

Zeitschrift: Wissen und Leben
Herausgeber: Neue Helvetische Gesellschaft
Band: 3 (1908-1909)

Artikel: Mein Verhältnis zur heutigen Malerei
Autor: Miller, Oscar
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-751014>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 17.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

MEIN VERHÄLTNIS ZUR HEUTIGEN MALEREI

Es fing an mit einer Bekehrung vom Paulus zum Saulus oder doch mit etwas Ähnlichem. Denn der erste Hodler, den ich sah, die knieende Adoration, machte mir Eindruck, und meine Saulusperiode kam erst nachher, als ich in den hodlerbegeisterten Reden dieses oder jenes Freundes den Versuch erblickte, mich zu beeinflussen und der Selbständigkeit der eigenen Anschauung zu berauben. Bis mein Widerspruchsgeist gebrochen wurde durch eine im illustrierten Katalog der Münchener Ausstellung 1897 enthaltene Reproduktion nach Photographie der Hodlerschen Nacht. Die öffnete mir die Augen, wie bisher noch niemand es getan und ich war endgültig zu Hodlers Kunst bekehrt. Noch war indessen auch durch die photographische Wiedergabe der Nacht meine Idee von der Aufgabe der Kunst nur erweitert, nicht zu einer andern geworden. Es mochte mir ungefähr gewesen sein, als sei ich von einem kleinen Vorraum in eine lichtvolle freie Empfangshalle getreten. Die Halle zeigte mir die Natur in ihrer ganzen Grösse und war doch nicht mehr Natur und führte in ein Anderes ein. Und dieses Andere ist es, das mir erst später aufging, anfänglich leise, leise nur, im Dämmerschein, dann aber heller und leuchtender, als ich von der Photographie nach Hodler mich der Hodlerschen Malerei selbst zuwandte und bei unserem Freunde Fritz Widmann eine Studie zu sehen bekam, welche der Meister ihm nicht lange vorher geschenkt hatte. Ein Mädchen, das Blumen pflückt. Also ein Menschliches. Aber dieses Menschliche wurde mir je länger je mehr zu einem Göttlichen der Farbe in der Fläche. Durch was die Farbe auf mich wirkte, darnach hätte man mich vergeblich gefragt, aber irgend etwas barg sich in ihr, das mir war wie eine neue Welt. Und eben durch dieses Etwas, so schien mir, hatte die Farbe alles Plastische an die Fläche verloren.

Die Malerei als Herrlichkeit der Farbe in der Fläche, darin sah ich ein Neues. Und dieses Neue bestätigte sich mir aufs Ueberzeugendste, als mein Weg mich ein paar Tage später unerwartet vor das Amietsche Paradies führte. Was ich da zu schauen

meinte, das war — gemalt, nicht gewirkt — ein alter Wandteppich von wunderbarem Reichtum. Worin dieser Reichtum lag, das hätte ich wiederum nicht zu sagen gewusst. Aber er war da und absorbierte mich so ganz und stimmte mich so glückselig, dass ich meinte: So ungefähr muss es einem Kinde sein, wenn ihm ein Einblick durch die Himmelspforte gewährt wird.

Die Fülle der Amietschen Kunst als Geberin, meine rezeptive Phantasie als dankbare Nehmerin, sie haben sich bei dieser Begegnung durchdrungen. Und keine hat seither mehr von der andern gelassen.

Unsere Freude am Paradiese hatte die Pflege auch der persönlichen Beziehungen zu Amiet im Gefolge. Oft wurde geschwiegen und geschaut, oft auch gesprochen und diskutiert. Es bleibe nun dahingestellt, ob Amiet seinen damaligen Ausspruch „ein jedes gute Bild ist auch dekorativ“ heute noch tun würde oder nicht. Mit Amiets Kunst ist diese Wahrheit immer und jederzeit verknüpft geblieben und das soll uns genügen. Und Eines weiss ich: Jenes Wort hat sich mir, sobald es gefallen war, in Farbe umgesetzt und als Farbe erzieherisch auf mein Auge gewirkt. Wohl war das erst möglich, nachdem durch mein unmittelbares Erfassen der Hodlerschen und Amietschen Kunst mein Auge wieder zu schauen gelernt hatte. Denn wo das Auge nicht schaut, da öffnet es sich auch dem Worte nicht. Ist aber unser Auge sehend, so werden auch alle unsere übrigen Sinne zu Farbe und Licht. So sah ich von da ab das Amietsche Wort: Jedes gute Bild ist auch dekorativ. Ich sah zum Beispiel, dass das, was man gewöhnlich Farbe und Linie nennt, auf einem Bilde nur dann Berechtigung hat, wenn es ihm — dem Bilde — einen neuen Eindruck schenkt, und ich sah auch, dass durch diesen neuen Eindruck die Farbe im Bilde als Farbwert und als Linienwert erst entsteht. Als Farbwert, wenn zum Beispiel Gelb und Violett sich gegenseitig erzeugen, und als Linienwert, wenn eine Linie durch die andere geboren wird, wie die andere durch die eine.

