

Malerei III: Landschaft.

Es ist nicht lang her, da sah man beim Besuch von Kunstausstellungen nichts als Landschaften. Saal auf Saal war damit angefüllt, kaum daß einmal ein Porträt Abwechslung in die endlose Reihe brachte. Vor allem fehlte die menschliche Gestalt fast vollständig. Tauchte aber doch einmal irgendwo ein nacktes Menschenkind auf, dann war es gewiß wie ein Stück Landschaft behandelt und durch die Licht-, Luft- und Farbenmanie derart entstellt, daß von der Gestalt an sich nicht viel übrig blieb. Das ist schließlich nichts völlig Neues. Der Anthropomorphismus der hellenischen Kunst, durch die Renaissance auch im Norden heimisch gemacht, wurde durch die Holländer längst überwunden. Den Griechen galt der schöne Leib als die Hauptsache. In ihren Händen blieb die Landschaft Hintergrund, war nur wie auf der Bühne dazu da, der vorzüglich durchmodellierten Gestalt des Menschen als Unterlage zu dienen. Die Gotik hatte schon bei Einführung ihres Ornamentes in die Baukunst eine auffallende Vorliebe für die Pflanzenwelt gezeigt; es ist daher nicht verwunderlich, daß, nachdem die monumentale Kunst sich in ihren Aufgaben erschöpft hatte, im XV. Jahrhundert ihr Ausläufer, die altniederländische Malerei, bald soweit war, über der Natur den Menschen zu vergessen. Trotzdem bleibt er zum mindesten Staffage, und es ist oft recht drollig, wie die alten Benennungen mit den Bildern kontrastieren. So finde z. B. einer in der Schneelandschaft des Bauernbreughel in Wien den Bethlehemitischen Kindermord heraus. Erst für die Holländer des XVII. Jahrhunderts, für die Ruisdael und Hob-

bema ist die Landschaft Landschaft und bedarf keiner Staffage. An diese Großen wird man die Engländer der beiden letzten Jahrhunderte, Gainsborough an der Spitze, anzureihen haben. Die eigentlich deutsche Landschaft schließt weder an die einen, noch an die andern unmittelbar an; sie hat einen recht sonderbaren Umweg eingeschlagen.

Die deutsche Landschaftsmalerei ist in Rom geboren. Gaspard Poussin und Goethe standen an ihrer Wiege, der Klassizismus zog sie groß, die Romantik hat sie in das spezifisch deutsche Fahrwasser gelenkt. Undankbar und leichtfertig aber, wie die Modernen sind, haben sie diesen Schatz — von dem ausführlicher in dem Abschnitt über den Inhalt zu reden sein wird — ohne jedes Bedenken über Bord geworfen und sind, wie in so vielem, Nachbeter des Französischen geworden. Der Unterschied zwischen der eigentlich deutschen und der jetzt herrschenden französischen Art ist, daß die großen deutschen Landschaftler mit Preller und Böcklin an der Spitze „Kopfmaler“ gewesen sind, d. h. die Landschaft nach Bildern gestalteten, die ganz in ihrer Seele entstanden waren, die impressionistischen Franzosen dagegen keinen Pinselstrich machen, ohne die Natur schwarz auf weiß vor Augen zu haben. Heute glaubt man auch in Deutschland, Landschaften müßten die Illusion der Wirklichkeit geben, und es läge Kunst genug darin, was das Auge sieht und wie es die Außendinge sieht, mit dem Pinsel auf die Leinwand zu bringen. Es ist diese Richtung, die als die eigentlich moderne gelten kann.

Die Landschaft scheint im allgemeinen erst dann aufzutreten, wenn die Zivilisation in ihrer Entwicklung bei Großstädten angelangt ist, die Menschen, zwischen öden Mauern eingepfercht, ohne Luft und Sonnenschein beisammenhocken und gebunden durch eine Anzahl gesellschaftlicher Verpflichtungen, sich gegenseitig lästig werden. Dann entsteht, und zwar bei den Besten zuerst, eine unbezwingbare Sehnsucht nach Freiheit und Einsamkeit in der großen Natur, nach der Wüste oder dem Grünen, nach Wiesen und Wäldern, Tälern

