

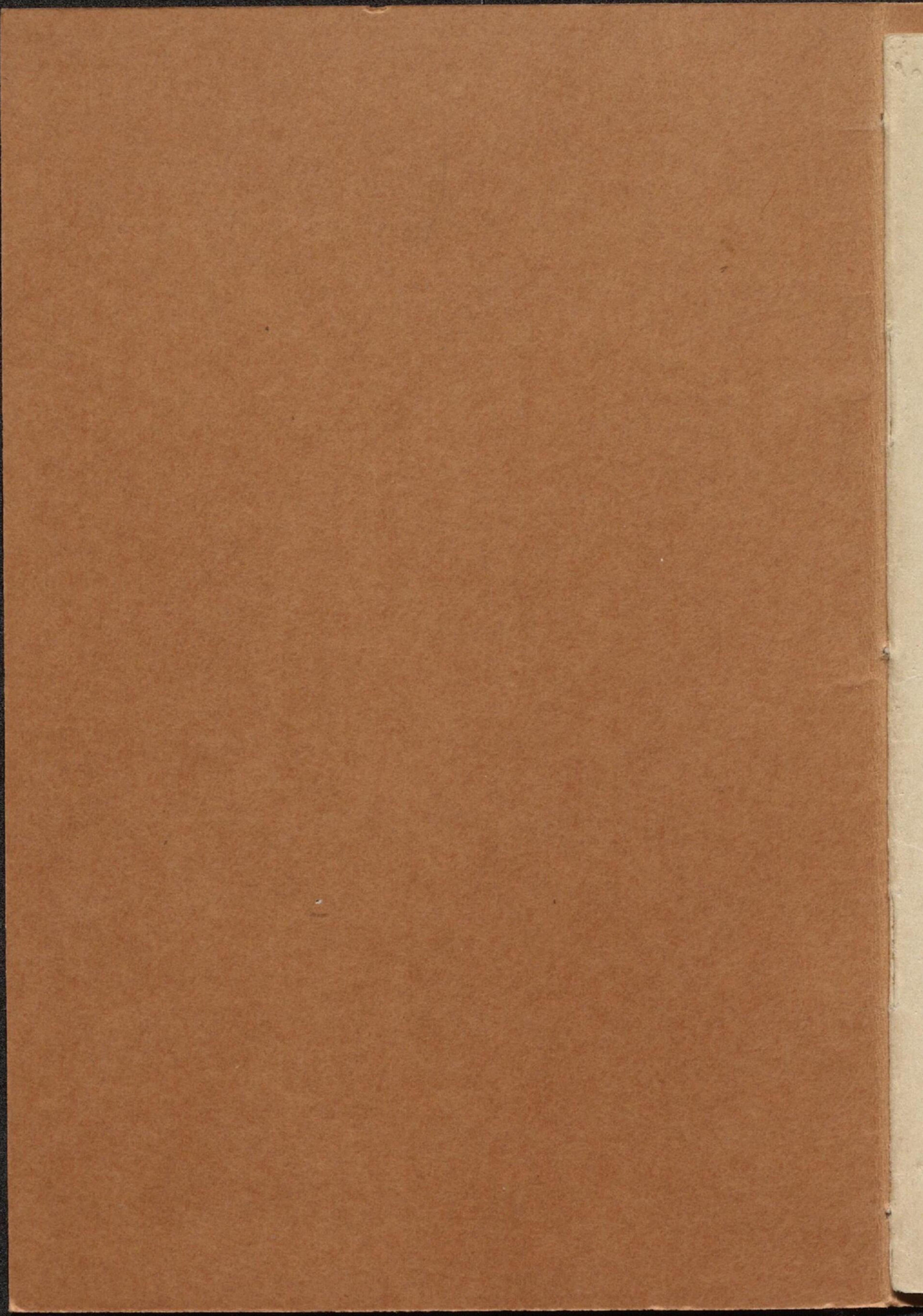
Sächsische

6		A
---	--	---

2155
------

Landesbibl.







10

Zur  
**Otto Fischer-Ausstellung**

im  
**Kunstsalon Arnold**

Ein Versuch



Sonderabdruck  
aus Nr. 28, 31 und 32 des Dresdner Journals  
1906



Sächsische  
Landesbibliothek

0 3. SEP. 1990

Dresden

I.

Lebten wir in bezug auf künstlerische Dinge in glücklichen Zeiten, so genügte es zu sagen: Die Fischer-Ausstellung ist eröffnet, gehet hin und seht sie euch an! Genießt vor diesen Blättern die Welt der weiten, licht- und lusterfüllten, in Farbenschönheit schimmernden Räume, freut euch dieses klar- und großsehenden Künstlerauges und dieser leichten und sicheren Künstlerhand, die im Dienste einer wahren, ernstesten und freudigen Künstlerpersönlichkeit stehen.