Ein Weiss, das, in ein Blau hineingesetzt, mit diesem sich nicht zu einem selbständigen Ganzen, zu einer eigenen Welt in unserm Auge verbindet, wirkt nur zerstörend. Es ist überflüssig und alles Überflüssige ist Arbeitsverlust. Durch das Weiss, das

in dem Blau zur Null wird, wird auch das Blau in dem Weiss zur Null.

Der Blumenstrauss, mit dem wir unser Zimmer schmücken möchten, wirkt nur negativ, wenn die einzelnen Blumen unter sich nicht gegenseitig sich bedingen und zur Welt eines selbständigen Eindrucks emporheben. Und negativ wirkt es auch, wenn der Blumenstrauss zwar seine eigene Welt zum Ausdruck bringt, diese aber mit ihrer Umgebung — dem Zimmer — nicht verwandt ist und nicht zu ihr passt. Könnte ein Blumenstrauss reden, so würden wir wohl ab und zu die Worte vernehmen: Bitte, bitte, nicht hier hinein, ich kann nicht leben in einem Zimmer, auf das ich nicht gestimmt bin. Diese Stimmung, das ist die Verwandtschaft der Werte, wodurch Blume und Zimmer zu Einem werden. Für unser Auge liegt die Stimmung in der Farbe. Jede Blume lebt ihre eigene Farbenwelt. Gleichwie auch jedes Zimmer seine eigenen Farben-, Linien- und Raumwerte haben sollte. Und wenn nun die Farbenwelt der Blume und diejenige des Zimmers sich in unserem Auge zu einem neuen Eindruck stimmen, zu einem neuen Sein verbinden, wenn die Zusammengehörigkeit von Blume und Zimmer aus unserm Auge als neue Einheit ersteht, dann sind Blume und Zimmer für unser Auge ein im wahren Sinne des Wortes Dekoratives, durch und durch Künstlerisches.

Denn, um dem Spiele mit Wörtern ein Ende zu bereiten, muss es gesagt sein: Dekorativ und Künstlerisch sind ein- und dasselbe. Der Schmuck, die Dekoration, das Ornament, sie alle liegen darin, dass durch sie neue Kunstwerte entstehen, und es ist ganz falsch und töricht, sie als etwas Äusserliches zu betrachten, das des inneren Zusammenhangs mit dem geschmückten, dekorierten Objekt entbehren dürfe. Ein Orden, der dem Urheber einer grossen Tat angeheftet wird, ist keine Zierde für ihn, denn er steht mit der Tat in gar keinem innern Zusammenhang. Ein Schmuck seines Daseins wird der Mensch nur durch seine menschlichen Leistungen, seine menschlichen Taten, sein menschliches Leben. So bedeutet auch in der Malerei jeder Farbwert und jeder Linienwert eine malerische Tat, das ist: eine Tat der Farbe. Was interessiert es uns, dass die gelben Blumen in der grünen Wiese auf jenem Bilde dort Löwenzahnblüten sein sollen? Wir können auf dem Bilde doch nicht den Löwenzahn

wissenschaftlich untersuchen. Dass das richtige Gelb in das richtige Grün hineinkommt, dass die einzelne Linie durch die Art ihrer Einfügung in die Welt der übrigen Linien eine neue Welt erschafft, das macht das Gemälde aus. Oder auch, dass das richtige Blau in das richtige Rot trifft. Das Weihnachtsfest 1897 war von uns durch eine Amietsche Winterlandschaft gefeiert worden. Blaue und gelbe Schneedächer, grüner und rötlich violetter Wald, blauer Jura, dem rötlich-weiße Schneepartien scharf charakteristisch und doch streng einheitlich sich einlegen, blauer Himmel. Im Vordergrund rostrote Bäume an der Landstrasse, auf der eine blaue Figur sich im Schnee den Weg sucht. Was hat diese Figur da zu tun? So ein Staffagestück, ein „Gegenstand“, mitten in einer Landschaft, die ihrerseits ganz zur Welt der reichsten Farbe geworden ist! Ich bat Amiet, die Figur zu entfernen. Er sagte Ja. Bald darauf wiederholte ich meine Bitte und Amiet wiederholte sein Ja. Dabei indessen blieb es und weiter geschah nichts. Und als ich dann später einmal nach mehrtägiger Abwesenheit von Hause in der Hoffnung heimkehrte, Amiet habe mir sicherlich die Beseitigung der Figur als Überraschung aufgespart und ich werde nun meinen Wunsch erfüllt finden, da harrte meiner eine Enttäuschung: die Figur stampfte immer noch Schnee. Als ich mich nun abermals hinter den Maler machte, da antwortete er mit einer Frage: „Muss die Figur weg, oder sollte sie nur ein bisschen besser gemalt sein?“ Jetzt fiel der Schleier von meinem Auge. Mit einem Male sah ich in dem Männlein oder Weiblein ganz nur das, was es sein will und auch ist, und eben das hatte ich vorher nicht gesehen, den Farbwert, das Blau, das aus dem Rostrot der Bäume dem schauenden Auge ganz von selbst sich ergiebt. Und ich dankte Amiet von Herzen, dass er mein früheres Verlangen nicht befolgt hatte.

