



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Kunst-Wanderbücher

eine Anleitung zu Kunststudien im Spaziergehen

In der freien Natur

Schwindrazheim, Oskar

Hamburg, 1907

In der freien Natur.

[urn:nbn:de:hbz:466:1-55615](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-55615)

Zwecke der Kunststudien im Freien.

Wir haben bei unseren bisherigen Kunststudien „Kunstgegenstände“ betrachtet, Kunstgegenstände im allerweitesten Sinne des Wortes, indem wir so frei waren, ein ganzes Stadtbild, ein gewöhnliches altes oder neues Bürgerhaus oder Bauernhaus, ja einen alten Bauernwagen, ja sogar das Kostüm der Leute, die an uns vorbeiliefen, dazu zu rechnen: Wir haben damit schon allerlei zu tun gehabt — wir haben aber dabei eine ungeheure Menge von Kunststudien, die wir im Spaziergehen machen können, noch nicht mit einer Silbe gestreift.

Andere Kunststudien sind es, die wir auch an den Stätten anstellen können, an denen wir bisher, bei den biederen Einwohnern ein ganz bedenkliches, von herzlichstem Beileid durchleuchtetes Kopfschütteln hervorrufend, herumstrichen. Wir können sie aber auch da machen, wo die menschliche Kunst — oder auch Nichtkunst — nicht verspürbar ist, sondern wo die Welt so ziemlich noch so da steht, wie sie (oft leider!) da, wo wir hausen, nicht mehr ist: in Gottes freiester Natur.

Wir könnten's nämlich einmal machen, wie die Herren Maler, die auf Studien ausziehen. Die kalkulieren nämlich anders, als wir's machten. Denen ist es höchst einerlei, ob dies Bauernhaus niedersächsisch oder fränkisch oder Gott weiß wie sonst ist, ob's ein Einhaus ist oder nicht, ob es praktisch ist oder nicht. Die denken nicht lange nach,

warum wohl diese Straße so ist, und diese so, ob sie im 16. oder 18. Jahrhundert gebaut ist. Die quälen sich nicht lange mit den Fragen, woher es wohl rühren kann, daß dies und das heut nicht mehr so schön gebaut wird wie früher u. a. m. Die sehen nur darauf, ob's malerisch ist oder nicht, wobei man nicht glauben muß, wie's das Publikum bisweilen tut, daß größtes Kaputtsein den Malern auch immer als der Höhepunkt des Malerischen erscheint — malerisch heißt: zum Malen anregend, ja hinreißend, aus diesem oder jenem Grunde, der ganz verschiedener Art sein kann, je nachdem der betreffende Maler von Natur veranlagt und augenblicklich gestimmt ist.

Wir könnten aber auch die Welt mit den Augen eines Bildhauers anschauen oder mit denen eines Kunstgewerblers, die's wieder anders machen als der Maler, weil sie's im Gegensatz zu seiner freien Technik mit weit widerpenstigeren Techniken zu tun haben.

Wenn wir das täten, würden wir eine Menge Vorstudien machen, die uns befähigen, allerlei Kunstwerke besser zu beurteilen und inniger zu genießen, als wir's ohne sie konnten.

Stellen wir uns einmal vor, wir seien in einer Kunstausstellung. Da wandeln wir zwischen Gemälden u. a. herum und loben oder kritisieren nach Herzenslust.

Können wir's immer beurteilen, was wir da sehen?

Wenn wir in einer anderen Ausstellung, z. B. einer Maschinenausstellung sind, sind wir lange nicht so schnell bei der Hand mit unserem abfälligen oder enthusiastischen Urteil, indem wir uns sagen: wir verstehen nicht genügend

davon. Wäre's in einer Kunstausstellung nicht auch manchmal ganz nützlich, wenn wir uns fragten, ob wir genügend von der Sache verstehen, um flugs beim Anblick eines uns völlig neuen Kunstwerkes mit unserem „Großartig!“ oder „Scheußlich!“ bei der Hand sein zu dürfen!

Gewiß, es ist mit der Kunst eine ganz andere Sache als mit Maschinen u. dgl., die ja nicht der Schönheit wegen gemacht werden, sondern ganz anderen Absichten zuliebe hergestellt werden. Die Kunst wendet sich an uns alle. Rein theoretisch genommen kann jeder, und wenn ihm auch die einfachsten kunsthistorischen, kunsttheoretischen und kunsttechnischen Kenntnisse fehlen, ein Kunstwerk „fassen“, wenn's nur in seinem Herzen widerklingt. Auch der Nichtfachmann sieht, daß hier ein Buchenwald, da ein Stück Küste, hier eine Szene aus dem deutschen Volksleben, da aus dem orientalischen u. s. w. dargestellt ist, gewiß, auch der Nichtfachmann wird ergriffen, erfreut, begeistert u. s. w. durch das Kunstwerk. Gewiß, es hat auch streng juristisch jeder das Recht, seine Meinung auszusprechen — wer da bauet an der Straßen, muß die Leute reden lassen! Aber hat auch vom Standpunkt des einfachen praktischen Menschenverstandes aus jeder dieses Recht? Könnte man nicht z. B. sagen: wer nie im Orient war, kann über die Darstellungen orientalischer Landschaften nicht mitsprechen? — wenigstens darf er nicht sagen: So und so kann das gar nicht aussehen! Höchstens darf er sagen: das Bild interessiert, fesselt mich, mir scheint, es gibt tatsächlich die Stimmung des Orients, so wie ich sie mir nach den Schilderungen vorstelle u. dgl. oder um-

gekehrt: es befremdet mich, ich dachte mir's anders! Wär's so töricht, wenn man jemand, der nie an oder auf der See war, das Recht bestritte, über Naturwahrheit, Farbe u. dgl. der dargestellten Wellen zu urteilen? Ja, noch weitergehend, wär's so arg töricht, jemand, der über einen Buchenwald urteilt oder der sagt: so blauen Schnee gibt's ja gar nicht, zu fragen, ob er schon genügend eingehend diese Sachen in der Natur beobachtet habe, um urteilen zu können?

Ich denke natürlich nicht daran, dem Nichtkünstler jedes Urteil abzusprechen, im Gegenteil, ich halte das Urteil der Volksgesamtheit, wenn es identisch ist mit dem gesunden Sichausprechen der Volksseele gegenüber, der Kunst der Künstler, für sehr wichtig. Es wäre doch sehr zu bedauern, wenn das Volk sich gewöhnte, sich bedingungslos dem Urteil der Autoritäten unterzuordnen. Nichts schlimmer, als wenn ein berühmter Name im Katalog sofort ein begeistertes: „Ah, ein Bild von dem berühmten X. X. — großartig!“ hervorriefe, dem umgekehrt ein: „N. N. — wer ist das, kenne ich nicht, muß nicht viel dahinter sein!“ entspricht. Im Gegenteil, ein frisches, eigenes Urteil wäre sehr wünschenswert, nur muß es sich nicht wie heutzutage meist in den Extremen: Großartig, Langweilig und Scheußlich äußern. Es ist doch merkwürdig, wie selten man auf Kunstausstellungen Worte hört wie: „Ich wage kein Urteil abzugeben!“ oder „Dies Bild spricht nicht zu mir!“ Ja, man geht wohl stumm an nicht sonderlich auf den ersten Blick auffallenden Bildern vorüber — das ist aber meist nur eine Folge des Überflusses, der uns auf Aus-

stellungen kredenzt wird, und es unmöglich macht, eingehend Bild für Bild, namentlich auch die Bilder, die nicht sofort uns festhalten, zu betrachten.

Man könnte sagen: Na, man hat doch auch seine zwei gesunden Augen und kann darum doch selbstverständlich Richtigkeiten und Unrichtigkeiten erkennen! Verzeihung! — einmal irrt man sich, wenn man glaubt, daß dem so sei, der Nichtkünstler sieht bei weitem nicht so scharf wie der Künstler, und zum anderen macht die Richtigkeit allein noch lange nicht ein Kunstwerk! — es ist ein Kunstwerk sehr wohl denkbar, in dem Fehler nachweisbar sind, das aber trotzdem ein wahres, ein großes Kunstwerk ist, weil es die Hauptsache hat: Herz! und umgekehrt eins, in dem alles auf's Haar richtig ist, in dem aber alle Poesie, alles Herz fehlt! —

Wir wollen nicht lang theoretische Spitzfindigkeiten wechseln, wir wollen einmal hinausgehen in's Freie und gucken, ob Nr. 1 richtig ist, ob wir wirklich im Sehen noch etwas lernen können.

Wir sehen Formen und Farben.

Perspektivestudien.

Sehen wir uns zuerst die Formen einmal an. Wir sehen Körper: Bäume, Häuser u. dgl., oder Flächen (in Wirklichkeit Seitenflächen von Körpern, deren andere Grenzflächen wir infolge deren Größe oder aus anderen Gründen nicht sehen oder übersehen): Seespiegel, Straße u. dgl. Wir sehen aber auch die Körper gewissermaßen nur

flächhaft, nur die Erfahrung hat uns gelehrt, daß sie Körper sind — eine Kugel und einen Kreis sehen wir in bezug auf ihren Umriß ganz gleich, nur infolge der Beleuchtung, infolge der Schatten und Reflexe erkennen wir, daß die Kugel ein Körper ist. Würden wir die nicht sehen, so würden wir Kugel und Kreis für identisch halten — stellen wir uns z. B. vor, auf dem Pfeiler eines Gartentors stünde eine Kugel, auf dem des Nachbarhauses eine freisrunde Scheibe, und wir sähen beide bei Nacht schwarz vom Himmel sich abheben, so würden wir sie nicht auseinander kennen.

Bei allen von mehreren ebenen Flächen begrenzten Körpern belehrt uns sodann außer der Beleuchtung auch der Verlauf der Grenzlinien, der Kanten der verschiedenen Flächen über die körperliche Form. Wir erkennen aus dem Linienverlauf des Dachfirsts, der Dachkante, der Grundlinie u. a. eines Hauses, wie das Haus vor uns steht, ob wir senkrecht auf seine Wand sehen, ob nicht. Wir vermögen, obschon wir vielleicht von einer Seitenwand nur wenig sehen, doch zu erkennen, ob sie lang ist oder nicht.

Mit der Art und Weise des scheinbaren Verlaufs der Linien beschäftigt sich die Perspektive, die im Grunde auf einer sehr einfachen Erfahrung sich aufbaut, die wir alle kennen, daß nämlich die Breite und Höhe eines Gegenstandes um so größer erscheinen, je näher wir ihm stehen, und um so kleiner werden, je weiter wir uns von ihm entfernen. Wir können das beim Spazierengehen auf Schritt und Tritt ausprobieren, insbesondere schön an einer for-

rekten geradlinigen Straße oder Allee. Da sehen wir, wenn wir die Straße entlangblicken, die Straßenlinien nach hinten zu immer mehr sich nähern, ebenso scheinen die Linien, welche Profile, Dachtraufen und Fenster der Häuser oder die Kronen der gleichhohen Bäume bilden, schließlich zusammenzulaufen — und zwar genau in einem Punkte, auf den wir blicken, wenn wir einfach geradeaus, d. i. genau besehen parallel mit den betreffenden Linien der Straße, geradeaus ins Weite schauen. Halten wir unseren Spazierstock in Armweite so senkrecht vor uns, daß der Knopf gerade vor unseren Augen sich befindet, so deckt der Knopf den genannten Punkt, den sog. Augpunkt. Die Linien, welche tiefer liegen als unser Auge, die Linien der Kantsteine u. dgl. steigen nach hinten hin an, die, welche über unserem Auge sich befinden, die Dachtraufen u. dgl., fallen scheinbar.

Ducken wir uns ein wenig, so bemerken wir, daß die Linien mitsinken, d. h. sie treffen sich wieder in dem tieferliegenden Punkte, der jetzt unseren Augen gerade gegenüberliegt, und stellen wir uns irgendwie höher, so erheben sie sich auch mit. Gehen wir etwas zur Linken, so laufen sie mit, gehen wir zur Rechten, ebenfalls: immer treffen sie sich in dem unseren Augen gerade gegenüberliegenden Punkte.

Wenden wir uns und unseren Blick seitwärts, so daß wir nicht die lange Straße hinunter, sondern auf irgend ein Haus in der linken oder rechten Straßenfront schauen, so sehen wir, daß jene scheinbar zusammenlaufenden Linien nicht wie vorhin mitgehen, sondern bleiben, wo sie sind

und nicht in unserem neuen Augpunkt, sondern in einem anderen Punkte links oder rechts von demselben zusammenlaufen — man nennt ihn ihren Fluchtpunkt. Halten wir unseren Spazierstock genau wagerecht in der Höhe unseres Auges, etwa in Armweite, so sehen wir, daß sowohl unser Augpunkt, als auch dieser Fluchtpunkt von ihm verdeckt werden — diese wagerechte Ideallinie in Höhe unseres Auges, die man sich statt dieses Spazierstockes gezogen denken kann, nennt man den Horizont.

Nehmen wir einmal an, wir blickten auf die Ecke eines Eckhauses, so daß wir zwei verschiedene Seiten des Hauses sehen, — wenn wir ihre Dachlinien, Profile, Fensterlinien betrachten, so sehen wir sehr leicht, daß die Dachlinien, Profile u. a. der beiden Seiten verschiedene Fluchtpunkte haben, die aber beide in unserem Horizont liegen.

Die bisher auf's Korn genommenen Linien waren sämtlich solche, die völlig wagerecht liegen, auch die Straße ist als völlig wagerechte Fläche gedacht — begeben wir uns in eine ansteigende gerade Straße und vergleichen den Verlauf ihrer Kantsteinlinien, die ja nicht wagerecht liegen, so bemerken wir, daß ihr Zusammenlaufen an einem höher als unser Horizont belegenen Punkte stattfindet. In einer fallenden Straße liegt er dagegen tiefer als unser Horizont.

