



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die Alten Meister

Fromentin, Eugène

Berlin, 1903

IV.

[urn:nbn:de:hbz:466:1-60377](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-60377)

über den einen Zauber, dass er leidenschaftlich zu lieben wusste alles was schön ist: die Frau in erster Linie; und dann Bücher, Bilder und Bildwerke. Wieder ein anderer war ein unglücklicher General, ein mässiger Politiker, ein leichtsinniges Staatsoberhaupt: aber er hatte das Glück, eine der verführerischsten Frauen zu lieben, die die Geschichte kennt, und diese Frau war, sagt man, die Schönheit selbst.

Gegen 10 Uhr fing es an zu regnen. Die Nacht war hereingebrochen; in dem Weiher fing sich nur noch ein letzter Schimmer, wie ein Rest von Dämmerchein, der in einem Winkel der Stadt sich verloren. Die Gestalt des Nachruhms, von der ich geträumt, hat sich nicht gezeigt. Ich weiss, was man ihrer Wertung der Dinge entgegenhalten kann und ich habe mir nicht das Ziel gesetzt, sie zu richten.

IV.

Eines ist es vor allem, das uns auffällt, wenn wir die geistige Grundlage der holländischen Kunst studieren: das völlige Fehlen dessen, was wir heute einen „Vorwurf“ nennen.

Von dem Tage an, da die Malerei aufhörte, von Italien ihren Stil und ihre Poesie, ihren Geschmack für die Geschichte, für die Mythologie und für die christliche Legende zu entlehnen, bis zu dem Moment der Dekadenz, da sie darauf zurückkam — also von Bloemaert und Poelenburgh bis zu Lairesse, Philippe, van Dyck und später Troost — sind nahezu hundert Jahre verflossen, während deren die grosse holländische Schule

keine andere Sorge mehr gehabt zu haben scheint, als allein nur gut zu malen. Sie begnügte sich damit, um sich zu schauen, und sie verzichtete auf alles was reine Erfindung war. Alles Nackte, das in dieser Wiedergabe des wirklichen Lebens nicht mehr an seinem Platz ist, verschwindet. Die Geschichte des Altertums gerät in Vergessenheit, und gleichermassen die Geschichte der Gegenwart; und unter all den merkwürdigen Erscheinungen ist dies die merkwürdigste. Kaum verliert sich hie und da, wie ertränkt in diesem ungeheueren Milieu von Genrebildern, ein Bild, wie der „Friedensschluss von Münster“ von Terborch, oder einige Vorgänge aus Seeschlachten, die durch Schiffe, wie sie sich gegenseitig beschiessen, dargestellt sind: so eine Ankunft von Moritz von Nassau in Scheveningen (Cuyp. Sixsche Sammlung), eine Abfahrt von Karl II. aus Scheveningen (2. Juni 1660) von Lingelbach, und dieser Lingelbach ist ein trauriger Maler. Die Grossen geben sich mit solchen Gegenständen nicht ab. Und abgesehen von den Malern von Seestücken oder von ausschliesslich militärischen Bildern, schien auch kein einziger die Fähigkeit zu haben, sie zu behandeln. Van der Meulen, dieser vortreffliche Maler, der durch Vermittelung von Snayers aus der Schule von Antwerpen stammt, durch und durch ein Flame, obwohl er von Frankreich adoptiert, von Ludwig XIV unterhalten wurde, und obwohl er den Geschichtsmaler unserer französischen Ruhmestaten abgab, dieser van der Meulen gab den holländischen Anekdotenerzählern ein verführerisches Beispiel, das doch von niemand nachgeahmt ward. Die grossen Dar-

stellungen bürgerlicher Vorgänge von Ravesteyn, von Hals, von van der Helst, von Flink, von Karel Dujardin und anderen sind, wie man weiss, Porträtbilder, in denen die Handlung gleich Null ist und die, so interessante historische Dokumente sie auch sein mögen, doch dem eigentlichen Geschichtsvorgang ihrer Zeit keinerlei Platz einräumen.