und Höhen. Wir können jetzt bereits eine ganze Reihe von Tatsachen anführen, die sich zu Belegen für diese Anschauung verwenden lassen. Die große brahmanische Kultur in Indien läuft so aus und treibt in Buddha ihre letzte große Blüte; sie mag nicht ohne Einfluß geblieben sein auf die spätrömische Zeit, als die Überfüllten der großen Metropolen des Orients weltflüchtig wurden und sich in die Wüste oder das Gebirge zurückzogen, Einsiedler wurden und Klöster gründeten. Der ägyptische Mönch, das Zerrbild dieser Weltflucht der Gebildeten, kann also ebensogut als eine Art Kehrseite der Großstadt gelten wie der moderne Landschaftler. In London zuerst, dann in Paris, setzt die Bewegung ein. Die Maler ziehen sich anfangs in die nächste Umgebung der Großstadt zurück, dann gehen sie weiter hinaus, schließlich gründen sie Kolonien. Die berühmteste ist die von Barbizon am Rande des Waldes von Fontainebleau, das Vorbild für die unzähligen Malervillegiaturen, die man jetzt überall findet. Ich nenne nur die beiden bekanntesten Schulen, Dachau bei München und Worpswede bei Bremen.

Heute ist man, wie gesagt, auch in Deutschland so weit, daß an Stelle der, die erste Hälfte des XIX. Jahrhunderts kennzeichnenden Vorherrschaft der figürlichen Kunst, die Landschaft getreten ist. Schulze-Naumburg gibt dafür in seinem „Studiengang des modernen Malers“ einen typischen Beleg. So oft er von der Kunst im allgemeinen spricht, kommen zunächst kurz die Grundsätze heraus, die Max Klinger in „Malerei und Zeichnung“ ausgesprochen hat: das Zeichnen nach dem menschlichen Körper sei die Basis, von der aus sich jeder Stil entwickle, und das Alpha und Omega einer jeden Kunstperiode. Mit diesen Worten ist aber auch erschöpft, was der Lehrer seinen Schülern über das Studium des menschlichen Körpers zu sagen hat; eine halbe Seite genügt dafür. Und auch da, wo es sich um das Malen selbst handelt, wird die Figur rasch abgemacht: „Naturgemäß bildet das organische Wesen, der Mensch, ein Problem, das zunächst durch seine Form

weit mehr zeichnerisch reizt als“ — und nun erst erwärmt sich der Autor — „die Landschaft, bei welcher die Farbenstimmung meist so viel wie alles ist und deshalb die Grundlage zu unserer modernen Farbenanschauung gegeben hat.“ Damit ist das Eis gebrochen und der Rede Strom über Valeurs u. a. findet auf zehn Seiten kaum Genüge. Dasselbe wiederholt sich in den Auslassungen über die einzelnen Zweige der Malerei. Die Basis aller Kunst sei das Porträt. Die moderne Kunst stelle in erste Linie die Stimmungsähnlichkeit, das für das Individuum richtig empfundene Milieu — ein Begriff, den erst das landschaftliche Empfinden gezeitigt hat — das seelische Fluidum, von dem die Farbe rede. „Schummerige Stimmung“, „Rieseln des Lichtes“, „Whistler“ sind die Schlagworte, die sich hier so gut wie beim Stilleben wiederholen, zu dem das Porträt überleite. Dann kommt wieder als Hauptsache die Landschaft daran, und diese erst führt — zum Figurenbilde: die Landschaft „bevölkert sich; in die Wiesen ziehen die Hirten, in die Felder die Landleute ein, in den Gärten wird gearbeitet, Kinder bevölkern die Fluren — dort die Arbeit, hier die Idylle. Sie setzen sich fort in den Wohnungen der Armen und Reichen, der eleganten Frau, der Gesellschaft, auf den Straßen und in den Hütten der Proletarier. Und von dem Körperlichen löst sich das Geistige los; die Formen werden Symbole, das Reich des Übernatürlichen öffnet sich.“ So ist die Landschaft, nicht, wie Klinger will, die menschliche Gestalt, der Schlüssel alles Übrigen.