Betrachten wir wiederum eine andere Art von Linien. Wir stehen einem Hause gerade gegenüber, so daß wir senkrecht auf eine seiner Wände blicken. Was an dieser Wand an wagerechten Linien vorhanden ist, die Dachtraufe, die unteren und oberen Fensterlinien u. dgl., sieht auch völlig wagerecht aus, einerlei, ob wir näher oder ferner stehen.

Und betrachten wir die senkrechten Linien der Häuser u. a., so sehen wir ebenfalls, daß sie, wenn wir sie gerade ansehen, immer senkrecht aussehen. Blicken wir aber, indem wir den Kopf zurücklegen, an einem Turm hinauf, so wird's anders. Dann tritt dieselbe Erscheinung ein, wie wenn wir vorhin die lange gerade Straße entlang blickten: die Linien des Turmes scheinen nach oben hin zusammenzulaufen.

Wir haben also an Gesetzen gefunden:

1. Ein Gegenstand wird um so kleiner, je ferner wir uns von ihm befinden. Eine gerade Linie sieht um so kürzer aus, je mehr sie mit unserer Blickrichtung identisch ist — am längsten sehen wir sie, wenn wir genau senkrecht auf sie blicken.

2. Parallele Linien, die weder senkrecht zur Erdoberfläche, noch zu unserer Blickrichtung verlaufen, laufen scheinbar in der Ferne zusammen, im Horizont, wenn sie an sich wagerecht liegen, höher oder tiefer als der Horizont, wenn sie steigen oder fallen. Ist unsere Blickrichtung mit ihnen parallel, so laufen sie scheinbar in unserem Augpunkt zusammen.

3. Parallele Linien, auf die unser Blick senkrecht fällt, bleiben in der Ansicht parallel; liegen sie an sich wagerecht, so erscheinen sie wagerecht, stehen sie senkrecht, so erscheinen sie senkrecht.

Die Verkürzungen aller nicht geraden Linien hängen mit diesen Gesetzen zusammen. Gebogene Linien brauchen wir nur aus geraden uns zusammengesetzt zu denken oder durch gerade ungefähr zu umschreiben, um ihren Verlauf

zu verstehen. Die Veränderungen von Flächen hängen ebenfalls mit diesen Gesetzen zusammen; die Veränderungen geradlinig begrenzter Flächen ergeben sich aus denen ihrer Grenzlinien, die der gerundet begrenzten aus denen der um sie oder in sie gelegten geraden. Das Quadrat z. B. bleibt nur, wenn wir senkrecht darauf blicken, ein Quadrat; etwas von uns entfernt auf dem Boden liegend oder so stehend, daß wir nicht senkrecht, sondern schräg darauf blicken, wird's zum Trapez oder zur rautenähnlichen Form. Der Kreis bleibt ebenfalls nur Kreis, wenn wir senkrecht darauf blicken, sonst erhält er leise unsymmetrische Ellipsenform, um so kreisähnlicher, je mehr unsere Blickrichtung der senkrechten sich nähert.

Spiegelungsstudien.

Mit obigen Gesetzen hängt auch die Spiegelansicht der Gegenstände zusammen, also z. B. die Gestalt der Spiegelung eines Hauses in einem stillen Weiher, an dessen Rande es steht. Wir erkennen bald, daß die Spiegelung nur bei solchen Flächen der Ansicht der Fläche gleicht, die genau senkrecht zu unserer Blickrichtung stehen. Die Linien des Spiegelbildes verkürzter Flächen dagegen verhalten sich genau wie die dieser Flächen, haben vor allem mit den ihnen parallelen Linien an der Fläche selbst denselben Fluchtpunkt; das Spiegelbild eines Körpers ist darum nie — es sei denn, es handle sich um eine Kugel, die ja, von welcher Seite man sie auch sehe, immer denselben Anblick ergibt! — dasselbe wie das wirkliche Bild. Dächer z. B.

verschwinden, wenn sie nicht sehr hoch sind, meist im Spiegelbilde ganz, dagegen erscheinen in diesem alle Untersichten von Balkonen u. dgl. größer, als wir sie am Hause selbst sehen. Das Spiegelbild eines Punktes liegt immer genau senkrecht unter dem Originalpunkt selbst, und zwar genau so weit unter dem Schnittpunkt einer vom Originalpunkt gefällten Senkrechten (denken wir sie uns als Lot oder als Bohrloch) mit dem Niveau der Wasserfläche, als der Originalpunkt darüber liegt. Wohlverstanden dem Schnittpunkt einer solchen Senkrechten mit dem Niveau der Wasserfläche, d. h. nicht mit dem Stücke Wasserfläche, das wir sehen, sondern mit der endlos, auch unter allem Land sich hinziehend gedachten Fortsetzung desselben — just so, wie wir sie uns denken, wenn wir sagen, ein Berg sei so und so hoch über Null.

Es ist sehr interessant und belehrend, am Flußufer hinwandelnd die Spiegelungsgesetze zu beobachten, im Grunde auch außerordentlich einfach zu verstehen. Dem, der's noch nie getan, werden allerlei Sonderbarkeiten auffallen, z. B. wird's ihm sehr merkwürdig vorkommen, wenn er von drei Bäumen, die, jeder vom anderen ein wenig entfernt, hintereinander stehen, den am Wasserrande stehenden ganz, den zweiten nur halb wiedergespiegelt sieht, den dritten gar nicht! Oder wenn ein hoher Deich, der doch hart am Wasser aufsteigt, vom jenseitigen, nur wenig entfernten Ufer aus gesehen überhaupt kein Spiegelbild ergibt u. a. m.

Bei bewegtem Wasser ist's natürlich anders. Die Spiegelfläche ist da aus unzähligen, verschieden geneigten kleinen Flächen zusammengesetzt, die teils so liegen, daß

sie von einem Gegenstand gar kein Spiegelbild geben können, teils je nach ihrer größeren oder geringeren Abweichung von der wagerechten Lage so oder so veränderte Spiegelung ergeben. Die Spiegelbilder der Gegenstände erscheinen bei leicht, aber ruhig bewegtem Wasser etwas, bei stark bewegtem oft sehr stark verlängert, und bewegen sich, da die spiegelnden Flächen sich immer verändern, ebenfalls unaufhörlich — man beobachte einmal das Spiegelbild einer Fahnenstange, des Mondes u. a. Bei starkem, aber kleinlichem Gekräusel der Spiegelfläche, sowie bei grauem, lichtlosem Himmel sehen wir gar kein Spiegelbild.

Hell und dunkel.

Wenden wir uns einem anderen Thema zu. Vergleichen wir nähere und ferne Gegenstände miteinander, so bemerken wir außer der kleineren Erscheinung letzterer noch ein anderes: sie sind, wenigstens bei normalen Lichtverhältnissen, auch ein wenig zartfarbiger, aus dem einfachen Grunde, weil die dickere Luftschicht zwischen ihnen und unserem Auge wie ein Schleier wirkt. Bei nebliger oder rauchiger Luft, wo Wassertröpfchen oder Rauchteilchen die Durchsichtigkeit der Luft bedeutend aufheben, erblicken wir selbst nahe Gegenstände gar nicht.

Knüpfen wir eine andere kleine Beobachtung daran. Sehen wir einen hellen kleinen Gegenstand auf einem viel dunkleren Hintergrund, so leuchtet er etwas größer zu uns herüber, als er tatsächlich ist, umgekehrt sieht ein sehr

dunkler Gegenstand auf leuchtend hellem Grunde etwas zierlicher aus, als er ist. Direkt gegen die Sonnenscheibe gesehene dünne Gegenstände, z. B. eine Flaggenstange, sehen an der Stelle, wo sie sie überschneiden, wie rechts und links eingekerbt aus, ja wir können fast den Eindruck haben, als sei an dieser Stelle eine Lücke. Je dunkler sein Hintergrund ist, um so heller erscheint ein Gegenstand. Diese Wirkung des Gegensatzes zwischen Hell und Dunkel ist, wie man sich denken kann, ein nicht übles Hilfsmittel für den Maler, er kann dadurch einen Gegenstand je nach Wahl des Hintergrundes auf seinem Bilde etwas dunkler oder heller erscheinen lassen.

Unser Sehen.

Noch ein anderes können wir leicht ausprobieren. Heften wir unsere Augen fest auf irgend einen Gegenstand und vergleichen, die Augen immer fest auf ihm haften lassend, ihn mit den rechts und links davon, darüber oder darunter befindlichen Gegenständen, so bemerken wir, daß ihre Deutlichkeit mit der größeren Entfernung vom fixierten Gegenstand abnimmt, so stark schließlich, daß wir kaum mehr sagen können, ob eine vom fixierten Punkt sehr entfernte Windmühle fünf oder vier Flügel hat, ob jener helle Fleck ein Haus ist oder sonst etwas. Wir müssen, wenn wir letztere beiden Fragen entscheiden wollen, unser Auge vom ursprünglich fixierten Gegenstand ablenken und auf die in Frage stehenden richten.

Diese Beschränkung unseres Sehvermögens ist eine für

die Kunst sehr wichtige Sache. Viele Leute verlangen von einem Landschaftsgemälde, daß es bis in alle Ecken hinein gleichmäßig genau ausgemalt sei. Ohne uns in den Streit einzulassen, ob das recht oder unrecht, müssen wir doch sagen, daß wir eine Landschaft in der Natur nicht so sehen, daß wir da unwillkürlich unsere Augen durch einen bestimmten, durch dies oder das fesselnden Gegenstand, den unwillkürlich sich ergebenden Hauptmittelpunkt des erhaltenen Eindrucks, festhalten lassen und infolgedessen das andere mehr oder weniger undeutlich sehen. Und wenn der Maler das wiedergibt, können wir's ihm jedenfalls nicht übelnehmen: er lügt jedenfalls nicht, sondern gibt uns genau, was er sah! Man kann einwenden: Ja, diese Seheigentümlichkeit tritt beim Beschauen des fertigen Gemäldes ja auch ein, wir werden also auch bei dem bis in alle Ecken scharf, bestimmt ausgemalten Bilde das eine schärfer, das andere abgeschwächt sehen, also doch den Eindruck wie in der Natur haben! Das ist ja auch richtig, obschon's bei dem räumlich doch viel kleineren Bilde doch etwas anders ist, aber wie gesagt, wenn ein Maler so verfährt, wie geschildert, so dürfen wir ihn nicht schelten, er hat auch recht! — Er will genau den Eindruck geben, den er hatte, will dadurch das Auge des Beschauers genau auf den Mittelpunkt seines Bildes lenken. Wünschen wir etwas anderes, wünschen wir ein Bild, auf dem wir uns außerdem — außerdem! — noch an der feinen genauen Ausmalung aller Einzelheiten, auch der für die Gesamtwirkung unnötigen, erfreuen wollen, so ist das eben eine andere Sache.

Die Photographie erfüllt solches Begehren ja besser, obschon auch bei ihr bei Einstellung des Apparats auf Mittel- oder Hintergrund der Vordergrund verschwommen und außerdem Randgegenstände verzerrt erscheinen. Aber wir haben uns gewiß schon einmal gewundert, daß die Photographie einer Landschaft uns bei weitem nicht so gefiel als die Landschaft selbst. Das liegt, abgesehen von dem fehlenden Farbenreiz und den Veränderungen der Dunkelheitswerte der einzelnen Farben, — man denke an das Dunklerwerden des Rot und Gelb u. dgl. — eben daran, daß die Photographie alles, was von unserem Standpunkt aus sichtbar war, getreulich aufzeichnet, getreulich, „wahllos“, möchte man sagen, ohne daß die Aussonderung stattfindet, die bei unserem Hinblicken unwillkürlich stattfindet, indem wir, ohne es zu beabsichtigen, den schönsten, wirksamsten Punkt zum Hauptpunkt nehmen und das Nebensächliche undeutlich sehen. Die photographische Linse nimmt ein äußerlich genaues Inventar auf — unser Auge ist weniger genau, es läßt sich durch unsere besonderen Neigungen und Abneigungen beeinflussen, es betont, unbewußt, dies mehr, jenes weniger, es sieht über dies und das sogar hinweg — das Künstlerauge endlich ordnet das Gesehene bewußt, absichtlich nach seinem Wohlgefallen. Die Photographie (wenn nicht ein Künstler sie handhabt so wie er seinen Pinsel handhabt) schreibt einen Steckbrief, unser Auge einen etwas gefärbten Bericht, das Kunstwerk endlich macht eine Hymne, ein Drama, ein Sonett, ein Epigramm oder dergleichen daraus.

Vom Gedankenmittelpunkt.

Eine Landschaft kann ganz verschieden wirken, je nachdem wir dies oder jenes zum Hauptmittelpunkte unseres Blickes machen, je nachdem infolgedessen dies oder jenes andere zurücktritt. Ob jenes kleine Häuschen da am Walde, das so traulich zu uns herüberblickt, ob die einzelne Eiche, welche vor dem Walde Vorposten steht, oder ob die Schäfchenwolken, die am Himmel stehen, unseren Blick gefesselt hielten, wie der funkelnde große edle Stein eines Ringes, eines Diadems ohne weiteres sich zum Hauptanziehungspunkt aufwirft, das gibt natürlich Verschiedenheiten. Einmal können wir das Bild betiteln: das einsame Haus, das zweite Mal: die Eiche, oder wenn wir ein wenig romantische Titel lieben: der Einspanig oder der Heerführer, das dritte Mal: Schäfchenwolken.

