



Zwölftes Heft. Inhalt: Henry van de Velde, die Belebung des Stoffes als Schönheitsprinzip . . . Oswald Sickert, Whistler . . . Karl Scheffler, moderne Baukunst . . . Emil Heilbur, eine Streitfrage . . . Chronik: Berlin, Dresden, Stuttgart, Wien, Paris . . . Bücherbesprechungen . . . Aus Zeitschriften.

DIE BELEBUNG DES STOFFES ALS SCHÖNHEITSPRINCIP

VON

HENRY VAN DE VELDE



IN DER fortwährenden Beschäftigung mit der Vergangenheit und der Unwirklichkeit, bei denen sie die Schönheit für ihre Kunst suchten, verloren die Künstler jedes Wissen von der Schönheit der Materialien, die sie zu ihren Werken benutzten. Diese Unwissenheit gipfelte in der Zeit, die wir die akademische nennen und die ihren Höhepunkt um die Mitte des 19. Jahrhunderts erreichte. Die Akademien und das Sammelsurium von Dingen, die sie lehrten, hatten jeden Rest der göttlichen Naivetät erstickt, mit der die frühen Maler, Bildhauer, Dichter und Musiker ihre primitive Technik benutzten und ihre Gegenstände erfanden, jeden Rest der Leidenschaft und Sinnlichkeit vernichtet, mit der zur Renaissancezeit Architektur, Malerei und Plastik die Materialien behandelt hatten, aus denen sie ihre Werke bildeten.

Die Akademiker vernichteten die heidnische Auffassung der Kunst, die die Renaissance sich schuf, und die sinnliche Lust, mit der sie die Kunst genoss.

Das Streben der Künstler, ihre Wirkungsmittel und deren Wesen und Tugenden kennen zu lernen, brauchte nachher unendlich lange, um die nebelgrauen Phantastereien und Theorien abzustreifen, die ihnen jene Wirkungsmittel verschleierten und deren Wichtigkeit herabminderten; und man kann an der Länge dieser Zeit die Menge des Ballastes ermessen, den sie auswerfen mussten, um emporzusteigen zu dem Begriff einer Schönheit, die durch die Technik, durch die Form, durch den Stil besteht.

Was sich zwischen sie und ihre Technik eingeschoben hatte, räumten die Künstler fort, als sie den Grundsatz aufstellten, „l'art pour l'art“, d. h. „die Kunst hat nur um Kunst zu sorgen“. Sie befreiten sich damit von den



peinlichen Zweifeln, ob der Gegenstand, den sie auf den Gefilden der Mythologie oder der Geschichte erjagt hatten, tragisch genug, ernst genug, komisch genug oder zart genug sei, um Mitleid, Furcht, Lachen oder Weinen zu erregen. Sie sparten sich das endlose Hin- und Herprobieren nach inhaltlich richtigen Gebärden, Stellungen, Mienen, Worten oder Kostümen, für die dem Künstler ebensowenig Urkunden oder Beobachtungen zur Verfügung stehen, wie für die entsprechenden Landschaften oder Interieurs.

Nach einer alten Gewohnheit suchen wir die wesentlichste Schönheit eines Kunstwerkes in seinem Gegenstande und glauben, dass die Mittel, die unter den Begriff der Erfindung und der Komposition fallen, für seine Wirkung wichtiger seien, als die, die man zur Technik und zur Form rechnet. Aber Erfindung, Komposition, Gebärden, Gesichtsausdruck und Stellungen, das sind lauter Dinge, die jedem Beschauer *verschieden* gefallen können. Und gerade, weil sie jedem Beschauer verschieden gefallen dürfen und müssen, hat es von jeher in der Aesthetik Streit gegeben. Meuchelmord oder Todschatz, zarte oder leidenschaftliche Liebe, ausgelassene Freude oder heimliches Lächeln, lautes oder leises Glück, starres Entsetzen oder blosses Fortschieben, alle ausserordentlichen oder natürlichen Gefühle, die den Vorwurf der meisten Kunstwerke abgeben, — wer wird diese sämtlich so darstellen können, dass jeder Beschauer vor dem Werk dasselbe Gefühl, genau dasselbe Entsetzen, Mitleid oder Glück empfindet. Ein solcher Gegenstand ist abhängig von den Verschiedenheiten des Fühlens, die im Wesen des Menschen liegen und die sich steigern, wenn es sich um scharf entgegengesetzte Charaktere oder Rassen handelt. In Amerika beurteilt man einen Mord anders als in der Türkei und die Furcht vor dem Tode ist nicht überall gleich. Damit daher der Tod in Europa und Japan einen gleich starken Eindruck mache, bedürfte es also ganz verschiedener Kompositionen und Gebärden. Nun, die Liebe wird noch verschiedener aufgefasst als der Tod. Und wo wir Mitleid oder Schmerz empfinden,

wird der Inder oder Afrikaner nicht das Geringste fühlen. Worüber wir lachen, darüber weint ein anderes Temperament. Und so kann denn alles, was wir fühlen, auch gerade entgegengesetzt empfunden werden. Und zwar auch von Menschen, die mit uns auf einer und derselben Kulturstufe stehen und die dieselben Kunstwerke wie wir geniessen sollen. Ich meine, dass, wenn die Schönheit eines Kunstwerkes wirklich in seinem Gegenstande begründet wäre, dass dann diese Schönheit die grösste Gefahr liefe, nicht geschätzt und nicht einmal erkannt zu werden.