Das Bevorzugen der Landschaft hat denn nun auch ganz neue Grundsätze im Anordnen der Bilder gezeitigt. Man spricht jetzt nicht vom Komponieren, die Schlagworte sind neben Pleinair und Impressionismus vor allem das „Begrenzen im Raum“. „In Zeiten akademischer Kunstregeln galt die erste Arbeit zu einem Bilde der Komposition, dem Aufbau des Bildes. Man nahm einen Raum und komponierte da hinein den Aufbau. Darin steckte noch ein Stück Vermächtnis des Klassizismus, in dem die Plastik die Malerei ins Schlepptau

genommen.“ Heute, schreibt Schulze-Naumburg, ist das anders, die Hauptsache ist, wie man den Raum des Gesichtsfeldes begrenzt. „Denn nicht nur in Farbe und Zeichnung beweist uns die Natur, daß sie es doch am schönsten kann, sondern auch in der Komposition zeigt sie, daß sie uns über, und wir tun am besten, uns auch bei dieser allein auf die Natur zu berufen.“ Gewiß, auf die Natur berufen kann man sich wohl, aber nachahmen soll man sie nicht. Kunst ist Ausdruck, die Natur aber nur ein Vehikel, ihn zu erreichen.

Schulze schreibt für Maler, nicht für angehende Künstler. Er sucht den Tausenden von Leuten, die um jeden Preis Farben auf die Leinwand bringen müssen, eine Eselsbrücke zu schlagen. Es handelt sich hier nicht darum, die großen Verdienste Schulze-Naumburgs irgendwie in Zweifel zu ziehen; aber das Heer der Kunstdilettanten und Malvirtuosen muß daran erinnert werden, daß dieser Weg eben nur der Studiengang des modernen Malers ist, nicht etwa zu Schöpfungen führt, die unmittelbar etwas mit der Kunst zu tun haben. Das Üben vor der Natur ist notwendig, es darf nie aufgegeben werden. Aber sein Wert ist derselbe, wie der des von Schulze-Naumburg so sehr verworfenen Studiums der Perspektive und Anatomie, d. h. es soll zu jenem bewußten Können hinleiten, ohne das der Unbegabte überhaupt nicht und auch der Größte auf die Dauer kaum auskommt. Das Können an sich ist Voraussetzung. Ebenso ist es mit dem Komponieren. Das wirkungsvolle Begrenzen des Gesichtsfeldes kann nur der vornehmen, der weiß, was er inhaltlich will, der Künstler, nicht der Maler. Vor der Natur kann das freilich geübt werden. Aber künstlerisch anwenden kann es nur einer, der mehr ist als ein geschickter Maler. Auf die ausdrucksvolle Wirkung kommt es in der Kunst an, nicht auf den Wettstreit mit der Natur. Alle Modelle sind nur Mittel zur organischen Füllung ideeller Rahmen; diese müssen latent da sein, will man nicht den Zufall zum Meister machen.

Ich nehme als Beispiel ausdrucksvoller Begrenzung des

Gesichtsfeldes Thomas „Dämmerung im Buchenwald“ (Abb. 56), von der schon S. 101 die Rede war. Erwähnte ich dort die Darstellung des flötenden Pan in einer Landschaft, die seine Stimmung getreu wie ein Echo wiederklingen läßt, so interessiert jetzt, wie der optische Ausdruck für diesen Inhalt gefunden wurde. Man betrachte den Ausschnitt des Waldbodens im Vordergrund, die Wurzel als Raumschieber ganz links in



Abb. 56. Hans Thoma, Dämmerung im Buchenwald.

(Photographieverlag von Franz Hanfstaengl in München.)

der Ecke und parallel dazu die Waldgrenze rechts hinten, dazwischen in Hintereinander, Überschneidung und Deckung räumlich wirksam die Stämme, vom mächtigen Mittelbaum links dicht geschlossen als dunkler Hintergrund für den hell beleuchteten bocksfüßigen Hirten, rechts in Lotrechten sich öffnend für den Reiter, an dem vorüber das Auge sich aus dem Dunkel in die sonnige Tiefe der Waldwiese hineintastet, das Ganze für diese kontrastreiche Symmetrie als Breitbild voll räum-

licher und rhythmisch wirksamer Werte komponiert. Der Beschauer gewinnt aus all dieser feinen künstlerischen Überlegung den Eindruck der Ruhe des breit vor ihm erscheinenden Waldes, die abgescnittenen Vertikalen halten ihn im Dunkel des Waldinnern gebannt. (Vgl. damit Dürers Marienleben u. a.)