Es ist klar, daß die Wahl dieses Hauptmittelpunktes, des Gedankenmittelpunktes, für den Künstler die allergrößte Hauptsache ist. Empfindet er vor einem landschaftlichen Blicke gar nichts, so kann er aus ihm auch kein Kunstwerk gestalten; irgend etwas, seien's Liniengestaltungen, sei's irgend ein Gegenstand, sei's die Farbe, muß ihn fesseln, muß einen Jubelruf in ihm auslösen oder sonst in seinem Herzen widerklingen — das kann von Person zu Person natürlich sehr verschieden sein — wenn er ein Kunstwerk schaffen soll. Er ist ja kein bloßer Reporter oder Statistiker, sondern ein Poet; wir verlangen von ihm, wenn wir ihm den Ehrentitel eines Künstlers verleihen sollen, ja etwas mehr als einen trocknen Bericht, nicht nur Pinselstriche,

sondern Seele. Nicht die Landschaft vor ihm malt der Künstler, könnte man sagen, sondern das, was ihm die Seele bewegte, als er davorstand.

Die Linien der Landschaft.

Die Linien und Formen, die wir sehen, sprechen im Einzelnen, wie in ihrem Zusammenwirken eine sehr verschiedene Sprache und wirken verschieden auf uns ein. Hier einfache, große, da prickelnde, kleinliche, hier feine, zarte, da grobe, starke, hier anmutige, da monumentale, hier verschwommene, da kraftvolle, energische Linien u. a. m. Hier einfache, da buntumrissene, hier niedliche, da gewaltige, hier weiche, da eckige, hier liebenswürdige, da packende, hier ruhige, da bewegte Formen u. a. m. Hier ein monumental-einfaches, da ein lebhaftes, hier ein einheitliches, da ein zerrissenes, hier ein lustiges, da ein wehmütig-ergreifendes, hier ein weichliches, da ein kraftvolles Linien- und Formen nebeneinander. Hier wenig Einzelheiten, da ein lebhaftes, ja wirres Durcheinander, hier vorwiegend gleiche Formen, da abwechslungsvolle, hier Einklang, da Widerstreit, hier alles vorwiegend wagrecht, also Ruhe, da Kühn, trotzig aufstrebende Formen, hier unendliche Weite, da bizarre Enge u. s. w. Zwischen leisen und gewaltigen, anziehenden und herrlichen, schönen und barocken, lustigen und wehmütigen Wirkungen alle erdenklichen Zwischenstufen!

Und dazu die Veränderungen, die durch besondere Wetterverschiedenheiten hervorgerufen werden: die leise Bewegung durch den Wind, der ein leises Hin- und Her-

wiegen einiger Linien hervorruft, die starke Bewegung durch den Sturm, dessen Richtung in dem Beugen der Bäume, in der Form der Wolken u. a. ausgeprägt, eine ganz bestimmte Linienrichtung im Bilde stark mitsprechen läßt, oder die verschleiernenden Einflüsse des Nebels, der alles Entferntere verschwinden läßt, des Regens, der in seiner Fallrichtung dazu eine bestimmte Streifung des Bildes hervorruft, des Schneefalls mit seiner Punktierung, des liegenden Schnees, der einzelne Linien und Formen verdeckt, andre um so kraftvoller hervorhebt u. a. m. Sie können ganz gewaltige Verschiebungen des Eindrucks hervorrufen — allein durch die Veränderungen der Linien! Sie können den Eindruck, den eine Landschaftsform bei normalem Wetter hervorruft, verstärken, können Stille zu Weihe oder Todesruhe, Größe zu Erhabenheit, zu Monumentalität, Wehmut zu Düster und Grauen steigern, sie können aber auch völlige Umänderungen hervorrufen, Anmut in Trauer, Stille in kraftvolles Leben, prickelndes Leben in Starrheit verwandeln u. a. m.

Auch die Tages- und Jahreszeiten verändern die Linien und Formen sehr. Abend und Nacht vereinfachen. Schneeloser Winter verwandelt die im Sommer einheitlichen Blattmassen des Waldes in ein Liniengewirr. Der Vorfrühling verschleiert dieses, ohne es aufzuheben u. a. m.

Licht und Schatten.

Gehen wir zu kurzer Beschäftigung mit der Beleuchtung über. Lichtquellen sind Sonne, Mond und künstliche

Lichtquellen, Laternen u. dgl., sodann aber auch nur Licht reflektierende Gegenstände, wie der helle Himmel, eine hellbeleuchtete Wand, die Spiegelung der Sonne in einer Fensterscheibe u. dgl. (streng genommen gehört der Mond ja auch zu den lediglich reflektierenden Lichtquellen).

Die Beleuchtung belebt die Plastik eines Gegenstandes außerordentlich. Eine Landschaft in hellem Sonnenlichte, eine Häusergruppe, die Einzelteile des Hauses, erscheinen weit plastischer als wenn sie sonnenlos oder grauverschleiert sind. Der einzelne Gegenstand offenbart unserem Auge seine Körperhaftigkeit weit deutlicher, wenn wir an ihm vollbeleuchtete, wenig beleuchtete, nur vom Licht gestreifte, unbeleuchtete und durch Reflexe aufgehellte Seiten unterscheiden, und obendrein ein kräftiger Schlagschatten ihn von seiner Umgebung abhebt. Die Glanzlichter wirken insbesondere noch auf die Erkennung des Materials, aus dem der Gegenstand besteht, ein. Die Schattenseite, der Selbstschatten eines Gegenstandes hängt in bezug auf Umriss und Einteilung in Halbschatten und Vollschatten von der Stellung der Lichtquelle ab, sie wird außerdem stark durch die Reflexe beeinflusst, welche in der Nähe befindliche Gegenstände darauf werfen. Etwas Reflex ist immer vorhanden. Bei rundlichen Körpern liegt der dunkelste Schatten nie am Rande des Körpers, der ist immer durch diesen oder jenen Reflex, der von der Art des reflektierenden Körpers abhängt, wieder etwas aufgehell.

Die Schlagschatten eines Gegenstandes auf einer Fläche oder einem anderen Gegenstand richten sich auch natürlich

nach der Stellung der Lichtquelle, ihre Ansicht unterliegt natürlich denselben perspektivischen Gesetzen, wie die aller anderen Flächenformen. Auch im Schlagschatten sind Unterschiede zwischen helleren und dunkleren Stellen, die von der Lichtquelle und vorhandenen reflektierenden Flächen abhängen — solche aufhellende Wirkung kann sogar durch den Körper selbst ausgeübt werden.

Die Art der Beleuchtung und damit die Lage und Stärke der Schatten und ihre Verteilung sind von großem Einfluß auf die Erscheinung des Anblicks einer Landschaft. Ob das Licht stark oder schwach ist, ob's von links oder rechts, von vorn oder hinten kommt, ob die Schlagschatten kurz oder lang, ob sie nach rechts oder nach links gerichtet, ob sie kräftig sind oder hart oder weich, leicht, das kann ganz verschiedene Wirkung hervorrufen — man beobachte nur einmal eine Landschaft zu verschiedenen Tageszeiten, und man wird es bald erkennen, welches die schönste Beleuchtung ist. Am wirkungsvollsten ist eine großzügige Licht- und Schatteneinteilung, d. h. wenn Licht und Schatten, von ganz kleinen, im Gesamtbild wenig wirksamen Schatten abgesehen, sich als geschlossene große Gruppen gegenüberstellen, z. B. wenn der gesamte Vordergrund eines Bildes, oder die linke oder rechte Hälfte, oder auch ein irgendwie gut, wirksam verteiltes Stück des Bildes, etwa ein Höhenzug oder Ortsteil, durch eine Wolke in Schatten gehüllt ist. Das wirkt wie eine Unterstreichung der Lichtpartie, in der ja wohl zumeist der Mittelpunkt des Bildes liegen wird.

Der Charakter des Lichts und Schattens kann der Wirkung der Linien und Formen im Bilde wieder ganz

verschiedenen Sonderausdruck geben, er kann ihn verstärken, abschwächen oder verändern. Eine in Linien und Formen anmutige Landschaft kann durch helleuchtendes Licht aufs höchste verklärt, durch Vorherrschen vielen Schattens z. B. am Abend, wundersam friedlich gestimmt, durch Licht- und Schattenlosigkeit leise wehmütig gestimmt werden. Eine fühne Felslandschaft kann durch helles Licht zu stolzester Keckheit gesteigert, durch vorwiegende Schatten in ergreifende Finsterheit verwandelt werden. Ein einziger Lichtpunkt vermag schon die außerordentlichsten Wirkungen hervorzurufen, ein in eine düstere Felschlucht verirrter Sonnenstrahl kann sie in einen höchst anziehenden lauschig-schattigen Platz verwandeln.

Es leuchtet ein, daß der Künstler wohl erwägen wird, in welcher Beleuchtung er eine Landschaft, eine Architektur darstellt. Nehmen wir an, es sei ihm eine bestimmte Aufgabe, die Darstellung einer bestimmten Landschaft, vorgeschrieben, so wird er sie sich, ehe er beginnt, bei verschiedenen Beleuchtungen erst einmal ansehen, um die wirkungsvollste zu wählen. Ja, er wird sogar, während er malt, die von Sekunde zu Sekunde sich verschiebende Beleuchtung und die Schatten genau beobachten, um besondere momentane Reize festzuhalten. Er wird auch nicht den ganzen Tag an demselben Bilde malen können, weil der Charakter der Gesamtbeleuchtung zwar ein paar Stunden sich ziemlich ähnlich bleiben kann, nach Verlauf von ein paar Stunden aber schließlich doch gewaltig sich geändert haben wird; er wird also ein paar Tage hintereinander — bei gleichem Wetter! — um dieselbe Zeit wieder-

kommen. Er kann nicht am Nachmittag an einer vor-
mittags begonnenen Studie, nicht an einem Nebeltage an
einer Sonnenbeleuchtung weiterarbeiten. Von ganz außer-
ordentlicher Bedeutung ist die Beleuchtung für die Archi-
tekturmalerei. Eine Straße kann von links beleuchtet sehr
wenig schön, von rechts beleuchtet dagegen ausnehmend
schön sein. Ein in voller Beleuchtung ziemlich fades Haus
kann in einer anderen Beleuchtung, z. B. im Streiflicht
oder im Mondschein, eine sehr interessante Erscheinung
ergeben. Das Spiel eines Baumschattens auf einer Haus-
fassade, das Glühen der Abendsonne in den Fenstern einer
Reihe Häuser, die Beleuchtung durch die Straßenlaternen,
die beleuchteten Ladenfenster, ja, nur ein einziges am
späten Abend beleuchtetes Fenster können aus einem sonst
langweiligen Bilde ein Effektstück ersten Ranges machen.

Inbesondere stark wirkt die Beleuchtung auf die
Farben ein.

Die Farbe.

Das Kapitel Farbe ist eins der allerinteressantesten
und wichtigsten. Gewiß kennt der Laie nicht die Gesetze
der Perspektive, gewiß nicht die des Schattens, aber er
steht ihnen, wenn's ihm auch vielleicht vor ihnen graut
wie jedem Menschen vor dem Strafgesetzbuch, doch lange
nicht so fremd gegenüber wie den Farben, obschon er
vielleicht Gott weiß wie farbenliebend ist. Der nicht zum
Farbensehen Erzogene sieht, möchte man sagen, die Farben
gar nicht richtig.

Einmal steht ihm natürlich nicht die Ausdrucks- und damit Vergleichsmöglichkeit des Malers zur Verfügung, der die von ihm beim Malen verwendeten Farben zur genauen vergleichsweisen Feststellung der verschiedensten, leisesten Nuancen benutzen kann, der mit größter Leichtigkeit dies Braun von jenem, dies Grün von jenem schon in der Benennung unterscheiden kann.

Aber nicht allein, daß der Laie dieses Vergleichsmaterial nicht besitzt, er sieht viele Farbenverschiedenheiten überhaupt nicht, nicht nur schwer zu unterscheidende, sondern auch drastisch verschiedene. Einen argen Streich spielt ihm oft das Wissen. Er weiß, das da ist ein frisch geteertes Dach — Teer ist schwarz, folglich ist das Dach schwarz! Dabei leuchtet es im herrlichsten Blau, weil es den Himmel widerspiegelt. Er weiß, Schatten sind schwarzgrau, daher erklärt er den blauen Schatten des Schnees auf einem Bilde für Unsinn! Er weiß, ein Kornfeld ist gelb, daher lächelt er über den Maler, der ein im Schatten liegendes Kornfeld durch ein feines, fast violettes Grau wiedergegeben hat.

Hier ist ein außerordentlich großes Gebiet, auf dem man im Spaziergehen die herrlichsten Übungen machen kann, und sie werden jedermann als außerordentlich lustige Übungen erscheinen. Auf dem interessanten Versuch einer Volksakademie zu Rüsselsheim am Main, den der Rhein-Mainische Verband für Volksvorlesungen und verwandte Bestrebungen im Jahre 1905 veranstaltete, versuchte ich's einmal auf einem Nachmittagsspaziergange, an einem kleinen grünen, an einem Graben stehenden Busch, den Zuhörern

das Farbensehen heizubringen, und hatte die Freude, daß es gar nicht lange dauerte, bis sich der vorher einfach grün gesehene Busch für jeden in ein außerordentlich lebhaftes Farbenspiel von Grün und Rotbraun und Grau u. a. in den verschiedensten Abstufungen verwandelte.

Ich glaube, es ist gar nicht nötig, daß ein Künstler mitgeht, jeder kann's für sich auf dem Spaziergange dazu bringen, besser als bisher Farben zu sehen, wenn er sich nur fleißig übt. Der Nichtkünstler ist ja gar nicht gewohnt, genau die Farben eines Gegenstandes zu beobachten. Wozu sollt' er's auch tun, nach der gewöhnlichen Anschauung? Kein Wunder, wenn er's hernach dem Künstler nicht glaubt, daß dies und das so aussieht!

Man nehme, was man wolle, einmal draußen vor, unbefangen, ohne sich von vornherein darauf zu verbeißen, daß ein Baum grün, daß die Erde schwarz, der Baumstamm braun sei u. dgl., und suche sich über die Farbe oder die Farben, die vorhanden sind, klar zu werden.