Wenn es noch heute geschehen kann, dass Böcklins Märchen ausserhalb Deutschlands keinen Eindruck machen, dass die philosophischen Kompositionen von Watts ausserhalb Englands keine Bewunderer finden, dass die strengen und doch heiteren Fresken von Puvis de Chavannes nur in Frankreich wirklich gefallen, so liegt das eben an den verschiedenen Charakteren und Geistesrichtungen dieser Rassen.

Diese Werke sind wohl sämtlich wirklich schön; aber die Thatsache, dass ihre Schönheit von den geistigen Anlagen einer Rasse, einer Nation, abhängig ist, enthält in sich schon einen Einwand dagegen, dass diese Schönheit moderne Schönheit sein könnte.

Es kann uns nicht mehr passen, mit der Schönheit so zu verfahren, wie mit der Wahrheit, von der wir ja lächelnd sagen, „Wahrheit hüben, Ketzerei drüben.“

Diese nachsichtige Definition der Wahrheit ist uns nützlich und darf wohl unser Gewissen beruhigen; aber die Schönheit, — die ist, denke ich, weniger elastisch, weniger „jenseits von gut und böse“. Sie will ganz und unantastbar bleiben, trotz den Aesthetikern, die sie nie ganz erkannt haben. Sie haben die Hand gegen sie hin ausgestreckt und haben nur das von ihr behalten, was sie mit Fingern berühren und unter die Lupe nehmen konnten. Der Eine hat den Gegenstand, das Sujet, herausgegriffen und erklärt, dass die Schönheit nur im Sujet bestehen könne. Ein Anderer, der mehr Talent zum Abstrakten hatte, hat hinter dem Gegenstand



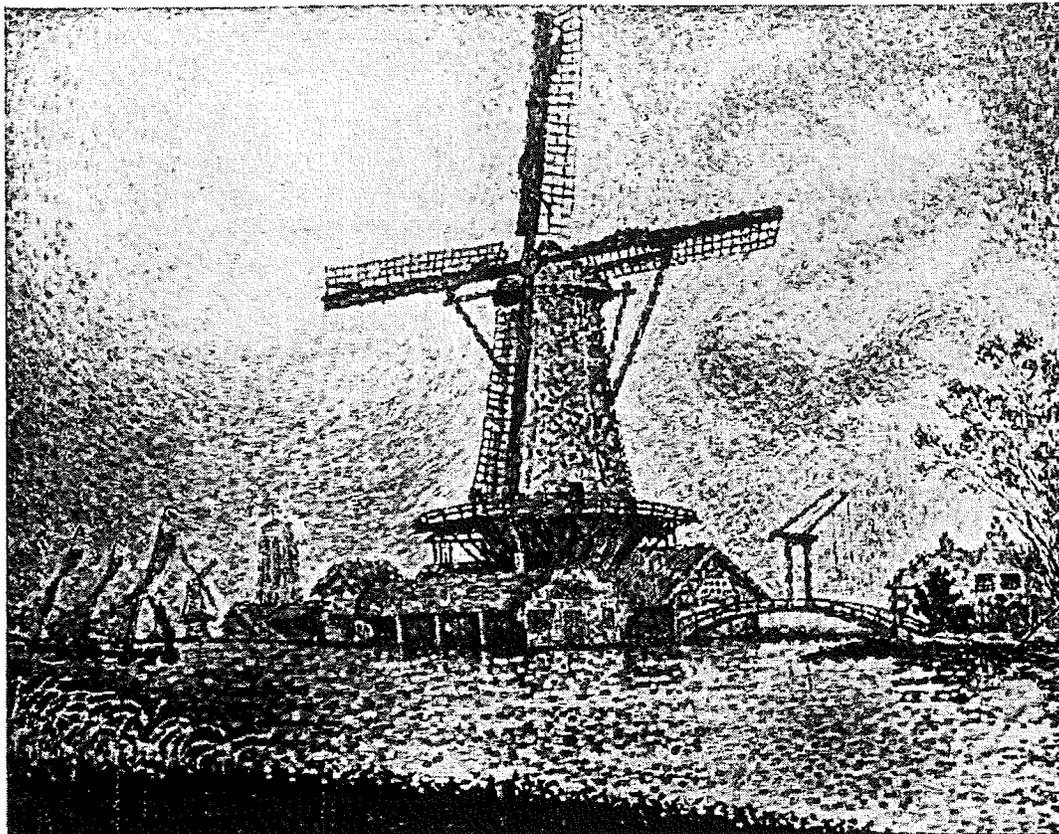
ein Symbol gewittert und erklärt, hinter dem Gegenstand bedürfe es eines Symbols unter allen Umständen. Ein Dritter hat es bis zur Erkenntnis der Komposition und ihrer Bestandteile, der Inszenierung, der Gebärden, Stellungen, Mienen, gebracht und erklärt, dass die Schönheit ohne diese undenkbar sei. Ein Anderer schliesslich, der noch begabter war, ist zum Stil vorgedrungen und hat gelehrt, dass nur der Stil einem Werk zur Schönheit gereiche. Aber jeder von ihnen hat von der Schönheit nur das herausgegriffen, was er selbst empfinden konnte. Darauf hat er seine Theorien aufgebaut, die streng geschlossen, unfehlbar und steril waren.

