

# VARIOUS

KUNST UND KÜNSTLER  
ALMANACH 1909

Various

**Kunst und Künstler Almanach 1909**

«Public Domain»

## **Various**

Kunst und Künstler Almanach 1909 / Various — «Public Domain»,

## Содержание

VORWORT	5
ERINNERUNG AN WILHELM LEIBL	6
EINE AUTOBIOGRAPHISCHE NOTE ADOLF MENZELS	12
ZWEI HOLZSCHNITTE VON MANET	13
UEBER LANDSCHAFTSMALEREI	16
REMBRANDT	18
Конец ознакомительного фрагмента.	22

# Various

## Kunst und Künstler Almanach 1909

### VORWORT

*Wo Künstler über Kunst sprechen, da wird der Laie fast stets ruhige Objektivität und Vollständigkeit vermissen; ja, er wird oft noch verwirrter werden durch die leidenschaftlichen Einseitigkeiten der Produzierenden als er es schon war. Dennoch wird er nach einiger Zeit merken, dass ihn die einseitigen Ideen der Künstler mehr gefördert haben, als es sachliche Auseinandersetzungen eines Schriftstellers hätten tun können. Denn die Urteile der Künstler sind Willensäußerungen und es wohnt ihnen als solchen fortreissende Kraft inne. Es ist durchaus richtig, was Gottfried Keller einmal schrieb: „Die Literaten sind wohl nützlich für das Logische und Chronologische, das Graphische und Biographische, für das Einfügen des Festgesetzten; vor dem Gegenwärtigen, sofern es als neu oder überraschend erscheint, stehen sie in der Regel unproduktiv und ratlos, und die ersten Stichworte müssen immer von Künstlerkreisen ausgehen und sind daher meist parteiisch, welche Parteilichkeit von den Literaten, nachdem die erste Kopflosigkeit überwunden, weiter ausgesponnen wird, bis der Gegenstand der Vergangenheit angehört und einer verständigen Registrierung fähig geworden ist.“*

*Von solchen Gedanken geleitet, hat sich der Verlag entschlossen, einige der markantesten Aeusserungen von Künstlern über Kunst oder über andere Künstler, die im Laufe von sechs Jahren in der Kunstzeitschrift „Kunst und Künstler“ veröffentlicht worden sind, gesondert in diesem Almanach abzdrukken. Der Verlag glaubt, dass es den Lesern willkommen sein muss, die in verschiedenen Jahrgängen verstreuten Aeusserungen einmal zu bequemem Genuss und Vergleich beisammen zu haben. Es soll nichts Vollständiges gegeben werden, es wird in keinem Punkte eine systematische Uebersicht über das Wollen und Vollbringen der modernen Kunst dargeboten; was der Leser hier findet, gleicht vielmehr einem merkwürdigen Feuerwerk von Geistesblitzen, vom Zufall oft entzündet und gleich dann wieder erloschen. Aber man wird finden, dass die Strahlen leidenschaftlichen Erkenntnisdranges, die von diesen Künstlerworten ausgehen, sehr oft mit ihrem jähem Glanz in neue Welten hineinleuchten und den Geist so zu jener Selbstthätigkeit zwingen, die dem denkfrohen Menschen höchster Genuss ist. Wenn diese Proben daneben Diesen oder Jenen begierig machen sollten, die Zeitschrift kennen zu lernen, aus der sie stammen, so wird diese Nebenwirkung sehr willkommen sein. Das ist selbstloser gemeint als es klingt. Denn die Zeitschrift, die denselben Titel trägt wie dieser Almanach, folgt im grossen derselben Tendenz, wie dieses kleine Buch; auch sie will Freude an der Kunst und Liebe zu den Künstlern erwecken und immer dem Grundsatz folgen, dem dieser Almanach seine Existenz verdankt: die Künstler über sich und ihre Arbeitsleidenschaften zum Sprechen zu bewegen und so zu erreichen, dass sich die Ideen der Kunst an sich selbst immer von neuem entzündend, dass die „Stichworte“ immer rechtzeitig gegeben werden, worauf die andern Akteure der fortschreitenden Kultur nur warten, um in Tätigkeit zu treten.*

DER VERLAG BRUNO CASSIRER

## ERINNERUNG AN WILHELM LEIBL VON HERMANN SCHLITZGEN

Im Sommer 1892 musste ich nach Aibling, um Moorbäder zu nehmen. Aibling war sonst ein langweiliges Nest; aber bei den Künstlern hatte es einen guten Ruf: Leibl wohnte dort, seit vielen Jahren. Ich war von jeher ein grosser Verehrer von Leibls Kunst gewesen; als junger Mensch nach München gekommen, gehörte ich zu einem kleinen Kreise, dem schon damals (es war im Jahre 1880) Leibl ein ganz Grosser war. Auch mein späterer langjähriger Aufenthalt in Paris, wo ich die moderne Kunst an der Quelle studieren konnte, that dieser Liebe keinen Eintrag; im Gegenteil: als ein „rocher de bronze“ stand Leibl gross und einzig in meiner Münchner Erinnerung.

Doch wusste ich von seinem Misstrauen gegen Kollegen; man hatte ja so viel über seine Menschenscheu erzählt. Deshalb kam mir auch gar nicht die Idee, dass ich ihn vielleicht kennen lernen würde.

Den Abend nach meiner Ankunft in Aibling promenierte ich auf dem Markt und freute mich über das originelle alte Rathaus mit dem gemütlichen hohen Dachstuhl; da kommt Sperl aus einer Seitengasse auf mich zugeschossen, Sperl, der einzige langjährige Freund und Kamerad Leibls. „Kommen Sie doch mit auf den Keller, Leibl ist auch da und wird sich sehr freuen!“ Das erlaubte ich mir stark zu bezweifeln, aber Sperl wurde dringend, stellte mir mit Sicherheit in Aussicht, dass ich nicht schlecht behandelt werden würde und so ging ich mit.

Die Bekannten Leibls waren schon versammelt, Aiblinger Honoratioren und Bürger, unter andern ein kunstsinniger Herr Justizrat und Baron, der später über Leibl einen ausgezeichneten kleinen Nekrolog im Aiblinger Tageblatt veröffentlicht hat, und der Kreistierarzt, dessen Freundschaft mit Leibl ihm ein seltenes Glück gebracht hat: er und seine ganze Familie wurden von Leibl in vielen kleinen Werken gezeichnet und gemalt; die Kinder in allen Lebensaltern, in Oel, in Kreide, in Bleistift, mit der Feder. Leibl, der auf der Jagd gewesen, kam erst spät auf den Keller. Er war in oberbayrischer Gebirgstracht, die ihm vorzüglich stand. Freundlich, wie einen alten Bekannten, begrüßte er mich. Wir kamen schnell in ein Gespräch; gurgelnd und schwer in reinstem kölnischer Dialekt floss seine Rede. Ich habe das nie begriffen: seit seiner Jugend war er von Köln weggekommen, hatte fast ausschliesslich mit oberbayrischen Kleinstädtern und Bauern verkehrt und nicht ein Atom von seinem Kölner Platt war verwischt worden.

Bald wurden wir gute Freunde. Wenn wir zu dritt, Leibl, Sperl und ich, bei verschiedenen Schoppen guten Tyrolers allein hinten im Wirtszimmer sassen, vergass ich den Rheumatismus, der mich nach Aibling gebracht hatte. Hoch gingen da die Wogen der Kunstbegeisterung; Leibl taute auf und erzählte von seinen Anfängen, seinen Kämpfen. Sein Auge leuchtete, wenn von den alten Meistern geschwärmt wurde: Holbein, Rembrandt, Hals, Velasquez! – Der Plan einer Reise nach Madrid zu Velasquez wurde erwogen.

Schlecht, elend schlecht erging es den Modernen im allgemeinen und den Münchnern im besonderen.

Ich zeigte Leibl einmal die Lithographie von Daumier: ein Maler sitzt in der Landschaft vor seiner Staffelei, hinter ihm ein zweiter, ein dritter und so fort in endloser Reihe. – Der erste studiert die Natur, der zweite kopiert den ersten, der dritte den zweiten und so weiter.

