



1 Albrecht Dürer, *Melancholia I*, Kupferstich, 1514

# Mona Lisa und Olympia

## Erster Brief

=====

Lieber Robert,

Ihr Brief war eine sehr grosse Ueberraschung für mich. Denn er offenbarte mir eine Seite Ihres Wesens, auf die ich nicht vorbereitet war. Gewiss, unsere Begegnungen waren zu selten und zu flüchtig, als dass ich den Anspruch erheben dürfte, mit Ihren Intentionen vertraut zu sein. Bei dem Interesse, das ich an dem Schicksal des einzigen Sohnes meines ältesten Freundes nehme, musste Ihr Bekenntnis, dass Sie sich seit einiger Zeit heimlich mit Malerei beschäftigen und sich von jetzt an ganz dieser Kunst widmen wollen, des[w]egen einen so starken Eindruck auf mich machen, weil ich Sie ganz literarischen Dingen hingegeben glaubte. Es wäre nicht befremdlich für mich gewesen, wenn Sie mir mitgeteilt hätten, dass Sie einen Roman oder einen Traktat über Alcibiades vollendet hätten.

Wir haben uns das letzte Mal, während die Gäste Ihres Hauses nach dem Diner im Salon vereint waren, in der Bibliothek Ihres Vaters getroffen, in diesem harmonischen Raume, in den man durch eine sehr kleine Tür eintritt und in dem an drei Wänden in hohen Regalen, die bis an die Decke reichen, ein grosser Teil des Besten steht, was in den verschiedenen Zeiten und Ländern gedacht worden ist. Ich lege, lieber Robert, einen besonderen Nachdruck auf das Wort »gedacht«. Denn ein Buch kann noch so sehr mit Gefühlen geladen sein, seine Wurzeln ruhen und sein Wesentliches kristallisiert sich dennoch im [1/2] Gedanken.

Das Reich der Bücher ist eine Welt für sich und hat ihre eigene Atmosphäre und ihre besonderen Lebensbedingungen. Das Reich der Bilder ist wesentlich von ihm verschieden. Für den Büchermenschen ist ein Buch ein Kosmos, für den Bildermenschen, von seiner Passion aus gesehen, ein Stilleben. Für den einen hat es einen Inhalt, für den Andern ein Aussehen. Für jenen bedeutet es nichts, wenn er es nicht liest, für den andern aber, der es malen will, ist es höchst gefährlich es zu öffnen und den Gedanken, die es enthält, in seine Arbeit Einlass zu gewähren. Denn eines Malers Wurzeln liegen nicht im Gedanklichen, sondern im Sinnlichen. Eine ganze Schule, wie der englische Praeraffaelismus wird durch diesen Grundsatz verurteilt.

Die Bücher- und die Bildermenschen sind auch sehr verschieden. Sie werden das rein äusserlich erkennen, wenn Sie im Hotel Drouot das Publikum der Amateure in einer Vente von Büchern mit dem in einer von Bildern vergleichen. In der ersteren wird der Typus des hageren, ernstesten, etwas blassen Menschen vorherrschend sein, der mit gerunzelter Stirn ein Buch auf Mängel der Erhaltung hin prüft. In der zweiten wird ein genussfroher, heiter blickender Typ vorherrschen, der den Anschein erweckt gut gefrühstückt zu haben und der die Fläche der Bilder liebevoll dem Lichte aussetzt. Halten Sie mir

nicht, lieber Robert, die etwas geierartigen alten Herren Daumiers entgegen, die ein eher bibliophiles Aussehen haben, während sie in ihren Lithomappen blättern. Einmal handelt es sich hier wohl um Sammler, denen es vor allem auf die Vollständigkeit ihrer Drucke [2/3] ankommt, sodann aber enthält die Graphik, trotz der malerischen Elemente, die sie bei einem Rembrandt haben kann, viel Gedankliches und betont Inhaltliches und hat so manches Verwandte mit der Literatur. Aber man kann sich die »Melancholie« von Dürer [Abb. 1] nicht als eine Malerei vorstellen.

Ihr Entschluss, sich künftig ausschliesslich dieser zu widmen, hat bei mir, dem Bilderfreunde, von dem Sie vielleicht uneingeschränkte Zustimmung erwarteten, deswegen die vorsichtige Zurückhaltung gefunden, die sich in diesem Briefe auszudrücken bemüht, weil ich allzu sehr die Gefahr sehe, die ein Klimawechsel aus dem unsichtbaren Reich der Gedanken in das der sinnlichen Emotionen notwendig mit sich bringt. Sie besteht darin, dass Sie aus der einen Zone in die andere etwas mitbringen, von dem Sie sich nicht gerne trennen möchten, was aber nicht in sie hineinpasst; dass Sie, grob ausgedrückt, versucht sein könnten, gemalte Literatur zu machen. Ich schrieb Ihnen oben, dass Sie ein Buch, das Sie malen wollen, nicht öffnen dürfen und ich sage Ihnen jetzt, dass es schon sehr gefährlich ist, wenn man etwa die Worte »Hamlet« und »Shakespeare« auf dem Buche Ihres Bildes lesen kann, zu dem Zweck, dass der Betrachter den Gedankenkomplex und Stimmungsgehalt, den diese Worte enthalten, in sich aufleben lässt. Befinden sich in Ihrem Bilde ausser diesem literarischen Stimmungswert keine beträchtlichen Werte höherer Kategorien, so kann von einem Kunstwerk natürlich nicht die Rede sein; aber auch sonst besteht die Gefahr, dass die plastisch – malerischen Werte durch die aufdringliche gedanklich – [3/4] literarische Suggestion in ihrer Wirkung beeinträchtigt werden.

Glauben Sie nicht, lieber Robert, dass ich Sie hindern möchte, weiter schöne Bücher zu lesen und an dem geistigen Leben, das sich in ihnen ausdrückt, Anteil zu nehmen. Die hierdurch entstehende innere Bereicherung wird indirekt auch Ihnen als Maler zu Gute kommen, indem sie den seelischen Boden, aus dem Ihre Arbeit wächst, fruchtbar macht, Ihren Geist klar und wach erhält und Ihr Gefühl für Qualität übt. Aber vermeiden Sie die direkten Kontakte zwischen Büchern und Bildern, sorgen Sie dafür, dass Ihr Atelier nicht zu nahe der Bibliothek Ihres Vaters gelegen ist.

Glauben Sie ferner nicht, dass ich Sie für etwas wie »l'Art pour l'Art« oder abstrakte Malerei gewinnen und Ihnen das Inhaltliche verbieten möchte. Ein Portrait, eine Schlacht, eine Familienszene, ein religiöser Vorgang, eine Landschaft, ein Stilleben sind in allen Zeiten als Sujet von Bildern willkommen gewesen. Aber es kommt sehr darauf an, welchen Gebrauch der Maler von ihm macht, auf welchem Niveau er es verwirklicht. Wenn das Inhaltliche nicht Vorwand für etwas Anderes, sondern die betonte Hauptsache eines Bildes ist, kann je nachdem eine farbige Illustration von rein dokumentarischem Interesse, oder ein Kitsch, oder ein Kunstwerk entstehen. Dieses wird jene einfachsten und populärsten aller Bildwerte, die seelischen Ausdrucks – und Gefühlswerte enthalten,

die, vom Bilde wie eine Schrift mühelos ablesbar, auf das Gemüt eines Jeden wirksam sind.

Bildnisse von Bürgern und bürgerliche Szenen mit häuslichen [4/5] Verrichtungen, Mütter mit ihren Kindern, Häuser in Gärten, Handwerker und Bauern bei ihrer Arbeit, sanfte Landschaften, Sonnenuntergänge, Blumensträusse vom Felde und aus Gärten, Hausgerät, erfüllen uns mit Frieden und Ruhe. Der Anblick von Kriegen, gefahrvollen und mutigen Unternehmungen, Szenen edelmütigen und opferwilligen Geschehens, heroische Landschaften mit Felsklüften und reissenden Gewässern, Stilleben aus getötetem Raubwild und mörderischen Waffen vermitteln die Gehobenheit des Heldischen. Das Bildnis der Muttergottes erfüllt uns mit frommen Gefühlen, das der Grablegung oder der Kreuzigung mit Trauer. Der Anblick schöner Gesichter und vollkommener junger Körper weckt unsere Erotik, der von stolzen Männern gibt uns das Gefühl menschlicher Würde. Portraits können »Bände sprechen«, historische und religiöse Leinwände erzählen und schildern.

So grenzen diese mit dem Stofflichen eng verbundenen Gefühlswerte an literarische Bezirke und bilden den unteren von zwei Polen, dessen oberer durch den höchsten malerischen Wert dargestellt wird, der das Bild mit der Musik verbindet. Von ihm will ich Ihnen ein anderes Mal sprechen, ebenso von den sieben Werten, die zwischen diesen beiden Polen liegen. [5/6]

## Zweiter Brief

=====

Lieber Robert,

Ich danke Ihnen, dass Sie meinen Brief mit dem freundschaftlichen Verständnis aufnehmen, das ich bei Ihnen glaubte voraussetzen zu dürfen; mehr, dass er Ihnen Vertrauen einflösste, so, dass Sie mich bitten, Ihre Bilder zu betrachten und Ihnen weitere Ratschläge zu erteilen. Es wird mir nicht leicht, diese Ihre Bitte zunächst abzuschlagen, denn meine Spannung, etwas von Ihrer Hand Gemaltes zu sehen, ist ausserordentlich gross. Aber ich halte es für richtiger, Sie zuvor zu Ihrer Orientierung an die drei höchsten Instanzen zu verweisen, die Ihnen zugleich starke Quellen der Inspiration sein können: an Leben, Natur und Kunst.

Dieser Hinweis dürfte heute nützlicher für Sie sein als alles, was ein Mensch, wenn er auch viel von Malerei versteht, Ihnen an Einzelheiten vor Ihren Bildern sagen könnte. Diese werden erst dann Gegenstand einer Diskussion sein können, wenn Sie – bewusst oder unbewusst – in Leben, Natur und Kunst die neuen Quellen der Inspiration eines Malers für sich entdeckt haben, die Ihnen das vermitteln, was Sie befähigt, die neuen Werte zu schaffen, die sich bei der Betrachtung von Bildern ergeben können.

Die einen werden Ihnen, gemäss Ihrer innern Konstitution, wichtiger erscheinen als die andern, die Bedeutung einiger werden Sie übertreiben, andere werden Sie vernachlässigen. Es ist selten, dass Menschen die gleiche Einstellung zu diesen Quellen und diesen Werten [6/7] haben und es besteht die Gefahr, dass mein Einfluss in dem anfänglichen Stadium, in dem Sie sich befinden, Ihre natürliche Entwicklung beeinträchtigen könnte. Erlauben Sie mir daher, dass ich Ihren Brief heute nur mit einigen Hinweisen beantworte bezüglich einiger der Quellen, aus denen Sie die Gefühls-, die plastischen und die malerischen Werte für Ihre künftigen Arbeiten gewinnen können.