Aber wir leben nicht in diesen Zeiten, und da heißt's denn etwas weiter ausholen — so sauer auch gerade vor diesen Werken, die so ganz zum unersättlichen Sehen einladen, alles Reden und Schreiben anmutet.

\* \* \*

Es ist nicht nur die große Schönheit der Fischerschen Pastelle und Radierungen an und für sich, die uns diese Ausstellung so wertvoll macht, sondern vor allem ist es die uns jetzt geschenkte Erkenntnis der glänzenden Entwicklung, die dieser Dresdner Künstler in der letzten Zeit gehabt hat. Vor etwa zwölf Jahren malte er mit mehr als durchschnittlichem Gelingen, aber doch auf schulmäßigen Wegen gehend, Freilichbilder. Sie befriedigten ihn nicht. Er fand dann einen großen Erfolg im modernen Plakat, aber nur, um auch dieser Kunstübung, die ihn nicht ausfüllen konnte, bald den Rücken zu kehren und um zur Schwarz-Weiß-Kunst überzugehen. Vordem waren ihm freilich schon einige sehr gute Linienradierungen gelungen.

In dieser Schwarz-Weiß-Kunst, in Steinzeichnungen, Aquatintaradierungen zc., zeigt er sich nun einigermaßen als Träumer, dem die wirkliche Natur, wie sie sich dem Auge, der Hand und dem Materiale des bildenden Künstlers



anbietet, nicht genügt; als Phantast, der hinter den Erscheinungen nach den Seelen der Dinge tastend sucht, der also diese Dinge weniger auf die dauernde objektive Gesetzmäßigkeit ihrer Erscheinungsform hin ansieht, als auf die zweifelhafte Fähigkeit, einer geahnten und erdichteten, gewünschten und exträumten, im ganzen aber völlig ungarantierten Naturseele Ausdruck zu geben.

Diese spiritualistische Richtung der Kunst ist nicht schön, aber was Fischer damals innerhalb dieser Richtung leistete, ist sicher hochinteressant. Denn was auch heute noch sein bester Ruhmestitel ist: Keinen Strich zu geben, den er nicht persönlich gewertet und gefühlt hat, das hob ihn schon damals aus der Menge hoch hervor.

Der Künstler hatte mit diesen Werken Erfolg; noch mehr Erfolg hatte die ganze phantastisch-literarische Richtung selbst, nebst ihren kritischen Befürwortern. Wir stehen ja heute im Zeichen der „Seelen und Phantasiekunst“, und nicht Leibl, Trübner und Liebermann, sondern Ausnahmeerscheinungen: Böcklin, der wahrhaft mächtige Dichter aber wenig gute Maler, und Klinger, der große Denker und Grübler, aber schwache Radierer sind Trumpf. Immerweiteren Kreisen wird systematisch der grundlegende Gedankengang aus dem Kopfe getrieben, daß die bildenden Künstler mit dem Meißel Marmor zu hämmern, mit Pinsel und Spachtel Farben auf die Fläche zu tragen und mit der Metallnadel die Kupferplatte zu reißen haben und daß sich für die bildende Kunst aus diesem engsten und ewigen Gefettestein ihrer Technik an die sichtbare und greifbare Wirklichkeit die Konsequenz ergibt: Diese Wirklichkeit zu erobern, die Schönheit und Gesetze ihrer Erscheinung darzustellen.

Es spricht wohl sehr für Fischers guten innerlichen Wuchs, wenn er trotz seiner Erfolge und trotz der gerade in Dresden besonders heftigen Strömung der Zeit, wenn er der Phantasiekunst den Rücken kehrte und uns heute mit echten realistischen Impressionen überrascht.

Landschafter, freilich, ist er geblieben. Aber er bringt der Landschaft heute keinerlei anthropomorphisches und literarisches, sondern nur ein rein künstlerisches Interesse



entgegen; d. h.: er sieht als Künstler nur das von der Natur, was gewissermaßen in seinem künstlerischen Materiale schon vorgebildet liegt. Das aber ist eben nicht weniger als diese ganze Wirklichkeitswelt, soweit sie sich in unserm edelsten Organ, im Auge spiegelt; das ist vor allem der Raum, der mit und durch uns ward, der Raum, den die Menschheit in jedem ihrer Vertreter neu erobern, in jedem Hirn neu aufbauen muß, der Raum, ohne den wir uns ein „Da-sein“ nicht vorstellen können, der Raum, den die Formen füllen und der von Licht und Luft durchflutet und von Farbe durchschimmert wird, der Raum, um dessen Erscheinungsgesetze und geheimnisvolle Schönheit die bildende Kunst seit einigen tausend Jahren ringt.