Diese Theorien sind Sackgassen. Nun, es lässt sich schon denken, dass die Schönheit sich nicht gern in eine Sackgasse sperren lässt. Sie ist dort in den Händen der Gelehrten

manchen Fährlichkeiten ausgesetzt. Und sie lechzt nach frischer Luft, nach Weite und Freiheit. Sie will ihren Weg wie die Nymphe gehen, die von Blume zu Blume eilt, sie zu pflücken und ins Haar zu flechten. Sie will frei sein, in jedem Wasser ihren Körper zu baden und zu spiegeln. Sie will ihren Liebeslaut über Berg und Thal hinausstossen, wie der Vogel, der nach Lust ruft.

Neuerdings sind nun Anschauungen aufgekomen, die die Herrschaft dieses Glaubens zu beschränken beginnen, dass das Sujet und das, was dient, das Sujet deutlich und wirksam zu machen, die wesentlichste Schönheit eines Kunstwerkes ausmachen.

Der Naturalismus entsagte leidenschaftlich den Vorteilen, welche idealische, herzbevegende oder auch nur sympathische Sujets älteren Werken gesichert hatten, und predigte



SIGNAC, FLUSSLANDSCHAFT MIT MÜHLEN

PHOTOGRAPHIE VON DRUET, PARIS

den ersten prinzipiellen Aufstand gegen Richtungen, die die Künstler erschöpft hatten, weil man von ihnen nichts als Phantasie verlangte und sie nur nach dem Interesse oder dem Mitleid, das sie zu erregen verstanden, schätzte und lobte. Denn um jene Wirkungen zu erreichen, die auf allen Kunstgebieten zu Werken wie „Endlich allein“ oder „Die Lebensmüden“ geführt hatten, war es kaum noch unentbehrlich, die Technik der Malerei, der Plastik, der Dichtkunst oder der Komposition zu verstehen.

Heute ist es klar, dass die naturalistische Revolution ebensowohl gegen diesen jammervollen Zustand der Technik gerichtet war wie gegen die Herrschaft derjenigen Sujets, welche die Teilnahme des breiten Publikums beanspruchten und von der gesunden Freude an der Ausführung, der Technik, dem Material, abzogen.

Der Naturalismus steht uns noch so nahe, dass ich Ihnen seine Geschichte und die Stürme, die er entfesselte, nicht wieder ins Gedächtnis zurückrufen brauche. Ich muss nur mit Nachdruck darauf hinweisen, dass er deshalb so schnell und allseitig siegte, weil er die Technik in der Malerei, der Plastik, der Literatur und der Musik wieder zu Ehren brachte. Der Naturalismus sprengte die Sackgasse. In Frankreich waren es die Maler Courbet, Millet, Manet; die Schriftsteller Flaubert, Zola, Maupassant; die Bildhauer Carpeaux und Rodin; in Deutschland etwas später die Maler Liebermann und Leibl und der Dramatiker Hauptmann, in Belgien der Schriftsteller Camille Lemonnier und der Bildhauer Constantin Meunier, die bei den ersten Abbruchsarbeiten Hand anlegten und den Horizont wieder frei machten, den die gelehrten Gebäude, die anspruchsvollen und schweren Aesthetiken uns solange verborgen hatten. Plötzlich öffnet sich ein Ausblick auf die Felder, das Leben, die bewegte, pulsierende Wirklichkeit. Die Schönheit, die wir in den Werken dieser naturalistischen Zeit wieder zu Gesicht bekommen, ist eine Schönheit, die der einzelnen Kunst eigentümlich ist, die aus dem Material entspringt, das diese Kunst verwendet.