Denken wir an all das, was die Geschichte des 17. Jahrhunderts in Holland an wichtigen Vorgängen enthält, an die Bedeutung der militärischen Taten, an die Energie dieses Volkes von Soldaten und Matrosen in all seinen Kämpfen, und an alles das, was dieses Volk erlitt; vergegenwärtigen wir uns das Bild, das das Land in diesen furchtbaren Zeiten darbieten konnte, so sind wir ganz überrascht zu finden, wie die Malerei keinerlei Interesse zeigt für das, was das eigentliche Leben selbst des Volkes ausmacht.

Der Kampf tobt in der Fremde, zu Lande und zu Wasser, an den Grenzen und bis hinein in das Herz von Holland; die heftigsten Kämpfe wüten im Innern. Barneveldt wird im Jahre 1619 enthauptet, die Brüder De Wit im Jahre 1672 niedergemetzelt; 53 Jahre später nimmt der Kampf zwischen Republikanern und den Oraniern dieselbe verwickelte Gestalt an infolge der gleichen religiösen und philosophischen Zwistigkeiten — hier Remonstranten gegen Gomaristen, dort Voetianer gegen Cocceianer — und er führt die gleichen Tragödien herbei. Der Krieg mit Spanien, mit England und mit Ludwig XIV reisst nicht ab. Holland wird von Feinden überschwemmt, und verteidigt sich, wie uns aus der Ge-

schichte bekannt. Der Frieden von Münster wird im Jahre 1648 unterzeichnet, der Frieden von Nymwegen im Jahre 1678, der Frieden von Ryswyk im Jahre 1698. Der spanische Erbfolgekrieg setzt mit dem neuen Jahrhundert ein, und man darf sagen, dass alle Maler der grossen und friedlichen Schule, von der ich jetzt handeln will, gestorben sind, ohne dass sie auch nur einen einzigen Tag lang den Kanonendonner nicht hätten rollen hören. Was sie während dieser Zeit machten, das lehren uns ihre Werke. Die Porträtmaler malen ihre Kriegshelden, ihre Fürsten, ihre berühmtesten Mitbürger, ihre Schriftsteller, sich selbst, oder ihre Freunde. Die Landschaftsmaler bewohnen das Land; dort träumen sie, dort zeichnen sie ihre Tiere, dort malen sie ihre Hütten, dort teilen sie das Leben der Bauern, malen Bäume, Kanäle und Himmel, oder gehen hinaus auf die Wanderschaft. Sie machen sich auf nach Italien, sie lassen sich dort nieder als eine Kolonie, sie treffen dort mit Claude Lorrain zusammen, sie verlieren sich in Rom, vergessen ihre Heimat, und sterben dort wie Karel, bevor sie die Alpen wieder überschritten. Die andern verlassen ihre Ateliers nur, um sich in den Wirtsstuben zu schaffen zu machen, um die galanten Orte und deren Sitten auszukundschaften und für ihre Bilder zu verwerten, dafern sie nicht auf eigene Rechnung dahin gehen, was indessen die Ausnahme bildet.

Der Krieg konnte nicht hindern, dass nicht in irgend welchem Winkel Frieden herrschte und ruhiges Leben; in diesen friedlichen und man möchte sagen gleichgültigen Winkel bringen sie ihre Staffeleien, hier

suchen sie Schutz für ihre Arbeit und gehen mit einer erstaunlichen Ruhe ihrem Sinnen nach, ihren Studien und ihrer lachenden, entzückenden Tätigkeit. Und da das Leben des Alltags nichts desto weniger seinen Fortgang nimmt, so sind es die Angelegenheiten des Hauses, des Privatlebens, des Land- und Stadtlebens, die sie den Zeitläuften zum Trotz durch alles hindurch und mit Ausschluss alles dessen zu malen sich bemühen, was damals die Gemüter mit Angst erfüllt und was den patriotischen Aufschwung und die Grösse ihres Vaterlandes ausmacht. Keine Unruhe, nicht die leiseste Besorgnis in dieser so merkwürdig beschirmten und umhüteten Sonder-Welt, die als der Niederschlag von Hollands goldenem Zeitalter erscheinen könnte, wenn die Geschichte uns nicht eines andern belehrte.