Wenn Sie sich der ersten dieser Quellen anvertrauen, dem, was wir das Leben nennen, wenn Sie mit offenen Sinnen überall dorthin gehen, wo es Menschen gibt, wo Menschen lieben, hassen, sich freuen, leiden, kämpfen, sich fürchten, glauben, hoffen, irren, werden Sie, wenn Sie den Menschen selbst als künstlerischen Inhalt in den Mittelpunkt Ihrer Bilder stellen, eine unübersehbare Fülle seelischer Ausdrucks- und Gefühlswerte zu Ihrer Verfügung haben. Aus Sportplätzen, Gerichtssälen, Volksversammlungen, Kirchen, Krankenhäusern, Restaurants, Markthallen, Theatern, Bordellen werden Sie mit vollen Händen in Ihre Portraits und Kompositionen den physiognomischen Ausdruck menschlicher Würde, Anmut, Andacht, kriegerischen Stolzes, hoher und niedriger Gesinnung, der Liebe und das [sic] Hasses, des Zorns und des Leidens tragen können.

Indem diese Menschen sich in Beziehung zu einander setzen, werden Bewegungen entstehen, Sie werden, lieber Robert, die stillen Gesten des Begrüssens, des Segnens, der Anbetung wie die heftigen des Drohens, des Fluchens, des Anklagens in allen Nuancen vom Sanften und Heiligen bis zum Dramatischen und Tragischen verfolgen und ein mannigfaltiges Spiel von Kopf, Rumpf und Gliedmassen in [7/8] unzähligen Variationen und

Details notieren können. Moderne Sujets und historische Themata liefern Ihnen dann die Inhalte, die Sie auf Ihren Leinwänden in Bewegungswerte umsetzen können. Diese werden nicht nur in Verbindung mit den Personen, die ihre Träger sind, Interesse haben, sondern sie werden als eminent künstlerische Werte nur ihrer selbst wegen da sein, ja, man wird ihretwegen die Personen vernachlässigen oder vergessen können. Seelischer Ausdruck und Gefühl und alles Inhaltliche werden in einzelnen Fällen als interpretierende und begleitende Momente hinter der grossen Sensation der Bewegungswerte zurücktreten.

Wenn Sie so von Ihnen ausgewählte Erscheinungen des Lebens in Ihre Bilder tragen, wird Ihnen, lieber Robert, eines immer wieder Sorge machen: dass die Wirklichkeit des Lebens glaubhafter ist als die Wirklichkeit Ihrer Bilder. Die Intensität, die jenes ausströmt, wird diese leicht als Schemen erscheinen lassen. So wird in Ihnen das heftige Verlangen entstehen können, die Wirklichkeit Ihrer Bilder zu steigern und sie der banalen des Lebens gleich stark wenn nicht überlegen erscheinen zu lassen. Das Leben bietet Ihnen nun in Geweben, in Sand und Glas, im Holz und seinen Maserungen, im Marmor und andern harten Steinarten mit ihren Adern, in gewissen Metallen eine Fülle von Elementen, die in getreuer Nachahmung in das Bild getragen, dieses gleichsam mit Realität laden und seine Glaubhaftigkeit erhöhen. Indem Sie die Dinge des Lebens darauf hin prüfen, in welchem Masse sie unser Tastgefühl steigern und indem Sie sie unter Abstraktion von allem Uebrigen und Ablenkenden in der Vorstellung ihres Wesentlichen, d.h. von Material, Volumen und Gewicht [8/9] in das Bild setzen, werden Sie Taktilwerte schaffen, die eine potenzierte Wirklichkeit suggerieren.

Dem Rausch einer erhöhten Wirklichkeit ist der Rausch eines gesteigerten Raumgefühls irgendwie verwandt. Sie werden den Raum als ein grosses Erlebnis empfinden, wenn Sie über weite Schneefelder gehen, in deren Einsamkeit hier ein einzelner Mensch, in weitem Abstand von ihm ein Baum, irgendwo in der Luft ein Vogel, am Horizont vielleicht ein Haus die Distancen markieren; wenn Sie durch geöffnete Türen in die Flucht von Zimmern eines Schlosses blicken; wenn Sie durch dunkle Alleen schreiten, an deren Ende ein Stück Himmel in die abschliessende Oeffnung tritt; wenn Sie am Tor der Tuilerien stehend die Place de la Concorde nach Architekturen, Brücke, Fontaine und Obelisk in ihrem Verhältnis zu einander klar legen und die gewölbte Strasse der Champs Elysees bis zum Arc de Triomphe mit den Augen abtasten; wenn Sie in den Gärten von Paris sich an Bäumen, Statuen, Kiosken darin üben, von den Planen, die durch sie bestimmt werden, die Mathematik des Raumes abzulesen; wenn Sie in Kirchen sich seiner Orchestrierung andachtsvoll hingeben. Die Emotion, die Sie bei diesen Gelegenheiten erleben, kann eine entscheidende oder ausschliessliche, aber sie kann ebenso gut eine von mehreren sein. Mit andern Worten, die Raumwerte Ihrer Bilder können als einzige oder dominierende oder auf gleicher Stufe mit andern auftreten.

Wenn Sie so, lieber Robert, empfänglich für Eindrücke, aufmerksam durch das Leben schreiten, für das eine sich begeisternd, das [9/10] Ihrem Wesen liegt, aber die andern Phänomene nicht ausser acht lassend, werden Sie eine Betrachtungsweise nicht

auslassen dürfen, die in einer Landschaft nicht einen Raum, sondern eine Oberfläche sieht. Deren künstlerische Wirkung ist durch ein rythmisches [sic] Spiel von Horizontalen und Vertikalen bedingt, denn es handelt sich um die lineare Einordnung des Sujets in den Rahmen einer viereckigen Leinwand. Es wird hier Ihre Aufgabe sein, aus dem natürlich schön und aufregend Gegebenen durch Accentuierung des Rythmischen Compositionsweite zu schaffen, die neben den Bewegungs- Raum- und taktilen Werten eine letzte Kategorie der Bildwerte bilden, die wir als »plastische« uns zu bezeichnen gewöhnt haben. Die mathematische Organisation der Bildfläche, ihr schönes Gleichgewicht, kann so wie die vorher genannten Werte eine Quelle künstlerischer Erregung sein. Die Strassenbilder von Paris mit ihren Architekturen und dem Fluss, die Gärten mit Statuen und Bassins, die Landschaften der Provence mit ihren Cypressen, Olivenbaumgruppen und niedrigen Häusern geben durch ihr Gegenspiel von Vertikalen und Horizontalen genügend Anregung für rythmisch bewegte Bildausschnitte.

Bis hierher, lieber Robert, werden wir uns, glaube ich, gut verstehen. Zumal Ihnen, der Sie von der Literatur herkommen, gewisse Vergleichungsmöglichkeiten der Bildwerte mit literarischen Werten möglich sind, trotz des grundsätzlich verschiedenen Ursprungs und Endziels der beiden Kunstarten. Dass die inhaltlich - bestimmten Werte eine besonders enge Verbindung zwischen diesen herstellen, sagte ich Ihnen in meinem vorigen Briefe. Aber Sie können in einem Buche auch Compositionsweite finden, die denen des Bildes [10/11] irgendwie entsprechen. Sie können im Roman durch Anhäufen von gewissen realistischen Details etwas erreichen, was der Wirkung taktiler Werte in der Malerei entspricht; im mehr oder weniger dramatischen Fortschreiten der Handlung einer Erzählung werden Sie etwas Aehnliches wie Bewegungswerte sehen; das Raumgefühl der Bilder wird im Buche entsprechend durch das Zeitgefühl ersetzt. Vor allem aber entspricht der sichtbaren »Linie«, in deren Zeichen die physiognomischen Gefühlswerte wie die plastischen Werte stehen, der unsichtbare »Kontour« des literarischen Werks. Dieses sowohl wie das von Gefühls- und plastischen Werten beherrschte Bild sind eindeutig »linear«.

Unser gegenseitiges Verstehen, lieber Robert, wird vielleicht grössere Schwierigkeiten haben, wenn wir, in der Hierarchie der Bildwerte aufsteigend, die meinem Gefühl nach ungleich herrlichere Gruppe der vier »malerischen« Werte ins Auge fassen, in denen jede Affinität und Vergleichsmöglichkeit mit der Literatur aufhört und die Parallelen eher in den Höhen des Musikalischen zu suchen sind.

Welchen Reichtum an Inspirationen bieten uns hier Natur und Kunst! Wir bleiben verzaubert stehen, wenn das seltene Braun eines Schmetterlingsflügels, das Schwefelgelb eines Steins, das zarte Rosa einer Muschel, das leuchtende Blau einer Blume, das tiefe Grün einer Frucht unser Auge trifft. Unsere Sinne sind überwältigt, wenn wir die unzähligen Nuancen von Farben in den Naturalienkabinetten sehen, von denen jede eine andere Reaktion unserer wachen Sinne hervorruft. Ob Malerei für Sie eine Sache der Leidenschaft oder eine berufliche ist, wird sich darin zu erkennen geben, ob Sie unter [11/12] dem Eindruck der farbigen Möglichkeiten der Natur als wahrer Liebhaber die Nuance

einer Farbe, die Ihr Herz höher schlagen lässt, durch Mischen herstellen, oder ob Ihr Geschmack im Laden die Wahl aus dem vorhandenen Tubenmaterial trifft. Nur in ersterem Falle werden die Farbwerte, die Sie schaffen, die grosse Qualität haben, die einem Bilde hohen Rang verleiht.

Wenn Sie von der Chambre des Députées auf die Brücke treten, die zur Place de la Concorde führt und nach oben blicken, werden Sie einen Himmel sehen, den Himmel von Paris und der Ile de France, dessen Grau von einer so erhabenen Schönheit ist, dass er sich von jedem anderen Himmel unterscheidet. Und wenn Sie dann bis auf die unvergleichliche Place selbst gehen, werden der Obelisk und die nahen Architekturen Ihnen andere, aber nicht weniger schöne Grau zeigen und wenn Sie so Ihre Promenade durch die Stadt fortsetzen, werden Sie an Wohnhäusern, Kirchen, Brücken, Statuen eine so reiche Herrlichkeit der durch das Licht hervorgezauberten grauen Töne vom schwach[r]zen Bleigrau bis zum leuchtenden Perlgrau erleben, dass Sie im Grau eine der vornehmsten Emotionsquellen verfeinerter Sinne erkennen werden. Sie werden ein leidenschaftlicher Liebhaber aller Variationen in Grau werden und Sie werden entzückt sein, wenn Sie beispielsweise das gleiche kalkig – kalte Grau gestorbener Perlen, das Sie etwa erleben, wenn Sie an einem sonnenlosen Morgen Ihr Fenster auf den alten Hafen der Stadt Marseille öffnen, plötzlich an einer Muschel wiederfinden. Die grauen Tonwerte, die sie nach solchen erregenden Erlebnissen in Ihren Bildern zu gestalten [12/13] fähig sind, werden geeignet sein, diesen eine wahrhaft königliche Haltung zu verleihen.

