

AR 7105

Arthur Segal Collection

547/3

(ex AR C 3052 7105)

1/16

Arthur Segal: Folder 1. *written in 1911*

x Cites L. da Vinci on the importance of working his work with passion

Laws of painting can be acquired (learned)

Relations between language and art

Knowledge and feeling: Mind and feeling

Knowledge can be acquired, but feeling is individual. Elements: color, form, space

light etc. can be compared + mathematical laws.

Feeling alone leads to disorder

Warning between laws and feeling

Independence important

Compares the laws of painting (art) to optics (in science)

Discussion of the aspects of space, light, color and form. Reference to differences in painting, sculpture and architecture

Separate discussion of these elements in the various arts and their inter-relationship and simultaneous effects.

Two dimensions, three dimensions
lightness and darkness and their variations

As a whole the essence of this essay on art can be conceived by translating the contents of the authors summary as follows:
Introduction: I General notions: II Space, Light, Color, Form: III Hard and Soft: IV Materiality and Immateriality: V Arrangement-Structure
VI - Static dynamic VII - Reflexion. VIII
IX Viewpoints, X Remarks, XI Brush stroke
and Picture Surveys. XII: Proportion

v XII Painting Technique, XIII Colors mixing
XIV Composition, XV Conclusive remarks
XVI - Illegible.

MOTTO.

..... Wenn ein Maler nicht alle Gebiete der Malerei gleichnässig
liebt, wird er nie umfassend sein.

Wenn z.B. ein Maler nicht liebt, Landschaften zu malen, weil er glaubt,
dass die Landschaft künstlerisch zu unwichtig ist, um sich mit ihr zu be-
schäftigen - er wird nie zu den grossen Künstlern gezählt werden.....

Leonardo da Vinci
Traktat von der Malerei.

I n h a l t s a n g a b e .

Einleitung.

I. Allgemeines.

II. Raum, Licht, Farbe, Form.

III. Härten und Weichheiten.

IV. Materialität und Unmaterialität.

V. Gliederungen, Strukturen.

VI. Statik, Dynamik.

VII. Reflexe.

VIII. Blickpunkt.

IX. Bemerkungen.

X. Pinselführung und Bildoberfläche.

XI. Proportion.

XII. Maltechnik.

XIII. Farbmischungen.

XIV. Komposition.

XV. Schlusswort.

XVI Per Handgezeichnete Wert der Kunstwerke.

E i n l e i t u n g.

Eine Sprache kann gelehrt werden und jeder kann sie erlernen.

Doch was jemand mit der Sprache anfängt, das ist seine Sache. Das kann nicht gelehrt werden. Das muss ein Jeder für sich selbst, aus sich selbst erlernen. Mit anderen Worten: die Sprache ist das Fundament der Mittel, die jeder anwenden muss, um das Werk der Mitteilung und somit der Verständigung zu vollbringen. Werden diese Mittel nicht im fundamentalen oder gesetzlichen Sinne der Sprache angewandt, dann ist die Mitteilung oder die Verständigung unzulänglich, mag noch so viel individuelles Temperament oder Empfinden vorhanden sein.

Und so ist es auch bei der Malerei.

Empfindung oder individuelles Gefühl allein genügen nicht.

Man muss das Fundament der Malerei besitzen, d.h. man muss die unindividuellen Gesetze der Malerei beherrschen und das Gleichgewicht zwischen dem Fundament der Malerei und der individuellen Art, das Fundament anzuwenden, herstellen.

Das Fundament der Malerei ist erlernbar und lehrbar.

Jeder kann die Gesetze der Malerei erlernen, wie jeder eine Sprache erlernt.

Jeder kann die Gesetze der Malerei individuell anwenden, genau so wie jeder die Sprache seines Landes individuell spricht.

Aber meistens stellt man nicht das Gleichgewicht her zwischen den unindividuellen Gestaltungsgesetzen der Malerei oder der Sprache und den individuellen Gesetzen seiner Eigenart, sodass beide in harmonischen Einklang zueinander stehen können. Entweder ist die Eigenart oder die individuelle Empfindung zu stark und die Kenntnis der unindividuellen Gestaltungsgesetze nicht ausreichend, oder umgekehrt, die Kenntnis der unindividuellen Gestaltungs-

gesetze ist stark vorhanden, aber die individuelle Eigenart nicht.

In beiden Fällen ist das entstehende Werk unzureichend.

Starkes Empfinden befriedigt nicht, wenn das Können fehlt. Starkes Können befriedigt nicht, wenn es ohne Empfindung ist.

Das Gleichgewicht zwischen Können und Empfindung ist daher anzustreben. Das eine kann ohne das andere nicht sein - eines entsteht aus dem anderen. Man muss daher Können und Empfindung gleichmässig kultivieren.

Der Lehrer kann das unindividuelle Gestaltungsgesetz, d.h. das Können, oder sagen wir die "Mathematik" der Malerei am besten lehren, wenn er so sehr als möglich sein Empfinden in den Hintergrund stellt, so dass ~~seine~~ ^{nicht} Art nicht die unpersönlichen Gesetze (individuell) färbt, denn dann kann die Individualität des Schülers erdrückt werden - und er wird ein Nachahmer.

Das individuelle Empfinden des Schülers kann der Lehrer günstig beeinflussen, wenn er sein eigenes Empfinden in den Hintergrund stellt und sich bemüht, die Gesetzmässigkeit des Empfindens des Schülers zu verstehen. Und dies ist der schwierigere Teil der Lehrertätigkeit.

Aber der Schüler kann auch allein an Hand der mathematischen Regeln der Malerei das Können erwerben.

Er kann dieses Können mit seinem Empfinden oder mit seiner Eigenart am besten in Einklang bringen, wenn er sein Empfinden oder seine Eigenart sich bemüht zu erkennen, um nichts anderes zu erstreben und zu wollen, als dasjenige, was seiner Eigenart entspricht.

Und das ist der schwierigere Teil seiner Arbeit, denn zu leicht lässt sich der Schüler von der Eigenart des Lehrers oder anderer Künstler verführen und erdrücken. Es liegt in der Natur des Menschen, dass er das wünscht, was er nicht besitzt.

Der Formalbegabte möchte lieber die koloristische Begabung, die er bei dem anderen sieht, besitzen und umgekehrt. Der Monumentale möchte Lyriker sein.

3.

Der Impressionist schielt nach den Expressionisten. - Naturalist will heute niemand sein, weil Naturalismus verpönt ist und als unkünstlerisch betrachtet wird. Gar manchem kommt dadurch in Konflikt mit sich und verstrickt sich in Verworrenheiten, weil er nicht in sich schaut und nicht das eigene kultiviert. Da ihm das andere nicht liegt, nicht liegen kann, erreicht er es nicht und verliert das ganze, oder er bleibt stets der Unentschlossene, sodass sein Werk sich nicht entwickeln kann und früher oder später verkümmert.

Es gibt keine Eigenart, die nicht der anderen gleichwertig ist, wenn sie sich rein und frei entwickelt.

Jedes Gebiet der Kunst - hier der Malerei - hat seine Ausdrucksmöglichkeiten und seine Schönheiten.

Man muss sie alle gleich lieben und keine der anderen vorziehen, dann wird man das eigene Gebiet ebenfalls lieben und kein anderes vorziehen. Dann wird man sein eigenes Gebiet auch leichter erkennen und ungehemmt kultivieren.

Die Mathematik oder die unindividuellen Gesetze der Malerei verlangen, dass man sich mit allen Gebieten wie: Farbe, Form, Raum, plastische Wirkung, Licht, Naturalismus, Kubismus etc. auseinandersetzt, damit man erkennt, dass überall dieselben mathematischen Regeln und Ausnahmen dieser Regeln herrschen, wenn auch äußerlich die Gebiete ganz verschieden von einander aussehen. Lernt man alle Gebiete kennen, dann ist die Erkenntnis des eigenen Gebietes auch am leichtesten, überhaupt wenn man - theoretisch zum mindesten - keines über das andere stellt.

Man vergesse nicht, dass die Mathematik nichts anderes ist als die Disziplinierung der Empfindungen, oder die Ordnung im Chaos der Empfindungen.

Darum verlangt sie auch Gleichstellung den Empfindungen gegenüber.

Sie verlangt, dass wenn man sich mit ihr beschäftigt, man es nicht empfin-

4.

dungslos, d.h. lustlos tut, ebenso wie sie von der Empfindung verlangen muss, dass sie nicht gesetzlos d.h. ohne Mathematik sich auswirkt.

Die stärkste Konsequenz der Logik - der Mathematik - ist die stärkste Freiverdung der Empfindung und umgekehrt.

Die Nüchternheit im Pathos, das Pathos in der Nüchternheit.

Der stärkste Zwang durch das Gesetz ermöglicht erst die stärkste Freiheit.

Nur wo beides im Gleichgewicht, wo beide gleichwertig sind, ist die stärkste Möglichkeit der Verwirklichung.

Aber keines von beiden darf Selbstzweck werden, denn dann verkümmert das andere.

Der Standpunkt, dass die Kunst nur aus dem Empfinden schöpft ist Selbstzwecklichmachung der Empfindung und führt in die Sackgasse der Unordnung.

Der Standpunkt, dass Kunst aus dem Wissen des Gesetzes in erster Linie schöpft ist Selbstzwecklichkeit des Gesetzes d.h. der Mathematik und führt in die Sackgasse der Empfindungslosigkeit.

Gewiss ist eine absolute Harmonie oder ein absolutes Gleichgewicht zwischen Empfindung und Gesetz nicht oder kaum möglich, aber je mehr der Prozentsatz beider gleich ist, desto harmonischer ist das Werk, desto harmonischer auch die Wirkung.

Die Schönheit des Gesetzes erlebt man, wenn man mit der ganzen Hingabe der Empfindung sich ihm hingibt.

Die Schönheit der Empfindung erlebt man, wenn man sich mit der ganzen Logik des Gesetzes ihr hingibt.

Aber am wesentlichsten ist es, wenn der Lernende sich nicht der individuellen Eigenart eines anderen Künstlers unterordnet.

Und am wesentlichsten ist es für den Lehrenden, wenn er nichts als der Interpret des mathematischen oder unindividuellen Gesetzes ist.

Da die realisierte Empfindung in dem Kunstwerk das Resultat der Eigenart der

5.

zueinander in Beziehung gebrachten Formen und Farben ist, so ist diese Eigenart am ehesten in Einklang zu bringen mit dem durch die Empfindung erstrebten Ausdruck, wenn man ihre Gesetze beherrscht.

Ebenfalls, da die realisierten Gesetze in dem Kunstwerk das Resultat der Eigenart der zu einander in Beziehung gebrachten Formen und Farben sind, so ist diese Eigenart am ehesten in Einklang mit dem durch die Gesetze erstrebten Ausdruck zu bringen, wenn man ihre Empfindungen beherrscht.

Das Empfinden steckt im Unterbewussten. Die Kenntnis des Gesetzes ist Bewusstheit.

Soweit man sich des Gesetzes bewusst ist, kann man die Mittel feststellen, die zum Ausdruck der durch das Empfinden gewollten Wirkung notwendig sind, sodass sofort das Empfinden bewusst und realisiert wird.

Das noch so geringe Empfinden ist bereits ein Bewusstsein der Unbewusstheit oder Empfindungslosigkeit gegenüber, sodass Empfinden an sich schon Wissen ist, ebenso wie Wissen an sich Empfinden ist. Der Unterschied liegt nur im graduellen. Wir nennen Empfinden dasjenige, worüber wir uns wenig oder kaum Rechenschaft geben können und Wissen nennen wir das, worüber wir uns Rechenschaft geben. Je mehr Rechenschaft, desto weniger scheint es uns Empfinden, je weniger Rechenschaft, desto weniger scheint es uns Wissen zu sein.

Es ist notwendig so stark als möglich den Beweis zu erbringen und darauf hinzuweisen, dass Kunst ebensoviel mit Wissen zu tun hat, wie mit Empfinden, denn heute herrscht noch stark die Anschauung, dass Kunst nur mit Empfindung zu tun hat und nur aus der Empfindung entspringt im Gegensatz zur Wissenschaft, die nur mit Wissen und gar nichts mit Empfinden zu tun hat.

Es ist notwendig, sich klar zu machen, dass der Unterschied zwischen Kunst und Wissenschaft nur folgender ist:

Kunst stellt in den Vordergrund die individuelle Art, die unindividuellen oder logisch mathematischen Gesetze anzuwenden.

6.

Während die Wissenschaft die unindividuellen logisch-mathematischen Gesetze in den Vordergrund stellt.

Es ist notwendig, sich klar zu machen, dass Kunst und Wissenschaft denselben Ursprung haben und mit einander engverbunden sind.

Es ist notwendig zu erkennen, dass ein wissenschaftliches Werk ebenso wenig die individuelle Art des Wissenschaftlers ausmerzen kann und darf, wie ein künstlerisches Werk die unindividuelle Gesetzmässigkeit oder das, was wir hier Mathematik nennen, unbeachtet lassen kann.

Dies alles ist notwendig, denn es herrscht heute noch sehr stark der Glaube, dass jedes Bewusstwerden, jede Ueberlegung, jedes theoretische Wissen dem Künstler ²schädlich beim künstlerischen Schaffen ¹ist ³. In Wirklichkeit aber geht es ohne Wissen und Ueberlegen und ohne Erfahrung auch beim scheinbar ~~unintuitivsten~~ intuitivsten Künstler nicht. Man vergisst, dass das Können vorausgehen muss ehe man ein Kunstwerk zu schaffen imstande ist. Schon allein, dass blau und gelb = grün ergibt, bedeutet Wissen. Und die ganze Summe der der Erfahrung, die der Künstler gesammelt hat¹ ist sein Wissen oder ist das Wissen, das ihm so ins Fleisch und Blut übergegangen ist, dass er scheinbar ohne jedes Wissen oder ohne jede Ueberlegung malt. Genau so wie wir Sätze bilden, ohne scheinbar nachzudenken, nachdem wir die Bedeutung jedes Wortes bereits kennen, nachdem wir die Sprache überhaupt kennen.

Genau so malt der erfahrene Maler scheinbar unmittelbar, nachdem er die Mittel sich errungen hat, ohne dass er bewusst überlegt, wie er sie anzuwenden hat.

Die Angst, dass man durch bewusstes Wissen die Unmittelbarkeit oder das, was man Empfindung nennt, verliert, lebt sehr stark. Leider lebt die Angst, dass man ohne bewusstes Wissen garnicht imstande ist ein harmonisches Kunstwerk zu schaffen, überhaupt nicht.

7.

Selbstverständlich ist es, dass wo das eine oder das andere vorherrscht, sich ein unbefriedigendes Resultat ergibt: entweder zu nüchtern, oder zu chaotisch.

Gleichgewicht zwischen beiden - Gleichgewicht ist anzustreben und zu kultivieren.

Das Gleichgewicht beim Kunstwerk ist aber nur durch gleichmässige Kultur beider Elemente möglich: Beherrschung der unindividuellen Gesetze der Malerei d.h. der Mathematik der Malerei, und ebenfalls Beherrschung der eigenen Möglichkeiten d.h. Klarwerdung der subjektiven Eigenart.

Zur Klarwerdung der subjektiven Eigenart trägt die Beherrschung der unindividuellen Gesetze in hohem Masse bei. Ja man könnte sagen, dass man ohne Beherrschung der Gesetze der Malerei kaum in stande ist, sich die subjektive Eigenart klarzumachen. Oder zum mindesten, dass es viel schwieriger ist, sich zuerst die subjektive Eigenart klarzumachen und dann die Gesetze.

Genau so wie kein Dichter ein Gedicht machen kann, ehe er nicht eine Sprache spricht und kennt. Die Sprache ist die Basis der Eigenart des Dichters. Die Mathematik der Malerei ist die Basis der Eigenart des Malers.

I. Allgemeines.

Die unindividuellen Gesetze der Malerei, oder die Mathematik der Malerei, fallen mit den physikalischen Gesetzen der Optik zusammen, da die Malerei das Gebiet der optischen Erscheinung als Basis oder Ausgangspunkt der Darstellung hat. Und diese Gesetze sind, so weit sie uns durch die Physik bekannt sind, stets die gleichen. Sie sind dieselben ganz gleich um was für Darstellungsmotive es sich handelt, sie sind die gleichen, um welche sogenannte Kunstrichtungen es sich handeln mag. Sie sind dieselben auch bei der Bildhauerei, da die Bildhauerei genau so wie die Malerei das Gebiet der optischen Erscheinung behandelt.

Wenn auch bei der Bildhauerei die dritte Dimension haptisch greifbar ist, so ändert es nicht an der Tatsache, dass die unindividuellen Gesetze der Bildhauerei oder die Mathematik der Bildhauerei ebenso den physikalischen Gesetzen der Optik unterworfen sind, zu denen sich nur noch die physikalischen Gesetze des Tastens gesellen.

Selbstverständlich kommen auch die chemischen Gesetze des Materials, der Farbe, der Leinwand, des Malgrundes u.s.w. in Betracht, aber diese sollen nur ganz summarisch hier behandelt werden, weil sie zur maltechnischen Wissenschaft gehören.

Ueberhaupt will sich diese Abhandlung über die unindividuellen Gesetze der Malerei nicht oder nur sehr wenig mit den verschiedenen Techniken, wie: Oelmalerei, Tempera, Aquarell, Radierung, Holzschnitt, Lithographie u.s.w. beschäftigen, da die Materialverschiedenheiten nicht im geringsten bezüglich der Gemeinsamkeit derselben unindividuellen Gesetze differieren. Die Materialverschiedenheiten, oder auch die Verschiedenheit der Technik desselben Materials sind nur äussere Unterschiede. Die inneren Gesetze bleiben diesel-

ben. Und wenn man auch durch den Geist des Materials zu den in Sinne des Materials entsprechenden Ausdrucksgrenzen gezwungen ist, und sich bemüht, die Reize des Materials so konsequent als möglich zu geben - die unindividuellen Gesetze bleiben dieselben. (Beim Holzschnitt z.B. erreicht man am besten die Eigentümlichkeit der Materialwirkung, indem man die Wirkung des Schneidens durch das Messer im Holz nicht verdeckt, sondern als Ausdruck benutzt. Ebenso bei der Holzbildhauerei, die ganz anders die Formen gibt, sie herausschneidend, im Gegensatz zum Bildhauer, der in Ton knetet oder in Stein haut.)

Immerhin darf die Tendenz, das Material als solches wirken zu lassen, nicht zu sehr Ausgangspunkt des Schaffens sein, denn es entsteht dadurch leicht ein Manierismus, der die Klarheit des Ausdrucks beeinträchtigt und auch den grundlegenden unindividuellen oder mathematischen Gesetzen schadet. Es ist weniger schlimm, wenn ein Oelbild so aussieht als ob es ein Aquarell ist, als wenn ein noch so als Oelbild aussehendes Oelbild sich gegen die Gesetze der Mathematik der Malerei versündigt.

Am besten ist natürlich ein Gleichgewicht zwischen Materialgeist und Mathematik, zwischen Wissen und Empfindung u.s.w. herzustellen.

Am besten ist es, wenn alle Elemente gleichwertig in Beziehung zueinander gebracht werden, es sei denn, dass gerade die Ueberordnung eines Elementes die Aufgabe oder das Problem war. So z.B. wenn man die Farbe als Ausgangspunkt betonen will, dann wird man Form und Licht und Raum unterordnen. Aber auch da bleiben die unindividuellen mathematischen Gesetze dieselben. Ein Bild, das von der Farbe ausgeht, oder ein anderes, das die Form in den Vordergrund stellt, oder ein neoimpressionistisches Bild, das das Licht vorzieht - alle müssen die mathematischen Grundgesetze der Malerei berücksichtigen, sonst sind sie chaotisch. Wenn man die mathematischen Gesetze beherrscht, dann kann

man im formalen oder farbigen Sinne ebenfalls im Beleuchtungssinne von der Natur oder von dem, was wir unter naturalistischen Gegenständen verstehen, abweichen. Man kann den Himmel kirschrot, einen menschlichen Kopf nur mit einem Auge und ohne Mund oder Nase malen, man kann die natürlichen Proportionen auf den Kopf stellen, man kann abstrakte Formen der Geometrie oder Flecke und Linien als Gestaltungsmotive nehmen, und trotzdem Gestaltungen, getragen von höchster Harmonie und Ueberzeugungskraft geben.

In uns leben die logischen Gesetze der Natur ganz gleich auf welchem Gebiete - auch unbewusst - in sehr starkem Masse. Wir empfinden oft, ohne uns Rechenschaft geben zu können, dass die eine Angelegenheit logischer als die andere ist. Logischer oder mehr im Einklang mit dem Zwecklichen oder mit dem Ziel, dem Bestreben. Unlogischer oder weniger im Einklang mit dem Ziel mit dem Bestreben. Wir werden sofort erkennen, dass ein Tier, das nur drei Beine hat dem statischen Gleichgewicht widerspricht. Oder wenn eine Ameise einen Ziegelstein bewegen will, dann lachen wir über das wahnsinnige Unternehmen. Das Hebelgesetz lebt instinktiv in uns und ebenso empfinden wir instinktiv, dass das eine Bild besser d.h. richtiger und darum organischer ist als das andere, ohne imstande zu sein, eine klare Erklärung der Ursachen zu geben.

Hier muss aber sehr nachdrücklich darauf hingewiesen werden, dass ein Bild z.B. das weniger den Grundelementen der Mathematik der Malerei gerecht ist, an sich nicht wertloser ist als dasjenige, das mehr diese Gesetze berücksichtigt. A n s i c h sind sie beide gleichwertig, denn beide sind der Ausdruck oder die Konsequenz oder die Wirkung der sie erzeugenden Ursachen. Von da aus betrachtet kann und darf keins von beiden anders sein als es ist, und verlangt man etwas anderes, dann vergewaltigt man sie.

Betrachtet aber vom Standpunkt, ob das eine Bild mehr als das andere den mathematischen Gesetzen der Malerei gerecht worden ist, so kann man nur

sagen, das eine Bild hat mehr, das andere weniger diese Gesetze berücksichtigt. Wodurch aber nicht gesagt werden kann, dass das eine an sich besser als das andere ist, denn wie gesagt: als Manifestation, als Konsequenz sind beide gleich.

Empfindungsgemäss, d.h. vom subjektiven Standpunkt des Gefallens oder Missfallens kann ein weniger mathematisch geordnetes Bild oft einem mehr gesetzmässigeren Bild den Vorzug geben.

Aber hier kommen wir zu weit in ein Gebiet, das nicht die Aufgabe dieser Arbeit ist. Es soll nur eine Andeutung sein, dass jede Beurteilung eines Kunstwerkes hinken muss, wenn man vom wertenden Standpunkt ausgeht, denn was dem einen wert, ist dem anderen unwert. Dem einen können auch die mathematischen Gesetze der Malerei höchst unwichtig d.h. unwert sein, während sie dem anderen Lebensziel und Lebenswerk bedeuten.

Diese letzte Betrachtung erzwingt die Frage: warum dann überhaupt eine Mathematik der Malerei, warum überhaupt so starke Berücksichtigung dieser unindividuellen Gesetze, wenn man sie subjektiv auch verneinen kann, wenn man will ?

Und die Antwort:

Man kann wohl die unindividuellen Gesetze subjektiv verneinen, aber die Konsequenz ist, dass dem Subjektiven dadurch der Boden unter den Füßen verloren geht. Der Kontakt mit der Lebensquelle sozusagen ist verloren und so lange die Energien des Subjekts oder des Individuellen ausreichen, scheint man auszukommen. Bald aber ermüden und erschöpfen sie sich, da die Nahrungszufuhr abgeschnitten ist und man verkümmert oder man mündet in die Sackgasse des eigenen Selbst und verdorrt. Die unindividuellen Gesetze sind die alma mater, an deren Brust das Subjektive immer neue Kräfte saugen kann, Kräfte zur Erhaltung des Subjektiven oder Individuellen. Hat man sich vollgesaugt, dann kann man ruhig die alma mater verleugnen, sie ist stets bereit von neuem Kräfte zu geben, wenn man sie anruft.

Und somit bedeutet die Verneinung der Gesetze die Verneinung des Subjektiven, des eigenen Ichs.

Ob die Beherrschung der unindividuellen Gesetze genügt, um aus jedem einen Künstler zu machen, wird man fragen. Oder sind diese Gesetze nur ein notwendiges Hilfsmittel ?

Und die Antwort:

Was ein Künstler ist, ist darum nicht entschieden, weil jeder sich unter einem Künstler etwas anderes vorstellt und weil ein jeder von einem Künstler etwas anderes erwartet und verlangt. Man verbindet das Praedikat Künstler Qualitätswertungen, die doch nur subjektiver Natur sein können und ist geneigt denjenigen als den grössten Künstler zu betrachten, der der Empfindungswelt des Betrachters am nächsten kommt.

Versteht man aber unter Künstler den Könner, der das Gebiet beherrscht, der in diesem Falle die Mittel der Malerei beherrscht und mit ihnen alles, was er möchte, auszudrücken imstande ist, so muss man sagen, dass die Beherrschung der unindividuellen Gesetze der Malerei ihm die grundlegenden Möglichkeiten dazu gibt. Man kann sogar sagen, dass je vollkommener die Beherrschung der Gesetze vorhanden ist, dass um so vollkommener auch die Ausdrucksfähigkeit jeder Empfindung sich ergibt. Und wenn man die letzte Konsequenz zieht, dann fällt absolutes Beherrschen der Gesetze mit der stärksten oder absoluten Empfindsamkeit zusammen.

Aber abgesehen davon beweisen uns jene Werke der Malerei, die die Zeiten überdauern, oder besser gesagt, jene Werke, die über Jahrhunderte hindurch ihre Wirkung nicht verloren haben, die gewissermassen zeitloser als die anderen sind, deren Wirkung verloren gegangen ~~ist~~ ist, dass sie im hohen und höchsten Masse den unindividuellen Gesetzen Rechnung getragen haben.

Während umgekehrt uns jene Werke, deren Wirkung von kurzer Lebensdauer sind oder deren Wirkung kaum greifbar ist, beweisen, dass sie den unindividuellen Gesetzen wenig oder garnicht Rechnung tragen.

Somit sind die unindividuellen Gesetze zeitlos, während die subjektiven Empfindungen (Empfindungen sind immer subjektiv) zeitlich bedingt sind.

Und was an den zeitlosen Werken der Malerei von unveränderlicher Wirkungskraft ist, das ist weniger die subjektive Empfindung des Schöpfers als die Objektivierung dieser Empfindung durch die starke Berücksichtigung der unindividuellen Gesetze, wodurch die zeitlich veränderlichen individuellen Empfindungen zeitlose Prägung erhalten. So z.B. würden Rembrand oder Holbein als künstlerische Individualitäten heute kaum interessieren, wenn sie es nicht vermocht hätten so objektiv oder unindividuell gesetzmässig zu sein, Und hier ist es notwendig, diese unindividuellen Gesetze mit dem Worte "Naturalismus" zu bezeichnen, um erstens den Worte Naturalismus seine richtige und nicht an Richtungen gebundene Bedeutung zu geben, zweitens aber, um damit anzudeuten, dass die unindividuellen Gesetze am stärksten der Wirklichkeit entsprechen, da sie ihr entspringen. Somit ist der Expressionismus oder der Kubismus ebenfalls ~~XXXXXXXXXXXX~~ Naturalismus, wenn die Gesetze beachtet worden sind, genau so wie der Naturalismus eines Courbet, der unrichtigerweise darum Naturalismus genannt würde, weil er die Gegenstände frei von jeder Konventionalität zu geben sich bemühte, Nicht darum war Courbet Naturalist, sondern weil er die unindividuellen Gesetze, die durch die Konventionalität der subjektiven Zeitauffassung verloren gingen, wieder aufnahm.

Es ist oben darauf hingewiesen worden, dass die unindividuellen Gesetze jede Freiheit bezüglich des Gestaltungsmotives zulassen, sodass eine Farbfleckharmonie ebenso naturalistisch sein kann und ebenso unnaturalistisch wie ein sogenannt richtiger Gegenstand. Auch die Bezeichnung "abstrakte

Malerei" ist eine recht äusserliche, nicht dem tieferen Sinn des Wortes entsprechende Bezeichnung, nur weil es sich dabei nicht um Gegenstände wie Baum, Tisch, Stahl, Mensch, Tier u.s.w. handelt, sondern um geometrische Formen wie Kreis, Dreieck u.s.w.

Vom Standpunkt der zeitlosen unindividuellen Gestaltungsgesetze betrachtet, deren konsequente Berücksichtigung den Naturgesetzen gerecht wird und darum Naturalismus zu nennen ist, sind jene Werke der Malerei (auch der Bildhauerei, der Architektur - dasselbe kann man von der Musik, von der Tanzkunst sagen, ebenfalls von der Literatur), die die unindividuellen Gesetze der Natur nicht berücksichtigen, unwirklich. So ist z.B. Zola nicht darum Naturalist, weil er in seinen Romanen nicht von Göttern und Nixen schreibt, sondern von Arbeitern und Bauern. Und Kandinsky ist nicht darum abstrakt, weil er keine Bauern malt, sondern Flecke und Linien -: beide sind Naturalisten, weil bei ihnen die unindividuellen Gestaltungsgesetze berücksichtigt sind. Dagegen ist das gegenständlichste Bild unwirklich oder abstrakt, wenn die unindividuellen Gestaltungsgesetze nicht berücksichtigt sind. Genau so wie ein aus geometrischen Formen bestehendes Bild auch abstrakt ist, wenn die Gesetze nicht beachtet sind.

Warum das so ist, wird man erst dann begreifen, wenn man diese Gesetze kennen gelernt hat. Und diese zu zeigen und zu erklären ist die Aufgabe dieser Schrift. Aber als Aufgabe dieser Schrift soll der Standpunkt betrachtet werden, alles was mehr dem Bereiche des Individuellen als demjenigen des Unindividuellen - Objektiven angehört, beiseite zu lassen, da diese Schrift keinesfalls den Fehler begehen darf, irgend welche subjektiven Geschmacksanschauungen als allgemein gültige Regeln hinzustellen.

Und so gehören in erster Linie die sogenannten Gesetze der Komposition ins Bereich des mehr Individuellen. Ebenfalls dazu zu rechnen ist die Harmonie der Farben, auch die sogenannten Richtungen gehören dazu, die wie schon gesagt nur äussere Verschiedenheiten sind, wenn auch von den Zeiten

als Symbole bedingt und nicht als grundlegend betrachtet werden dürfen. Sie sind auch zeitlich veränderlich und bedeuten an sich nichts anderes als Bevorzugungen des einen oder des anderen Darstellungsobjektes. Richtungen oder Ismen, wie man sie nennt, sind sehr wichtig als Entwicklungsfaktoren, denn sie bedeuten Entdeckungen von neuen Darstellungsobjekten. So hat der Kubismus entdeckt, dass geometrische Formen auch zu künstlerischer Gestaltung benutzt werden können. Die Neoimpressionisten haben das Licht als Darstellungs- oder Gestaltungsobjekt gefunden. Die Impressionisten die Bewegung usw.

Während wie gesagt die unindividuellen Gestaltungsgesetze Entdeckungen der Physik sind, die die gleiche Grundlage der Gestaltungsmöglichkeit aller Ismen bedeuten.

II. R a u m - L i c h t - F a r b e - F o r m .

Die Zusammenfassung aller unindividuellen Gestaltungsgesetze der Malerei (dasselbe gilt von allen Künsten) hat in dem Wort "Raum" den besten Ausdruck.

Bei der Malerei handelt es sich um Raumgestaltung im optischen Sinne, bei der Bildhauerei kommt noch der haptische oder der taktile Sinn hinzu, bei der Architektur kommt noch die Berücksichtigung des Zweckmässigen im Gebrauchssinne in Betracht - des Zweckmässigen vom Standpunkte der praktischen Anwendung: wie Wohnung, Fabrik, Büro usw. Das Bild oder die Plastik haben einen anderen Gebrauchssinn oder Wert. Man ist aber nicht gewöhnt ihn als praktisch zu betrachten, obzwar abgesehen davon, dass die schmückende Wirkung eines Bildes oder einer Plastik auch eine praktische Zweckmässigkeit bedeutet, denn das Bedürfnis nach Schmuck ist ebenso eine Angelegenheit des Lebens oder eine Lebensnotwendigkeit, ist die Beeinflussung aller Gebiete des Lebens, (der Industrie, der Reklame, der Möbel und Tapetenfabrikation usw.) ebenfalls eine Zweckmässigkeit, nicht zu vergessen die Beeinflussung geistiger und religiöser Gebiete.

Der Raum ist optisch wahrnehmbar durch die Zusammenwirkung von Licht, Form und Farbe und zwar durch deren gleichzeitige Zusammenwirkung. Es ist unmöglich, den Raum wahrzunehmen - optisch wahrzunehmen, wenn eines dieser Elemente fehlt. Wenn auch manche Richtung das eine oder das andere Element stärker in den Vordergrund stellt, also wenn der Neoimpressionismus z.B. das Licht als Hauptproblem betrachtet, Form und Farbe sind doch dabei. Wenn die abstrakte Malerei von Flecken und Linien die gegenständlichen Formen in den Hintergrund drängt und die Farbe in den Vordergrund, so sind auch da Form und Licht als Helldunkel dabei. Die Malerei, die das Licht in Form von Schatten

und Licht ausschalten will, bringt dennoch Lichtwirkung schon durch den Kontrast von Hell und Dunkel und durch die Verschiedenheit der Leuchtkraft der Farben. Abgesehen davon, dass in jedem Falle schon das äussere Licht (des Tages oder einer Lichtquelle) notwendig ist, um das Bild wahrzunehmen. Die Zusammenwirkung von Licht, Form und Farbe geschieht in dem Sinne, dass sie sich gegenseitig unterstützen, die Dunkelheit, in der man nichts wahrnehmen kann, zu bekämpfen und aus ihrer Ununterscheidbarkeit die Dinge zu unterscheiden und optisch herauszugreifen oder herauszuholen.

Das Licht fällt auf jene Teile der Dinge, die in der Richtung der Lichtstrahlen sich befinden und hellt sie auf, so dass das Helle sich von dem Dunkel abhebt und trennt. So wird die Wahrnehmung des Helldunkel ermöglicht. Dreidimensional betrachtet. Zweidimensional aber wirkt sich das Element des Lichtes als Helligkeiten oder Dunkelheiten der Farbe und der Tonwerte aus. *s. Tafel I*

Die Form begrenzt das Licht vom Schatten oder die Helligkeiten und die Dunkelheiten, indem sie hinweist bis wo das Licht, bis wo der Schatten, bis wo die Helligkeit geht und bis wo die Dunkelheit. Sie trennt durch Grenzlinien und man nennt diese Grenzlinien: Konturen.

Die Farbe trägt das ihrige bei und es entsteht durch sie die drittartige Unterscheidung, wodurch die Wahrnehmungsmöglichkeit noch gesteigert wird. Die Farbe färbt die vom Licht aufgehellten und von den Konturen formal getrennten Flächen verschieden, so dass oft zwei gleich geformte und gleich belichtete Flächen farbig verschieden sind und dadurch von einander unterschieden werden können.

Diese drei Elemente greifen ineinander gleichzeitig und es entstehen dadurch die mannigfältigsten Nuancierungen. Ist z.B. das Licht mehrerer Teile gleich, ~~gleich~~, so unterscheidet sie die Verschiedenartigkeit ihrer Form

und ihrer Farbe. Ist das Licht und die Form gleich, so ist die Farbe verschieden. Ist die Farbe gleich, so ist die Form verschieden oder das Licht usw. Zur Wahrnehmungsmöglichkeit ist es notwendig, dass mindestens eines dieser Elemente die Teile voneinander unterscheidet. Sind alle drei Elemente gleich, dann ist die Unterscheidung oder die Raumwirkung - denn Unterscheidung im optischen Sinne ist optische Raumwirkung - unmöglich.

Tragen alle drei Elemente gleichwertig zur Unterscheidung bei, mit anderen Worten: sind die Helligkeiten und Dunkelheiten ungleich, sind ebenfalls die Formen und die Farben untereinander verschieden, dann ist die Wahrnehmungsmöglichkeit oder die Raumwirkung am stärksten. Je weniger Verschiedenheiten durch diese drei Elemente gegeben werden, desto geringer wird die Raumwirkung oder Wahrnehmungsmöglichkeit sein. Die Verschiedenheiten im stärksten Sinne erwirken die stärksten Kontrastwirkungen ^{Verschiedenheiten} im schwächsten Sinne, d.h. im mehr gleichartigen Sinne, erwirken geringe Kontraste.

Folglich ist Raumwirkung = Kontrastwirkung.

Je mannigfaltiger die Kontraste oder die Form- Farbe und Licht-Verschiedenheiten sind, desto lebendiger oder lebhafter, desto reicher die Wirkung.

In der Natur ist keine Form, keine Helligkeit oder Dunkelheit und keine Farbe der anderen gleich. Nicht einmal scheinbar gleichgeformte, gleichbelichtete, gleichgefärbte geometrische Formen - Dreieck, Kreis etc.- können einander restlos gleich sein.

Aus Obigem ist zu ersehen, dass Raum oder Raumwirkung durch Verschiedenheiten entsteht, die auseinandergehalten werden und je mehr sie auseinandergehalten werden, desto stärker ist die Raumwirkung.

Aber das ist nur der eine Teil, der eine Pol. Denn die ^{aus} auseinander gehaltenen Verschiedenheiten, die wir "Individualitäten" nennen wollen, müssen wieder zueinander in Beziehung gebracht werden, aber so, dass die Beziehung nicht die Verschiedenheiten verwischt. Mit anderen Worten: Starke Unter-

scheidung der Individuen und starke Verbindung der Individuen, ohne dass sie ihrer Eigenart verlustig gehen.

Die Verbindung ergibt das Ganze, die Totalität, die Gestaltung oder das Bild. Die Unterscheidung der Verschiedenheiten oder Individuen garantiert ihnen die Erhaltung ihrer Eigenart innerhalb des Ganzen oder Totalen und ergibt die Teile oder die Details. Dadurch entsteht eine Gerechtigkeit, eine Gleichwertigkeit, die von dem Ganzen den Teilen gewährleistet wird und von den Teilen dem Ganzen.

Die Beziehung der Teile untereinander ist darum die zweite polare Notwendigkeit, um Raumwirkung zu ermöglichen, weil wie anfangs gesagt wurde: Raumwirkung ¹ entsteht ⁴ durch ² Unterscheidung ³. Eine Unterscheidung allein d.h. an sich ist eine Unmöglichkeit. Eine Unterscheidung ist nur dann möglich, wenn wenigstens zwei Helligkeiten oder Formen oder Farben im unterscheidenden Sinne in Beziehung zu einander gebracht werden. Eine einzige Helligkeit auf einer einzigen Dunkelheit ergibt schon eine Unterscheidungsmöglichkeit aber z.B. eine einzige Helligkeit an sich ist garnicht denkbar oder wahrnehmbar. Unterscheidung, Trennung bedeutet zugleichzeitig Beziehung. Unterscheidung an sich ist unmöglich sowie Trennung an sich unmöglich ist. Nun kommt es darauf an, ob bei einem Bilde das Element der Beziehung dem Element der Trennung, oder das Element der Totalität dem Element des Individuellen über oder untergeordnet ist, oder ob eine Gleichwertigkeit erreicht wurde. Ist die Totalität übergeordnet, dann ist die Wirkung eine zu ruhige, zu wenig kontrastierende. Da sind die Teile oder die Individuen durch das Ganze benachteiligt worden. Sie kommen nicht zur Wirkung. Im umgekehrten Falle kommt die Totalität nicht zur Wirkung oder nur gering. Die Wirkung des Bildes ist eine unruhige, nicht zusammengehaltene. Sind beide Elemente gleichwertig, dann ist die Wirkung eine harmonische. Zu stark

übergeordnete Totalität kann die Wahrnehmung der Individuen ganz aufheben und ebenso umgekehrt.

Allerdings verlangen manche Gestaltungen eine Ueberordnung des einen Elementes dem anderen gegenüber, so z. B. erfordert die Gestaltung einer Strasse bei Nacht Ueberordnung der Totalität den Individuen gegenüber. Aber auch da ist es notwendig, die Proportion innezuhalten, die dem gewollten Ziele oder der gewollten Wirkung entspricht, sonst ist die Ueberordnung des einen Teiles dem anderen gegenüber als Unzulänglichkeit zu spüren.

Wir wollen das bisher über den Raum gesagte zusammenfassen und stark darauf hinweisen, denn es ist der erste Teil der unindividuellen Gestaltungsgesetze oder der Mathematik der Malerei.

1. Licht, Form, Farbe wirken gleichzeitig zusammen. Sie begrenzen, belichten und färben die Dinge, sie zur Wahrnehmung bringend und gestalten dadurch den Raum.
2. Je stärker die Verschiedenheit, mit der die Dinge begrenzt, belichtet, gefärbt sind, desto kontrastreicher das Bild, desto lebhafter und reicher. Je geringer die Verschiedenheit, desto kontrastärmer, monotoner das Bild. Es ist das Element der Trennung.
3. Das Element der Beziehung oder der Verbindung verlangt die Berücksichtigung, dass dadurch die Verschiedenheit der Teile oder der Individuen nicht verwischt wird. Eine Ueberordnung des einen Elementes bedeutet die Unterdrückung des andern.

Die praktische Anwendung wäre also folgende:

- I. Man beachte bezüglich des Lichtes vor allen Dingen, welcher Teil (oder Teile) am stärksten belichtet ist und welcher Teil (oder Teile) am dunkelsten, damit man zwischen dem hellsten und dem dunkelsten Teil die Skala der anderen Abstufungen unterbringen kann. Der hellste und der dunkelste Teil sind der Masstab der Grenzen des Belichtungsmomentes. (Bei Arbeiten, die das Lichtelement nicht betonen wollen, die also

Schatten und Licht nicht berücksichtigen, ist der hellste Teil der weisseste, der dunkelste der schwärzeste). Es gibt in der optischen Erscheinung der Dinge immer einen hellsten und immer einen dunkelsten Teil denn der eine Teil (oder einige) ist am nächsten dem Lichte und empfängt am direktesten die Belichtung. Umgekehrt ist immer ein (oder einige) Teil am entferntesten dem Lichte oder am ungünstigsten gestellt, sodass er am wenigsten Licht empfängt. Die Berücksichtigung des hellsten und des dunkelsten Teiles ermöglicht einen klaren geordneten Ueberblick bezüglich der Helligkeiten und Dunkelheiten des Bildes oder der Gestaltung. Die Nichtberücksichtigung bewirkt ein Chaos. Je weniger Berücksichtigung desto grösser das Chaos.

II Man beachte bezgl. der Form vor allen Dingen, welche Form am wenigsten wiederkehrt und welche Formen am meisten einander ähnlich sind.

Je klarer man dies tut, desto klarer wird man die formalen Zwischenstufen einordnen können und desto klarer wird das Formale im Bilde oder in der Gestaltung. Dadurch erzielt man auch einen grösseren Reichtum, eine grössere Mannigfaltigkeit, sonst erzielt man eine formale Monotonie und Langweiligkeit. In jeder optischen Erscheinung ist ein Teil formal am wenigsten den anderen ähnlich (oder einige). Er bildet den formalen Akzent, genau wie beim Licht der hellste Teil den Lichtakzent bildet, der dunkelste Teil den Dunkelheitsakzent.

Bezüglich der Form ist die Kontur massgebend, wie schon erwähnt, die lineare Begrenzung der Teile, wodurch sie formal von einander getrennt werden. Es ist der Teil der Malerei (im technischen Sinne), den man Zeichnung nennt.

Und hier ist es notwendig, darauf hinzuweisen, dass der Sinn des Zeichnens oder der Zeichnung derjenige ist, Grenzen oder Grenzlinien zwischen

den formal geschiedenen oder unterschiedenen Teilen oder Individuen des Bildes oder der Gestaltung zu setzen. Zeichnung ist folglich linear. Alles was noch hinzukommt, greift schon über das Gebiet hinaus. Es ist unrichtig ein Bild, das nur mit Kohle gemalt ist, als Kohlezeichnung zu betrachten. Es ist eine Malerei in zwei Farben, in schwarz und weiss. Umgekehrt ist eine Kontur mit einem Pinsel, in irgendeiner Farbe gezogen, keine Malerei, sondern eine Zeichnung.

III Man beachte bezüglich der Farbe vor allen Dingen, welcher farbige Teil sich am stärksten von allen anderen farbigen Teilen unterscheidet, und ebenfalls welche farbigen Teile einander am ähnlichsten sind. Der unähnlichste farbige Teil ist somit der farbige Akzent des Bildes - bezüglich der Farbreinheit. Aber auch den farbigen leuchtendsten oder farbigen reinsten Teil (oder Teile) muss man feststellen gegenüber dem (oder der) farbigen gemischtesten Teile. Zwischen dem farbigen leuchtendsten und unleuchtendsten und zwischen dem farbigen besondersten und farbigen ähnlichsten Teil (oder Teile) bewegt sich die farbige Skala des Bildes. Je klarer man diese Unterschiede bringt, desto klarer und harmonischer wird die farbige Wirkung sein. Dadurch hat man die Lokalfarben der Teile (oder Individuen oder Dinge) erst mal von einander geschieden.

IV. Die Teile (oder die Individuen) sind durch ihre Lokalfarbe (d.h. individuelle Farbigkeit) so klar als möglich zu charakterisieren, vorläufig ohne Rücksicht auf die Details, also gewissermassen zu untermalen. Genau so sind sie durch die Konturen formal so klar als möglich von einander z^uscheiden, ebenfalls bezüglich des Lichtes d.h. der Helligkeit und der Dunkelheit. Man hat in diesem Sinne gewissermassen die farbige formale Belichtungsunterlage geschaffen, den Grundriss, auf

dem die weitere Arbeit sich stützt, Je logischer dieser Grundriss (oder Untermalung) ist, desto leichter entwickelt sich die zweite Stufe, von der wir bald sprechen werden. Je nachdem man sich das Problem stellt, wird schon die Untermalung entweder die Form oder die Farbe oder das Licht stärker in den Vordergrund schieben, sodass sofort zu erkennen ist, welches Element das herrschende ist. Aber auch wenn alle Elemente gleichwertig gegeben werden, wird sofort ersichtlich, dass das Problem ein solches ist.

- V. Wesentlich zu beachten ist, dass jede Stufe konsequent durchgeführt werden soll, sodass sie gewissermassen als Stufe oder Stadium fertig da- steht. Und wenn ein Bild nur die bis jetzt erwähnten Gesetze des Grund- risses als Aufgabe hat, so ist es fertig und abgeschlossen, wenn dies konsequent gegeben ist. Man hüte sich, Teile (oder Individuen) auf eine weitere Stufe zu bringen, während man einzelne Teile noch auf der ersten Stufe hat und manche noch weiter zurück sind. Dadurch entsteht ein un- klares Bild und der nicht geübte Schüler hat es sehr schwer sich aus dieser Unklarheit herauszufinden. Es soll noch einmal betont werden: eine der wesentlichsten Aufgaben ist : Stadien nicht durcheinander zu bringen
- Genau so wie man nicht bei einem Bau einen Teil des Fundamentes und daneben in der Luft einen Teil der Mauer oder des Daches, oder irgend wo schon eine Verzierung gleichzeitig bauen kann, sondern erst das Fun- dament, darauf die Mauer, darauf das Dach usw bauen muss, ebenso wie man da die Stadien nicht durcheinander werfen kann, (auch wenn man, um Zeit zu gewinnen, in Teilen baut, entwickelt sich jeder Teil logisch aus sei- nen Stadien), so auch bei einem Bilde. Beherrscht man stark die unindi- viduellen Gesetze, dann kann man wie man will beginnen. Dann kann man wie beim Bau, der in Teilen gebaut wird, den einen Teil schon mit allen

Details fertig malen, während man den anderen kaum angedeutet hat. Es ist dann die Angelegenheit des Individuums, wie es mit den unindividuellen Gesetzen vorgeht. Man kann dann nach Belieben mit dem Teil, den man will, beginnen und die Stadien durcheinanderwerfen oder nicht. •

Hier aber wird der Versuch gemacht, aus der Logik der Gesetze einen einfachen und so klaren Weg als nur möglich zu geben, der ebenso unindividuell bleibt wie die Gesetze selber.

I Indem man erst den Grundriss der Gestaltung im oben genannten Sinne als Untermalung gibt, hat man die Gefahr vermieden, die Details zu überordnen, wie es jeder Anfänger tut. Man sieht im allgemeinen zuerst, wie man sagt, den Wald vor Bäumen nicht, wird kleinlich und unklar und verliert die grosse Wirkung. Es ist leichter z.B. wenn man einen Baum als Teil eines Bildes malen will, zuerst die grosse Form, die grosse Farbe und die grosse Einteilung von Schatten und Licht zu geben, und dann darauf die einzelnen Blätter, als umgekehrt, vorzugehen. Es ist leichter das Gesamte zu übersehen, wenn man vom Gesamten zum Teil ausgeht, als vom Teil zum Gesamten. Denn das Gesamte ist nichts anderes als die Platzanweisung oder die Ordnung der Plätze der Teile. Weiss ich wohin jeder Teil hingehört, so setze ich ihn sicherer hin als wenn ich erst den Platz suchen muss. Doch wie gesagt: der Künstler, der die Gesetze stark beherrscht, kann auch bei den Blättern beginnen, wenn er einen Baum malen will, obwohl es an sich unlogisch erscheint.

VI. Aber genau so wie man Stadien oder Stufen der Untermalung, der zweiten Uebermalung, von der bald die Rede sein wird und von allem weiteren, wovon noch gesprochen wird, nicht durcheinander werfen soll, genau so sollen in einem und demselben Bilde die Probleme nicht durcheinandergeworfen werden. Wenn man die Form

in den Vordergrund stellt, so müssen alle Individuen oder Teile des Bildes die Form mehr als das Licht oder die Farbe betonen. Es entsteht ein Chaos in dieser Richtung, wenn der eine Teil formal betont ist, der andere farbig, der dritte in Bezug auf Licht.

Dasselbe muss auch von den Richtungen gesagt werden. Es wirkt chaotisch, wenn ein Teil impressionistisch, der andere kubistisch, der dritte abstrakt ist. Es sei denn, dass man sich ^{das} ~~eine~~ Problem stellt, mit diesen Verschiedenheiten eine Komposition zu gestalten.

Noch einmal sei es betont, dass man so rein als möglich die Problemstellungen erhalten muss, seien sie Stadien, Richtungen oder Bevorzugung der Form, der Farbe oder des Lichtes. Es ist das oberste Gesetz ! Je reiner es zum Ausdruck kommt, desto klarer und harmonischer wird die Wirkung sein.

III. H ä r t e n u n d W e i c h h e i t e n .

8-----

Die erste Stufe von Raumtstehung, von der wir bereits gesprochen haben, ist in der Hauptsache die Berücksichtigung der Gesetze des zweidimensionalen Raumes, also der Fläche. Aber darin sind auch die Gesetze der Dreidimensionalität vorhanden, denn die Ueberschneidungen durch die Zeichnung drängen die einen Formen zurück, die anderen vor. Die grelleren Farben drängen die gedämpften zurück, die helleren Flächen die dunklen und umgekehrt, die grossen Flächen die kleinen usw. Aber das alles ist hier noch untergeordnet² zugunsten der Flächenwirkung³ oder des Raumes⁴ der Fläche⁵.

Jetzt kommen wir zu einem anderen Gesetz von grösster Wichtigkeit, ohne das man nicht auskommen kann. Sowohl bei der Fläche als auch bei der Dreidimensionalität. Es ist ein Gesetz, das die Mannigfaltigkeit der Beziehungen zwischen den Individuen bewirkt, ein Gesetz, das in der Hauptsache aus der Einwirkung des Lichtes entspringt.

Es ist das Gesetz von Härten und Weichheiten. Man kann Härten und Weichheiten mit Stärken und Schwächen vergleichen.

Dadurch, dass das Licht die Dinge belichtet, holt es sie aus der Dunkelheit heraus. Die Dunkelheit, die jede Wahrnehmung ausschaltet, könnte man wie eine Ebene betrachten, die weder Vertiefungen noch Erhebungen hat - wie eine absolute Fläche, auf der die Dinge ruhen, ununterschieden, gleich gross, gleich klein, gleich hoch, gleich niedrig - indifferent. Sobald das Licht eindringt, fallen die Strahlen auf diese indifferente^f Ebene und erhellen jene Teile der Dinge, die in der Richtung der Strahlen sich befinden und machen sie sichtbar, sie heller oder weniger hell von der dunklen Ebene unterscheidend. Zugleichzeit werden auch die Verschieden-

heiten der Lokalfarben und der Formen unterschieden. Jene Teile, die den Strahlen des Lichtes zugewandter und sich auch näher der Lichtquelle befinden, werden am stärksten erhellt und vom Hintergrund d.h. von der Dunkelheit getrennt. Und dort entstehende härtesten Trennungen oder die stärksten Kontraste. Die Konturlinie wird dort am schärfsten und sichtbarsten zur Wirkung kommen, sie wird so wirken, als ob ein scharfes Messer zwischen dem Teil und dem Hintergrund oder dem dahinterliegenden Teil (oder Teilen) geschnitten hat. Die Helligkeit wird dort auch am klarsten von der Dunkelheit trennen und die Lokalfarbenunterschiede werden dort am ausgesprochensten sein. Die hellen Teile werden die dunklen dort am stärksten zurückwerfen und den grössten Zwischenraum gestalten.

So ist es, wenn das Licht vom Beschauer in das Bild hineingleuchtet. Leuchtet es aber vom Bilde zum Beschauer heraus, dann werden die dunklen Teile vorn sein und die hellen zurückwerfen. Dinge gegen das Licht stehen dunkel. Dinge vor das Licht gestellt, hell. Folglich ist dort, wo die stärksten Härten sich befinden, die stärkste Trennung und die stärkste Raumbildung. Die Stelle der stärksten Härte ist die am meisten ins Auge fallende und darum optisch am nächsten scheinende. Bei der Zweidimensionalität sind es die hellen oder dunklen Farben und Töne, die diese Wirkung ausüben. Jene Teile aber, die dem Licht am wenigsten zugewandt sind, sind am schwächsten vom Hintergrund oder von der Dunkelheit getrennt. Dort gehen sowohl Helligkeit als auch Formen, als auch die Farbe ineinander. Manchmal gehen sie so ineinander, dass man sie schwer voneinander unterscheiden kann, manchmal verschwinden die Unterschiede ganz zugunsten einer formal farbig und hell oder dunkel kaum definierbaren Verschattung. Es ist als ob die stark belichteten gefärbten und geformten Stellen, also als ob die Härten dort verschwinden und weich ineinandergehen. Es sind die Weichheiten, die die Verbindung

mit dem Hintergrund herstellen und die Raumwirkung miteinander ganz aufheben. Dadurch, dass die Weichheiten raumaufhebend, die Härten raumbildend wirken, im dreidimensionalen Sinne entsteht die ganze Mannigfaltigkeit der Beziehung zwischen den Teilen oder Individuen. An den weichen oder wenig unterscheidbaren Stellen gehen die Dinge gewissermaßen ineinander und verbinden sich zum Zwecke der Totalität oder der Ganzheit des Bildes. Sie stellen ihre individuelle Verschiedenheit oder Eigenart in den Hintergrund dem gemeinsamen Zwecke dienend. An den Stellen aber, wo die Härten vorhanden sind, wirkt sich die individuelle Verschiedenheit oder Eigenart der Teile oder Individuen (wie wir sie nennen) aus. Die Totalität des Bildes muss dem Detail opfern und das Recht der Teile respektieren. Wo ein Gleichgewicht zwischen Härten und Weichheiten im Bilde gewahrt wird, wird die Harmonie der Gestaltung d.h. des Bildes bewirkt und die Raumwirkung logisch gestaltet. Sonst entsteht ein Chaos in der Raumwirkung. Dinge oder Teile, die zurücktreten müssen, treten vor und umgekehrt. Das Auge des Beschauers kann sich nicht zurechtfinden.

Dasselbe gilt für eine Gestaltung des Bildes, die die Fläche d.h. die Zweidimensionalität stärker betont als die Dreidimensionalität. Wie schon gesagt sind bei der Fläche die Gesetze der Dreidimensionalität weniger hervortretend, aber dennoch vorhanden. Genau so ist bei der Dreidimensionalität die Fläche vorhanden, aber weniger zur Wirkung gebracht.

Ausserordentlich mannigfaltig sind die Wirkungen der Härten und Weichheiten ² dadurch auch, dass nicht immer alle drei Elemente, wie Farbe, Form und Licht ¹ sich zur Erzielung der gleichen Härte oder der gleichen Weichheit vereinigen. Wo sie sich zur gleichen Wirkung der Härte oder der Weichheit vereinigen, entsteht die klarste und stärkste Wirkung nach dieser Richtung hin.

Aber manchmal kann eine Härte, die durch die Farbe erzeugt wird, durch eine zu ihr im Widerspruch stehende Weichheit der Kontur d.h. der Form, gemildert werden, sodass die Trennung, die durch die KONTUR Farbe stark raumbildend

ist, durch die Kontur in Verbindung gebracht wird. Umgekehrt kann eine harte Kontur durch eine geringe trennende Härte der Farben weniger hart wirken.

Und ebenso ist es mit dem Licht. Die härteste Kontur kann aufgehoben werden wenn z.B. die Farben oder Helligkeiten, die durch die Kontur getrennt werden, sehr ähnlich mit einander sind, d.h. wenn sie denselben oder fast denselben Tonwert; oder wie man sagt "valeur" haben. Man darf nicht Farbunterschiede mit Tonunterschieden verwechseln. Farbunterschiede sind Unterschiede der Farbe, Tonunterschiede aber Unterschiede der Helligkeiten und Dunkelheiten der Farben. Ein gleich helles rot gegen ein gleich helles blau kann durch eine noch so harte Kontur getrennt sein: die Härte der Kontur wird fast verschwinden im Vergleich zu einem dunklen rot gegen ein helles blau mit gleich harter Kontur. Aber wenn zu der gleichen Helligkeit oder Dunkelheit der verschiedenen Farben noch eine stärkere Verwandtschaft der Farben hinzukommt, dann ist die härteste Kontur noch weniger wirkend. So wird dieselbe harte Kontur zwischen einem gleich hellen blaugrün und einem gleich hellen rotgelb härter wirken als zwischen einem gleich hellen blaurot und rotblau.

Dasselbe geschieht mit den anderen beiden Elementen - mit der Farbe und mit dem Licht. Und zwar können sehr stark von einander verschiedene d.h. hart zu einander stehende Farben in ihrer Härte gemildert werden, wenn die Kontur weich ist und noch mehr, wenn man sie ineinanderfließen lässt, sodass man formal kaum wahrnehmen kann, wo die eine und wo die andere aufhört. Je weicher die Kontur oder die formale Trennung, desto aufgehobener die Trennung und auch die Raumbildung der zwei Farben. Wenn zu der Weichheit der Kontur auch noch eine starke Verwandtschaft der Farben und die geringe Differenz der Helligkeit oder Dunkelheit derselben hinzukommen, dann werden sie noch stärker mit einander verbunden und die Raumwirkung kann stark zurückgedrängt werden. So kann ein gleich helles grüngelb in ein gleich helles

gelbgrün durch eine weiche Kontur oder durch eine kaum wahrnehmbare Abgrenzung d.h. durch ein Ineinanderfließen so verbunden werden, dass die Raumbildung fast ganz aufgehoben wird.

Man darf leuchtende Farben nicht mit hellen Farben als Tonwert verwechseln, ebenso nichtleuchtende Farben mit im Tonwert dunklen Farben. Manche leuchtende Farbe kann im Tonwert dunkler sein als eine nichtleuchtende. Leuchtende Farben sind nur solche, die Feuer oder Glanz in sich haben. Kadmium orange ist ebenso dunkel wie lichter ocker, aber leuchtend ocker dagegen nicht. Dunkler Zinnober ist ebenso hell wie englisch rot, aber leuchtender. Dasselbe mit dem Lichte.

Zwei verschieden gefärbte und durch ^{eine} klare, präzise d.h. durch eine harte Kontur getrennte Bildteile oder Individuen, können durch gleich starke Beleuchtung stark verbunden werden und raumbildend schwach sein. Kommen noch weiche Konturen und Verwandtschaft der Farben hinzu, dann hebt die gleiche oder ziemlich gleiche Belichtung die Raumbildung noch mehr oder fast ganz auf.

Wie man sieht, ergibt sich aus dem Aus- und Ineinanderwirken der Härten und Weichheiten d.h. der Fremdheiten und Aehnlichkeiten, oder der Getrenntheiten und Verbundenheiten der Form, der Farbe und des Lichtes eine ungeheure Skala von Möglichkeiten der Raumbildung in ^{zwei und} dreidimensionalen Sinne.

Aus dem Gesagten ergibt sich:

I. Härten sind Trennungen.

II. Weichheiten sind Verbindungen

III. Was getrennt ist., fällt stark oder am meisten ins Auge, schiebt folglich das weniger Getrennte zurück. Sodass je näher ein Teil des Bildes wirken soll, er am getrenntesten oder am härtesten zu den anderen Teilen stehen muss. Er muss gewissermassen am meisten herausfallen:

1. durch Härte der Kontur, 2. durch Kontrast von hell und dunkel, und
3. durch Farbverschiedenheit.

IV. Was verbunden ist, fällt wenig oder garnicht ins Auge und wird von dem stärker Getrennten oder härter Hingesetzten zurückgedrängt. Sodass je ferner ein Teil des Bildes wirken soll, er am weichsten zu den anderen Teilen stehen muss. Er muss am meisten in den Hintergrund hineinfallen:

1. durch Weichheit der Kontur d.h. der Formunterscheidung), 2. Weichheit der Helligkeit und Dunkelheit und 3. Weichheit der Farbverschiedenheit.

Die praktische Anwendung wäre folgende:

Man beachte , nachdem man die Untermalung (oder den Grundriss) im bereits behandelten Sinne fertig hat, dass die eben beschriebenen Gesetze von Hart und Weich schon in der Untermalung zum Teil vorhanden sind, dadurch, dass die Ueberschneidungen, die Verhältnisse von hell und dunkel und die Farbverschiedenheiten sie bewirken und beginne jetzt die Härten und Weichheiten als zweites Stadium des Bildes bewusst gegeneinander abzustimmen.

- I. Man beachte, welche Stelle (oder welche Stellen) die härteste Kontur d.h. die formal am getrenntesten, geschiedensten ist. Ebenso beachte man, welche Stelle (oder Stellen) am weichsten in der Kontur d.h. formal am verbundensten ist. Zwischen der härtesten und der weichsten Kontur wird sich die Skala der formalen Härten und Weichheiten des Bildes abspielen.
- II. Man beachte, welche Stelle (oder Stellen) farbig am härtesten d.h. am getrenntesten oder verschiedensten zu der Umgebung oder zum Ganzen steht. Und ebenso beachte man, welche Stelle (oder Stellen) farbig am verbundensten d.h. weichsten oder verwandtesten zur Umgebung oder zum Ganzen steht. Zwischen diesen wird sich die ganze Skala der Farbigkeit des Bildes abspielen. Noch einmal: Tonwerte sind Helligkeits- oder Dunkelheitsunterschiede. Farbwerte sind Farbunterschiede. Leuchtende Far-

ben brauchen nicht heller als nichtleuchtende zu sein. Es gibt z.B. ein leuchtendes schwarz und ein nichtleuchtendes weiss.

III. Man beachte, welche Stelle (oder Stellen) am hellsten zur Umgebung und zum ganzen steht und welche am dunkelsten. Also die Stellen, die durch Helligkeit oder Dunkelheit am getrenntesten d.h. am härtesten sind und ebenfalls diejenigen, die in Bezug auf Helldunkel am weichsten d.h. am verbundensten zu einander stehen. Die Skala des Helldunkels wird sich zwischen diesen Polen entwickeln. "

IV. Hat man dies verwirklicht, dann hat man das Gerüst oder die Träger des Raumes gebaut. Die härtesten Stellen - entweder solche, wo Licht, Farbe und Form in gleicher Weise die Härte bewirken, oder solche, die durch ein ~~ein~~ oder zwei dieser Elemente bewirkt werden, ergeben am stärksten den Vordergrund, die weichsten Stellen den Hintergrund. Selbstverständlich können im Vordergrund weiche Stellen vorkommen, aber dann sind sie Teile der Teile, die das Bild bilden. Sie sind die Details der sogenannten Individuen, aus denen das Bild besteht. So z.B. bildet die Gesamtheit einer Baumkrone einen Teil oder ein Individuum im Bilde. Ein Blatt dagegen bildet einen Teil oder ein Individuum in der Baumkrone. Und dasselbe Gesetz gilt auch für den Teil wie für das Ganze des Bildes. Der Teil oder das Individuum des Teiles ist darin wie der Teil oder das Individuum im Bilde eingeordnet. Wenn also die Baumkrone des Bildindividuum im Vordergrund des Bildes steht, also hart gegen die anderen Teile des Bildes, die zurückgeworfen werden, so stehen in der Baumkrone einige Blätter ~~xxxxxxx~~ ^{am} härtesten, folglich den anderen gegenüber am stärksten im Vordergrund und einige am weichsten und zwischen ihnen spielt sich die ganze Skala der Härten und Weichheiten in der Baumkrone ab. Wenn also in der Baumkrone manche Teile weicher stehen als manche Bildindividuen im Bilde, trotzdem die Baumkrone diese Bildindividuen

zurückdrängt d.h. hart gegen diese steht, so werden die weichen Teile in der Baumkrone durch die Gesamtheit der Baumkrone nach vorn gedrängt da sie zu ihr gehören und stehen somit, trotzdem sie weicher vielleicht zueinander stehen als manche Teile des Bildhintergrundes, im Vordergrund.

Es ist wichtig hier darauf hinzuweisen, dass soweit man imstande ist, das eine oder das andere Element - Farbe, Form, Licht - den anderen gegenüber zu überordnen und es so stark als möglich zu betonen wie die Form z.B. durch die Zeichnung unter Weglassung jeder anderen Farbe als derjenigen der Kohle z.B., mit der man die Konturen zieht, ebenfalls unter Weglassung des Lichtes, sei es durch Schattierung oder durch Kontraste der hellen und dunklen Farben - es ist wichtig darauf hinzuweisen, dass auch dann die Beachtung der Härten und Weichheiten unumgänglich notwendig ist, wenn man Raumwirkung im dreidimensionalen Sinne erzielen will. Und da jedes dieser drei Elemente die anderen beiden in sich, wenn auch untergeordnet, vereinigt, so muss man zum mindesten sich bewusst sein, dass wenn man z.B. nur Konturen zeichnet, man Farbe und Licht ebenfalls, wenn auch untergeordnet, gibt, und das was für alle zusammen gilt, für das eine Element ebenfalls gültig ist.

Nur mit Konturen kann man zwei-oder dreidimensionale Raumwirkung erreichen wo wohl die Form übergeordnet ist, aber Licht und Farbe dennoch zum Ausdruck kommen durch Beachtung der Härten und Weichheiten, der Helligkeiten und Dunkelheiten kommen. Die Farbe ist, wenn sie auch ingrunde genommen dieselbe ist, dennoch verschieden, denn ein dunkles rot z.B. ist eine andere Farbe als dasselbe rot mit weiss gemischt und dadurch erhellt. Und so ergeben die Härten und Weichheiten den Raum vom Standpunkt der Form aus, die Helligkeiten und Dunkelheiten den Raum vom Standpunkt des Lichtes und die Farbe vom Standpunkt der Farbe.

Die Konturen der Dinge des Vordergrundes werden im allgemeinen härter, dunkler oder heller (je nachdem die Dinge gegen das Licht oder vor der Lichtquelle stehen) und ausgesprochender in der Grundfarbe sein. Dicke, harte Striche auf weissem Grund vorne und je mehr nach hinten gehend dünner und heller, also weicher; oder umgekehrt helle, harte und dicke Striche auf dunklem Grunde vorne und je mehr nach hinten gehend, dunkler, dünner, also weicher dem Hintergrund gegenüber, ergeben das Schema der zwei- und dreidimensionalen Raumgestaltung durch die Form d.h. durch die Zeichnung. Fällt z.B. das Licht auf die zu zeichnenden Formen von einer Seite, so werden die dem Lichte zugekehrten Teile hellere, die dem Dunkel oder dem Schatten zugekehrten Teile dunklere Striche oder Konturen aufweisen. Beachtet man diese Gesetze und bleibt konsequent, indem man bei einer Zeichnung nur die Konturen gibt, so genügen diese um ein vollkommenes Bild zu gestalten, sodass man das Fehlen oder besser gesagt die Unterordnung der Farbe und des Lichtes nicht fühlt.

Dasselbe gilt von der Farbe, wenn sie als Hauptelement angestrebt wird. Man kann sich keinen Farbfleck denken, der nicht in sich auch die anderen Elemente wie Zeichnung d.h. Form, und Licht d.h. Helligkeits- oder Dunkelheitsgrad, oder Schattierungen von hell zu dunkel einbezieht. Und was für alle Elemente zusammen gilt, das gilt auch für die Farbe allein. Durch die Farbe als übergeordnetes Element kann man Raumwirkung in zwei- und dreidimensionalen Sinne erzielen, indem man die Härten und Weichheiten, die Helligkeiten und Dunkelheiten formal betonter oder unbetonter gegeneinander abstimmt. Das Schema des Baumes von der Farbe aus wäre: vorne harte getrennte und ausgesprochene Farben, hell oder dunkel; je mehr nach hinten gehend, desto weichere d.h. verbundenerere unausgesprochenerere Farben, hell oder dunkel. Fällt das Licht z.B. von einer Seite, dann werden selbstverständlich die dem

Licht zugekehrten Teile farbheller, die dem Schatten oder der Dunkelheit zugekehrten Teile farbdunkler.

Ebenso, wenn man das Licht als Hauptelement betrachtet, so sind die anderen zwei untergeordnet einbezogen. Und was für alle Elemente gilt, das gilt auch für das Licht allein. Durch das Licht als Hauptelement kann man Raum im zwei- und dreidimensionalen Sinne (der zweidimensionale Raum untersteht demselben Gesetz, denn darin ist der dreidimensionale Raum einbegriffen, wenn auch untergeordnet) gestalten, indem man die Härten und Weichheiten, die Helligkeiten und Dunkelheiten und die formalen Betonungen gegeneinander abstimmt. Das Schema des Raumes vom Licht aus wäre: vorn die stärksten Helligkeiten hart gegeneinander gesetzt, je mehr nach hinten gehend, desto grössere Dunkelheiten, weich gegeneinander gefügt; oder umgekehrt: vorn die stärksten Dunkelheiten hart gegeneinander gesetzt (in Form und Farbe selbstverständlich) je mehr nach hinten gehend, desto heller, weicher gegeneinander gefügt (in Farbe und Form).

Fällt das Licht von einer bestimmten Lichtquelle, dann werden die dem Lichte zugewandteren Stellen heller, die anderen dunkler.

Ein Bild aber, das alle drei Elemente gleichwertig zusammenfügt und gestalten will muss gleichzeitig und gleichwertig alle Elemente berücksichtigen und sie zur gleichzeitigen und gleichwertigen Wirkung bringen. Ebenso kann ein Bild zwei Elemente z.B. Form und Farbe oder Farbe und Licht oder Licht und Farbe gleichwertig zum Ausdruck bringen und das dritte Element, wenn auch nur untergeordnet, doch zwangsweise einbeziehen.

Unendlich nuanciert sind die Möglichkeiten, schon allein dadurch, dass jede Individualität ~~zurückzuführen~~ diese drei Elemente zur Gestaltung verwertet.

IV. Materialität und Unmaterialität.

Ein zweites fundamentales oder elementares Gesetz ist sowohl bei der ersten Untermauerung als auch beim zweiten Stadium des Bildes, wo die Härten und Weichheiten berücksichtigt worden sind, unbewusst berührt worden: nämlich das Gesetz der Materialität und der Unmaterialität. Dieses Kapitel wird sich damit beschäftigen. Das dritte ist das Gesetz der Gliederungen oder der Strukturen, oder der Details, das im nächsten Kapitel behandelt wird. Diese drei Gesetze bilden die Basis der optischen Erscheinung.

Die anderen entwickeln sich aus diesen drei - gleichzeitig mit ihnen, werden durch sie beeinflusst und beeinflussen ihrerseits, sodass sie die weitere Basis bilden. Und da alle gleichzeitig sich entfalten und in Erscheinung treten, so ist ihre Trennung und separate Betrachtung und Behandlung, wie es hier geschieht, nur ein Mittel der Verständigung. Dass hier ~~die~~ ^{die} Gesetze von Hart und Weich, ~~von~~ ^{von} Materiell und Unmateriell und ~~von~~ ^{von} Gliederungen als die elementarsten betrachtet werden, ist ebenfalls nur ein Mittel der Verständigung, das zum System wird. Doch soll dieses System nicht zum Dogma werden und es steht nichts im Wege, das Gesetz von Gross und Klein oder von kalt und warm als Ausgangspunkt der Ableitung aller anderen zu benutzen. Auch das Gesetz von schwer und leicht könnte Ausgangspunkt werden, trotzdem es mit dem Gesetz von materiell und unmateriell identisch ist, nur dass dann anstelle von materiell - schwer stehen wird und anstelle von unmateriell - leicht. Auch das Gesetz der Reflexe oder das Gesetz der Statik und Dynamik sind ebenfalls Ableitungspunkte. Wichtig ist, dass die theoretische Trennung nicht zur Zersplitterung, zur Selbstzwecklichmachung des

Teiles führt, sondern dass zugleich mit der Trennung die Verbindung im Auge behalten wird, so dass nichts für sich allein dasteht und zum Zweck der Raumbildung wirkt.

Es ergibt sich von selbst, dass Härte mit Materialität und Weichheit mit Unmaterialität zusammenfallen. Anstelle von materiell und unmateriell können wir, wenn wir Dreidimensionalität als Problem im Auge haben = luftig und unluftig setzen; auch schwer und leicht können wir sagen.

Härte der Kontur ergibt Materialität der Form. Härte d.h. Getrenntheit der Farben ergibt Materialität der Farbe.

Härte d.h. Getrenntheit des Lichtes durch Stärke des Helldunkels ergibt Materialität des Lichtes.

Weichheit der Kontur ergibt Unmaterialität der Form.

Weichheit der Farbe (d.h. ihre Gebundenheit durch Ähnlichkeit) ergibt Unmaterialität der Farbe.

Weichheit des Lichtes (d.h. geringe Kontrastik von hell und dunkel) ergibt Unmaterialität des Lichtes.

Wostärkste Härte der Kontur mit stärkster Härte der Farbe und des Lichtes zusammentreffen, ist die stärkste Materialität erzielt.

Wo stärkste Weichheit der Kontur mit stärkster Weichheit der Farbe und des Lichtes zusammentreffen, ist stärkste Unmaterialität.

An sich ist keine Farbe, keine Form, kein Licht materiell oder unmateriell. Erst durch Zusammenwirken dieser drei Elemente und durch die Beziehung oder Relation der Bildteile oder Individuen zueinander, entstehen Materialität und Unmaterialität.

Und so kann die materiellste Kontur im Bilde d.h. die härteste formale Trennung ganz unmateriell d.h. weich werden, wenn die Ähnlichkeit der formal ^{VON} ~~zueinander~~ getrennten Farben sehr stark ist und ebenfalls die Stärke der

Helligkeit oder Dunkelheit derselben fast dieselbe ist. z.B. 100 % Materialität der Kontur kann bis auf 1 % materielle Wirkung gebracht werden, wenn die Farb- und Lichtähnlichkeit der durch die Kontur getrennten Teile nur 1 % Unterschied aufweisen. Praktisch würde eine Quantität Kremserweiss mit einer harten präzisen, also materiellen Kontur gegen dieselbe Quantität Kremserweiss gestellt, dem ein geringes Prozent schwarz beigemischt ist, kaum die Materialität oder Härte der Kontur zur Wirkung bringen. Da würden sowohl Form wie Farbe wie auch Licht unmateriell zu einander stehen. Dieselbe harte also materielle Kontur, die Kremserweiss von Elfenbeinweiss trennen würde, würde ebenso materiell wie die Farben und das Licht gegeneinander wirken.

Aber Elfenbeinschwarz zu Kremserweiss durch eine weiche unmaterielle Kontur verbunden oder gar ineinander so fließend, dass die trennende Kontur kaum wahrnehmbar ist, lässt die Materialität des Weiss zu Schwarz als Farbe und Licht mehr oder weniger gemildert wirken.

Diese Materialität und Unmaterialität, die wie gesagt, erst durch das Zusammenwirken der drei Elemente Form, Farbe und Licht in der Relation der Bildteile zueinander ^{entsteht} ~~entsteht~~, ist in der Hauptsache der zweidimensionalen Raumwirkung zueigen. Sie greift in die dreidimensionale Raumwirkung hinein aber da kommt noch sehr stark die Einwirkung der sogenannten Luftperspektive hinzu, die bei der zweidimensionalen Raumwirkung eine geringe Rolle spielt.

Je entfernter die Gegenstände der Bildgestaltung von dem Vordergrund stehen desto mehr Luftschicht stellt sich davor und trübt die Unterscheidungsmöglichkeit, sowohl der Form, als auch der Farbe, als auch des Lichtes. Es ist wie ein mehr oder weniger dichter Schleier, der die Schäfte der Trennungen mehr oder weniger mildert und mehr oder weniger weiche Uebergänge schafft. Weder Farbe, noch Form, noch Licht können sich der Einwirkung entziehen. Und

so kann man sagen, dass je entfernter die Dinge sind, desto luftiger werden sie, je näher sie sich befinden, desto unluftiger sind sie. Luftig = unmateriell. Unluftig = materiell.

Ebenso werden die Dinge je entfernter sie sind, leichter, weil luftiger und je näher, desto schwerer, weil unluftiger. Dass sie auch formal, je entfernter sie sind, kleiner d.h. leichter, je näher - grösser d.h. schwerer werden, wissen wir von der perspektivischen Zeichnung, die hauptsächlich der Dreidimensionalität angehört. Die Zweidimensionalität kennt diese perspektivische Zeichnung kaum oder besser gesagt, sie ist davon nicht abhängig, denn sie schafft die Dreidimensionalität, die sie benötigt, hauptsächlich durch die Gesetze von hart = materiell und weich = unmateriell und durch das Gesetz der Gliederung, über das bald zu sprechen sein wird. Es ist notwendig hier darauf hinzuweisen, dass die formale Perspektive d.h. die Perspektive durch die Zeichnung nur dann ihre Wirkung behält, wenn diese Perspektive, die durch luftig und unluftig entsteht, ihr beigesellt wird und zwar so, dass die durch die Zeichnung am weitesten zurückstehenden Formen auch bezüglich der Farbe und des Lichtes am luftigsten in der Farbe und in Belichtung sein müssen, während die durch die Zeichnung am meisten nach vorn gerückten Formen am unluftigsten in der Farbe und in der Belichtung sind, .

Das Schema einer dreidimensionalen Raumwirkung bezüglich materiell und unmateriell d.h. luftig und unluftig ergibt sich daraus. Sobald aber Farbe und Belichtung im Hintergrund ebenso materiell oder unluftig sind wie im Vordergrund, wogegen die Zeichnung perspektivisch ist d.h. vorne vorne grosse Formen, hinten kleine Formen, dann entsteht ein Widerspruch zwischen dem formalen Element und zwischen den Elementen der Farbe. Ebenfalls ist

es als Widerspruch zu bezeichnen, wenn die perspektivisch vornstehenden Formen unmateriell in Farbe und Licht sind, während die hintenstehenden materiell in Farbe und Licht sind.

Hier muss darauf hingewiesen werden, dass durch perspektivisches Zeichnen das Problem von gross und klein berührt wird, sodass grosse Formen, indem sie durch ihre Grösse stärker ins Auge fallen, die kleineren nach hinten drängen und raumbildend wirken. Jedoch können noch so grosse Formen durch kleine nach hinten gerückt werden, wenn die kleinen Formen härter in der Kontur, in der Farbe und im Lichte stehen, als die grossen. Oder dreidimensional gesprochen, wenn die grossen Formen luftiger sind als die kleinen. Vom Standpunkt des schwerer und leichter gesprochen, wirken grosse Formen schwerer ^{als} wie kleine und drängen diese räumlich zurück, doch können kleine Formen durch die Härte der Kontur durch die Härte d.h. Materialität der Farbe und des Lichtes schwerer wirken als grosse Formen, die weich in Kontur, Farbe und Licht stehen. Dies zweidimensional gesprochen.

Dreidimensional gesprochen werden kleine Formen schwerer als grosse durch grössere Unluftigkeit der Farbe der Kontur und des Lichtes (Unluftige Kontur = harte Kontur).

Woran erkennt man nun die luftigen und die unluftigen Farben ?

Im allgemeinen sind reine Farben unluftiger als gemischte, da die reinen Farben von keinem Schleier sozusagen in ihrer Reinheit getrübt sind. Der Schleier, der sie trübt, also gewissermassen mischt, ist die dünnere oder dickere Luftschicht, die zwischen dem Beschauer und der Farbe steht. Auch im allgemeinen sind die dunkleren Farben unluftiger als die hellen, weil die dunklen schwerer als die hellen wirken. Das Schwerere ist materieller, folglich unluftiger. Selbstverständlich können reine Farben luftiger als gemischte wirken erstens, wenn sie heller als die gemischten sind und zweitens, wenn sie weicher in der Kontur und verwandter, also weicher

auch als Farbe und Licht zur Umgebung stehen.

Dasselbe kann man von hellen und dunklen Farben sagen. Die dunklen können luftiger als die hellen wirken, wenn sie einerseits reiner als die hellen sind, andererseits aber, wenn sie weicher in der Kontur und verwandter, also weicher als Farbe und Licht zur Umgebung stehen.

Bei den gemischten wie bei den reinen Farben unterscheidet man am sichersten luftige Farben von unluftigen, oder materielle von unmateriellen, oder schwere von leichten Farben nach der Quantität des blau, das sie in sich haben. Je mehr blau, desto unmaterieller, je weniger, desto materieller. Blau ist der Schleier der Luftschicht, der die Farbe bedeckt, also ihr beigemischt ist. Je mehr braunrot und gelb die Farbe in sich trägt, desto materieller oder unluftiger ist sie. Braunrot macht am unluftigsten.

z.B. Ultramarinblau ist materieller als kobaltblau, weil ultramarin mehr rot in sich hat als kobalt.

Permanentgrün hell ist materieller als permanentgrün dunkel oder als kromoxydgrün, weil die letzteren mehr blau in sich haben, während permanentgrün hell mehr gelb.

Kadmium orange ist materieller als Kadmium citron, weil die erste Farbe rot und gelb hat, während die letzte gelb und blau.

Zinnober hell ist materieller als Krapplack, weil die erste Farbe rotgelb die zweite rotblau ist.

Rot und Schwarz ergeben braun. Braun ist unluftiger als rot, weil hier die unluftigsten mit der dunkelsten Farbe gemischt sind.

Aber auch beim braun sind je ^{ne} brauns luftiger, die nach blau tendieren, und ~~un~~ - luftiger jene, die nach rot tendieren. Gebrannte terra di Sienna ist materieller oder unluftiger als umbra z.B. Da rotgelb als Gegensätze des luftigen blau die Wirkung des Unluftigen erzeugen - rein oder beigemischt - wird man geneigt sein zu sagen, dass kalte Farben, da sie blau sind, luftig

oder unmateriell sind, während warme Farben wie rotgelb, unluftige oder materielle Wirkung ergeben. Man könnte das schematisch wohl sagen, aber nur schematisch.

Praktisch ergeben sich durch die Relation der Farben und Formen, ebenfalls des Lichtes, nicht weniger durch das Spiel und Gegenspiel der Härten und Weichheiten, Grössen und Kleinheiten, Helligkeiten und Dunkheiten, Möglichkeiten, wo eine blaue Farbe wärmer oder materieller wirkt, als eine rotgelbe. So z.B. wird ein dunkles preussischblau also blau ohne rot durch seine Dunkelheit unluftiger d.h. materieller wirken als ein leuchtendes orange, oder ein warmes kadmium orange, das in einer Umgebung von warmen Farben, wie gebrannte terra die Sienna, Zinnober hell u.s.w. steht.

Es würde zu weit führen alle Nuancen zu erwähnen und zu berücksichtigen, alle scheinbaren Widersprüche aufzuklären. Hier sollen ^{die Gesetze} nur in grossen Umrissen die Gesetze behandelt werden.

Wichtig ist noch zu erwähnen, dass alle durch weiss aufgehellten d.h. mit weiss gemischten Farben luftiger d.h. unmaterieller werden, weil weiss licht d.h. hell ist.

Alle mit schwarz gemischten Farben werden im allgemeinen materieller und unluftiger, weil sie dunkler werden und auch unreiner.

Praktisch würde die Beachtung der Materialität und Unmaterialität der Luftigkeit und Unluftigkeit, der Leichtigkeit und Schwere und des Gross und klein so sein, dass man bei dem Bilde sich klar machen muss, wo die Pole dieser Kontraste sich befinden, um dazwischen die Abstufungen bringen zu können. In der Natur zeigt jeder Ausschnitt eine (oder einige) unmateriellste, luftigste, leichteste, kleinste Stelle (oder Stellen) und umgekehrt: eine (oder

43.

einige) materiellste, unluftigste, schwerste und grösste Stelle (oder Stellen). Es sind die Akzente nach dieser Richtung und nach dieser Richtung die Raumberüste oder Konstruktionen.

Nur konsequente und klare Beachtung dieser Gesetze kann, als ein Teil der gesamten Raumbildung des Bildes, eine klare und logische Raumbildung in diesem Sinne ergeben.

V. Gliederungen - Strukturen.

Das, nach diesem hier ausgebauten System, dritte elementare Gesetz ist das Gesetz der Gliederungen oder der Strukturen, oder der Details.

Sind die grossen Teile des Bildes, die wir Individuen genannt haben, die Details oder die Gliederungen oder die Strukturen im Grossen, die Totalität des Bildes berücksichtigend, so sind jetzt die Gliederungen, Strukturen oder Details jene Formen, Farben und Lichte, die die Individuen betreffen und sie neben ihre Unterschiede von Farbe, Form, hart, weich, materiell, unmateriell, noch weiter unterscheiden durch die ihnen gehörenden, sie zusammensetzende Unterschiede von Form, Farbe, Licht, Härten, Materialitäten us.w. Was im grossen Gesamten des Bildes vorgeht, das spielt sich auch in den Teilen ab.

Unterscheidet sich im Bilde als Totalität das Individuum: Kreis oder Pferd oder Apfel formal, farbig und bezüglich des Lichts (Helldunkel) vom Individuum: Dreieck, Haus, Mensch, so unterscheidet sich das Individuum Kreis oder Apfel oder Mensch in seine es zusammensetzenden Unterschiede von Form, Farbe und Licht, hart usw. in seine Details, oder Gliederungen oder Strukturen.

des Bildes
Bei der Totalität sind diese Dinge im Keim vorhanden, denn die Individuen stehen verschieden gegliedert oder zusammengesetzt schon durch ihre Grössen- Formen- und Farben- usw. Unterschiede zu einander. Manche Teile des Bildes erweisen eine grössere Dichtigkeit des Gefüges, andere eine kleinere, manche eine Ansammlung von helleren, andere von dunkleren Farben, manche ein Konglomerat von starker Belichtung und Unmaterialität, andere von starker Dunkelheit und von Materialität u. s. w.

Diese Unterschiede bedeuten die Struktiven, die Gliederungs- oder Details-Unterschiede des Gesamten, wobei dieselben Unterschiede der Teile selbst fehlen können. So können die Teile in der gleichen Art der Glätte oder Rauheit, also in der gleichen Art der Pinselführung angestrichen sein, um nach der Totalität des Bildes hin zu wirken, wenn natürlich nur ihre Form, ihre Farbe, ihr Licht, ihre Härte, ihre Weichheit, ihre Materialität usw. verschieden sind, und die Raumwirkung ist, wenn man sie so weit nur will, erreicht. Dadurch ist das Individuum dem Kollektiven des Staates untergeordnet, denn es darf sich nur so weit entfalten und betonen, als es der Gesamtheit notwendig ist. Sein Innenleben darf es gewissermassen nicht leben, sondern nur auf das Gesamtleben hinweisen. Diese Art der Bildgestaltung ist ein Problem, das als Richtung oder Bevorzugung im motivischen Sinne eine wichtige Entdeckung bedeutet. Hier haben wir den Staat über das Individuum gestellt. Die grosse Ruhe und Uebersicht über das Gesamte, über die Totalität des Bildes, ist gesichert. Nichts steht im Wege, denn das Individuelle beschäftigt, oder besser gesagt, lenkt nicht ab.

Aber es giebt auch eine Bildgestaltung, in der die Details oder Gliederungen oder Strukturen der Bildteile deart stark ausgebaut sind, dass die Uebersicht über das Bildganze verloren geht. Da wird man gewissermassen durch das Innenleben der Teile oder Individuen von Gesamtleben des Bildstaates abgelenkt und beschäftigt sich nur mit den Individuen. Werden da aber alle Individuen gleich stark gegliedert oder inbezug auf Details behandelt, dann überschreit das eine das andere und man sieht weder Individuen noch die Bildgesamtheit. Da sind die Details der Bildteile Herr über die Bildteile und über das Bild geworden und zerfressen gewissermassen alles und sich selbst.

Kann eine zu stark nach dem Bildganzen gerichtete Gestaltung, bei der die

individuelle Verschiedenheit der Teile oder Individuen unterdrückt wird, zu einer Monotonie der Wirkung führen, zu einer derart erzwungenen Ruhe, dass auch die Lebendigkeit des Bildganzen zerstört ist, so kann eine Hypertrophie der Details der Individuen eine derartige Unruhe und Haltlosigkeit erzeugen, folglich eine Lebendigkeit, die ebenso monoton und unlebendig wird.

Darum muss ein Gleichgewicht zwischen der Gliederung des Bildganzen und derjenigen der Bildteile erstrebt werden, will man eine harmonische Wirkung verwirklichen. Eine Wirkung der freien Verbundenheit des Teiles im Ganzen des Bildes und der Ganzheit des Bildes zum Teil. Aber auch vom Standpunkt der Raumwirkung ist das Gleichgewicht notwendig, denn sowohl im obengenannten ersten als auch im zweiten Falle ist die Klarheit der Raumwirkung gestört und kann auch ganz aufgehoben werden. Zu starke Rücksicht auf das Bildganze, also auf die Klarheit der Bildgebundenheit erdrosselt die Eigenartigkeit der Teile, wodurch der Raum aufgehoben wird. Die extreme Konsequenz eines solchen Vorgehens wäre eine gleichmässig gefärbte Fläche. Da ist das Bildganze am übersichtlichsten.

Umgekehrt tötet eine Hypertrophie der Details ebenfalls die Raumbildung, da alle sich auf den ersten Plan drängen und in umgekehrter Art die Fläche bilden.

Das Gleichgewicht zwischen beiden Extremen bedeutet die Gleichwertigkeit des Teiles dem Ganzen gegenüber und umgekehrt.

Gliederungen sind die Details der sogenannten gegenständlichen Motive. Sie sind sozusagen die Organe, die Glieder der lebendigen oder toten Gegenstände oder Dinge. Auge, Nase, Mund, Stirne, Kinn, Wangen usw. sind die Gliederungen oder die Details eines Kopfes. Vom formalen Standpunkte trennen

sie die Konturen voneinander als Teilungen der grossen Kontur der Kopfform. Farbig sind sie auch getrennt, d.h. unterschieden und ebenfalls vom Standpunkt des Lichtes d.h. der Helligkeit oder Dunkelheit. Wird aber die Belichtung als Schatten und Licht gegeben, dann tritt eine Gliederung oder Einteilung nach dieser Seite hin auf. Die Glieder eines Tisches z.B. sind die Platte und die Beine und eventuell auch noch deren Einteilung. Die Glieder eines Baumes sind Stamm, Zweige, Blätter usw.

Strukturen sind Details der sogenannten abstrakten Gegenstände oder Formen. Sie sind gewissermassen durch die Materialverschiedenheit auch bei den konkreten Gegenständen gegeben. So ist z.B. die Materialverschiedenheit des Holzes der menschlichen Haut gegenüber evident. Die Oberflächen sind bei beiden verschieden zusammengesetzt. Eine rauhe Hauswand hat eine andere Zusammensetzung der Oberfläche wie ein Stück Seide.

In der Malerei kann durch die Art des Pinselstriches, durch die Quantität des Farbkörpers optische Verschiedenheit der Oberfläche des Aufstriches erzielt werden, wodurch eine reichere Nuancierung und eine klarere Getrenntheit der Teile oder Individuen erreicht werden kann. Eine rauhe Fläche wird sich von einer glatten Fläche unterscheiden, auch wenn sie dieselbe Farbe und dieselbe Form hat.