Der Wald atmet Frieden, die Strassen geben den Eindruck vollster Sicherheit, auf den Kanälen kommen und gehen die Schiffe; die ländlichen Feste scheinen keine Unterbrechung erfahren zu haben. Aussen vor den Hütten wird geraucht, innen wird getanzt, wir begegnen Jägern, Fischern und friedlichen Spaziergängern. Aus den Dächern der Meiereien steigt ein feiner stiller Rauch auf, der in nichts an die bestehenden Gefahren denken lässt. Die Kinder gehen zur Schule, und im Innern der Wohnungen herrscht Ordnung, Frieden und die unerschütterliche Sicherheit gesegneter Tage. Die Jahreszeiten kommen und gehen, auf dem Wasser, wo sonst die Schiffe fahren, wird Schlittschuh gelaufen, auf dem Estrich brennt das Feuer, die Türen sind geschlossen, die Vorhänge zugezogen: wo uns Beschwerlich-

keiten entgegenzutreten scheinen, sind sie nur die Folge des Klimas, nicht aber des Menschen mit seinem Tun. Es ist immer der gleiche, regelmässige, durch keinerlei äusserliche Wechselfälle gestörte Gang der Dinge und das sich gleichbleibende Einerlei der kleinen täglichen Begebenheiten, deren Gesamtheit zu der freudigen Gestaltung schöner Bilder führt.

Wenn ein Maler, der sich auszeichnet in der Wiedergabe von Reitersszenen, zufällig uns eine Leinwand vorführt, wo Pistolen- und Flintenschüsse, wo Degenstiche gewechselt werden, wo man sich gegenseitig erwürgt und tötet, so geht das vor sich an Orten, die den Krieg gewissermassen verrücken und die Gefahr ausser Landes verweisen; diese Szenen sind wie anekdotenhafte Erzählungen, und es scheint kaum, dass der Maler selbst sonderlich davon ergriffen sei. Es sind die Italiener Berghem, Wouwermann, Lingelbach, denen es mehr um den malerischen Effekt, als um Wahrhaftigkeit zu tun ist, und die von Zeit zu Zeit an der Darstellung derartiger Dinge Gefallen finden. Wo haben sie solches Getümmel gesehen? Diesseit oder jenseit der Berge?

Es ist etwas von Salvator Rosa, aber ohne den grossen Stil, in diesen Scheinvorstellungen von Scharmützeln oder grossen Schlachten, von denen wir weder den Grund noch den Zeitpunkt, noch den Schauplatz, noch auch schliesslich die Parteien kennen. Selbst die Titel dieser Bilder weisen mit aller Klarheit darauf hin, welchen Anteil man der Erfindungskraft der Maler bei ihrer Konzeption beizumessen hat. Das Museum vom Haag besitzt zwei sehr schöne Bilder grossen Formats,

Fromentin, Meister von ehemals.

