

## Malerei II: Malerei für Feinschmecker.

**E**s ist unmodern, heute über „Komposition“ u. dgl. zu reden; damit stilisiere man die Natur, und das dürfe nicht sein. Der rein künstlerische Standpunkt ist — so heißt es in einem Vademekum für Studierende, das ich zur Charakterisierung der Anschauung des modernen Durchschnittsmalers verwerte — der koloristische, die farbige Wirkung ist es, auf die hin gemalt werde. Was sonst seit der Renaissance an Erfahrung und technischem Wissen errungen sei, wird aufgegeben; so vor allem das Zeichnen nach der Antike. Der Wert der Anatomie wird nur praktisch anerkannt, Proportionslehre ist „weit überflüssiger“, eingehender perspektivischer Unterricht für den Maler die unnützlichste Zeitvergeudung, Komponierübungen zwecklos. Das koloristische Prinzip, nach dem Whistler seine ersten Akkorde anschlug, sei das allein herrschende und das Problem geworden, das gänzlich zu lösen die Aufgabe unserer Generation sei. An Stelle der Komposition trete der Motivsucher, mit dem man den Raum des Gesichtsfeldes, und zwar nicht etwa bloß in der Landschaft, begrenze. Und weiter den Inhalt anlangend: ein Bild bedarf keines solchen. Wäre nicht Böcklin, wir fänden schwerlich neben dem Vorgang aus dem Alltagsleben einen solchen rein visionärer Art als zulässig erwähnt.

Wer diese Dinge in Schulze-Naumburgs „Der Studiengang des modernen Malers“ liest, erhält die endgültige Bestätigung dafür, daß wir im andern Extrem des Kartontils der Cornelius und Kaulbach angelangt sind, für die Gegenstand und Komposition alles war. Das „Malerische“ steht obenan,

die Form ordnet sich, heißt es, vollständig unter und die Farbe bestimmt das Motiv.

Diese Wandlung ist ganz natürlich. Hand in Hand mit der planmäßig gepredigten Mißachtung des Gegenständlichen höherer Ordnung und dem Hinweis auf die nackte Wirklichkeit mußte die Erziehung zum Virtuositentum gehen. Irgendwie mußte doch Ersatz geschaffen werden für jene Fülle von Anregungen, die seit Anbeginn der Kunst von Seiten der Helden- und Gottesverehrung, der Darstellung des historischen und alltäglichen Geschehnisses ausgegangen war. Es ist wahr, die Kunst stand, solange sie den Gegenstand höherer Ordnung als Hauptzweck vor Augen hatte, zumeist im Dienste von Mächten, die mit dem Handwerk des Malers oder Bildhauers an sich nichts zu tun haben. Wenn daher die Menschheit, wie es heute der Fall ist, sich geneigt zeigt, allen idealen und historischen Besitz leichtthin über Bord zu werfen, um sich eigene neue Wege zu bahnen, wird die Kunst frei und besinnt sich in solchen Zeiten des Überganges und der inneren Unruhe auf ihr Handwerk. Da sie es eigentlich niemandem recht machen, daher auf keinen ständigen Markt zählen kann, fängt sie an, sich um so mehr mit sich selbst und ihren Darstellungsmitteln zu beschäftigen. So ist es zu begreifen, wie etwa seit den siebziger Jahren — wieder von Frankreich aus — eine derart einseitig auf Technik und Qualität gerichtete Strömung entstehen konnte, daß man heute nahezu besinnungslos im Handwerk aufgeht und ganz vergißt: der Gegenstand höherer Ordnung ist auf die Dauer als Voraussetzung der Kunst nicht zu missen, und zwar deshalb, weil die subjektive Ausnutzung solcher Gegenstände die wichtigste Voraussetzung für die Erhöhung des Handwerkes zur Kunst ist.

Schuld daran, daß die Maler sich durch Jahrzehnte mit Gegenständen niederer, ja niedrigster Ordnung zufrieden geben, sind nur wir selbst; denn es ist unsere, nicht des Malers Sache, eine neue Weltanschauung zu erringen. Der Maler kann freilich, wenn die Zeit der Geburt des neuen einigen-

den Gedankens nahe ist, ihr ahnend vorausseilen, er kann das Werden in diesem Stadium fördern; vorläufig aber ist das Mittel für solche große Bewegungen immer noch die Sprache, nicht das Bild. Die Menschheit glaubt noch immer nicht — oder nicht mehr? — an den hohen Wert des Sichtbaren als Verständigungsmittel; sie hat sich zu sehr an geprägte Münzen und konventionelle Worte gewöhnt, als daß sie das unmittelbar durch das Auge vor die Seele Tretende als hinreichend überzeugend gelten ließe. Sie traut dem Auge nicht. Und auch die geistigen Führer, die Gelehrten, wissen es nicht besser, der Historiker ebensowenig wie der Philologe. Wenn die große Masse die Situation erst einmal durchschaut, dann gnade Gott all diesen künstlerisch vollkommen ungebildeten Buchstabenmenschen, die wagen, ohne Berücksichtigung dessen, was aus den Denkmälern bildender Kunst spricht, irgend über Kultur und Geschichte urteilen zu wollen. Die bildende Kunst ist eine tote Sprache geworden, und die Künstler selbst wissen gar nicht mehr, daß sie den Menschen Göttliches verkünden könnten. Sie kriechen im Mikrokosmos der Erscheinung herum und blicken nie auf zur Sonne der Ideen. Schwach und hilflos drängen sie sich zusammen, bilden Fachvereinigungen zur Erreichung von Parteizielen und lassen die neugierigen Gaffer an sich herankommen, statt Führer in der großen Bewegung nach einem Brennpunkt neuer Lebenskraft zu sein.