Und so sind die Details der sogenannten abstrakten Formen in der Malerei Strukturen, auch wenn sie ornamentaler Natur sind. Wenn ein blaues Dreieck z.B. durch weisse Punkte oder durch parallele Linien usw. aufgeteilt ist, wenn ein roter Kreis irgendwelche ornamentalen Einteilungen zeigt, so sind es Strukturen genau so, wie wenn das Dreieck rau angestrichen wäre, der Kreis aber glatt. Aber die Details der konkreten Formen d.h. der Gegenstände, sind deren Teile, die verschiedene Funktionen haben. Also

Organe zum gehen, zum stehen, zum halten (der Henkel einer Tasse) usw. Sie teilen den Gegenstand oder das Tier oder die Pflanze gewissermassen ~~auch ornamental~~ ornamental ein, aber nicht zum Zwecke des Schmuckes oder Belebung, wie bei der Struktur, sondern im Sinne einer Symetrie des Gleichgewichtes der Funktion. Und da kann man auf die Anatomie als Hilfsmittel hinweisen, um die Logik dieser Funktion besser zu verstehen, wenn man Tiere oder Menschen von diesem Standpunkt aus als Bildteile betrachtet. Aber auch von der Anatomie der Pflanzen könnte man sprechen und ebenso von einer Anatomie der Gegenstände. Eine Tasse z.B., deren Henkel so angebracht ist, dass man sie daran nicht halten kann, ist tassenanatomisch verbaut. Aber es giebt in der Malerei (ebenfalls in der Bildhauerei) eine Anschauung für die diese Organe oder Glieder, Teile der Bildteile bedeuten, sodass man nach dieser Anschauung ein Auge oder die Nase z.B. fortlassen kann und auch die Proportionen ändern kann usw. In diesem Falle sind diese Gliederungen ~~zu~~ ^{zu} Strukturen geworden. Sie stehen zwischen Gliederung und Struktur.

Unendlich verschieden sind die Nuancen, die von Gliederungen zu Strukturen und umgekehrt führen. Man kann die Strukturen ebenfalls als Oberflächenorgane auffassen, die der Fläche gegenüber ihre Funktionen ebenso haben, wie die Glieder eines Menschenkörpers dem Körper gegenüber.

Vom Standpunkte der Raumgestaltung durch Gliederungen oder Strukturen, also zusammengefasst durch die Details der Bildteile oder Individuen, wäre folgende selbstverständliche Konsequenz zu ziehen:

Je härter d.h. materieller d.h. klarer, unterschiedener, grösser usw. die Details oder Strukturen eines Bildteiles in Farbe, Form und Licht sind, desto stärker wird dieser Bildteil die anderen zurückdrängen und nach vorn treten. Aber sehr stark gegliederte Formen d.h. Teile können auch durch garnicht gegliederte zurückgeworfen werden, wenn diese hart und genügend

gross in der Proportion zu jenen stehen. Man kann dann sagen, dass diese ungliederten Formen je eine einzige Gliederung bedeuten, die durch ihre Grösse und Klarheit die anderen zurückdrängen.

Je weicher, unmaterieller usw., desto mehr wird der Bildteil sowohl bei der zweidimensionalen als auch bei der dreidimensionalen Raumbildgestaltung nach hinten zurückgeworfen. (Wir haben die zweidimensionale Raumbildgestaltung von der dreidimensionalen dadurch klar unterschieden, dass wir die Zweidimensionalität als eine Dreidimensionalität bezeichnet haben, bei der die Flächenwirkung übergeordnet, die Dreidimensionalität als eine Zweidimensionalität bei der die Tiefenwirkung übergeordnet ist).

Praktisch muss man sich bei der Bildgestaltung klarmachen, welches (oder welche) Bildindividuen die härteste und welches (oder welche) die weichste Gliederungs- oder Strukturdetaillierung aufweist. Die stärkste wird der vorderste, die weichste der hinterste Detailakzent sein. Zwischen beiden wird sich die ganze Abstufung der Detailgestaltung des Bildes abspielen d.h. der Gliederung oder Struktur.

Wichtig ist es noch darauf hinzuweisen, dass grosse Formen, Farben und Lichtteile der Bildgestaltung durch die Art der Gliederung klein wirken können, indem sie zerteilt werden, kleine Formen dagegen können gross wirken, wenn sie nicht zerteilt werden.

Wir haben in grossen Zügen die nach dem System dieser Arbeit als elementar bezeichneten Gesetze: hart-weich, materiell-unmateriell, Details-Gliederungen oder Strukturen behandelt und haben gesehen, dass sie so ineinandergreifen, dass man sie praktisch garnicht trennen kann. Wir haben gesehen,

dass man praktisch höchstens das eine Gesetz dem anderen gegenüber stärker oder weniger stark betonen kann, aber dass immer alle drei vorhanden sind, genau so wie immer alle drei Grundelemente der optischen Erscheinung vorhanden sind: Form, Farbe, Licht, wenn auch das eine Element dem anderen gegenüber praktisch unter- oder übergeordnet sein kann.

Wir wollen der Klarheit halber die Elemente: Form, Farbe, Licht von den Elementargesetzen: hart-weich, materiell- unmateriell und Gliederung insofern auseinanderhalten, als dass die Elemente die Mittel, das Material, sind während die Gesetze die Anwendung oder die Funktionen des Materials d.h. der Mittel bedeuten. Man kann sich vorstellen, welche Mannigfaltigkeit der Anwendungsmöglichkeiten durch die Nuancierung der ineinander und auseinandergreifenden Elemente und Gesetze entstehen kann. Man kann sich auch vorstellen, welche Freiheiten im individuellen Sinne dem Gestaltenden entstehen, sodass die Angst, durch die Gesetzmässigkeiten die individuelle Eigenart zu verlieren, gänzlich unmotiviert ist.

VI. S t a t i k - D y n a m i k .

Aus diesen Beziehungen der Elemente und Gesetze ergibt sich das alles umfassende Gesetz der Statik und Dynamik, d.h. der Ruhe und Bewegung, oder des Tragens und Getragenwerdens, der Anziehung und Abstossung. Da das eine aus dem anderen entspringt, so ist Ruhe umgekehrte Bewegung und Bewegung umgekehrte Ruhe. Das Tragende wird durch das Getragene wiederum getragen und umgekehrt, denn damit getragen werden kann, muss das sein, was getragen wird usw.

Wenn nun aber im Bilde praktisch der Unterschied ganzheitlich und wenn hier der Versuch einer Unterscheidung gemacht wird, so geschieht es der besseren Verständigung halber. Bei einem ^{Bilde ist gewöhnlich} die untere Seite des Bildvierecks die Tragende. Sie ist die Basis oder das Fundament, auf dem das Gebäude des Bildes steht. Es müssen also von da aus die tragenden Energien nach oben wirken und alle Teile, die höher liegen, tragen können. Schematisch könnte man es so sagen: Die unteren Teile sind gewissermassen das Parterre des Bildbaues, darauf kommen die Geschosse bis zum Dach, die immer leichter sein müssen bis ~~zum Dach~~ zum Dach, das die obere Seite des Vierecks bildet (durch den Rahmen noch klarer betont). Das Parterre trägt unmittelbar die erste Etage, mittelbar darüber die zweite, die ihrerseits unmittelbar die dritte trägt usw. Die Energie des Parterre muss bis oben zum Dach reichen, wenn man optisch das Empfinden der Logik im mechanischen Sinne haben soll. Der Durchbruch des Schemas würden die Vorsprünge und Balkone und Erker sein, die ebenfalls vom Parterre getragen werden müssen.

Da springt gewissermassen die tragende Energie über die nicht materiell oder direkt verbundenen Stellen und trägt das Gewicht des Erkers, das schwerer als die sie direkt tragende Wand ist. So z. B. trägt der Vordergrund einer Landschaft, der schwer genug ist, die Baumkronen, die ebenso schwer sind, aber in einer Höhe im Bilde über dem Vordergrund liegen, wo leichte Dinge wie Wolken z.B. gelagert sind, sodass die Energie von unten zu den von ihr entfernten Gewichten der Baumkrone springt und sie trägt. (Hier könnte man auch sagen: abstossen und auch anziehen, sodass alles an seinem Platze stehen kann.) Dem Baumstamm ist nur von diesem Standpunkt aus eine sekundäre Bedeutung zu geben, denn würde der Vordergrund d.h. die unteren Teile zu leicht sein, dann würde der Stamm das Getragenseinkönnen der Kronen dennoch nicht realisieren. Bei einer Gestaltung von ungegenständlichen Formen ist es dasselbe. Schwere Formen und Flächen können von unten nach oben gelagert werden, wenn sie von den unteren getragen d.h. abgestossen und angezogen sind. Soweit es sich um die Bewegung von unten nach oben handelt, sollen diese kurzen Hinweise genügen. Dasselbe gilt von der horizontalen Bewegung. Da sind die tragenden Teile von den beiden Seiten des Vierecks - von links nach rechts und umgekehrt - die dann im rechten Winkel zu der vertikalen Bewegung von unten nach oben stehen und sich in der Mitte des Bildes treffen. Auf jeden Fall aber müssen die horizontalen Bewegungen im rechten Winkel zu der vertikalen sein, wenn wir eine Harmonie der Bewegung erzielen wollen. Sonst entsteht ein Uebergewicht nach der einen oder nach der anderen Seite hin und man hat das Empfinden der fallenden Bewegung, sodass das statische Gleichgewicht des Bildes gestört ist. Genau wie bei einem Bau das Uebergewicht nach der einen Seite unharmonisch und unzweckmässig wirken würde und man das Empfinden der Unsicherheit hätte, in diesem Bau zu wohnen, so ist es bei der Bildgestaltung ebenfalls. Ein Mensch, der in rechten Winkel ^{zur Ebene} aufrecht steht, erweckt das Empfinden der Gesundheit, steht er aber schief zur Ebene, dann

hatman das Empfinden des Kranken, des Fallenden.

Hier wird in das Gebiet der Komposition hineingegriffen, ein Gebiet, das wir anfangs als ein mehr subjektives bezeichnet haben und darum wollen wir uns nur mit dieser Hinweisung begnügen, die kaum subjektiv ist.

Wir haben bis jetzt von der Bewegung d.h. von Gesetz der Statik und Dynamik d.h. von der Ruhe und Bewegung oder des Tragens und Getragenseins der absoluten Fläche d.h. der Zweidimensionalität gesprochen. Von unten nach oben und von rechts nach links und umgekehrt. Dreidimensional betrachtet kommt noch die Bewegung von vorn nach hinten und umgekehrt hinzu. Und da sind die Härten und Weichheiten, die Materialitäten und Unmaterialitäten und die Gliederungen und alles was hinzugehört wie gross und klein, schwer und leicht zuständig. Wird die Dreidimensionalität aber als übergeordneter Faktor betrachtet, dann kommt das luftig und unluftig hinzu anstelle von Materialität und Unmaterialität. Je schwerer, härter, gegliederter, grösser, materieller, unluftiger, desto mehr Bewegung nach vorn - also Träger des vorne - je leichter, weicher usw. desto mehr Bewegung nach hinten - also Träger des hintern. Bei einer harmonischen Gestaltung müssen auch hier die Gleichgewichte innegehalten werden derart, dass die Diagonale der Bewegung von vorn nach hinten im rechten Winkel, die Vertikale der Bewegung von unten nach oben schneiden und ebenfalls diejenige der horizontalen von links nach rechts oder umgekehrt. Es sind somit Radien, die von allen Seiten einer Kugel zum Mittelpunkt der Kugel führen. Der indifferente Punkt ist dort, wo die Bewegungen und der Raum zusammengehalten werden. Da fallen hart und weich, gross und klein, materiell und unmateriell usw. zusammen und von da aus strahlt die räumliche Gestalt aus. Es ist nicht der optisch dominierende, sondern der unsichtbar gleichgewichtschaffende Punkt. Abweichungen davon ergeben Verschiebungen der Kräfte, die oft gewollt werden, um gewisse Wirkungen zu erzielen. Hier wird aber der eine Fall behandelt, der gleichwertig ist, folglich unindividuell

und als Gesetz des Gleichgewichtes von Unindividuellen aus betrachtet ist. Daraus ergeben sich unendliche Abweichungen, die bereits subjektive Färbung tragen. Aber die konsequente Innehaltung des Gleichgewichtes im oben angeführten Sinne lässt unendliche Möglichkeiten der individuellen Gestaltung frei und solche Werke sind objektivierte Subjektivität. Das Abendmahl Lionardo's ist ein Beispiel dafür. Dieses zentralistische Bewegungssystem ist dort anzuwenden, wo die Komposition nach der Mitte strebt, wo die Raumgestaltung einer Kugel vergleichbar ist. Aber die Raumgestaltung, die einem Kubus vergleichbar und folglich deszentralisierend ist, richtet ihre Bewegungslinien in Parallele, die ^{sich} horizontal und vertikal zwei- und dreidimensional rechtwinklig durchschneiden wie die Zimmer in einem Bau. Konstruktive Bildgestaltungen weisen auf diese Raumgestaltung hin.

Zwischen der zentralisierenden und eszentralisierenden Raumgestaltung als Pole giebt es eine unendliche Skala von Zwischenstufen, die das unindividuelle Schema der Pole durchbrechen und individuelle subjektive Färbung erhalten.

Bei praktischer Anwendung suche man in der Bildgestaltung den stärksten tragenden Teil (oder Teile) von unten nach oben, von links nach rechts und von vorn nach hinten. Zwischen diesen statisch und dynamischen Polen bewegt sich die Skala der Energien im Bilde.

VII. R e f l e x e.

Reflexe sind ebenfalls durch Gesetzmässigkeiten bedingt. Sie gehen genau so von den Formen wie vom Licht und von den Farben aus. Reflexe sind Ueberstrahlungen optischer Eigenarten des einen Teiles auf die anderen, wodurch Verbindungen oder Trennungen entstehen. Reflexe heben die reine individuelle Eigenart manchmal sehr stark auf, wenn sie verbinden und steigern die individuelle Eigenart oft sehr stark, wenn sie trennen. Ein kleiner Fleck kadmium hell z.B. auf einer blauen Fläche von genügender Grösse wirkt von richtiger Entfernung gesehen grünlich, wird also vom blau überstrahlt, aber auch das blau wird grünlicher als es ohne den gelben Fleck wirkt. Auf einem roten Hintergrund wirkt ein gelber Fleck orange, und das rot wird gelblicher als sonst, ebenfalls von richtiger Entfernung aus gesehen. Das sind Beispiele verbindender Ueberstrahlungen und die Entfernung hilft zur verbindenden Wirkung. Von der Nähe aus gesehen wirkt der gelbe Fleck auf blauem Hintergrund orange und derselbe gelbe Fleck auf rotem Hintergrund grünlich, also nicht im verbindenden, sondern im extrem trennenden Sinne, denn grün ist dem rot komplementär und orange dem blau. Ebenfalls wirkt eine reine Lichtfarbe wie z.B. zinnober hell auf einem Grund von grauer d.h. gemischter Farbe leuchtender und der graue Hintergrund noch grauer, also getrennter in der gegenseitigen Reflexwirkung als derselbe Zinnoberfleck auf einem Grund von Licht oder reiner Farbe, weil im ersten Falle die Fremdheit der Farben grösser ist als im zweiten Falle.

Spitze Formen wirken neben runden Formen noch spitzer und die runden noch runder, aber neben viereckigen Formen weniger spitz als gegen runde, am wenigsten gegen ähnlich spitze Formen.

Ein weisser Fleck auf einem grösseren schwarzen Hintergrund wird bei genügender Entfernung bei der die Ueberstrahlung möglich ist, dunkler, nahe gesehen aber heller. Ebenfalls sieht ein schwarzer Fleck auf weiss von der Entfernung heller, von der Nähe aber dunkler aus. Die Entfernung verbindet, die Nähe trennt. Weich in der Ferne, hart in der Nähe.

Ändert man die Proportionen, dann erzielt man entsprechende Wirkungen des Reflektierens. Je grösser der blaue Hintergrund z.B. desto grüner das gelb.

Handelt es sich aber um Reflexe des Schattens und des Lichtes, dann erzeugen ebenfalls die Grössenverhältnisse trennende oder verbindende Wirkungen. Eine blaue Fläche im Schatten kann durch den Reflex einer roten, stark belichteten Fläche die blaue Färbung vollständig verlieren und rotviolett werden, umgekehrt kann die stark belichtete aber kleine rote Fläche von der grösseren im Schatten liegenden blauen Fläche bläulich überstrahlt werden. Eine warme Farbe kann von einer kalten reflektiert, kühl werden und umgekehrt. Oder eine warme Farbe kann durch geeignete kühle Umgebung noch wärmer wirken usw.

Praktisch müssen bei der Bildgestaltung diese Proportionen ebenfalls betrachtet werden - sowohl bei der zwei- als auch bei der dreidimensionalen Raumgestaltung.

Wichtig ist noch darauf hinzuweisen, dass die Härten und Weichheiten, die Materialitäten und Unmaterialitäten, die Gliederungen und Strukturen ebenfalls Reflexwirkungen ausüben, genau wie die Elemente Form, Farbe und Licht, und dass die Elemente in die Funktionen der Gesetze eingreifen und umgekehrt, wodurch eine starke und mannigfaltige Wechselwirkung entsteht. z.B. Mischungen wie: ~~xx~~ raue Struktur, warm gefärbt gegen eine glatte Struktur, kühl gefärbt. Oder harte Formen hell in der Farbe oder hell belichtet gegen weiche dunkle oder im Schatten gelegene usw. - Eine unendliche Skala von Möglichkeiten!.

VIII. B l i c k p u n k t.

Eine Verschiebung der bisher behandelten Raumbgestaltenden Gesetzmässigkeiten ^{sich} scheint sich zu vollziehen, wenn das Auge des Beschauers nicht von einem Teil der Gestaltung zum anderen bewegt, oder wenn es das Motiv aus der Natur das zur Bildgestaltung Anlass giebt, ebenfalls so betrachtet. Gewöhnlich betrachtet der Beschauer die Dinge gleichmässig, indem er seine Augen von einem Gegenstand zum andern bewegt. Er nimmt sie der Reihe nach einzeln wahr und verbindet sie gewissermassen durch die Erinnerung zum Bilde, beinahe so wie man in der Musik die einzelnen Töne durch die Erinnerung verbindet, um die gesamte Komposition zu erleben. Erfasst man in der Malerei oder Bildhauerei die Gesamtheit der Gestaltung auch gleichzeitig, so muss man die Teile nacheinander betrachten, sonst kennt man das Werk nicht. Und so sind die bisher behandelten Gesetzmässigkeiten dieser Betrachtungsweise entspringend. Sie werden erst der Gesamtheit gerecht und dann den, die Gesamtheit bildenden Teilen.

Wenn aber das menschliche Auge zuerst einen Teil wahrnimmt und ihn konzentriert betrachtet, wenn er bei der Betrachtung dieses Teiles beharrt, dann entsteht eine andere Gesetzmässigkeit. Es erfasst den einen Teil am schärfsten und alles andere, je entfernter ~~xx~~ ~~xxxxxxxxxxxxxxxx~~ von diesem Teile, zeigt sich desto verschwommener - bis zur völligen Unkenntlichkeit. der Form, der Farbe und des Lichtes. Ist bei der ersten Betrachtungsweise die Gesamtheit den Teilen übergeordnet, so ist hier der Teil der Gesamtheit gegenüber übergeordnet. Und da dieser übergeordnete Teil zuerst ins Auge fällt, so ist er massgebend für die Raumbgestaltung. Und so kann bei der "Optik des Blickpunktes" ein Teil oder ein Gegenstand des Hintergrundes heraustreten, yschärfer umrissen, gefärbt,

belichtet und gegliedert sein als die im Vordergrund stehenden Teile, sodass das hinten nach vorn gebracht wird, nach den Gesetzen, wie wir kennen. Denn da heisst es, dass alles, was vorn ist, hart in Form, Farbe, Licht, Gliederungen usw. ist und je mehr nach hinten gehend desto weicher werdend. Steht der Gegenstand des Blickpunktes im Vordergrund, dann bestätigt er ~~unsere Gesetze~~, wo es sich um das Zurückdrängen nach der Tiefe handelt, im höchsten Masse unsere Gesetze. Es entsteht dadurch eine gesteigerte Raumwirkung, denn die Proportionen von hart und weich usw. werden übertrieben. Ist aber der Blickpunktgegenstand oder Teil (zweidimensional kann der Blickpunkt auch in Erscheinung treten), nur dass dann anstelle von luftig und unluftig: materiell und unmateriell infrage kommt) im Hintergrund, dann wird das Gesetz scheinbar auf den Kopf gestellt. Scheinbar, denn in Wirklichkeit verbleibt dennoch der Gegenstand oder der Teil im Hintergrund, trotzdem er so hart gegliedert usw. erscheint. Die vorderen Teile stehen dennoch vorn, obzwar sie weich und wenig gegliedert erscheinen.

Sehen wir genau zu, so ergibt sich folgende Tatsache: Wir finden, ~~xxxxxx~~ dass sich zu der formalen Härte und Gliederung farbige Unmaterialität oder Luftigkeit gesellen, sodass die formale Härte keine Unterstützung in der Materialität hat, wodurch sie gemildert wird. Abgesehen davon finden wir, dass die vorderen Teile durch ihre Grösse den hinteren Blickpunktteil zurückwerfen. Zu ihrer Grösse gesellt sich die Materialität der Farbe, sodass sie, obwohl weich in der Form, dennoch gewichtig genug ~~ist~~ ist, nach vorne zu drängen.

Dieses Beispiel des Blickpunktes ist notwendig, um darauf hinzuweisen, dass die Gesetze auch Ausnahmen zulassen, die aber näher betrachtet, immer die Auswirkung des Gesetzes selber sind. So können z.B. weiche in Form und

Farbe unmaterielle Rauchwolken mehr im Vordergrund stehen als die härteste materielle Wand, die zurücktritt.

Betrachtet man dies Phänomen näher, dann ergibt sich folgendes:

1.)

Durch die Ueberschneidung wird formal der Vordergrund der Rauchwolken bestimmt, denn sie verdecken einen Teil der Wand. Was verdeckt wird, ist nicht sichtbar, steht also dem Sichtbaren nicht im Wege.

2.) erfasst das Auge sofort, dass die Rauchwolken, obwohl ~~unmaterieller~~ in

der Farbe und in der Form unmaterieller als die dahinterstehende Wand materieller in der Farbe ^{(sind} ^{in Hintergrund} ~~ist~~ als die evtl. auf dem Bilde befindlichen

anderen Rauchwolken, oder dass die Farben der hinteren Teile unmaterieller

sind. Aber abgesehen davon werden diese Rauchwolken durch die Härte und ^(gewissermassen durch den Kontrast) Gewichtigkeit der Wand nach vorn getragen und geworfen. Das Auge erwartet

da noch grössere Härte und ist erstaunt, in einer harten Umgebung diese weichen Formen zu finden, sodass ein psychologisches Element mithinein-

wirkt. Aber abgesehen davon kann Härte rein mechanisch wie nach hinten,

auch nach vorne werfen oder drängen, wobei die formale Platzanweisung

in erster Linie durch die Ueberschneidung massgebend ist.

Es würde zu weit führen hier alle Ausnahmen von den Regeln behandeln zu wollen, wichtig ist es, dass sie näher betrachtet, derselben Gesetzmässigkeit gehorchen, wie die Gesetze selbst. Genau so wie die Schwerkraft z.B.

durch sich selbst aufgehoben werden kann, so können Gesetze durch sich selbst

in Bahnen gelenkt werden, die sie umbiegen und scheinbar aufheben, obzwar

sie dennoch sie selbst bleiben. Darum können Fehler im Sinne der hier be-

handelten Gesetze aufhören, Fehler zu sein, indem sie auf die Gesetzmässigkeit

hinweisen und sie stärker noch betonen. Genau so wie Disharmonien in

der Musik als Gestaltungselemente einbezogen werden. Rodin sagte einmal von

einer Plastik, sie sei sehr gut, trotz der Fehler - sie kann ihre Fehler

eben tragen.

Aber das sind Dinge, die ins Gebiet des Subjektiven, des Individuellen, hineingreifen und es hängt vom Individuum selber ab, wie es sie zum Ausdruck bringt. Hier werden sie nur gestreift als Uebergang zum Individuellen und als Hinweis auf die Grenzenlosigkeit der Möglichkeiten durch die unindividuellen Gesetze.

IX. B e m e r k u n g e n .

Hiermit ist das Wesentlichste und Wichtigste in grossen Zügen auseinandergesetzt. Aber es wird nicht der Anspruch erhoben, erschöpfend zu sein, da das Gebiet unbegrenzt ist. Da aber jedes Gesetz im Hinblick auf die Gesamtheit und im Zusammenhang zu den anderen Gesetzen betrachtet worden ist, so kann jedes nicht behandelte Detail, sobald es herausgeholt wird, höchstens zur bestätigenden Erweiterung der Möglichkeiten beitragen, sich aber nicht im Gegensatz zu den hier behandelten unindividuellen Gesetzen stellen. Der individuellen Freiheit wird gerade dadurch, dass hier nur die grossen Züge der Gesetze gezeichnet sind, die grössten Möglichkeiten eröffnet und die Gefahr einer individuellen Beeinflussung beseitigt, trotzdem diese Abhandlung als System das individuelle Gepräge des Verfassers trägt.

Es folgen nun noch einzelne Hinweise und Winke technischer Natur, die zum Teil mehr das Resultat subjektiver Erfahrungen sind als objektiver Betrachtung sind und die darum nur bedingte Geltung beanspruchen.

Immerhin scheint es wichtig zu sein, auf diese Dinge hinzuweisen, weil sie an sich von Wichtigkeit sind; sie können aber verschieden angepackt werden.

X. P i n s e l f ü h r u n g u n d B i l d o b e r f l ä c h e

Es ist von objektiver Bedeutung, dass die Pinselführung mannigfaltig ist, damit das Bild ~~lebendiger~~ bezüglich der Oberfläche lebendiger wird. Die Pinselführung ist der direkte Ausdruck der Empfind^{ung}barkeit. Genau so wie beim Geigenspiel der härtere oder weichere Druck der Finger die Subtilität der Vibration der Töne hervorbringt, so auch bei der Malerei der feste oder leichte Strich des Pinsels. Harte und bestimmte Flächen und Farben verlangen einen festen bestimmten Pinselstrich, weiche und verlorene Flächen und Farben einen weichen und zarten Pinselstrich. Manchmal muss die Berührung der Leinwandfläche durch den Pinsel wie ein Hauch fein sein, manchmal muss der Pinsel wie mit Hammerschlägen die Farbe auf die Leinwand schlagen. Energische Formen und Farben oder Bewegungen verlangen energische feste Pinselhiebe, verlorene und weiche Formen, Farben und Bewegungen weiche Pinselstriche. Abgesehen davon vergesse man nicht, dass jede Bildindividualität auch bezüglich der Struktur des Materials, aus der sie besteht, verschieden ist, sodass auch in dieser Hinsicht die Pinselführung verschieden sein muss. Gegenständlich betrachtet hat der Himmel eine andere struktive Oberfläche als eine Mauer, die menschliche Haut eine andere als die Sandfläche usw. Zu gleichmässig behandelte Oberflächen der Bildteile oder Individuen ergeben eine Monotonie, sei die Bildgestaltung gegenständlich oder ungegenständlich. Aber auch die Dicke des Farbauftrages darf nicht gleichmässig sein. Die Teile des Vordergrundes sind logischerweise als Pinselführung fester und im Farbauftrag dicker als die hinteren Teile zu gestalten - auch rauher als Oberfläche. Aufn dünnen Farbschichten können sich geeigneteweise dicke Farbstellen erheben, wodurch ein besonderer Reiz der Oberflächen und auch

der Raunwirkung erzielt werden kann, da die dicken Stellen nach vorne drängen, die dünnen nach hinten. Glanzlichter dürfen aber nicht, wie es allgemein geschieht, dick und mit harten Rändern aufgetragen werden, da sie sonst materieller als der Gegenstand selbst wirken, während sie in Wirklichkeit Lichtstellen sind, die ganz entmaterialisiert scheinen. Man beachte wie weich sie sich verlieren.

Der Reiz so bewunderter Bildoberflächen mancher berühmten Kunstwerke besteht nur in dem Gleichgewicht und in der Proportionierung der Unterschiede der Pinselführung. Es ist eine Täuschung zu glauben, dass je energischer die Pinselhiebe geführt werden, die Wirkung desto kräftiger und stärker sei. Nur eine subtile Wechselwirkung von festen und zartesten Pinselstrichen, von dicken und dünnen Farbschichten kann eine lebendige starke Wirkung bewirken. Ein Bild, das nur aus starken Pinselhieben besteht, wirkt schwächlich und flau, genau so wie eins, das nur aus zaghaften weichen Pinselstrichen nicht zart und duftig wirkt, sondern langweilig und unlebendig. Denn die duftigste, zarteste Wirkung verlangt ebenso ein starkes Gleichgewicht bezüglich der Mannigfaltigkeit der Pinselführung wie eine energische, kräftige Wirkung. Nur dass bei der ersteren die zarten subtilen Pinselstriche überwiegen, bei der zweiten die kräftigen, energischen Hiebe.

Und so beachte man bei der Bildgestaltung ebenfalls die Skala von den stärksten zu den zartesten Pinselstrichen, um den ganzen Klang der direkten Übertragung der Empfindung lebendig zu erhalten. Man hüte sich jedoch, schematisch zu werden d.h. zu stark diese Differenzierungen zu betonen, sodass sie dann die anderen Wirkungen der Gestaltung überschreien. Man hüte sich überhaupt zu sehr das eine oder das andere überschreien zu lassen.

Es ist eine Täuschung zu glauben, dass jenes Werk am temperamentvollsten ist, das ungezügelter Pinselführung aufweist. Man verwechselt nämlich Wild-

in all seinen Teilen
 heit und Chaotik mit Temperament. Denn man vergesse nicht, dass ein mit
 gleichmässigem Temperament behandeltes Werk temperamentlos d.h. langweilig
 wirkt. Eine sogenannte schmissig behandelte Bildoberfläche wirkt meistens
 affektiert und verkrampt. Die Anschauung, dass der Pinselstrich die
 Handschrift des Malers bedeutet und darum originell, individuell zu sein
 hat, dass je origineller, desto genialer der Künstler ist - diese Anschau-
 ung, die Selbstzweck wurde und darum zu Uebertreibungen führte, hat verhee-
 rend gewirkt. Gewiss ist die Pinselführung die Handschrift des Künstlers,
 aber genau so wie der ~~KKKKK~~ Schriftsteller nicht die Handschrift in den Vor-
 dergrund stellt, vielmehr das, was er zu sagen hat - so auch der Maler. Wenn
 man das Manuskript eines Schriftstellers liest, darf man über das Handschrif-
 den Inhalt
 liche nicht ~~xxxxxxx~~ vergessen. So auch beim malen. Aber meistens
 glaubt er genial zu sein, wenn die Pinselführung ins Auge fällt. Die Aus-
 wüchse solcher Anschauung sind zahlreich und tragisch. Man sehe sich die
 Bilder an, die aus lauter Kringeln und Schnörkeln oder Flecken bestehen,
 sodass man vor lauter Flecken, die einanderüberschreien, nichts sieht. Jede
 Form, jede Wirkung ist erstickt. Es entsteht ein Manierismus, der zu letzt
 den ganzen Künstler erdrosselt. Allerdings erreicht man dadurch, dass man
 in Ausstellungen meilenweit erkannt wird, und man bildet sich ein darum eine
 Persönlichkeit zu sein.. Man ist aber sehr kurzlebig, denn jeder Manierismus
 ist, wie die Mode, schnell überlebt.

Betrachtet man dagegen die Werke von zeitloser Wirkung, so wird man ~~xxxxxxx~~
~~xxxx~~ über die Einfachheit und Schlichtheit der sogenannten Handschrift,
 über die Einfachheit und Selbstverständlichkeit, mit der die Mittel angewand
 werden, ~~xxxxxxx~~, dass man sie kaum merkt und trotzdem den Künstler so-
 fort erkennt und ihn von anderen leicht unterscheidet, ~~erstaunt~~ sein. Da ist
 trotz der Bescheidenheit und Schlichtheit der Handschrift oder Pinselführung
 die individuelle Eigenart bewahrt, denn sie liegt nicht nur in der Hand-

schrift, sondern auch in der Art der Komposition, der Farbgebung, der Form und der Lichtverteilung. Aber da sind alle diese Komponenten gleichwertig behandelt, sodass keine sich so sehr in den Vordergrund drängt, dass der Komponente alle anderen über schreit. Darin muss auch Mass gehalten werden. Aber am meisten hüte man sich in eine manirierte Handschrift d.h. Pinsel-
führung zu verfallen. Es muss ein Gleichgewicht zwischen der ~~un~~individuellen
Art der Gestaltung und der unindividuellen Gesetzmässigkeit ^{zwischen} oder der Objek-
tivität der Gestaltung und der gestalteten Dinge hergestellt werden.

X I. P r o p o r t i o n .

Nur vom Standpunkt der technischen Mechanik gibt es ein absolutes Gesetz der Proportion. Der Statiker kann errechnen wie dick und hart und lang und schwer ein Eisenteil sein muss, damit es so und so viele andere Teile tragen kann, die dann im Gesetz der Proportion des Getragenen zum Tragenden stehen müssen.

Man könnte aber weniger von einem absoluten Gesetz der Proportion im optischen Sinne sprechen. Da bleibt die Proportion ein subjektives Empfinden. Die Versuche ~~ein allgemeingültiges Proportionsgesetz~~, ein allgemeingültiges Proportionsgesetz in der Kunst festzustellen, sind gescheitert. Da kann man nicht messen und errechnen, wie breit und lang ein Viereck z.B. sein muss und welche Dunkelheiten des blau oder des rot nötig ist, damit es ein Dreieck von so und so viel Grösse und dunkelgrüner Farbe tragen kann, denn mechanisch übernimmt da die Leinwandoberfläche die Funktion des Tragens, sodass da mechanisch eine Quadratmeterfläche eine 100 Mal so grosse Fläche tragen kann, ohne erdrückt zu werden. Allerdings hat man auch ein optisches Gefühl der Proportion. Man kann allgemein optisch empfinden, dass 1 qcm gelbgestrichene Fläche eine hundert oder zweihundertmal so grosse dunkelbraune Fläche nicht tragen kann, dass diese zu sehr auf die kleine lastet. Aber inwieweit sie zu schwer ist und wieviel von der Schwere wegkommen müsste, das bleibt subjektives Gefühl. Man kann da nur von Wirkungen sprechen, die mehr oder weniger Menschen ähnlich empfinden, also nur von Majoritäten und Minoritäten der Zustimmung, aber niemals von der absoluten Richtigkeit der betreffenden Proportionen.

Bei der Skulptur ist es genau so, darum wird der Bildhauer stets ein Gerüst aus Holz und Eisen bauen, das die mechanische Funktion des Tragens

übernimmt. Die optischen Proportionen, die das Bildwerk nachher zeigt, stehen folglich in Widerspruch zu den mechanischen. Genau so steht beim Bau oft die mechanische Funktion des Materials im Widerspruch zur optischen Wirkung. Man ~~XXXXXXXXXXXX~~ bemüht sich auch, die optische Proportionswirkung mit der mechanischen in Einklang zu bringen und man leitet die eine aus der anderen ab, aber die mechanische ist mathematisch erchenbar und ihre Richtigkeit ist leicht beweisbar - denn ist die Rechnung nicht in Ordnung, so stürzt der Bau ein - , während die optische nicht errechenbar ist. Und ob sie stimmt oder nicht: der Bau stürzt nicht ein. Ich kann bei einem Bau optisch das Empfinden haben, dass die obere Hälfte der Wand zu schwer, zu massig ist in der Gliederung, dass die oberen Fenster zu schwer sind. Und trotzdem stürzt die Wand nicht ein, weil die untere Hälfte die obere mechanisch leicht tragen kann. Dagegen können optisch die Proportionen noch so logisch und richtig erscheinen, die Wand stürzt trotzdem ein, weil mechanisch Fehler gemacht worden sind.

Die Proportionen bleiben in der Kunst Angelegenheit der subjektiven Empfindung und auf Majoritäten oder Minoritäten der Zustimmung angewiesen. Dagegen ist z.B. messbar, dass optisch eine Fläche grösser als die andere scheinen muss.

Das Proportionsgefühl ist zu allen Zeiten verschieden und in jedem Individuum verschieden. Zu allen Zeiten hat aber z.B. ein Stück Eisen von bestimmter Grösse und Form und Konsistenz nicht mehr tragen können, als es tragen kann, stand folglich stets inselben Proportionsverhältnis zum Tragenkönnen. Aber wie gesagt, wir haben ein optisches Proportionsgefühl. Bemühen wir uns die Majorität der Zustimmung dafür zu erringen, damit unsere Wirkung grösseren Unkreis hat. Bemühen wir uns, so weit es uns möglich

erscheint aus dem Gesetz der mechanischen Proportion auf die Proportion im Optischen Schlüsse zu ziehen.

Nur ein Vergehen der Schwerkraft gegenüber ist optisch leichter feststellbar und gewissermassen darum von objektiverer Geltung, denn ob ein Mensch z.B. geradesteht oder fällt, darüber giebt es kaum Meinungsverschiedenheiten. Steht er schief, so muss ich ihm einen Halt geben, eine Stütze - sei es eine Stock, sei es eine Hand. Ist es eine geometrische, also eine ungegenständliche Form, ist es eine Helligkeit oder eine Dunkelheit, so bleibt es dasselbe. Ich muss einer schiefen Bewegung im Bilde eine Stütze geben: formal, farbig, licht d. . hell oder dunkel oder gegenständlich. Eine schiefe Bewegung steht im Widerspruch zur Schwerkraft, zum Gleichgewicht der Schwerkraft und muss eine Stütze bekommen. Inwieweit aber die Stütze ausreicht, das bleibt optisch eine subjektive Angelegenheit. Beim Bau kann der Statiker genau ausrechnen, welche Stütze einer 70 gradig schiefen Fläche z.B. gegeben werden muss, damit sie nicht einstürzt. Optisch ist es unmöglich, weil die mechanische Funktion des Tragens auch hier von der Leinwand übernommen wird. Es bleibt auch hier der subjektiven Empfindung überlassen, eine Lösung zu finden, eine solche, die am meisten überzeugt. Sie wendet sich da folglich ebenfalls an Majoritäten oder Minoritäten.

Wird aber ein Gegenstand oder ein Kopf oder ein Akt oder eine Landschaft nach der Natur gemalt, dann ergeben sich die Proportionen von selbst. Man hat dann nur abzumessen, wieviel Kopflängen der Körper hat, um wieviel grösser der Baum als das Haus ist, wie verhält sich die Breite zur Höhe des Topfes usw. Man geht dann von einer bestimmten Grösse aus, die man festlegen muss. Wenn man eine Landschaft malt, so nimmt man z.B. den vorderen Baum als Ausgangspunkt der Proportionen der anderen Teile zu dem Baum und zu einander an. Man entscheidet sich wie gross der vordere Baum

im Verhältnis zur Grösse der Leinwand sein soll und zeichnet eine Linie von oben nach unten gehend und entsprechend der Grösse, die man dem Baum geben will. Und dann misst man ob wie alle anderen Teile im Verhältnis zur Baumlinie stehen. Wie viele Male das dahinterstehende rote Haus kleiner als der Baum ist, wieviel mal geht die Länge der Entfernung zwischen dem Baum und zwischen dem rechts von dem Baum stehenden Hügel in die Länge des Baumes hinein usw. Bei einem Akt giebt man sich die Grösse des Aktes in Verhältnis zur Leinwandfläche an. Oder wenn man den Akt nur bis zur Hälfte malen will, dann bedeutet die Linie die Grösse von den Haaren bis zur Hüfte. Verfährt man derart, dann wird man nicht den Fehler begehen, dass man mit der Leinwandfläche nicht auskommt, dass man nur bis zum Nabel reicht, während man bis zur Hüfte den Akt malen wollte, oder dass z.B. die Beine nicht ganz hinaufgehen, wenn man den ganzen Akt malen will, oder die ganze Figur. Hat man die Grösse der Figur oder des Aktes angegeben, dann messe man beim Model wie viele Male die Grösse des Kopfes in den ganzen Körper oder in den Teil des Körpers ~~hin~~ - also bis zur Hüfte - hingehet. Und dann teilt man die auf der Leinwand festgelegte Linie oder Grösse in so viele Teile ein, als der Kopf hingehet. Und so wird man Anhaltspunkte der Proportionen der der Teile zum Ganzen und untereinander erhalten. Denn die Breite der Schultern hat z.B. 2 Kopflängen, die Arme haben 3, die Beine so und so viel usw. Um das Schwergewicht zu bekommen, zeichne man eine Vertikale, die eine äusserste Stelle der Figur berührt, die man in der Natur durch Fixierung mit dem Pinsel, vertikal gehalten und jene äusserste Stelle berührend, konstruieren kann, oder auf irgend eine andere Weise und messe von da ab - auch mit Hilfe der Kopflängen - wie viel sich die verschiedenen Teile des Körpers von dieser Vertikalen entfernen.

Aber es gibt viele Methoden und darum soll hier nicht die eine oder die andere als besser oder schlechter betrachtet werden. Jeder suche oder schaffe sich seine Methode. Mancher beherrscht die Sache so, dass er ohne Messungen und ohne Methoden arbeitet. Er beginnt mit dem Auge und kommt doch zurecht, so wie er wollte. Der Lernende aber muss sich erst die Proportionen festlegen in der Form, wie in der Farbe und wie in der Lichtverteilung festlegen. Er kann messen wie gross z.B. die roten Flächen zu den übrigen stehen, um einigermaßen festgestellt zu haben, wieviel rot zu wieviel gelb usw. notwendig ist. Ebenso wie breit der Schatten zur belichteten Seite steht, oder wie gross die hellen Flächen zu den dunklen ~~stehen~~ sind usw. Das Motiv nach der Natur giebt ihm dies alles, er braucht nur genau zu vergleichen und zu betrachten, auseinander- und zueinanderhaltend. Bei einer freien Komposition, bei der das Motiv aus der Natur wenig oder garnicht mitwirkt, muss der Künstler ganz subjektiv vorgehen. Die unindividuellen Gesetze, die er beherrschen muss, werden der Ausgangspunkt sein und ihm helfen. Alles andere bezüglich Proportionen bleibt ihm überlassen, es so im Einklang zu bringen, dass die Majorität früher oder später (lieber später) gewonnen wird.

XII. Maltechnik.

In früheren Zeiten war es für den Maler eine selbstverständliche Notwendigkeit, sich über die chemischen Gesetze der Farben, des Malgrundes - der gesamten Maltechnik - vom chemischen Standpunkte aus zu orientieren. Ja, er war auch meistens genötigt, sich die Farbenselbst zu reiben, die Leinwand zu präparieren und alle sonst nötigen Materialherstellungen selbst vorzunehmen. Er war sozusagen Selbstproduzent und musste es sein, erstens weil es damals wenig oder kaum Farb- und Malutensilienfabriken gab, zweitens weil die Wissenschaft der Farbchemie noch nicht zuverlässig war oder ganz fehlte. So musste sich der Künstler selbst damit beschäftigen und an seinen Malereien Experimente und Erfahrungen sammeln. Dass darum selbstverständlich manches Kunstwerk zugrunde ging, ist weiter nicht verwunderlich. Bekannt sind unter anderem die Versuche Leonardo's und auch dass dadurch manche seiner Werke verloren gegangen sind. Wir wollen hier nicht viele Beispiele von Versuchen, von Gelingen und Misslingen aufführen. Wichtig ist, dass in Laufe der Jahrhunderte Erfahrungen zu Erfahrungen gesellten, dass sich die Chemie auch dieses Gebietes annahm und dass heute die Verhältnisse ganz anders geworden sind. Wie der Selbstproduzent auf allen Industriegebieten eine überwundene Angelegenheit ist, so auch in der Farbenherstellung. Es giebt zwar noch manche Künstler, die ihre Farben selbst herstellen, aber sie wirken heute wie Sonderlinge. Genau so wie nur ein Sonderling heute sein Kleid selbst spinnen, weben und nähen würde. Die grossen Farbfabriken und die moderne Farbenindustrie haben heute mit Hilfe der unerhörten Fortschritte, die die Farbchemie gemacht hat, Fabrikate auf den Markt gebracht, denen man mehr Vertrauen entgegenbringen kann, als den Farben, die der eine oder der andere Künstler auch nach jahrelangen

Erfahrungen hergestellt hat. Es ist natürlich eine Geldfrage, denn die besten Materialien sind die teuersten. Aber früher war es genau so und die billigen selbstgeriebenen Farben von damals waren vielleicht noch schlechter als die heutigen billigen Fabrikate. Mit anderen Worten: Der heutige Maler hat es nicht nötig so sehr in die Details der Farbchemie und der Maltechnik einzudringen; es genügen ihm einige wenige Hauptverhaltensregeln. Damit soll natürlich niemandem verwehrt werden, sich mit der maltechnischen Wissenschaft zu beschäftigen. Der Restaurator alter Kunstwerke muss natürlich diese Wissenschaft gründlich kennen, denn da handelt es sich um ganz andere Dinge, als beim modernen Maler, der neues schafft. Was der heutige Maler oder Lernende aus der Fülle des Wissens und der Erfahrung auf diesem Gebiete kennen muss, ist um so schwerer objektiv zu präzisieren, da so unendlich verschiedene Theorien, so sehr viele Versuche mit verschiedenen Resultaten vorliegen. Ausserdem ist es auch individuell, wie man auf diese oder jene Technik, auf dieses oder jenes Material usw. reagiert. Dem einen ist rauhe Leinwand, dem anderen glatte lieber. Dieser malt mit breiten, jener mit dünnen Pinseln. Einer liebt saugende, der andere nichtsaugende Leinwand. Mancher zieht Pastellfarben vor, der andere Aquarell, ein anderer Tempera usw. Graphiker brauchen den Bleistift oder nur die Zeichenfeder, die Radirnadel, die Holzplatte usw. Jeder wählt im Laufe der Zeit und an Hand der Erfahrungen, die er macht, dasjenige das ihm am nächsten liegt. Mancher studiert wissenschaftlich alle Theorien und probiert sie aus.

Es bleibt individuell und hier soll weder die eine oder die andere Methode weder diese oder die andere Technik als die objektiv richtige hingestellt werden. Was aber hier als objektive Tatsache betrachtet werden soll, ist, dass die unindividuellen Gesetze vorhanden sein und in erster Linie be rück-

sichtigt werden müssen, ganz gleich welche Technik, welcher Malgrund, welche Pinsel, welches Motiv in Frage kommt. Bis zu einem gewissen Punkt kann die Entschuldigung, dass das Material nicht das richtige ist, gelten, denn hat man damit zu grosse Schwierigkeiten, so stellt es sich in den Weg. Das Werk verliert dann an Frische. Aber trotzdem müssen die unindividuellen Gesetze zum Ausdruck kommen. Man darf eine Härte, an eine falsche Stelle gesetzt, nicht damit entschuldigen, dass man sagt: Oelfarbe liegt mir nicht. Denn die Härte an falscher Stelle ist nicht technische, sondern geistige Angelegenheit. Technisch kann sie vielleicht un gelenk und unsensibel sein, aber ~~xxxxxxxxxxxxxxxx~~ die Härte oder die Weichheit oder die Helligkeit darf nicht an falscher Stelle sein. Mit anderen Worten: Derjenige, der die unindividuellen Gesetze beherrscht, beherrscht auch jedes Material, jede Technik, denn die Eigenheiten der verschiedenen Techniken sind schnell erlernbar, wenn sie ein bewusster Geist führt. Selbstverständlich wird immer das eine oder das andere Material auch dem Beherrscher der unindividuellen Gesetze mehr liegen und damit wird er sensibler sein können, aber Sünden gegen den Geist der Gesetze werden nicht vorkommen, ganz gleich welches Material er in Händen hat; höchstens dass man Flüchtigkeitsfehler macht. Darum soll die Entschuldigung, dass das Material nicht das rechte sei, nur sehr bedingt gelten, aber unbedingt die Entschuldigung, dass man die Gesetze noch nicht ganz beherrscht. Man darf natürlich nicht päpstlicher als der Papst sein und manches auf das Konto des Temperamentes schreiben wollen.

Das durchgegangene Temperament kann manche Sünde gegen den Geist des Gesetze begangen haben, die aber von individuellen Reiz sein kann. Ein solcher Fehler ist derjenige Teil der in diesen Leben immer ~~xxxx~~ unlösbar bleiben wird und auch in der Mathematik besteht. Während aber in der Mathematik solche Ungenauigkeiten (der Begriff π ist dafür geschaffen) greifbar und

objektiv feststellbar sind, sind sie in der Kunst nur subjektiv zu empfinden und ein sehr strittiges Objekt.

Für uns bleibt es wesentlich, dass die Fehler bezüglich der unindividuellen Gesetze nicht davon abhängen, wenn irgend eine Technik und ein Material individuell vorgezogen oder verworfen wird, sondern von der Nichtbeherrschung der unindividuellen Gesetze. Es wäre aber, abgesehen davon, jede Technik zu versuchen, um sie wenigstens kennen zu lernen.

Ausserdem orientieren die Kataloge der Farbfabriken darüber, welche Farben haltbar und welche nicht haltbar sind und allerhand Broschüren und Bücher können ~~xxxxxxxxxxxxxxxx~~ bezüglich der weiteren maltechnischen Angelegenheiten nachgeschlagen werden. Am besten scheint es aber zusein, nicht zu konzipierte Rezepte des Malverfahrens anzuwenden und vor allen Dingen nicht solche verschiedener Anschauung durcheinander zu mischen. Die einfachsten Malmethode, die einfachsten Malmittel sind die zuverlässigsten. Je weniger man übermalt, desto weniger Gefahren setzt man das Werk aus. Doch muss ein jeder seine eigenen Erfahrungen machen und sich das für ihn passende aus den vielen Möglichkeiten heraussuchen. Die vielverbreitete Meinung aber, dass die alten Kunstwerke darum so haltbar sind, weil die Künstler selbst das Material herstellten, das heutige von der Industrie hergestellte Material aber schlecht, ist erst in 300-400 Jahren zu beweisen. Dass die alten Werke 4 und 500 Jahre überstanden haben - das sehen wir, aber wir sehen nicht, wie die heutigen Werke in 500 Jahren aussehen werden.

Es soll hier nicht die Meinung zum Ausdruck kommen, dass der Lernende sich nicht mit den maltechnischen Problemen beschäftigen soll, weil die Industrie dafür sorgt, sondern dass die maltechnischen Probleme nur individuelle Angelegenheiten im allgemeinen sind und dass hier weder die eine noch die andere Regel als die beste und einzige hingestellt werden kann.

XIII. Farbmischungen.

Es ist ebenfalls nicht die Aufgabe dieser Arbeit über Farbmischungen zu sprechen - über Systeme und Normen - darüber ob man schwarz anwenden soll oder nicht, ob man krapplack verwenden soll - kurz über Systeme zu sprechen in der Auswahl der Farben, die man benutzen soll. Es gibt da ungeheuer viele Anschauungen. Die einen verwenden nur Lichtfarben und gar keine Erdfarben (Lichtfarben: kadmium hell, dunkel, zinnober, krapp, kobalt, ultramarin, kronoxydgrün, weiss. Erdfarben: ocker, terra di Sienna, braun, preussisch blau, grüne Erde, englisch rot usw.) Andere dagegen malen nur mit Erdfarben. Manche betrachten schwarz und weiss nicht als Farben, sondern nur als Aufhellungs- und Verdunkelungsmittel, im allgemeinen nur dem schwarz-weiss zugehörig (also zeichnende und nicht malende Künste) Manche verbieten das weiss, ander verlangen 4-5 Farben nur auf der Palette. Manche ~~verhins...~~ setzen das weiss in die Mitte der Palette und die kalten Farben links, die warmen rechts, oder die Lichtfarben links und die Erdfarben rechts. Manche untermalen kalt im Licht und warm im Schatten und übermalen warm im Licht und kalt im Schatten. Manche erlauben nur Komplementärfarbenharmonien, andere helle, andere dunkle, andere tonige. Manche verlangen nur graue, andere grellfarbige und ungenischte Harmonien. Für manchen ist die Farbe nur eine Begleiterscheinung der Form und darf nur sehr sparsam angewandt werden, für andere ist alles nur Farbe und der Farbe wegen da usw.

Für uns sind diese Systeme ebenfalls individuelle Angelegenheiten, genau so wie es für uns individuell ist, ob dereine mit geometrischen Formen Bildgestaltungen verwirklicht oder mit sogenannten konkreten Gegenständen .

Wir stehen auf dem Standpunkt, dass jedes dieser Systeme nichts mit der Innehaltung der unindividuellen Gesetze zu tun hat als höchsten, dass die Systeme nur dann von Erfolg sein können, wenn die unindividuellen Gesetze gewahrt sind.

Genau dasselbe wäre bezüglich der Wahl der Motive zu sagen. Ob man dies oder jenes Motiv malen darf, ob es zeitgemäss ist, ob ~~zusammen~~ mit den Problemen der Malerei vereinbar, ob man "literarisch" sein dürfe oder nicht, ob die Malerei mit Politik, mit Ethik, mit Religion, mit Philosophie, mit Technik usw. zu tun haben darf oder nicht - das alles sind individuelle Angelegenheiten und Anschauungen, die auf der Basis der unindividuellen Gesetze erst zu Gestaltungsmöglichkeiten gelangen. Es ist keine Entschuldigung den Gesetzen gegenüber für die Fehler, wenn man sagt: das Motiv liegt mir nicht, oder es interessiert mich nicht. Die Gesetze haben damit nichts zu tun, sie sind von diesen Dingen unberührt, sie sind aber die Basis, auf der sich all diese Dinge entwickeln können. Ebenfalls ist es nicht die Angelegenheit der Gesetze, ob man gegenständlich, ungegenständlich naturalistisch oder impressionistisch, psychologisch oder unpsychologisch usw. malen soll.

Die unindividuellen Gesetze bleiben ~~unverändert~~ durch die individuellen Streitigkeiten der Zeiten und Zeitan schauungen, durch alle nutzlosen Polemiken des Erlaubt- und Nichterlaubtseins, unberührt.

Die unindividuellen Gesetze verlangen im Gegenteil die Aufhebung eines jeden Verbotes, ausser desjenigen des Vergehens gegen die Gesetze selbst, denn sie sind die Basis, sie sind die Quelle aller Möglichkeiten und Anschauungen und Richtungen. Verbietet man das eine oder andere, so verarrnt man die Möglichkeiten. Dass aber das Verbot des Vergehens gegen die Gesetze selbst eine Selbstverständlichkeit ist, liegt darin, dass ohne diese Ge-

setze keine Gestaltung möglich ist und je mehr die Gesetze eine Basis sind, desto mehr gelingt jede Gestaltung. Es sei denn, dass man das Vergehen gegen die Gesetze selbst gestalten will. Das geschieht aber dort, wo es vorkommt (die meisten Malereien sind so) aus Nichtbeherrschung der Gesetze, nicht aber aus Beherrschung derselben und mit dem Willen, die Gesetze zu übertreten. Würde es so der Fall sein, dann würde die Uebertretung so gesetzmässig sein (so paradox es klingt), dass es keine Uebertretung mehr ist. Die Nichtbeherrschung der Gesetze stellt den Menschen unter die Gesetze, die Beherrschung aber stellt ihn den Gesetzen gleich und auch darüber.

Die Gesetze verlangen aber auch gleiche Liebe und gleiche Wertschätzung aller Gebiete der Malerei, ganz gleich, ob man sich auf allen Gebieten betätigt oder nicht. Das gleiche Verhalten allen Gebieten gegenüber ermöglicht erst eine nicht engherzige Bevorzugung des individuell gewählten Gebietes.

Aber die Gesetze verlangen auch ein Kennenlernen aller Gebiete, um das eigene in freier und nicht in gezwungener Wahl zu wählen, wie hier schon einmal anfangs gesagt worden ist.

Sie verlangen auch ein Sichöffnen allen kommenden Zeitproblemen und Anschauungen, denn ihre Basis wird dieselbe bleiben. Beherrscht man die Gesetze, dann braucht man die kommenden und vergehenden Teil- und Individualanschauungen nicht zu fürchten. Künstler des Impressionismus fürchten sich vor dem Expressionismus, Kubismus etc. nur weil sie nicht wissen, dass diese dieselbe Basis haben wie. Und ebenfalls umgekehrt.

Der Kampf der Richtungen als Gegensätze hört auf, wenn man sich auf die Basis besinnt.

XIV. K o m p o s i t i o n .

Ein heikles Gebiet ist dasjenige der Komposition. Es ist ebenso eine mehr individuelle Angelegenheit, wenn auch ^{keiten} Zeitnotwendig) oder gerade deswegen, sie beeinflussen und bestimmen. Es ist nie gelungen ein allgemein gültiges Gesetz der Komposition vom objektiven Standpunkte aus aufzustellen. Genau wie bei der Proportion eine zuverlässige Rechnung unmöglich ist, weil die Leinwand die Funktion des Tragens übernimmt, genau so ist es bei der Komposition und aus denselben Gründen.

Der Maurer weiss ganz genau die Komposition des Mörtels zu bestimmen, wenn es gilt diese oder jene Art von Bausteinen zu verbinden. Der Chemiker kennt ganz genau die Formel dieses oder jenes Stoffes, den er herstellt. Der Beweis der Richtigkeit ist da sofort ~~erbracht~~ durch das Funktionieren oder Nichtfunktionieren erbracht. Der Mörtel, der falsch zusammengesetzt ist, kittet nicht die Steine, das falsch komponierte Pulver explodiert nicht usw.

Aber das falsch komponierte Bild bleibt nur eine Meinung, genau wie das richtig komponierte. Da gibt es keine Regeln und Gesetze von objektiver Richtigkeit. Jede Zeit, jeder Künstler hat seine Gesetze, seinen Kompositionsgeschmack. Nur Majoritäten und Minoritäten kommen hier in Betracht. Und wenn eine erdrückende Majorität die Komposition verneint, so ist der Beweis, dass die Komposition schlecht sei, dennoch nicht gegeben. Alle Theorien und Versuche haben scheitern müssen und blieben Zeitmajoritäten oder Minoritäten. Der berühmte goldene Schnitt ist eine solche Anschauung. Zeiten huldigten ihm, andere verdamnten ihn. Symmetrien wurden von Zeiten

angestrebt, von anderen verworfen. Eine Anschauung verdrängte die andere. Es gab und giebt Beispiele extremster Einstellung. Und wenn hier in den Kapiteln, die sich mit den objektiven, unindividuellen Gesetzen beschäftigen, gesagt wird, dass nur ein Gleichgewicht von ^{z.B.} Härte und Weiche, oder materiell und unmateriell etc. die Raumbildung am stärksten zur Wirkung bringt, so bleibt die Feststellung, ob das Gleichgewicht vorhanden ist, eine individuelle Angelegenheit im Sinne der Majorität und Minorität, von Zustimmung oder Verneinung, genau so wie das Gleichgewicht der Komposition. Es giebt ein individuelles Gefühl für Gleichgewicht oder Proportion der Komposition, denn Komposition ist die Funktion der Proportionen zu und gegeneinander zum Zwecke des räumlichen Gleichgewichts; aber es bleibt nur Gefühl. Vielleicht wird man einmal die Mittel finden, das Gefühl zu analysieren und zu kontrollieren d.h. zu berechnen. Da wie schon einmal gesagt die Leinwand die Funktion des Tragens der Farbflächen mechanisch übernimmt, kann man höchstens berechnen wie viel Farbkörper die Leinwand tragen kann, nicht aber wie die Komposition die Proportionen optisch objektiv bestimmt. Die Mittel einer objektiven Berechnung der Proportionen und Kompositionen werden ^{sich} wahrscheinlich aus der statischen Berechnungsmöglichkeit im mechanisch technischen Sinne ergeben, nicht aber vom Aesthetischen ausgehend, wie es bis jetzt meistens geschehen ist. ~~XXXXXXXXXX~~ z.B. bei Maschinen, deren Proportionsberechnung am besten der Funktion, die die Maschine auszuüben hat, entspricht (insofern auch, dass keine Verschwendungen irgend welcher Art vorkommen d.h. wenn die Proportionen in Vergleich zu der Normalarbeitsleistung nicht zu verschwenderisch nach oben oder zu sparsam nach unten gerechnet sind) ergeben sich Formen und Kompositionen, die wir als ungemein aesthetisch und gleichgewichtig empfinden. Erreicht man es also irgendwie die Arbeitsleistung einer Bildkomposition derart ~~kontrollieren~~ wie bei einer Maschine kontrollieren zu können,

dann werden wir das langgesuchte Kompositionsgesetz gefunden haben, das den Anspruch auf Objektivität erheben darf. Um es durch ein Beispiel zu illustrieren, würde man ein grosses 100 PS Auto, das nicht für Rennzwecke gebaut ist, sondern für den täglichen Stadtgebrauch und Platz nur für 1 oder 2 Personen hat, als unaesthetisch empfinden, weil man es als eine Energievergeudung betrachten muss, dass 2 Personen, für die etwa 20 PS auch schon zu viel wären, von 100 PS gefahren werden sollen.

Dieser Ausgangspunkt könnte irgend wie umgesetzt, das Gesetz der Komposition eines Bildes objektiv bestimmen.

Es gibt hunderte von Systemen, aber es hat keinen Sinn, sich hier mit ihnen zu beschäftigen. Alle haben ihre Berechtigung und sind auf und aus der Basis der unindividuellen Gesetze zu erfassen. Man bemühe sich, von diesen Gesetzen ausgehend, individuell die Kompositionsbeziehungen zwischen den Bildteilen zu gestalten und so auch die Proportionen dieser Teile zu bestimmen. Dient ein Stück Natur als Ausgangspunkt, dann bemühe man sich die Gegenstände im Verhältnis zur Proportion der gegebenen Leinwandfläche so zu gestalten, dass sie weder zu beengt sind und gewissermassen in zu kleinen Raum ersticken müssen, noch dass der freie Raum zu gross bleibt, sodass Leeren entstehen und die Dinge von der Grösse des leeren Raumes verschluckt werden. Doch auch das bleibt individuell, abgesehen davon, dass man es als Gestaltungsproblem betrachtet, das Erdrückende des engen Raumes zu geben oder die Verlorenheit im leeren Raum.

Aber da kommen wir schon zum psychologischen Teil der Wirkung im Bildwerk und dieses Gebiet ist am individuellsten. Darum wollen wir es hier garnicht behandeln, denn wir würden scheitern. Man muss aber auch da die unindividuellen Gesetze als Ausgangspunkt betrachten, denn nur ihre Beherrschung

gibt dem Schaffenden die Mittel, psychologische Wirkungen zu erzielen. Ein Beispiel könnte dies illustrieren. Die psychologische Wirkung des Schreckes kann man z.B. durch spitze Härten, die sich aus unbestimmten Weichheiten herausreissen, geben. Aber genug davon. Jeder soll die eigenen Kompositionsgesetze zu erkennen suchen; als Anregung kann man die verschiedenen Systeme der verschiedenen Zeiten kennen lernen. Man lernt da den Sinn der Komposition als Symbol von **XX** Zeitempfinden kennen und kann aus der Fülle der Problemstellungen eigene Schlüsse ziehen. Man hüte sich aber vor den individuellen Anschauungen hauptsächlich berühmter Namen erdrückt zu werden.

XV. S c h l u s s w o r t.

Wir sind am Schlusse unserer Betrachtungen und wollen noch einmal darauf hinweisen, dass nur die starke Beherrschung der Gesetze die individuellen Möglichkeiten freilegt.

Und noch einmal wollen wir auf die Frage, ob die Beherrschung der Gesetze den Künstler machen, antworten:

Was man unter Künstler versteht, bleibt individuell, wenn es von Gefallen oder Misfallen ausgeht. Versteht man aber unter Künstler den Köner, den Beherrscher der Gesetze, dann muss gesagt werden, dass die Beherrschung der Gesetze den Künstler machen.

Aber es muss hinzugefügt werden, dass wir ^{die Gesetze} nur soweit als der heutige Stand der Physik der Optik sie erkannt hat, beherrschen. Aber die Physik ist keine abgeschlossene Wissenschaft, sodass noch manche Entdeckungen, die das Gesichtsfeld erweitern ~~würden~~ hinzukommen werden.

Kunst und Wissenschaft sind eine Einheit und der moderne Künstler muss Wissenschaftler sein, wie ein Leonardo oder Dürer, die vor 400 Jahren Hinweisgeber auf die kommenden Zeiten waren und die gezeigt haben, dass nur strengste gesetzliche Disziplinen die grössten Freiheiten garantieren.

La Clotat und Charlottenburg
im August 1929.

ARTHUR SEGAL.

AR 7105

Arthur Segal Collection.

S4313

1/17

Folds 2

Translation from German:
The Objective Principles of Painting.
III typed pages. Translator: Victor Groot
The table of contents will indicate
the development of the theme, the
principles of painting; with a
quotation from da Vinci's "Treatise
on Painting"

THE OBJECTIVE PRINCIPLES OF PAINTING

by

ARTHUR SEGAL

TRANSLATED by VICTOR GROVE

CONTENTS

INTRODUCTION	4
PREFACE	7
CHAPTER I THE MATHEMATICS OF PAINTING	11
" II GENERAL REMARKS	19
" III SPACE, LIGHT, COLOUR AND FORM	28
" IV THE PRINCIPLE OF HARDNESS AND SOFTNESS	40
" V THE PRINCIPLE OF SUBSTANTIALITY AND UNSUBSTANTIALITY	53
" VI ARTICULATENESS AND STRUCTURE	63 DETAIL
" VII THE STATICS AND DYNAMICS OF PAINTING	71
" VIII REFLECTIONS	76
" IX THE 'VIEWPOINT' APPROACH	79
" X BRUSHWORK AND PAINTING SURFACE	85
" XI PROPORTIONS	89
" XII TECHNIQUES OF PAINTING	95
" XIII THE CHOICE OF COLOURS AND SUBJECTS	101
" XIV COMPOSITION	105
CONCLUSION	111

A painter who fails to pay impartial attention to all the domains of painting does not deserve our praise. A painter, for instance, who does not like to paint landscapes because he considers them artistically unimportant and therefore not worthy of his attention will never be regarded a truly great master.

LEONARDO DA VINCI,

Treatise On Painting.

4

INTRODUCTION

The domain of artistic creation is not only vast and indefinitely varied, but also difficult to describe. It is natural, therefore, that we should try to 'get the measure' of this imponderable world or, at least, seek to attach descriptive labels to artists and their works. Some of them, however, seem to defy our attempts at classification. The public, for instance, is content if a pianist wants to be no more than a pianist. Should he aspire to be a composer as well, we tend to be doubtful and are inclined to make reservations. If, in addition, he uses the written word as a third form of expression, we become still more cautious and critical, if not even sceptical.

But are we justified in saying that composers who wrote about music - we need only mention Thomas Morley, Robert Schumann, Richard Wagner and Paul Hindemith - are lesser musicians than their more reticent colleagues? On ~~no~~ does the fact that Leonardo da Vinci left us an elaborate Trattato della Pittura ~~does not~~ make him a better or a worse painter than his great contemporaries who restricted themselves to the use of the painting brush. One thing, however, is certain: comparatively few creative artists have written authoritative theoretical works.

Undoubtedly Arthur Segal belongs to that minority, for both

the practice and the theory of painting occupied an important place in his life. He was able, however, to keep the two domains apart, a fact which explains his great success as a teacher. His profound theoretical insight enabled him to stand outside the personalities of his pupils and other painters. The subjective element was the prerogative of Segal, the painter; Segal, the teacher, however, stood firmly on the universal ground of objectivity.

But it would be wrong to regard him for that reason as a cool, detached intellectual, whose artistic creations were no more than the practical demonstration of his theoretical convictions. In this respect even those who knew him only superficially could not remain in doubt, for his creative vitality, his pioneering zest, his unbounded energy and his colourful individuality could not fail to impress the most casual observer. The richness of this Protean personality found full expression in his paintings. Indeed, a comprehensive exhibition of his work would strike the viewer as almost kaleidoscopic in character and perhaps fill him with some bewilderment. Was he a neo-impressionist or an expressionist? Was he an abstract or a 'prismatic' painter, pointillist or realist? How could an artistic synthesis emerge from all this profusion of 'isms'? Whenever I met Arthur Segal at different stages of his life - in 1927, in Berlin, in the early thirties in Spain, and finally in London - he seemed to have reached a different position on the spiral of his evolution as a painter. A complete answer to the question of ~~where can be found~~ his definite place in the pattern of contemporary art

~~CC B12 book~~

can be found in his book, although Segal himself never intended it to be an explanation of his artistic personality or a key to his work as a painter. It reveals the common element by which all his paintings fall into place: the objective principles of painting.

Though sometimes it seems to state the obvious, a feature it shares with all other forms of scientific exposition, Segal's book makes by no means easy reading. Indeed, his treatise demands patient study as well as diligent application. It is intentionally impersonal, almost to the point of self-effacement; but seen in conjunction with his paintings this most impersonal work, this 'grammar of painting', is also a most personal document, a point in space and time where the subjective and the objective meet. It is the testament of a painter who found true individual and artistic freedom in the voluntary and humble acceptance of the Law.

V. G.

7

PREFACE

It was in 1929 in La Ciotat in the South of France that I wrote my book, *The Objective Principles of Painting*. I intended it to be a new guide for painters, independent of current conceptions about art and fluctuations of taste. In it I endeavoured to lay bare the roots of the impersonal, objective principles common to all movements and schools of painting, principles which are, in fact, applicable to all branches of artistic creation. I wanted to show that these principles formed the ~~fountain-head~~ from which infinite possibilities of creation would naturally spring, that they were the only reliable foundation for the achievement of a harmonious work of art. I also sought to prove that the individuality of an artist could find its fullest development only if he allowed himself to be guided by these principles. They would help him to discipline his artistic feeling. To disregard them would inevitably lead to disorder and confusion, for great works of art can only be produced when feeling and intellectual discipline are properly balanced.

It is commonly believed that it is sufficient for an artist to create out of feeling and individual experience, but I hoped to show how artistic experience could be deepened and intensified through an observance of these objective principles. The idea of this book occurred to me when I was faced with the task of

convincing my pupils - most of whom held different views on painting - that their various artistic tendencies differed only externally and in their choice of subject, but were all guided by the same principles.

Moreover, my own artistic development had led me, several years earlier, from a purely subjective way of painting to an objective study of nature. I began to realize that only a combination of objective observation of nature and of subjective feeling could stimulate my imagination sufficiently to lead to new possibilities of creative work.

It is true that the over-emphasis of the personal and subjective element had originally had a certain liberating influence on me, but in the course of time it had become an encumbrance, which acted as a brake to my development. Soon after I had realized the general nature of my own problem I began to apply my ideas in my school of painting, laying great stress on the timeless, objective principles, which had served me so well. The results were always beneficial though not easily obtained, for frequently I had to overcome the stubborn resistance of pupils who preferred a highly subjective approach, and were convinced of the irrelevance of the laws of nature to art. According to their ideas it was the artist who laid down the laws of art and was entitled to regard his own individual feeling as its be all and end all. Invariably, however, such pupils failed to develop beyond a certain point, for repeating over and over again what they had done before, their powers of

expression became atrophied, and finally they reached an artistic impasse.

On the other hand, I was able to observe the beneficial influence of the application of the objective principles on those of my pupils who had not set their mind against them. By developing greater powers of expression, by eliminating many of their shortcomings and by recognizing more readily their own faults they not only improved artistically but also personally, becoming inwardly more ordered and harmonious. In other words, I became aware of the psycho-therapeutical possibilities of painting and the great value of its principles of order and discipline for the human mind. ~~(Through my pupils had acquired the principles of this school of painting acquired a therapeutic action)~~

X The effect of my method was particularly striking in the cases of nervous, timid, inhibited, overbearing or embittered students; in short, it helped all those who were troubled by inner conflicts.

Pupils who allowed themselves to be guided by this impersonal discipline - I myself was merely its objective propagator and interpreter - began to develop; as their inherent powers of expression were set free, their personality grew more self-assured and their inhibitions began to vanish. Quite a number of them have become recognized painters, and many of my amateur pupils not only became efficient artists but also happier human beings. More and more I realized the importance of artistic discipline as a curative factor in the rehabilitation of neurotic and nervous

people, and I became so deeply engrossed in the subject that I made it my special study. My investigations and numerous observations enabled me to find a scientific connection between art and psychology. The resulting system of therapy through art has aroused the interest of psychologists and psychiatrists all over the world. A chain linking art and psychology has been forged and fresh possibilities have become available to the psychologist.

I am fully aware that a combination of art and therapy would not appeal to all artists, but I am convinced that the exponents of an exclusively aesthetic point of view are disposed to neglect an essential value in the domain of art: its yet uncharted possibilities as a therapeutical method. In order to preserve the consistency of this treatise I refrained from including a chapter on Therapy Through Painting, but as I considered it my duty to put these ideas before a wider public, I decided to publish them separately.*)

~~In this connection~~ In it I shall expound the analogy

* Footnote.

Art as a Test of Normality and Its Application for Therapeutical Purposes was published in 1939 in the Series of Arthur Segal's Painting School, London.

between psychology and art and show the curative possibilities of painting in the course of a psychological treatment. In this age of anxiety and mental conflict the art of painting, too, should help to create and restore harmony.

London, August 1937.

11

Chapter I

THE MATHEMATICS OF PAINTING

A language can be taught, and everyone who is prepared to make the effort can learn it; but the individual application of this acquired knowledge cannot be taught. Every person has to cultivate his own particular usage of language by himself and for himself. Moreover, language provides a basic means which we must apply if we wish to communicate with our fellow men and want to make ourselves understood. If these basic requirements are not fulfilled in accordance with the universally accepted fundamental precepts of language, both, communication and understanding, will be inadequate, however great the intensity and feeling the speaker may put into his unfamiliar words.

The same situation arises in the realm of painting, for here too intensity and personal feeling are not sufficient. We must first acquire a knowledge of the fundamentals of painting, that is to say, we must fully master its general or impersonal principles, and then try to establish an adequate balance between these essentials and the individual and personal manner in which we seek to apply them.

These essentials, which are the foundation of painting, can be taught and learned. In fact, anybody can learn to apply them, in the same way in which we all learn the rudiments of a language before we begin to use it in a more or less individual manner.

700 18

In most cases, however, a balance between the impersonal principles of painting - or language - and the individual character of our personality is never achieved and, therefore, a harmonious relationship between the two cannot be attained. Either the personal note and individual feeling are too pronounced, and the knowledge of the impersonal objective principles is inadequate, or the position is reversed, and the knowledge of the objective principles preponderates unduly whilst the expression of the personality of the painter has not been sufficiently encouraged to assert itself.

In either case the result is unsatisfactory, for a strong personal note is inadequate if it is not expressed with the technical mastery; technical mastery, on the other hand, is not sufficient if the personal note is lacking. In our attempt to obtain a balance between these two components we must employ knowledge and feeling, and the one should not find expression without the other, indeed, they should presuppose one another. To achieve this we must cultivate them equally.

In order to impart the knowledge of the objective principles or 'mathematics'*) of painting with a maximum of success the

*) Footnote.

 The word mathematics is here applied in its etymological sense of *μαθηματικός* (mathematikos) i.e. belonging to the sciences.
 The translator.

teacher must keep his own artistic personality as much as possible in the background in order to avoid the danger of introducing a

personal element into his presentation of the impersonal principles. His mature artistic personality might stifle the budding artistic individuality of the pupil, and tempt him to become a mere imitator. The teacher who preserves an impersonal attitude can influence the individual feelings of his pupil most fruitfully if he tries to understand and respect the inner consistency of the personality of his charge. This self-denying attitude of the master is perhaps the most difficult part of the art of teaching. As a matter of fact, a pupil could teach himself to paint once he has fully assimilated the objective principles of painting.

This impersonal knowledge, however, must be brought into harmonious agreement with his individual feelings, which constitute his own personal note. This can best be done by a full realization of the nature of these feelings. Then he must learn to confine himself to his own range of expression and avoid hankering after things which go beyond it. This is most difficult for the pupil, for he is only too readily inclined to copy the 'superior' manner of his teacher or of other painters who happened to impress him, and so to neglect his own personal note. After all, it is only natural for man to desire most what he cannot possess.

A pupil, for instance, who happens to have a pronounced sense of form, thinks little of it and would much rather have somebody else's flair for colour, and vice versa. Those who are naturally forceful and monumental want to be delicate and sensitive; and the impressionist secretly envies the expressionist. Nobody,

of course, wants to paint naturalistically, for naturalism is frowned upon and considered 'inartistic'. Thus many a painter is plunged into inner conflict and becomes muddled and bewildered, simply because he refuses to look into himself and ignores what is truly his. Since a false goal is of necessity uncongenial, he fails to reach it and incidentally jeopardizes his own heritage or remains in a permanent state of indecision, which frustrates his inner development and gradually leads to artistic atrophy. Such painters fail to understand that an individual note is never inferior to another, provided it is genuine and the outcome of a natural development.

Every domain of art has its range of expression and its inherent beauty. If we appreciate all styles and give preference to none, we shall come to love our own particular domain and cease to covet that of another. Moreover, this unbiased attitude will help us to understand our own work more readily and resolutely, and permit us to cultivate it freely.

The objective principles of painting demand that we familiarize ourselves with all aspects of painting such as colour, form, plastic effect, light, naturalism, cubism and so forth. This will make us realize that in all these aspects the objective principles retain their validity though, superficially, they may appear to be unconnected with one another. Besides, the more one begins to grasp the meaning of these principles the easier it becomes to understand one's own particular sphere, especially if, at least theoretically, we do not consider any of them superior to the rest.

It is also important to bear in mind that the scientific side of painting serves the purpose of disciplining our feelings, of introducing order into chaos. Moreover, they must not preclude each other, that is to say, we should not divorce the intellect from pleasure, nor, on the other hand, indulge in our feelings without the discipline imposed by the analytical mind. Indeed, the most consistent application of this component of our mind furthers the fullest release of its emotional side and vice versa. Only complete submission to the law grants complete freedom of expression. Sobriety should temper our ecstasy and ecstasy should make our sobriety incandescent. When both sides are given their due and considered 'equivalent', the possibility of creative realization becomes most potent. No single component, however, must be permitted to become an end in itself, and the opinion, for instance, that feeling is the only source of artistic creation, and sufficient in itself, is bound to lead to disorder and chaos. The result is equally unsatisfactory if we regard the knowledge of the objective principles of painting as the pillar of complete artistic self-sufficiency, for we shall be afflicted by insensitivity.

Though absolute harmony - that is, an ideal equilibrium between feeling and objective thought - is hardly possible, an approximation, however, is feasible, and the greater it is the more harmonious will be the work and its effect. It is not enough for the painter to be capable of appreciating the beauty of the

his feelings, he should be equally capable of feeling the beauty of the objective principles and their interplay. The teacher should restrict himself to the role of teacher and interpreter of the 'mathematics' of painting, for, after all, knowledge of the objective principles is within the sphere of the conscious mind, and can be transmitted and taught. Insofar as one is conscious of these principles one is capable of determining the means required to produce the effect desired by our feeling; thus feeling becomes conscious and can be realized.

Compared with unconsciousness or insensibility, even a small degree of feeling represents consciousness. The difference is merely one of degree. We are inclined to describe as feeling something of which we are hardly able to give an account, whereas we can give a full account of that which we describe as knowledge. Accordingly, something of which we can give a better account seems to us less feeling. On the other hand, the more difficult it is to give an account of an inner experience, the less it appears to deserve of the name of knowledge.

More than ever it seems necessary to point out, and possibly to prove, that art is no less a matter of knowledge than of feeling, for far too many people believe that art in contrast to science is only concerned with feeling, science being utterly devoid of it. It is, therefore, most essential we should realize that the difference between art and science is merely this: In art the stress lies on the individual manner in which impersonal, scientific

laws are applied, whereas science places the main emphasis on impersonal, objective principles.

It is equally imperative for us to understand that art and science are closely connected and share the same mainspring. We must learn to understand that a scientific worker can no more suppress his individual manner than the artistic creator can ignore the inherent 'mathematics', the impersonal principles of artistic work.

These considerations are most essential, for the belief is still widespread that all conscious consideration and deliberation, and even theoretical knowledge, are harmful to the process of artistic creation. Closer scrutiny, however, shows that ~~even~~ the most intuitive artist cannot begin to create without some knowledge, some deliberation and some experience. After all, an elementary fact like 'green is a mixture of blue and yellow', is knowledge; indeed, the sum total of an artist's skill can be described as his knowledge. Since ~~this knowledge~~ ^(second) has often become nature to him, he applies it almost automatically and seems to be painting almost without deliberation, just as we form sentences without apparent mental effort, because we are so familiar with the meaning of every word of the language we 'know'. With many artists the fear that ratiocination might impair their spontaneity or artistic feeling is very real indeed. Unfortunately, few seem to be troubled by the fear that without knowledge and its conscious application they might not be capable

of creating a harmonious work of art. It is obvious, however, that the predominance of intellect ⁽⁻⁾ or ^(of) feeling must yield unsatisfactory results. The outcome of such on-sidedness must strike us as either too bare or too chaotic. Hence we must try to achieve an equilibrium and seek to maintain it.

This artistic equipoise can only be attained by our mastery of the impersonal principles of painting, as well as ^{by an} adequate control over our individual possibilities; that is to say, we must become fully aware of our personal note. The process of discovering this note is considerably facilitated and furthered by a mastery of the impersonal principles, and we can safely say that without this mastery it would be almost impossible to become fully aware of one's own artistic individuality.

It would be putting the cart before the horse if the painter were first to discover his individual artistic personality and afterwards acquire a thorough knowledge of the principles of painting. Could a poet conceive or write a poem before he is able to speak, before he begins to 'know' a language? Without language there would be no basis upon which the artistic personality of the poet could find realization. Similarly, the 'mathematics' of painting supplies the foundation upon which the uniqueness of a painter can find expression.

.....

Chapter II

GENERAL REMARKS

Since painting has its basis and starting point in the realm of optical phenomena, the objective principles which are the scientific foundations of painting coincide with the laws of optics, the science of light and vision. They are always the same, irrespective of the subject the painter may choose or the artistic movement he has decided to follow. They apply equally to sculpture, which, like painting, manifests itself in the sphere of optics, though the third dimension is physically represented and admits the sense of touch. Hence the laws pertaining to touch as well as those governing optics apply in the case of sculpture.

Naturally the chemical principles affecting materials such as paints, canvas, foundation, etc., are also relevant, but since they are more closely linked with the technique of painting, they will be dealt with in a cursory manner only. Besides, it is not the intention of the author to enter into a detailed discussion of various techniques such as oil, tempera, water colour, etching, woodcut, lithograph and so forth, because the impersonal, objective principles are in no way affected by these differences in materials, since the principles apply equally to all of them. Differences of material and techniques in the same medium are only of an external nature; the inherent principles, however, remain unchanged. Though the character of a particular material may oblige us to remain within its limits of expression while endeavouring to

exploit its artistic possibilities to the full, the same objective principles hold good.

When making a woodcut, for instance, the most effective results are obtained if the incisions made by the knife are not concealed but utilized as an additional means of expression. Similarly, the woodcarver cuts out the form and thus produces an entirely different effect from the sculptor who moulds the clay or chisels in stone. But it is important that this tendency of relying on the effect of a material should not become the overriding concern, for this could easily lead to a mannerism which would impair the clarity of expression as well as contradict the fundamental objective principles. It would be better for an oil painting to look like a water colour than to produce a typical oil painting which offends against the scientific principles of painting.

The best procedure would be to establish a relationship in which all elements appear to be 'equi-valent'. Unless it were the specific intention and appointed task of the artist to bring out the prominence of any particular element, if, for instance, colour were chosen for this purpose, the elements of form, light and space would have to be subordinated to colour, though even then the objective principles should remain paramount. One painter may stress the element of colour, another may emphasize that of form, a neo-impressionist may give preference to light; but they all have to subject themselves to those principles, otherwise the painting will appear chaotic.

An artist, however, who has mastered the 'mathematics' of painting can safely deviate from nature or so-called naturalistic objects, whether this deviation is one from form, colour, or lies in the distribution of light. He is at liberty to paint the sky crimson, to depict a human head with only one eye and no mouth or nose, he may turn natural proportions upside down, he may choose abstract geometrical forms or spots and dashes for his artistic purposes, and yet create works which are utterly convincing and convey perfect harmony.

The laws of nature, wherever they manifest themselves, are very much alive within us, consciously or unconsciously to ourselves. Without being able to account for it we often feel that one particular situation is more in keeping with the natural order of things than another, and more, or less, in agreement with its particular function or purpose. Thus we cannot fail to realize that a three-legged animal is statically incongruous. An ant trying to shift a brick will make us laugh, for the application of the principle of appropriate leverage has become automatic with us, almost instinctive. Similarly, we feel often - without being able to give a relevant explanation - that one picture is better than another, that is to say, more 'correct' and, therefore, truer to itself.

It is, however, essential to state once and for all that a picture which fails to do full justice to the objective principles of painting is not of less value than one which upholds those principles. Per se they are of equal value, for each is the

expression, the consequence or the effect of its causes. Regarded from this philosophical point of view neither of the two can or should be different from what it is. To demand otherwise would be an act of spiritual violation.

Provided, however, we do not consider a picture better or worse than another, we are entitled to say whether a painting has done more, or less, justice to the impersonal principles of painting. Looking at a picture from the subjective point of view of like or dislike, our feeling may make us prefer a painting which pays little attention to objective principles, rather than one which follows them more faithfully. But philosophical speculations of this kind would lead us too far away from the main purpose of this book. So let us say no more than this: Judgments, like comparisons, become odious when values are attached to them, for what may have value in the eyes of one person may appear without merit in the eyes of another. One person may consider the objective principles of painting as quite unimportant, that is to say without value, whereas another will regard their study and application as the worthiest goal in life.

Then why should we trouble ourselves with the 'mathematics' of painting, why should we attach such great importance to these objective precepts, if from the subjective point of view we can refute them at will?

This challenge can be answered quite easily. We may deny the relevance of these objective principles, but in doing so we

are destroying the very basis upon which our subjective being rests. Our close contact with the life-giving source is interrupted, and though we may continue for some time to draw upon the residue of our individual resources, one day our energies will be exhausted, and with gradually diminishing powers we shall find ourselves in the desert of artistic sterility. The impersonal principles are, as it were, the alma mater who feeds and replenishes our individual selves with fresh energy. When we are satiated we can even afford to renounce her for a time, for, provided our renunciation of the objective principles is not a permanent one, she is always prepared to grant us more power if we invoke her again.

We may also wish to ask whether the acquired mastery of these objective principles is in itself sufficient to transform the alumnus into an artist, or whether these principles are merely a necessary means to a higher end. Our difficulty here is the lack of a conclusive definition of the term artist. Different people have a different conception of what an artist is or should be. Since the word is usually associated with evaluations which can only be of a subjective nature, we are inclined to regard a person as an artist who satisfies and stimulates our imagination and intellect, and the more profoundly and intensive this satisfaction the greater we think him to be.

If, however, we regard the artist as a person who has achieved mastery in his domain, that is to say, has all the means of his art at his disposal, and with their help is capable of expressing everything he wishes to express, then we are entitled to maintain

that this is made possible through his understanding and mastery of the objective, scientific principles of his art, and we may conclude that the greater his mastery, the greater is his power of expressing every facet of his inner experience. Hence complete mastery of these precepts would imply complete power of artistic expression.

The correctness of this observation is borne out by works of art which have stood the test of time; or more precisely, masterpieces which have not lost their effectiveness throughout the centuries, works which in a manner of speaking have proved to be timeless because they, in a high if not the highest degree, conform to the impersonal scientific principles of painting. It can also be shown that the painters of more ephemeral works, which have failed to maintain their effectiveness, either neglected or ignored these principles.

Thus the objective scientific principles of painting appear to be timeless, whereas the subjective feelings expressed in paintings are exposed to the corrosion of time, for it can be seen that the enduring elements in timeless masterpieces are not so much the feelings of their creators, but their representation achieved by virtue of a strict adherence to the objective principles of painting. It is doubtful whether the artistic individuality of a Rembrandt or a Holbein would interest us to-day if they had not created their masterpieces on the permanent foundation of objective principles.

claim to be naturalistic) paintings which disregard the objective principles appear to be unreal.*) Zola, for instance, is not a

*) Footnote.

This also applies to sculpture, architecture, music, ballet and literature.

Naturalistic writer merely because he refused to write about gods and goblins and chose to describe workers and peasants. Nor is Kadinsky an abstract painter because he painted circles and lines in preference to peasants and workers. They are both naturalistic artists because both were guided by the same impersonal scientific principles of creation. On the other hand, if these principles are not observed, a painting of geometrical forms will appear to be abstract, and the picture of a most commonplace concrete subject will strike us as unreal.

We can only grasp why this should be so when we have learnt to understand these principles. It is the object of this treatise to indicate and explain them, but the author will ^(on the whole) refrain from discussing matters which belong to the personal, individual and subjective sphere. He wishes to apply himself mainly to the realm of the impersonal and objective, and thus endeavours to avoid the pitfall of investing personal, subjective preferences with the appearance and weight of principles of universal validity.

The rules of composition, for instance, are far too subjective to be treated as impersonal principles and so are the problems ~~of the harmony of colour, and the aesthetic considerations which have found expression in various schools of painting, for they cannot~~

of the harmony of colour and the aesthetic convictions which have found expression in various schools of painting. ~~But~~ They cannot be regarded as fundamental, and merely reflect the instability of the times and often are no more than preferences for one type of object or another. Schools or -isms are, however, very important factors in artistic development, for they lead to the discovery of new subjects for representation. The cubists, for instance, made the discovery that even geometrical forms can be suitable objects for composition. In their artistic endeavour the impressionists dedicated themselves to movement, and the neo-impressionists to light. All -isms, however, have as their foundation the impersonal, objective principles of painting, which are the outcome of scientific research.

Chapter III

SPACE, LIGHT, COLOUR AND FORM

PL. A

The most comprehensive expression of all impersonal objective principles of painting - as well as of all arts - may be found in the concept of space.

Painting is concerned with creation in space in an optical sense, sculpture adds to it tactility, and in architecture functional and utilitarian purposes of space have also to be taken into consideration, particularly in the case of the construction of dwellings, factories and office buildings. But also paintings and sculptures have a utilitarian purpose, or value, though of a different kind. Their decorative use seems to fulfil a practical purpose, for they satisfy our desire for adornment, which is a necessity of life thus making a contribution to our well-being. Moreover, painting and sculpture have invaded such fields of human activity as industry and commerce and are purposefully employed in advertising, and in the designing of furniture and wallpaper. Neither must we forget to consider the influence these arts exert in the spiritual and religious spheres.

Optically we perceive space through the simultaneous interaction of light, form and colour. It would be impossible to have an optical perception of space if any one of these phenomena were absent. Even though some schools of painting may stress the importance of one or the other of these components of space,

all three have to be present. The neo-impressionists, for instance, regard light as the main problem in painting, but they cannot dispense with form and colour. Though in abstract painting spots and lines may seem to have ousted concrete shapes and made colour supreme, form and light are there in the effect of bright and dark. Painters who endeavour to eliminate light as manifested by shadow and light are nevertheless doomed to failure, because the effect of light is produced by the contrast of bright and dark, and by the difference in luminosity of the various colours. Besides, there must always be some kind of external light, either natural or artificial, or we would not be able to see the picture. The simultaneous interaction of light, form and colour takes place by way of concerted action, for they must support each other in the struggle with darkness, the antagonist of all visual perception. By means of optical differentiation they 'rescue' the world of things, as it were, from the limbo of the undistinguishable.

X Light strikes those surfaces (parts) of things which lie in the path of its rays and makes them appear bright, and thus the bright parts stand out against the dark and are optically separated from it, and three-dimensional perception is made possible. Two-dimensionally, however, the phenomenon of light appears as the bright and dark areas of colour and tone values.

• (See plate I)

X Form is the borderline between light and shade, between the bright and dark areas, indicating how far the light reaches, how far the shade extends, how far the brightness goes and how far

the darkness. These borderlines which establish form are called contours.

X Colour makes its own specific contribution and so provides a third means of differentiation increasing perceptibility, for surfaces which are of identical form and equally bright can be made to appear different by different colouring.

X Since these three elements of light, form and colour interact simultaneously, numerous and manifold nuances can be obtained. Basically, if the intensity of light on various parts is the same, differentiation is supplied by the elements of form and colour; if light and form of different parts are the same, colour can provide the distinguishing element; if the colour of the parts is identical, form or light can differ, or to sum up: Perception of differentiation is possible only if at least one element distinguishes the parts. Since differentiation in the optical sense creates the effect of space, it follows that the degree of differentiation or space effect is nil if all three elements are the same.

If, however, all three elements contribute equally to the amount of differentiation, that is to say, if light, form and colour are differentiated, then conditions of perceptibility or space effect are most potent. The fewer the features of differentiation of each of the three elements, the less effectual will be the perceptibility or space effect of parts. The most marked differentiations produce the strongest contrasts, whereas

less pronounced differentiations bring out slighter contrasts. Thus effect of space also equals effect of contrast.

The more varied the contrasts or differentiations of light, form and colour, the richer, the more lively and the more vivid is the effect attained. In nature no exactly identical variation of form, degree of lightness or darkness, shade of colour are to be found; not even triangles, circles and other geometrical shapes which appear to have the same form, colour and intensity of light are completely alike. We see now that space and space effect are the result of differentiations which are kept apart, and we realize that the more they are kept apart the stronger will be the effect of space. But this is only one main aspect of the matter, for between these differentiations which are kept apart - we shall call them individual features - a close relationship must be established, though this must in no way blur or obliterate the features of differentiation. In other words, we must have colour differentiation as well as strong interconnectedness of the individual features without sacrificing any of their characteristics.