auf denen es blutig hergeht, wo die Schläge hageldicht fallen, und wo mit den Wunden nicht gespart ist. Das eine, das von Berghem, ein sehr wertvolles Bild von einer erstaunlichen Ausführung, ein Gewaltstück an Handlung, Bewegung, wunderbarer Berechnung der Gesamtwirkung bei Vollendung in den Details — ein keineswegs historisches Bild — hat als Titel „Angriff eines Transportes in einem Berg-Defilé“. Das andere, eines der grössten Bilder, das Wouwermann gemalt hat, heisst „Grosse Schlacht“. Es erinnert an das Bild der Pinakothek in München, das bekannt ist unter dem Namen der „Schlacht von Nördlingen“. Aber in alledem findet sich nichts bestimmt Greifbares, und der historisch nationale Wert dieses sehr bemerkenswerten Werkes ist nicht besser gesichert, als andererseits die Wahrhaftigkeit des Bildes von Berghem. In allen anderen Fällen sind es lediglich Episoden aus dem Räuberwesen, oder namenlose Begebnisse, an denen es sicher bei ihnen nicht gefehlt hat, und von denen man doch sagen möchte, sie seien nur vom Hörensagen gemalt nach Schilderungen, wie sie sie wohl während ihrer Reisen in den Apenninen oder im Anschluss an solche gehört haben mochten.

So hat die holländische Malerei in nichts, oder doch in so gut wie nichts, die Züge dieser unruhigen Zeit festgehalten, die kaum auch nur für Augenblicke den Geist der Maler beschäftigt zu haben scheint.

Dazu kommt, dass selbst in ihrer eigentlich male-
rischen und anekdotischen Malerei nicht die leiseste
wirkliche Anekdote zu finden ist. Kein wirklich fest
bestimmter Gegenstand, nicht ein einziger Vorgang, der

eine überlegte, ausdrucksvolle und besonders bedeutungsvolle Komposition gefordert; keine Erfindung, keine Scene, die die Einförmigkeit dieses Lebens auf dem Lande oder in der Stadt, dieses platten und gewöhnlichen Lebens durchbricht, dem die tieferen Ziele, die ernste Leidenschaft und man möchte sagen das lebendige Gefühlsleben abgehen. Trinken, Rauchen, Tanzen und Lieben, all das sind keine Dinge, die man seltene oder besonders anziehende Vorkommnisse nennen könnte. Und so kann man wohl auch weder das Melken und Tränken der Kühe, noch auch einen Karren, der mit Heu beladen wird, Erscheinungen nennen, denen im Landleben eine besondere Bedeutung zukommt.

Man ist immer in Versuchung, diese sorglosen und phlegmatischen Maler zu fragen und ihnen zu sagen: gibt es denn nur gar nichts Neues? Nichts in eueren Ställen, in eueren Gehöften, in eueren Häusern? Der Sturm ist übers Land gegangen, hat er denn gar nichts zerstört? Hat der Blitz nirgends eingeschlagen? Hat er weder eueren Feldfrüchten, noch euerem Vieh, noch eueren Dächern, noch eueren Arbeitern Schaden gebracht? Es werden doch Kinder geboren, habt ihr denn gar keine Feste? Und sie sterben; wo aber ist euere Trauer? Ihr heiratet doch und giebt es da gar keine Freudenfeste? Kann man bei euch weinen? Ihr seid doch alle verliebt gewesen; woher aber sollen wir es wissen? Ihr habt gelitten und ihr habt Mitleid gehabt mit dem Elend anderer; ihr habt alle Plagen, allen Kummer, allen Jammer des menschlichen Lebens unter den Augen gehabt: woran aber sollen wir sehen, dass

ihr Tage erlebt habt, da die Liebe, der Kummer und das wahre Mitleid in euren Herzen gewohnt haben? Euere Zeit ist, wie alle anderen, Zeuge gewesen von Streit und Leidenschaft; Eifersucht und Kuppelei haben ihr Wesen getrieben und haben zu Kampf und Zweikampf geführt. Was von alledem zeigt ihr uns? Ein gut Teil leichtsinnigen Betragens, Trinkgelage, grobes und wüstes Benehmen, eine Faulheit, die sich in Schmutz gefällt, Leute, die sich umarmen, als wenn sie sich prügeln, und hier und da den Austausch von Faustschlägen und Fusstritten, wie sie als Folgeerscheinungen auftreten übermässigen Genusses in Wein und Liebe. Ihr habt doch die Kinder lieb: wir aber sehen sie, wie ihr sie prügelt, wie sie schreien, wie sie Schmutzereien in die Ecken machen; und das sind dann eure Familienbilder.