Man wird alsbald finden, daß von einer einzigen Farbe eines Körpers gar keine Rede sein kann, daß vielmehr an jedem Gegenstand eine ganze Anzahl von Farbensnuancen zu finden ist. Hier ist er heller, da dunkler, hier glänzt er, da ist er matt, dort reflektiert er. Licht, so oder so auffallend, Schatten, so oder so stark infolge des Neigungsverhältnisses der betreffenden Fläche zur Richtung der Lichtstrahlen, rufen zunächst allerlei Abweichungen hervor. Ein Glanzlicht leuchtet hell auf, andererseits fällt vielleicht ein Schlagschatten noch ein wenig auf den Gegenstand. Alsdann wirken Gegensätze ein: Jeder Körper wirkt,

gegen einen helleren gesehen, dunkler, hingegen wie schon gesagt, heller, wenn man einen dunkleren dahinter sieht. Befindet sich also links ein hellerer, rechts ein dunklerer Hintergrund, so wird ein Gegenstand links ein wenig dunkler, rechts ein wenig heller aussehen. Auch die Farbe des Hintergrundes oder der Umgebung wirkt mit nuancierend auf die Farbe des betrachteten Gegenstandes ein: eine grüne Umgebung gibt ihr einen Stich ins Rötliche, eine rote einen solchen ins Grünliche, Blau ruft leis orangefarbene, Gelb leis violette Nuancierung hervor und umgekehrt. Die Reflexe, die der Gegenstand von überallher erhält, treten des weiteren dazu. Hier wirft ein kräftig grün leuchtender Gegenstand einen grünlichen Hauch auf ihn, da hellt der leuchtende Himmel seine ganze Oberfläche stark auf. Und all diese Nuancen beeinflussen einander unter sich auch noch ein wenig, heben einander hervor oder unterdrücken einander etwas.

Die Oberflächenart des Gegenstandes spielt auch noch eine Rolle: ob sie nicht ganz glatt ist, etwas rauh oder stark rauh, ob sie glatt ist, aber glanzlos, ob sie blank ist, das spricht bei der Einwirkung von Licht und Reflex stark mit. Besonders der glänzende Gegenstand spiegelt natürlich Reflexe ganz anders zurück als ein rauher, ja, es kann vorkommen, daß wir seine eigene Farbe überhaupt nicht sehen, sondern nur ganz andere Reflexe — denken wir nur an unsere blitzblanken Stiefel!

Noch eine andere Beobachtung können wir machen. Der farbige Anblick, den uns ein Gegenstand, den wir eben neu ins Auge fassen, gewährt, wird stark beeinflusst

durch den Farbeindruck, den unser Auge eben vorher empfangen hatte. Hatten wir eben vorher einen hellen ins Auge gefaßt, so sieht der neue jedenfalls zuerst etwas dunkler aus, als er ist. Hatten wir eben vorher einen grünen lange angesehen, so sehen wir den neuen bedeutend ins Rötliche schimmernd. Es kann sich so ereignen, daß uns beim zweimaligen Insaufgefassen eines Gegenstandes seine Farben gegenüber dem Eindruck, den wir zuerst von ihnen empfangen, ganz verändert erscheinen.

Allerlei Veränderungen rufen die verschiedenen Beleuchtungsstimmungen hervor. Helles, freundliches Sonnenlicht läßt alle Farben am klarsten erscheinen und ruft daher kräftige Farbengegensätze hervor. Blendend helles dagegen läßt einzelne Farben flauer erscheinen und vereint bisweilen flirrend im Gesamtbilde selbst sehr abweichende Farben. Zerstreutes Licht beruhigt alle Farben. Schlag Schatten verändern und vereinen alles nach Blau und Violett hin, Nebel und Regen legen graue Schleier drüber, die alles im Ton sich nähern lassen, ja, sie können alles in Grau verwandeln. Die Abendsonne, der Widerschein des Abendhimmels nach eben untergegangener Sonne sogar werfen einen roten Schimmer über die beleuchteten Flächen — sogar eine grüne Wiese kann dadurch orangerot erscheinen! U. a. m.

Gehen wir so wie eben geschildert Stück für Stück die Einzelheiten einer Landschaft auf die Farben hin, die sie zeigen, genau durch, so erhalten wir den Eindruck einer unendlichen, in einem Gemälde gar nicht wiederzugebenden, unruhigen Mannigfaltigkeit, ja Buntheit. Da kommt uns

aber die vorhin schon erwähnte Seheigentümlichkeit unseres Auges zu Hilfe. Wenn wir irgend einen Gegenstand scharf ins Auge fassen, so werden uns die von ihm entfernter befindlichen anderen Gegenstände nämlich nicht nur unbestimmter in der Form, sondern auch in der Farbe erscheinen — wir sehen dann nicht die vielfältigen Nuancierungen und Farbenspiele, sondern nur eine wenig nuancierte Hauptfarbe. Das vorher in allerlei Art Grau, Violett und Grün schillernde Ziegeldach eines Hauses, das entfernt von unserem ins Auge gefaßten Punkte liegt, erscheint uns dann nur als ziemlich einheitliches, schmutziges Ziegelrot, das gelb und grau und grünlich und sonstwie noch schimmernde Kornfeld vielleicht einheitlich gelbgrau uff.

Dazu kommt, daß die in größeren Massen in einer Landschaft vorkommende Hauptfarbe oder die auffallend abstechende, z. B. sehr helle oder sehr rote Farbe des Hauptgegenstandes unseres Blickes uns ein wenig blendet und einen ihr entgegengesetzten, vereinend wirkenden Gesamtton auf die anderen Bildteile wirft. Der weiße Schnee läßt alle anderen Farben einer Winterlandschaft weit einheitlicher erscheinen, als sie sind. Eine mächtige blaue Schattenhälfte vereint den anderen Teil des Bildes in einen gemeinsamen orange-gelblichen Ton uff.

So kommt es, daß wir von einer Landschaft, deren Einzelheiten, wie wir gesehen haben, in tausendfältiger Verschiedenheit Farben zeigen, doch einen einheitlichen Eindruck erhalten können.

Einfluß der Farbe auf unser Gefallen.

Die farbige Erscheinung einer Landschaft spielt in der Einwirkung, die diese auf uns ausübt, fast möchte man sagen die Hauptrolle, jedenfalls eine ebenso wichtige, wie die Linien der Landschaft. Gewiß, eine in Linien und Formen interessante Landschaft bedarf keiner Farbenschönheit, um zu wirken — wie ja eine Bleistiftzeichnung auch alle möglichen Wirkungen hervorrufen kann. Gewiß, es ist der Fall denkbar, daß einmal durch irgend welche Farben eine herrliche Linienwirkung gestört wird. Andererseits aber rufen die Farben größtenteils geradezu Zauberwirkungen hervor. Eine als Form völlig unbedeutende Sache kann durch die Farbe zu einem zauberhaft anziehenden Bilde erhoben werden, in dem das Thema nicht jene Sache, sondern das betreffende Farbenspiel ist! Man denke an eine Regenpfütze, in der sich der Himmel spiegelt, an ein Feld mit Rotkohl, das, gezeichnet, ohne Farbe nichts ist, in Farbe aber ein wunderbares Bild ergeben kann. Eine linear schon bedeutsame Sache kann durch sie zu höchster Schönheit, zu größter Wirksamkeit gesteigert werden. Namentlich dann natürlich, wenn der Eindruck der Farbe parallel läuft mit dem der Form, wenn z. B. eine wichtige Felspartie nicht etwa freundlich, lieblich in anmutigen Farben lächelt — 's mag auch ganz schön sein! —, sondern wenn mächtige Farbenkontraste ihr Aufstreben, ihr Auftürmen oder ihr gigantisches Steingewirr noch gewaltiger erscheinen lassen; sei's, daß ihre Spitzen in feurigem Abendrot aus düsterem Grunde aufsteigen, sei's, daß ihre Riesen-

silhouette sich unheimlich schwarz vom tiefblauen Nachthimmel abhebt, sei's daß ein finsternes Grau den Eindruck der schaurigsten Verlassenheit hervorrufft. Oder nehmen wir einen Blick auf eine alte Stadt! Mag sie auch schon in ihren Formen höchst reizvoll sein, welche ganz andre Wirkungen, wenn die lustigen roten und blauen Dächer, die hellgrün oder rot oder weiß in der Sonne leuchtenden Kirchtürme aus dem Grün der umgebenden Berge hervorgucken, oder wenn am Abend die blaue Stadt mit den noch von der Sonne beschienenen funkelnden Spitzen ihrer Türme, mit dem ihren Schornsteinen entquellenden stillen, hellblauen Rauch von den orangefarbenen, hellen Bergen des Hintergrundes sich abhebt. Oder denken wir an den Meeresstrand — wie ganz anders noch die Wirkung des Strandes, der Wellen und ihres Gesichts infolge ihrer charakteristischen Farben, des leuchtenden Gelbweiß des trocknen Sandes, des grauioletten oder braungelben, feuchten Sandes, der zwischen Smaragdgrün und tiefstem Schwarzgrün sich bewegenden, bald bläulich, bald aber auch bräunlich schillernden Töne der Wellen, des bald reinen, bald in allen Regenbogenfarben funkelnden Weiß des Gesichts!

Die einmal so, ein andermal so geartete Farbestimmung einer Landschaft ruft natürlich, wie wir zum Teil schon gesehen, sehr verschiedene Wirkung auf uns hervor, einmal ruhige, ein andermal lebhaft erregende, einmal fröhliche, ein andermal ergreifende, wehmütige oder düstere, einmal liebenswürdige, ein andermal majestätische, einmal zarte, ein andermal derbe, kraftvolle uff.

Eine gewisse Rolle spielt dabei das Vorhandensein oder Vorherrschen bestimmter Farben. Kräftiges Rot erregt uns immer lebhaft, während Blau im Gegenteil einen beruhigenden Eindruck macht. Ein schöner gelber Ton, der leis ins Orange geht, hat etwas feierlich Vornehmes an sich, ein fahles Schwefelgelb dagegen erzeugt in größeren Massen leicht eine gewisse Mißstimmung. Ein kraftvolles, noch etwas orangeähnliches Braun, auch ein leicht grünliches Braun erwärmen uns. Violett, wenn es bläulich, hat etwas ausgesprochen fein Kühles, wenn stark ins Rote gehend, nimmt es eine eigentümliche Mittelstellung zwischen warm und kalt ein. Ein gelbes Grün erregt uns freudig, ein matt dunkelbläuliches, das aber nicht schwarzblau sein darf, tut uns wohl, wie ein kühler Schatten. Ein leicht rötlichbraunes Grün hat wieder etwas Fröhliches, Wärmendes, zartes Smaragdgrün etwas Anmutiges. Purpurrot ist nicht umsonst die Farbe der Könige, es hat etwas prunkend Königliches an sich. Rosa hat etwas Aristokratisches, anmutig Jungendliches. Silbergrau ist ein sehr anmutiger, fahles, kaltes Gelbgrau meist ein unangenehmer, Schwarzgrau meist ein häßlicher Ton.

Das trifft natürlich nur im allgemeinen so ziemlich zu, wenn diese oder jene Farbe im Bilde bedeutsam vorwiegt oder doch eine Hauptrolle spielt. Sonst sind die Mischungen des Farbennebeneinanders in einer Landschaft ja zu vielartige, als daß sich bestimmte, einfache, immer zutreffende Gesetze über die Wirkungen der einzelnen Farben feststellen ließen. Kleine Abänderungen können auch schon große Wirkungsänderungen hervorrufen. Das

angenehme Smaragdgrün kann z. B., wenn zu weißlich, leicht giftig wirken, das anmutige Rosa kann, wenn zu bläulich, unschön sein u. a. Infolge des Gegeneinanderwirkens der verschiedenen Farben können solche Wirkungen ja leicht entstehen. Im Gegensatz dazu kann eine uns an sich nicht wohlgefällige Farbe natürlich auch durch dagegenstehende Farben in eine uns wohlgefällende nuanciert werden.

Auch hängt das Gefallen oder Nichtgefallen einer Farbenstimmung von unserer augenblicklichen Stimmung ab. In freudiger Stimmung sind wir für fröhliche Farben besonders empfänglich, in trüber können sie uns sogar einmal abstoßen. Von Mensch zu Mensch sind natürlich ebenfalls große Verschiedenheiten vorhanden, eine Farbenstimmung, die dem einen sehr sympathisch ist, kann dem andern eine schon unbehagliche sein.

Die Hauptsache in der guten oder weniger guten Farbenwirkung ist die Übereinstimmung der Farben mit dem Thema, dem Gedanken, den wir in die betreffende Landschaft hineinlegen. Paßt die Farbe zu ihm, verstärkt sie den Eindruck ihrer Linien, ihres Gedankeninhalts, so gefällt sie uns, und mag sie an sich noch so unschön sein — denken wir z. B. an den Anblick eines Wolkenbruches, bei dem uns die düstersten, häßlichsten Töne als charakteristisch gewaltig fesseln werden, während uns sanfte, freundliche Töne als unharmonisch erscheinen würden! Meist finden wir wohl auch solche Übereinstimmung vor, weil unsere bewegliche Phantasie insbesondere infolge der Einwirkung des Wetters u. dgl. imstande ist, in ein und

demselben Anblick verschiedene Gedankenausgangspunkte zu finden. Denken wir z. B. an ein einsames Haus am Waldbrand. Sehen wir's im hellen Sonnenschein vor uns liegen, so empfinden wir vielleicht seine Lage inmitten der schönen Natur an sich als etwas Köstliches; in Frühmorgenstimmung ist das Erwachen, bei Sonnenuntergang der letzte Sonnengruß, am Abend der trauliche Friede, bei Sturm und Regen die Geborgenheit, im Winter vielleicht die rührende Verlassenheit die Überschrift, die wir unwillkürlich über das Bild vor uns setzen. Und dazu passen natürlich die an sich völlig verschiedenen, einmal kraftvollen, ein andermal stillen, einmal schönen, ein andermal unschönen Farben aufs beste.