\* \* \*

In den farbigen Zeichnungen, die uns Fischer vor zwei Jahren im Kunstsalon Arnold zeigte, lag freilich schon die Voraussetzung seiner jüngsten Leistungen. Die räumliche Kraft jener Blätter war zum Teil außerordentlich — aber noch waren sie gezeichnet. Nicht gezeichnet mit jenem, in unseren Tagen kleinlichen, weil entwickelungsgeschichtlich längst überwundenen Bemühen: die einzelnen Dinge im Raume in erster Linie treu in ihrer Sonderexistenz, höchstens unter Wahrung der Gesetze der Linearperspektive vorzuführen. Schon in jenen älteren Arbeiten sah der Künstler alle Dinge nur von einem einheitlichen, eigentlich malerischen Standpunkte auf ihre räumlichen Beziehungen untereinander, auf ihre räumliche Funktion, auf ihre raumcharakterisierende Kraft hin an. Aus einem einheitlichen malerischen Gesichtseindruck mit wesentlich zeichnerischen Mitteln eine einheitliche Raumvorstellung herauslösen — so etwa könnte man den innersten wertvollsten Kern seiner Bemühungen in jener Zeit charakterisieren. Bei der Konsequenz, dem Ernste und der angeborenen künstlerischen Fähigkeit, mit der Fischer seine Ziele verfolgt, ist es nicht zu verwundern, wenn auf diese Weise seine farbigen Zeichnungen eine ganz außerordentliche in die Tiefe wirkende Kraft er-



hielten. Die Farbe aber bei diesen Arbeiten war mehr eine stimmungsvolle dekorative Zutat, eine Zutat von größter Delikatesse und manchmal bestrickendem Reiz, aber doch — wie Fischer uns durch seine neuesten Schöpfungen selbst lehrt — eine Zutat und kein konstituierendes Element.

Und daß das in kurzer Zeit so ganz anders geworden ist, daß Fischer die Farbe und das Licht nun im höchsten Sinne erobert hat, ohne sein bestes Früheres zu verleugnen — das ist's, meine ich, was uns mit so hoher Freude erfüllen darf.

Außerordentlich bald kam für ihn der Augenblick, wo er den munden Punkt seiner Art, farbig zu zeichnen, erkannte. Er mußte, wollte er nicht zur Manier gelangen, entweder ganz auf die Zeichnung zurück= oder ganz zur Farbe übergehen. Und er tat den letzten Schritt, der ihn endlich mitten hinein in die gute moderne Kunst führen sollte, — er löste nicht mehr aus dem einheitlichen farbigen Gesichtseindruck die Vorstellung des Raumes heraus und legte nicht diese Raumvorstellung, sondern das Erste und Ursprünglichste zugrunde, was sich von der Natur auf dem Wege durchs Auge unserem Bewußtsein darbietet — die Farbe, verklärt und harmonisiert durch Licht und Luft. Seine Kunst wurde auf dem natürlichsten Wege, lediglich durch die Nötigung seiner künstlerischen Natur zum Impressionismus, nachdem er zehn Jahre vorher den anerlernten Impressionismus verlassen und in der Zwischenzeit eine klassische Zeichenkunst ausgebildet hatte. Scheinbar ein langer Umweg, — die fingerfertigen Aneigner segeln in graderer Linie schneller zum Hafen ihrer seligmachenden Manier. Aber welches Ziel hat auf seinem Wege heute der 35jährige erreicht! Denn das ist das wesentliche — in diesem Fischerschen Impressionismus steckt, wenn auch ganz diskret und verschleiert, aber doch als ein im geheimen nährendes und kräftigendes Element seine ganze große zeichnerische Kultur. Wohl malt er jetzt und komponiert mit der durch Licht und Luft harmonisierten Farbe, aber in der Farbenharmonie und Lichteinheit, die seine Netzhaut



berührt, liegen doch auch alle die Erscheinungswerte räumlicher Wirkung eingebettet! Und indem des Künstlers Hand die farbige Impression aufs Papier zaubert, modelliert sie im selben Augenblick mit demselben künstlerischen Mittel zugleich den Raum in die Tiefe. Nicht entfernt freilich mehr mit der Konsequenz wie in einigen der besten seiner früheren Zeichnungen, denn dann würde der wesentliche Raumstil mit dem Stil der farbigen Impression sofort in Konflikt geraten. Nur dort, wo dies zugleich in der Bahn des impressionistischen Zieles und der impressionistischen Technik liegt, hebt er mit dem farbigen Stift die raum-charakterisierenden Momente stärker hervor und uns eindringlicher ins Bewußtsein. Aber selbst dieses sparsamste, ganz in das Netz der impressionistischen Technik verflochtene Modellieren genügt bei Fischers ausgebildetem Raumvorstellungsvermögen, die Illusion des Raumes stärker hervortreten zu lassen, als das hundert anderen Malern mit der peinlichst durchgeführten Linienperspektive möglich ist. Freilich: der strenge, manchmal fast dämonisch zwingende, aber auch abstrakte Charakter der Raumdarstellung seiner hervorragendsten früheren Zeichnungen hat sich verloren, — dafür ist aber der Raum, der jetzt auftritt, mit dem Glanze wahrsten sinnlichen Lebens erfüllt. Und es tritt ein gegenseitiges Sichsteigern ein: Die mit den sparsamen Mitteln erreichte Wahrheit des Raumes läßt Licht und Luft, die den Raum füllen, um so wahrer erscheinen, und die Wahrheit und die gleichmäßige Kraft dieser alles erfüllenden sinnlichen Faktoren wirken auf die überzeugende Kraft des Raumes zurück.