Man stelle einen Vergleich an zwischen den verschiedenen Epochen und Ländern. Ich meine nicht in erster Linie die deutsche Schule der Gegenwart, noch auch die englische Schule, wo alles gegenständlich ist, voller Feinheit, voll berechneter Absichten, wie im Drama, der Komödie, dem Vaudeville; wo die Malerei allzusehr von der Literatur durchtränkt ist, wo sie allein von ihr lebt und wo sie sogar — in den Augen einzelner — daran zu Grunde geht; aber man nehme ein französisches Ausstellungsbuch zur Hand, man lese die Titel der Bilder und werfe dann einen Blick auf die Museumskataloge von Amsterdam und vom Haag.

In Frankreich läuft jedes Bild, das nicht einen Titel hat, und das infolgedessen nicht einen ganz be-

stimmten Gegenstand behandelt, Gefahr, für ein Werk gehalten zu werden, das weder richtig konzipiert noch überhaupt ernst zu nehmen ist. Und das datiert nicht von heute, das gilt nun schon so an die hundert Jahre. Von dem Tage an, wo Greuze die sentimentale Malerei erfand und unter dem lebhaften Beifall von Diderot ein Bild konzipierte, wie man eine Theaterscene konzipiert, womit dann die bürgerlichen Familienvorgänge in die Malerei übertragen waren, von diesem Tage an ist es immer die gleiche Erscheinung. Die Genremalerei hat in Frankreich nichts anderes getan, als Szenen zu erfinden, die Geschichte zu durchstöbern, die Literatur zu illustrieren, die Vergangenheit und etwas auch die Gegenwart darzustellen, mehr aber noch, als das Frankreich von heute, die Eigentümlichkeiten fremder Sitten und fremden Klimas zu malen.

Ich brauche nur Namen zu nennen, um eine lange Reihe von anziehenden und schönen, von vergänglichem oder dauernd berühmten Werken aufleben zu lassen, die immer irgend etwas bedeuten, die sämtlich Tatsachen oder Gefühle darstellen, die Leidenschaften schildern oder aber Anekdoten erzählen, und die alle ihre Hauptperson und ihren Held haben: Granet, Bonington, Leopold Robert, Delaroche, Ary Scheffer, Roqueplan, Decamps, Delacroix; und ich nenne hier nur die Verstorbenen. Man denke an Franz I., Karl V., den Herzog von Guise, Mignon, an Margarete, an van Dyck in London; alle die Vorgänge, die aus Goethe geschöpft sind, aus Shakespeare, aus Byron, aus Walter Scott, aus der Geschichte von Venedig, aus dem Hamlet,

Yorick, Macbeth, Mephisto, Polonius, Giaur, Lara, Götz von Berlichingen, dem Gefangenen von Chillon, Ivanhoë, Quentin Durward, dem Bischof von Lüttich und dann die Foscari, Marino Faliero und auch die Barke von Don Juan, und schliesslich die Geschichte Simsons und die Cimbern, denen allen dann die merkwürdigen Darstellungen aus dem Orient gefolgt sind. Und wenn wir nun noch eine Liste aufstellen wollten der Genrebilder, die uns von Jahr zu Jahr bezaubert, gerührt und bewegt haben, von den Inquisitionsscenen an, von dem Kolloquium zu Poissy bis zu Karl V. in St. Just, wenn wir, wie gesagt, in diesen letzten 30 Jahren das hervorheben wollten, was die französische Schule an Hervorragendstem und Ehrenwertestem in dieser Art hervorgebracht hat, so würden wir finden, dass das dramatische, romantische, historische oder sentimentale Element beinahe ebensoviel zu dem Erfolg ihrer Werke beigesteuert hat, wie das eigentliche malerische Talent der ausführenden Künstler.