Wir sind da wieder auf ein anderes Kapitel gekommen, dem wir uns nunmehr zuwenden wollen.

Von der Eigenart des Künstlers und auch anderer Leute.

Wenn wir mit Bekannten einen Spaziergang machen, so gibt es gewiß viele Anblicke, bei denen wir alle darin übereinstimmen, daß sie wunderschön sind. Es kommt aber auch vor, daß wir uns durchaus nicht einig sind: der eine findet etwas köstlich, in dem der andere nicht im geringsten etwas Anziehendes sieht.

Drei Maler ziehen zusammen auf Studien aus und lassen sich am gleichen Fleck nieder. Wie wir nach einiger Zeit näher treten, sehen wir, daß sie zwar noch beieinander sitzen, aber der eine blickt nach Osten, der andere nach

Süden, der dritte nach Norden — jeder malt etwas ganz anderes. Der eine hat einen Blick auf einen nahen Wald vorgenommen, der andere malt eine weite Fernsicht, der dritte ein paar Feldstücke, mit Kohl und anderem Gemüse bestellt.

Wir beobachten drei andere Maler, die auch nebeneinander sitzen und tatsächlich denselben Blick malen, aber wenn wir ihre Bilder vergleichen, so sind sie sämtlich voneinander verschieden. Nehmen wir an, es handle sich um ein paar einzelne in Bäumen versteckte Bauernhäuser. Der eine hat die Strohdächer der Bauernhäuser, die er stark grün gemalt hat, mit den Bäumen zu einer kraftvollen einfachen Gruppe zusammengeschlossen und energisch den breit gemalten sonnenbeglänzten Feldern, die fast gar keine Einzelheiten zeigen, gegenübergesetzt, so daß eine monumentale Wirkung hervorgerufen ist. Der zweite hat den Vordergrund, eine blumige Wiese betont und farbig und fein ausgemalt, die Bauernhäuser und Bäume, etwas klein gehalten, aber auch zierlich detailliert und voneinander geschieden, dahinter gesetzt — ein außerordentlich liebenswürdig anmutiges Bild. Bei dem dritten fließt alles weich ineinander, wir sehen weder die bestimmten kraftvollen Massen des ersten, noch die niedlichen Einzelheiten des zweiten — wir glauben aber die zitternde heiße Luft über der Landschaft zu sehen.

Merkwürdig! Einer kann doch nur recht haben! — oder doch nicht? Vergleichen wir die Landschaft mit jedem dieser drei Abbilder einzeln. Ja, der erste hat recht, es liegt etwas Monumentales in der großen Haus- und

Baumgruppe, ja, die Strohdächer sind ziemlich grün und gehen mit den alten Eichen etwas zusammen! Ja, aber auch der zweite hat recht, die Einzelheiten, die blumige Wiese, das Fachwerk und andere Einzelheiten sind außerordentlich reizvoll! Aber der dritte? Ja, wir müssen gestehen, er hat auch recht, denn wenn man sich in den Anblick versenkt, so verschwimmt alles leis ineinander zu einem traumhaften Farbengeflimmer! — Die drei haben nur scheinbar dasselbe gemalt, in Wirklichkeit hat jeder von ihnen ein ganz anderes Thema vorgehabt, weil sie ganz verschiedene Naturen sind. Der hauptsächlichste Charakterzug des ersten ist die Kraft, die Energie, der des zweiten lebenswürdiger Frohsinn, der dritte ist ein Träumer. Wären ihrer noch mehr, deren Natur abermals eine andere gewesen wäre, es wären noch andere Auffassungen desselben Gegenstandes entstanden!

Die persönliche Eigenart ist es, die bei unseren Spaziergängen verschiedene Ansichten erzeugt, die die ersterwähnten drei Maler dazu bringt, ganz verschiedene Motive vom selben Platz aus vorzunehmen, und die bei den letztgenannten die verschiedenere Auffassung desselben Motivs zuwege bringt. Unsere persönliche Eigenart ist es, die bei unserem Wohlgefallen oder Mißfallen in allergrößtem Maße mitpricht. Ist das, was wir sehen, nicht derart, daß es in uns widerklingt, so gefällt es uns nicht. Haben wir keinen Sinn für Monumentalität, so ergreifen uns erhabenen großzügigen Bergformen nicht. Sind wir nicht so veranlagt, daß wir die gewaltige Poesie eines düsteren Hasenbildes, eines Sturmes in der Heide

oder dgl. fassen können, so wenden wir uns schauernd davon ab.

Je nach seiner persönlichen Eigenart sieht der Künstler die Natur, und er kann sie gar nicht anders sehen, wenn er ein wirklicher Künstler ist, wenn er nicht die Auffassung eines anderen kopiert. Sein Bild ist daher nicht der statistisch genaue Bericht darüber, daß das Haus 12 Fenster, 4 Türen usw., der Baum erstens eine Sommer-eiche ist, zweitens aus 835 Blättern besteht usw., sondern es ist die Schilderung des poetischen, des Schönheitseindrucks, den er empfing. Was ihm Eindruck machte, kann ganz verschiedener Art sein. Es kann die Farbe sein, die ihn durch ihren Prunk oder ihre Einfachheit oder sonstwie fesselte. Oder es kann ein Reiz der Linien und Formen sein, die Formenschönheit eines Berges, die malerische Schönheit eines Hauses u. a. Es kann der Reiz des Lichtes oder Schattens sein, des Sonnengefunkels auf dem Waldboden, der drückenden Mittagssonne, des tiefen Schattens einer Felschlucht, des Gegensatzes zwischen der düsteren Gewitterwolke und der grell beleuchteten Landschaft, des verhüllenden Nebels u. a. Es kann andererseits auch der Reiz der Farbe sein, ihre Kraft oder ihre Zartheit, ihre Glut oder ihre Kühle, ihr Geflimmer oder ihre Bestimmtheit, prickelnde Buntfarbigkeit oder gewaltige Farbeneinfachheit. Es kann sodann die Poesie der Romantik sein, einer Historie vielleicht, die an diesem oder jenem haftet, oder eines romantischen Gefühls, das er in dies oder das unwillkürlich hineinlegt, in eine Burgruine, in ein verfallenes Haus oder dgl. Es kann auch jede andere Art

Poesie sein, die idyllische Ruhe eines kleinen Tales, die Stille des Buchenwaldes, die düstere Stimmung des Fichtenwaldes, die Trauer eines stillen Waldsees, die Gewalt der Brandung oder die Poesie des menschlichen Lebens, der menschlichen Arbeit in einer Waldrodung, einem gepflügten Felde, einem Bergwerk u. a., die Poesie des Morgens, des Feierabends, des Festes u. a.

Der eine liebt das Gebirge, das kühn Anstrebende, der andere die Ebene, das Weiche, Stille, der eine interessiert sich lebhaft für Sage oder Geschichte, der andere ist ein gegenwartsfroher Mensch, der eine liebt fröhliche, der andere matte, der dritte düstere Farben.

Der eine sieht im alten zerfallenen Haus ein unschön verwahrlostes, abstoßendes Haus, der andere sieht in ihm ein wehmütig stimmendes Symbol des Vergehens, der dritte findet's gar lustig und träumt ein Stück Märchen hinein uff. Der eine sagt: Pfui Teufel, was für eine häßliche Fabrikstraße! der andere sagt: Donnerwetter, ist das ein ergreifendes Symbol des menschlichen trübseligen Ringens! Sieh, wie lustig die Sonne selbst diese Straße erscheinen läßt, sagt der dritte.

Und je nach seiner Art sucht jeder oder sieht jeder seine Motive und stellt er sie dar. Den erfreut die Fernsicht mit ihrer Weite, jenen die Deutlichkeit des Vordergrundes. Der betont die Formen, jener die Farben. Der sieht die Formen einfach, großzügig, jener erfreut sich an ihrer Gegensätzlichkeit und Buntheit. Der betont die Übereinstimmung, die Gesamttöne der farbigen Erscheinung, jener das prickelnde Farbennebeneinander und

=gegeneinander. Der betont die warmen Farben, jener die kalten. Der liebt das Rot und holt's überall heraus, jener liebt das Blau und sucht es vielmöglichst hervor. Der liebt das Lichte, jener das Kraftvolle, jener dritte gar das Dunkle, und jeder legt in seiner Anschauung diesen Grundzug seines Wesens nieder.

Jeder hat recht, wenn es ihm nur gelingt, das auszudrücken, was ihn bewegte. Unterdrückt er Einzelheiten, die er infolge des Eindrucks, der ihn fesselte und ihm den Pinsel in die Hand drückte, ja auch gar nicht sah, und bringt er dadurch sein Empfinden in uns um so mächtiger zum Nachempfinden, gut! Betont er im alten Strohdach das grüne Moos und vernachlässigt er insofgedessen die Tatsache, daß auch nicht bemooste Stellen da sind, ja, daß ein Stück Dach gelb neugedeckt worden ist, bravo! — wir sehen, wie er gejubelt hat, als er's malte: Hei! ist das ein bemoostes ehrwürdiges Haupt! Erzählt er uns nicht mit, daß vorn auf diesem Felde seines Motivs grüner Kohl wuchs — was hat das auch mit der rührenden Poesie dieser einsamen windgebeugten Birke zu tun, die neben diesem Felde steht und ihn fesselte.

Man tut immer, wenn man sich über dergleichen klar werden will, gut, die Dichtkunst zum Vergleich zu benutzen, sich vorzustellen, wie der mit Worten statt mit Farben malende Dichter dies oder das Thema behandeln würde. Der würde auch den Hauptpunkt betonen und die Nebensachen nur leise mitklingen lassen, störende gar weglassen. Man denke an dieses oder jenes wunderbare Gedicht, z. B. Goethes: „Über allen Wipfeln ist

Ruh'“ u. dgl. und vergleiche, mit wie wenig Mitteln die Übermittlung genau des Bildes, das er sah, an uns da geschieht. Und es ist ein genaues Bild, wir fühlen alles, was er fühlte, wir sehen alles, was er sah! Und er sah alles, was in dem Bilde sichtbar war, aber nicht nur mit den Augen, sondern auch mit dem Herzen! Er hätt's auch anders schreiben können, vielleicht mit mehr Worten — ob's schöner, genauer geworden wäre? Was ist der wort- und zahlenreichste, der trockene und gefühllose statistische Bericht im Vergleich zu dieser ergreifenden Malerei des Dichters! — wir würden, wenn wir genügend Vorstellungskraft haben, das Gefühl haben, der Mann, der ihn schrieb, habe die Hauptsache, das: Und was ich sah, ergriff mich mit wunderbarer Gewalt! das Herz ging mir auf! überhaupt nicht gesehen.

Natürlich kann der Reiz eines Bildes ja auch einmal gerade in der Vielheit der prickelnd gehäuften, lustigen Einzelheiten bestehen, z. B. der Blick auf das Dächergewirr einer kleinen Stadt, der Blick auf einen Frühlingswald u. dgl. Dann ist eben der Gedankenmittelpunkt diese lustige Vielheit, die den Blick gar nicht auf einem einzelnen Fleck haften, vielmehr belustigt hin und her wandern läßt. Auch da aber wird man bei schärferem Zusehen finden, daß man trotz des Hin- und Herschauens doch allerlei ignoriert, z. B. heftet man das Auge vielleicht nicht auf einen Busch, der hart vor uns stehend mit seinen Zweigen das Stadtbild überschneidet, oder auf einen uninteressanten Gassenteil u. a. mehr. Sähen wir das mitgemalt auf einer Darstellung des Bildes, so würden

wir's vielleicht sogar unangenehm empfinden und sagen: der Maler hätt' es weglassen sollen oder sich ein bisschen anders aufstellen sollen.

Wahl des Standpunkts u. a.

Für die Darstellung des Gesehenen ist der Standpunkt, von dem aus man's darstellt, außerordentlich wichtig. Man fasse nur einmal irgend einen Punkt, der unsern Blick auf sich gezogen, genau ins Auge und gehe, immer die Veränderungen, die die sich verschiebenden Linien, die hinzutretenden oder wegfallenden Nebensachen des Vordergrundes u. a., die mit ins Bild geratenden oder aus ihm ausfallenden Farbflecken u. dgl. mehr erzeugen, scharf beobachtend, links und rechts, vor- und rückwärts, auf- und abwärts ein paar Schritte. Man wird alsbald merken, daß dabei allerlei Unterschiede sich uns aufdrängen. In der einen Stellung kam die Wirkung ganz anders heraus als in der anderen. In der einen hob das Nebensächliche die Hauptsache gewaltig, in der anderen wurde diese gestört. In der einen Stellung hatte der Anblick etwas Einfaches, Stilles, Friedvolles, in der anderen wurde er prickelnd, lebendig, einmal war's ein freier, offener Blick, das andere Mal blickten wir wie durch einen Rahmen, sei's, daß wir unter ein paar Bäumen stehen, deren Laub den Rahmen bildete, sei's, daß nur der ganz im Schatten liegende Vordergrund mit einer Rahmung etwas vergleichbare Wirkung ausübte.

