den Menschen zu erbauen; den Dualismus von Körper und Seele des Kunstwerks. Nicht die Seele hob er auf, nur widerlegte er den Aberglauben von einem isolierten Sitz der Seele, des Schönen, und brach mit der scheinbaren Handlung, die sich vor jeder Reflexion als ohnmächtig erweist. Und gleichzeitig, während er auf solche Weise das Signal zum Aufräumen mit vielen Vorurteilen gab, zeigte er den stärkeren Faktor: die Masse, die mit der Bewegung allein das Schöne hervorbringt. Man schimpfte ihn einen unpersönlichen Kopisten der Natur. Tatsächlich entfernte er das Persönliche nur aus einem Teil des Kunstwerks, der ungebildeten Augen als wesentlicher Vorgang erschienen war. Dieser Teil wurde zum seelenlosen Detail, zum Fleisch, das nicht mehr Anspruch hatte als das Tuch, auf dem es ruhte, oder der Vorhang daneben. Er tat die Idee dafür in das All, in den gesamten Kosmos, durchströmte Fleisch und Tuch und Vorhang mit demselben Impuls, malte die Landschaft wie einen einzigen Körper, das Meer wie eine atmende Menge. Das heißt, er malte, was die Philosophen der Zeit als den Ursprung des Seins formulierten: die Kraft, den Willen.

Diese in der Philosophie unserer Tage ausklingende Tat scheint mir der größte Triumph der neueren Kunst,

die wir von Rembrandt an rechnen. Auch die dekorativen Gebilde der Früheren erlaubten dem Teilnehmer am Spiel, sich in der Kunst wiederzufinden. Er fand sein Kleid, seine Geste, seinen Geschmack, seinen Stil. Der Stil war der Schatten der Vielheit. Man erkennt ihn in den Epochen, die uns als Stilperioden erscheinen, als das Bezwungene der einzelnen. Denn wenn sich die Persönlichkeit stark genug fühlte, brach sie die kompakte Überlieferung und ließ sich von ihr höchstens den Rahmen um das Bild fertigen. Oberflächliche Schätzung unserer größten Besitztümer hat den Gemeinplatz geschaffen, unsere Zeit sei jeden Stiles bar, weil wir keine Stühle, Tische und Mietshäuser nach eigens vollendeten Schemas besitzen. Die Malerei von Rembrandt bis zu Courbet und darüber hinaus weist solche Aufgaben als ihrer unwürdig zurück. Die Empörung gegen die Einteilung in große und kleine Künste war, obgleich sie wohltätige Folgen brachte, barbarischer Atavismus. Schemas für das Gewerbe werden in der Zukunft mechanisch, mit der Maschine, geschaffen werden; die Gegenwart zeigt schon deutlich den Weg. Daß man ein paar Jahrzehnte darauf vergessen hat, ist kein welterschütterndes Unheil, man hatte wichtigere Dinge zu tun. Was die Kunst zu bringen hatte, war ein Stil höherer Art, geeignet, die Menschen zur Besinnung auf ihres Geistes edelste Kraft zu treiben; Gemeinschaften zu deuten, die sich in lichterem Zeichen als der Notdurft abgelauchten Formen verraten; Scheidungen zu vollziehen, die tiefer gehen als die Differenzen zwischen Massen gleichen Grades. Nicht persönlich allein ist die Kunst unserer Zeit. Wäre sies, so vermöchten wir nicht, von ihr zur Liebe zu den größten Meistern der Vergangenheit zu gelangen, deren Namen sich auf Schritt und Tritt, wenn wir von den unseren erzählen, auf die Lippen drängen. Auch jene standen abseits vom

Gepräge ihrer Tage. Kein Rembrandt, kein Velázquez, kein Vermeer, kein Hals verraten uns die Formen, deren man sich zu ihrer Zeit für materielle Bedürfnisse bediente. Aber jeder von ihnen bildete an den Gliedern einer ewigen Sprache und steigerte die Vorstellung von den höchsten Fähigkeiten der Menschheit; der geistigen Kraft und des geläuterten Willens der Persönlichkeit.

Nicht als Monisten feiern wir Courbet, sondern als Maler. Das eine war er unbewußt, und hätte er es nicht zur Form gebracht, brauchten wir nicht daran zu glauben. Nicht das Prinzip ist sein Werk. Er brachte nur eine uralte Wahrheit, die alle großen Werke erkennen lassen, zur Sprache. Nicht daß er auf die Kraft wies, stimmt uns zur Bewunderung; sondern daß er seine höchste Kraft so zu formen wußte, daß sie zu Unvergänglichem wurde.