Einen dritten malerischen Wert, lieber Robert, wird Ihnen die Natur überall dort zeigen, wo mehrere Farben in der Art zusammentreten, dass sie ihr Eigenleben aufgeben und mit einander zur Harmonie verschmelzen. Versäumen Sie nicht, Ihr sinnliches Gefühl am Betrachten von mehrfarbigen Blumen und Schmetterlingen zu üben und halten Sie es nicht für zu gering, in den schönen Gärten, die Sie haben, Blumen unter dem Gesichtspunkte solcher Harmonien zum Strausse zu binden. Das wird sie befähigen, Ihre Bilder mit malerischen Harmonien zu füllen; welche neben denen des Gefühls diejenigen sind, die am meisten dazu beitragen, dem Phaenomen des Bildes die weitreichende Bedeutung zu schaffen, die es besitzt.

Die vierte und letzte Kategorie malerischer Werte ist im Gegensatz zu der vorhergehenden die seltenste und exklusivste. Um sie in höchster Qualität zu schaffen (gewiss, es gibt sie auch auf niedriger Stufe) bediente sich Gott der menschlichen Seele. Durch diese und in Bildern, in denen sie ihr Höchstes gibt, werden diese Werte sublimes Ereignis, begnadeten Naturen nur werden sie fühlbar. Man kann von ihnen sprechen, wenn Farbwerte oder Harmoniewerte mit grauen Tonwerten zusammenstossen, ohne dass beide an einander abgeben. Die Farbwerte befinden sich so in der Lage eines bevorzugten Sterblichen gegenüber einem Grandseigneur, die jede Vertraulichkeit ausschliesst, sie behalten ihre Selbständigkeit, verstärken ihre eigene Geltung, betonen ihr besonderes Leben gegen- [13/14] über dem grossen Herrn, vor dem sie unvermindert bestehen wollen. Da sie selbst stark, schön und echt sind, wird diese Begegnung, die nicht zur harmonischen Verschmelzung, nicht zum Harmoniewert führen kann, einen andern



herrlichen Wert erzeugen, den ich Ihnen vorschlagen möchte als Klangwert zu bezeichnen. Um ihn auf hoher Stufe zu verwirklichen, ist ein Maximum schöpferischen Genies erforderlich. Sie finden eine parallele Erscheinung in der polyphonen Musik, der späten und reifen Frucht einer langen Entwicklung.

Während die Gefühlswerte eines Bildes im Leben, die Bewegungs- Raum- Berührungs- und Kompositionswerte, ebenso wie die Farb- grauen Ton- und Harmoniewerte in der Natur reichlich vorhanden finden, weisen uns die Klangwerte fast ausschliesslich – mit einigen Ausnahmen in der Natur, die zufälliger Art oder niederen Ranges sind – auf die zweiten [sic] Quelle künstlerischen Erlebens hin, die Bilder alter und neuer Zeit, die wir in den öffentlichen und privaten Sammlungen finden.

Ich will Ihnen demnächst von diesem durch die Jahrhunderte angehäuften grossen Schatze sprechen, in dem alle Arten der Bildgestaltung ihre schönsten Beispiele finden.

Lassen Sie mich, lieber Robert, heute noch dieses hinzufügen: meine »Kategorien« sollen nicht das Grab Ihrer jungen malerischen Flugversuche sein, nicht töten, was in Ihnen lebendig ist; sie sollen Ihnen einige Minuten der Besinnung und der Orientierung auf einem schwer zu findenden Wege sein. Haben sie diesen Zweck erfüllt, verlangen sie nichts Besseres als vergessen zu werden. [14/15]

### Dritter Brief

=====

Lieber Robert,

als ich gestern eine Promenade im Louvre machte, hatte ich Gelegenheit zu erfahren, wieviel leichter die Werte, von denen ich Ihnen sprach, aus der Natur ablesbar sind als aus Bildern. Der Grund liegt wohl darin, dass in der Natur ein schönes Objekt im allgemeinen nur einen einzigen Wert enthält und daher eindeutig ist. Während Sie in einem Bilde eine mehr oder weniger grosse Anzahl unserer neun Werte kombiniert finden können. Die Schwierigkeit liegt in diesem Falle darin, sie richtig zu erfassen und dem Bilde angemessene Reaktionen zu haben.

Ich fand vor Manets Olympia [Abb. 2] eine Gruppe von Menschen, die nicht bemerkten, dass es dem Künstler nicht auf die beiden banalen und etwas künstlich gruppierten Personen des Bildes ankam, die nur Vorwand und etwas wie Mannequins sind. Diese Betrachter schlossen, wie mir aus ihrer Unterhaltung hervorzugehen schien, aus dem Vorhandensein des nackten weiblichen Körpers auf erotische Gefühlswerte, während es Manet doch, worin Sie mir Recht geben werden, lediglich auf die vier Kategorien der malerischen Werte ankam. Die Tatsache, dass in der »Olympia« die populären Werte fehlen und den Rang des Bildes durch den höchsten, dem Gefühle der Vielen schwer erreichbaren, der malerischen Werte bestimmt wird, hat zur Folge, dass das Bild den kleinsten Wirkungsradius hat, den man sich denken kann. Es steht leider fest, dass der durchschnittliche Museums- [1516] besucher sich mehr für das Stofflich – Inhaltliche als das Künstlerische interessiert und dass die Emotionen, die er aus einem Bilde empfängt, nichts mit denen zu tun haben, aus denen heraus der Künstler es schuf und die er uns vermitteln möchte.



2 Edouard Manet, *Olympia*, 1863, Öl auf Leinwand, Paris, Musée d'Orsay

Das Betrachten von Bildern ist ein Verkehrsakt zwischen einem Gebenden und einem Nehmenden. Es kommt dabei darauf an, was der Gebende geben kann, nicht was der Nehmende haben möchte. Die Gabe ist ein für alle Male festgelegt, ist ein Faktum, mit dem der Nehmende, d.h. der Betrachter des Bildes sich abzufinden hat. Er kann sie ablehnen, weil sie ihn nicht oder nur mässig interessiert, er wird sie annehmen, wenn er fühlt, dass sie ihn bereichert und erhöht.

Um zu wissen, um welche Werte es sich in einem Bilde handelt, muss er dessen Wirkung auf sich in Ruhe und Bescheidenheit abwarten. Er darf keine Initiative ergreifen, nicht sich selbst, seine Wünsche, seine Meinungen gegen das Bild loslassen, es mit ihnen überrennen. Schopenhauer verlangt mit Recht, man solle vor einem Kunstwerke sich verhalten wie vor einem König, d.h. man solle abwarten, bis man angeredet wird. Die Einmischung der Person des Betrachters in das Werk des Schöpfers, das Anmelden seiner Vorlieben, bewirkt eine unreine Beziehung zwischen Gebendem und Nehmendem, d.h. Künstler und Betrachter. Das Publikum zum Beispiel, das



3 Leonardo da Vinci, *Mona Lisa*, um 1505, Öl auf Holz, Paris, Musée du Louvre

sein Bedürfnis nach Illustrativem und Gefühlsvollem à tout prix befriedigen will, steht dem Bilde gegenüber in einer schiefen Stellung, ist dessen Ausstrahlung schlecht ausgesetzt und hat die [16/17] falschen Reaktionen. Nur dem, der ohne Praetentionen, schweigend und mit geöffneten Sinnen dem Bilde innerlich genau gegenüber steht, werden seine Antennen die künstlerischen Werte vermitteln, auf die es dem Maler ankam.

Ich habe bei meiner gestrigen Promenade durch das Louvre wieder einmal feststellen können, dass das beliebteste Bild die »Mona Lisa« Lionardos [Abb. 3] ist. Dieses Portrait einer nicht besonders schönen Frau hat wohl den grössten Aktionsradius von allen Bildern der Welt und hat durch sein Lächeln Kunstgelehrte und Laien betört. Schnitte man die wenigen Millimeter, die dieses Lächeln als Raum einnimmt, aus der

Leinwand, bliebe nichts als eine dunkle bemalte Oberfläche ohne sonderliche Reize, von der kein künstlerischer Wert von Rang ablesbar wäre. Der erotische Gefühlswert, der im Ausdruck des Gesichts sich offenbart, ist tatsächlich der einzige interessante, den das berühmte Bild enthält und es gehörte das Genie eines Lionardo dazu, mit diesem einen populärsten Bildwerte eine vornehme künstlerische Wirkung zu erzielen. Diese ist unendlich viel grösser als die, welche Sodoma, Correggio und Andere mit den erotischen Ausdruckswerten zu Stande brachten und selbst Rubens und Renoir, denen dieser Wert vor allem zur Berühmtheit verhalf, haben mit ihren nackten Frauen- und Mädchenleibern nicht den Triumph über dieses eine Lächeln davongetragen und ihre Bilder stehen hinter Lionardos Mona Lisa zurück, obgleich ihr Rang durch höhere Kunst – Kategorien mit bestimmt wird, die in Lionardos Bilde fehlen.

Ich muss Ihnen gestehen, lieber Robert, dass mir persönlich andere [17/18] Bilder des Louvre, in denen seelische Ausdruckswerte dominieren, näher als die Mona Lisa stehen. Ich denke vor allem an gewisse religiöse Bilder der deutschen und vlämischen Schule und gestern stand ich lange ergriffen vor der Grablegung der Ecole d'Avignon [Abb. 4], in der die Erhabenheit des Schmerzgefühls mit grossen und einfachen Mitteln verwirklicht ist. Dieselbe Majestät fand ich in Giotto's St. Franziskus [Abb. 5], wo der Blick des Knieenden, der in den des Heilands sich versenkt, das grosse und ergreifende Thema des Bildes ist.

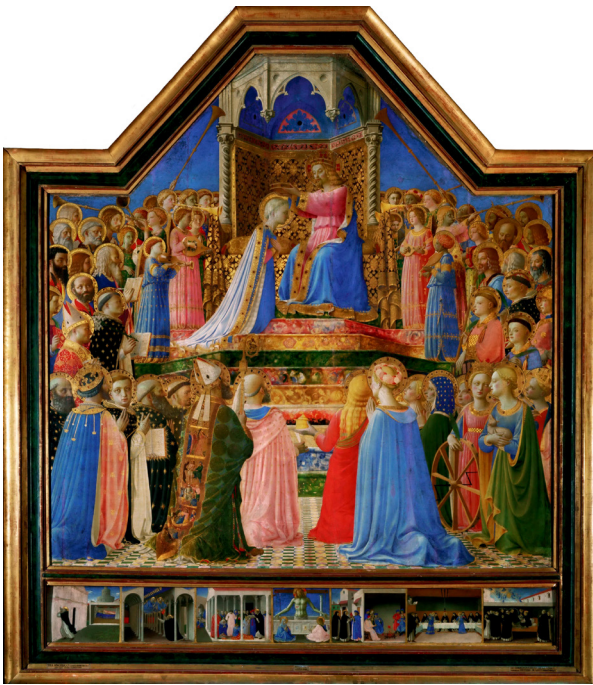


4 Enguerrand Charonton, *Pietà von Villeneuve-les-Avignon*, um 1455, Tempera auf Holz, Paris, Musée du Louvre



5 Giotto di Bondone, *Stigmatisierung des hl. Franziskus*, um 1300, Tempera auf Holz, Paris, Musée du Louvre

So, wie in der gegenüber hängenden Krönung der Jungfrau von Fra Angelico [Abb. 6] das Holde im Ausdruck der fromm einander zugekehrten Engel das Gefühl stiller Andacht in uns erweckt. Ich versäumte auch nicht, die ähnlichen seelischen Ausdruckswerte in einigen kleinen Bildern der Schule von Siena zu finden und in dem Madonnenbildnis Botticellis [Abb. 7], dessen Figuren zumeist Träger einer uns tief berührenden Schwermut sind. Noch möchte ich Sie in diesem Zusammenhange an die seltsame Frau erinnern, Seraphine mit Namen aus deren Bildern, obgleich sie Blumen und Pflanzen darstellen, dieselben religiös – erotischen Gefühle strömen, wie aus den Liedern der Nonnen des Mittelalters.