Natürlich ist es für den Maler sehr wichtig, den richtigen Punkt herauszufinden, von dem aus er mit seiner Darstellung am sichersten und besten seine Absicht erreichen kann, von wo aus gesehen der poetische Inhalt des ihn fesselnden Reizes ihm und damit hernach den Beschauer des farbigen Bildes am ungestörtesten und vollendetsten sich offenbart. Er wird sich des Ferneren sehr überlegen, auf's Peinlichste erwägen, wohin er sich stellt und wie er das Bild auf seiner Malfläche anordnet, ob er den Hauptpunkt mehr rechts oder links legt, ob er den Horizont hoch oder niedrig legt. Das Abschneiden des Bildes ist nämlich auch eine nicht unwichtige Sache. Es gibt sogar Fälle, in denen ein fertiges, nicht so recht wirksames Bild ganz einfach dadurch verbessert werden kann, daß man von ihm ein Stück abschneidet. Die Weite einer Ebene, die Höhe eines Hügels z. B. kann bedeutend gesteigert werden dadurch, daß man den Horizont auf der Malfläche sehr hoch nimmt, die Größe eines Gewitters dagegen durch niedrigen Horizont. Nehmen wir den Blick auf den im Profil gesehenen Steilabfall eines Berges gegen die Ebene, so ist es natürlich sehr verschieden, ob wir diesen Punkt mehr links oder mehr rechts auf unserem Bilde bringen, das eine Mal spricht die Ebene ein gewichtiges Wörtchen mit, das andere Mal wirkt die Masse des Berges gewaltiger ein, und je nachdem die Absicht des Künstlers ist, wird er's einmal so, ein andermal so machen.

Die Beleuchtung ist ihm, wie schon gesagt, natürlich auch nicht gleichgültig. Je nachdem was er beabsichtigt, wird er sie wählen. Er wird z. B., wenn's zufällig ein

wechselfoller Tag ist, die Sonne bald scheint, bald nicht, scharf aufpassen, wann sein Vorbild am vollendetsten erscheint, ob ein Wolfenschatten hier oder da oder eine Verschleierung des Hintergrundes u. dgl. besser wirkt als die volle Beleuchtung, ob diese oder jene kleine Lichtnuance, die ein paar Minuten nur dauerte, eine besonders glückliche Zutat sein würde oder nicht, ob die am Abend zunehmende Verlängerung der Schatten machtvolleren Eindruck macht als die frühere, ob die Farbenstimmung so oder so nuanciert die schönste zu sein scheint usw. — alles, was seinen Grundgedanken verstärkt, wird er hinzunehmen, alles, was ihm entgegen ist, wird er vernachlässigen.

Menschen, Tiere u. a.

Im Verstärken des Grundgedankens einer Landschaftsdarstellung beruht auch hauptsächlich der Wert der Staffage. Der Mensch in einer Landschaft oder auch nur irgend ein sein Wirken offenbarender Gegenstand, ein Motivbild, oder ein Pflug, eine Postkutsche, ein Schiff u. a., oder auch ein Haus, ein Dorf u. dgl., ebenso aber auch ein Tier, ein äsendes Reh, ein dahinschleichender Fuchs u. a. ziehen unwillkürlich unseren Blick auf sich. Läuft ihr Eindruck parallel mit dem Eindruck der Landschaft in sich, so verstärken sie ihn oft ganz außerordentlich, ist er entgegengesetzter Art, so empfinden wir ihre Anwesenheit als unangenehm. Ein in einer idyllischen Landschaft dahersausendes Automobil mit mächtiger Staubwolke wird uns das ganze Bild zerstören, ein paar ruhende Kinder, ein von der Arbeit heimkehrender

Bauer, ein anmutiges Reh, ja, der vielleicht im Schatten eines Baumes aufgestellte Frühstückstorb von Feldarbeitern dagegen werden den Zauber des Idylls auf den Höhepunkt bringen können. Besonders wenn die farbige Erscheinung des betreffenden Gegenstandes zu der sonstigen Farbenstimmung paßt, sei's, daß sie sich kräftig abhebt und so den Blick auf sich zieht — denken wir z. B. an ein Bauernmädchen im roten Rock auf einem Waldwege — sei's, daß sie mit der Gesamterscheinung gut zusammengeht.

Es wird uns nicht selten begegnen, daß wir, ohne auf Bildersuche auszugehen, angesichts einer einzelnen dahinwandelnden Figur oder dgl. — denken wir an einen alten Bauern, den wir auf weiter Heide daherschreiten sehen, denken wir an ein paar Mädchen, die wir auf einer Bachwiese heuen sehen, an ein Mütterchen in der Tür eines alten Häuschens u. a. — unwillkürlich rufen: ein Bild! Sonst reizlose Landschaften können durch einen einzigen figurlichen oder dgl. Gegenstand plötzlich recht reizvoll werden, weil sie so einen Gedankenmittelpunkt für uns erhalten.

Schiebt sich die Figur oder der sonstwie beschaffene, nicht landschaftliche Gegenstand so stark in den Vordergrund unseres Interesses, daß die Landschaft stark zurücktritt, so verwandelt sich natürlich die Landschaft in ein Figurengemälde, ein Tierstück, ein Stilleben u. dgl.

Auch auf diesen Gebieten können wir auf unseren Spaziergängen natürlich Studien die Menge machen.

Der einzelne Mensch bietet uns Studienmöglichkeiten über charakteristische Bewegungsformen, über Trachten, über

Farben u. a.; das Menschenleben bietet uns in Arbeitsleben, Straßenleben, Marktleben, Familienleben, Kinderspiel, in Freude und Trauer usw. usw. eine Fülle von Studien aller Art. Einmal ist's der Ernst der zur Arbeit gehenden Arbeiter, ein andermal der Humor, z. B. eines ländlichen Ringreitens, einmal ist's die Bewegung, z. B. in einer Bahnhofsszene, ein andermal die Farbe, z. B. bei einem Markt in trachtenreicher Gegend, einmal ist's eine kleine Gruppe, ein andermal ein Gewühl von Menschen, einmal ist's eine Kleinigkeit, ein mit einem Hunde spielendes Kindchen, ein andermal eine Szene, die uns ein Symbol wird für ein Großes, denken wir z. B. an eine Gruppe von der Arbeit heimkehrender Arbeiter — Feierabend! — was uns anzieht. Gehen wir nicht immer großstädtisch uninteressiert schnell vorüber, sehen wir auch einmal etwas ruhiger und schärfer zu, beobachten wir, was da um uns vorgeht!

Beobachten wir auch die Tiere um uns, die der Großstadt, wie die des Dorfes und des freien Landes in Bau und Farbe, in Bewegung und Lebensart.

Beobachten wir auch stillebenartige Motive, denen wir begegnen, die kleine Blumengruppe am Waldrand oder auf dem Blumenbrett eines Hauses, wie die Fischergeräte am Strande, die Ackergeräte des Bauernhofes — auch bei ihnen und gerade bei ihnen sind Perspektiv-, Beleuchtungs-, Farbenstudien, Studien über den Gedankenmittelpunkt u. a. m. in großer Anzahl sehr wohl zu machen.

Maltechnik.

Wir haben bislang von der eigentlichen Maltechnik des Malers noch gar nicht gesprochen — ein wenig können wir sie auch streifen.

Ein großer Künstler wird in jeder Technik den Gedanken, der ihn bei einer Landschaft o. dgl. fesselte, geben können — aber das Rot der roten Sonnenscheibe kann selbst der größte mit einem schwarzen Bleistift nicht wiedergeben, ebensowenig mit einem Rotstift ein lustiges Maiengrün. Die Bilder, in denen die Farbe eine Hauptrolle spielt, bedingen naturgemäß eine der Malertechniken, denen viele Farben zu Gebote stehen. Und auch da sind noch Unterschiede vorhanden. Die charakteristischen Eigenheiten der einzelnen Techniken, die Verwischbarkeit, der Duft des Pastells, die Zartheit des Aquarells, die Flottheit des Gouache, die Kraft der Ölmalerei lassen in einzelnen Fällen die eine Technik besonders geeignet, die andere weniger geeignet erscheinen, um ein ganz bestimmtes Motiv am besten wiederzugeben, obschon natürlich der Grad und die besondere Art der Beherrschung der Technik durch den Maler und die Art seiner Auffassung dabei viel ausmachen. Jemand, dessen Technik robusten Charakter hat, wird feineren, zarten Effekten anders gegenüberstehen als jemand, der auch in der Technik zart vorgeht. Jemand, dessen Sinn aufs Monumentale gerichtet ist, wird in einem Farbeneffekt auch ein anderes sehen als der, der Sinn für das Liebenswertig-Kleinliche hat, und infolgedessen auch etwas anderes darzustellen suchen als der letztere,

indem er das Motiv sozusagen seiner Art entsprechend stilisiert.

Wo die Farbe keine Rolle spielt, sind natürlich auch andere Techniken vollauf imstande, den Eindruck des Gesehenen wiederzugeben, obschon auch zwischen Kupferstich, Radierung, Holzschnitt, Kohle, Bleistift, Rötel, feiner oder grober Federzeichnung, Pinselzeichnung usw. allerlei Charakterunterschiede vorhanden sind, die einmal besonders angenehm sind, ein anderes Mal aber auch wohl einmal Schwierigkeiten ergeben, die nur durch eine Art Umstilisierung in den Stil der betreffenden Technik zu überwinden sind.

Wir sahen vorhin einmal an einigen einander gegenübergestellten Malern, daß verschiedene Auffassung aus einem und demselben landschaftlichen Blick ganz verschiedene Bilder machen kann — die Verschiedenartigkeit der Technik kann aus ein und derselben Auffassung des weiteren wieder verschiedene Endergebnisse zeitigen. Die eine Technik zwingt zu Vereinfachungen, die die andere unnötig macht, die eine zu Weichheit, die andere zu größerer Härte. Und selbst dieselbe Technik ergibt wieder Unterschiede, je nach der persönlichen Sondertechnik der betreffenden Künstler, zwischen Kraft und Zartheit, zwischen Farbenlust und Farbeneinfachheit. Nehmen wir z. B. eine Bleistiftzeichnung. Der eine betont den Umriß, verzichtet vielleicht gar auf alles andere, der andere setzt kraftvoll Licht und Schatten in großen Flächen nebeneinander, der dritte zeichnet aufs feinste alles aus. Der eine läßt weich alles ineinander gehen, der andere setzt es hart nebeneinander. Der eine macht die Schatten durch ein paar kraftvolle

Striche, der andere deckt sie mit ein paar Strichlagen, der dritte strichelt sie säuberlich aus. Und in den anderen Techniken ist's gerade so.

Man könnte oft von einer Poesie der Technik sprechen. Mir geht's wenigstens bisweilen so, daß ich an einem Gemälde, das mich sonst kühl läßt, zugeben muß, daß die Technik allein schon ganz bestimmt Wohlgefallen erregt. Nicht infolge ihrer Raffiniertheit, ihrer Beherrschung, nicht infolge des rein Technischen, vielmehr wegen des Adels, der Liebenswürdigkeit, des Humors u. dgl., ihrer Sprache, etwa so, wie wir auch bei einer Dichtung allein schon an der Sprache des Dichters Wohlgefallen empfinden — natürlich darf das, was in dieser Sprache, sowohl der des Malers als der des Dichters, gesprochen wird, kein Unsinn oder dgl. sein, es kann uns höchstens sonst infolge unserer Eigenart weniger anziehend sein. Das Motiv braucht uns auch gar nicht einmal interessanter zu werden, so daß man sagen könnte, die Auffassung und Darstellung durch den Künstler hätte uns besser sehen gelernt und uns das Motiv näher gebracht — man kann, auch wenn das nicht der Fall ist, wenn das Motiv uns immer noch gleichgültig bleibt, trotzdem wohlgefällig mit dem Auge den Pinselstrichen des Malers folgen. Vielleicht ist der Vergleich mit einem Briefe von charaktervoller Handschrift noch besser als der mit der Sprache einer Dichtung. Wir lesen seinen Inhalt vielleicht gar nicht, oder er sagt uns doch gar nichts, aber die Schriftzüge an sich haben Reiz für uns. Sie sind sehr schön, kraftvoll, charakteristisch u. dgl., sie erzählen uns etwas von der Eigenart des Schreibers —

so liegt auch in der Technik, in den Pinsel- oder Federstrichen, in der Handschrift eines Kunstwerkes die Eigenart des Künstlers, und ist er ein wahrer Poet, ein wirklicher Künstler, so kann sich das in dieser Handschrift allein schon zeigen.

Freilich sind Ausnahmen denkbar. Es gibt auch Dichter, die zwar schön dichten, aber eine Handschrift haben, die es als ein Glück erscheinen läßt, daß der Betreffende Dichter und nicht etwa Kaufmann oder dgl. geworden ist: nie würde er die leiseste Aussicht haben, auch als schlechtest bezahlter Kommiss auf dem Kontor von XX. & Co. oder sonstwo „anzukommen“! Und so gibt's vielleicht auch Maler, die viel Poetisches, Herzinniges, zu Herzen Gehendes zu sagen wissen, aber in etwas ungelentker Handschrift. Verwechseln wir nur nie, wenn wir derlei Studien machen, maniert, geziert, glatt u. dgl. mit charaktervoll, fein, liebenswürdig u. dgl.! Etwas ungelente Liebenswürdigkeit sei uns denn doch lieber und höher stehend als seelenlose „geplättete“ Glätte u. dgl., einfache Naivität lieber als gezierte Höflichkeit u. dgl.! Die Hauptsache sei und bleibe uns das Seelische!

In ihren Mitteln beschränkte Techniken.

Muß schon der in seinen Mitteln arg beschränkte Bleistiftzeichner oder Kupferstecher sein landschaftliches oder anderes Motiv seiner Technik gemäß etwas umstilisieren, indem er aus Strichen zusammensetzt, was in Wirklichkeit Fläche ist, indem er durch Dunkelheitsgegensätze Farben-

gegensätze, wie die zwischen einem hellgrünen Baum und roten Hausdach, andeutet, indem er durch gewissermaßen symbolische, wie erklärende Beischriften wirkende Strichelung oder dgl. das Gras einer Wiese, die Bewegungsrichtung eines Baches u. a. andeutet, so wird das noch etwas anders, wenn eine noch widerspenstigere Technik vorliegt, in der ein bestimmtes Naturmotiv wiedergegeben werden soll. Da muß bisweilen noch mehr stilisiert werden.

