

JAN VETH: STREIFZÜGE
EINES HOLLÄNDISCHEN MALERS



BRUNO CASSIRER. BERLIN 1905.

Streifzüge
eines holländischen Malers
in Deutschland

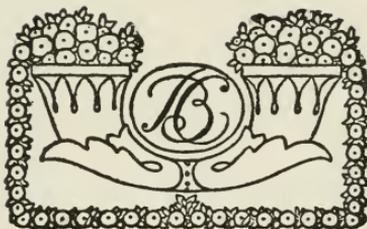
Bibliothek ausgewählter Kunstschriftsteller

Band V

STREIFZÜGE EINES
HOLLÄNDISCHEN MALERS
IN DEUTSCHLAND

von

JAN VETH



Verlag Bruno Cassirer
Berlin 1904

Inhalt:

	Seite
Pro arte	3
Rheinreise I	13
Rheinreise II	23
Eine deutsche Madonna	31
Adolf Menzel	39
Max Liebermann	53
Arnold Böcklin	61
Jozef Israels	69
Odilon Redons lithographische Serien	83
Die alten Holländer im Städelschen Institut in Frankfurt	89
Karneval in Augsburg	113
Aelbert Cuyp	133

PRO ARTE



THÉOPHILE Thoré war in seinen jungen Jahren der vertraute Freund des grössten Landschaftsmalers der glorreichen französischen Romantik. Er wohnte mit Théodore Rousseau unter einem Dach und erquickte sich an dem Vielen, was den Enthusiasmus des reichbegabten Künstlers rege hielt. Von Rousseau wurde er in die Herrlichkeit der Natur eingeführt; durch ihn lernte er die schöne Sprache der erleuchteten Maler verstehen; und nie hörte er auf, es sich zur Ehre zu rechnen, gegen die Menschen die Auffassungen verfochten zu haben, welche dieser seltene Geist ihm offenbart hatte.

Die „Salons“ von Thoré liegen da als ein Beweis dafür, welch ein warmes und edles Verständnis für das Wesentliche der Kunst den regen Autor beseelte in seinen Zeugnissen gegen die verschrumpften Auffassungen des Philisteriums. Durch Rousseau lernte er auch die alten holländischen Maler lieben, die er später in der Zeit seiner Verbannung mit Gewissenhaftigkeit studiert und beschrieben hat.

Zwölf Jahre später kehrte Thoré in sein Vaterland zurück und beeilte sich, seinen alten Freund aufzusuchen, der ihn in Barbizon wie einen Bruder empfing. Sie

wurden mit ihren alten Erinnerungen nicht fertig und man kam vom hundertsten ins tausendste. Aber schon bald berührte es Rousseau peinlich, dass der warme Kunst-Enthusiast von früher zum Teil in einen gelehrten Inventarmacher umgewandelt war, der sich mehr um das historische Detail als um die wesentliche Wirkung des Kunstwerks kümmerte.

Er behielt diese Trockenheit einigermaßen, sogar auch noch dann, wenn er über Rembrandt, seinen Lieblingsmeister, sprach. Von Bildern sagte er: in dem Jahr, schwer aufgetragen oder mit Lasuren oder mit den und den Farben gemalt. Er verbreitete sich darüber, wie dieser oder jener Meister zu einem gewissen Zeitpunkt signiert hatte und wie vor oder nach der Zeit. Seiner Mitteilung nach hatte es sich nun herausgestellt, dass Hemling eigentlich Memling hiess und das Todesjahr von Rembrandt und das Hochzeitsdatum von Hobbema war nun gefunden. Dieses alles machte Rousseau verdriesslich. Stellte Thoré sich vor seine Staffelei, so lautete die Bemerkung: sieh mal, das ist genau so gemalt wie der Rembrandt oder jener Cuypp oder Ruysdael, — aber der Künstler, der doch meinte, dass seine Bilder aus sich selbst etwas Lebendiges sagen könnten, wurde ungeduldig darüber und fand, dass in diesem Kenner ein Empfinder verloren gegangen war. Und Millet konnte sich nicht vorstellen, dass das nun der Mann war, den man ihm nach Erinnerungen von früher als besonders warmen Kunstversther bezeichnet hatte. Aber Rousseau sagte zu ihm: „er ist der Alte nicht mehr, die Gelehrten haben ihn verdorben“.

Diese Geschichte, die an und für sich ihre betrübende Seite hat, scheint mir nur allzu charakteristisch für gewisse Verhältnisse und Anschauungen. Die Gelehrtheit hat schon manchen verdorben, und noch mehr Leute verhindert, ihren eigenen Unwert zu ahnen. Nüchterne Sachkenntnis füllt bei vielen die Leere an tieferem Verständnis aus, aber das sogenannte wissenschaftliche Treiben der Kunstgeschichte bringt sogar über diejenigen, welche von Haus aus in der Tat doch Künstlernaturen sind, oft eine unangenehme Abkühlung, eine geschmacklose Pedanterie, und es liegt mit der Kunstgeschichte wohl ebenso wie mit so vielen als Beruf betriebenen Dingen, das Studium wird Zweck, anstatt Mittel. Ebenso wie die Theologie nicht selten weit vom religiösen Sinn entfernt bleibt und die Rechtsgelehrtheit von dem Fördern des Rechten, ebenso gibt es eine Art von Kunstgelehrten, in deren Gesellschaft der mit dem Herzschlag der Kunst Vertraute sich wie unter völlig Fremden fühlt.

Ich bin dennoch weit entfernt davon die Männer der Zunft über einen Kamm scheren zu wollen und es war mir vergönnt, Kunsthistoriker ersten Ranges zu treffen, deren Handeln, deren Wort, deren Gebärde die unbefangene Wärme des wahren Kunstliebhabers verriet. Um von einem zu reden, den jeder kennt, so ist eine Begegnung mit Dr. Bode für jeden Verehrer des Schönen ein Genuss. Ist man selbst Künstler, so ist man eines guten Empfangs desto sicherer, denn dieser Museumsdirektor weiss die natürlichen Kenntnisse und das Urteil von Künstlern nach ihrem Wert zu schätzen.

Seine Äusserungen über Kunst lassen nirgends an den nüchternen Wisser denken. Sein Lob oder Tadel entspringt aus voller Lebenskraft und riecht nie nach der Lampe. Seine Sprache hat den Accent des leidenschaftlichen Streiters und des Mannes von Geschmack zugleich, und nicht leicht wird man ihn dabei ertappen, dass er die schulmeisterhaft dokumentaren Beweisgründe des Buchschreibers aufischt. Es ist ein Genuss, in seiner Gesellschaft die Runde durch die seiner Fürsorge anvertraute Sammlung zu machen.

Fährt man mit ihm durch die Stadt, in der er lebt, so wird er Gelegenheit finden, einen auf ursprüngliche Weise über die ältere und neuere Berliner Architektur zu unterhalten oder über die Torheit der Denkmälerwut. Trifft man ihn vor einem Blumenladen, so wird er auf die geschmackvolle Anordnung oder auf eine schöne Blumensorte aufmerksam machen. Der Mann, der von Haus aus durch seine Studien über Franz Hals und Rembrandt seine Autorität begründete, kann es nie unterlassen, von der Reise für seine Freunde einen persischen Teppich, ein hübsches Stück maurischer Keramik oder ein romanisches Glasfenster oder eine antike Bronze oder einen altflorentinischen Rahmen oder was nur Edles oder Feines zu finden ist in der Schönheit weitem Gebiet, mitzubringen. Einen ganzen Abend kann man ihn Japanlacke mit Vergnügen beschnüffeln sehen oder auch moderne französische Drucke, und wenn man eine Kollektion Rembrandtzeichnungen mit ihm durchstöbern darf, zeigt er das Vergnügen eines ausgelassenen Jungen. In diesem so unermüdlich in so

manchem Kunstzweig tätigen Arbeiter steckt nichts vom Bücherwurm, nichts vom Experten, nichts vom Beamten, was sich vordrängt. Er ist der mit dem Wesen so vielseitiger Schönheit Vertraute, der all das andere zum Mittel nimmt, und dessen Lebenswärme dem ausserhalb dieser Fachstudien Stehenden gerade so viel Vertrauen zu dem Werte seiner positiven Forschungen gibt. Ich erlaubte mir einmal, ihn zu fragen, was er für das Beste hielte, was über die alten Holländer gesagt worden wäre; ohne Zögern nannte er mir das an dokumentarem Wert leere aber in Wahrheit so köstliche Büchlein von Essays über unsere alten Meister: die „Maitres d'autrefois“ von dem ungelehrten französischen Maler Eugène Fromentin.

Aber wenn man auch in der letzten Zeit in Deutschland mehrere findet, welche in der Weise mit der Kunst verkehren, so kommt es dennoch zu oft vor, dass die Fachmänner der Kunstgeschichte sich über die Auffassungen der Künstler selbst einigermassen geringschätzig auslassen, und wo derart die Pedanterie des Kunstgelehrten den Künstler selbst, das heisst den intuitiv Verstehenden, aus der Tür zu drängen sucht, erinnert mich das unwillkürlich an einen Ausspruch eines älteren und sehr gediegenen niederländischen Kunstfreundes, der in seinen Ausdrücken so malerisch zu sein pflegt und in seiner heftigen Ungeniertheit oft genug den Nagel auf den Kopf trifft.

Ein jüngerer Fachgenosse gebrauchte einmal in seiner Anwesenheit etwas missachtende Worte über die Maler, worauf der ältere und weisere, frisch von der

Leber weg, die Bemerkung machte, dass der andere wohl ein Tönchen tiefer anschlagen dürfte, weil doch schliesslich ohne diese Künstler die Kunsthistoriker gar nichts zu tun haben würden . . . oder nein, seien wir nicht zu zaghaft, den familiären Ausspruch des wackeren Holländers, wie er war, anzuführen, der sich selber bescheidenerweise mit zu den Untergeordneten zählend, zu dem anderen sagte: Wir sind schliesslich doch nur die Läuse der Maler!

Die Züchtigung war verdient, aber ich denke dennoch nicht daran, die Studierenden der Kunst im allgemeinen zu brandmarken. Die Kunsthistoriker, die Museumsdirektoren haben eine herrliche Aufgabe zu erfüllen; wir sind so oft geneigt, zu vergessen, was für Wunder vergangene Geschlechter hervorgebracht haben, und in dem Dienst der Ehrfurcht vor dem, was da Grosses und Schönes und Menschliches gezeugt worden ist, stehen sie da als achtungsgebietende Priester. Aber dann müssen sie auch die Liebe pflegen und nicht das geisttötende Ambuchstabenkleben, dann müssen sie vermittelnd wirken und nicht abstossen, dann müssen sie Leben ausstrahlen und keinen Bücherstaub verbreiten. Dann müssen sie trachten, sie, die Eingeweihten und Vertrauten eines jeden Tages, das Wesen ihrer Beschäftigung nie aus dem Auge zu verlieren für den Beruf, das Mittel nicht hervorzuheben auf Kosten des Zwecks. Ihrer ist die Pflicht, das heilige Feuer stets brennend zu erhalten.

Aber leider; in der schulgemässen Untersuchung liegt so vieles, was der unmittelbaren Wirkung auf den



Rembrandt, Die kleine Christuspredigt.

Ungelehrten, aber Empfindsamen, feindlich werden kann. Es gibt sogenannte Kenner und brauchbare Experten, ich kenne solche, welche mit grosser Sicherheit und Zurschaustellung von Kenntnissen, über Bilder in demselben Ton der Nüchternheit sprechen, mit dem in den Klubs über die Börse verhandelt wird, oder welche, wenn sie einen Druck unter die Augen bekommen, schnell nach der Buchstabierung eines Namens, oder nach der Jahreszahl, oder nach dem Wasserzeichen des Papiers, oder nach der Marge gucken, und das bei einem prachtvollen Stich ebenso wie bei Schund. Ich denke, dass Jozef Israëls kaum wissen wird, wann Rembrandt geboren wurde, und dass der erste beste Dilettant den grossen Maler in einem Examen der Kunstgeschichte durchfallen lassen könnte. Aber wenn der Meister über einen schönen Rembrandt spricht, fühlt man, dass niemand dem Heros näher steht im wesentlichen Erfassen als er, und allein mit der Gebärde seiner nervösen Hände und dem Zucken seines ausdrucksvollen Munds weiss er schon die Wirkung des Kunstwerks wachzurufen. Als Israëls aus Spanien zurückkam, erzählte er ganz angetan von Velazquez. Ob er denn so schön sei wie Rembrandt, fragte ich? Und mit einer Intensität in dem Ausdruck seiner Augen, welche mich auf einmal fühlen liess, dass ich dem Meister näher rückte als je, antwortete er: „Denke das doch nicht, — er hat nichts von Rembrandts Bergen oder Tälern“. Halt, dachte ich, das ist ein breiter Pinselstrich, Rembrandts selber würdig.

Dasselbe kann bemerken, wer Breitner über Courbet oder Manet, oder wer Jakob Maris über van der Meer oder über Franz Hals oder Delacroix gehört hat. Ihr Zeugnis ist so hoch und so weise, weil sie aus ihrem königlichen Blut selbst heraussprechen.

Unter Rembrandts Radierungen gibt es einen ganz bekannten Druck, der doch vielleicht nicht immer in der Feinheit seines Ausdrucks völlig verstanden wurde: die kleine Christus-Predigt.

Der Heiland steht da mitten in dem Bilde, etwas erhöht, mit einer sonderbaren Gebärde der Hände, seiner andächtigen Gemeinde das Evangelium verkündend.

Links von ihm sieht man, einen ausgenommen, der mit übereinandergeschlagenen Beinen und den lauern den Kopf superklug auf der Hand gelehnt voransitzt, all die Männer mit geradeauf gehobenem Kopf: achtbare und unantastbare und hochgelehrte Männer, von denen der eine mit Grazie den Arm in die Seite stützt und der andere bedächtiglich in seinem Bart herumkitzelt und alle scharfsinnig und sachkundig aber unbewegt zuhören. Rechts von dem Meister ist eine Gruppe von Männern und Frauen, die den Kopf weniger hoch tragen. Ein altes elendes Weib, in einer Ecke zusammengekrochen, zwei alte Kerle auf einer Bank, gebückt und vertieft, ein anderer, der begierig den Hals reckt, um besser die Worte aufzufangen; ein Mütterchen, das seine Kinder mitgebracht hat und bescheiden seine Pantoffel in der Ecke liess, und noch ein Alter, der ganz sich selbst vergisst in gierigem Lauschen. Und Christus selbst wendet sich . . . nicht zu den Schrift-

gelehrten, aber zu den von Kennntnis und Ansehen Enterbten, welche in schlichter Ergriffenheit das Wort in sich aufnehmen ohne sichtenden Vorbehalt, in heissem Begehren. Solcher, scheint er sagen zu wollen, ist mein Königreich. —

Und ich frage mich, — wenn Rembrandt selbst einmal in unsere Mitte wiederkehren könnte, würde er nicht ein wenig wie der Christus seiner Schöpfung sein? Denn wenn die Kenner kämen, die seine Werke zu klassifizieren wüssten, die seine Familienverhältnisse kennten — besser als der grosse Weltverächter selbst, die sich was daraus machten, all die Kontrakte im Kopfe zu haben, welche der Maler einmal versäumte einzuhalten, oder die das Inventar aufzuzählen wüssten von den Gegenständen, welche er weggeben musste, — würde er nicht mit noch grösserem Missmute, als es Rousseau bei seinem entfremdeten Freunde tat, sich von ihnen abwenden und nach Wahlverwandten suchen, welche die tiefe Einfachheit seines mächtigen Wortes selbst unbefangen verstehen könnten?

RHEINREISE I

Ihr wollt mit schwachen Händen
Fortsetzen das unterbrochene Werk,
Und die alte Zwingburg vollenden!

O törichter Wahn!



EINES hänselnde Prophezeiung, dass trotz allem Sammeln und aller Beiträge, trotz allem Betteln und in die Geldbörse Greifen der Dom von Köln doch niemals vollendet werden würde, war scheinbar eine sehr gewagte.

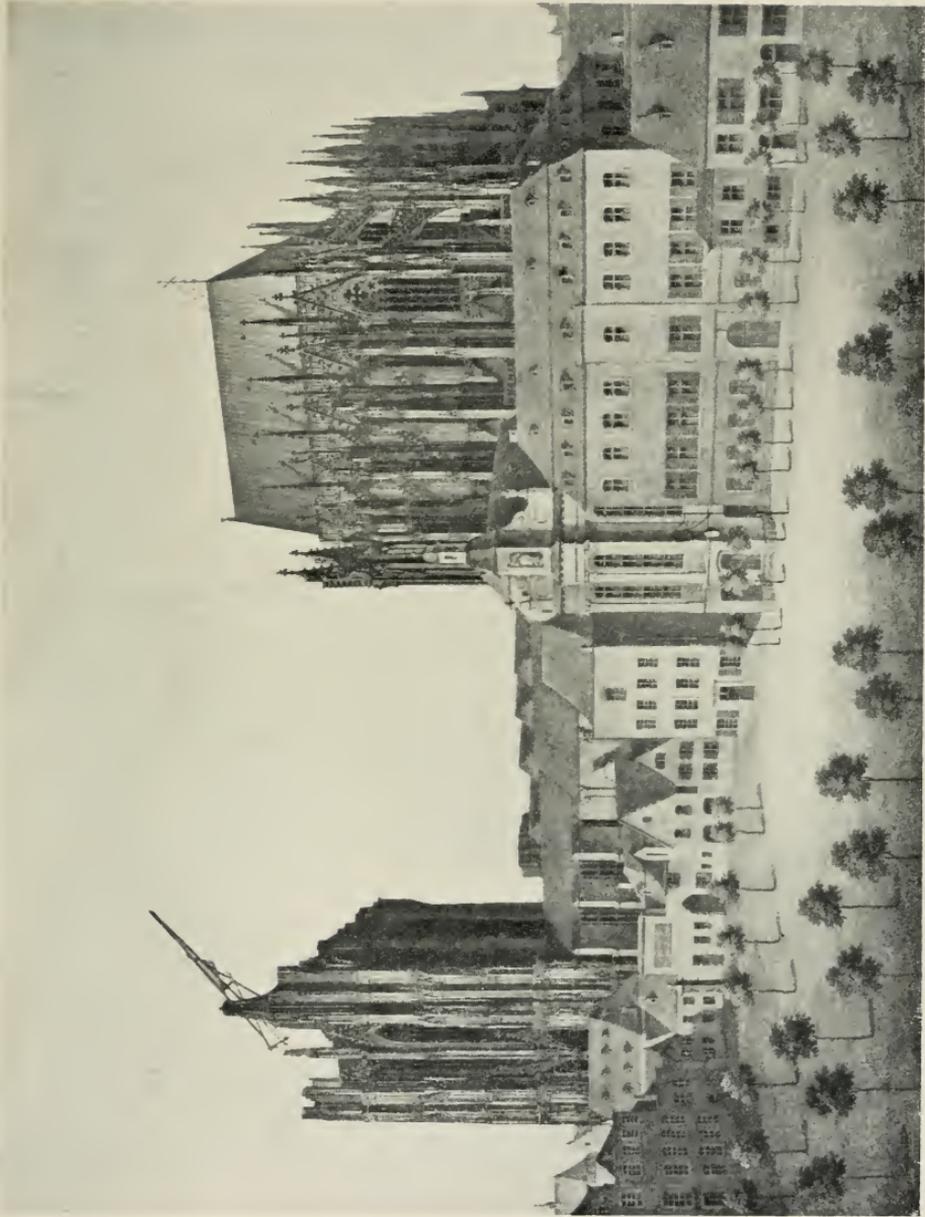
Denn: vollendet steht er doch, denkt der heutige Leser des siedenden „Deutschlands“, der ohne weiteres wenigstens dem Zeugnis der Steine glaubt. Aber: vollendet wird er doch nicht, müsste der, welcher die Sache etwas tiefer ergründet, dem zu leicht zufriedenen Gestellten ernüchternd entgegenwerfen.

Nein, der Westfront-Plan von Meister Johannes, der noch in einer der Chorkapellen gezeigt wird, wurde nicht in Wirklichkeit zu Ende ausgeführt und der Kölner Sankt Peter, so wie er von unsrer Zeit abgeliefert steht, ist nur ein Trugbild der imposanten Konzeption Gerhard von Riels. Das Baubedürfnis des frommen XIII. Jahrhunderts, sich erhebend auf unendlich breiterer Basis als der eines einzigen Menschengehirns, konnte nie

durch die Hände unserer Zeitgenossen befriedigt werden. Der endliche Sieg des Jahrzehnte hindurch mit dem Klingelbeutel umherziehenden Domvereins ist schlimmer als eine Niederlage, denn der riesige Steinkoloss ist nun ein mit platter Schablonenkenntnis fertig gepfushtes Bruchstück, ein gerade durch seine äusserliche Vollkommenheit auf das jämmerlichste verstümmeltes Monument geworden.

Besser wäre es gewesen, hätten spätere Jahrhunderte das als ein Fragment unberührt gelassen, was alte Zeiten aus dem Wachstum ihrer lebendigen Kultur in voller Schaffenswärme aufgeführt haben, — es hätte von echterer Pietät und grösserer Selbsterkenntnis unserer Generation gezeugt, anstatt dessen nun dürre Wissenschaft gelehrter Architekten und skandalöse Produktion kunstentehrender Kirchenfabriken aus dem unvollendeten Lobgesang ein passendes Legespiel gedrechselt haben. Das Fatale in diesem blinden Eifer war vielleicht weniger der Mangel an Glauben als an unerforschlicher Macht, jenen Glauben in göttlichen Orgeltönen herauszusingen. — Zu welcher Profanation des wahrhaft Beseelten führte das Durchsetzen jener Zuckerbäckerkunst, die, ohne zu vermuten, wie weit hier alles über ihrem armseligen Verstand war, bezahlt wurde für Leimen, Füllen, Feilen und Beleben.

Würde denn jemand sich unterstehen die liegenden Figuren an Michel Angelos Medicäergrab weiter zu meisseln, jemand es sich in den Kopf setzen, die Ärzte von Rembrandts in den Flammen angesengter Anatomie nach einer übrig gebliebenen Skizze wieder um die



Ansicht des Kölner Doms vor 1842.

Leiche zu malen, jemand es wagen, van Eycks Grisaille der Heiligen Barbara in Farben auszuführen! Es wäre ein Übermut, der nur zu deutlich für Frevelmut gelten könnte. Und doch wäre der Versuch eines einzelnen, sich so in den Schöpfergeist eines einzigen Grossen zu versenken, wie undenkbar er auch sein mag, immer noch weniger absurd als die Aufgabe einer zahlreichen Schar, das ganze Können der unter vielerlei Bildungseinflüssen, unter besonderen Rassenkreuzungen, unter dem eigenartig befruchtenden Einfluss von auf einander folgenden, grossen Predigern in einer ekstatischen Gemütsreligion und unter dem Einfluss einer hohen architektonischen Volksentwicklung zustande gekommenen kölnischen Bauhütten, in einer anderen Zeit wieder zu erobern. Oder sind die breiten Wellen einer epischen Volkskunst, in denen dasjenige, was wir jetzt Stil zu nennen pflegen, natürlich und selbstverständlich entstand wie der Laut der Muttersprache, nicht die unergründlichste Macht, die je aus der Menschenrasse geredet und gezeugt hat, und glaubt man denn, von Details ausgehend, einen solchen Stil wie einen Mechanismus ohne weiteres rekonstruieren zu können?

Ebensowenig wie das Wasser, das vor fünf Jahrhunderten an Köln entlang zog, jetzt wieder in die Rheinquelle zurückzutreiben ist, ebensowenig wird man bei dem ewigen Fortströmen der Menschenrasse ein vorübergegangenes Evolutionsstadium wieder herstellen können, und ebenso wenig ist in den neuen gefärbten Scheiben, mit denen der Dom quasi zur Ergänzung aufgetakelt wurde, etwas anderes zu sehen als die dummste Ver-

höhnung jener aus dem XIV. Jahrhundert übrig gebliebenen Fensterpracht, von der man überhaupt nichts mehr versteht, wenn man ihr solche miserablen Produkte sklavischen Unvermögens zur Seite setzt.