Es ist ja natürlich, daß der Spezialist irgendeines Faches leicht vergißt, wozu das Fach eigentlich da ist. Das trifft im allgemeinen die Gelehrten geradeso, wie die Maler und Bildhauer, die Musiker und die Dichter. Das Virtuosen- und Spezialistentum ist an der Tagesordnung, junge Leute nur bauen Weltanschauungen — freilich auch unter dem Gesichtswinkel des eigenen Faches. Im allgemeinen sitzt also jeder im Zentrum des engen Netzes, in das er sich eingesponnen hat, fängt ein, was da hereinfliegt, und läßt die Menschheit als Ganzes laufen. Wir wollen uns in diesem Abßatz einige von den Spinnweben der modernen Maler ansehen.

Da ist zunächst die Gruppe der Apostel auf dem Gebiete der technischen Verfahren. Leonardo noch untermalte in Licht und Schatten und setzte die Farben auf; Velasquez entnahm seiner Palette mit demselben Pinselstrich Licht, Luft, Raum und Farbe. Der moderne Maler sucht ihm nachzukommen. Es gibt Schulen über Schulen, Manieren über Manieren, Pointellisten jeder Art — und das alles mit im Laden gekauften Farben! Böcklin hat wie Leonardo sein Leben lang über Material und Technik nachgedacht. Jedes neue Bild gab ihnen Anlaß dazu. Kam es Böcklin auf impressionistische Wirkung an, z. B. die Farbentupfen auf den Blumenbeeten vorn bei dem Alten, der in der Gartenlaube eingeschlafen ist, so waren ihm die Mittel zur Hand. Aber er rannte sich nicht in einer Manier fest, wie das die im Volksmund für Impressionisten schlechweg geltenden Malern tun. Nicht darauf kommt es dabei an, daß ich mit der geringsten Zahl von Pinselstrichen auskomme, das läuft auf Artistenehre hinaus; sondern darauf, daß ich zwanglos imstande bin, ein Geschautes — ob mit dem äußeren oder inneren Auge geschaut, bleibt sich gleich — so lebendig wiederzugeben, daß die Vorbedingung der Kunst, auf die ihr Handwerk hinausläuft, das Treffen, die Illusion der Wirklichkeit damit überzeugend erfüllt ist.

Einen Fingerzeig gibt die Natur dem Künstler vor allem auch in der Richtung, daß sie die Technik, das Werden und die Mittel des Werdens, verbirgt, dem Auge vielmehr immer etwas äußerlich Fertiges darbietet. Auf wie vielen unserer Kunstausstellungen ist dagegen die Technik die Hauptsache, macht sich eine zynische Pinselatrobatik breit und führt so dahin, daß diese Ausstellungen mehr für technisch gebildete Sportsmen als für die freilich dünn gesäten Freunde der Kunst geschaffen scheinen.

Der bedeutendste dieser modernen Techniker und dabei ein ganzer Künstler war Segantini. Er wollte durch den Auftrag pastoser Tropfen oder Striche nebeneinander in ungemischten Pigmenten und durch das im Auge entstehende

Flimmern beim Erfassen der optisch aus der Mischung entstehenden Farbe die tief durchsichtige Höhenluft und ihr klares Eigenlicht zur Darstellung bringen. Ihm war dieses Problem Mittel zum Zweck der Befriedigung einer tiefen Sehnsucht des Gemütes nach einer Schönheit, wie sie nur der Kletterer kennt, der kühn in die Felsen steigt, um sich in luftiger Reinheit, Frische und Einsamkeit zu baden. In den meisten Fällen sind Techniken wie die Segantinis angewendet, um der Luft Körper zu geben. Das Spicken mit dem Spachtel führt zu Farbengruben, in denen sich Licht und Schatten fängt, nicht minder belebend wirkt das Durchschlagen des Leinwandgrundes zwischen den Pinselstrichen. Manches alte Bild hat erst durch die Craquelure seine rechte Qualität bekommen (z. B. das Porträt des Dirk Bouts von 1462).

Was dann die sog. Neoimpressionisten (Seurat, Signac, Pissaro u. a.) anbelangt, machen sie das Experiment, die Regenbogenfarben allein anzuwenden, so daß ein Porträt dieser Art etwa aussieht, wie wenn der Dargestellte mit bunten Konfetti bestreut wäre. Die Sache ist ja — für Fernwirkung berechnet — in Ordnung, und es mag vorkommen, daß ein Künstler gelegentlich zu derartigen Mitteln greift; wenn aber jemand jahrelang so malt, dann ist er entweder ein närrischer Manierist oder er baut auf die Dummheit des Publikums. Solche Versuche gehören nicht eigentlich auf öffentliche Kunstausstellungen, sondern sollten, wie manche Bücher der Gelehrten, lediglich im engeren Kreise der Sachmänner zirkulieren. Dadurch aber, daß die Maler und die ihnen geistesverwandten Reporter ihre Experimente dem Publikum aufdrängen, wird dieses am Wesen der Kunst irre gemacht und an der Nase herumgeführt. So entstehen dann die Feinschmecker in der „Kunst“, die über alles zu reden wissen, Ansprüche stellen und Urteile fällen, als wenn sie die Kunst in der Hosentasche hätten. Mit ihrem leeren Gerede vernichten sie, was die geistreichen Feuilletons an gesundem Empfinden noch übrig gelassen haben.