Solche Techniken sind die Plakattechnik, die Intarsia, das Mosaik, das Glasmosaik. Im Plakat kann man zwar mit Benutzung vieler Farben ein Motiv gerade so gut wiedergeben wie in Öl, Aquarell u. dgl., aber es kommt bei ihm weit weniger auf genaueste Wiedergabe der Natur an, als vielmehr auf größte und auffallende Wirksamkeit auch bei großer Entfernung vom Auge des Beschauers, daneben auch noch auf nicht zu hohe Kosten des Druckes. Wenige, aber kräftige, kontrastierende Farben, kräftige Umrisse u. dgl. sind daher die gegebenen Mittel für die Plakattechnik. Das zwingt dazu, alle kleinlichen und feinen Farbennuancierungen zu vernachlässigen, vielmehr große Flächen herzustellen und weniger feine als vielmehr kräftige, fast schreiende Farben zu bevorzugen, bei den Umrisen von allem Kleinlichen und Zufälligen abzusehen, vielmehr einzig und allein auf höchste Steigerung des Charakteristischen, Wirksamen auszugehen.

Ähnlich ist's im Glasmosaik aus verschiedenen farbigen Glasstücken, die durch Bleifassung in den Linien der Umrisse zusammengehalten werden. Es kommt hier nicht auf mehr oder weniger Farben an, wohl aber auf eine gute,

eine schöne Zusammenwirkung ergebende Auswahl der betreffenden Glasstücke. Natürlich sind auch hier — wenn man nicht die Glasmalerei zu Hilfe nehmen will — kleinliche Einzelheiten ausgeschlossen, z. B. die kleinen Blumen einer Wiese, die einzelnen Blätter eines Baumes, aber in dem eigentümlichen amerikanischen, in sich nuancierten, ja sogar verschiedene Farben, so oder so ineinander fließend, nebeneinander zeigenden farbigen Glas hat das Glasmosaik ein Hilfsmittel, mit dem immerhin eine große Ähnlichkeit mit der schillernden Vielfarbigkeit des Laubwerks, einer Heide, einer Wasserfläche u. dgl. erreicht werden kann.

Darin ähnelt diese Technik der Holzintarsia. Die hat zwar, wenn sie nicht künstlich gefärbte Hölzer benutzen will, und das sollte sie eigentlich nicht, weit weniger Farben zur Verfügung. Sie hat kein Grün, kein eigentliches Blau, dafür hat sie aber in Gelb, Gelbbraun, Rotbraun, Braun, Grau, eine Unmenge feinsten Töne mit vortrefflich bei der Wiedergabe von Wolken, Wellen, Ackerfeld, Baumschlag u. dgl. zu benutzenden Maserungen. Und Rot, Weiß, Schwarz, ja Violett sind auch, wennschon nicht in vielen Nuancen vorhanden. Immerhin aber zwingt die Intarsia zu starker Umstimmung in Braun — denken wir z. B. an die Wiedergabe eines Waldstücks, einer Brandung u. dgl., deren charakteristische Farben der Intarsia gerade fehlen. Während das Glasmosaik in seinen Bleifassungen stark wirkende, gegen das Licht gesehen schwarze Umrisse als höchst charakteristische, in unseren Plakaten vielfach nachgeahmte Eigentümlichkeit aufweist,

hat die Holzintarsia gerade im Gegensatz dazu keine besondere Hervorhebung der Umrisse. Die Holzstücke, aus denen die einzelnen Flächen hergestellt sind, stoßen ohne irgendwelchen schwarzen oder anderen Umriß zusammen. Während daher das Glasmosaik insbesondere zur Herstellung kräftiger, leuchtend farbiger Wirkungen taugt, ist die Intarsia besonders für feine, stille Wirkungen geeignet, die aber sehr wohl monumental sein können. In beiden Techniken heißt's aber bei der Wiedergabe eines natürlichen Vorbildes auf allerlei Kleinliches, für die Gesamtwirkung Bedeutungsloses zu verzichten, einen Baum z. B. aus ein paar Glas- oder Holzstücken oder gar nur aus einem einzigen unter geschickter Benutzung der natürlichen Nuancierung des amerikanischen Glases oder der Maserung des Holzes auszuschnitten u. dgl. Kleinigkeiten des Vordergrundes lassen sich immerhin in Intarsia noch eher gestalten als in Glasmosaik, sie werden hier durch die immer gleichmäßig dicken Bleiumrisse unschön.

In der älteren Glasmalerei, in der man glatt einfarbige Glasplatten benutzt, die man, um Mischöne zu erzielen, mit anderen Farben überfängt, bei der man Schatten u. a. aufmalen, Lichter heraus schleifen kann, kann man in der Berücksichtigung kleinerer Nebensächlichkeiten natürlich etwas weiter gehen. Ebenso in der Intarsia, wenn man die Holzbrandtechnik oder das Gravieren zu Hilfe nimmt, obgleich beides nicht zu empfehlen ist.

Im Glasstiftmosaik, wo alles aus kleinen Glasstiften zusammengesetzt wird, faßt man auch alles möglichst großzügig auf, verzichtet man auch auf das Kleinliche, ab-

gesehen vom Vordergrund und aus bestimmten Rücksichten gebotener Detaillierung. Auch dann muß man stark stilisieren, so daß man fast von der stoffartigen Musterung eines Wiesen Vordergrundes, eines Baumes u. a. sprechen kann. Ebenso ist's in der Gobelinweberei Scherrebeker Art, in der Applikation u. dgl. Techniken, in denen in letzter Zeit landschaftliche und figürliche (z. B. Märchen) Motive vielfach wiedergegeben werden.

Etwas anders ist's bei einigen anderen Techniken, in denen Naturdarstellungen gegeben werden, z. B. bei der Nadelmalerei, deren Technik gerade die feine Wiedergabe kleiner Einzelheiten begünstigt. Vergleichen wir einmal die Wiedergabe ein und desselben Motivs in Applikation und Nadelmalerei. Nehmen wir an, es handle sich um einen Blick über ein Tal auf einen von einer Burg gekrönten Berg, hinter dem blaue andre Berge sich hinziehen; im Vordergrund, nahe vor dem Beschauer, ein paar Ebereschenbüsche mit roten Beeren, Brombeergerank oder dgl. In der Applikation wird man den Hintergrund, durch Hinweglassung aller Einzelheiten vereinfacht, aus einem oder einigen Stücken farbigen Tuchs herstellen. Ebenso wird man die Büsche des Vordergrundes zu ein paar großen, einheitlichen Flecken zusammenfassen, alle einzelnen Blätter, alle Stengel und dgl. weglassen, höchstens die roten Beeren u. dgl. als einfache, jedoch charakteristisch geformte rote Flecke (etwa aus roter Seide) aufsetzen. In der Nadelmalerei dagegen wird man gerade die Büsche des Vordergrundes aufs feinste aussticken, jedes Blatt für sich, jeden Stengel, jede rote Beere u. dgl., ja selbst die Staub-

fäden einer etwa vorhandenen Blume. Den Hintergrund aber wird man einfach so machen, daß man auf den Stoff — nehmen wir an, man hätte einen bläulichen, sowohl dem Blau des Himmels und dem der blauen Berge, als auch dem Blauviolett der Schatten im Tal oder dgl. ähnlichen Ton gewählt — nur ein paar leichte, skizzenhafte Umrisse aufsticht.

Ebenso wird man in einigen anderen Techniken, wie z. B. der Delfter Unterglasurmalerei, bei der die ungebrannte Glasur löschblattähnlich jeden Pinselstrich sofort aufsaugt, sich mit flotter Skizzenhaftigkeit begnügen müssen, da die Technik ein kleinliches Ausmalen nicht gestattet. In Krazmanieren auf Porzellan u. dgl. muß man wieder in anderer Art stilisieren und mit weißen Flächen und Linien allein im Gegensatz zum einfarbigen Überzug des Tellers oder was es sonst sei, zu wirken suchen. Und anderes mehr.

Einfluß des Zwecks einer Landschaftsdarstellung.

Neben dem Zwang, den die widerspenstige Technik auf die Darstellungsweise eines landschaftlichen oder dgl. Motivs ausübt, spielt natürlich auch der Zweck, dem diese Darstellung dienen soll, eine Rolle. Es ist natürlich ein Unterschied, ob es sich um ein kleines Staffeleibild handelt, das in Goldrahmen an der Wand eines Zimmers hängen soll, oder um ein großes Freskobild, das sich in eine Architektur einfügen soll, oder um ein feines kleines Miniaturbild auf einem Diplom. Letzteres nimmt man

in die Hand — die feinste Ausmalung ist daher am Platz. Vom Bild an der Wand ist man nur wenig, von der großen Freske des Sitzungsjaales sehr weit entfernt. Das Wandbild tut man daher gut, nicht lediglich auf eine Entfernung von 100 Schritt zu berechnen, sondern auch an das Auge des Nahestehenden zu denken, bei der Freske hat das keinen Zweck, im Gegenteil, eine kleinliche Ausführung könnte der Großwirkung geradezu schaden.

Wieder etwas anders liegt's in der Panoramenmalerei und Theatermalerei, die mit der Freske ja die Entfernung vom Auge des Beschauers gemein haben. Während bei der Freske, wie ja überhaupt bei den meisten Kunstwerken und -techniken, keineswegs beabsichtigt wird, dem Beschauer etwa vorzutäuschen, da oben im Sitzungsjaale blicke man tatsächlich auf diese oder jene Rheinlandschaft oder erblicke den wahrhaftigen Einzug dieses oder jenes Fürsten, während sie vielmehr nur Schmuck des Sitzungsjaales ist, ist die Täuschung des Beschauers bei der Panoramenmalerei gerade die Absicht, die man durch Zuhilfenahme eines plastischen Vordergrundes mit wirklichen Büschen, Gegenständen u. dgl. zu erreichen sucht — es kommt dann darauf an, den Übergang von der Plastik zum Bilde unsichtbar zu machen durch Identität der Farben in Vordergrund und Malerei. Außerdem erfordert die Form des Rundbildes eine andere perspektivische Zeichnungsweise als die ebene Fläche des Bildes. Bei der Theatermalerei ist eine volle Täuschung nicht gerade so sehr die Absicht, es genügt das Erreichen einer bestimmten Stimmung

des Publikums, immerhin aber berechnet man die Darstellungsweise doch so, daß die Phantasie nicht nötig hat, allzuviel hinzuzutun. Die großen Haupteffekte werden außerordentlich stark betont, unter Berücksichtigung und Zuhilfenahme der ja ausschließlich künstlichen, farbig zu ändernden Beleuchtung. Auch bei der Theatermalerei spielen perspektivische Kunstgriffe, die durch Übertreibungen der perspektivischen Grundgesetze den Bühnenraum scheinbar vergrößern u. dgl., eine hervorragende Rolle.

Der Einfluß des Zweckes auf die Darstellung der Natur kann sich auch noch anders zeigen. Es ist auch ein anderes, ob der Künstler die Absicht hat, das Bild eben dieses Tales, eine Ansicht eben dieser Stadt, namens XXhausen, zu geben, oder ob er's nur zugrunde legt, um gewissermaßen ein symbolisches Bild daraus zu gestalten, sei's, daß er das Bild betiteln will: Alpental bez. deutsches Städtchen, oder noch anders: Weltfern und Abend o. dgl. m. Das eine Mal wird er die für gerade dieses Tal, gerade diese Stadt charakteristischen Züge, die vielleicht der Schönheit an sich nicht besonders zuträglich sind, insbesondere berücksichtigen, das andere Mal wird er alles tun, was die Poesie der Begriffe: Alpental, deutsches Städtchen, Weltfern, Abend usw. verstärkt. Er wird die Formen demgemäß etwas abändern, wenn's gut erscheint, ebenso die Farben seiner Absicht gemäß behandeln, kräftiger oder duftiger halten, er wird vielleicht eine entsprechende Staffage hinzutun u. a. m. Dagegen wird er alles hier zwar zufällig Vorhandene, aber für ein Alpental usw. nicht Charakteristische klüglich fortlassen. Das eine Mal

verfährt er wie ein Porträtmaler, das andere Mal wie ein Künstler, der ein Idealdenkmal schafft. Es ist auch ein anderes, ob sich's bei dem Gemälde um ein solches handelt, das Selbstzweck hat, oder um eins, das als dekorativer Schmuck an einer bestimmten Stelle eingefügt werden soll und daher Rücksichten auf die Umgebung dieser Stelle zu nehmen hat. Es ist auch noch ein anderes, je nachdem es sich um ein Bild handelt, dessen Preis gleichgültig ist, oder um eine Künstlerlithographie, die zu billigem Preise Massenabsatz finden soll — sie wird nicht unkünstlerischer dadurch, im Gegenteil, sie kann ein höheres Kunstwerk sein als jenes Bild, aber der Künstler muß einmal Rücksicht auf möglichst wenigfarbigen Druck, sowie auf volkstümliche Verständlichkeit nehmen.

Naturstudien des Plastikers.