6 Fra Angelico, *Marienkrönung*, um 1432–34, Tempera auf Holz, Paris, Musée du Louvre

Sie werden, lieber Robert, seelische Ausdruckswerte ferner überall dort finden, wo es sich um Physiognomisches handelt. Sei es nun in den Portraits der Tizian, Tintoretto, Velasquez, Rembrandt, wo der Reiz der Jugend, die Kühnheit des Mannes, die Würde des Greises auf so hohem Niveau ausgedrückt werden, dass die eminent malerischen Werte, die hier die seelischen Ausdruckswerte begleiten, diesen nichts von ihrer Bedeutung zu nehmen vermögen. In den besten Werken [18/19] dieser Meister ist das Wunder vollzogen, dass die beschreibenden, dem Literarischen verwandten seelischen Ausdruckswerte unlöslich verbunden sind mit den der Musik entsprechenden polyphonen Klangwerten. So, dass die einfachen Naturen, die über die vom Stofflichen abhängigen Werte nicht hinaus empfinden können, ebenso wie die höchst gestimmten und

anspruchsvollsten Naturen bei Ihnen auf ihre Rechnung kommen. Eine Tatsache, die auch auf einen Meister der neueren Zeit, auf Géricault zutrifft, in dessen Portraits der »Fous« [Abb. 8]<sup>21</sup> gewaltige Ausdruckswerte mit höchsten malerischen sich vereinen.

21 Théodore Géricault, *Kleptomanie*, um 1821–23, Öl auf Leinwand, Gent, Museum voor Schone Kunsten; *Monomanie des Neides*, um 1821–23, Öl auf Leinwand, Lyon, Musée des Beaux-Arts; *Der monomane Kindesentführer*, um 1821–23, Öl auf Leinwand, Springfield, Museum of Fine Arts; *Militärische Monomanie*, um 1821–23, Öl auf Leinwand, Winterthur, Stiftung Oskar Reinhart.

Sehr im Vordergrund und mit grosser Betonung und Stärke finden Sie Ausdruckswerte bei Goya. Ich erinnere Sie an das Bild der Königsfamilie mit Karl IV,<sup>22</sup> das im Gegensatz zu den selbstverständlich vornehmen Hofportraits des Velasquez, den parvenuhaften eleganten Portraits eines Van Dyck, den bürgerlichen Familienbildern von Greuze, uns durch eine fast verbrecherhafte Physiognomik erschüttert.

Sie finden Ausdruckswerte bei Ingres und Degas, in ergreifender Grossartigkeit bei Daumier. Sie finden sie ferner in den von Personen belebten Interieurs der holländischen Schule, in denen das beglückende Gefühl der bürgerlichen Zufriedenheit zu Tage tritt; sie sind lebendig in den Bar- und Bordellscenen des Toulouse – Lautrec, in denen die Träger alles Entarteten, Künstlichen und Perversen sind. Sie finden den seelischen Ausdruck des unbürgerlichen Lebens auch in den Akrobaten, Saltinbanques [sic], Absinthtrinkern, irrenden Müttern Picassos. [19/20]

Was wir bei Personen seelischen Ausdruck nennen, pflegt man bei Landschaften als Stimmung zu bezeichnen. Die Stimmungswerte Poussins sind heroisch, die eines Ruysdael grossartig, die eines Corot, Theodore Rousseau, Diaz voll Poesie, die eines Henri Rousseau und Vivin haben den Charakter des Kleinbürgerlichen, Tragischen und Mysteriösen. Bei allen diesen Malern spielen die Gefühls- oder Stimmungswerte eine grosse Rolle und sind leicht erkennbar.

Es gibt wohl noch mancherlei, auf das ich Sie in diesem Zusammenhange hinweisen müsste. So die ganze Seite der traumhaften Wirklichkeiten, des Seltsamen und Phantastischen. In den Werken der Hieronymus Bosch und Breughel [sic] und in der neuen Zeit in denen von Klee und Chagall finden Sie als dominierende Note diese seelischen Ausdruckswerte in hervorragender Stärke.

Das Herz, lieber Robert, ist die Quelle alles Bedeutenden auch in der Malerei. Das Herz und nochmals das Herz und wiederum das Herz und in grossem Abstand erst der Verstand bringen das zu Stande, was uns das Schönste dünkt: die grosse Qualität. Die Liebe bestimmt die Wahl der künstlerischen Werte im Werk eines Malers, die Liebe den



7 Sandro Botticelli, *Maria mit Kind und dem Johannesknaben* (Madonna del Roseto), 1465–70, Tempera auf Holz, Paris, Musée du Louvre

22 Francisco de Goya, *Familie Karls IV.*, um 1800, Öl auf Leinwand, Madrid, Museo del Prado

besonderen Charakter jedes einzelnen dieser Werte. Nur wer im Taumel der Bewegungen, in den Fantasien des Raumes, dem Rausche der Farben als Liebhaber lebt, nur wer das Königreich des Grau, an dessen verschlossenem Tor ein in Jahrhunderten köstlich gereiftes Braun oder purpurnes Schwarz stehen, im Herzen trägt, wer andere Farben sich mit Hingebung an einander verschwenden und vereinigen sieht, wird in Bildern die seiner Leidenschaft entsprechenden Werte schaffen. Nur wenn Sie, lieber Robert, als ein [20/21] Liebhaber, der sucht was zu ihm passt, das Reich des Physiognomischen im Leben der Menschen, der



8 Théodore Géricault, *Die Spielsucht*, um 1821-23, Öl auf Leinwand, Paris, Musée du Louvre

Landschaft, der Tiere und Blumen durchsuchen, wenn Sie, hier begeistert, dort kühl den seelischen Ausdruck vor einem Greisenportrait Tintoretto's, einem Frauenbildnis Ingres, einem solchen Davids, einem Tiger von Delacroix, einer Landschaft von Rubens oder von Corot, eines Stillebens von Fantin - Latour, von Ensor oder Odilon Redon begreifen, werden Sie innerlich reich und erfahren genug sein, in Ihren eigenen Bildern die Gefühlswerte zu gestalten, auf die es Ihnen ankommt.

Wenn wir feststellen, dass die in der Mona Lisa auf einem sehr hohen, auf den phantastischen Kompositionen Chagalls auf einem sehr viel tieferen Niveau gestalteten seelischen Ausdruckswerte die einzigen künstlerischen Werte der betreffenden Bilder sind, und damit eine grosse Einseitigkeit, eine gewisse Armut der Emotionsquellen zugeben, so behaupten sie dennoch durch ihre Verbundenheit mit einem leidenschaftlichen Herzen ihren künstlerischen Rang. Während Lionardo deswegen ein Meisterwerk schuf, weil er unter allen Möglichkeiten einer heitern, schwermütigen, stolzen oder wie sonst gearteten Mona Lisa, nur diese eine malen wollte, an die sein Herz und seine Kunstfertigkeit sich verschwendeten, hat ein Monet in seinen Serien der Heuhaufen und der Themsebilder deswegen keine Kunstwerke, sondern lediglich experimentelle und

dokumentarische Malereien geschaffen, weil ihm die Zehn - Uhr - Vormittagsstimmung genau so viel wert war wie die Sechs - Uhr - Abendstimmung; weil nicht Herz und wählende Liebe, sondern wissenschaftliche Neugier, Auge, Hand und Geschmack ihm führten. [21/22]

Wenn in der Mona Lisa und den in ihrer Linie liegenden Bildern die plastischen und malerischen Werte als Produkte einer temperamentvollen Vorliebe fehlen, so werden sie immerhin durch eine den Traditionen angemessene, mehr oder weniger konventionelle künstlerische Haltung ersetzt. Ist in Bildern selbst eine solche nicht vorhanden, wie in den Werken der Gustave Moreau, Arnold Boecklin, George [sic] de Chirico, in denen die sinnlichen Werte durch gedanklich bestimmte ersetzt sind, so erleben wir ihre reiche kosmisch gestaltete Welt des Phantastischen und Abenteuerlichen, die auf einem Sondergebiete zwischen Malerei und Literatur liegt, lieber an den fotografischen Reproduktionen als an den Originalen.

Das Reich der Kunst verlassen wir dort, wo nicht das menschliche Herz mit seinen tiefen und ewig giltigen Gefühlen, sondern die Sentimentalität mit ihren oberflächlichen und zufälligen Reizungen die Quelle der Produktion ist, die sich in den Formen eines akademischen Pompiertums ausdrückt. »La sentimentalité a été inventée par les gens sans coeur,« sagt Paul Morand. Wir haben hierfür das deutsche Wort »Kitsch«. Während die Wirkung der wahren seelischen Gefühlswerte von unbegrenzter Dauer ist, ist die Wirkung der dem Rührsamen, Grässlichen, Widersinnigen, Ueberraschenden entnommenen Themen des Kitsches eine einmalige und schnell vorübergehende. Die Tränen, die wir vor einem schönen Bilde vergiessen, kehren immer wieder, versiegen nie, die Tränen vor einem Produkte des Kitsches sind ohne Dauer. Dieser ist nicht, wie man oft annimmt, schlechte Kunst, sondern die sekundäre, tiefer stehende Quelle einer gröberen Befriedigung, und hat als solche seine Berechtigung wie die [22/23] Kunst. Er hat im sogenannten »Surrealismus« eine neue Auferstehung gefunden, und wenn wir den Vertretern des grossen künstlerischen Surrealismus, Hieronymus Bosch, Odilon Redon, Klee, Seraphine, Rousseau und Vivin eine ewige Giltigkeit zugestehen, so wäre es ungerecht, den Dali und Max Ernst ausserhalb der künstlerischen Bezirke eine Berechtigung zu versagen, die an sich zeitlich begrenzt ist. [23/24]