The interconnection of all this makes up the sum total of the created work: The picture. The distinct treatment of the differentiated parts (i.e. the individual features whose specific character is preserved within the whole of the picture) constitutes its details. In this manner justice is done to the whole and the parts, and their relationship can be described as one of 'equi-valence'.

The interrelationship of the parts is, therefore the second main aspect, and chief necessity in the process of producing the effect of space, for as we stated in the beginning: The effect of space is brought about by differentiation. Differentiation as such is an impossibility. It is feasible only when at least two intensities of light or two distinct forms of colours are interrelated. A minimum of differentiation is already established, if one bright surface is contrasted with one dark surface; but a single bright surface in itself - since there are no differentiating elements - is both unthinkable and imperceptible, for differentiation, or separation, implies interrelationship. Separation ~~per se~~ per se is, of course, also an impossibility. It is important to observe whether the element of interrelationship in a picture is stronger than the element of separation or vice versa, or whether the effect of totality preponderates at the expense of the individual features, whether the individual features are more dominant than the effect of totality, or whether true equivalence has been achieved. If totality rules supreme, the effect of the picture will be too quiet and lacking in contrast; the parts or individual features are not coming into their own and, therefore, remain ineffectual. On the other hand, if the element of totality is suppressed or neglected, the effect of the picture would be one of restlessness, and it would seem to disintegrate into its parts. If both elements are equivalent, that is to say, equally emphasized, the effect produced will be one of harmony. The effect of totality can be stressed to the

point of complete obliteration of the individual features and vice versa.

Sometimes, however, the emphasis of one element at the expense of another may become necessary, as, for instance, when the painter decides to depict a street at night. In such a case the subjection of the individual features to the totality is justifiable; but even then we must strive to maintain a sense of proportion, or the desired effect will be obscured and the painting will strike the viewer as unsatisfactory.

We have now dealt with the first part of the 'mathematics' of painting, and it may be profitable to sum up and underline what has been said about space:

- 1) Light, form and colour become effective in simultaneous interaction. They illuminate, limit and colour the objects, making them perceptible, thus creating the phenomenon of space.
- 2) The greater the differentiation by which the objects are illuminated, limited and coloured, the richer in contrasts will be the picture, the livelier and the more stimulating it will prove. With lesser differentiation, the picture will correspondingly be lacking in contrasts, and its general impression will be one of monotony. We describe this as the element of separation.
- 3) The element of interrelatedness or interconnectedness demands that sufficient attention be paid to the differentiation of the parts. The individual features should not be blurred by too much interconnectedness. Overemphasis of the one element means a

reduction of the effectiveness of the other.

When we apply these principles in practice, we must constantly keep in mind the following points:

- I. Light. First of all we must make sure which part is most exposed to the light, and which part least, so that we may ascertain the brightest and the darkest parts of the picture. They are its two extreme points of our scale of light and darkness; all other intermediary tone values must be adjusted accordingly. (If for some reason the element of light is not to be stressed, that is to say, light and shade are not to be recorded, the brightest part should become the whitest, and the darkest the blackest.) In the realm of optical phenomena there is always a brightest and a darkest spot, since the light rays illumine most strongly the parts, or parts, nearest to their source, whereas the remoter or less favourably placed parts receive less light and, therefore, appear darker. The correct observation of the distribution of light and shade on our subject will enable us to produce the correspondingly correct scale of light and darkness in our picture. Failure to do so will result in disorder, and the less attention we pay to this principle the more chaotic will be our picture.
- II. Form. As far as form is concerned we must find out first of all which ~~form~~ occurs with the least frequency and which forms most resemble each other. The more thoroughly this aspect is ascertained, the easier it will be to sort out the various intermediary forms, and so the formal element in the picture will become accordingly

clearer. By following this procedure, dullness and monotony of form are avoided and greatest diversity can be achieved. Every optical aspect has one part which is most dissimilar in form when compared with another part, or parts. This most dissimilar form provides the formal accent or emphasis in the same way in which the brightest part supplies the accent of light and the darkest part the accent of darkness.

Then we must pay attention to the contour. We have met it already in the shape of the linear border which formally separates the parts. The technical term of this aspect of painting is known as drawing. Drawing is simply the tracing of delineations or borderlines between the formally separated and differentiated parts or individual features of the picture. Drawing, therefore, is strictly linear. Everything that goes beyond the purely linear belongs to a different domain. Strictly speaking it is, for instance, incorrect to describe a ^(not linear) picture done in charcoal as a drawing, for it is, in fact, a picture in two colours, black and white. On the other hand, if a ^(linear) contour is produced with a brush in any colour, it is still no more than a drawing, for the use of colour does not make it a painting.

III. Colour. When dealing with colour we must first try to discover which coloured part stands out most strongly from the rest of the coloured parts, and then we must observe which coloured parts show the greatest similarity. The most dissimilarly coloured part is the colour accent of the picture as far as its colourfulness is concerned. But it is also necessary to ascertain

those parts which are most brilliant or pure in colour in contrast to the part, or parts, composed of more mixed colours. The colour scheme of the picture oscillates between the most brilliant and the least brilliant, and between the colouristically most distinct and most unobtrusive part, or parts. The more carefully these differentiations are sorted out, the more harmonious and clearer will ~~it~~ be the ultimate colour effect of the picture. In this way one can succeed in differentiating^a the local colour of the parts or individual features from one another.

IV. The parts or individual features have to be made as distinct as possible by means of their local colour, i.e. individual colouring. The parts are, in a manner of speaking, in the stage of underpainting, for so far no attention has been paid to detail. In the same way in regard to form they must be separated as clearly as possible from one another, which is done by means of contours; also the pattern of light, that is the bright and the dark parts must be differentiated. Once we have reached this stage we have laid the foundations of colouring, form and light, and may ~~now~~ safely proceed with the task in hand. The more efficiently and accurately this preliminary work is carried out, the 'undercoating' or underpainting, as it were, the easier and the more profitable it is to attempt the second stage with which we shall deal presently. According to the ~~present~~ representational problem we have set ourselves we have, as the case may be, given prominence ~~to~~ either to form, or

colour, or light, and so we can see at once which element predominates. When all elements are treated as ~~any~~ equivalent, the representational problem attempted is obviously that of equivalence.

- V. We must take great care that each stage is consistently brought to its proper conclusion and is complete in itself. A picture, for instance, which has set itself the task to depict or illustrate the above principles applicable to the making of the foundation of a painting, is finished and complete, as far as it goes, provided all the rules have been faithfully observed. One must resist the temptation of taking a particular part or individual feature a stage further as long as some parts have not reached the end of the first stage. It would only make the picture unclear and the pupil not being fully trained would find it difficult to cope with the ensuing confusion. Thus we must lay particular stress on the following prohibition: Do not mix your different stages. After all, a builder would not dream of laying down part of the foundations and then erect upon it part of a wall complete with decorative details as well as the corresponding section of the roof. Each stage must be completed before the next is undertaken, and even if we find it expedient to build in whole parts or sections, these sections too must be built in their proper stages. But if you have mastered completely the objective principles of painting, you can please yourself and proceed in your own way, and like the builder who builds in sections you can paint in sections and

complete one part of the painting with all its details although the rest is only sketched in. If mastery can be taken for granted, it rests with the individual painter how to proceed with the application of the objective principles. This book, however, is not intended for those who are thoroughly familiar with the objective principles and know how to apply them; it seeks to trace out a simple and straightforward path, which springs from, and is guided by, these principles and remains as impersonal and objective as they are.

If one pursues the arduous road of disciplined progress and completes the foundations of the painting in the manner described, one is sure to avoid the danger of overemphasizing details, a fault every beginner is apt to commit. At first one cannot see the wood for trees and is inclined to be too detailed and unprecise, thus losing sight of the larger, general effect. When you are about to paint a tree as a part of your picture, the easiest way would be to depict its main form first, apply the main colour next and arrange the main distribution of light and shade. The painting of the foliage should be the last task undertaken however tempted one may feel to begin with it. It is easier to tackle the whole first, to proceed from the whole to the parts than from the parts to the whole, for the whole is merely the allotment of the parts to their respective positions. If I know the proper place or position of a part, I need not waste time in looking for its place later on, and shall put it down with

much greater assurance. The master, however, need not follow this course. If he wishes to paint a tree he can begin with the leaves. This may seem inconsistent with our procedure, but it is not so, because for him the foundations are already there in his mind's eye.

VI. Just as one should not mix the various stages and elements which will be discussed presently, one should not confuse the various problems which may arise in the course of painting. In case we intend to bring out the element of form in all the individual features or parts of the picture, the form element must be more prominently stressed than colour and light. If we fail to do so and perhaps emphasize the form of one part, the colour of another and light in a third, the general effect of the painting will be confused.

The same caution applies to the mixing of different schools of painting. If one part of a picture is done in the style of impressionism, another in that of cubism and a third in that of abstract painting, the result must be artistic chaos, unless, of course, we have made it the express object of our painting to illustrate these differences in one composition.

Thus may it be said once more: In our treatment of the various problems we must aim at purity whether it concerns styles, stages or preferential treatment of form, colour or light. This is ^{indeed} the supreme principle of painting. The greater the consistency with which we observe it, the clearer and the more harmonious will be the effect of our work.

.....

Chapter IV

THE PRINCIPLE OF HARDNESS AND SOFTNESS

(PLATES B, C, D)

PL. B.C.D

The initial stage of the representation of space discussed in the preceding chapter deals mainly with the principles of two-dimensional space, i.e. the plane. But the principles of the third dimension are involved as well, for on account of the ~~interlapping of planes~~ some forms are pushed back while others are brought into the foreground. The gaudier colours make the more subdued appear to recede. Similarly, brighter surfaces seem to push back the darker, and large surfaces have the same effect on the smaller, and so forth. So far, however, all we have said refers to the plane effect.

But let us investigate another most important and indispensable principle which finds its application in two-dimensional as well as in three-dimensional space. It is a principle which concerns the nature of the varied relationships between the individual features. It has its main spring in the effect of light. It is the principle of hardness and softness - as it were, of strength and frailty.

Light illumines the world of things, and brings them forth from the darkness. Darkness, which precludes all perception, could be imagined as a plane which has neither elevation nor depression, a perfect plane, in fact, which holds all things, undifferentiated, indifferent. As soon as light penetrates the

darkness, its rays impinge upon the hidden objects lighting up the surfaces which lie in the direction of the rays revealing them to the eye, making them stand out more or less brightly from the dark plane., At the same time the different local colours and forms become distinguishable. The parts which are more exposed to the light, and closer to its source, are lit up most vividly and appear clearly separated from the background, the darkness. It is actually on this background that the separation appears to most effective, forming the strongest contrast, and it is there that the contour is most clearly discernible; it almost seems as if somebody had taken a sharp knife and made an incision between that particular part and the background, the part, or parts, situated at the back. It is there that the bright parts are set off more clearly against the darkness and also there that the differentiation of local colour is most pronounced, the bright parts seeming to fling back the dark ones most vigorously, and causing the greatest gap between them.

This happens when the source of light is with the onlooker, shining into the picture, but if the light travels from behind the picture towards the observer, then the dark parts will be in front pushing back the bright ones. Objects seen against the light appear dark, objects placed in front of the light look bright. Consequently the most marked separation and the most pronounced space effect will occur in the areas of greatest

hardness. The area of greatest hardness is most prominent, and, therefore, seems to be nearest to the eye. In a picture which appears to be two-dimensional this effect is produced by the bright and dark colours or tones. With the parts, however, which are more or less turning away from the light the separation from the background or the darkness is more or less indeterminate; light, form and colour seem to coalesce. Sometimes it is almost impossible to distinguish them, for all that can be observed is a shadowy opaqueness which defies optical analysis. In it the clearly illumined, the vividly coloured and the definitely formed, or hard, parts seem to be dissolved and softly blended. These softnesses are, as it were, the intermediaries between foreground and background, and sometimes swallow up completely the effect of space.

It is the combination of these two factors, the space eliminating softness and the space creating hardness, which in a three-dimensional sense makes possible the whole range of varied relationships between the parts or individual features. These intermediary areas of softness serve the purpose of the totality or wholeness of the picture, for in it its objects seem to intermingle. They resign their individual character, their peculiarity and allow themselves to be put in the background. The areas of hardness, however, promote the fullest display of the individual character of the parts which appear in them. In this respect totality gives priority to detail, and recognizes the rights of the individual feature. Whenever hardness and

softness are properly balanced in a picture, the result is harmony and its space effect appears ~~xxxx~~ natural and consistent. If no equilibrium is attained the space effect is one of disjointedness, for parts or objects which should recede come to the fore and vice versa; consequently the eye of the onlooker is confused and he is unable to find his bearings.

These observations are also applicable when the painter prefers a two-dimensional to a three-dimensional effect, though, as pointed out already, three-dimensional features are not entirely absent in such a painting, just as the plane occurs in pictures which stress the three-dimensional effect.

We must not think, however, that the variability of the effects of hardness and softness is exhausted when an equal degree of hardness and softness is obtained with all three elements (i.e. colour, form and light), although when hard and soft are evenly distributed the general effect is particularly clear and powerful. The possibility of variety can be extended much further. A hardness, for instance, produced by means of colour can be counterbalanced by the softness of a contour or form; thus the separating effect of the colour which brings out the space element strongly, is counteracted by the binding quality of the soft contour. On the other hand, a hard contour appears less hard when combined with colours of less separating hardness.

The same applies in the case of light. Even the hardest contour can be counterbalanced if the colours, or bright areas,

which are kept apart by that hard contour are very similar, or, in other words, if they have almost the same tone value, or, to use the French term, valeur. Differences of colour must by no means be confused with differences of tone, for the latter are differences in the brightness or darkness of colours. Put an equally bright red against an equally bright blue, and the hardest possible contour between them will almost disappear. Yet a contour of the same hardness will assert itself if the two juxtaposed colours are a dark red and a bright blue. But if the equal brightness, or as the case may be, equal darkness, of the juxtaposed colours is supported by a similarity of colour then even the hardest contour which separates them becomes less potent. The same hard contour, for instance, which separates an equally bright blue-green and bright red-yellow, will seem harder when a blue-red and a red-blue of equal brightness are substituted for these colours.

The same situation prevails in the case of the other two elements: colour and light. The hardness, for instance, of two radically different colours - which therefore will stand out hard against each other - will be reduced when the contour between them is soft, and will be reduced even further when one allows the colours to run into each other, so that in their formal outline one can hardly distinguish where the one begins and the other ends. The softer the contours, i.e. separation by form, the greater is the diminishing effect of the separation, and the less pronounced the space effect of the two colours. If the

softness of the contour is combined with definitely related colours and a slight differentiation in the brightness, or darkenss, of these colours, then they will be even more closely connected and the space effect greatly reduced. A greenish yellow and a yellowish green of the same brightness can be so strongly linked by a soft contour, or by a hardly discernible separation, i.e. an interfusion of colour, that the space effect is almost completely eliminated. As far as tone value, or valeur, is concerned, brilliant colours should not be mistaken for ~~bright~~ colours, nor must colours lacking in brilliance be confused with dark colours. Some brilliant colours may have a darker valeur than some which are not brilliant. Only colours which have fire or gloss are brilliant. Cadmium orange is as dark as light ochre, but this is not so in the case of brilliant ochre. ~~Dark~~ vermilion is as ~~bright~~ as English red, but more brilliant.

The same holds true in the case of light. Two differently coloured parts or individual features which are separated by a sharp, that is hard, contour can nevertheless appear closely connected and of inconsiderable space effect if the light striking them is of the same intensity. The space effect is reduced even further, or almost cancels out when soft contours and related colours are introduced as well.

All this clearly shows that the interaction or interplay of hard and soft, i.e. of dissimilarities and similarities, of separateness and connection of form, colour and light, opens up a remarkable range of possibilities of two-dimensional as well as

of three-dimensional space representation.

Recapitulating and summarising our findings, we may say:

I. Hardness is separation.

X II. Softness is connection, *or unification.*

III. That which is clearly separated attracts our attention and, therefore, ~~that~~ which is less separated appears to be pushed back. Consequently, the closer I wish a particular part of my painting to appear to the onlooker, the harder, the more separate must I make it so that it may stand out against the other parts. It must be made 'outstanding' a) by hardness of contours, b) by contrast of bright and dark, and c) by difference of colour.

IV. Parts which are connected hardly attract our attention, or fail to do so altogether. They are pushed back by any part that is more clearly separated, or harder. Thus it follows that the more I want to make a part appear to recede, the softer I must fashion it. It must be moved deeper into the background than the other parts, a) by softness of contour, i.e. formal differentiation, b) by softening its brightness or darkness, and c) by softening of colour differentiation.

Now let us proceed to the practical application of these precepts. First of all we may have discovered that to a certain extent these principles of hardness and softness have already been applied in the making of the foundation of underpainting of a picture, for in that process we came across intersection of lines, relationship of bright and dark, and differences of colour. But now, equipped as we are with the knowledge of the principles, we can confidently embark upon the second stage of the picture

and begin to study the pattern of hard and soft, consciously attempting to weigh them up.

- 1) We must find the hardest contour, or contours, in the picture, or in other words, the part, or parts, of maximum separation. Then we should make sure of the softest contour, or contours, that is the part, or parts, of maximum connectedness. Between these two extremes we shall find the entire scale of hard and soft contours as far as our picture is concerned.
- 2) Next we try to establish the part, or parts, standing out hardest in colour, separating that part, or parts, from the rest of the painting, or the whole. Similarly, we locate the parts where ~~the~~ colour produces its most connecting effect, because it appears to be softest and most closely related to the surrounding parts or the whole of the picture. Within these two extremes of hard and soft colour is encompassed the whole scale of colours of this particular picture. But may it be pointed out once more: tone values are differences of light and dark, colour values are ^(differences in) colour. Brilliant colours are not necessarily brighter than those which are not brilliant. X There is, for instance, a brilliant black and a flat white.
- 3) Then we try to gauge the parts of most intense brightness and of most pronounced darkness through comparison with the rest of the picture, that is to say, those parts which appear hard because they are separated by brightness and darkness, and those whose bright-dark contrast appears to be softest and, therefore, most closely connected. The whole range of brightness and darkness is confined within these two extremes.

4) When all these points are observed and applied then the pillars and the structure for the effect of space are properly set up. The foreground is constituted by the hardest areas - whether they are brought about by an equal degree of hardness in light, colour or form, or the hardness of one or two of these elements - the background by the softest areas. Sometimes soft parts may be found in the foreground of a picture, but then they are parts of its parts, details of the so-called individual features which make up the whole. A treetop, for instance, may be such a part, or individual feature, of a picture, but individual leaves are parts or individual features within that treetop. The principles which apply to the whole of the picture are also valid for the parts. An individual feature of a part is integrated in that part in the same way in which that part is integrated in the whole. We simply regard the treetop as if it were a complete picture in itself. Since the treetop stands in the foreground of the picture, that is to say, hard against the other parts of the picture which are pushed back, many leaves are situated right in the foreground of the treetop and therefore must be painted hard, whereas other leaves are furthest back in the tree and therefore must be painted softest. In between we have the whole scale of hard and soft as far as the treetop is concerned. It may well be the case that some parts within the treetop appear to be softer than some of the individual features in the picture which are pushed back by the whole of the treetop. These soft parts of the treetop being integral parts of it are kept in the

foreground by the totality of the tree-top in spite of the fact that parts of it are relatively softer than some parts in the background of the painting.

Even if we allow one of the three elements of colour, form and light to dominate the other two by trying to stress it, as far as this can be done, it is absolutely essential to observe hardness and softness, or we shall be unable to produce a two- or three-dimensional space effect; be it in a drawing excluding all colour except that of the charcoal which traces the outlines, be it by subordinating the element of light, be it through shading or by contrast of bright and dark colours: hard and soft must always be indicated. Every one of these three elements contains the other two, if only partly or in a less important way, and we should never lose sight of the fact that colour and light are always indicated, even in the mere drawing of contours. Therefore, everything that concerns all three elements also concerns any one of them.

When two- or three-dimensional space effects are produced by means of contours alone, the element of form dominates, but light and colour are allowed to play their part though in a subsidiary way through the introduction of hardness and softness, brightness and darkness. We may use the same basic colour, but by mixing it with white we can make it brighter. A dark red, for instance, becomes a different red when we brighten it up with white. Thus hardness and softness produce the effect of space in regard to form; ^{LIGHT} ~~brightness~~ and ^{DARK} ~~darkness~~ give us space

X in regard of ¹⁰ light; colour differentiations in regard to colour.

In the foreground the contours of objects will appear generally harder, brighter if the source of light is in front of them, or darker if the light is behind them, and accordingly their basic colour will be more or less pronounced. If we wish to ensure a two -or three-dimensional space effect by means of form alone, i.e. drawing, we can do so in the following manner: in the foreground thick, hard strokes on a white surface becoming thinner and brighter, that is softer, towards the background; or in the reverse case, bright, hard and thick strokes on dark ground in front tapering off into the background growing darker and thinner, that is softer. If the objects to be drawn are exposed to the light on one side, the parts which are facing the light will have ~~lighter~~ ^{lighter} strokes or contours, whereas those parts which are situated in the dark or shade will require darker strokes or contours. Provided these principles are obeyed and applied with consistency a satisfactory picture can be achieved by a mere drawing of contours. In fact, it will look so complete that the lack, or rather the subordination of colour and light, is hardly felt.

X The same applies when colour is intended to be the main element. One cannot imagine a speck of colour without contours, without some degree of brightness or darkness, without shades of ^{light} ~~bright~~ and dark. Hence that which has validity for all elements is also valid for colour alone. If colour is to be the predominant element, two-and three-dimensional space effect

XX

can be achieved by formally stressed, or unstressed, gradations of hardness and softness, brightness and darkness. Approached from the point of view of colour our tree-top would have hard, distinct and definite colours, bright or dark in front; the parts further back would, have accordingly softer, i.e. more ~~unified~~ ~~connected~~, less pronounced colours, ~~light~~ or dark. If the light falls upon it from one side then, of course, the parts receiving the lights fully will be brighter in colour, those in the darkness or shade will be darker.

E

In the case of light being the main element the position is analogous. The elements of form and colour are potent too, though in a subsidiary way, for as we have said before, what is valid for all three elements must also have validity for any particular one, in this case light. When light dominates the other two elements, a two-or three-dimensional space effect can be produced by adequately grading hardness and softness, brightness and darkness, and by the stressing of form. Thus our approach from the point of view of light should be: in the foreground the most intensive instances of brightness set hard against each other; receding towards the background instances of greater darkness softly connected. In the reverse we should have: in the foreground ^(the) most pronounced instances of darkness in hard juxtaposition (in form and colour, of course) and ~~receding~~ ~~towards~~ ~~the~~ ~~background~~ increasingly ~~lighter~~ instances softly juxtaposed (in colour and form). If the light proceeds from a definite source, the parts turning towards it should be ~~lighter~~ and the others darker.

X

53
52

A picture, however, which treats all three elements equivalently must consider all three elements simultaneously and equivalently, and give them simultaneous and equivalent expression. There is no reason why a picture should not equivalently treat two elements, let us say, form and colour, or colour and light, or light and colour, paying adequate attention to the third element though in a subsidiary manner.

The possibility of nuances is infinite if we consider, for instance, that the painter in the process of artistic creation can make different use of these three elements with every individual feature by presenting them in different ways.

.....

Chapter IV

PL. E. F. G^A
G^B G^C

THE PRINCIPLE OF SUBSTANTIALITY AND UNSUBSTANTIALITY
(PLATES E, F, G^A, G^B and G^C)

When we dealt with the first stage in the making of a picture, the underpainting, and the second stage, which was concerned with the principles of hardness and softness, we touched upon ~~the~~ a second fundamental precept, the principle of substantiality and unsubstantiality, though at the time we were not made conscious of it. The third principle, which concerns articulatness and structure, ^{and details} will be dealt with in the following chapter. On these three main principles depends the process of optical creation in painting.

All the other principles are derived from them, functioning simultaneously with them, influenced by them, and themselves exerting influence, thus broadening the basis of the whole system. Since they all appear and have effect at the same time it is essential that we should explain and describe them in their interaction. To avoid confusion, however, and for the sake of methodical presentation we have no choice but to break up the simultaneity and to treat each principle separately. The reason why we regard the principles of hardness and softness, ^{and details} of substantiality and unsubstantiality and of structure as the basic ones is also a methodological one. The system established upon them should, therefore, by no means be applied in a dogmatic manner. We could have chosen the principles of largeness and ~~smallness~~ smallness, or coldness and warmth as

the initial point for the derivation of the other principles. The principle of heaviness and lightness could have served the same purpose, for it is identical with the principle of substantiality and unsubstantiality. We need only substitute heavy for substantial, and light for unsubstantial. Similarly the principle of reflections or that of statics and dynamics would have furnished equally adequate points of departure. Keeping this in mind, we shall always be on our guard against dogmatism, or else theoretical separation would lead to practical dismemberment. No part should be looked upon as self-sufficient, and we should always remember that theoretical separation does not mean practical segregation, that in the domain of space representation no single feature is in itself effectual. It stands to reason that hardness goes with substantiality, and softness with unsubstantiality. In the case of three-dimensional representation we could also use the term airy for unsubstantial and solid for substantial, or we equally well say heavy and light.

Hardness of contour results in substantiality of form.

Hardness as separation of colour yields substantiality of colour.

Hardness as separation of light through a certain contrast of light and dark gives substantiality of light.

Softness of contour brings out unsubstantiality of form.

Softness of colours, i.e. their connectedness through similarity produces unsubstantiality of colour.

Softness of light, i.e. slight contrast of light and dark yields unsubstantiality of light.

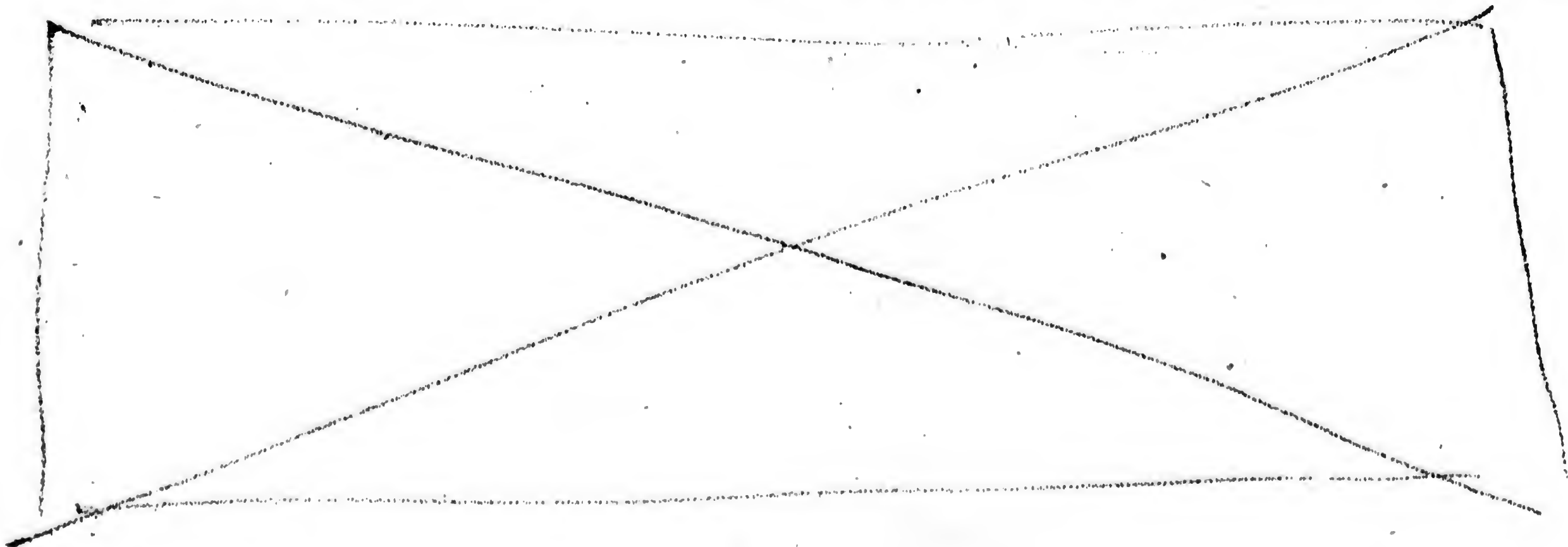
Maximum substantiality is achieved when the extreme hardness of contour, of colour, and of light are combined.

Greatest unsubstantiality results when extreme softness of contour, of colour, and of light coincide.

In themselves colour, form, or light are neither substantial nor unsubstantial.

Substantiality and unsubstantiality only come into being through the interaction of the three elements (form, colour, light) and through the relation of the parts or individual features of the picture to one another.

But the most substantial contour in a picture, that is to say, the hardest separation of form, will be rendered unsubstantial, i.e. soft, if the similarity of the colours which are separated by the contour is very great, and if the degree of lightness and darkness is almost identical. A hundred percent substantiality of contour, for instance, can be reduced to a one percent effect of substantiality if the degree of similarity of colour and light of the parts separated by the contour amounts to one percent. If, for example, we set an amount of white against the same amount of white mixed with a negligible amount of black, even the effect of a hard, well defined, that is to say, substantial contour separating the two whites would be counteracted. In other words, the effect of substantiality or hardness of the contour would be very slight indeed. The appearance of form, colour as well as light in relation to each other would be one of unsubstantiality. If the same hard, substantial contour



X should separate an area of ~~Kreminitz~~ white from one of ivory white, the relative effect of all three elements would be one of substantiality.

On the other hand, the juxtaposition of ivory-black and ~~Kreminitz~~ white bordered by a soft unsubstantial contour would more or less diminish the effect of substantiality of white against black as far as colour and light are concerned. This reduction of effect would be increased if the two colours were allowed to flow into one another reducing the separating contour to a mere indication.

The described substantiality, or as the case may be, unsubstantiality, which - to repeat it once more - only arises through the interplay of form, colour and light in the relationship of the various parts of the picture to each other, is in the main bound up with the two-dimensional effect of space. When it does affect three-dimensional representation of space we then must consider the important role of air perspective, which counts for little in the two-dimensional field.

The greater the distance between the eye of the painter and the subject he wants to depict, the more extensive is the intervening volume of air reducing his powers of differentiation as far as form, colour and light are concerned. This intervening atmospheric layer acts like a gradually thickening mist or veil blunting the incisiveness of separating outlines creating transitions of varying softness. Neither form, nor colour, nor light can claim immunity from this effect of distance.

The same si

The more distant an object, the 'airier' or the more unsubstantial it appears; the nearer it is, the more 'airless' ^(solid) or substantial it seems to be.

Moreover, the more distant an object, the lighter it seems to be because it is 'airier'; the nearer it is to us, the heavier it appears because of its comparative airlessness. We also know from perspective drawing - producing three-dimensional effects that distance also affects form as far as size is concerned since more distant objects appear accordingly smaller, ~~i.e. lighter~~; whereas objects nearer to us are accordingly larger, ~~i.e. heavier~~. In the two-dimensional field perspective drawing is comparatively unknown, or to put it more correctly, unnecessary, for the effect of three-dimensional space is produced mainly through the application of the principles of hard, i.e. substantial, and soft, i.e. unsubstantial, and also through structural changes which will be discussed in the following chapter.

It must be pointed out, however, that formal perspective, i.e. perspective through drawing, remains effective only when it is complemented by a perspective attained through the effect of airiness and ~~airlessness~~ ^{SOLIDITY}, thus ensuring that the forms which appear to be the farthest back in the drawing have also the highest degree of airiness in colour and light, whereas the forms furthest in the foreground are also given the highest degree of airlessness in colour and application of light. Thus is obtained the pattern of a three-dimensional space effect as far as substantiality ^{solidness} ~~(solidness)~~ and unsubstantiality

X *arises*
(airiness) are concerned.

A discrepancy, however, arises between the formal element and the element of colour if colour and the distribution of light are of the same degree of substantiality, not only in the background but also in the foreground, the drawing having been done in ~~correct~~ ^(correct) perspective, i.e. placing large forms in the foreground and small ones in the background. It is equally discrepant if the forms which are perspectively in the foreground appear unsubstantial in colour and light whereas those in the background are substantial in both.

PL.
y A
y B

This observation introduces into our discussion the consideration of the concept of large and small. It is understood that larger forms because of their size are able to push smaller objects into the background, thus creating a three-dimensional space effect. This, however, requires some modification, for under certain conditions large forms can be pushed back by small ones. This happens even to very large forms provided the smaller ones are harder in contour, in colour and light, or - to formulate it in accordance with three-dimensional representation - if the large forms are airier than the small ones. Looked at from the point of view of heaviness and lightness large forms appear to be heavier than small ones and seem to push them back in space, but small forms with hard contours because of their hardness of contour and hardness, i.e. substantiality, of colour and light, can produce the effect of being heavier than larger forms which are soft of contour, colour and light. This refers to

PL.
H A
H B
H C

The safest way of distinguishing airy from solid, substantial from unsubstantial, or heavy from light colours is to judge them by the quantity of blue they contain, and this applies to pure as well as to mixed colours. The more blue the greater the effect of unsubstantiality, the less blue, the greater the effect of substantiality, for blue is the veil of ~~the~~ air which covers the colour which is mixed into it. The more brownish red or yellow the colour, the more substantial or solid it is. Brownish red produces the most pronounced effect of solidity.

Ultramarine, for instance, is more substantial than cobalt, for its content of red is greater.

Permanent green light is more substantial than permanent green, dark or chrome green, since the latter two contain more blue, whereas permanent green light contains more yellow.

Cadmium orange is more substantial than cadmium lemon because the former has more red and yellow, and the latter more yellow and blue.

Vermilion is more substantial than crimson, vermillion being reddish yellow and crimson reddish blue.

Red and black yield brown. Brown is more solid than red because it is a mixture of the most solid with the darkest of colours.

But here too we must make a distinction between various kinds of brown which are airier when they have a tendency to blue, and more solid when they are inclined to red. Terra di siena is more substantial or solid than, for instance, umber. Since reddish yellow, pure or mixed, (in contrast to the airiness of blue) ~~creates~~ creates

the effect of airlessness one might be tempted to conclude that cold colours because they are blue are invariably airy and unsubstantial whereas warm colours like reddish yellow will always produce an effect of ^{solidness} airlessness and substantiality. But this would only be true in a generally schematic way, for in the field of practical application it is quite possible for a blue colour to produce a warmer or more substantial effect than a reddish yellow tint. This could be brought about through various relationships of colour, form as well as light and to a no lesser extent through an interplay of various degrees of hardness and softness, large forms and small forms, and gradations of ^{light} bright and dark. On account of its darkness a dark Prussian blue, for instance, that is a blue without red, is bound to appear more ^{solid} airless, more substantial than a brilliant orange or a warm cadmium orange which is surrounded by warm colours like ~~terra di siena~~ or bright vermilion. It would take us away from the main purpose of this book to enumerate and consider all possible combinations, and to resolve all apparent contradictions. After all, we want to study the principles on a large scale. But we must not omit the fact that all colours which are ^{lightened} brightened up or mixed with white appear to be airier, that is less substantial, because white makes for brightness and light. On the other hand, all colours mixed with black will generally appear to be more substantial and more ^{solid} airless because they are made darker as well as impure.

In the practice of painting it would be advisable to

ascertain and study the extremes of the contrasts of substantiality and unsubstantiality, of airiness and ^{solidity} airlessness, of lightness and heaviness, of largeness and smallness of form, and so to get the scale of shades right and to fit them in properly. In nature every section and segment contains one or several most unsubstantial, airiest, lightest, smallest place or places, and vice versa, one or several most substantial, most solid, heaviest, and largest place or places. They supply the main accents in the proper direction and in this sense provide the framework of space and pictorial construction.

Only by a consistent and lucid application of these principles can be attained each part of the space representation of the picture and can be achieved a clear and logical pictorial space impression of the whole.

X. ~~ARTICULATENESS~~ - STRUCTURES - DETAILS

PL. K. L. The third fundamental principle in this systematics of painting is that of ~~articulateness~~ or structures ^{and} details.

We regarded the larger parts, or individual features, as the details, ^{and} articulations or structures of the picture as a whole since they concerned its totality; but every one of these individual features has its own articulateness, structures or details, and we may define them as such forms, colours, and light effects which - in addition to differentiation in colour, form, hardness, softness, substantiality, unsubstantiality - provide further differentiation of any given individual feature in form, colour, light, hardness etc. which is peculiar to ^{it} and constitutes it. In other words, what happens in the picture as a whole also finds expression and application in its parts.

To exemplify and illustrate this abstract formulation we might say: in the totality of a picture the individual feature circle, for instance, or horse, or apple would in that picture be differentiated from another individual feature such as triangle or human being or house by form, colour and light. Similarly, the individual feature circle or apple or human being is distinguished by differences of form, colour, light, hardness etc. which are peculiar to it and which constitute it. These differences are its details, articulations, or structures.

All this emerges from the picture as a whole, for in it the individual features are variously articulated or arranged by means of the differences of size, form, colour and so forth. Some sections of the picture - to mention a few possibilities - are more closely knit than others, some are an assembly of brighter, others of darker colours, some are accretions of strong light and unsubstantiality, others of considerable darkness and substantiality. These differences are the structural, the articulated or detailed differences of the whole, but this does not necessarily imply that the parts would show the same differentiations. Thus, in order to emphasize the totality of the picture, its parts can be painted with the same degree of smoothness or roughness, i.e. with a uniform brushwork, for the differentiation of the parts is sufficiently stressed in the matter of their form, colour, light, hardness, softness and so forth, and in this manner the space effect is obtained as far as desired. In this particular approach the individual, as it were, is subordinated to the collective regimen of the state, for it is only allowed to unfold and assert itself as far as it serves the interest of the community. It is not permitted to live its own inner life and merely emphasizes that of the community. This particular kind of pictorial representation poses a problem which in the field of choice of subject must be regarded as an important discovery. It places the 'state' above the individual. In such a picture great calm prevails and an objective view of the whole, the totality, is maintained. No particular is allowed to obstruct the path of the general, and the individual feature neither attracts nor

distracts our attention.

In a different approach to pictorial creation the details, articulateness and structures may be so powerfully emphasized that the general view of the whole is obscured. One feels so strongly attracted by the inner life of the parts, or individual features, that the 'communal element' of the whole is overshadowed. All our attention is claimed and absorbed by the individual features. But if they are all equally stressed, i.e. articulated with the same forcefulness, treated in the same detailed manner, each feature tends to eclipse its neighbour and consequently neither the individual features nor the total effect can be apprehended. The details of the parts have made themselves masters of the parts as well as of the whole of the picture, greedily devouring everything including themselves.

It seems to be clear that a manner of pictorial representation which concentrates too exclusively on the whole and suppresses the individual differences of the parts, or individual features, will produce the effect of monotony and rigidity rather than restfulness, killing the intended liveliness of the picture as a whole. But it is equally apparent that a plethora of detail bestowed upon the individual features will cause a high degree of unrest and instability and create the impression of fussiness rather than liveliness, and so strike the onlooker as equally monotonous and lifeless.

Hence in order to achieve a harmonious effect it is essential

to find an equilibrium between the articulativeness of the totality of the picture and that of its parts. The final effect of the work must be that of an unforced interconnectedness of the parts within the whole and of a blending of the totality with each of the parts. Such an equilibrium is also desirable from the point of view of space effect, for in either of the cases under discussion the clarity of the space effect is in jeopardy if it be not destroyed. When the stress is exclusively laid on a complete interconnectedness of the whole, the specific character of the parts is blotted out, thus annihilating the effect of space. The most extreme case of such a procedure would be an evenly coloured surface; indeed the totality effect of such a 'painting' should be most convincing. On the other hand, a superabundance of detail would be equally disastrous to space effect since every little feature would claim super-priority for itself, and the surface effect would be reversed. An equilibrium, however, between these two extremes would signify 'equivalence' of both part and whole.

By articulations we mean the details in the representation of so-called concrete subjects. ^{They} Articulations represent, as it were, the organs, the limbs of living or lifeless things. Eyes, nose, mouth, forehead, chin, cheeks and so forth are the articulations of the human head. As far as form is concerned they are separated from one another by contours, by subdivisions of the greater contour of the shape of the head. They are also separated or distinguished by colour and also by the effect of light. If the lighting effect appears as light and shade

then the articulation or division is given accordingly. The 'limbs' of a table, for instance, are its top and legs, and also the way they are divided up. The limbs of a tree which make it articulate or distinctly jointed are its trunk, branches, foliage, and its exposed roots.

Structures are the details of so-called abstract subjects or forms. In a sense the concept of structure also applies to concrete things but only with regard to difference of material. This becomes evident when we compare the surface of a piece of wood and the surface of a human hand, for materially they are of a different composition. The rough surface of the wall of a house, of course, greatly differs in texture from that of a piece of silk.

The optical differentiation of surfaces can be accomplished by the right kind of brushwork or the quantity of colour applied, and in this manner the parts, or individual features, can be more easily separated also permitting of a greater range of nuances. Even when sharing the same colour and form a rough surface will look different from a smooth.

Thus the details of so-called abstract forms in painting are structures even if they are merely ornamental. If a blue triangle, for instance, is divided by means of white dots or parallel lines, if a red circle shows ornamental divisions, these dots, parallel lines and divisions are as much the evidence of structural differentiation as the painting of the triangle in

rough brushwork and of the circle in smooth. But the details ~~or articulations~~ of concrete forms or things are the parts of these forms or things having various functions, such as walking, standing and - as in the case of the handle of a cup, for instance, - holding. They 'articulate' the thing, the animal or the plant also ornamentally though not, as in the case of structures, for the purpose of decoration or animation but in the sense of ^(a) symmetry, of a functional balance. In order better to understand the logics of this function we could refer to anatomy when we regard animals or human beings as parts of a picture. Similarly we could talk about the anatomy of plants or even of inanimate objects. A cup, for instance, fitted with a handle which cannot be gripped securely would be a 'cripple' of a cup. Some painters, however, (as well as sculptors) look upon these organs or limbs merely as pictorial parts and therefore consider themselves entitled to omit eyes or noses, and to alter their proportions. In such cases articulation has assumed the role of structure, or, to be more precise, of something in between articulateness and structure.

The number of nuances which can correlate articulateness and structure ^{and detail} and vice versa is infinite. On the other hand, one can also consider structures as surface organs which have their functions in regard to the surface just as limbs have functions in regard to the human body.

From the point of view of the creation of spatial effects by means of articulateness and structures ^{details} we could make the following almost self-evident observations: the harder, i.e.

the more substantial, i.e. clearer, more differentiated, larger and so forth the details or structures of a part of a picture happen to be in colour, form and light, the more effectively will that part push back other parts and itself move into the foreground. But even very strongly articulated forms or parts can be thrown back by not articulated parts provided they are sufficiently hard and proportionately large. One could then say that each one of these unarticulated forms is to be regarded as a single articulation which by virtue of its size and clearness effectively pushed back the others.

34 The softer, the more unsubstantial, etc. a part appears to be, the more it is spatially pushed into the background, whether the space effect be two-or three dimensional. (We regard the two-dimensional as three-dimensional if the plane effect is preponderant, and we consider three-dimensional as two-dimensional if the depth effect is preponderant.)

When painting we must clearly establish which individual feature of the picture presents the hardest, and which the softest details of articulation or structures. The hardest will be the foremost and the softest the hindmost accent of detail, and between these two extremes will be found the whole gamut of details present in the picture comprising its entire range of articulation and structures. Furthermore it is essential to point out that large forms, areas of colour and light in a painting can look quite small if they are divided up, whereas small forms can produce the effect of largeness if they are not divided.

So far we have, as it were on a large canvas systematically analysed and treated the fundamental principles of hardness-softness, substantiality-unsubstantiality, details-articulation or structures, but we have seen that their mutual interaction is so great that for practical purposes they cannot be isolated. In painting we can stress a particular principle more than the others, but we must never forget that all three are at work simultaneously just as the three fundamental elements of optical perception (form, colour, light) are ever present, though, at the time, they may be either more or less prominent or subordinated.

For the sake of clarity we shall keep apart the three elements, of form, colour and light from the fundamental principles of hardness-softness, substantiality-unsubstantiality and articulate-
Appearance & details
 ness, and regard the elements as the means or the material, and the principles as the application or the function of the material or means. It is not difficult to imagine the untold possibilities of application which are open to the painter who avails himself of the nuances and subtleties of elements and principles in their constant interplay. Surely, when we consider the scope and freedom offered to the individual painter, the fear that the application of the impersonal principles may destroy his personal note seems utterly unfounded.

-.-.-.-.-

PL. M

THE STATICS AND DYNAMICS OF PAINTING

The observed interconnection and interaction of elements and principles lead up to the all-embracing principle of the statics and dynamics of painting, which deals with the issue of movement and rest, of sustaining and being sustained, of attraction and repulsion. Since these concepts are interdependent, rest can be regarded as motion in suspense, and motion as rest reverted; that which sustains is being sustained, and vice versa, for in order to sustain that which is to be sustained must be in evidence.

If in this theory of painting-as well as in practice-we draw a distinction between the one or the other we do so in order to come to a better and deeper understanding of the problems involved. It is usually the base line of the surface of the picture which sustains or supports the painting. It forms the fundament or basis upon which the edifice of the picture rests. Since this foundation must supply the sustaining energies, it should seem capable of supporting all the parts situated higher up. Diagrammatically it would appear that the lowest area along the base line of the picture is, as it were, the groundfloor of the edifice, to be followed in diminishing weight by the upper storeys right up to the roof which is represented by the top line of the painting surface, accentuated by the frame. The groundfloor directly sustains the first floor, indirectly the second, which in turn carries the third, and so forth. In order to create an adequate and convincing impression of the soundness of this framework the

strength of the groundfloor must appear to be sufficiently great to sustain everything up to the roof. Sometimes the continuity of the framework is interrupted by protruding parts, balconies and alcoves, as it were; they too must be sustained by the groundfloor. Hence its sustaining energy must appear sufficiently strong and capable of radiating upwards as well as forwards carrying the weight of such alcoves which are without apparent direct support. Besides, an alcove being more in the foreground of the picture seems to be heavier than the wall.

Similarly, the foreground of a landscape must be made sufficiently strong in order to sustain heavy overhanging tree-tops which are in that part of the picture area which also contains such light objects as clouds. So the sustaining energy of the foreground must project itself upwards to the distant tree-tops and carry them. (In this case we could also apply the concepts of attraction and repulsion). The trunk of the tree - as far as sustaining power is concerned - is only of secondary importance because it alone would not appear to be powerful enough to sustain the tree-tops if the foreground, that is the lower parts of the picture, were too light. The same considerations apply when forms are depicted that are not concrete. Heavy forms and surfaces can be placed in the upper sections of a painting provided the lower ones adequately sustain, i.e. attract or repulse them. These short analytical remarks may suffice in consideration of movement from the basis upwards.

Horizontal movement, from left to right or right to left, is also covered by the above observations. Here the two sides of the picture surface assume the function of the sustaining areas, but they must take effect at right angles to the vertical field of movement, converging upon the middle of the picture. A harmonious dynamic effect can only be achieved if the movement proceeds at such a right angle, or the picture would overbalance either to the right or left, toppling over and upsetting its static balance. Would not an overbalanced building strike a prospective occupier as unharmonious and structurally unsound, and would he consider it safe enough to live in? An overbalanced picture is bound to arouse similar feelings. A man who stands upright on a plane will convey the impression of firmness and normalcy,* but if body and plane should form an acute angle our impression would be changed to one of infirmity and impending collapse.

With these remarks we have strayed into the domain of composition, a domain which at the beginning of this treatise we described as more or less subjective; we shall therefore confine ourselves to the above observations.

So far we have dealt with the principles of statics and dynamics, with rest and movement, with sustaining and being sustained on the two-dimensional plane, which restricted us to the directions left to right, right to left and upwards. If we branch out into three-dimensional space the movements from front

* Footnote. It is interesting to note that our terms norm, normal, etc. are derived from the Latin norma, a carpenter's square. In geometry normal is perpendicular.

to back and back to front will come into play as well, which means that once more we must pay attention to hardness and softness, substantiality and unsubstantiality, articulateness and structures and all that goes with ~~it~~ such as largeness and smallness, heaviness and lightness. Since a three-dimensional effect is desired, substantiality and unsubstantiality are replaced by airlessness and airiness. The heavier, harder, more articulated, larger, more substantial and airless, the more movement we get towards the front; the lighter, softer, etc., the more movement we get to the back. Heaviness, hardness and so forth are vehicles of movement to the foreground; lightness, softness, etc. are vehicles of movement into the background. If we intend to achieve a harmonious effect we must maintain an equilibrium by taking great care that the forward-backward movements proceed at a right angle diagonally to the vertical upward movement. Moreover, the intersections of the movements from left to right and right to left form right angles with the vertical upward movement. The paths of these movements are radii leading from all points of a sphere to its centre. The point of indifference is to be found where movements and space concur. At this particular point hard and soft, large and small, etc. coincide, and it is the centre of radiation from which spatial representation proceeds. But it is not the point of optical domination, on the contrary, it is the invisible point which produces equilibrium. Any deviation from this point of indifference would result in a shifting of forces. This is often done deliberately in order to obtain certain effects. But here we are only concerned with the impersonal case of equilibrium.

and the principle of equilibrium as seen through impersonal eyes. It is the point of departure for an infinite number of deviations of a more or less subjective character. The consistent observance, however, of the achievement of equilibrium as explained above opens up infinite possibilities of individual-personal representation, and works created in this manner are as objective as is humanly possible. Leonardo da Vinci's Last Supper is an excellent example of such objective creativeness.

The centralized system of movement can be applied when the composition is built around a centre, in which case the space representation could be described as spheroidal. But if the space is arranged in the shape of a cube, the direction of movement is decentralized and follows parallel paths intersecting each other horizontally and vertically two- and three-dimensionally at right angles like the rooms in a many-storeyed house. This kind of space building has been applied in quite an number of paintings. Between these two extremes of centric and acentric space formation an infinite number of intermediary possibilities are open to the painter who wishes to deviate from ~~orthodoxies~~ orthodoxies considered too impersonal and permitting all kinds of individual subjective variations.

When applying these principles in practice we should always try to ascertain the strongest sustaining part, or parts, in the vertical and horizontal directions, in the movements from left to right and right to left as well as from the front to the back. Between these two static and dynamic limits we shall find the whole scale of energies displayed in the picture.

Chapter VIII

REFLECTIONS

Reflections, too, are subject to principles and connected with form, light and colour. By reflections we mean a condition of overradiation, which arises when optical peculiarities of one part of a painting are outshone by another, a phenomenon which can have either a binding or a separating effect. Reflections which are of a binding nature sometimes interfere strongly with the individual character of the feature they affect, but when they exert a separating influence they often stimulate and heighten its individual character.

A small speck of cadmium yellow, for instance, placed inside a sufficiently large surface of blue when looked at from a certain distance will appear to have a greenish tint. This is due to the overradiation effect of the blue. The blue, on the other hand, will seem to be more greenish than it would without the presence of the speck of cadmium. On a background of red a yellow speck if seen from a specified distance will have the appearance of orange, and the red surface will look more yellowish than it does without the effect of the speck. It is the distance which helps to bring about the binding effect in these two cases of binding overradiation. If viewed more closely the yellow speck on the blue background will appear orange whereas the same yellow speck on a red surface will seem to be greenish. The effect in this case is not one of connection but of extreme separation, for green is the complementary colour to red, and orange is complementary to blue.

X A pure light colour such as ~~white~~ vermilion if seen upon grey, which is a mixed colour, will appear ~~more~~ brilliant, and the grey background will seem to be greyer still, which means that the mutual effect of reflection is one of separation though the separating effect will be less pronounced if the same speck of vermilion is seen against a background of light or a pure colour. In the first case the colours are less related than in the second.

Pointed forms set against round forms will seem more pointed, and the roundness of the round forms will also be emphasized. The juxtaposition of pointed and square shapes will have the same effect though in a lesser degree. This phenomenon will be ~~at~~ least apparent when pointed forms are seen against other similarly pointed shapes.

X
X A white speck on a larger, black background will look darker if a sufficient distance brings out the phenomenon of overradiation, but it will appear ~~brighter~~ if looked at closely. Similarly, a black speck on a white surface will look ~~brighter~~ at a distance, but darker at close quarters. Distance connects, proximity separates; distance makes soft, proximity hard. If one changes the proportions of the areas of colour, the effect of reflection changes accordingly. the larger the blue background, for instance, the greener the yellow will appear. When reflections of shade and light are involved, the relative size of the objects produces either the effects of separation or connection. A blue surface in the shade if exposed to the effect of reflection of a strongly illuminated red

surface may lose its blueness and appear to be reddish-purple; on the other hand, however, a strongly illumined but small area of red will be overradiated by a large blue surface in the shade and assume a bluish tint. A warm colour exposed to the effect of reflection of a cold one may be reduced to coolness, and vice versa. On the other hand, the warmth of a warm colour may be enhanced by appropriate cool surroundings, and so forth. Thus it seems obvious that in the practice of painting this matter of relative size should be carefully considered whether two-or three-dimensional space effects are desired.

It is essential to point out that reflections do not merely concern the elements of form, colour and light, but also hardness and softness, substantiality and unsubstantiality, articulateness ~~and~~ structures ^(and details). Since elements affect the functioning of principles, and vice versa, a powerful and manifold interplay of effect and countereffect is to be expected; a few possible combinations chosen at random are: rough structure warmly coloured in contrast to smooth structure with cool colours; hard forms in bright colours, or strongly illumined, set against soft forms in dark colours, or in the shade. There are many more; in fact, we can expect an unending vista of possibilities.

.....

PL 0

THE 'VIEWPOINT' APPROACH

A modification of our principles of spatial representation becomes essential if we abandon the customary method of observation, if the painter instead of letting his eye roam from one part of the scene to the next keeps his gaze fixed on one particular part of it and tries to paint exactly what he sees. As a rule, a person wishing to observe something that cannot be taken in at a glance shifts his gaze from one section of the scene to the next until he has observed it all consecutively. In other words, he perceives the single items within his field of visual exploration, connecting them up in his mind into a picture, more or less in the way that we form a complete musical impression of a work by remembering or registering the continuity of its musical sequences. Although one can visualize a picture, or sculpture, of normal size simultaneously as a whole, one does not know a work of art unless one studies its parts consecutively, analyzing it visually. That is the way we have been looking at things so far, establishing our principles on the basis of this mode of observation. We have been applying them first to the totality of a picture and then to the parts which constitute the whole.

~~PL 0~~ But when we direct our eye to one particular part, and concentrate on it, and keep on looking at it, then our principles seem to be in need of reconsideration. What happens optically when we fix our gaze upon a chosen part? We see that particular

part very sharply defined; but everything else further away from this 'viewpoint' appears to be increasingly blurred until the point of complete unintelligibility of form, colour and light is reached. In the customary way of looking at things the whole dominates the parts, but here the one part, the viewpoint area, dominates the whole. Since this dominant part in our picture will catch the eye first, that area decisively influences our method of space representation. Thus according to the 'optics of the viewpoint' a certain part or object in the background may stand out more strongly in colour, light and articulation than any part occupying the foreground, so that that which according to our principles should be in the background is taken into the foreground. Now we have learnt that everything in the foreground is hard in form, colour, light, articulateness, etc., growing increasingly softer in the direction of the background. But what happens when we apply the viewpoint approach? If the object occupying the position of the viewpoint is situated in the foreground, the principle covering such a position is, of course, not suspended, on the contrary, its function is enhanced to the highest degree. The effect of space in depth is heightened, for the relative hard-soft contrast, etc. is exaggerated.*

Footnote.

* The viewpoint approach can also be applied in the two-dimensional field, but then we must bear in mind that in that case substantiality and unsubstantiality take the place of airiness and airlessness (solidity).

But if the part or object in the area of the viewpoint happens to be in the background, our principle seems to be standing on its head. But this only appears to be the case, for in reality the object

though it is hard, clearly articulated, and so forth, is not flung forward as we might expect. It stays in the background, and the parts in front remain in the foreground although they are soft and hardly articulated.

Studying the position more closely we find that hardness of form and ~~articulateness~~ are linked with unsubstantiality of colour or airiness, which means that hardness of form is not strengthened or supported by substantiality. This has a mellowing effect. Moreover, we observe that the viewpoint object, i.e. the object which holds the eye of the painter, is kept in the background by virtue of the relatively larger size of the objects in the foreground. This largeness of size finds additional support in the substantiality of the colour and, therefore, in spite of their softness of form, they are weighty enough to maintain their position in the foreground.

The discussion and analysis of the viewpoint approach is much more than an interesting deviation from the norm, for it has the additional value of making us realize that our objective principles do admit of exceptions which, however, when closely investigated appear to stay well in the orbit of the principles. Clouds of smoke, for instance, of soft form and unsubstantial colour can appear to be further in the foreground than a hard and very substantial wall which actually seems to recede.

If we analyse this phenomenon more closely we arrive at the following result: first of all the effect of overlapping keeps the clouds of smoke formally in the foreground, for they are

covering up part of the wall. Since the covered area is not visible, it cannot be in the path, i.e. in front, of the visible part; secondly, the eye of the observer notices without difficulty that the clouds of smoke though less substantial in colour and form than the wall behind them are nevertheless more substantial in colour than other clouds of smoke which happen to appear in the background of the picture, the colours of the more backward parts being altogether more unsubstantial. Moreover, it is the very hardness and solidity of the wall which by way of contrast drives the clouds of smoke forward. Here a psychological element enters into our considerations, for ~~the~~ the observer, who expects greater hardness in the foreground, is amazed to find these soft forms in such hard surroundings. But apart from this psychological factor hardness, in a purely mechanical way, can push other parts either to the front or to the back, provided that the position is formally made clear by the fact of overlapping.

We might ^(be) seriously led astray in our argument if we attempted to deal with all the exceptions to our rules, but it is important to point out that whenever these apparent exceptions are closely investigated they invariably confirm the trend of our principles. The force of gravity, for instance, is not contradicted by the fact that under certain conditions it appears to be suspended. Similarly, the principles we have been discussing retain their full validity even when they seem to be circumvented or suspended. We have here a genuine case of an exception proving the rule. Hence apparent faults in the application of our principles cease to be faults when we realize that they actually underline them and enhance their

importance, just as discords do not suspend the principles of harmony but become integral parts of musical composition. Rodin once said about a sculpture that it was very good in spite of its faults - indeed it was so good that it could afford to have them. But here we trespass into the realm of subjective and personal valuation and appreciation, and such matters have to be decided by the individual who expresses them. We, therefore, merely mention them in passing as a transition from the impersonal to the personal, and as an indication of the infinite number of possibilities of artistic creation which are opened up to us in the pursuit of our objective principles.

We have now dealt with the most essential and the most important matters on a large canvas, so let us pause here for a few moments and reflect. Since the field we have explored is vast, we cannot, and do not, wish to claim all-comprehensiveness. But as we discussed every principle in context with the whole, and in connection with the other principles, any detail which we have not dealt with will automatically fall into its proper place within the large framework of the principles as treated by us. Hence they are not likely to harbour unexpected contradictions. The fact that we confined ourselves to a bold outline should, however, not restrict the individual freedom of the artist, but inspire him to avail himself of the untold possibilities offered. In this way the author tried to avoid the danger of forcing his personal opinions on the reader, though he hopes that this treatise does bear the stamp of his personality.

In conclusion, this general part will be followed by a number of hints and suggestions of a more technical nature, which are the result of subjective and personal experiences rather than of objective speculation. Their validity is, therefore, limited. Though the problems involved can be tackled in various ways, I think it is essential to deal with them and to point them out because they are important in themselves.

.....

P.L.P.

BRUSHWORK AND PAINTING-SURFACE

It is very important that the brushwork of a painter should be as differentiated as possible so that the surface of the painting should convey the effect of liveliness. The manipulation of the brush is the most direct expression of the sensitivity of a painter. One might compare the firm or light stroke of the brush with the stronger or gentler pressure of the fingers on the bow of a violin producing subtle shades of vibration of tone. Hard and clearly defined surfaces and colours demand a firm and resolute application of the brush whereas soft and blurred surfaces and colours require soft and delicate strokes. Sometimes the brush touches the canvas like a gentle breath, and sometimes strikes it with the force of a hammer. Forms and colours, or movements which are charged with energy, must be rendered with energetic, almost violent, strokes; soft, blurred forms, colours and movements require delicate handling. Besides, one must always remind oneself that every individual feature is different in texture according to the nature of the material of which it is made or composed, a difference that should find expression in adequate brushwork. The surface of the sky presents a different appearance from, let us say, that of a wall, and the surface quality of a human hand differs from that of a sand dune, differences of texture which must come out in the painting. Besides, parts or features of a picture when treated in the same even manner will strike us as rather monotonous, whether our subject is concrete or abstract, nor should the colour

be applied in even thickness. It stands to reason that for the parts of the foreground colour should be applied more firmly and thickly and made to appear rougher than in parts lying further back. Thicker blobs of pigment can appropriately be superimposed on thinner layers of colour. In this manner interesting and varied surface or space effects can be obtained, for the impasted parts are pressing towards the foreground whereas the thin ones recede. It is, however, a mistake - unfortunately a very common one - to apply highlights thickly and with hard edges, for it makes them often look more substantial than the object on which they appear. We must not forget that they represent specks of light which are completely unsubstantial; they must, therefore, merge softly into their surroundings.

Sometimes the charm and attraction of many a famous and greatly admired work of art is solely due to its surface treatment, the equilibrium or carefully weighed differences in the brushwork of the master who painted it. It is, however, a fallacy to think that a painting made up of a maximum number of energetic and forceful brush strokes would radiate more energy and strength than one which shows greater moderation. Such a picture can be as ineffective and rigid as its extreme opposite, a picture entirely composed of timid and weak brush strokes; instead of delicate and graceful it would appear to be dull and lifeless. Only a painting which achieves a subtle contrast of firm and delicate brush strokes, of thick and thin layers of colour, will produce an effect of strength and vigour. Also the most delicate and airy

effect can be obtained by contrast in brushwork. The only difference would be that in the one the delicate and gentle strokes of the brush would outnumber and outweigh the forceful ones, whereas in the other the energetic, powerful brush strokes would be more numerous.

In order to do full justice to the whole gamut of sensitivity which can find expression in an artist's brushwork we must employ the whole scale of brush strokes from the most delicate to the most forceful. But we should beware of applying this knowledge in too mechanical a fashion or of stressing these differentiations so strongly that they do violence to other effects we may employ in our artistic representation. Indeed, we could do no better than make a general rule of this and invariably refrain from overstating any feature or effect at the expense of another.

It would be a serious mistake to think that uncontrolled, unbridled brushwork is the hallmark of a great artistic temperament. Those who make this mistake are confounding temperament with turbulence and anarchy. We should never forget that a work of art which is painted throughout with the same intensity of temperament will appear completely devoid of it and, therefore, bore us. The idea that the brushwork of a painter is his handwriting must not be unduly exaggerated or make us think that originality of brushwork is a reliable test of genius. If an artistic means of expression becomes an end in itself, the consequences are usually disastrous. After all, a writer's handwriting is not more important than the words he writes, and yet, many a

painter considers himself ~~merely~~ a genius merely because his brushwork startles the eye. Such delusions are dangerous and often produce pathetic or ludicrous results. One need only look at pictures which consist of conglomerations of frills and furbelows, spots and dots and dashes, one painter out-doodling the other, so that ultimately all form is blurred and nothing discernible. The result is mannerism, which is the undoing of an artist. In exhibitions such people's 'handwriting' catches the eye, everybody recognizes their work, and they think that they are great artistic personalities. But their fame, or notoriety, is shortlived; for mannerism, like fashion, quickly changes and is soon discarded.

On the other hand, if we contemplate the works lifted out of the stream of time by their great quality we are struck by the amazing simplicity and naturalness of their creators' 'handwriting', the unaffected straightforward and discreet use of artistic means which nevertheless reveal unmistakable originality. In these paintings the expression of artistic personality is not merely confined to brushwork but emerges with equal clearness from the manner of composition, colouring, form and distribution of light. We shall find that all these components are treated with equality, that none is allowed to assert itself to the detriment of the others. So let us dismiss the temptation of 'cultivating' a mannerism of handwriting, or brushwork. These great masters teach us to maintain an equilibrium between our own individual ways of creation and the impersonal character of the principles which should guide them.



Chapter XI

PLA

PROPORTIONS

Only in the science of applied mechanics can we speak of an absolute law of proportions. The engineer is able to calculate how thick, hard, long and heavy a metal component must be in order to bear the stress and strain of the parts it is intended to support; or in other words, the exact proportion between the sustaining and the sustained parts must be found.

In optics, however, we cannot rely on such scientific calculations and measurements. This means that in painting a subjective element must enter into our assessment of proportions. All attempts, therefore, at establishing a universal law of proportions in art which could claim general validity have proved unsuccessful. We cannot make measurement with exactitude or make mathematical calculations in order to establish the width and length of a square and the exact shade of blue, or red it must have to be capable of sustaining a triangle of a given size and a certain dark colour. We cannot do this because physically the sustaining is done by the surface of the canvas. From a purely mechanical point of view a red square inch of canvas can 'carry' a green surface which is a hundred times larger without being crushed. We have, of course, an optical sense of proportion, and we are guided by it. It may tell us that a square inch of yellow cannot 'carry' a surface of dark brown a hundred or two hundred times larger, for it would weigh down and so crush the small square. But we cannot say with any scientific precision

what the 'overweight' is and how much of the 'heaviness' we ought to remove in order to remedy this. Our decision will have to be made according to our feeling in the matter. Hence we cannot say anything definite about the absolute correctness of the proportions we have decided on, we can only think in terms of effects the relative correctness of which will subsequently ^(be) accepted by a certain number of people, either a minority or a majority who are prepared to share our feeling.

The sculptor will find himself in the same predicament, but he is able to construct a framework of wood and iron which can assume the function of the sustainer and is strong enough to carry the sculptured matter, though after completion of the work the optical proportions may well contradict the mechanical. In architecture too the mechanical function of a structure is often belied by its optical effect. One tries, of course, to make the two agree in order to avoid this discrepancy of the mechanical and optical aspects of proportion. In architecture it is easy enough mathematically to calculate the soundness of the mechanics of a structure, and the proof is forthcoming almost automatically: if the calculations are wrong the building sooner or later simply collapses. In painting, however, no such calculations are possible, and whether our result is right or wrong the depicted building does not collapse. Looking at an edifice I may have the feeling that the upper half of the wall is optically top-heavy, too massive in its proportions, and yet the wall will not tumble down because structurally the lower half has been made to sustain

it. On the other hand, a wall may look optically sound, but will fall down, nevertheless, if mistakes were made in the mechanics of its construction.

Thus in the realm of art the proportionate assembly of parts is arranged according to our subjective feelings and depends on the subsequent agreement of the majority or minority of those who study the picture. We can measure, however, whether one surface appears to be optically larger than another.

Our feeling for proportion is apt to differ at different times, and it varies with every individual. Let a piece of metal, for instance, of a certain size, shape and degree of density has never been able to support more than it can physically support and, therefore, has always had the same proportionate capacity of sustainment, provided the prevailing conditions were more or less the same. But since we are endowed with merely a feeling for optical proportion, let us try to win the approval of the majority and so expand the range of our artistic effectiveness. At the same time, however, let us endeavour to draw valid conclusions from our study of the law of proportions in mechanics and to find a method which would permit us to apply our observations in the optical field.

It is, however, not difficult to ascertain an optical infringement of the law of gravity. Here we are on more objective ground because there can be no difference of opinion as to whether a person is standing upright or toppling over. If a figure is depicted in a slanting position, I must give it a means

of support in the shape of a stick or wall. This also applies when the depicted form is not concrete but of a geometric, i.e. abstract kind, or when brightness or darkness are concerned. If we show a slanting movement which is in opposition to the law of gravity tending to upset the equilibrium of gravity, we must give it pictorial support by means of form, colour or light (lightness or darkness). The optical sufficiency, however, of such a prop or support is a matter of subjective judgment. An architect, for instance, can easily work out how much support he must give to a surface which stands at an angle of 70 degrees and so prevent it from collapsing. In a painting this is impossible since the canvas is the vehicle of mechanical function. Therefore it is left to the subjective feeling of the painter to find a solution which will look convincing either to the majority, or minority, of his public.

These problems do not arise when our subject happens to be a landscape or a person or a concrete object, because we then have our proportions in front of us, and we need only measure them. We establish the difference in the length of a tree as compared with that of a house, or we measure the body by so many lengths of the head, or we ascertain the relative width and height of the pot we wish to depict, and so forth. The procedure is quite simple. One selects the length of a certain object in the picture and uses it as a yardstick for the rest. Should we be painting a landscape we might select a tree in the foreground as our unit for measuring the proportions of all the other parts. First of all we should decide on the height of the tree in relation to the size of the canvas and then draw a vertical line representing the height of the

tree. Then we should measure all the other parts in relation to the tree line, such as a house behind it, the distance between the tree and a hill on its right, and so forth, always using the height of the tree as our measuring rod. When painting a nude we would first indicate the size of the figure in relation to the size of the canvas by means of two dots, strokes or lines. In case we do not wish to paint the figure full-length the marking lines would represent the distance between the crown of the head and the hips. It is essential to make these calculations, divisions and subdivisions or else we may find that the canvas is not large enough, that although we wanted to paint the figure down to the hips we only get as far as the navel; or, in case of a full-length figure, we may discover to our dismay that there is not enough room for the legs. Once the length of the figure is indicated on the canvas we would use the length of the model's head as our standard measure in order to establish the correct proportions of the body as far as we intend painting it. If the requisite number of head-lengths is marked on the body-line on the canvas, we shall have found a reliable means of indicating the proportions of the parts to the whole and to each other. We may find that the distance from shoulder to shoulder amounts to two headlengths, three to the arms, and so forth.

In order to obtain the correct gravitational poise one should draw a vertical line touching an extreme point of the outline of the figure. This is done by holding the brush vertically in front of one's eyes in line with the corresponding point on the outline

of the model. Using the length of the head as our measuring unit we can now establish the proportional distance of any part of the body from that line.

But the student should not be made to think that this is the one and only method of establishing proportions, or that it is better than any other. There are many roads that lead to Rome, and the best plan is to find one's own. Some masters merely use their eyes and achieve correct results without having to rely on methods of measurement. The beginner, however, must gauge and work out the proportions of form, colour and light. To mention only a few points, he should, for instance, measure the size of the red surfaces and compare them with those of the other colours in order to have an idea how much red, how much yellow, and so forth, he will need for his particular task; or he should find out the width of the shaded area as compared with the side which is in the light, or how large the bright surfaces are in relation to the dark ones. If he is painting from nature the artist need only observe, compare, and he has all he requires.

In a free composition which is not, or only remotely, based on a subject in nature, the artist's approach will be entirely subjective, though the impersonal principles with which he is familiar will be his point of departure and his guide. But as far as proportions are concerned he will have to make his own personal choice, and it rests with him to produce results which sooner or later (better later) will convince the majority.

Chapter XII

TECHNIQUES OF PAINTING

In former times sheer necessity compelled the painter to equip himself with a sound knowledge of the chemistry of his craft. He was supposed to know everything about the chemical reactions and properties of pigments and painting-ground, and more often than not he had to grind his own colours, treat his canvas, and prepare everything he would be needing in the process of painting. In fact he had to combine in his own person the functions of chemist, artisan and artist, for in those days workshops which produced the requisites and paraphernalia of painting were extremely rare. Moreover, the chemistry of pigments was still in its infancy, and its products were far from reliable. Since the artist himself was compelled to do the necessary research work - which means the trial and error of experimentation - it is not surprising that many a fine work of art was irretrievably lost. Even the genius of a Leonardo da Vinci proved no guarantee against failure which is sadly demonstrated in the case of his Last Supper. There is no need to recount the numerous instances of success and failure. In the end, however, the experiments and the research work of centuries produced satisfactory results, especially when the painter was joined by the scientist. To-day the results of scientific investigation have made it unnecessary for the painter to attend to these technical matters himself, though there are still a few who continue to fend for themselves. ~~but there are still a few who continue to fend for themselves, and who are not only ignorant of the principles of chemistry, but also of the principles of physics and mechanics.~~ After all, we no longer make our own tools, utensils, clothes and shoes. The astonishing progress made

by the modern research chemist in the field of dyes, colours and pigments has enabled our chemical industries to produce results which are more reliable than the products of individual artists of the past who wasted valuable time in experimentation.

Unfortunately, the question of price plays a not inconsiderable part in the choice of painting materials, for it stands to reason that best quality products are also the most expensive to buy. But that has always been the case, and the cheap home-made paints of the past were perhaps of even poorer quality than the cheap brands on the market of to-day.

All these considerations lead to the conclusion that the painter of the twentieth century need not enter too deeply into the chemistry of his craft and the techniques connected with it. A general working knowledge in these matters is all he requires. There is, of course, no harm in studying this particular scientific field of painting, and it is obvious that the expert restorer of old works of art must know it intimately. But his approach is altogether different from that of the contemporary painter who is the creator of new works.

It would be difficult, however, precisely to specify what and how much the modern painter or student should know, for the knowledge accumulated in the past is very considerable. The number of theories is great and the results of experiments now at our disposal are almost countless. Besides, individual preferences,

and inclinations enter our considerations and condition our reaction to certain techniques and materials. One painter may prefer a rough canvas to a smooth, some painters work best with broad, others with fine, brushes. Whereas the one would rather paint on an absorbent canvas, the other makes the opposite choice. Certain artists express themselves more freely and happily in pastel colours, others in water colour, others again in oil; and draughtsmen and engravers will feel most at home with a mere pencil, or an etching needle. And so every artist according to his inclination and range of experience will choose what best suits his particular talent and taste. Some indeed would explore all theories scientifically as well as put them to the test.

Since all these matters are based on individual judgment we can never claim that the one or the other method or technique is objectively correct; but we can, and indeed must, make one demand irrespective of the technique, painting-surface and brushwork a painter may use: the objective principles of painting must be observed and applied. Sometimes the excuse is made that the desired effect could not be obtained because the material proved uncongenial. The material, so to speak, got in the way and became an obstacle, and the picture lost its spontaneity. This, however, is not a valid excuse, for the impersonal principles should always help us to find full expression in every medium. If a painter puts a hardness where it should not be, he cannot cover up a bad result by saying that he is no good at oil-painting. His

painting technique may be faulty or crude, but that does not affect the application of the objective principles. To put the light or a hardness in the wrong place is not a matter of technique but of the ~~eye~~^{eye}, the intellect. Besides, mastery of the principles will help us to acquire any technique, to be at home in any medium, since they are the common ~~element~~ and familiar element in all of them. The peculiarities and characteristic features of a particular technique are soon learned and acquired if the painter's mind takes the lead, though even the artist who masters the impersonal precepts may find that one particular technique, or material, is more congenial to him than another and will, therefore, favour spontaneous creation. As a rule, however, it is not the unfamiliar material, but the imperfect or faulty application of the principles which is to blame for our imperfect results and failures. But whatever happens, we must never commit the unpardonable sin against the spirit of the fundamental principles of painting. This may sound somewhat dogmatic and rigid, but when expounding tenets or principles one is easily inclined to be more catholic than the pope. One must, of course, make some allowances for the temperament of the artist which may carry him away and tempt him to commit such ^(a) sin against the spirit of the law, a breach, however, which frequently imbues the work with a peculiar, individual charm. After all, faults and mistakes are of the essence of life, which can never be perfect. Even mathematicians and physicists cannot altogether avoid errors. But in science such imponderabilia

or unknown quantities can be clearly indicated and made objective by incorporation in the mathematical formula; in art, however, there is no quantity measuring the rate of change of a function of any variable with respect to that variable, and we are forced to apply subjective criteria, which are invariably controversial.

It is essential, however, for us to realize that mistakes made in the application of the impersonal principles are not due to the particular technique or material we happen to choose but simply to an insufficient knowledge or application of those principles. Besides, we should not allow ourselves to be overshadowed by any technique, on the contrary, we should try them all and so add to our experience, constantly enlarging our artistic horizon. It is less difficult than it may seem, and there is a considerable literature to help us. Reliable catalogues tell us about the qualities and properties of various colours, their durability and application.

We should, however, beware of techniques and procedures which are inordinately complicated and above all we must not mix different approaches. The simplest methods and the simplest painting apparatus produce the most reliable results. The less overpainting, the smaller the risk of spoiling a work; but here too we must learn from experience and go on trying and experimenting until we have found the most satisfying method and the most congenial medium. Many people, for instance, believe that pictures of old

masters owe their durability to the fact that their creators made their own painting materials, and it is also often and unfairly assumed that those produced by the industries of to-day are bad. Anybody can see that old masterpieces have stood the test of four or five hundred years, but for obvious reasons we cannot judge the commensurate durability of our modern materials. Only future generations will be able to do so. Besides, how can we know in what condition an old painting will be in another five hundred years time?

It is not our intention to dissuade the art student from studying the technical side of his craft merely because modern industry has taken care of it. We only wish to point out that problems of painting technique are the concern of the individual painter, that, consequently, no method can arrogate universal validity or claim to be unique.

Chapter XIII

THE CHOICE OF COLOURS AND SUBJECTS

This book deals with the fundamental principles of painting and, therefore, its author does not consider it his task to lay down hard and fast rules about the mixing of colours, or to champion any particular choice or selection of colours. The systems and norms which have been established in this respect are as numerous as they are varied. Some painters, for instance, avoid earthy colours using only light ones such as light and dark cadmium, vermilion, crimson, cobalt, ultramarine, chrome green and white, whereas others paint with earthy colours exclusively, using ochre, terra di Sienna, brown, Prussian blue, terre verts, English red, and so forth. Certain artists avoid the use of black or crimson, others maintain that black and white are not colours at all but merely means of making 'proper' colours lighter or darker. Some painters who also regard black and white as outside the sphere of painting relegate them to the province of drawing. Some frown upon the use of white, others will not permit more than four or five colours on the palette. When 'setting their palette' some masters place their colours in a certain order putting white in the centre, arranging the cool colours on the left and the warm on the right, or the light on the left and the earthy colours on the right. Some underpaint those parts which are in the light with cool colours painting over them with warm ones, and underpaint the parts which are shaded in

63
102

warm colours painting them over with cold ones. Certain painters build up their colour scheme on complementary colours only, others achieve their colour harmony by means of exclusively bright, or dark or earthy colours. Some are only satisfied with a harmony of greys, or of garish, or unmixed colours. We may also come across painters who look upon form as the main element and colour as an accessory which ^(therefore) should be applied sparingly. The opposite view is held by artists whose main consideration is colour and who treat everything else as subsidiary.

All these systems - and there are others - are the result of individual considerations, judgments and observations. From our point of view such systems are not based on impersonal, objective grounds but are as arbitrary as, for instance, the choice of geometrical figures in preference to concrete subjects for the purpose of pictorial representation. Thus we may conclude that none of these various systems is capable of affecting the validity of the objective, impersonal principles of painting. The principles, however, do affect these systems, for works painted in accordance with any of these systems can be successful only if they do not disregard the impersonal principles.

The same holds true as far as choice of subject is concerned. From the objective point of view it is immaterial whether a certain subject ought to be painted, or not, because it is, or is not, in keeping with the latest trends of the time, or even whether it offends against the essence of painting. From this standpoint it is of no consequence that a picture should, or should not,

have a literary connotation or tendency, nor whether a painter is justified in giving his work a political, ethical, religious, philosophical or technological bias. Since all these matters are of a subjective nature and based upon individual opinion and personal predilection, the impersonal principles must be applied. If our picture should turn out to be a failure, we cannot blame the subject, protesting that it was not suitable or 'grateful', nor can we hold the principles responsible, for they are not concerned with any particular subject. Their benefit goes out **indifferently** to all of them, like the sun which shines on all alike, without fear or favour. It is in their light that all things, motives, patterns or subjects develop, and it matters not whether they are treated in the naturalistic or impressionist, in the abstract or concrete, or any other manner.

The impersonal principles are not touched by our contemporary attitudes and opinions whether they are radical, moderate or conservative, nor by our endless and often fruitless polemics about the permissible and the impermissible, about aesthetic fashions and artistic taboos. On the contrary, the impersonal principles imply the abolition of all prohibitions, with the exception of those connected with these very principles, for they are the sustaining power, the foundation and mainspring of all possibilities, embracing all attitudes, ~~impersonal principles~~ and artistic tendencies and movements. The prohibition of objective, impersonal principles and of subjective, individual

tendencies would alike result in artistic impoverishment, for the number of possibilities would be reduced. There is no need to justify the prohibition of a violation of the principles, for as they are the foundation of the art of painting, their negation would amount to a negation of its very purpose. Their inadequate application would merely produce inadequate pictures. The more they are obeyed the richer and freer will flow the stream of creation.

We could, of course, choose the violation of the principles of painting as the subject of a picture, but then it would cease to be a violation, for the picture by its very effect would demonstrate the essentiality of their correct application. Unfortunately, there are far too many paintings which show such violations of the principles, but alas, they are not conscious demonstrations of mistakes; on the contrary, they are quite unintentional, entirely caused by ignorance, or lack of mastery. Consequently, such instances, not being the product of volition, are ^(not) achievements but a sad display of accidents and inadequacies. Ignorance of the principles or their faulty application places the painter beneath them; their true and proper use puts him on equal terms and they will become his faithful servants provided he fully masters them.

Since the principles equally serve in all domains of painting it seems only right that the painter too should regard them with equal sympathy and appreciation even if he does not become an executant in all of them. Such a universal regard for all branches of painting should prevent him from being narrow-minded and from

over-estimating the particular field in which he himself happens to excel. Besides, it should not be more or less by accident that we choose a particular way of painting. By knowing and trying all possibilities we are much more likely to discover the way most congenial to ourselves. Moreover, in an abstract sense we owe this unprejudiced approach to the principles, for they, too, have no bias.

In their impartiality and immutability they seem to demand that we should remain open to all problems and opinions of our time, intellectually as well as emotionally. In our knowledge and mastery of these principles we need not be afraid of any transitory individual approach in matters of painting. And yet, so many impressionist painters are frightened by expressionism or other -isms, simply because they fail to realize that the foundations of all -isms are the same.

A great deal of fruitless and often harmful antagonism displayed by one school towards another and much undignified quarrelling could be avoided if the protagonists in the various camps would realize that basically they stand on common ground.

Chapter XIV

PL. R.S.

COMPOSITION

Composition is one of the most intractable problems in the art of painting - if we are looking for objective rules and principles. Although the rules of composition are strongly influenced and conditioned by contemporary ideas, composition is largely a matter of individual judgment. Nobody has ever succeeded in establishing objective principles of composition which could claim universal validity. In our analysis of proportions we found that reliable calculation of them is impossible because the function of support is taken over by the canvas. The same argument applies in the case of composition.

A builder knows exactly what composition mortar must have in order to produce the correct binding quality required for each building material. The chemist too knows the exact formula of the substance he wishes to produce. The correctness of the composition of their materials is readily established by the practical test of success or failure, for mortar which is wrongly mixed will not bind the building material, and a powder consisting of one or more wrong component parts will not produce the desired chemical reaction.

In the case of a wrongly composed picture or, for that matter, of one that seems to be correctly composed the criterion is only an opinion, since we are not in possession of objective and, therefore, universally recognized rules or principles of composition.

Every period had its own rules of composition, and every artist applied them according to his own individual taste. We can, of course, appeal to the aesthetic judgment of majorities and minorities. But can we say with more than numerical authority that the composition of a work of art is bad or wrong merely because an impressive number of people say so? All theories of composition and experiments are of no more than transitory, contemporary validity, whether they are backed up by majorities or minorities. Even the famous Golden Section cannot claim to be more than an aesthetic opinion, for though in some periods of artistic development it was hailed as the perfect solution, it was roundly condemned by the arbiters of later generations. The artists of certain eras thought that symmetrical composition was the solution, a conviction which was hotly contested by others. One set of opinions was merely ousted by another, and very often successive generations adopted the opposite extreme.

In the preceding chapters we maintained that only an equilibrium of, let us say, hard and soft, of substantial and unsubstantial could produce the strongest space effect, but we must keep in mind that the assessment whether such an equilibrium has actually been achieved is a matter of individual discernment even if it is supported by the approval of a minority or majority. There is such a thing as an individual feeling for the equilibrium or proportion of a composition (composition being the interrelated or correlated function of the proportions for the purpose of spatial equilibrium), but it is no more than a feeling.

Maybe, one day we shall be able to analyse and measure feeling scientifically, perhaps even control it and make precise calculations about its intensity. Since the canvas physically sustains or supports the colour surfaces, one could from a mechanical point of view work out how much colour a canvas could carry physically, but that would not tell us how, in an optically objective sense the composition affects the proportions. As long as we approach the problem of proportions and composition from an exclusively aesthetic point of view - and this seems to be the accepted direction - we shall never find an objective solution, but we might discover a more promising means of calculating proportions and composition in a mechanical, technical sense. In the case of machines, for instance, patterns of composition can be achieved which are extremely pleasing and well-balanced aesthetically if the calculation and arrangement of the proportions are strictly based on the function which that particular machine is intended to have. In such instances wasteful and unnecessary formal elements are avoided, and, keeping the functional efficiency of the machine in mind, neither the lower nor the upper parts are exaggerated or, as the case may be, neglected. If, in a similar manner, we could apply this procedure to the 'performance' of the composition of a picture, if we could know how to arrange our proportions and composition in such a way that they would be in complete agreement with the purpose of the picture avoiding all compositional overstatements as well as understatements, then we might have discovered that elusive, objective principle of

PL

R.

1-6

S. 1-5

composition which the artists of the past have been trying to find. It would, for instance, be functionally as well as aesthetically wrong to harness the Pegasus to a dustcart, for the juxtaposition would be emotionally and intellectually jarring. But as long as we have not discovered an objective principle of composition we shall go on applying our individual solutions to the problem. As there are hundreds of them, a detailed discussion would lead us nowhere. They have their individual justification, but they must be studied and applied on the basis of the objective principles of painting, and we must try to find the compositional relationship of the parts of the picture and so decide their proportions.

When painting from nature we must make sure that the proportions of the objects are depicted in accordance with the size of the canvas, that is to say, we must not cram too much into our framework because the congested space would choke the objects in it. On the other hand, we should not have too little in a large space, for its largeness would swallow up all things. But that too is left to the decision of the individual painter, unless he wants to depict the oppressiveness of narrow and constrained space or ~~the~~ ^{its} vast loneliness and desolation.

But here we have strayed into the sphere of psychological effect in painting, the sphere which is the most individualistic of all. So we had better leave it before we proceed any further and lose ourselves in its labyrinthine maze, but we shall not retreat without having stated that even here the impersonal

principles must be our point of departure, for only their mastery will provide the creative artist with the means of achieving convincing psychological effects. One example may suffice: pictorially the psychological effect of fright can be rendered by depicting sharp, pointed hardnesses which seem to be stabbing and lacerating indefinite softnesses. But let us say no more about it.

There is no harm in studying the various approaches to the problem of composition at various times in the history of painting; but every painter should find his own bearings trying to discover and understand the trends of his own personality. By studying the periods of the past we may discover the symbolic meaning of composition at a certain time in history, and we may begin to grasp its symbolic meaning for us and learn to draw our own conclusions. But we should always beware of being too much impressed by the individual opinions and achievements of great and established names.

CONCLUSION

We have reached the end of our analysis and synthesis of The Objective Principles of Painting, which every painter must make his own if he wishes to attain the fullest expression of his creative powers.

But does the complete mastery of the principles turn the painter into an artist? The answer depends on the definition of the word. If the criterion is that of our personal likes and dislikes, of our predilections and aversions the term artist can only have an individual connotation. If we regard the artist as a person who has achieved complete mastery of the principles of painting and is able to apply them with perfect ease *(and in complete agreement with his own personality)*, then indeed that mastery maketh the artist.

We must, however, introduce one qualification: the range of the principles depends upon the laws of optics only as far as they are known to us. Since new discoveries in this branch of science cannot be ruled out, future research may widen our field of application in painting.

Art and science are no longer self-contained entities and, therefore, modern painters should also be scientists, like Leonardo da Vinci and Albrecht Dürer, who were fore-runners of the modern age and propagators of the idea that greatest freedom of artistic expression can only be achieved by the strictest adherence to the objective principles of painting.

page 54/55

2nd passage.

// means new line

~~⌘~~

⌘

⌘

THE
OBJECTIVE PRINCIPLES
OF PAINTING.

by ARTHUR SEGAL

1. England's Lane
N. Y. 3.

THE OBJECTIVE PRINCIPLES

OF PAINTING

and

Therapy through Art.

by

Arthur Segal.

without

un

P R E F A C E

This book, 'The Objective Principles of Painting', written in La Ciotat in the south of France in 1929, was intended as a guide for painters, which should be entirely independent of all current conceptions of art and tendencies in taste. It was to indicate the impersonal, objective principles of painting, which underlie all movements and schools and are valid for every branch of artistic creation. It was to show that infinite possibilities of creation may be developed from these principles; that only upon this foundation can a harmonious picture or work of art be created, and to prove that the individual character of the artist can best develop on this basis, and that the neglect of these principles, which serve to discipline artistic feeling, leads to disorder and confusion. Only out of a balance between feeling and discipline is a great work of art produced.

This book aimed at dispelling the current opinion that the artist should create out of feeling and experience alone and attempted to show that through observance of the objective principles artistic experience is deepened and intensified. The idea of this work was born when I was confronted with the task of proving to my pupils, who represented various tendencies in painting, that the same principles underlie all artistic trends, which differ only externally, that is, as regards motif.

- 2 -

Moreover, my own artistic development had led me - several years earlier - from painting in a purely subjective way to the objective study of nature. For I recognized that only from a balance between objective nature and subjective feeling can new possibilities of creation be developed.

The overvaluation of subjective feeling had originally been a liberating influence, but in its protracted duration had inevitably become a hindrance to further development. In my school of painting, I laid especial stress on those timeless, general, basic principles, with good results. I encountered the utmost resistance, however, from pupils who had a strongly subjective approach, and who were convinced that laws of nature have no relevance to art, which depends only on the individual law of the artist, and that in individual feeling alone resides the measure and starting-point of art.

These pupils, however, did not develop, but, on the contrary, gradually lost their powers of expression and, merely repeating what they had done before, came to an artistic impasse.

I was able to observe in my school the influence of the objective principles on those pupils who did not shut their minds against them, and I saw that this influence was favourable not only from the artistic point of view, but also, and especially, from the psychological. Not only did they develop greater powers of expression, overcome many of their defici-

- 3 -

encies, and become capable of recognising more clearly their own mistakes, - but they also became inwardly more ordered and harmonious.

From this time the psycho-therapeutic value of painting of the principles of order and discipline was evident to me, and my school thus included a therapeutic section, though the pupils were not aware of it. I was able particularly to observe this influence on nervous, discouraged, shy, megalomaniac and embittered pupils, on all who were suffering from an inner conflict. And those who let themselves be guided by this discipline - I myself was only the interpreter of the objective principles - were able to develop themselves; they liberated their powers of expression, overcame inhibitions and grew more self-assured. A considerable number of them have become recognized artists, while amateurs who had lost their confidence, developed into efficient artists and men. I realised the importance of artistic discipline as a factor in the cure of neurotic and nervous people, and I began to occupy myself increasingly with the investigation of this subject. I was able to establish, on the basis of a great number of observations, a scientific analogy between art and psychology, which resulted in a system of therapy through art which has aroused the interest of psychologists and psychiatrists in many countries.

A road between art and psychology has been opened, and new resources have been placed before the psychologist.

There may be some artists to whom the connection of art and therapy as described in this book on the objective principles of painting, may not appeal, but I feel it my duty to make these ideas known. It seems to me that, in regarding art only from the aesthetic standpoint, one neglects what is an essential part of the purpose and power of art: its possibilities, as yet uncharted, as a therapeutical method.

I conclude the present book with a chapter, written in London, from a greater work with which I am at present occupied. This chapter, "The Therapeutic Value of Artistic Activity", developing the idea of an analogy between psychology and painting, aims only at giving some hints on the curative possibilities of painting in psychological treatment. It may serve also, together with the rest of the book, to give an idea of the methods of art teaching and therapy through art practised in my London "Painting School for Professionals and Non-Professionals".

(written in London, October 1937)

Arthur Segal.

THE OBJECTIVE PRINCIPLES

OF PAINTING

written in August 1929

MOTTO
++++-----

.....If a painter does not love equally all realms of painting he will never be comprehensive.

If, for example, a painter does not choose to paint landscapes, because he believes that landscape is of little artistic significance and beneath his consideration, he will never be a great artist.

Leonardo da Vinci,
"Treatise on Painting".

C O N T E N T S.

Introduction	1-8	
I. General Remarks.	9-16	
II. Space, Light, Colour, Form.	17-26	A.
III. Hard and Soft.	27-37	B.C.
IV. Substantial and Unsubstantial.	38-45	D. E. & F. G.
V. Structures and Details.	46-57	H. I.
VI. Statics and Dynamics.	52-56	K.
VII. Reflexes.	57-59	L. (12)
VIII. Focus.	60-63	
IX. Some Remarks.	64	
X. Brushwork and Surfaces.	65-68	M.
XI. Proportion.	69-73	N.
XII. Technique of Painting.	74-78	
XIII. Colour Mixing.	79-81	
XIV. Composition.	82-84	O. P.
XV. Conclusion.	85	
XVI. The Therapeutic Value of Artistic Activity.	1-8	

PLATES

I n t r o d u c t i o n

A language can be taught and all can learn it. But the use that a man makes of language is his own affair; this cannot be taught; this everyone has to learn by and for himself. In other words: language is the basic means of communication with others and of making oneself understood. If this means is not used in accordance with the fundamental laws of the language communication and intelligibility will be unsatisfactory, whatever the personality or feeling evident behind the words.