Eine besondere Stellung nimmt in bezug auf die Wiedergabe der Natur die plastische Kunst ein. Sie täuscht uns nicht Körper vor, wie die Malerei, sondern sie gibt uns Körper. Das wird ihr aber zum Hindernis, sowie es sich um landschaftliche Motive handelt. Ein Zweig der plastischen Kunst, die freilich nicht zu den höchststehenden zählt, die Herstellung von kleinen Modellen alter Städte u. dgl., schreckt ja allerdings nicht davor zurück, und es sind auch tatsächlich nicht üble Wirkungen erreichbar. Aber die eigentliche edle Plastik hat nur das Relief zur Verfügung, wenn sie eine Landschaft geben will, und dessen Mittel sind sehr geringfügig. Da gibt's nichts als größere oder

geringere Erhabenheit über der Grundfläche, dazu ein Eintiefen in diese Grundfläche. Es liegt auf der Hand, daß das zu einer sehr starken Stilisierung des landschaftlichen Motivs zwingt. Nur ab und zu kommt in einzelnen Zweigen auch der edlen Plastik vollplastische Darstellung auch landschaftlicher Motive vor, in der Porzellanplastik, die ja dann auch der Farbe nicht entbehrt, in der Goldschmiedekunst, bei Tafelaufsätzen und dergleichen Besonderheiten, sowie auch wohl einmal in der Holzschneiderei und Denkmalplastik. Überall zwingt aber auch da das Material zu allerlei Vereinfachungen. Am freiesten ist noch die Goldschmiedekunst, zumal wenn sie allerlei farbige Halbedelsteine, Korallen und anderes dergleichen Material zu Hilfe nimmt.

Der Plastiker wird daher bei seinen Naturstudien ganz anders verfahren als der Maler, er wird sein Augenmerk auf das richten, was in seiner Technik ohne Zuhilfenahme allzu künstlicher oder gar unkünstlerischer Mittel herstellbar ist. Die sich überschlagende Brandungswelle, der kräftig plastische Baumschlag einer Eiche, die malerische Plastik eines Bergzuges, einer alten Gassenzeile können ihn reizen, die duftigste Wiese, der schönste Sonnenuntergang bieten ihm für seine Kunst nichts, es sei denn, er erreiche die Darstellung durch symbolisch wirkende Figuren, indem er in einem Relief mähende oder Heu einfahrende Personen zeigt und nur ganz im Vordergrund ein paar Grashalme und Blümchen andeutet, oder indem er eine weibliche Figur bildet, die wehmütig versunken dem Sonnenuntergang zuschaut, den er in seinem Relief nur leise andeuten kann.

Volks- und Tierleben bieten auch dem Plastiker natürlich das reichste Studienfeld, obschon er auch da anders sieht als der Maler, anderes bevorzugt als dieser und es anders wiedergibt. Die Darstellung großer Figurenszenen ist ihm zwar nicht ganz versagt, er kann's im Relief, aber sie werden ihn auch nie so reizen, wie die einzelne Figur oder die kleine Gruppe, die durch seine Kunst aber zu monumentalen Symbolen großer Gedanken werden, fast möchte man sagen, eher als beim Maler. Die Arbeit, die Lust, die Trauer, den Frieden, den Krieg, das Mitleid, den Haß, die Sorglosigkeit des Kindes, die Wehmut des Alters, in einer einzigen Figur kann er sie gewissermaßen, wenn man so sagen darf, vergöttlicht vor uns hinstellen.

Ein Studiengebiet eigener Art ergeben für den Denkmalsplastiker, wie für den Steinmetzen, der einfache Grabdenkmäler herstellt, die Formen der natürlichen Felsen. Unsere Altvordern nahmen, und wir tun's heut' ja auch wieder, den natürlichen Felsblock selbst zum Grabdenkmal. Aber auch als Vorbild für die künstlich herzustellende Form sind sowohl der weich gerundete erratische Block, als auch das kantige Felstrümmerstück des Gebirges zu brauchen. Allerlei Zufallsgestalten des Steinblocks, zufällige Vorsprünge, Einsprünge u. dgl. ergeben, stilisiert architektonisch umgedeutet (nicht naturalistisch kopiert!), eigenartige, wirksame Denkmalformen. Ebenso bieten unsere Felsformationen, man denke an die übereinander lagernden Sandsteinblöcke der Sächsischen Schweiz, an die edle Form der Basaltfäulen und Basaltklippen, an so und so viel andere

sich aufstürmende, jäh aufschießende, massig gelagerte usw. Felsformationen, die schönsten Vorbilder für machtvolle Denkmäler dar, und wer unsere modernen Nationaldenkmäler betrachtet, der wird schon bemerken, wie die Künstler aus unseren deutschen Felsformen Majestät, Größe, Wucht usw. gelernt haben!

Naturstudien des Kunstgewerblers.

Ist der Plastiker mehr Kunstgewerbler, so eröffnet sich ihm in der Natur noch ein anderes Studiengebiet, dasselbe, das sie jedem Kunstgewerbler bietet: die Pflanzen, das Tier, den Menschen, die Landschaft als Ornamentmotiv. Das heißt als Motiv zu Neubildungen, bei denen die möglichste Naturtreue weit weniger eine Rolle spielt, als vielmehr die Schmuckwirkung an dem Orte, da diese Neubildungen, die Ornamente, angebracht sind.

Der Maler, der Plastiker vereinfachen, stilisieren auch, durch ihre Anschauung, ihre Technik und ihren Zweck gezwungen, ein wenig. Beim Ornamentiker aber verstärken sich die zum Stilisieren nötigen Einwirkungen der Technik und des Zweckes noch bedeutend.

Es handelt sich im Kunstgewerbe um praktisch brauchbare Gegenstände, bei denen der Schmuck nur eine zwar für den Zweck völlig unnötige, aber den Gegenstand verschönernde Rolle spielt. Ein unverzierter, aber sehr zweckmäßiger Gegenstand ist besser als ein schön geschmückter, aber unzweckmäßiger. Ein Gegenstand, den gerade der Schmuck unpraktisch macht, ist ein unsinniger.

Das Ornament muß sich also dem Zweck des Gegenstandes völlig unterordnen, sowohl in seiner Verteilung, als auch in seinen Einzelformen. Ob die Pflanze, das Tier, die als Motiv dienen, auch genau so aussieht, wie's der Ornamentiker darstellte, ist weit weniger wichtig, als daß die Wiedergabe des Motivs dem Gegenstand wirklich zur Zierde gereicht, ihn wirklich über den bloßen Gebrauchsgegenstand hinweghebt und zu einem dabei auch schönen macht. Und ebenso ist das Verhältnis des Naturmotivs zur Technik. Diese bestimmt die Gestaltung der auf dem Naturmotiv beruhenden Ornamentform, man denke z. B. an die Schmiedeeisentechnik, die feinste Einzelheiten nicht gestattet, an den Kreuzstich, der runde Formen nur annäherungsweise herzustellen gestattet u. a. m.

Gewiß wird der Ornamentiker in einer Pflanzenstudie oder Tierstudie möglichste Naturähnlichkeit zu erreichen suchen, aufs feinste allen Kleinigkeiten, z. B. der Stengelansätze bei der Pflanze, nachgehen — was er hernach aber im Ornament tut, hängt nur von seinem Schönheitsgefühl im Kampfe, wie man sagen könnte, mit seiner durch das Material bedingten Technik und dem Zweck des betreffenden Gegenstandes ab. Natürlich ist er ein Tor, wenn er unnötigerweise und ohne Grund eine schöne, sehr wohl nachzubildende Eigentümlichkeit der Pflanzen- oder Tierform wegläßt. Dagegen ist er höchst lobenswert, wenn er durch eine durch Technik und Zweck ihm nahegelegte Abänderung des Naturmotivs die Schönheit seines Ornamentes oder des Gegenstandes zu vergrößern weiß.

Seine Naturstudien können aber noch ganz anderer Art sein, als wir sie eben annahmen. Auf Schritt und Tritt bietet ihm die Natur in Formen, wie in Farben Anregungen zu Neugebilden. Die Ausladung der Wurzeln einer Buche kann ihm die Anregung für den Fuß eines Pokales geben, das Muster eines Schmetterlingsflügels die Anregung für das Linienmuster eines Stoffes, die Glockenform einer Blume das Vorbild für ein Gefäß, das Astwerk eines Baumes das für die Einteilung eines Treppenhauses. Die Farbenstimmung eines Nebeltages kann ihm vorbildlich sein für die Tönung eines grauen Seidenstoffes, die Farben des Waldbodens, der blühenden Heide können ihm vorschweben, wenn er einen Teppich komponiert, die Farbenglut des wilden Weines kann ihm den Gedanken einer so gefärbten Tapete eingeben u. a. m. Die blumige Wiese kann er übersehen in einen schillernden grünen, mit rosa, violetten u. a. Farbflecken gezierten Stoff, die interessante Linienführung der Ranke eines kleinen Pflänzchens regt ihn an für den Fries eines großen Saales, die Blütendolde dieser oder jener Blume gibt ihm den Gedanken ein zur Ausschmückung eines großen Radfensters usf.

Er braucht gar nichts zu imitieren, er braucht nur die ihm gewordene Anregung zu verfolgen und in der Sprache seiner Technik weiter auszuspinnen. Es braucht niemand nachher sofort genau erkennen zu können: Motiv Wiese oder Schmetterlingsflügel oder dgl., es muß hernach nur als schön empfunden werden, was er infolge dieser Anregung geschaffen hat.

Ob Winter, ob Sommer, ob Morgen, ob Abend, ob Sonnenschein, ob Nebel — immer wird der Kunstgewerbler, der offenen Auges durch die Natur dahinwandert, Anregung finden, dieser in dieser, jener in jener Richtung, je nachdem seine besondere Veranlagung und seine besondere Technik ihn befähigen. Einzellinien, einfache wie reiche, edle wie barocke, steife wie graziöse, edelste Linienkombinationen, wie lustigstes Liniendurcheinander, Flächenmuster aller Art, körperliche Gebilde einfachsten wie reichsten Umrisses, Farbengedanken der größten Verschiedenheit, einfach wie bunt, ernst wie lustig, anmutig wie gewaltig, kühlfarben wie glutvoll sieht er überall um sich her, wohin er auch blicke.

Wir haben oben von landschaftlichen Motiven in kunstgewerblichen Techniken, wie Applikation, Intarsia u. dgl., schon gesprochen. Für verschiedene Techniken fallen solche Motive natürlich aus, wie in der Eisentechnik u. a., wenn man nicht z. B. im Röhricht, im Astwerk einer Hecke u. dgl., die als Anregungen für die Bildung eiserner Gitter dienen könnten, schon landschaftliche Motive sehen will. Aber schon diese beiden Sachen zeigen, daß, trotzdem jenes Gebiet fortfällt, auch für scheinbar höchst widerspenstige Techniken doch bei genauem Zusehen eine ungeheure Menge von Studienmaterial, von bislang nur wenig ausgenutztem Studienmaterial, vorhanden ist.

Das Hauptgebiet wird für das Kunstgewerbe immer die Pflanzenwelt bleiben, das ja an sich auch unerschöpflich genug ist, nicht nur im Sommer, sondern auch im Frühling, im Knospenschmuck, wie in der Vereinfachung

des Spätherbstes oder in der Blattlosigkeit des Winters von unendlicher Vielseitigkeit. Wie der Kunstgewerbler es benutzt, ist seine Sache. Ob er so naturgetreu ist wie möglich, ob er's stets stark geometrisch faßt, ob er dazu neigt, naturalistisch unsymmetrisch vorzugehen, wie die Japaner, oder ob er strenge Symmetrie walten läßt — einerlei, wenn er nur seinen Bedingungen nicht Gewalt antut, wenn aus dem, was er schafft, nur tatsächlich wahres Künstlertum uns entgegenleuchtet! —

Ein besonderer Kunstmann, der in der freien Natur höchst interessante Studien machen könnte, ist der Kunstgärtner. Für großzügige oder intime Gartenanlagen, für Gruppenbildungen von Bäumen oder Sträuchern oder Blumen, für schöne malerische Hecken- und Zaunbildungen, für Farbenzusammenstellungen in Sträußen u. a. m. findet er in Feld und Wiese und Wald, wie im Bauerndorf Anregungen in Hülle und Fülle.

Naturstudien des Laien.

Wir brauchen, um Kunststudien solcher Art — sei's in der Art des Malers, des Bildhauers oder des Kunstgewerblers — zu machen, ja nur zu schauen, aber es wäre auch für den Laien keine Torheit, wenn er sich gewöhnte, über das Gesehene „Buch zu führen!“ Er kann das, indem er sich in Worten notiert, was ihm aufgefallen ist; er kann sich in seinem Notizbuch in ein paar Sätzen ein Erinnerungsmittel an diese oder jene stimmungsvolle Landschaft, an dieses oder jenes Farbenwunder, an

dies oder das kleine lustige Motiv, an diese oder jene Szene schaffen, das ihm beim Durchblättern daheim mit einem Schlage das ganze Bild wieder vor Augen zaubert. Noch besser, wenn er außerdem versucht, auch bildlich, wenn auch nur mit dem Bleistift, so gut er kann, etwas von dem Gesehenen festzuhalten. Wenn's ihm auch nicht glückt, so lernt er gerade an diesem Nichtglücken eine ganze Menge, wenn er nur nicht gleich unmutig den Stift fortwirft, sondern nachforscht, warum ihm die Darstellung jenes einfachen Hauses nicht glückt, warum es umzufallen scheint, warum seine Baumskizze absolut nicht dem Eindruck des Originals ähneln will, warum der Bach in seiner Skizze wie hingeworfenes Heu ausschaut, warum die Spiegelung bei ihm nicht zittert usw. Er wird in der Folge noch schärfer zu sehen suchen als bisher, sowohl in der Natur, als auch vor einem Gemälde. Er wird die Gesetze der Perspektive, der Beleuchtung, der Farbe uff. immer besser und besser verstehen lernen, weit besser als der, welcher nie den Stift zu eigenen Versuchen ansetzt. Mag's ihm auch anfangs manchen Ausruf des Ärgers entlocken, wenn die scheinbar einfachsten Sachen, die er so und so viele Male vor einem Gemälde kritisch besprochen, ihm nicht glücken, mag er's auch nie zu arg großer Künstlerschaft bringen — er wird aber, weil sein Sehen geschärft wird, bald merken, daß seine Genußfähigkeit gegenüber der Natur, wie gegenüber dem Kunstwerk eine ganz erhebliche Steigerung erfährt! Die Augen werden ihm in mehr als einer Richtung aufgehen — und das Herz auch!