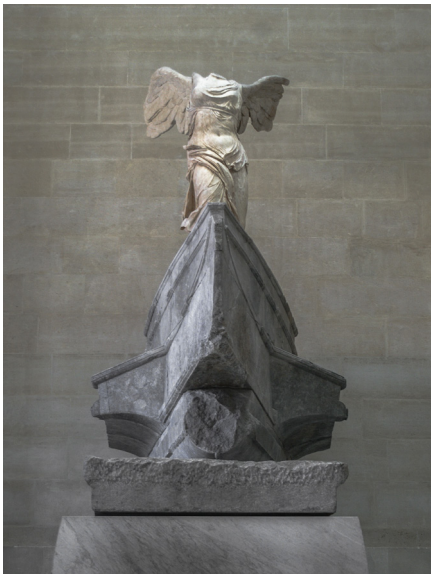


## Vierter Brief

=====

Lieber Robert,

als ich gestern – zum wievielten Male wohl in meinem Leben – die grosse Treppe langsam hinaufschritt, die zu den Bildersälen des Louvre führt, schien mir die von der Höhe mir entgegen schwebende Nike [Abb. 9] symbolisch die stürmische Bewegung zu kennzeichnen, die durch so viele der Bilder geht, die ich im Begriff war wiederzusehn und durch andere an anderen Orten, die mir in die Erinnerung kamen. Da war im ersten Saale die grossartige Bewegung des auf Flügeln schwebenden Christus mit den ausgebreiteten Armen von Giotto. Auf dem gegenüber hängenden Krönungsbilde von Fra Angelico waren die schönen Gesten frommer Verehrung und die des Krönens, auf der Muttergottes Botticellis in dem gleichen Saale die Bewegung des mütterlichen Zugewandtseins. Und, noch unter dem Eindruck der hellenischen Siegesfigur, die gegen den Seewind ankämpft, kam mir Botticellis Venus<sup>23</sup> in den Sinn, die von sanfterem Winde getrieben, in



9 Nike von Samothrake, um 200 v. Chr., Marmor, Paris, Musée du Louvre

anmutiger Haltung auf einer Muschel ans Ufer gleitet, und ich empfand, wie sehr die keusche Bewegung der Göttin und die schützende der sie empfangenden und den Mantel haltenden Jungfrau zusammen gingen. Dann dachte ich an die köstlichen Bewegungswerte der drei tanzenden Grazien auf der »Primavera«,<sup>24</sup> von denen die eine in schöner Wendung des Kopfes zu der Figur des Hermes blickt. Das jugendliche Schreiten der Primavera selbst fiel mir ein, vor allem aber das versunken – mystische Stehen der Mittelfigur, das einer bezwungenen Bewegung gleicht. Welche Fülle schmerzlich hinreissender [24/25] Suggestionen, wenn weibliche Figuren Botticellis durch einen Wald oder die kalte Marmorpracht eines Palastes stürmen. Welche Leidenschaft des Handelns in der »Verleumdung«<sup>25</sup> und welches Maximum an Bewegung der durch einen ungeheuern Schmerz gepeitschten Körper in der münchener »Grablegung«.<sup>26</sup> Wie reich ist die italienische Malerei an schönen Bewegungen anbetender oder verkündender Engel, bei Fra Angelico, Lionardo, Filippino Lippi und

23 Sandro Botticelli, *Geburt der Venus*, um 1483, Tempera auf Leinwand, Florenz, Galleria degli Uffizi.

24 Sandro Botticelli, *Frühling*, um 1480, Tempera auf Holz, Florenz, Galleria degli Uffizi.

25 Sandro Botticelli, *Verleumdung des Apelles*, um 1495, Tempera auf Holz, Florenz, Galleria degli Uffizi.

26 Sandro Botticelli, *Beweinung Christi*, München, um 1490, Tempera auf Holz, München, Alte Pinakothek.

anderen; wie schön ist das Knien in Piero de la Franceskas [sic] Fresken der »Königin von Saba«,<sup>27</sup> das Begrüssen in der »Heiligen Ursula« Carpaccios,<sup>28</sup> das feierliche Reiten durch die toskanische Landschaft bei Gozzoli,<sup>29</sup> die vornehmen Gesten in den venezianischen Festen Veroneses und den höfischen Ceremonien Tiepolos. Es fallen mir die herrlichen Bewegungswerte in den Schlachten Ucellos [sic][Abb. 10] ein,<sup>30</sup> vor allem aber und als Höhepunkt das stürmische Geschehen, in dem Michelangelo an Decke und Wand der Sixtinischen Kapelle den unübersehbaren und aufregenden Katalog der menschlichen Bewegungsmöglichkeiten geschrieben hat. Eines Malers Werk nur ist dem seinen an Bewegungswerten vergleichbar, das des Rubens, mit seinen Schlachten, mythologischen Szenen, Löwenjagden, vlämischen Kermessen, feierlichen Handlungen. Neben den letzten darf man die eines David nicht vergessen.



10 Paolo Uccello, *Schlacht von San Romano*, um 1450–60, Tempera auf Holz, Paris, Musée du Louvre



Woran darf ich Sie noch erinnern, lieber Robert? Gewiss an das stürmische menschliche Verhalten auf dem »Raub

11 Jacques-Louis David, *Die Sabinerinnen*, 1799, Öl auf Leinwand, Paris, Musée du Louvre

- 
- 27 Piero della Francesca, *Die Königin von Saba betet das Kreuzesholz an; Die Begegnung der Königin von Saba mit König Salomon*, um 1450–60, Fresko, Arezzo, San Francesco.  
 28 Vittore Carpaccio, *Leben der hl. Ursula*, um 1495, Öl auf Leinwand, Venedig, Galleria dell'Accademia.  
 29 Benozzo Gozzoli, *Zug der Heiligen drei Könige*, um 1459, Fresko, Florenz, Palazzo Medici-Riccardi, Capella Medicea.  
 30 Paolo Uccello, *Schlacht von San Romano*, um 1440, Tempera auf Holz, London, The National Gallery; um 1440–50, Tempera auf Holz, Florenz, Galleria degli Uffizi und Version im Louvre (s.o. Abb. 10).



12 Nicolas Poussin, *Pest von Ashdod*, um 1630, Öl auf Leinwand, Paris, Musée du Louvre

der Sabinerinnen« [Abb. 11] und der »Pest« von Poussin [Abb. 12], an das »Gemetzelt von Chios« [Abb. 13] und die »Eroberung von Konstantinopel« [Abb. 14] von Delacroix. Vor allem aber an die feierlich oder heroisch oder komödiantenhaft ausgestreckten Arme im Werke eines der grössten Enthusiasten und Gestalters von Bewegungswerten aller [25/26] Zeiten, Honoré Daumier. Aber auch an holländische Bauerntänze und an die zahllosen Bewegungswerte, die Sie im Werke eines Breughel finden, müssen Sie denken.

Zu den Inspirationsquellen dieser Werte, die Ihnen in Bildern zur Verfügung stehen, zählen gewiss auch solche Rembrandts, in denen die Verteilung von Hell und Dunkel und einfallendes Licht alles Statische aufheben und die Dinge in Bewegung setzen. So wie, viel später, die Impressionisten die Gegenstände im Lichte der Sonne sich auflösen



13 Eugène Delacroix, *Massaker von Chios*, 1824, Öl auf Leinwand, Paris, Musée du Louvre

- 14 Eugène Delacroix, *Der Einzug der Kreuzfahrer in Konstantinopel*, 1840–41, Öl auf Leinwand, Paris, Musée du Louvre



liessen und durch Anwendung des Heraklitschen »alles ist im Flusse« starke Bewegungswerte schufen.

Es gibt Bilder, die arm sind an künstlerischen Werten, wie die »Mona Lisa«. Dennoch wird man die eine grosse Sensation des Gefühlswerts mit seinen Sinnen schwer völlig erschöpfen. Nur wenn die Armut ohne Grösse ist, wie im »Angelus« Millets [Abb. 15], wird man nicht den Wunsch haben, ein solches Bild ein zweites Mal zu sehen. Aber es gibt auch Bilder, in denen künstlerische Werte gehäuft sind. So kehre ich oft zu den beiden Bildern zurück, die am Eingang des kleinen Saales der frühen Italiener im Louvre hängen und von denen ich Ihnen schon sprach: dem Heiligen Franziskus Giottos und der Krönung Marias von Fra Angelico. Auf ihnen ist eine Anzahl künstlerischer Werte derart gehäuft, dass man bei jedem Besuche einen andern im Vordergrund des Interesses zu erleben glaubt. Ich habe Ihnen, lieber Robert, bereits von den seelischen Ausdrucks- und den Bewegungswerten gesprochen, die sich auf ihnen so herrlich manifestieren. Als ich das letzte Mal mit geöffneten Sinnen ihnen schweigend gegenüberstand, erlebte ich in seiner ganzen Stärke das »Tak [26/27] tile«, auf das schon Berenson im Werke Giottos hingewiesen hat. Die Berührungsintensität wird in beiden auf verschiedene Art erreicht. Im Bilde Giottos, indem Haus, Baum und Berg vor allem Accidentellen befreit im Wesentlichen von Form und Masse dargestellt werden; im Krönungsbilde dagegen durch Betonen des Accidentellen einer detailliert geschilderten Materie. Die Adern der naturgetreu wiedergegebenen Marmorstufen, die Stickereien der stofflich wirkenden Gewänder erzielen durch den Kontrast zu der sie umgebenden Welt von nur »gemalten« Personen den Effekt einer potenzierten Wirklichkeit. In zahlreichen Bildern der Primitiven, in Werken der Giovanni Bellini, Crivelli, Piero de la Francesca, Pisanello,



15 Jean-François Millet, *Angelus*, 1859, Öl auf Leinwand, Paris, Musée d'Orsay

Konrad Wiertz [gemeint ist Konrad Witz, d.Hg.] erregen Gold, Marmorarten, Kacheln, Gewänder, Rüstungen das Tastgefühl unserer Finger und schenken uns den Rausch eines erhöhten wirklichen Lebens. Dasselbe erreichen die weissen Atlaskleider holländischer Frauen und die farbigen Tischdecken holländischer Interieurs, sowie Shals, Decken und Einrichtungsgegenstände auf Bildern von Ingres.

Im gleichen Sinne wirkt die einfache Verstärkung der Materie. Wenn wir die Schönheit dieser etwa bei Chardin, Courbet, Cézanne und später vor allem bei Seraphine bewundern, so deswegen, weil die Haut, die sie über die Dinge spannen, diese lebendiger und unseren Sinnen erreichbarer macht. – »Douer le tableau de réalité« war die Devise, die in unserer Zeit Picasso und Braque als das wichtigste Ziel ihrer Malerei aufstellten. Sie erreichten es, indem sie einmal das Wesentliche vereinfachter Gegenstände in der Suggestion von Gewicht und dreifacher Dimension brachten, andererseits eine [27/28] ausserordentlich eindrucksvolle Vorstellung des Materials erzielten, zuweilen in der Art, dass sie Holz, Papier, Glas als solche direkt in ihre Bilder setzten. – Wenn Sie, lieber Robert, das Glück suchen, Lebendiges und Greifbares, statt nur »gemalter« Bilder zu schaffen, so machen Sie eine Promenade durch das Louvre, und Sie werden ausser den von mir kurz angedeuteten noch manche andere reiche Inspirationsquellen finden.