## II.

Eines der reifsten und schönsten Pastelle, die Fischer jetzt ausstellt, ist die Wanderdüne auf List (Nr. 21 des Verzeichnisses). In dem Bilde ist verhältnismäßig viel selbständige Farbe, und diese einzelnen farbigen Partien gewähren, auch für sich betrachtet, nicht geringen Reiz. Da ist das perlmutterschimmernde Braun-Grau der ersten Terrainschicht am vorderen Bildrande, das



goldige Braun der großen Fläche, die sich vom Vorder- zum Hintergrunde zieht, der Streifen hellen leuchtenden Grüns im Hintergrunde selbst, das stellenweis intensive Blau des Himmels 2c.

Wir werden aber das Bild um so höher einschätzen müssen, wenn erst wir fühlen: wie diese farbigen Einzel-schönheiten doch ganz und gar zurücktreten, wie wir kaum Zeit und Interesse finden, uns ihrer Betrachtung zu widmen; denn gänzlich überwiegt und vollständig fesselt den künstlerisch Sehenden der Gesamteindruck, zu dem alle einzelnen Werte hier sich zusammenschließen. Jeder dieser großen farbigen Flecken wirft zu unserem Auge gerade die Summe von Licht, die notwendig ist, um uns den wahrsten Eindruck des einheitlichen den Raum durchflutenden Elements zu erwecken.

Freilich erschließt sich uns das Werk nur, wenn uns unsere Technik des Bilderbetrachtens nicht im Stiche läßt. Weil seine Schönheit durchaus in der Lichteinheit, nicht aber in der einzelnen Farbe und auch nicht in der direkten harmonischen Annäherung der einzelnen Farbenpartien liegt, daher ist's auch ganz unmöglich, zu einem Verständnis und einem Genuß des Werkes durch ein abtastendes Sehen, das nach und nach die einzelnen Partien ins Sehfeld rückt, zu kommen. Von der richtigen Entfernung aus muß das Bild und die Summe der Lichtleistung der gesamten einzelnen Partien erfaßt werden. Aus einem einheitlichen Sehakte heraus ist dieses Kunstwerk geboren; es ist ganz reine Augenkunst, es enthält selbst nichts Abgetastetes, es ist nicht, wie die Mehrzahl aller Malwerke, aus verschiedenen Augenindrücken mit verschiedenen Bewegungsvorgängen und Einstellungen dieses empfangenden Organs zusammengesetzt und zusammengeleimt. Es ist nur so viel gegeben, wie sich der Netzhaut von einem bestimmten Standpunkte aus, bei einer bestimmten Einstellung des Auges auf einen Blick von dem Erscheinungskomplexe darbot. Der Standpunkt natürlich war kein zufälliger, seine Wahl wurde durch die subjektive Neigung des Künstlers bestimmt und durch das objektive künstlerische



Bemühen, die Natur von der für die Lösung des spezifisch bild-künstlerischen Problems günstigsten Seite zu packen. Was dann von diesem Standpunkte aus sich dem Auge, in einem Augenblicke gesteigerter Empfänglichkeit, als alle anderen Stimmen des Lebens schwiegen, darbot, das saugte der Künstler mit der ganzen Kraft seiner Natur in sich ein. Man hat oft gesagt: Das impressionistische Sehen gleicht dem des Kindes oder des Blindgeborenen nach der Operation. Physiologisch ist das richtig und auch recht, denn nur auf diese ursprüngliche Art können wir über die zusammenkleisternde Detailbetrachtung hinweg, zu einheitlichen Seh-erlebnissen kommen. Aber psychologisch liegt die Sache natürlich unendlich anders! Das Lustgefühl des künstlerischen Eroberers: durch das Verharren in einer, dem merkantilen Alltagsbetrieb des Lebens und der Kunst entgegengesetzten reinen künstlerischen Anschauungsweise zu einer Einheit, zur letzten reinsten Schönheit der Sichtbarkeitswelt vorzudringen; das Bewußtsein, daß diese Schönheit, diese Lichtfülle, die Auge und Seele wie ein wunderbares Bad kräftigt und erquickt, den Raum durchdringt, in dem wir lebend uns bewegen; die, durch vorausgegangene künstlerische Schulung erworbene Fähigkeit, das Gerüst dieses Raumes im Augenblicke des Lichtgenusses auch wirklich durchzufühlen; alles in allem: das lustvolle Erleben einer ganz geklärten, ganz einheitlichen, ganz künstlerischen Schönheit, zugleich als das Erleben einer Naturwahrheit empfinden zu dürfen, das ist's, was den Impressionismus als Ereignis vor der Natur zu einer großen Sache macht, die nur rohe, der Kunst fernstehende Schreier gegenüber einer phantastischen Naturseelenreiherei für eine Angelegenheit zweiten Grades erklären können.