„Sehen Sie,“ sagte Leibl lachend, „da haben Sie die ganze münchener Kunst.“

Leibl war weniger menschenscheu als kollegenscheu. „Was soll ich mir ihre schlechten Bilder ansehen, ich kann dann acht Tage lang nicht arbeiten.“

Die Fontainebleauer und Courbet waren seine Liebe. Von ihnen sprach er mit der grössten Begeisterung. Mit Courbet war er nach Paris gegangen, Courbet hatte ihn dort in seinen engeren

Freundeskreis eingeführt, in revolutionärer Zeit, kurz vor dem Kriege. Im Hinterzimmer eines Cafés hatten sie sich versammelt, in dem leise gesprochen wurde. Von Zeit zu Zeit kam der Wirt herein und legte den Finger auf den Mund, wenn sich draussen etwas Verdächtiges zeigte. Die Napoleonische Polizeiwillkür stand in Blüte.

Mit wem er da zusammen sass, wusste Leibl nicht; er wusste nur das eine: es waren Künstler und Schriftsteller.

Courbet klopfte ihn dabei hier und da freundschaftlichst auf die Schulter: Gut Freund. Das empfahl Leibl bei der Tischgesellschaft. Leibl, der kein Wort französisch verstand, hatte keine Ahnung, wovon die Rede war. Nur in den Gesichtern der Leute las er, dass es etwas Unerlaubtes war, wovon gesprochen wurde.

Courbet besuchte Leibl öfter im Atelier, wo er damals „die Cocotte“ und die „alte Pariserin“ malte. Courbet erkannte ihn an: durch Schulterklopfen und kräftigen Händedruck.

Leibl hatte aus dieser Zeit eine grosse Sympathie für die Franzosen bewahrt; und später waren sie ja die ersten, welche seine Kunst verstanden und anerkannten.

Mit grosser Bitterkeit erzählte Leibl, dass in der ersten Zeit Bilder von ihm teilweise „verbessert“ wurden. Entweder hatte er sie nicht genug ausgeführt, dann wurden einzelne Stellen sauber übermalt, oder sie waren zu leer, dann wurde noch etwas hineingemalt, z. B. auf dem „Jäger“ (der junge Baron Perfall) hinten am Seeufer ein Boot und ein idyllisches Häuschen hinzugefügt.

(Nach Leibls Tode wurde Sperl ein Bild übersendet, er möge urteilen, ob das Bild echt sei. Sperl schrieb: das ganze Bild ist unecht, bis auf einen schmalen Streifen ringsum, welcher vom Rahmen verdeckt war.

Das Bild war ganz übermalt worden!)

Eines Abends erschien an unserm Tisch ein Kunstmaler. Wie gewöhnlich war Leibl sehr zugeknöpft gegen den Gast. Dieser, um sich gut einzuführen, begann: „Herr Professor, Sie werden sich wundern, in mir einen Mitarbeiter zu sehen.“ Leibl sah den Mitarbeiter scharf an.

„Ja, ich habe einmal auf eines Ihrer Bilder ein Stück Hintergrund hinein gemalt.“ (Dann schalkhaft:) „Sie hatten sich's hinten herum etwas leicht gemacht, so huschel-buschel.“

Leibl sprang auf und ich dachte, etwas Furchtbares müsste geschehen. Aber er beherrschte sich und ging hinaus in den Garten.

Als er nicht wiederkam, wurde ich ängstlich und suchte ihn draussen. Mit grossen Schritten ging er auf und ab: „Ist der Mensch noch da? Ich schlage ihn nieder!“

Es gelang mir endlich, Leibl zu beruhigen. Der Gast musste sich aber für den Abend mit der Rückenansicht Leibls begnügen.

Der Ahnungslose flüsterte mir noch zu: „Leibl ist wirklich sehr unzugänglich.“

Einmal warm geworden, unterhielt sich Leibl gern von seiner Arbeit. Da er jeden Strich direkt nach der Natur machte, so hatte er oft mit grossen Schwierigkeiten zu kämpfen. Die „politisierenden Bauern“ z. B. sind unter den denkbar schlechtesten äussern Verhältnissen entstanden. Niedrig, eng und schlecht beleuchtet war das Zimmer, in welchem er das Bild malte. Alle fünf Bauern mussten sitzen, auch wenn er nur an Nebensächlichem arbeitete. Leibl stand in der Thür und konnte kaum sehen, was er malte. Um seine Arbeit betrachten zu können, musste Leibl von Zeit zu Zeit ins Freie gehen. Manchmal schlief ein Bauer ein und brachte das Ensemble durcheinander.

Ueberhaupt musste er die Gesellschaft immer an Händen und Gliedmassen, wie Marionetten, zurechtrücken.

Die „drei Frauen in der Kirche“ hätte er beinahe unfertig stehen lassen müssen, nachdem er bereits zwei Sommer daran gearbeitet hatte.

Sein Freund, der Pfarrer, der ihn bestimmt hatte, vom Ammersee nach Aibling überzusiedeln, starb plötzlich. Und der Nachfolger verbot Leibl das Arbeiten in der Kirche. Erst durch die Vermittlung eines sehr hohen Herrn wurde das Verbot zurückgenommen.

Leibl malte an diesem Bilde drei Sommer (nicht 10 Jahre, wie in münchener Künstlerkreisen allgemein erzählt wurde).

Da er meist in engen Bauernstuben arbeitete, in denen er nicht zurücktreten konnte, so „verhaute“ er sich oft in den Verhältnissen der Figuren. Die junge Bäuerin z. B. im Vordergrund des Kirchenbildes, welche jetzt noch zu lang ist, war einmal noch länger. Sperl kam und sah es. Leibl musste das ganze Stück herauskratzen, eine Arbeit von drei Monaten.

Auf die „Wilderer“ hatte er grosse Hoffnungen gesetzt; das sollte wieder einmal ein grosses figurenreiches Werk werden. Die Hosenträger des vordern jungen Bauern reizten ihn besonders in der Farbe; er fing an, daran zu malen und wollte das Ganze danach stimmen. Das Modell, vor kurzem erst vom Militär gekommen, reckte sich fortwährend mit „Stillgesessen“ krampfhaft in die Höhe. So geriet die Figur bei Leibl furchtbar in die Länge. Sperl war gerade in München. Da besuchte ihn der alte Bauer, welcher für den Wilderer im Hintergrunde sass. Er war nach einem Ort bei München gewallfahrtet.

„Herr Sperl, mit dem Herrn Leibl geht's schlecht. Er bringt sein Bild net z'samm'. Er ist ganz auseinander!“

Sperl fuhr nach Aibling hinaus und sah das Unglück. Zu ändern war da nichts mehr. Leibl hatte das Bild bereits für eine Ausstellung nach Paris versprochen und schickte es dorthin.

Im Cercle international bei Georges Petit sah ich es. Ich fragte Leibl später, was aus dem Bilde geworden wäre. Mit tiefer Niedergeschlagenheit, wie von einem grossen Unglück, erzählte er, dass er das Bild zerschnitten hätte, als er es wiedersah.

Einige Fragmente existieren noch davon und zeigen Leibls ganz wundervolle Charakteristik.

Mit dem Zerschneiden war Leibl immer schnell bei der Hand. Die verschiedenen Handfragmente, die man von ihm kennt, rühren alle von zerschnittenen Bildern her. Erbarmungslos wurde oft die Arbeit langer Monate vernichtet.

Hände zu malen war ihm das grösste Vergnügen; charakteristisch ist, dass bei den nach seiner Ansicht misslungenen Bildern die Hände immer gut waren, Gnade vor seinen Augen fanden und gerettet wurden.

Der Fehler, in den er oft verfiel, dass der Kopf zu klein wurde, kam wohl daher, dass er meist zu nahe am Modell sitzen musste. Auch auf dem Porträt des alten Baron Perfall in der Münchner Pinakothek fällt der etwas zu kleine Kopf auf; für mich sind die Hände das schönste auf dem Bilde, wahre Wunderwerke einfacher, köstlicher Malerei.

Eines Abends war in unsrer Gesellschaft eine Dame, an deren Händen Leibls Blicke wie gebannt hingen. „Solche wundervollen Hände, mein ganzes Leben lang möchte ich nur Porträts mit Händen malen. Die Damen sitzen aber nicht ruhig, die Bauern sitzen besser. Dann muss man die Damen dabei unterhalten, das kann ich nicht. Ich muss doch bei den Bauern bleiben.“

Als ihm ein Bekannter aus Florenz die Photographie nach dem Triptychon des Hugo van der Goes schickte, geriet Leibl in helle Begeisterung über die Hände der Hirten.