Zur Glaubhaftmachung gemalter Dinge gehört die Erweckung des Raumgefühls. Einem Bilde Tiefe geben heisst ihm Leben und Wahrscheinlichkeit geben. Das Erwecken von Räumen hat einen ähnlichen Ursprung wie das des Tastgefühls. Sollten Sie selbst im Erleben herrlicher Räume eine Befriedigung finden, so geben Sie sich in die Schule jener Meister, deren Temperament das Raumgefühl in ihren Bildern übersteigerte. Sie werden bei Carpaccio zum Beispiel die Klarheit in den Massen, und, ich möchte sagen, die Plasticität eines Zimmers oder eines Stadtplatzes bewundern und Sie werden feststellen, wie

er Tore und Türen öffnet, um an der Hand von Durchblicken Fernen zu konstruieren, die uns die Illusion einer in ihren einzelnen Etappen sicher gestellten dritten Dimension geben. Mit dem gleichen Mittel einer geöffneten Tür und durch manches andere, wie etwa durch Spiegel, haben die Holländer Raumwerte geschaffen, die uns über die engen vier Wände eines Zimmers hinaustragen. Auch Velasquez hat mit dem Mittel eines Spiegels und einer geöffneten Tür in seinen *Meninas*<sup>31</sup> starke Raumgefühle erweckt.

Pieter Breughel und Momper ist es sodann gelungen, durch Konstruieren von planhaft bestimmten Stationen die Horizonte in eine [28/29] fabelhafte Ferne zu rücken – man denke an die »Kinderspiele« Breughels im wiener Museum<sup>32</sup> – und sie haben besonders in Schneeefilden suggestive Träger von Raumvorstellungen gefunden.

In den heutigen Tagen ist ein Meister erstanden, Camille Bombois, der in gleichem Sinne Raumwerte von einer solchen Intensität schafft, dass wir seine Strassen, Brücken, Alleen in unserer Vorstellung derart abschreiten können, dass die Zahl der hierzu notwendigen Schritte rechnerisch feststellbar wird. Noch darf ich Sie, lieber Robert, an Degas, den raffiniertesten Gestalter der dritten Dimension und an Toulouse – Lautrec erinnern, die nicht nur mit alten Mitteln eine Ferne und den messbaren Inhalt eines Raumes, sondern mit neuen, ihnen eigenen Mitteln eine übertriebene und eindrucksvolle Nähe gestalten konnten, indem sie Teile von Personen oder Gegenständen kulissenartig unmittelbar vor unsere Augen bauten.

Ich möchte Sie in diesem Zusammenhange noch auf ein seltenes Phaenomen aufmerksam machen, das ich mich entsinne bei einzelnen frühen Meistern, wie etwa Starnina, und in unserer Zeit bei dem Maler Louis Vivin festgestellt zu haben, nämlich, dass Personen und Gegenstände der hintern Plane grösser sind als solche der vorderen. Diese den Naturgesetzen widersprechende Tatsache hat nicht etwa den Effekt, die dritte Dimension



16 Raffael, *Die schöne Gärtnerin*, 1507, Öl auf Holz, Paris, Musée du Louvre

31 Diego Velázquez, *Las Meninas*, 1656, Öl auf Leinwand, Madrid, Museo del Prado.

32 Pieter Bruegel d. Ä., *Die Kinderspiele*, 1560, Öl auf Holz, Wien, Kunsthistorisches Museum.

auszuschalten. Es kommt viel mehr durch das Vorrücken des Hintergrundes und das Zurückdrängen des Vordergrundes ein mathematisch unbestimmbares Raumgefühl zu Stande, das mystische Gefühlswerte in uns auslöst.

Welches die plastischen Werte sind deren Gestaltung sich einem [29/30] Künstler aufdrängt, welches die Quellen sind, aus denen er Inspirationen schöpft, wird durch sein Temperament bestimmt. Es ist natürlich, dass das Stürmische eines Michelangelo sich in Bewegungswerten entlud. Es ist ebenso natürlich, dass das Sanfte eines Raffael in der harmonischen Gestaltung der Oberfläche seine Befriedigung fand. Treten Sie,



17 Andrea del Sarto, *Caritas*, 1518–19, Öl auf Leinwand, Paris, Musée du Louvre

lieber Robert, vor die Madonna mit Kind, die unter dem Namen »Belle Jardinière« [Abb. 16] im Louvre hängt und prüfen Sie, worin der unzweifelhafte Zauber dieses Bildes besteht. Prüfen Sie, ob und in welchem Masse die künstlerischen Werte, mit denen wir uns bisher beschäftigten, in ihm vorhanden sind. In dem Blick, mit dem die Madonna ihr Kind betrachtet, werden Sie nichts von der Innigkeit der Beziehung entdecken, die Botticellis Bilder gleichen Sujets kennzeichnen. Die ausgesprochene Kühle lässt nicht zu, von seelischen Ausdrucks- und Gefühlswerten zu sprechen. Die Bewegung ist ohne Zweifel liebenswürdig, aber nicht so hinreissend schön, dass sie allein Wirkung und Ruhm des Bildes rechtfertigen könnte. Von taktilen Werten ist eine Spur nicht zu finden. Die Raumgestaltung ist von klassisch normaler Haltung und nichts deutet darauf hin, dass sie das Resultat einer Emotion ist. Sie werden auch ohne weiteres feststellen können, dass die malerischen Werte, von denen ich Ihnen heute nichts geschrieben habe, gleichfalls fehlen. Die Blau und Rot der Gewandung sind ohne

sinnlichen Reiz, sind sachliche Farben von äusserster Banalität. Woher kommt also der unbestreitbare Reiz dieses Bildes? Offenbar von der harmonischen Anordnung der Oberfläche, mittels deren der Gegenstand der Darstellung in der mathematischen Figur eines Dreiecks ohne Zwang eingefangen ist. Dieser Kompositionswert ver- [30/31] mittelt zusammen mit dem liebenswürdigen und massvollen Bewegungswert, der das Element des Leidenschaftlichen ausschliesst, ein beglückendes Ruhegefühl, dessen letzte Quelle in dem immer gleichmässigen Rythmus des Herzens ihres Schöpfers zu suchen ist.

Das gleiche Phaenomen der dreieckigen Anordnung und die gleiche Wirkung finden Sie unter anderem auf der »Caritas« des Andrea del Sarto [Abb. 17] und auf Lionardos

- 18 Leonardo da Vinci, *Hl. Anna Selbdritt*, um 1510, Öl auf Holz, Paris, Musée du Louvre

»Heilige Anna selbdritt« [Abb. 18], einem herrlichen Bilde, bei dem indessen der Kompositionswert begleitet ist von einem Ausdruckswert, der meinem Gefühle nach den der »Mona Lisa« weit übertrifft, und einem schönen und kühnen Bewegungswert.

Es liegt in der Natur der Sache, dass Oberflächen- oder Kompositionswerte im allgemeinen nicht allein, sondern vorzugsweise in Verbindung mit Gefühls- und Bewegungswerten auftreten, während die Raumwerte ihnen feindlich und störend sind. Wie wundervoll ordnet in dem Krönungsbilde Fra Angelicos, zu dessen Schätzen wir immer wieder zurückkehren, die harmonische Aufteilung der Fläche in ein Mittelstück und zwei Seitenstücke den Rythmus der andächtigen Bewegung und das wogende Gefühl der Frömmigkeit. Denken Sie auch an die analoge Zusammenarbeit der gleichen drei künstlerischen Werte in der »Anbetung des heiligen Lammes« von van Eyck.<sup>33</sup> Vor allem aber möchte ich Ihnen die in einem meiner Briefe bereits erwähnte »Grablegung« Botticellis in München ins Gedächtnis zurückrufen. In ihr wird das erschütternde Chaos des Schmerzes und der Sturm der Bewegungen dadurch künstlerisch gebändigt, dass die in der höchsten Erregung und der leidenschaftlichsten Aktion befindliche Menschengruppe in die harmonische Figur von zwei Rechtecken eingeordnet wird, [31/32] deren Basen sich als Horizontalen im Bilde schneiden. Rechtecke und Horizontalen bilden wesentliche Elemente für die harmonische Konstruktion einer Oberfläche. Ich nenne Ihnen auf gut Glück ihre Bedeutung im »Oedipus und die Sphinx«



33 Hubert und Jan van Eyck, *Anbetung des Lammes*, Mitteltafel des Genter Altars, 1432 vollendet, Öl und Tempera auf Holz, Gent, St. Bavo.





19 Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Ödipus und die Sphinx*, 1808, Öl auf Leinwand, Paris, Musée du Louvre

von Ingres [Abb. 19], erinnere Sie an die schöne Diagonale, die durch den Triumphzug des Frühlings von Poussin [Abb. 20] fließt und die wie eine zurückgeworfene Welle seitlich im Bilde verläuft, so wie an die Diagonale, die das Bild mit dem Gleichnis der Blinden von Breughel<sup>34</sup> bestimmt.

Es ist natürlich, lieber Robert, dass die Kompositionswerte, wenn sie in Verbindung mit Gefühls- und Bewegungswerten stehen, linear bestimmt sind. Das Lineare wird aber dann aufgehoben, wenn sie nicht mit den sogenannten plastischen, sondern mit malerischen Werten auftreten. Dann wird die angestrebte Harmonie der Oberfläche nicht durch mathematische Figuren, sondern durch eine Verteilung der farbigen Massen im Sinne des Gleichgewichts bestimmt.

In beiden Fällen werden stets der Rythmus des Herzens und das Verhältnis von Höhe und Breite einer Leinwand massgebend für die künstlerische Gestaltung dieses letzten der plastischen Werte sein, von denen ich Ihnen in diesem Briefe sprechen wollte. [32/33]



20 Nicolas Poussin, *Triumph der Flora*, 1628, Öl auf Leinwand, Paris, Musée du Louvre

34 Pieter Bruegel d. Ä., *Der Sturz der Blinden*, 1568, Tempera auf Leinwand, Neapel, Museo di Capodimonte.

## Fünfter Brief

=====

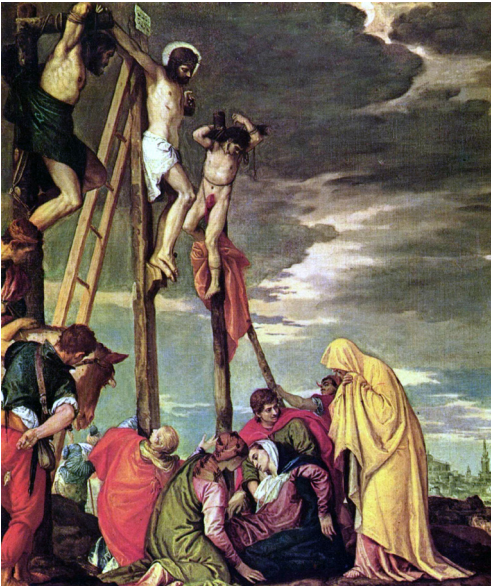
Lieber Robert,

es ist eine der einfachsten Wahrheiten, die besagt, dass Jemand das erntet, was er sät. Der Maler, der nur Maler ist, das heisst, der gelernt hat, mit Zeichenstift, Farben und Palette gut umzugehen, der Menschenantlitz, Haus und Baum naturgetreu wiedergibt, der eine Beleuchtung und eine Perspektive schaffen kann, der nebenbei Geschmack hat, wird von einem richtig eingestellten Betrachter seiner Bilder als Reaktion etwa solche Urteile hören: »das ist vortrefflich gemacht,« oder »der Mann kann erstaunlich viel«, oder »das ist wirklich ein sehr hübsches Bild«. Ein so eindeutiges lautes Lob wird der Lohn eines solchen Malers sein.