Ohne solche Gourmands könnte die moderne Malerei nicht bestehen. Ja dadurch, daß diese Mäcene gewöhnlich auch noch das nötige Geld haben, werden viele an sich tüchtige Elemente in die herrschende Moderichtung gedrängt und gehen als Persönlichkeiten zugrunde. Die Sammler technischer Wiße sind die schlimmsten. Höher stehen die Gourmands, deren Geschmaç nur durch Qualität gekitzelt werden kann. An sich ist eine Zeit, die bewußt auf Qualität hinarbeitet, gesund. Nur darf sie es nicht unter tendenziöser Mißachtung von Gegenstand und Inhalt tun. Sie macht dann etwas zum Zweck, was lediglich Mittel sein sollte.

Es dürfte hier der Ort sein, das, was bisher über die zum Kunstverständnis notwendigen Grundbegriffe gesagt wurde, zusammenzufassen und zugleich dem vorzuarbeiten, was nachfolgend noch hinzugefügt werden muß. Der „Gegenstand“, den der letzte Abschnitt behandelte, fordert, aus der Welt der Bedeutung in die der Erscheinung übertragen, eine Gestalt als seinen Träger. Der niedere Gegenstand „Stuhl“ hat ebenso seine eigene Gestalt, wie der Gegenstand höchster Ordnung, sagen wir „Goethe“ oder „Der Zinsgroßchen“. Wie der Gegenstand dem entspricht, was dem Menschen die ihn umgebende Welt bedeutet, so die Gestalt dem, wie ihm die Natur und alles ihr parallel vom Menschen Geschaffene und Sichtbare erscheint. Dadurch, daß ich einen Gegenstand in irgendeiner Gestalt darstelle, d. h. durch den Schein die Illusion der Wirklichkeit erwecke, habe ich noch keine künstlerische Tat vollbracht. Zum Treffen gehört Fertigkeit, und die ist Sache des Handwerkes, das der „Zeichner“ ebensogut wie der „Bildhauer“ und „Maler“ übt. Sie müssen deswegen noch keine Künstler sein. Zu dieser objektiven Darstellung muß das eigentlich Künstlerische erst hinzutreten als eine Tat, die ausschließlich in der individuellen Pflanze des Künstlers wurzelt. Im Rahmen der Bedeutung muß dem Gegenstand ein ganz bestimmter rein menschlicher Ausdruck, nämlich der dem Künstler, seiner Persönlichkeit eigene Inhalt gegeben werden. Und

im Rahmen der Erscheinung muß die dargestellte Gestalt auf eine ganz bestimmte Wirkung hin, die dem Künstler eigene Form durchgearbeitet werden. So lange einer Darstellung Inhalt und Form fehlen, hat sie keinen Anspruch, für ein Kunstwerk angesehen zu werden.

Jeder von den vier Kategorien, denen der Bedeutung: Gegenstand und Inhalt, und denen der Erscheinung: Gestalt und Form, kommen bestimmte Qualitäten zu. Die Qualitäten des Gegenstandes und der Gestalt lernt man durch Leben- und Naturbeobachtung, für die bildende Kunst im besonderen auch durch das Entwerfen und organische Zeichnen kennen. Der Künstler jedoch wählt nicht einfach aus der unerschöpflichen Zahl von Eindrücken, die er empfängt, aus, sondern er opfert unter Umständen die Wahrheit um des wahrhaftigen Ausdruckes, die Wirklichkeit um der beabsichtigten Wirkung willen auf. Man sehe darauf hin nur Tizians Himmlische und irdische Liebe genauer an. Die eigentlich künstlerischen Qualitäten sind also diejenigen des ausdrucksvollen Inhaltes und der wirkungsvollen Form. Ich beschäftige mich in diesem Abschnitte nur mit den letzteren und bemerke, daß es Mode ist, sie allein im Auge zu haben, wenn Eingeweihte oder solche, die es scheinen wollen, von Qualitäten d. h. Darstellungs- oder Ausdrucksmitteln sprechen.

Was diese Qualitäten im engeren Sinne, die Probleme der Form, sind, das läßt sich dem Leser vielleicht klar machen, wenn man ihn erinnert, daß bei Darstellung einer Gestalt ja nicht nur das Figurale an sich in Betracht kommt, sondern für den mit dem Blick des Malers Sehenden zugleich auch, wie die Gestalt in Raum und Masse, Licht und Schatten, vor allem aber in der von Raum und Licht durchsetzten Farbe erscheint. Man wird sich gewiß denken können, daß es Maler gibt, die in der Natur überhaupt nur diese, sagen wir: rein optischen Voraussetzungen der Erscheinung sehen und für die Gestalt an sich im Übereifer geradezu blind werden. Solchen Leuten ist es dann freilich einerlei, ob sie einen

Helden oder ein geschlachtetes Schwein malen. Man beruft sich auf Rembrandt. Wenn der uns nur Kunststücke in Licht und Farbe vorgemacht hätte und nicht zugleich der größte Inhabtskünstler gewesen wäre, den es je gegeben hat, würden wir ihn gewiß nicht als Erzieher anerkennen.