It is the same with regard to painting.

Individual feeling or emotion is not sufficient.

A painter must have command of the fundamentals of painting, that is, of the objective principles of painting, and must achieve a balance between these basic principles and his own individual use of them.

The basic principles of painting can be taught and learned.

All can learn the principles of painting, as all can learn a ~~foreign~~ language. All can apply the principles of painting individually, as all speak the language of their country in an individual way. Usually, however, this balance between the objective principles of painting and the individual laws of the painter's personality - ^{so} necessary to bring the two into harmonious concord - does not exist. Either the personal character and emotion are too strong and there is too little knowledge of the objective principles, or it is the other way

about, - there is considerable knowledge of the objective principles, but very little individual character.

In either instance the work created will be unsatisfactory. Strong feeling is not satisfactory where there is insufficient knowledge. Great knowledge is not satisfactory where there is insufficient feeling. We must strive for a balance between knowledge and feeling. One cannot exist without the other, each derives from the other. Knowledge and emotion must be equally developed. The teacher can best impart the objective principles, that is, the discipline of the 'mathematics' of painting, by keeping his own feelings as much as possible in the background, lest his personality may give an individual aspect to the impersonal laws; for then the individuality of the pupil will be suppressed and he will become an imitator. The teacher can exercise a favourable influence on the individual feelings of the pupil only if he does not stress his own feelings and tries to understand the individual laws of the pupil's feelings. This latter is the most difficult part of teaching.

The pupil can also acquire his knowledge alone with the help of the mathematical rules of painting.

He can best bring this knowledge into harmony with his feelings and his own individuality if he strives to recognise his feelings and individuality, and aims at nothing but what is in accord with his personality.

This is the more difficult side of his work, for only too easily the pupil is influenced and suppressed by the individuality of the teacher or other artists. It is the nature of man to wish for what he does not possess. He who is gifted with a sense of form desires the talent of the colourist, and vice versa. The monumental artist longs to paint in a romantic way. The impressionist envies the expressionist. - Nobody today desires to be a naturalistic painter, for naturalism is obsolete and no longer considered artistic. So many a painter develops an inner conflict and is thrown into confusion, because he does not look within himself and cultivate what he finds there. As his other ambition is not within his abilities and never can be, he does not attain it and so either loses all or remains for ever vacillating. Therefore his work cannot develop and, sooner or later, deteriorates.

There is no individuality which is not as valuable as any other, if it is developed freely and in its purity. Every realm of art, in our case, of painting, has its own possibilities of expression and its own attractions. We must love all equally and not prefer any one to another; then we shall also love our own realm and not prefer another one. Then we shall also more easily recognize our own realm and shall cultivate it without inhibitions.

The mathematics, or objective principles, of painting demand that we should study all aspects of painting, such as colour, form, space, plastic effect, light, naturalism, cubism

etc., in order to recognize that in all the same mathematical rules and exceptions to the rules are valid; although superficially these realms may seem quite different from each other. As our acquaintance with all these aspects grows, knowledge of our own realm is made more easy to us, especially if, at least theoretically, we value them all equally.

It should be remembered that the mathematics of painting consists in no more than the disciplining of the feelings or the introduction of order into the chaos of feeling. The same consideration, therefore, should be given to it as to the feelings. In occupying ourselves with the mathematics of painting we should do so without feeling, that is, without enjoyment; and feeling, on the other hand, should comprise the laws, or mathematics, of painting.

The strongest vigour of law, that is, of mathematics, leads to the greatest release of feeling, and vice versa.

Only the strongest compulsion of the law makes possible the greatest degree of liberty. Where both are balanced, where both are of equal value, the possibility of realization is greatest.

None, however, must become an aim in itself, for then the others will deteriorate.

The view that art is created only out of feeling results in the cultivation of feeling as an end in itself and leads to disorder and impasse.

The view that art is created primarily out of knowledge of the principles results in the cultivation of the mathematics as an end in itself and leads to lack of feeling and again, impasse

Of course, absolute harmony or an absolute balance between feeling and law is scarcely possible, but the more equal the participation of each, the more harmonious the work and its effect.

Those who yield themselves to the ^{law} ~~principles~~ with their whole power of feeling will experience all its beauty.

Those who abandon themselves to feeling with the whole power of logic or law will experience all its beauty.

The most important thing for the pupil is not to surrender to the individuality of another artist. The most important thing for the teacher is to be nothing but the interpreter of the mathematical or objective ~~laws~~ principles.

The feelings are realized in a work of art in the specific quality of forms and colours, and this quality conforms the more with the expression aimed at by the feelings as the rules are observed.

Similarly, the rules are realized in a work of art in the special quality and relationship of forms and colours and this quality conforms the more with the expression aimed at by the rules as the feelings are controlled.

Feeling is unconscious, knowledge of the rules is conscious.

In so far as one knows the laws one can determine the means necessary to express the effect desired by feeling, so that feeling becomes at once conscious and realized.

The least degree of feeling already represents consciousness as opposed to unconsciousness or insensibility, so that feeling is in itself already knowledge, and knowledge in itself feeling. The difference is only one of degree. We describe as feeling that of which we are scarcely, or not at all, conscious, and knowledge that of which we are conscious. The more conscious we are, the less we are aware of feeling, the less conscious, the less we are of knowing.

It is absolutely necessary to stress the fact that art is as much a matter of knowledge as of feeling; for the opinion is still widespread today that art is only a matter of feeling and springs only from feeling as opposed to science, the latter being a matter of knowledge and having no connection with feeling. We must understand that the difference between art and science is this: that art stresses the individual way of applying the objective or mathematical laws, while science stresses the objective, logical-mathematical laws. We must understand that art and science spring from the same source, and are closely connected with each other. It is necessary to recognize that a scientific work can as little eliminate the individual character of its author as an artistic work can leave the objective rules, (or that which we call

mathematics in this book,) out of account.

All this must be stressed, for the belief is still current that anything resembling consciousness, deliberation, theoretical knowledge, can only be harmful to artistic creation. In reality, not even the seemingly most intuitive artist can create without knowledge, deliberation, and experience. It is usually forgotten that knowledge must exist before a work of art can be created. The mere fact that blue and yellow mixed produce green is knowledge. The whole sum of an artist's experience is his knowledge, or the knowledge which has become so integrated with his whole being that he seemingly paints without any knowledge of deliberation. Just as we form sentences, once we know the meaning of each word and the language in general, seemingly without having to think, so the experienced painter, having learned the means, paints seemingly by intuition, without having to think consciously about their application. Some people are very much afraid that, by acquiring conscious knowledge, they will lose ~~intuition~~ intuition, or what is called feeling. Unfortunately, they are not afraid that without conscious knowledge they will be quite unable to produce a harmonious work of art.

~~Of~~ Of course, where the one or the other predominates, the result will be unsatisfactory: it will be either too ~~sober~~ sober or too chaotic.

Balance - balance between the two must be sought and achieved. It is possible to achieve balance in a work of art,

however, only by cultivating both elements equally: command of the objective principles, that is, of the mathematics, of painting, and also command of our own possibilities, that is, knowledge of our individuality.

In the recognition of our individuality, the knowledge of the objective principles is a great help; we may say that, without knowledge of the rules of painting, we are unable to know our own individuality, or, at least, that it is much more difficult to acquire knowledge, first, of our subjective character, and then, of the rules. A poet cannot make a poem if he does not know a language. Language is the foundation on which the personality of the poet develops. The mathematics of painting is the foundation on which the personality of the painter can develop.

I. General Remarks.

The objective principles, or the mathematics, of painting are one with the laws of optics, as painting has its basis, or starting point of representation, in the realm of visual phenomena. These laws are, as far as we know them through physics, always the same. They are the same, no matter what motif is represented. They are the same, no matter what trend in art is followed. They are the same also in sculpture, which, like painting, is concerned with visual phenomena.

Although in sculpture the third dimension is apprehensible through touch, the objective principles of sculpture are also ruled by the laws of optics, to which are added the laws of physics: the laws of touch.

Of course also the chemical laws affecting the materials, colour, canvas, foundation etc., must be taken into consideration, but these will be treated only summarily in this book, as they belong to the technicalities of the science of painting.

On the whole, this treatise on the objective principles of painting will deal little, if at all, with the various media and techniques, as oil, tempera, water colour, etching, wood-cut, lithograph etc., since the same objective principles are applicable to all. Difference of material, and difference of technique in the use of the same materials, are only external differences. The inner laws remain the same. Although the scope of expression is determined by the character of ^{the} material, and

although the artist may strive consistently to bring out the special qualities of a material, the objective principles remain the same, (In wood-cutting, for instance, the inherent qualities of the material are best displayed if the incision of the knife in the wood is not camouflaged, but is used as an effect. The same is true of wood-carving, where the rendering of form contrasts with that achieved by sculpture in clay or stone).

Nevertheless, this tendency to exploit the nature of a material must not become the artist's first concern, or he may be led into mannerisms which will diminish the force of expression and obstruct the application of the objective principles. There is less harm done if an oil-painting resembles a water-colour, than if an oil-painting and which does not pretend to be anything else, offends against the mathematical laws of painting. The best thing, of course, is to establish a balance between the specific character of the material and the mathematics of painting, between knowledge and feeling; to bring all elements equally into relation with each other - unless, of course, the task or problem proposed be precisely the stressing of a single element. (He, for instance, who wishes to emphasize colour, will subordinate form, light and space.) Even then, the objective principles remain the same. A picture which emphasizes colour, or another in which form is of chief significance, or a neo-impressionist picture which stressed

light, all have to obey the basic ~~xxx~~ mathematical laws of painting: otherwise they will be chaotic. An artist who commands knowledge of the mathematical laws may deviate from nature, or from what we regard as natural objects, as to form, colour, or light. He may paint a sky cherry-red, a human head with only one eye and lacking mouth or nose, may reverse natural proportions, may take as motif ^{the} ~~that~~ abstract forms of geometry, and he may yet produce works of art of the greatest harmony and power.

The logical laws of nature are active within us, if not always consciously apprehended. We often feel, without being able to say why, that one thing realizes more fully than another the purpose for what it is intended. We see at once that an animal with only three legs contradicts the laws of statics. Or if an ant were to try to move a brick, our instinctive regard for

~~the law of leverage~~ would make us recognise it as a mad endeavour and laugh. Just so we know instinctively that one picture is better, that is, more correct and therefore more organic, than another, without being able to say why.

In this connection it must be stressed, however, that a picture in which the fundamental principles of painting are observed in less degree, is, in itself, not of less value than one in which the principles are observed in greater degree. In themselves they are of equal value, for each is the expression, the consequence, the effect, of the causes that

produced it. From this standpoint, neither of the two can be different from what it is, and if you demand this you are forcing them into falsity. As to the observance of the mathematical laws, we can say only that the one picture is obedient to these laws in a greater degree than the other, which does not mean that the one is better than the other; for, as I have said, as manifestations, as results of specific causes, they are both equal.

So far as personal taste is concerned, we may prefer the less to the more mathematically constructed picture.

But we are in danger of straying too far from our theme. I only wished to say that no judgment of a work of art can be correct which includes an estimate of value, for what is valuable to one person is ^{of our} value to another. To one, the mathematical laws of painting themselves may be quite unimportant, that is to say, without value, while to another their realisation will be the object of the highest endeavour.

This last reflection leads us to ask the question: what is the use of the mathematics of painting, why take the objective principles so much into consideration, if, in the matter of personal taste, they may just as well be ignored. The answer is: you can, personally, discount the ^{objective} laws, but the consequence of your view is that subjectivity will lose all firm ground on which to stand, all contact with the source of life, so to say. As long as the energies of the individual suffice, all seems to be well; but,

with the supply of nourishment cut off, these energies, soon strained, deteriorate, and the artist perishes in the impasse of his own self.

Therefore, renouncing the principles means renouncing the subjective, renouncing one's own self.

Does knowledge of the objective principles suffice to make an artist, it will be asked. Or are the laws only an assistance?

The answer is: that which makes an artist cannot be decided, since different people have different ideas of what an artist is and everyone expects and demands something different of him. To the name of artist are attached valuations which can only be of a subjective nature and that artist is considered greatest who expresses in the fullest degree the subjective feelings of the spectator.

If, however, we regard the artist as a man who knows his job, ~~and knows his~~ - in our case, he who masters the technique of painting and is able to express by its means whatever he pleases, - then we must say that it is foremost ^{the} command of the objective principles that enables him to do this. We may even say that, the more perfect his command of the ^{principles} the more perfect his ability to express feeling. And, to

draw the extreme conclusion, absolute command of the laws and absolute sensibility are in reality one and the same thing.

Paintings which have stood the test of time, or better, those works which, through the centuries, have not lost their effect, which are more timeless than others, prove that they have complied in a high, or in the highest, degree with the objective principles.

The objective principles are timeless, while the subjective feelings vary with the times. What gives those timeless works of art their lasting power is not so much the subjective feeling of the artist as the objectivation of this feeling in accordance with the impersonal principles, whereby the time-conditioned, mutable, individual feeling receives its timeless validity. Rembrandt or Holbein, for example, would scarcely be of interest as artistic individualities if they had not been so objectively law-abiding. Here, we may refer to these objective principles by the name of "naturalism", first, in order to give the word naturalism, uninfluenced by trends, its correct meaning, and, secondly, to stress that the objective principles correspond most closely with reality in so far as they spring from it. Thus, expressionism or cubism, if the laws are observed, is also naturalism, as is the art of Courbet, which has been wrongly termed so for its attempt to represent natural objects in a manner freed from conventionality. It was not for

this reason that Courbet painted in a naturalistic manner, but because he rediscovered the objective principles which had been lost in the subjective convention of his time.

As we have observed above, the objective principles impose no restriction on the choice of motif, so that a composition of spots of colour may be as naturalistic or abstract as a so called real object. To refer to the representation of geometrical forms such as circles, triangles etc. as "abstract painting" because such motifs are adopted in preference to "real" objects, like trees, tables, chairs, men and animals, is superficial and does not accord with the deeper meaning of the term "abstract".

If we take as a criterion the timeless, objective laws, the strict observance of which is in accordance with the laws of nature, we call it NATURALISM. Those paintings as well as examples in the arts of sculpture, music, architecture etc. which do not conform with the objective laws of nature are therefore UNREAL. Thus the reason for describing Zola's work as naturalistic is not that he takes labourers and peasants instead of gods and water sprites as subjects for his novels; nor is Kandinsky abstract because he paints circles and lines in preference to peasants. Both works are naturalistic because they observe the objective principles. The picture with a concrete subject matter is unreal or abstract if it does not obey these laws and so too is a painting consisting of geometrical forms, if the optical laws of nature are not observed in it.

Why this is so can only be understood by those who have knowledge of those laws, and to demonstrate and explain them is the purpose of this book. In it we shall ignore all that which properly belongs rather to the sphere of the subjective than to that of the objective, as we wish to avoid the mistake of representing personal preferences or aversions as generally valid rules.

The so-called laws of composition, for instance, belong, above all, to the more subjective sphere, as do harmony of colour, and those tendencies that reflect the times, which, as we have already said, cannot be regarded as fundamental. They vary with the times, and are in reality only preference for one or another object of representation. Trends, or 'isms', as they are called, are very important as factors of development, for they involve the discovery of new objects of representation. Cubism, for example, revealed that geometrical forms are suitable for artistic representation; the impressionists discovered movement as an object of representation, the neo-impressionists light, and so on. All 'isms', however, have the same basis, that is, the objective principles, which are a discovery of physics.

II. Space - Light - Colour - Form.

The objective principles of painting (or of the other arts) can all be resumed in the single term 'space'.

In painting, the visual sense alone is involved in the treatment of space; in sculpture the sense of touch is employed too; in architecture the purpose for fitness must be considered. We are not accustomed to regard the purpose of painting or of the plastic arts as practical. The decorative purpose of such art has, however, a practical aspect, since the urge to decorate is an integral part of living, and so we see the influence of the arts in all spheres of human activity, in the religious world and in the world of industry, trade and commerce alike.

Space becomes visually perceptible by the simultaneous operation of light, form, and colour. It is not possible to perceive space if one of these elements is absent. Although in some schools of art one element may be stressed in preference to others, as, for instance, light was regarded as the chief factor by the neo-impressionists - nevertheless form and colour also are present in their work. If the abstract school, with its concentration on spots and lines and neglect of concrete forms stresses colour, yet form and light (as light and darkness) are still there. The very school which endeavours to eliminate light (as light and shadow) yet produces

some effects of light by the contrast of light and dark and the different brightness of the colours, quite apart from the fact that an external source of light (daylight or lamplight) is always necessary to make the picture visible. Light, form, and colour join in the struggle against darkness and invisibility, and draw the objects out from it by making them visible and distinct one from ~~the~~ other.

see plates
A. 1.

The Light falls on those surfaces of the objects which lie in the path of the light-rays, illuminating them, so that they are divided from and stand out against the dark surfaces. Thus light and darkness can be perceived three-dimensionally. In two-dimensional space, however, light is apparent in the lightness or darkness of colours and tone-values.

A. 2.

The Form separates light from darkness or the lighted surfaces from the dark, by defining the extension of light and darkness. The lines which separate the two are termed the contours.

A. 3.4.

A. 5.6.

The Colour is the third factor by which perception is enhanced. Where two surfaces are identical in shape and light, they can be distinguished from each other by the use of different colours.

Interaction of the three elements produces a great variety of nuances. Surfaces which receive the same degree of illumination, for example, may differ in shape and colour; surfaces which agree as to light and shape may differ in colour; surfaces which are identical in colour may differ in shape and light etc.

LIGHT

2)
see page 18.21

Threedimensional

Twodimensional

FORM

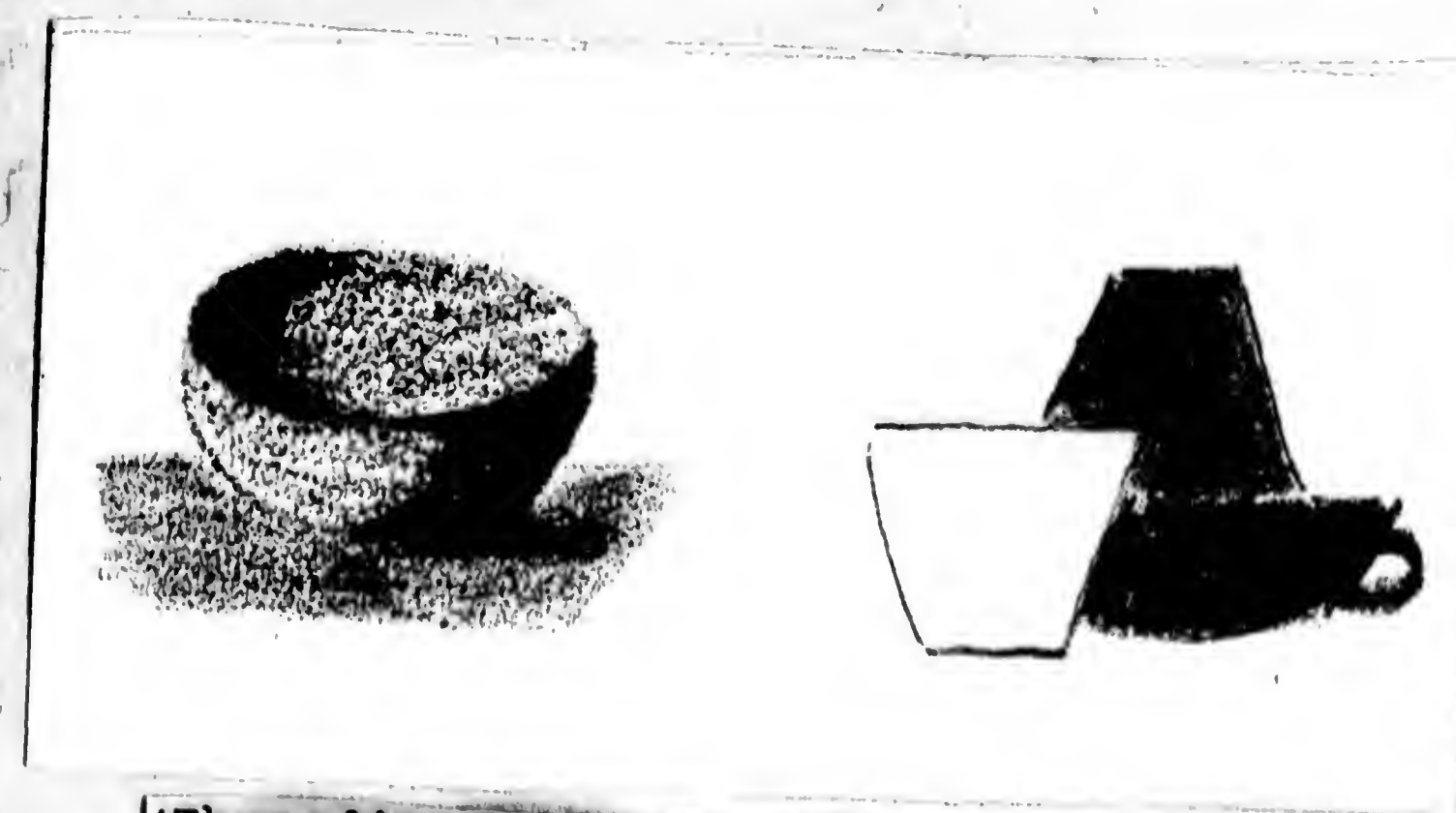


4)
see page 18.22

Threedimensional

Twodimensional

COLOUR



Threedimensional

Twodimensional

6)
see page 18.23

To make perception possible it is necessary that in at least one of these elements the surfaces should vary from each other. Where surfaces are identical in all three elements, differentiation or spatial effect - for visual differentiation and spatial effect are the same thing - is impossible. Where surfaces differ in all three elements, light, shape and colour, perception or spatial effect is strongest. The fewer the differences between the surfaces with regard to these three elements, the weaker the perception or spatial effect. Strong differences produce strong contrasts, weak differences - that is, greater equality - weak contrasts. Consequently, spatial effects are effects of contrast.

The more varied the contrasts or the differences in form, colour, and light, the more rich and vivid the effect produced. In nature no form, light or darkness, no colour is identical with another. Even geometrical forms, such as triangles and circles, which are seemingly similar in shape, light and colour, are not exactly alike.

From the above it may be seen that space, or spatial effect, is created by difference, and the greater the differentiation the stronger the spatial effect. But this is only one aspect of the matter; for the differentiated parts, which we shall speak of as 'individualities' must be brought into relationship with each other, but in a way that does not obliterate the differences. In other words, a strong differentiation and a strong unification of the individualities is necessary, in such a way

that they do not lose their essential qualities.

The unification produces the whole, the totality, the representation, the picture. The differentiation of the individualities secures them their special qualities within the totality and creates the parts or details. There thus results an equal emphasis and ~~and~~ balance between the whole and the parts.

The relationship between the parts themselves is therefore the second pre-condition of spatial effect, since, as we have already said, spatial effect is created by differentiation. Differentiation alone, is impossible. Differentiation is only possible, if at least two lights, two forms, or two colours are related to one another by difference. A single light area on a single dark one is already a differentiation, but a single light area in isolation cannot be imagined or perceived. Differentiation, separation, mean always relationship. Difference in itself is as impossible as separation in itself. The question now is, whether in a picture the element of union or that of separation, of totality or of individuality, is predominant, or, if a balance between the two has been achieved. If totality is prevalent the effect produced is one of too much quiet, too little contrast; the parts ~~have~~ have been placed at a disadvantage by the whole and do not achieve their full effect. In the reverse case, totality is not sufficiently stressed: the picture has an unquiet, distracted effect. If both elements are equally emphasized the effect is a harmonious one.

Some representation, it is true, demand the predominance

of one element over another: thus the representation of a street at night demands that the whole be more emphasized than the parts. But even there it is necessary to keep everything in the right proportion for the required effect, otherwise the emphasis of one part will be felt as a defect.

I will now sum up what has been said so far about space. I wish to draw special attention to it, for it is the first of the objective principles, or mathematical laws, of painting.

1. Light, form, and colour interact simultaneously. They define, light, and colour the objects, making them perceptible and thus creating space.

2. The greater the differentiation with which the objects are defined, lighted, and coloured, the richer in contrasts, the more lively and powerful, will be the picture; the less the differentiation, the poorer in contrast, the more monotonous the picture. This is the problem of separation.

3. The element of relationship or unification. By this, the differences between the parts or individualities should not be obliterated. Predominance of one element means suppression of another. The practical application would be as follows:

I. As to light: first of all one must find out which parts are most strongly and which least strongly lighted, so that one can grade the intermediate differences between the two extremes, which will represent the poles of the illumination. (In works where it is not desired to emphasize the element of light and thus to consider light and darkness, the lightest part is the

*see plates
A. 1.2.*

whitest, the darkest part the blackest). In the visual appearances of things there is always one part that is lightest and one that is darkest, the former g being nearest to the source of light and receiving the most direct illumination, the latter being farthest h from it and thus receiving the least illumination. A clear determination as to which is the lightest and which the darkest part makes possible a clear, ordered control of light and darkness in a picture. If this is neglected chaos will result.

*see plates
A. 3.4*

II. As to form: one should get a clear idea as to which forms are least and which are most similar to each other. The clearer this idea, the better will one be able to arrange the intermediate grades of form, the clearer will the formal element in the picture become. In this way one also attains a greater abundance and multiplicity of forms and avoids formal monotony. In every visual appearance, one part will be least similar in form to the rest. This part will have to be the formal accent, as with light the most strongly lighted part is the accent of light, the darkest part the accent of darkness.

In form, contour, as we have already said, is the determining factor, being the linear definition of the parts which divides them formally from each other. This aspect of painting is called drawing (in the technical sense).

Here I wish to point out that drawing means putting borderlines between the formally separated or differentiated parts or individualities of the picture. Drawing is therefore linear.

Everything that is not linear is beyond its sphere. It is wrong to regard a picture executed in charcoal as a drawing. It is a painting in two colours, in black and white. On the other hand, a contour made with a brush in some colour or other is not a painting but a drawing.

see plates III. As to colour: attention should be paid, first of all, as to which coloured part is most distinguished from all other coloured parts, and also which coloured parts most resemble each other. The part with the greatest degree of differentiation constitutes the accent of colour in the picture. Further, however, the area of the most brilliant or purest colour must be determined as against the ~~most important~~ one which is least so. The scale of colours in the picture extends from the brightest to the dullest parts, from the most to the least, differentiated. The more clearly these differences are brought out, the clearer and more harmonious will be the colour effect. Thus one will first of all distinguish the local colours of the parts from each other.

IV. The parts or individualities must be characterized as clearly as possible by their local colours (that is, by their individual colourfulness), in the first instance without considering the details, - underpainting them, so to say. They should also be divided as clearly as possible with regard to form, by the contours, and also with regard to light (light and darkness). In this way one will have created a sort of colour-, form- and light-foundation on which the work can proceed. The more consist-

ently this foundation, or first stage, is made, the more easily we can build upon it the second stage of which we shall speak presently. According to the task you set yourself, the first stage will already have to emphasize either form, or colour, or light, so that it may be seen at once which of those elements predominates. If all the elements are to receive equal attention, one must be able to recognize immediately that this was the purpose.

V. It is essential that each stage should be executed consistently, so that, as a stage, it is complete in itself. And if the task is only to embody the principles so far discussed, of the foundation sketch, the picture will be complete in itself, if this task has been fulfilled in all its aspects. One must not develop some parts to a further stage while others are still in the first stage and others again are even less advanced. This would result in a confused picture and the unpractised pupil would have great difficulty in finding his way out of the confusion. It must be stressed again, as a most essential point: Don't mix up different stages! In building one cannot construct the foundations and at the same time, ~~construct~~ ^{(somewhere away from it,} part of the wall or the roof, or an ornamental detail; one has to construct in order the foundations, then the wall, then the roof, etc. In just the same way one must not mix up the stages in painting. Further if, for the sake of speed, you build in sections, you must ensure that each part develops logically from one stage to another. It is the same with a picture. If you have a great

command of the objective principles you may begin where you like. Then you may, as when building in sections, finish one section in all its detail, while barely indicating another. It is a matter for the individual, how he proceeds with regard to the objective principles. Then you may begin with whatever part you choose and mix the stages up or not. But in this book I am attempting, on the logical basis of the laws, to reveal a simple and clear way which is as objective as the laws themselves.

By making the execution of the foundation sketch the first stage in the above sense one avoids the danger of emphasizing detail, a thing which every beginner is prone to do. At first one does not, as the saying goes, see the wood for the trees, one becomes confused and loses the large effect. For instance, if you wish to paint a tree as part of a composition it is better to give, if first, the main outline, the main colouring, and the general distribution of light and darkness, and only then to add the separate leaves, than to do it the other way about. It is easier to present the whole if you proceed from the whole to the detail than if you proceed from the part to the whole. For the whole is nothing but the allotting of places to, and the arrangement in their places of, parts. If I know where each detail belongs I put it there with more assurance than if I have first to look for its place. But, as I said before: an artist who has mastered the laws can begin with the leaves when painting a tree, even though it seems illogical.

VI. Just as one should not confuse the first and second and all further stages of which I shall speak presently, so one should not confuse the problems in any one picture. If form is to be emphasized, all individualities or details of the picture must emphasize form more than light or colour. There will be chaos if form is stressed in one part, colour in another, and light in a third.

The same is true of different tendencies in one picture. There is chaos if one part is impressionist, another cubist, a third abstract, unless the artist's purpose is to make a composition out of these very differences.

Once more I wish to stress that the purpose you set yourself must be kept to as singly as possible, be it stages, trends, or emphasis of form, colour, or light. This is the supreme law! The more purely it is expressed, the clearer and more harmonious will be the effect.

III. Hard and Soft.

The first stage in the creation of space, which we have already treated, consists chiefly of the application of the laws of two-dimensional space, i.e., of ^{plane-}surface. But this includes also the laws of three-dimensional space, for by the overlapping of certain parts of the drawing some forms are thrust backward, others forward. The brighter colours push the duller ones backward, the lighter planes the darker ones, and conversely, the larger planes the smaller ones, etc., but at the present stage all this is ~~not~~ still subordinated to plane-surface-effect.

Now we have to deal with another law of great importance, which cannot be dispensed with either in plane or three-dimensional space. It is a law on which is founded the variety of relationships that exists between the individualities, a law which arises in the main from the effects of light: it is the law of hardness and softness. Hardness and softness can be compared to strength and weakness.

Light brings things out from darkness by illuminating them. Darkness, which eliminates all perception, can be regarded as ^a plane, without height or depth, an absolute plane upon which objects lie, undifferentiated, alike in size, height etc., neutral. As soon as light is admitted, these different objects are struck by the rays, and those planes which lie

in the path of the rays are lightened up, made visible, and differentiated in greater and less degree from the dark plane. Simultaneously, the local colours and the forms also are differentiated. Those parts which receive the light directly and are nearest to its source are the most strongly lighted and consequently provide the sharpest separation from the dark background and the strongest contrast. It is there that the contours will be most precise and visible, as if a sharp knife had cut the lighted parts from the background. The light parts will be most distinctly separated from the darkneses, and the difference between the local colours will be most marked there; the lighter parts thrusting the darker ones most strongly backward and creating the maximum distance between them.

This occurs when the light shines into the picture from the direction of the spectator. But if the light shines out of the picture towards the spectator the dark parts will be in the foreground and will thrust the lighter ones backward. Things against the light are dark, things in front of the light are light. Consequently, the sharpest separation, the strongest spatial effect, will be where the greatest hardness is. The place of greatest hardness catches the eye first and seems therefore the nearest to the eye. In two-dimensional space, it is the light or dark colours and tones which have this effect. Those parts however, which are least exposed to the light are the most weakly separated from the background or darkness. There, lights, forms, and colours melt into one another, some-

times to such a degree that they are scarcely distinguishable; sometimes the differences vanish in a general darkness in which forms, colours and lights are scarcely definable. It is as though the strongly lighted, coloured and defined forms, that is, the hardnesses, disappeared and softly ~~in~~ melted into one. ~~xxxx~~. It is those softer areas which bring about union with the background and sometimes neutralize every spatial effect. From the fact that the softnesses eliminate and the hardnesses create space, in the three-dimensional sense, arises the whole variety of relationships between the parts or individualities. In the soft or less distinguishable areas, things fuse, as it were, and unite to create the totality of the picture. They put their individual differences and ~~quit~~ qualities in the background, for the benefit of the common purpose. But in areas with hard definition, the individual difference of quality of the parts becomes apparent. The totality of the picture must be restricted in favour of details and the rights of the parts preserved. Where there is a balance between hard and soft parts the picture will be harmonious and the effect of space logically achieved. Otherwise there will be chaos as to spatial effect: objects or parts which should recede come forward and vice versa, and the spectator is confused.

see plates:
B. 3.4. 7.8
C. 3.4.

The same holds good of representations where two-dimensional space, that is, ^{plane} surface, is more emphasized than three-dimensional space. As we have already said, in the ^{plane} the laws of three-dimensional space are less stressed, though remaining valid.

Similarly, in three-dimensional space, the plane is still effective, though less emphasized.

The effects of hardness and softness are made especially manifold and varied in so far as the three elements, colour, form, and light, are not always combined equally to produce any one hardness and softness. When they do so unite, the effect is strongest. But sometimes a hardness produced by colour may be softened by a contradictory softness of contour, i.e., of form, so that the strong spatial effect brought about by the separating colours is softened by the uniting contour. On the other hand, a hard contour may be softened in its effect by a less hard separation of colours.

The same is true of light. The hardest contour can be made soft if, for instance, the colours or lights separated by the contour resemble each other strongly, that is, if they have the same, or almost the same, tone-value, or, as we say, 'valeur'. Colour-values are something different from tone-values. Colour-values are differences of colour, tone-values are differences in the light and darkness of a colour. A red set against a blue of equal light may be separated by the hardest contour; it will still be less defined than if the red is dark and the blue ^{the contours being the same.} light. But if there is a greater degree of relationship between the colours, the light or darkness of the different colours being equal, the hardest contour is still less effective. Thus the same hard contour will seem harder between a blue-green and yellow-red of equal light than between

an equally light blue-red and reddish-blue.

It is the same with the other two elements, colour and light. Strongly contrasted colours may be made less hard in effect if the contour is soft, and still less hard if they flow into one another so that there is almost no contour. The softer the contour or distinction of form, the less distinctive is the separation of the two colours and the spatial effect created by them. If, beside having soft contours, the colours are closely related and show little difference as to light or darkness, they become still more united, and discrimination of space is minimal. Thus a greenish yellow may be so united to an equally light yellowish-green by a soft contour or a hardly visible separation that there is almost no creation of spatial effect.

As to tone-value: bright colours must not be confused with light colours, nor dull colours with dark ones. Many bright colours may have a darker tone-value than dull ones. Bright colours are those only which have fire or shine in them. Cadmium orange is just as dark as light ochre, but bright ochre, on the other hand, is not. Dark vermilion is just as light as English red, but brighter.

It is the same with light.

Two differently coloured parts of a picture, separated by a clear and precise, that is, hard, contour, may be strongly united by equal light illumination and produce a weak spatial effect. If weak contours and related colours are used, equal

HART - SOFT

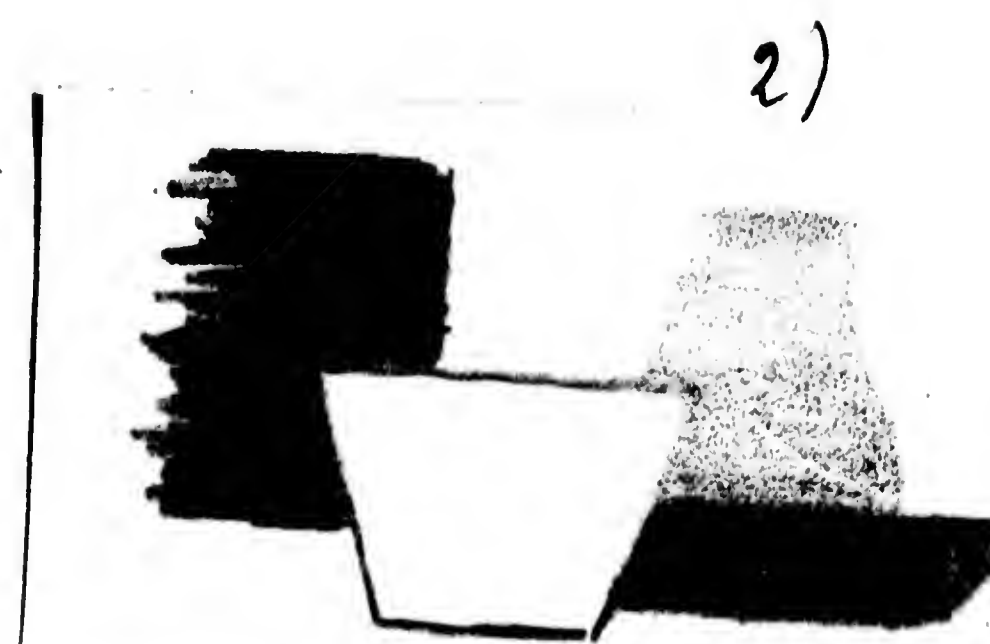
SPACE THROUGH HART AND SOFT

ELEMENT LIGHT



THREE- DIMENSIONAL - Light and shade

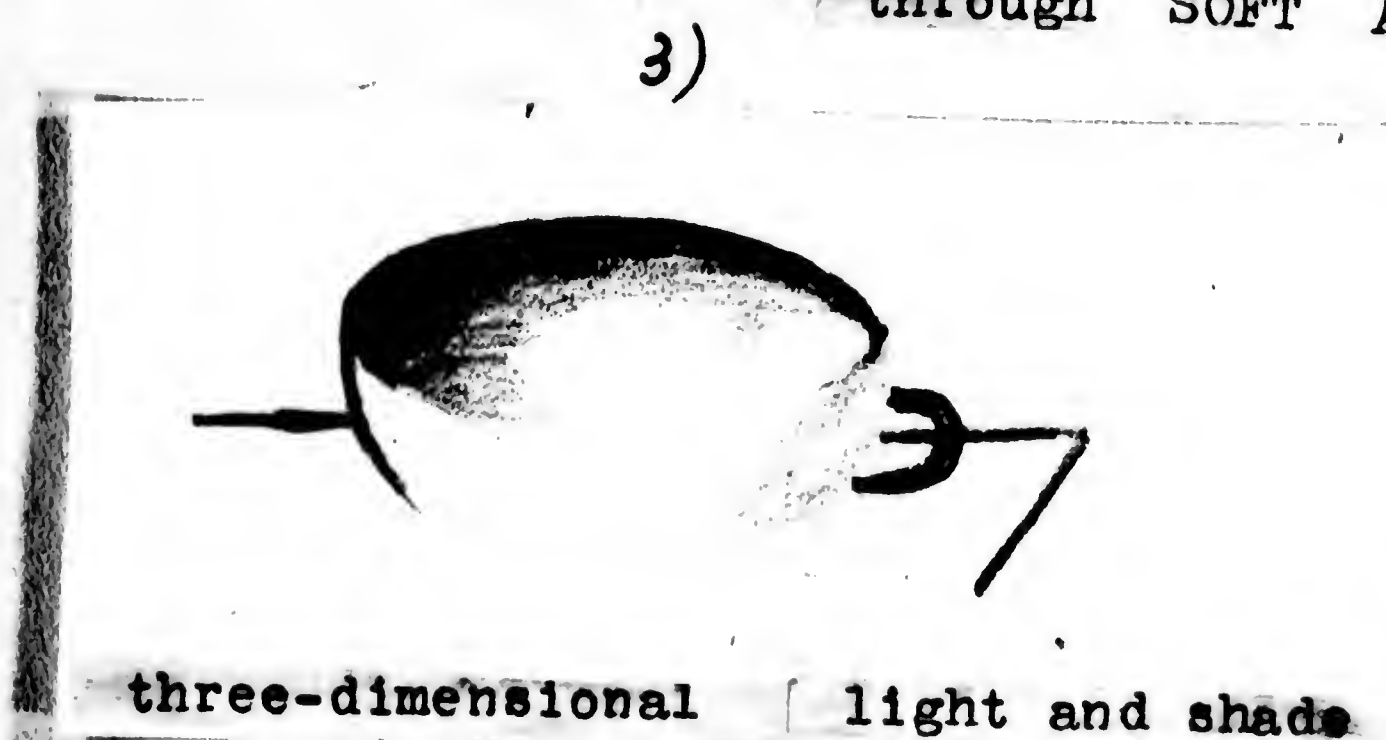
see page 33. 35. 36.



two-dimensional - light and dark

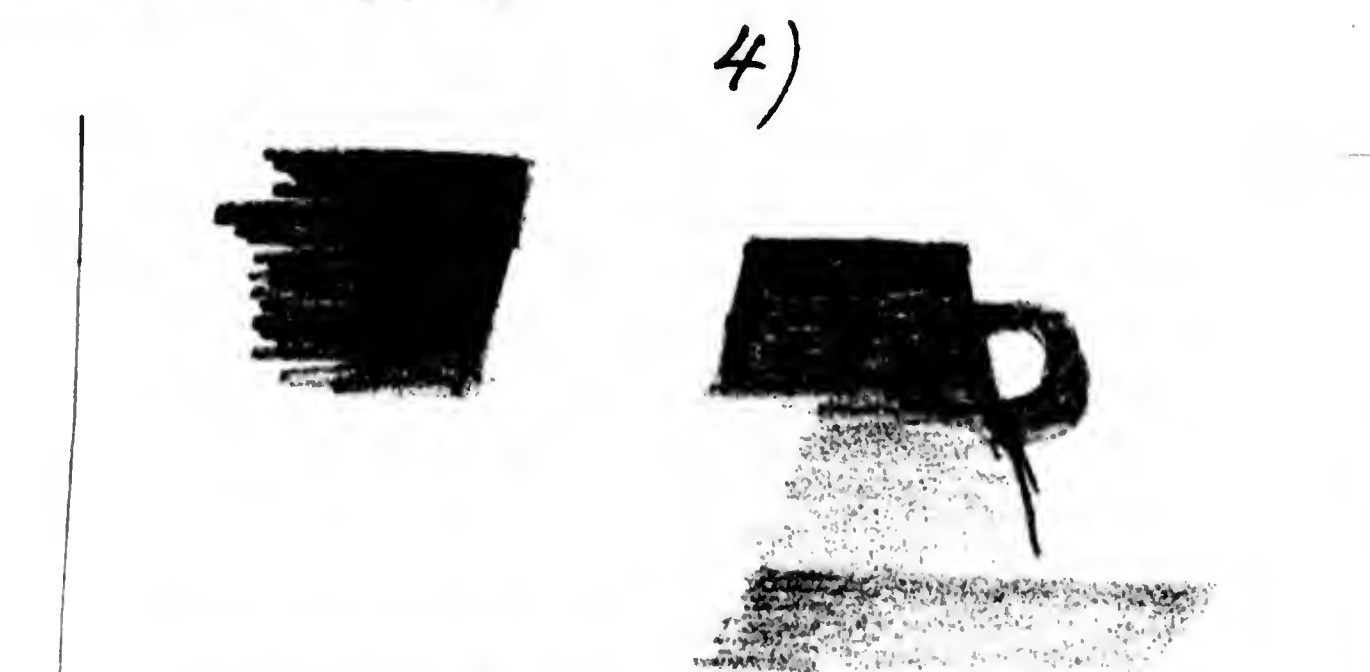
see page 33. 35. 36

example of wrong space representation through SOFT AND HARD Element Light



three-dimensional light and shade

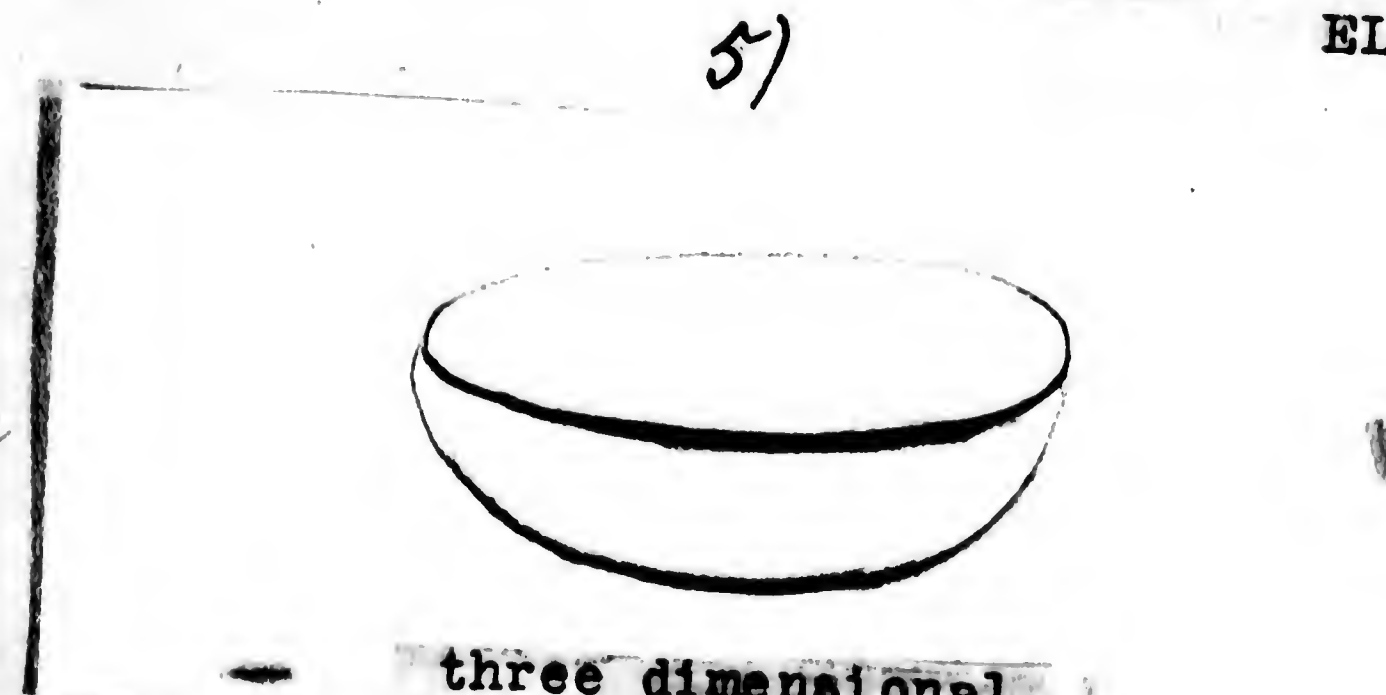
see page 29.



two-dimensional - light and dark

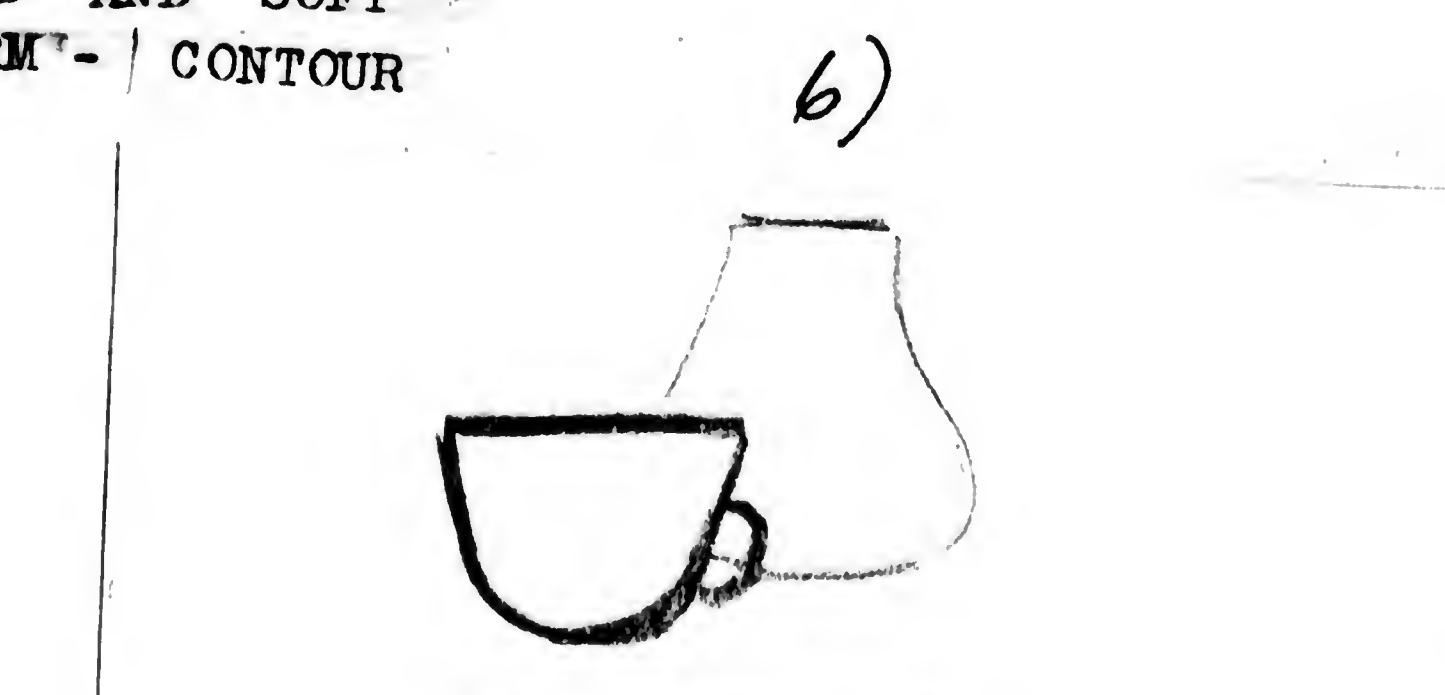
see page 29.

SPACE THROUGH HARD AND SOFT ELEMENT FORM - CONTOUR



three dimensional

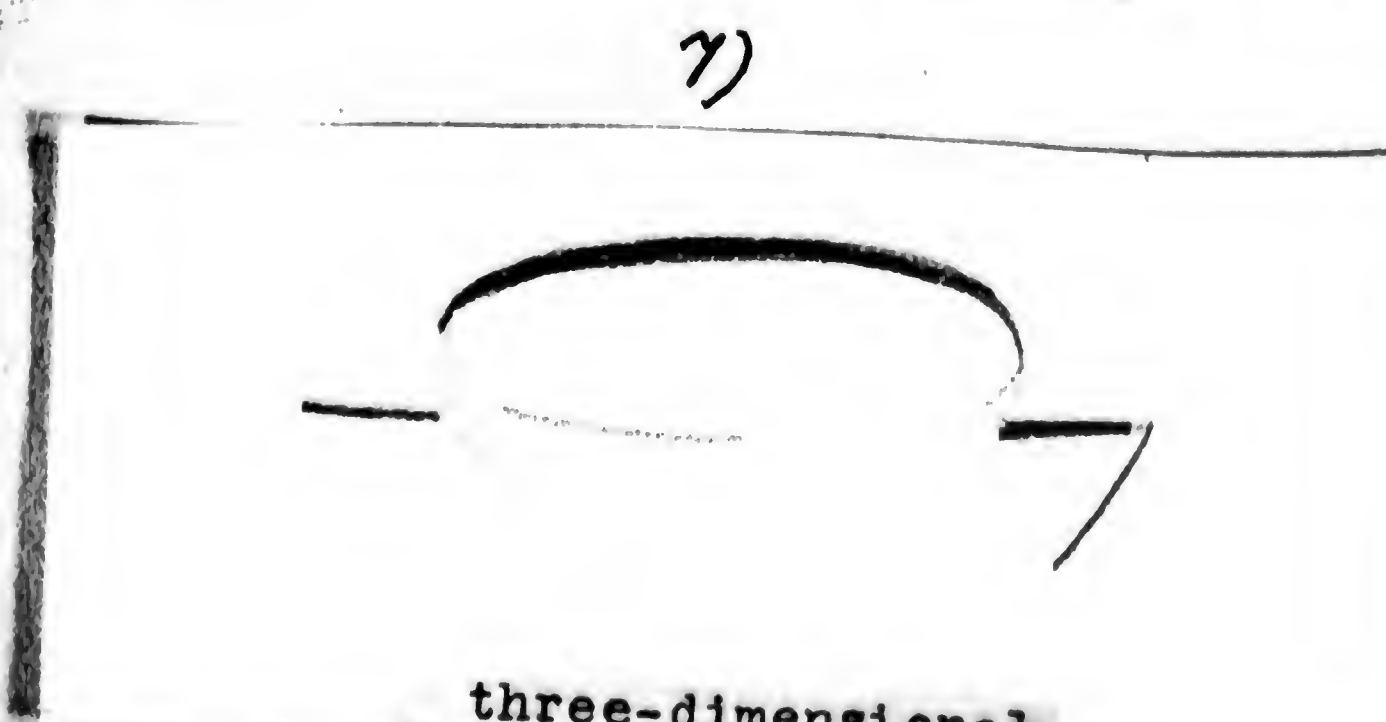
see page 33. 35. 36



two-dimensional

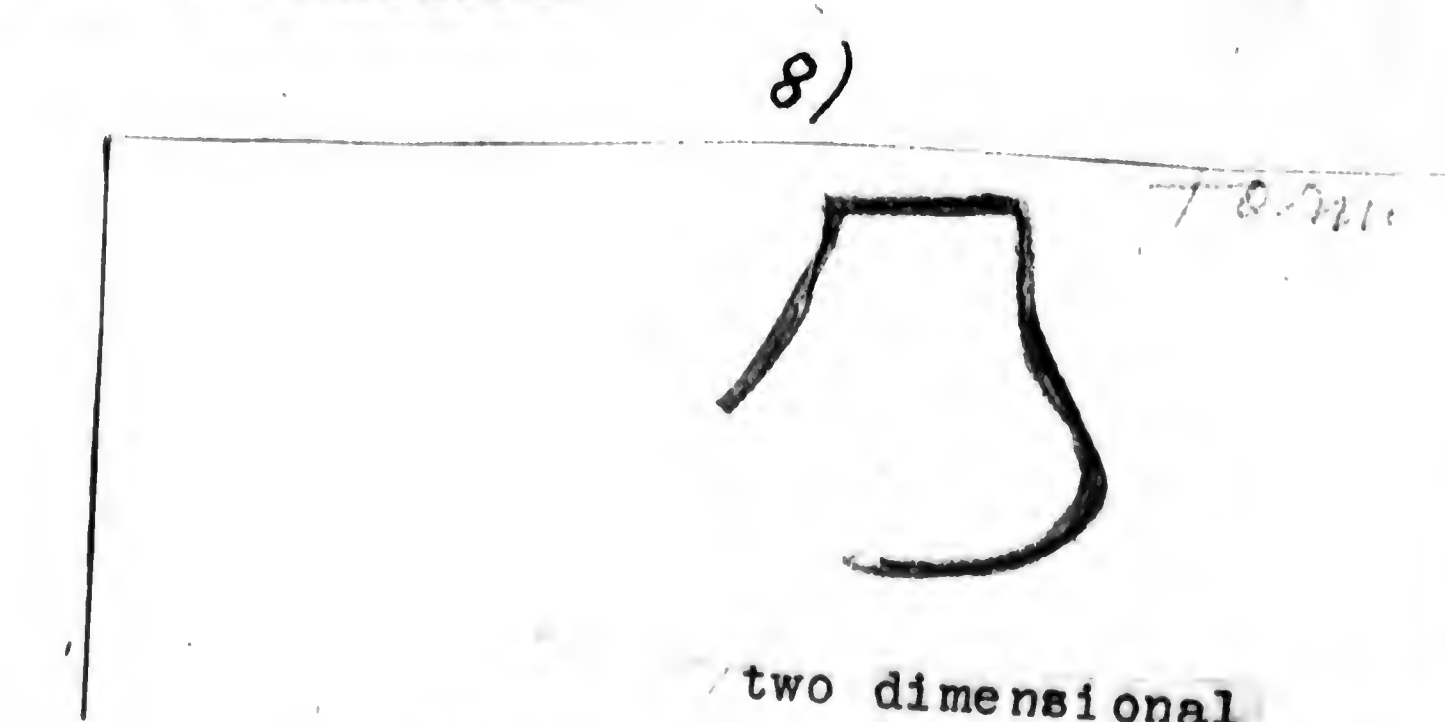
see page 33. 35. 36

EXAMPLE OF WRONG SPACE REPRESENTATION



three-dimensional

see page 29.



two dimensional

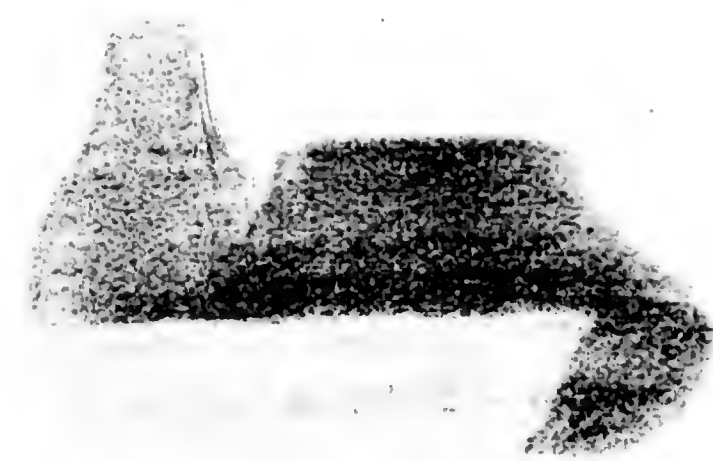
see page 29

ELEMENT COLOUR

see page 33-35-36 "



three-dimensional



two-dimensional

2)

Example of wrong space representation



three-dimensional

3)

see page 29.



two-dimensional

4)

illumination will almost entirely eliminate spatial effect. As we see, there results from this interplay of hard and soft, that is, of differences and similarities, of division and union of form, colour, and light, an enormous range of possibilities for the creation of space in the three-dimensional sense.

We may summarize:

- I. Hardness is separation.
- II. Softness is unification.
- III. What is separated catches the eye most and consequently thrusts back what is less separated, so that the nearer we wish a part of a picture to appear, the more separated it must be and the harder it must stand out from the other parts: Firstly, by hardness of contour; secondly, by contrast of light and dark; and thirdly, by difference of colour.
- IV. What is unified strikes the eye less or not at all, and is pushed back by what is more separated or stands out harder, so that the more remote any part of the picture is desired to appear the less hard must it stand out from the other parts, the more must it be one with the background: firstly, by softness of contour; secondly, by softness of light and darkness; and thirdly, by softness of colour differences.

The practical application is as follows: After having completed the first stage, as already discussed, one will note that these laws relating to hard and soft are already applied in part in the first stage, by virtue of the overlappings, the relationships between light and darkness, and the differences of colour.

and one will have consciously to balance and grade hardness and softness in the second stage of the picture.

see plates
B. 5.6.7.8

I. We note which parts are most distinctly separated by the hardest contour, and which have the softest contour, that is, are most united in form, and then grade the other parts accordingly within this range of hardest and softest.

C. 1.2.3.4

II. We note which parts stand out hardest, that is most distinctly or differently in colour, from their surroundings or the whole of the picture, and which are most united in colour, that is, softest and most related to their surroundings and the whole. Between those two poles the whole colour range must be set. Once more: tone-values are differences in brightness or dullness; colour-values are differences in colour. Light colours need not be more brilliant than dull colours. There is, for example, a brilliant black and a dull white.

B. 1.2.3.4

III. We note which parts stand out most strongly defined by illumination from their surroundings and the whole, and which are darkest; that is, those parts which are most separated by light or darkness, are hardest, and those which are softest as to light or darkness, are most united. Between those poles we set the scale of light and darkness.

IV. When all this has been accomplished, we have built the framework or scaffolding of our space. The hardest parts - whether the hardness is effected by all three elements or by one or two of them - make the foreground, the soft parts the background. Naturally, there may be soft areas in the foreground,

but these are parts of the parts that make up the picture, details of the individualities of which the picture consists. Thus, for example, the totality of a tree-top is ²part, or an individuality, of the picture. A leaf, however, is part of the tree-top. The same law that is valid for the whole is also valid for the part. The part, of individuality, of the part has its position in the part in the same way as the part has its position in the whole.

Thus the tree may stand out hard in the foreground against the rest of the picture, while some of its leaves stand out similarly against the rest, the whole tree showing the scale of hard and soft just as the whole picture does. Thus, even if some parts of the tree are softer than some other parts, they are thrust forward by the hard effect of the whole tree and so stand out in the foreground.

It must be pointed out here that, however much one or another element - colour, form, light - may be emphasized, attention to hardness and softness is still indispensable if spatial effect in a two- and three-dimensional sense is to be created. As each of the three elements contains the other two, though in subordination to itself, one must be conscious that when, for example, drawing only contours, one is at the same time displaying colour and light, although not so markedly. And that what holds for all three, holds also for one element.

Where form is predominant, a two- or three-dimensional effect can be achieved with contours alone, though light and

colour are still displayed through attention to hardness and softness, light and darkness. Colour, though the same, is yet different, for a dark red, for example, is a different colour from the same red made lighter by being mixed with white. Thus space is created, in connection with form by hardness and softness; in connection with light by lightness and darkness, and in connection with colour by the different hues.

The contours of objects in the foreground will generally be harder, darker, or lighter (according to their position in relation to the light) and more definite in basic colour. Thick, hard strokes on a white ground becoming thinner and lighter, that is, softer, towards the background; or again, light, hard, thick strokes on a dark ground becoming thinner and darker, that is, softer, towards the background: this is the scheme of creation of two- and three-dimensional space through form, ^{i.e.} by drawing. If the source of light, for instance, is to one side of the objects to be drawn, the surfaces receiving the light will have light strokes and contours, while those in the shadow will have dark strokes and contours. If these principles are observed and if one is consistent in giving only the ~~xxx~~ contours in a drawing, these will suffice to produce a complete picture, so that the absence, or rather, the subordination, of colour and light will not be felt.

The same holds good, if colour is to be the chief factor. It is impossible to imagine an area of colour which does not

see Plates
B 5.6.7.8
B.1.2.34
C.1.2.34

B.5.6.7.8

dto

C.1.2.3.4

also contain the elements of contour or form, and light (that is, light and dark, or a grading from light to dark). What is true of all three elements together is also true of colour alone, and where colour predominates, spatial effect in two- and three- dimensions can be created by defining hardness and softness, light and darkness, more or less distinctly one against the other. Thus the tree referred to above would have distinctly separated and distinguished colours, whether light or dark in front, growing progressively softer, that is, more united and less differentiated toward the background. If the source of light is to one side, the parts directly exposed to it will be lighter in colour than those in the shadow.

If light is the chief element, the other two elements also are inevitably present, though less emphatically. What is true of all elements together, is true also of light alone. With light as the chief element, one can create two- and three- dimensional space by grading hardness and softness, light and darkness, and the colour tones. The scheme of ^{the} space would be constructed in this way: in front, the strongest lights, distinctly set off one against the other; towards the background, ~~x~~ increasing darkness and union. Or: in front, the deepest darkneses, distinctly set off one against the other (in form and colour, of course); towards the background, increasing light and union.

If the light comes from a localised source the parts directly exposed to it will be lighter, the others darker.

dto.
B.1.2.3.4

If it is desired that all three elements shall play an equal part in a picture, it is necessary to treat all elements equally and give them like emphasis. If two predominate, the third, though less emphasized, will inevitably be present.

There is an endless variety of combinations, since everyone will use these three elements differently.

IV. Substantial and Unsubstantial.

A second fundamental or elementary principle was touched upon, though not expressly, when we described the first stage of a picture, and again, when we spoke of hardness and softness in the second stage. This is the principle of substantiality and unsubstantiality, which will be the concern of this chapter. The third is the principle of details or structures, and ~~this~~ will be treated in the next chapter. These three principles represent the foundations of visual phenomena.

From these three, all other principles develop simultaneously, are influenced by them and themselves exert influence, thus becoming a foundation in their turn.

All develop and become apparent at the same time. Such separation and separate treatment of them as mine, is only a necessary means of exposition. The assumption of the principles of hard and soft, substantial and unsubstantial, and structures as the basic principles is also only a systematized means to the same end. But this system need not become a dogma, and it is not my wish to deter anyone from regarding the principle of large and small, or that of cold and warm, as the starting point for all others. The principle of heavy and light could also be made the starting point, though it is identical with that of substantial and unsubstantial; 'heavy' would be substituted for 'substantial', and 'light' for 'unsubstantial'.

The principle of reflexes, or that of statics and dynamics, could also be starting points. The important thing is, that classification should not lead to division, and the part become an aim in itself; while dividing, unification should always be striven at, so that nothing stands isolated, creating spatial effect by itself.

It is self-evident that hard is one with substantial, soft with unsubstantial. Instead of substantial and unsubstantial we may, when considering three dimensions, speak of airy and solid, or of heavy and light.

see plates:

D. 1. 2. 3. 4.

E? 1. 2. 5. 6

Hardness of contour makes for substantiality of form; hardness, that is, differentiation, of colour, for substantiality of colour.

D. 5. 6.

Hardness, that is, differentiation, of light, produced through the contrast of strong light and darkness, makes for substantiality of light.

E? 3. 4.

Softness of contour produces unsubstantiality of form. Softness of colour, i.e., union through resemblance, makes for unsubstantiality of colour.

D. 7. 8.

Softness of light, that is, lack of contrast between light and dark, makes for unsubstantiality of light.

Where hardness of contour in high degree is combined with hardness of colour and light in high degree, the strongest substantiality will be effected.

Where softness of contour in high degree is combined with softness of colour and light in high degree the strongest unsub-

stantiality will result.

In itself no colour, form, or light is ^{substantial or} unsubstantial. Only the joint effect of these three elements and interrelationships of the parts produce substantiality or its opposite.

Thus the most substantial contour, that is, the hardest separation in form, may have quite a soft and unsubstantial effect if the colours separated are very similar or the light almost equal, and all possible gradations may thus be achieved. Practically speaking, a quantity of white, placed with a hard and precise, that is, substantial, contour, against the same quantity of white, to which a small percentage of black has been admixed, would nullify the substantiality or hardness of the contour, making forms, colours and lights unsubstantial. Whereas the same hard, substantial contour, separating white from ivory white, would make colour and light join in the same substantial effect.

If, however, the contour between black and white were soft or almost imperceptible, their substantiality as to colour and light would be lessened.

This ^{and unsubstantiality} substantiality created only by the joint effect of form, colour and light, in the relationships of the parts, is in the main a quality of two-dimensional space. It enters into three-dimensional space, but here we have also the 'air perspective' which plays only a small part in two-dimensional space.

The more remote the objects from the foreground, the

thicker the layer of air separating them from it, and dimming the perception of form, colour and light. It is like a veil which lessens the sharpness of the distinctions and creates soft transitions. None of the three elements is free from this influence. Objects are the more airy the more remote, the more substantial and solid the nearer they are. In so far as something is airy it is unsubstantial; in so far as it is not airy it is solid or substantial.

Similarly, objects are lighter, (because airier), the more remote they are, and heavier (because less airy), the less remote they are. From perspective drawing, which is concerned with three-dimensional space, we know that distance involves decreased size as well as weight. Two-dimensional representation does not make use of perspective drawing, since it creates three-dimensional space, if wanted, chiefly by application of the principles of hardness and softness and by that of structures with which I shall deal presently. It must be stressed that perspective in drawing can be effective only when it takes into account the facts described above by means of the terms airy and solid, and ensures that the objects in the background in the drawing are the airiest as to colour and light, whilst those in the foreground are the most solid.

From this results the scheme of three-dimensional spatial effect with regard to substantiality and unsubstantiality, airiness and solidity. If, however, colour and light in the background were to be as substantial or solid as in the fore-

see plates:
G. 4. b.

see plates:
G. 4. b.

ground, whilst the drawing was otherwise in perspective, that is, presented objects in the foreground as large, and those in the background as small, then there ^{would be} ~~is~~ contradiction between the formal element and the element of colour. Contradiction exists similarly, if the objects placed in the foreground by perspective are unsubstantial as to colour and light, and those in the background substantial in this respect.

see plates:
F. 1-4.
G. 1. 2. 3. 5

Perspective drawing touches upon the problem of largeness and smallness in so far as large forms, by first catching the eye, push others backward and so create spatial effect. But, however large forms may be, they can be pushed backward by small ones if the latter are harder in contour, colour, and light, if, that is to say, the large forms are airier than the small ones. The same holds good of heavy and light effects: large forms seem heavier than small ones, and push the latter backward, but small shapes may seem heavier, by hardness of contour, colour and light, than large shapes that are soft in contour, colour, and light. So much for two-dimensional space.

In three-dimensional space, small forms can appear heavier than large ones by greater solidity of colour, contour, and light. How, then, do we recognize colours that are airy and colours that are not airy?

In general, pure colours are more solid than mixed ^{ones} their purity being, so to say, not obscured by any veil. The veil that obscures, that makes them appear to be mixed, is ^{the} layer of air, of a varying degree of thickness, between them and the spectator. Then, the dark colours are, in general, more solid

than the light ones, because they appear heavier, and what is heavy is more substantial, therefore more solid. Of course, there are cases when pure colours seem airier than mixed, firstly, when they are lighter than the mixed ones and, secondly, when they are softer in contour and more related and so more softly offset with regard to colour and light against their surroundings.

The same is true of light and dark colours. Dark colours can appear airier than bright ones, if, on the one hand, they are purer, and, on the other hand, if they are softer in contour and more related and so more softly offset with regard to colour and light against their surroundings.

Mixed, as well as pure, colours can best be divided into airy and solid, or substantial and unsubstantial, or heavy and light colours, according to the percentage of blue which they contain. The more blue they contain, the more unsubstantial they are, the less blue, the more substantial. Blue is the veil, or layer of air, which ~~xxxx~~ covers the colour, i.e., is admixed to the colour. The more brown-red or yellow a colour contains, (particularly the former), the more substantial or solid it will be. For example:

Ultramarine blue is more substantial than cobalt, since it contains more red.

Permanent green light is more substantial than permanent green dark or ~~ix~~ chrome green, since the former contains

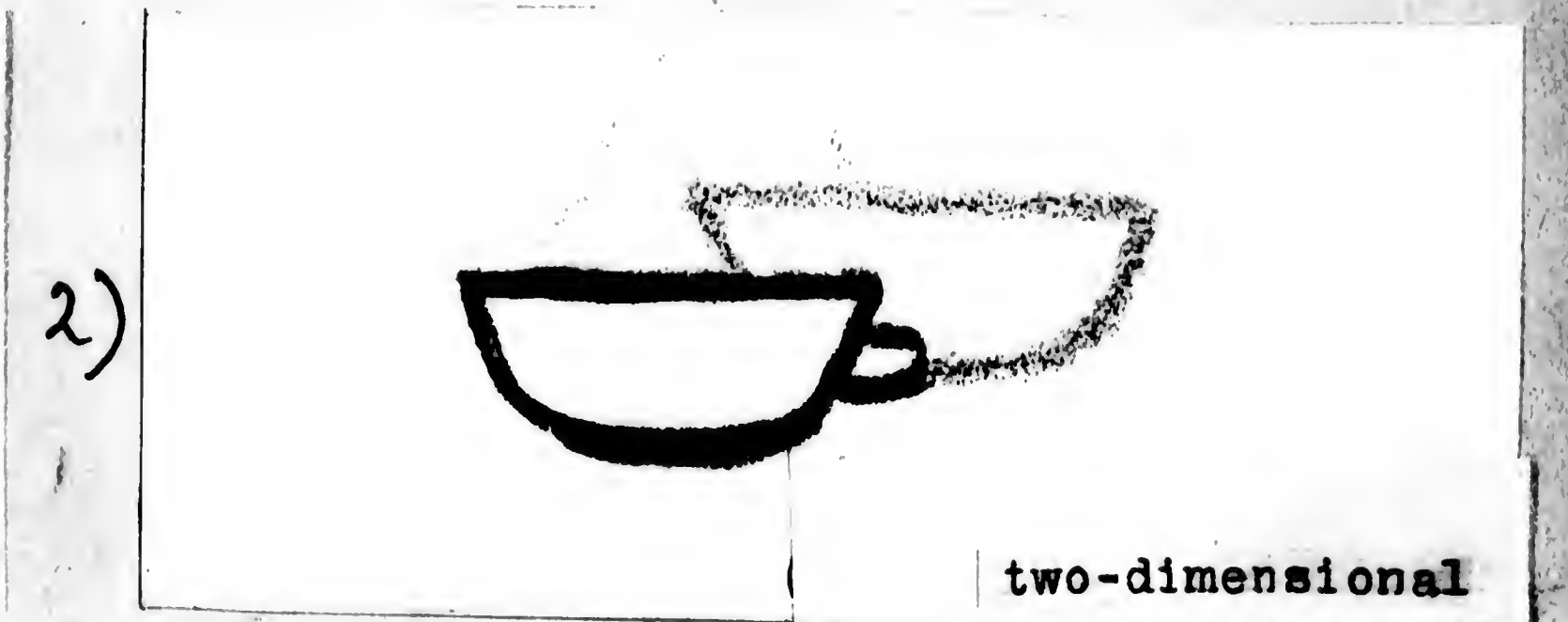
see plates

E 2)

1. 2. 3. 4.

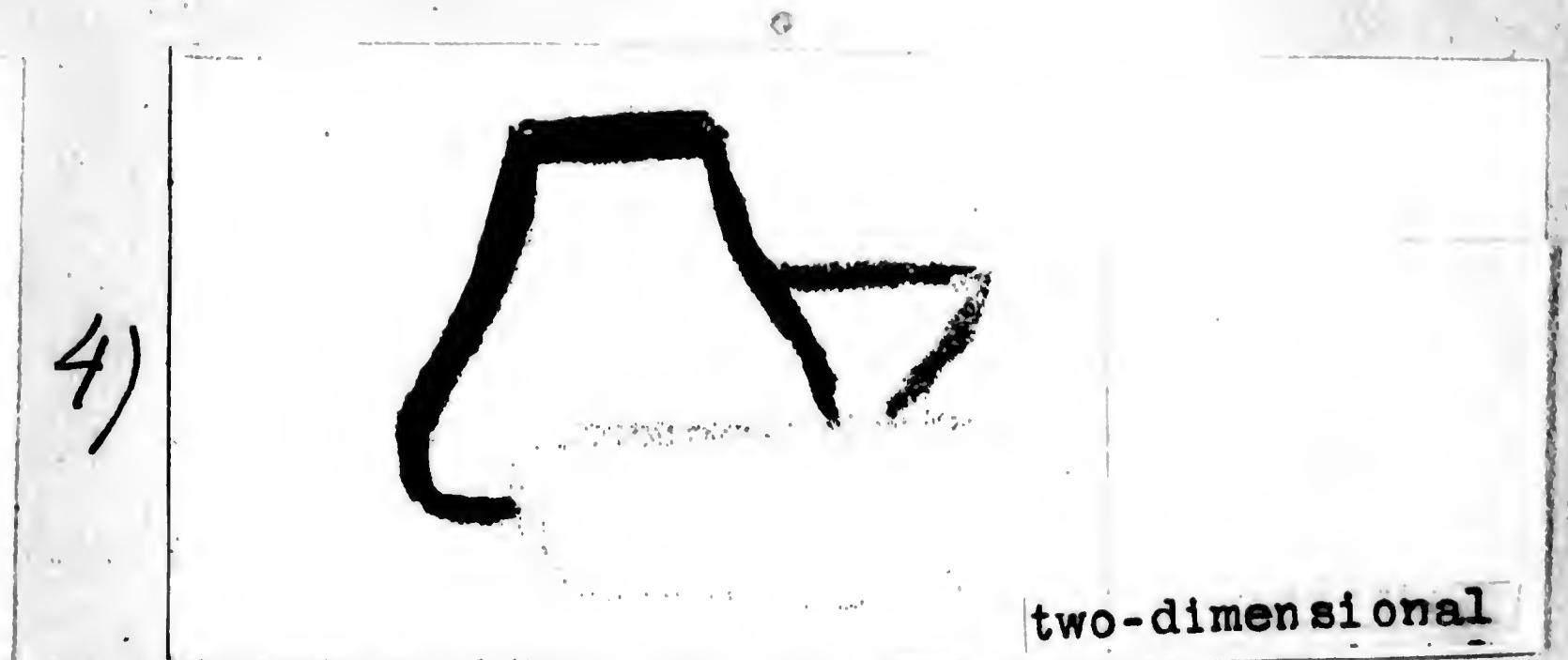
ELEMENT FORM

see page 39.40



examples of wrong application

see page 39.40



ELEMENT LIGHT

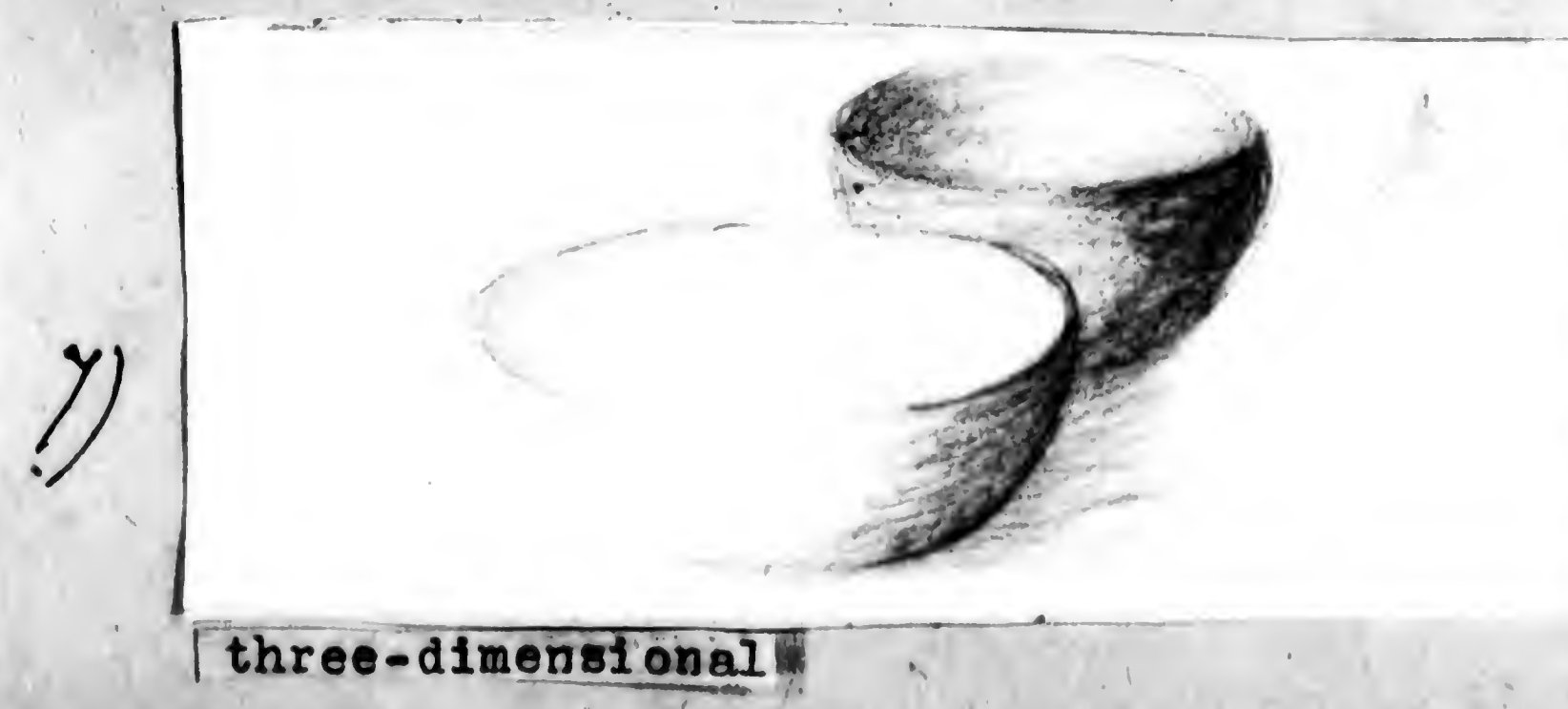
see page 39.40

SUBSTANTIAL



1) THREEDIMENSIONAL
2) TWODIMENSIONAL

see page 39.40



E 17

SUBSTANTIAL

ELEMENT COLOUR

1)



three-dimensional

2)



two-dimensional

see page 39.40

UNSUBSTANTIAL

3)



three-dimensional

4)

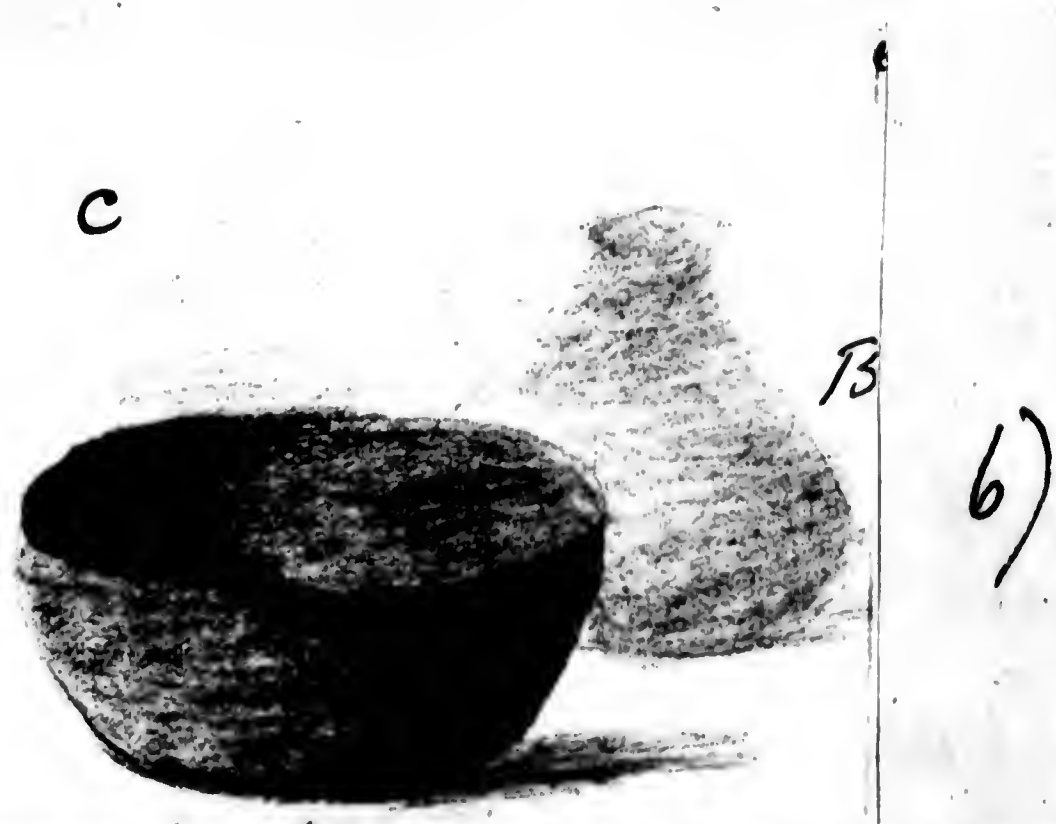


two-dimensional

see page 39.40

see page 39.40.

5)



dark colour pushes light colours back
substantial as to form colour, light.

6)

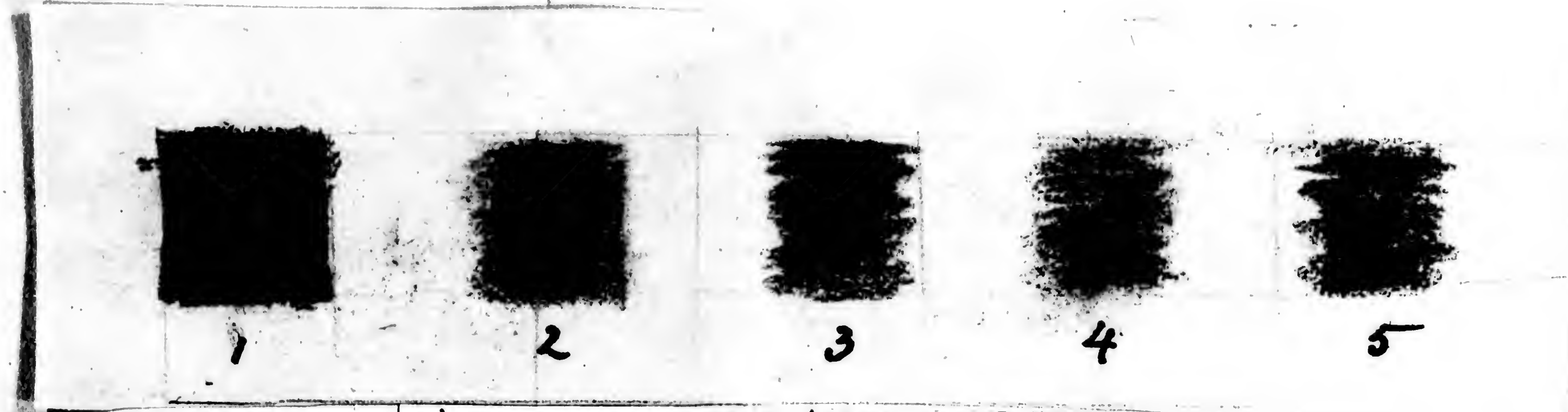


light colour pushes dark colours back
because the light colour is harder and
more substantial as to form colour and light

E 2

EXAMPLES OF SUBSTANTIAL AND UNSUBSTANTIAL COLOURS IN CONNECTION WITH SOFTNESS AND HARDNESS.

see page 43.44

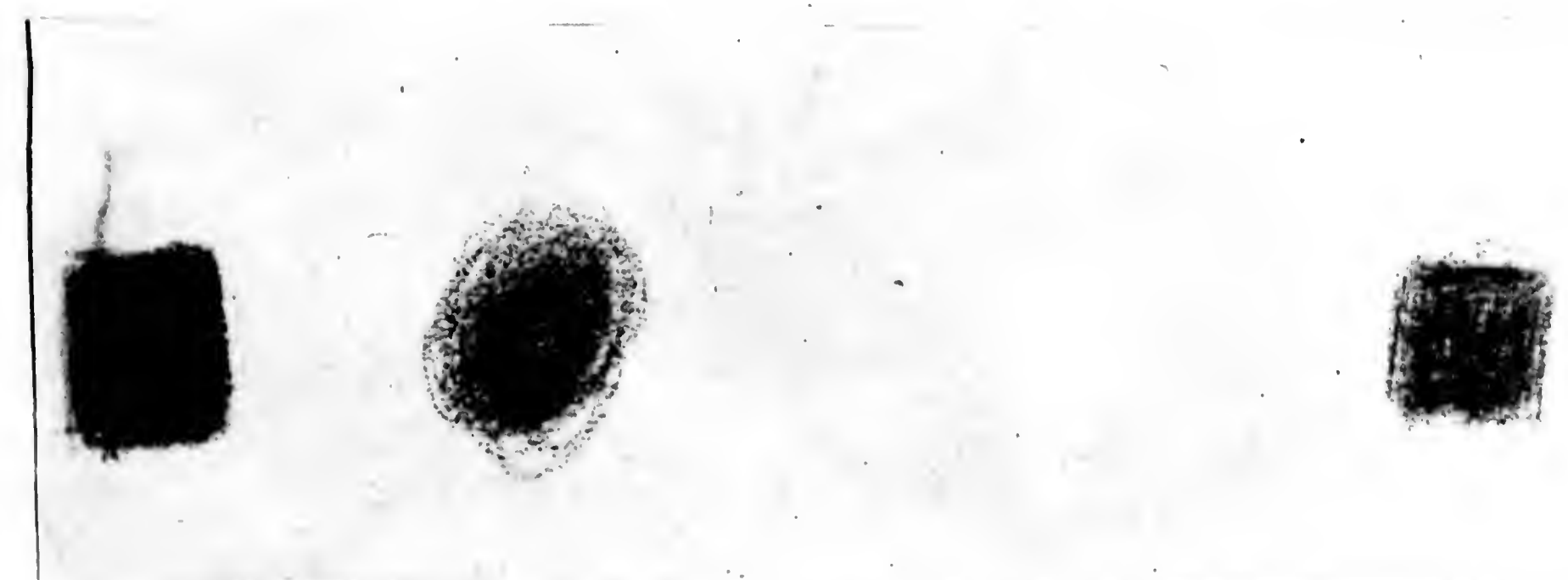


1)

- 1) most substantial (mixture of brown and red and therefore darker than the other colours)
- 5) the less substantial because of the mixture of mostly blue

2)

- 1) and 3) substantial because hard
- 2) and 4) unsubstantial because soft



3)

blue considered as less substantial than red looks more substantial because it stands hard against the red which is soft
Yellow is less substantial than dark green because yellow is lighter and tends to white, while dark green tends towards black or brown.

6)

sector

4)

- 1) substantial white because hard
- 2) unsubstantial white because soft

E
ELEMEN

SPACE THROUGH LARGE AND SMALL FORMS
COLOUR AND LIGHT

three-dimensional

1)

see page 42

2)

see page 42

3)

see page 42

4)

... of a warm cadmium orange in a surround
... colours like terra di Siena, light vermilion
It would take us too far into the subject to
... sible nuances and to explain seeming contradict

G

1)

see page

42.

2)

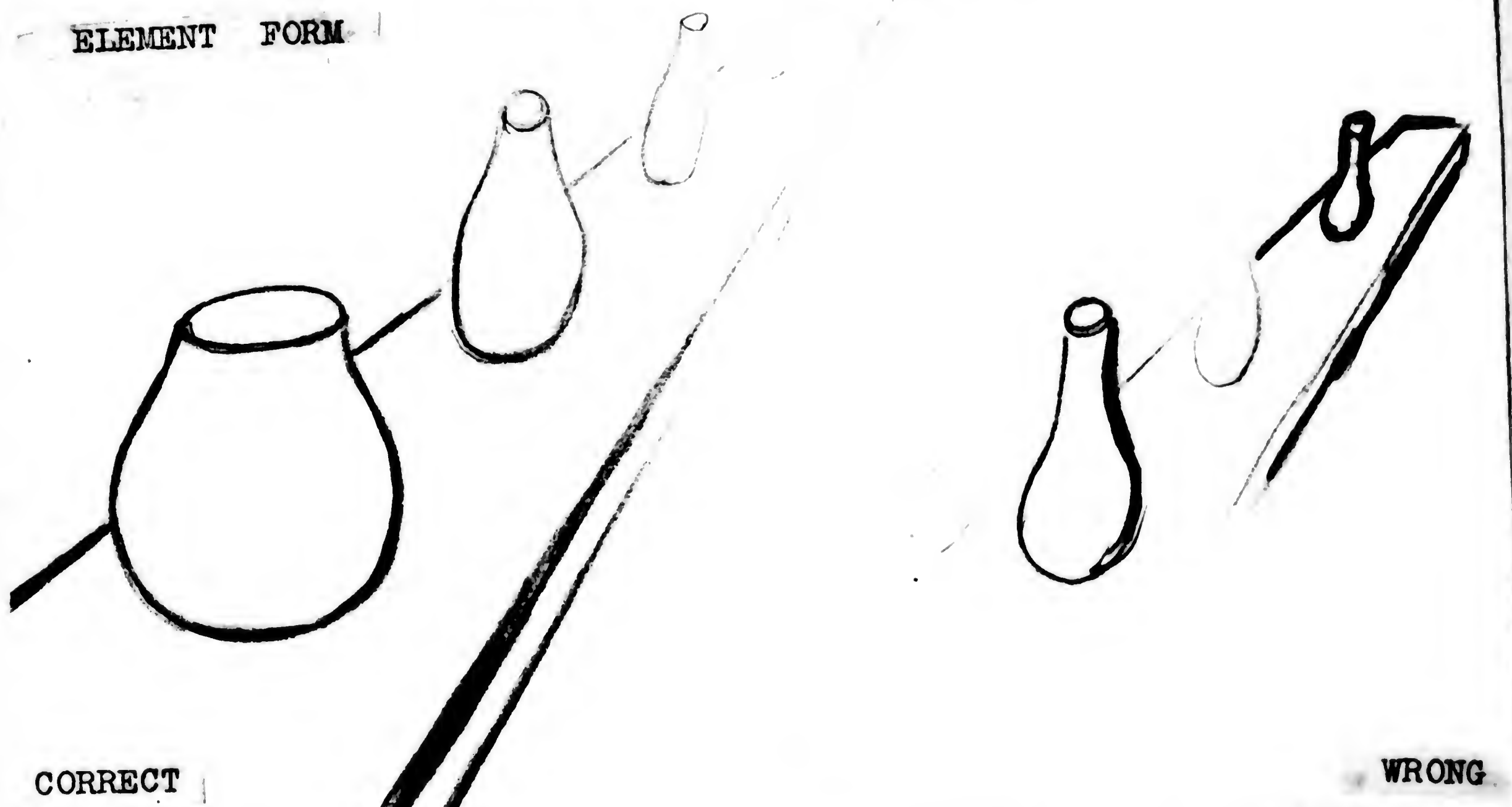
No. 10

SPACE THROUGH PERSPECTIVE

ELEMENT FORM

see page 42.

3)



see page 41. 42

4

see page 42

5

see page 41. 42

6)

more yellow, and the latter more blue.