Der Maler aber, der ein Künstler ist – und er ist es, wenn er nicht mit der Hand, sondern mit dem Herzen malt, wird vielleicht ein Schweigen ernten. Denn für die menschliche Ergriffenheit als Reaktion auf die Gefühlswerte, für die Erhöhung des Lebensgefühls als Reaktion auf die plastischen Werte, wird ein Betrachter nicht gleich die passenden Worte finden können und vor allem finden wollen. Noch weniger wird er beredsam sein, wenn die malerischen Werte eines grossen Künstlers, über die ich Ihnen heute einige Zeilen schreiben möchte, auf ihn wirken: die sinnliche Freude über Farbwerte, das Glücksgefühl über Harmoniewerte, das Gefühl seelischer Erhöhung durch graue Tonwerte, eine grosse Erschütterung, wie wir sie in erhabenen Momenten erleben, durch polyphone Klangwerte – dieses alles [33/34] sind Reaktionen, die wir gern ohne rationelle Begründung in der schweigsamen Selbstverständlichkeit ihres primären Charakters hinnehmen. Wenn ich in meinen Briefen an Sie, lieber Robert, dieses Schweigen breche, so ist es gewiss um wieder zu ihm zurückzukehren, nachdem man das Phaenomen in der Instanz der Vernunft erklärt und gerechtfertigt und dem Instinkt so eine festere Grundlage gegeben hat. Hüten wir uns vor der schlechten Gewohnheit, mit dem Verstande statt mit dem Gefühl zu geniessen und der Analyse eine Rolle zuzuteilen, die über die bescheidene einer Dienerin unseres Gefühls hinausgeht.

Was ist es, das uns vor allem erregt, wenn wir durch die Säle des Louvre gehen? Es ist, wie ich Ihnen in meinem vorigen Briefe schrieb, neben dem Sturm der Bewegung der Rausch der Farben. Das Louvre ist mit ihnen angefüllt. In ihrem jahrhundertlangen Leben erwachen sie täglich mit Sonne und Licht, leben sich hinaus in die Säle, rufen den Wanderer an, wollen geliebt und bewundert sein, bis sie am Abend ihr Dasein abrechnen und wieder zur Ruhe gehen.

Da sind die gefühlvollen Farben der Primitiven, helle Blau und Rosa, still und bescheiden, obgleich sie auf goldenem Grunde ruhen; da sind die frommen Farben Fra Angelicos, auf denen, wie etwa auf einem Priestermantel des Krönungsbildes, ein seltenes fast weltliches Grün auftauchen kann, Farben, die für die sublimierte Sinnlichkeit von Engeln erfunden scheinen. Andere Farben, im venezianischen Saale und in der langen Galerie, sind wie Trompetenstösse, laden zu Freude und Jubel ein. Da springt



21 Paolo Veronese, *Kreuzigung Christi*, 1584, Öl auf Leinwand, Paris, Musée du Louvre

ein heftiges Gelb aus einer Kreuzigung Veroneses [Abb. 21] oder einem Portrait Fragonards, [34/35] verlangt nach Geltung und erfüllt das Herz des jungen Malers, der gerade vorübergeht, mit Begeisterung. Da sind die klaren tiefen Blau in den Kompositionen Poussins, Brunnen nie versiegender Freude. Wir denken auch daran, dass draussen in der Welt Farben von solcher Kraft sich entluden (Die Blau, Rot und Gelb der Van Gogh und Seraphine), dass sie im Entstehen ihre Schöpfer vernichteten, während sie unsere Herzen wie Posaumentöne in den Himmel rissen.

Das alles sind Farben, die Künstler in be-gnadeter Stunde mit trunkener Hand auf ihrer Palette mischen, Farben, die geradeaus blicken, sich um die andern nicht kümmern, und nicht darum, ob sie durch deren Gegenwart in ihrer Geltung gemindert oder verstärkt werden. Das Gelb auf der Kreuzigung

Veroneses sucht keine Beziehung zu dem seltsamen schönen Grün des Himmels.

Aber es gibt grössere und einsamere Farben, die ausserhalb von Palette und persönlicher Phantasie ihr höheres Dasein führen, gewisse Schwarz und Braun, die ihre stolze Geschichte haben. Wenn man an sie denkt, fallen uns vor allem die Namen Tizian, Velasquez, Rembrandt, Goya, Manet ein. Versuchen Sie nie, lieber Robert, das Erbe solcher Farben anzutreten, bevor ihr glühendes Herz fähig ist, in der hohen Schule der Tradition zu gehen, die durch solche Namen bestimmt wird. Die Schwarz und Braun erben sich nicht von Palette zu Palette, sondern wie Krone und Scepter von Majestät zu Majestät fort. Sie finden dieses Schwarz, das nicht totem stumpfem Russ gleicht, sondern lebendige glühende Farbe ist, nach Manet noch bei Henri Rousseau, am schönsten vielleicht in seinem Portrait Brummers.<sup>35</sup> Was aber das Braun der grossen Malerei anlangt, so sehe [35/36] ich nach Ingres und Manet keinen Erben in unseren Tagen. (Wenn ich Sie nicht an den jung gestorbenen, früh vollendeten Helmut Kollé erinnern darf, der wohl in unser beider Herzen, aber noch nicht in die Geschichte einging, in dessen Selbstportrait das schönste Schwarz<sup>36</sup> der letzten Zeit sich findet und in dessen Bildern zuweilen die erlesenen Braun sich zeigen, die, von grossen Meistern liebevoll gepflegt, in den Jahrhunderten reiften.)

35 Henri Rousseau, *Bildnis von Joseph Brummer*, 1909, Öl auf Leinwand, London, National Gallery.

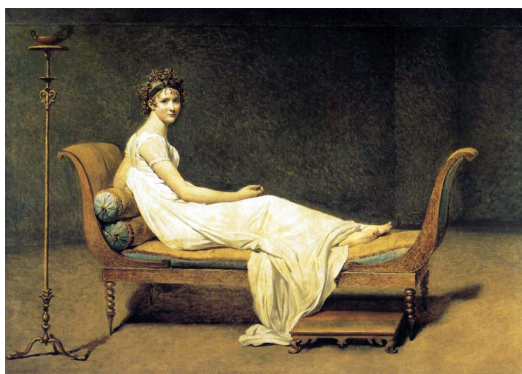
36 Vermutlich Helmut Kollé, *Selbstporträt im Frack*, 1931, Öl auf Leinwand, Chemnitz, Kunstsammlungen Museum Gunzenhauser oder *Selbstbildnis*, 1930, Öl auf Leinwand, Frankfurt, Städel Museum.

Neben Farben, die als einzelne wirken wollen, gibt es gesellige, die weniger Zurückhaltung zeigen, die sich gern mit andern vereinigen, die den ebenbürtigen Partner suchen, ein Rot sein entsprechendes Grün, ein Blau sein Gelb. Indem sie ihre Individualität, ihre Einzelgeltung, ihren Erfolg zu Gunsten der durch eine Vereinigung erzielten Wirkung opfern, indem Rot und Grün, Blau und Gelb ihren persönlichen Ehrgeiz für ein neu Erstandenes auslöschen, sowie Eltern hinter ihren Kindern zurücktreten, stehen Harmoniewerte auf, die uns beglücken. Was Sie in überraschender Pracht und Fülle in der Natur an Farben und Farbenharmonien sehen, finden Sie in reichem Masse auf einer Promenade im Louvre wieder, bei den Veronese, den Rubens, Delacroix, Renoir, Bonnard und vielen andern. In den Pastellen von Degas und Odilon Redon und in Bildern des Letzteren ist alles zusammengetragen, was von zarten Schmetterlingsflügeln und Blumen an freudbringenden Farb- und beglückenden Harmoniewerten ablesbar ist.

Eine Sonderstellung unter den Farben behauptet das Weiss. Genau wie das Schwarz, wenn es das stumpfe und neutrale Aussehen von Russ hat, macht ein kaltes und neutrales Weiss Löcher in die [36/37] Fläche einer bemalten Leinwand. Aber es kann, unter dem Einfluss des Lichts in Grau verwandelt, Nuancen zeigen, die farbige Wirkung haben, und durch die Helligkeit, die sie in Bilder tragen, unser Gefühl der Freude erhöhen. In diesem Sinne finden Sie es unter anderem in den Bildern Tiepolos, im Pierrotgewande des Gil [sic] von Watteau [Abb.22], in der Madame Récamier Davids [Abb. 23], in vielen Bildern Renoirs.



22 Antoine Watteau, *Pierrot (Gilles)*, um 1718-19, Öl auf Leinwand, Paris, Musée du Louvre



23 Jacques-Louis David, *Bildnis von Juliette Récamier*, 1800, Öl auf Leinwand, Paris, Musée du Louvre



24 Gustave Courbet, *Atelier des Künstlers*, 1855, Öl auf Leinwand, Paris, Musée d'Orsay

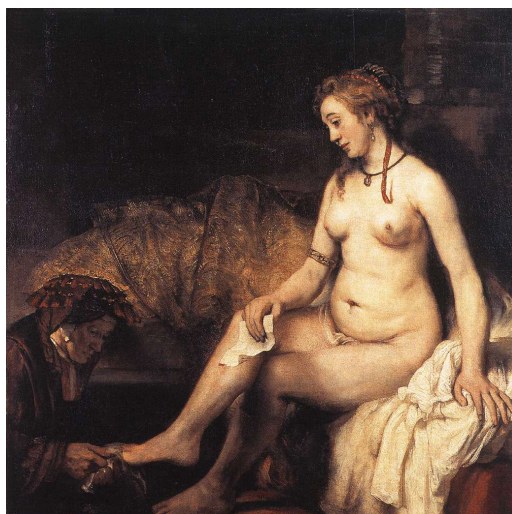
Mit diesen Grau, die Farbwirkung und Harmoniebegabung haben, wie Sie sie auch in den späteren Bildern Delacroixs finden, hat das Grau nichts zu tun, das unabhängig von der Lichtökonomie des Bildes als ein selbständiger malerischer Wert höchsten Ranges und durch eine jahrhundertelange Tradition geweiht eine der grossen Quellen menschlicher Erhöhung ist. Die erhabene Geschichte seiner unsterblichen Seele wird durch die Namen Tizian, Ribera, Velasquez, Rembrandt, Guardi, Le Nain, Chardin, Corot, Courbet, des frühen Delacroix, Manet, Cézanne bestimmt. Der graue Tonwert, so hatten wir diese königliche Angelegenheit genannt, ist unbedingt entscheidend für den Rang einer Malerei. Er ist es, der meinen Schritt anhält, wenn ich auf meinen Promenaden durch die Läden der Kunsthändler und Trödler von Paris an hundert Bildern vorbeigehe, und der mich unter dem Uebermass an Durchschnittlichem die qualitätvolle Schöpfung einer Meisterhand entdecken lässt. Er kann durch die Sonne Venedigs bestimmt (im Zipfel eines Leichentuchs oder der Windel eines Kindes) den leisen Hauch aufgelöster Farben, kann sich an der kalten Grossartigkeit der Inquisition oder der Noblesse und Grandezza eines Königshofes inspiriert haben, kann schönster Ausdruck dessen sein, was Generationen bürgerlicher Familien im [37/38] Verbundensein mit ihrem Himmel und ihrer Erde an grosser menschlicher Haltung erwarben. Während das Weiss oder Grau als Farbe sich dem Diapason des Bildes gemäss zu verhalten hat, kann der graue Tonwert ohne

Rücksicht auf seine Umgebung zu nehmen, ohne nach rechts und links zu sehen, sich in ein Bild einbauen. Ausser an Leichentüchern und Windeln denken Sie an Handschuhe bei Tizian und Ingres, an Badetücher bei Rembrandt und Corbet, an Architekturen bei Guardi und Corot, an Brote und Körbe bei Le Nain, an Tischtücher bei Chardin und Cézanne, an Kleider und Shals bei Corot und Manet.