\* \* \*

Die Konsequenz der Anschauungsweise, aus der es geboren ist, zeigt sich bei dem besprochenen Bilde natürlich auch in der Auffassung der Form. Zeichnung freilich! — Der Zeichenlehrer wird vor der Wanderdüne wehmütig den Kopf hängen lassen, so sehr ist hier die



uns geläufige zeichnerische Form- und Raumbehandlung überwunden. Wir sehen nur Farbflecke und selbst im Vordergrunde keine einzige klar gefasste Detailform. Raum freilich, raumcharakterisierende und räumlich bestimmte Form breitet sich in dem ganzen Bilde hinter dem Schleier der lichterfüllten Atmosphäre. Aber die Mittel, mit denen der Künstler diese Wirkung erreicht, sind vollkommen versteckt in der Farbfleckentechnik und ganz unmöglich herauszulösen und aufzuweisen. Vollständig im Stiche läßt uns daher auch hier wieder die Detailbetrachtung, — was soll man z. B. mit der großen Düne anfangen, die sich vom linken Bildrande in die Mitte des Bildes schiebt. Diese ganze Partie, für sich betrachtet, ist nichts weiter als ein sinnloser großer gelber Fleck. Er wird aber zum Terrain, das sich in besonderer Formung im Raume dehnt und den Raum in besonderer Weise bilden hilft, sobald wir das Bild als Einheit mit einem Blicke umfassen. Von welcher Seite wir also auch an das Werk herangehen, immer ruft es uns zu: hier ist eine Schöpfung, bei der alles Nacheinander, das Nacheinander der Betrachtung und das Nacheinander des Genusses ausgeschlossen ist! Gegenüber der Idee der Zeitkünste, der Literatur und der Musik, setzt sich hier die Idee reiner Raumkunst siegreich durch. Alles von Ziel zu Ziel, von Objekt zu Objekt, von Vorgang zu Vorgang drängende Wollen führt hier weit vom Verstandnis ab, mitten hinein in die ganze Schönheit des Werkes führt dich allein das Verharren in tiefster Ruhe des Schauens.

\* \* \*

Noch wäre zu sprechen von Fischers künstlerischer Technik. Oder man hätte das ganze Problem überhaupt von der Seite der Technik anpacken können. Denn für uns, die Beschauer, ist natürlich alles das, was ich von Fischers Verhältnis zur Natur behauptete, nur soweit da, soweit es ihm gelungen ist, seinen Eindruck von der Natur in eine künstlerische Technik umzusetzen. Alles, was nicht Technik geworden ist, existiert nicht für uns,



und alles, was von der geschilderten Schönheit vorhanden ist, ist für uns nur kraft der Technik da. Im technischen Problem liegt hier das ganze künstlerische Problem mit eingeschlossen. Mit Ideen- und Gefühlsassoziationen, die unseren Phantasiekünstlern fast stets über die Schwierigkeiten der künstlerischen Technik hinweghelfen müssen, ist hier, wie bei aller spezifischen Kunst, nicht gedient. Ein Erlebnis, das so ganz und gar nur höchstes, gesteigertes Sichtbarkeitserlebnis ist, kann einzig und allein durch die technische Behandlung des sichtbaren künstlerischen Materials mitgeteilt werden. So ist echte Technik nichts anderes als die Sprache des Auges. Was nicht klar gedacht ist, kommt in einer unklaren Sprache heraus, Unklarheit in der Erfassung eines fehkünstlerischen Problems spiegelt sich in einer unklaren, widerspruchsvollen künstlerischen Technik wieder, und schließlich mag es auch in der bildenden Kunst „Stumme des Himmels“ geben, welche die Wirklichkeit groß und künstlerisch sehen, denen aber die spezifisch künstlerische Phantasie fehlt, die Erscheinungswerte in bildkünstlerische Formenwerte umzusetzen. Eines aber gibts nicht — eine vollendete und imponierende künstlerische Technik ohne die vollendete Lösung eines fehkünstlerischen Problems! Was sich manchmal, die gute Sache kompromittierend, dafür ausgibt, das ist nur die Pseudo-Technik der bloßen dreisten Geschicklichkeit; sie freilich wirkt abstoßend wie das Geschwätze, die Zungenfertigkeit eines Menschen ohne Gedanken.