Noch eine Kölner Kirche, die von aussen so sehr durch die Schönheit ihrer reinen Grundsätze anlockt, wurde durch die Gläubigen unserer Zeit in unseliger Lust verdorben, denn die kakelbunte Geschmacklosigkeit, welche die romanische Martinuskirche auf so schauerliche Weise von innen polychromierte, hat nichts anderes als noch einmal die jammervolle Machtlosigkeit jenes handwerklichen Kunstbetriebs bewiesen, der wirklich gegen alle redliche Vernunft das Verstorbene vervollkommen zu können glaubt. Es nützt nicht, dass man den Ritus handhabt, den Vorschriften folgt, die Kunstgriffe kennt und die Formen nachbildet: es gibt noch etwas Höheres, die Würde von alle dem Beherrschendes: den Rhythmus, — und wo dieser Atem des Unbewussten zerstört wurde oder verloren ging, da hilft keine Kraft des Willens, des Wissens oder Strebens mehr, gerade so wenig, wie man dem abgeschiedenen Körper das Leben wieder einblasen kann, nachdem das Herz in ihm nicht mehr schlägt. Die kölnische Kunst des XIV. Jahrhunderts ist nicht auf Priesterbefehl, nicht durch Fürstenwillen und nationalen Aufruf geboren — sie entsprang auf natürlichem Wege aus dem einträchtigen Geiste eines frommen, in allen Künsten gut beschlagenen Volkes, dessen Werk durch kein anderes Volk aus andrer Zeit und von anderm Geist jemals ähnlich fortzusetzen ist. Das kann ebensowenig gelingen als man

die jetzigen Rheinländer dazu bringen könnte, wieder in der Sprache ihrer Ahnen zu sprechen.

Mit Recht und voll edler Entrüstung haben die Vertreter der Mutterkirche diejenigen, die zu selbstzufrieden sich mit dem Segen einer neuen Bildung brüsten, daran erinnert, dass ihre Vorgänger Bilderstürmer gewesen sind, die das Höchste und Feinste von der Arbeit ihrer Väter heruntergezogen und übel zugerichtet haben — aber wenn man die Kirchen, die im Dienst der Katholiken bleiben durften, als Überbleibsel einer verarmten Schönheit ehrfurchtsvoll zu betreten wünscht, so drängt sich nach solchem Besuch einem die Frage auf, ob die grössere Schuld jene treffen muss, die bewusst und absichtlich die Zeichen eines ihnen feindlich gewordenen Glaubens zerstört und verstümmelt haben, oder aber die andern, die durch ihre Verständnislosigkeit gegenüber dem Wesen der ihnen überlieferten Schätze, mit Puppenkrämerei und nüchternem Geklebe ihre Tempel entweiht haben.

Wahrlich, wollte hier die hohe katholische Geistlichkeit sich als würdige Hüterin einer heiligen Tradition erweisen, so müsste sie selbst heutigen Tages mit einem Bildersturm beginnen, der all das elende Machwerk von den Zinnen und aus den Kapellen ihrer Tempel triebe! Es ist jedoch zu bezweifeln, ob ein Papst kommen wird, der den Bannfluch gegen die durch den Klerus sanktionierte Ketzerei schleudert und das, was uns von den schönsten Monumenten des Mittelalters bleibt, unter der eiteln Schminke hervorholt, um es, so weit es noch möglich ist, als unantastbare Überbleibsel in Ehren wieder herzustellen.

Es gibt trotzdem noch eine Macht, eine ewig wiederkehrende, versöhnende und erhebende, die uns auf eine Weile die Schmach vergessen lässt und uns, wenigstens von der Strasse gesehen, die Hoheit des Kölner Doms glanzreicher und zu gleicher Zeit wie geläutert erscheinen lässt: die magische Macht des Mondlichts.

Nur das Mondlicht allein gönnt es uns, die Blicke bewundernd über den grauen Traum der Jahrhunderte schweifen zu lassen, gönnt uns in seinem stattlichen Schatten und inmitten des schlummernden Weltgewühls ein ehrfurchtsvolles Versenken in das stolze Schauspiel jenes riesigen Ciboriums von düsterm Stein. Das Mondlicht, welches die kalten Machwerke späterer Puppen, Baldachine, Strebepfeiler, Wasserspeier und Türmchen in den gewagten Zug eines gewaltigen architektonischen Emporsteigens der zitternden Formmassen auflöst; das Mondlicht, welches durch sein Beleben der Vorsprünge die Eintönigkeit der kargen geometrischen Gesamtmasse bereichert, vertieft und phantastisch macht, so dass das Geflimmer dieser bei scharfem Licht eigentlich zu dünnrippigen, erz-senkrechten deutschen Gotik zu einer wunderbar mächtig zusammenstimmenden Linien-Anschwellung wird, bei der Spannung schlank auf Spannung steigt, aus den Pfeilern rund herum die Strebebögen stützend emporschiessen, aus schweren Steinstämmen immer schlankere Schäfte und aus diesen jedesmal feinere Fialen springen, um sich hoch oben in den zart gekräuselten Kreuzblumen mysteriös zu entfalten; — das Mondlicht, in welchem die ganze hochgetürmte

Gottesburg wie ein Wunderwald von in spitzen Blüten herausjauchzenden Stalagmiten erscheint, die in die Höhe von unter der Erdkruste dürstenden Mächten getragen, in ungestümem Verlangen nach dem Gewölbe der hohen Wolken, in die kühle, blaue, unbegriffene Unendlichkeit hineinlangen.

RHEINREISE II



Stephan Lochner, Madonna in der Rosenlaube.



NACH einer im 17. Jahrhundert aufgezeichneten Überlieferung erwähnt Albrecht Dürer, Köln auf seiner Reise nach den Niederlanden berührend, mit grossem Entzücken Meister Stephans Altarbild. Dem Gemälde von Lochner, so soll er an die Bürgemeister, die ihn herumführten, gesagt haben, hat Köln mehr Ruhm zu verdanken als allem andern, was man ihm sonst zeigte, zusammen.

Ganz authentisch scheint die Geschichte nicht zu sein und das kontobuchartige Reisejournal, das uns von Dürers eigener Hand aufbewahrt blieb, meldet nur trocken hin: Item hab' zwei weiss Pfennig geben von der Staffel aufzusperren, die maister Steffan in Köln gemacht hat, — und trotzdem liegt in dieser Legende ein tiefer Sinn, und ist es von mehr als nur historischem Wert, sich den grossen Renaissancisten in demütiger Bewunderung vorstellen zu können vor jenem jungfräulichen Werk, aus welchem die fromme Phantasie des deutschen Stammes am allerunverdorbensten leuchtet.

Es ist klar, das Kölner Dombild kann sich nicht eines absoluten Linienwohlklanges rühmen und veranschaulicht wenig von jener elastischen Organisation der

Menschenformen, der Dürer einen guten Teil seines Genies gewidmet hatte. In so weit er nach bewusstem Positivismus strebte, gab es hier wenig Genuss. Tatsächliche Unbeholfenheit in der Gruppierung und bei feinem Sinn für klare Farben, doch kaum Kenntnis der Farbenordnung. Der teilweise vergoldete Grund weist übrigens auf einen noch nicht ganz reifen Begriff des Malerischen hin. Und doch, welche getragene Innigkeit liegt in diesem ganzen Tryptichon, welche Unschuldsmajestät in der unter dem Gewicht ihrer Krone errötend niederblickenden Mutter, welche göttliche Anmut in den schüchternen Schultern, welche reine Schönheit in der weissen linken Hand, die den rosigen Kinderfuss jenes Christus anfasst, dessen alabasternen Körper ihre zarte Rechte kaum zu drücken wagt, da Maria begreift, dass sie den allerköstlichsten Schatz auf ihrem Schosse trägt.

Zweifelsohne glänzt die blühende von einem Ring himmlischer Seraphinen wie von einem Kranz farbenleuchtender Blumen umgebene Madonna in der Rosenlaube, dort in dem Museum, in noch anziehenderer Lieblichkeit, und ist die stehende Madonna mit dem Veilchen aus der erzbischöflichen Sammlung in ihrer minnigen Grazie von noch zarterem Duft, — und nichtsdestoweniger ist das Dombild unter allen Lochner mit Wahrscheinlichkeit zugeschriebenen Werken das von grösstem künstlerischen Wert. Es bedeutet in der Kunst Meister Stephans dasselbe wie das Lamm Gottes in der Kunst der van Eycken. Das, was die von Joost Vydt gestiftete Kapelle zu Gent für die vlandrische

Kunst jener Tage ist, gibt uns die Agnes-Kapelle des Kölner Doms für die kölnische Malerei.

Und ist nicht ausserdem etwas in Stephan Lochners Bedeutung, was uns an jene der van Eycken erinnert?

Das Lamm Gottes? Wir wissen, wie es einem Holländer, der selbst bei Dürer in die Lehre gegangen war, beim Anblick des Genter Altarbildes zu Mute wurde. Es war derselbe, der nach dem Ausspruch seines Bewunderers van Mander, uns Niederländern aus Italien das Wesen der besten Weise oder Gestalt unserer Künste brachte und vor Augen stellte. Aber als Scorel zu Jahren gekommen und als hohe Autorität in Sachen der Malerei geltend, vom Kapitel von Sint Baafs mit einem aus Brügge zusammen nach Gent gerufen wurde, um das Agnus Dei abzuputzen, versetzte der Anblick des herrlichen Werkes der van Eycks beide Männer in solches Entzücken, dass sie das Bild auf viele Stellen küssten.

Der Polyhistor Scorel, der durch Deutschland, Österreich und Italien bis Jerusalem gereist war, um alles, was die Kulturkünste erzeugt hatten, kennen zu lernen, musste dicht bei sich zu Hause ein mehr als ein Jahrhundert altes Meisterwerk antreffen, das so zu sagen in seiner Muttersprache gemalt war, und diese Offenbarung war es, die ihn so demütig stimmte.

Und nun gehört es sich sicher nicht, Jan van Scorel in eine Reihe mit Albrecht Dürer zu stellen, aber denkt man sich nicht doch diesen viel grösseren Sucher nach dem Unbekannten bei Stephans Tryptichon in einer ähnlichen Rührung als die, welche vor dem Lamme Gottes seinen niederländischen Schüler ergriff?

Diese Männer der Renaissance waren sicher ihren Vorgängern in Können und Wissen weit voraus. Aber hat die italienische Kultur, die sie sich doch eigentlich als die allein seligmachende vorstellten, ihnen, verschiedenen Blutes wie sie waren, irgend etwas geben können, das an Tiefe der Rührung das Nationale aufwog?

Die alte deutsche Malerei hat der römisch-klassischen Überlieferung fast entfernter als irgend eine andere gestanden. Das Wesentliche an ihr war eine freilich vom ganzen Altertum nicht begriffene Gemütsart, und selbst ihr Byzantinismus hatte gleich eine eigene weichere Sprache. Sicher, Alt-Köln hatte Beziehungen zu Konstantinopel, aber die Rheinlande waren in Kunst niemals eine byzantinische Provinz gewesen. Was hier zum Malen drängte, war wenigstens eigenes Leben. Selbst innigerer Verband mit architektonischen oder Verzierungskünsten, ist kaum wahrzunehmen. Keine Malerei hat aber jemals und zwar ganz ihre eigenen Pfade verfolgend, dem Ausdruck des Innerlichen zielbewusster nachgestrebt, und dies gerade doch durch die ängstlichste Anlehnung an den äusserlichen Charakter der Dinge, das Hässliche mit in den Kauf genommen. Denn die peinliche Pietät im Ausgraben des äusserlichen Wesens bedeutete für sie nur das Durchdringen zu der dahinter gelegenen Myserie. Die Natur war ihnen vielleicht gleichgültig, aber beim natürlichen Ausschmücken ihrer Traumbilder haben die alten Kölner sich mit einer Innigkeit in diese hineinversenkt, die alle Kunst beschämt.

Stephan Lochner, der grösste unter ihnen, war der nach Köln gekommene Süddeutsche, der dort die Tradition des lieblichen Meister Wilhelm fand und dabei, obgleich erst in reiferem Alter, unter den hauptsächlich technischen Einfluss der verwandten vlämischen Künstler kam. Aber bei seinen harmlosen Visionen, in welchen die Heiligen in der Schärfe der Wirklichkeit erscheinen, denkt man an die Kunst der Ausführung nicht, sondern allein an Gnade.

Die Kunst konnte nach ihm reicher und ästhetischer werden, von männlicherem Gefühl und gestählteren Mitteln, aber an Tiefe der Empfindung kann Deutschland nach Stephan nicht weitergehen. Der grosse Forscher, der mit seiner prächtigen Treuherzigkeit dem Suchen nach vollkommneren Formen so viel Adel verliehen hatte, muss edelmütig gerührt beim Anblick dieses in deutscher Landessprache gemalten Wunderwerks gestanden haben.

Albrecht Dürer vor Stephans Altarbild: es war der Kämpfer für das Bewusste, ehrfurchtsvoll sein Haupt beugend vor der preisgegebenen Schönheit der kindlichen Anbetung. —

EINE DEUTSCHE MADONNA



Eine deutsche Madonna.



O oft ich in dem Berliner Museum die Treppen, welche zu den Bildersälen führen, halb heraufgekommen bin, lenke ich meine Schritte noch eben in die Abteilung der deutsch-christlichen Skulptur, um dort den Raum aufzusuchen, wo die bemalte Holzstatue einer schwäbischen Madonna, aus dem Ende des fünfzehnten Jahrhunderts, mich mitten unter so vielen Schätzen immer wieder wohltuend bewegt.

Ich weiss es wohl: sie sind mit festerem Schönheitssinn geformt und aus verlockenderer Kunst geboren: die schönen Wesen von Donatello und Luca della Robbia, von Rosso und Agostino di Duccio, von Antonio Rossellino und Desiderio da Settignano, von Mino da Fiesole und Benedetto da Majano, und allen diesen Bildhauern mit den lieblich klingenden Namen, deren Werke dasselbe Museum in feiner Wahl so urteilssicher zu geniessen gibt. Doch stellen sich — in höchster Instanz — nicht alle diese italienischen Madonnen mit ihrem betäubenden Reiz dennoch ein wenig zur Schau, scheinen sie selbst nicht noch etwas schmachtend nach dieser höheren Herrlichkeit, welche sie verkörpern wollen, und wohnte da nicht in der

Tiefe des deutschen Gemüts eine Frommheit, welche eher als die in all ihrer Pracht vielleicht doch wohl etwas kühl-klassisch angehauchte Kultur der italienischen Renaissance, geweiht war, aller sinnlichen Schönheit bar, sich dem Himmlischen zu nähern?

Gekerbt aus einem deutschen Lindenbaum, in deren treuherzigen Zweigen einst deutsche Nachtigallen sangen, steht die von mir gesuchte Mater Misericordiae gerade aufrecht, ohne Krone, ohne Nimbus, nur mit einem Schleier um das lange blonde Haar, aber mit einem von den schlanken Schultern weit herabhängendem Mantel, den sie mit einer unvergleichlich lieben Gebärde ausbreitet, um darunter wie eine ihre Küken treu beschirmende Henne, eine Anzahl schüchterner Frommen sicher zu beherbergen.

Das Antlitz dieser sanften Mutter des Erbarmens trägt Augen, wie Perlen von weithin schauendem Vertrauen, deren Blick klar ist wie das Geläute silberner Glöcklein, rufend aus einem friedlichen Zauberland. Die Nase ist gerade, so wie Unschuld und Gerechtigkeit gerade sind; der Mund ist wie eine Blütenknospe himmlischer Freude.

Sie ist nicht die thronende Kirchenfürstin mit dem Überwältigenden ihrer fast beängstigenden Pracht, noch die grandiose Mater Dolorosa, alles Weltenwehe stolz zusammenfassend in ihrem göttlichen Schmerz, — sie ist nicht die Königin, nicht die Mutter des Gekreuzigten, nicht die wunderbare Jungfrau, und nicht die Muse geistiger Extasen, — sie ist nur allein: so leicht sich hebend wie eine Lilie, so mild wie Morgentau, so

blütenweiss wie der Mai, so blutrein wie ein Lamm, so süß wie lieblicher Waldveilchen Duft, die tröstend zu uns kommende liebe Frau selbst.

Bei winterlicher Nachmittagsbeleuchtung huscht, während ich davor stehe, ein Bündel Sonnenstrahlen schräg über die kleine Statue, und in dem verlassenen Seitenraum vergesse ich das Kunstmuseum, vergesse ich die Skulptur rings umher, vergesse ich ganz das Stoffliche. Die in goldenen Glanz getauchte Erscheinung berauscht mich, halb betäubt ergebe ich mich dem stürmestillenden Geheimnis dieser blonden Züge und ich spreche vor mich hin:

O minnigliche Sphinx, breite deine Hülle weiter aus, auch über uns Ermatteten: deinen sicheren Mantel des Mitleidens und der Gnade. Sprengende Heiligkeit wie freundlichen Tau auf den Brand unserer harrenden Augen. Lass deine beglückende Sanftmut die schlichten Falten entlang bis zum Saum deines goldenen Kleides herabtropfen auf diese Erde, wo wir Armen kniend liegen vor deinem gebenedeiten Blick . . .

Aber der schräge Sonnenstreif hat sich bereits etwas weiter auf einen heiligen Martinus verzogen und ich sehe wieder die Statue, die Holz-Statue, stofflich vor mir, und ich überdenke wie ein einfältiger Mann dies gemacht hat, ein altdeutscher Mann, dessen Schule wir nur vermuten, dessen Namen sogar uns verborgen blieb. Eitele Früchte — so seufze ich — der alles nachspürenden Kunstwissenschaft, dieso viel Missverstandenes aufgeklärt, so viel Dunkles ausgegraben, so viel Über-raschendes ans Tageslicht gebracht hat, aber die auf die

Nachfrage, wer der Künstler war, der dieses kindliche Bild geschaffen hat, jede Antwort schuldig bleiben muss.

Und beinahe dennoch ist der Nebel, wohinter sich die Entstehung eines solchen Werkes verdunstet, uns lieb, denn es fällt schwer, sich hinter dem Geist dieser Kunst, eine einzelne mit sicheren Namen bestimmbare Persönlichkeit zu denken. Eine gar breite Welle von fast unbewusstem Geistesleben eines ganzen Stammes scheint sich in dieser lieblichen Erscheinung verkörpert zu haben und es ist, als ob wir aus einer solchen Maria das Innerlichste des deutschen Gemütes selbst uns zuwinken fühlen.

Nicht wie die kunstvollen Italiener aus derselben Periode, die wir die prächtigen Meister ohnegleichen rühmen, und die jeder nach seiner hohen Eigentümlichkeit oder seinem edlen Vorzug, seine Mutter Gottes mit Vornehmheit oder Grazie, mit erhabenem Stolz oder auch wohl mit innigem Sinnen ausstattete, arbeitete hier der stille Seher, der, selbstvergessen sein Heiligstes aus harmloser Güte allein gestaltet hat. Aber mehr denn jene unabsetzbaren Fürsten der späteren Bildhauerkunst, wendet sich dieser ehrerbietige Puppenschnitzer an das Abgeschlossenste unseres bebenden Innenlebens, wo süsse Kinderträume sich wiegend weiden an dem Entspriessen weisser Blumen, an dem Kosen vom Feldgeläute, an dem Jubel der Lerche, an dem Flimmern von Gottes eigenem blauen Himmel selbst.

In seltenen Träumen nur begrüssen uns Erscheinungen von Frauen, deren grundloser Blick wie

aus einem heimlichen Verlangen hervorgerufen, und deren schweigende Innigkeit uns einer seligen Wonne teilhaftig werden lässt, erkannt als die von einem verlorenen Paradies von Unschuld und Vertraulichkeit und Seelenspiegelung, wo man in einer tröstenden Gebärde, in balsambringendem Berühren, in einem lieblichen Winken die Sphären ungestört rauschen hört, aus lauter Harmonien eines unergründlichen Chorals.

Hat, wenn in Wahrheit dieses kunstlose Bild das Werk eines einzigen fleischlichen Menschen sein soll, der vergessene Ravensberger Bildschnitzer einen solchen himmlischen Traum festhalten dürfen, als er diese wundersame Madonna schuf?

ADOLF MENZEL



Adolf Menzel, Klosterkirche in Berlin.



ERSTÄNDE man unter urdeutscher Kunst ein Geistesprodukt, das von dem Duft deutscher Wälder durchzogen wäre, eins, in welchem die Waldvögel singen, die Veilchen duften und deutsche Minne kost, in dem altgermanische Erinnerungen spuken und zugleich schmucke Ritterlichkeit und jungfräuliche Unschuld sich spiegeln: eine Kunst, deren Märchengemüt uns lockend zuflüstern kann, — dann würde es schwer fallen, sich einen weniger urdeutschen Künstler als Adolf Menzel vorzustellen. Singen, duften, minniglich kosen, spuken, locken oder betören, dessen war in der Tat die Muse von Menzel niemals fähig und wenn man in seiner Kunst eigentlich, selbst figürlich gesprochen, von solcher beseelenden Dame sprechen kann, so ist es sicher eine, die dem Gemüt kein unnützes Tränchen nachweint.

So „drög“ wirklich manchmal wie Hafergrütze, so schwer beinah wie Wurst und nicht selten nahezu so nüchtern wie ein Hausstandsbuch ist viel von der Arbeit seiner geschickten Hände und doch muss dieser zähe Pütjerer als ein ausserordentlicher Künstler und in gewissem Sinne als ein typisch deutscher Künstler betrachtet werden. Ich gebe zu, dass das Adjektiv „deutsch“

vielleicht zu breit und zu unbestimmt für einen Mann mit so scharf umgrenztem Geist klingt und obschon ich offen bekenne, dass ich in der Genealogie der germanischen Volksstämme schlecht bewandert bin, würde ich es dann noch eher wagen, Menzel als einen echten Preussen zu charakterisieren. Aber nicht als einen Preussen nach 70: einen preussischen Leutnant mit frisierem Schnurrbart und Korsett — nein, als einen altmodischen, rechtschaffenen Preussen, der ein vortrefflicher Beamter, ein vielleicht noch vortrefflicherer Geschichtsforscher oder Naturwissenschaftler und jedenfalls am allerwenigsten ein Parvenu ist.

Menzel veranschaulicht uns den Typus eines scharfdenkenden, hartnäckigen Spiessbürgers, mit beschränktem Horizont vielleicht, aber gross in hart durchgeführter Ehrlichkeit. Niemandem ist fester zu vertrauen, keiner ist schwerer abzulenken als er. Durch kein Missgeschick und keinen Ruhm, durch keine Schwierigkeiten und keine Verführung hat er sich einen Finger breit von seinem Weg abbringen lassen. Das Komplizierteste und scheinbar Unausführbarste packt er ganz kalt in Gemütsruhe an. Obgleich man behauptet, dass der alte Herr in jungen Jahren schwere gesundheitliche Krisen durchgemacht hat, kennt man keine Nerven an ihm. Noch in seinem hohen Alter mit einem staunenerweckenden Oeuvre hinter sich, von Lob und Ehrenbezeugungen belästigt wie kein anderer, sprach er überzeugt von der Mission, welche er an der deutschen Kunst noch zu erfüllen hat, beklagte die Zeit, die er durch Getrödel verloren und arbeitete inzwischen von

morgens bis abends, an Wochen- und Feiertagen, an der Vollendung seiner Aufgabe mit einer Beharrlichkeit, die an das Feuer der Jugend erinnert.

Wer den fast säuerlich ernst aussehenden Greis betrachtet, erstaunt sich über die Erscheinung eines so wunderlichen Kobolds, der bei so seltsam unersetzter Gestalt doch imponiert und trotz einer gewissen Komik in seinen Bewegungen doch so ehrfurchtgebietend auftritt.

Es liegt etwas Unzerstörbares in diesem kleinen Menschen mit der heftig gewölbten Stirn, mit dem störrigen Schiffersbart, den borstigen Augenbrauen über den geheimnisvoll kühlen Adleraugen, deren scharfsinniges Forschen von einem kritischen Hochziehen der schnüffelnden Nasenlöcher und einem prüfenden Schmecken des trocknen hechtartigen Mundes begleitet wird.

Er ist gütig aber auch fürchterlich, dieser kleine Mann. Er ist bürgerlich wenn man es so will, aber er ist trotz alledem ein rauhes Genie, — er ist sinnend, aber er ist niemals zerstreut, dieser Zäheste unter den Zähnen.

Seine grauen Augen gucken durch die grossen Brillengläser hin jeden mit chirurgischer Schärfe an, sie beobachten von allen Seiten zugleich, schauen bis ins Innerste, sehen durch den Menschen hin, und ungemildert, unbewegt auch, stapelt er das Gesehene im enormen Lager von dem bronzenen Gehirns auf, dass dem Träger wohl allzuschwer geworden wäre, wenn nicht zwei nie rastende Hände in seinem Dienste ständen, welche mehr technisches Können im fortwährenden

Gleichgewicht hielten, als wie seit Dürer je wieder in Deutschland erobert wurde.