Unter Problemen der Form versteht man also die Art der Darstellung einer gegebenen Gestalt in der Bildfläche und mit der zum Künstlerischen gehörigen Absicht einer bestimmten Wirkung. Ich muß dann die vier optischen Voraussetzungen der Erscheinung: Raum, Masse, Licht und Farbe mit dem Pinsel so zu fassen suchen, daß keine einfache Nachahmung vorliegt, weil sonst kein Bild, sondern eine Photographie, ein Panorama (ein Abguß, eine Wachsmaske) u. dgl. entsteht. Davon war schon in früheren Abschnitten gelegentlich des Ornamentes, der Bildhauerei und Adolf Hildebrands die Rede. Jetzt wird es darauf ankommen, einmal auf das Wesen dieser für den Laien eben nur durch Unterricht und Übung verständlich zu machenden Dinge einzugehen.

„Form“ ist etwas anderes als „Gestalt“ und „Masse“. Im künstlerischen Sinne ist Form etwas Abstraktes, die Art, wie die Gestalt (die der Natur entnommene Figur) in Raum, Masse, Licht und Farbe auf der Bildfläche wirkt. In der Natur wachsen die Gestalten unbekümmert darum auf, ob sie von jemandem angesehen werden oder nicht. Im Kunstwerk dagegen müssen sie von vornherein für einen Beschauer bestimmt gegeben werden. Das ist sehr zweierlei. Der Künstler faßt die Dinge wie die Mathematik in abstrakten Größen; aber er rechnet nicht mit absoluten Zahlen und Maßen auf die Quantität hin, sondern mit der relativen Auffassung im Hinblick auf den Beschauer, d. h. mit einer eigenen, und zwar sehr beschränkten Qualität der Erscheinung.

Das wichtigste Problem der Form ist zunächst die Raumwirkung; Hildebrand hat es in seinem Büchlein „Problem der Form“ überhaupt nur in diesem Sinne gefaßt. Die moderne Malerei geht der Raumillusion mit der allergrößten Kühnheit



zu Leibe. Der Laie glaubt, dazu müßte man Perspektive lernen und damit sei die Raumfrage erledigt. So einfach liegt die Sache nicht. Der Maler muß sehen, nicht nur konstruieren können. Die wichtigsten Mittel: Deckung, Überschneidung, Verkürzung müssen, in Licht und Farbe erschaut, durch Luft gehoben werden, sonst wirken sie nicht überzeugend. Auf solche Erfahrungen geht zurück, wenn Schulze-Naumburg gegen Perspektive, Anatomie u. dgl. wettet. Sicher ist, daß zur Darstellung des nackten Menschen nicht unbedingt anatomische Kenntnis, zur richtigen Proportion nicht unumgänglich die Kenntnis der natürlichen Verhältnisse erforderlich ist, daß man vielmehr mit dem Auge allein richtig sehen und im Wege einer geschickten Hand richtig darstellen kann. Aber das gilt eben nur für außergewöhnlich Begabte und auch da nur für den glücklichen Einzelfall, darf nicht für den Durchschnitt zur Regel gemacht werden. Der moderne Impressionismus hat auch da instinktiv zwar nach dem vom Standpunkte des Handwerkes Höchsten gegriffen, bleibt aber nur zu oft in kleinlicher Auffassung des Problems stecken. An sich verlangt der Impressionismus eine so intensive Einheit von Raum, Licht und Farbe, daß seine Forderungen erfüllen, heißt, ein virtuosos Talent sein. Und das ist als Durchschnittsleistung zu hoch, dabei wird das Künstlerische aufgerieben. — Es hat schon einmal eine Zeit mit gleichen Zielen gegeben, am Ausgang der griechischen Kunst, als man durch die enkaustische Technik befähigt war, sich ähnlich schwierige Aufgaben zu stellen. Wir können diese Tatsache nicht so sehr an den im trockenen Sande Ägyptens gefundenen Mumienporträts, als vielmehr an Reliefs der ersten römischen Kaiserzeit nachweisen. Und auch für diese Epoche ist bezeichnend, daß gleichzeitig fast der Einbruch des persischen Orients erfolgte, ähnlich wie in unserer Zeit die japanische Hochflut, d. h. daß an Stelle der malerischen Auffassung im Raume die dekorative in der Fläche getreten ist. Wir kommen darauf noch zurück.

Auf die Komposition der Masse, worunter ich die Ge-

samtheit aller Gestalten in ihrem Volumen, auf der Fläche gesehen, verstehe, nimmt unsere Malerei nicht viel Rücksicht aus einem sehr einfachen Grunde: weil sie in der Raumlichtskizze stecken bleibt und nie an monumentale Wirkung, d. h. eine solche im Großen denkt. Der Impressionismus ist intime Kunst, er hat nichts mit dem Großzügig-Decorativen zu tun, wie es Böcklin so wunderbar in den pompejanischen Gemälden und in den Stanzbildern Raphaels verwirklicht fand. Wir haben gesehen, daß der moderne Monumentalbau und die Denkmalkunst wieder in die vergessene Bahn der Wirkung durch das Massige einlenken; in der Malerei sind die Beispiele dafür naturgemäß seltener und heute fast nicht aufzutreiben. Wenn ich von dem Gebiete der decorativen Landschaft absehe und frage, gibt es einen modernen Künstler, der mit Vorliebe durch auffallende Massenschiebungen in seinen Tafelbildern wirkt, so weiß ich eigentlich keinen von Bedeutung zu nennen. Die Renaissance baute ihre Masse im Dreieck auf; Raphaels Madonna im Grünen gibt den Typus. Das Barock ließ die Masse in der Diagonale aufrauschen. Die moderne Kunst ist durch die Landschaft vom architektonischen Gruppenbau völlig abgedrängt worden, sie löst alle Masse malerisch nach freien Rhythmen im Raum auf. Davon später. Immerhin wird man auch in guten modernen Bildern Spuren davon finden, daß der Künstler die Masse zusammenzuhalten sucht und ihre Wirkung durch möglichste Beruhigung der angelegenen Richtungen, wie etwa Parallelführung der Gliedmaßen, Zusammenschluß durch schöne Linien und Benützung des Maßstabes der Lot- und Wagrechten beruhigt. Die besten Beispiele in dieser Hinsicht findet man immer bei Hans Thoma.