Und finden wir etwas auch nur irgendwie Ähnliches in Holland? Die Kataloge sind verzweifelt arm an nichtssagenden vagen Bezeichnungen: „Spinnende Hirtin mit Herde“, so heisst im Haag ein Bild von Karel Dujardin; von Wouwerman: „Die Ankunft vor einem Gasthof“, „Rast der Jäger“, „Reitbahn auf dem Lande“, „Der Karren“, „Ein Lager“, „Ruhe auf der Jagd“ etc.; von Berghem: „Jagd auf ein Wildschwein“, „Furt in Italien“, „Ländliches Idyll“ etc.; von Metsu: „Der Jäger“, „Die Musikliebhaber“; von Terborch: „Die Depesche“; u. s. f. von Gerard Dou, von Ostade, von

Mieris und selbst von Jan Steen, dem gewecktesten von allen und dem einzigen, der durch den tiefen und derben Sinn seiner Anekdoten ein wirklicher Erfinder und selbständiger Karrikaturist, ein Humorist von dem Schlage Hogarths und der ein Literat und beinahe ein Komödiendichter ist in seinen Possen. Die schönsten Werke verbergen sich unter Titeln von immer gleichbleibender Platttheit. Der wundervolle Metsu der Sammlung van der Hoop wird genannt „Die Beute des Jägers“, und niemand würde annehmen, dass die „Ruhe bei einer Scheune“ ein unvergleichliches Werk von Paul Potter und die Perle der Galerie Arenberg bedeutet. Man weiss, was der „Stier“ von Paul Potter und die „Kuh, die sich spiegelt“ oder der noch berühmtere „Stier“ aus St. Petersburg bedeuten. Und was die „Anatomie“ und die „Nachtwache“ anlangt, so wird die Bemerkung gestattet sein, dass es nicht die Bedeutung des Gegenstandes war, die diesen beiden Werken ihre Unsterblichkeit gesichert hat.

So scheint es denn, dass überall anders, mit Ausnahme allein der holländischen Schule, alle Gaben des Herzens und des Geistes zu Tage treten, feine Zartheit und Empfindsamkeit, ein freimütiges Interesse für die Vorgänge der Geschichte, gründliche Kenntnis der Dinge des Lebens, und dass man überall anders pathetisch, rührend, interessant und belehrend zu wirken sich bemüht, nur hier nicht. Und die Schule, die am ausschliesslichsten sich mit der Welt der wirklichen Dinge beschäftigt hat, scheint unter allen die zu sein, die am stärksten ihren geistigen Gehalt verkannt hat; und weiter

scheint die Schule, die sich mit dem leidenschaftlichsten Eifer dem Studium des rein Malerischen gewidmet hat, weniger als irgend eine andere die lebendige Quelle dieses Malerischen gesehen zu haben.

Welchen inhaltlichen Grund hat ein holländischer Maler, ein Bild zu malen? Gar keinen! Und man achte darauf, dass man ihn nach diesem Grunde nie fragt. Ein Bauer mit weingeröteter Nase schaut uns mit seinen grossen Augen, an und hält uns mit breitlachendem Munde einen Bratspiess entgegen: ist die Sache gut gemalt, so hat sie ihren Wert. Bei uns dagegen, wenn der greifbare Inhalt fehlt, so bedarf es wenigstens an dessen Stelle eines lebhaften und wahren Gefühls und einer greifbaren Gemütsbewegung des Malers. Eine Landschaft, die nicht mit Nachdruck die Gemütsverfassung ihres Urhebers zur Schau trägt, gilt als ein verfehltes Werk. Wir können nicht mehr, wie Ruysdael, ein Bild von seltensten Qualitäten gestalten, lediglich mit einem schäumenden Wasserfall, wie er zwischen braunen Felsen herabstürzt. Ein Stück Vieh auf der Weide, das nicht seine „Idee“ hat, ist eine Sache, die man nicht malen kann.