Was die Interesselosigkeit und dann die Dummheit der Sujets eingeschlüfert hatte, das Leben, das in jedem Stoff, sei er Farbe, Stein oder Metall, Wort oder Ton schlummert, schickte sich an aufzuwachen. Ist dieses Erwachen bewusst? Nicht bewusster als jedes andere Erwachen. Und wir begnügen uns noch oft mit einer Auffassung der Vorgänge, die weniger klar ist als die, die uns jetzt also bald einleuchten wird.

Schon mit dem Naturalismus nähern wir uns einer dem Material gerechteren Auffassung von Kunst und Schönheit. Ihre vollste Wirksamkeit erreichte sie schliesslich im Impressionismus.

Was man Impressionismus nennt, ist ziemlich unbestimmt, und doch hat es von Anfang an etwas Klares und Bestimmtes bedeutet. Es forderte für den Maler das Recht, auf seine Leinwand die Impression, den Eindruck, festzubannen, den eine Landschaft oder ein Vorgang in ihm erregt hatte, statt kleinlich genau alle Einzelheiten wiederzugeben, aus denen die Landschaft oder der Vorgang sich zusammensetzten. Der Maler erstrebte nichts weniger, als die Seelenbewegung eines Augenblicks ewig und mit der Stärke des ersten Moments leben zu machen. Der Impressionismus wusste, dass dies nur möglich sei durch den Verzicht auf die Details, die die Aufmerksamkeit und das zergliedernde Auge des Malers abgezogen hätten vom Rhythmus der Linien und Farben, deren Eigenschaften, Wechselwirkungen und Proportionen, deren Kontraste und komplementäre Ergänzungen den Fleiss des Künstlers mehr erforderten, als jene Details, die seine Arbeit verlangsamten und sein Gefühl erkälten müssen. Denn es ist in der That all jenes Flüchtige, Momentane, das zitternd und pulsierend, lebenssuggerierend, festgebannt und erhalten werden muss.

Die Anschauung, dass die Schönheit, die das Kunstwerk verfolgt, am meisten vom Sujet abhängt, ist nunmehr entthront; und bald werden wir Schönheit Werken nur noch unter strengeren und neuen Bedingungen zusprechen.

Wir vermögen ein Werk nur noch dann





HENRI EDMOND CROSS, FRAUENPORTRÄT

PHOTOGRAPHIE VON DRUET, PARIS

schön zu finden, wenn wir in ihm etwas ganz Bestimmtes entdecken, nämlich *Leben*. Nicht jene Art von Leben, bei dem wir zu sagen pflegen, dass ein Bild, eine Büste sprechend ähnlich sind, dass eine Figur in einem Roman oder Stück aus dem Leben gegriffen ist. Diese Art von Leben kann uns wohl nachdenklich stimmen über die wunderbaren Kunstgriffe, die ein Künstler braucht, um ein solches Resultat zu erreichen; diese Art von Leben kann uns stolz stimmen darauf, dass der Mensch so den Gütern das Geheimnis der Schöpfung entrissen hat. Aber die Mittel, die diese Art von Leben erzeugen, stehen ausserhalb der eigent-

lich künstlerischen Schönheit, ausserhalb derjenigen Schönheit, welche aus den wesentlichen Organen eines Kunstwerkes hervorgeht, aus den Organen, die ihm den Glanz und Ruhm eigenen Lebens schenken. Jene Mittel holen sich das Leben aus der Seele und dem Geist der Wesen, die der Maler, der Bildhauer oder der Schriftsteller vor uns wieder aufleben lassen will. Aber dieser Erfolg lässt sich nicht als eine Offenbarung von reiner und echter Schönheit erkennen. Es ist gewiss ein Erfolg. Und dieser Erfolg ist auch an sich wertvoll und wunderbar. Aber die Schönheit eines Kunstwerkes besteht in einem Leben





HENRI EDMOND CROSS, UNTER DEN KIEFERN, IN DER PROVENCE

PHOTOGRAPHIE VON DRUET, PARIS

und einer Seele, die ihm eigen sind, nicht in Leben und Seele seiner Modelle.

Die Farben und Linien empfangen ihr Leben von ihrer Wechselwirkung aufeinander; Steine und Metall von den Möglichkeiten, die sie darbieten, Licht und Schatten zu schaffen und zu halten; Worte und Töne von ihrer Fähigkeit, sich zu Harmonien zu verbinden und in die fruchtbaren Launen des Rhythmus einzugehen.

Ich erkläre ausdrücklich, dass es uns fern liegt, dem Gedanken, der Melodie oder dem Sujet in Drama, Plastik und Oper Schönheit abzusprechen. Ich behaupte aber, dass diese Schönheit von einer anderen Art ist als die eigentlich künstlerische Schönheit. Jene Schönheit des Inhalts ist geistigen Wesens; und das gereicht ihr zur Größe, setzt aber ihrer Wirksamkeit Grenzen, während diese organische Schönheit materiellen Wesens ist. Und auch

das gereicht ihr zur Größe; sichert ihr ausserdem aber Allgemeingültigkeit.