Ich möchte empfehlen, daraufhin schon in unteren Schulklassen des Künstlers Darstellung Großmutter und Enkel (s. Abb. 54) durchzunehmen. Der Gegenstand wird die Kinder fesseln: die Großmutter nimmt den Enkel in einer Gartenecke stramm vor die Bibel; Wort für Wort muß er die Stelle auf-

sagen. Man frage doch die Kinder, bevor das Bild gezeigt wird, wie dergleichen dargestellt werden könne. In welcher Anordnung von Frau und Knabe, in welcher Umgebung? Und dann erst zeige man Thomas Lösung und bespreche 1. die

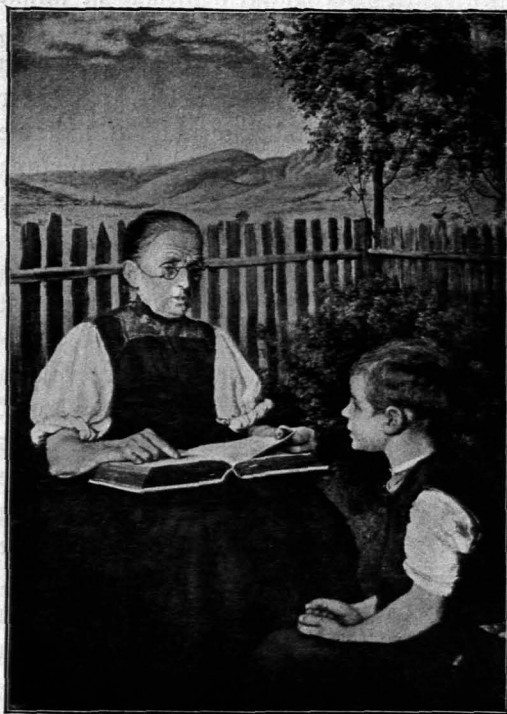


Abb. 54. Thoma, Großmutter und Enkel.  
(Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft  
in Berlin.)

Raumbildung:  
wie der Knabe  
steif aufrecht  
ganz vorn an  
der Bildfläche  
und in der Ecke  
sitzt, wie daher  
von ihm aus  
Tiefenwerte ab-  
zuschätzen sind;  
wie die Groß-  
mutter durch ihr  
schräges Sitzen  
den Raum einem  
Keil gleich zu-  
rücktreibt. Wir  
tasteten alle diese  
Raumbewegung  
an der Hand der  
Überschneidun-  
gen und Verkür-  
zungen ab. Der  
Vordergrund  
wird begrenzt  
durch den Zaun,

dahinter, weit zurückspringend — man beachte die sich ver-  
schneidenden Höhenlinien — die gebirgige Landschaft. Dann  
kommt 2. die Anordnung der Masse, die, im Gegensatz zu dem  
nach der Tiefe gehenden Raume, ausschließlich nach ihrer  
dekorativen Wirkung in der Fläche beurteilt wird und auch  
nichts damit zu tun hat, was die dargestellten Körper gegen-

ständig bedeuten. Das auffälligste Merkmal bewußter Massenordnung ist in der vorliegenden Darstellung die Parallelführung des in eine Gerade auseinandergeschlagenen Buches mit dem Zaun und dem Höhenrücken oben, dem Knie und der rechten Hand des Knaben unten. Das ist die Richtungsdominante, die man in ihrer Staffelung nach rückwärts zugleich als Tiefenwert empfindet. Sie scheint sich nach oben immer mehr der Wagrechten zu nähern; als fester Halt dient ihr die wuchtig im Oberleib des Knaben und dem Baum hingesezte Lotrechte, die in der streng aufrecht darsitzenden Großmutter nochmals anklingt. Man beachte dann auch, wie sich die beiden Figuren durch die quer auf die Dominante gestellte Richtungs Korrespondenz der Köpfe und Arme zusammenschließen und ein ganz festes Massengefüge inmitten des reich entwickelten Raumes bilden. Außerdem wächst die Großmutter als geschlossenes Dreieck hinter dem ihr vorgelagerten Enkel auf. Ist das alles Zufall oder geistvolle Berechnung? Man muß, was ich vorgeführt habe, den Schülern mundgerecht machen und kann dann sehr früh darauf hinwirken, daß die heranwachsende Jugend beizeiten lernt, über den an sich unkünstlerischen Gegenstand hinwegzublicken. Die Schule muß, will sie das Schauen wecken, Kunstwerke nicht nur zur Illustration des im Griechischen vorgebrachten Mythos oder einer historischen Episode heranziehen, sondern sie muß gerade darauf hinarbeiten, den Kindern begreiflich zu machen, daß die Kunst erst hinter der Maske des Gegenständlichen anfängt. Auf den Inhalt komme ich später zu sprechen.