Meisterhaft in ihrer Einfachheit war die Technik Leibls. Er war fanatischer Prima-Nass- in Nassmaler. Die zwei grossen Feinde waren das Einschlagen und das zu schnelle Trocknen der Farben. Er war überzeugt, dass die Alten ein Mittel besaßen, um die Farbe lange nass zu erhalten. Was hat er nicht alles versucht! In nasse Tücher gegen die kühle Wand wurde das Bild gestellt, im Sommer wurde im Garten eine tiefe Grube gegraben als Nachtquartier für das Bild.

In fortwährender Sorge war Leibl, in welchem Zustande am folgenden Tage die Farbe sein würde; ging es nicht mehr, war sie schon zu trocken, dann wurde das ganze Stück ausgekratzt. Zwei scharfe Rasiermesser, die er bei dieser Gelegenheit mit grosser Meisterschaft handhabte und Spiritus waren die Mittel zur Vernichtung. Auf trockne Farbe zu malen, war ihm einfach unmöglich; für ihn war der schöne Guss der Farbe, die Reinheit, der Schmelz alles. Deshalb haben sich auch alle seine Bilder wundervoll erhalten.

Wenn über Böcklins Technik ganze Bände geschrieben werden konnten, so ist die von Leibl in wenigen Worten zu beschreiben. Von ihm existiert kein einziges gesprungenes Bild.

Die letzten 20 Jahre seines Lebens hat Leibl nur in Oel gemalt. Mitte der siebziger Jahre versuchte er sich in Temperamalerei; der „Offizier“ (Freiherr von Stauffenberg) auf der Münchner internationalen Ausstellung 1901 war in Tempera; dann hat er noch die Gräfin Fichler-Treuberg, deren herrliches Porträt in gestreiftem Kleid die Perle dieser Ausstellung war, ein zweites Mal in Tempera angefangen (das Bild ist verschollen), und als dritten und letzten Versuch malte er Langbehn in Tempera, den Verfasser von „Rembrandt als Erzieher“. Dieses Bild muss sehr schwarz geworden sein.

Leibl hatte viel Angst vor dem Firnissen. Bei dem Bilde Langbehns erlaubte Sperl, der immer sonst das Firnissen allein ausführte, Leibl einige Pinselstriche. Dabei kam Leibl in eine grosse Firnissierwollust hinein, so dass das ganze Bild von Firnis schwamm, der auf der Rückseite in grossen Tropfen herausrann.

Ueberhaupt war Leibl unpraktisch. Als er das wunderbare Bildnis seiner Mutter (mit den herrlichen Händen) mit der Feder zeichnete, war das Papier so miserabel aufgespannt, dass die alte Frau in helle Verzweiflung über die Zukunft ihres Sohnes geriet.

Leibls Palette war die denkbar einfachste.

Cremerweiss.	Cobalt.
Cadmium hell.	Terra di Sienna.
Cadmium dunkel.	Patentzinnober.
Ocker licht.	Krapplack.
Ocker dunkel.	Erfenbeinschwarz.
Manchmat:	
Gebraunter lichter Ocker.	
Goldocker.	
Sehr selten:	
Ultramarin.	
Preussisch Blau.	

Mancher Kollege wird hier eine Farbe vermissen, welche heute als fast unentbehrlich gilt: Vert Emeraude. Sperl und ich hatten sie ihm einige Male empfohlen, wir fanden die Tube später vertrocknet auf seinem Maltisch.

Moderne Maler wird es empören, dass Leibl Elfenbeinschwarz in das Fleisch nahm; ich kann die Tatsache aber leider nicht verschweigen.

Aufgezeichnet wurde das Bild mit wenigen Kohlenstrichen oder mit dem Pinsel und Elfenbeinschwarz; nur in den grossen Verhältnissen.

Wunderbar war es zu sehen, wie Leibl eine Figur, einen Kopf, eine Hand baute.

Welch enormes Können gehört dazu, ohne grosse Vorbereitungen ein Stück prima in dieser Meisterschaft zu vollenden. Jedes Material, das er in die Hand bekam, beherrschte er. War es Oelfarbe, Kohle, Kreide, Bleistift, die Radiernadel, Tinte; mit der Feder, mit dem Pinsel, mit dem Finger hineingewischt: alles fügte sich seinem starken Willen.

Es war ein grosser Genuss, ihn in seiner ruhigen Kraft arbeiten zu sehen.

Bedächtig und langsam wurden die Töne gemischt, vorsichtig und bedächtig hingesezt. Keine Aufregung, keine Zappelei, hervorgegangen aus Unzulänglichkeit. Ruhig, sicher und bewusst: ein ganzer, echter Meister.

Fing ein Stück an, einzuschlagen, dann kam Sperl und tränkte es mit seinen feineren, geschickteren Fingern vorsichtig mit Oel.

Aus einem ganzen Guss musste das Werk entstehen, ohne schmutzige, ohne blinde Stellen; das fertige Stück eine Augenweide, ein Anreiz für die spätere Arbeit.

Natürlich war diese Art des Schaffens nur möglich bei einem Künstler wie Leibl. Auch kannte er genau die Grenzen seiner Kunst. Lebhaft bewegte Figuren malte er nicht, alles war bei ihm ruhige Grösse.

Mitte der siebziger Jahre waren vier Meisterwerke von Leibl in München ausgestellt: Die Dachauerinnen, Die Cocotte, Ungleiches Paar und Dachauerin in Pelzhaube mit Kind. Mit Ausnahme des „Ungleichen Paares“, welches Defregger erwarb, ging alles ins Ausland. Munkaczy erstand die Dachauerinnen, die Dachauerin mit Pelzhaube kam nach Paris, für die Cocotte dauerte es lange, bis ein Liebhaber kam: der amerikanische Maler Chase.

Noch vor zehn Jahren hätte man für ein Butterbrot folgende Meisterwerke haben können: Die Pariserin (alte betende Frau), Tischgesellschaft, Bildnis des Bildhauers Schreiblein und andere schöne Werke aus Leibls bester Zeit.

Auch Defregger hat vor einiger Zeit das „Ungleiche Paar“ verkauft; man liess es von München fortgehen und regte sich nicht auf. Die Aufregung spart man sich für die Zeit, in der es gilt, Bilder von fragwürdigen Tagesgrössen zu erwerben. Beim Tode Munkaczys verkaufte die Witwe die „Dachauerinnen“, Leibls wunderbarstes Maler-Werk, das heute in der Berliner Nationalgalerie ist.

Leibls Verbitterung gegenüber München war ungerecht. Wir haben ihn doch immer anerkannt. Siehe oben.

Wenn man heute Gelegenheit hätte, in der Neuen Pinakothek nach der Durchwanderung der öden Säle, in denen die gute Kunst aus der neuesten Zeit so dünn gesät ist, in einem „Leiblzimmer“ mit den genannten Meisterwerken auszuruhen, welche Wohlthat wäre das!

In den späteren Werken Leibls spürt man deutlich eine gewisse Schwächlichkeit und Zaghaftheit. Die Kraft liess nach.

Eine Reise nach den Niederlanden rüttelte ihn noch einmal auf. Verjüngt kehrte er zurück. „Einen Grössern, als Franz Hals hat es nie gegeben und wird es nie wieder geben,“ schrieb er mir. Ich fuhr damals ohne ihn nach Madrid, und ich glaube, er schrieb das, um sich damit zu trösten.

Als ich im vorigen Sommer wieder einmal nach Aibling kam, um Freund Sperl in seiner Vereinsamung zu besuchen, wurde das Atelier ausgeräumt; die Sachen sollten nach München zur Versteigerung kommen. Auf dem Fussboden lagen alte Briefe, zerrissene Zeichnungen, Leinwandreste, vernichtete Studien.

Auf dem Schranke standen zwei Gipsbüsten eines Kunsthändlers, welcher Leibl in den letzten Jahren für den Kunsthandel entdeckt hatte. Die beiden Gipsköpfe sahen scharf und forschend in das Chaos.

Unten am Boden lag eine heute kostbare Kunstgeschichte, in Stücke gerissen.

Ich erinnerte mich, wie Leibl sich über eine Stelle in dem Buche masslos aufgeregt hatte, in der es von Menzel geheissen hatte, er hätte nie geliebt.

Eine schöne schwarze Marmortafel haben die Aiblinger an dem Kaufmann Mayerschen Hause am Marktplatz angebracht, darauf mit Goldschrift zu lesen ist, dass in diesem Hause der berühmte Maler Wilhelm Leibl aus Köln am Rhein viele Jahre wohnte und 56 Jahre alt geworden ist.