Menzels Erscheinung hat was seltsam Fesselndes. Wie bei den meisten Zwergen steckt seine Kleinheit vor allem in dem fast gänzlichen Mangel an Bauch und Schenkeln, seine Beine sind kräftig, seine Schultern eher breit und bei den possierlichen Verhältnissen scheint der Schädel um so schwerer und das Durchdringende seines Blickes um so mächtiger.

Wenn der rüstige alte Herr in seiner grossen unheimlichen Werkstatt auf und nieder stapft und ein bestürztes Modell oder einen durch die Schranken seiner Unzugänglichkeit hindurchgebrochenen Besucher anschnauzt, ist etwas so Stolzes, Imponierendes in seinem Gang, als inspizierte er eine grosse Parade und aus den Gebärden seiner kleinen Hände spricht eine Entschiedenheit, als ob er gewöhnt wäre, über Scharen zu befehlen.

Als ich mich genauer in den Ecken des einsam über die Wohnungen der Menschen hinausgehenden Ateliers umblickte, wo jahrelanger Staub den sonderbaren Gegenständen an den Wänden durch gräulichen Russ einen grimmigen Anstrich gegeben hatte, war es mir, als ob ich die Geister in den grauen Ecken scharren hörte und es wurde mir in meiner Verlegenheit zu Mute, als hätte ich mich bei einem Zwergenkönig verirrt, der von einem Gnomenheer Gehorsam verlangen konnte.

Seine Vertieftheit gleicht dem stillen Ernst jener Untertanen, sein Witz ist wie ihr knirschendes Spott-

lachen. Seine Fingerfertigkeit erinnert an ihre Alchimisterei. Ganz erfüllt von seiner Kunst steht er dem Herzensleben der Menschen fast feindlich gegenüber. Seine Augen sind scharf geschliffene Optikerspiegel, seine Hände bilden den vollkommensten Zeichenapparat — eben so wie Lionardo zeichnet er mit der linken Hand genauso gern wie mit der rechten, mit der rechten ebenso sicher wie mit der linken. Um sein Ziel zu erreichen, setzt er alle Hebel in Bewegung, keine Träumerei leitet ihn ab, er zeichnet um zu zeichnen, nicht aus Liebe zu dem, was er zeichnet. Die Welt fasst er wie eine Vorratskammer von Motiven auf, die Natur und die Menschen beobachtet er mit der Mitleidslosigkeit des Forschers. Man hält ihn für fähig, das Leben so sehr bis ins äusserste zu zergliedern, dass er zur Not seine Beute tödlich verletzen könnte, käme dies nur dem Leben seiner Kunst zugute. Darin ist er immer auch von der Rasse jenes Fjalar und jenes Galar, die den verjüngenden Göttertrank zu brauen wussten, wenn sie dazu auch das Blut des weisen Kwasir brauchten.

Man verlangt vielleicht eine voller atmende Kunst, Schöpfungen, die erhebender, erfrischender, heroischer sein sollen als die, welche wir von Menzel haben. Nur dies werfe ich dagegen ein, dass die Ritter des Idealismus, wenn sie auch nach einem unwiderleglich höheren Ziel streben, es nur zu oft auf Ikarusweise zu erreichen versuchen. Und wenn man es mir zugute halten will, dass ich dabei bleibe, unsern preussischen Positivisten gerade mit mythologischen Gleichnissen

etwas zu charakterisieren, so möchte ich bemerken, dass auch die Asen der Macht der Erdgeister Rechnung trugen und dass der Lybische Riese Antaeus nur aus der Berührung mit der Erde jedesmal die Kraft schöpfte, um Herkules zu widerstehen.

Wenn ein jüngeres Geschlecht von Deutschen einer Kunst nachzustreben verlangt, die sonniger, stolzer und vielleicht poetischer ist, als die, mit welcher der kleine solide Mann ihnen voran ging, wenn sie einen heldenhafteren Kampf mit einem Ideal zu streiten begehren, als es die Geduld und die Ehrwürdigkeit Menzels taten, dann möchte ich sie darauf hinweisen, was die Weisheit der Väter ihnen in ihrer Schätzung des Gnomengeschlechts zur Lehre hinterlassen. Ihnen, hiess es immer, sind die lebenskräftigen Kenntnisse und fabelhaften Kunstgriffe vertraut, die uns verborgen bleiben. Sie verstehen Mischungen zu brauen, Risse zu löten und Waffen zu schmieden, von denen weder Götter noch Menschen eine Ahnung haben und diejenigen erringen den grössten Sieg, die die Waffen aus ihren Händen beziehen.

✓ Lacht nicht über die dickköpfigen alten Graubärte mit ihrer falben Gesichtsfarbe. Die Macht der Gnomen zu verkennen, kommt einem teuer zu stehen. Haltet die scharfsinnigen emsigen kleinen Weisen in Ehren; ihre Kunstweise wie ihre Geschicklichkeit machen sie zu vortrefflichen Lehrmeistern für junge Heldensöhne geeignet.

Ich würde an meinem Ziel vorbeigeschossen sein, hätte ich hier zu einer Auffassung Anlass gegeben,

als sollte man in Menzel nur einen Weisen, einen Meister, ein Vorbild sehen, dessen tatsächliche Produktionen nur einen mässigen Genuss zu bereiten vermögen. Die Sache ist die, dass es ungewöhnlich viele Schwierigkeiten bietet, Menzels Arbeit etwas ausführlich richtig zu charakterisieren. Die Gefahr liegt vor allem darin, dass man das abstrahieren will, was doch nur konkret aufgefasst werden kann. Doch selbst dann: eine Beschreibung seiner Arbeit — ich bitte Sie, wo würde der Anfang, wo das Ende von solch einer Riesenaufgabe sein!

Von Vaters Haus aus Lithograph, ist der jetzt Achtundachtzigjährige, der schon sehr früh auf eigenen Füßen stand, weiter in allen Sachen seinen eigenen Weg gegangen. Schon bald zeigte Menzel das Temperament eines scharf gespitzten Untersuchers par excellence. Die christliche Romantik, welche in seiner Jugend Deutschlands beste Geister beherrschte, konnte den realistisch Veranlagten wenig beeinflussen. Wohin seine Neigungen ihn führen sollten, wusste der Pfadfinder selber so früh nicht anzugeben, dass er aber vor Bergen andauernder Arbeit nicht zurückscheuen würde, das stand ihm bald ganz fest. Es ist unbegreiflich, wie Menzel von Anfang an gründlich gearbeitet haben muss, um etwas so Ureigenes zustande bringen zu können. Es liegt etwas von einem deutschen Balzac mit dem Bleistift in diesem hundertägigen Künstler, der alles, was er sehen und sich denken konnte, so fleischlich und doch so vernünftig auf das Papier brachte.

Welch ein glückliches Zusammentreffen der verschiedensten Eigenschaften in diesem Maler!

Wie derb, fast ungeschlachtet verarbeitet er sein Modell oft bei einer ganz unleugbaren Zierlichkeit. Welch komplizierte Mischung von Treuherzigkeit und brüsker Bravour, von nicht selten etwas schulmeisterhafter Betonung und gleich wieder frischester Geschmeidigkeit. Sein unermüdliches Beobachten ist nicht im mindesten nervös, vielmehr könnte man es wegen des innerlichen Gleichgewichts mehr oder weniger klassisch nennen. Er steht allen Dingen unverzagt gegenüber, stellt sich die grössten Schwierigkeiten, die er mit ruhiger Sicherheit überwindet, regiert auf dem Felde seiner Zeichnung als unbeschränkter Herrscher. Vielleicht ist hier alles — und das wollte ich eben mit dem Schulmeisterhaften sagen — ein wenig zu sehr gezeichnet, zu tüchtig. Man könnte meinen, dass bei einer solchen Durcharbeitung einige Unklarheiten entstehen müssen, und dass bei solcher Fülle von Akzenten schliesslich kein Grundton mehr zu spüren sei. Aber, und dies ist der Unterschied mit Affektations-Arbeit: jeder Akzent ist hier echt, ist aufrichtig, — wenn die Zeichnung auch strotzend voll ist, so strotzt sie doch von gesunder Beobachtung, strotzt von Leben, strotzt von markiger Kraft. Nichts ist daran auszusetzen, nur möchte ich durchfühlen lassen, dass alles bei Menzel etwas zu gut an und für sich ist. Er mag in dem abwechselnden Anpacken und Hinstellen der Menschen und Dinge seinem gemüthlichen Vorgänger weit überlegen sein, als eigentlicher

Kompositeur bringt er es nur wenig weiter als Chodowiecki. Der unübertroffene Meister in Schwarz und Weiss, Charles Keene, der Menzel bewunderte, könnte ihm in der Hinsicht zum Vorbild hingestellt werden. Stückweise, nur in Details, aber in diesen auch bestimmt, ist er — denn die Durchführung des Detail ist bei ihm ungewöhnlicher als die Geschicklichkeit in der Mise-en-scène — ein würdiger Nachkomme Holbeins und Vertreter des besten deutschen Geistes. Ihm mehr als irgend einem andern ist die Öde des modernen Chics völlig fremd geblieben.

Ein Stuhlknopf, ein Soldatenrock, ein Perrückenschwanz, ein Reiter in Wendung und Verkürzung, der Grimm, der aus einem Augenwinkel lauern kann, eine Hand, die einen Fächer hält, ein Schmied, der mit gespanntem Arm am Wetzstein sein Messer schleift, ein Kerl, der sich schnell den Rock anzieht, ein Zeitungsleser, ein Raucher, ein Schläfer, ein Kakadu, eine Katze, ein Elefant, ein Tiger, ein Kürassier, der sich den Handschuh überstreift, eine Mummenschanz, eine Statuengalerie, ein Harnisch, ein Husar, der aus dem Sattel springt, ein Manöver, ein Ballsouper, ein Gefecht oder ein Schlachtfeld, in allem und jedem versteht er den krassen Ausdruck festzuhalten. Sogar dem Unanziehenden gewinnt er eine freundliche Seite ab, aus dem scheinbar Dürren schafft er das Heroische. Oder ist es nicht zu bewundern, wie Menzel aus dem hölzernen klotzigen König Friedrich eine heldenhafte Figur geschaffen hat, wie er dessen altväterliche Paladine als Typen von Lebenskraft wiederbelebte, —

ist es nicht einzig wie er eine ganze Rokoko-Zeit neugestaltete, die sogar einen muskelvollen Charakter hat. Diese Kraft Leben einzublasen, befähigt ihn mit unerhörter Beharrlichkeit auf das streng Dokumentelle einzugehen, und lässt ihm dennoch bei aller Durchwühltheit die Frische eines Croquis. Ein bezwungener Ungestüm hat seine Arbeit beherrscht, und selten hat eine Beobachtungsgabe mehr als die seinige das Schneidende des Sarkasmus mit einer so unverdächtigen Bonhommie verknüpft. Wollte man es trotzdem dem genialen Zeichner zum Vorwurf machen, dass er bei dem scharfen Spüren nach dem Prägnanten, als auch bei dem gütigen sich Vertiefen ins Unansehnliche, doch die Grösse der still vor sich hin atmenden Menschen und Dinge nicht empfunden hat, so liefe man meiner Ansicht nach Gefahr, sich ein Schaf mit fünf Pfoten zu wünschen; denn es ist doch ganz unberechtigt, von dem Lustspieldichter tragische Kraft, vom Geschichtschreiber den Rhythmus der Lyrik zu verlangen.

Ich bin zu meiner Freude mit einem deutschen Künstler befreundet, der mit einer grossen Frische im produktiven Können eine seltene Einsicht in die Arbeit vieler anderer Maler vereinigt. Jahraus, jahrein haben wir immer wieder über Menzel das Blaue vom Himmel geredet und oft ergab es sich, dass wir seine Kraft selbst nicht annähernd definieren konnten, ohne uns genau Rechenschaft zu geben, wo sie an seine Fehler grenzt. Etwas kommt hier noch dazu: Der grosse Ruhm von Menzel ist durch unklare Verhältnisse allmählich masslos auf die Spitze getrieben. Die zur Reichs-

residenz erhobene Hauptstadt Preussens hat das Bedürfnis verspürt, einen Kaiser auch der Malerei zu proklamieren; die familienstolzen Hohenzollern wollten den plastischen Geschichtsschreiber des grossen Fritz und seiner Heldentaten auffällig ehren und des seltsamen Mannes hohes Alter lässt das Interesse an seiner bedeutenden Persönlichkeit noch fortwährend zunehmen. Dies alles weckt bei vorsichtigen Leuten — nichts stimmt so sehr zur Kritik als das Beobachten einer kunstmässigen Überschätzung — die Lust, auch die schwachen Seiten eines grossen Künstlers ans Licht zu kehren. Mein deutscher Freund befindet sich in einer Lage, die ihm in jeder Hinsicht zu solcher Kritik an Menzel Veranlassung genug gibt. Seine Bemerkungen bleiben nicht immer ganz respektvoll und manches Mal werden sie selbst unartig. Doch merkwürdigerweise war dies nur der Fall, wenn wir von weitem über Menzels Bedeutung theorisierten, nicht wenn wir mit den Blättern in der Hand uns mit seinen Produktionen familiär fühlten. Der Maler, den ich meine, hat bei seinen andern grossen Verdiensten nämlich auch dieses, dass er ein äusserst geschmackvoller Sammler ist. Und jedesmal, wenn ich ihn in seinem Hause besuchte, war es nicht der Menzel-Nörgler, sondern der Menzel-Enthusiast, der mich — die schönsten Sachen von Menzel kenne ich aus diesem künstlerischen Hause — vor ein neu erworbenes Werk des Meisters führte. Dies scheint mir bezeichnend. Man kann über diese Figur in ihrem Verhältnis zur Kunst im allgemeinen denken was man will, aber auch die nicht bereitwillig Gläubigen

können eine grosse Anzahl von seinen Zeichnungen selbst nur hochachten und oft nur lieben. Nicht dadurch, dass man an ihn denkt, sondern dadurch dass man seine besten Produktionen besieht, bewundert man ihn am meisten. Ich weiss nicht, ob er mit all seinen Versuchen, all seinen Grübeleien, all seinem Forschen und all seinem Können der Kunst dieser Zeit viel neues gebracht hat, ich weiss nicht, ob man seine Stellung immer für so wichtig und bedeutungsvoll halten wird, wie sie uns jetzt erscheint. Aber sein grosser Wert liegt auch weniger in seinen Konzeptionen selbst, als in der krassen Art, wie er sie zu verfleischlichen wusste. Ich kenne Künstler von höheren Idealen, aber wenige, die ihr Wort so treu gehalten haben. Und deshalb: wo die Geschichte ihn auch hinstellen wird, ausser Frage scheint es mir, dass ausgewählte Werke Menzels, solange Zeichnen Zeichnen, Redlichkeit Redlichkeit und Kraft Kraft bleibt, nur mit entschiedener Bewunderung betrachtet werden können. Mit einem so ehrwürdigen Gepäck wie dem seinen richtet man sichern Kurs nach der Unsterblichkeit.

MAX LIEBERMANN



Sind über wenige Maler so viele Seiten und Bogen voll geschrieben wie über Liebermann — wirklich entmutigend viel für den, der allen diesen, oft sehr sachkundigen Betrachtungen noch etwas hinzufügen möchte. Schon früh sah man ihn als den Vertreter einer neuen Richtung in der Kunst, namentlich in der deutschen Kunst, an und so sind aus den vielen Abhandlungen über seine Werke fast ebenso viele Streitschriften gegen den Akademismus, den Pseudo-Idealismus oder irgend einen anderen herrschenden „ismus“ geworden, — ja oft wurden sie vollends zu Apologien einer sogenannten neuen Lebensanschauung.

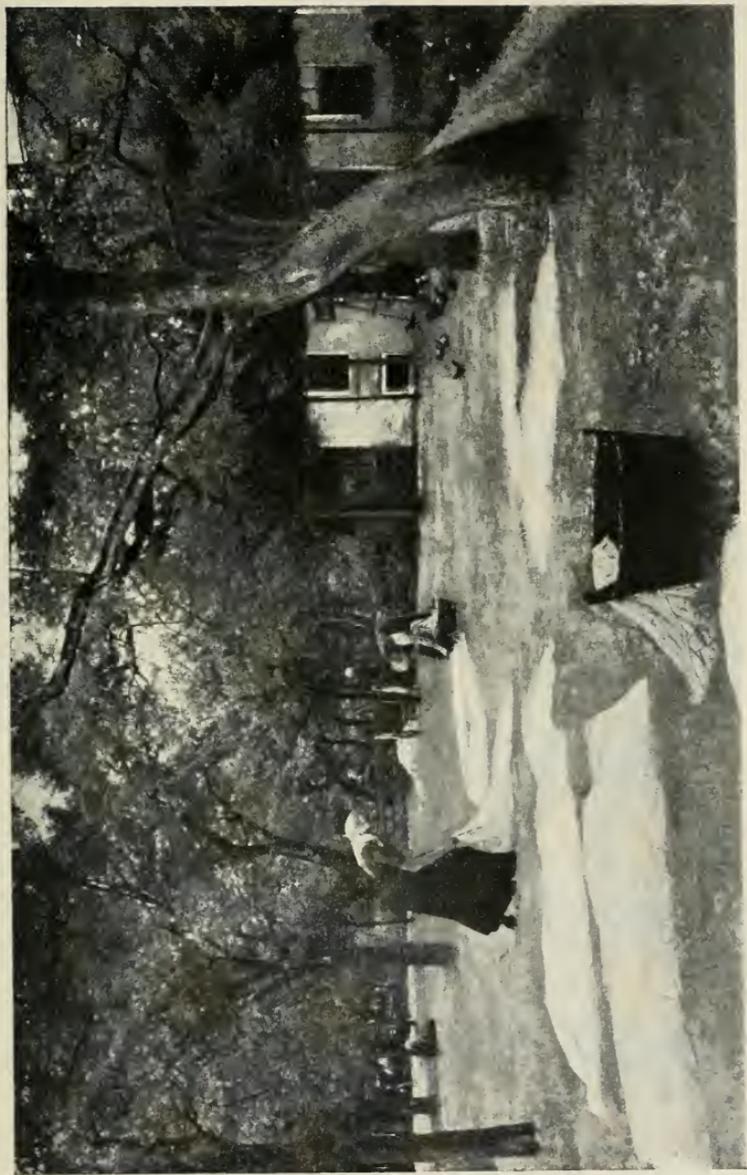
Es kommt mir aber vor, als sei etwas zu viel die Rede gewesen von Liebermanns „Programm“, zumal weil er selbst sich nicht allzuviel um ein Programm kümmern dürfte; er ist nicht der Vertreter eines Systems, er ist lediglich ein begabter Künstler.

Und dessen dürfen wir uns freuen. Denn was kümmern uns jene Theorien, welche heute als nagelneu in die Welt geschickt werden, um morgen wieder von noch neueren verdrängt zu werden! Jedes System ist gut, in jeder Richtung kann man mit Erfolg arbeiten,

wenn es nur mit Talent geschieht. Die Theorien werden verdrängt, nur was das Talent hervorgebracht, lebt und bleibt. Ist nicht die ganze Kunstgeschichte Zeugnis hierfür?

Gab nun Liebermanns Kunst zu philosophischen Betrachtungen Anlass, so ist es offen gesagt eben nicht das, was sie mir lieb macht, und es scheint mir unrecht, sie nicht bloss um ihrer selbstwillen zu betrachten. Denn dadurch, dass man in Liebermann namentlich den Vertreter einer gewissen Schule sieht, unterschlägt man die beste seiner Eigenschaften, die Unbefangenheit, die für sein Talent so bezeichnend ist. Gewiss, in der Wahl seiner Vorwürfe sowie in dem ganzen Gang seiner Ausbildung wäre wohl hier und da Absicht zu entdecken, und es fällt mir nicht ein, diesen energischen, geistreichen und mit völliger Überlegung handelnden Menschen als naiv zu bezeichnen. Ich möchte nur behaupten, der innere Wert seines künstlerischen Wesens liege in der Unbefangenheit, wie er zu sehen, nachzufühlen und wiederzugeben vermag.

Ich als Holländer und meine Landsleute, wir können das besser als andere erkennen. Haben wir doch seit unserer Kindheit traulichen Verkehr mit allem dem, was wohl die besten Gemälde Liebermanns uns schildern. Jene Gestalten „aus dem Altmännerhaus“, jene Waisemädchen, jene Flachsspinnerinnen, Wäscherinnen und Klöpplerinnen, jene Fischer und Netzflickerinnen, jene Hirten, Schuster, Bauern und Weber, wir haben sie allesamt näher kennen gelernt, als es Liebermann selbst möglich gewesen ist. Er aber weiss an ihnen etwas



Max Liebermann, Bleiche.

Charakteristisches zu entdecken, etwas, das wir zu sehen verlernt haben und das vielleicht doch ihr wirkliches Wesen am nächsten berührt. Er schaut alle jene Dinge frisch, unmittelbar an, er sieht sie unbefangen, und hierin liegt, meines Erachtens, seine Kraft.

Ebenso wie zum Leben und Treiben des holländischen Volkes, ebenso verhält er sich als malerischer Schilderer zu der ganzen Welt. Andere sahen und erfassten sie wohl schöner, tiefer, mächtiger — selten aber frischer. Und eben durch diese jugendliche, unmittelbare Frische steht er manchem alten Meister näher als jene kurz-sichtigen Sklaven der Form, die, sich mit einer Tradition brüstend, ihn einen Himmelsstürmer nennen. Er ist nicht der geduldige Spürer oder der zerlegende Naturforscher, der nur zu leicht vor Bäumen den Wald nicht sieht, indem er sich blind starrt bei Einzelheiten, auf Kosten des grossen Ganzen. Er tritt mit jagendem Puls und mit vor Ungeduld ruhelosem Blick an die Natur heran. Der lebendigen Erscheinung, dem blühenden Leben in seinem frischen Reize geht Liebermann nach.

Mit, man könnte sagen, objektiver Aufrichtigkeit äusserte sich seine kühne Kunst in einer fast willenslosen Hingabe an die Natur. Daher auch ist nicht die Besonnenheit, das Gleichgewicht in der Komposition seine starke Seite und deshalb auch überragen seine Skizzen öfters seine Gemälde. Daher aber auch sein oft staunenswertes Wagnis und das Gelingen dann von Aufgaben, die ruhiger überlegende Naturen sich nie stellen würden. Unter den alten Holländern, die er so eifrig studiert haben soll, haben ihm sicher die rapide

Technik von Frans Hals, die hellen Farbenfeste des Vermeer mehr zugesagt als die Besonnenheit eines Jan Steen oder Terburch oder die Intimität von Hobbema oder Pieter de Hooch.

Denn er ist der Maler der vorübergehenden Erscheinung, der Maler des Flüchtigen, der Bewegung. Der Bewegung als der eigentlichen Handlung der Figuren (Frau mit den Ziegen, Flachsspinnerinnen), der Bewegung, durch den Wind hervorgebracht über stillstehende Figuren (Netzflickerinnen), der Bewegung sogar, die sich rein aus der Gruppierung ergibt (Münchener Biergarten). Er ist der Maler des Lufthauchs, der durch alles hinfährt. Ist auch seine Farbe zuweilen etwas undurchsichtig, ist auch seine Zeichnung manchmal etwas schwer, eigentlich schwerfällig wird dieser lebhafteste Künstler nie. Man wird unter Liebermanns Werken auf keines hinweisen können, wo trocknes Wissen an der Stelle gesunder Kraft steht. Sein Talent hat nichts Gekünsteltes. Es ist eine vollkommen eingeborene, fast unbewusste Gabe. Das eigentlichste Wesen der Dinge erfasst er schnell und gleichsam unwillkürlich, und wenn er sich in seiner Ausdrucksweise ein einziges Mal dem Dramatischen nähert, so geschieht dies ohne den geringsten Atelier- oder Theaterkram. Ein erkennbares Kunstprinzip hat dieser Pfadfinder keineswegs. Daher hat von den Dutzenden deutscher Maler, die seinen Wegen folgten, seine Vorwürfe sich aneigneten, sich seiner Anschauungen bemächtigten, kein einziger in seiner Richtung über ihn Hinausgehendes geleistet oder sich ihm im Wert auch nur einigermaßen genähert.

Dass nun doch diese Persönlichkeit in Deutschland Bewegung in der Kunst hervorrief, darüber wird keiner staunen, der einsieht, dass man seltner als in irgend einer anderen Schule, in der deutschen einfaches Verständnis für das Schlichte findet. Denn welche auch ihre Vorzüge sein mögen, dem Kram von Geschichte, Anekdote und Tendenz hat sie sich allzuwenig ferngehalten.

In der schlichten Unmittelbarkeit eben steckt die verjüngende Kraft, die von Liebermann ausgeht, und hierin namentlich liegt seine dauernde Bedeutung.