An Thomas Großmutter und Enkel läßt sich sehr gut auch deutlich machen, was das heißt, in L i c h t u n d S c h a t t e n komponieren. Welche Tageszeit es ist, woher das Licht einfällt, das sind nur Vorfragen. Auch das Licht trägt, wie indirekt die Anordnung der Masse, zur Aufklärung der räumlichen Schiebungen bei. (Man betrachte darauf hin auch S. 173 nochmals Uhdes Arbeiterbild). Wichtiger fast sind bei Thoma seine dekorativen Werke, wie z. B. im Vordergrunde die

hellen Stellen an Gesicht, Armen und Ärmeln verteilt und absichtlich auffällig gemacht sind. Das Gesicht des Knaben hebt sich in scharfem Umriß von dem dunklen Busch ab. Wir kommen auf diese Dinge später bei der Landschaft zurück.

Thoma ist kein Moderner. Inmitten luxuriöser Feinschmeckerei teilt er trocken Brot aus, ist ein kerniger Bauer geblieben in all der nervösen Raffiniertheit seiner Zeit. Ich habe durch ihn nur anschaulich in die Grundzüge der Probleme einführen wollen, die uns hier beschäftigen. Der Laie wird in seinem einfachen Genrebild ursprünglich kaum viel von den Formproblemen, der „Komposition“ bemerkt haben; sie stehen eben alle im Dienste von Gegenstand und Inhalt. Die moderne Kunst dagegen hat oft lediglich diese formalen Werte zusammen mit einer faszinierenden Illusion der Wirklichkeit im Auge und ist damit an den Rand eines Abgrundes gekommen. Denn alle Form und Illusion darf nur Mittel des Ausdruckes sein, wenn es sich um Kunst, nicht um ihre Vorstadien handelt: um die Malerei als Handwerk, das Virtuositentum oder Dilettantismus.

Auf dem Gebiete von Licht, Schatten und Luft hat man seit 1870 ca. allem Hergebrachten den Garaus machen wollen. Die Beleuchtung war nicht mehr dazu da, die Gestalten zu modellieren oder den Raum im Helldunkel unergründlich erscheinen zu lassen, auch die dekorative Absicht von Auffälligkeit und Durchsetzung strenger Massenanordnung durch entgegenwirkende Lichtflecken trat ganz zurück. Man warf die Ateliers mit zerstreutem Nordlicht zum alten Gerümpel, zog hinaus ins Freie und stellte die Gestalten in blendendes Sonnenlicht, verwarf alle schwarzen Schatten, schimpfte auf die braune Sauce, in der die alten Bilder schwämmen, und ließ nur den als echten Maler gelten, der einen Eid darauf leistete, daß es kein Schwarz und kein Weiß gäbe. Man sah nur Farben; der Raum, die Luft, alles war Farbe. Man malte für die Nahsicht auf Ausstellungen und im Zimmer Bilder, die mindestens auf Schußweite und im Freien bei voller Sonne



hätten angesehen werden müssen, um in den für das Auge erträglichen Abstand und die richtige Umgebung zu kommen. Spangrüne Krautfelder ohne dämpfende Zwischenluft waren an der Tagesordnung, die Künstler spotteten der Natur, suchten sie im Wetteifer zu übertrumpfen. Diese Strömung des Pleinairismus war der wirkliche künstlerische Tiefstand des XIX. Jahrhunderts, nicht die Zeit des Cornelius mit ihrer Verleugnung der Raumfarbe. Die Maler glaubten Künstler zu sein, wenn sie uns illusionistische Kunststücke vor-machten, die das Auge im weiten Felde der Natur erfrischen, in den Innenraum gebannt aber beleidigen. Helmholz schon hat im Anschluß an Sechner diesem Unverstand scharf heim-geleuchtet: nicht darauf komme es an, daß der Maler die Lichtstärken der Natur treffe — das könne er gar nicht —, sondern darauf, daß er seinen Farben das gleiche Ver-hältnis der Helligkeit gebe, das sie in der Wirklichkeit be-sitzen. Kinder und Primitive kopieren Lokalfarbe auf Lokalfarbe, sie vergessen, daß die Bildfläche ein anderes Medium als die Luft ist, und es auf das Treffen der gleichen Licht-wirkung unter ganz anderen Voraussetzungen ankommt.