Cadmium orange is more substantial than cadmium lemon, since it contains red and yellow, while the latter contains yellow and blue.

see plates E 2) 1. 2. 3. 4.

Light vermilion is more substantial than crimson, the former being red-yellow, the latter red-blue.

Red and black mixed produce brown. Brown is less airy than red, because in it the colour that is least airy is mixed with the darkest colour. But, even with brown, those browns which tend towards blue are airier than those that tend towards red. Terra di Siena is more substantial than umber. Since red-yellow contrasted with airy blue produces the effect of solidity, one may say that cold colours, which are blue, are airy or unsubstantial, while warm colours, such as red-yellow, produce a solid or substantial effect. One may say, however, only in a general way.

In practice, a blue colour may, through the relations of colour, form, and light, and the interplay of hard and soft, large and small, light and dark, have a warmer and more substantial effect than a red-yellow one. Thus, for example, a dark Prussian blue with no red in it may, by reason of its darkness, have a more solid, more substantial effect than a shining orange or a warm cadmium orange in a surrounding of warm colours like terra di Siena, light vermilion etc.

It would take us too far into the subject to mention all possible nuances and to explain seeming contradictions. We

are here dealing with the principles only in a general way.

I wish to stress the fact that all colours become more unsubstantial when mixed with white, since white is light. Conversely, all colours when mixed with black become more substantial, since they become thereby darker and less pure.

In practice, the procedure with regard to substantiality and unsubstantiality, airiness and solidity, lightness and heaviness, smallness and largeness, is, first to discover where the poles of these contrasts are, and then to construct a scale of gradations between them. In nature, everything has one or more parts that are the least substantial, the airiest, lightest, and smallest, and conversely: one or more that are the most substantial, solid, heavy and ~~xx~~ large parts. These two extremes represent the accents, and therefore the scaffolding, of space.

Only a clear and conscious observance of these rules will produce a clear and logical construction of space, as part of the whole configuration of space in the picture.

V. Structures and Details.

The third basic principle of the system we are engaged in building up is that of structures or details.

The main parts of the picture, which we have called individualities, are the details or structures of the whole picture. The same distinctions as to form, colour and light, which ~~xx~~ we find between the main parts of the picture, exist within each. What is true of the picture as a whole is true of each part.

If ^{the} the individuality circle, horse, or apple, is distinguished as to form, colour, and light from the individuality triangle, house, or man, the individuality circle, ^{of} apple, or man may be said to display differences as to form, colour, and light, which are its own details or structures.

In the picture as a whole, these things are already apparent, for the individualities are contrasted in structure or composition through their differences in size, form and colour. Some parts of the picture are more crowded, some less, some show a massing of light colours, others of darker colours, some an accumulation of strong light and unsubstantiality, others of strong darkness and substantiality etc. These differences are differences of structure or detail with regard to the ~~xx~~ whole, in which the parts themselves may be lacking. Thus, in order to achieve a uniform effect of the whole, the parts may all be painted with the same kind of smoothness or roughness,

the same kind of brushwork; so long as they differ in form, colour, light, hardness, substantiality, ~~the~~ the spatial effect - if not desired in any higher degree - is achieved. In this way, the individual is subordinated to the collective power of the state and must not become more powerful than is good for the community. The individual part may not live its own inward life, ~~but~~ ^{exists} but ~~exists~~ only for the sake of the whole. This kind of representation, new in its approach to the matter of motif, is a great discovery. It places the state above the individual. The greatest harmony and control of the whole, of the totality of the picture, is thus ensured. There is no disorder, for the individual part does not preoccupy or distract us.

But there is also a kind of representation, in which the details or structures of the individualities are so strongly developed that control of the whole is lost. We are distracted by the inner life of the individualities from the collective life of the picture-state, and occupy ourselves only with them. But if all the parts receive the same structural treatment, they will, ~~struggle~~ struggle against each other and we shall perceive neither the parts nor the whole. The details of the parts will have become masters over the parts of the picture, and so over the whole, and will have destroyed the total effect.

Although a representation which pays too much regard to the whole, so that it suppresses the individual differences of the parts, may lead to monotony, to an enforced sort of concord,

so that the vitality of the whole is endangered; hypertrophy of detail, on the other hand, may produce unrest and absence of coherence and, consequently, a kind of liveliness which is again monotonous and lifeless.

*see plates
H. 1.*

Therefore, a balance between the structural detail of the whole and that of the parts must be achieved if we wish to realize a harmonious effect, an effect of free union of the parts within the whole of the picture. This balance is also necessary for spatial effect, for in both the above cases the clarity of the spatial effect will be disturbed and may even be completely nullified. Too much emphasis on the whole, on the clarity of the unification, will suppress the special qualities of the parts, and in this case no effect of a space will be created. The extreme case of such treatment would be a surface painted in one colour. There the totality of the picture would be most apparent.

*see plates
H. 2.*

Again, hypertrophy of detail will destroy all spatial effect, since everything will be crowded on to the first plane, and so will create surface in the reverse sense.

Balance between the two extremes entails equal emphasis on the part vis-à-vis the whole, and vice versa.

Structures are details of concrete things. They are, as it were, the organs, the members, of living or dead objects. Eye, nose, mouth, forehead, chin, cheeks, are the structures or details of ^a the head. Formally, they are divided by the contours, which are part of the large contour of the head. They

see plates
J. 1. 2. 3

are also separated or differentiated as to colour and light (light and darkness). But if the source of light is given in terms of light and shade, then we have a structural division with regard to this. The structures of a table, for example, are the top and the legs, and, eventually, also their divisions. The details of a tree are the trunk, branches, leaves, etc.

Structures are details of abstract objects or forms. In concrete objects they are, in a way, already given in the difference of material. The difference between wood and the human skin is evident, in so far as the surfaces of both are of a different texture. A rough wall has a different texture from a piece of silk.

In painting, we can achieve visual differentiation of surface by different methods of brushwork and different quantities of paint, so that a richer range of nuances and a clearer separation of the parts may be produced. A rough surface will differ from a smooth one, even if they are alike in colour and shape.

Thus, the details of abstract forms in painting are structures, even where they have an ornamental function. If, for example, a blue triangle is broken up by white spots or parallel lines, or a red circle ~~is~~ similarly, these are structures just as much as if the triangle were painted roughly and the circle smoothly. But the details of concrete forms, that is, of objects, are ^{their} parts to which different functions belong; they are organs for walking, for standing, for holding (as is the handle

of a cup) etc.

They break up the object ornamentally, in a sense, not, however, for the purpose of decoration or to add vitality, as with structure, but in order to convey symmetry, or balance of function. To understand the logic of this function better, we may use anatomy as an aid, when considering animals or men as parts of a picture. In the same way we could speak of the anatomy of plants, and also of an anatomy of objects. A cup, for instance, whose handle is so attached that one cannot hold it, is a misconstruction.

But there is in painting, and also in sculpture, a body of opinion which regards these organs or members as parts of the individualities of a picture, and holds accordingly that an eye or a nose may be omitted, or the proportions altered. In such cases the members have, in a sense, become structures. They stand between structures and details.

Of infinite variety are the nuances which lead from details to structures, and conversely. One may regard the structures as surface organs, which function with regard to the surface in the same way as the members serve the body.

see plates
H. 3. 4. 5. 6
J. 4. 5

As to the creation of space by details or structures, we come to the following obvious conclusions:

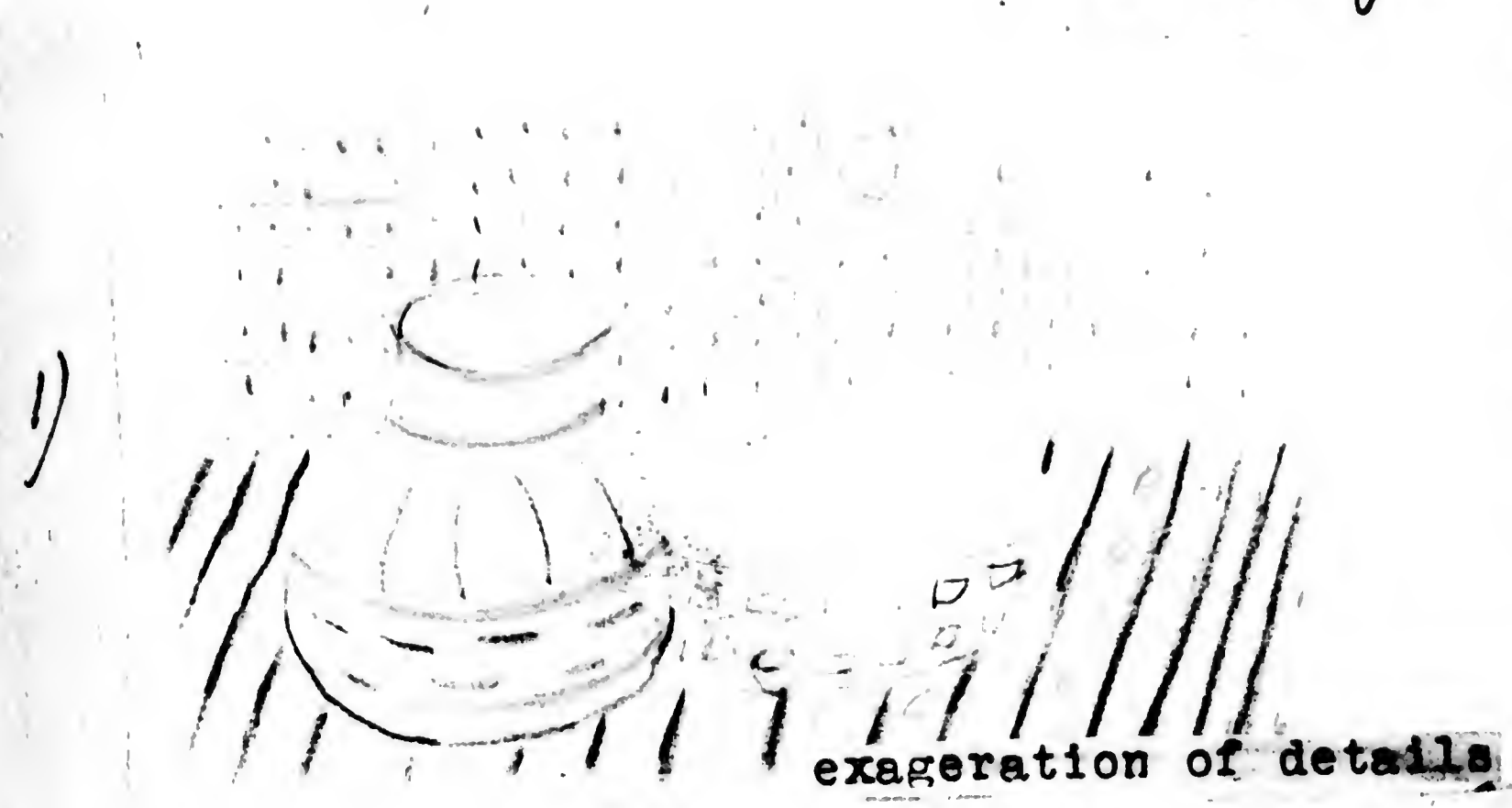
The harder, that is to say, the more substantial, clearer, differentiated, large, the details or structures of a picture are as to colour, form, and light, the more strongly these parts will push the others back and stand out in the foreground.

~~Extract~~

H

SPACE THROUGH STRUCTURES AND DETAILS

see page 48



exaggeration of details

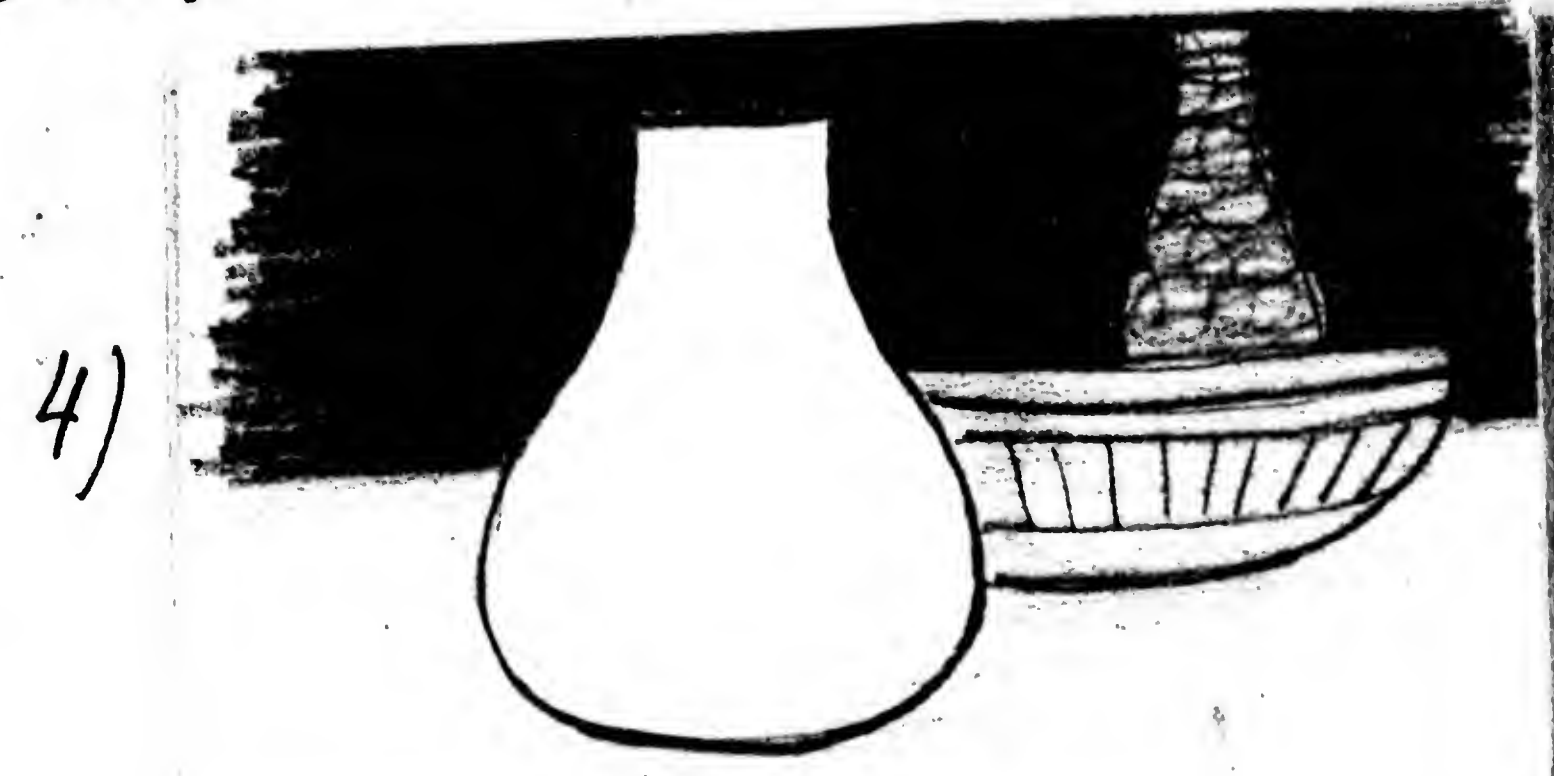


balance of details to the benefit of

see page 50.51.



3)

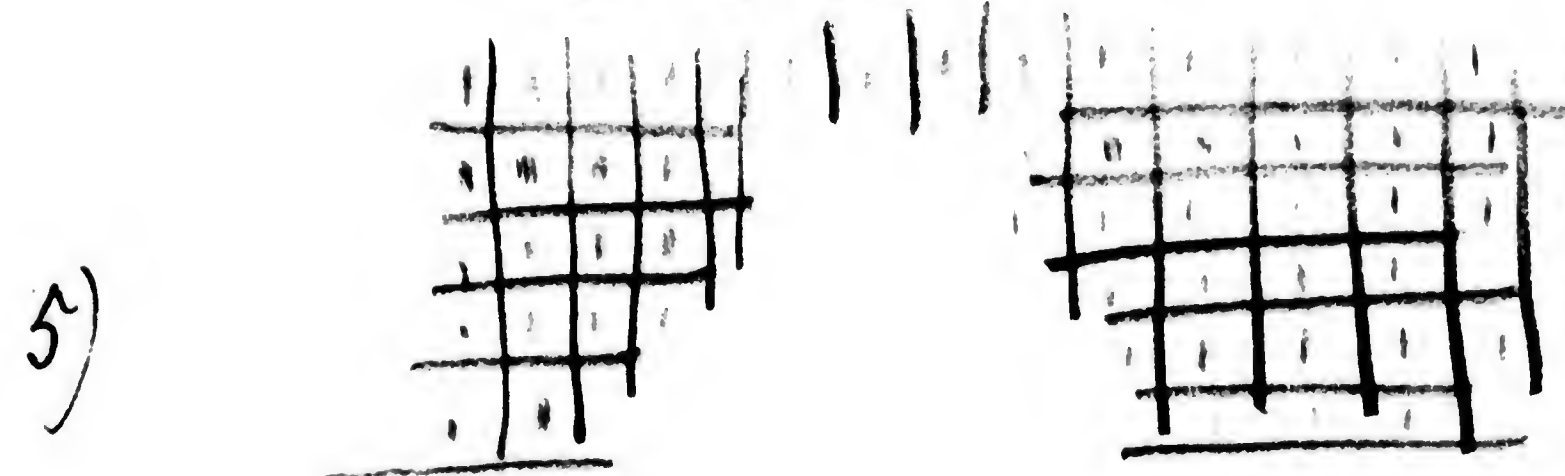


4)

large form in the foreground details pushes structures back

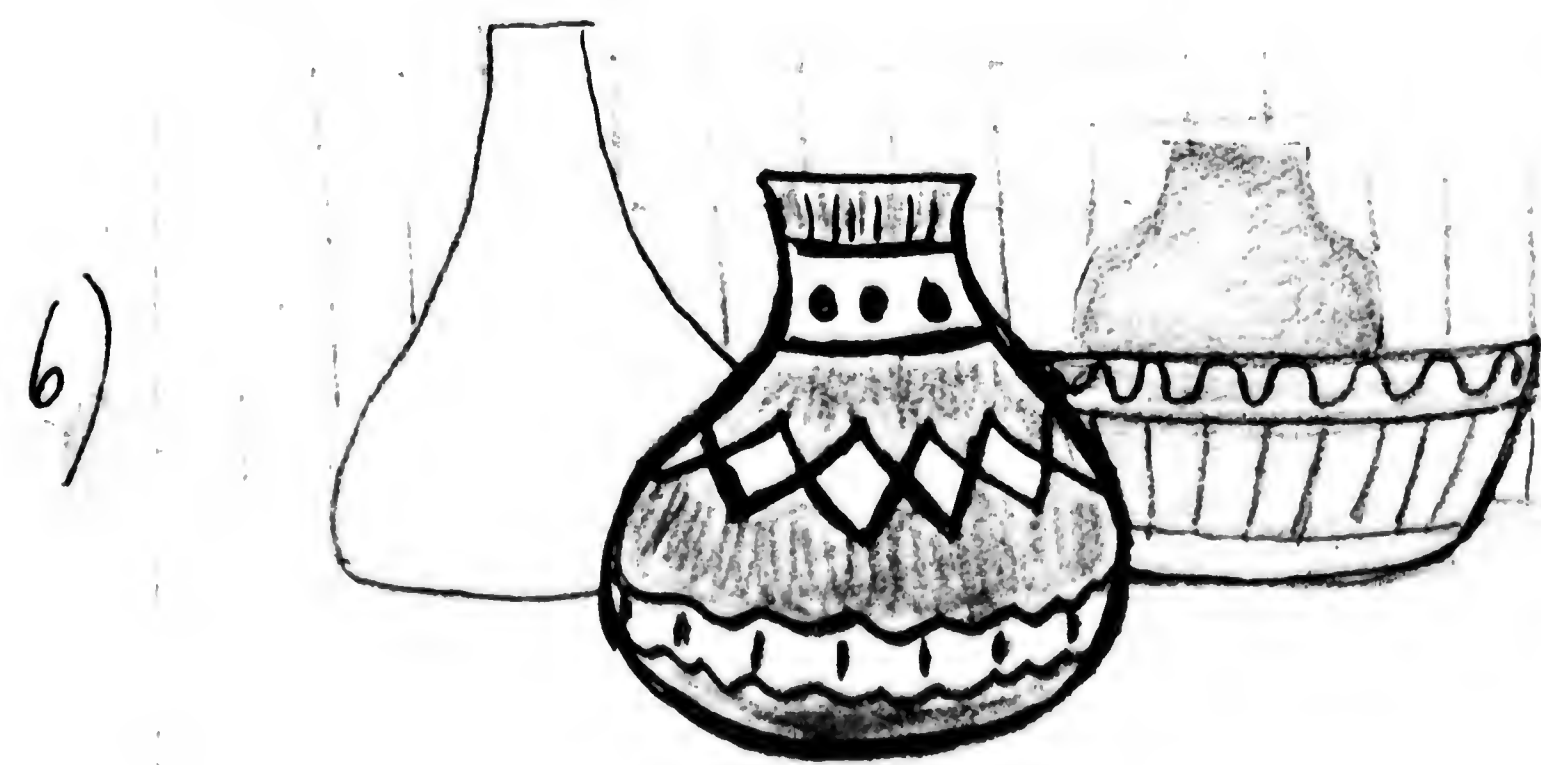
see page 50.51.

wrong application



5)

details in background more substantial than vase in foreground

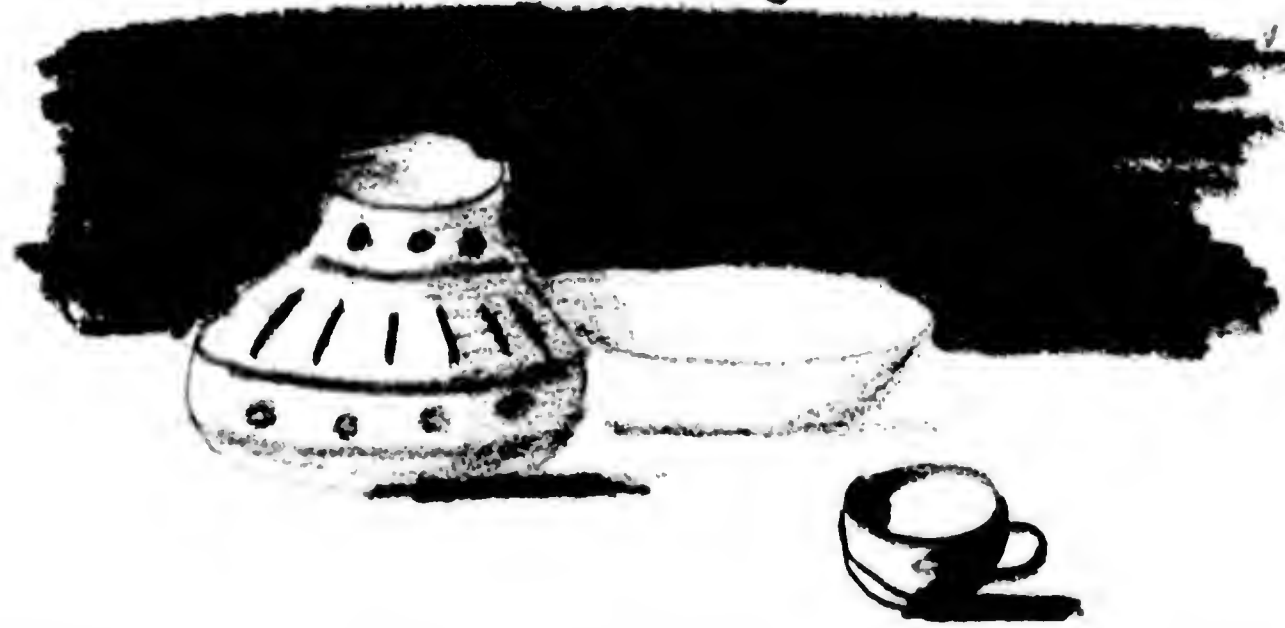


6)

combined example

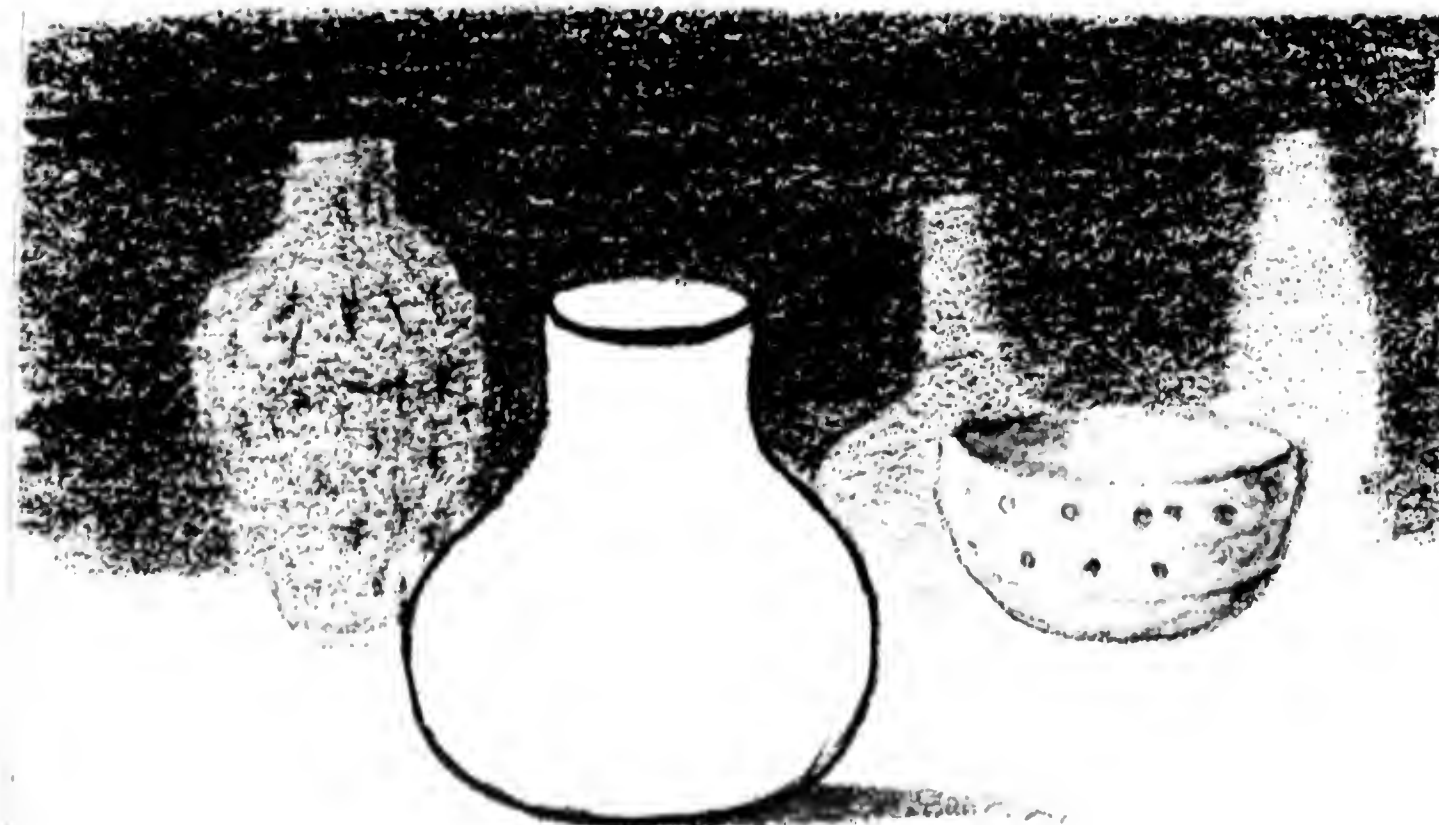
example of the correct application of DETAILS

X



correct

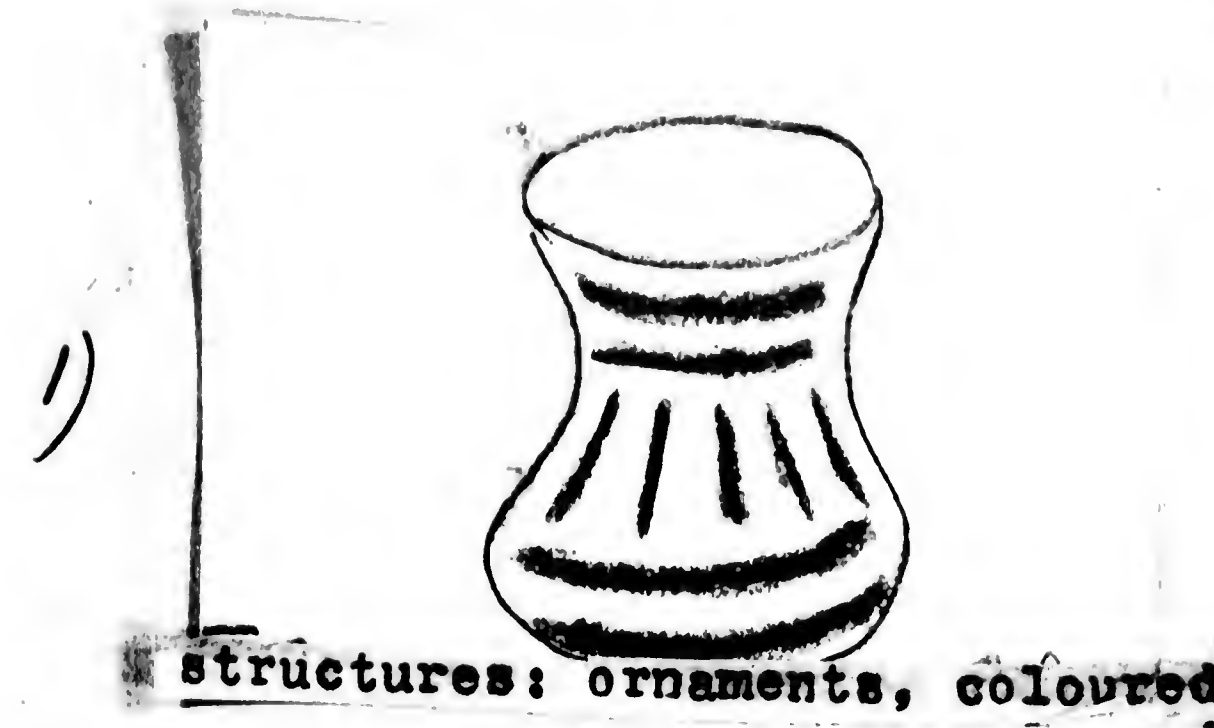
XI



Large form in foreground without details pushes structured forms back by hardness

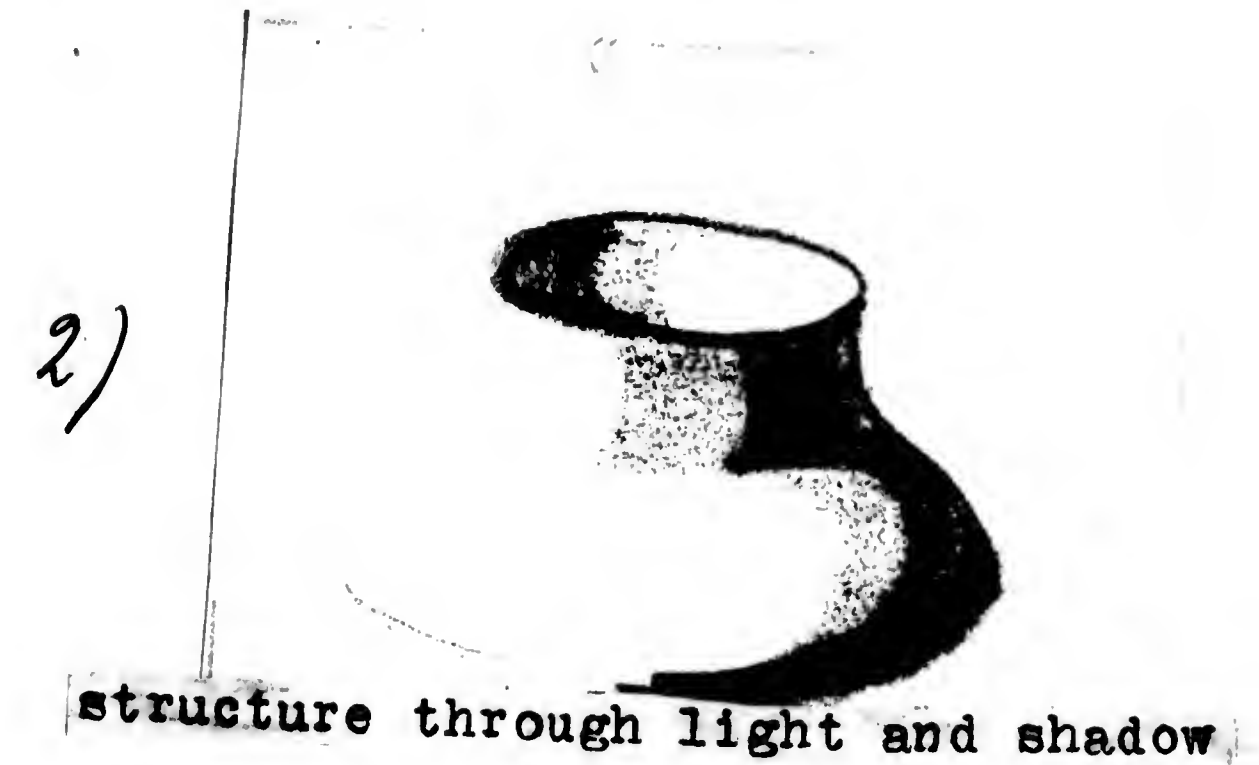
EXAMPLES of structures

see page 49.



1)

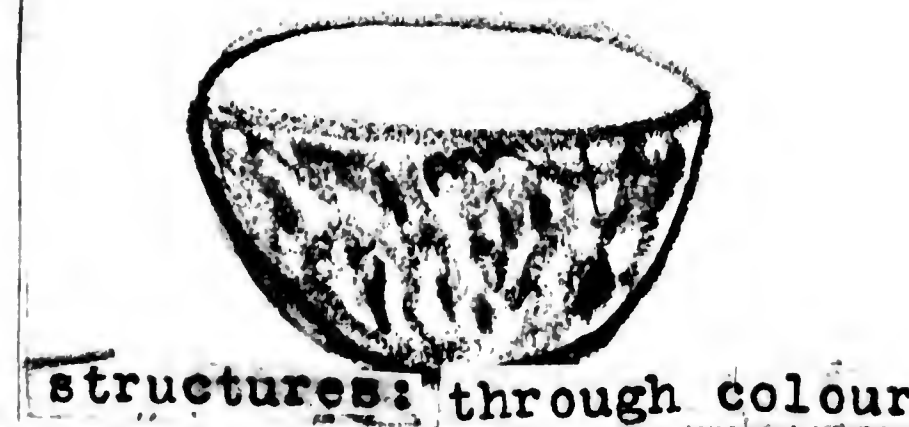
structures: ornaments, coloured



2)

structure through light and shadow

3)



structures: through colour

see page 50.51.

see plates
H. 3.4.5.6.
J. 4.5.

But strongly detailed parts may also be thrust back by those without structure, if these latter are sufficiently hard and large in proportion to them. In this case one may say that these structureless forms appear as a unity which by its largeness and clearness throws back the other forms.

The softer, that is, the less substantial, etc. the part, the further it will be thrust back in two-dimensional as well as in three-dimensional space.

In practice, we must be quite clear in our minds as to which parts display the hardest structural detail, and which the softest. The hardest will constitute one accent ^{in front}, the softest ^{in the background} the other, and between these poles will extend the whole range of structural detail.

It must be stressed that large shape, colour, and light formations may, according to their structural detail, appear small, if much subdivided, while small forms, if not subdivided, may appear large.

I have now given the main outlines of the basic principles of my system, the principles of Hardness-Softness, Substantial-Unsubstantial, ^{details} and Structures, and have attempted to show how all interact so that in practice they cannot be separated. We have seen, that, in practice, the most one can do is to stress one principle. The others, will, however, always be effective, just as the three basic elements of visual phenomena, form, colour, and light, are always present, though one of them may predominate. For the purpose of clarity, we wish to discriminate between the elements of form, colour, and light, and the basic principles of hard and soft, substantial and unsubstantial, and structures or details, as the elements are the means, while the principles are the application of the means. One can imagine what manifold possibilities may arise from the gradation and interplay of the elements and principles. One can also imagine the possibilities of free scope for individual creation that exist. Any fear of losing one's individual characteristics through observance of the principles is completely unfounded.

VI. Statics and Dynamics.

From these relationships and laws of the elements results the all-comprising law of statics and dynamics, of rest and motion of carrying and being carried, of attraction and repulsion. Since the one springs from the other, rest is movement in reverse, and movement rest in reverse. That which carries is being carried in its turn, for, in order that something may be carried, there must be something to carry it.

If we attempt to distinguish between the two (an attempt that, in practice, is also made in the picture), we do so for the purpose of deepening our understanding. In a picture, the lower side of the quadrangle is usually the one that carries the rest. It is the foundation on which the picture is raised, and from which, in consequence, the forces that uphold the superstructure must spring. In general, one may say that the lower parts are, as it were, the ground-floor of the picture, and on them rest the remaining storeys, which become successively lighter as they approach the roof, the upper side of the quadrangle (which is stressed by the frame). The ground-floor directly sustains the first floor, and indirectly the second, which in its turn directly sustains the third floor, etc. The energies of the groundfloor must reach right up to the top, if the visual effect of a consistent mechanical construction is to be created. The general scheme is in-

see plates
K. 1.2.3

see plates
K. 1. 2. 3

errupted by the necessity for the projecting and receding portions be upheld by the groundfloor. In these instances, the sustaining energy leaps, as it were, across those parts which are not linked by the material or directly, and upholds the weight of the projecting portions which is heavier than the wall that carries ^{them} directly.

In a similar way, the foreground of a landscape, if heavy enough, sustains tree tops which are equally heavy, but are placed at that height in the picture above the foreground where light things, such as clouds, are found, so that the energy from below must ~~xxx~~ spring up to the distant weight of the tree-tops and uphold them. If the foreground were given lower parts were too light, the trunk would not realize the effect of carrying the tree-top; ~~only~~ for this reason the tree-trunk must be given secondary importance.

In constructing abstract forms it is the same. Heavy forms and surfaces can be built up from below upwards if they are carried (or repulsed and attracted) ~~z~~ by those below them. As far as upward movement is concerned, these brief hints must suffice.

The same holds good for horizontal movements. Here, the sustaining energies are those which operate from the sides of the quadrangle, from left to right and conversely, at a right angle to the vertical movements and which meet in the centre of the picture. The horizontal movement must be at a right angle to the vertical movement if we are to attain harmony of

1)

see page 52

correct

wrong application

2)

see page 52.53.

3)

see page 52.53

4)

see page

4)

see page 54.55

movement; otherwise, there will be an overweighting ^{to} one side or the other, the spectator will receive an impression of falling movement, and the static balance of the picture will be disturbed. Just as in building, an overweighting to one side would be faulty, so that one would feel it unsafe to live in such a house, so also in painting. A person who stands upright, at a right angle to the horizontal, gives an impression of soundness; if he stands at a sloping angle, he will give an impression of something falling. This borders on the realm of composition, a realm which, as we said at the beginning, is largely subjective, and therefore we shall content ourselves with this hint. So far, we have dealt with motion / that is, with the law of statics and dynamics, of rest and movement, carrying and being carried, absolute plane surface, i.e. two-dimensional space, upwards, from right to left, and conversely. In threedimensional space, there is a third movement, - from front to back and conversely. Here, hard and soft, substantial and unsubstantial, structures, and all such matters as large and small, heavy and light, play their part. If the three-dimensionality is to be predominant, then the factors airy and solid replace the factors substantial and unsubstantial. The heavier, the harder, larger, more detailed, more substantial, less airy, the more movement towards the foreground - the more the foreground must sustain; the lighter, softer, etc. the more movement towards the background, the more the background must sustain. In a harmonious

see plates
K. 4.

see plates
K. 4.

representation there must also be balance in this respect, so that the axis of the front-back movement cuts the vertical axis of the down-up movement and also that of the horizontal side-to side movement at right angles. These axes are like radii leading from all sides of a sphere to its centre. The point of indifference is that where movement and space concur. At this point, hard and soft, large and small, substantial and unsubstantial etc. are one, and this must be made the centre of the formation of space. It is not the visually dominating, but the invisible, point, that creates balance. Deviations from this produce displacement of forces which are often intended to produce special effects. But here we are dealing with the one case which is of universal application and can be regarded as the objective principle of balance. Innumerable variations may be derived from it, involving, however, a trace of subjectivity. But, with balance in the above sense being consistently maintained, there are infinite possibilities of individual representation. Leonardo's Last Supper is an example of this. This centralistic movement exemplified there, is to be used where the composition tends towards the centre, where the construction of space resembles that of a sphere. But with regard to a construction of space which resembles that of a cube and is thus ^{decentralistic} centralistic the lines of movement are parallels which cut each other horizontally and vertically, two- and three-dimensionally, at right

angles, like the rooms of a house. This is the scheme which is followed by constructive compositions.

Between the two extremes of centralistic and decentralistic construction of space, there is an infinite possibility of intermediate stages within the objective scheme of the poles which allow subjectivity to make itself felt.

In practice, one should look for the strongest sustaining parts in connection with the movements upward, from left to right, and from front to back. Between these static and dynamic poles the ~~max~~ scale of energies may be extended.

VII. Reflexes.

Reflexes are also conditioned by laws, namely by those of form, light, and colour. Reflexes are created as an effect of the process by which the visual qualities of one component part irradiate on other parts, so that unions or separations arise. Reflexes, when uniting, often annul purely individual characteristics, and, when separating, intensify these characteristics. Thus, a small speck of yellow on a blue surface of sufficient area produces, when seen from the correct distance, an effect of green, it is, therefore, transformed by the blue, but the blue also will appear to be more greenish than it would have done without the presence of the yellow speck. A yellow speck on a red ground will have an orange effect, and the red background, when seen from the ~~correct~~ appropriate distance, will appear more yellowish than before. These are examples of the unifying effect which is enhanced by distance. Seen from a short distance, the yellow speck ~~will have an orange effect~~ on the blue background will have an orange effect, and on a red background will have a greenish effect. These are examples of the separating effect, for green is the colour complementary to red and blue to orange. Similarly, a pure light colour as, for instance, light vermillion, will acquire a still more brilliant effect on a background of grey, ~~that is, mixed, colour,~~ and the grey background will appear a more intense grey. The speck and the background will here appear to be more separated from one another than in the

see plates
L^o. 3.4

see plates
L^o. 1.2

see plates
L^o. 5.6.7

case of the same speck of vermilion on a background of light or pure colour, because in the ~~latter~~ former case the colours are less ^{closely} related than in the latter.

Pointed shapes appear to be still more pointed ~~than~~ in the neighbourhood of round shapes - (and the round shapes still more round) - but appear to be less pointed in the neighbourhood of quadrangular shapes than in the neighbourhood of round shapes, and the least pointed in the neighbourhood of other pointed shapes.

A white speck on a black background of considerable area will, if sufficient distance makes the reflex possible, appear darker, but, when seen from near, will appear lighter. Similarly, a black speck on a white ground will seem lighter from a distance, and darker from near. Distance unites, nearness separates. Soft - remote; hard - near. If the proportions are altered, corresponding effects of reflexes result. The larger the blue background, for example, the more green will the yellow appear.

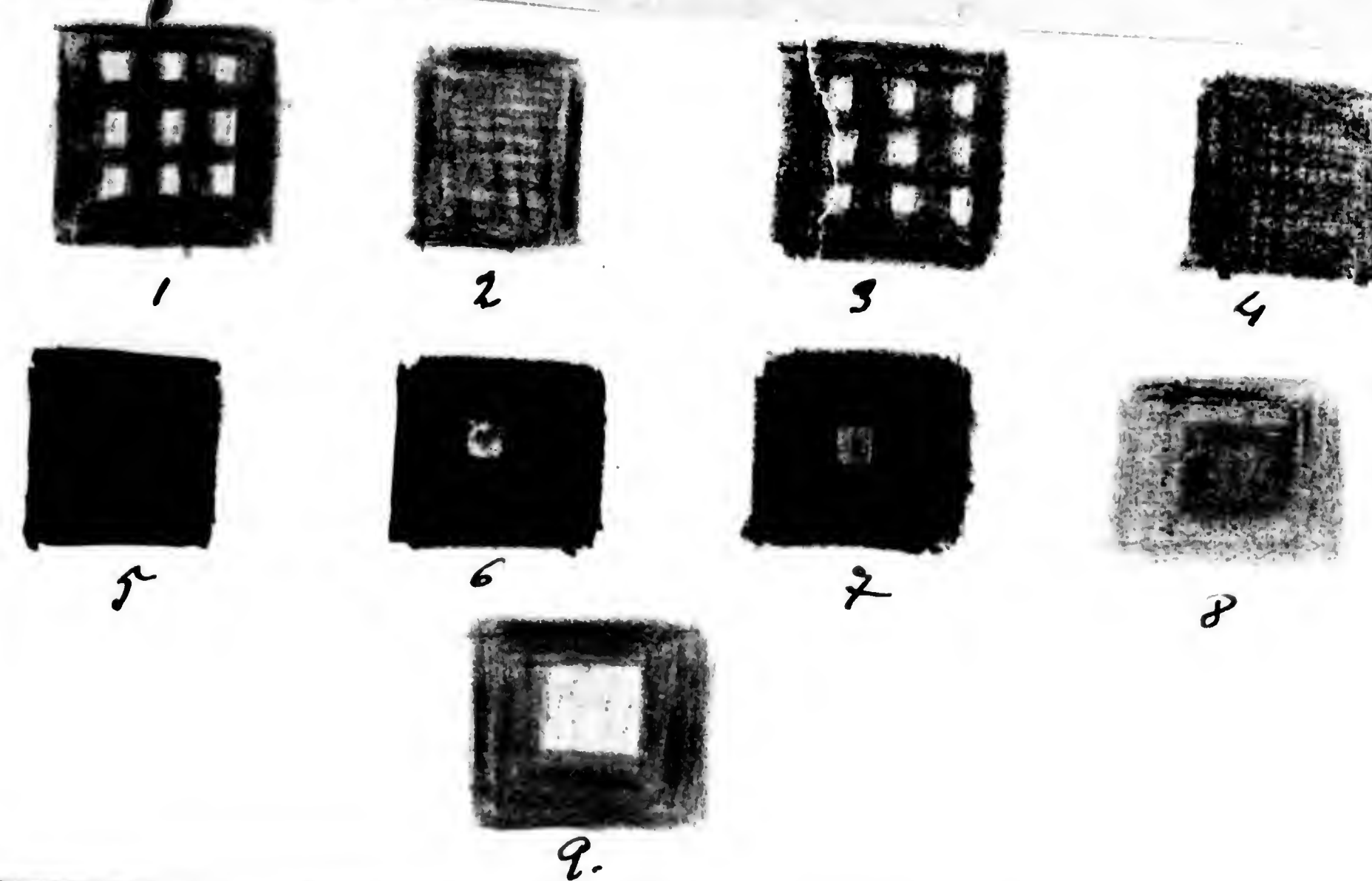
In reflexes of shade and light unifying or separating effects are produced according to the relative dimensions. A blue surface in the shadow may, from the reflex of a red, strongly lighted surface, lose completely its blueness and become red-violet; or conversely, a red, strongly lighted, but small, surface may acquire a bluish reflex from a larger blue surface in the shadow. A warm colour may, from the reflex of

see plates L? 10. 11.

REFLEXES

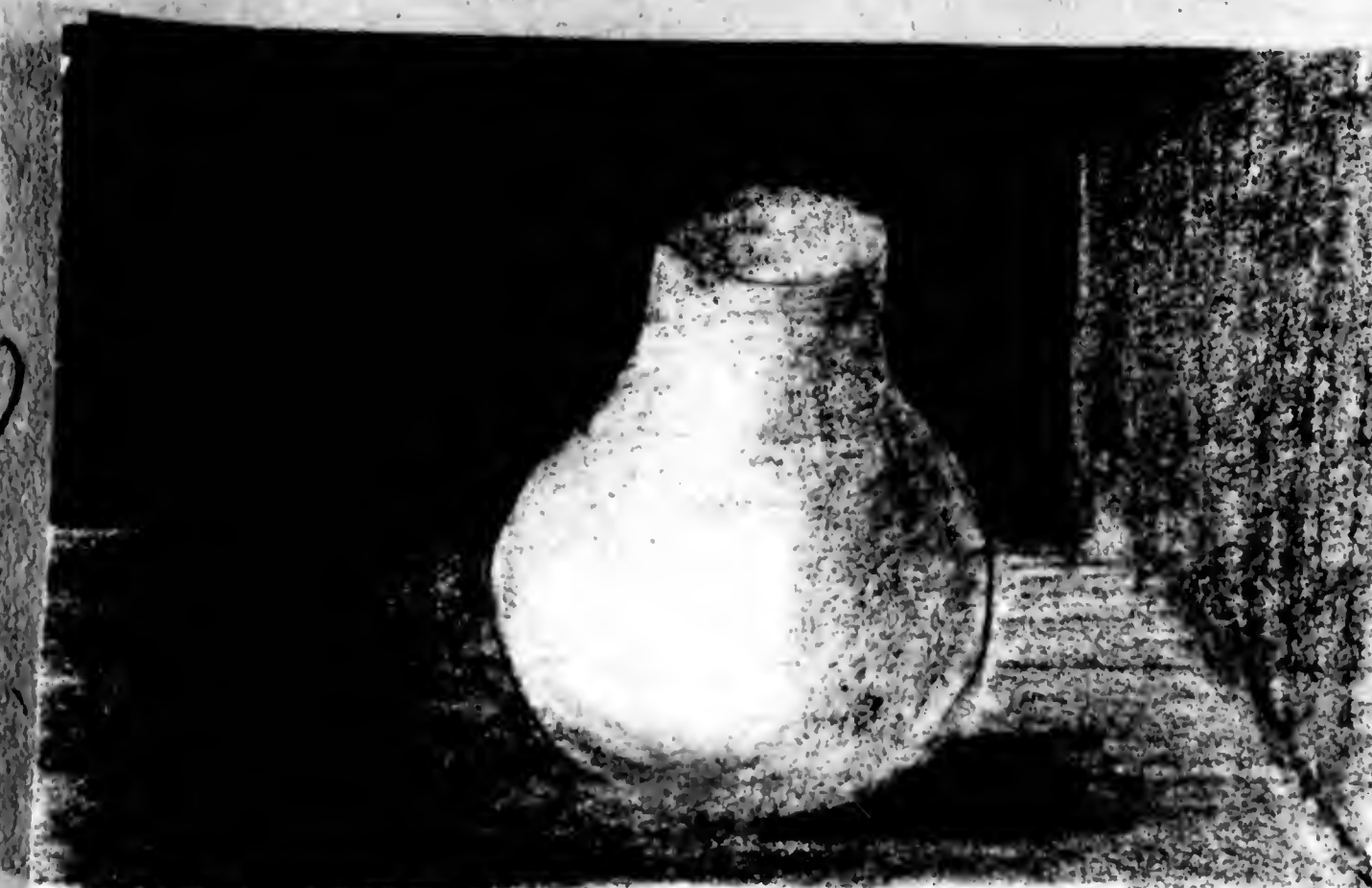
REFLEXES OF COLOURS AND FORMS

see page 57

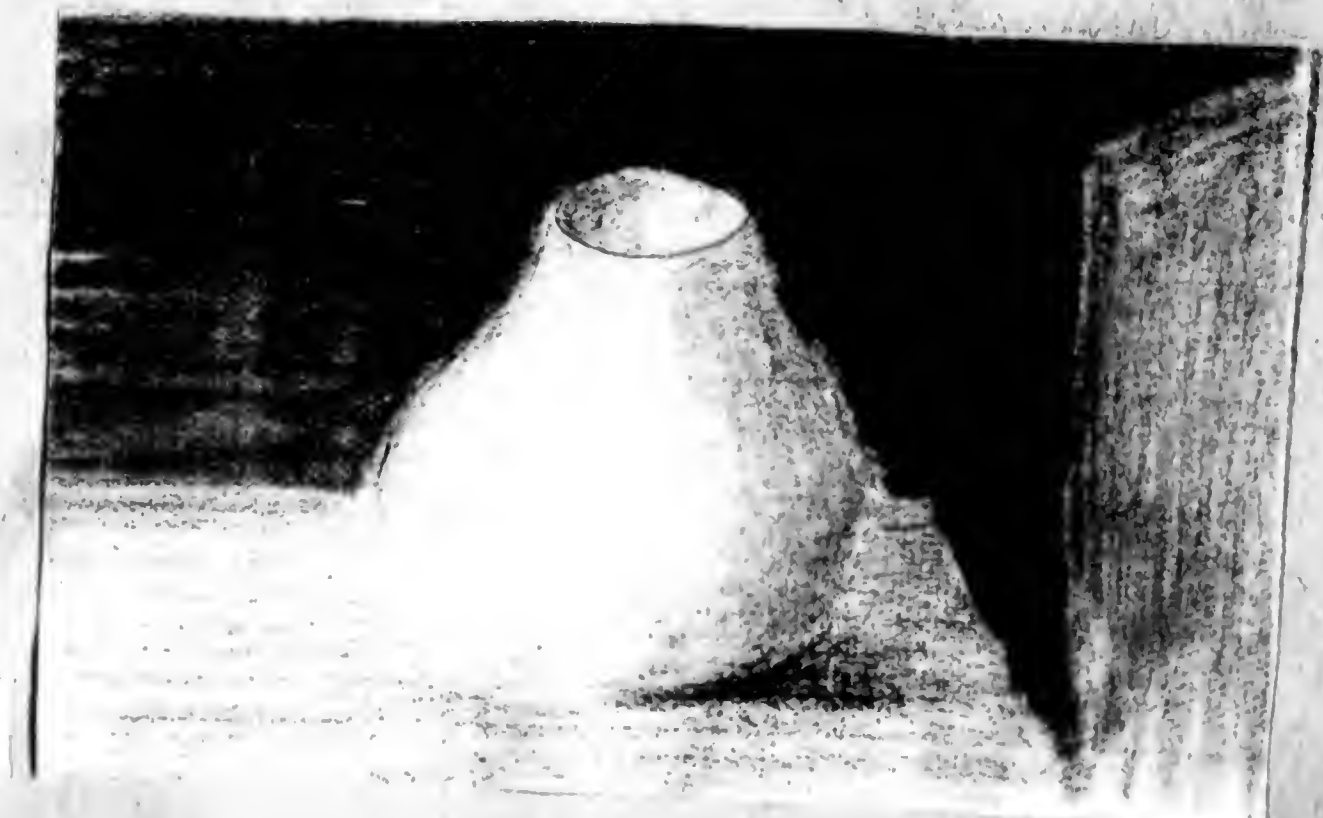


REFLEXES OF LIGHT

see page 58. 59.



blue reflex on yellow looks greenish



the effect of a red reflex on a yellow is orange

see plates.
L¹ 10.11

a cold one, become cool, and vice versa. Or a warm colour may gain an even warmer effect from a suitable cool surrounding, etc.

These relative dimensions must also be taken into consideration, in ~~connection with~~ two-dimensional as well as three-dimensional ^{space} ~~space~~ configuration.

In this connection I should like to point out further that hardness and softness, substantiality and unsubstantiality, details and structures - all produce effects of reflex exactly like the elements of form, colour, and light; and that the elements have an influence upon the operation of the principles and vice versa, so that there results a strong and varied mutual effect as, for instance, ^{in such mixtures as:} 1. rough structure which is warm in colour, placed against smooth structure which is cool in colour; Or, hard shapes that are light in colour or strongly illuminated, placed against soft, ~~xxxx~~ dark colours ^{or colours} ~~in~~ the shade. An infinite range of possibilities!

VIII. Focus.

Deviation from the laws of space seems to take place when the eye of the spectator is not led from one part of the picture to another. (It takes place also when this occurs in contemplating the motif as it exists in nature.) Usually, the spectator bestows equal attention on objects by letting his eyes wander from one to another. He perceives them one after the other, and, by power of memory unites them to form a picture, as in music the single sounds are combined by memory and so form a work of art. Although, in painting or sculpture, the whole of the work is perceived instantaneously, the parts must yet be looked at in sequence, or the whole work will not be comprehended. And in this book the basic principles have been treated in this manner. They have been considered, first, ¹ with respect to ² the whole, and then ³ ⁴ the parts that make up the whole. ⁵

see plates
L² 1.

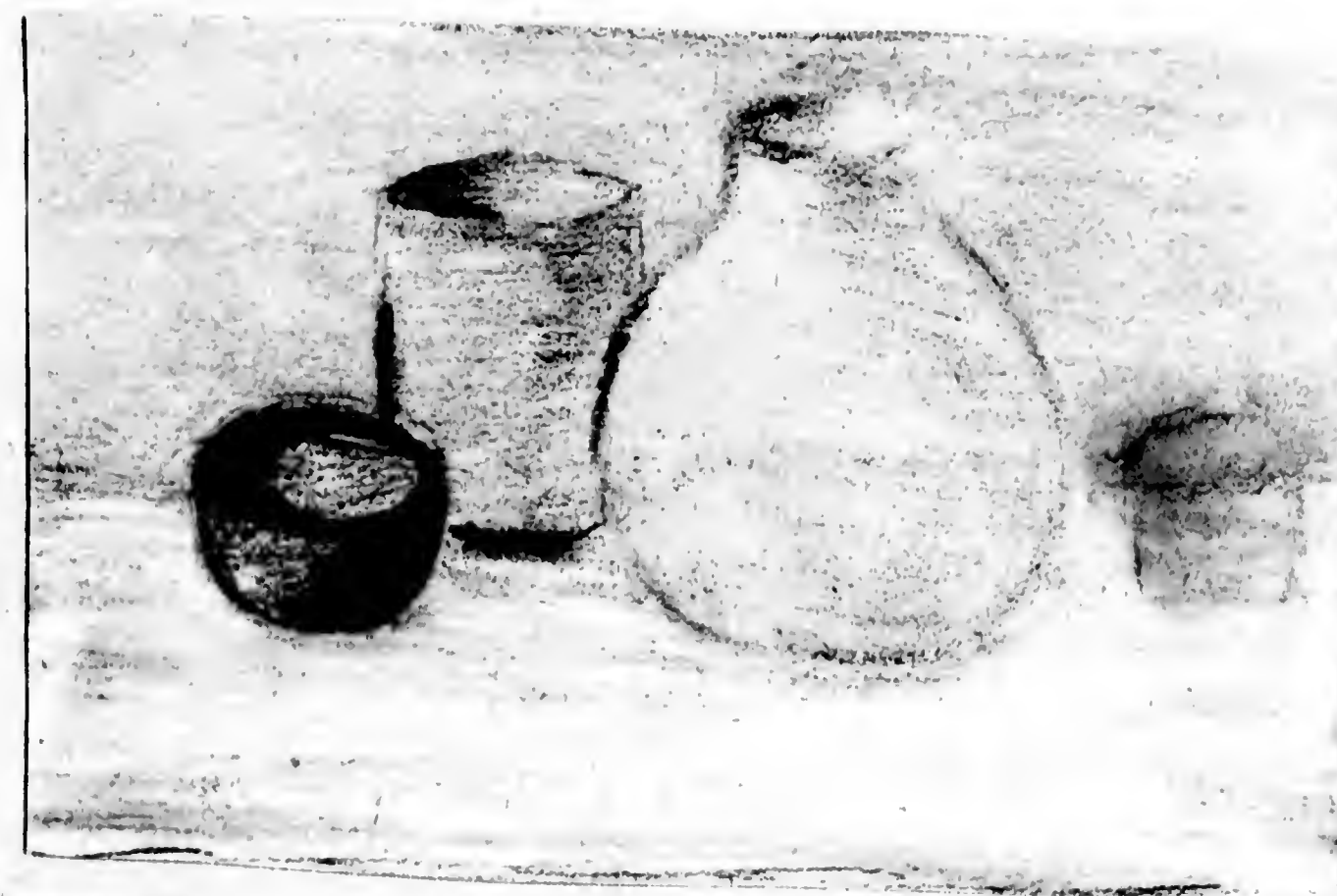
If, however, the human eye perceives first only a part and concentrates on this, the whole process will be different. The human eye grasps the one part distinctly, and everything else appears vague, the more so the more distant it is from this part, till, at the furthest limit ~~ix~~ it is quite unrecognisable in form, colour, and light. In the first method of perception, the whole is allowed to predominate over the parts; in the second, the part is allowed to predominate over the whole. And as the predominant part catches the eye first, it

is the most important for the whole creation of spatial effect. Thus, according to the focus, one part or object may stand out from the background in sharper outline, colour, light, and structure than the parts in the foreground, what is behind in the background being brought forward, in accordance with the principles with which we are familiar: that what is in the foreground is hard in form, colour, light, and detail, and what is in the background is softer, being more remote. If the object ~~is~~ ~~brought into focus~~ focussed is in the foreground, ~~then~~ our principles are confirmed, since it makes the other objects retreat, emphasises the proportions of hard and soft etc., and so enhances spatial effect. But if the object focussed is in the background, the principle ^{seems} ~~appears~~ to be contradicted. This is not the case, however, for in reality the object focussed is still in the background, although it appears of such hard structure, and parts in the foreground are still there, although they appear soft and lack detail. (The focus is also effective in two-dimensions, but there we have substantial and unsubstantial, instead of airy and solid, effect.)

On closer examination we discover the following facts: Hardness of form and detail is combined with unsubstantiality or airiness of colour, so that formal hardness is not reinforced by substantiality and is consequently diminished. Further, we find that the parts in the foreground, by their largeness, make the focus appear to be in the background. Their largeness is reinforced by substantiality of colour, so that, though soft in form, they are weighty enough to thrust themselves forward.

see plates
L 2) 2.

FOCUS



1)

see page 60

EXAMPLE: Focus in the foreground cup on the left is the focus, therefore hardest clearest and also substantial. Cup on the right is softest and unsubstantial because most remote from the focus.

The cup on the left creates the space and throws the other objects to the background.



2)

see page 61

EXAMPLE: Focus in background Vase in the middle is focus therefore hard and clear in form. Nevertheless the vase right and left in the foreground throw the vase in the middle towards the background by their largeness and substantiality in colour.

This example as to focus is necessary, in order to show that the principles themselves appear to admit exceptions which, however, on closer inspection, are seen to be only other ways of operation, of the principles. Thus, for example, some unsubstantial clouds of smoke, soft in form and colour, may stand more to the foreground than the hardest and most substantial wall which will retreat into the background.

If one analyses this phenomenon one arrives at the following results:

- 1) By overlapping, the foreground of smoke-clouds is determined in form, for they cover part of the wall. What is covered is not visible, and therefore does not obstruct what is visible.
- 2) The eye grasps at once that the smoke-clouds, although less substantial in colour and form than the wall behind them, are yet more substantial in colour than other smoke-clouds which may be in the background, and that the colours of the remoter parts are less substantial. Beside this, the smoke-clouds are thrust forward by the operation of contrast, that is, by the hardness and weightiness of the wall. The eye expects still greater hardness and is surprised to find these soft forms in a hard surrounding, and a psychological element also thus comes into play. But hardness, in the same way as it thrusts backward, may also throw forward, and the formal placing is given in the first instance by the overlapping.

It would take us too far into the subject to deal with

all the exceptions to the rules. The important thing is ~~that~~ that, on closer examination, they confirm the laws. Just as gravity, for example, may be nullified by itself, laws may be modified and seemingly nullified by themselves, and yet remain the same laws. Therefore, apparent errors in regard to the laws treated here, may cease to be errors and in reality prove and emphasize the rules, just as in music disharmonies are used as constructive elements of composition. Rodin once said of a piece of sculpture that it was very good despite its faults, - it could ~~h~~ carry off its faults.

But these are matters which already belong to the realm of subjectivity and it depends on the individual artist, how he expresses them. Here we only hint at them, as to suggest to him a bridge between the subjective and the objective, and to indicate how infinite are the possibilities of creation that may be developed from the objective principles.

IX. Some Remarks.

We have now discussed in main outlines what is of chief importance, but we do not claim to have exhausted our theme, for its scope is unlimited. As, however, each principle has been treated with the whole in mind and in connection with other principles, such details as have not been dealt with could only serve to confirm or extend the possibilities, but would not in any way contradict the objective principles dealt with here. Individual freedom is offered the widest possible scope just because of the broad and general treatment of the laws, and the danger of personal influence is eliminated, although this work as a system may be said to bear the stamp of the author's individuality.

In the remaining sections, some hints and remarks of a technical nature follow which are more the result of subjective experience than of objective observation and are therefore valid only in a limited sense.

It seems to be useful, however, to refer to these matters, since they are significant; ^{but} they can ~~h~~ be treated in different ways.

I. Brushwork and Surface Effects.

It is important, from the objective point of view, that the kinds of brushwork should be manifold, so that the surface of the painting may gain in liveliness. Brushwork is the direct expression of sensibility. Just as in violin-playing, harder or softer pressure of the fingers produces subtle differences in the vibration of the tones, so does the firm or the light stroke of the brush in painting. Hard, well-defined surfaces and colours are produced by firm, decisive brushwork; soft, dim surfaces and colours by soft, delicate brushwork. Sometimes the touch of the brush on the canvas must be as light as a breath; at other times the colours must be dashed on to the canvas as with the strokes of a hammer. Vigorous forms, colours, and movements, demand energetic, firm brush strokes; vague, soft forms, colours, and movements demand soft brush strokes. It must be noted further that each part of a picture must also differ according to the substance of the object it represents, and that the brushwork must express these distinctions. The surface of the sky differs from that of a wall, the surface of the human skin from that of a stretch of sand. Too great a degree of uniformity in the treatment of the surfaces of the parts will result in monotony, independently of whether concrete or abstract forms are represented. Nor should the thickness of the paint be uniform. Firmer brush strokes, thicker impasto, and rougher surfaces should be used

in the foreground than in the background. Thick strokes of colour may properly be imposed on thin layers of colour, in order to attain a particular effect of surface and also of space, since thick parts tend to thrust forward and press the thinner backward. High lights should not, as is usually done, be put on thickly and with hard edges, lest they appear to be more substantial than the object itself, being, in reality, light areas which should appear entirely dematerialized and ^{softly} merge into their surroundings.

The beauty of surface of many such-admired and famous paintings is achieved only through balance and proportion between the different kinds of brushwork. It is a mistake to believe that, the more energetic the brush-strokes, the stronger the effect. Only a subtle interplay of firm and delicate strokes, of thick and thin layers of colour can produce a strong and vivid effect. A picture built up entirely by strokes of the brush will appear weak and insipid, and another, consisting only of soft and timid strokes, will appear, not light and delicate, but merely dull and dead.

Variety of brushwork is needed for airy and delicate effects as well as for strong effects.

In the former instance, the delicate, subtle touches will, however, predominate, and in the latter the strong, energetic ones.

Thus, when painting a picture, we should make use of the whole range of brushwork, from the strongest to the most de-

licate, in order to give the fullest expression to artistic perception. On the other hand, one should take care not to be too schematic ~~and to emphasize~~ ⁱⁿ ~~ing~~ these differentiations at the expense of other aspects of the picture.

*see plates
M. 1.2.*

It is a mistake to believe that undisciplined brushwork indicates ardour of temperament. We must not confuse wildness and chaos with temperament. A work in which every part is executed with uniform ardour will, in effect, be lacking in temperament, and will appear dull. A surface executed in a so-called dashing way will usually appear affected and unnatural. The view that a painter's talent is to be measured by the skill of his brush-work, that his handling of his brush therefore must be original and individual, - the more so, the greater his genius, - led to the cultivation of brushwork as an end in itself and to inevitable excesses, with the most disastrous effects. Certainly, brushwork is the hallmark of the artist. Unfortunately, the painter usually believes himself to be displaying genius when his brushwork is such as to strike the eye. The results of such a view are many and tragic. To realize this, we have only to look at pictures which consist merely of circles, spirals and flourishes, and in which nothing can be distinguished but the vying between each area and another.

M

BRUSHWORK

1)

EXAMPLE of exaggerated brushstrokes
~~apparently temperament, in reality but~~
chaotic

see page 67

2)

Every form is obscured, every effect suffocated. A mannerism develops which in the end paralyses the artist's whole personality. His only achievement may be that in exhibitions it will be possible to single out his work from among the rest at a glance, and for this reason he may believe that he is a personality. But such fame is very short-lived, for a mannerism is no more than a fashion and soon dies.

When, on the other hand, we contemplate works whose qualities have stood the test of time, we are surprised at the simplicity and modesty of the "handwriting", at the obviousness of the means employed, so that, although we are scarcely conscious of noticing them, we yet recognize the artist at once through them and easily distinguish him from others. In his work, notwithstanding the modesty and simplicity of the brushwork, individual character is fully realized, and is manifest not only in the "handwriting", but in the whole mode of composition, colouring, form, and distribution of light, each of these components being treated on equal terms with the rest, so that none is emphasized at the expense of the others. In this latter respect, too, it is required to steer a middle course, but, above all, one should avoid mannerism of brushwork. A balance must be achieved between the individual mode of representation and the objective principles, or between the objectivity of representation and the objects represented.

XI. Proportion.

It is only in connection with technology that we can speak of an absolute law of proportion. An engineer can calculate how thick, hard, long and heavy an iron component must be in order to sustain a given number of other components, which must be in a certain relation to it in accordance with the law of proportion between the sustaining and the sustained objects.

But in optics we cannot very well speak of an absolute law of proportion. Here, proportion is a subjective phenomenon. All attempts to establish a generally valid law of proportion in art have failed. In art, we cannot measure and calculate how wide and long a quadrangle, for instance, must be, or what shade of blue or red is necessary to sustain a dark-green triangle of a given dimension. In painting, a square inch of canvas can sustain a surface a hundred times its own area. It can do this because of the spectator's visual feeling for proportion. In general, we feel that a yellow plane one inch square cannot sustain a dark-brown plane a hundred inches square, that the latter presses too heavily upon the former. But to what extent it is too weighty, and how much of the weight must be removed, is a matter for our individual judgment. We can only speak of effects which more or less all men realize, but we can never speak of the absolute correctness of given proportions.

This is also true of sculpture. The sculptor builds a framework of wood and iron to perform the mechanical function of sustaining. The visual proportions which the sculpture afterwards exhibits are therefore in contradiction to the mechanical proportions. In the same way, in the construction of a building, the mechanical function of the materials is often in contradiction to the visual effect. Attempts are made to make the visual effect comply with the mechanical proportions, and to derive the one from the other; but the mechanical effect can be calculated and the correctness of the calculation can easily be proved, (for if the calculation is wrong, the building will collapse), while the visual effect cannot be calculated.

In regarding a building, I may have the visual impression that the upper half of the wall is too heavy, too massive in structure, or that the upper windows are too heavy; nevertheless, the wall will not cave in, being so constructed that the lower half is, actually, easily capable of sustaining the upper part. Conversely, the proportions may appear logical and correct, but if mechanical mistakes have been made, the wall will come down, notwithstanding.

In art, proportion is, as I have said, a matter of individual judgment, and the judgment of the majority of people must be taken as valid. We can, however, ^{calculate} ~~measure the relative~~ ~~areas of the surfaces~~ that visually one ~~surface~~ ^{area} must appear larger than another.

see plates
N. 1.2

Feeling for proportion has been different at different times and among different people. At all times, a component of iron of a given size, form and density, has had a constant sustaining capacity, and, consequently, a constant proportion to the component to be sustained. But, let me repeat, we have a visual feeling for proportion, and we can only try to bring it into conformity with that of the majority of mankind.

We must now attempt to draw conclusions from the law of mechanical proportion which may be valid for visual proportion.

An offense against the law of gravity is readily evident to vision, and is an instance in which subjective perception has objective validity, for there can be only one opinion as to whether a man is standing upright or falling. If he is in a leaning position, he must be supported by a prop, a stick, a wall, etc. The same applies to geometrical forms, or to light or dark areas. Support must be given to a slanting movement, whether it is present in form, or colour, or light etc. A slanting movement is in opposition to the law of gravity, of equilibrium, and must therefore be supported. The adequacy of the support remains a matter of subjective vision. In architecture, the support required for a plane set at an angle of 70° can be calculated. In painting, this is impossible, since the function of sustaining resides in the canvas, and it is the task of subjective feeling to find the most convincing solution. When, however, an object, a head, a nude, a landscape, is being painted from nature, then the proportions are already given.

PROPORTIONS

N

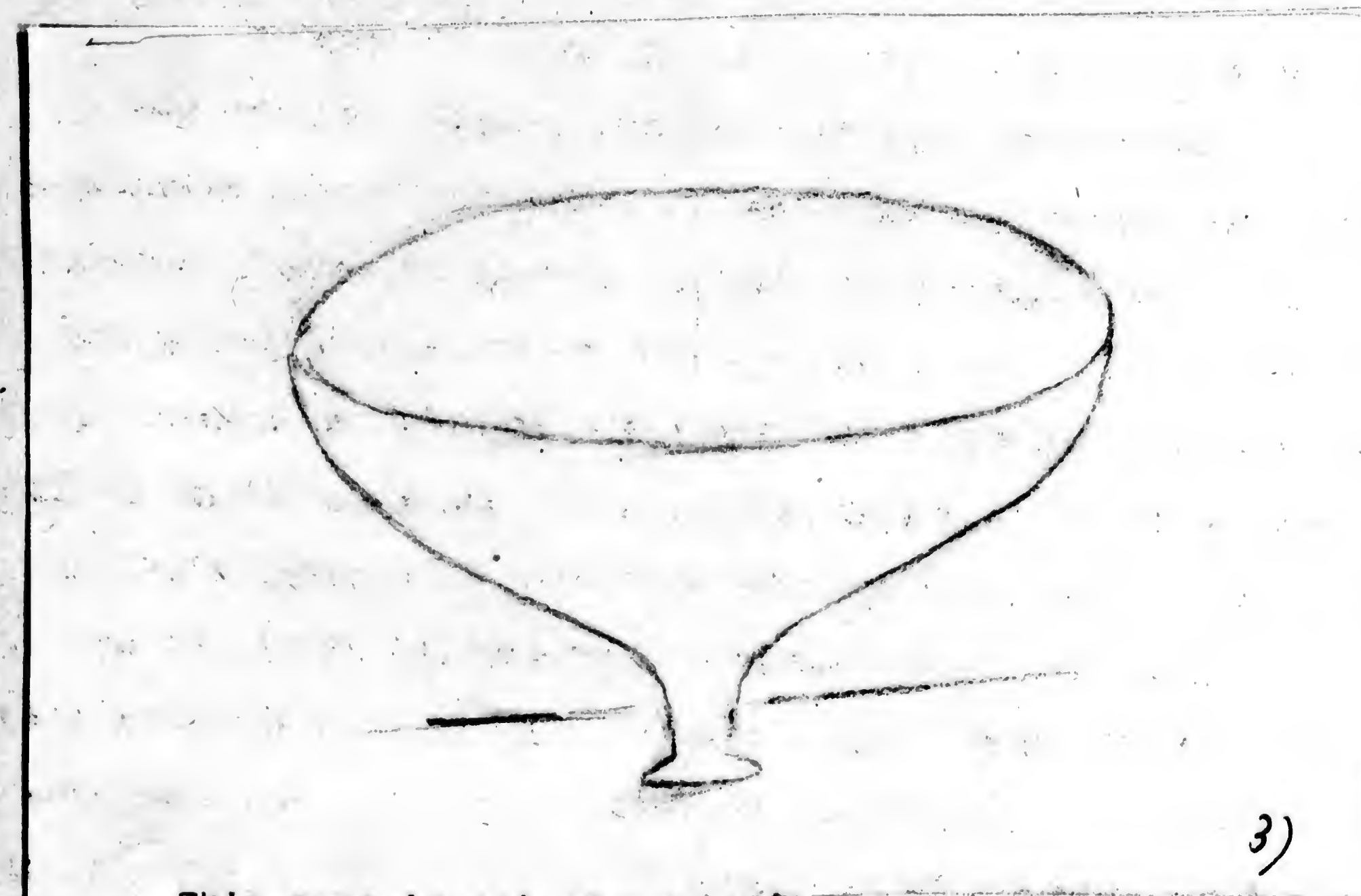


see page 70

The small speck below is not in proportion with the upper speck. He cannot bear the greater speck

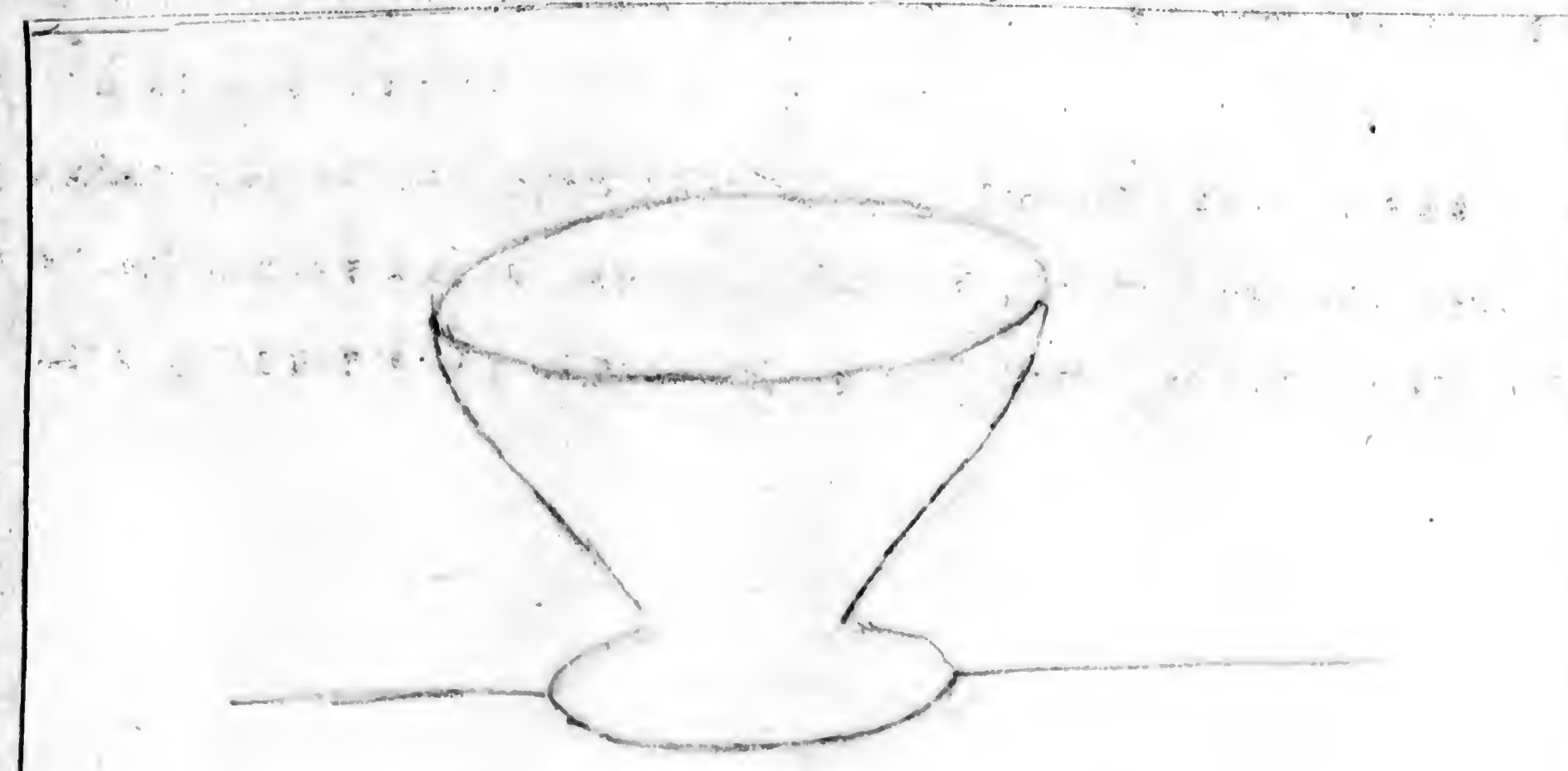
Example: right proportion

with regard to these examples one can have the impression that No 1) is wrong, but No 2) correct; it remains to the subjective feeling how to make the big speck smaller that the small part can bear it.



see page 71

This vase is out of proportion because the static part is too small. The vase cannot keep balance, the vase may collapse. 3) this example proves immediately the wrong proportion as the small basis cannot bear the upper part and must collapse.



This vase can properly stand and will not collapse, therefore in right proportion.

One has only to measure how many headlengths the body contains, or how much bigger the tree is than the house, or what are the relative width and height of a pot, etc. One adopts a certain unit for the purpose of measurement. For instance, in painting a landscape, a tree in the foreground may be adopted as a unit of measurement to fix the proportions of the other parts in relation to the tree and to each other. One must decide how big this tree is to be, in relation to the size of the canvas, and draw a vertical line of the length desired. Then one measures the proportions of other objects to this tree, how many times smaller the house behind the tree is, what is the distance of the tree to the ~~right~~ hill on its right in terms of its height, etc. In a nude, one first sketches the size of the whole figure in relation to the canvas by two points or strokes, or a single line, and in the case of a half-length nude, by a line which will represent the distance from the top of the head to the hips. In this way, one will avoid the danger of having to reduce, for the purpose of fitting the canvas, an intended hip-length nude to a waist-length nude, or a whole-length to a hip-length. When one has determined the size of the figure, one should measure on the model how many lengths of the head the body, or the part of the body to be painted, contains. The original line on the canvas should then be divided into the proper number of head lengths. In this way one obtains the proportions of the parts to the whole and to each other. The

width of the shoulders, let us say, corresponds to two head-lengths, the arms to three, and the legs to such and such a number, etc. To gain the effect of gravity one should draw a vertical line through the outermost point in the ^{out}line of the figure, ~~this point is usually pointed out~~ by holding the brush vertically in front of one's eyes so that it appears to touch the outermost point in the outline of the model), and from this point measure in headlengths the distance of the different parts of the body from the vertical line.

But there are many methods, and one is as good as another. Each artist must choose his own. Some people are skilled ~~enough~~ enough to work without such devices. They measure only by the eye and succeed perfectly well by this means. The beginner, however, must first establish the proportions with regard to shape, colour, and light. He can, for instance, measure the proportion of the red surfaces to the rest in order to determine the amount of red necessary in proportion to a given quantity of yellow etc. The relative proportions of darkness and light, or of the dark as compared with the light areas are established in the same way. The 'motif' as it exists in nature furnishes the artist with all this; he has only to look and compare carefully.

In free composition, where little or no 'motif' is taken from nature, the artist must proceed entirely subjectively. The objective principles, knowledge of which is indispensable to him, will be his starting point. It is his task to bring everything concerning proportion into accord, so as to make his judgment conform with that of the majority of men.

XII. Technique of Painting.

In former times, it was necessary for the artist to make himself acquainted with the chemical properties of colours and canvas, - with the whole chemistry of painting. He usually had even to grind his own paint, to prepare his canvas and all his materials. This was a necessity, firstly, because hardly any manufacturers of painting materials then existed, and, secondly, because what knowledge there was of the chemical properties of colours ~~was~~ ^{was} not reliable. The artist had to make the matter his concern and to build up knowledge through experiment in his work. It is not surprising, therefore, that works of art were lost, as, for instance, ~~many~~ many of Leonardo's, who experimented a good deal. It is not necessary here, however, to enumerate examples of success or failure. In the course of the centuries, experience grew, chemistry made this aspect of painting its concern, and circumstances today are entirely different. Home industry is now a thing of the past in all branches of production, including the manufacture of colours, ^{but} there are still artists who prepare their own colours.

The big paint-factories of modern industry, assisted by the great progress that has been made in the chemistry of colours, have put on the market products which are much more reliable than the colours any artist could produce after years of experiment. It

is also, of course, a question of money, for the best materials are the most expensive. But ~~it~~ it was the same in former times, and the cheap home-ground colours of those days were probably inferior to the cheap products of today. In other words, the painter of today has no need to study the chemistry of painting in detail; some general rules suffice for him. By this I do not mean, however, to dissuade anyone from occupying himself with the technical side of painting. A restorer of old works of art must, of course, have a thorough knowledge of this science, for his task is quite different from that of the painter, who creates new works. It is very difficult to say how well acquainted the painter or student of today should be with the accumulated knowledge of this science, as theories abound and experiments tend to different results. Moreover, the use that an artist makes of this or that technical knowledge, is necessarily individual. One will prefer a rough canvas, another a smooth one. One will paint with a thick, another with a thin, brush. One will choose absorbent, another non-absorbent, canvases. Some prefer pastel colours, others water colours, others again tempera, etc. The draughtsman may use a pencil, or a drawing-pen, or a needle, etc. Each artist will, in the course of time and according to his experiments, choose what suits him best. Some artists study and try out all possibilities.

All this is a matter for personal choice, and it is not our function to declare one or another method, one or another technique, the objectively correct one. But what we do wish

to regard as an objectively valid rule is, that the objective ~~(impersonal)~~ principles must be observed and given first consideration, no matter what the technique, or canvas, or brush, or motif involved. Up to a certain point, we may accept the excuse that a medium is not suitable, since, if one has great difficulties with the material, this makes itself felt - the work loses in freshness. But for all this, the objective principles must find their expression. A hardness wrongly placed cannot be excused by saying: "Oil is not a suitable medium for me," - for a misplaced hardness is not a matter of technique but a spiritual affair. It may be technically clumsy or insensitive, but it need not be incorrectly placed. In other words, the artist who understands the objective principles is also a master of every medium, every technique, the peculiarities of which are easily learned by conscious effort. Naturally, even one who has mastered the objective principles may prefer one medium to another, and be able to work more sensitively in it than in any other, but, whatever material he may use, he will never transgress the spirit of the objective principles. Hence, the excuse that a medium is not suitable is only partly valid, but the excuse that one has not yet mastered the objective principles will be entirely valid. On the other hand, of course, we must not be too pedantic. Temperament, it must be admitted, accounts for some things. Temperament that has run wild may commit many a sin against the spirit of the objective principles, but this very fault may

lend an individual charm to the work. Faultiness of this kind is one of those things which cannot be resolved, as there is even in mathematics always a remainder which is insoluble. While in mathematics, however, such inaccuracies are tangible and objectively ascertainable, in art they can only be apprehended subjectively and are very controversial.

What concerns us here is the fact that error with regard to the objective principles occurs not through the use of an unsuitable medium or technique, but because the principles themselves have not been mastered. Moreover, it would even be advisable to attempt all techniques, in order to acquire knowledge of them.

As regards paint, trade catalogues inform us which colours are durable and which are not, and for further consultation there is an abundance of books and pamphlets on technical matters. It is advisable to avoid complicated prescriptions, and, above all, not to combine different ones. The simplest method, the simplest *medium* are the most reliable. The less one overpaints, the smaller the risks. Yet everyone must make his own experiments and select what suits him best from among the many possibilities.

The widespread opinion that the old masters have survived in such good condition because the painters were responsible for their own material, and that the materials manufactured today are inferior, can be tested only after another 300-400 years. We see the condition in which the old paintings have survived 400-500 years, but we cannot tell what the condition of the paint

ings of today will be in 500 years.

It is not my meaning here that, since industry now provides him with everything, the student should not concern himself with technical problems, but that these technical problems are an individual matter and no universal rule can be laid down for them.

XIII. Colour Mixing.

It is also not the purpose of this book to discuss colour systems and norms (whether one should use black or not, whether crimson etc.etc.). Opinions on these matters are numerous. Some painters use only light colours (light and dark cadmium, vermilion, crimson, cobalt, ultramarine, chrome, green, white), others only earth colours (ochre, terra di Siena, brown, Prussian blue, terre verte, English red etc.) Some regard black and white not as colours, but as means of lightening or darkening, and as belonging rather to drawing than to painting. Some banish white, others allow only four to five colours on the palette. Some put white in the centre of the palette, with the cold colours to the left of it and the warm colours to the right. Some, in the execution of the first stage, place cold colours in the light, and warm colours in the shadow, and, in the execution of the second stage, warm colours in the light and cold colours in the shade. Some allow harmonies only of complementary colours, others of light, or of dark colours, or of tone-values. Some require only grey, others brilliant and unmixed harmonies. To some painters, colour is only an accessory to form, and should be used only sparingly; for others, colour alone matters.

For us, colour system is, once again, a matter of indiv-

vidual choice, just as the choice of geometrical forms or concrete objects for representation. Our view is that all these systems can succeed only if the objective principles are observed.

The same is true of choice of subject. Is this or that subject suitable for painting? Is it of contemporary significance? Does it, rather, lie outside the proper boundaries of painting? Is it legitimate to be 'literary' in painting? Should painting concern itself with politics, ethics, religion, philosophy, technology, etc.? All these are subjective problems which can be solved only by working in terms of the objective principles. Errors with regard to the principles cannot be excused by saying: "This ~~is~~ subject is not suitable, it is not interesting to me." The objective principles have no connection with suitability of subject^{matter}. Unalterable in themselves, they form the basis on which all subjects may be developed. Similarly, the question as to whether one should paint

naturalistic, impressionistic or psychological etc. ~~has~~ ~~has~~ no connection with objective principles.

The objective principles are unaffected by ~~the~~ ephemeral trends of opinion and polemics, by all the unprofitable controversy as to what may or may not be painted.

The objective principles demand, on the contrary, the elimination of all prohibitions but one: this is, that there must be no transgression of themselves, which form the source,

the basis, of all possibilities, views, and opinions. Prohibitions only restrict possibilities. But that the prohibition of transgression of the ^{basic} laws is necessary is manifest from the fact that no representation is possible independently of the objective principles and that, conversely, the more faithfully they are observed, the greater the probability of success. It may be, exceptionally, that the artist's concern is precisely with the breaking of the laws, but usually, transgression is due to ignorance, not to deliberate intention founded on mastery. In the latter case the transgression would be, paradoxical as it may sound, so lawful that it would not be transgression at all. Only he who has mastered the laws stands above them.

The objective principles demand from the painter an impartial love and respect for all species of painting, whether he practises them himself or not. Only so will he avoid a narrow preference for his own particular species.

The objective principles also demand, as we have already said, a knowledge of all species, to enable the painter to choose his own freely and consciously. They demand also that he should be open to all the problems and ~~controversial~~ opinions of the day, for they themselves will remain unaltered. If one masters the objective principles, one need not be afraid of tendencies and change. Impressionists fear expressionism or cubism etc. only because they do not realize that they all share the same basis, *and vice versa.*

Strife among schools will cease when knowledge of their common basis ~~x~~ unites them.

XIV. Composition.

Composition is a very difficult, and a relatively subjective, aspect of painting, even though - or perhaps, because - it is influenced by the needs of the time. No universally valid principle of composition has ever been satisfactorily formulated. Just as accurate calculation is impossible with regard to proportion (the function of sustaining being assumed by the canvas), so is it in composition, and for the same reason.

The mason mixing his mortar knows exactly what consistency is required for this or that kind of stone. The chemist knows the formulae of the substances he produces. In each case, the correctness of the mixture is proved at once by the ~~apparent~~ ~~results~~ results. The mortar, when wrongly mixed, does not cement the stones; the wrong mixture of powder fails to explode, etc.

But a picture is judged to be falsely or correctly composed only by the tribunal of opinion. In this case there are no rules and principles of objective validity. All ages, all artists, have their own rules, their own tastes. Judgment is a matter of consensus of opinion, and even so, rejection of a composition by an overwhelming majority is yet no proof of its worthlessness. All theories and attempts to discover an objective principle here have failed, and judgment remains a

see plates matter of time-conditioned majority, or minority, decisions.
 O. 1) - 6) The famous concept of the ancient golden proportion represents just such
 P. 1) - 5) a decision. Some ages accepted it, others rejected it; some
 ages strove to achieve symmetry, others condemned it; one
 view replaced the other. Instances exist of the fluctuation
 of the most extreme views. And if, in the foregoing chapters
 on the objective principles, we said that only through a balance
 of hard and soft, substantial and unsubstantial etc.
 can spatial effect best be created, judgment as to whether
 such a balance has been achieved in a painting is an individual
 matter, as is also the balance of the composition. Each
 of us is endowed with his own sense for balance, or proportion,
 in composition, which may be defined as the functioning of the
 proportions in their relations to one another, to the end of
 achieving balance in spatial effect. But this sense is only
 a feeling. Perhaps some day we shall discover a means of analyzing
 and controlling, that is, of calculating, this
 feeling. In so far as the function of sustaining the colour
 surfaces is, in a mechanical sense, assumed by the canvas, one
 can calculate how much pigment the canvas is able to carry.
 But one cannot make any objective calculation as to the degree
 in which composition determines proportion. A method of calculating
 proportion objectively may be developed from mechanics
 not - as hitherto - from aesthetics. In the case of machines,
 for instance, that machine will be the most aesthetically
 pleasing in form and structure in which the proportions are

Exemples of compositions by f

1)



see page 83.