Grösser wäre die Ehre gewesen, wenn die Tafel im Rathaus angebracht worden wäre, denn da gehören die Männer hin, welche sich um die Stadt ganz besonders verdient gemacht haben. Die Stadträte haben in ihrer Weisheit erwogen und beschlossen, dass dies Leibl nicht gethan hat.

Deshalb musste er hinaus, ins Freie, auf den Markt. Es ist auch besser so.

Als die guten Aiblinger nach Leibls Tode all' die schönen Aufsätze in den Zeitungen lasen, wurde es ihnen aber doch etwas bange ums Herz: „Haben wir ihn auch genug zu schätzen gewusst?“ Ja, wer hätte denn auch gedacht, dass er ein so grosser Meister wäre. Er kam ja so einfach daher, wir liebten ihn und wussten, darin steckt etwas Tüchtiges. Aber dass er ein so grosser Mann war, wussten wir nicht. Ueber alle grossen Meister in München drinnen wird doch so ausgiebig in den Zeitungen berichtet. Und bei unserm Leibl haben sie gar nichts geschrieben. „Herr Professor“ ist er ja geworden, aber erst in späten Jahren. Auch einen Orden hat er bekommen. Vierter Klasse sogar.

Aber die in München drin, die müssen doch viel grössere Meister sein. Man braucht sie nur zu sehen, wie sie daher kommen.

Einfach und still war es bei Leibls Begräbnis. Manche offizielle Stelle, manche Künstlervereinigung vergass eine kleine Ehrung für den Meister. Freilich: er war ja nur „ein guter Handwerker“.

Möchten wir alle doch etwas von diesem guten Handwerk erlernen!

## EINE AUTOBIOGRAPHISCHE NOTE ADOLF MENZELS

Früh erwachter Kunsttrieb machte sich ... in so ausschliesslicher Weise geltend, dass der Vater sich bestimmen liess... Pläne aufzugeben. Die Ergebnisse einiger Versuche, mich nunmehr in die Förderung künstlerischer Schulung einzuführen, blieben hinter gehegten Erwartungen zurück. Fand ich doch Erbauung, Belehrung, höchsten Genuss in oft stundenlangem Verweilen in Sonnenbrand und Schnee vor ein paar kleinen Schaukästen italienischer Kupferstichhändler – das schon: die Sixtina, das Abendmahl, Schule von Athen, Heliodor und was nicht alles noch verschlingen zu können!!! Und wie manch Andachtmartyrium ward in der Kirchen ehrwürdiger Nacht, hinter Staub und Kerzenqualm, für die Knabenphantasie zum Meisterwerk umgezaubert! Beiher wurde Fortbildung nicht etwa vernachlässigt. Der Büchertrödel erschloss mir „Damm's Götterlehre“, auch manch andere Aesthetica.

In römischer Geschichte hatte ich schon auf der Schulbank festen Fuss gefasst. Virginias Tod beschäftigte mich auf das Lebhafteste, noch vielmehr als vorher die Allüren des Metellus. Jetzt ward auch der ganze Olymp porträtiert, versteht sich, in ganzer Figur, in Kontur und als Plastik gedacht! Streng ohne Augäpfel; ich tat mir hierin einige Gewalt an. Innerhalb dieser Zeit nahm ich auch bereits teil an der Geschäftstätigkeit durch Zeichnen. Diesem Treiben, das dem Auge jedes regulär Gesinnten doch nur als ein wildes erscheinen konnte, musste ein Ende werden.

Wesentlich also um für mich die Gelegenheit zur künstlerischen Ausbildung zu gewinnen, führet mein Vater die Uebersiedelung von Breslau nach Berlin aus. Hier in diesem neuen Horizont, unter dem Eindruck der öffentlichen Monumente – Schlüter, Rauch, Schadow – und auch was die Schaufenster in so anderer Fülle boten – setzte das alte Leben sich fort, freilich so viel fruchtbarer für mein Lernen! Vorzugsweise an Chodowiecki.

Da, im Januar 1832, versetzte der schnelle Tod meines Vaters mich in die Lage der Selbständigkeit. Statt nun in meiner Hilflosigkeit (16 jährig) nach Unterstützung zur Förderung meines künstlerischen Strebens auszuschaun, zog ich es vor, den geplanten Besuch der Akademie aufzuschieben und nur dem Erwerb zu leben, darin aber, mochte das Jedesmalige wie bisher gleichviel wie geringfügig sein, so gut ich konnte, und viel besser als nötig und verlangt wurde, zu leisten.

Ostern 1833 meldete ich mich dann (ohne Sehnsucht), um es doch zu thun, zur Akademie, frequentierte dieselbe nur sehr lückenhaft, und blieb gegen Ende des Jahres ganz fort. Ich will damit das damalige Lehrwesen nicht schelten; es konnte nicht anders sein. Ich hatte mir das alles schon auf anderem Wege angeeignet, hatte schon meinen ersten öffentlichen Erfolg – Weihnachten 33. „Künstlers Erdenwallen“, freie Illustration nach Goethe, schaffte mir, dem in der Künstlerwelt noch ganz verborgen Gebliebenen, sofort die einstimmige Aufnahme in den Künstlerverein, 22. Februar 34...“

## ZWEI HOLZSCHNITTE VON MANET VON MAX LIEBERMANN

Einen erläuternden Text zu den wunderschönen Reproduktionen nach Manet? Qui bono? Wer Manet versteht – und ihn daher liebt – braucht keine Erläuterungen, und wer ihn nicht versteht, noch viel weniger.

Auch Holzstöcke scheinen ihr Schicksal zu haben. Während der Holzschnitt der Olympia erst wieder durch Duret ans Tageslicht gezogen wurde, ist das Porträt der Dame, die den Kopf auf die Hand stützt, verschwunden gewesen: ebenso wie die Olympia hatte Manet das Porträt für ein Journal gezeichnet, das vor der Veröffentlichung der Zeichnung einging. Der Holzstock ist verloren gegangen und nur ein Probedruck hatte sich erhalten, und nach ihm hat derselbe Xylograph, der seinerzeit Manets Zeichnung geschnitten, einen zweiten Holzstock hergestellt. Beide Holzschnitte sind im Original wiedergegeben: wir haben also Manets Handschrift vor uns. —

Wenn ich früher einmal Zeichnen als die Kunst wegzulassen, definiert habe, so könnte ich keine besseren Beispiele für diese Definition auswählen, als die vorliegenden beiden Holzschnitte.

Alle Kunst ist Form und alle Form: Vereinfachung.

Wie die tausend Formen und Flächen des Gegenstandes, den der Künstler darstellen will, sich in seinem Kopfe zu wenigen, charakterischen vereinfachen, während seine Hand sie niederschreibt: das bildet den Zeugungsprozess eines jeden Kunstwerkes. Weder der Kopf allein, noch die Hand ohne Kopf können ein Kunstwerk hervorbringen; beides ist, wie die Seele mit dem Körper, verbunden. Der Kopf ist der Vater, die Hand die Mutter, und nur die aus dieser Ehe hervorgegangenen Kinder sind legitim, d. h. echte Kunstwerke.

Aber in den bildenden Künsten sind Inhalt und Form nicht nur, wie in den andern Künsten, untrennbar, sie sind auch in der philosophischen Bedeutung des Wortes identisch: ihr Inhalt ist die Form.

Natürlich können Malerei, Plastik oder Architektur – die man sogar gefrorene Musik genannt hat – poetische oder musikalische Gefühle in uns hervorrufen, aber sie dürfen sie nur durch die einer jeden der bildenden Künste eignen Ausdrucksmittel hervorrufen wollen. Sonst macht der Maler oder Bildhauer bei der Poesie oder Musik Anleihen, die er mit den rechtmässigen Mitteln seiner Kunst nicht bezahlen kann.

Manet ist „Nur-Maler“. Er malt ebensowenig Poesie wie Musik; worüber die sogenannten Gebildeten aller Nationen quittierten, indem sie ihn gleichermassen verabscheuten, und wohl immer noch verabscheuen, wenn sie sich jetzt auch schämen, es einzugestehn.

Manet so recht verstehn kann wohl nur der Maler, und auch nur der, welcher in der Wiedergabe der Natur das A und O der Malerei sieht; was freilich der moderne Maljüngling, und noch viel mehr der moderne Kunstscribifax für einen überwundenen Standpunkt hält. Wie jener Maler, den Einer fragte, warum er aus einem Naturalisten ein Symbolist geworden, antwortete: „nach der Natur malen ist zu leicht“. Ja! nach der Natur malen kann heutzutage fast jeder Malklassenschüler, beinahe so gut wie Manet, jedenfalls viel zu viel à la Manet.