Heute ist die Freilichtmalerei auf ihre richtigen Grenzen zurückgeführt. Man freut sich an der Helligkeit der Farben im Halbschatten duftiger Haine und weiß auch mit den damit verbundenen Effekten hauszuhalten. Böcklin hat schon 1859 bei der Ausstellung seines Pan im Schilf in München Auf-sehen erregt mit Sonnenflecken, die er durch das Laub auf die im Halbschatten sitzende Figur fallen ließ. In den letzten Jahren konnte man Bilder ähnlicher Art in solchen Übertreibungen sehen, daß die Landschaften auf den ersten Blick den Eindruck eines Tiger- oder Pantherfelles machten. Heute dagegen ver-wendet man solche Phänomene in dekorativer Absicht (davon wird noch zu reden sein), oder man nützt die Zufälligkeiten aus, wo sie am Platze sind und den Ausdruck steigern. — An dieser Stelle ist auch die schon von Velasquez gemachte Be-obachtung zu erwähnen, daß die Gestalten verschwommen er-

scheinen, wenn sie gegen einen hellen, lichtstrahlenden Grund gestellt sind. Man betrachte nochmals Millets Angelus (s. Abb. 52); die Köpfe sind ganz unscharf, man urteilt nur nach der aus der Silhouette deutlich werdenden Haltung. Ähnlich in Uhdes Arbeiterbild. Bei Millet und in Delasquez Spinnerinnen macht dieses Motiv eine vorzügliche Wirkung. Heute werden Studien dieser Art als Bilder auf Ausstellungen gebracht und so dem Publikum angeboten, was besser in den Mappen bliebe. — Spezialisten in Licht und Schatten gibt es heute eine ganze Anzahl. Ich erwähne nur noch den Franzosen Eugène Carrière, weil bei ihm Qualität und Inhalt zur Einheit werden. Seine Bilder gleichen Untermalungen Leonardos in Braun, es sind Impressionen im Nebel, Züge, die man im Vorübergehen um ihrer stillen Melancholie willen im Gedächtnis behalten hat. Sein Hauptwerk freilich, der Zuschauerraum des Volkstheaters von Belleville, verwirrt etwas, weil es in einer Fernsicht gibt, was man nur in Nahsicht erfassen kann.

Das weitaus wichtigste, eigentlich moderne Formproblem steckt in der Farbe. Man sieht die anderen optischen Qualitäten, Raum und Licht besonders, lediglich durch das Medium der Farbe — gewiß im Rahmen der Malerei die höchstwertige Auffassung dieser Qualitäten. Ständen die modernen Maler im Dienste der Kunst, wären sie selbst bedeutendere Menschen, dann könnten sie sich kühn neben die Größten aller Zeiten stellen. Leider aber bleibt es beim Egerzieren und Manövrieren, der Drill ist die Hauptsache. Und davon hätten unsere Maler allmählich im Überfluß. Der ewige Friede hat sie übersatt gemacht, und sie denken, glaube ich, gar nicht mehr daran, daß, was sie leisten, nur die Vorbereitung für den Ernstfall ist, wo man die Waffen wie selbstverständlich gebraucht und an höhere Ziele denkt.

Wer erinnert sich nicht der unzähligen Farbenspielereien, die uns in den letzten Jahren vorgezeigt wurden: wie der Menschenleib in seiner natürlichen, von Tizian vergötterten

Farbenpracht entstellt wurde durch allerhand Reflexe, die ihn grün und gelb erscheinen ließen, wie der Schnee durchaus violett gemalt sein mußte und die Baumstämme rot oder grün, nur nicht braun oder grau sein durften. Wie dann diese Art, zu sehen, bis in die Schulen durchsickerte und jeder „Lichtwart“ der ersten besten Volksschule glaubte, etwas für die „Kunst“ getan zu haben, wenn er den Kindern diese Phänomene erklärte, den violetten Schnee natürlich ganz besonders feierlich in Anlehnung an Goethe. Was haben alle diese Dinge in Wahrheit mit der Kunst zu tun? Es ist ja ganz interessant, wenn uns Besnard einmal zeigt, unter welchen Lichtverhältnissen ein Pferd grell violett erscheinen kann; nur zum ständigen Programm dürfen solche Dinge nicht werden, aus der Kunst wird sonst nur zu leicht Künstelei. Dem Maler kann dergleichen vorübergehend beim Studium Selbstzweck sein; sobald er als Künstler schaffen will, tritt es als Mittel in zweite Reihe. Es ist schwer, von diesen Strömungen der modernen Kunst in Abbildungen eine Vorstellung zu geben. Dazu gehören die farbigen Originale. Man behalte daher das Gesagte beim Besuche von Ausstellungen im Auge.

Ich fürchte, die moderne unter dem Schlagwort „künstlerische Erziehung“ gehende Strömung wird die heranwachsende Jugend eher für die Schätzung solcher Naturspiele in malerischer Darstellung als für die Kunst erziehen. „Wer z. B. nicht selbst beobachtet hat, daß sich in der Natur die Farbe der Schatten je nach dem Stande der Sonne verändert, z. B. abends unter gewissen Bedingungen vollkommen blau oder violett wird, der kann natürlich eine moderne koloristisch empfundene Landschaft, die diese Erscheinung zeigt, nicht genießen.“ Das ist gewiß vollkommen richtig. Ich möchte nur, daß von dieser einen Richtung in der Betätigung unserer Maler nicht zu viel Aufhebens gemacht wird. Auch gibt es viele Menschen, die solche Darstellungen nur genießen können, wenn sie mit unbewußt von der Natur gewonnenen Eindrücken zusammentreffen. Das bewußte Erfassen zerstört in Religion

und Liebe, wie in der Kunst leicht die Tiefe und lenkt aus dem künstlerischen in das wissenschaftliche Fahrwasser.