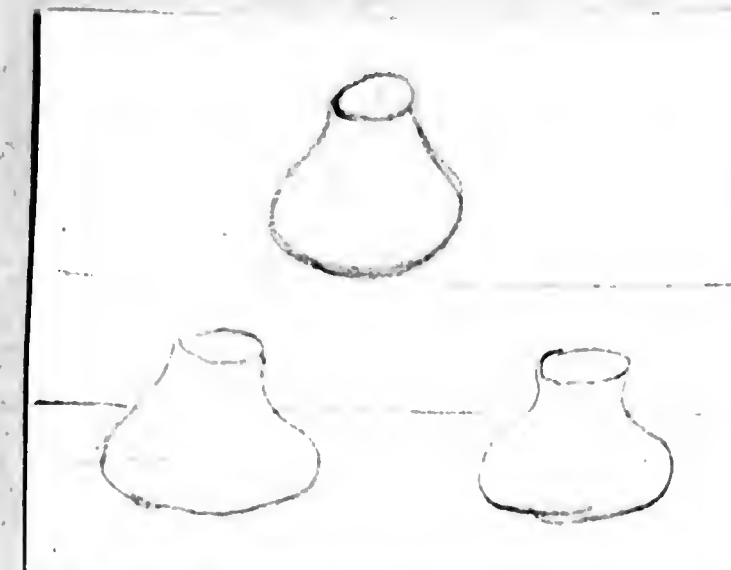
ancient golden proportion

2)



centralistic

3)



see 83. 84

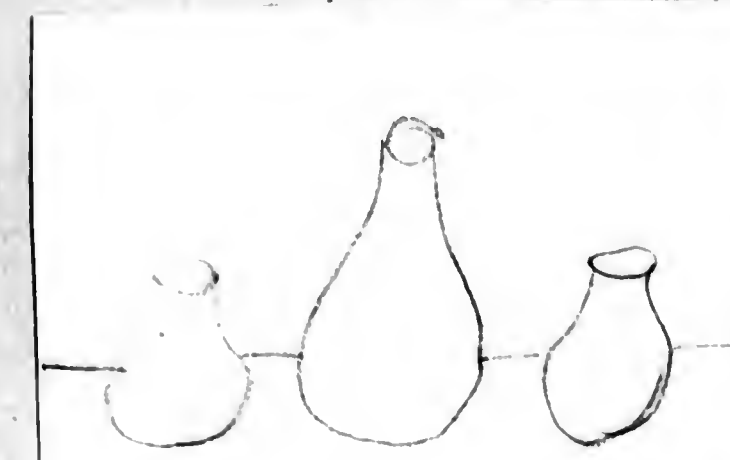
geometrical composition in triangle

4)



excentrical

5)



symmetrical composition

6)



sector

P

EXAMPLES OF COMPOSITIONS
BY COLOUR LIGHT. Light and dark.

best adapted to the function it has to perform. If we are ever able to control the effect of a composition as we now do the output of machines, we shall have discovered the long sought-for principle of composition which may claim to be objective.

There are hundreds of systems, but it is not necessary to discuss them here. All of them have some justification and can be judged in accordance with the objective principles. Proceeding from these principles, one must attempt to construct the compositional relationships between the parts and thus determine their proportions. When painting from nature, one should represent the objects in proportion to the size of the canvas, in such a way, that they will appear neither too crowded and as if suffocated for lack of space, nor too scattered and as if swallowed up by large empty spaces. This, too, is a matter for individual judgment, unless already predetermined by the fact that one has set oneself the task of representing precisely, on the one hand, the sense of oppression produced by a confined space, or, on the other hand, the sense of suspension in a vast space.

*see plates
O 1-6
P. 1-5*

But with this, we have already entered the realm of psychological effect, the most subjective realm of all. We shall not deal with it in this book, for fear of failure. Here too, the objective principles should be taken as the starting point, for only their mastery enables the painter to achieve psychological effects. For example, fear may be represented by pointed hardnesses standing out from a background of undefined softnesses. But this will have to suffice. Everyone must discover his own laws of composition. Acquaintance with the various systems of various ages will serve as a guide. From them we can learn that these different principles of composition are always symbolic of the times, and we shall be able, ~~in attempting to reach our own conclusions~~ ^{in attempting to reach our own conclusions} to make use of the profusion of problems that people have set themselves. One must be careful, however, not to let one's own individuality be suppressed by the influence of others just because they are famous.

XV. Conclusion.

I have come to the end of my treatise and here I wish once more to stress that mastery of the objective principles can alone set free individual potentialities.

And to the question: Does mastery of the objective principles make an artist?, we shall reply once more: Who is to be considered an artist is a matter of individual opinion, being determined by personal preference. But if we take the mastery of the objective principles as a criterion, then we must say, that he is an artist who knows and can apply these principles.

We must add, however, that knowledge of the objective principles is dependent on the science of optics. Yet physics is not a closed and completed science, and many discoveries which might increase our knowledge may still be made.

Art and science are a unity, and the modern artist must be a scientist, just as Leonardo and Dürer were, who four-hundred years ago were pioneers of the ages to come and who showed that from the strictest discipline the greatest freedom is born.

La Ciotat
August 1929.

Arthur Segal.

THERAPY THROUGH ART

The therapeutic value of artistic activity.

THE THERAPEUTIC VALUE OF ARTISTIC ACTIVITY

In speaking of psychology one refers, not to individual cases, but to the science which treats them and brings them all together in relation to a determining principle, that is, the basic ^{laws} ~~aims~~ which underlie the individual cases. To explore psychology, one has first to deal with its fundamental principles, leaving on one side the question of application, which will be dealt with later.

It is the same with psychology as with art, or, more especially, with painting.

We can explore the psychology of painting only by getting down to fundamentals, in other words, by learning about its basic principles. These are, the objective visual laws of space! The individual case in psychology represents the relationship of an individual to the general fundamentals of the science of psychology, a relationship which differs with each individual.

The individual case in painting represents the application made, consciously or unconsciously, by the individual, of the basic, impersonal principles of painting.

I am here intentionally avoiding reference to the difference between an artist and an amateur, for this is not relevant in dealing with the individual case. The individual case in psychology, as in painting, detaches itself, so to say, from the

2.

static basis of science or art, and represents a dynamic organism of application.

If one wishes to understand ~~take~~ the individual case in either psychology or painting, one must approach it from two *points of view*:

- 1) from the impersonal point of view; in order
- 2) to discover in what way the ~~max~~ objective principles have been applied by the individual in question.

Thus, where signs of inferiority exist in excess, we meet with an inferiority complex. In painting, an analogous case would be a person who transgresses g against the logic of the laws of optics.

Whereas the psychologist has to distinguish between the general law and the individual case, in order to do justice to the latter, in painting it is quite different. Here the work of art is usually put in the place of art itself. The objective principles of painting are rarely regarded as a criterion; especially has this been so in the last decades, when they have been rejected as inartistic. We may say that the art of painting has ceased to exist, and that its place has been taken by the individual work. Of course, the individual work can open up an approach to the single case, but all the more will it obstruct the development of the psychology of art.

Here I wish to state expressly that I am no opponent of

3.

modern art, but on the contrary, am myself an exponent of it. I fully appreciate its significance in the development of painting and I know that it has produced great works of art. But I know also its shortcomings. Modern art has discovered the individual, but has, at the same time, destroyed ~~the~~ his common foundations, by cultivating and glorifying him in detachment from his environment. Therein lie both the positive and the negative aspects of this art.

One must not confuse art itself with the process of creation of an individual work of art. This process is, for the most part, inseparable from the individual. When analysed, it must be regarded from the standpoint of the laws of psychology and of art - that is, from two impersonal poles. Usually, however, the ^{objective} laws of art are disregarded, only the individual work as such being considered. On the one hand people proceed from the general law to the individual case; and on the other only from the individual law of the individual work. Inevitably, judgment of the individual work on this basis can only be limited. In addition, it is usually impossible to detach oneself from the motif, and one tends to fall back upon symbolic interpretation. Symbolic interpretation is certainly important, but it goes only half the way in an investigation, since it never examines the relationship of these symbols to the principles of painting.

Artists themselves are not interested in the relations between art and psychology. Art, it is true, is to them the

4.

direct expression of their inner experience, and as such serves as a means of self-analysis, but in general, artists are more occupied with the technical, sociological, aesthetical aspects of their work.

During the last four decades, painting, as we have already observed, has been highly subjective, which means that the individual work of art has taken the place of art itself. The public makes the same approach, and scientific and critical research is largely influenced by this current conception.

Thus the approach to the psychology of art (as distinct from the psychology of artistic activity) is very difficult. Schools of opinion, tendencies of taste, and conventions, must be eliminated. An analogy between art and psychology, which will form a bridge between them, must be discovered.

The function of psychology is the investigation and construction of *psychic* space.

The function of painting is the investigation and construction of visual space.

The static elements of painting are:

- 1) Light and shade (light and darkness).
- 2) Form.
- 3) Colour.

In psychology the following are analogous:

- 1) Conscious and unconscious.
- 2) Manifestation of energy (depression, courage, jealousy, kindness, etc.)
- 3) Temperament:

5.

phlegmatic,
sanguine,
choleric.

Blue) the three colours of
Red) which all others
Yellow) are compounded.

These are the elements, the static structural components. As soon as they are brought into relationship with one another, there develop the dynamic laws of space, which are the same in painting and in psychology. Here again we have three main principles:

- 1) Hardness and Softness,
- 2) Substantiality and Unsubstantiality,
- 3) Structure and Detail.

Ad 1) It is evident to everybody that objects in the foreground are hard and defined, those in the background soft and undefined. The same is true in connection with *psychic* space.

Ad 2) It is evident that objects in the foreground are substantial, while those in the background are unsubstantial, and in *psychic* as well as in visual space.

Ad 3) It is evident that structure and detail are more distinct in the foreground than in the background. This applies to both visual and *psychic* space.

One example:

In *psychic* space, depression, having received strong illumination, that is, having become conscious, presses on the sexual urge, which, ~~in the repressed state~~ normally standing well in the foreground, is then repressed and driven

6.

into the background. The sexual urge is thus expelled from its proper place; that which has been in front is thrust back, while the depression which has been at the back comes forward, and spatial disorder arises.

I. The depression is felt as hard and definite, because it now stands in the foreground, in consciousness; the sexual instinct becomes soft and indefinite, in accordance with the spatial law of hardness and softness, because it has now retreated into the background.

II. The depression becomes substantial, the sexual urge unsubstantial, in accordance with the spatial law of substantiality and unsubstantiality.

III. The depression is perceived in all its details and structures, while the sexual urge will display details and structures only indistinctly, in accordance with the law of details and structures. But since, normally, the sexual urge stood in the foreground, and is in reality stronger than the depression, (though now less conscious, and with the quality of the background imposed on it), it feels itself to be compressed, and produces a counter-pressure against the increased demands on space and consciousness made by the depression.

Thus the conflict of neurosis arises.

The same holds good in connection with the optics of a picture. If a form, or object, or colour, which belongs to the foreground, is forced into the background by incorrect illumination, so that its details are soft, unsubstantial and in-

7.

distinct, there arises at once a contradiction, a disorder in space, an optical neurosis, so to say.

I can here only indicate general principles. It is impossible to treat fully the wealth of analogies and connections in such a short essay. But I trust I have at least made the general idea clear.

The basis of these ~~xx~~ considerations is a treatise on the objective principles of painting, from which I have attempted to eliminate as far as possible all personal inclinations and feelings.

As to therapy, certain logical connections may be observed: Every breach of the objective principles of painting, which, with some experience, can be easily recognised in a picture, points to a corresponding ^{disorder and} transgression ^{against} the objective laws of psychology.

In the treatment by which the physician, psychiatrist, or ^a Analyst attempts to cure these ^{conditions} he may be aided by therapy through art, on the basis of the objective principles. In this connection, symbolism also acquires a new significance, and is recognised as an important factor.

The paintings of neurotics are ^{then} no longer regarded as mere emotional outbursts, but as an expression of feeling, which has a therapeutic effect. The imagination of the patient is endowed with an increased capacity for expression, in contradiction to the general assumption that discipline is inhibitive. The great masterpieces of art which

8.

display the strangest phantasies in a disciplined form, prove that assumption to be mistaken, and demonstrate the truth that, the more one masters the means of expression, the more freely one can handle them. Of what use are phantasies and visions, if they cannot be expressed for want of knowledge?

The objective principles of order are the ground or springboard upon which one can safely indulge in the wildest acrobatics. The way to sublimation is the achievement of *balance* between the general and the individual, - not the predominance of either.

The prominence given to the subjective, in the art of the last forty years, has led us to a one-sided overcultivation which may have given the analyst an access to neurosis, but which, from the therapeutical point of view, can give no satisfying results nor produce a liberating effect.

And even the access to a scientific knowledge of the psychology of art is blocked by it.

The objective viewpoint alone opens the way towards the understanding of art as a whole and of the individual work.

August 1937.

Arthur Segal.

AR 7105

Arthur Segal Collection

S4313

2/1

THE OBJECTIVE PRINCIPLES

OF PAINTING

AND

THERAPY THROUGH ART

BY

Arthur Segal

P R E F A C E

This book, 'The Objective Principles of Painting', written in La Ciotat in the south of France in 1929, was intended as a guide for painters, which should be entirely independent of all current conceptions of art and tendencies in taste. It was to indicate the impersonal, objective principles of painting, which underlie all movements and schools and are valid for every branch of artistic creation. It was to show that infinite possibilities of creation may be developed from these principles; ~~to prove~~ that only upon this foundation can a harmonious picture or work of art be created, ~~and to show~~ ^{to prove} that the individual character of the artist can best develop on this basis, and that the neglect of these principles, which serve to discipline artistic feeling, leads to disorder and confusion. Only out of an ^{balance between} ~~equilibrium~~ feeling and discipline is a great work of art produced.

This book aimed at dispelling the current opinion that the artist should create out of feeling and experience alone and attempted to show that through observance of the objective principles artistic experience is deepened and intensified. The idea of this work was born when I was confronted with the task of proving to my pupils, who represented various tendencies in painting, that the same principles underlie all artistic trends, which differ only externally, that is, as regards motif.

Moreover, + my own artistic development had led me - several years earlier - from painting in a purely subjective way to the objective study of nature, ^{for} I recognized that only from ~~an overvalued~~ ^{a balance between} of objective nature and subjective feeling can new possibilities of creation be developed.

The overvaluation of subjective feeling had originally been a liberating influence, but in its protracted duration had inevitably become a hindrance to further development. In my school of painting ~~in Berlin~~, I laid especial stress on those timeless, general, basic principles, ~~and achieved~~ ^{with good results}. I encountered the utmost resistance, however, from pupils who had a strongly subjective approach, and who were convinced that laws of nature have no relevance to art, which depends only on the individual law of the artist, and that in individual feeling alone resides the measure and starting-point of art.

These pupils, however, did not develop, but, on the contrary, gradually lost their powers of expression and, merely repeating what they had done before, came to an artistic impasse.

I was able to observe in my school the influence of the objective principles on those pupils who did not shut their minds against them, ~~and it was~~ ^{that} this influence was favourable not only from the artistic point of view, but also, and especially, from the psychological. Not only did they develop greater powers of expression, overcome many of their defi-

ciencies, and become capable of recognising more clearly their own mistakes, - but they also became inwardly more ordered and harmonious.

From this time the psycho-therapeutic value of painting of and the principles of order and discipline was evident to me, and my school thus included a therapeutic section, though the pupils were not aware of it. I was able particularly to observe this influence on nervous, discouraged, shy, megalomaniac and embittered pupils, on all who were suffering from an inner conflict. And those who let themselves be guided by this discipline - I myself was only the interpreter of the objective principles - were able to develop themselves; they liberated their powers of expression, overcame inhibitions and grew more self-assured. A considerable number of them have become recognized artists, while amateurs who had lost their confidence, developed into efficient artists and men. I realised the importance of artistic discipline as a factor in the cure of neurotic and nervous people, and I began to occupy myself increasingly with the investigation of this subject. I was able to establish, on the basis of a great number of observations, a scientific analogy between art and psychology, which resulted in a system of therapy through art which has aroused the interest of psychologists and psychiatrists in many countries.

A road between art and psychology has been opened, and new resources have been placed before the psychologist.

There may be some artists to whom the connection of art and therapy as described in this book on the objective principles of painting, may not appeal, but I feel it my duty to make these ideas known. It seems to me that, in regarding art only from the aesthetic standpoint, one neglects what is an essential part of the purpose and power of art: its possibilities, as yet uncharted, as a therapeutical method.

I conclude the present book with a chapter, written in London, from a greater work with which I am at present occupied. This chapter, 'The Therapeutic Value of Artistic Activity', developing the idea of an analogy between psychology and painting, aims only at giving some hints on the curative possibilities of painting in psychological treatment. It may serve also, together with the rest of the book, to give an idea of the methods of art teaching and therapy through art ^{practised} ~~established~~ in my London "Painting School for Professionals and Non-Professionals".

^o(written in London, October 1937)

Arthur Segal.

THE OBJECTIVE PRINCIPLES

OF PAINTING

written in August 1929.

M O T T O

++++-----

.....If a painter does not love equally all realms
of painting he will never be comprehensive.

If, for example, a painter does not choose to paint land-
scapes, because he believes that landscape is of little
artistic significance and beneath his consideration, he
will never be a great artist.

Leonardo da Vinci,
"Treatise on Painting".

C O N T E N T S.

~~Preface.~~ INTRODUCTION.

- I. General Remarks.
- II. Space, Light, Colour, Form.
- III. Hard and Soft.
- IV. Substantial and Unsubstantial.
- V. Structures and Details.
- VI. Statics and Dynamics.
- VII. Reflexes.
- VIII. Focus.
- IX. Some Remarks.
- X. Brushwork and Surfaces.
- XI. Proportion.
- XII. Technique of Painting.
- XIII. Colour Mixing.
- XIV. Composition.
- XV. Conclusion.
- XVI. The Therapeutic Value of Artistic Activity.

I n t r o d u c t i o n

A language can be taught and all can learn it. But the use that a man makes of language is his own affair; this cannot be taught; this everyone has to learn by and for himself. In other words: language is the basic means of communication with others and of making oneself understood. If this means is not used in accordance with the fundamental laws of the language communication and intelligibility will be unsatisfactory, whatever the personality or feeling evident behind the words.

It is the same with regard to painting.

Individual feeling or emotion is not sufficient.

A painter must have command of the fundamentals of painting, that is, of the objective principles of painting, and must achieve a balance between these basic principles and his own individual use of them.

The basic principles of painting can be taught and learned.

All can learn the principles of painting, as all can learn a foreign language. All can apply the principles of painting individually, as all speak the language of their country in an individual way. Usually, however, this balance between the objective principles of painting and the individual laws of the painter's personality - ^{so} necessary to bring the two into harmonious concord - does not exist. Either the personal character and emotion are too strong and there is too little knowledge of the objective principles, or it is the other way

about, - there is considerable knowledge of the objective principles, but very little individual character.

In either instance the work created will be unsatisfactory. Strong feeling is not satisfactory where there is insufficient knowledge. Great knowledge is not satisfactory where there is insufficient feeling. We must strive for a balance between knowledge and feeling. One cannot exist without the other, each derives from the other. Knowledge and emotion must be equally developed. The teacher can best impart the objective principles, that is, the discipline of² the 'mathematics' of painting, by keeping his own feelings as much as possible in the background, lest his personality may give an individual aspect to the impersonal laws; for then the individuality of the pupil will be suppressed and he will become an imitator. The teacher can exercise a favourable influence on the individual feelings of the pupil only if he does not stress his own feelings and tries to understand the individual laws of the pupil's feelings. This latter is the most difficult part of teaching.

The pupil can also acquire his knowledge alone with the help of the mathematical rules of painting.

He can best bring this knowledge into harmony with his feelings and his own individuality if he strives to recognise his feelings and individuality, and aims at nothing but what is in accord with his personality.

This is the more difficult side of his work, for only too easily the pupil is influenced and suppressed by the individuality of the teacher or other artists. It is the nature of man to wish for what he does not possess. He who is gifted with a sense of form desires the talent of the colourist, and vice versa. The monumental artist longs to ~~be a naturalist~~ ^{paint in a romantic way.} The impressionist envies the expressionist. - Nobody today desires to be a naturalistic painter, for naturalism is obsolete and no longer considered artistic. So many a painter develops an inner conflict and is thrown into confusion, because he does not look within himself and cultivate what he finds there. As his other ambition~~y~~ is not within his abilities and never can be, he does not attain it and so either loses all or remains for ever vacillating. ^{Therefore} ~~his~~ his work cannot develop and, sooner or later, deteriorates.

There is no individuality which is not as valuable as any other, if it is developed freely and in its purity. Every realm of art, in our case, of painting, has its own possibilities of expression and its own attractions. We must love all equally and not prefer any one to another; then we shall also love our own realm and not prefer another one. ~~The~~ we shall also more easily recognize our own realm and shall cultivate it without inhibitions.

The mathematics, or objective principles, of painting demand that we should study all aspects of painting, such as colour, form, space, plastic effect, light, naturalism, cubism

etc., in order to recognize that in all the same mathematical rules and exceptions to the rules are valid, although superficially these realms may seem quite different from each other. As our ⁿacquaintance with all these aspects grows, knowledge of our own realm is made more easy to us, especially if, at least theoretically, we value them all equally.

It should be remembered that the mathematics of painting consists in no more than the disciplining of the feelings or the introduction of order into the chaos of feeling. The same consideration, therefore, should be given to it as to the feelings. In occupying ourselves with the mathematics of painting we should ~~do~~ ^{not} do so without feeling, that is, ~~without~~ ^{not} without enjoyment; and feeling, on the other hand, should ~~not be restricted by~~ ^{comprise} the laws, or mathematics, of painting.

The strongest vigour of law, that is, of mathematics, leads to the greatest release of feeling, and vice versa. ~~But~~
~~the~~

Only the strongest compulsion of the law makes possible the greatest degree of liberty. Where both are balanced, where both are of equal value, the possibility of realization is greatest.

None, however, must become an aim in itself, for then the others will deteriorate.

The view that art is created only out of feeling results in the cultivation of feeling as an end in itself and leads to disorder and impasse.

The view that art is created primarily out of knowledge of the principles results in the cultivation of the ^{mathematical} ~~principles~~, ~~that is to say, the mathematical principles~~ as an end in ~~itself~~ ^{itself} and leads to lack of feeling and, again, impasse.

Of course, absolute harmony or an absolute balance between feeling and law is scarcely possible, but the more equal the participation of each, the more harmonious the work and its effect.

Those who yield themselves to the ^{law} ~~principles~~ with their whole power of feeling will experience all its beauty.

Those who abandon themselves to feeling with the whole power of logic or law will experience all its beauty.

The most important thing for the pupil is not to surrender to the individuality of another artist. The most important thing for the teacher is to be nothing but the interpreter of the mathematical or objective ~~mathematical~~ principles.

The feelings are realized in a work of art in the specific quality of forms and colours. ~~—~~ This quality conforms the more with the expression aimed at by the feelings as the rules are observed.

Similarly, the rules are realized in a work of art in the special quality and relationship of forms and colours. ~~—~~ This quality conforms the more with the expression aimed at by the rules as the feelings are controlled.

~~—~~ *Feeling* is unconscious, knowledge of the rules is conscious.

In so far as one knows the laws one can determine the means necessary to express the effect desired by feeling, so that feeling becomes at once conscious and realized.

The least degree of feeling already represents consciousness as opposed to unconsciousness or insensibility, so that feeling is in itself already knowledge, and knowledge in itself feeling. The difference is only one of degree. We describe as feeling that of which we are scarcely, or not at all, conscious, and knowledge that of which we are conscious. The more conscious we are, the less we are aware of feeling, the less conscious, the less we are of knowing.

It is absolutely necessary to stress the fact that art is as much a matter of knowledge as of feeling; for the opinion is still widespread today that art is only a matter of feeling and springs only from feeling as opposed to science, the latter being a matter of knowledge and having no connection with feeling. We must understand that the difference between art and science is this: that art stresses the individual way of applying the objective or mathematical laws, while science stresses the objective, logical-mathematical laws. We must understand that art and science spring from the same source, and are closely connected with each other. It is necessary to recognize that a scientific work can as little eliminate the individual character of its author as an artistic work can leave the objective rules, (or that which we call

mathematics in this book,) out of account.

All this must be stressed, for the belief is still current that anything resembling consciousness, deliberation, theoretical knowledge, can only be harmful to artistic ~~production~~ ^{creation}. In reality, not even the seemingly most intuitive artist can create without knowledge, deliberation, and experience. It is usually forgotten that knowledge must exist before a work of art can be created. The mere fact that blue and yellow mixed produce green is knowledge. The whole sum of an artist's experience is his knowledge, or the knowledge which has become so integrated with his whole being that he seemingly paints without any knowledge of deliberation. Just as we form sentences, once we know the meaning of each word and the language in general, seemingly without having to think, so the experienced painter, having learned the means, paints seemingly by intuition, without having to think consciously about their application. Some people are very much afraid that, by acquiring conscious knowledge, they will lose ~~intuition~~ intuition, or what is called feeling. Unfortunately, they are not afraid that without conscious knowledge they will be quite unable to ^{create} ~~produce~~ a harmonious work of art.

~~Of~~ Of course, where the one or the other predominates, the result will be unsatisfactory: it will be either too ~~sober~~ sober or too chaotic.

Balance - balance between the two must be sought and achieved. It is possible to achieve balance in a work of art,

however, only by cultivating both elements equally: command of the objective principles, that is, of the mathematics, of painting, and also command of our own possibilities, that is, knowledge of our ~~subjective~~ *individuality*.

In the recognition of our *individuality* the knowledge of the objective principles is a great help, ~~too~~. We may say that, without knowledge of the rules of painting, we are unable to know our *own individuality*, or, at least, that it is much more difficult to acquire knowledge, first, of our subjective character, and then, of the rules. A poet cannot make a poem if he does not know a language. Language is the foundation on which the personality of the poet develops. The mathematics of painting is the foundation on which the personality of the painter can develop.

I. General Remarks.

The objective principles, or the mathematics, of painting are one with the laws of optics, ^{science} as painting has its basis, ^{and physics} or starting point of representation, in the realm of visual phenomena. These laws are, as far as we know them through ^{the science} physics, always the same. They are the same, no matter what motif is represented. They are the same, no matter what trend in art is followed. They are the same also in sculpture, which, like painting, is concerned with visual phenomena.

Although in sculpture the ~~third~~ third dimension is apprehensible through touch, the ^{objective} principles of sculpture are also ruled by the laws of optics, to which are added the laws of touch.

Of course also the chemical laws affecting the materials, colour, canvas, foundation etc., must be taken into consideration. But these will be treated only summarily in this book, as they belong to the technicalities of the science of painting.

On the whole, this treatise on the objective principles of painting will deal little, if at all, with the various media and techniques, as oil, tempera, water colour, etching, wood-cut, lithograph etc., since the same objective principles are applicable to all. Difference of material, and difference of technique in the use of the same materials, are only external differences. The inner laws remain the same. Although the scope of expression is determined by the character of ^{the} material, and

although the artist may strive consistently to bring out the special qualities of a material, the objective principles remain the same. (In *Wood cutting* for instance, the inherent qualities of the material are best displayed if the incision of the knife in the wood is not camouflaged, but is used as an effect. The same is true of wood-carving, where the rendering of form contrasts with that achieved by sculpture in clay or stone).

Nevertheless, this tendency to exploit the nature of a material must not become the artist's first concern, or he may be led into mannerisms which will diminish the force of expression and obstruct the application of the objective principles. There is less harm done if an oil-painting resembles a water-colour, than if an oil-painting *and* which does not pretend to be anything else, offends against the mathematical laws of painting. The best thing, of course, is to establish a balance between the specific character of the material and the mathematics of painting, between knowledge and feeling; to bring all elements equally into relation with each other - unless, of course, the task or problem proposed be precisely the stressing of a single element. (He, for instance, who wishes to emphasize colour, will subordinate form, light and space.) Even then, the objective principles remain the same. A picture which emphasizes colour, or another in which form is of chief significance, or a neo-impressionist picture which stressed

light, all have to obey the basic ~~laws~~ mathematical laws of painting: otherwise they will be chaotic. An artist who commands knowledge of the mathematical laws may deviate from nature, ~~without violating the laws of nature~~, as to form, colour, or light. He may paint a sky cherry-red, a human head with only one eye and lacking mouth or nose, may reverse natural proportions, may take as motif ^{the} ~~that~~ abstract forms of geometry, and he may yet ~~produce~~ works of art of the greatest harmony and power.

The logical laws of nature are active within us, if not always consciously apprehended, ~~without our being aware of them~~. We often feel, without being able to say why, *that one thing realises more fully than another the purpose for which it is intended*. We see at once that an animal with only three legs contradicts the laws of statics. Or if, an ant were to try to move a brick, our instinctive regard for the law of leverage would make us recognise it as a mad endeavour and laugh. Just so we know instinctively that one picture is better, that is, more correct and therefore more organic, than another, without being able to say why.

In this connection it must be stressed, however, that a picture in which the fundamental principles of painting are observed in less degree, is, in itself, not of less value than one in which the principles are observed in greater degree. In themselves they are of equal value, for each is the expression, the consequence, the effect, of the causes that

produced it. From this standpoint, neither of the two can be different from what it is, and if you demand this you are forcing them into falsity. As to the observance of the mathematical laws, we can say only that the one picture is obedient to these laws in a greater degree than the other, *Thus* does not mean that the one is better than the other; for, as I have said, as manifestations, as results of specific causes, they are both equal.

So far as personal taste is concerned, we may prefer the less to the more mathematically constructed picture.

But we are in danger of straying too far from our theme. I only wished to say that no judgment of a work of art can be correct which includes an estimate of value, for what is valuable to one person is ^{of no} value, to another. To one, the mathematical laws of painting themselves may be quite unimportant, that is to say, without value, while to another their realisation will be the object of the highest endeavour.

This last reflection leads us to ask the question: what is the use of the mathematics of painting, why take the objective principles so much into consideration, if, in the matter of personal taste, they may just as well be ignored. The answer is: you can, personally, discount the ^{objective} ~~unindividual~~ laws, but the consequence of your view is that subjectivity will lose all firm ground on which to stand, all contact with the source of life, so to say. As long as the energies of the ~~individuals~~ individuals suffice, all seems to be well; but,

with the supply of nourishment cut off, these energies, soon strained, deteriorate, and the artist perishes in the impasse of his own self.

~~The objective principles are the living water which always renews the strength of the subjective, of individual.~~
~~We may say that the laws are always ready to be applied upon.~~

Therefore, renouncing the principles means renouncing the subjective, renouncing one's own self.

Does knowledge of the objective principles suffice to make an artist, it will be asked. Or are the laws only an assistance?

The answer is : that which makes an artist cannot be decided, since different people have different ideas of what an artist is and everyone expects and demands something different of him. To the name of artist are attached valuations which can only be of a subjective nature and that artist is considered greatest who expresses in the fullest degree the subjective feelings of the spectator.

If, however, we regard the artist as a man who knows his job, ~~xxxxxxxxxxxx~~ - in our case, he who masters the technique of painting and is able to express by its means whatever he pleases, - then we must say that it is ~~foremost~~ ^{the} command of the objective principles that enables him to do this.

We may even say that, the more perfect his command of the ^{principles,} ~~laws,~~ the more perfect his ability to express feeling. And, to

draw the extreme conclusion, absolute command of the laws and absolute sensibility are in reality one and the same thing.

Paintings which have stood the test of time, or better, those works which, through the centuries, have not lost their effect, which are, ~~the more~~, more timeless than others, prove that they have complied in a high, or in the highest, degree with the objective principles.

The objective principles are timeless, while the subjective feelings ~~which are~~ vary with the times. What gives those timeless works of art their lasting power is not so much the subjective feeling of the artist as the objectivization of this feeling in accordance with the objective principles, whereby ~~the~~ time-conditioned, mutable, individual feeling receives its timeless validity. Rembrandt or Holbein, for example, would scarcely be of interest as artistic individualities if they had not been so objectively law-abiding. ~~Here~~ Here, we may refer to these objective

principles by the name of "naturalism", first, in order to give the word naturalism, uninfluenced by ~~its~~ ^{trends} its correct meaning, ~~and~~ Secondly, to stress that the objective principles correspond most closely with reality in so far as they spring from it. Thus, expressionism or cubism, if the laws are observed, is also naturalism, as is the art of Courbet, which has been wrongly termed so for its attempt to represent natural objects in a manner freed from conventionality. It was not for

this reason that Courbet painted in a naturalistic manner, but because he re-discovered the objective principles which had been lost in the subjective convention of his time.

As we have observed above, the objective principles impose no restriction on the choice of motif. So that a composition of spots of colour may be as naturalistic or abstract as a so-called real object. To refer to the representation of geometrical forms, such as circles, triangles, etc. as "abstract painting", because such motifs are adopted in preference to "real" objects, like trees, tables, chairs, men, and animals, is superficial and does not accord with the deeper meaning of the term "abstract".

If we take as a criterion the timeless, objective laws, the strict observance of which is in accordance with the laws of nature, we call it NATURALISM. Those paintings (as well as examples in the arts of sculpture, music, architecture etc.), which do not conform with the objective laws of nature, therefore, are unreal. Thus the reason for describing Zola (as a naturalist) is not that he takes labourers and peasants, instead of gods and water sprites, as subjects for his novels; nor is Kandinsky abstract because he paints circles and lines in preference to peasants. Both (are naturalists) because they observe the objective principles of art. The most objective picture is unreal or abstract if it does not obey these laws, and so too is a picture consisting of geometrical forms, if the laws are not observed in it.

Why this is so can only be understood by those who have knowledge of those laws, and to demonstrate and explain them is the purpose of this book. In it we shall ignore ~~all~~ that which properly belongs rather to the sphere of the subjective than to that of the objective, as we wish to avoid the mistake of representing personal preferences or aversions as generally valid rules.

The so-called laws of composition, for instance, belong, above all, to the more subjective sphere, as do harmony of colour, and those tendencies that reflect the times, which, as we have already said, ~~additionally only represent the aversions~~ cannot be regarded as fundamentals. They vary with the times, and are in reality only preference for one or another object of representation. Trends, or 'isms', as they are called, are very important as factors of development, for they involve the discovery of new objects of representation. Cubism, for example, revealed that geometrical forms are suitable for artistic representation; the impressionists discovered movement as an object of representation, the neo-impressionists light, and so on.

All 'isms', however, have the same basis, that is, the objective principles, which are a discovery of physics.

II. Space - Light - Colour - Form.

The objective principles of painting (or of the other arts) can all be resumed in the single term 'space'.

In painting, the visual sense alone is involved in the treatment of space; in sculpture the sense of touch is employed too; in architecture the ~~purpose~~ ^{purpose} ~~is~~ ^{is} ~~not~~ ^{not} ~~to~~ ^{to} ~~be~~ ^{be} ~~considered~~ ^{considered} ~~as~~ ^{as} ~~practical~~ ^{practical} ~~but~~ ^{but} ~~fitness~~ ^{fitness} ~~is~~ ^{is} ~~not~~ ^{not} ~~accustom-~~ ^{accustom-} ~~ed~~ ^{ed} ~~to~~ ^{to} ~~regard~~ ^{regard} ~~the~~ ^{the} ~~purpose~~ ^{purpose} ~~of~~ ^{of} ~~painting~~ ^{painting} ~~or~~ ^{or} ~~of~~ ^{of} ~~the~~ ^{the} ~~plastic~~ ^{plastic} ~~arts~~ ^{arts} ~~as~~ ^{as} ~~practical~~ ^{practical}. The decorative purpose of such art has, however, a practical aspect, since the urge to decorate is an integral part of living, and so we see the influence of the arts in all ^{spheres} ~~spheres~~ of human activity. ~~What~~ ^{What} ~~is~~ ^{is} ~~the~~ ^{the} ~~purpose~~ ^{purpose} ~~of~~ ^{of} ~~art~~ ^{art} ~~is~~ ^{is} ~~to~~ ^{to} ~~be~~ ^{be} ~~useful~~ ^{useful} ~~and~~ ^{and} ~~beautiful~~ ^{beautiful}.

Space becomes visually perceptible by the simultaneous operation of light, form, and colour. It is not possible to perceive space if one of these elements is absent. Although in some schools of art one element may be stressed in preference to others, as, for instance, light was regarded as the chief factor by the neo-impressionists - nevertheless form and colour also are present in their work. If the abstract school, with its concentration on spots and lines and neglect of ~~the~~ ^{concrete} ~~concrete~~ forms stresses colour, yet form and light (as light and darkness) are still there. The very school which endeavours to eliminate light (as light and shadow) yet produces

some effects of light by the contrast of light and dark and the different brightness of the colours, quite apart from the fact that an external source of light (daylight or lamplight) is always necessary to make the picture visible. Light, form, and colour join in the struggle against darkness and invisibility, and draw the objects out from it by making them visible and distinct one from ~~the~~ ^(an) other.

plate
I

The Light falls on those surfaces of the objects which lie in the path of the light-rays, illuminating them, so that they are divided from and stand out against the dark surfaces. Thus light and darkness can be perceived three-dimensionally. In two-dimensional space, however, light is apparent in the lightness or darkness of colours and tone-values.

The Form separates light from darkness or the lighted surfaces from the dark, by defining the extension of light and darkness. The lines which separate the two are termed the contours.

The Colour is the third factor by which perception is enhanced. Where two surfaces are identical in shape and light, they can be distinguished from each other by the use of different colours.

Interaction of the three elements produces a great variety of nuances. Surfaces which receive the same degree of illumination, for example, may differ in shape and colour; surfaces which agree as to light and shape may differ in colour; surfaces which are identical in colour may differ in shape and light etc.

To make perception possible it is necessary that in at least one of these elements the surfaces should vary from each other. Where surfaces are identical in all three elements, differentiation or spatial effect - (for visual differentiation and spatial effect are the same thing) - is impossible. Where surfaces differ in all three elements, light, shape and colour, perception or spatial effect is strongest. The fewer the differences between the surfaces with regard to these three elements, the weaker the perception or spatial effect. Strong differences produce strong contrasts, weak differences - that is, greater equality - weak contrasts. Consequently, spatial effects are effects of contrast.

The more varied the contrasts or the differences in form, colour, and light, the more rich and vivid the effect produced. In nature no form, light or darkness, no colour is identical with another. Even geometrical forms, such as triangles and circles, which are seemingly similar in shape, light and colour, are not exactly alike.

From the above it may be seen that space, or spatial effect, is created by difference, and the greater the differentiation the stronger the spatial effect. But this is only one aspect of the matter, for the differentiated parts, which we shall speak of as 'individualities' must be brought into relationship with each other, but in a way that does not obliterate the differences. In other words, a strong differentiation and a strong unification of the 'individualities' is necessary, in such a way

that they do not lose their essential qualities.

The unification produces the whole, the totality, the representation, the picture. The differentiation of the individualities secures them their special qualities within the totality and creates the parts or details. There thus results an equal emphasis and ~~and~~ balance between the whole and the parts.

The relationship between the parts themselves is therefore the second pre-condition of spatial effect, since, as we have already said, spatial effect is created by differentiation. Differentiation alone, is impossible. Differentiation is only possible, if at least two lights, two forms, or two colours are related to one another by difference. A single light area on a single dark one is already a differentiation, but a single light area in isolation cannot be imagined or perceived. Differentiation, separation, mean always relationship. Difference in itself is as impossible as separation in itself. The question now is, whether in a picture the element of union or that of separation, of totality or of individuality, is predominant, or, if a balance ~~with the whole~~ has been achieved. If totality is prevalent the effect produced is one of too much quiet, too little contrast; the parts ~~with the whole~~ have been placed at a disadvantage by the whole and do not achieve their full effect. In the reverse case, totality is not sufficiently stressed: the picture has an unquiet, distracted effect. If both elements are equally emphasized the effect is a harmonious one.

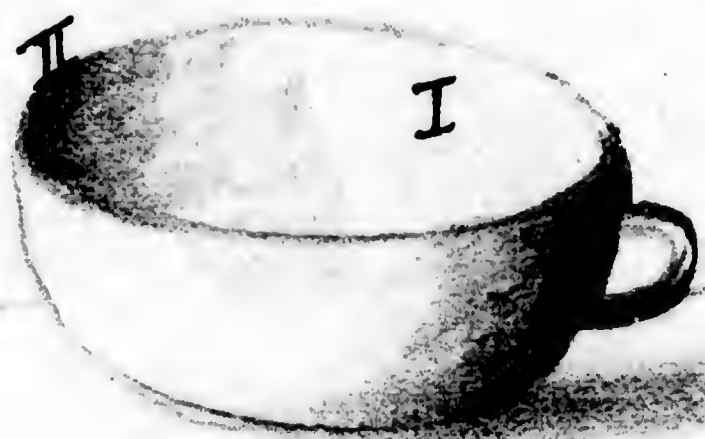
Some representation, it is true, demand the predominance

4

6)

he

Elemente: Licht. Form. Farbe -



Licht. Dreidimensional
I gleich. Licht II gleich. Schatten

see page 21

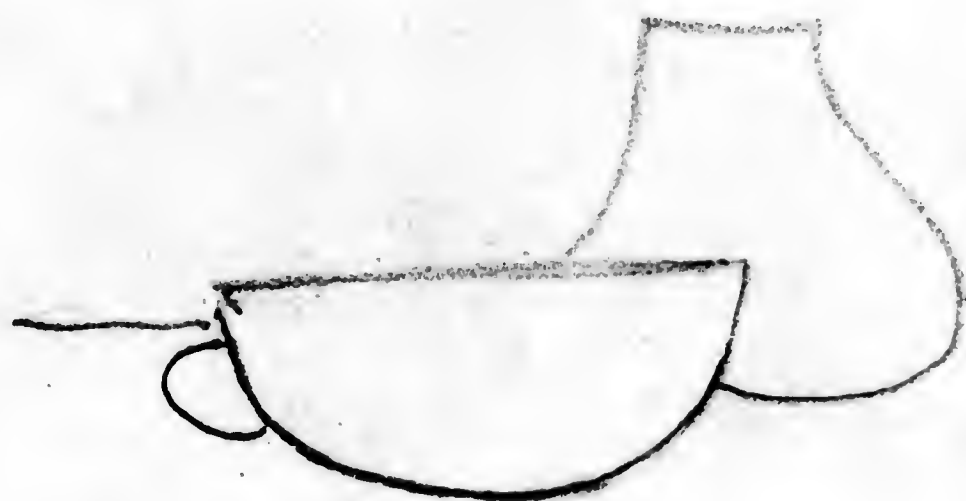


Licht. Zweidimensional
I Licht = Hell - II Schatten = Dunkel



Form. Dreidimensional
Kontur mit Berücksichtigung
der Tiefenwirkung

see page 22



Form. Zweidimensional
Kontur in der Fläche
bleibend.



Farbe - Dreidimensional
mit Licht und Schatten
und Tiefenwirkung

see page 23



Farbe - Zweidimensional
Gelb Blau Rot als Fläche
und mit Flächenwirkung

of one element over another: thus the representation of a street at night demands that the whole be more emphasized than the parts. But even there it is necessary to keep everything in the right proportion for the required effect, otherwise the emphasis of one part will be felt as a defect.

I will now sum up what has been said so far about space. I wish to draw special attention to it, for it is the first of the objective principles, or mathematical laws, of painting.

1. Light, form, and colour interact simultaneously. They define, light, and colour the objects, making them perceptible and thus creating space.

2. The greater the differentiation with which the objects are defined, lighted, and coloured, the richer in contrasts, the more lively and powerful, will be the picture; the less the differentiation, the poorer in contrast, the more monotonous the picture. This is the problem of separation.

3. The element of relationship or unification. By this, the differences between the parts or individualities should not be obliterated. Predominance of one element means suppression of another. The practical application would be as follows:

I. As to light: first of all one must find out which parts are most strongly and which least strongly lighted, so that one can grade the intermediate differences between the two extremes, which will represent the poles of the illumination. (In works where it is not desired to emphasize the element of light and thus to consider light and darkness, the lightest part is the

Plate II

1. ?

whitest, the darkest part the blackest). In the visual appearances of things there is always one part that is lightest and one that is darkest, ^{The} former ^g being nearest to the source of light and receiving the most direct illumination, the latter being farthest ^h from it and thus receiving the least illumination. A clear determination as to which is the lightest and which the darkest part makes possible a clear, ordered control of light and darkness in a picture. If this is neglected chaos will result.

Plate
II
3, 4.

II. As to form: one should get a clear idea as to which forms are least and which are most similar to each other. The clearer this idea, the better will one be able to arrange the intermediate grades of form, the clearer will the formal element in the picture become. In this way one also attains a greater abundance and multiplicity of forms and avoids formal monotony. In every visual appearance, one part will be least similar in form to the rest. This part will have to be the formal accent, ^{As} with light the most strongly lighted part is the accent of light, the darkest part the accent of darkness.

In form, contour, as we have already said, is the determining factor, being the linear definition of the parts which divides them formally from each other. This aspect of painting is called drawing (in the technical sense).

Here I wish to point out that drawing means putting borderlines between the formally separated or differentiated parts or individualities of the picture. Drawing is, therefore linear.

Everything that is not linear is beyond its sphere. It is wrong to regard a picture executed in ^{charcoal} ~~graphite~~ as a ^{brush} ~~brush~~-drawing. It is a painting in two colours, in black and white. On the other hand, a contour made with a brush in some colour or other is not a painting but a drawing.

Plate II
5.6. III. As to colour: attention should be paid, first of all, as to which coloured part is most distinguished from all other coloured parts, and also which coloured parts most resemble each other. The part with the greatest degree of differentiation constitutes the accent of colour in the picture. Further, however, the area of the most brilliant or purest colour must be determined as against the ~~most prominent~~ one which is least so. The scale of colours in the picture extends from the brightest to the dullest parts, from the most to the least, differentiated. The more clearly these differences are brought out, the clearer and more harmonious will be the colour effect. Thus one will first of all distinguish the local colours of the parts from each other.

IV. The parts or individualities must be characterized as clearly as possible by their local colours (that is, by their individual colourfulness), in the first instance without considering the details, - underpainting them, ~~with the brush~~. They should also be divided as clearly as possible with regard to form, by the contours, and also with regard to light (light and darkness). In this way one will have created a sort of colour-, form- and light-foundation on which the work can proceed. The more consist-

ently this foundation, or first stage, is made, the more easily we can build upon it the second stage of which we shall speak presently. According to the task you set yourself, the first stage will already have to emphasize either form, or colour, or light, so that it may be seen at once which of those elements predominates. If all the elements are to receive equal attention, one must be able to recognize immediately that this was the purpose.

V. It is essential that each stage should be executed consistently, so that, as a stage, it is complete in itself. And if the task is only to embody the principles so far discussed, of the foundation sketch, the picture will be complete in itself, if this task has been fulfilled in all its aspects. One must not develop some parts to a further stage while others are still in the first stage and others again are even less advanced. This would result in a confused picture and the ~~unpractised~~ ^{unexperienced} pupil would have great difficulty in finding his way out of the confusion. It must be stressed again, as a most essential point: Don't mix up different stages! In building one cannot construct the foundations and at the same time, ~~construct~~ ^(somewhere away from it,) part of the wall or the roof, or an ornamental detail; one has to construct in order the foundations, then the wall, then the roof, etc. In just the same way one must not mix up the stages in painting. Further if, for the sake of speed, you build in sections, you must ensure that each part develops logically from one stage to another. It is the same with a picture. If you have a great

command of the objective principles you may begin where you like. Then you may, as when building in sections, finish one section in all its detail, while barely indicating another. It is a matter for the individual, how he proceeds with regard to the objective principles. Then you may begin with whatever part you choose and mix the stages up or not. But in this book I am attempting, on the logical basis of the laws, to reveal a simple and clear way which is as objective as the laws themselves.

By making the execution of the foundation sketch the first stage in the above sense one avoids the danger of emphasizing detail, a thing which every beginner is prone to do. ~~What better~~
~~What better than to let the artist work, who will do for the trees,~~
~~the general trial and error and loss the large effect.~~
For instance, if you wish to paint a tree as part of a composition it is better to give, if first, the main outline, the main colouring, and the general distribution of light and darkness, and only then to add the ~~leaves~~ leaves, ~~What better than to let the artist~~
~~What better~~ It is easier to present the whole if you proceed from the whole to the detail than if you proceed from the part to the whole. For the whole is nothing but the allotting of places to, and the arrangement in their places of, parts. If I know where each detail belongs I put it there with more assurance than if I have first to look for its place. But, as I said before: an artist who has mastered the laws can begin with the leaves when painting a tree, even though it seems illogical.

N^o 2.

Zu Tafel I

Rose II
see page 26

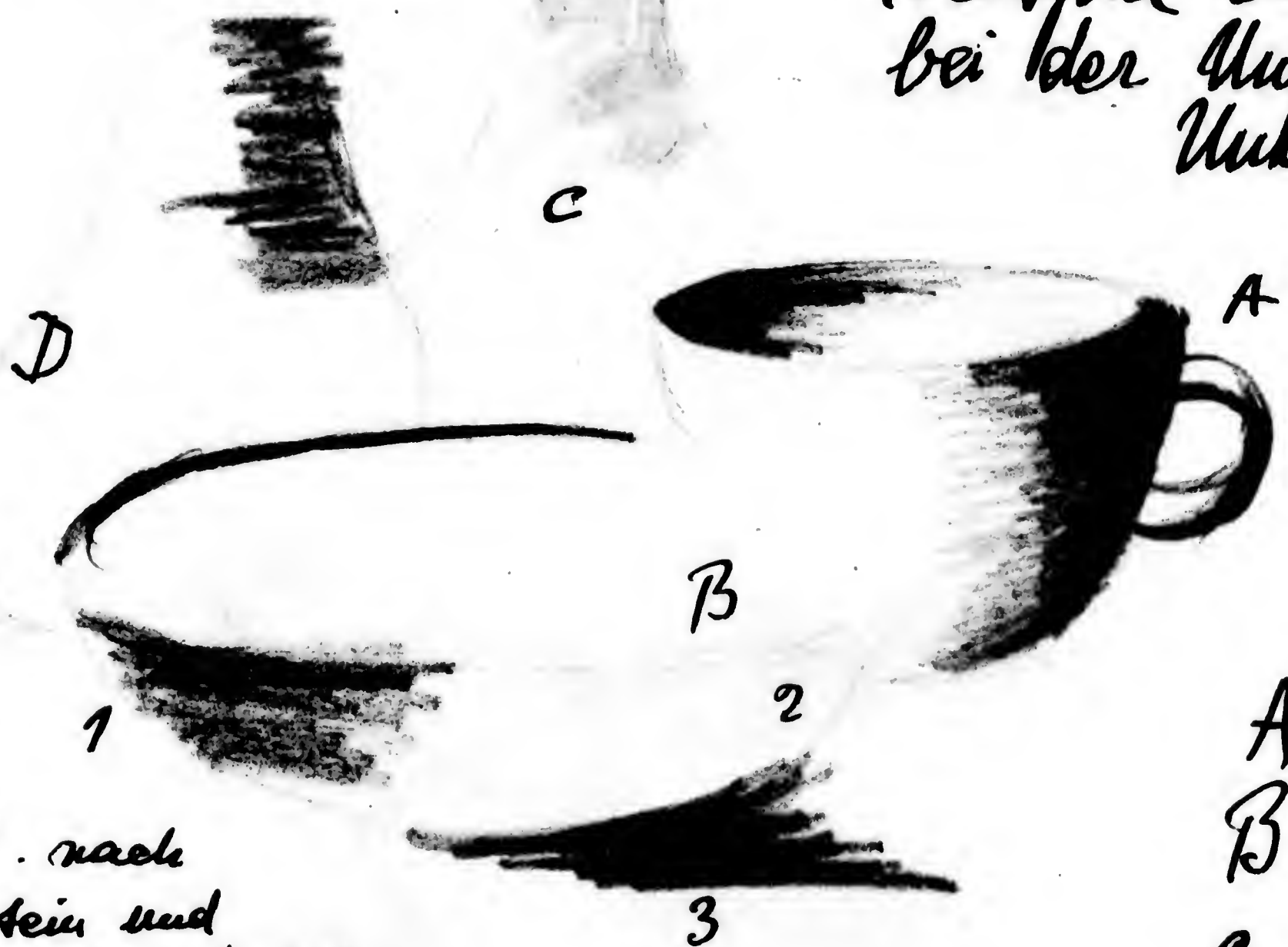
Beispiel von Uneinheitlichkeit der Richtungen
in einem Bilde wodurch Unklarheit der Wirkung entsteht



- A Gegenständlich
- B Fläche
- C Neimpressionistisch
- D Konstruktiv

Beispiel IV

Beispiel der Uneindeutigkeit
bei der Untermalung
Unklarheit!



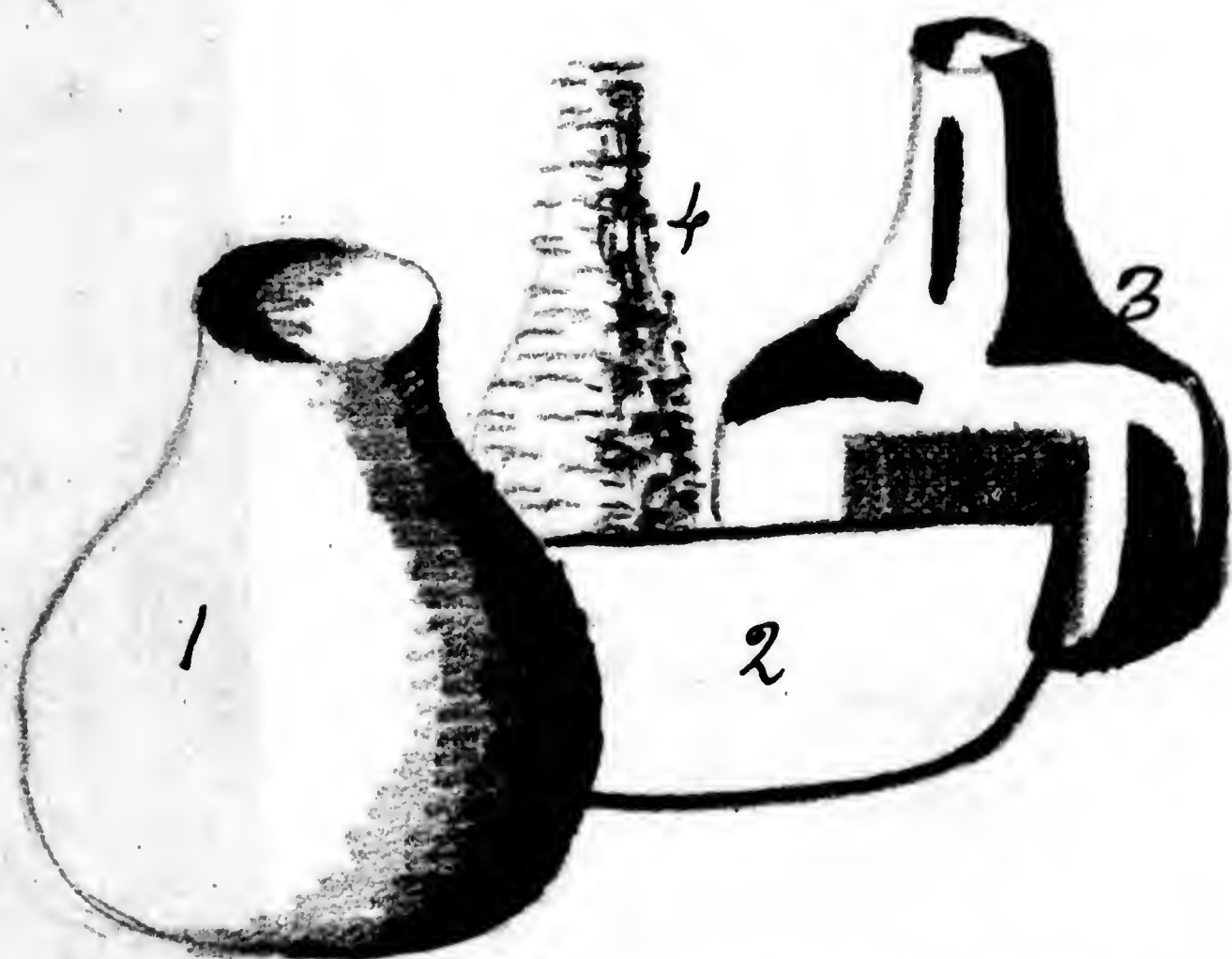
Den Schatten . 3. nach
Muss 2 dunkel sein und
1 Hell. Hier ist es umgekehrt
gemacht. Auch bei der Unter-
malung darf eine solche Kulogik
nicht vorkommen, so dass die
Zuschuldigung : " Es ist erst untermauert "
nicht Geltung hat weil ^{so} Unklarheiten
führt.

- ^(und Licht)
formal und farblich
- A schon ausgeführt
 - B kaum angedeutet
 - C noch weniger angedeu-
tet nur ein Farb-
fleck und Kontur
 - D wie C.

Beispiel V
see page 16

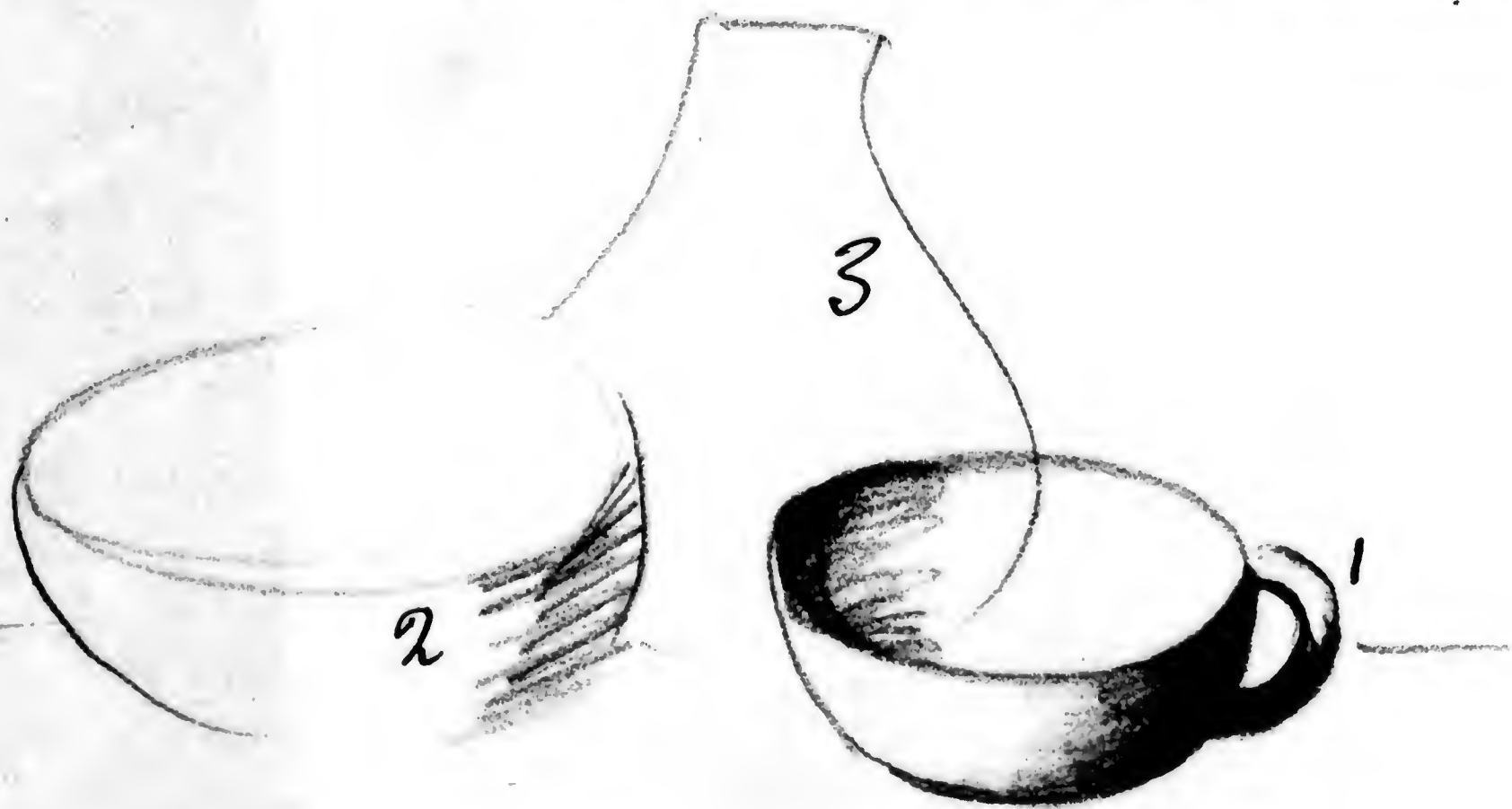
Tafel II

Plat V
see page 26.



- 1 Naturalistisch
- 2 Fläche
- 3 Konstruktiv
- 4 Neoimpressionistisch

Beispiel von Uneinheitlichkeit bezüglich der Richtungen
in einem und demselben Bilde wodurch Unklarheit entsteht



Beispiel von Uneinheitlichkeit der Stadien
dadurch ebenfalls Unklarheit entsteht

- 1 fast ausgeführt
- 2 unfertiger Zustand
- 3 kaum angedeutet.

VI. Just as one should not confuse the first and second and all further stages of which I shall speak presently, so one should not confuse the problems in any one picture. If form is to be emphasized, all individualities or details of the picture must emphasize form more than light or colour. There will be chaos if form is stressed in one part, colour in another, and light in a third.

see Rules
III IV V

The same is true of different tendencies in one picture. There is chaos if one part is impressionist, another cubist, a third abstract, unless the artist's purpose is to make a composition out of these very differences.

Once more I wish to stress that the purpose you set yourself must be kept to as singly as possible, be it stages, trends, or emphasis of form, colour, or light. This is the supreme law! The more purely it is expressed, the clearer and more harmonious will be the effect.

III. Hard and Soft.

The first stage in the creation of space, which we have already treated, consists chiefly of the application of the laws of two-dimensional space, i.e., of ~~the plane~~ ^{the plane}. But this includes also the laws of three-dimensional space, for by the overlapping of certain parts of the drawing some forms are thrust backward, others forward. The brighter colours push the duller ones backward, the lighter ~~surfaces~~ ^{planes} the darker ones, and conversely, the larger surfaces the smaller ones, etc. But at the present stage all this is ~~not~~ still subordinated to ^{plane} surface-effect.

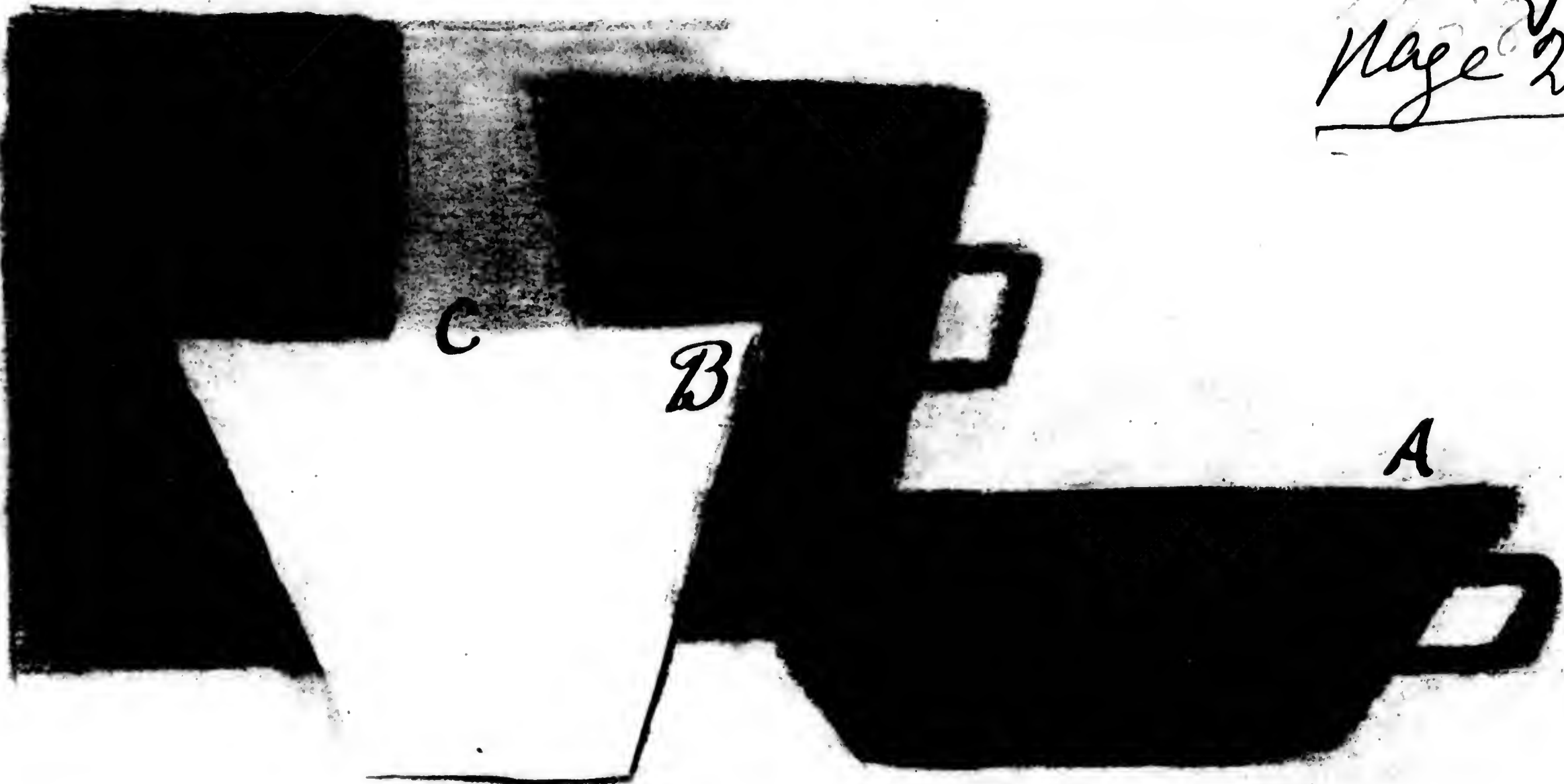
Plate VI Now we have to deal with another law of great importance, VII which cannot be dispensed with either in ~~surface~~ ^{plane} or three-dimensional space. It is a law on which is founded the variety of relationships that exists between the individualities, a law which arises in the main from the effects of light. It is the law of hardness and softness. Hardness and softness can be compared to strength and weakness.

Light brings things out from darkness by illuminating them. Darkness, which eliminates all perception, can be regarded as ~~the~~ ^{plane} plane, without height or depth, an absolute ~~surface~~ upon which objects lie, undifferentiated, alike in size, height etc., neutral. As soon as light is admitted, these different objects are struck by the rays, and those surfaces which lie

Härten und Weichheiten . XII
zweidimensional

Klare Raum bildung

Page 28



A. Hart Raum bildend
Dunkel drängt Hell zurück

B Hart Raum bildend
Hell drängt Dunkel zurück

C ~~weil weniger Kontrast~~ auch als Tonwert
Weich weniger Raum bildend

D Am weichsten folglich am stärksten
die Verbindung und am wenigsten
Raum bildend.

VIII

in the path of ~~the rays~~ are lightened up, made visible, and differentiated in greater and less degree from the dark plane. Simultaneously, the local colours and the forms also are differentiated. ^{Rose parts} ~~the surfaces~~ which receive the light directly and are nearest to its source are the most strongly lighted and consequently provide the sharpest separation from the dark background and the strongest contrast. It is there that the contours will be most precise and visible, as if a sharp knife had cut the lighted parts from the background. The light parts will be most distinctly separated from the darkneses, and the difference between the local colours will be most marked there; the lighter ^{parts} thrusting the darker ones most strongly backward and creating the maximum distance between them.

IX

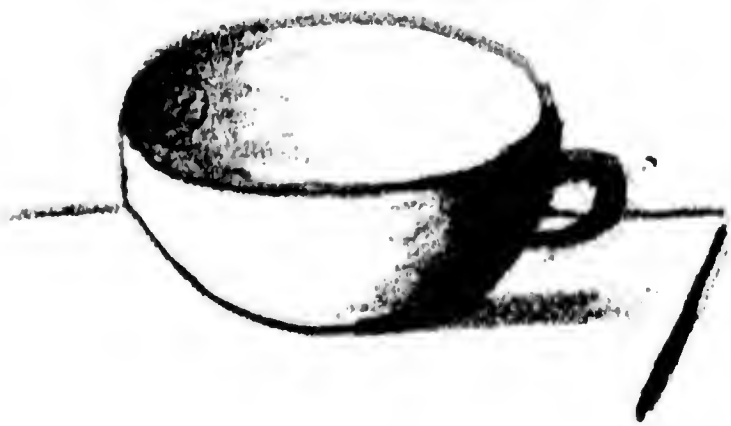
X

XI

This occurs when the light shines into the picture from the direction of the spectator. But if the light shines out of the picture towards the spectator the dark ^{parts} will be in the foreground and will thrust the lighter ones backward. Things against the light are dark, things in front of the light are light. Consequently, the sharpest separation, the strongest spatial effect, will be where the greatest hardness is. The place of greatest hardness catches the eye first and seems therefore the nearest to the eye. In two-dimensional space, it is the light or dark colours and tones which have this effect. Those surfaces, however, which are least exposed to the light are the most weakly separated from the background or darkness. There, lights, forms, and colours melt into one another, some-

XII

Element Licht = Hell-Dunkel



IX

page 28

times to such a degree that they are scarcely distinguishable. Sometimes the differences vanish in a general darkness in which forms, colours and lights are scarcely definable. It is as though the strongly lighted, coloured and defined forms, that is, the hardnesses, disappeared and softly ~~in~~ melted into one. ~~XXXX~~. It is those softer areas which bring about union with the background and sometimes neutralize every spatial effect. From the fact that the softnesses eliminate and the hardnesses create space, in the three-dimensional sense, arises the whole variety of relationships between the parts or individualities. In the soft or less distinguishable areas, things fuse, as it were, and unite to create the totality of the picture. They put their individual differences and ~~part~~ qualities in the background, for the benefit of the common purpose. But in areas with hard definition, the individual difference of quality of the parts becomes apparent. The totality of the picture must be restricted in favour of detail, and the rights of the parts preserved. Where there is a balance between hard and soft parts the picture will be harmonious and the effect of space logically achieved. Otherwise there will be chaos as to spatial effect: objects or parts which should recede come forward and vice versa, and the spectator is confused.

The same holds good of representations where two-dimensional space, that is, *plane*, is more emphasized than three-dimensional space. As we have already said, *in plane* the laws of three-dimensional space are less stressed, though remaining valid.

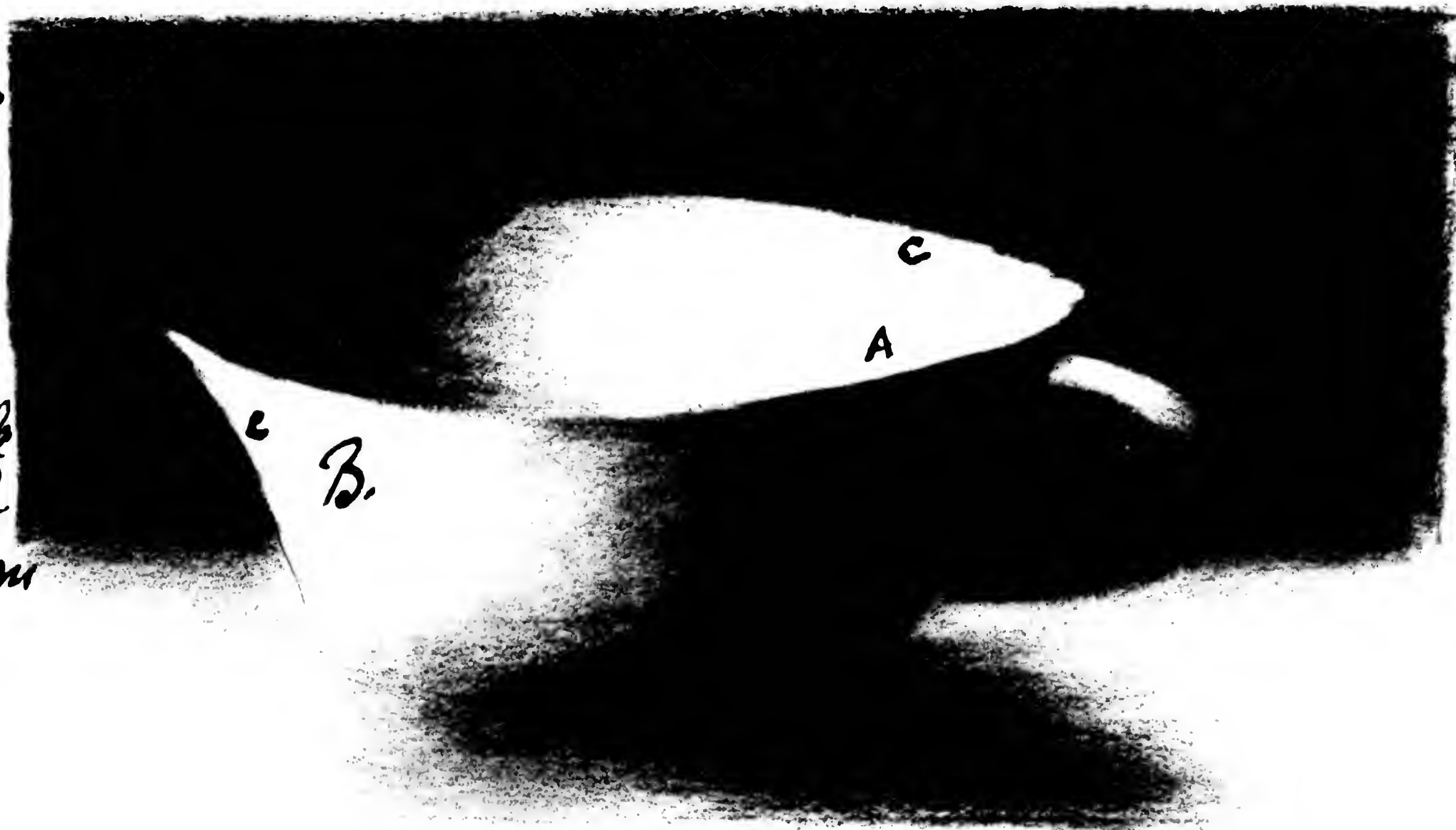
dreidimensional

Härten und Weichheiten
von Licht aus

X
page 25

D Weichste Stelle
Raumbildung
Schwach

E ebenfalls
weichste Stelle
nicht raumbil-
dend, sondern
verbindend



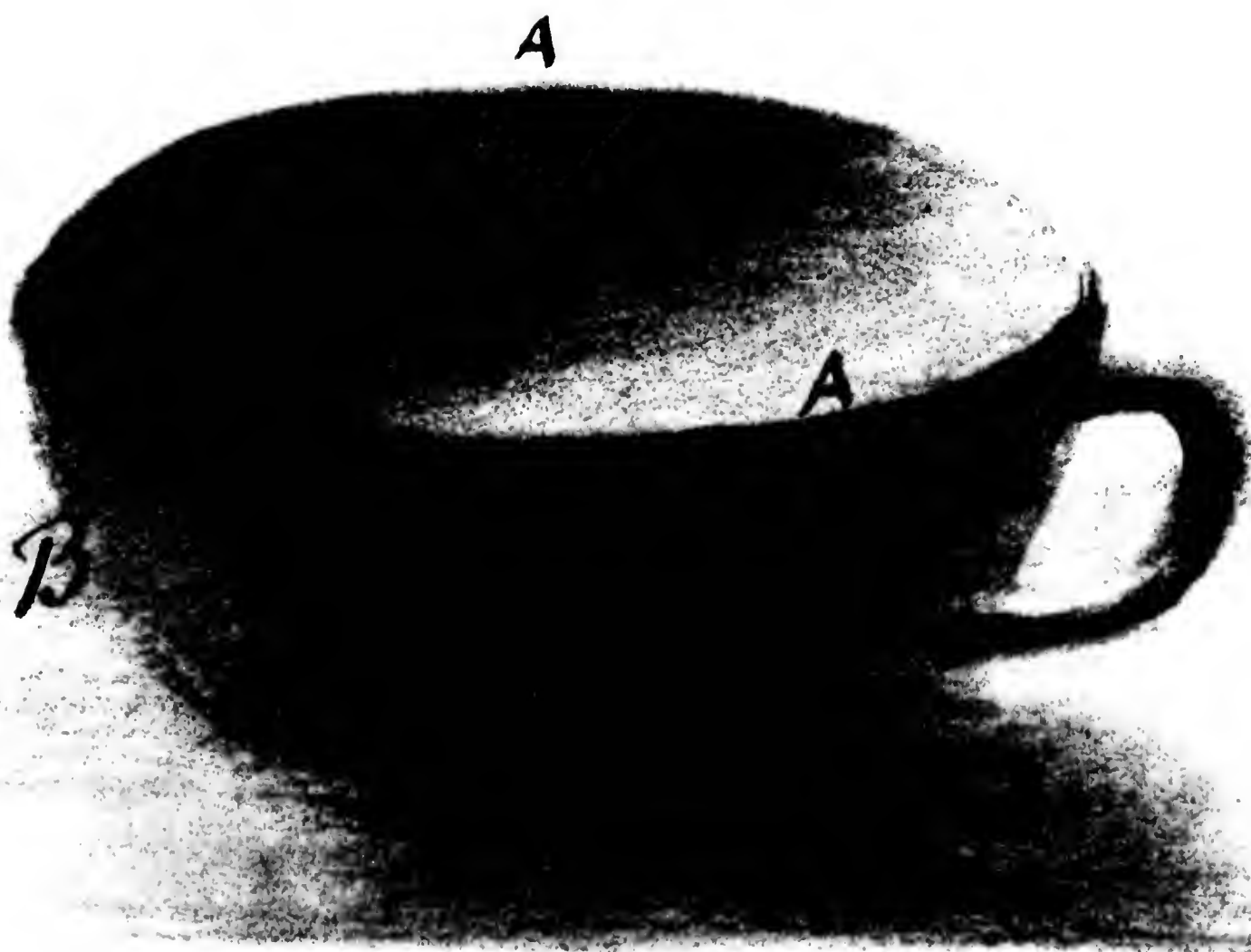
A. Stärkste Tren-
nung und
Raumbildung
durch stärkste
Härte

B. hellste Stelle
weil am nächsten
dem Licht

C. Hell drängt
Dunkel zurück
ebenfalls hellste
Stelle weil ganz
in Richtung des
Lichtes.

Gegen das Licht page 25. VI

C. Aus
Weichsten da-
rum geringste
Raumbildung



A. Dunkel
drängt Hell
zurück, stark
raumbildend
weil hart

B Weich darum
wenig raum-
bildend.

The plane

Similarly, in three-dimensional space, ~~vision~~ is still effective, though less emphasized.

The effects of hardness and softness are made especially manifold and varied in so far as the three elements, colour, form, and light, are not always combined equally to produce any one hardness and softness. When they do so unite, the effect is strongest. But sometimes a hardness produced by colour may be softened by a contradictory softness of contour, i.e., of form, so that the strong spatial effect brought about by the separating colours is softened by the uniting contour. On the other hand, a hard contour may be softened in its effect by a less hard separation of colours.

The same is true of light. The hardest contour can be made soft if, for instance, the colours or lights separated by the contour resemble each other strongly, that is, if they have the same, or almost the same, tone-value, or, as we say, 'valeur'. Colour-values are something different from tone-values. Colour-values are differences of colour, tone-values are differences in the light and darkness of a colour. A red set against a blue of equal light may be separated by the hardest contour; it will still be less defined than if the red is dark and the blue ~~is~~ light, *the contour being the same*. But if there is a greater degree of relationship between the colours, the light or darkness of the different colours being equal, the hardest contour is still less effective. Thus the same hard contour will seem harder between a blue-green and yellow-red of equal light than between

an equally light blue-red and reddish-blue.

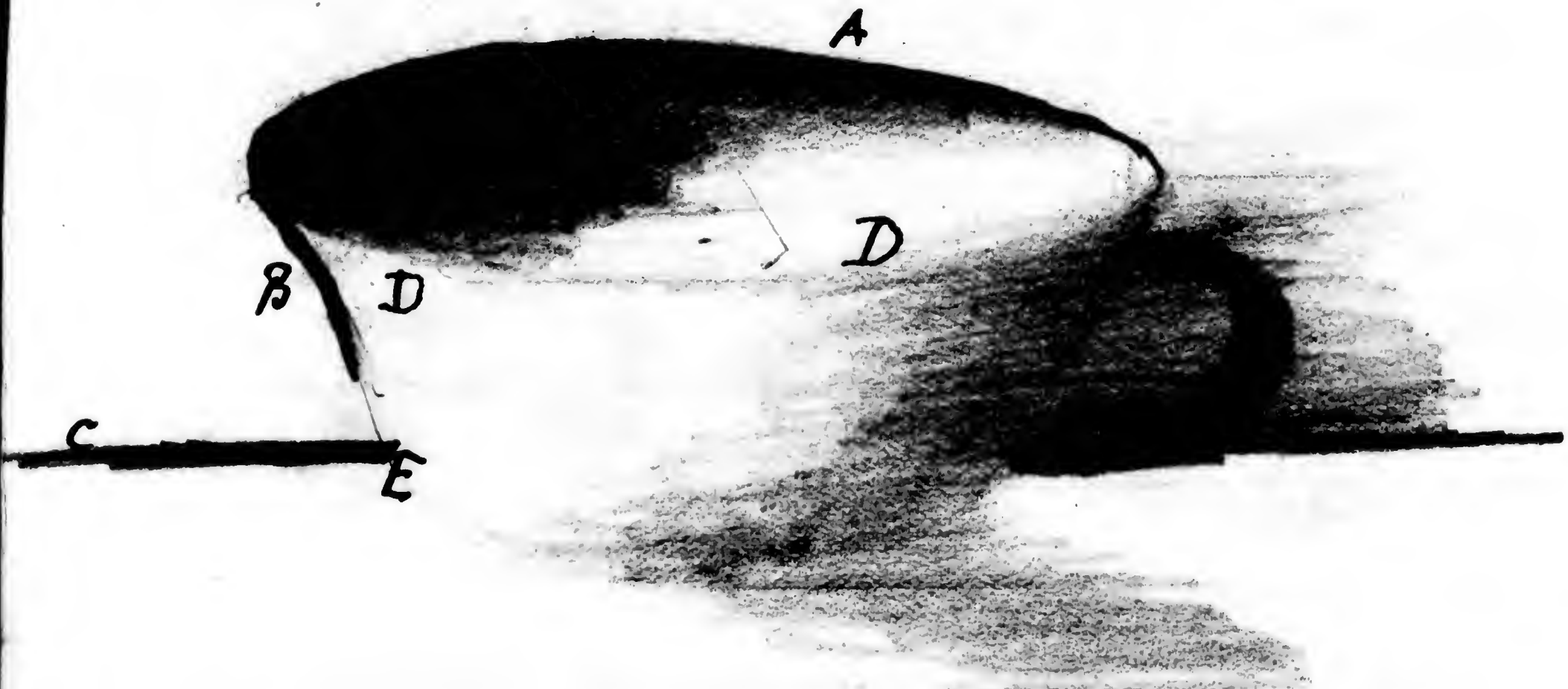
It is the same with the other two elements, colour and light. Strongly contrasted colours may be made less hard in effect if the contour is soft, and still less hard if they flow into one another so that there is almost no contour. The softer the contour or distinction of form, the less distinctive is the separation of the two colours and the spatial effect created by them. If, beside having soft contours, the colours are closely related and show little difference as to light or darkness, they become still more united, and discrimination of space is minimal. Thus a greenish yellow may be so united to an equally light yellowish-green by a soft contour or a hardly visible separation that there is almost no creation of spatial effect.

As to tone-value: bright colours must not be confused with light colours, nor dull colours with dark ones. Many bright colours may have a darker tone-value than dull ones. Bright colours are those only which have fire or shine in them. Cadmium orange is just as dark as light ochre, but bright ochre, on the other hand, is not. Dark vermilion is just as light as English red, but brighter.

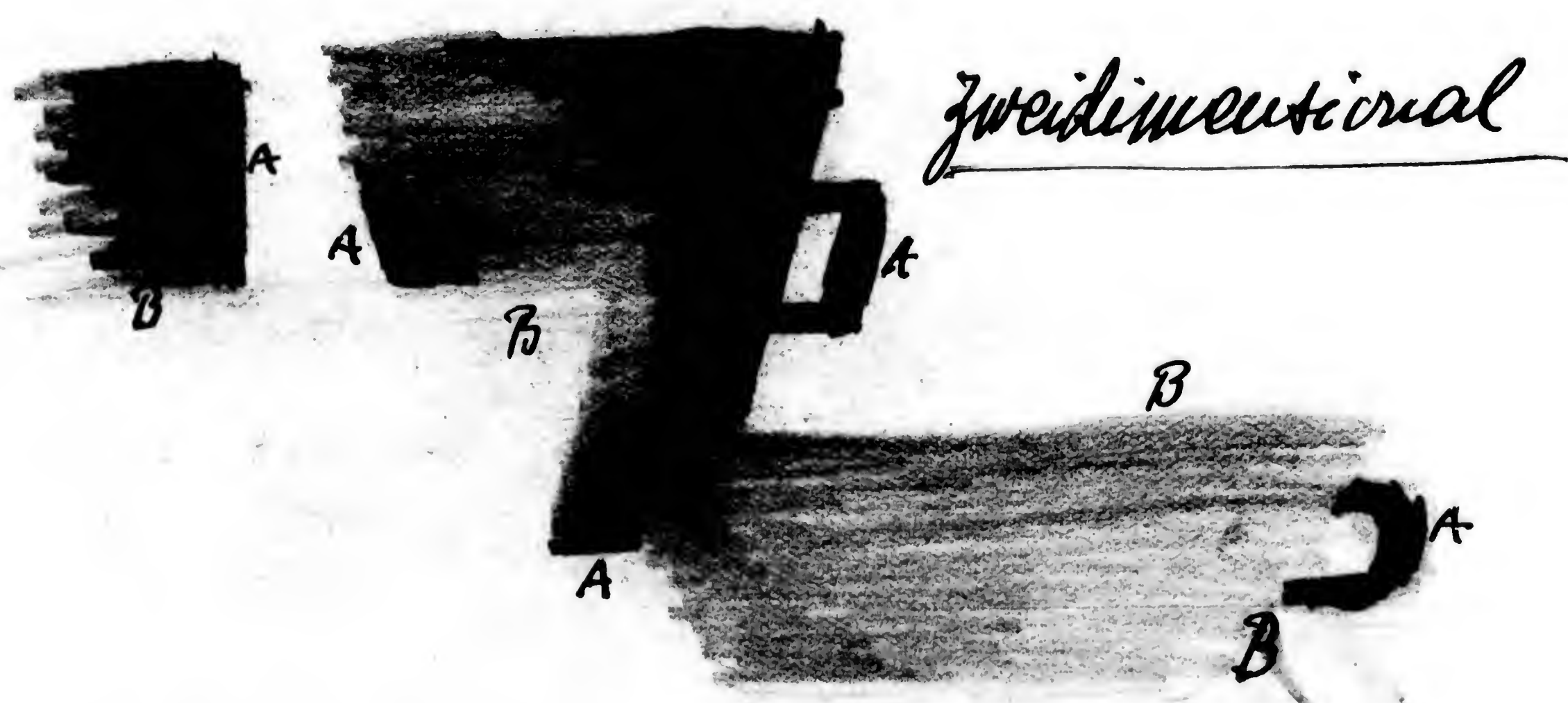
It is the same with light.

Two differently coloured parts of a picture, separated by a clear and precise, that is, hard, contour, may be strongly united by equal light illumination and produce a weak spatial effect. If weak contours and related colours are used, equal

zu Tafel II und III Beispiel einer falschen
 Raumgestaltung durch Härten und Weichheiten
dreidimensional XIII



A. Kommt mehr nach vorne wie D weil A sehr hart D aber
 weich ist. A müsste aber zurück D müsste vorne sein.
 C. müsste hinter E treten. Wirkung aber umgekehrt.
 B zu starke Härte gegenüber D kommt also auch nach
 vorne



A kommt mehr raus als B weil A viel zu hart
 B gegenüber. Die Raumwirkung ist chaotisch

illumination will almost entirely eliminate spatial effect.

As we see, there results from this interplay of hard and soft, that is, of differences and similarities, of division and union of form, colour, and light, an enormous range of possibilities for the creation of space in the three-dimensional sense.

We may summarize:

I. Hardness is separation.

II. Softness is unification.

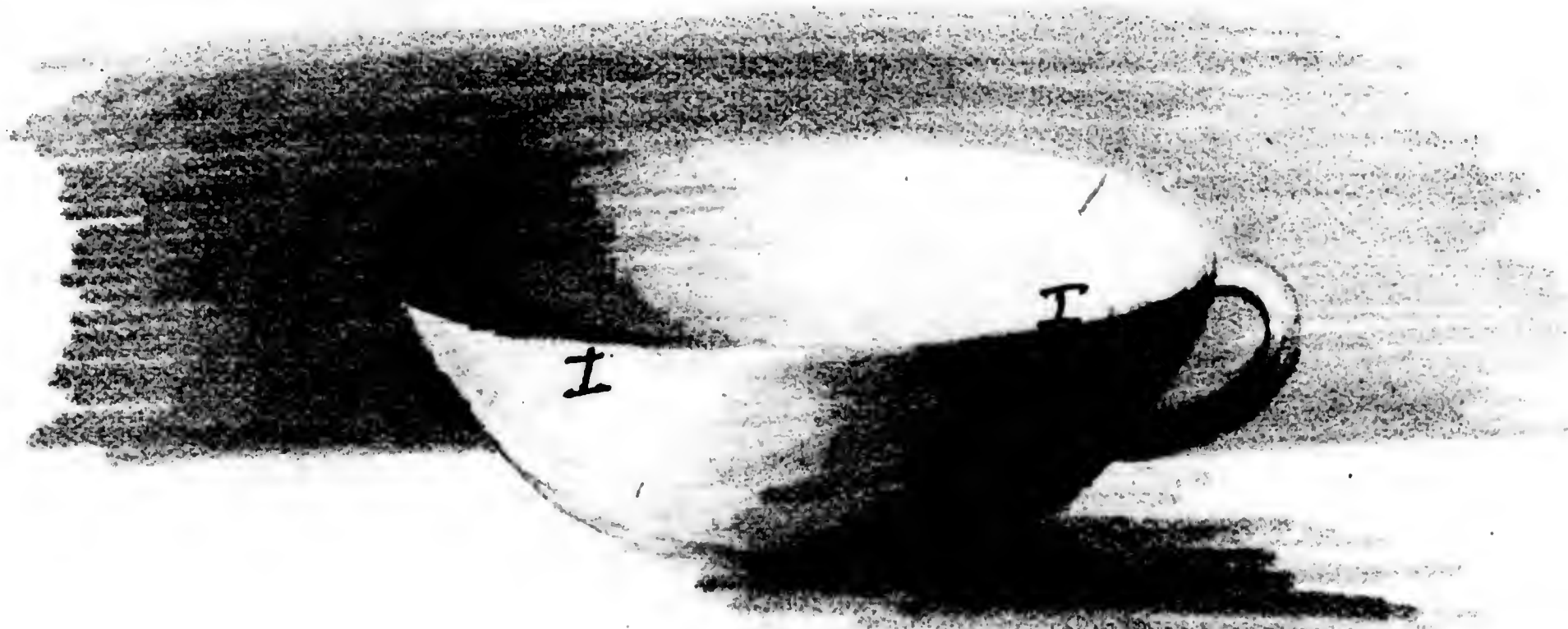
III. What is separated catches the eye most and consequently thrusts back what is less separated, so that the nearer we wish a part of a picture to appear, the more separated it must be and the harder it must stand out from the other parts:

Firstly, by hardness of contour; secondly, by contrast of light and dark; and thirdly, by difference of colour.