ARNOLD BOECKLIN



HABEN wir heutigen Holländer auch eine ausgesprochene Neigung, viel in fremden Geistesprodukten zu verstehen und nachzuempfinden, so stossen wir dennoch bei dem am heissesten gelobten der modernen deutschen Maler auf eine künstlerische Persönlichkeit, die uns jene fast übertriebene Liebhaberei auffallend erschwert. Wir mit unsern Ahnen haben vielleicht in rein malerischer Beziehung eine zu solide Tradition, um durch irgend einen Intentionismus, auch den auf das Höchste gerichteten, leicht befriedigt zu werden. Zwar begreift jeder gleich, dass aus Böcklin etwas ganz Aussergewöhnliches spricht, eben deshalb stellt man aber auch hohe Ansprüche. Dass man bei einem Vergleich verpflichtet ist, Böcklin nur neben sehr Grosse zu setzen, duldet keinen Zweifel, aber dass dann der Vergleich nicht immer zu seinen Gunsten ausfällt, ebensowenig.

Wenn man das Werk eines pur peintre wie Monticelli neben „die Gefilde der Seligen“ hängen könnte, würde einem die Buntheit der letzteren bald unerträglich werden; wollte man den Schweizer in Anbetracht des phantastischen Ausstaffierens mit Gustave Moreau ver-

gleichen, so würde man sich wundern, wie ungeschliffen sein Handwerkszeug ist. Holte man Rossetti herbei, der unendlich vertiefte Schönheitssinn desselben würde uns treffen; kommt man dazu, bei Böcklins dämonischen Barock-Pathos an William Blake zu denken, wird man sich seines allgemeinen Mangels an Inhalt erst recht bewusst. Und wenn als Pendant zur „Toteninsel“ einfach ein schöner Turner gehängt würde, liefe man Gefahr, das berühmte Bild für ein Chromo zu halten.

Zweifelsohne hat Böcklin ein einziges Mal etwas gestreift, das neben den dramatisch gewaltigsten Leistungen der Malerei gestellt werden kann, aber es stösst uns vor den Kopf, dass er da, wo seine Innigkeit dürftig ist, bengalisches Feuer ansteckt und wo der volle, harmonische Ton fehlt, zu kreischen anfängt oder sich mit dem Schall begnügt. Als ein derber, belgischer Künstler vor einigen Jahren die grosse Berliner Böcklinausstellung besuchte, sagte er rundweg: *On me parle toujours de haute poesie, moi je ne vois que de la mauvaise peinture.*“ Dabei war vielleicht 50 Prozent Blague aus Widerspruchsgeist, aber im Grunde steckte Wahrheit darin. Böcklin gehörte zu den Ikarus-Naturen, die, eine wirkliche Schöpferkraft in sich fühlend, die Natur zu überbieten versuchen anstatt sie anzubeten und die deshalb notwendigerweise in Rhetorik verfallen.

Ich scheue mich nicht davor, hier so abfällig zu urteilen über einen Künstler, der jedenfalls weil er mit grosser Kraft sich ein Ideal auftürmte, Recht auf

Anerkennung hat. Aber Böcklin zählte zu den Persönlichkeiten, von welchen man unmöglich in Worten zahmer Würdigung sprechen kann. Dafür ist er zu elementar. Voll krasser Gegensätze wie seine Bilder, sind auch die Gefühle, die er erweckt. Er hat nichts Beschränktes, nichts Mageres, nichts Mittelmässiges und ehrliche Gegner können ihm das Lob nicht vorenthalten, ein Genie gewesen zu sein. Gross war unstreitig sein Gefühl für die Üppigkeit des Daseins, für das Ehrfurchtgebietende der Naturkräfte. Gross ist sein Griff, sein Schwung, sein *mise en page*, es weht ein grosser Atem durch all seine Werke, er hat grosse Dinge an der deutschen Kunst getan. Aber ich glaube nicht, dass seine Malkraft umfassend genug war, um das Grandiose, wonach er griff, immer in durchfühltter Sprache zu verbildlichen.

Manchmal wohl, aber dann ist es in Malereien, die auch nicht gerade das Grossartige so beabsichtigen. Seine Bilder sachlich prüfend, erinnere ich mich eines Fauns, der unter einem Felsblock liegend, einer Merle zuflötet: ein schönes, silbergraues, harmonisches Bild — und dann eines guten, frischen Tempera-Porträts von Lenbach, dem die sonstige Fettigkeit fehlt — einer vorzüglichen Skizze für einen grösser ausgeführten Centaurenkampf, in welcher etwas von der Frische eines Tiepolo steckt. Äusserst fein getönt ist ferner eine von einem Drachen bewachte Angelica und tief, kühl ohne irgend welche Grelle gemalt ist ein Frühlingsabend, an welchem Pan mit der Syrinx Nymphen und Dryaden weckt. In vornehmem Grau zusammengehalten

ist auch ein Charon, der ein Brautpaar zur Unterwelt rudert. Aber das sind für seine Verhältnisse alles einfache Konzeptionen und ich bin mir dessen sehr wohl bewusst, dass das Bewundern solcher Bilder, ganz und gar nicht das rechte Fressen für einen wirklichen Böcklin-Schwärmer ist. In seinen breiter aufgesetzten Malereien von heftigerer oder geheimnisvollerer Gebärde ist wohl das Gestaltungsvermögen enorm, aber das Imposante bleibt doch zu gewollt, das Anblasen zu bemerkbar. Der grosse Centaur, der in dem berühmten „Spiel der Wellen“ mit einem beängstigenden Gebrüll seines geschwollenen Torso auf den hohen Wellen angeschwommen kommt, indem er mit seinen Armen gestikuliert, als ob er in wilder Lust die grosse Trommel dazu schlägt, ist aus einem Geist, der dreiviertel von Böcklins Kunst beherrscht hat.

„Ist das aber blau,“ sagte ein Besucher von Achenbachs Atelier zu einem farbenblinden Schüler, — der an einer übertrieben schrillen Landschaft arbeitete, worauf der junge Mann antwortete: „O ich kann es noch viel blauer!“

Ein kindisch herausforderndes Übertreiben dieser Art ist es, was viele in Böcklins Kunst als etwas furchtbar Starkes bewundern; aber ich weiss nicht, ob die ganz Grossen je so opernhaft mit Pauken und Posaunen auftreten; die imposanten Figuren von Watts leben sehr still vor sich hin.

Aber Watts hatte auch eine Malerkultur hinter sich, und Böcklin ist zu seiner Zeit in der modernen deutschen Kunst plötzlich wie ein ungeheures Gewächs

aus einem in der Richtung nicht genügend präparierten Boden aufgeschossen. Das deutsche Gefühl, die deutsche Phantasie waren unzweifelhaft da, aber eine gesunde deutsche Malerei, die das Gefühl verkörpern konnte, fehlte zu sehr, als dass selbst ein so kolossal Begabter wie Böcklin gleich das Höchste hätte erreichen können.

DIE KUNST
VON JOZEF ISRAELS



BETRACHTET man Jozef Israels als einen der hauptsächlichsten Wiederbeleber der holländischen Malerei nach einer langen Verfallzeit derselben, so ist es nicht ohne Wichtigkeit zu verfolgen, inwieweit sein Werk übereinstimmende Grundzüge, inwieweit es Differenzen mit den klassischen Alten aufweist.

Ein grosser Unterschied muss dann sofort bei jeder breit angelegten Betrachtung auffallen. Die alten Holländer waren wohl die vollkommensten Stillebenmaler, die je existiert haben; sie waren es nicht nur in jenen Bildern, welche in Katalogen gewöhnlich als Stilleben bezeichnet sind, sondern in weiterem Sinne auch in ihren intérieures, ihren Städtebildern, ihren Porträts, ja in ihren Landschaften. Wenn ich nun behaupte, dass die alten Holländer nach jeglicher Richtung so grosse Stillebenmaler waren, so soll damit gesagt sein, dass sie in hervorragendem Masse die Fähigkeit besaßen, die rein äusserliche Erscheinungswelt wie in stofflicher Greifbarkeit treffend und genau wiederzugeben. Zwar konnten die besten unter ihnen viel mehr; sie waren fähig, gerade in diese Wiedergabe eine feine Empfindung zu legen, und so gelang es ihnen durch das Stilleben tieferes Gefühl zum Ausdruck zu bringen. Trotzdem

bleibt die vollendete Wiedergabe Grundlage ihrer Kunst und man kann sich letztere ohne diesen Hauptbestandteil kaum vorstellen.

Bei Jozef Israels ist nun die grundlegende holländische Eigenschaft des Stillebenmalens nahezu nicht vorhanden. Es ist erstaunlich, mit wie geringer sachlicher Beobachtungsgabe dieser Wirklichkeitsmaler ein grosser Künstler wurde. Ein Stück Wirklichkeit, rein betrachtet, Zug für Zug, Ton neben Ton, mit allem Charakteristischen: mit dem Glanz und der Stumpfheit, dem Straffen und Weichen, dem Beweglichen und Muskulösen darin, findet man vollendet bei fast jedem alt-holländischen Maler, würde man hingegen vergebens auf einem der so stark ergreifenden Bilder Israels suchen. Sich diesen besonderen Unterschied klar vor Augen zu stellen, ist zur rechten Definition wünschenswert.

Aber auch noch weitgreifender ist der Unterschied zwischen dem neuen Holländer und seinen unschätzbaren Vorgängern. Die Alten besaßen nicht nur ein Erstaunen erweckend sicheres Auge, sondern auch eine erprobte Arbeitsmethode. Israels fehlt nicht nur jegliche Bestimmtheit der Beobachtung, sondern man sucht auch vergebens in seiner musikalisch vorgetragenen, tastenden Malerei nach irgend einem System. — Gänzlich unbegreiflich ist die Technik eines schönen echten Israels. Ein auserlesenes Kunstwerk dieses Meisters ist wahrlich auf mysteriöse Weise gemalt, nur durch die nervöse Fähigkeit der ungeübten Hand: mit verpfushtem dämmerigen Gepinsel und krassen Farbenzügen, die eine wunderliche Mischung von scharfem Relief und wegdunkelndem Wirrwarr ver-



Jozef Israëls, Bild aus dem Boymans-Museum,
Rotterdam.

ursachen; mit weichen Unschlüssigkeiten und Momenten brutal abschürfender Sicherheit, mit breiten Umschreibungen und beissenden Akzenten, mit plötzlichen Wiederholungen und oft auf einmal dem raffiniertesten Strich nach langem zaudernden Tasten. Zottiges und Glattes, vermüllschte Faulheit und schlanke Beweglichkeit, Unsauberes und Lauteres zaubern bei Israels eine grandiose Lebenstiefe zusammen, in einer Malersprache so fein empfunden und schmiegsam, wie mir vielleicht keine andere bekannt ist.

Trotzdem dies alles dem klaren einfachen Vortrag der alten Holländer so fern wie möglich bleibt, gibt es dennoch einen grossen Familienzug zwischen dem Maler des 19. Jahrhunderts und den Klassikern der Kabinettskunst.

Das Übereinstimmende, das Wiederaufnehmen der Tradition liegt darin, dass Israels immer, ebenso wie die alten Holländer, ja eher noch mehr als diese, die schlichte zusammenwirkende Harmonie des Ganzen im Auge hat. Es ist sonderbar, wie ein Bild von Pieter de Hoogh z. B., trotz der reichen Ausführung, bescheiden bleibt, wie alles darin herrlich zusammenwirkt, wie kräftig und doch zart der Aufbau ist. Diese grosse Tugend, ein vor allen Dingen organisches Ganzes zu schaffen, scheint von den Alten auf den doch so ganz anders malenden Israels übergegangen zu sein. In dieser Konzentration, in diesem in sich Harmonischen, in diesem aus einem einzigen Blick, einer einzigen Rührung Geborenen muss man sicherlich einen der Hauptzüge von Israels' Kunst erkennen. Nichts spricht bei ihm nur für

sich selbst, nichts läuft daneben, nichts spielt eine andere Rolle als die, das Ganze zu verstärken. Jedes Detail des Bildes ist aus dem Ganzen geboren und hat keine andere Aufgabe, als das Ganze mit zu tragen und ihm zu einer tiefer lebenden Wirkung zu verhelfen. Während er seine Figuren immer stärker im Ausdruck, immer grossartiger in Haltung macht und ihnen immer intensiveres Leben einbläst, fallen sie doch nie aus dem Zusammenhang heraus, sondern die weiterwachsende Malerei hält alles fest beisammen in einfach kräftigen Linien- und Farbenbau.

Und dies ist von um so grösserer Bedeutung bei Israels, weil er, wie wir schon betonten und insoweit man es sagen kann, mehr mit Intuition als mit bewusster Weisheit wuchert. Sein Aufbau ist so wenig gelehrt, sein Stil so wenig bestimmt, beim Arbeiten geht sein Weg so sehr über Hügel und durch Täler, es ist jedesmal so unsicher ob er sein Ziel erreichen wird!

Die grossen Traditionen der dekorativen Komposition eines Bildes scheinen nicht für ihn gemacht zu sein. Nur sehr wenig bewusste Erfahrung kommt diesem kindlichen Künstler zur Hilfe. Dafür sorgen, dass seine Figuren atmen und wieder atmen, das ist das einzige Ziel, das er vor sich sieht; wie er es erreicht, würde er gewiss selbst nicht sagen können. Dies ist es, was die Menschen, die seine Arbeit nicht lieben, in eine gewisse Raserei versetzen muss. Diesem Kerl ist nicht beizukommen. Seine Art von Arbeiten gleicht Taschenspielererei. Es gibt keinen wunderlicheren Pfuscher als

er. Ein Gemälde, an dem er sich monatelang abgequält hat, könnte er in einem Moment weg schmieren. Einerlei! Nicht technisch auf jener Leinwand, sondern nur in seinem Kopf muss der grosse malerische Gedanke ausgefochten werden, der aus dem Motiv sprechen soll. Um die Malerei schert er sich den Teufel, und wenn sie seufzt oder rast, glimmt oder auflodert, flüstert oder stöhnt, jammert oder singt, so ist es gerade daraus dass sie ihre unerhörte Kraft schöpft. Israels lacht über Schönmalerei und um ihn noch einmal mit einem alten Holländer zusammenzubringen — er hat mir wohl einmal bewiesen, dass er der Kunst des vollkommensten, des farbenreinsten, des ausdrücklich in seiner Sehensart betrachtet uns vielleicht am nächsten Stehenden von allen Künstlern des 17. Jahrhunderts selbst, im ganzen fremd geblieben ist.

Der Meister wohnt über 30 Jahre im Haag und man könnte nicht sagen dass das „Maurits-huis“ nicht auf seinem Weg liegt, als ich aber einmal mit ihm vor dem stolzen Blick auf Delft stand, das mit den grössten Ruhm des Haagschen Museums ausmacht und zu den unsterblichsten Werken der niederländischen Kunst zählt, bewies er mir mit einem „wie heisst der Maler doch man noch? Ach ja, van der Meer“ und durch ein dann ziemlich gleichgültiges Daran-vorbei-gehen unwillkürlich deutlich, dass diese herrliche Klarheit des Sehens und dieser unvergleichliche Reichtum der sauberen Ausführung niemals besonderen Eindruck auf ihn gemacht hatten. Vielleicht könnte man sagen, dass Israels im eigentlichen Sinne der alten Meister kaum weiss, was malen um zu malen ist. In einer Farbensicht herumpulen, tasten

nach der Lebensmysterie, die aus dem Schein der Dinge redet, das bedeutet für ihn malen. Er wird einen auch niemals auf ein sogenannt schön-gemaltes Stück in irgend einer Arbeit hinweisen, — was gehen ihn die Leckerbissen der Mache an, — aber von der Wirkung einer Figur wird er reden und uns zeigen, wie gut ein ganzer Vorgang als Ausdruck aufgefasst ist. Das Grosse im Einfachen — zum Beweis dafür pflegt er Goethe herbeizuholen und Heine zu zitieren — und hört man ihn dann reden mit jener hohen, scharfen, gutherzig beissenden, für ihn so bezeichnenden Stimme, die man lieb hat wenn man auch seine angefangenen Bilder, seine kräftigen Skizzen und seine nervöse Kritzelsignatur gern mag, dann kann man aus noch so anderem Stoff wie er sein, man muss zugeben, einen Mann von gewaltigem Lebensmark vor sich zu haben.

Rastlos und unermüdlich lodert das Leben fort in diesem jetzt Achtzigjährigen, mit einer jugendlichen Kraft, die beschämt, und man gewinnt den Eindruck, dass dieses Feuer nach links und rechts Flammen gesprüht haben würde, wenn nicht, durch eine glückliche Bestimmung, diese Natur schon früh gebändigt, und von einer unwillkürlichen Philosophie zusammengehalten wäre. Es ist die Philosophie unserer Gegend, bieder, wo sie sich im Kleinlichen, beneidenswert, wo sie sich in so grosser Kunst offenbart.

Israels' Malbegriff ist nicht im mindesten dekorativ, und ich glaube sogar, dass alles rein Dekorative ihm tief antipathisch sein muss. Er verlangt ein beherrschtes Ganzes mit unbeherrschten Mitteln, und äusserliche

Stilsauberkeit macht ihn kribbelig, so wie eine nernöse Natur es von sehr plaziden Menschen wird. Ich weiss nicht, ob ich indiskret bin, aber ich hörte Herrn Israels einmal von japanischen Drucken behaupten, dass er nichts daran fände und diese barbarische Ketzerei hat mich nicht einmal gewundert.

Die japanische Kunst, die ganz im Handwerk wurzelt, ist äusserlich vollkommen, aber sie ist starr, sie vibriert kaum, sie ist beinah ohne Atem; mit unsicheren Mitteln einen einzigen grossen Atem zu geben — gerade das ist es hingegen was Israels vermag. Um es zu erreichen, hat er das Pittoreske, das eine totgetretene Sache schien, von neuem benutzt und es zu einer Grossartigkeit, die es nach Rembrandt nicht wieder erlangt hatte, gesteigert. Verlangt von ihm keine harmonischen Rhythmen, keinen gleichmässigen Aufschwung, — er stösst euch mit der Nase auf eine verknutschte Zeichnerei von unverwüstlichem, eingerostetem, eingefressenem Leben. Hängt dies wohl mit seiner jüdischen Art zusammen und sollte es wahr sein, dass der Jude keine Anlage zu einer objektiven Betrachtung der sichtbaren Welt als reine Augenweide hat, ja dass die Dinge eigentlich erst dann sein warmes Interesse wecken, wenn er in ihnen menschliche Gedanken und Gefühle verkörpert sehen kann? Vielleicht. Wahr ist es, dass diese Empfindlichen mit der klaren Schärfe ihrer Augen und den krass geschnittenen Gesichtszügen mehr als andere veranlagt sind, die konkrete Existenz heftig zu durchleben und merkwürdig ist es sicher, dass in dem eigentlichen Mosaismus das Verlangen nach dem Überirdischen kaum eine Rolle spielt.

So rauschen denn auch keine himmlischen Akkorde, keine heilige Sehnsucht, kein frommer Jubelton durch Israels' Schöpfungen, sondern ein rührendes Seufzen bewegt sie, das nicht von Seraphinen, nur von geschlagenen Kainskindern herrührt. Ich erinnere mich ein einziges Mal eine sozusagen mehr ideale Auffassung von Israels gesehen zu haben: ein Mädchen auf einer Harfe spielend; aber wie wenig von einer überirdischen Gestalt hatte das träumerische Aquarell. Die sanfte Trauer in dem ergebenen Gesicht war die Wehmut der alten Fischersfrauen, die er so dichterisch und doch so wahr gesehen hat, und die in eine zarte Atmosphäre versetzte, beinah triviale Harfenspielerin hab ich immer als die vollkommenste Vorstellung von Israels' Muse beibehalten. Eine Muse, die das Grob-irdische zart macht und umgekehrt das Empfindlichste durch ein schweres Leben gestählt sehen will. Manchmal, wenn ich über die besondere Kunstart des Meisters nachdachte, schien es mir, als ob Israels nach dem mosaischen Gesetz der alten hebräischen Priester arbeite, die edlem Räucherwerk einen Teil stinkenden Teufelsdreck hinzufügten für ihre Jehovah wohlgefälligen Opfer.

Es wäre aber ganz verkehrt, dieses letzte so zu verstehen, als ob bei Israels auch nur von der geringsten Gekünsteltheit die Rede sein könnte, bei ihm, von dem ein französischer Schriftsteller so treffend gesagt hat, dass seine Bilder sont peints d'ombre et de douleur. Wer seine ehrliche Kunst wirklich begriffen hat, weiss, dass bei ihm alles was nach Berechnung, nach Rezept aussieht, ausgeschlossen ist. Um Regeln über Effekt

und Schönheit hat er sich mit Bewusstsein nie gekümmert.

Schön ist für ihn der wankende Gang, mit dem der Übriggebliebene im Sterbehause herumirrt, — schön die Haltung der alten einsamen Frau, die die verkrümmten Hände nach dem Feuer ausstreckt, als ob sie aus dem glimmenden Herd noch einen Funken Lebenskraft auffangen wollte, — schön, wie der abgelebte Mann mit resignierter Wehmut drinnen in der ärmlichen, dunkeln Hütte seinem alten Hund in die Augen starrt, — schön, wie der abgestumpfte Unglückskerl auf der wackeligen Bank sitzt, vor dem Bett, auf dem seine povere Frau bleich und tot ausgestreckt liegt — schön auch der schmerzliche Schein in den Augen des Trödlers, der vor dem schmierigen Loch mit dem Lumpenrummel über seinem Kopf uns so geheimnisvoll ansieht — schön das alte Weib, das mit breit aufgestützten Ellbogen müde und gelassen bei ihrer Mahlzeit die Hände faltet, — schön die gütig-grimmige Hexe, die durch Wind und Wetter längs Feldern und Wegen neben ihrer holperigen Hundekarre forthumpelt im sauren Kampf ums Dasein — schön das Treiben der Fischer und Kinder der See in ihrem einfach-ernsten Gewebe, — schön die Würde, mit der die patriarchalische Bauernfamilie sich um den Tisch schart — schön ist für ihn alles, was in Armut und Entbehrung und Schmerz das Geheimnis der Lebenswurzel der Menschen blosslegt.

Vielleicht finden wir hier noch eine Spur des auf dramatische Einfachheit eingestellten Gefühlslebens einer Rasse, die jahrhundertlang all ihr Mitgefühl nur auf

den eigenen Kreis von Stamm- und Schicksalsgenossen richten konnte, die unter dem Druck der traurigsten Umstände den härtesten Kampf ums nackte Leben zu kämpfen hatten.

Aus dem eben Gesagten geht nach meiner Meinung noch eine starke Grundeigenschaft der Kunst Israels' hervor, das Innerlich-ausdrucksvolle in der Handlung seiner Bilder. Wenn ich hier diesen Ausdruck anwende, bezwecke ich keine einfache Lobhudelei damit, sondern ich gebrauche ihn in der bestimmt gewollten entgegengesetzten Bedeutung von absichtlich-ausdrucksvoll. Im letzteren Fall entsteht der Ausdruck durch mehr oder weniger bewusste äusserliche Handlung, im ersteren durch das Unbewusste und beinah ohne Handlung nach aussen drängende der innerlichen Regungen. Bei Israels' Kunst nun sind es die innerlichen Regungen des am häufigsten mehr passiven Gefühlslebens, die auf wunderliche Weise zum Ausdruck kommen. Und so gross ist seine Fähigkeit, seine Figuren mit einem innerlichen Leben zu be-seelen, dass selbst ein Stuhl oder ein Tisch, eine Uhr oder ein Kessel, ein ganzes interieur oder eine Landschaft bei ihm beseelt sind, eine Stimme bekommen, rein innerlicher Ausdruck werden. Und das alles und immer ohne irgend einen äusserlichen Kraftbeweis, ohne geschicktes Fassonieren, ohne die geringste absichtliche Mimik, sondern einzig und allein durch einen stillen Klang, der von der Passivität der Dinge auszugehen scheint. Man hat Israels nicht begriffen, wenn man nicht in ihm einen grossen Dichter des Unbewussten gesehen hat.

Ja, es ist eine von Israels' aussergewöhnlichsten Gaben, den einfachsten Sachen, den alltäglichsten Handlungen, indem er sie in ihrer innerlichsten Art so wohl begreift, eine so grosse Bedeutung beizulegen. In dem Beseelen des Gewöhnlichsten liegt seine Grösse. Wie unbedeutend sind neben und nach seinen Bauernfamilien, die zu Mittag essen, alle derartigen Darstellungen, weil er über die Vereinigung der Familie um den Tisch ein für allemal das Schönste gesagt hat.