Und sind doch keine Manets worden!

Bei der Wahl seiner Themata – er malt einen Schinken oder ein Blumenbouquet, Pfirsiche oder eine Melone, Fische oder eine Brioche, Porträts, männliche und weibliche, oder einen Akt wie die Olympia – ist es klar, dass das Aussergewöhnliche nicht in seinen Sujets liegt. Manets Kunst beruht also, wie die eines jeden echten Malers, in seiner neuen Auffassung. Der eigentliche Maler sucht nichts Neues zu malen, sondern das Alte neu zu malen. Ueberhaupt ist es ganz gleichgültig, ob der Künstler ein schon tausendmal dargestelltes Thema behandelt oder ein funkelndneues –

was übrigens schwer zu finden sein dürfte – da es in der Kunst nur darauf ankommt, dass das Thema in persönlicher und daher neuer Weise dargestellt wird. Wenn Einer einen Rosenstrauss oder einen Schinken so persönlich wie Manet zur Darstellung bringen kann, so ist er, wie es in der Kunstgeschichte heisst, ein bahnbrechendes Genie: denn indem er neue Reize an dem Schinken entdeckt und dargestellt hat, hat er das Bereich der Malerei erweitert.

Der Maler sucht überhaupt nicht, sondern er findet. Er empfängt, wie Schiller von Goethe sagt, sein Gesetz vom Objekt. Tausend Maler haben einen liegenden Akt oder ein Damenporträt gemalt: dass Manet den Akt oder das Porträt in dieser Einfachheit sah und für diese Vereinfachung die adäquate Form fand, darin liegt sein Genie.

Nicht in seiner Maulfaust, sondern in seiner malerischen Phantasie liegt seine Grösse. Er sieht malerisch: er weiss aus dem Frauenkörper das Typische herauszuholen, ohne die momentanen und zufälligen Reize, die die Natur bietet, einzubüssen. Er malt nicht nur, wie der „akademische Maler“, was er gelernt hat, was er kann, sondern wie der wahre geborene Maler, was er sieht. Aber er ist auch ein Poet dazu, denn die Idee „verdichtet“ sich unter seinem Pinsel zur plastischen Form. Daher das Verblüffende des Eindrucks eines jeden Striches Manetscher Kunst: die Form, die er uns zeigt, hat nur er gesehen.

Es ist daher der grösste Unsinn, Manets Bedeutung in seiner Technik zu sehen, wie wir's täglich zu lesen bekommen – und welcher Unsinn würde nicht gedruckt! – als wäre er ein virtuoser Maler gewesen, nur ein äusserlicher Kopist der Natur. Man vergleiche nur einen nach der Natur fotografierten Akt mit der Olympia, um – was aus dem Bilde natürlich noch viel deutlicher als aus dem Holzschnitte hervorgeht – zu erkennen, dass nie ein Maler einen Frauenkörper weniger von der Natur „abgeschrieben“ hat: weder Tizian noch Rembrandt noch Velasquez haben einen Akt persönlicher aufgefasst.

Aber ebensowenig wie die Natur hat Manet die Alten kopiert. Die liegende Venus des Velasquez in der Sammlung Morrit hat viel mehr Verwandtschaft mit Tizian, als die Olympia mit Velasquez.

Manet hat mehr als je ein Maler vor ihm oder nach ihm die konventionelle „schöne Form“ vermieden: die ganze Pose, die Linie, der Rhythmus in der Bewegung – um von der Malerei ganz zu schweigen – sind in der Olympia ebenso wie in dem Damenporträt so momentan, so ungezwungen, als hätte er das Modell in einem unbelauschten Augenblicke gesehen und gemalt. Daher das Ueberraschende, das Frappierende, dass wir beim ersten Anblick jeder Arbeit von Manets Hand, sei es Oelbild, Pastell, Aquarell, sei's Radierung, Lithographie oder Zeichnung, die Empfindung haben, als hätten wir Aehnliches nie zuvor gesehen.

Und dieses Wunder sollte die Hand vollbringen können? Nein, nur der Geist vermag Geist zu erzeugen, nicht aber die Hand oder der Körperteil, der uns von der Natur zum Sitzen gegeben ist.

Manets Technik, weit davon entfernt, Virtuosität zu sein, ist – wie es bei jedem echten Künstler sein muss – der Ausfluss und der Ausdruck des innerlich Geschauten. Nach der Vorschrift, die der alte Hippokrates dem Arzte giebt, lässt uns Manet aus dem Sichtbaren das Unsichtbare erkennen. Wie der wahre Maler geht er stets von der Erscheinung aus, nicht aber – wie das leider nicht nur bei deutschen Künstlern geschieht – umgekehrt, sucht er für den Gedanken die plastische Form. Er will nicht grosse, philosophische Gedanken in Malerei umsetzen, sondern er sucht das Einfachste, was freilich das Schwerste – die Natürlichkeit und – mit einer leichten Umschreibung der Worte Merks an Goethe – möchte ich sagen: er sucht nicht das sogenannte „Malerische“, sondern er fasst das Leben malerisch auf: die höchste Aufgabe des malenden Künstlers.

Es versteht sich von selbst, dass der Maler desto mehr die Ausdrucksmittel seiner Kunst beherrschen muss, je mehr er sich auf die Malerei beschränkt, d. h. je mehr er auf literarischen Inhalt verzichtet, und wir müssen schon bis auf Velasquez und F. Hals zurückgehen, um einen „Malermeister“ wie Manet zu finden.

Aber selbst Justi, der berühmte Verfasser des Velasquez, nennt noch Manet in seinem Pamphlet gegen die moderne Kunst (das, obgleich oder richtiger weil es nur als Manuskript gedruckt ist, in

aller Händen ist) einen geistreichen Skizzisten. Was freilich nicht geschimpft ist, wenn damit gesagt sein soll, dass Manets Bilder die Frische der Skizze, die leider im Bilde fast immer verloren geht, bewahren.

In der Skizze feiert der Künstler die Brautnacht mit seinem Werke; mit der ersten Leidenschaft und mit der Konzentration aller seiner Kräfte ergiesst er in die Skizze, was ihm im Geiste vorgeschwebt hat, und er erzeugt im Rausche der Begeisterung, was keine Mühe und Arbeit ersetzen können. Im längeren Zusammenleben mit seinem Werke erkaltet die Liebe, und der Künstler sieht zu seinem Schrecken, daß das Bild nicht hält, was die Skizze versprochen hat.

Aber Justi verbindet mit dem Worte „Skizze“ einen Vorwurf; er meint, dass Manet – und die moderne Kunst überhaupt – keine vollendeten Werke geschaffen hat. Freilich hat Manet seine Bilder nicht vollendet wie Metsu, Mieris oder Meissonier. Aber hat er deshalb weniger vollendet? Ist etwa die berühmte Kürassier-Attacke von Meissonier durchgeführt? Allerdings sieht man jedes Hufeisen der Pferde, jedes Glanzlicht auf der Nase der Reiter, jeden Strohalm des Kornfeldes. Nur leider fehlt die Hauptsache: das Stürmen und Dahersausen der Kürassiere, es fehlt das „hurre, hurre, hopp, hopp, hopp, ging's fort im sausenden Galopp“. Wie Manet ebenso treffend wie boshaft vor dem Bilde sagte: alles ist wie aus Erz, bis auf die – Kürasse. In einem Bildchen, nicht grösser als eine Seite von „Kunst und Künstler“ hat Manet ein Wettrennen gemalt. Drei oder vier Jockeys, ganz von vorn gesehen, die auf den Beschauer losjagen. Man fühlt das Vorbeisausen der Pferde, wie die Jockeys sie zur höchsten Schnelligkeit im Laufe anspornen, und obgleich man kaum die Beine der Pferde oder die Köpfe der Reiter sieht, ist Manets Bild im Eindruck viel vollendeter als das Meissoniers, wo jeder Pferdehuf, ja fast jeder Nagel im Hufe zu sehen ist.

Freilich malt Manet nicht wie Velasquez, und das ist ein Glück, denn sonst hätten wir ein Genie weniger und nur einen lumpigen Nachahmer mehr. Manet hat uns etwas Eignes zu sagen: daher hat er seine eigne Sprache, die zu verstehen wir erst lernen müssen, denn nur das Gemeine wird allgemein und sogleich verstanden. Er malt keine Kunststücke, sondern Kunstwerke; keine Spur von Kalligraphie.