Wohl liegt der Einwand nahe: Ja, wenn aber der Gegenstand als solcher dem Maler ganz ohne Interesse ist, für was ist dann der Gegenstand dem Maler vonnöten? Doch entspringt dieses Bedenken einer irrtümlichen Auffassung. Dem echten Maler ist der Gegenstand immer von Bedeutung. Es ist und bleibt Grundbedingung für das Gelingen einer jeden malerischen Arbeit, dass ihr Urheber sich für seinen Gegenstand interessiert und sich in der Wahl desselben nicht vergreift. Aber, muss ich hier

weiterfahren, dieses Interesse bleibt beim berufenen Maler immer ein malerisches und beschränkt sich auf die Werte des Gegenstandes, welche der Künstler in der betreffenden malerischen Arbeit zur eigenen Welt erstehen lässt. Dabei wird ein und derselbe Gegenstand nicht nur durch die verschiedenen Maler auch von verschiedenen Seiten erfasst werden, sondern es wird auch ein- und derselbe Maler von dem gleichen Gegenstand heute diese und morgen vielleicht ganz andere Farb- und Linienwerte verarbeiten. Stets jedoch wird der echte Maler sich auf die Eigenwerte der Malerei, das heisst auf die Werte konzentrieren, mit welchen die Malerei und nur die Malerei arbeitet. Nur mit diesen vermag er malerische Taten zu vollführen, während die andern Werte, die nicht der Malerei eigentümlich sind, nur auf andern Gebieten ergründet werden können.

Der Papiermacher, der Hadern, Holz, Stroh und anderes mehr verschafft, will wohl schwerlich durch sein fertiges Produkt eine Vorstellung jener Materialien, wie sie in ihrem Rohzustande waren, erwecken. Er verwertet vielmehr nur einzelne Eigenschaften seiner Rohmaterialien und bildet aus diesen Sonderwerten ein neues, selbständiges Sein.

In ganz ähnlicher Weise will auch der Gebirgsmaler nicht etwa die Gebirgsnatur wiedergeben. Ein Gebirgsbild wird uns nicht den bequemsten oder den interessantesten Besteigungspfad führen oder die geologische Schichtenlagerung erschliessen. Das sind Dinge nicht, die der Bergsteiger oder der Geologe vom Gebirge selbst erfragen müssen, das ja auch von dem Maler um die Werte gebeten wird, deren er bedarf; sondern: die Farb- und Linienwerte, die aus seinem Auge zu einem eigenen, selbständigen Dasein geboren werden. Zu einem eigenen, selbständigen Dasein, das immer die Verarbeitung, niemals die reine Wiedergabe der natürlichen Farbe sein will. Die getreue Wiedergabe der Farbe der Natur kann gar nicht in der Aufgabe der Malerei liegen, schon darum nicht, weil die Malerei gezwungen ist, auf die natürlichen Farbwerte zugunsten der Werte der künstlich erzeugten Farbe zu verzichten, und weil sie an die Stelle der Farb- und Linienwerte im Raum den individuellen Auftrag der Farb- und Linienwerte in der Fläche treten lässt.

Die Pracht der Natur finden wir überhaupt nirgends anders, als in der Natur selbst. Sie ist aufs engste mit ihrem eigenen Schöpfer verbunden und keine ihrer Nachbildungen vermag sich mit der Herrlichkeit des Originals auch nur von ferne zu messen.