Alles in der Umgebung begleitet bei ihm den tiefen Ausdruck von diesem, nüchtern betrachtet, so unwichtigen täglichen Geschehnis im Haushalte. Im Hintergrund ist die Bettstatt, das Nest, in dem die Kinder geboren wurden und in welchem die Eltern sterben werden. Auf dem Flur treibt sich der familiäre Hausrat herum. Hoch an der Wand die alte Uhr, Zeuge von allem Wohl und Weh, weisend und mahnend unaufhörlich. Und seitwärts unter dem alten weiten Kamin glimmt das Herdfeuer: der Mittelpunkt aller häuslichen Taten, Schirm und Hort in den Stürmen draussen, Symbol des unvergänglichen Familienbestehens.

Spielende Kinder und eifrige starke Männer und dösende Alte, um die gespenstige Feuerstelle hockend — dies ist, glaub ich, das Eigentliche, das Schönste in allem, was Israels gemacht hat. Dreiviertel seiner Arbeit sitzt hieran fest, und niemand, selbst Millet nicht, hat hierin grösseres geleistet. Sollte auch darin vielleicht noch etwas Jüdisches stecken, in dieser mächtigen Vorliebe für die, in all ihrer Einfachheit, durch ihn wahrlich erhalten gesehenen, alttestamentarisch aufgefassten Familie?

ODILON REDONS
LITHOGRAPHISCHE SERIEN



Odilon Redon



UCH ein Tor kann sich in den Kopf setzen bizarre Sachen zu machen, in der Meinung, damit originell zu sein. Aber Redons Arbeit selbst beweist, dass seine Visionen seine Welt sind. Und darum, weil er den Schatten seines Reichs Gestalt zu geben vermochte, ist er eben Künstler.

Nicht, dass er uns Wunderliches bietet, gibt Redons Zeichnungen ihren Wert, sondern dass er sie mit der Harmlosigkeit schafft, welche nicht greifend, sondern tastend, durch die Hülle des Positiven zu tieferem Geheimnis dringt. Redon bedient sich so gewagter Effekte, so barocker Einkleidung, wie sie bei anderen nur zu verstreuter Rhetorik führen würden, aber bei ihm den unverkennbaren Ausdruck von Treuherzigkeit behalten, so dass er uns doch schliesslich viel weniger erstaunt als rührt. — Ich sehe nichts Gemachtes in aller dieser Arbeit, keinen Übermut und keine Virtuosität, aber das ernste Bestreben, sich mit beinahe frommem Sinn dem Ausdruck dessen zu nähern, was sich innerlich ihm offenbart hat.

Seine Kunst ist sicherlich spiritualistisch, aber sie ist aus dem Reich, welches ausserhalb der Architektur des Unkörperlichen liegt.

Ohne alle schon hervorgebrachten Ausdrucksformeln will er dasjenige gestalten, was da ausserhalb des darstellbaren Empfindens von Trübem hervorquillt aus den unterirdischen Wellen des Daseins.

Angst und Unsicherheit sind die Wächter der Pforte, durch welche er über die Schwelle der Verzweiflung tritt und uns hineinführt in ein Reich, wo stille Schatten in schaudervoller Gelassenheit kommen und verschwinden, wo blasse Lippen in beredtem Wehe sich zusammenpressen unter gebrochenen Augen, wo in unermesslicher Freudenleere die Larven des unendlichen Leids irrend schweben.

Wir pflegen so etwas die Sphäre der Phantasie zu nennen. Scheint aber die Benennung nicht willkürlich und ist nicht für jeden, der noch anderes als das Leben der registrierten fünf Sinne kennt, alles dieses Offenbarung wahrer Wirklichkeit, — stammt es nicht aus einer Welt von Empfindungen, welche wir, wenn auch losgelöst von dem direkt Wahrnehmbaren, immer mit uns herumtragen können, wo wir auch weilen?

Man hat Redon den einzigen modernen Schöpfer von Monstren genannt, doch meine ich, dass sein Geist, der sanft und sinnend ist, in Wahrheit nie Monstren geschaffen hat. Monstren sind Schreckbilder, aus Verkuppelung widerstreitender Formen entstanden, aber bei Redon ist dieses Hybridische — jedenfalls in späteren, reiferen Arbeiten — kein Bestandteil des wesentlichen Ausdrucks. Wenn dieser Sonderling in der Erfindung noch so herb ist, nie hat er anderes als tiefere Bewegung darzustellen angestrebt.

Es sind nicht so sehr Monstren, die er uns sehen lässt, als vielmehr Gespenster. Monstren entsetzen, sie rufen keine Rührung hervor wie Redons Traumgesichte, die, mit einem Blitz das Unbewusste durchschneidend, das Schlummernde unseres wunderlichen Innendunkels wachrufen. Monstren haben einen grausigen Apparat, einen fatalen Mummenschanz, sie lassen eine Schöpfung fürchten, deren greulicher Organismus dem unsrigen fremd, — aber Gespenster sind das heimlich in uns Wühlende, das als Schemen nach aussen getreten ist und uns ergreift von so nahe und das nicht zu sprechen braucht, um uns zu bewegen. Monstren sind nicht selbstverloren, sie wirken ganz nach aussen und überwältigen durch Drohen und Speien und Sieden.

Bei Redon schweigt alles. Es ist als ob wir durch eine wunderkräftige Linse bis in die Welt eines anderen Planeten schauen, wo wir wie ganz aus der Nähe uns verwandte Geschöpfe leben sehen, während die Laute in unerreichbarer Ferne verhallen.

Gespenster schweigen, — das macht sie so imposant.

Diese Spukgeschöpfe, halb zum Embryo verkümmert, halb in Ruinen verfallen, diese abgenagten Erscheinungen, diese schlammigen Narren, diese quabbeligen Hexenmeister, diese wesenlosen Magier, gaukelnd mit dem Schmerz ihres eigenen halbverzehrten Angesichts, diese Beinhausdämonen, ein so klägliches Vogelscheuchensfabrikat, diese versinkenden Ertrunkenen, diese blassen Heiligen und Heroen und Priesterinnen, diese wandernden Menschenantlitze, mit den fahlen, verzerrten, müden Nachtwandlerzügen, diese Chaos-Geschöpfe, wühlend in

den Stadien ihres schmerzlichen Werdeprozesses, diese passiven Personifizierungen gemarterter Majestät, — sie sind lautlose Abstraktionen von Jammer, Elend und Pein.

Diese Zeichnungen, wo jede Linie wie ein geritzter Seufzer, jeder Schatten wie ein verborgenes Wehe erscheint, erwecken vor unseren brennend gefesselten Augen eine bleich zitternde Fata morgana von Kummer und Angst, von Seelenfieber, Selbstvorwurf, Verzweiflung und Mysterium.

Ganz Mysterium ist das Dasein dieser edelen Schemen, mit denen jener mit fataler Schwermut belastete Träumer umgeht. Sie rufen phosphoreszierende Erinnerungen in uns wach an eine längst vergangene Jugend, Erinnerungen, welche, über die Grenzen dieses Lebens hinaus, bis in ein vage auftauchendes Vorleben ragen. Sie sprechen in geheimsinnig stillem Ausdruck zu dem stummen Ultra-violett unseres armseligen Geistes. Sie zielen auf eine namenlose Macht, welche hinter dem realen Schein von Menschen und Dingen ihr Sein beherrscht im Erblühen und Vergehen, diese Macht, welche Gestalten entstehen, sich gegenseitig verdrängen oder sich auflösen lässt, so dass wieder neue Scheinwesen geboren werden aus dem Wechsel von Dunkel und Licht, aus der ewigen Fusion kämpfender Elemente, aus der passiven Walpurgisnacht der nimmer zu ergründenden Weltenseele.

DIE ALTEN HOLLÄNDER
IM STÄDELSCHEN INSTITUT



Die Liebe zu seinem Vaterlande ist jedem angeboren. Und keinem Holländer, am wenigsten einem holländischen Maler, wird man es verübeln dürfen, wenn er, trotz aller Liebe zu der tiefsinnigen und grossen Kunst unserer östlichen Nachbarn aus früheren Zeiten, beim Durchwandern der oft so eckig angelegten deutschen Städte, wie sehr er sich auch an der linienreichen deutschen Landschaft erfreuen mag, während er träumerisch in die dünne durchsichtige Luft starrt, dennoch heimlich nach dem satten Farbenton der Städte und Auen des Vaterlandes mit seinem kräftigen Salzgeruch dürstet.

Immerhin gewähren bisweilen dem, der das Verlangen nach jenem Weben und Wogen unseres weiten Himmelsgewölbes kennt, die köstlichen Sammlungen holländischer Malerei des siebzehnten Jahrhunderts, deren Deutschland so manche bietet, mitten in seine Sehnsucht hinein, urplötzlich etwas, das ihn beruhigt, ein gewisses schmeichelndes Wohlbehagen, etwas wie eine stille Stärkung, gleich der wiedergefundenen Heimat.

Frankfurt besitzt in dem Städelschen Institut ein Museum voll mancherlei Kunst. Doch was die Kabinette auch sonst Vortreffliches beherbergen mögen, ich ver-

gesse sie zu besuchen, wenn ich in dem grossen Saal mit seiner Blumenlese der Holländer des siebzehnten Jahrhunderts, in frohem Umgang, von einem Bilde zum andern hingezogen werde, um immer wieder zu fühlen, wie meine Augen sich festsaugen an der saftigen Schönheit altholländischer Malkunst.

Zwar findet man dort nicht Werke von dem Range, wie Dresden und Berlin, München und Kassel, und Braunschweig ihrer einzelne besitzen. Doch selbst die holländischen Bilder fast zweiten Ranges sind noch so sittig vornehm, fesseln durch eine so tiefe Zutraulicheit, tragen mit dem Stempel unverdächtiger Wahrheit solch eine innerliche Totalharmonie in sich, dass sie in dem Augenblick, da man ruhigen Gemütes sich in sie versenkt, kein Verlangen nach Grösserem wachrufen, und in ihrer Eigenart das Vollkommene darzubieten scheinen.

Tritt man aus der Rotunde der Städelschen Stiftung in den freundlichen Mittelsaal des Flügels für alte Kunst, so steht man einem Motiv weidender Schafe von Albert Cuyp gegenüber, an dem man seine unbändige Freude hat. Es mag vielleicht im ersten Augenblick etwas zu butterfarben erscheinen, doch strahlt uns daraus die so besonders saftig dunstige Dordrechter Landschaft goldlichtdampfend entgegen. Die, bald spitzpinslig aufgetragene, bald fliessend hingestrichene Malweise, in welcher eckige und weiche Striche sich miteinander verschmelzen, trägt zugleich etwas Hartes und etwas Mildes in sich, etwas Bäuerisches und etwas Zartes, wunderbar durcheinander gemischt zu einem leuchtenden Ganzen. Wie vertraut war doch diesem wackern Dord-

rechter das Kneten der Farbe; in welche vortreffliche Schule scheint er aber auch bei seinem Vater gegangen zu sein! Beweist nicht schon dessen appetitliches Kinderköpfchen, im selben Saal, wie fliessend der Alte die blonde Materie zu bewältigen verstand? Das sprechende Bildnis eines alten Mannes, wie es sein, zwar psychologisch nicht gerade gescheit erfasster, jedoch durch die feste und fein durchgeführte Malerei so eigenartiger Sankt-Lukas in Karlsruhe ist, bestätigt das noch mehr. Und das grosse Stück des alten Jakob Gerritz zu Köln zeigt durch seinen Hintergrund deutlich, dass er Albert Cuyp auch sogar in der Darstellung von Vieh und Landschaft ganz unmittelbar den Weg gewiesen hat. Die Farben seiner Palette fand der Sohn schon von seinem Vater aufgesetzt, und die Pinsel wurden ihm sozusagen malfertig in die Hand gedrückt. Ohne Zeitverlust konnte er sich der Verherrlichung seines Lebensfestes hingeben, und mit welcher Lust hat er das getan!

Man sehe nur, wie hier auf diesem Frankfurter Bildchen die Schafe fröhlich blöken, wie das weidende Licht die Triften tränkt, wie der krummfüssige, hochrückige Hirte das strahlende Schauspiel überblickt und sich, man möchte sagen, in seiner Art königlich an der geschmeidigen Herrlichkeit der Weite atmenden Natur ergötzt.

Der Holländer, der bei uns zu Hause den wahren Cuyp nicht kennt, muss hinüber über den Kanal, um seine eigenartige Grösse empfinden zu lernen; denn auch in den deutschen Museen kann man keine Vorstellung von seiner elementaren Kraft gewinnen. Aber

dieses Frankfurter Bild und ein kleines in München, das mit so wunderbar wenigen Mitteln den Atem unserer unter dem wogenden weissgrauen Himmelsgewölbe sich weithin dehnenden Gefilde hinausjauchzt, — als Holländer wäre es mir schon recht, wenn wir diese beiden echten Juwelen, in welchen der Dichter unseres heimatlichen Lichtes so prachtvoll zu Worte kommt, für immer in unserer Nähe haben könnten.

Auch Aert van der Neer kommt einer Seite von Hollands eigenartiger Schönheit nahe, freilich ohne jenes sanguinische malerische Können, hingegen wie mit subtiler Hand tastend und auf innigrührende Weise. Wie kein anderer hat er die Behaglichkeit des holländischen Alltags, ohne irgend einen Zusatz, zu einem wunderbaren Zaubermärchen umgedichtet, nur allein dadurch, dass er sie einem Bache gleich, prächtig perlend und mit rauschender Reinheit nacherzählte. Seine zartgesponnenen Mondenscheine, in die er mit schmeichelnder Hand, aus kaum mehr als schiebenden Lasuren, so unerschöpflichen Reichtum zaubert, säuseln uns, „Terwyl de wint in't loof, de beeck langs d'oevers speelt“*) Hollands hundertfache geheimnisvolle Schönheit mit durchringendem Geflüster in lauterer Bewegtheit zu, — und es sind hier vier solcher Stücke von ihm, in denen ich wohl täglich stille Erhebung suchen möchte. Doch noch überraschender wirkt eine grosse Tageslandschaft von seiner Hand. Haben Gainsborough und Constable

*) „Derweil der Wind im Laub, der Bach längs Ufern spielt.“ Vondel.

solche Bilder gekannt, als sie der neueren Landschaft wieder Leben einzuhauchen begannen? In ihrer funkelnden Herbstfrische ist diese allerungewöhnlichste Komposition saftiger als sogar die feucht dunstige Wasserlandkunst par excellence eines Salomon Ruysdael, mit dem van der Neer hier in manchen Punkten Übereinstimmung aufweist, wie andererseits mit dem prunkenden Esaias van de Velde; ja, selten hat ein Maler, indem er mit den einfachsten Mitteln, ohne Beweglichkeit und doch so bewegt, blühende jugendliche Üppigkeit hinauszusingen weiss, etwas köstlicheres erreicht. Noch in der Erinnerung fühle ich die erfrischende Kühle an meinen Schläfen vorüberwehen. Sollte man nicht meinen, in einer so flott und flüssig ausgeführten Breite fast etwas wie einen gemütvolleren Frans Hals der Landschaft wiederzufinden?

Frans Hals selber ist in diesem Elitesaal durch zwei Porträts aus seiner mittleren Zeit vertreten. Und obwohl er noch schönere Sachen gemacht hat, zeigt er sich doch auch in diesen beiden als der geborene Maler der Ölfarbe. Er ist der Meister, der zugleich sehnige und verfeinerte Meister, der die köstliche Farbe bald zu fester Gediegenheit knetet, bald wie spröden Stoff auswirkt oder endlich sie flüchtig in schleppender Biagsamkeit fortfliessen lässt, und aus nur einigen ihrer Mutterfarben weiss er die vornehmsten Harmonien zu mengen. Staunenerregend bei der unvergleichlich schmiegsamen, treffenden Art zu malen, wobei er so zu Werke geht, als habe er es mit dem gefügigsten Material zu tun: staunenerregend ist viel-

leicht vor allem, wie ihm bei so leichtherziger Sicherheit auch nicht das geringste Virtuositentum anzuhafte vermochte. Die machtvolle Einfachheit bleibt unberührt von der Schönheit des Vortrags.

Vielleicht ist der Kopf des Mannes nicht in jeder Hinsicht ausgezeichnet; aber der Körper und die Hände sind von wunderbarer Lebendigkeit, und das ganze pikante Frauenbildnis ist prachtvoll aus Schwarz, Weiss, Grau und einem stumpfen Fleischtönen zusammengehalten, wie aus den schönen, kühlen, schillernden Reflexen des Zinnes, gemalt. Tintoretto war glänzender, aber Hals zarter und dabei zugleich mehr der gehaltene Harmonist.

Doch wäre Hals auch nicht selbst hier vertreten, so würde man doch seinen Satyrton in dem Erzfreibeuter, wie es sein ausgelassener Schüler Brouwer gewesen ist, begrüßen können. Und seinen, in den Grenzen seiner weisen Palette gehaltenen Frohsinn, mit dem er die Dinge ansah, können wir bestimmt in einem vortrefflichen Frauenporträt seines Schülers Jan Verspronck wiederfinden, das als Muster tüchtiger, massvoller Arbeit gelten kann und freigebig austheilt, was man mit Unrecht bei van der Helst suchen zu müssen glaubt. Man vergleiche nur einmal das in ungefähr gleicher Stellung ausgeführte Porträt von der Hand des kundigen Bartholomeus, das sich in Darmstadt befindet, mit dieser, ohne erkennbares Rezept so geschmeidig und köstlich und launig gemalten Dame, die sich so herzlich in ihrem bürgerlichen Stil präsentiert. Fühlen wir aus diesem Verspronck nicht zweifellos

einen viel wärmeren Pulsschlag, und ist das Stück in seiner Art nicht ein Meisterwerk?

Den Grossfürsten der Schule sucht man vergeblich in dieser harmonischen Elitesammlung; denn dem Rembrandt in seiner vollen Glorie kann man in den zwei dort befindlichen Stücken von seiner Hand schwerlich zujauchzen. Der kleine David und Saul (um wie vieles machtvoller behandelte er später diesen selben Gegenstand) ist namentlich deshalb interessant, weil man daraus erkennen kann, aus welchem unsicherem Verlangen nach dem Grossartigen hin sein mächtiges Können der Folgezeit sich entwickelt hat. „An den Jugendwerken eines Künstlers — für die grössten gilt dies vielleicht am meisten — wird in der Regel nur der Verstandnis und Freude haben, der sie in ihrer Gesamtheit zu übersehen und ihre Bedeutung für die spätere Entwicklung des Künstlers zu würdigen imstande ist.“ So beginnt Bode seine ausführliche Besprechung von Rembrandts frühesten Arbeiten; und man wird wohl daran tun, sich dessen auch bei Besichtigung dieses Werkes zu erinnern. Doch sind wir hier schon weitab von seinen Erstlingswerken, dem recht hässlichen Geldwechsler in Berlin und dem stilllebenartigen Paulus in Stuttgart. Wie weit davon entfernt, scheint indessen schwer zu bestimmen. Bode schätzte das Bild früher auf das Jahr 1633, um dann zögernd auf 32 zurückzugehen. In seinem Standardwerk geht er sogar auf 30/31 zurück. Doch hatte Rembrandt damals schon lange eine Reihe von Werken hinter sich, die keineswegs von diesem Saul an Vertiefung und Reife übertroffen werden.

Um nur von den biblischen Kompositionen zu sprechen, sei hier an das wuchtige, schöne, tief, warm und saftig gemalte Stück „Paulus an seinem Schreibtische“ aus dem Germanischen Museum erinnert, sowie an die in ihrer lebhaften Gestaltung und phantastischen Durchführung so magisch wirkende Verläugnung Christi durch Petrus bei Karl von der Heydt, und schliesslich an den in seiner Art so hochvollendeten Christus in Emmaus von Mad. André. Eigentlich möchte man wünschen, Rembrandts Werke noch einmal viel completer beisammen zu sehen, als es die grossen Ausstellungen in Amsterdam und London möglich gemacht haben. Könnte man all seine Arbeiten wirklich nebeneinander Stück für Stück betrachten, wie leicht wäre es, sie noch vollständiger zu klassifizieren und zu einem noch stärker zusammenfassenden Verständnis zu kommen! Zuviel verlangt man von seinem Gedächtnis, will man Bilder, die eine Tagereise voneinander entfernt hängen, wirklich eingehend miteinander vergleichen. Um ein Beispiel anzuführen, möchte ich gern einmal das jugendliche Selbstporträt Rembrandts, das wir aus dem Mauritshuis so gut kennen, dicht neben dem ähnlichen Bildchen in Nürnberg sehen, das jetzt nach vielem Hin- und Herreden ziemlich allgemein für eine Atelierkopie gehalten wird. Aber ich habe mir diesen Kopf gut angesehen, und was mir neben der sensitiv suchenden, schiebenden, schmeichelnden Schilderung der Fleischtöne besonders auffiel, ist das pikante, Individuelle des Ausdrucks. Es spricht hier aus der emporgezogenen, selbstklugen, ja sogar hochmütigen Unterlippe etwas von dem stillen Stolze des Genies, das die in ihm brütende

Welt kennt, und gerade dies so Eigenartige finde ich in dem flüssiger gemalten Antlitz im Haag nicht wieder. Dürfte ich einem starken Eindruck unbedingt vertrauen, so möchte ich sagen, das Haager Exemplar, das weniger fein im Ausdruck und weniger nervös in der Ausführung ist, könnte, eher als umgekehrt, eine sehr geschickte Atelierkopie dieses auserlesenen Nürnberger Bildchens sein, das ihm nur in der offenbar nicht ganz intakten Haarpartie nachsteht.

Es war sehr zu bedauern, dass man im Jahre 1882 das liebliche Damenporträt, das jetzt in Berlin in Privatbesitz sich befindet, bloss weil es beschädigt war, aus der Frankfurter Sammlung entfernte. Es war wohl eine der hübschesten Proben des ziemlich mondänen Porträtmalers, wie es der eben nach Amsterdam gekommene Rembrandt einige Jahre lang gewesen ist. Als Probe der bestellten Arbeit jener Zeit, in der er entschieden der wohlgeschulten Tradition der Amsterdamer Fachgenossen auf dem Gebiete des Konterfeis folgte, findet man in dieser Sammlung nun noch das zwei Jahre früher entstandene, weniger delicate Porträt von Margaretha van Bilderbeecq. Rembrandt hatte, als er diese Frau porträtierte, bis dahin schon manchen schöner vertieft gemalten Kopf geliefert; doch waren es zumeist Studien von Verwandten, oder nach Modellen freier Wahl, in denen er sein innerstes Gefühl ausgesprochen hatte. In die Vertreter der feinen Welt, die sich von ihm malen liessen, konnte er damals noch nicht so viel Seele hineinlegen. Porträts wie die von der Anatomie und wie der Maerten Looten sind wohl fein

empfundener und sehr vollkommener, aber sie besitzen noch etwas zart Vorsichtiges, womit er gerade zu der Zeit, da er diese Dame Bilderbeeck malte, zu brechen schien. Er strebt jetzt nach mehr Breite, mehr Atem, wenn er damit auch einstweilen noch keine reine Kraft gewinnt. Der lärmende, einem Bullenbeisser ähnelnde Kopf eines graubärtigen Türken in München, zu dem ihm wohl dasselbe Modell gesessen haben mag, das hier in Frankfurt den Saul darstellen musste, ist eins der schlimmsten Beispiele davon, wie Rembrandt in jenen Tagen, ohne im mindesten wählerisch zu sein, es auf Bravour anzulegen schien. Und bei diesem, etwa zu gleicher Zeit entstandenen, übrigens bei weitem schöneren Frauenkopf der Margaretha Bilderbeeck, möchte man fragen, ob der Amsterdamer Meister etwa einmal ein im übrigen etwas ausdrucksloses Bildnis in der schwungvollen Weise des Rubens malen wollte.

Wenn wir uns nun auch aus dieser Kollektion schwerlich eine Vorstellung bilden könnten von dem, was Rembrandt wesentlich eigen ist, so ist doch die von ihm ins Leben gerufene Schule hier in ausgezeichneter Weise vertreten. Man hat bisweilen daran gerüttelt, dass Rembrandt ein guter Lehrmeister gewesen sei; und wollte man die Manieristen, die aus seinem Atelier hervorgegangen sind, nach ihren späteren Arbeiten beurteilen, so könnte man in der Tat daran zweifeln. Aber spricht es nicht gerade für eine überwältigende Geisteskraft, dass er Maler wie Flinck, Bol, Maes anfangs dazu zu bestimmen vermochte so intime Versuche zu malen, während sie doch später die breiten

Wege des mondänen Barockstils einschlugen. Oder ist hier das Porträt des bartlosen jungen Mannes von Bol, das an den im Reichsmuseum befindlichen feinen Mädchenkopf im Fenster erinnert, den Maes später gemalt, nicht von einer schmachtenden Zartheit, die in Rembrandts eigensten Träumen ihren Ursprung gehabt haben muss?