Alles weist daraufhin, dass unsere Zeit sich diesen Schönheitsbegriff zu eigen macht. Sie hat in die Kunst ihre glühende Liebe zum Leben hineingetragen und will in ihr den Pulsschlag des Lebens wiederfinden, der noch nie so stark wie heute das Stadtbild, in dem wir arbeiten, bewegt hat. Die Lichter sind noch nie so hell gewesen; und nie sind von ihnen so viele Funken über Fenster und Fronten niedergesprüht; nie haben sie sich so zahllos, so ins Unendliche, in Guirlanden gereicht, die das Pflaster nach dem Regen widerspiegelt, als ob die Strassen wirklich zu Strömen und Bächen werden könnten. Ueber die Plätze, durch die Gassen sind noch nie so viele bunte Wagen, verschiedene Uniformen und grelle Toiletten durcheinandergesiebt. Nie haben die Häfen so viele Rauchsäulen und erschütternde

Arbeitslaute in die Luft gesandt. In ihren Wassern haben sie noch nie so viele blitzende Edelsteine mit sich gerollt. Und auch die Bahnhöfe haben uns in nebelnassen Winternächten phantastische Schauspiele vorgeführt, die uns in die Tiefen von riesengrossen Aquarien entrückten, in welche Ungeheuer schnaubend hineinstürmen und den Erdboden und die kleinen, vielen Sonnen und Monde schütteln, von denen diese früher unbekanntes Märchenwelten ihr Licht empfangen. Unsere Parks sind grüner und unsere Blumenbeete bunter geworden. Der Kies auf unseren Wegen ist gelber; und wir haben entdeckt, dass die Schatten lila sind. Und wenn die Langeweile ihre bleierne Hand auf unsere Seele legt, dann gehen wir an Orte, wo Gläser und Silber auf weissen Tischtüchern lachen, wo ein heiteres, helles Seelchen aus jedem Ding sprüht, dessen sonnige Nähe und Leben unsere Seele von der lastenden Schwere befreit. Die Gasthäuser sind die Hospitäler, und die Kellner gütige, weise Krankenschwäger für unsere Langeweile.

Aus dem Leben der Materialien, die uns umgeben, schöpfen wir wörtlich die nötige Kraft, um gegen die drohenden Schwäche-Stimmungen anzukämpfen. In ihrem Leben haben wir die Schönheit entdeckt, in ihrer Schönheit das Leben.

Aus jedem Kunstwerk wollen wir Leben saugen, wie die Bienen aus den Blüten Honig, um uns davon zu nähren.

Wenn man einen so positiven Massstab der

Bewunderung und des Urteils hat, dann ist man konsequent und blickt ebenso freudig in die Vergangenheit wie in die Zukunft. Was wir an einem Renoir oder Degas lieben, d. h.: das wunderbare Leben des Materials, das lieben wir ebenso an einem van Goyen, einem van der Meer von Delft, einem Rembrandt oder Rubens. Was uns an einem Rodin erfreut, d. h. das pulsierende Leben des Steins oder der Bronze, das erfreut uns an Rude, an Goujon, an den Bronzen der Renaissance, an den naumburger Stifterfiguren und an der göttlichen Plastik Griechenlands.

Wir verfolgen die Spuren des Lebens rückwärts umso sicherer, als dieses Leben, das des Materials nämlich, ewig ist. Der Marmor, den



THÉO VAN RYSELBERGHE, JUNGFRAU AM STRAND. PHOTOGRAPHIE VON DRUET PARIS

Phidias vor 2000 Jahren vibrieren machte, vibriert noch. Die Leinwand, auf der Velazquez oder Goya lebendige Farbentupfen aneinander reihten, bewegt sich noch.

Durch die ganze Kunstgeschichte können wir verfolgen, wie jedes von der Kunst in Benutzung genommene Material sich von Stufe zu Stufe dem Leben entgegen entwickelt. Und dieses stufenweise Emporsteigen zum Leben ist so offen zu sehen, dass wir wirklich das Recht haben, die ganze Kunstgeschichte umzuschreiben und auf die Grundthatsache wieder neu aufzubauen.

Diese würde ihr eine solche Einheit und so feste Fundamente geben, wie sie noch kein Historiker erkannt hat. Dieses Buch kommt mir schon wie geschrieben vor, so einleuchtend ist dieses Grundprinzip. Es wird zu den Quellen emporsteigen, die die anderen Gelehrten entdeckt haben, und wird gern ihre Verdienste anerkennen.