Die Malerei aber ist keine Nachbildung. Sie ist in jedem ihrer Werte eine Tat, und Taten sind immer schöpferischen, niemals nachbildenden Wesens. Und wie die Göttlichkeit der Natur nur durch die Natur selbst geoffenbart werden kann, so erleben wir den unendlichen Reichtum der Malerei auch nur in der Welt der Eigenwerte der Malerei und nirgendwo sonst. Das setzt voraus, dass wir für die Welt dieser reinen Eigenwerte, wie sie uns ganz und nur im Gemälde entgegentreten, empfänglich sind, und es sagt zugleich, dass, wenn uns die Fähigkeit zur rückhaltlosen Hingabe an die im Gemälde selbst enthaltenen Werte abgeht, wir dann für den malerischen Reichtum in seiner Fülle nicht berufen sind.

Sollte es aber wirklich so schwer sein, unsere Seele ganz den reinen Bildwerten zu öffnen? Wir brauchen ja nur unser Auge ganz seiner ursprünglichen Aufgabe, die ist: zu schauen, zurückzugeben, und wir sind bei der Konzentration auf die reine Farbe angelangt. Und reine Farbe ist ja auch das Gemälde, Farbe als Farbwert, Farbe als Linienwert, Farbe als Farbauftrag in die Fläche. Überlassen wir also unser Auge ganz seiner eigentlichen Bestimmung, so gehört es von selbst den reinen Werten der reinen Malerei. —

Es war im schweizerischen Salon 1904 in Lausanne. Meine Frau und ich waren im hintern Saale bei den Amietbildern und den grossen Hodlerwerken, die ich im gleichen Jahre schon in Wien gesehen hatte. Da wandte ich mich einmal um — und sah mich ahnungslos von einer Welt von Rot und Grün so erfüllt, dass ein Anderes daneben nicht mehr existierte. Der Reichtum der Einheit von Rot und Grün war mein einziger Gegenstand, meine ganze Seele. Plötzlich entdecke ich: das ist ja die in der Presse so verschrieene „Toilette“ von Auberjonois. Und ich laufe auf das Sekretariat und erkundige mich nach dem Preis.

Ein anderes Mal: Unerwartet hatte über Mittag die Kunst Albert Trachsels einen neuen Einzug bei uns gehalten. Gedankenlos trete ich in den Raum, und der Eindruck der herrlichsten

Aquarellwerte lässt mich nicht mehr los. Auch da wieder nur Farb- und Linienwerte, die mir der ganze Inhalt waren. Kein Plätzchen in mir, auch kein kleinstes, für irgend etwas anderes. Die Eigenwerte dieses Trachselbildes waren mir meine Welt. Und als später die Neugierde nach dem Gegenständlichen sich einmischen wollte und von einer versunkenen Stadt sprach, konnte ich sie nur als Profanation empfinden.

Freilich stehen solche Erlebnisse in Opposition zu Adolf Hildebrand, Problem der Form V, 56/57 und 70/71:

„Die Erscheinungsgegensätze, welche Raumwerte bewirken, sind Linien, hell und dunkel, und Farben. Sie bewirken jedoch erst dadurch einen Raumwert, werden erst dadurch wirksam für die Formvorstellung, dass sie sich mit gegenständlichen Vorstellungen assoziieren, dass wir sie auf gegenständliche Natur beziehen. Die perspektivisch verkürzte Linie würde uns kein Zurückgehen verdeutlichen, eine Überschneidung von Linien nicht die Gegenstände hintereinanderreihen, wenn wir die Linie nicht als Begrenzungslinie eines Gegenstandes erkennen würden. Hell und Dunkel bekommt erst die modellierende Kraft als Licht und Schatten durch ihre gegenseitige Lage, aus der wir die Form eines Gegenstandes erkennen. Als sogenanntes Losgehen von einander bedeutet das Hell oder Dunkel entweder das Nähere oder das Fernere, je nachdem die Kennzeichen der Gegenstandsvorstellung es bestimmen. Ebenso wirken die Farbengegensätze nur dadurch raumgestaltend, dass uns eine gegenständliche Vorstellung dabei vorschwebt. Beim Teppich, wo letztere fehlt, wirken die Farben nur als Farben. Das heisst also, ohne dass uns ein gegenständliches Bild erweckt wird, drücken diese Merkmale kein Näheres oder Entfernteres aus.“ . . .