Die heute herrschende Richtung, wonach die Maler wie die Gelehrten mehr für den engen Kreis der Sachgenossen arbeiten, statt verständlich für alle Welt zu schaffen, bezeichnet man gern mit dem Schlagwort „l'art pour l'art“, die Kunst um der Kunst, nicht um eines Nebenzweckes willen, wofür neben dem Gegenstand vor allem auch der Inhalt angesehen wird. Nach meiner Überzeugung heißt das, der Kunst den gesunden Boden entziehen, den Künstler im Maler oder Bildhauer, oder was er sonst von Handwerk sein mag, aufgehen lassen. Damit ist die Kunst eine Sache geschickter, aber im übrigen gewöhnlicher Menschen geworden.

Die Jahrhundertausstellung Berlin 1906 hat gezeigt, daß die von Meier-Gräfe u. a. vertretene moderne Großfirma der Malerei, die französische Richtung Liebermann & Ko., das ganze XIX. Jahrhundert abseits vom Akademischen und bescheiden im Rahmen von Gegenstand und Inhalt geblüht hat. Das Wunderbarste, Menzels im Morgenwind flatternde Gardine (s. Abb. 55), schlägt alle Liebermanns zu schanden, aus einem sehr einfachen Grunde: Liebermann sieht mit scharfem Verstande, Menzel zugleich aus warmem Gemüt heraus. Dargestellt ist eine Zimmerecke. Neben einem hohen Wandspiegel, in dem nach Art von Velasquez' Meninas und Jan van Eycks Arnolfini-Brautbild sich das bequeme Sofa spiegelt, von dem aus der Künstler die Sata Morgana eines prachtvollen Morgens im engen Kämmerlein genoß, sieht man eine offene Balkontüre und eine Gardine darüber, nichts weiter. Aber wie in Schwinds Morgenstunde und den verwandten Bildern der Friedrich und Kersting geht dem Beschauer das Herz auf für all den Zauber, der in diesem bescheidenen Motiv auf die Bildfläche gebannt ist. Man sieht, wie die Sonne schräg über den Stuhl nach vorn fällt und dadurch die prächtigste Tiefenillusion entsteht. Die Tür selbst ist offen, der Morgenwind bläht die Gardine herüber nach dem Fußteppich, der wahr-

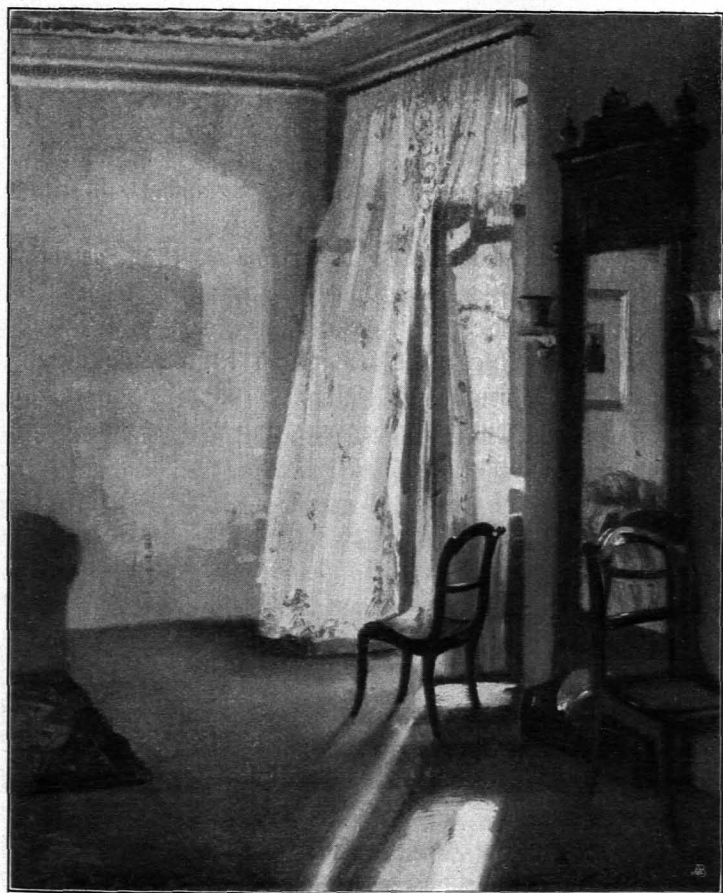


Abb. 55. Menzel, Gardine im Morgenwind.

(Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. München.)

scheinlich vor dem Bett liegend zu denken ist. Der Künstler ist aufgestanden, hat die Tür geöffnet und der Jubel seiner siegreich glücklichen Natur strömt ihm launig in den Pinsel, mit dem er das massige Weiß der Gardine aufträgt und die Sonnenflecken im Türrahmen dahinter malt. Das ist das Geheimnis: der Gegenstand kann noch so gering und aus dem Einerlei,



ja dem Schmutz des Tages aufgehoben sein; was der Künstler an Inhalt hereinlegt, darauf kommt es an, das macht die Kunst. Gemälde ohne diese die Seele des Künstlers wiederstrahlende Schönheit sind wie Menschen ohne Gesundheit. Bevor ich auf dieses wichtige Problem näher eingehe, muß das Hauptgebiet der modernen Malerei, die Landschaft, in Kürze vorgenommen werden.

Hier sei nur noch mit Bezug auf die S. 181 f. gemachte Scheidung von künstlerischen Kategorien darauf verwiesen, daß wir Gegenstand und Inhalt, Gestalt und Form natürlich nur trennen, um uns klar über Kunst und Kunstwerke auseinandersehen zu können. In Wirklichkeit fluten sie beim künstlerischen Schaffen durcheinander und sind oft auf das engste ineinander verschlungen.