Aber mit anderen Augen wird jetzt der Historiker die Entwicklung verfolgen. Er hat in jedem Stoff einen Keim erblickt, den die Umstände je nach ihrer Gunst oder Ungunst schnell oder langsam zum Leben entwickeln werden.

Der Punkt, auf den es hier ankommt, ist, dass die erste Spur von Schönheit zusammenfällt mit der ersten Spur von Leben im Material.

Der Gedanke hat nie die Stoffe befruchtet, in denen er sich als Bild, Statue oder Dichtung verkörperte. Der Gedanke zeugt nur den Gedanken. Er ist eine Welt für sich, in der sich ebenso wunderbare Vorgänge abspielen wie in der Welt der Stoffe.

Aber die Stoffe erwarben das Leben von den Befruchtern, die ihnen von der Natur bestimmt sind.

Metall und Stein leben, wenn das Spiel von Licht und Schatten über ihre Oberfläche hinwegwogt und das Wunder vollbringt, dass das Licht dem Stoff zu entströmen scheint und die Schatten in ihn tief eindringen.

Linnen lebt, wenn das Spiel der durchbrochenen und vollen Teile oder die verschiedene Dichtigkeit des Gewebes über die

harte, steife Oberfläche siegt, die an sich so öde wie ein endloses Moor ist.

Glas lebt, wenn es in Sonne und Licht lacht, durch die Sonnenstrahlen und das Licht, das es der Sonne raubt.

Holz lebt, wenn das Werkzeug den Stoff durchfurcht, wie der Pflug die schlafende Erde weckt.

Wörter leben, wenn sie einander so berühren, dass die Vokale wie Funken aufleuchten, und die Konsonanten, die leblosen, grauen Konsonanten, zu bewegten lebenden Nüancen werden, wie Gewässer, über die ein Sonnenstrahl hingeleitet.

Gleich werde ich sagen, was den Farben das Leben schenkt, wenn ich auf dieses Material ausführlicher eingehe.

Zunächst aber ist anzumerken, dass dieses Leben der Stoffe alle Stoffe zu immer unstofflicheren, immaterielleren Erscheinungsformen führt. Und so haben wir zwei sichere Erkenntnisse gewonnen, die folgendermassen lauten:

1. Jeder Stoff entwickelt sich von Stufe zu Stufe dem Leben zu.
2. Jeder Stoff entwickelt sich von Stufe zu Stufe nach seiner unstofflichsten Erscheinungsform hin.

Aus dem rauhen und scheinbar unfruchtbaren Linnen entstehen allmählich die Spitzen. Die eisernen Brücken und Türme der Gegenwart sehen weniger stofflich aus als die Gitter der Barock- und Rokoko-Schlösser. Was jetzt unser Verhältnis zur Farbe betrifft, so erscheint unsere Umgebung uns wie ein ernster, grauer Grundbass, der positiv und zäh auf uns eindringt. Das fast ewige Grau unserer Heimat singt uns die „traurige Weise“ und lastet auf unserer Seele. Und Lichtfluten, Triller und Arpeggien einhüllender und heller Harmonie sind es deshalb, die unsere Seele sucht, um die schmerzlichen Zwangsempfindungen niederzukämpfen.

Die Farbe entwickelt sich symphonisch seit dem Mittelalter, das unsere westliche Urzeit ist; vor der für uns alles Nacht ist, wie für den Orient vor den ersten Pharaonen.

Einfach waren noch die Farbenfolgen der



frühen Vlaamen, Holländer, Deutschen und Italiener. Jede Farbe suchte nur selbst zu leben mit Hilfe der einzigen Mittel, die ihr als Einzelfarbe zu Gebote stehen: dem Glanz, der Kraft und der Tiefe, die nötig sind, um die Gegenwirkung der anderen Farben auszuhalten und nicht zu schnell durch sie ausgelöscht und vernichtet zu werden. Die Farben waren noch nicht über die Rolle von blossen Illuminationen hinaus, es waren noch breite, einheitliche Töne innerhalb von Konturen, die auf ihre Weise dasselbe erzählten, was das Buch in Zeichenschrift vorträgt. Sie strebten nicht sehr eilig dem Leben zu, die ungeduldigsten eilten in die Glasfenster hinauf. Im Vergleich zu den Glasfenstern erscheinen die anderen Gemälde wie gesetzte Schwestern, die das Schicksal eher zum Kloster als zur Liebe bestimmt hat.

In die Glasgemälde aber brachten die Sonne und das Licht die höchste Intensität des Lebens, eines Lebens, das von Stunde zu Stunde wechselte, wie Sonne und Licht.

In den Glasfenstern haben die Farbstoffe nicht Zeit gehabt, zu entarten — so plötzlich und rasch erreichten sie die Höhe des Lebens. Sie sind rein, d. h. prismatisch geblieben, und die Brechungen und Mischungen, die die Farben später in der Malerei dem Grau und Schwarz entgegenführten, sind dem farbigen Glase erspart geblieben.