Fischers malerischer Kunst gegenüber können wir uns heute, nach allem Vorhergesagten, ersparen, auch noch auf ihre Technik im speziellen einzugehen. Wer uns so, wie er mit einigen seiner besten Werke, seine große und freie Art, die Natur sehend zu genießen, aufzwingt, der ist weder ein bloßer technischer Schwätzer, noch ein Stummer des Himmels oder ein unklar Stammelnder, der beherrscht, wenigstens in seinen Höhepunkten, die Sprache des Auges als ein Meister. Wer aber wirklich diesem Problem speziell nachgehen will, der vergleiche einige der mit aufgestellten, im Verzeichnis aber nicht berücksichtigten älteren



Zeichnungen des Künstlers mit der Wanderdüne oder mit Nr. 5, 22, 26 und 30 des Verzeichnisses. Er wird sehen, daß die frühere Darstellungsweise, die gern einzelne Partien in sich geschlossen hielt und entschieden gegen einander absetzte, einer allgemeinen Auflockerung in der Behandlung des künstlerischen Materials Platz gemacht hat. So wie vor der Natur der unmittelbare lebendige Eindruck der alles erfüllenden Lichteinheit das Hauptthema seiner Kunst geworden ist, so ist er gegenüber seinen künstlerischen Mitteln nun gezwungen, die einheitliche Bildfläche durch eine lockere, die Farbe in ihre Nuancen zerlegende Technik mit einem einheitlichen schimmernden Glanze zu beleben. Daß dieser Glanz nicht bloß ein dekoratives Glänzen bleibt, daß die Schönheit der Eigenfarbe der einzelnen Terrainpartien den Künstler nicht zu einer kunstgewerblichen Herausarbeitung eines prunkenden Mosaiks verleitet, daß ihn kein Erlahmen der Kraft bei seiner Farbenfleckentechnik zur bequemen Fabrikation einer konventionell-harmonischen Teppichschönheit zwingt, sondern daß der Glanz der Bildfläche zum Glanze einer einheitlich gesehenen Natur wird, — diese Ausdrucksfähigkeit, diese Sprachkraft ist das imponierende dieser, wie jeder echten künstlerischen Technik.

### III.

Noch habe ich nicht von Fischers Radierungen gesprochen. Hier wird mir das Vertrauen der Leser schon etwas leichter folgen. Denn als Maler ist Otto Fischer freilich erst seit kurzer Zeit und auch erst mit einigen Werken zu der kleinen Schar der wirklichen Meister ihrer Kunst getreten. Um so größer erschien mir freilich die Berechtigung, bei dieser Gelegenheit noch einmal die Probleme der guten modernen Malerei zu erörtern, und nur kleinliche Nörgler können verlangen, daß sich der „Herr Kritikus“ dabei strengstes Maß auferlegt und den Ausdruck seiner Freude an dem neuen Vertreter einer guten Sache ganz genau und fürsichtig nach dem Grade der Bedeutung abwägt, den eine fernere Zukunft einst dem



betreffenden Künstler zubilligen wird. Das nur nebenbei! Sicher ist, daß Fischer als Radierer bei den Kennern dieser Kunst schon längst als einer ihrer vorzüglichsten Vertreter in Deutschland gilt. Doch auch hier wieder blieb er nicht bei den Arbeiten stehen, die ihm den Ruf eintrugen, „der vornehmste Stilist unter den deutschen Radierern“ zu sein\*) und die sich vor allem durch einen gewissen monumentalen Charakter auszeichneten. Es war gleichfalls eine hochentwickelte, die Detailreize der einzelnen Objekte überspringende Raumkunst, die Fischer in jenen früheren Werken bot, aber sie war noch abstrakter als in seinen, im ersten Artikel behandelten älteren Zeichnungen. Er führte das Erscheinungsbild auf wenige einfache, gewissermaßen das Gerippe des Raumes bloßlegende Linien zurück, auf Linien, die er mit fühner Entschlossenheit und einem gewissen pathetischen Nachdruck in den Abgrund riß. Wenn diese Blätter auf uns einen so unantastbaren, im höchsten Sinne stilvollen Eindruck machen, so liegt das daran, daß der abstrakte Charakter des hier gewählten künstlerischen Materials, die reine selbständige, an allen Stellen gleichmäßig starke, kräftig geätzte Linie, zu einer abstrakten Auffassung der räumlichen Erscheinung geradezu herausfordert.

Ein anderes kündigte sich schon in einzelnen prachtvollen Kaltnadelblättern an. Diese Technik verlangt ja vom Künstler außerordentliche künstlerische Energie der Zeichnung und ermöglicht zugleich eine große malerische Weichheit.