Das Begrenzen des Gesichtsfeldes ist nur eines von unzähligen Wirkungsmitteln. Es mag seine besondere Bedeutung in der Landschaftsmalerei haben, weil mit dieser dem auf Antike und Plastik beruhenden Akademischen ein Etwas entgegengetreten ist, das man bis dahin nicht kannte: das Komponieren nach freien Rhythmen. Ich kann den Aufbau der Masse nach dem Renaissance- und Barockschema lehren, er bewegt sich immer in bestimmten, in der Baukunst und der menschlichen Figur wurzelnden Grenzen. Die moderne, auf der Landschaft beruhende Empfindung aber führt in ein Land unbegrenzter Möglichkeiten, wovon ich mit dem Motivsucher in der Hand und dem Begrenzen des Bildfeldes gut eine Vorstellung geben kann. Der Schüler soll nur wissen, daß sich solche Dinge nicht mechanisch nach der Natur erledigen lassen. Freie Rhythmen sind Stimmungsrhythmen und setzen eine große künstlerische und auch rein menschlich bedeutungsvolle Begabung voraus. Der „Maler“ kann nach dem Rezept eines Künstlers arbeiten, allein wird er mit solchen Dingen nie fertig. •

Böcklin komponiert von Bild zu Bild neu, er leidet oder jubelt aus tiefstem Gemüt heraus, und das macht den Rhythmus, den er mittelst der Landschaft in anschauliche Form umsetzt. Wenn es seine Stimmung fordert, komponiert er auch akademisch. So ist das Feierliche der Toteninsel, wie er selbst sagt, durch strenge Symmetrie erreicht. Die modernen Malerschulen haben allerhand Rezepte für ihre scheinbar freien Stimmungsrhythmen, so z. B. den goldenen Schnitt in irgendeiner Richtung, sagen wir der Diagonale, angewendet: ein massiger Baum wirkt auffällig, auch wenn er in der Mitte steht; aber er tut das in moderner Art, wenn er im goldenen Schnitt der Diagonale oben angebracht ist. Was dabei herauskommt, sind

nur leider keine Böcklinschen Landschaften, in denen die freien Rhythmen das Gemüt im tiefsten erwärmen, sondern dekorative Landschaften, die ausschließlich an den Schönheitsinn appellieren.

Und diese moderne Art von Landschaftern, die Dekorateure, arbeiten gern auch noch mit einem zweiten Wirkungsmittel; es gehört der Qualität von Licht und Schatten an. Hauptvertreter sind Leistikow und die Dachauer Schule.

Bei dieser Art von Komposition handelt es sich nicht so sehr um positive, als um negative Auffälligkeit, d. h. nicht die Figuren selbst, Bäume, Gebäude, Menschen usw. kommen in Betracht, sondern der leere Raum zwischen ihnen. Darauf wurde schon oben beim Mäher von Meunier (s. Abb. 43) hingedeutet. Gemeint sind die hellen Flecken, die zwischen den dunklen Armen und Beinen übrig bleiben. Es hat Zeiten gegeben, in denen der sog. horror vacui die Bildner dazu trieb, solche Reste ganz zu vermeiden und die Bildfläche zum Plätzen voll mit Figuren zu stopfen. Ich erinnere an antike und christliche Sarkophagreliefs und die Kanzeln des Nicola Pisano. Heute sucht man solche Raumreste zwischen den Figuren absichtlich zu gewinnen und rechnet von vornherein mit ihrem dekorativen Effekt. Ich nehme ein ganz manieriertes Beispiel, Abb. 57, eine „Landschaft“ von Leistikow. Der Wald hat nicht mehr organische Gestalt, er ist ganz als kristallinische Masse zurechtgeschnitten: positive Auffälligkeit. Zwischen den beiden dunklen Laubmassen über dem Hause bleibt ein greller Zickzackfleck hell übrig: negative Auffälligkeit. Im gegebenen Fall ist alles auf die Spitze getrieben, es gibt aber von Leistikow selbst ganz prachtvoll im richtigen Maß gehaltene dekorative Lösungen; eine Hauptrolle spielt dann gewöhnlich neben der dunklen Baumkrone die hell spiegelnde Fläche eines Teiches. Und dabei mischt sich dann gewöhnlich noch ein Drittes in den dekorativen Akkord.