„Als verbindende und trennende, vor- und zurücktreibende Kräfte wären nun auch die farbigen Kontraste zu erwähnen. Es ist auf der Hand liegend, dass die Farbe in einem dienenden Verhältnis zur räumlichen Vorstellung steht und nur insofern beim Bild von einer inneren Einheit der Farbe die Rede sein kann, als diese an der grossen Arbeit, ein Raumganzes zu bilden, teilnimmt. — Nicht um den Reiz der Farbe an sich, wie beim Teppich, sondern um ihr Erscheinungsverhältnis als Distanzträger handelt es sich in erster Linie. Dies verlangt dann wieder eine ganz spezielle Kenntnis der Farbenverhältnisse, ihrer Tonwerte und macht einen speziellen Besitz der malerischen Erfahrung aus, auf die ich deshalb auch nicht näher eingehen kann.“

Soweit Adolf Hildebrand. Nach ihm feiert somit im Teppich die Farbe ihr eigenes, selbständiges Dasein, während sie sich in der Malerei mit dem Raume zu einer gemeinsamen Existenz zu verbinden hätte. Das würde also heissen: Im Teppich gehört der Farbe das Anrecht auf unser ganzes Auge, in der Malerei aber

darf sie vom Auge nur das beanspruchen, was der Raum ihr übrig lässt.

Darin läge aber doch einfach eine Entwürdigung der Farbe. Die Farbe, der im Teppich unser ganzes Schauen gehört, ist in der Malerei sicherlich nicht mit weniger zufrieden. Und das malerische Leben ist nicht bedingt durch eine Gegenstandsvorstellung, mit der die Farb- und Linienwerte sich zu Raumwerten verbinden können, sondern durch das Auge, das sich der Welt der reinen Farbwerte und der lautern Linienwerte ganz zu eigen gibt. Der Gegenstand in der Malerei verwandelt nicht Farbwert und Linie in den Raum, sondern er, der ganz Farbwert und Linie ist, überliefert den Beschauer ganz der Welt von Farbwert und Linie.

Das räumliche Erschauen der Malerei ist dem Auge, das den Eigenwerten des Kunstwerks Treue hält, gänzlich fremd. Ihm ist, indem es die Farbe ganz nur als Farb- und Linienwerte erfasst, die Welt der Farbe unabhängig von Fläche und Raum. Zieht es aber sein Urteil über Fläche und Raum hinzu, so sieht es die Farbe jeweilen in der Form, die das Kunstwerk ihm gegeben hat, und das ist in der Malerei nicht der Raum, sondern die Fläche.

„Von geringerem Belang“, schreibt der jetzige Geheime Regierungsrat Herr Professor Dr. Hugo v. Tschudi mir im Jahre 1903, „erscheint mir daneben, dass Ihre Aesthetik etwas einseitig ausgefallen ist — eben auch unter dem Einfluss Ihrer wesentlich auf dekorative Flächenwirkung ausgehenden Schweizer Freunde. Durchaus berechtigt, wo es sich darum handelt, eine Wandfläche zu schmücken, dürfte diese Ästhetik doch gerade den grössten Meisterwerken der Staffeleimalerei gegenüber (Meninas und Hilanderas von Velasquez, Staalmeesters von Rembrandt u. v. a.) zu kurz kommen. Gewiss ist eine Billardkugelplastik, wie sie die Bewunderung des Philisters (auch des malenden!) ausmacht, unkünstlerisch; andererseits ist doch das Streben nach Raumwirkung eines der treibenden Elemente in der Entwicklung der malerischen Anschauung — bis auf den heutigen Tag, wo dieser Absicht ebenso das Marées-Hildebrandsche Problem der Form, wie das Licht- und Luftproblem des Pleinairismus dient.“

Dieser Brief Herrn von Tschudis, eine der grössten Freuden, die mir je zuteil geworden sind, weckte in mir das starke Bedürfnis nach Velasquez. Ich freute mich ordentlich darauf, eingestehen zu können: Ja, ich habe Unrecht gehabt, der Maler aller Maler hat mich bekehrt!

Als ich dann später wirklich zu Velasquez kam, da offenbarte sich meinem Auge die Welt der Farbe in nie geahnter Pracht und Herrlichkeit — aber es war auch die Welt der Farbe in der Fläche in nie geahnter Klarheit und Reinheit. Und von da ab wusste ich: ob eine Malerei Raum scheint oder Fläche, das hängt viel mehr vom Auge des Beschauers ab, als von der Malerei.

Aber, möchte ich hier fragen, ist es denn so wesentlich, ob man die malerischen Werke so sieht oder so? Ist nicht ein Jeder am glücklichsten in seiner eigenen Illusion?

Gewiss ist er es und es wäre eine Roheit, ihn seines Glückes zu berauben. Unabhängig hievon wollen aber doch wir alle nicht vergessen: In Wahrheit liegt die malerische Illusion darin, dass wir durch die Malerei zu einem völlig Neuen wiedergeboren werden. Und das ereignet sich für uns nur dann, wenn wir ohne Rest in der Welt der malerischen Eigenwerte aufgehen. Ohne Rest: wir wollen uns ganz geben, so werden wir auch ein Ganzes, ein Sein, eine Welt empfangen.