Das grosse Stück „Die Arbeiter im Weinberge“ wurde früher, selbst von Vosmaer Rembrandt zugeschrieben, und auch im vorigen Katalog findet man es noch so bezeichnet. Kein Mensch wird das wohl jetzt noch glauben. Man hat den Jüngern den Platz eingeräumt, welchen man früher durch den Meister selbst besetzt hielt. Und die Jünger, welche durch die Offenbarung von Rembrandts Pathos in die Heimlichkeiten der sichtbaren Welt eingekehrt sind, es waren ihrer so viele, dass man nicht einmal ihre Namen alle kennt. Und gerade für diese interessante Malerei fällt es schwer, einen der bekannten Schüler Rembrandts zu nennen. So von ungefähr denkt man dabei an den gleichfalls unbestimmbaren Schöpfer des Bildes „Lasset die Kindlein zu mir kommen“, aus der Londoner National Gallery, das aber, wie ich meine, flüssiger und auch grauer im Tone ist. Man denkt wohl auch vorübergehend an jenen Reynier van Gherwen, dessen einziges bekanntes Bild „Abrahams Opfer“ mit seiner grünlich-braunen, schiebenden, einigermassen verwischten und ermüdeten Malerei mich wohl mal an einen hölzernen Israels erinnert hat. Während die Gedanken noch weilen bei Rembrandts fruchttragendem Beispiel, kehren wir uns

dem verständigen, keineswegs des geistigen Hauches entbehrenden Porträt von Eeckhout zu. Hat man noch die „Geburt Johannes des Täufers“ von Barent Fabritius gesehen, die trotz eines gewissen unverdauten Pathos dennoch entschieden die Vorzüge des Tonalisten zeigt, so wird dann unsere Aufmerksamkeit durch das grosse Stück van Aert de Gelder gefesselt, beinahe der besten Arbeit des Mannes, der bis ins achtzehnte Jahrhundert hinein dem Geiste Rembrandts mit der Kraft seiner oft ausgezeichneten Werke treu geblieben ist.

Schon seit mehr als hundert Jahren wird dieses grosse Stück von de Gelder als der selbst nach Modell malende Künstler beschrieben. Indessen steigen bei näherer Beobachtung gewisse Zweifel an dieser Bezeichnung auf, da nach der Datierung de Gelder vierzig Jahre alt sein müsste, als er den, anscheinend wohl etwas jüngeren Mann malte, der hier an der Staffelei sitzt. Dazu kommt noch, dass der Maler eine Palette in der linken Hand hält, was nicht in Übereinstimmung wäre mit einem genauen Nachfolgen seines Spiegelbildes. Aber Weyerman plaudert aus, dass unser Maler auf unverzeihliche Weise schielte, und ganz normal blickt der Kerl, der unser Interesse so reizt, dass man verteufelt gern wissen möchte, wer dazu gesessen, auch nicht gerade, was uns nun doch dazu bestimmen möchte, den vierzigjährigen Aert selbst in dem Blinzler zu erblicken, der uns hier so ausgelassen angrinst. Und das wäre übrigens nicht so unähnlich der Manier, auf welche der zwanzig Jahre ältere Rembrandt, in dem wunderlichen Selbstbildnis — im Besitze der Frau

von Carstanjen in Berlin — sich selbst, gleichfalls mit Malen beschäftigt, uns schier satanisch zugrinsen lässt.

Der Meister hat auf dem erwähnten Bilde eine Imperatorenbüste, die in einer beschatteten Nische steht, auf sonderbare Weise zugerichtet, und er scheint mit uns an dem Spielen mit vergangener Grösse seinen Spass haben zu wollen. Wollte de Gelder etwas derartiges mit seinem Lachen über die aufgeputzte alte Frau andeuten und könnte man selbst hieraus seine unbedingte Nachfolge Rembrandts ersehen? Noch zweimal scheinen Selbstporträts von de Gelder erwähnt zu sein, in denen er seine nahe Verwandtschaft mit Rembrandt ganz positiv zeigt: das eine Mal hält er ein Bildnis seines Meisters selbst in der Hand, das andere Mal dessen Hundertguldenblatt. Doch von dem ersten verlor man die Spur, und das zweite ruht in der Petersburger Eremitage, die ich bis heute nicht betreten habe. Sollte das Antlitz des letzteren vielleicht mit dem des Frankfurter Stückes übereinstimmen? Ich weiss es nicht, wohl aber glaube ich, dass diese Frage eine sosehr fesselnde bleibt, weil es einerseits unbegreiflich ist, wie jemand dazu kommt, sich auf so mutwillige Weise in sein eignes Gesicht zu vertiefen, während man sich andererseits den Schöpfer dieser in entfesseltem Leben erzitternden Malerei etwa gerade mit solch einer übermütigen Freibeuterphysiognomie denken könnte, wie dieser Eulenspiegel sie zeigt, der uns unter seiner wunderlichen Lichtkappe, mit seinem zwinkernden Schiefauge so ungehobelt auslacht.

Wer gerne zwischen den holländischen Bildern des Städelschen Instituts herumschlendert, für den verlohnte es sich wohl der Mühe, von Frankfurt aus einen kleinen Abstecher nach Aschaffenburg zu machen, wo man in dem stattlichen Schloss eine kleinere Bildersammlung antrifft, die wohl zu allerletzt ihren Wert dem recht plumpen Cuyp entlehnt, von dem Baedeker uns aufbinden will, dass er des Meisters Hauptwerk in den deutschen Sammlungen sei. Aber sie lehrt uns ausser einer kleinen prächtig glitzernden Winterlandschaft von Aert van der Neer, die zehn übrig gebliebenen der zahlreichen Passionsstücke kennen, an denen Aert de Gelder in den späteren Jahren seines Lebens, wie Houbraken erzählt, arbeitete. Und gewiss sind diese Malereien besonders geeignet, unsere Auffassung der Eigentümlichkeiten, Besonderheiten und Grenzen von de Gelders Talent zu ergänzen. Die Aschaffenburger Passionen nämlich sind auf das Exzentrische abgestimmt und niemand wird in den besonderen Harmonien der schweren bronzenen, vor allem aus eingesogenem Rot und Grün aneinander gereihten Tonfolgen in diesen Stücken eine ursprüngliche Gewagtheit des Entwurfs verkennen. Nicht wie bei seinem viel früher entstandenen Bilde „Christus vor Pilatus“ in Dresden, kann hier davon die Rede sein, dass er Rembrandt auf dem Fusse folge. Doch muss es erwähnt werden, dass die Totalhandlung dieser auf sehr eigenartige Weise gemalten Bilder eigentlich schwach ist. Obschon die Posen manches an sich Treffende enthalten, ist doch nicht viel Konzentration des Gefühls vorhanden, und

eigentlich ist nur in dem Landschaftlichen der Ausdruck bisweilen einigermassen dramatisch zu nennen. Der totale Farbenwohlklang, von Rembrandts letztem Werk, diese Eigenschaft des Meisters ist es wohl, die ihm am längsten geblieben ist. Kräftige, tönende Akkorde gewagter Farbenverteilung, darin hat er, natürlich ganz auf seine eigne Weise, immer geschwelgt, selbst noch zu einer Zeit, da kein anderer Maler in Holland mehr wusste, was Farbenton sei. Und hierin liegt auch, genau betrachtet, die Grundeigenschaft der ganzen Arbeit de Gelders. Die köstliche Malerei mit der üppigen Wirkung unter dieser vollen Tönung von schwerem Alt-Gold (gehörte sie nicht dem Herrn Arthur Kay in Glasgow?), die 1895 zeitweise im Mauritshuis ausgestellt war, erschien gerade nach dieser Richtung hin bewundernswert. Die malerisch prächtige Frauenfigur in der „Urkunde“ zu Dresden, erinnert mich an die Kühnheit von Breitners Frenkelporträt. Die nicht ganz glückliche Komposition der Münchener „Judenbraut“ zeichnet sich indessen auch durch eine rotgraue Farbensättigtheit aus. „Judith und Thamar“ im Mauritshuis ist ebenfalls vor allem als das Produkt einer sehr gewählten Palette anzusehen. Und in dem Frankfurter Stück, wo er sich einen Stoff aussuchte, der keine besonders dramatische Kraft erforderte, eignete sich seine machtvolle Palette aufs beste, das krass Lebendige ungezwungen kräftig wiederzugeben. In konzentrierter Handlung oder tieferem Ausdruck liegt sein Wert nicht.

Saftig sich hinzeichnende Striche in flüssigem Farbengewimmel, kräftige Streifen warmen Lichtes in tief-

getönter Formverschmelzung, Zartheit von Weinrot und Violett-Reflexen bei kräftigem, tief olivgrünem Dunkel, satte Impastierung von Lichtreichtum zwischen dunklen Partien von ersticktem Rotbraun und Umbra-Grau, das vor allem ist das Wirkungsvolle, womit de Gelder manches Mal seine Verwandtschaft mit den Farbensymphonien von Hollands grösstem Meister auf besondere Weise zu zeigen wusste.

Aber Rembrandts Kunst bietet noch eine schöne Seite, die man eher bei anderen als bei de Gelder wiederfindet; ich meine die tönende Poesie des Friedlichen, die diskrete Verherrlichung des Alltäglichen, die verfeinerte Betrachtung des stillen Daseins der stimmungsvollen holländischen Binnenhäuser, die man eigentlich allzumal in dem einen Namen Pieter de Hooch am besten versinnbildlicht weiss.

Man kann de Hooch im Reichsmuseum allein besser kennen lernen als in sämtlichen deutschen Museen. Immerhin hat man hier neben dem vortrefflichen Bild in Berlin und seinem Schlafzimmer in Karlsruhe, bei dem besonders der Durchblick in den Garten prächtig ist, sein Interieur im germanischen Museum, das ich für eine ganz eigenartige Arbeit halte. Nicht, dass es als eine Komposition gelten darf, mit welcher der Maler ganz und gar fertig geworden ist. Doch wenn man den Offizier und die Frauengestalt im Vordergrund, die als für sich bestehende Gruppe wunderbar fein im Ton gehalten sind, aber nicht in das Ganze hineinpassen, sich wegdenkt, behält man einen der zartesten de Hoochs, die ich je gesehen habe. Die grünbläuliche Zimmer-

decke und das prächtige rote Goldleder und dagegen dann wieder der goldgestreifte blaugrüne Bettvorhang sind von einer kaum zu übertreffenden blonden Gesättigtheit im Ton, und so ganz still für sich hin, gelangt der Maler darin zu den kühnsten Farbenwagnissen. Welche Pracht in dem Diskreten, wie zart umhaucht bei so voller Klarheit, welche seelenvolle Zärtlichkeit für das Unbeseelte! Es ist alles unbegreiflich harmlos, unbegreiflich ungekünstelt, unbegreiflich liebenswürdig und unbegreiflich treffend, und in bezug auf blonde Vornehmheit steht es an Wert kaum unter einem van der Meer.

In der Sammlung, die uns gerade beschäftigt, im Städelschen Institut, findet man wohl van der Meer vertreten, doch nicht de Hooch; aber es ist ein merkwürdiger v. d. Meer, der unsre Aufmerksamkeit beansprucht. Es würde sich wohl der Mühe verlohnen, eine Beschreibung aller Werke dieser Delftschen Sphinx zu versuchen und darin seiner Entwicklung Schritt für Schritt zu folgen. Wie er vom farbenfreudigen, doch noch unsicheren Maler der Diana im Mauritshuis fortschreitet zur Kupplerin in Dresden, bei deren glänzender Schilderung er eine wahre Farbenorgie feiert, dann weiter zu der glanzvollen Ansicht Delfts und dem fast klassischen Strässchen bei Six, um sich dann zu zügeln und in mehr gebundener und planmässiger Anordnung und Farbengebung immer mehr das ausgelassen Male-
rische zu fliehen.

Das Interieur im Reichsmuseum aus der Kollektion Messchert van Vollenhoven könnte dann als Probe dafür

gelten, wie er auf diese Weise zu einem klaren, straffen, auf geraden Linien beruhendem Prinzip positiver und saubrer Malerei gelangte, in der man vielleicht etwas zu Unbewegtes, beinahe Kühles sehen könnte, die ihm jedoch zur festen Grundlage geworden ist, auf welcher seine letzten Werke und vielleicht besonders die kleine blaue Frauenfigur bei van der Hoop ruhig in unvergleichlicher Herrlichkeit erblüht sind.

Das Frankfurter Bild muss dieser Periode sich straffen Zügelns entstammen. Es ist deshalb auch von Interesse, nicht um daraus v. d. Meers volle Schönheit, sondern vielmehr seine spätere Formel besser begreifen zu können. Schon allein die Partie der Landkarte mit dem stumpfschwarzen Ebenholzrahmen gegen die graue Wand ist beinahe auf der Höhe des Schönsten, was uns der Meister gegeben. Aber das Ganze ist nicht musikalisch abgestimmt, nicht silbern durchglänzt wie die schönen van der Meers, die uns anmuten, als seien sie aus feingeriebenem Perlenstoff gemalt. Der Rhythmus fehlt und die Methode liegt bloss. Zu deutlich bemerkt man das bewusste und ängstliche Vermeiden alles dessen, was Schwung und Vollheit ist. Und so macht das Bildchen schliesslich noch am ehesten den Eindruck einer kühlen, behutsamen Untermalung, die entweder so stehen geblieben oder durch späteres beinahe völliges Verputzen der vermutlich reiferen Übermalung wieder in ihrer Nüchternheit zum Vorschein gekommen ist.

Wie ich schon sagte, ist Pieter de Hooch in der Städelschen Sammlung nicht vertreten; denn das Wohn-

zimmer mit der uns den Rücken zukehrenden Frauenfigur, das früher mit seinem Namen bezeichnet war, muss wohl doch von Pieter Janssens sein. Herr Hofstede de Groot war es, der 1890 zuerst mit dieser Zuschreibung hervorgetreten ist, und rund herausgesagt, habe ich früher nicht gedacht, dass er recht hätte. Man war zu jener Zeit grade daran, mehrere Stücke, die man immer für de Hoochs gehalten hatte, andern Meistern zuzuweisen. Das Binnenhuis mit der Frau, die ihr Kind kämmt, das Bredius noch 1885 in seinem kleinen Kataloge des Reichsmuseums dem Meister selbst zugeschrieben hatte, hielt dieser selbe Gelehrte kurze Zeit darauf, sich auf ein äusserliches Unterscheidungszeichen des Herrn de Stuers stützend, für einen Boursse, während man es 1892 doch wieder de Hooch zuweisen musste. Solche Erfahrungen rufen leicht Zweifel bei neuen gewagt erscheinenden Zuschreibungen hervor. Was aber das Frankfurter Bild betrifft, so konnte ich nach wiederholter eingehender Prüfung, und nachdem ich das Bild noch unlängst von der Wand nehmen und ganz aus der Nähe betrachten durfte, doch wohl feststellen, dass die Malerei anders ist, als wie ich sie je bei einem de Hooch gesehen habe. Doch möchte ich deshalb durchaus nicht sagen, wie auch Prof. Weizsäcker in seinem übrigens musterhaften Katalog annimmt, dass das Werk a priori von soviel geringerem Wert ist, als das des bescheidenen Kammerdieners von Justus de la Grange selbst.

Und das scheint mir denn auch der Fehler in den Betrachtungen des Herrn de Groot, die er dem Bild

widmet. Weit davon entfernt, den von ihm ans Licht gezogenen Künstler als etwas Besonderes hinzustellen, wie dies in solchen Fällen zu geschehen pflegt, hat er ihn vielmehr unterschätzt. Janssens wird durch seinen Wiedererwecker zu einem geschickten doch sklavischen Nachahmer herabgezogen und obendrein einem, dem allzu Gekünstelten zugeneigten, Dekadenten, während ich, jedenfalls im Hinblick auf dieses und das schöne Münchener Bild, in ihm nichts anderes als einen in Wahrheit bewundernswerten Künstler sehen kann, der nur noch ein neuer Beweis dafür ist, wie reich unsre Malerschule des siebzehnten Jahrhunderts an Dichtern des Unbewussten gewesen ist.

Es ist noch nicht gelungen, viel über Janssens Leben ans Licht zu bringen; doch ist es sehr wahrscheinlich, dass er zu jenen vergessenen Bürgern gehörte, die in der freien Zeit, welche ihr niederer Beruf ihnen liess, still in ihrer Ecke ihr Lied gesungen haben. Gleich de Hooch, der Bedienter, und Esaias Boursse, der Seemann war, so scheint auch Pieter Janssens Musikant oder Spielmann gewesen zu sein.

Was nun seine spezielle Weise betrifft, so scheint seine Malerei, obwohl die Motive des Künstlers auch sehr denen Pieter de Hoochs verwandt sind, — in München sowohl wie in Frankfurt — kompakter und fester ausgestrichen zu sein als jene. Janssens Hand ist nicht so feinfühlig, der Strich nähert sich dem Hölzernen, der Ton ist nicht so duftig umhaucht, kein so sanfter Schein geht davon aus. Aber ebensowenig als de Hooch zerstückelt er sich oder hängt er zu sehr

am Nebensächlichen: wie jener ist er ein Totalanschauer. Und wenn vielleicht seine Poesie weniger zart, weniger einschmeichelnd ist als die de Hoochs, so könnte man sie dafür auch wieder strenger und beinahe noch stattlicher nennen.

Die ziemlich verwickelte Komposition des Frankfurter Bildes ist jedenfalls mit grosser Ungesuchtheit gelöst (wie gern würde man die fegende Frau, die unter einer sehr geschickten Übermalung verborgen ist, ebenfalls sehen mögen) und nichts steht ihm ferner als eine sich aufdrängende Virtuosität. Die ganz besonders geradlinige Zusammenstellung ist dennoch, und obschon er die feinnuancierten Schlagschatten knochenhart malt, von reicherer Verträumtheit, als sie selbst von jenen erreicht wird, die vor allem auf weiche Abrundung hinstreben. Von bindender Sauce ist nicht im mindesten die Rede; jeden Ton hat er gebrochen und geprüft und doch zeichnet sich das Ganze durch ebene Klarheit aus.

Und merkwürdig ist bei der festen und bestimmten Behandlung des Interieur — ganz unbegreiflich genau und einfach ist vor allem das Stückchen Fliesenboden ausgeführt, das von dem kleinen Spiegel zurückgeworfen wird —, dass da draussen Luft und Bäume doch so duftig locken und säuseln. Schaut man in das lauschige Grün, so ist es gerade, als müsste man die Blätter hinter den Fensterpfeilern sich verschieben sehen, wenn man den Kopf wendet.

Das hineinfallende Licht und die Schlagschatten und Reflexe da drinnen sind bei einer, man möchte sagen sachlichen, Genauigkeit, mit grösster Schlichtheit

empfunden — das Reizvolle des sich schlängelnden Sonnenspieles ist subtil doch ruhig ausgesponnen. Die Sonne tanzt und hüpfet und sprüht Funken auf dem glatten Fliesenboden und wirft einen Widerschein auf die geweisste Wand und umgibt die benachbarten Gegenstände mit gedämpftem Glanz; — doch was gar zu leicht ein witziges Spiel werden könnte, bleibt anspruchslos, die Einfachheit des Ganzen wird prächtig aufrecht erhalten, das feierlich geheimnisvolle Leben der Dinge in seiner stillen Würde nicht überstimmt, sondern begleitet, so dass Farbe, Licht und Tonverteilung in innigem Totalausdruck zusammenklingen zu treuer Harmonie.

Welch eine Freude bei diesem soliden Abbildner des alltäglichen Lebens ein so feines Erfassen des Geistigen zu finden und in diesem Maler des Einfachsten einen Poeten nach seiner Art und einen Weisen begrüßen zu dürfen.

KARNEVAL IN AUGSBURG



ES war zur Karnevalszeit und im träumebringenden Augsburg, dass ich gerade auf einem der weiten Korridore des früheren Palastes von Anton Fugger sinnend vor dem historischen Kamin stand, unter dem Karl V. einmal vom Hausherrn seine Schuldscheine im Zimetfeuer verbrennen sah, als meine Aufmerksamkeit durch ein lautes Getöse abgelenkt wurde, das mich nach dem Balkon des glasbedeckten vornehmen Hofraumes hinzog.

Unter mir lag der riesige Lichthof der drei Mohren, beleuchtet von einer viel grösseren Anzahl elektrischer Lampen, als man da sonst zu brennen pflegt. Rings um den Brunnen, dessen Wasser höher aufzischte und lebhafter in den Karpfenteich herab plätscherte als gewöhnlich, waren dichte Reihen von Agaven und Palmen aufgestellt. Und unter den spitzfingerigen Fächerblättern dieser letzteren bewegten sich nun, die Terrassenstufen herab, aus dem dahinterliegenden grossen Tanzsaal kommend, grillenhaft ausgestaffierte Gestalten, die mich auf der Stelle an Hans Burgkmairs Aufzugfiguren erinnerten und die sich allmählich in freien Gliedern gruppierten.

Der Piemonteser Portier Valentino Peiretti mit seinem *légèren* kriegerartigen Ansehen stellte sich mit

gezierter Keckheit an die Spitze des ritterlichen Zuges, und, in schnörkelhaft balancierender Gangart vorantretend, hiess er die piccolos die grossen Haustürflügel aufschlagen, um so die ihm nachschreitende Gesellschaft in die geräumige Maximilianstrasse zu entlassen.

Neugierig war ich die Treppen hinabgeflogen, aber zu einer näheren Musterung fand sich wenig Gelegenheit, denn hinter ihnen mich einreihend, sah ich die Festgenossen flugs die schmale Katharinengasse einschlagen, zwischen den hohen grauen Mauern der einst stolzen und schönen, jetzt aber verwitterten und verlassenen Patrizierhäuser hindurch, bis man links an ein grosses Tor gelangte, welches Einlass gewährt in den düsteren Kreuzgang des alten Katharinenklosters, — und in einer der Ecken des kühlen Gewölbes geschah es nun, dass ein drohendes Geschrei sich vernehmen liess.

Der Lärm kam aus dem Teil des ehrwürdigen Gebäudes, wo das ungewöhnliche Bilderwaisenhaus eingerichtet ist, in welchem so viele von der Wurzel abgeschnittene Blüten der Kunst ein allzu frostiges Unterkommen gefunden haben; und von der Treppe, welche dahin führt, kam nun ein Esel heruntergestolpert, worauf ein grotesker Kerl sass, der, von den seinen schweren Bierbauch zusammenhaltenden Hüften, zwei schlappe Beinchen die Flanken des Tieres entlang baumeln liess, und auf einer unwahrscheinlichen Hühnerbrust einen aufgeplusterten Quabbelkopf trug, worin ich das fleischumrahmte Plinkern erkannte jenes Claus von Ranstedt, der einst der Narr von Friedrich von

Sachsen war, und der nun jahrein jahraus in einem hölzernen Rahmen an der Museumswand festgenagelt zu sehen ist.

Claus schien über seine Befreiung erfreut; denn er fing sofort an, lustig zu blinzeln, aber als er die reichgekleidete Reiterschar erblickte, welche kam, ihn abzuholen, strich er mit den fetten Händchen über seinen eigenen schäbigen Plunder und kicherte:

Dass Arm' und Reiche sind das macht mir keine Pein
Doch warum nun muss ich just grad' der Arme sein

Es kamen auch andere Personen die Treppe herab, die ich aber in der Verwirrung nicht alle sogleich gut wahrnehmen konnte, und ich folgte dem Reitertrupp, durch die offenstehende Haupttür hinaus, zwischen zwei Hecken, fort in die breite Strasse, wo einst die Nonnen des frommen Klosters im grünen Hain wandelten. Wie ging es nun aber zu, dass wir plötzlich wieder auf der Maximilianstrasse waren, wo um den Herkulesbrunnen ein Umgang gehalten wurde, den ich um so lieber mitmachte, als ich darin eine Ehrenbezeugung erblicken konnte für jene bronzene Kolossalpuppe —

Keine Puppe, es ist nur
Eine schöne Kunstfigur

brummte Claus in den Bart, den er nicht hatte — an jenen bronzenen Koloss also, der, während die Umwälzungen der Jahrhunderte soviel schaffensfroh Errichtetes um ihn herum wegschmolzen, innerhalb des oft buntbewegten Augsburg, schon gerade 300 Karnevals unversehrt mitgemacht hatte. Und es über-

kam mich, als Holländer, ein Wohlgefallen an der prächtigen Gabe seines Schöpfers, dieses Haager Adriaen de Vries, den kennen zu lernen ich nach Deutschland kommen musste.