Ein sehr selbständiger Maler unserer Zeit, von leidlich hohem Flug der Seele, nicht reich an Geist, aber von gutem Herzen, eine Natur, wie sie das Landleben reifen lässt, hat über das Land und über die Landbewohner, über ihre schwere, melancholische Arbeit, und über das, was gross und vornehm daran ist, Dinge gesagt, die niemals ein Holländer zu finden gewagt haben würde. Er hat sie in einer etwas barbarischen

Sprache gesagt und in einer Form, wo der Gedanke mehr Kraft und Klarheit hat, als die Hand. Man ist ihm unendlich dankbar gewesen für seine Absichten; man hat in ihm für die französische Malerei etwas gesehen, wie die feine Empfindung eines Burns, der es nur an dem rechten Geschick fehlt, in gleicher Weise mitteilbar zu werden. Sucht man aber von alledem die Summe zu ziehen, so muss man doch wohl zunächst fragen, ob er gute Bilder gemalt und hinterlassen hat. Hat seine Form, seine Sprache, ich meine diese äussere Hülle, ohne die die Werke des Geistes weder sind noch leben, hat sie alle die Eigenschaften, deren es bedarf, um ihn zum grossen Maler zu stempeln und ihm ein langes Leben in der Kunst zu sichern? Neben Paul Potter und Cuyp erscheint er als ein tiefer Denker; vergleicht man ihn mit Terborch und Metsu, so ist er ein Träumer, mit all der lockenden Anziehungskraft eines solchen. Denkt man an die Trivialitäten von Steen, Ostade oder Brouwer, so hat er etwas unleugbar Vornehmes. Als Mensch hat er eine Tiefe des Gehalts, gegen die ihrer keiner aufkommen kann; aber als Maler, ist er da ihresgleichen?

Und was ist nun das Schlussergebnis von alledem? so wird man fragen.

Worauf ich zunächst erwidern muss, ob es denn notwendig ist, eine solche Schlussfolgerung wirklich zu ziehen. Wir Franzosen haben den Beweis geliefert, dass es uns an Genie der Erfindung nie gefehlt hat; an eigentlich malerisch-bildnerischen Gaben aber haben wir uns nie reich erwiesen. Die Holländer haben sich

nie auf die Erfindung verlegt, aber sie haben wunderbar zu malen gewusst. Und damit ist gewiss schon ein recht erheblicher Unterschied hervorgehoben. Daraus aber scheint mir noch nicht zu folgen, dass man nun unbedingt eine Wahl treffen soll zwischen den Eigenschaften, die das eine Volk im Gegensatz zum andern aufweist, gleich als ob zwischen ihnen ein Widerspruch bestände, der es zu einem Ausgleich und zu einer Versöhnung nicht kommen lässt. Bis jetzt hat der Gedanke sich nur bei den grossen Werken der bildenden Kunst als von einer sicheren Trag- und Stützkraft erwiesen. Sobald das rein äussere Mass abnahm, und der Gedanke Werke von geringerem Umfang beleben wollte, scheint er alle seine Kraft verloren zu haben.

Die Feinheit der Empfindung hat eine kleine Zahl gerettet; die Neugierde hat ihrer eine grosse Zahl verdorben; der Verstand aber, wo er in den Vordergrund trat, hat sie alle miteinander zu Grunde gerichtet.

Ist das der Schluss, der sich aus den vorhergehenden Bemerkungen ergibt? Sicherlich mögen sich noch andere finden lassen; ich aber und für heute kann keinen anderen gewahren.

V.

Neben der „Anatomie“ und der „Nachtwache“ ist der „Stier“ von Paul Potter die gerühmteste Sehenswürdigkeit, die Holland aufzuweisen hat. Das Museum im Haag dankt diesem Bild ein gut Teil des Interesses, dessen es der Gegenstand geworden. Es ist nicht das grösste Bild von Paul Potter; aber es ist wenigstens