Ausführung heisst nicht Ausführlichkeit. Kunst giebt nicht breite Bettelsuppe, sondern Extrakt. Manet macht keinen Strich zu viel, aber auch keinen zu wenig, ein jeder ist notwendig. Man betrachte die beiden Holzschnitte: jeder Strich „zieht“; er modelliert mit dem Kontur, mit der Linie weiss er das Schwellende des Körpers wiederzugeben, mit zwei dunklen Punkten das Funkelnde der Augen. Der Körper leuchtet. Und die Verteilung von Schwarz und Weiss: der ganze Raum ist angefüllt von „Licht und Luft und bewegendem Leben“ – daher die Grösse des Eindruckes auch bei dem kleinsten Format.

Darin beruht die Poesie der wahren Malerei: mit den ihr eignen Ausdrucksmitteln, d. h. mit der Zeichnung und Farbe das Gefühl von Licht und Luft uns vorzuzaubern; sonst ist sie vielleicht Poesie oder Musik, keinesfalls aber Malerei.

Wie jeder wahre Maler, ist Manet vom höchsten sinnlichen Reize. Die Mathematik in seiner Kunst ist völlig versteckt. Aber hinter der scheinbaren Zufälligkeit verbirgt sich die vollkommenste Kunst der Komposition und die Kultur der Holländer, Spanier und – last not least – der Japaner.

Was er macht, ist eine Freude anzuschauen; jedem Material weiss er seinen geheimsten Zauber zu entlocken: welche Satttheit der Farbe, welche Fülle des Tons selbst in diesen kleinen Schwarz-Weiss-Blättchen; diese Kraft und dabei die Zartheit! Die wunderbaren Aktzeichnungen Rembrandts im Amsterdamer Kupferstichkabinett fallen mir ein: nur Rembrandt wusste mit so wenigem so viel zu geben!

Und das sollte keine Kunst sein? Weil die Alten es anders gemacht haben?

Wer das behauptet, beweist nur, dass er von alter Kunst ebensowenig versteht wie von moderner. Denn es gibt nur eine Kunst: die lebt, ob sie alt ist oder modern. Was jung geblieben an der alten Kunst, wird an der modernen Kunst jung bleiben. Das übrige veraltet.

Wer aber an der alten Kunst anderes schätzt als das Leben, läuft Gefahr, nicht das Werk der alten Meister zu schätzen, sondern in den meisten Fällen nur das Werk des Restaurators.

## UEBER LANDSCHAFTSMALEREI VON ALFRED SISLEY

Aperçûs über Kunst niederschreiben, was man heutzutage so etwa sein ästhetisches Glaubensbekenntnis nennt: das scheint mir eine recht heikle Sache zu sein, und wenn ich es versuche, muss ich gleich an Turner denken und an eine Anekdote, die mir von ihm erzählt wurde. Er ging von ein paar befreundeten Malern fort, wo nicht schlecht über Malerei gerauft worden war. Im Innern hielt natürlich jeder seine Kunst für die beste, äusserlich versuchte aber jeder, diese Vorliebe hinter grossen Worten und schönen pompösen Theorien zu verbergen. Während der ganzen Diskussion hatte Turner kein Wort geäussert. Auf der Strasse erst wendete er sich an einen Freund, der ihn begleitete, und sagte: „Eine zu komische Sache, die Malerei, was?“

Denselben Widerwillen, den Turner empfand, Theorien aufzustellen, empfinde auch ich und glaube, dass es tausendmal leichter ist, mit dem grossen Mund ein Meisterwerk zu schaffen, als mit dem Pinsel oder einem anderen Material.

Doch ohne irgend welchen Anspruch darauf zu erheben, eine Art Vortrag über die Landschaftsmalerei zu halten, werde ich ganz einfach sagen, was ich darüber denke.

Das Interesse an einem Bilde beruht auf verschiedenen Ursachen.

Das Sujet oder das Motiv muss stets in einer für den Beschauer einfachen, verständlichen und packenden Weise wiedergegeben werden.

Der Maler muss den Beschauer zwingen durch Fortlassen alles überflüssigen Details denselben Weg mit ihm zu gehen und sofort das zu sehen, was den ausübenden Künstler gepackt hat.

Auf einem Bilde giebt es immer ein Eckchen, das man besonders liebt.

Dies bildet einen besonderen Reiz von Corot und auch von Jongkind.

Neben dem Sujet liegt das Hauptinteresse innerhalb der Landschaftsmalerei in dem Leben und in der Bewegung.

Und darin liegt zugleich auch die Hauptschwierigkeit. Seinem Werke Leben einzuhauchen, ist die unerlässliche Bedingung für den echten Künstler. Alles muss dazu beitragen: die Form, die Farbe, die Ausführung. Die Erregung des Schaffenden erzeugt das Leben und erweckt dieselbe Erregung beim Beschauer.

Und obgleich der Maler über seinem Werke stehen soll, so muss in gewissen Momenten die Ausführung leidenschaftlich sein, um dem Beschauer die Erregung zu suggerieren, die der Künstler empfunden hat.

Daraus sehen Sie, dass ich für eine verschiedenartige Ausführung auf ein und demselben Bilde bin. Das ist nicht die landläufige Meinung, doch glaube ich recht zu haben, hauptsächlich wenn es sich darum handelt, Lichteffekte wiederzugeben. Denn die Sonne mildert manche Teile der Landschaft und hebt andere kräftiger heraus, und diese Lichtwirkungen, die sich in der Natur beinahe materiell nachweisen lassen, müssen auch materiell auf der Leinwand wiedergegeben werden.

Es ist wichtig, dass die Gegenstände richtig und fest aufgebaut sind, absolut notwendig ist aber, dass sie von Licht umflutet dargestellt werden, wie sie es in der Natur sind.

Der Himmel muss das Mittel dazu sein. Er darf nicht nur als Hintergrund behandelt werden. Er hat nicht allein die Aufgabe, dem Bilde Tiefe durch seine verschiedenen Pläne zu geben – denn auch der Himmel hat Vorder-, Mittel- und Hintergrund wie das Terrain – sondern er belebt es auch durch seine Wolkenbildungen.

Giebt es etwas Herrlicheres und Bewegteres als einen blauen Himmel mit leichten weissen Wölkchen, wie man ihn oft im Sommer sieht? Welche Bewegung, welcher Schwung darin, nicht wahr?

Er hat dieselbe Wirkung wie die Welle, wenn man auf dem Meer ist: man wird begeistert, hingerissen. Und ein anderer Himmel, später, am Abend. Die Wolken dehnen sich länger, fließen zusammen wie das Wasser am Kiel des Schiffes; sie scheinen in der Luft erstarrte Wirbel zu sein, bis sie nach und nach, von der untergehenden Sonne eingesogen, verschwinden. Solch ein Himmel ist noch zärtlicher, melancholischer; er hat den Reiz der Dinge, die Abschied nehmen, und ich liebe ihn ganz besonders.

Nun will ich aber nicht etwa alle Himmel aufzählen, die dem Maler lieb sind. Ich habe hier nur von solchen gesprochen, die mich vor allen andern anziehen.

Auf diesen Teil des Landschaftsbildes bin ich so ausführlich eingegangen, um Ihnen zu beweisen, welchen grossen Wert ich darauf lege.

Als Fingerzeig diene: ich fange immer ein Bild mit dem Himmel an...

Welches meine Lieblingsmaler sind? Um nur von den Zeitgenossen zu sprechen: Delacroix, Corot, Millet, Rousseau, Courbet – unsere Meister. In kurzen Worten: alle jene Künstler, die die Natur geliebt und stark empfunden haben!