Umgekehrt wende ich ein: Wenn wir den Eigenwerten des Kunstwerks nicht treu bleiben, wenn wir uns die Verwandlung dieser Werte gestatten, wo hat sie dann aufzuhören? Wenn die malerischen Werte der Farbe in der Fläche zu Raumwerten verwandelt werden dürfen, warum dann nur zu Raumwerten? Warum zum Beispiel nicht auch zu erzählenden Werten? Wenn ich überhaupt verwandeln darf, so will ich mich auch über die Märchen freuen, die von der gemalten Märchenerzählerin erzählt, oder über die Schlachten, die von den gemalten Kriegern geschlagen werden. Ist eine Verwandlung gestattet, so muss auch der andern ihr Recht werden Aber die Malerei geht dadurch verloren.

Ein anderes ist es, wenn die Malerei, statt vom Auge in der Fläche erfasst zu werden, als Welt der reinen Farb- und Linienwerte gesehen wird. Das ist keine Verwandlung, es ist kein Einweben von Elementen, die nicht im Gemälde selbst enthalten sind, sondern es ist eine Konzentration des Auges auf die ursprünglichsten Werte der bildenden Kunst. Zwar soll schon Messias, das Gotteskind, die Welt als Fläche geschaut haben:

„Und weil nun“, erzählt von ihm Carl Spitteler in Prometheus und Epimetheus, II. Auflage, 263, „gänzlich Neuling war

sein Auge, welches niemals noch erfahren die Entfernung und Verkürzung, auch sein Geist noch nie gelernt den ungeheuren Raum und aller Dinge schachtelförm'ges Dasein, konnt' er das Gemälde nicht vertiefen, glaubt' es alles ebenen Planes sich bewegend herwärts einem schwarzen Vorhang.“

Messias war aber ein Gotteskind, kein Menschenkind. Und ich glaube nicht, dass jemals, auch im Kindesalter nicht, ein Menschenauge die Fläche geschaut habe, ohne gleichzeitig — ein jedes an seinem Ort — auch zum Raume geworden zu sein. Kein Auge, das da, wo Fläche ist, Fläche erlebt, es sei denn, es erlebe da, wo Raum ist, auch den Raum.

Wenn ich noch nie etwas anderes habe sich bewegen sehen, als eine Schnecke, so bewegt sich die Schnecke für mich weder langsam noch schnell, sie bewegt sich einfach. Erst wenn ich sehe, dass die Schnecke vom Käfer überholt wird, erst dann bewegt sich für mein Auge die Schnecke langsam und der Käfer schnell. Und wie mit der Geschwindigkeit der Bewegung, so ist es auch mit der Anschauung von Fläche und Raum. Wenn ich noch nie gesehen habe, dass es Dinge gibt, die im Raume liegen, so habe ich auch noch nie Dinge in der Fläche gesehen. Erst indem ich gelernt habe, räumlich zu sehen, wurde in meinem Auge gleichzeitig auch die Fläche geboren, und umgekehrt.

Wenn ich von Bergeshöhe ins Flachland schaue, so erfasse ich dieses als Ebene. Mein Auge hat im Laufe der Zeit gelernt, da, wo es kein Plastisches, Körperliches, Vertieftes oder Erhöhtes sieht, ein Flaches, Ebenes zu schauen. Anders das Kind; so lange ihm das Räumliche noch fremd ist, ist ihm auch die Fläche noch eine unbekannte Welt. Es ist nun hier nicht der Ort, die Frage zu beantworten, ob das Kindesauge, solange es die Fläche und den Raum noch nicht sieht, überhaupt irgend etwas zu schauen imstande sei oder nicht. Es bleibe gänzlich sich selbst überlassen, ob die ersten Fähigkeiten des Auges zur Farbe an und für sich und zur Farbe in der linearen Bewegung, und seine Fähigkeit zu der sichtbaren Fläche und dem sichtbaren Raum sich sukzessive eine nach der andern einstellen oder ob sie alle gleichzeitig das Auge beseelen.

Fest steht Eines: Die Sichtbarkeit alles Sichtbaren, der Urquell, aus dem alles Schauende schöpft, liegt in der Farbe. Die

Farbe ist die Mutter ihrer selbst, die Farbe ist auch die Mutter der sichtbaren Linie, die Farbe endlich ist auch die Mutter der sichtbaren Fläche und des sichtbaren Raumes. Allen bildenden Künsten ist Eines gemeinsam: das Auge, das in der reinen Farbe sein Glück findet. Und in diesem Gemeinsamen erst finden die Eigenwerte jeder bildenden Kunst ihr eigenes Glück.