Der ganze Brunnen hatte seine hölzerne Krinoline, die ihn im Winter vor der Kälte schützt, heruntersinken lassen, und als ich auf sah war es, — mag sein, dass in unserer unruhigen Zeit auch bronzene Statuen nervöse Zuckungen haben — als ob ich den rechten Arm von dem metallenen Riesen sich auf- und niederbewegen sah, und er mit der brennenden Fackel die Hydra, die er an der Gurgel packt, wuchtig geisselte . . .

Aber etwas Lieblicheres zog mein Auge an: beim Fortschreiten bemerkte ich jetzt unter denjenigen, die mit dem Narren die Museumstreppe herabgekommen waren, das schöne Frauchen, aus dem Bild des älteren Holbein, mit der ehrbaren Haube und mit dem aus dem tief ausgeschnittenen Hermelinkragen hervorkommenden süssen Nacken, — und ich nahm mir vor, nachher zu versuchen, sie auch mal von vorne zu sehen.

Durchdrängeln stellte sich aber als nicht so leicht heraus; denn der Zug hatte nun durch Zufluss von vielen Seiten einen grossen Umfang angenommen, und man ging so sehr beengt, dass ich, ganz unter die bunte Menge geraten, die Vorangehenden nur noch unbestimmt zu unterscheiden vermochte. Von der Reiterei, welche die Tête genommen hatte, sah ich nur verwischt das Prangen der farbigen Federbüsche, das schnelle Blinken der Speere und das reiche Geflunker der bunten Fahnen. Nur dann und wann konnte ich, durch die vor

mir Schreitenden hindurch, die flatternde Schabracke eines scheuenden Pferdes gewahren. So rings eingeschlossen, ging ich gerade neben dem Narren, der bei den Trappisten wohl ebensowenig zu Hause gewesen wäre, wie Papageno im Entenfang, und der wiederholt, ohne dass ich den Grund dieser Begünstigung so recht verstand, seine Bemerkungen an mich richtete:

Drei kleine Niggerlein tranken Sherrywein

jodelte er, als er wieder an der stattlichen Fassade der drei Mohren entlang ging, und er dachte wahrscheinlich an den berühmten Weinkeller, denn er schnalzte dabei mit der Zunge, dass es eine Art hatte.

Die modernen Fresken an dem düsteren Fuggerpalast schienen ihm weniger zu behagen; er raunte mir ins Ohr:

Zum Ferdinand Wagner sage man
Cacatum non est pictum — —

Am Mercuriusbrunnen, der die Giovanni-da-Bologna-Seite unseres selben de Vries wohl etwas allzudeutlich zeigt, wurde links an der alten St. Moritz-Kirche abgebogen, bis man von ungefähr vor dem modernen Denkmal von Fugger stand.

Keine schöne Kunstfigur
Eine Puppe ist es nur

Also spöttelnd schwang sich Claus schnell aus dem Sattel, flog die Stufen vom Sockel hinauf, erklomm flugs das Postament, knüpfte geschickt Hans Jacob Fuggers Strumpfbänder los und krabbelte wie an einem Mast am Standbein der schwärzlichen Figur

hinauf. Mit Gewalt riss er ihm die Kiefer auseinander und klopfte ihm auf den Bauch, dass das Häcksel zum Munde herausflog. Hohnlachend schlug er jetzt einen Purzelbaum nach unten und deklamierte pustend:

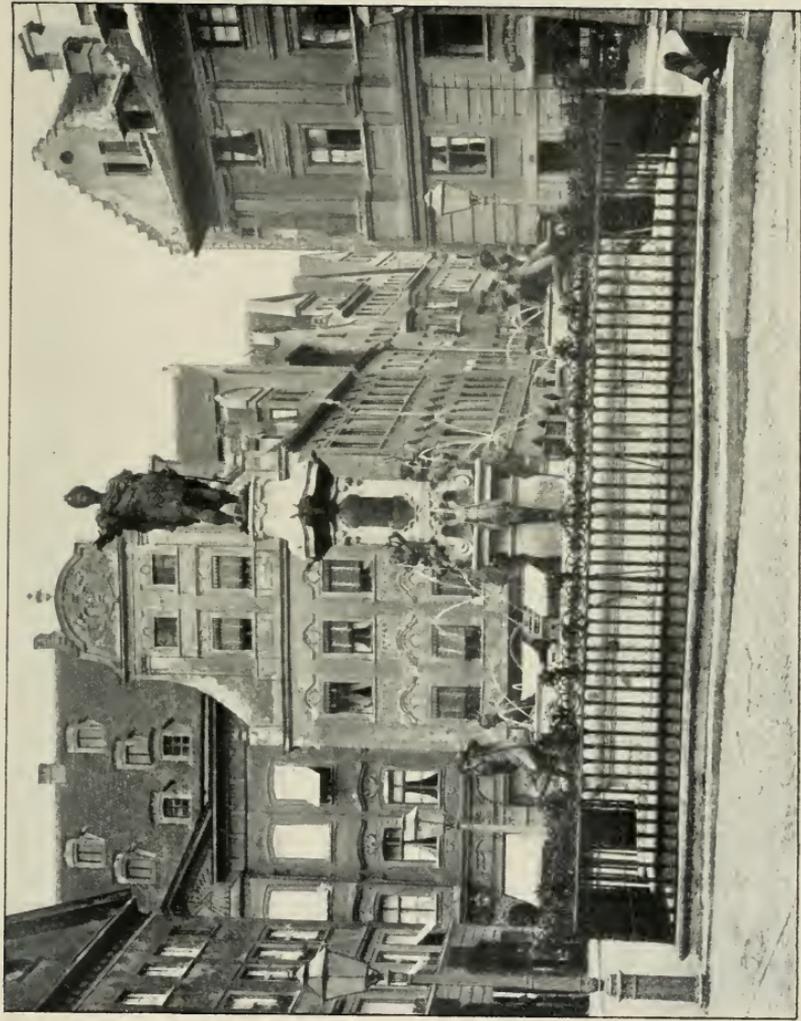
Es war im schönen Karneval,
Wo, wie auch sonst und überall
Der Mensch mit ungemeiner List
Zu scheinen sucht, was er nicht ist

Bravo! dachte ich, da hat wohl der pomadisierte Kustode in dem verlassenen Museum, zur Kurzweil in fahlen Wintertagen, unserm Flegel den Maler Klecksel vorgelesen. Und inzwischen stand gegenüber im Maximiliansmuseum der römische Amor, der da drinnen in der Kälte eines Grabsteins zu schlafen pflegt, und starrte durch ein vergittertes Fenster, und ich sah den verspielten Knaben einen Pfeil abschiessen auf den wackelnden Narren, der nun auf der Stelle das schöne Jungfräulein vor ihm auf den Nacken küsste, was mich — aber ach vergebens — hoffen liess, dass die Unbewegliche sich jetzt doch wohl mal umdrehen würde.

Einer der Ritter indessen strafte Claus mit einem Piken seiner Hellebarde für diese Keckheit, worauf er sich wütend umkehrte und den demokratischen Reim seiner Zeit bissig herausstiess:

Als Adam grub und Eva spann
Wo war dann der Edelmann?

Ohne jedoch weiter auf ihn zu hören, drängte man sich rechts an dem einst von der schönen Philippine Welser bewohnten Hause, in die nach ihr benannte Strasse hinein,



Hubert Gerhard, Augustusbrunnen in Augsburg.

um am Ende derselben auf dem Eiermarkt anzulangen. Der grandiose Augustus-Brunnen, von dem Herzogenbuscher Hubert Gerhard ausgeführt, mutet dort immer wieder so erquickend an, denn durch die Formengebung der italienischen Renaissance hindurch, beglückt mich in der strotzenden Lebensfreudigkeit des Ganzen doch so etwas sprechend Niederländisches. Nie sah ich die neckisch gaukelnden Wasser so hübsch plastischen Formen entspiessen, in plastischen Formen sich ergiessen, von plastischen Formen begleitet, wie bei diesem monumentalen Springbrunnen in seiner schwellenden Grazie, seiner biegsamen Kraft.

Es ist doch eine wunderliche Sache mit diesen niederländischen Bildhauern des sechszehnten Jahrhunderts, so meditierte ich — derweil ich den Schwarm girrender Tauben, durch das Waffengeklirr der reisigen Schaar erschreckt, auffliegen sah von den schwungvollen Statuen, worauf sie gewöhnlich hausen, und während ich im Mondenschein dem tändelnden Spiel der silbernen Wasserlinien träumend folgte: — ihre Kunst hat im Heimatland nie recht gedeihen wollen. Aber lag dies wohl daran, dass keine eigentliche Bildhauerbegabung in unserm Volke steckte, oder war es, dass unsere überwiegend pikturale Kultur nun einmal nach keiner Bildhauerarbeit verlangte, ja sie sogar eher abwehrte? Wenn man bedenkt, wie nicht allein dieser Adriaen de Vries und Hubert Gerhard, aber mit ihnen auch noch Pieter de Witte, Alexander Colins, Hendrik van Amsterdam, Jacob Binck, R. Coppensen, Philip Brandin, und wer weiss welche Nord- und Südnieder-

länder mehr, die deutsche Bildhauerei der ganzen zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts beherrscht und gehoben haben, während man zu Hause kaum Spuren ihrer muskulösen Kunst antrifft, so würde man geneigt sein, zu glauben, dass das Angebot an Talent wohl unverhältnismässig grösser gewesen sei als die Nachfrage. Und jedenfalls könnte ich toteifersüchtig darüber werden, dass vor dem würdigen Augsburger Rathaus von Elias Holl diese Prachtfontäne eines Niederländers steht, während das rythmisch sicherlich noch viel stattlichere Renaissancegebäude, das den Hauptplatz der holländischen Hauptstadt ziert, das elendeste aller Zuckerbäckermonumente vor der Nase dulden muss.

Doch ich wurde in meinem patriotischen Nachdenken gestört durch das plötzliche Heraustreten eines Trupps Trompeter, der sich vor dem Rathaus dergestalt in Positur setzte, dass der bronzene Augustus oben auf dem Brunnen nicht zu schwenken brauchte, um sie zu kommandieren . . .

August musst mal runterkommen
Deine Frau ist krank . . .

Aber der lorbeerbekränzte Gründer der splendissima Rhatiae colonia erhob kaum merklich den ausgestreckten Arm, und nun spitzten die Trompeter sachte den Mund und bliesen in schmale Posaunen, dass sanfte Klarinensklänge aus den Mündungen in die Nacht hinausströmten: glitzernde Geläute wie beim Tönen dünner kupferner Saiten. Und ich sah sie in Schwingungen wie geschwinde Banderollen aus den Blasinstrumenten empor-schwirren, sanfte Feuerpeile herausschlägelnd wie

silberne Serpentina; und wo das flitzende Zittersprühen die hohe Fassade traf, liess diese die stumpfen Plasterschichten, welche Jahrhunderte da herauf gestrichen hatten, abblättern, als ob sie von den Serpentina angesengt wären. Und die imposante Schöpfung des Augsburgerischen Jacob van Campen stand da, erweckt zu jungfräulicher Frische, getaucht in den ausscheinenden Glanz eines magischen Lichtflimmers.

In diesem Augenblick kam der rauhe bronzene Adler mit dem vergoldeten Kopf, der in der Vorhalle thront, schwerschwingend herausgeflogen und kreiste nach oben, um sich auf der Spitze des Perlachturms niederzulassen. Ich blickte ihm nach und sah, dass der alte Belfrood seine orientalische grünkupferne Schlafmütze abgenommen hatte, und wie der Aar, der nun an deren Platz thronte, den Kopf hin und her reckend, lauernd nach unten lugte, und uns mit seinen funkelnden Augen folgte, weit in die Karolinenstrasse, durch welche die Schar jetzt auf den Domplatz zusteuerte.

Ich ergötzte mich beim Wandern an der reichen Reihe von gemüthlichen Giebelhäusern und Haus an Haus tauchten aus den schmalen Seitenfenstern der zierlichen Erker trauliche Mädchengesichter auf, mit dem gütig Sinnenden in den Augen, das den schwäbischen Frauen eigen ist. Durch das Licht, das aus den Häusern strahlte, hatte ich nun auch Gelegenheit, einzelne Figuren aus dem Zug näher zu betrachten.

Ich ging zunächst den Personen, die mit dem Narren die Museumstreppe heruntergekommen waren, und sah dabei hinter einer Anzahl Burgkmairsoldaten — mit

martialischem Wesen und stolzen Helmbüschchen, mit gespannt elastischer und dennoch straffer Schnörkelhaftigkeit — auch das profil perdu von jener ernst lieblichen, edel demütigen Grefin Cordula aus der wunderlichen Ursulalegende, wie Burgkmair die, ich sage nicht zarter, sondern wohl ergreifender als Memling, geschildert hat. Etwas weiter ging der epileptische Sohn von Craton, den Zeitblom mit langen Struwelpeterhaaren auf der Heilung durch den Bischof Valentin von Interamna krampfhaft zuckend auf den Boden gestreckt, so unglaublich durchdringend bildete, neben dem Pilger, wie ihn Hans Burgkmair auf seiner Basilika S. Croce die Kirchenpforte, das Ziel seiner Wanderung, ehrerbietig betreten lässt. Daneben schritt der Kurfürst Ottheinrich von der Paltz, wie Bartel Beham ihn in düsterer Lebensfroheit verewigte, zwischen dem Astrologen Albumassar mit der roten Pelzmütze und dem gelben Mantel an der einen Seite, und an der anderen den Virgilius mit der Hornbrille und dem zweispitzigen weissen Bart, welche ich beide von dem bizarren Herrmann to Ring abkonterfeit gesehen hatte. Etwas weiter liefen drei Männer, deren ich mich aus Das Buch genannt den Tewrdannckh erinnerte, und als der Narr bemerkte, dass ich sie wahrnahm, zitierte er aus dem wunderlichen Text zu den unerschöpflichen Holzschnitten:

Der erst Fürwittig was genannt
Der annder der hies Unfalo
Neydelhart der dritte also . . .

Am Obstmarkt sonderte sich sachte eine männliche Gestalt von dem Zug, die ich anfänglich nur als ein

Schemen in der Nähe der schönen Dame bemerkt hatte, doch die mir jetzt auf einmal in hehrer Rätselhaftigkeit erschien, wie sie rechts am Schwalbeneck bedächtigen Schrittes die Steintreppe nach dem Mauerberg hinanstieg, sich noch einmal umwandte und innig nachdenkend auf die bunte Menge zurückschaute. Er trug an einem Knüttel eine fremdartige Milchflasche und unter dem linken Arm ein grosses fischförmiges Brot, und ich wusste nun an der vorstehenden blauen Mütze und dem roten Mantel, aber mehr noch an dem sinnend geneigten Kopf, dass dieser der sagenhafte St. Joachim war, wie ihn Altorfer auf seiner Geburt Mariä wieder auferweckt hat. Während er auf uns niederblickte, fühlte ich die tiefsten Gedanken in dem Lichte seines Wotanauges erglänzen. Als er sich bekümmert und beinahe mitleidsvoll umgewandt hatte, verschwand er mit dem schweren Schritt eines müden Wanderers oben auf der Treppe in dem Durchgang.

Während ich diesen unheil kündenden Blick von St. Joachim nicht vergessen konnte, schienen meine Gefährten frei von diesem beklemmenden Gefühl zu bleiben, und als Claus von Ranstedt gerade gegenüber der Karlstrasse die goldene Ente aushängen sah, die in einen Lobeerkranz gefasst ist, schwadronierte er, wie das verkannte Genie bei Oberländer, gewichtig:

So, schnöde Welt, verteilst du deine Kränze

Aber die beleidigte Ente, die sich dafür bedankte, mit einem Schweinskopf verglichen zu werden, perdauzte nach unten, und biss den Esel in den Schwanz, worüber Claus lachte, dass die Strasse davon widerhallte.

Wir waren inzwischen aus der Karolinenstrasse herausgekommen, und es ging nun gerade auf das allzu konditorartig renovierte Südportal des Domes los. Es geschah wohl, weil an diesem wunderlichen Abend das uralte städtische Durchgangsrecht noch einmal geltend gemacht worden war, dass die Türen weit aufstanden. Die Reiter bildeten zu deren beiden Seiten Spalier, während wir Fussgänger dazwischen durch entblössten Hauptes die Kirche betraten.

..... Ich schliesse mich Euch an
So etwas Feierliches mag ich gar zu gern

brummte Claus. Schweigend schritten wir zum alten Westchor. Die sanften Glocken des Südturmes läuteten und es war, als ob alte Siegel wegschmelzen und alte Riegel sich zurückschöben.

Aus der Krypta unter dem hochgelegenen Chor stiegen ernste Gestalten, wie in Schleier halbverhüllt, herauf, aber ich fühlte, dass es die alten Heiligen und Bischöfe waren, welche einst in den Nischen des Südportals gethront hatten, und die an diesem Abend von dort unten im düsteren Keller aus einer frostigen Gefangenschaft heraufbeschworen worden waren.

Während die Glocken mit umflortem Klang fortläuteten, ging es an der anderen Seite zum Nordportal heraus, und durch ein beschauliches Viertel von bescheidenen Häusern um die Hinterseite der Kirche sich herumschlängelnd, kam der Zug wieder auf den an so viele stolze alte Turnierfeste mahnenden Frohnhof zurück. Zerstreut richtete ich im Vorübergehen meine Blicke auf die überalten Bronzetüren, deren wunder-

samen Sinn noch niemand recht enträselst hat, als ich durch ein dumpfdröhnendes Herunterpoltern von seltsam tolpatschigen Ungetümen schauernd zusammenfuhr.

Die teuflisch blasende Katze, der wütend grinsende Gorilla, der prophetische Widder, die halbgeköpfte Eule mit dem gespaltenen Schädel, das brüllende Krokodil hatten ihren jahrhundertelangen Dienst als Speier aufgegeben und sich vom Dachgesimse auf die Strasse fallen lassen, wo sie nun hin- und herwackelnd auf ihren vom Gehen entwöhnten Pfoten dahergehumpelt kamen, in der immer unheimlicher werdenden Prozession, an deren Spitze die zurückgebliebenen Reiter sich langsam wieder scharten.

In diesem Augenblick hörte man in der Ferne die Rathausglocke, und Claus, der als Nachtwächter fungieren zu wollen schien, liess sofort laut erschallen:

Hört, ihr Leut und lasst euch sagen
Die Glocke hat zehn Uhr geschlagen
Aber das ist noch gar nicht viel
Gegen was hier aus der Dachrinne fiel

Obschon ich mich erschüttert und beklommen fühlte, wie nie zuvor, liess ich mich von dem Strom mit fort-reissen, fort vom geräumigen Frohnhof, in das enge Josephsgässchen hinein, das, zwischen hohen massiven Steinmauern hindurchführend, an einen schauerlichen Gang eines riesenhaften Grabkellers erinnerte. Das Hufestampfen und die Fusstritte dröhnten unheilverkündend auf den Quadersteinen des Pflasters, und laut hörte man in den Gossen zur Rechten und zur Linken unaufhaltsam Wasser rieseln, das mir, als ich genau

hinsah, dick und rot zu sein schien. Aus dem engen Schlupf entkommen, drängte der Zug bergab. Über einem weiten Tor las man in grossen schwarzen Buchstaben „Leichenfuhrwesen“, und in dem offenen Hof schienen verschiedene finster aufgetakelte Wagen bereitzustehen. Auf einem Gedenkstein neben dem Tor in die Mauer eingefügt, las ich die unterste Zeile der Inschrift:

Auff Erden alles ist umsunst

Wir waren inzwischen an der andern Seite des Mauerberges angelangt, wo die Truppe sich wieder verschmälerte, um die Stufen herabzugehen. In der Tiefe hörte man das Grollen des Wassers. Immer bänger wurde mir zu Mute. Gibt es an und für sich schon Beklemmenderes als in eine Schlucht hinabzusteigen, während dort unten stockdüster das schwindelnd Unbekannte droht?

Der Narr machte keine Spässe mehr, und sein lautschreiender Esel sträubte und stemmte sich und war nicht fortzubringen. Ich musste mich an dem eisernen Geländer festhalten. Schwarze Wolken schlugen aus den ringsum schwerdampfenden Fabrikschornsteinen herunter, und ihr widerlicher Qualm wollte mich fast betäuben. Als wir an der schmalen Eisbrücke mit der steinernen Brustwehr angekommen waren, prallte ich zurück. Nie hatte ich solch ein fürchterliches Getöse von sich peitschenden Wassern gehört.

Hier in der Tiefe ist es, dass man zwei der schnellfliessenden Ströme des wasserreichen Augsburg quer übereinandergeleitet hat, und wunderlich ver-

wirrend wirkt es, wie dadurch das Ohr keine lenkende Linie findet, um das Getöse zu verfolgen, das chaotisch von allen Seiten zugleich aufzuschlagen scheint. Während die Pferde sich nun auf der schmalen darüberführenden Brücke drängend aufbäumten, sah ich plötzlich . . .

Wo hatte ich etwas derartiges schon einmal erblickt? Stand ich wieder im Museum in Cranachs Bild versunken, oder war sein Durchzug durch das Rote Meer hier Wirklichkeit geworden? Aber auf dem, von dem sonderbaren de Wyzewa so angeschwärmten Gemälde ging alles doch tumultuarischer und doch wieder gemütlicher zu, als es sich hier vor meinen fragenden Augen abspielte. Denn dieses hier war entsetzenerregend, aber es war zugleich seltsam geräuschlos. Eben noch hatte ich das Klirren der Waffen, die Rufe der Kriegsknechte und das Gebrüll der Ungetüme, das Stampfen der Hufe mit dem heiseren Sturz des Wassers zusammentönen hören in eine orkanische Orchestration. Aber jetzt war all der Lärm wie weggefegt, und ich vernahm die Stimme von Claus, die prophetischen Töne aus dem Tewrdannckh weissagte:

Khein annder trost verhanden war
Dann alle gar zu ertrinckhen
Und in dem mör zu ersinkhen . . .

Das Wasser aus dem nicht mehr brausenden Strudel dort unten türmte sich plötzlich in weiten weissen Wirbelwolken sacht empor, entlud sich in dichten Schaumflocken auf den Zug, und fegte im Handumdrehen den bunten Haufen vor meinen Augen weg.

In Entsetzen schlug ich die Hände vors Gesicht. Als ich wieder aufblickte, lag die schmale steinerne Eisbrücke selber in ihren nüchternen Linien unberührt vor mir.

Nirgends sah man die Spur einer Katastrophe. Das immer stille Viertel stand in seiner aufgestellten Baukastenartigkeit aufrecht, so ruhig als an andern Abenden, und in der Tiefe hörte man das Wasser strömen wie gewöhnlich.

Ich sah mich um, wer wohl noch bei mir sein möchte. Der sinnende Joachim, der einsam seinen eignen Weg über den Mauerberg gegangen war, stand rechts neben mir, ins Leere starrend mit seinem rätselhaften Auge:

Gleich wie ein Gott in Träumerei versunken dachte ich bei mir selbst.

An meiner andern Seite fand ich den Narren, der auf seinem Esel sitzen geblieben war. Sein Sinn stand nicht nach Glossen, aber einen Augenblick liess er seinen Humor wieder einmal durchbrechen, während er mich spottend anlugte, und die wunderliche Situation (wie beim Fallen des Vorhangs) in der ich mich befand, beim Namen nennend, rezitierte er:

Prophete links, Prophete rechts
Das Weltkind in der Mitten

Dann, sehend, dass ich ganz von dem Geschehenen erfüllt, seinen Witz nicht goutierte, zog er ein anderes Segel auf, und legte sein Gesicht wieder in gedrückte Falten:

Was gut und gross und schön,
Das nimmt ein schlechtes Ende

hörte ich noch aus seinem Munde.

Während alles, was eine Geistesernte von reicheren Kulturen an wackeren und stolzen und schönen und gewaltigen und drohenden Gestalten in dieser barocken Fastnacht zusammengespuht hatte, in den Strassen des vielerfahrenen Augsburg, wieder verschlungen war in der Nacht der Jahrhunderte, waren Claus und Joachim geblieben.

Die Torheit und das Sinnen konnten nicht vergehen.

Aber ich meinte meinen Ohren nicht trauen zu dürfen, als die Lippen Joachims sich sanft entschlossen hatten, und er, mit einer eignen Wehmut über seinem blassen Antlitz, Worte sprach, wonach ich gerade am Suchen war in meinem eignen armen müden Kopf:

Das Beste, was wir von vergangner Schönheit erben
Ist dürft'ges Zitterscheinen von superben Scherben.