## REMBRANDT VON JOZEF ISRAELS

Es war so etwa gegen die Hälfte des vorigen Jahrhunderts, dass ich nach Amsterdam ging, um mich unter der Leitung des damals sehr renommierten Porträtmalers Krusemann zum Maler auszubilden. Bald erhielt ich Zutritt in das Atelier meines Meisters und sah mit Bewunderung die Porträts von vornehmen Personen Amsterdams, an denen er gerade arbeitete. Die Rosafarbe der Gesichter und die feine Behandlung der Stoffe, die sich manchmal vor einem Hintergrund mit dunkelrotem Sammet abhoben, gefielen mir sehr. Als ich den Wunsch ausdrückte, einige dieser Porträts kopieren zu dürfen, wurde mir dies von meinem Lehrmeister rundweg abgeschlagen. ‚Wenn Du kopieren willst,‘ antwortete er, ‚dann gehe nach dem Museum im Treppenhaus.‘ Ich wagte nicht, es einzugestehen, dass dies eine grosse Enttäuschung für mich war, ich war so grasgrün aus der Provinz gekommen und die alten Meister waren für mich noch ein Geheimnis, denn ich konnte in den alten Gemälden und in dieser dunkeln Leinwand die Schönheit nicht entdecken, die von jedermann gerühmt wurde, für mich waren die Ausstellungen in ‚Arti‘ viel schöner und ich bewunderte besonders Pienemann, Gallait, Corot und Kukuk. Nicht, als ob ich so viel rückständiger gewesen wäre als die andern, aber es fehlte mir Studium und Uebung, ohne die man das Fremdartige und so ungemein Künstlerische der holländischen Meister nicht begreifen kann, und ich behaupte heute noch, dass man, mag man noch so intellektuell sein, diese grossen Alten nicht nur so ohne weiteres geniessen kann, wenn man sie nicht viel und oft gesehen und sich in ihre Kunst eingelebt hat. Es dauerte lange, ehe ich den Mut hatte, mich mit Farbe und Pinsel nach dem Heiligtum zu begeben, aber, nachdem ich eine Zeitlang viel nach der Natur gemalt, viel Nacktstudien und noch viel mehr Stilleben gemacht hatte, ging mir ein Licht auf. Ich begriff, dass es nicht die gefällige zarte Behandlung des Stoffes sei, was erreicht werden müsse, sondern dass ich zuerst auf das Relief der Gegenstände, auf die Haltung der Figuren in ihrem Verhältnis zu Licht und Schatten, ihre Gebärden und Bewegungen zu achten hätte. Mit dieser Ueberzeugung besuchte ich das Treppenhaus. Hier wurde mir allmählich deutlich, worin die Schönheit und Wahrheit dieser bewundernswürdigen alten Meister eigentlich bestand, denn ich merkte, dass ihre so einfachen Vorwürfe durch ihre Behandlung reich und vielsagend wurden. Sie waren Genien, ohne es selbst zu wissen, und die sie umgebende Welt wusste es damals auch nicht.“

(Nachdem Israels es zuerst mit einem kleinen Gemälde von Gerard Dou und dann mit einem Kopf von van der Helst versucht hatte, ohne davon befriedigt zu sein, wandte er sich zu einem der Köpfe der Staalmeesters.) „Der Mann in der Ecke links mit seinem spitz zulaufenden Hut und seinen grauen Haaren hatte es mir angethan. Ich fühlte, dass hier etwas sei, dessen Schönheit ich wiedergeben konnte, wiewohl ich alsbald sah, dass die Bearbeitung eine ganz andere sein musste, als bei meinen bisherigen Versuchen; aber das Verlangen, dieses Neue und Breite zu erreichen, zog mich derart an, dass ich beschloss, es zu wagen. Wie diese Kopie geworden ist, weiss ich nicht mehr, wohl aber weiss ich, dass sie jahrelang in meinem kleinen Malerkämmerlein gehangen hat. So trachtete ich, das Kolorit und die Behandlung des grossen Künstlers zu erfassen, bis endlich die Schönheiten der Nachtwache und der Staalmeesters mich so beherrschten, dass mich überhaupt nichts mehr anzog, was nicht die Hand des grossen Rembrandt geschaffen hatte. In seinen Werken sah ich etwas, was ich bei den anderen nicht fühlte: es war seine Freiheit und Ungezwungenheit, die ich bewunderte und die auf der Zeichenakademie und im Atelier meines Lehrmeisters verpönt waren.

Hatte ich nun eine Zeitlang Rembrandts Gemälde von allen Seiten betrachtet, dann ging ich in den unteren Stock des Treppenhauses, wo sich die sogenannte Prentenkamer befand. Hier waren Rembrandts Radierungen in ausgezeichnetem Zustande zu sehen. Oft und immer sehr lange sass ich da, um mich in diese 240 Kunstwerke zu vertiefen, häufig mahnte mich der Konservator zur

Vorsicht, wenn ich die Blätter allzu eifrig umschlug, um sie miteinander zu vergleichen. Ich war erstaunt, dass der Künstler, der die ruhmreiche Nachtwache und die breiten Staalmeesters mit Farben geschaffen hatte, hier als ein ausgezeichnete Stecher erschien, der nicht nur mit der Kraft und der Leichtigkeit eines echten Führers des Pinsels ausgestattet war, sondern alles beherrschte, was die Nadel auf dem harten, glänzenden Kupfer hervorzubringen im Stande war. Es war aber nicht diese aussergewöhnliche Kunstfertigkeit, welche mich bei diesen Radierungen so fesselte, noch viel mehr wurde ich durch die erfinderische Vielseitigkeit der Vorstellungen, durch die wundervollen Beleuchtungen und die naiven kindlichen Manieren, die er seinen Figuren zu geben wusste, getroffen. Nicht nur das Gemüt sprach laut in der Vorstellung, sondern es durchdrang alles durch die subtile Anwendung der Nadel. Die biblischen Szenen werden in alt-amsterdamscher Weise vorgestellt, aber welche Kunstfertigkeit bei der Verteilung von Licht und Schatten und welche Phantasie in der Komposition! So wunderbar originell, so vollendet im Ausdruck war hier alles, dass andere Bilder dagegen, mochten sie noch so kunstreich bearbeitet sein, die Schule und die Akademie verrieten. Hier waren herrliche Porträts, selten schöne Köpfe, oft von ihm selbst oder seinen Freunden. Aber wenn man das kleine Bild seiner Mutter gesehen hat, muss man die Mappe einen Augenblick zuschlagen ... und seine Augen wischen. Etwas Schöneres, was mit solchem Gefühl gestochen ist, besteht nicht: die mütterliche Milde, das Wohlwollen und die Innigkeit des alten Frauchens blickt uns aus jedem Strich, aus jedem Häkchen der Nadel entgegen, jede Linie hat etwas zu bedeuten, kein Pünktchen hätte weggelassen werden können. Und dieses lebensvolle Porträt hat Rembrandt in dem jugendlichen Alter von 24 Jahren geschaffen! Ich schlage die Mappe wieder auf und sehe die reich bearbeiteten Bettler. Das sind Typen, nach denen er damals nur zu greifen hatte und die er so gerne und so oft darstellte: man sollte sie eigentlich gar nicht arm nennen, so warm, so farbig hat sie der Meister ausgestattet. Dann kamen die wirkungsvollen Landschaften an die Reihe, jene merkwürdigen Nacktstudien, mit einem Wort ein Kosmos. Wenn ich dann, nachdem ich eine Mappe durchgeblättert hatte, wieder in die Stadt zurückkehrte, war es mir, als ob ich allerlei Gestalten begegnete, welche den seinigen glichen. Vom Treppenhaus nach der Hoogstraat, dann durch die Sint Anthoniebreestraat und endlich in der Joodenbreestraat, wo ich damals einige Schritte von dem Hause entfernt, in dem Rembrandt so viele Jahre geschaffen hat, wohnte, überall da sah ich wieder die malerische Menge, dieses geräuschvolle Leben, diese warmen jüdischen Gesichter mit ihren eisgrauen Bärten, die Frauen mit ihren fuchsrothen Haaren, die Karren voll von Fischen und Früchten und allerlei Waren. – Alles war Rembrandt!

Es giebt aber noch eine dritte Aeusserung von Rembrandts Talent: das sind seine Zeichnungen. Für einen jungen Maler, der nach Mitteln sucht, um seine Gedanken auszusprechen, waren diese Zeichnungen ebenso rätselhaft wie ermutigend. Da sie nicht so deutlich waren wie seine Radierungen, dauerte es einige Zeit, ehe ich mich mit ihnen befreunden konnte, aber als ich begriffen hatte – was ich heute noch glaube – dass der Meister diese Zeichnungen nicht gemacht hatte, um sie mit zierlichen Linien zu umgeben und sie dann dem Publikum vorzuführen, da fühlte ich ihre wahre Tragweite. Es waren meistens Gefühlsäusserungen, um seinem phantasiereichen Gemüt zu Hülfe zu kommen. Ohne jedes Nachdenken auf das Papier geworfen, aber mit einer Hand, die bei jedem Zucken und bei jeder Erregung Meisterstücke schuf. Oberflächlich betrachtet, werden diese Zeichnungen durch allerlei Tintenflecke und harte dicke Striche, die wild und wunderlich durcheinander gingen, entstellt, betrachtet man sie aber gut, dann scheint alles wohl berechnet und gefühlt.