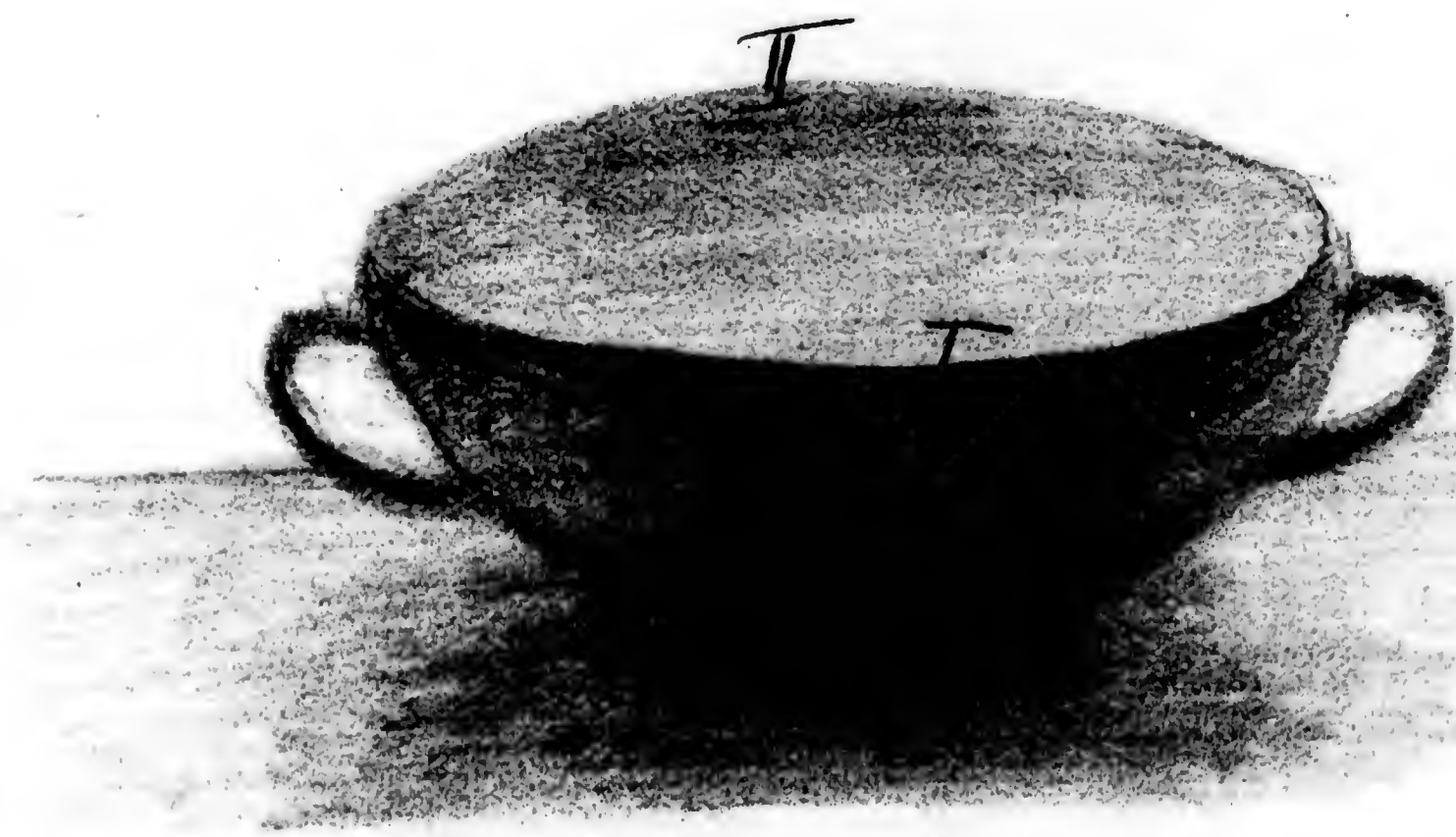
IV. What is unified strikes the eye less or not at all, and is pushed back by what is more separated or stands out harder, so that the more remote any part of the picture is desired to appear the less hard must it stand out from the other parts. The more must it be one with the background: firstly, by softness of contour; secondly, by softness of light and darkness; and thirdly, by softness of colour differences.

The practical application is as follows: After having completed the first stage, as already discussed, one will note that these laws relating to hard and soft are already applied in part in the first stage, by virtue of the overlappings, the relationships between light and darkness, and the differences of colour.

Tafel III Härten und Weichheiten
 als Raumbildende Faktoren XIV
 durch das Element Licht.



Dreidimensional. I = Hart - tritt dann hervor und
 drängt II = Weich zurück.
 Hart Raumbildend, Weich wenig
 manchmal gar nicht raumbildend



Drei-
 dimensionale Raumbildung durch Härten und Weichheiten.
 Gegen das Licht. I Hart drängt II Weich
 zurück.

One will have consciously to balance and grade hardness and softness in the second stage of the picture.

I. We note which parts are most distinctly separated by the hardest contour, and which have the softest contour, that is, are most united in form, and then grade the other parts accordingly within this range of hardest and softest.

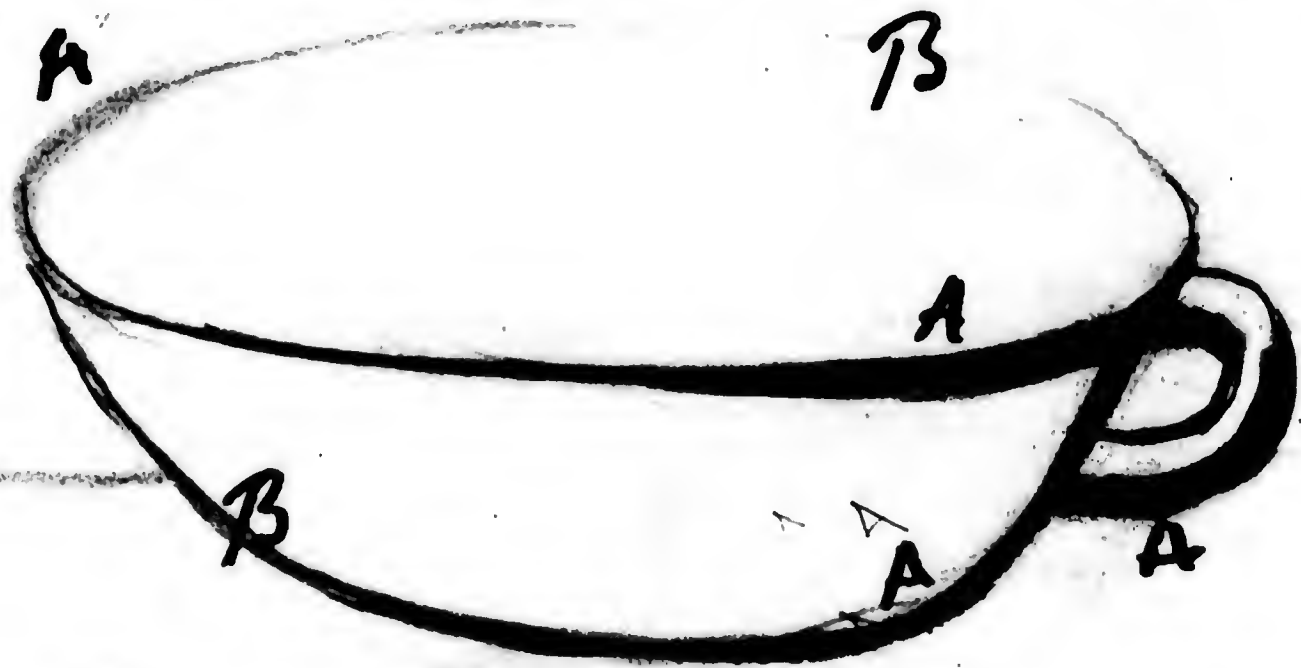
II. We note which parts stand out hardest, that is most distinctly or differently in colour, from their surroundings or the whole of the picture, and which are most united in colour, that is, softest and most related to their surroundings and the whole. Between those two poles the whole colour range must be set. Once more: tone-values are differences in brightness or dullness; colour-values are differences in colour. Light colours need not be more brilliant than dull colours. There is, for example, a brilliant black and a dull white.

III. We note which parts stand out most strongly defined by illumination from their surroundings and the whole, and which are darkest. That is, those parts which are most separated by light or darkness, ~~which~~ are hardest, and those which are softest as to light or darkness, ~~which~~ are most united. Between those poles we set the scale of light and darkness.

IV. When all this has been accomplished, we have built the framework or scaffolding of our space. The hardest parts - whether the hardness is effected by all three elements or by one or two of them - make the foreground, the soft parts the background. Naturally, there may be soft areas in the foreground,

Schema: Hart und Weich Raum bildung nur
 zweidimensional durch die Kontur d.h. Form.

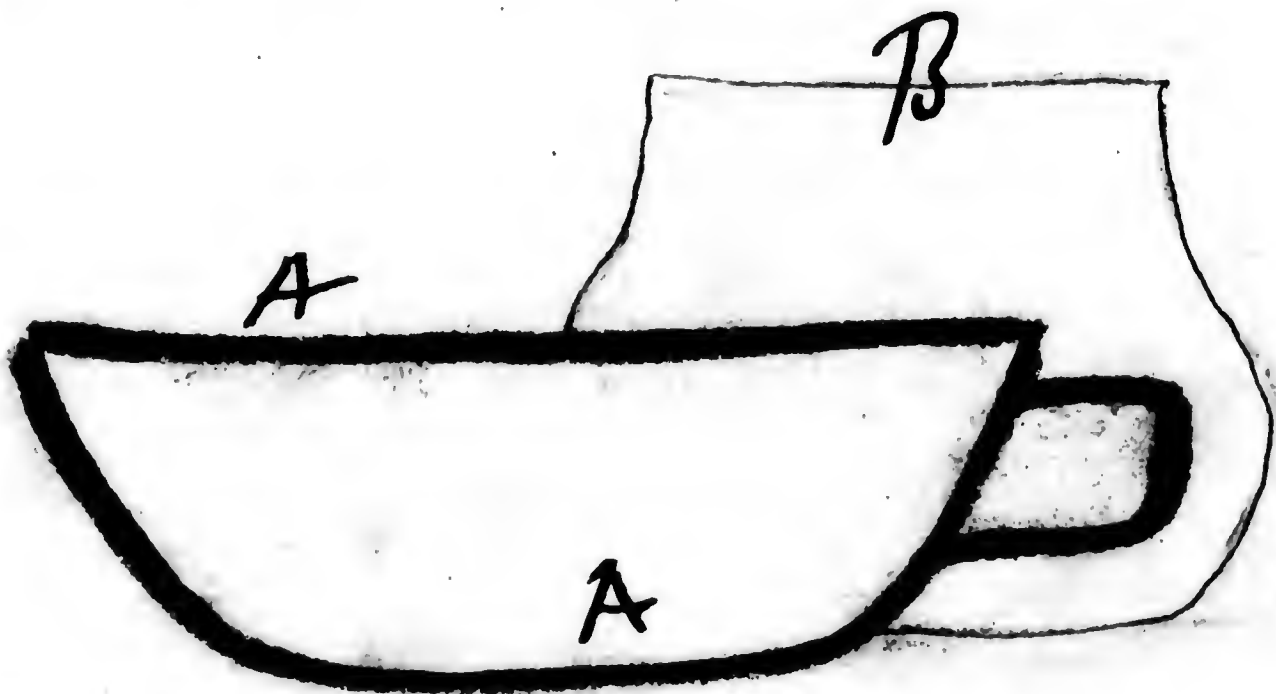
XV



A. Raumbildend
 weil hart u. dick

B. Wenig raumbildend
 weil weich und
 dünn

Zweidimensional

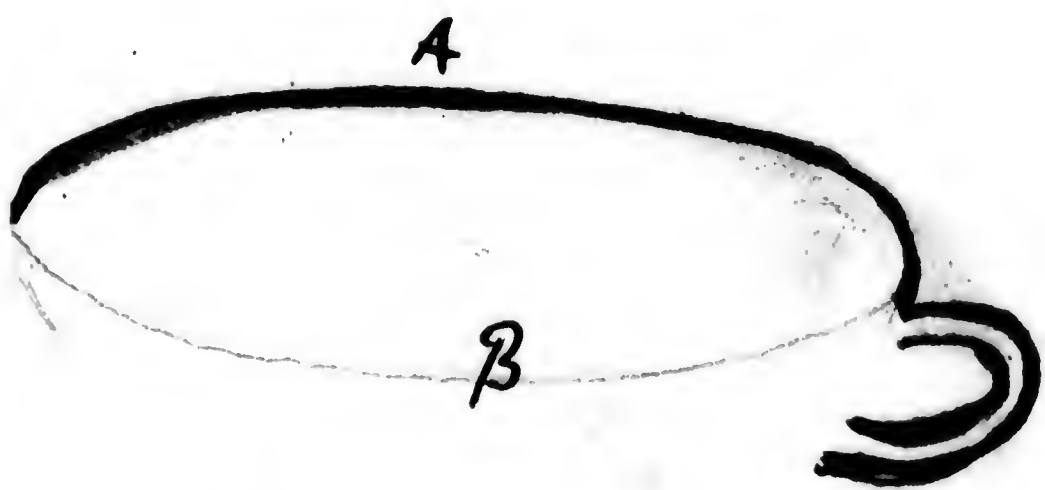


A Raumbildend
 weil hart und dick

B. Weniger raumbildend
 weil weiche und
 dünn
 Dunkel drauß hell innen

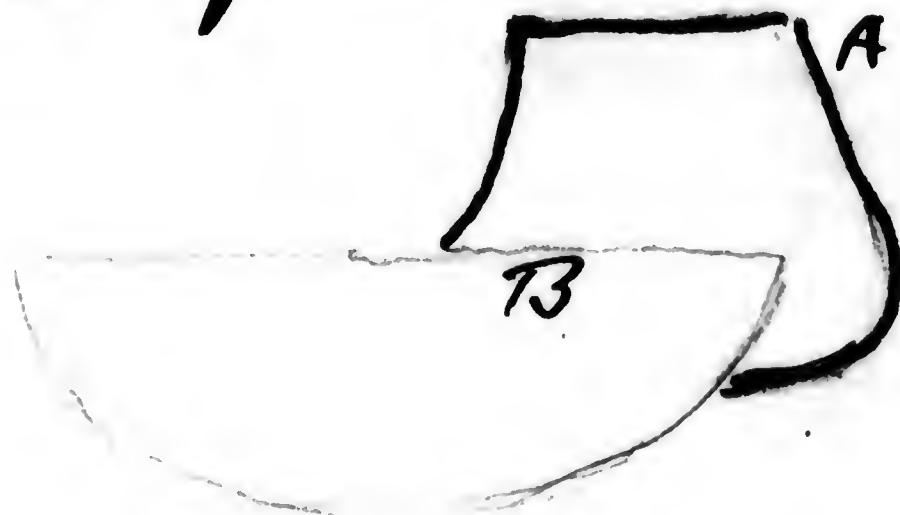
Schema: Hart und Weich Raumbildung nur
 durch die Kontur d.h. Form.

Beispiele falscher Raumbildung durch die
 Kontur = Form



Dreidimensional

A kommt mehr nach vorne wie
 B weil zu hart und dick
 Aber auch weil wo hell = Licht
 ist ist die Kontur dunkel und dick
 und wo Schatten ist ist die Kontur dünn
 und hell.



Zweidimensional

A kommt nach vorne
 B tritt zurück obwohl es
 umgekehrt sein müsste
 denn ~~weil~~ A ist hart und dick
 B ist ~~weil~~ und dünn.
 weich

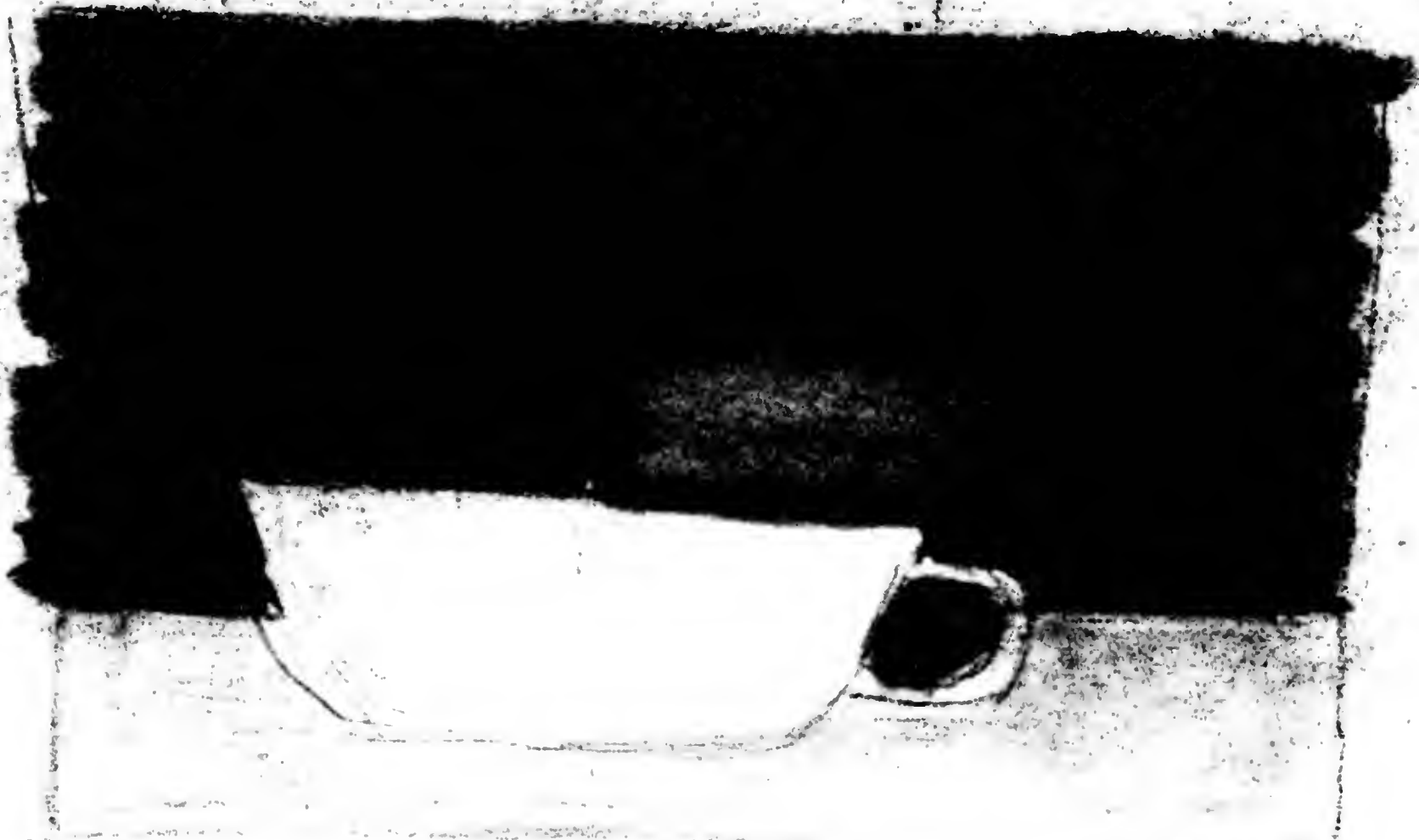
but these are parts of the parts that make up the picture, details of the individualities of which the picture consists. Thus, for example, the totality of a tree-top is ^a part, or an individuality, of the picture. A leaf, however, is part of the tree-top. The same law that is valid for the whole is also valid for the part. ~~The part, or individuality, of the part has its position in the part in the same way as the part has its position in the whole.~~

Thus the tree may stand out hard in the foreground against the rest of the picture, while some of its leaves stand out similarly against the rest, the whole tree showing the scale of hard and soft just as the whole picture does. Thus, even if some parts of the tree are softer than some other parts, they are thrust forward by the hard effect of the whole tree and so stand out in the foreground.

It must be pointed out here that, however much one or another element - colour, form, light - may be emphasized, attention to hardness and softness is still indispensable if spatial effect in a two- and three-dimensional sense is to be created. As each of the three elements contains the other two, though in subordination to itself, one must be conscious that when, for example, drawing only contours, one is at the same time displaying colour and light, although not so markedly. And that what holds for all three, holds also for one element.

Where form is predominant, a two- or three-dimensional effect can be achieved with contours alone, though light and

Tafel III B. Zweidimensional
Härten und Weichheiten



XVI

Raumbildung durch Licht = Hell & Dunkel
Vorne hell hinten dunkel
hart weich
hell treibt Dunkel zurück



Schema Raumbildung durch Licht = Hell und
Dunkel

Vorne dunkel hinten hell.
hart weich
Dunkel treibt Hell zurück

colour are still displayed through attention to hardness and softness, light and darkness. Colour, though the same, is yet different, for a dark red, for example, is a different colour from the same red made lighter by being mixed with white. Thus space is created, in connection with form, by hardness and softness, in connection with light by lightness and darkness, and in connection with colour by the different hues.

The contours of objects in the foreground will generally be harder, darker, or lighter (according to their position in relation to the light) and more definite in basic colour. Thick, hard strokes on a white ground becoming thinner and lighter, that is, softer, towards the background; or again, light, hard, thick strokes on a dark ground becoming thinner and darker, that is, softer, towards the background: this is the scheme of creation of two- and three-dimensional space through form, ^{ie.} by drawing. If the source of light, for instance, is to one side of the objects to be drawn, the surfaces receiving the light will have light strokes and contours, while those in the shadow will have dark strokes and contours. If these principles are observed and if one is consistent in giving only the ~~xxx~~ contours in a drawing, these will suffice to produce a complete picture, so that the absence, or rather, the subordination, of colour and light will not be felt.

The same holds good, if colour is to be the chief factor. It is impossible to imagine an area of colour which does not

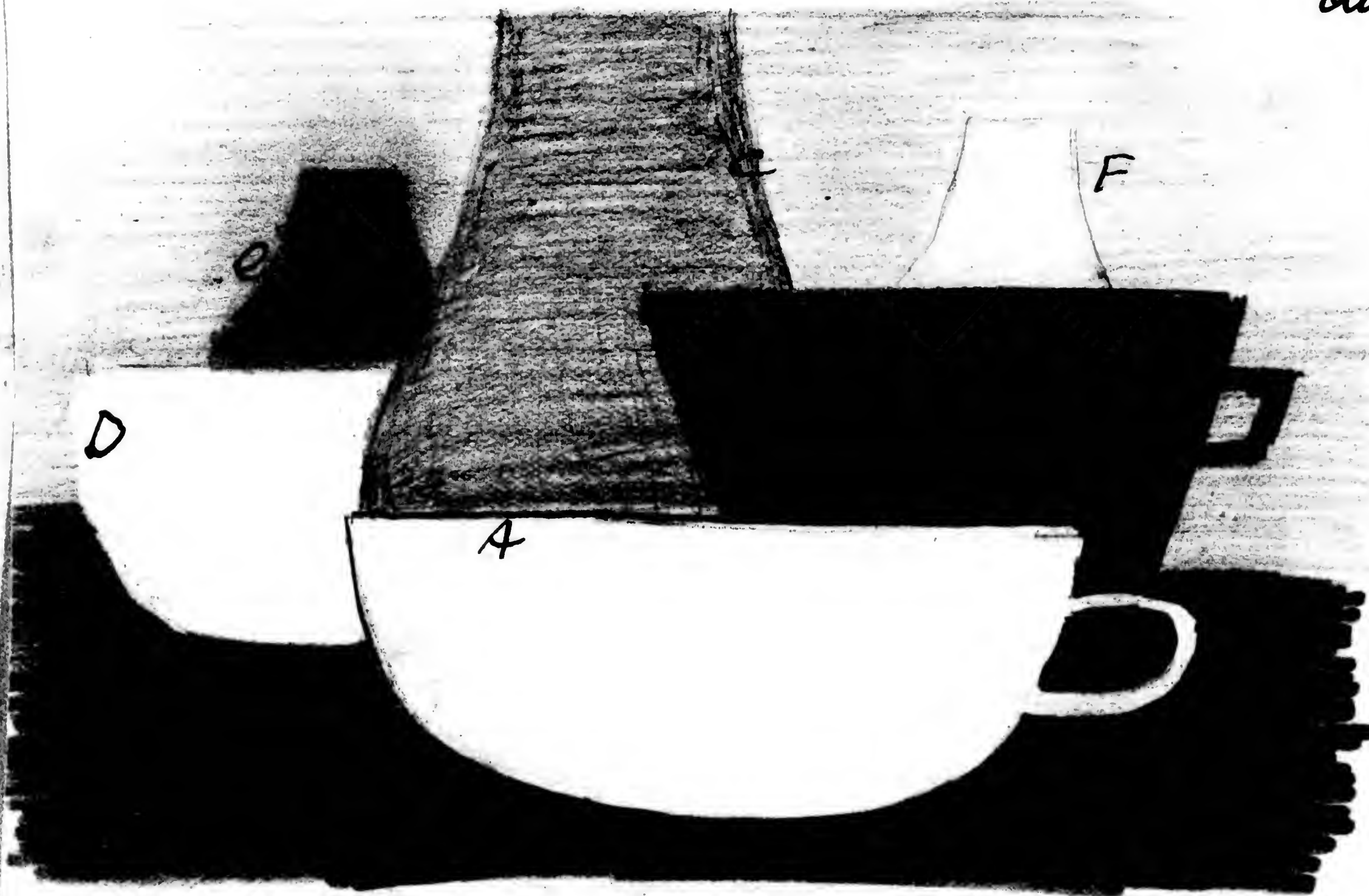
XVII

Zu Tafel III B.

Beispiel wie Hell Dunkel zurück-
drängt und Dunkel Hell zurückdrängt
auf dem selben Bild nur durch

die Härten und Weich-
heiten der Beziehun-
gen sowohl der
Form der Farbe
als auch
des Hell und
Dunkel.

Natürlich spielen
die Überschneidun-
gen durch die
Zeichnung auch
eine wesentli-
che Rolle.

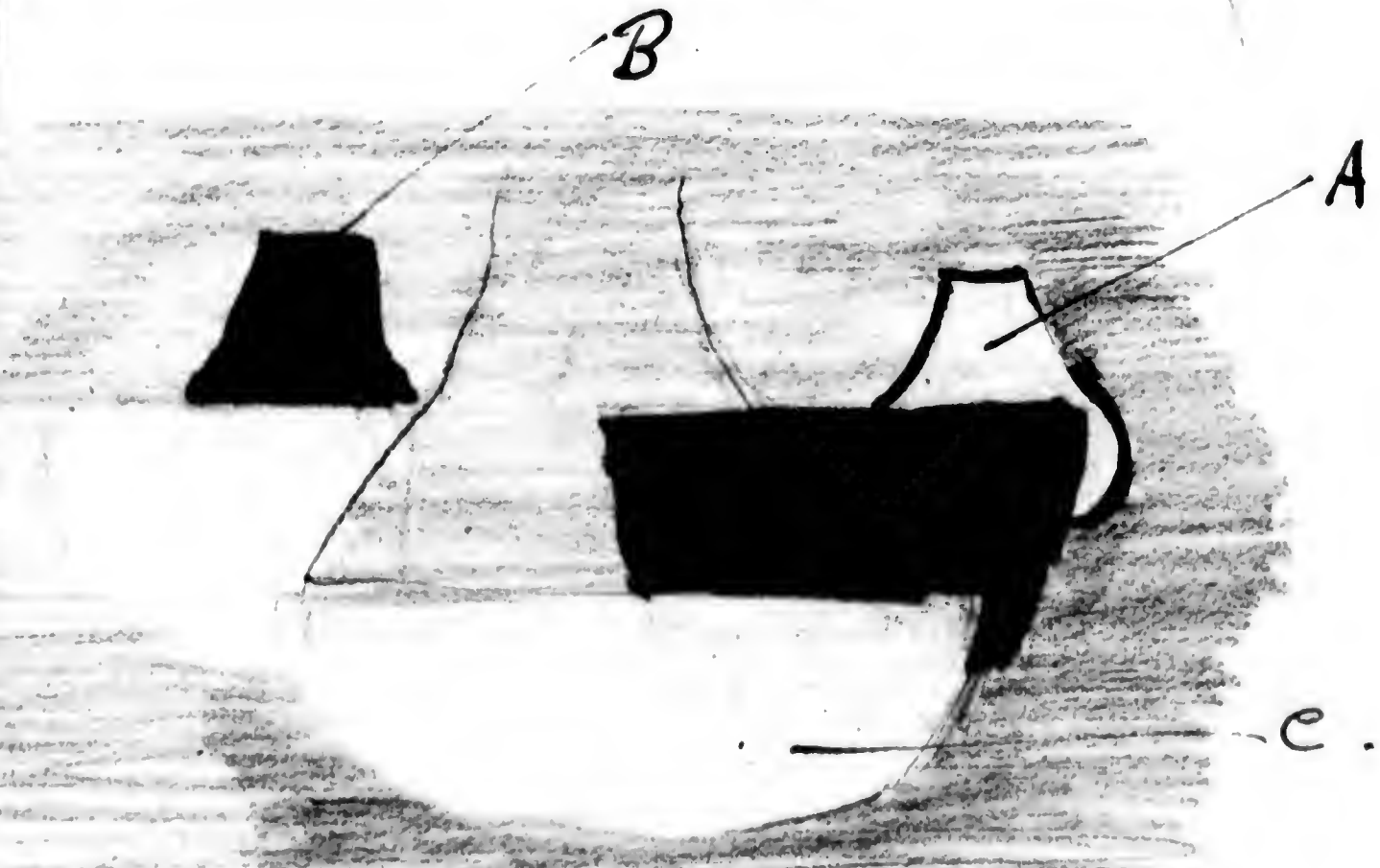


- A am härtesten Form Helligkeit und Farbe
- B in zweiter Linie hart
- C in III Linie
- e vierte Linie
- F fünfte Linie.

Soch
haben wir

Beispiele gesehen dass trotz
der Überschneidung die einen
Gegenstand oder Bildteil in
den Vordergrund stellt, er
zurückgedrängt wird weil
er zu weich ist im Vergleich
zu anderen Teilen die im
Hintergrund stehen aber
hart sind. Hier noch

Ein Beispiel dafür - Ja
kommt A mehr nach vorne
als C und B ebenfalls trotzdem
C durch die Überschneidung
vorne steht.



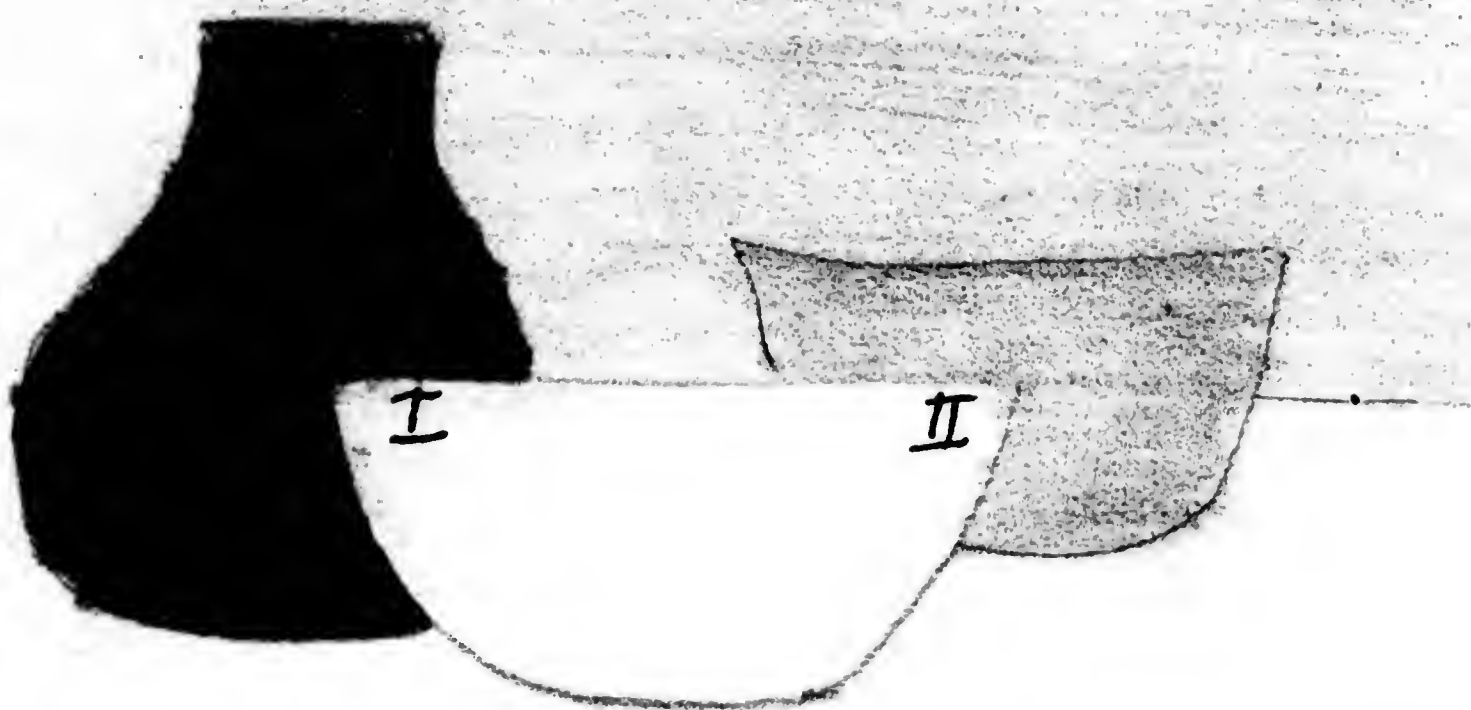
Ein Beispiel falscher
Raumwirkung

also contain the elements of contour or form, and light (that is, light and dark, or a grading from light to dark). What is true of all three elements together is also true of colour alone, ~~where~~ ^{When} colour predominates, spatial effect in two+ and three+ dimensions can be created by defining hardness and softness, light and darkness, more or less distinctly one against the other. Thus the tree referred to above would have distinctly separated and distinguished colours, whether light or dark in front, growing progressively softer, that is, more united and less differentiated toward the background. If the source of light is to one side, the ^{parts} directly exposed to it will be lighter in colour than those in the shadow.

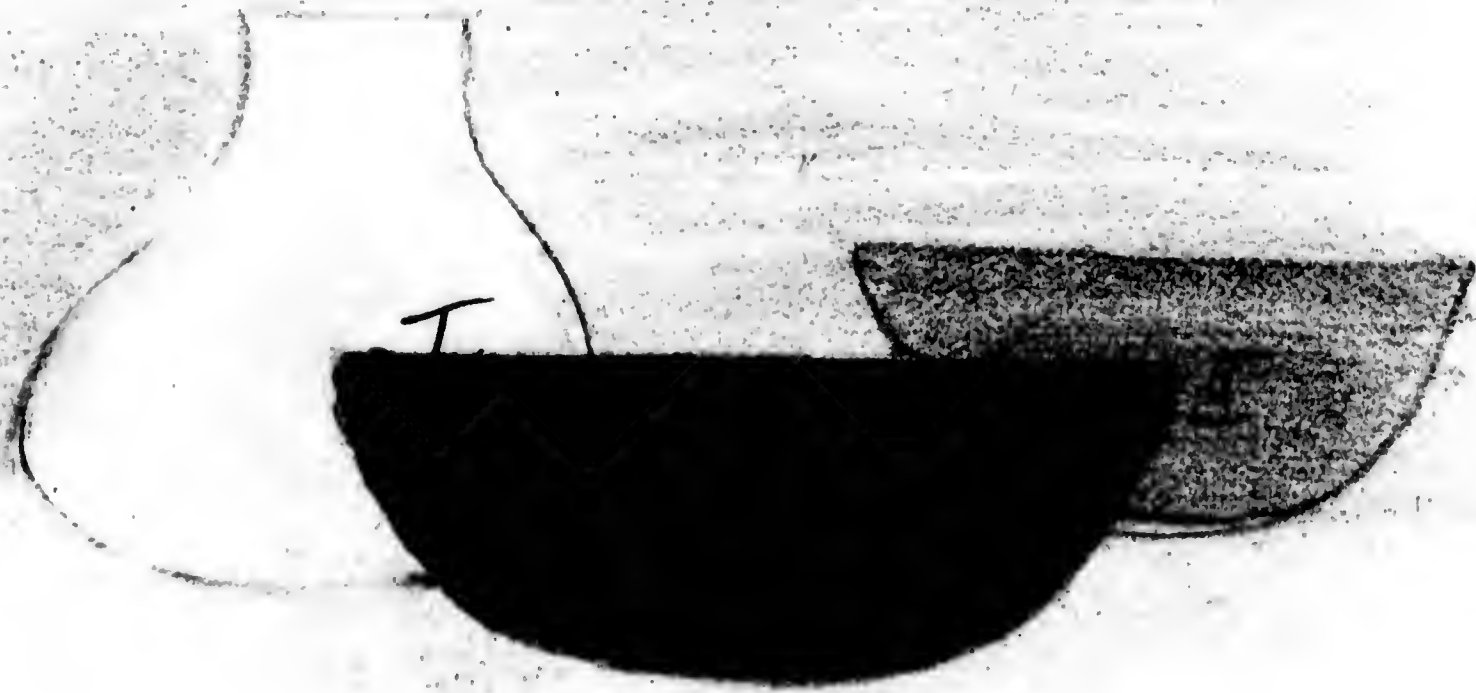
If light is the chief element, the other two elements also are inevitably present, though less emphatically. What is true of all elements together, is true also of light alone. With light as the chief element, one can create two- and three-dimensional space by grading hardness and softness, light and darkness, and the colour tones. The ^{the} ^{then} scheme of space would be ^{as follows} i. in front, the strongest lights, distinctly set off one against the other; towards the background, ~~a~~ increasing darkness and union. Or: in front, the deepest darkneses, distinctly set off one against the other (in form and colour, ^{as follows}); towards the background, increasing light and union. ✓

If the light comes from a localised source the surfaces directly exposed to it will be lighter, the others darker.

Tafel IV Härten und Weichheiten als raumbildende
 Faktoren durch Hell-Dunkel = (Nicht zweidimensional)

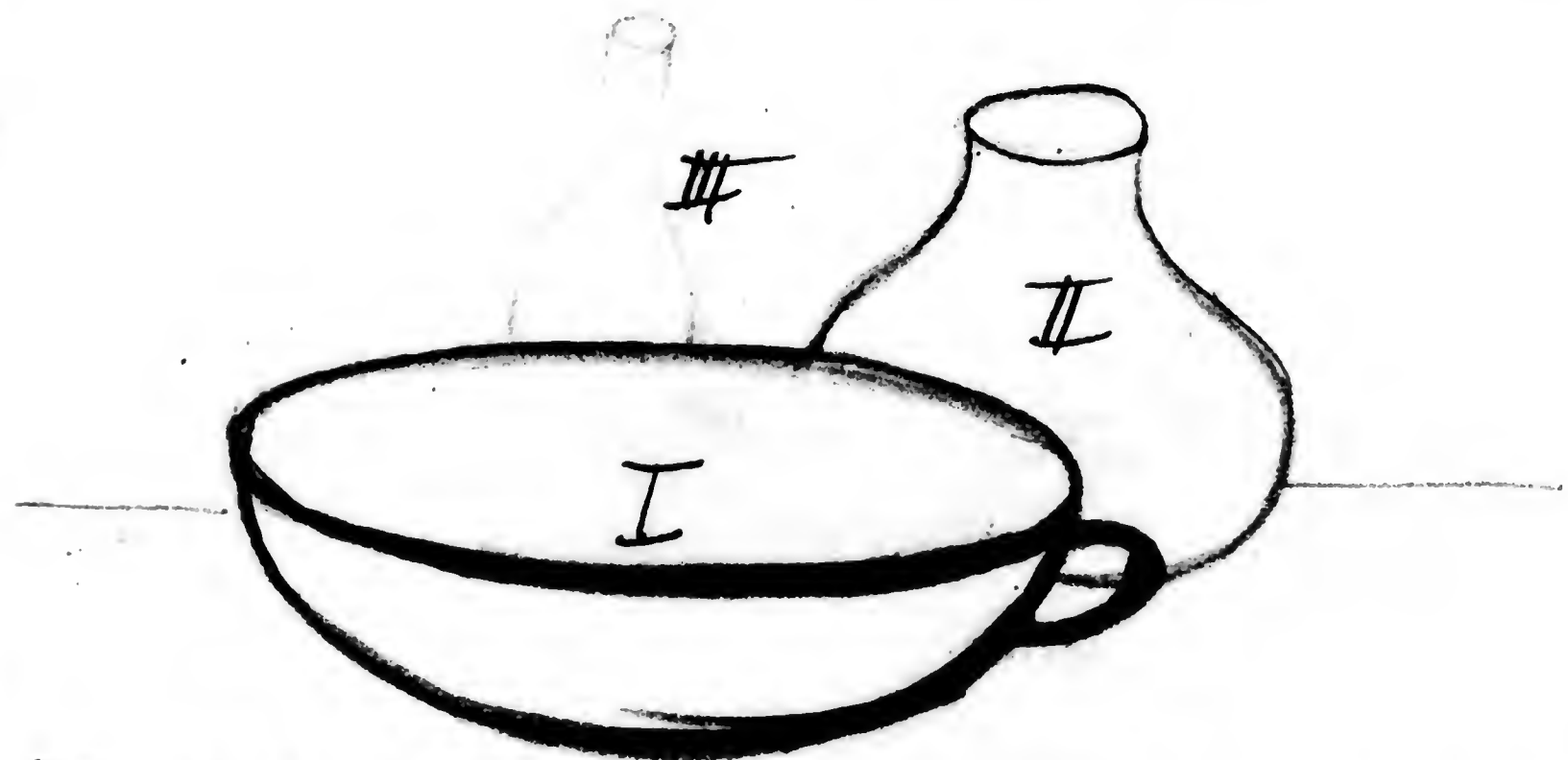


I Raumbildend weil Hart II wenig raumbildend weil weich.
 Hell drängt Dunkel zurück
 Zweidimensional

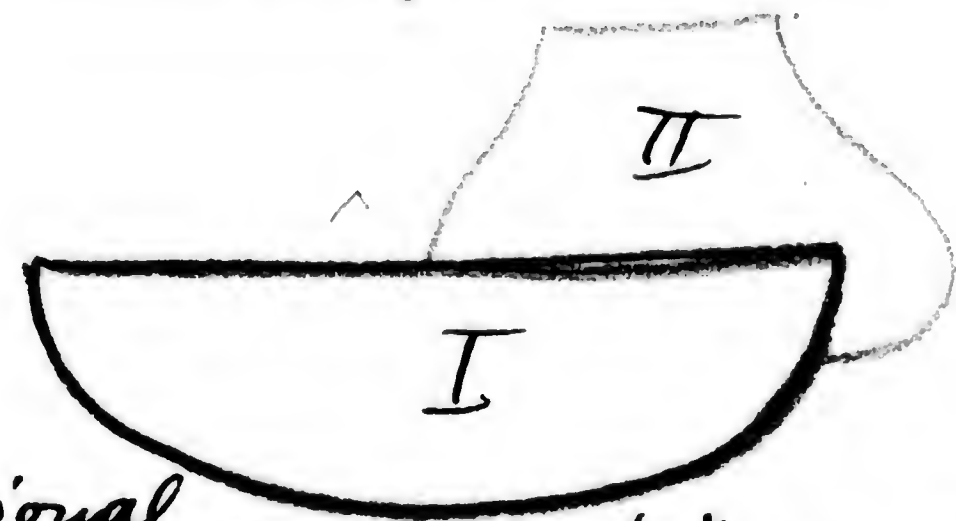


Zweidimensional. I Hart - Raumbildend
 II Weich - wenig Raumbildung
 Dunkel drängt Hell zurück

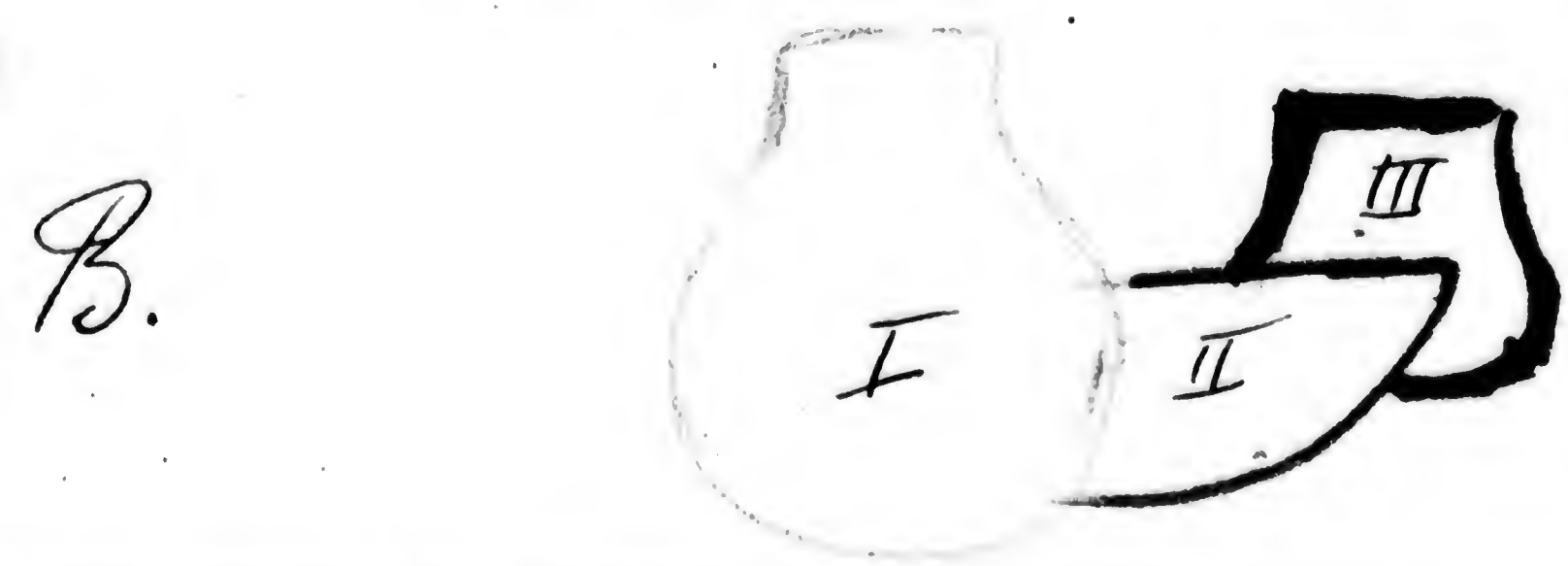
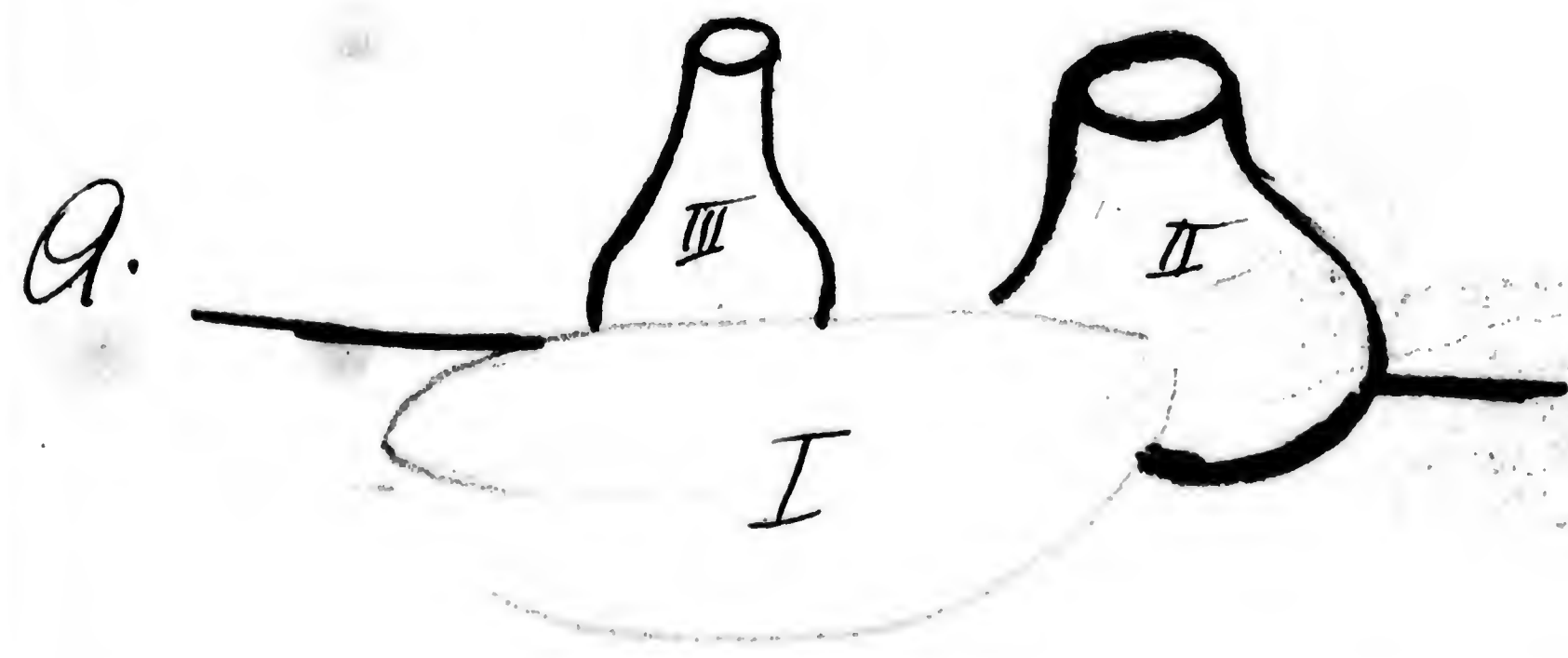
Härten und Weichheiten der Form
als raumbildende Faktoren.



Dreidimensional I Hart drängt II weniger Hart zurück und III am Weichsten
am meisten zurück

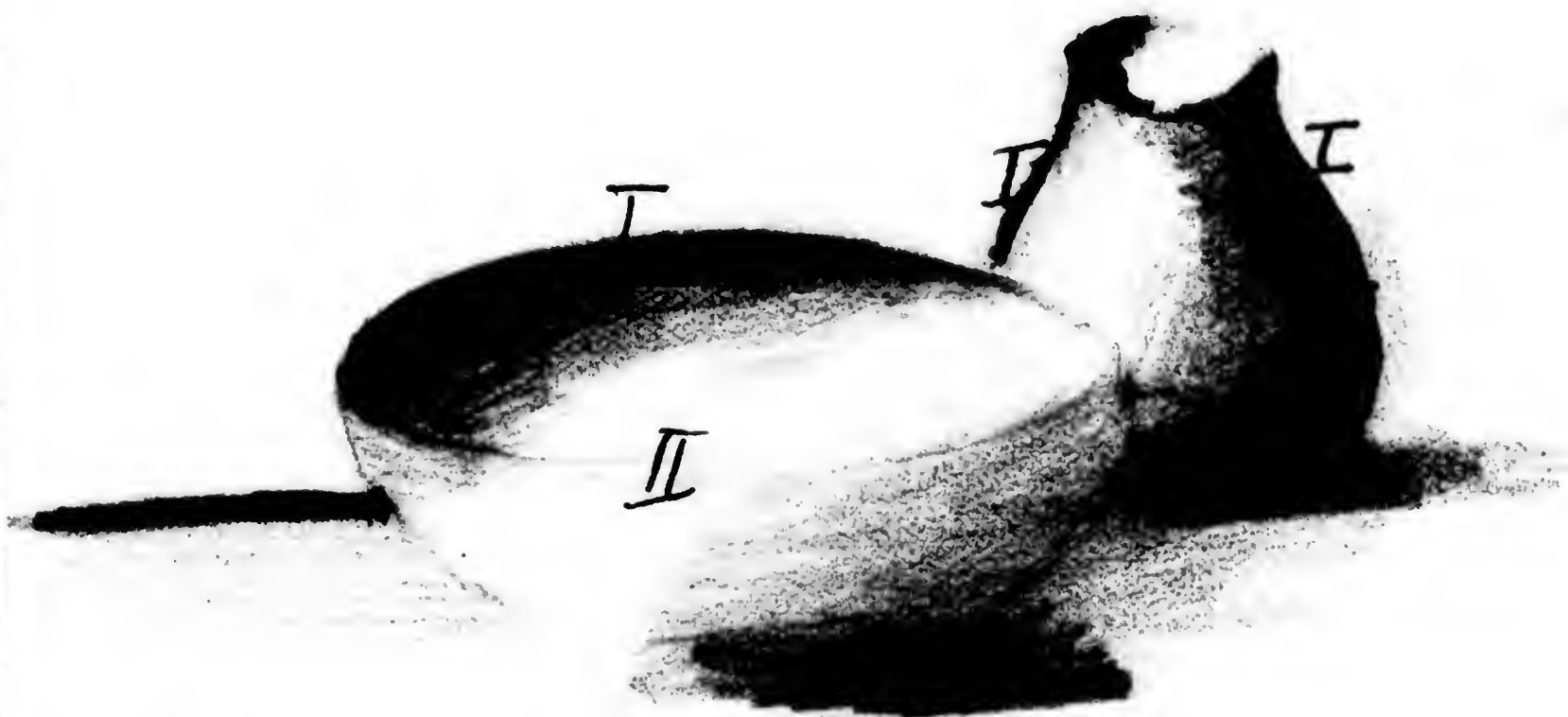


Zweidimensional I Hart drängt II weniger hart zurück

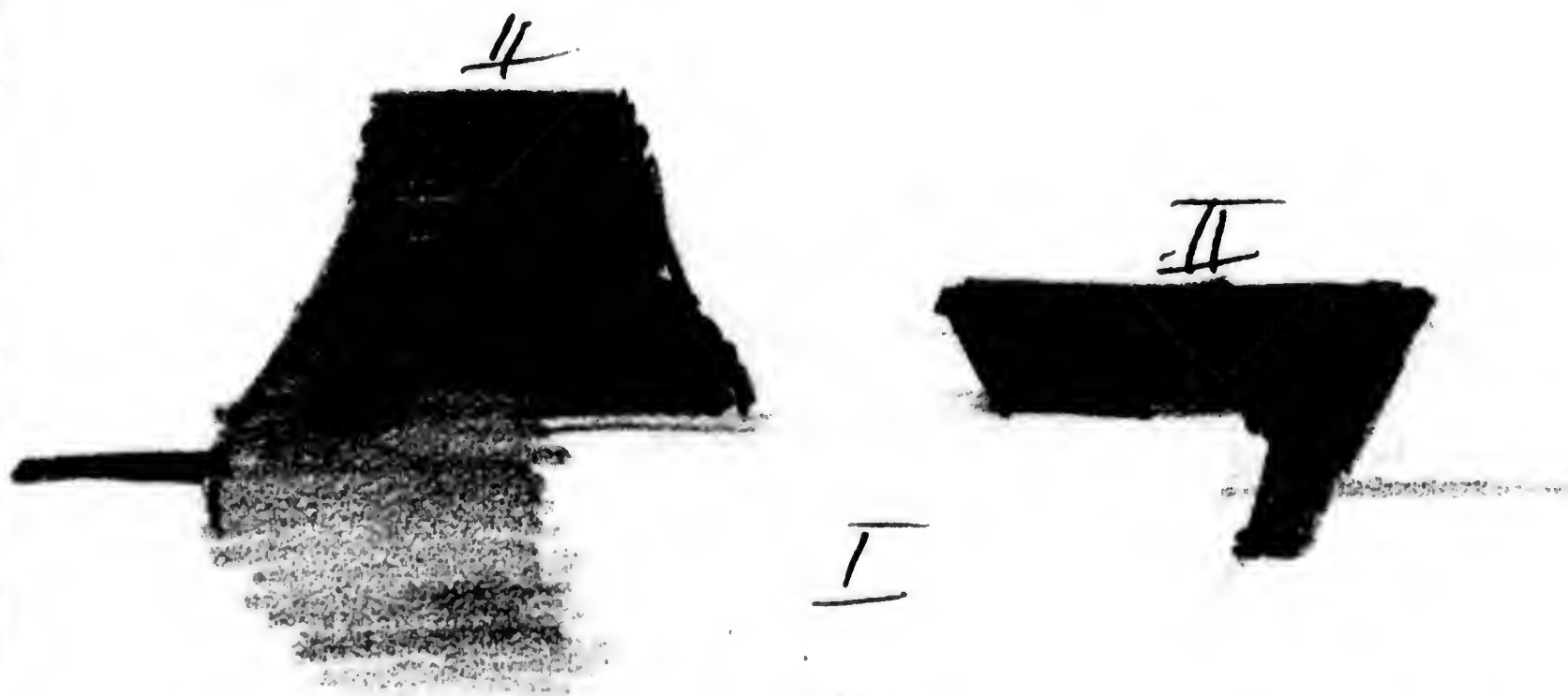


Beispiele falscher
Raumwirkung A. Zweidimensional
B. Zweidimensional
Bei A. drängen II und III nach
vorne während I nach hinten
geht obwohl es vorne stehen
soll.
Bei B dasselbe.
I tritt zurück III am
meisten vor.

XX
Tafel V Härten und Weichheiten durch
das Element Nicht raumbildend



Beispiel falscher Raumbildung im dreidimensionalen
Sinne weil I hart ist und nach vorne drängt während
II weil weich nach hinten geht obzwar es am weitesten nach
vorne kommen sollte.



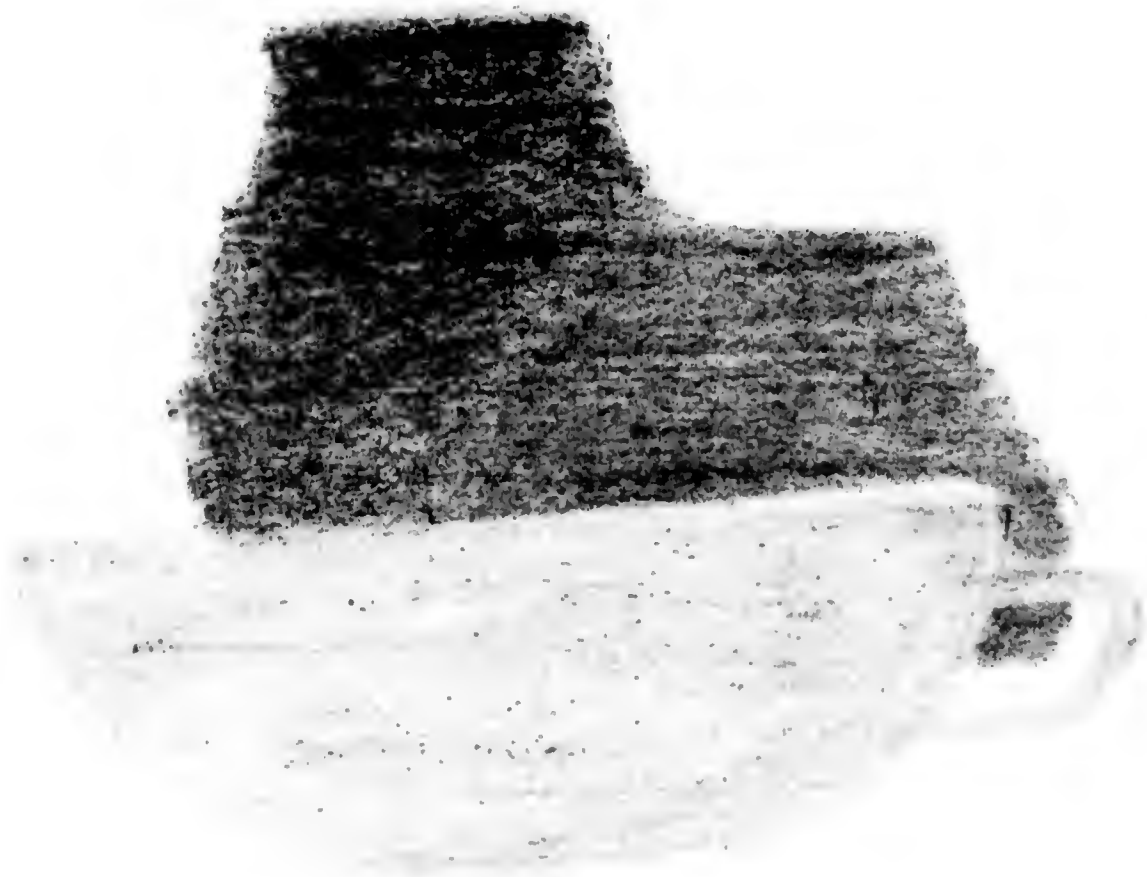
Zweidimensional. Falsche Raumbildung weil
I weich nach hinten drängt obzwar es nach vorne kommen
sollte. Während II hart nach vorne kommt obzwar
es hinten bleiben sollte.

If it is desired that all three elements shall play an equal part in a picture, it is necessary to treat all elements equally and give them *like emphases*. If two predominate, the third, though less emphasized, will inevitably be present.

There is an endless variety of combinations, since everyone will use these three elements differently.

Tafel III C. Schema des Raumes von XXI
 der Farbe aus

Dreidimensional



Vorne hartes Gelb.
 hinten weicher und
 verbundener das
 Rot und Rotgrau
 Hell drängt Dunkel
 zurück.



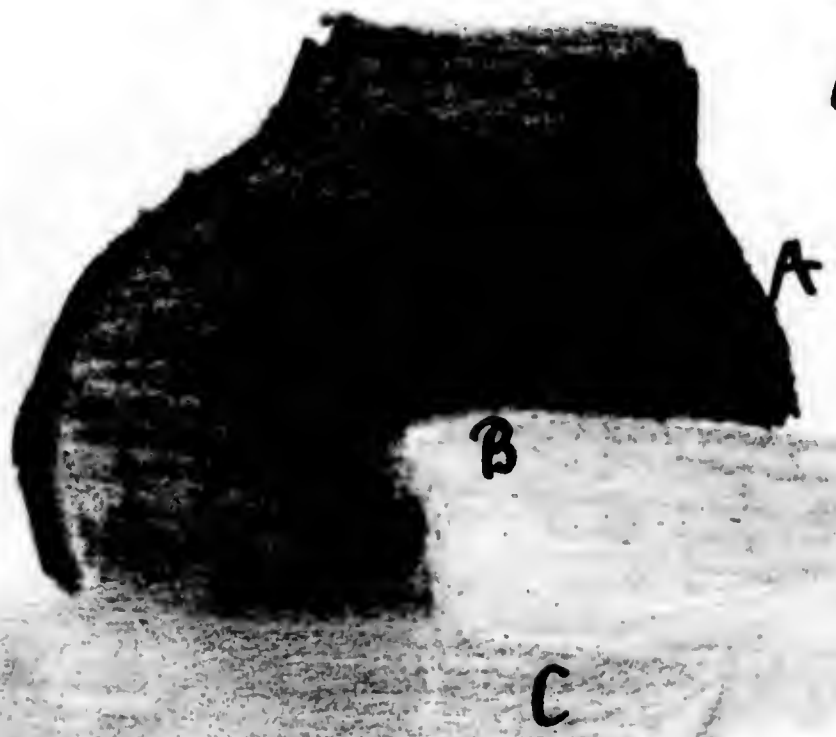
Vorne hartes Blau
 hinten weicher und
 verbundener das
 Rotgelb und Gelb.
 Dunkel drängt
 Hell zurück.



Dreidimensional
 Vorne hartes bestimmtes
 Blau. Hinten Rotgelb
 und Gelb. Weich ineinander
 gehend und verwandt
 in der Farbe, darum
 verbunden.

zu Tafel III. Beispiel der falschen Raumgestaltung
von der Farbe aus. Chaotisch -

Zweidimensional



Plat A. Härter und bestimmter in der Farbe
hart zu B (gelb) stehend. Kommen vor
sich über C (rot) das weiche und unbest.
steht zu B steht - Es müsste
umgekehrt sein

Zweidimensional

A tritt vor B und C.
zurück

D Schatten tritt so sehr
vor dass alles außer
versinkt

IV. Substantial and Unsubstantial.

A second fundamental or elementary principle was touched upon, though not expressly, when we described the first stage of composition of a picture, and again, when we spoke of hardness and softness in the second stage. This is the principle of substantiality and unsubstantiality, which will be the concern of this chapter. The third is the principle of details or structures, and this will be treated in the next chapter. These three principles represent the foundations of visual phenomena.

From these three, all other principles develop simultaneously, are influenced by them and themselves exert influence, thus becoming a foundation in their turn.

All develop and become apparent at the same time. Such separation and separate treatment of them as mine, is only a necessary means of exposition. The assumption of the principles of hard and soft, substantial and unsubstantial, and structures as the basic principles is also only a systematised means to the same end. But this system need not become a dogma, and it is not my wish to deter anyone from regarding the principle of large and small, or that of cold and warm, as the starting point for all others. The principle of heavy and light could also be made the starting point, though it is identical with that of substantial and unsubstantial; 'heavy' would be substituted for 'substantial', and 'light' for 'unsubstantial'.

The principle of reflexes, or that of statics and dynamics, could also be starting points. The important thing is, that classification should not lead to division, and the part become an aim in itself; while dividing, unification should always be striven at, so that nothing stands isolated, creating spatial effect by itself.

It is self-evident that hard is one with substantial, soft with unsubstantial. Instead of substantial and unsubstantial we may, when considering three dimensions, speak of airy and solid, or of heavy and light.

Hardness of contour makes for substantiality of form; hardness, that is, differentiation, of colour, for substantiality of colour.

Hardness, that is, differentiation, of light, produced through the contrast of stroke and darkness, makes for substantiality of light.

Softness of contour produces unsubstantiality of form.

Softness of colour, i.e., union through resemblance, makes for unsubstantiality of colour.

Softness of light, that is, lack of contrast between light and dark, makes for ^{un}substantiality of light.

Where hardness of contour in high degree is combined with hardness of colour and light in high degree, the strongest substantiality will be effected.

Where softness of contour in high degree is combined with softness of colour and light in high degree the strongest ^{un}sub-

XXX

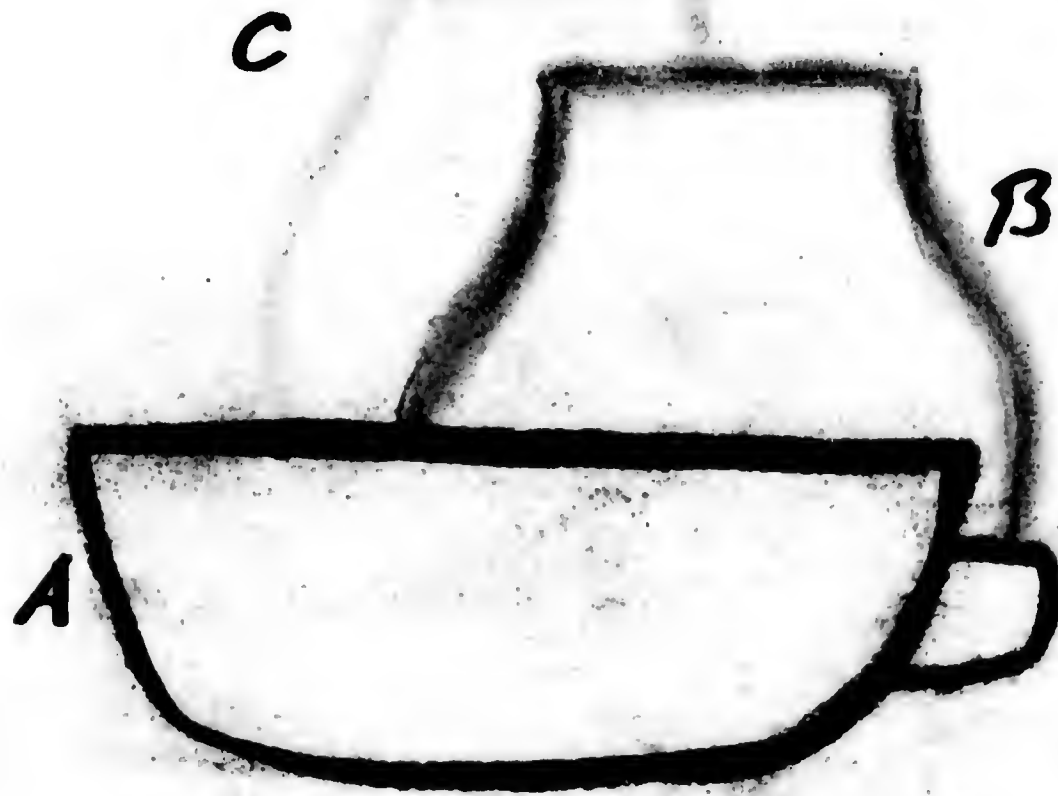
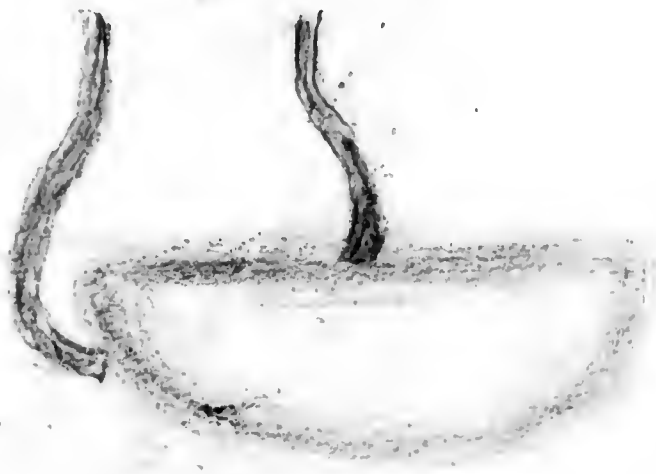
№ 11

Tafel IV

39

Schema der Raum-Bildung durch
Materialität und Ummaterialität
durch Härte od. Weichheit der Kontur = Form.
zweidimensional

I falsch



A Material weil hart

B weniger material weil weicher

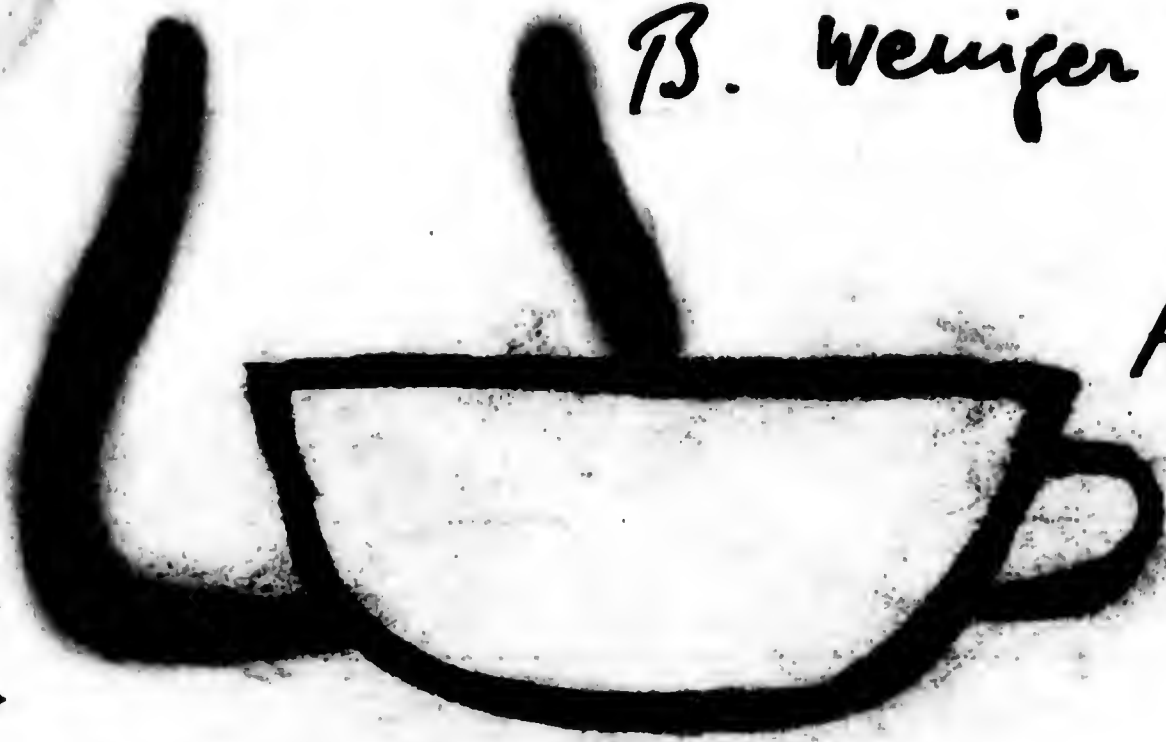
C Ummaterial weil am weichsten

A Dunkel drängt das helle B u C. zurück

II falsch



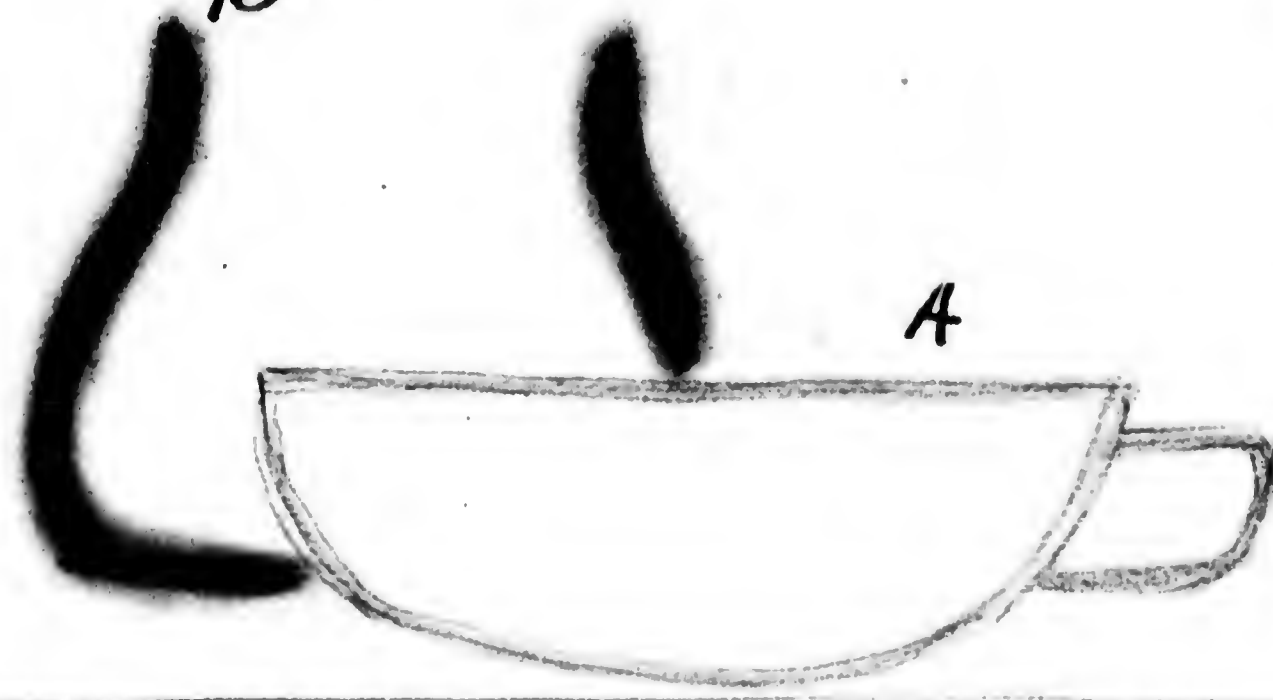
B. weniger Material



A Material

Weil vorne weich und hinten hart so dass das Hintere nach vorne kommt, trotz der Überschwindigkeit durch die Gewichtung die im Widerspruch zu der Wirkung durch Hart und Weich der Konturen steht.

B



A

A. Material trotz dem es dünn ist aber weil es hart ist

B. Ummaterial obzwar dicker nur weil es weich ist

A Hell drängt B Dunkel zurück

stantiality will result.

In itself no colour, form, or light is ^{substantial or} unsubstantial. Only the joint effect of these three elements and interrelationships of the parts produce substantiality or its opposite.

Thus the most substantial contour, that is, the hardest separation in form, may have quite a soft and unsubstantial effect if the colours separated are very similar or the light almost equal, and all possible gradations may thus be achieved. Practically speaking, a quantity of white, placed with a hard and precise, that is, substantial, contour, against the same quantity of white, to which a small percentage of black has been admixed, would nullify the substantiality or hardness of the contour, making forms, colours and lights unsubstantial. Whereas the same hard, substantial contour, separating white from ivory white, would make colour and light join in the same substantial effect.

If, however, the contour between black and white were soft or almost imperceptible, ^{to} their substantiality as colour and light would be lessened.

This substantiality, ^{and thus substantiality} created only by the joint effect of the three elements, in the relationships of the parts, is in the main a quality of two-dimensional space. It enters into three-dimensional space, but here we have also the 'air perspective' which plays only a small part in two-dimensional space.

The more remote the objects from the foreground, the

No. 12

Tafel IV^a

Materialität und Ummaterialität
durch Harten d. h. Getrenntheit der Farbe
und Weichheiten d. h. Verbrudeheit der Farbe

Zweidimensional
Materiell u. hart weil die Farben stark getrennt



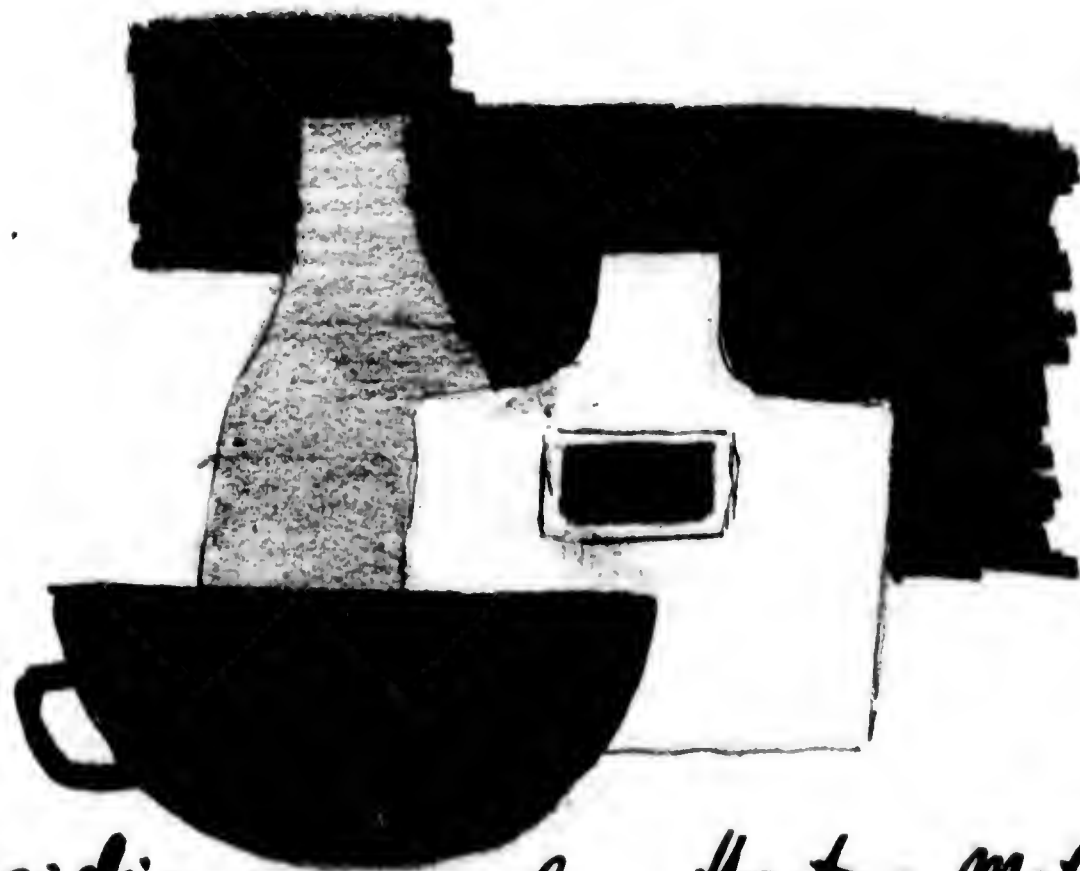
Freidimensional



Materiell
u. hart weil die Farben stark getrennt.

No. 13

Tafel IV^b. Materialitäten und Ummaterialitäten
durch Harten und Weichheit des Lichtes



Zweidimensional Hart = Materiell
weil starke Getrenntheit von Hell und Dunkel



Freidimensional. Hart = Materiell
weil starke Getrenntheit d. h. Kontraste zwischen Licht und Schatten.

XXV

thicker the layer of air separating them from it, and dimming the perception of form, colour and light. It is like a veil which lessens the sharpness of the distinctions and creates soft transitions. None of the three elements is free from this influence. Objects are the more airy the more remote, the more substantial and solid the nearer they are. In so far as something is airy it is unsubstantial; in so far as it is not airy it is solid or substantial.

Similarly, objects are lighter, (because airier), the more remote they are, and heavier (because less airy), the less remote they are. From perspective drawing, which is concerned with three-dimensional space, we know that distance involves decreased size as well as weight. Two-dimensional ~~representation~~ ^{representation} does not make ^{use of} ~~perspective~~ ^{drawings} since it creates three-dimensional space ~~chiefly~~ ^{if wanted} chiefly by application of the principles of hardness and softness and by that of structures with which I shall deal presently. It must be stressed that perspective in drawing can be effective only when it takes into account the facts described above by means of the terms airy and solid, and ensures that the objects in the background in the drawing are the airiest as to colour and light, whilst those in the foreground are the most solid.

From this results the ^{scheme} ~~vision~~ of three-dimensional spatial effect with regard to substantiality and unsubstantiality, airiness and solidity. If, however, colour and light in the background were to be as substantial or solid as in the fore-

XXXVII



Härte der Kontur Härte der
Farben und Härte der Hellheiten
und Dunkelheiten ergeben eine
starke Materialität.



Weichheit der Kontur
der Farbe und der Kontraste
von Schatten und Licht erge-
ben eine starke Unmateriali-
tät. Auch wenn es dunkle
Farben sind

ground, whilst the drawing was otherwise in perspective, that is, presented objects in the foreground as large, and those in the background as small, then there ^{would be} ~~is~~ contradiction between the formal element and the element of colour. Contradiction exists similarly, if the objects placed in the foreground by perspective are unsubstantial as to colour and light, and those in the background substantial in this respect.

Perspective drawing touches upon the problem of largeness and smallness in so far as large forms, by first catching the eye, push others backward and so create spatial effect. But, however large forms may be, they can be pushed backward by small ones if the latter are harder in contour, colour, and light, if, that is to say, the large forms are airier than the small ones. The same holds good of heavy and light effects: large forms seem heavier than small ones, and push the latter backward, ~~but~~ small shapes may seem heavier, by hardness of contour, colour and light, than large shapes that are soft in contour, colour, and light. So much for two-dimensional space.

In three-dimensional space, small forms can appear heavier than large ones by greater solidity of colour, contour, and light. How, then, do we recognize colours that are airy and colours that are not airy?

In general, pure colours are more solid than mixed, ^{ones} their purity being, ~~not~~ not obscured by any veil. The veil that obscures, that makes them appear to be mixed, is ^{the} layer of air, of a varying degree of thickness, between them and the spectator. Then, the dark colours are, in general, more solid

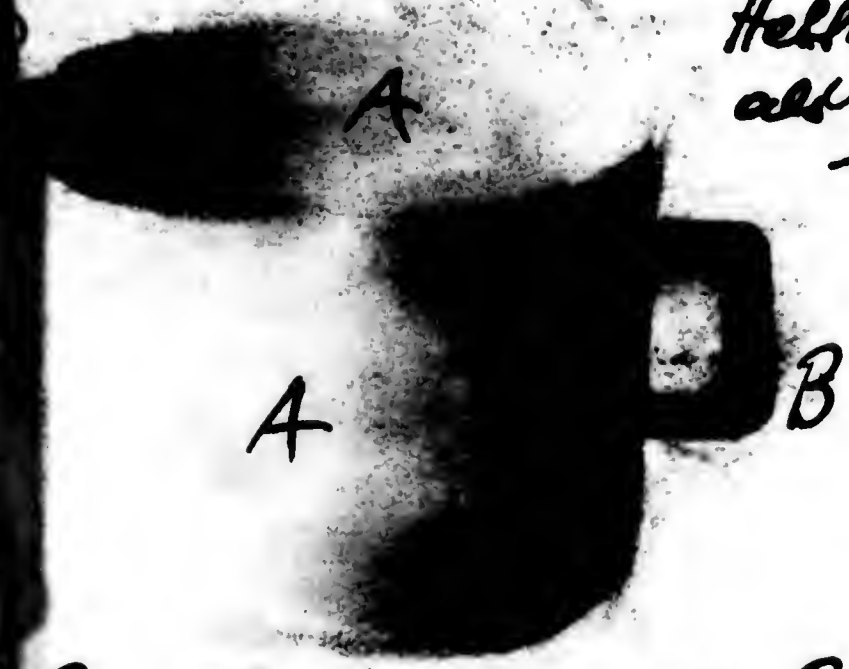
Tafel IV c.

Materialitäten und Ummaterialitäten
durch Harten oder Weichheiten der Kontur
des Lichtes und der Farbe.



Elfenbeinschwarz zu
Kreuzerweiss. durch A
hart = materiell weil sowohl
Helligkeit und Dunkelheits Kontrast
als auch Härte der Kontur
und auch die Fremdheit
der Farben Schwarz zu
Weiss. Raum bildung
stark.

Elfenbeinschwarz zu
Weiss. A Kontur weich
dadurch unmaterieller
die Beziehung beider
zueinander trotz der
starken Härte oder Kon-
trast des Hell Dunkel
und der Farbe.
Raumbildung gering

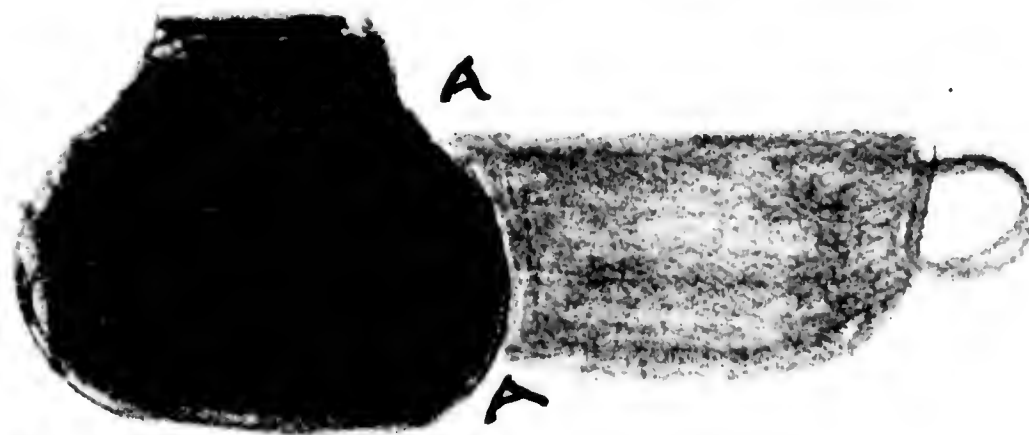


Ein Beispiel Wd Schwarz ins Weiss
übergeht dass keine Kontur merklich
ist in A. somit starke Ummaterialität -
während B materiell und hart ist.

than the light ones, because they appear heavier, and what is heavy is more substantial, therefore more solid. Of course, there are cases when pure colours seem airier than mixed, ^{ones} first-ly, when they are lighter than the mixed ones and, secondly, when they are softer in contour and more related and so more softly offset with regard to colour and light against their surroundings.

The same is true of light and dark colours. Dark colours can appear airier than bright ones, if, on the one hand, they are purer, and, on the other hand, if they are softer in contour and more related and so more softly offset with regard to colour and light against their surroundings.

Mixed, as well as pure, colours can best be divided into



Ein Beispiel in Blau und Rot - Kontur A hart drum stehen Blau und Rot materiell zu einander. Zwischen Blau und Rot ist der Raum stark wirkend als Trennung



Hier stehen Blau und Rot unmateriell zu einander weil die sie verbindende Kontur A weiche ist. Die Raumwirkung ist geringer

more yellow, and the latter more blue.

Cadmium orange is more substantial than cadmium lemon, since it contains red and yellow, while the latter contains yellow and blue.

Light vermilion is more substantial than crimson, the former being red-yellow, the latter red-blue.

Red and black mixed produce brown. Brown is less airy than red, because in it the colour that is least airy is mixed with the darkest colour. But, even with brown, those browns which tend towards blue are airier than those that tend towards red. Terra di Siena is more substantial than umber. Since red-yellow contrasted with airy blue produces the effect of solidity, one may say that cold colours, which are blue, are airy or unsubstantial, while warm colours, such as red-yellow, produce a solid or substantial effect. One may say, ^{this,} however, only in a general way.

In practice, a blue colour may, through the relations of colour, form, and light, and the interplay of hard and soft, large and small, light and dark, have a warmer and more substantial effect than a red-yellow one. Thus, for example, a dark Prussian blue with no red in it may, by reason of its darkness, have a more solid, more substantial effect than a shining orange or a warm cadmium orange in a surrounding of warm colours like terra di Siena, light vermilion etc.

It would take us too far into the subject to mention all possible nuances and to explain seeming contradictions. We

V. Structures and Details.

The third basic principle of the system [we are engaged in building up] is that of structures or details.

The main parts of the picture, (which we have called individualities,) are the details or structures of the whole picture. The same distinctions as to form, colour and light, which we find between the main parts of the picture, exist within each. What is true of the picture as a whole is true of each part.

If ~~the~~ individuality circle, horse, or apple, is distinguished as to form, colour, and light from ~~the~~ individuality triangle, house, or man, the individuality circle, ^{or} apple, or man may be said to display differences as to form, colour, and light, which are its own details or structures.

In the picture as a whole, these things are already apparent, (~~for the individualities are contrasted in structure or composition~~) through their differences in size, form and colour.

Some parts of the picture are more crowded, some less, some show a massing of light colours, others of darker colours, some an accumulation ^m of strong light and unsubstantiality, others of strong darkness and substantiality etc. These differences are differences of structure or detail with regard to the whole in which the parts themselves may be lacking. Thus, in order to achieve a uniform effect of the whole, the parts may all be painted with the same kind of smoothness or roughness,

the same kind of brushwork, ^{So} long as they differ in form, colour, light, hardness, substantiality, ^{the} spatial effect - if not desired in any higher degree - is achieved.

~~In ~~this~~ way, the individual is subordinated to the collective power of the state and must not become more powerful than is good for the community. The individual part may not live its own inward life, ~~but~~ ^{exists} but ~~exists~~ only for the sake of the whole. This kind of representation, new in its approach to the matter of motif, is a great discovery. It places the ~~state~~ above the individual. The greatest harmony and control of the whole, of the totality of the picture, is thus ensured. There is no disorder, for the individual part does not preoccupy or distract us.~~

~~But there is also a kind of representation, in which the details or structures of the individualities are so strongly developed that control of the whole is lost. We are distracted by the inner life of the individualities from the collective life of the picture-state, and occupy ourselves only with them.~~

~~But if all the parts receive the same structural treatment, they will, so to say, struggle against each other and we shall perceive neither the parts nor the whole. The details of the parts will have become masters over the parts of the picture, and so over the whole, and will have destroyed the total effect.~~

Although a representation which pays too much regard to the whole, so that it suppresses the individual differences of the parts, may lead to monotony, to an enforced sort of concord,

So that the vitality of the whole is endangered, hypertrophy of detail, on the other hand, may produce unrest and absence of coherence and, consequently, a kind of liveliness which is again monotonous and lifeless.

H1 X

Therefore, a balance between the structural detail of the whole and that of the parts must be achieved ~~if we wish to realize a harmonious effect, an effect of free union of the parts within the whole of the picture.~~ This balance is also necessary for spatial effect, for in both the above cases the clarity of the spatial effect will be disturbed and may even be completely nullified. ^{if not taken in account} Too much emphasis on the whole, on the clarity of the unification, will suppress the spatial qualities of the parts, and in this case no effect of a space will be created. ~~The extreme case of such treatment would be a surface painted in one colour. There the totality of the picture would be most apparent.~~

H2

Again, hypertrophy of detail will destroy all spatial effect, since everything will be ^{low} crowded on ~~to the first plane,~~ and so will create surface in the reverse sense.