Im Glasfenster haben wir die Belebung der Farbe in der Vollendung vor uns. Ich meine das individuelle Leben jedes einzelnen Stoffteilchens und das individuelle Leben des Ganzen als solchen; also das Leben von etwas



MAXIMILIAN LUCE, DIE NOTRE-DAME-KIRCHE

PHOTOGRAPHIE VON DRUET, PARIS

Neuem, zu dessen Geburt jedes Teilchen sein eigenes Leben beisteuert, ohne jedoch darin zu verlöschen.

Alle Entwicklungsgänge der Malerei streben diesem Endziele zu.

Die gotischen Bilder waren Werke einer echten Liebe zu den Gegenständen, die sie darstellten; der fromme Künstler des Mittelalters hätte sich indes nicht getraut, den Stoff zum Leben zu erwecken; das wäre ihm gefährlich und ruchlos vorgekommen; etwa wie die Alchemie und die Zauberei.

Die Renaissancekünstler haben solche Katastrophen weniger befürchtet. Die heidnische Vernunft ist wieder in die Seelen gedrungen. Der Sinn für das Leben hat wieder Feuer in die Adern geflösst; und von ihm gepeitscht

begannen bald die Farben, die Stoffe, aus denen die Bilder bestehen, zu vibrieren. Die Verschiedenheit des Temperaments hat Künstlern wie Tizian, Rembrandt und Rubens sehr verschiedene Mittel anheim gegeben, um zu demselben Ziel zu gelangen, d. h. zum Leben; aber den höchsten Grad von Leben, der in dieser Zeit, bei diesem ersten Versuch, erreicht wurde, erreichten sie. Dann tritt aber ein Verfall ein. Das Leben verschwindet wieder aus allen Stoffen. Auf die Kühnheit, die Leidenschaft eines Rubens, der gewaltsam die Hand des Jesuskindes auf dem roten Mantel der Madonna grün umrandet, in Antwerpen auf dem Triptychon der Kreuzabnahme; auf die vielleicht sinnigere Beobachtung des wunderbaren, undeutlich bewegten Lebens im Helldunkel, aus dem der holländische Meister die Gesichter und Hände seiner Gestalten leuchten lässt; auf den goldigen, warmen Lichtstaub der Tizianschen Bilder, der wie ein reifes Kornfeld zu wogen scheint, folgt die trübe Schlichtheit toter Flächen, auf denen sich fade Persönlichkeiten und uninteressante Vorgänge kümmerlich abmalen. Die Farbstoffe, die kurz vorher dem Geheimnis auf der Spur schienen, das sie zum Leben erweckt hätte, versinken wieder in den Schlamm. Man musste traurig lange warten, bis man eine neue Auferstehung feiern konnte. Man musste bis zu einem neuen Frühling der heidnischen Seele warten und deren Winterstarre wird einem leicht lang. Roi-Soleil, Rokoko, Fêtes-Galantes, kostbare Zauberworte! Watteau und Fragonard sind im Werden, und von neuem soll der Stoff erbeben. Sie sind die Vorläufer dessen, der den tödlichsten Feind der Malerei erkannt hat. Eugène Delacroix bezeichnet ihn ausdrücklich, indem er sagt: „Der Feind aller Malerei ist das Grau.“

Noch ein wenig Scharfsinn, und Delacroix hätte ausdrücken können, was wir heute sagen, dass jeder Stoff von Stufe zu Stufe dem Leben zustrebt. Sagt er nicht ganz richtig, dass ein Gemälde, dessen Farben nicht vibrieren, schmutzig, öde und leblos aussehen muss: „Staub bist du“, sagt er, „und zu Staub wirst du wieder werden“, gemäss dem katholischen

Spruch, der uns am Allerseelestage an unser unvermeidliches Ende erinnert.

Dass Delacroix nicht zur klaren Erkenntnis der Wahrheit gelangt ist, die wir erkannt haben, das ist die Tragödie seines Lebens. Und die Tragödie sollte noch über sein Leben hinaus dauern und in das seiner Nachfolger eindringen. Das Leben und das Ringen um ein Resultat, das ihr Künstlergewissen von ihnen forderte, dieser Tragödie fiel das Leben von Manet und von Vincent van Gogh anheim.

Kunsthistorisch ist dieses der Augenblick, wo die Maler drauf und dran sind, die chemische Mischung der Stoffe aufzugeben und ihr die optische Mischung vorzuziehen. Der amerikanische Physiker Rood erläutert in seinem bewunderungswürdigen Buch über die wissenschaftliche Farbenlehre durch einen überzeugenden Versuch den Unterschied zwischen der Mischung verschiedenfarbiger Lichtstrahlen und der Mischung verschiedenfarbiger Farbstoffe. Er beweist experimentell, also unwiderleglich, dass jede Mischung auf der Palette die Farbe dem Schwarz näher rückt.