So sah ich also diesen Rembrandt als den Mann, der mit seinem Pinsel, seiner Feder oder dem Grabstichel alles darzustellen und vor die Phantasie zu zaubern vermochte. Vom Himmel und von der Erde, von den Helden der Geschichte und von den alltäglichen Menschen, von einem Stückchen des Turms der Westerkirche wusste er eine schöne Zeichnung zu machen, Löwen und Elefanten wurden in der seltsamsten Weise wiedergegeben. Besonders seine Nacktfiguren von Frauen sind deshalb so merkwürdig, weil bis jetzt kein Maler es gewagt hatte, sie so darzustellen, wie sie im Atelier vor ihm standen, aber Rembrandt, bezaubert durch das Licht und die Glut der Fleischfarbe, zauderte keinen

Augenblick, sie so zu malen, wie er sie sah. Es war keine Venus, keine Juno oder Diana, es war die Waschfrau seines Nachbars, die er entkleidete und in der Herrlichkeit ihres Fleisches wiedergab. Und seine Handschrift allein, ich meine die Manier, mit der er seine Schnörkel und Striche hinwarf, war an sich schon ein genussreicher Anblick, von dem man sich nur schwer trennen konnte. Und das alles that er mit einer Leichtfertigkeit, mit einer Ausgelassenheit und mit einer Sicherheit, welche den Gedanken eines Studiums oder irgend einer Anstrengung gar nicht aufkommen liess.

Und wie denke ich jetzt über den Meister, nachdem so viele Jahrzehnte verflossen sind? Wohlan denn, Leser, betrachte mit mir die gewaltigste Aeusserung von Rembrandts grossartiger Malkunst, die er in seiner „Nachtwache“ niedergelegt hat.

Schon beim ersten Anblick werden wir sofort durch breite Bewegungen von Schatten und Licht getroffen, die wie Farbentöne durch die enorme Fläche der Leinwand singen. Dann kommen plötzlich zwei Männer auf uns zu, die aus der Gruppe nach vorne treten, der eine ganz dunkel, der andere ganz hell gekleidet. Das ist Rembrandt! Er wagt, schreiendes Licht gegen Dunkel zu stellen. Und um diesen Gegensatz von grossen Linien harmonisch zu machen, ersinnt er etwas: der linke Arm des dunklen Mannes ist ausgestreckt, als ob er mit der vorgehaltenen Hand etwas behaupten will, und so wirft er mit seiner Hand einen grossen sonnigen Schlagschatten auf seinen weissen Kameraden! Das Genie weiss sich zu helfen, wo gewöhnliche Menschen keinen Rat mehr wissen. Diese Männer sind offenbar miteinander im Gespräch, man sieht es, sie sind die Anführer des ganzen Trupps. Da stand er jetzt, der grosse Meister, als alles auf die Leinwand gebracht war, was darauf kommen musste – aber er schüttelte das Haupt. Nach seiner Meinung traten diese beiden Männer noch nicht genügend in den Vordergrund. Dann nahm er noch einmal seine grosse Palette, seinen breitesten Pinsel taucht er noch einmal tief in den Farbertopf, und diese zwei vordersten Figuren wurden noch einmal mit kräftigen Strichen behandelt, hier mehr Tiefe, dort noch mehr Licht, und so versuchte er alles, um dem, was in den Vordergrund zu kommen hatte, noch ein kräftigeres Relief zu geben – und dann sah er, dass es gut war, und so liess er es dann auch stehen. Vielleicht war die Aehnlichkeit seiner Herren Auftraggeber etwas weniger sprechend, auch beklagte man sich bei ihm über Mangel an Ausführlichkeit, aber für ihn war die Hauptsache, dass die Figuren lebten, und dass sie sich bewegten. Wie herrlich ist ihm dies gelungen! Von den Federn ihrer Hüte an bis zu den Sohlen ihrer Schuhe, die beinahe den Rand des Gemäldes erreichen, ist alles, als ob man es mit der Hand prüfen könnte. Wie sind die Köpfe voll Energie und Charakter, ihre Kleidung ist auf den Leib gegossen, der stählerne Halsberg, die Schärpe, die Stiefel des hellen Mannes sind von wunderbarer Malkraft; dann der dunkle mit dem roten Wehrgehänge, mit dem Handschuh und dem Stock ist von einer Erfindungsgabe, die nur deshalb nicht auffällt, weil alles so richtig, einfach und natürlich ist. Ich kenne keine Darstellung, welche die Pracht und das Malerische jener Zeiten so stark ausdrückt, wie diese zwei Männer, die auf diesem Riesengemälde einherschreiten.

Wenden wir uns nun zu der rechten Seite, um den schwitzenden Trommler zu betrachten. Sein scheinbar pockennarbiges Gesicht unter dem Schatten seines verschlissenen Huts ist eine echte Falstafffigur, die dicke Trunkenboldnase, sein fettiger Mund, alles, was an ihm ist, sind von einer malerischen Bravour, die den Wagemut des Meisters so besonders charakterisieren; man sehe nur, wie er darauf lostrommelt, als ob er jedermann sagen wollte, dass er eine der prächtigsten Figuren des berühmten Meisters sei, den man Rembrandt nennt. Ich begreife sehr gut, dass beim Anblick dieses Mannes, wie er vor uns webt und lebt, der beschränkte, quasi gelehrte und dummgewissenhafte Gérard de Lairette in seinem grossen Buch über die Malkunst (in welchem Rembrandt der grösste Farbenklekser genannt wird) ausrief: „Bei Rembrandt läuft die Farbe wie Dreck aufs Paneel!“ Genialität und philisterhaftes Knotentum sind und bleiben geschworene Feinde.

Wenden wir uns jetzt nach der linken Seite des Gemäldes. Hier steht der durchgeistigte Landsknecht, ganz in Rot gekleidet. Ein Maler mit dem Hell- und Brauntalent brauchte nicht bange zu sein, jemand von Kopf zu Fuss rot zu malen, er wusste, dass das Spiel von hell und dunkel ihm helfen würde. So liegt denn auch hier das Rot teilweise im Schatten einer herrlichen Nuance und vereinigt

sich trefflich mit den gräulich grauen Tönen der übrigen Figuren. Auch dieser rote Mann ist in der eben beschriebenen Weise mit dem Pinsel behandelt worden; betrachtet man ihn gut, dann scheint es, als ob Rembrandt diesen malerischen hervortretenden Mann mit einem vollen Pinselstrich von oben bis zu den Füßen hingeworfen hat. Wie fest ist die Behandlung der Hand, welche das Gewehr ladet, wie forsch die Striche auf seinem roten Hut, auf dem roten Wams, wie kräftig, lebhaft, beweglich und reich steht er da!

In diesem wunderbaren Gemälde stossen wir jeden Augenblick auf etwas Interessantes. Sprechend ist der Hellebardier, der vom Rande links rückwärts blickt, dann der Mann, der hinter dem weissen Mann sein Gewehr untersucht, und wie herrlich wirkt der lachende, von dunklem Hintergrunde sich abhebende Junge mit seinem grauen Hut! Der Kopf des Mannes, der mit seinem Arm auf etwas zeigt, ist auch wieder von besonderer Farbe und Malweise; selbst der graue Pfeiler, gegen den sich der Kopf mit dem Helm abhebt, wirkt trefflich zum Gesamteindruck mit. Aber hier ist noch etwas Wunderbares, und zwar das fremdartige Mädchen, das sich zwischen allen diesen männlichen Figuren bewegt. Viele Kritiker und Kunsthistoriker haben sich den Kopf darüber zerbrochen, was dies eigentlich zu bedeuten habe und gefragt, ob diese Figur überhaupt hierher gehöre. Hätte Rembrandt sie gehört, denn würde er lächelnd geantwortet haben: Seht ihr denn nicht, dass ich dieses liebumflossene Kind hier nötig hatte, um gegen alle diese nach unten laufenden Linien und diese dunklen Farben einen Kontrast zu schaffen? Der Mann mit der Fahne im Hintergrund, der weglaufende Hund – alles unterstützt und hilft einander in Farben, Linien und Effekt. Da ist auf diesem Gemälde auch keine winzige Stelle, die nicht ein seltsames Malertalent verrät. Hier gilt die Behauptung: Schneide nur ein kleines Stück aus einem Gemälde heraus, und ich will dir sagen, ob der Maler ein Künstler ist.

## **Конец ознакомительного фрагмента.**

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.