Ganz deutlich zum Ausdruck kam aber Fischers neues künstlerisches Bemühen in der ersten Radierungsreihe aus dem Hamburger Hafen, die er vor Jahresfrist veröffentlichte. Sein Verhältnis zur Kunst hatte sich geändert, er war, wie ich im Vorhergehenden ausführte, immer mehr Wirklichkeitsmensch geworden. Der abstrakt-monumentale Charakter seiner radierten Linienkunst mußte auch hier zugunsten einer malerisch-impressionistischen Auffassung zurücktreten. Seine Technik änderte sich selbst-

\*) Singer, Der Kupferstich.



verständlich auch hier sofort gründlich; die einzelne strenge Linie verlor ihre selbständige Herrschaftsstellung, sie wurde unterdrückt und wurde zarter und zitteriger und wirkte erst durch ihr enges Verbundensein mit anderen solchen Linien. Und als auffälligstes neues technisches Moment wandte Fischer jetzt die Kunst des Deckens an, d. h. er ätzte nicht wie früher alle Partien der Platte gleich stark. Durch die verschiedene sinnliche Stärke des künstlerischen Materials suchte er jetzt die verschiedene Eindruckstärke der Erscheinungswerte im Raume auszudrücken und auf diese realistische Weise an räumlicher Vertiefung zu gewinnen, was er durch Aufgabe seiner abstrakten zeichnerisch linearen Raumdarstellung natürlich einbüßen mußte.

Damit veränderte sich auch der ganze Aufbau, die Komposition seiner Blätter. Das Auge wurde in den älteren Arbeiten meist durch einen bestimmten Blickpunkt in der Tiefe des Bildes, zu dem vom Vordergrund alle Linien hinführten, gefesselt. Jetzt schiebt sich in sehr vielen Fällen eine einzige Kulisse horizontal durch die ganze Bildfläche. vorn ein breiter Streifen Wasser, dann vom linken bis zum rechten Bildrande ein Streifen Architektur, darüber ein Streifen Himmel.

Freilich —, nicht sofort gelang es dem Künstler, seine künstlerische Anschauungs- und Darstellungsweise in die neue Bahn zu lenken. In der ersten Hamburger Serie ist er auf jeden Fall noch ein Stammelnder; Blatt 34 vielleicht ausgenommen. Die Technik ist faserig und unklar, sie drängt sich an vielen Stellen dem Auge auf, ohne dem Sinn etwas zu sagen; in einzelnen Fällen verharret sie dafür wieder im trockenen unkünstlerischen Berichterstatterstil. Und wir blickten, so sehr wir den zu neuen Zielen strebenden Mut des Künstlers anerkannten, mit geheimem Bangen auf diese Entwicklung seiner Radierkunst. Das hervorragende Alte hatte er aufgegeben, das neue Problem aber noch nicht gelöst.

Jetzt hat er es gelöst!

Jetzt lebt seine Technik und belebt die tote Fläche des Papiers, aber wir sehen diese Technik als technische



Arbeit gar nicht mehr, so sehr ist sie jetzt Sprache, so sehr ist jeder Strich Ausdruck eines Erscheinungswertes der Wirklichkeit geworden.

Da ist z. B. das prachtvolle Blatt 48 des Verzeichnisses. Alles was ich vorher über Fischers neue Art zu komponieren, über die neue Verwendung der radierten Linie, über die Anwendung des Deckens sagte, das kann man hier an dieser, mit der Nadel wunderbar leicht und sicher hingezauberten köstlichen Impression studieren.

Ganz bemerkenswert ist die große weiße Fläche des Wassers, die fast die ganze untere Hälfte der Bildfläche füllt. Sehen wir uns diese Fläche allein an, so ist sie ein Nichts. Sie wird von keiner in die Tiefe führenden Linie, sondern nur durch die untere horizontale und durch die beiden vertikalen Bildgrenzen und durch das sich gleichfalls in fast horizontaler Richtung hinziehende Ufer eingeschlossen; ihre glatte Eintönigkeit wird durch keinerlei „Wasserbehandlung“ belebt, und so bleibt wirklich fast nichts, als ein großes Stück weißes, gänzlich uninteressantes Papier. Daß hier Wasser sein soll, deutet lediglich die Spiegelung des Mastes des stillstehenden Schiffes auf der linken Seite an.