Was die Wissenschaft seit gestern beweist, hatten die Maler immer geahnt. Und wenn nicht die Wissenschaft von Bezold, Brücke, Young, Chevreuil, Helmholtz, Maxwell, wenn nicht die zuverlässige und zusammenfassende Arbeit von Rood zu Hilfe gekommen wäre, dann dauerte das Schauspiel heute noch, wie Künstler, die auszogen, das Licht zu fassen, blind den Weg zur Nacht beschritten, weil sie die Farben auf der Palette mischten. Nun erkennen sie den alten Fluch, der so lange auf Künstlern gelastet hat, die ein bestimmtes Ziel, d. h. Glanz und Licht, mit Mitteln anstrebten, die dieses Ziel von vornherein zerstören mussten. Ist es zuviel, nach dieser Erkenntnis von Drama und Tragödie zu sprechen?

Also, die optische Mischung und die chemische Mischung sind zwei ganz und gar verschiedene Verfahren. Beide schaffen Kunstwerke, die einem ähnlichen Zwecke dienen. Aber in Wirklichkeit sind diese Werke aus zwei ganz verschiedenen Materialien.

Die impressionistischen und neoimpressionistischen Bilder, die nach dem Verfahren der

optischen Mischung gemalt sind, benutzten Farbenstrahlen, die anderen Farbstoffe.

Die Maler der ersteren mischen die Farben, die sie verwenden, so, wie verschiedene Lichtgattungen sich vermengen, d. h. in Strahlenbündel, in denen jeder Strahl seine Eigenheit bewahrt, mit den anderen zwar zusammen schwingt, wenn er sie trifft oder berührt, aber vollkommen rein wiedererscheint, sobald man ihn jenseits des Treffpunkts ins Auge fasst. Die anderen Maler haben von jeher Stoffe chemisch gemischt, Stoffe, die sich verbinden und ineinander aufgehen, die ihre Eigenheit bei dieser Mischung verlieren und ihr nicht nur ihr Wesen und ihre Reinheit, sondern auch ihr Leben unwiederbringlich opfern.

So wird also das verschiedene Wesen der Stoffe, die die Maler der alten Schule und die der neuen verwenden, offenbar. Die einen benutzen Stoffe, in denen es ihnen nicht gelingt, etwas anderes zu sehen, als was sie im engsten Sinne sind, d. h. Pigmente, die durch jede Vermischung miteinander getötet werden und denen nur das Genie weniger Meister eine Art von Leben geschenkt hat. Die anderen arbeiten mit denselben Stoffen, nachdem sie sie ihrer Stofflichkeit entkleidet haben, indem sie sie als Lichtquellen auffassen. Sie hüten sie vor jeder Vermischung und haben die wunderbare Fähigkeit erkämpft, Lichter dort glänzen zu lassen, wo andere Maler Pigmente hinstreichen. So beleben sie die Flächen, die sie bedecken, mit Edelstoffen.

✱

Die Impressionisten und Neoimpressionisten

verlangen von den Stoffen, die sie auf die Leinwand bringen, dass sie arbeiten und thätig seien; die anderen Maler erwarten keine Arbeit oder Thätigkeit mehr von ihren Stoffen — ihre Arbeit ist vollbracht; die chemische Mischung auf der Palette hat sie getötet, indem sie sie dem Schwarz verschrieb. Aus diesem Grundunterschied im Verfahren folgen alle übrigen. Die Impressionisten und Neoimpressionisten verwenden nur die Farben des Sonnenspektrums, die allein zu Lichtquellen werden können; sie überlassen den anderen Malern alle Schattenfarben, alle Oker, alle Erden.

Der Entwicklungsgang der Musik, der Dichtkunst und der Architektur ist dem der Farbe ähnlich. Vielleicht sind die Stoffe, die von jenen Künsten verwendet werden, nicht durch eine so gewaltsame Krisis zum Leben gelangt, wie die, die in der Malerei der Abkehr von der chemischen Mischung vorausging. Aber wenn ich auf den Entwicklungsgang einer jeden von diesen Künsten eingehen könnte, so würde man erkennen, dass die Entwicklung des rhythmischen Empfindens gewisse Stoffe und gewisse Kräfte dem Leben ebenso gewaltsam entgegenführte.

Vielleicht habe ich hiermit genug gesagt, um die Auffassung zu rechtfertigen, dass die ganze Kunstgeschichte auf jene Grundwahrheiten hin umzubauen sei, die dahin lauten, dass jeder Stoff sich dem Leben entgegenentwickelt, und dass das sicherste Schönheitszeichen eines Werkes darin besteht, dass die Stoffe, aus denen es angefertigt ist, *leben*.



463