AELBERT CUYP



TÄUSCHE ich mich nicht, so zählt Cuypp zu jenen altholländischen Malern, die in ihrem Vaterlande am wenigsten bekannt sind. Nicht etwa, dass sein Name uns nicht vertraut klingt oder wir bei uns jede Gelegenheit entbehren, mannigfache Proben seiner vielseitigen Kunst kennen zu lernen. Weit davon entfernt; aber, wer die englischen Sammlungen nicht besuchte, kann, glaube ich, doch kaum einen rechten Begriff von der wirklichen Bedeutung dieses grossen Malers haben. Zur Zeit, als da drüben, teilweise auf längst untergegangene niederländische Traditionen gegründet, eine grosse Landschaftskunst erblühte, haben, eines Sinnes mit den Künstlern, die ihr Herz an den Bildern unserer Glanzperiode erquickten, die englischen Sammler die schönen Hobbemas und Cuypps an sich gebracht. Und während so die begehrtesten Stücke des Dordrechter Meisters in Schiffsladungen über den Kanal geführt wurden, blieb sozusagen fast nur Ausschuss von ihm übrig. So ist er uns wirklich beinahe ein Fremder geworden. Wer Rembrandt, Frans Hals, van der Meer, um nur die Grössten zu nennen, in ihrem Kern verstehen lernen will, muss dazu noch immer nach Holland selbst kommen, den echten Cuypp

würde man in seinem von des Meisters Kunst entblössten Vaterlande vergebens suchen.

Und das gereicht uns nicht allein zur Schande, sondern auch zum Schaden; denn in gewisser Hinsicht ziemt es sich, Cuyp in der Tat neben den drei genannten Grossmeistern zu geniessen. — So sehr steht er, beinahe wie diese, wenn man ihn in seiner vollen Kraft kennen lernt, gänzlich über dem Kabinettkunstgeschmack der Ateliermaler, und wie bei wenigen weht durch seine besten Offenbarungen ein frischer Atem ewiger Jugend.

Cuyp besass — Signatur eines wirklichen Meisters — seine eigene Sphäre, seine durchaus eigene Tonalität, worin er sich mit völliger Sicherheit bewegte. Und wie er die Landschaft mehr noch aus dem bernsteinenen Ton als aus der Zeichnung aufbaut, auch die Farbengebung der Harmonie des Lichts unterordnet, wie er mit Festigkeit und zu rechter Zeit doch auch mit grosser Zartheit im Luftraum formt, so steht er dem Sehen und Fühlen mancher unsrer Zeitgenossen näher als vielleicht irgend einer der alten Landschaftsmaler.

Cuyp konnte sich denn auch ungestört an dem beweglichen Schauspiel der zitternden Lichtwellen in der freien Natur ergötzen, ohne Gefahr zu laufen, während er sich im Malen gehen liess, die Ansprüche der Werkstatt zu vernachlässigen. Von Hause aus war ihm das Handwerk eigen. Im Geruch der Farbe war er aufgewachsen. Schon sein Vater war ein tüchtiger Kerl in seinem Fach und einer, — würdiger Schüler des vielseitigen Bloemaert — der sich an beinahe alles heranwagte. Drei Oheime dienten der Gilde,



Aelbert Cuyp, Schäfer. Stedelsches Institut.

und schon sein Grossvater wurde als ein eifriger und geachteter Ritter vom Pinsel genannt. Das Malen steckte diesen Leuten im Blut, und was sie taten und fühlten, fühlten und taten sie vor allem als Maler.

Er für sich aber ging keinem Stoff aus dem Wege: er umfasste, sozusagen, alles, was die sichtbare Welt nur bietet. Menschenbild und Tier, Wiese und Interieur, Wasser- und Eislandschaft, Sonnenschein und Mondespracht, Stilleben und bewegte Staffage, alles fiel in sein Bereich. Nicht Raum genug fand sein rastloser Pinsel zum Malen, und hatte er nichts besseres zur Hand, so schmückte er die Wände seines Wohnzimmers mit grossen Ansichten seiner Vaterstadt in Grisaille, verzierte er die Türen eines eingelegten Schrankes an der Innenseite mit phantastischer Malerei, strich er tapfer für einen Weinhändler seiner Bekanntschaft ein doppelseitiges Aushängeschild auf Kupfer an, oder warf er in Bauernhäusern der Umgegend auf grobe Türen, der Querklammern nicht achtend, die sein improvisiertes Paneel unterbrachen, ungeschlacht ausgeführte lebensgrosse Männerfiguren hin. So wie er ging und stand, war er von Natur ein Maler, der keinem Menschen zu behagen, keinem Geschmack gefällig zu sein suchte, und den nicht Ehre, nicht Not oder Selbstgefälligkeit zur Arbeit trieben. Er war eben nur ein selten vollkommener Typus jener Rasse, die nicht viel weiter als zwischen Maas und Yssel eingenistet, plötzlich, man weiss nicht wie, ohne Bedenken alles, was fest und lose ist, malte — sowie etwa andre von Gottes Gnaden aus voller Kehle singen —, und, die

Klassiker zu Hause lassend, allein mit Papier und einem Stück Bergkreide bewaffnet, die Wiesen durchstreifend, ihren eignen Weg nach Damaskus gefunden hatte.

Er selbst hatte freilich nur noch wenig von jenem Aufbrausenden, das neue Entdeckungen meist mit sich führen. Über Bohême-Auffassungen des Künstlerlebens war man in seiner Familie schon hinweg. Obwohl von Natur blutreich, so hütete er sich doch, über die Stränge zu schlagen. Sein Gesichtskreis war reich und weit, doch klar, wie denn auch seine gesunde Malweise gänzlich das Suchen nach dem Ärmlichen, Heruntergekommenen, Pittoresken, Pikanten umging. Denn keine Landschaftsmalerei riecht weniger nach der Lampe und ist von jeder Spielerei weiter entfernt. Nichts ist ihm fremder als Überbildung. Aber freilich, ein Tölpel sieht, fühlt und malt nicht, wie er.

Veranlasst durch die grosse Anzahl Jagdgesellschaften und Herrenbootfahrten, die er mit offenkundiger Sachkenntnis darstellte, vielleicht auch wegen seines Umgangs in guten Kreisen, seiner vornehmen Heirat und der mehr oder minder ansehnlichen Stellungen, die er bekleidete, gewiss auch wegen seines vermutlichen Aufenthaltes auf Dordwyk, hat man Cuyp als eine Art ausserhalb der eigentlichen Zunft stehenden Landedelmann angesehen — mit Unrecht, insofern als das distinguierte Liebhabertum, das man dem Rasse-maler damit zuschreibt, ihm wenig zu eigen war. Ein vornehmer Herr in erster Linie war dieser wackre Kerl sicher auch nicht! Etwa ein Bauer? fragt man viel-

leicht. Ein Herrenbauer, möchte ich sagen, wenn auch gewiss nicht nach seiner Stellung, so doch nach seiner Sinnesart. Wie man von Millet erzählt, dass er mit ebenso fester Hand, als der geschickteste Landmann die Pflugschar durch die Furchen zu leiten wusste, so, denkt man sich, war Cuyp alles, was Hof und Bauernwirtschaft darbot, wie eigener Hausrat vertraut. Ein Pferd konnte er zäumen, eine Kuh melken, eine Fischreuse aussetzen und einen Kahn ebenso sicher lenken als der Beste; denn bei der grossen Mannigfaltigkeit seines Stoffes ist es auffallend, dass er alles, was er malt, nicht bloss als äusserlicher Zuschauer, sondern so vertraulich zu kennen scheint, wie man allein die Dinge, mit denen man täglich umgeht, vor Augen hat.

Vor allem war er ein grosser Freund von Tieren, deren verschiedene Eigentümlichkeiten er bis ins kleinste kannte. Sein Vieh lebt wie bei keinem andern. Und man hätte Ruskin, der in idealistischer Renommage behauptete, dass Cuyp kein Vieh zeichnen konnte, wohl dazu verurteilt sehen mögen, sein Leben lang auf eine der Federzeichnungen des Meisters im British Museum blicken zu müssen, um so begreifen zu lernen, wie diese Tiere kräftiger Konstruktion und fetter Modellierung, die so unverbesserlich auf ihren Füßen stehen, von niemandem in ihrem ganzen Organismus wesentlicher erfasst worden sind. Offenbar hat Cuyp all das Getier um sich herum als gute Kameraden betrachtet. Eine alte Ente, die er mit Sorgfalt abkonterfeite, erhielt auf dem bewussten Bildchen noch obendrein ein kleines Gelegenheitsgedicht, das alle ihre Erlebnisse schildert,

und später wurde dieser Reim noch mit einer freundschaftlichen Grabschrift ergänzt. Wer das tut, muss Herz für seine Tiere gehabt haben. So verfügte er, denkt man sich, über einen Stall, wo er die wackeren Kühe, die er allein oder in Kompositionen malte, nur auszuwählen brauchte. So war er im Entenkäfig, im Vogelhaus und im Hühnerhof heimisch und fand sich im Gestüt zurecht, wo die stolzen Blessen und die apfelgrauen Schimmel gezüchtet wurden, die er mit besondrer Vorliebe auf die ausgezeichnetste Weise porträtiert hat. Er kennt das Land und die Gräben und die Felder, und fühlt die Lüfte und befreundet sich mit dem Vieh, und ging nicht ins Freie hinaus, um, sei es auch nur im Gleichnis, auf dem Acker zu schlafen,¹⁾ selbst nicht, um den lieben langen Tag zu verträumen. Dösend dazusitzen war nicht seine Sache, und wenn es ihm auch behagen mochte, ein einzelnes Motiv gleich einem Spezialisten zu ergründen, und seine breite Behaglichkeit frei von aller Hast war, so war er doch nicht der Mann, lange auf demselben Punkt still zu stehen. Auf einem seiner Bilder sieht man im Vordergrunde einen als Reiter herausstaffierten Herrn sitzen und nach der vor seinen Augen sich erstreckenden Landschaft zeichnen, während ein wartend dabeistehender Knecht zwei Reitpferde an den Zügeln hält: das des Zeichners und sein eignes. Und mit Recht meint man

¹⁾ Tot's middags by gelykenis
Heb ik geslapen op den akker
Poet.

in diesem, die Landschaft explorierenden Maler-Touristen Cuypp selbst erkennen zu dürfen, so wie es ihm auf seinen Studienreisen erging. Die Sonne sah er gern jeden Tag auf frische Gefilde scheinen, und wenn er den Strom entlang schaute, den er als Knabe schon im Kielwasser van Goyens befahren hatte, und auf dem er später beinahe lebte, wurde er zu immer neuen Ausflügen ins Land hinein verlockt, die Maas hinauf, an Nymwegen vorbei, bis zu der mehr hügeligen Gegend, von wo sein Grossvater hergekommen war.

Dieser tüchtige Sinn weitgreifender Erforschung, diese gediegene Universalität beweist noch zum Überfluss die Stärke seiner grossgeschöpferischen Anlage. Wusste er auch ein bestimmtes Gleichmass zu halten, so ging er doch nicht gemächlich im zahmen Sinne zu Werke. Charakteristisch für sein Temperament ist es vielleicht, wie er im Übermut seiner schier mutwilligen Lebenslust die Röcke seiner Milchmägde oder die Kittel seiner Knechte mit schreiendem Scharlach färbt, das man bei keinem sonst findet, und das rauh gegen das besser gemischte Rot seiner raffinierteren Zeitgenossen absticht, gegen das Rot des jugendlichen Maes, des van der Meer oder des de Hooch, und das man als das bürgerliche Rot seines scheckigen Rindviehes, zur Potenz gesteigert, bezeichnen möchte.

Bei Cuypp schwillt alles von ländlicher Lebenslust, und selbst schon auf seinen einfachen, in Kreide ausgeführten, oder auf Chinesische Tusche-Linien luftig getönten Skizzenbuchblättern tritt dies sprechend zu Tage. Ob er eine Kirche, einen Ochsen, eine einzelne

Pflanze, eine Fernsicht, ein paar Hunde, strömendes Wasser, eine Waldgegend, ein Städtebildchen oder eine pittoreske Partie um eine Mühle herum zeichnet, es scheint insgesamt von milder Lebenskraft durchtränkt. Auf einigen dieser mit wenig Farben kolorierten Zeichnungen fühlt man die Kühle um die Ohren wehen und spürt die köstliche Salzlucht und die belebende Kraft eines Aufenthalts in der freien Natur in den Adern. Und dabei ist es auffallend, und zwar in seinem ganzen Schaffen, wie trotz all dieses Überflusses sein Stil doch beherrscht bleibt, indessen beherrscht ohne eine Spur von System, denn keinerlei Lehre unterdrückt bei ihm die Natur, wie auch keine Natur sich ihm zu einer erkennbaren Lehre kristallisiert. Abgesehen von dem oft zu Gewollten seiner dunklen Distel- oder Kohlblattrepussoirs, bewegt er sich mit vollkommener Freiheit in dem Viereck. Niemand, der weniger als er einen Himmel — und in seinen Wolkendessins ist denn auch die grösstmögliche Mannigfaltigkeit zu beobachten — nach vorgefasstem Begriff von Regelmässigkeit komponiert, und doch das Gleichmass besser bewahrt als er, und die Illusion eines unendlichen Himmelsgewölbes, Sitz unerschöpflichen Lichtes, giebt. Übrigens auch, wenn er einen klar gestrichenen Himmel malt, wie viel reifer und zusammengehaltener in der Lichtatmosphäre wirkt dieser doch als bei jedem andern. Keiner der alten Niederländer, der, und zwar gänzlich ohne Sauce, so harmonisch enveloppiert ist wie er. Und wie bewegt es in seinen Darstellungen auch zugehen mag, so bleibt die Sphäre doch gebunden.

Fällt es z. B. Rubens ein, eine grosse Landschaft hinzuwerfen, wo von allem etwas angebracht ist, so glaubt man dem Tag des Gerichts oder wenigstens einem Erdbeben beizuwohnen. Cuypp, dessen Natur übrigens an Überschwang kaum hinter der des gewaltigen Vlāmen zurücksteht, mag seine Landschaft noch so sehr bevölkern, sie bleibt doch ein Bild harmonischer Friedsamkeit, und weit davon entfernt, nach Nymphen zu riechen, ein erfrischendes Arkadien. Aber ein Arkadien, das er an der Merwede von Angesicht zu Angesicht gekannt; man muss vielleicht mit jenen Spaziergängen auf der Dordrechter Insel, um die Stadt herum, vertraut sein, vertraut mit Eikendonk und mit Krispijn und der Watermolenwei und dem Weeskinderendijkie und der Mijl, um diesen eigenartigen goldenen Schleier so recht nachzufühlen, der so oft in der Morgen- und Abendstunde dort über den Auen ausgebreitet liegt, und den der Bewohner des Torensteedje¹⁾ über alle seine Werke ausgegossen hat. Von seiner Sonne zum mindesten werden die Engländer ohne Spott zugeben müssen, dass sie ausserhalb Hollands niemals geschienen hat.²⁾ Denn an jener Seite unserer Deiche hätte er diese blonde Glücksgegend der ganz von zartem Dunst der fetten Polder überhauchten Auen nicht finden können. Das nüchterne Butter- und Käsevolk mag für die Segnungen des Morgens

¹⁾ Familiärer Ausdruck für Cuypps Landgut Dordwijk.

²⁾ Die Engländer meinen, dass nach Ansicht der Holländer „the sun never shines outside Holland“.

nur das materielle sprichwörtliche Lob gefunden haben, — Cuypp jedoch kann man nicht vorwerfen, dass er für das nicht stoffliche Gold, wie es in der Gegend seiner Heimat die Morgenstunde so ganz besonders atmet, kein offenes Auge gehabt habe. Sein Morgenschein ist ein froher Lebensbote und erfüllt die Luft mit einem Jauchzen des Entzückens über die ringsum sich kundgebende Wiedergeburt.

Seine Sonne ist nicht dazu da, pittoresk zu spielen, sie hüpfst nicht und schlüpft nicht, sondern durchfunkelt ganz die lichtatmende Luft. Die Bäume sind ihm unerträglich, die den Glanz des Himmels nicht frei genug durchstrahlen lassen, und die Hügel im Hintergrunde dienen nur dazu, das Licht unter neuen Flächen aufzufangen. Durch seine Wiesen und über seine Wasserflächen schwillt ein voller Jubelton über das klare, reiche, gesunde Dasein, das alles, was lebt, aus dem Odem dieser Triften wie mit weiten Nüstern einzieht. „Die Ströme geben Schlamm und nähren den Boden“¹⁾ . . . Und der Maler tränkt es alles mit seinem eignen nährenden Lebensmut. Die Gestalten wandeln durch seine Landschaften wie unter dem Eindruck einer segensreichen Weihe in dem Glanze des allumfassenden Pastorale. Die Bäume zittern und winken, der Himmel strahlt und alles jauchzt frohmütig mit in diesem „ . . . frischen Geist, dem hier der Mensch begegnet, der ihm den Blick erquickt

1) „De stroomen geven slib en koesteren de gronden . . .“
Vondel.

und alles schmückt und segnet.“¹⁾ Es ist wie ein Hymnus auf das Glück, woran selbst die Tiere teilnehmen. Seinen Tieren, besonders seinen Kühen, weiss er dann auch eine ungemene Würde zu verleihen, und gar weit ist dieses mächtige Vieh, das sich den Wind so stolz um die Köpfe wehen und das Wasser so vornehm seine Füsse umspülen lässt, von jenen, für den Malerbrauch sammetneuhengerichteten Kühen Adrians van de Velde entfernt, wie denn auch seine Pferde, deren forscher Bau zwei Jahrhunderte später den Kavaliermaler Géricault vom Schläfe abhalten sollten, himmelweit von den sauberen Salonpferden von Wouwerman verschieden sind. Seine Kühe sind auch nicht die schläfrigen Trampeltiere, die nur stumpf fressen und wiederkäuen, — es sind die stolz gebauten Geschöpfe, die ihre Schnauzen brüllend in die Luft strecken, als gingen sie mit auf in der Herrlichkeit dieser leuchtenden Landschaft, — sie stehen da, die Majestät des Alls in sich aufzusaugen. Und die Magd, die den Überfluss der Euter in die blitzenden kupfernen Kannen giesst, scheint mit der Milch von Gigantenrindern umzugehen, gleichwie die Stadt, unter deren Rauch die Milchbucht liegt, von schier übernatürlichem Wohlstand strotzt.

Denn es mochte nun in diesem Dordrecht, dessen sprechendes Lichtbild er so gern am Horizont anbrachte, wohl auch Elend hausen — hatte ja dort der Maler

¹⁾ „. . . frisschen geest, die hier den mensch bejengt,
P Het aangezicht verquickt, en alles streelt en zegent.“

Vondel.

selbst das Heilige-Geist- und Pesthaus mit zu verwalten, — es mochte dort Unrecht gedeihen, worüber er in der Hohen Vierschaar zu Rat sitzen musste, es mochte in der Kirche, der er als Diakon und Ältester diente, Parteistreit wüthen, der trotz allen Redens der Dordrechter Synode nicht hatte geschlichtet werden können, — er, der Stadtgenosse jener gefürchteten Oranien — feindlichen de Witts, schien blind und taub gegen alle Wirrungen zu sein, und atmete lauter Friede und Freude inmitten der vielbewegten alten Feste. Und in der Schwingungsbreite seines Geistes sah er jenen massiven Gürtel von Häusern und Gebäuden längs seiner Merwe nur als unantastbares Bollwerk von Hollands Macht und Wohlfahrt und anders nicht.

Es hängt in London ein von Cuyp gemaltes Porträt, das, wie mich dünkt, jeden fesseln muss, der den Meister verstehen will. Es ist ein etwas gedrungener Männerkopf, mit breiten Backenknochen, mit stumpfer Nase, mit steifem Bart, mit starkem Kinn; ein Kerl wie ein Baum, dem nicht leicht beizukommen ist, der zwar etwas kuhäugig aber doch im Grunde sehr weise dreinschaut und dann mit festem Blick, nicht ohne Vornehmheit, dem Beschauer ins Auge sieht. Gewiss, ein Porträt von Rembrandt greift tiefer, aber ein umfassenderer Geist spricht kaum daraus. Diese in voller Farbe, in der Spannung und Ziehung der Haut, in der Bildung der Augenhöhle, Stirn und Kieferpartie vollkommen modellierte Malerei eines vollendeten Porträtisten — mag sie uns, wie man früher glaubte, des Malers eigne Züge zeigen oder nicht, — was er

uns hier von diesem Manne erzählt, macht den Eindruck, zum grossen Teil unwillkürliche Autobiographie zu sein. Jedenfalls muss dieser Mann, wenn auch nicht vollkommen seinesgleichen, doch ein Mann ganz nach seinem Herzen gewesen sein: ein Mann von breiter Grundlage, weniger interessant um seiner schönen Züge als vielmehr um der *vigueur* seiner ganzen Erscheinung willen.

Denn auch Cuyp würde man schlecht beurteilen, wollte man seine reizvollsten Züge sorgsam ans Licht ziehen, wollte man die schönsten, die vollendetsten seiner Kabinettstücke zusammen lesen und aus einer solchen wohldurchsiebten Elitekollektion des Malers Wert bestimmen.

Es war ihm nicht darum zu tun, ein konzentriertes Motiv im schmeichelnden Bilde zu erhaschen. Man muss ihn nehmen als den Kerl, der hinter dem ganzen Oeuvre steckt. Obschon er ausführlich sein konnte, wie der Beste, so seziert Cuyp doch nicht, — er fasst zusammen, er ist vor allem der Mann mit dem vollen Griff, und so will er selbst genommen sein. Übertrifft er auch Schlag auf Schlag geachtete Spezialitäten in ihrem eignen Genre, so bleibt er doch dabei immer auf eignen Füßen stehen. Beinahe alle seine Dordrechter Gildebrüder: sein Oheim Benjamin, Lesire, Bol, van Hoogstraten, Maes, Levecq, de Gelder wurden früher oder später mehr oder weniger von Rembrandt ins Schlepptau genommen, — er allein blieb im eignen breiten Fahrwasser, in welches sich kein anderer hineinwagen sollte.

Cuyp besass zweifelsohne nicht den Tiefsinn Rujsdaels, das Feinbesaitete Hobbemas, nicht das Zartflüssige des Van der Neer oder das subtile Durchdringen der Natur, das Potters beste Werke adelt. Aber im natürlichen Umfassen war er nicht allein dem letzteren überlegen und seinerseits verfügte er über etwas, das keinem von ihnen allen eigen war: denn vielleicht sind von niemandem je so freigebige Landschaften voll erfrischenden Lebensmutes gemalt worden, und war es auch insgesamt etwas schwere Kost, die er bereitete, so war es doch Glockenspeise, wenn ich's recht sehe. Genau betrachtet, pflegen seine Mittelgründe zu kompakt zu sein, aber diese Kompaktheit löst sich im Orchester des ganzen Bildes, zwischen dem robusten Vorderplan und den zitternden Hintergrund, natürlich auf. Seine grossen Stücke kennzeichnen sich oft durch etwas Ungefüges; aber trotzdem erreicht er damit was er will, weiss er zu sagen, was er beabsichtigt, legen sie auf unverkennbare Weise seine männliche Sensibilität dar. Er erinnert hierin an jene schwerkgebauten Menschen, die trotz ihrer grossen Körper sich doch so bequem zu bewegen wissen, dass man über die Biegsamkeit dieser massiven Gliedmassen, über so ruhigen Gang unter so schwerer Last erstaunt.

Aus einer englischen Privatsammlung ist mir so eine Flusslandschaft von Cuyp in Erinnerung geblieben, dem ungefähr einzigen Bilde ersten Ranges verwandt, welches man bis vor kurzem von ihm in Holland noch finden konnte. Eine Ansicht, auf der ein grosses, scharf in die Luft hineinragendes Segel eines plumpen Schiffes in prächtiger, geschmeidiger Tonfestigkeit gegen

ein glattes Stück leuchtender Luft hingemalt steht, so im grossen, ohne leer zu erscheinen, nein, in so gediegener Fülle, dass in die Haltung des tüchtigen, von einem Gewühl von Kähnen und Tauen umringten Fahrzeugs etwas wirklich Feierliches hineinkommt.

Unter solcher Stattlichkeit muss Cuyp sich heimisch gefühlt, in dieser Sphäre am wonnigsten geatmet haben, — und wenn ich die Kunst dieses magistralen Malers in meiner Phantasie zu umspannen suche, so ist es mir, wie wenn ich ihn als Befehlshaber von solchem triumphierenden Schiff unter üppig strahlendem Licht, mit weitgeschwellten Segeln in den Hafen des Glücks stattlich einfahren sähe.

D
64
4

**THE LIBRARY
UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Santa Barbara**

**THIS BOOK IS DUE ON THE LAST DATE
STAMPED BELOW.**

UC SOUTHERN REGIONAL LIBRARY FACILITY



A 000 652 395 5