Man könnte den grauen Tonwert, so wie man einen Edelstein aus einer Krone bricht, wie eine Kostbarkeit herausschneiden, ohne dass er an Wert verlieren und ohne dass die Oekonomie des Bildes, die ihn nichts angeht, gestört würde. Denken Sie etwa an das grosse Atelierbild Courbets [Abb. 24], in dessen gleichmässige Dunkelheit die rosagraue Cascade der herabfallenden Gewänder wie ein köstlicher Fremdkörper ohne Rücksicht auf das Ganze hineingesetzt ist. Aus seinem Verhalten zu seiner Umgebung können Sie erkennen, ob ein bestimmtes Grau in einem Bilde die abhängige Stellung eines Farbwerts oder die selbständige eines grauen Tonwerts hat.

Ich möchte Sie, lieber Robert, noch auf die Tatsache hinweisen, dass wenig Reiz darin liegen dürfte, ein Bild aus verschiedenen Nuancen ein und derselben Farbe zu bilden. Es gibt aber, wie gewisse Landschaften Guardis und Corots sowie Portraits des letzteren zeigen, Bilder, die sich ausschliesslich aus grauen Tonwerten zusammensetzen. Die gedämpften farbigen Anspielungen, die diese ent- [38/39] halten, wirken im allgemeinen stärker als die ungebrochene Kraft der betreffenden Farben wirken würde.

Das grösste malerische Ereignis in seiner höchsten Vollendung das aus dem be- gnadeten Zustande einer grossen Seele stammt und die Gabe besitzt, den gleichen Zustand in anderen zu erwecken, tritt dann ein, wenn neben einen grauen Tonwert eine Farbe oder eine Farbenharmonie von Rang tritt, die ihm angemessen ist. Dieses »Angemessen« sein kann nicht in der Fähigkeit bestehen, einen Harmoniewert mit ihm zu bilden, sondern in der innern Grösse und Haltung, die es ihnen erlaubt, neben dem grauen Tonwert selbständig zu bestehen, so, dass Beide sich in ihrer Bedeutung steigern. Es findet ein Zusammenprall zweier verschiedenartiger Elemente, nichtwie bei den Harmoniewerten ein Zusammenfliessen gleichgearteter statt, und es entsteht so als Drittes ein Klangwert, der über die beiden ihn erzeugenden Elemente an Bedeutung hinauswächst, ohne sie jedoch zu vernichten.



25 Rembrandt, Harmensz van Rijn, *Bathseba mit dem Brief König Davids*, 1654, Öl auf Leinwand, Paris, Musée du Louvre

Es ist natürlich, dass die wirkungsvollsten dieser Begegnungen mit den beiden grossen und edlen Farben Schwarz und Braun stattfinden. Sie finden sie überall dort, bei Tizian, Tintoretto, Ingres, Manet, wo in einem Portrait das Grau eines Kragens oder einer Manschette neben das Schwarz oder Braun eines Gewandes tritt. Oder, bei den gleichen Meistern dort, wo eine braune Hand oder ein braunes Gesicht an graue Gewänder stösst oder eine grünbraune Totenhand auf einem Laken liegt, wie in der Grablegung Riberas<sup>37</sup> und dem »Gemetzeln in Chios« von Delacroix, oder wo graue Handschuhe schwarze Gewänder berühren. Bei Rembrandt – und dieses ist der illustreste Fall, der [39/40] mir im Louvre erkennbar scheint –, wo auf dem Bilde der Bathseba [Abb. 25] das herrliche Grau eines Briefes neben dem beseelten Braun eines Schattens steht. Bei Chardin, wo in einem Glase das zärtliche Braun der Schokolade an das darübergesetzte Grau der Crememasse stösst [Abb. 26].



26 Jean-Baptiste-Siméon Chardin, *Stillleben mit Tabakspfeife*, um 1740, Öl auf Leinwand, Paris, Musée du Louvre



27 Edouard Manet, *Lola de Valence*, 1862, Öl auf Leinwand, Paris, Musée d'Orsay

Den Werten, von denen ich Ihnen hier sprach, lieber Robert, verdanken wir die grossen Minuten, die unbeschreiblichen wundervollen Erhebungen unserer Seele, wenn wir durch ein Museum gehen. Welche Beispiele könnte ich Ihnen noch nennen? Velasquez ist so unerreichbar fern. Aber von des frühen Manets Hand finden Sie im Louvre den Triumph der grossen Klangwerte ausgebreitet. In der »Lola de Valence« [Abb. 27], dieser Schatzkammer aller malerischen Werte, wo das graue Schwarz der Kulisse neben den grauen Schleier tritt, in der »Olympia« vor allem, in der wir einen Höhepunkt des Glücks dadurch erleben, dass die Tonwerte der grauen Blumenmanschette und des graurosa Kleides neben die Farbenharmonie aus dem Braun von Kopf und Hand der Negerin und dem Grün des Hintergrundes tritt.

37 Jusepe de Ribera (1591–1652), *Kreuzabnahme*, 1630, Öl auf Leinwand, Paris, Musée du Louvre

Legen Sie sich in diesem Zusammenhange Rechenschaft darüber ab, warum in dem Stallinterieur Delacroix's [Abb. 28] in der Sammlung Camondo durch das Braunrot und Grau von zwei Pferden und eine grüne Schabracke ein schöner Harmoniewert zustande kommt, während auf einem Stillleben Chardins [Abb. 29], auf dem ein rotes Stück Fleisch, ein grüner Kohlkopf und eine graue Tischdecke sich befinden, ein herrlicher Klangwert entsteht, indem die Harmonie aus Rot und Grün dem Grau entgegentritt, das sich weigert als Farbe behandelt zu werden und den Anspruch auf Unabhängigkeit erhebt. Der Unterschied dürfte durch die [40/41] dünne und diffuse Malweise im Bilde des Delacroix, die einer Verbrüderung der Farben günstig ist und durch die von ihr sehr verschiedene Chardins, die eine starke Materie fast wie Metall bearbeitet, und so die malarischen Elemente trennt, vor allem aber durch die Verschiedenheit der seelischen Spannung der beiden Künstler zu erklären sein. Die Malerei ist eine irrationale Angelegenheit. Darum versuchen Sie nie, Robert, auf alle i den Punkt zu setzen und pedantisch Erklärungen erzwingen zu wollen, die sich nicht freiwillig ergeben, wenn nicht kleinlicher Uebereifer des Forschens ein Wunder zerstören soll. Erinnern Sie sich aber, dass auch Delacroix auf früheren Bildern sehr wohl Klangwerte zu bilden wusste, in seiner »Dantebarre« [Abb. 30], dem »Gemetzeln von Chios« und anderen. Aber es ist Wenigen gegeben, ein Leben lang eine so stolze Höhe zu halten und auch Manet ist



28 Eugène Delacroix, *Kämpfende arabische Pferde in einem Stall*, 1860, Öl auf Leinwand, Paris, Musée d'Orsay (ursprünglich Slg. Isaac de Camondo, ab 1908 im Louvre, ab 1986 im Musée d'Orsay)



29 Michel-Honoré Bounieu (bis 1933 Chardin zugeschrieben), *Zutaten des Pot au feu*, Paris, um 1760-70, Öl auf Leinwand, Musée du Louvre





30 Eugène Delacroix, *Dantebarke*, 1822, Öl auf Leinwand, Paris, Musée du Louvre

Farben- und Harmoniewerte, auch hin und wieder einen grauen Tonwert zu schaffen, aber nicht mehr den einen Wert, der seinen Namen den grössten der Kunstgeschichte gleichsetzt.

Ich habe Ihnen, lieber Robert, in diesen Sätzen meines Briefes das Geständnis einer persönlichen Ueberzeugung gemacht. Indem ich Ihnen die »Mona Lisa« und die »Olympia« als den literarischen und den musikalischen Pol bezeichnete, innerhalb deren sich die künstlerischen Werte der Malerei eingliedern, hätte ich es Ihnen vielleicht anheim geben sollen, eine Hierarchie, – Ihre Hierarchie der Werte zu bestimmen. Ich habe es nicht unterlassen können, Sie [41/42] die meine ahnen zu lassen. Sie können Sie nun annehmen oder verwerfen. Nehmen Sie auf alle Fälle die Tatsache, dass ich in meinen Ausführungen nicht objektiv bleiben konnte, sondern dass meine [sic] Temperament mit mir durchging, während ich mich Ihnen gegenüber befand, als ein Zeichen meiner freundschaftlichen innigen Anteilnahme an Ihrer Person und Ihrem Bestreben, die mir verbietet, mein Persönlichstes Ihnen zu verbergen.

Ich werde in einigen Tagen für längere Zeit verreisen und werde Gelegenheit finden, manche schönen Bilder zu sehen, die mir noch unbekannt sind, mit andern ein Wiedersehen zu feiern, auf dessen Ergebnis ich gespannt bin. Sobald ich wieder in Paris bin, werde ich – nicht Ihnen schreiben, sondern Sie sogleich besuchen, um Ihnen zu sagen, ob und inwiefern meine Beurteilungen sich geändert haben. Vor allem aber, um Ihre Bilder zu sehen, ein Wunsch, den es mir unendlich schwer fiel, bisher zurückzudrängen.

Sie werden meine Achtung auf jeden Fall haben, wenn der eine oder der andere der Werte, von denen ich Ihnen schrieb, in Ihren Bildern auf gutem Niveau verwirklicht ist; meine Liebe aber, wenn ich, der ich ein leidenschaftlicher Freund der Malerei bin, solche in ihnen finde, die mir sonderlich am Herzen liegen.



31 Edouard Manet, *Balkon*, 1868–69, Öl auf Leinwand, Paris, Musée d'Orsay