Das innige Einbetten von Gelb in Lila oder von Rot in Grün, das richtige Gelb in Gelb oder Blau in Blau — das alles scheint so einfach und ist doch vielleicht die höchste und seltenste aller malerischen Künste. Eine Farbe so schauen, dass sie in der andern Farbe sich selbst erlebt, wie diese andere sich in der einen; ein Rot in dem andern Rot so erfassen, dass der Reichtum von Rot in Rot unserm Auge zum Inbegriff alles Daseins wird, wie unser Auge auch seinerseits dem Rot in Rot die Welt bedeutet — das ist der erste und der letzte Wille alles Schauens, und wer ihm fremd wird, der entfremdet sich der Malerei.

Die Farbe ist sich Selbstzweck, und wenn es wahr ist, dass jedes Werk echter Kunst einen Einsatz an menschlicher Kraft, den Kampf eines menschlichen Lebens um sich selbst bedeutet, so ist nicht minder wahr, dass die Malerei ganz und nur das Auge ist, das rein und restlos um Farbe kämpft. Die Malerei ist der Mensch, der sein ganzes Sein der Farbe schenkt. Und dem die Farbe dadurch lohnt, dass sie als neue Welt einer neuen Farbe in seinem Auge neu ersteht.

Und wie jeder Mensch ein von den andern Menschen verschiedenes Individuelles bedeutet, so gibt sich auch nicht die Gesamtheit der Maler einer Gesamtheit der Farbe, sondern jeder Maler schaut seine Farbe, der er den ganzen Reichtum seiner individuellen Welt zu eigen gibt und die aus ihm zur Herrlichkeit der Welt seiner Farbe neu ins Dasein tritt.

Und was von jedem Maler gilt, das gilt auch von einem jeglichen seiner Bilder. Denn, wenn schon sein Auge immer eines ist, so ist es doch immer wieder ein anderes, sodass, obgleich der Maler immer einer bleibt, in jedem seiner Bilder doch immer wieder ein anderes Menschliches als Welt einer andern Farbe neu sich erschafft. Einer andern Farbe, die doch immer die eine ist, denn jede ihrer Welten ist die ganze Seele des einen Schöpfers.

Und mit dem Beschauer ist es ein Gleichtes. Jeder Beschauer lebt in seinen Bildern sein eigenes Auge und wird aus jedem von ihnen zu einer neuen Welt seiner Farbe wiedergeboren.

Amiet:

Zwei nackte Mädchen sitzen in einer Löwenzahnwiese. Was sie tun? Scheinbar nichts. Sie leben der Harmonie zwischen sich selbst und mit der Natur und nichts ist im Bilde, das sich nicht eins wüsste mit dem Ganzen. Gelb in Gelb auf grünem Grund. Die Mädchen, die Natur, die ganze Arbeit des Künstlers, alles hat sich dem Einklang von Gelb in Gelb geschenkt. Eine göttliche Welt von Gelb in Gelb.

Oder: Ob es schneit, das wissen wir nicht; so tiefer Winter ist es. Alles, die Landschaft, die Gehöfte und ihre Gärten und Bäume, die ganze Malerei, alles ist winterliches Weiss. Ein herrlicher Reichtum in Farbwert und Linie, Weiss, eingebettet in Weiss. Alles ist zur Pracht von Weiss in Weiss geworden.

Oder: Dem Grund von Rot in Rot ist das Brustbild des Künstlers eingelegt, das Gesicht Rot in Gelb, der Rock Gelb in Rot. Das Ganze dem Auge eine Fülle, eine Innigkeit, wie sie nur möglich ist, wenn die Natur ihre ganze Seele der Farbe darbringt.

Alle drei Bilder eine Kunst und doch jedes einzelne die Unendlichkeit einer neuen Welt.

Auberjonois:

Ein Strauss von Réséda und Kornblume auf grauem Grund. Es ist dieselbe Kunst wie bei der „Toilette“, derselbe Reichtum in derselben Harmonie. Aber die Farbe hat in diesem kleinen Bildchen dem Gleichklang zweier Werte noch viel mehr als in der „Toilette“ Alles zu eigen gegeben, was sie zu geben vermag. Und unser Auge dankt es ihr, indem es auch seinerseits dem Blau in Grau sein ganzes Schauen opfert.