Dieses dritte Wirkungsmittel der modern dekorativen Landschaft ist die schöne Linie. Sie bindet, das sahen wir schon an

dem Relief der Hegeſo, ungleich verteilte Maſſen harmoniſch aneinander und feſſelt als wohlklingende Auffälligkeit das Auge des Beſchauers nicht minder wie ihre beiden derbereren Gattungsgenoffen, die poſitive und negative Auffälligkeit. Leiſtikow legt gern in den Mittelgrund einen See und ſchweift ihn dann oval nach vorn, wodurch zugleich ein wirkungsvoller Raumwert gegeben iſt. In Abb. 57 zieht ſich im Vordergrunde eine

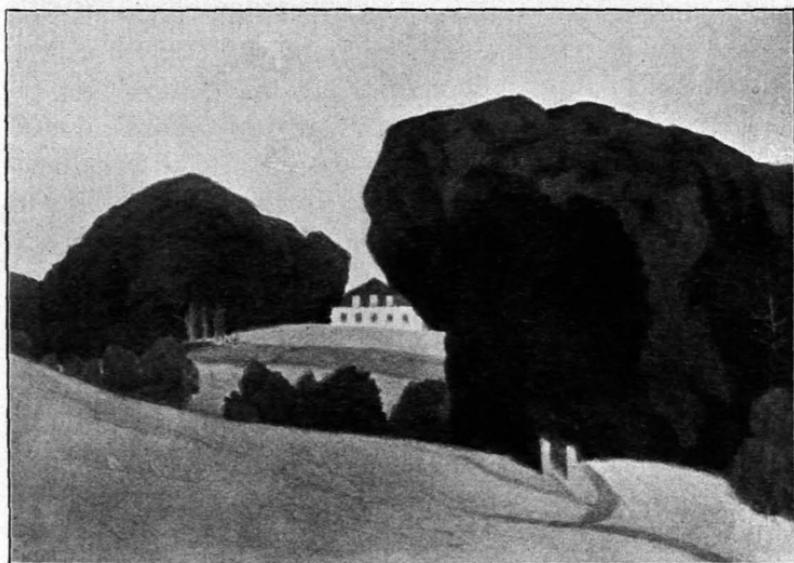


Abb. 57. Leiſtikow, Dekorative Landſchaft.

ſchräg geſchweifte Höhenlinie hin, gegen die das dunkle Laub des Mittelgrundes abſeßt. Für gewöhnlich aber ſind es ganz grelle dekorative Flecke, an die zugleich die ſchöne Linie gebunden iſt. Auch in dieſer Richtung hat die japaniſche Kunſt anregend eingewirkt.

Führend unter den dekorativen Landſchaftern iſt die Dachauer Schule mit Dill und Hölzel an der Spitze. Zur rein dekorativen Ausbeutung in Leiſtikows Sinn ſtehen die ausgezeichneten Maler der Natur zu intim nahe. Wenn ſie nicht

bisweilen die Komposition auf negative Auffälligkeit hin so stark übertrieben, daß auf den ersten Blick nur das Ornament wirkt, würde man den tief poetischen Gehalt ihrer fein beobachteten Landschaftsmotive und die Wärme ihrer Farbengebung mehr genießen können.

Die dekorative Landschaftsmalerei beherrscht heute, wie S. 81 gezeigt wurde, unser Kunstgewerbe, ja selbst die Architektur. Daß dergleichen mit vollkommener Freiheit gewagt wird, danken wir der japanischen Hochflut. Doch gibt es Meister, die einen großdekorativen Eindruck zu erzielen wissen, ohne deshalb aus dem Rahmen des Tafelbildes und bis an die Grenze der Tapete zu geraten. Dahin gehört z. B. Eugen Bracht. Er erzielt seine Wirkung durch die massige Gestaltung des Hauptmotivs. Ob das nun Felsen sind, wie im Gestade der Vergessenheit, oder gigantische Wolkengebilde, wie in der norwegischen Landschaft, oder endlich Zypressen, die über Hannibals Grab pyramidengleich den niedrigen Horizont überragen: immer erscheint die Wirkung eingekleidet in starke Licht- und Schattenkompositionen. Als Beispiel bringe ich sein Bild Waldwiese nach dem Regen (s. Abb. 58). Man sieht einen Waldhügel im Gelände aufhören mit riesigen Baummassen, deren Wirkung noch verstärkt wird durch den keilförmigen Schatten, den der Hügel in der sinkenden Sonne auf sich selbst zurückwirft. Der Waldesrand liegt bereits in tiefer Dämmerung und die im Vordergrund stehenden Büsche geben einen Maßstab, der dem Ganzen eine abenteuerliche Größe verleiht. Ähnlich wirkt durch Dämmerstimmung, aber in mehr aufgelöster Komposition Hugo Bürgel. Seine Mondnächte erfreuen durch den Ausdruck tiefer Stille und Einsamkeit.