Was für eine künstlerische Rolle spielt aber dieses Stück weißes Papier! Indem es uns nichts bietet, verlockt es auch nicht unser Auge, den Detailreizen des Wassers nachzugehen und indem wir gezwungen werden, die ganze Fläche nur als einen Fleck auf unser Sehfeld wirken zu lassen, werden wir gleichzeitig veranlaßt, für das ganze Bild die Detailbetrachtung aufzugeben und auch das Ufer samt seiner Architektur und Vegetation als Fleck aufzufassen. Wir werden also durch die eigenartige Komposition zu einer einheitlichen impressionistischen Anschauungsweise geradezu gezwungen! Und da tritt denn auch die impressionistische Nadeltechnik, die nun gar nicht mehr Architektur und Vegetation zeichnet, sondern nur die Lichtwirkung der einzelnen Erscheinungen widerspiegelt, in ihr Recht. Man vergleiche die Laubbehandlung auf früheren Radierungen Fischers mit seiner neuesten Arbeit. Wie oft früher die Freude am



Bäume, in dessen Laubfülle der Wind rauscht, — sicher wundervoll als radierte Natur! Jetzt fast nichts mehr davon, nur noch das Licht in besonderer Weise auffangende und in besonderer Weise und Stärke zurückwerfende Massen. Die Architektur ist noch auf den Blättern der ersten Hamburger Serie Architektur mit spezifisch architektonischem Reiz; jetzt gibts nur noch ein Bündel Linien, wie hingehaucht und gänzlich unbekümmert um alle architektonische Formengestaltung und architektonische Sonderreize durcheinanderspielend; ein vag begrenztes Etwas von bestimmter Lichtstärke — für sich betrachtet, wieder ein Nichts! Aber, unter dem zwingenden Einfluß der vorderen großen weißen Fläche impressionistisch betrachtet, als lauter relative Werte innerhalb einer Bildeinheit, — da wird das alles Wirklichkeit und Leben! Da wird das Stück Papier zum Raum, da dehnt sich in diesem Raum vom unteren Bildrande eine große Wasserfläche in die Tiefe, da taucht aus dem Wasser ein Ufer auf und in die feuchte Luft ragen Häuser und Türme, Bäume und Masten. Wieder ist es der fein erfaßte und in der neuen Technik nun sicher wiedergegebene Lichtwert der einzelnen Dinge, der seinen Anteil zu einer das Bild erfüllenden Lichteinheit spendet. Wieder ist es der Eindruck der Wahrheit dieser einheitlichen Lichtfülle, der auch den Raum zum Leben erweckt und wieder glauben wir endlich in diesem Raume und in dieser Lichteinheit nicht bloß sinnlose Lichtflecken, sondern wirkliche Dinge zu sehen. Und wieder versinkt die ganze Illusion, sobald wir die Ruhe des einheitlichen Schauens verlassen und die Radierung so nahe ans Auge bringen, daß wir sie nicht mehr mit einem Blicke umfassen können und daher eine, die einzelnen Partien abtastende Sehtechnik anwenden müssen.

Eines freilich ist sicher: Man wird Otto Fischer Nachahmung der neueren englischen Radierer, besonders Whistlers vorwerfen. Nehmen wir ruhig an, daß Fischer von dem englischen Meister für seine neue Kunst viel, ja außerordentlich viel gelernt hat, — was beweist das? Wenn ein Meister die definitive Lösung eines künst-



lerischen Problems gefunden hat, sollen dann alle anderen das Problem umgehen, überspringen oder sogar absichtlich den verkehrten Weg zu seiner Lösung einschlagen? Sollen wir, um originell zu sein, auf den Händen laufen, nachdem bewiesen worden ist, daß sich das am besten mit den Füßen macht? Wenn Whistler den Stil der impressionistischen Linienradierung zuerst rein ausgebildet hat, kann das für Fischer, nachdem er überhaupt aus innerer Nötigung zum Impressionismus gelangte, der Grund sein, die von dem Engländer gefundenen allgemeinen künstlerischen Stilprinzipien einfach zu ignorieren? Torheit!

Wer aber behauptet, daß Fischer, ohne um ein künstlerisches Ideal mit Einsetzung eigener Kraft zu ringen, einfach nur dem Whistler abgeguckt hat, wie er sich räuspert und spuckt, wie er die Fläche aufteilt, die geätzte Linie behandelt etc. — der beweist nur, daß er zu grobe Augen hat, um innerhalb einer allgemeinen Erscheinungsform die individuellen Unterschiede des Stils und der Persönlichkeiten zu entdecken. Gerade neben Whistler, diesem glänzenden, genialen Zauberer und eleganten Grand-Seigneur der Kunst erscheint Fischer auch in seinen „Whistlerschen Radierungen“ als ein Vertreter schlichterer, stillerer deutscher Art. Daß er diese gute Art nicht in gefühlvollen Bildererzählungen, sondern nur durch den Klang und Rhythmus seiner künstlerischen Sprache, seiner Technik zum Ausdruck bringt, das erscheint uns gerade in Deutschland mit seiner phantastisch-literarisch durchseuchten Gemüts- und Seelenkunst recht am Platze.

Walter Hofmann.