Ein Sonneneffekt auf Maloja von Giovanni Giacometti erregt wegen seiner spektrumartigen Farbentrennung vielfachen Widerspruch. Obschon diese Art, zu schauen, nicht neu und zum Beispiel bei den französischen Impressionisten schon lange zu Hause ist. Und nicht nur bei ihnen. Wir alle wissen ja, dass das Licht, wie wir es zu sehen gewohnt sind, nicht einfach, sondern

zusammengesetzt ist. Und uns allen ist dieses Wissen zum Schauen geworden, sodass wir im Reichtum des Regenbogens unmittelbar das gleiche Licht der Sonne sehen, das wir gewöhnlich Weiss nennen. Und wie wir gelernt haben, die Herrlichkeit der Sonne in allen Farben zu sehen, so darf der Künstler sie aus eigener Kraft auch so schauen. Es kommt ja nur darauf an, dass das Auge die Farbe als ein selbständiges Dasein erlebt; wo das geschieht, da sind alle weiteren Erwägungen bedeutungslos. Und dass der Sonneneffekt von Giovanni Giacometti die selbständige Leistung seiner reinen Farbe ist, das leuchtet aus dem ganzen Bilde und aus jedem einzelnen seiner Werte.

Nur der Blinde lässt dawider den Ruf ertönen, die Farbe allein genüge nicht, der Reiz der Farbe an sich sei nur Tapete.

Nein, die Farbe ist nicht Tapete und die Tapete ist nicht Farbe. Das ist gerade der Unterschied, dass jede Malerei den konzentrierten Willen eines einzelmenschlichen Lebens zur lautern Farbe bedeutet, während das Menschliche, das der Tapete innerwohnt, Maschine ist. Die Tapete ist der Mensch, der seine Fähigkeit zur Farbe nicht der Welt der Farbe, sondern der Maschine weiht, und ist dann eine Tat der Maschine. Die Malerei hingegen ist in jedem Farbwert, in jedem Linienwert, in jedem Farbauftag die rückhaltlose Hingabe eines Menschlichen an die Farbe, eine Tat der Farbe, durch welche ein menschliches Leben zu einem neuen Dasein seiner Farbe wird.

Staffeleimalerei und Freskomalerei, beide sind ganz Auge, beide sind ganz Farbe. Die Eigenwelt des Freskobildes, durch die es von der Staffeleiarbeit sich unterscheidet, liegt darin, dass es nicht die Leinwandfläche, sondern die Wand aus ihrem innern Wesen heraus, als Glied der Architektur, der Farbe schenkt.

So führt aller Wille der Malerei nicht aus der Farbe hinaus, sondern in die Farbe hinein. Er ist der Kampf alles Menschlichen um die Farbe.

Worin liegt die Grösse Ferdinand Hodlers? Es lässt sich in Worten nicht sagen, was nur vom Auge erschaut werden kann: Wenn Einer alles Menschliche ganz dem Rhythmus der Farb- und Linienwerte zu eigen gegeben hat, so ist es Ferdinand Hodler. Und wenn Einer die Wiedergeburt der rhythmischen Werte des

Menschlichen zur Welt seiner eigenen individuellen Farbe bedeutet, so ist es wiederum Ferdinand Hodler. Und die Wiedergeburt der rhythmischen Werte des Menschlichen ist in Hodler die Wiedergeburt des ganzen Menschen.

Die Farbwerdung alles Menschlichen zur Farbe Ferdinand Hodlers, das ist die Hodlersche Malerei. Im Gegensatz zu so vielen Aktmalereien, in denen die Farbe nicht Farbe wirkt, sondern zum Willen des Fleisches wird.

Kaum Einer hat so wie Hodler um das Leben gekämpft, kaum Einer hat so wie er zur Farbe sich durchgekämpft. Zur Welt seiner Farbe und durch die Welt seiner Farbe zur Welt der Farbe überhaupt.

* * *

In meinem Verhältnis zur heutigen Malerei und zu allem Malerischen bitte ich, dem Evangelisten widersprechen zu dürfen.

Im Anfang war die Farbe. Alle Dinge sind durch sie gemacht, und ohne sie ist nichts gemacht, was gemacht ist.

BIBERIST

OSCAR MILLER

□ □ □

FREUE DICH!

Und das ist wahr! wenn du Freunde hast,
Die dir in herzlieber Güte geben,
Was nur Dein Wünschen im Traume fasst,

Dann ist ein tagelang haltendes Beben,
Dann ist ein Strömen in dir von Klang,
Dann ist ein Frühlings- und Sonnenstrahlweben,

Dann ist ein Läuten in dir, ein Gesang,
So duftig, wie fallenden Blumenblatts Schweben
Und dennoch so stark, wie das wachsende Leben!

CHARLOT STRASSER

□ □ □