Diese Künstler leiten hart an die Grenze der Landschaft als Mittel des Ausdrucks von Stimmungen, wobei die Natur nur das Echo der Gefühle des Malenden ist, die sich dann auch dem Beschauer mitteilen. Diese spezifisch deutsche Art der Landschaftsmalerei, von der im nächsten Abschnitt zu reden sein wird, hatte in dem Franzosen Corot einen großen Vor-

204

von Millet beschrieben. Hier ist nachzutragen, was über die Landschaft zu sagen ist. Man denkt gerade an Bilder wie das *Angelus* und verwandte Schöpfungen Millets, besonders den hoch zum Horizont aufsteigenden Acker der Berliner Nationalgalerie, wenn man davon spricht, daß die moderne Landschaftsmalerei in ihre Bilder Erdgeruch zu bringen wisse. Der Leser betrachte S. 164 im Vordergrund des *Angelus* die Kartoffelreihen und die durch die Tagesarbeit entlehnten Schollen, die rechts herumliegen, dann die Unendlichkeit der Felder, die sich als Folie für die beiden Menschen bis an das am Horizont auftauchende Dorf hinziehen. Endlich die Urwüchsigkeit dieses Bauernpaares, das, mit der Landschaft verwachsen, nichts weiß vom Lärm der großen Welt und dem Herrgott dankt, der Morgen und Abend sein und die Kartoffeln wachsen läßt. Das sind Menschen, die in der Scholle festgewurzelt scheinen, Erde im Durchgangsstadium der Menschengestalt.

Und daneben Segantini, von dem schon S. 179 die Rede war. Ich bilde hier eines seiner herrlichsten Bilder, den Pflüger ab (s. Abb. 59). Wir sehen eine hoch, nahe den Firnen gelegene Ebene, auf der die Luft sich dünn und durchsichtig hebt, wie nirgend bei uns in den Städten. Ein Dörflein hat sich da oben eingenistet, die steinigen Felder füllen den weiten Vordergrund — Pflüger ziehen die mageren Furchen, und es kostet sie offenbar Mühe, den Pflug vor Schaden zu bewahren. Deshalb lenkt der eine Bauer die Tiere sorgsam zurückblickend: indem er zwischen ihre Köpfe tritt, sammelt sich die Masse zur geschlossenen Einheit und schafft so die Voraussetzung für die ungemein starke Auffälligkeit der Ausschnitte zwischen den Beinen. Der Kontrast der dunklen Körper mit ihrem konzentrierten Schatten gegenüber diesen hellen, im vollen Sonnenlicht leuchtenden Flecken hebt die ganze Gruppe derart raumplastisch heraus, daß man verduzt vor der schlagenden Illusion steht und nicht begreift, wie der Künstler dergleichen, auch in der Natur seltene Körperhaftigkeit in Gestalt, Raum,

Schönheit zur geschlossenen Wirkung. Aber freilich, das kann man nur vor den Originalen selbst erleben. Sie stecken voll farbiger Impressionen, die Turner unbewußt in unendlicher Fülle zuströmt. Die moderne Kunst dagegen, die sich in derartiges Schaffen durch vereinzelte Fälle hineingetappt hatte und heute durchschaut, was so ein unvergänglich frisch festgehaltener Eindruck unter Umständen künstlerisch bedeuten kann, hat sich dieses Gebietes bewußt bemächtigt. Die Maler gehen ins Freie auf die Jagd, aber sie fangen die Eindrücke nicht jubelnd ein, in unverwüßlicher Frische, sondern legen gleich in Bildern fest, was sie mit dem leiblichen Auge nur skizzenhaft sehen können. Zum Bilde gehört Inhalt; in dessen Sold muß alle Malerei stehen. Auf diesen Kern im Wesen der Kunst gehe ich nun über.