~~Balance between the two extremes entails equal emphasis on the part vis-à-vis the whole, and vice versa.~~

y

123

Structures are details of ^{concrete} ~~concrete~~ objects. They are, as it were, the organs, the members, of living or dead objects. Eye, nose, mouth, forehead, chin, cheeks, are the structures or details of ^a the head. Formally, they are divided by the contours, which are part of the large contour of the head. They

XXXVI

Raumgestaltung durch Gliederung



Starke harte Gliederung drängt nach vorne

XXXVII

XXXVIII

Gliederungen
Raumgestaltung



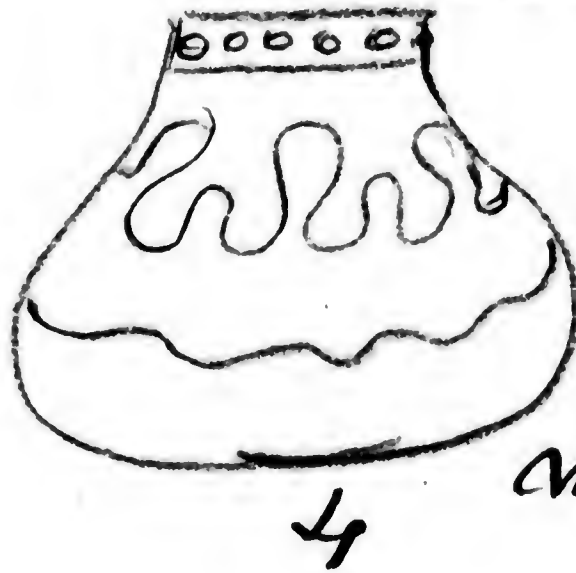
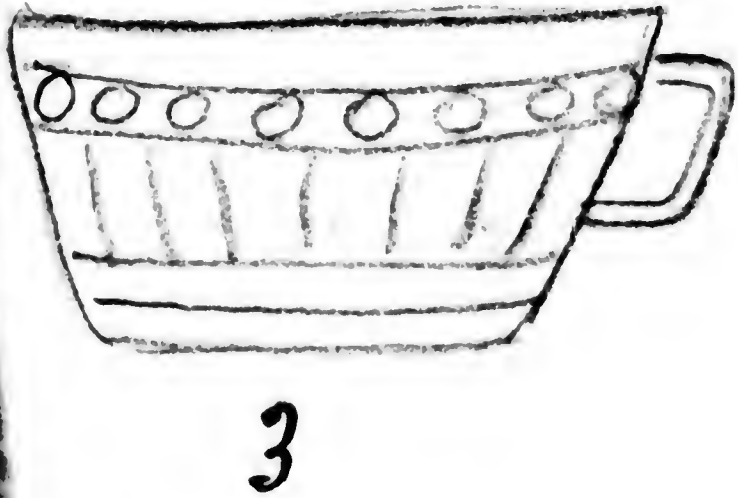
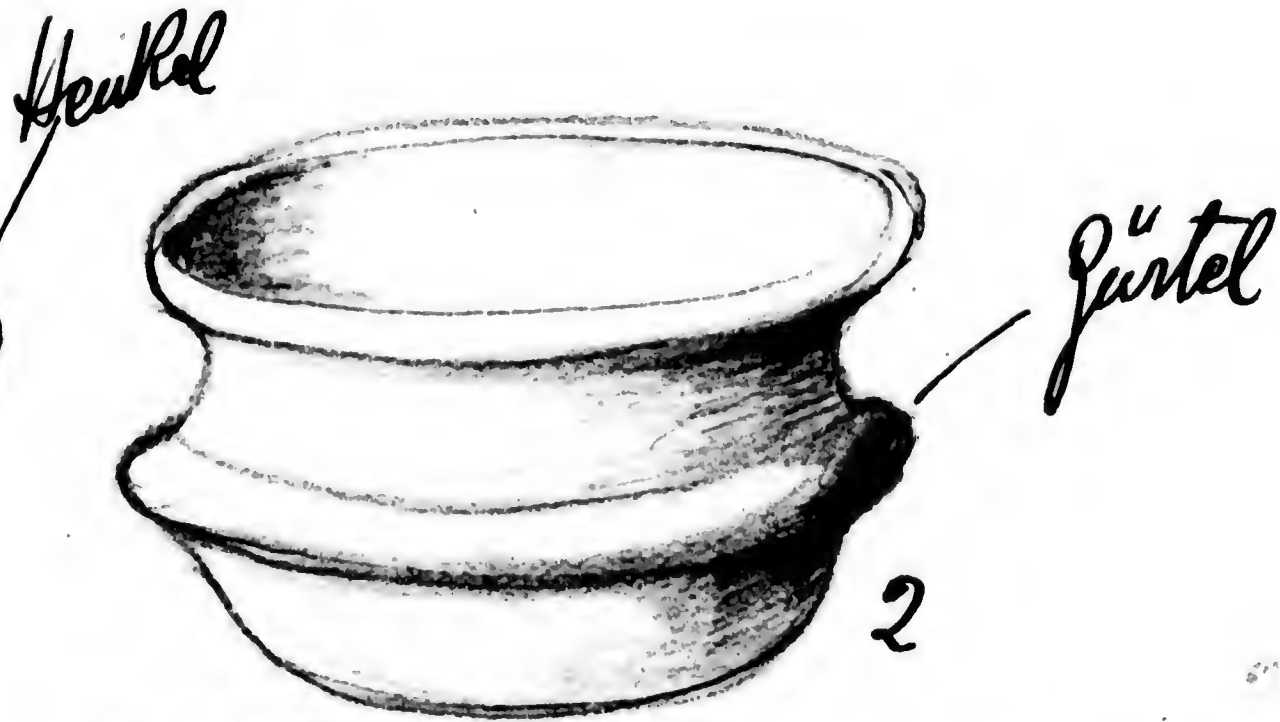
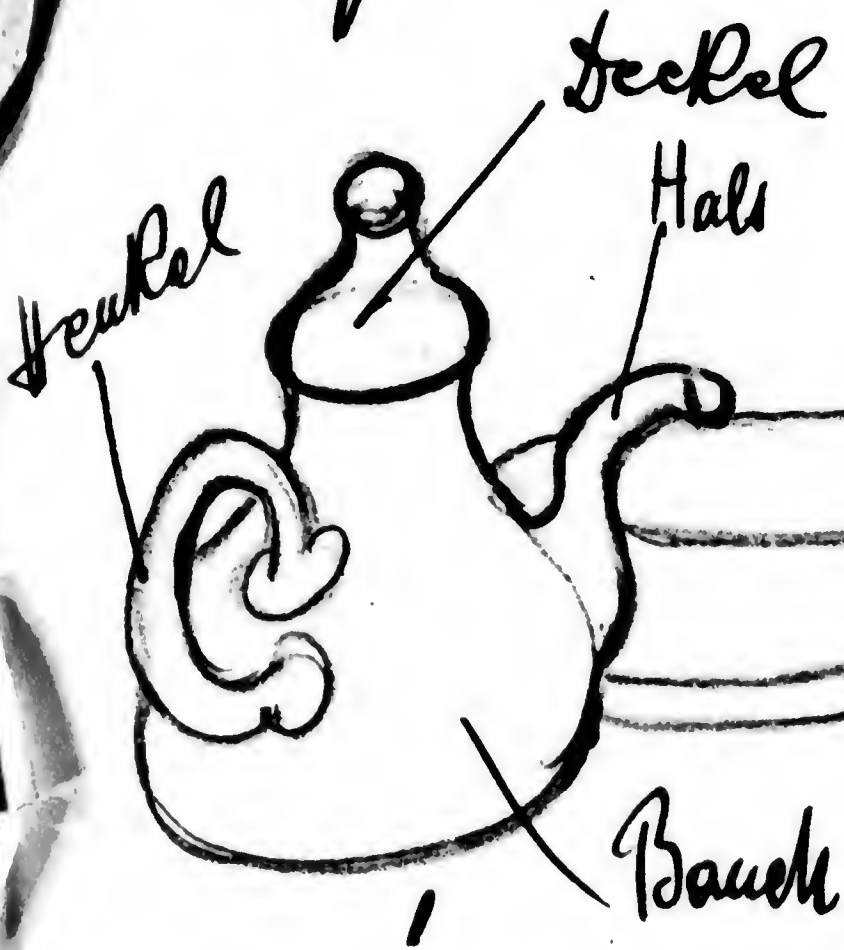
Kombiniertes Beispiel

are also separated or differentiated as to colour and light (light and darkness). But if the source of light is given in terms of light and shade, then we have a structural division with regard to this. The structures of a table, for example, are the top and the legs, and, eventually, also their divisions. The details of a tree are the trunk, branches, leaves, etc.

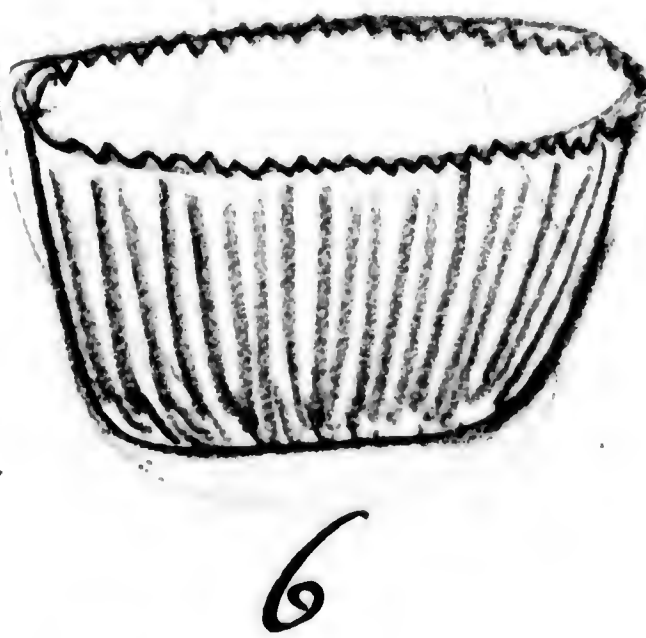
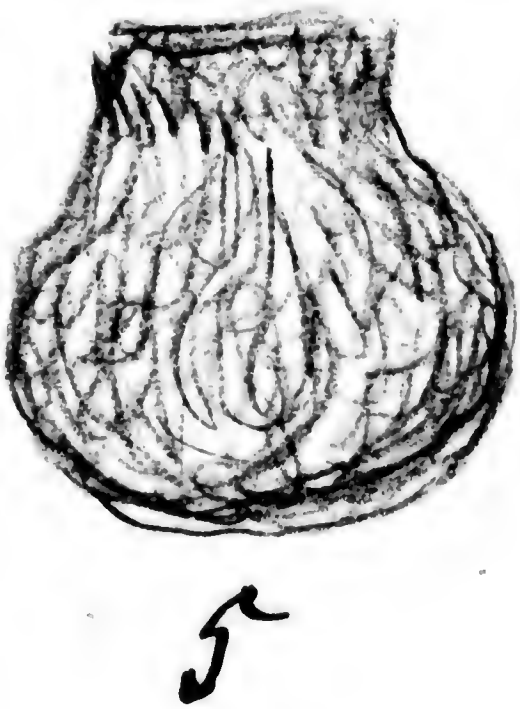
Structures are details of abstract objects or forms. In concrete objects they are, in a way, already given in the difference of material. The difference between wood and the human skin is evident, in so far as the surfaces of both are of a different texture. A rough wall has a different texture from a piece of silk.

In painting, we can achieve visual differentiation of surface by different methods of brushwork and different quantities of paint, so that a richer range of nuances and a clearer separation of the parts may be produced. A rough surface will differ from a smooth one, even if they are alike in colour and shape.

Thus, the details of abstract forms in painting are structures, even where they have an ornamental function. If, for example, a blue triangle is broken up by white spots or parallel lines, or a red circle ~~is~~ similarly, these are structures just as much as if the triangle were painted roughly and the circle smoothly. But the details of concrete forms, that is, of objects, are ^{these} parts to which different functions belong; they are organs for walking, for standing, for holding (as is the handle

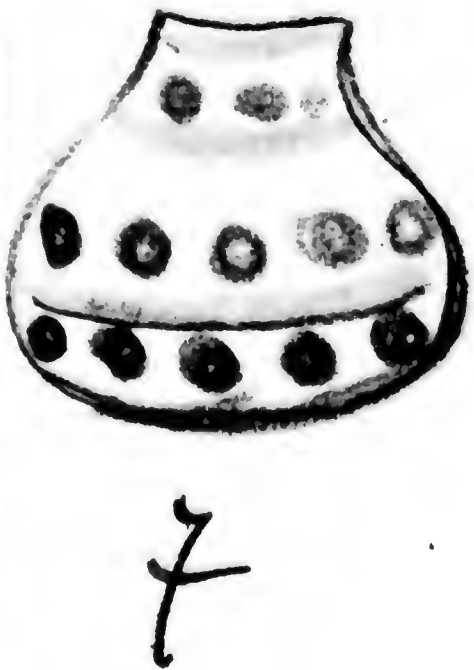


1 und 2 Beispiele
organischer Gliederungen
3 und 4 Beispiele for-
maler Ornamentaler Gliederungen



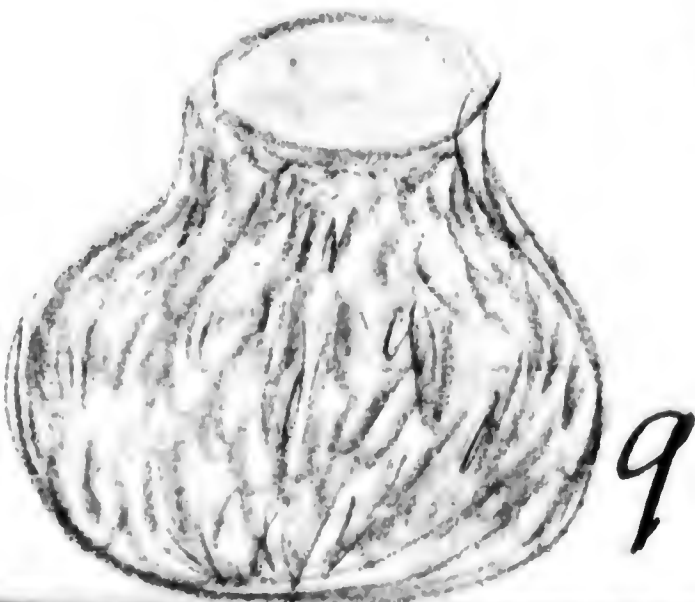
5 und 6 Beispiele
Strukturier Gliederungen

7 Farbige ornamentale
Gliederung



8 Gliederung durch
Licht und Schatten

9 Farbige strukturelle
Gliederung



of a cup) etc.

They break up the object ornamentally, in a sense, not, however, for the purpose of decoration or to add vitality, as with structure, but in order to convey symmetry, or balance of function. To understand the logic of this function better, we may use anatomy as an aid, when considering animals or men as parts of a picture. In the same way we could speak of the anatomy of plants, and also of an anatomy of objects. A cup, for instance, whose handle is so attached that one cannot hold it, is a misconception ~~with the anatomy of the cup~~

~~But~~ But there is in painting, and also in sculpture, a body of opinion which regards these organs or members as parts of the individualities of a picture, and holds accordingly that an eye or a nose may be omitted, or the proportions altered. In such cases the members have, in a sense, become structures. They stand between structures and details.

Of infinite variety are the nuances which lead from details to structures, and conversely. One may regard the structures as surface organs, which function with regard to the surface in the same way as the members serve the body.

103456
3
4
5

As to the creation of space by details or structures, we come to the following obvious conclusions:

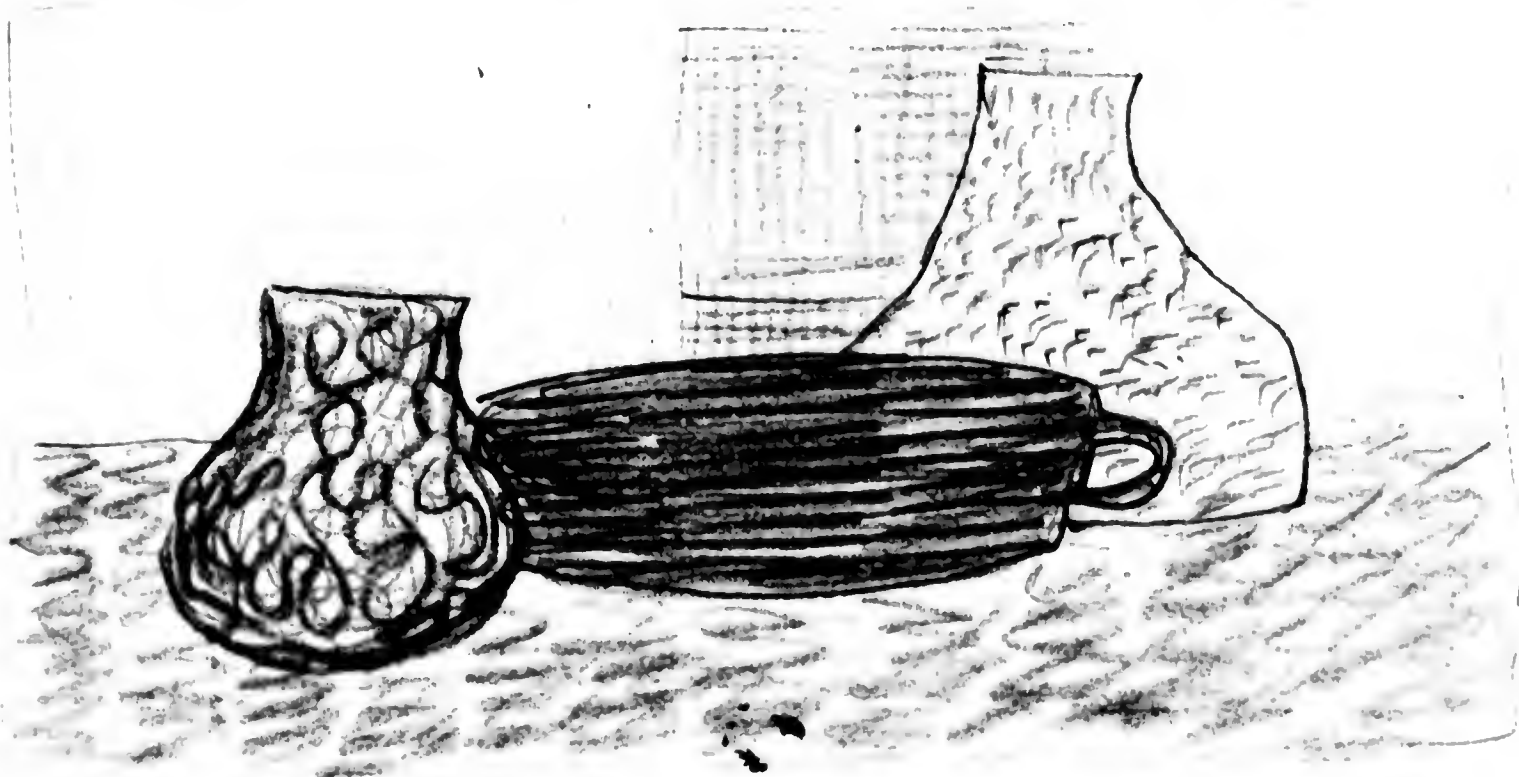
The harder, that is to say, the more substantial, clearer, differentiated, large, the details or structures of a picture are as to colour, form, and light, the more strongly these parts will push the others back and stand out in the foreground.

~~xxxxxx~~

Tafel 24

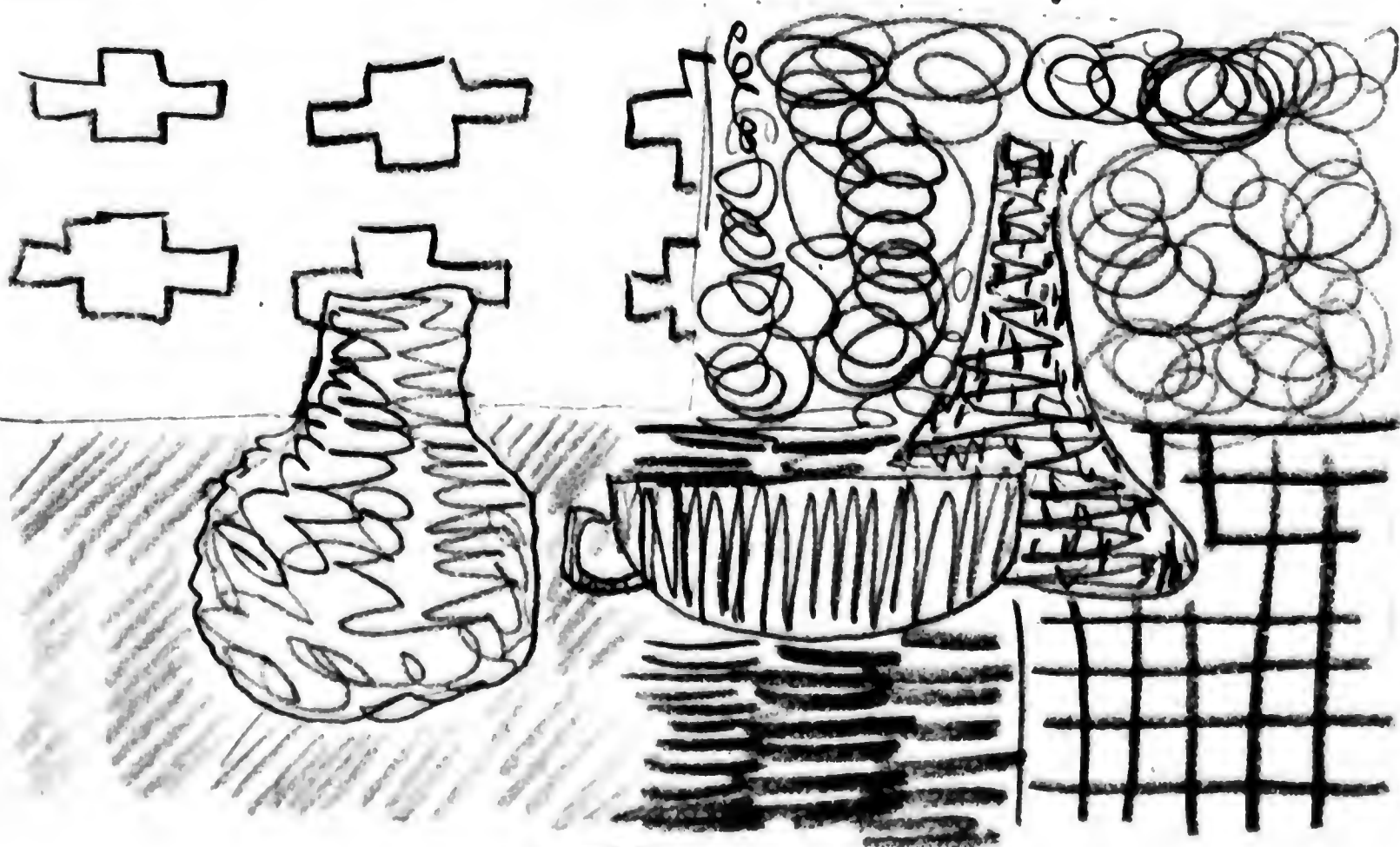
Raumgestaltung durch Fiederungen
oder Strukturen
zweidimensional

I



I Beispiel von Strukturen bei
zweidimensionalen Festsetzungen.

Die sowohl die Klarheit der Strukturen
als auch des Bildraumes zeigt viel mehr
als das untere II Beispiel wo die Strukturen



derart sich gegeneinander
seitig überschneiden
dass ein Chaos
in jeder Beziehung
entsteht.

II

But strongly detailed parts may also be thrust back by those without structure, if these latter are sufficiently hard and large in proportion to them. In this case one may say that these structureless forms ~~appear as a unity~~ ^{which} by its largeness and clearness, throws back the other ~~forms~~.

The softer, that is, the less substantial, etc. the part, the further it will be thrust back in two-dimensional as well as in three-dimensional space. ~~When we deal with the forms in three-dimensional space, we regard the forms as those in which surface effect is predominant and the latter as two dimensions in which depth predominates.~~

In practice, we must be quite clear in our minds as to which parts display the hardest structural detail, and which the softest. The hardest will constitute one accent ^{in front}, the softest the other, ^{in the background} and between these poles will extend the whole range of structural detail.

It must be stressed that large shape, colour, and light-formations may, according to their structural detail, appear small, if much subdivided, while small forms, if not subdivided, may appear large. *All 3 principles interact in*

I have now given the main outlines of the basic principles of my system, ~~the principles of Hardness-Softness, Substantial-Unsubstantial, and Structures, and have attempted to show how all interact so that in practice they cannot be separated. We have seen, that~~ ^{such as I said} ~~in practice, the most one can do is to stress one principle. The others, will, however, always be effective,~~ ^{Details}

XXXXI



übertreibung der Gliederungen
oder Details

just as the three basic elements of visual phenomena, form, colour, and light, are always present, though one of them may predominate. For the purpose of clarity, we wish to discriminate between the elements of form, colour, and light, and the basic principles of hard and soft, substantial and unsubstantial, and structures or details, as the elements are the means, while the principles are the application of the means. One can imagine what manifold possibilities may arise from the gradation and interplay of the elements and principles. One can also imagine the possibilities of free scope for individual creation that exist. Any fear of losing one's individual characteristics through observance of the principles is completely unfounded.

VI. Statics and Dynamics.

From these relationships and laws of the elements results the all-comprising law of statics and dynamics, of rest and movement, of carrying and being carried, of ~~attraction and repulsion~~. ~~Since the one springs from the other, rest is movement in reverse, and movement rest in reverse.~~ That which carries is being carried in its turn, for, in order that something may be carried, there must be something to carry it.

If we attempt to distinguish between the two (an attempt that, in practice, is also made in the picture), we do so for the purpose of deepening our understanding. In a picture, the lower side of the quadrangle is usually the one that carries the rest. It is the foundation on which the picture is raised, and from which, in consequence, the forces that uphold the superstructure must spring. In general, one may say that the lower parts are, as it were, the ground-floor of the picture, and on them rest the remaining storeys, which become successively lighter as they approach ~~the roof~~, ~~the top~~, the upper side of the quadrangle (which is stressed by the frame). The ground-floor directly sustains the first floor, and indirectly the second, which in its turn directly sustains the third floor, etc. The energies of the groundfloor must reach right up to the top, if the visual effect of a consistent mechanical construction is to be created. The general scheme is in-

interrupted by the necessity for the *projecting and receding*
portions to be upheld by the groundfloor. In these instances,
the sustaining energy leaps, as it were, across those parts
which are not linked by the material or directly, and upholds
the weight of the *projecting portions*, which is heavier than the wall that
carries *them* directly.

In a similar way, the foreground of a landscape, if heavy
enough, sustains tree tops which are equally heavy, but are
placed at that height in the picture above the foreground
where light things, such as clouds, are found, so that the
energy from below must ~~run~~ spring up to the distant weight of
the tree-tops and uphold them. ~~The trunk would even~~
~~be too light, if~~ the foreground, that is, the lower parts,
~~were~~ too light, ~~the~~ the trunk would not realize the effect
of carrying the tree-top. *Only for this reason the tree*
trunk must be given secondary importance.

In constructing abstract forms it is the same. Heavy
forms and surfaces can be built up from below upwards if they
are carried (or repulsed and attracted) ~~it~~ by those below them.
As far as upward movement is concerned, these brief hints must
suffice.

The same holds good for horizontal movements. Here, the
sustaining energies are those which operate from the sides of
the quadrangle, from left to right and conversely, at a right
angle to the vertical movements and which meet in the centre
of the picture. The horizontal movement must be at a right
angle to the vertical movement if we are to attain harmony of

movement; otherwise, there will be an overweighting ^{to} one side or the other, the spectator will receive an impression of falling movement, and the static balance of the picture will be disturbed. Just as in building, an overweighting to one side would be faulty, so that one would feel it unsafe to live in such a house, so also in painting. A person who stands upright, at a right angle to the horizontal, gives an impression of soundness; if he stands at a sloping angle, he will give an impression of ~~something falling~~ something falling. This borders on the realm of composition, a realm which, as we said at the beginning, is largely subjective, and therefore we shall content ourselves with this hint. ~~X~~ So far, we have dealt with ~~mechanics~~ that is, with the law of statics and dynamics, of rest and ~~mechanics~~ carrying and being carried, absolute plane surface, ^{i.e.} two-dimensional space, upwards, from right to left, and conversely. In threedimensional space, there is a third movement, - from front to back and conversely. Here, hard and soft, substantial and unsubstantial, structures, and all such matters as large and small, heavy and light, play their part. If the ~~mechanics~~ three-dimensionality is to be predominant, then the factors airy and solid replace the factors substantial and unsubstantial. The heavier, the harder, larger, more detailed, more substantial, less airy, the more movement towards the foreground - the more the foreground must sustain; the lighter, softer, etc. the more movement towards the background, the more the background must sustain. In a harmonious

representation there must also be *balance* in this respect, so that the axis of the front-back movement cuts the vertical axis of the down-up movement and also that of the horizontal side-to side movement at *a right angles*. These axes are like radii leading from all sides of a sphere to its centre. The point of indifference *is that* where movement and space ~~meet~~ *concur*. At this point, hard and soft, large and small, substantial and unsubstantial etc. are one, and this must be made the centre of the formation of space. It is not the visually dominating, but the invisible, point, that creates balance. Deviations from this produce displacement of forces which are often intended to produce special effects. But here we are dealing with the one case which is of universal application and can be regarded as the objective principle of balance. Innumerable variations may be derived from it, involving, however, a trace of subjectivity. But, with balance in the above sense being consistently maintained, there are infinite possibilities of individual representation, ~~with the principle of objective subjectivity~~. Leonardo's Last Supper is an example of this. The *centralistic* movement exemplified there, is to be used where the composition tends towards the centre, where the construction of space resembles that of a sphere. But with regard to a construction of space which resembles that of a cube and is thus *decentralistic*, the lines of movement are parallels which cut each other horizontally and vertically, two- and three-dimensionally, at right

angles, like the rooms of a house. This is the scheme which is followed by constructive compositions.

Between the two extremes of *centralistic & decentralistic* construction of space, there is an infinite possibility of intermediate stages within the objective scheme of the poles which allow subjectivity to make itself felt.

In practice, one should look for the strongest sustaining parts in connection with the movements upward, from left to right, and from front to back. Between these static and dynamic poles the ~~max~~ scale of energies may be extended.

VII. Reflexions

^{was} Reflexes are also conditioned by laws, namely by those of form, light, and colour. Reflexes ^{low} are created as an effect of the process by which the visual qualities of one component part irradiate on other parts, so that unions or separations arise.

Reflexes ^{was}, when uniting, often annul purely individual characteristics, and, when separating, intensify these characteristics.

Thus, a small speck of yellow on a blue surface of sufficient area produces, when seen from the correct distance, an effect

long distance

of green, ^{it} is, therefore, transformed by the blue, but the blue also will appear to be more greenish than it would have done

uniting

without the presence of the yellow speck. A yellow speck on a red ground will have an orange effect, and the red background,

when seen from the ~~maximum~~ ^{appropriate} distance, will appear more yellowish than before. These are examples of the unifying effect which is

short distance

enhanced by distance. Seen from a short distance, the yellow speck ~~will have an orange effect~~ on the blue background will

have an orange effect, and on a red background will have a greenish effect. These are examples of the separating effect,

separating

for green is the colour complementary to red and blue to orange.

Similarly, a pure light colour as, for instance, light vermilion, will acquire a still more brilliant effect on a background of

grey, ~~and~~ that is, mixed, colour, and the grey background will appear a more intense grey. The speck and the background will

here appear to be more separated from one another than in the

case of the same speck of vermilion on a background of light or pure colour, because in the ~~latter~~ former case the colours are less ^{closely} related than in the latter.

Pointed shapes appear to be still more pointed ~~xxxxxxx~~ ~~xxxxxxx~~ in the neighbourhood of round shapes -(and the round shapes still more round)- but appear to be less pointed in the neighbourhood of quadrangular shapes than in the neighbourhood of round shapes, and the least pointed in the neighbourhood of other pointed shapes.

A white speck on a black background of considerable area will, if sufficient distance makes the reflex ^{wn} possible, appear darker, but, when seen from near, will appear lighter. Similarly, a black speck on a white ground will seem lighter from a distance, and darker from near. Distance unites, nearness separates. Soft - remote; hard - near. If the proportions are altered, corresponding effects of reflexes ^{wns} result. The larger the blue background, for example, the more green will the yellow appear.

In reflexes ^{wn} of shade and light unifying or separating effects are produced according to the relative dimensions. A blue surface in the shadow may, from the reflex ^{wns} of a red, strongly lighted surface, lose completely its blueness and become red-violet; or conversely, a red, strongly lighted, but small, surface may acquire a bluish reflex ^{wn} from a larger blue surface in the shadow. A warm colour may, from the reflex ^{wn} of

a cold one, become cool, and vice versa. Or a warm colour may gain an even warmer effect from a suitable cool surrounding, etc.

~~These relative dimensions must also be taken into consideration, in connection with two-dimensional as well as three-dimensional space, configuration.~~

In this connection I should like to point out further that hardness and softness, substantiality and unsubstantiality, details and structures - all produce effects of reflex^{ions}, exactly like the elements of form, colour, and light. ~~The~~ elements have an influence upon the operation of the principles and vice versa, so that there results a strong and varied mutual effect ~~in such mixtures as:~~ in such mixtures as: rough structure which is warm in colour, placed against smooth structure which is cool in colour; Or, hard shapes that are light in colour or strongly illuminated, placed against soft, ~~and~~ dark colours or colours in the shade. An infinite range of possibilities!

VIII. Focus.

Deviation from the laws of space seems to take place when the eye of the spectator is not led from one part of the picture to another. (It takes place also when this occurs in contemplating the motif as it exists in nature.) Usually, the spectator ^{generally} bestows ^{gives} equal attention ^{to} on objects by letting his eyes wander from one to another. He perceives them one after the other, and, by power of memory unites them to form a picture, ~~as in music the single sounds are combined by memory and so form a work of art.~~ Although, in painting or sculpture, the whole of the work is perceived ~~instantaneously~~, the parts must yet be looked at in sequence, or the whole work will not be comprehended. And in this book the basic principles have been treated in this manner. They have been considered, ~~first~~,
² with respect to, ³ the whole, and then ⁴ ~~to~~ the parts that make up the whole.

If, however, the human eye perceives first only a part and concentrates on this, the whole process will be different. The human eye grasps the one part distinctly, and everything else appears vague, the more so the more distant it is from this part, till, at the furthest limit ~~is~~ it is quite unrecognisable in form, colour, and light. In the first method of perception, the whole is allowed to predominate over the parts; in the second, the part is allowed to predominate over the whole. And as the predominant part catches the eye first, it

is the most important for the whole creation of spatial effect.

2 Thus, according to the focus, one part or object may stand out from the background in sharper outline, colour, light, and structure than the parts in the foreground. What is behind in the background being brought forward, in accordance with the principles with which we are familiar, that what is in the foreground is hard in form, colour, light, and detail, and what is in the background is softer, being more remote. If the object ~~is~~ ~~brought~~ ~~into~~ ~~focus~~ focussed is in the foreground, ~~then~~ our principles are confirmed, since it makes the other objects retreat, emphasises the proportions of hard and soft etc., and so enhances spatial effect. But if the object focussed is in the background, ^{seems} the principle ~~appears~~ to be contradicted. This is not the case, however, for in reality the object focussed ~~is~~ still in the background, although it appears of such hard structure, and parts in the foreground are still there, although they appear soft and lack detail. (The focus is also effective in two-dimensions, but there we have substantial and unsubstantial, instead of airy and solid, effect.)

On closer examination we discover the following facts: Hardness of form and detail is combined with unsubstantiality or airiness of colour, so that formal hardness is not reinforced by substantiality and is consequently diminished. Further, we find that the parts in the foreground, by their largeness, make the focus appear to be in the background. Their largeness is reinforced by substantiality of colour, so that, though soft in form, they are weighty enough to thrust themselves forward.

[This example as to focus is necessary, in order to show that the principles themselves appear to admit exceptions which, however, on closer inspection, are seen to be only other ways of operation of the principles.] Thus, for example, some unsubstantial clouds of smoke, soft in form and colour, may stand more to the foreground than the hardest and most substantial wall which will retreat into the background.

If one analyses this phenomenon one arrives at the following results:

- 1) By overlapping, the foreground of smoke-clouds is determined in form, for they cover part of the wall. What is covered is not visible, and therefore does not obstruct what is visible.
- 2) The eye grasps at once that the smoke-clouds, although less substantial in colour and form than the wall behind them, are yet more substantial in colour than other smoke-clouds which may be in the background, and that the colours of the remoter parts are less substantial. Beside this, the smoke-clouds are thrust forward by the operation of contrast, that is, by the hardness and weightiness of the wall. The eye expects still greater hardness and is surprised to find these soft forms in a hard surrounding, and a psychological element also thus comes into play. But hardness, in the same way as it thrusts backward, may also throw forward, and the formal placing is given in the first instance by the overlapping.

[It would take us too far into the subject to deal with

all the exceptions to the rules. The important thing is that that, on closer examination, they confirm the laws. Just as gravity, for example, may be nullified by itself, laws may be modified and seemingly nullified by themselves, and yet remain the same laws. Therefore, apparent errors in regard to the laws treated here, may cease to be errors and in reality prove and emphasize the rules, just as in music disharmonies are used as constructive elements of composition. Rodin once said *59* of a piece of sculpture that it was very good despite its faults, - it could carry off its faults.

But these are matters which already belong to the realm of subjectivity and it depends on the individual artist, how he expresses them. Here we only hint at them, as to suggest to him a bridge between the subjective and the objective, and to indicate how infinite are the possibilities of creation that may be developed from the objective principles.

IX. Some Remarks.

We have now discussed in main outlines what is of chief importance, but we do not claim to have exhausted our theme, for its scope is unlimited. As, however, each principle has been treated with the whole in mind and in connection with other principles, such details as have not been dealt with could only serve to confirm or extend the possibilities, but would not in any way contradict the objective principles dealt with here. Individual freedom is offered the widest possible scope just because of the broad and general treatment of the laws, and the danger of personal influence is eliminated, although this work as a system may be said to bear the stamp of the author's individuality.

In the remaining sections, some hints and remarks of a technical nature follow which are more the result of subjective experience than of objective observation and are therefore valid only in a limited sense.

It seems to be useful, however, to refer to these matters, since they are significant; ^{but} they can, ~~it~~ be treated in different ways.

65

~~X. Brushwork and Surface Effects.~~

It is important, from the objective point of view, that the kinds of brushwork ~~applied on a solid canvas~~ should be manifold, so that the surface of the painting may gain in liveliness. Brushwork is the direct expression of sensibility. Just as in violin-playing, harder or softer pressure of the fingers produces subtle differences in the vibration of the tones, so does the firm or the light stroke of the brush in painting. Hard, well-defined surfaces and colours are produced by firm, decisive brushwork; soft, dim surfaces and colours by soft, delicate brushwork. Sometimes the touch of the brush on the canvas must be as light as a breath; at other times the colours must be ~~dash~~ on to the canvas as with the strokes of a hammer. Vigorous forms, colours, and movements, demand energetic, firm brush strokes; vague, soft forms, colours, and movements demand soft brush strokes. It must be noted further that each part of a picture must also differ according to the substance of the object it represents, and that the brushwork must express these distinctions. The surface of the sky differs from that of a wall, the surface of the human skin from that of a stretch of sand. Too great a degree of uniformity in the treatment of the surfaces of the parts will result in monotony, independently of whether *concrete or abstract forms are represented*. Nor should the thickness of the paint be uniform. Firmer brush strokes, thicker impasto, and rougher surfaces should be used

in the foreground than in the background. Thick strokes of colour may properly be imposed on thin layers of colour, in order to attain a particular effect of surface and also of space, since thick parts tend to thrust forward and press the thinner backward. High lights should not, as is usually done, be put on thickly and with hard edges, lest they appear to be more substantial than the object itself, being, in reality, light areas which should appear entirely dematerialized and ^{softly} merge into their surroundings.

The beauty of surface of many such-admired and famous paintings is achieved only through balance and proportion between the different kinds of brushwork. It is a mistake to believe that, the more energetic the brush-strokes, the stronger the effect. Only a subtle interplay of firm and delicate strokes, of thick and thin layers of colour can produce a strong and vivid effect. A picture built up entirely by strokes of the brush will appear weak and insipid, and another, consisting only of soft and timid strokes, will appear, not light and delicate, but merely dull and dead. *Variety of brushwork is needed for any kind of delicate effects as well as for strong effects.*

~~the former and energetic effect requires the counterbalance of delicate touches~~ In the former instance, the delicate, subtle touches will, however, predominate, and in the latter the strong, energetic ones.

Thus, when painting a picture, we should make use of the whole range of brushwork, from the strongest to the most de-

licate, in order to give the fullest expression to artistic perception. On the other hand, one should take care not to be too schematic ⁱⁿ and ^{ing} to emphasize these differentiations at the expense of other aspects of the picture.

~~It is a mistake to believe that undisciplined brushwork indicates ardour of temperament. We must not confuse wildness and chaos with temperament. A work in which every part is executed with uniform ardour will, in effect, be lacking in temperament, and will appear dull. A surface executed in a so-called dashing way will usually appear affected and unnatural. (The view that a painter's talent is to be measured by the skill of his brush-work, that his handling of his brush therefore must be original and individual, - the more so, the greater his genius, - led to the cultivation of brushwork as an end in itself and to inevitable excesses, with the most disastrous effects. Certainly, brushwork is the hallmark of the artist, ~~but just as the writer concentrates, not on his handwriting, but on what he wishes to convey by it, so also does the painter. In reading a manuscript we must not be distracted from the contents of the handwriting. The same is true of a painting.~~ Unfortunately, the painter usually believes himself to be displaying genius when his brushwork is such as to strike the eye. The results of such a view are many and tragic. To realise this, we have only to look at pictures which consist merely of circles, spirals and flourishes, and in which nothing can be distinguished but the vying between each area and another.~~

Every form is obscured, every effect suffocated. A mannerism develops which in the end paralyses the artist's whole personality. His only achievement may be that in exhibitions it will be possible to single out his work from among the rest at a glance, and for this reason he may believe that he is a personality. But such fame is very short-lived, for a mannerism is no more than a fashion and soon dies.

When, on the other hand, we contemplate works whose qualities have stood the test of time, we are surprised at the simplicity and modesty of the "handwriting", at the obviousness of the means employed, so that, although we are scarcely conscious of noticing them, we yet recognize the artist at once through them and easily distinguish him from others. In his work, notwithstanding the modesty and simplicity of the brushwork, individual character is fully realized, and is manifest not only in the "handwriting", but in the whole mode of composition, colouring, form, and distribution of light, each of these components being treated on equal terms with the rest, so that none is emphasized at the expense of the others. In this latter respect, too, it is required to steer a middle course, but, above all, one should avoid mannerism of brushwork. A balance must be achieved between the individual mode of representation and the objective principles, or between the objectivity of representation and the objects represented.

II. Proportion.

It is only in connection with technology that we can speak of an absolute law of proportion. An engineer can calculate how thick, hard, long and heavy an iron component must be in order to sustain a given number of other components, which must be in a certain relation to it in accordance with the law of proportion between the sustaining and the sustained objects.

But in optics we cannot very well speak of an absolute law of proportion. Here, proportion is a subjective phenomenon. All attempts to establish a generally valid law of proportion in art have failed. In art, we cannot measure and calculate how wide and long a quadrangle, for instance, must be, or what shade of blue or red is necessary to sustain a dark-green triangle of a given dimension. In painting, a square inch of canvas can sustain a surface a hundred times its own area. It can do this because of the spectator's visual feeling for proportion. In general, we feel that a yellow plane one inch square cannot sustain a dark-brown plane a hundred inches square, that the latter presses too heavily upon the former. But to what extent it is too weighty, and how much of the weight must be removed, is a matter for our individual judgment. We can only speak of effects which more or less all men realise, but we can never speak of the absolute correctness of given proportions.

This is also true of sculpture. The sculptor builds a framework of wood and iron to perform the mechanical function of sustaining. The visual proportions which the sculpture afterwards exhibits are therefore in contradiction to the mechanical proportions. In the same way, in the construction of a building, the mechanical function of the materials is often in contradiction to the visual effect. Attempts are made to make the visual effect comply with the mechanical proportions, and to derive the one from the other; but the mechanical effect can be calculated and the correctness of the calculation can easily be proved, (for if the calculation is wrong, the building will collapse), while the visual effect cannot be calculated, ~~and the error is corrected not in either case, the building will not collapse.~~ In regarding a building, I may have the visual impression that the upper half of the wall is too heavy, too massive in structure, or that the upper windows are too heavy; nevertheless, the wall will not cave in, being so constructed that the lower half is, actually, easily capable of sustaining the upper part. Conversely, the proportions may appear logical and correct, but if mechanical mistakes have been made, the wall will come down, notwithstanding.

[In art, proportion is, as I have said, a matter of individual judgment, and the judgment of the majority of people must be taken as valid. We can, however, ^{calculate} ~~measure the relative~~ ~~areas of the surfaces of the relative areas of the surfaces~~ that visually one ^{area} ~~surface~~ must appear larger than another.

Feeling for proportion has been different at different times and among different people. At all times, a component of iron of a given size, form and density, has had a constant sustaining capacity, and, consequently, a constant proportion to the component to be sustained. But, let me repeat, we have a visual feeling for proportion, and we can only try to bring it into conformity with that of the majority of mankind.

We must now attempt to draw conclusions from the law of mechanical proportion which may be valid for visual proportion.

An offense against the law of gravity is readily evident to vision, and is an instance in which ~~subjective perception~~ has objective validity, for there can be only one opinion as to whether a man is standing upright or falling. If he is in a leaning position, he must be supported by a prop, a stick, a wall, etc. The same applies to geometrical forms, or to light or dark areas. Support must be given to a slanting movement, whether it is present in form, or colour, or light etc. A slanting movement is in opposition to the law of gravity, of equilibrium, and must therefore be supported. The adequacy of the support remains a matter of subjective vision. ~~In architecture, the support required for a plane set at an angle of 70° can be calculated. In painting, this is impossible, since the function of sustaining resides in the canvas, and it is the task of subjective feeling to find the most convincing solution.~~ When, however, an object, a head, a nude, a landscape, is being painted from nature, then the proportions are already given.

One has only to measure how many headlengths the body contains, or how much bigger the tree is than the house, or what are the relative width and height of a pot, etc. One adopts a certain unit for the purpose of measurement. For instance, in painting a landscape, a tree in the foreground may be adopted as a unit of measurement to fix the proportions of the other parts in relation to the tree and to each other. One must decide how big this tree is to be, in relation to the size of the canvas, and draw a vertical line of the length desired. Then one measures the proportions of other objects to this tree, how many times smaller the house behind the tree is, what is the distance of the tree to the ~~right~~ hill on its right in terms of its height, etc. In a nude, one first sketches the size of the whole figure in relation to the canvas by two points or strokes, or a single line, and in the case of a half-length nude, by a line which will represent the distance from the top of the head to the hips. In this way, one will avoid the danger of having to reduce, for the purpose of fitting the canvas, an intended hip-length nude to a waist-length nude, or a whole-length to a hip-length. When one has determined the size of the figure, one should measure on the model how many lengths of the head the body, or the part of the body to be painted, contains. The original line on the canvas should then be divided into the proper number of head lengths. In this way one obtains the proportions of the parts to the whole and to each other. The

width of the shoulders, let us say, corresponds to two head-lengths, the arms to three, and the legs to such and such a number, etc. To gain the effect of gravity one should draw a vertical line through the outermost point in the ^{(out} line of (this vertical line can be found the figure, ~~this point is easily determined~~ by holding the brush vertically in front of one's eyes so that it appears to touch the outermost point in the outline of the model), and from this point measure in headlengths the distance of the different parts of the body from the vertical line.

But there are many methods, and one is as good as another. Each artist must choose his own. Some people are skilled ~~enough~~ enough to work without such devices. They measure only by the eye and succeed perfectly well by this means. The beginner, however, must first establish the proportions with regard to shape, colour, and light. He can, for instance, measure the proportion of the red surfaces to the rest, in order to determine the amount of red necessary ~~in~~ proportion to a given quantity of yellow etc. The relative proportions of darkness and light, or of the dark as compared with the light areas are established in the same way. The 'motif' as it exists in nature furnishes the artist with all this; he has only to look and compare carefully.

In free composition, where little or no 'motif' is taken from nature, the artist must proceed entirely subjectively. The objective principles, knowledge of which is indispensable to him, will be his starting point. It is his

Calculations
W. G. ...

task to bring everything concerning proportion into accord,
so as to make his judgment conform with that of the majority
of men.

XII. Technique of Painting.

In former times, it was necessary for the artist to make himself acquainted with the chemical properties of colours and canvas, - with the whole chemistry of painting. He usually had even to grind his own paint, to prepare his canvas and all his materials. This was a necessity, firstly, because hardly any manufacturers of painting materials then existed, and, secondly, because what knowledge there was of the chemical properties of colours ~~was~~ ^{was} not reliable. The artist had to make the matter his concern and to build up knowledge through experiment in his work. It is not surprising, therefore, that works of art were lost, as, for instance, ~~many~~ many of Leonardo's, who experimented a good deal. It is not necessary here, however, to enumerate examples of success or failure. In the course of the centuries, experience grew, chemistry made this aspect of painting its concern, and circumstances today are entirely different. Home industry is now a thing of the past in all branches of production, including the manufacture of colours, ^{but} there are still artists who prepare their own. ~~They are not prepared as to cards, as would be the case with the modern industry.~~ ^{colours} ~~They are not prepared as to cards, as would be the case with the modern industry.~~ The big paint-factories of modern industry, assisted by the great progress that has been made in the chemistry of colours, have put on the market products which are much more reliable than the colours any artist could produce after years of experiment. It

is also, of course, a question of money, for the best materials are the most expensive. But ~~that~~ it was the same in former times, and the cheap home-ground colours of those days were probably ~~worse than~~ ^{inferior to} the cheap products of today. In other words, the painter of today has no need to study the chemistry of painting in detail; some general rules suffice for him. By this I do not mean, ~~of course,~~ ^{however,} to dissuade anyone from occupying himself with the technical side of painting. A restorer of old works of art must, of course, have a ~~thorough~~ ^{thorough} knowledge of this science, for his task is quite different from that of the painter, who creates new works. It is very difficult to say how well acquainted the painter or student of today should be with the accumulated knowledge of this science, as theories abound and experiments tend to different results. Moreover, the use that an artist makes of this or that technical knowledge, is necessarily individual. One will prefer a rough canvas, another a smooth one. One will paint with a thick, another with a thin, brush. One will choose absorbent, another non-absorbent, canvases. Some prefer pastel colours, others water colours, others again tempera, etc. The draughtsman may use a pencil, or a drawing-pen, or a needle, etc. Each artist will, in the course of time and according to his experiments, choose what suits him best. Some artists study and try out all possibilities.

All this is a matter for personal choice, and it is not our function to declare one or another method, one or another technique, the objectively correct one. But what we do wish

(impersonal)

to regard as an objectively valid rule is, that the objective principles must be observed and given first consideration, no matter what the technique, or canvas, or brush, or motif involved. Up to a certain point, we may accept the excuse that a medium is not suitable, since, if one has great difficulties with the material, this makes itself felt - the work loses in freshness. But for all this, the objective principles must find their expression. A hardness wrongly placed cannot be excused by saying: "Oil is not a suitable medium for me," for a misplaced hardness is not a matter of technique but ~~an~~ *spiritual affair* ~~an~~ *artistic judgment*. It may be technically clumsy or insensitive, but it need not be incorrectly placed. In other words, the artist who understands the objective principles is also a master of every medium, every technique, the peculiarities of which are easily learned by conscious effort. Naturally, even one who has mastered the objective principles may prefer one medium to another, and be able to work more sensitively in it than in any other, but, whatever material he may use, he will never transgress the spirit of the objective principles. Hence, the excuse that a medium is not suitable is only partly valid, but the excuse that one has not yet mastered the objective principles will be entirely valid. On the other hand, of course, we must not be too pedantic. Temperament, it must be admitted, accounts for some things. Temperament that has run wild may commit many a sin against the spirit of the objective principles, but this very fault may

lend an individual charm to the work. Faultiness of this kind is one of those things which cannot be resolved, as there is even in mathematics always a remainder which is insoluble. While in mathematics, however, such inaccuracies are tangible and objectively ascertainable, in art they can only be apprehended subjectively and are very controversial.

What concerns us here is the fact that error with regard to the objective principles occurs not through the use of an unsuitable medium or technique, but because the principles themselves have not been mastered. Moreover, it would even be advisable to attempt all techniques, in order to acquire knowledge of them.

As regards paint, trade catalogues inform us which colours are durable and which are not, and for further consultation there is an abundance of books and pamphlets on technical matters. It is advisable to avoid complicated prescriptions, and, above all, not to combine different ones. The simplest method, the simplest ~~means~~ ^{medium}, are the most reliable. The less one overpaints, the smaller the risks. Yet everyone must make his own experiments and select what suits him best from among the many possibilities.

The widespread opinion that the old masters have survived in such good condition because the painters were responsible for their own material, and that the materials manufactured today are inferior, can be tested only after another 300-400 years. We see the condition in which the old paintings have survived 400-500 years, but we cannot tell what the condition of the paint-

ings of today will be in 500 years.

It is not my meaning here that, since industry now provides him with everything, the student should not concern himself with technical problems, but that these technical problems are an individual matter and no universal rule can be laid down for them.

XIII. Colour Mixing.

It is also not the purpose of this book to discuss colour systems and norms (whether one should use black or not, whether crimson etc.etc.). Opinions on these matters are numerous. Some painters use only light-colours (light and dark cadmium, vermilion, crimson, cobalt, ultramarine, chrome, green, white), others only earth colours (ochre, terra di Siena, brown, Prussian blue, terre verte, English red etc.) Some regard black and white not as colours, but as means of lightening or darkening, and as belonging rather to drawing than to painting. Some banish white, others allow only four to five colours on the palette. Some put white in the centre of the palette, with the cold colours to the left of it and the warm colours to the right. Some, in the execution of the first stage, place cold colours in the light, and warm colours in the shadow. and, in the execution of the second stage, warm colours in the light and cold colours in the shadow. Some allow harmonies only of complementary colours, others of light, or of dark colours, or of tone-values. Some require only grey, others brilliant and unmixed harmonies. To some painters, colour is only an accessory to form, and should be used only sparingly; for others, colour alone *matters*. ~~dependent on~~
~~the colour.~~

For us, colour system is, once again, a matter of indiv-

idual choice, just as ~~the~~ the choice of geometrical forms or ~~concrete~~ objects. ~~Our~~ view is, that all these systems ~~have~~ ~~no connection with the objective principles, except in this~~ that they can succeed only if the objective principles are observed.

The same is true of choice of subject. Is this or that subject suitable for painting? Is it of contemporary significance? Does it, rather, lie outside the proper boundaries of painting? Is it legitimate to be 'literary' in painting? Should painting concern itself with politics, ethics, religion, philosophy, technology, etc.? (All these are subjective problems which can be solved only by working in terms of the objective principles. Errors with regard to the principles cannot be excused by saying: "This ~~is~~ subject is not suitable, it is not interesting to me." The objective principles have no connection with suitability of ^{the matter} subject. Unalterable in themselves, they form the basis on which all subjects may be developed.) Similarly, the question as to whether one should paint ~~naturalistically~~ naturalistically, impressionistically, or psychologically, has ~~has~~ no connection with objective principles.

The objective principles are unaffected by ~~the~~ ephemeral trends of opinion and polemics, by all the unprofitable controversy as to what may or may not be painted.

The objective principles demand, on the contrary, the elimination of all prohibitions but one: this is, that there must be no transgression of themselves, which form the source,

the basis, of all possibilities, views, and opinions. Prohibitions only restrict possibilities. But that the prohibition of transgression of the ^{basic} ~~laws~~ is necessary is manifest from the fact that no representation is possible independently of the objective principles ~~and that~~, conversely, the more faithfully they are observed, the greater the probability of success. It may be, exceptionally, that the artist's concern is precisely with the breaking of the laws, but usually, transgression is due to ignorance, not to deliberate intention founded on mastery. In the latter case the transgression would be, paradoxical as it may sound, so lawful that it would not be transgression at all. Only he who has mastered the laws stands above them.

The objective principles demand from the painter an impartial love and respect for all ~~species~~ of painting, whether he practises them himself or not. Only so will he avoid a narrow preference for his own particular species.

The objective principles also demand, as we have already said, a knowledge of all species, to enable the painter to choose his own freely and consciously. They demand also that he should be open to all the problems and ~~taxatixthe~~ opinions of the day, for they themselves will remain unaltered. If one masters the objective principles, one need not be afraid of tendencies and change. (Impressionists fear expressionism or cubism etc. only because they do not realize that they all share the same basis, *and vice versa*.)

Strife among schools will cease when knowledge of their
common basis unites them.

XIV. Composition.

Composition is a very difficult, and a relatively subjective, aspect of painting, even though - or perhaps, because - it is influenced by the needs of the time. No universally valid principle of composition has ever been satisfactorily formulated. Just as accurate calculation is impossible with regard to proportion (the function of sustaining being assumed by the canvas), so is it in composition, and for the same reason.

The mason mixing his mortar knows exactly what consistency is required for this or that kind of stone. The chemist knows the formulae of the substances he produces. In each case, the correctness of the mixture is proved at once by the ~~apparent~~ ~~known~~ results. The mortar, when wrongly mixed, does not cement the stones; the wrong mixture of powder fails to explode, etc.

But a picture is judged to be falsely or correctly composed only by the tribunal of opinion. In this case there are no rules and principles of objective validity. All ages, all artists, have their own rules, their own tastes. Judgment is a matter of consensus of opinion, and even so, rejection of a composition by an overwhelming majority is yet no proof of its worthlessness. All theories and attempts to discover an objective principle here have failed, and judgment remains a

matter of time-conditioned majority, or minority, decisions. The famous concept of the *ancient golden proportions* represents just such a decision. Some ages accepted it, others rejected it; some ages strove to achieve symmetry, others condemned it; one view replaced the other. Instances exist of the fluctuation of the most extreme views. And if, in the foregoing chapters on the objective principles, we said that only through a *balance* of ~~the~~ hard and soft, substantial and unsubstantial etc. can spatial effect best be created, judgment as to whether such an *balance* ~~equilibrium~~ has been achieved in a painting is an individual matter, as is also the balance of the composition. Each of us is endowed with his own sense for balance, or proportion, in composition, which may be defined as the functioning of the proportions in their relations to one another, to the end of achieving *balance* ~~equilibrium~~ in spatial effect. But this sense is only a feeling. Perhaps some day we shall discover a means of analyzing and controlling, that is, of calculating, this feeling. In so far as the function of sustaining the colour surfaces is, in a mechanical sense, assumed by the canvas, one can calculate how much pigment the canvas is able to carry. But one cannot make any objective calculation as to the degree in which composition determines proportion. A method of calculating proportion objectively may be developed ~~it~~ from mechanics not - as hitherto - from aesthetics. In the case of machines, for instance, that machine will be the most aesthetically pleasing in form and structure in which the proportions are

best adapted to the function it has to perform. If we are ever able to control the effect of a composition as we now do the output of machines, we shall have discovered the long sought-for principle of composition which may claim to be objective. ~~To illustrate this by an example: a large 100 HP car used, not for racing purposes, but to run to town daily and built to contain only one or two people, would be felt to be aesthetically unsatisfactory, since it would be a waste of energy to make use 100 HP where 20 would be ample. Some such calculation might serve to give us an objective principle of composition.~~

There are hundreds of systems, but it is not necessary to discuss them here. All of them have some justification and can be judged in accordance with the objective principles. Proceeding from these principles, one must attempt to construct the compositional relationships between the parts and thus determine their proportions. When painting from nature, one should represent the objects in proportion to the size of the canvas, in such a way, that they will appear neither too crowded and as if suffocated for lack of space, nor too scattered and as if swallowed up by large empty spaces. This, too, is a matter for individual judgment, unless already predetermined by the fact that one has set oneself the task of representing precisely, on the one hand, the sense of oppression produced by a confined space, or, on the other hand, the sense of suspension in a vast space.

But with this, we have already entered the realm of psychological effect, the most subjective realm of all. We shall not deal with it in this book, ~~for fear of failure~~. Here too, the objective principles should be taken as the starting point, for only their mastery enables the painter to achieve psychological effects. For example, fear may be represented by pointed hardnesses standing out from a background of undefined softnesses. But this will have to suffice. Everyone must discover his own laws of composition. Acquaintance with the various systems of various ages will serve as a guide. From them we can learn that these different principles of composition are always symbolic of the times, and we shall be able, *in attempting to reach our own conclusions,* ~~in attempting to reach our own conclusions,~~ to make use of the profusion of problems that people have set themselves, ~~in attempting to reach our own conclusions.~~ One must, be careful, however, not to let one's own individuality be suppressed by the influence of others just because they are famous.

XV. Conclusion.

I have come to the end of my ~~last~~ treatise and here I wish once more to stress that mastery of the objective principles can alone set free individual potentialities.

And to the question: Does mastery of the objective principles make an artist?, we shall reply once more: Who is to be considered an artist is a matter of individual opinion, being determined by personal preference. But if we take the mastery of the objective principles as a criterion, then we must say, that he is an artist who knows and can apply these principles, *by balance of reason and emotion*
and the result being a balance between

We must add, however, that knowledge of the objective principles is dependent on the science of ~~optics~~ *physics*. Yet ~~physics~~ *physics* is ~~not a closed and completed science, and many discoveries~~ which might increase our knowledge ⁸ may still be made.

Art and science are a unity, and the ~~modern~~ artist must be a scientist, just as Leonardo and Dürer were, who four-hundred years ago were pioneers of the ages to come and who showed that from the strictest discipline the greatest freedom is born.

La Ciotat and Charlottenburg,
August 1929.

Arthur Segal.

AR7-105

Arthur Segal Collection

54313

2-12

Folder 6 - Autobiographical -
Part 1. Rumania 1875 - 1892

(In English - translation)

Part I - Boyhood in Rumania

Introductory remarks by E. S.
His father was into banking - Reminds
some schooling in Jassy (Rumania) - Reminds
on his psychological state - withdrawn
an outsider left Rumania at age 19

Five sections covering life and art
studies in Berlin, Munich, Paris, Italy
Ancona, Palma (Mallorca). Exhibitions
Final stay in London. Where he died
in 1944

These early recollections are in
part covered by the recollections in
German recorded in a folder in
Box I.

A U T O B I O G R A P H Y

by **ARTHUR SEGAL**

Part I. My Boyhood in Roumania 1875-1892

B L U R B.

Arthur Segal started to write his Autobiography 1939 in London. He tried to remember as far back as possible, when he was 4 years old. It is strange that seemingly unimportant events remain often vivid and important ones are hidden away and it is a wellknown fact how difficult it is to remember events after so many years. Arthur Segal, w^hll aware of this conflict tried to combine and associate the past with the present in a most detached way and to identify himself with his boyhood.

He was from the beginning of his life till the end an outsider. Born into a family of bankers with no artistic inclination or interest, in a small town in Roumania 1875 he was partly broad up at home; he visited only for a short time the high school and later on a boarding school in Jassy and also had in addition private lessons. His family and his teachers had no understanding for him, because he was so different from the other boys and his family considered him a lost boy, not belonging to the well established family and society.

He loved his parents, but could not understand nor believe that they had so little understanding for him and he always felt terrible guilty to disappoint his parents. He lived therefore underground most of the time and had to defend his chosen secret life.

No wonder that this left a mark on his development and personality, he was shy and timid and uncertain, but when his principles were attacked he got the courage to take up a fight. With all his strength and painful experiences he kept faithfully to his destiny. It has taken a long time until he could free himself by sincere devotion to his work and his chosen cause.

He hated his school, he hated his teachers. His outspoken ability in painting was overlooked. He loved deeply animals and cared for them and he has chosen his friends from poor circles.

The first part of his Autobiography concerns his boyhood until he left Roumania and his family. He was then 17 years old and only due to unforeseen events, which are described in part I, he could leave Roumania. He went to Berlin. The beginning of a new life and his training as a painter is the contents of the following parts.

E. S.

I dedicate this book to the ANIMAL WORLD.

A. S.

CHAPTER I

My earliest recollection is a visit to my grandmother who lived in a nearby larger town, Jassy. I was 4 years old. It was a very hot summerday. My mother helped me into a coach and as it was my very first journey away from home, I was very excited. Everything on the way interested me: the fields, the flowers, the trees, the animals, the peasants, the huts, the people and I wanted to go around. But my mother explained to me that my grandmother was waiting for us to arrive for lunch, and so it was.

My grandmother lived in a large house. I remember very well the good lunch and afterwards I was put on a sofa to rest. The room was made dark by pulling ^{down} the curtains and it was cool and pleasant. I can see the sofa before my eyes: it was covered with green velvet and the wooden parts were red. I remember it so well because I tried very hard to pull out the nails which secured the velvet on to the wooden parts. The nails had white caps and they attracted me, but I was not successful. My mother was anxious that flies should not disturb me and a mosquito net was put over the sofa, but I could not sleep. From time to time my mother came into the room to make sure that I was asleep. As I did not want to disappoint her, I pretended to sleep. One time when my mother entered the room, I saw very clearly that she had three legs, one between the two. Later I asked my mother to show me her third leg. She could not understand what I talked ^{about} and said that all human beings have only two legs. My grandmother however was very amused and she said to me in a whisper: "if you promise to be a good boy

I will show you mothers third leg. I tried hard to be good but my grandmother always said: "not quite good enough " and with the time the whole affair was postponed and in the end forgotten.

X X X X X X

My grandmothers flat was on the upper groundfloor and a large staircase was leading down to a courtyard where the children from the neighbourhood used to play in the afternoon when it was cool and shady. One afternoon when I was there playing with the children, I remember that I was attacked by a big turkey and bitten. I cried terrible and it was difficult to quiten me. Eventually my grandmother got an idea: she went into the kitchen and came out with a plate, on which I saw white meat with black spots ^(pepper) and she told me: " stop crying and look what I have brought for you: that is the meat of the turkey, who attacked you... only turkeys have such black spotted meat? " And how children are: I stopped crying and was satisfied and happy and the meat tasted very good.

This event made a great impression on me and from now on I was frightened to go into the courtyard to play with the other children.

X X X X

One day on ^athe walk with my nurse, I passed a shop and saw in the window all kind of toys. I was enchanted by a whip and I wanted very badly to hold this whip in my hand. The nurse did not buy the whip for me and I started crying bitterly. The owner of the shop came out and said: "You want the whip ? it is a nice one, but you have to buy it, otherwise I cannot give it to you." I was not able to understand, why such a big man, as he was, could be so hard to

a small child. I remember that as young as I was, I had a fore-
boding that there exists different kind of people, so different from
my mother and my grandmother, people who do not care whether I want
something, of whether I am crying or whether I am unhappy.

On my return home I told my mother that I would like to have
a whip, but not from this shop, because I hated this man. My mother
promised to buy me a whip if I behave as a good boy. Of course
as things are: with the time the whip was forgotten, but I could
not forget the man.

X X X X

I wish to explain here where I lived in Roumania. The towns name is Botosani, a small town with a large jewish community. My father and his eldest brother were the owners of a banking firm. The two brothers lived with there families on the same estate in two semi detached houses and my fathers mother had there a smaller house. Between the two houses was a large courtyard and a garden and at the back were the stables, the corn magazines etc. etc. The housekeeping was done in turns and it was customary that after dinner the two families assembled. I remember one evening when they came to our house and my uncle started a conversation with me. He was very amused how I answered and made jokes and was in a good mood. The other members of the family were animated too.

Just by chance I overheard the next day a conversation between my parents. My mother said that my aunt was furious because my uncle gave so great attention to me and neglected his own family. I heard her saying that aunt Sarah was jealous in every respect and my mother suggested that the time has come now to introduce separate houskeeping. Eventually it came to it and I could not help feeling that unconsciously and indirect I was the initiator.

X X X X X

To report an other event, it was necessary to explain the envirement of my family.

I was given a new tie, which I liked very much. My uncle admired this tie and suggested to swop. My tie was brown with blue stripes and looked decorative. I cannot remember what

made me agreeable, but soon I was very sorry as I discovered that my uncle's tie was old and dirty. I wanted my tie returned, but uncle Shaje did not agree. He said to me: "of course I could do it, but I want you to have a good lesson. It was a great mistake that you have not inspected the tie beforehand. You have bought - so to speak - the cat in the bag and this is in life very bad." I felt very unhappy but could not answer. I could not understand that it is necessary to be cautious in order not to be cheated. Why is one cheated? My uncle did know that my tie was new and his one was old. It was impossible for me to believe that he suggested the swap only because he wanted to give me a lesson for life.

I realised very slowly that one must not trust blindly and I was very disappointed because I had the feeling, that I was not able to defend myself. People started to frighten me.

X X X X X

It is of no importance if I am not describing my experiences strictly chronological. They all belong after all to my development in life and they formed my personality. I will now report an episode 4-5 years after the tie experience. I was about 11 years old and similar to the former experiences this event diminished my confidence and trust in people.

Boys of my age played with kites. I was very skilled in making kites as well as handling them. My kites were better constructed than the kites of the other boys. One day an ar-

gument started who is the greater master ? It was suggested to fight it out in a battle. Two parties were formed: one for me and one for an other boy, who was very strong and ruthless. We fixed the conditions and made special new kites for this battle. The best material was chosen and also the sizes were enlarged. My kite was half red, half blue. The day for the competition came on. I remember very well that it was a very favourable day. The conditions were: to reach the other kite and to capture with the ~~tail~~ the tail of the kite in such a way that the captured kite was not able to move further on. But this was not all: it was by then necessary to pull the string as fast as possible. The one who could pull the string fast enough was able to entangle the captured kite. I was able to capture the tale of the enemy's kite and I was the Victor in the first instance.

We started now to pull down the kites as quick as possible, because the nearer down the kite came, less pulling was necessary. My chances were big enough and I was excited and sure that I was going to win the battle, as my kite came more and more down.

Suddenly a tall boy came to me and offered me his help. " Let me help you " he said, " I have longer arms and am able to pull quicker." In my great excitement I lost my head and accepted his offer. Although I had an unpleasant feeling, I could not say NO. On the other hand I was moved that he wanted to help me and I would have felt ashamed to reject his good will.

He started to pull very fast, but soon he stopped for no reason. During this stop the enemy had time to restore his dis-

advantage. I could not understand why he stopped pulling and urged^d him to be quick. He said "if one is pulling too fast, there is great danger, that the string might tear." I could neither understand nor accept this explanation, but as he started pulling again, I was silent. My heart was beating, when I saw that my enemy has overcome his disadvantages. He had now less string to pull and the kites came nearer to his side. I shouted to my helper to be quicker, but I did not succeed. I wanted to do it myself, but the boy did not hand me out the string and was furious that I mistrusted him. I was helpless and at the same time ashamed that I had insulted my helper..

Meanwhile my enemy got more and more advantages and I saw my kite losing. No salvation seemed possible; only a miracle could save the situation. I was very excited and shouted to the boy to let me have the string. After all - I said - it is my kite and not his. "What good is it to you, you are not able to pull quick enough" he said, but he did not hurry at all. And then it was too late. The enemy boy had already captured my kite.

It is difficult for me to describe my feelings. It was not the loss of my kite and the battle that hurt me, but that I experienced how beastly people could be. It was now clear to me, that "the helper" has plotted with the enemy boy. The vile smile in his face showed me his character.

Weeks after weeks I could not forget this experience. I avoided to meet the boys because I felt ashamed for them and could not look into their faces. I felt that I had a wound

inside. The boys however made fun whenever they saw me. Something inside me was broken. Everytime when I remembered this battle, I lived through all the details and gradually they became part of my whole being. And to day - more then 50 years later - I can still see the details, the movements of the arms, my "helpers" expression and the malicious smile in his face. I can see the blue sky on which the two kites were set. I hear the voices of the boys. Every little detail is before my eyes.

This episode made a very deep incision in my life and the mistrust in people deepened more and more. It was a terrific shock and it showed to me the cruelty of mankind.

I must say here again, that I was not at all unhappy having lost my kite. I even did not think anymore on this kite, but I felt wounded, that such a dirty trick was possible.

X X X X X

CHAPTER III

I loved deeply animals and had cats, dogs and pigeons. The pigeons were my greatest joy and I had over 100 to look after. The loft of one of the three houses was my dovecot. I had pigeons of all colours: white, grey, yellow, brown and checked ones. I was very proud of my dovecot and I spend many hours a day there. I was very keen to get new ones and especially those which I had not in my dovecot. Although they multiplied, I could not get enough. I had a friend, an apprentice in my fathers office who helped me in this endeavour and our relationship was very deep and sincere. This boy played a big role in my life as he was the only friend I had at this time. I could talk freely to him, I could tell him everything, I trusted him and had confidence in him. Although he saw in me the son of his employer, the position was never be abused. I was equal to him and so was he to me. I loved him because I did not fear him. He was very pleased to assist me with the pigeons. When he was sent from the office to do some work at the magazins behind our houses, he came to see me and we both went up to the loft. We counted the pigeons, we looked after the young ones and the new born ones, we gave names to the pigeons and registered their names into a book. We had pigeons with my name, my friends name, my sisters, brother and cousins names and this enabled us to talk about them. All birth-days were properly marked in the book. A very sad chapter had to be added where the poor pigeons which I was forced to give away for eating were registered. My parents thought that keeping pigeons must have a practical purpose. Sometimes my grand-

mother asked for a pair of pigeons, but they all wanted only the young ones. Each time I was very sad and it was difficult for me to make a choice. When I had made up my mind, I rejected my choice, only because I did not want to give them away and therefore I postponed my decision as long as possible. But I had no other way out, otherwise my parents would not provide the corn for them.

I remember how unhappy I was once, when my grandmother asked for a pair of pigeons. I gave her two 4 weeks old ones, but my grandmother found them too small and asked for two more. I cried terrible and refused to give her an other pair. My grandmother said, if I am not giving her 2 more, she does not want the two already slaughtered pigeons. It is not worthwhile to fry the two small ones, she said and my mother forced me to provide two more pigeons. But from this moment on I hated my grandmother. It is terrible to think what I did: I wished with all my heart that she may suffocate when eating them. I have not said it to her, but my wish was very strong. However it did not come true, but I felt very bitter.

My greatest pleasure was to open the dovecot, seeing the pigeons flying away and settling on the sunny roof. When I gave them the corn in the courtyard they all assembled there and it was for me a lovely spectacle to see how they picked up the corn fighting each other away from places where more food was on the ground. And then as by order suddenly flying up and settling again on the roof. It was so marvelous to see the many birds, and I was very proud, because this was my own work. The pigeons

seem~~g~~ to know me very well and were not frightened of me. I could come very near and they did not move away.

My parents and my relatives had no understanding what so ever for my pleasure and considered it very odd and silly. When my uncle passed the courtyard and saw the many pigeons enjoying their food he was angry and said: "what a waste of the corn.. I must have a word with your father to get rid of this nuisance."

I must say here for better understanding, that everybody was frightened of this uncle of mine, because he was a brutal man a tyrant. His friendly attitude ^{to} me has changed and I myself did not like him since the tie experience. When ever I met him, I had always a premonition that something unpleasant will occur.

I tried therefore to arrange that my pigeons went out of the dove cot at a time when I was sure, he was in his office.

To understand the following events, it is necessary to know that I was very bad at school. I hated the school, I hated the teachers and I ha~~ed~~ed studying. Only two subjects interested me: History and Gymnastic exercises. There I got good certificates. I did not stay very long at school and I am proud to say that I only had 1½ years schooling at the high school. When I was 12 years old, I refused to attend the school. Of this event I shall report later on.

My mother, a good-hearted person, wanted me to become a Doctor and to study at the University. She tried very hard to make me learning, but alas.. without any success. I did simply not want to study and I was not interested to get good reports.

As often as possible I deserted my desk and went out either to look after the pigeons or to make gymnastic exercises. My mother threatened me to take away my horizontal bar, and eventually she did it, but also this did not make me studying. But I did not want to miss my exercises and on the way to school I passed an other boys house who had a bar and we enjoyed the exercises together until it was time to go to school. Sometimes I arrived too late and got punished, but I could not resist.

One day a boy from the school stopped at our house and I got an idea how to make my mother returning the bar. I plotted with the boy, that when my mother might ask him how I was to day at the school, he should say: " one can see, if Arthur really wants to learn, he is able to get good reports. To day he got a I in Georgraphy". My mother was satisfied and returned the bar. How happy I was. But soon I got my punishment. I was falling down from the bar in such an unfortunate way, that I got a painful swelling on my head. I said to myself, that it does not matter, the main thing is that I got my bar back.

But my lie came out very soon. When an other boy came along some days later, my mother talked to him about my good report in Geography. The boy was surprised and said, that I was not examine at all. I felt very uncomfortable and the boy who has discovered against his will my lie was unhappy and reproached me that I did not inform him accordingly . He did not want to harm my mother. I remember that my mother boxed my ears and looked at me as if I had committed a great crime.

All attempts my mother made to make me studying failed.

She thought out different ways of punishment even by using force, to succeed, without any result. One of these punishments had a lasting effect on my life, as it awakened in me hate, disappointment, contempt in relation with mankind.

In the circle we lived in animals were considered only from the point of view of usefulness. Animals have no souls, they cannot think, they have no feelings, they said. And they have to serve the human beings who feed them and the human beings have the right to do with them as they please. I suffered terrible seeing how cats and dogs were treated, how they throw hot water on them when the poor animals dared to come too near the kitchens. Without any reason they throw stones on them. Nobody thought to feed them and ^{it} was for me a riddle how they survived. It goes without saying that cats and dogs were not allowed to enter rooms. The poor animals stopped before the doors and it seems to me that they were born with the wisdom never to enter rooms. The rooms are reserved for human beings. Even in hard winters no one thought to offer them shelter. I was never able to find out their hidingplaces.

I did not dare to encourage my dog to enter my room because I was frightened that he will be beaten up. Later however, when I was quite sure that nobody was nearby, I took my dog into my room and I remember how frightful the dog looked at me, how he trembled and how he jumped out immediately when I opened the door.

As I said before, my mother tried again and again to make me learning. f.i. she withdraw permits to pleasurable activities, she reduced good food, she appealed to my honour etc. etc. without any success, as I said before, because my urge for freedom was very

strong. I hated everything connected with forced duty. I had not the slightest interest in Latin, History, Mathematics, Physics, grammar, Religion etc. besides that I hated the teachers at school. All the time I felt persecuted, contempt, I felt a pariah as I was a Jew, to whom one was allowed to say and to do everything. My schooltime was a nightmare for many years and followed me in my dreams.

I was a dreamer, my head was full of ~~phantasies~~ and I was falling out of my milieu.

One day I came home with a ~~very~~ bad report. I did not dare to inform my father, as he was very busy. My mother was very sad and angry and wanted to punish me in a big way. She said to me: "if you are not making any effort to learn, I will drive all your pigeons away. As you are not willing to make me a little pleasure, you should also not have your pleasures. Your head is full of silly thoughts for the pigeons wellbeing. You are only wasting your time and if you refuse to learn, I will drive away all your pigeons." I was terrible shocked and could not believe that my mother really meant what she said. On the other hand I was furious to be forced by such means. I became insolent and said to my mother that I could not believe that the innocent pigeons ~~she~~ should be treated so badly on my behalf. I said: if she is going on to threaten me further on ... I will not study. My mother answered: "Wait and see. If you are not completing your homework till to morrow, you will have to bear the consequences."

When I heard my mother said this, I remember, that I lost

interest in the pigeons... I felt like a stone.. I felt nothing. I was in despair. Nothing seemed to me worthwhile and important. Only to stick to my decision: not to be forced to do something against my will. And I wanted to show my mother, that nothing can force me to do something I did not want to do.

I said to my mother: "please yourself, I am not making my homework. "

And then the unbelievable fact happened... and to day I look back with horror. I see all the details before my eyes, I am feeling how I felt then. I feel the fury inside me and the obstinety.... and I let it happen. My mother gave the order to open the dovecot. I saw the maid climbing up to the dovecot and having difficulties to open the doors, because I had the key. Eventually she succeeded and I have to day the same heartbeating, I had then. My mother said to me: "There is still time, will you promise to work" ? "NO" I cried..... and after a while I saw all my pigeons flying out. They were terrible frightened.. all were in despair, they were so surprised that they did not know what to do. Some flew out far away, others took refuge on the roof of the neighbouring houses and from there further on and back again. It was complete chaos... they did not know what to do and where to go.

All blood went out of my head. I wanted to cry, but I could not. I was like a stone. Next to me where I was standing, was a well. I had the urge to throw myself into the well. I wanted to hurt my mother. But I remember my feelings and one can see how much a child I was - I was frightened to hurt my head. So I lost courage.

In my great despair I could not help starting to curse. I cursed my mother and her doing. I know exactly what I said to her: "EVERYTHING YOU POSSESS SHALL DISAPPEAR AND EVERYTHING TAKEN AWAY FROM YOU AS YOU HAVE DONE TO THE PIGEONS. EVERYTHING YOU LOVE YOU SHOULD LOOSE JUST AS I LOST WHAT I LOVED SO DEEPLY. YOU SHOULD BE THROWN OUT OF YOUR HOUSE JUST AS YOU HAVE THROWN OUT MY DEAR POOR PIGEONS." I clenched my fists and cried bitterly.

I did not see, I did not hear anything and I cannot remember what happened afterwards. I can only remember that after a while I climbed up to the loft and saw the devastation. I saw the traces of horror and the chaos. I saw the deserted nests with 3-4 days old pigeons, waiting to be fed. I saw nests with deserted eggs. I saw some pigeons hidden in fright. I saw the water basin turned over and the corn on the floor. I looked around with a dead feeling. I thought what I could do to save the young pigeons, how to feed them. I had hope that with the time some pigeons would return. I went down and left the little doveholes open and gradually they started to return. They were still hesitating but soon they realized that it was safe to return. Many were still missing and it has taken quite a long time until they returned. I waited several hours until it was dark and then I closed the doveholes and the door as to avoid that cats or martens could enter the loft during the night.

I was by now calm and I hoped that all would find the way back. I cannot remember how I passed the night, neither what my mother said to me. It is strange, but I cannot remember. Next morning

I went very early to the loft and saw several pigeons sitting on the roof, waiting to enter the loft. I opened immediately the door and soon they entered. As I had to go to school there was not time enough to check up how many more were still missing. I left a double portion of corn, closed the door and went to school. My thoughts were with the pigeons and not with the school and I had only one thought to return home. To my great joy I saw several pigeons waiting for me. To make it short: I found out that I had lost some of my most beautiful pigeons. Some days later I found a yellow pigeon, which I liked very much, dead. The bird must have fallen into a chimney and suffocated. I was very sorry.

It has taken a good time until I got my balance back but I cannot remember that I talked with my mother. I had the feeling that she was embarrassed to talk with me about this matter. So we passed this event in silence and I was alone with my sorrow.

I cannot say what happened later to the pigeons. Strange as it may seem, I lost interest and cannot explain how and why. I only can reconstruct, that I was no more so occupied with them as I was before. But one thing I know: I did not make my homework and did not study and as I said before, I stopped going to school.

Writing my memories I realize how difficult it is to describe the events and how little one is able to report such events. And it is also very difficult to make a choice which episodes are more and which one less important. They all come to light and are alive. It seems to me that it is easier to narrate a story. One is free to invent and there is no control. I try to describe as

best as I can the facts and I am giving preference to those events, which I consider the most important ones during my boyhood and which left a considerable mark on my life.

X X X X X

I have already mentioned that I hated the school and everything in connection with the school. I was a dreamer and I was longing for things beyond the framework of my milieu. I built up a world of my own. Nobody had even a little understanding for myself and also my parents did not know me. As I did not want to learn and occupied myself with subjects which they considered worthless and nonsense and waste of time I was considered by my parents and my family a lost boy, and also as a bad example for other children of the family circle. My parents always draw my attention to those boys who in their opinion had a sense of duty etc. etc. I hated these boys instinctively and avoided them but at the same time I suffered being despised. And despised I was. They looked down on me and they hardly talked to me. They did know how bad I was at school and it gave them pleasure - how boys are - to make fun of me. I became more and more inhibited and I developed gradually an inferiority complex as I was unable to prove or stand by my ideals of morality and way of life. I was a victim of my bourgeois environment^{on}. I hated unconsciously with all my heart this way of life but was not able to reject it openly. On the other hand I felt guilty not being able to conform, but I had nothing to replace.

It is selfunderstanding that I chose my friends among those bo

boys who were also bad students. I wanted to be among similar boys but this was against my parents desire. They had the opinion, that mixing with such boys could not be beneficial for me. The proverb is true, they said to me, "tell me with whom you mix and I will tell you who you are". Such attitude was not suitable to change my outlook in life. In the contrary it made me bitter and stubborn. Therefore I escaped and lived in a world of my own although I was not able to justify it as I had the feeling it was something forbidden.

When I look back to the time in which I lived, the country and the milieu, I cannot help considering myself as a sort of a miracle that I survived. It looks to me exceptional and remarkable that I looked at life in such a way, when I was so young and also taking in consideration the small Roumanian town in the year 1880. I remember that my family was worried to find out why I was so strange and so different. A friend of the family - a Doctor - explained to my parents as follows: As I was fallen down from a loft when I was 7 or 8 years old and got a concussion... the result of such concussions is very often a complete change of personality. My parents could not understand the Doctors verdict and remained at their version, that I was a lost boy and does not belong to the family.

It is difficult to imagine life and outlook in such a small town and at that time amidst a Jewish bourgeois well to do environment. They were narrowminded and had only understanding for the average. In our circle they all had great respect for life and people living in Vienna, Berlin, Paris. When I heard them talking

about life in such places I got the impression that there must exist a miraculous world somewhere. One talked about coachmen who are reading newspapers... Imagine, they said, coachmen are reading newspapers... Imagine: our coachman reading a newspaper. That seems to them increadable. When one uncle of mine came back from a visit to Paris 1885 and passed Berlin, one looked up to him as to a superiour human being. It seems to me so naive and idiotic what impressed him most on this journey. The world exhibiton in Paris has left no impression on him. He only said, ~~tha~~ that it was very large and there was a lot to be seen and one got very tired. That was all. But about Berlin he was most excited and what impressed him there were the Beergardens and he could not forget what he heart there. "Fraeulien bringen Sie mir ein Helles " / Miss please bring me a light beer/ or Fraeulein bringen Sie mir ein Dunkles " / Miss please bring me a dark beer/ "Was wunscht der Herr ?" / What does the gentleman order/ That was all he brought back from Berlin. And he could ~~not~~ stop telling everybody how wonderful Berlin is.... That was abroad, that was Berlin. And when my father went to Berlin, he also came back with funy stories. My father was the interpretor to a friend who could not speak German and who has sold pigs to Germany. It made a great impression on my father that the pigs were cleaned with water before they were slaughtered. And in a strange primitive way he admired the long streets and the high houses with 4 floors.

Can the reader imagine that I lived in such a milieu in this godforsaken small provincial roumanian town and that I developed myself in such a contrast to the existing standart, that

people saw in me a complete stranger ? I was reading with great pleasure books describing foreign countries, their people and customs. I was longing with all my heart to go away from this narrowminded and sad life. Brazil was my dream. To go there and to hunt buffaloes, to live free, that was my ideal. Brazil or Middle America. And my friend, the apprentice in my fathers office wanted to join me. We discussed this plan and made fantastic plans. Every day we added more and more items and we dreamed of our future life in Brazil. We would of course live in the open air, every day we would shoot one buffalo. The best part we would roast and ate with delight. My friend was very enthusiastic by the thought to eat the meat half raw, because he was a suspect TB and the blood would give him strength. In his fantasy he saw large pieces of meat roasting in the open on an open fire and he saw himself cured.

I have read books describing the Wild West life and I informed my friend accordingly. He listened with open mouth but he was not able to take in everything, because he came from such a poor low background and he could look at life only from a more practical aspect. To make money was his ideal. A strange mixture of sober interests and superimposed fantasies. This was my friend. He had a very sad fate and he died of TB 20 years old. The job in my fathers office was not at all beneficial for his health. He had to look after the corn sacks in the Magazines and the sacks were very dusty, a great danger for my friends lungs. Therefore he was so happy looking forward to go with me to Brazil to be in fresh air, to eat well and to get cured. He was 15

years old when we discussed our emigration to Brazil. He did not care very much about his illness; people of his environment ⁱⁿ are not accepting life as a tragedy, but as it comes and goes. My father and my uncle did not bother about the health of my friend. They were accustomed to treat ^{poor} people without any further consideration as they had to work in order to live.

My parents were not happy about my friendship with him. They said, that nobody of our circle has such friends and it shows again and again what character ^{you are} you are. But it did not help; he remained my friend and I loved him even more and as often as possible we were together and discussed our future life in Brazil. As we could not go there immediately, it seems to us of great importance to make preparations towards our aim. We realised, that it was necessary to learn to shoot and to get rifles. That created a great problem, because we had little money and I was frightened that my parents would not allow me to have a rifle. Therefore I made myself a bow and arrow. My friend was not interested in wappens and left it completely to me. The first bow and arrow was very primitive, but with the time I got more skill and my second one was perfect. I was able to shoot over 50 meters. I practiced as often as possible; one day I shot from our courtyard in the direction of the street. I hit a window frame of the house opposite of ours.... a few meters to the right and my arrow would have hit a man, just leaving the house. My heart stopped beating.

An other day I got a terrible shock, because I nearly hit my father. This time I was using a real gun which I have bought

from my saved up pocket money. My father found out that I had a gun and took it away. I was very unhappy and I talked our coachman in to say that it was his property. My father returned the gun to him under the condition that he should not give it to me again. I was fully aware that I used ~~this~~ lie and was very unhappy that I had to do it. But my desire and outlook to my future life was too strong and I could not resist.

An other day when I was practising with the gun, I hit a wall of our Magazine just the moment my father passed by. When he heard the detonation - without seeing me - he asked the coachman what that was. And the coachman lied on my behalf saying, that he was just lashing his whip. I suffered for a long time from this shock. I considered myself very lucky. I could have killed my own father..... and so passed this affair without any further consequences. Even to day I shudder looking back. But I did not stop loving my gun and my greatest desire was to get a real rifle.

Very much later, when I studied in Munich I was able to buy a rifle and when I came home on holidays - believe it or not - my father was interested to see how I was able to manoever the rifle..... what an irony ?.....

The reader will not be able to understand that my longing to go to Brazil, to hunt there, to read Wild-West stories, adventure stories etc. was something extraordinary. Neither would it make sense, that I liked playing with pistols, arrows and bows. In Germany and elsewhere it was quite natural that boys in 1885 played with such things. But it is necessary to take in

consideration conditions in a small provincial town in Roumania amidst a Jewish bourgeois milieu. Even for me to day it seems incredible that people were so out of the world. I have the feeling that there was everlasting night and that the sun never was shining. My whole childhood was dark and sinister. I consider myself very lucky, that I was able to free myself, that I could follow my vocation and to become a painter, a writer a thinker.

But in my milieu it was something extraordinary, that such a boy as I was, a member of a well-to-do family, had so crazy ideas, who played with guns and who wanted to go and hunt buffaloes in Brazil and who did not want to learn and go to school.

All my thoughts circulated round our emigration to Brazil. I persuaded my friend that we must have real rifles and practice before leaving. But how could we get them? My friend had a good idea. He did know an other boy whose father was a caretaker of a big estate. There rifles were necessary to shoot wolves and foxes. This boy could handle rifles. I agreed to his suggestion to ask this boy to go with us on an excursion, which we fixed for the following Saturday, as my fathers office was closed on Saturdays and my friend was free.

As my school reports were again very bad I got one of the usual punishments. I was not allowed to have the meals together with the family. I had to eat in an other room and the maid brought the plates to me. For me this did not mean in the least a punishment. And this shows again how little understanding

my family had for a boy like me. I had the feeling that my father did not love me, because I was so bad at school. I was quite happy not to sit next to him at the table. I did never dare to show my appetite nor to ask for more, because I had the feeling that I did not deserve the good food and that I was only tolerated.

But this Saturday I did not wait for the desert, which always on a Saturday was something special, but sneaked out as quick as possible through the backyard where my friend waited to go to meet the boy with the rifles. At our arrival he handed out to us two rifles. I was very happy and proud and felt on the top of the world. That was the first time that I went out of the town by foot. For the first time I visualised the landscape, meadows, hills and trees and the golden cornfields. We passed a small pond and a farmhouse and the wide horizon fascinated me. It was really the very first time that Nature impressed me without any notion that I would chose a painters career and that Painting would be my lifework.

I was so happy with my rifle over my shoulders, that I forgot everything, my home, my parents and what they would say, seeing me walking around with the rifle over my shoulder. I will never forget this first experience in the open Nature.

It was now necessary to look out for wild ducks or birds. But we could not see any, neither hares nor rabbits were visible. We passed a pond covered with water rushes. The boy said that there must be some wild ducks, but we could not see any. Suddenly

we saw in the distance a big bird. The bird~~s~~ settled down. We all got very excited. The boy started to shoot, but did not hit the bird and it flew away. How disappointed we all were... On we went, but we could not find a target. We came to an other pond and saw a man working on a boat. He asked us what we had shot. We were ashamed to say: Nothing till now. The man draw our attention above where some birds were flying. He took my rifle, but h^e was also not successful. Meanwhile it was late, and we had to return home. It was already dark when I returned home. I cannot remember what my family said, I only know that I avoided meeting my father.

The next morning my father entered my room and gave me a good hiding. This was the first time in my life that I was beaten with a stick. This morning I did not go to school, I pretended to be sick and I felt terrible humiliated.

The next morning I reported to my sister and my cousins, who heart of my escapade my experiences; it is understandable that I had to boast having shot a wild duck. I told them how we plucked and cleaned the duck and how we roasted the duck on an open fire. I described how good it has tasted, much better then at home. I invented all sorts of trimmings to make my story exciting. The girls listened with great interest and admiration. One ~~one~~ cousin did not believe me and I had to invent more details. In the end she was convinced. My friend was informed accordingly and he confirmed everything and we became heroes in the girls eyes.

I did not see my father the next days, but my strange

punishment to eat alone was extended.. to my delight. But I was frightened that my father might repeat the beating. I cannot forget how my father entered my room after he heard of my hunting adventure and beat me up. In the end I could not stand the situation and was thinking day and night for a possibility to leave home.

I neglected the school completely. One day when I had to do my homework, I got suddenly a brilliant idea. I wrote a letter to my father:

"Dear father, you are of the opinion that I am a bad example for my brother Julius /he was then 5 years old/.. and I was 13/..and there is great danger that he could be spoiled by myself. There is a very simple way to avoid this. Take out of your safe 3000 Francs and give it to me. I will then emigrate to Brazil and become a Buffalo hunter. In this way you get rid of me and I am no longer a nuisance for you and the family. " Arthur. X) see page 27 A

I remember that I was very proud of the passage " take out of your safe". I thought that my father would like this passage and therefore prepared to let me have the 3000 francs. I read this letter to our maid, but she was very perturbed and could not believe that I would really post this letter to my father. In order that she could see that I meant it this way, I gave the letter to her to post it.

I was very excited the whole night and the following day at school. I was living in hope and anxiety. I thought out what I would do when my father agreed and let me have the money. I saw

I can remember that 6 years later when I was 19 years old and just got the 3rd medal for a painting which I had exhibited for the first time at an exhibition in Bucarest, my mother called me into her room and gave me a present - so she called it. This present was my letter, which I wrote to my father asking him for 3000 Frs. as to emigrate to Brazil. My mother told me that at that time I was given up as a hopeless case and that she was the only person in the family who still trusted me. She has careful kept this letter to return it to me one day when - she was sure - I have changed. I took the letter and thanked her that she has not lost confidence in me but I could not help saying, that my father and the whole family should be ashamed that all had so little understanding for me as a young boy with a lively fantasy and a natural longing. I said to her, that in Germany and elsewhere such boys as I was one, are no exceptions and nobody would have taken such a letter tragic and consequently considered me as a bad and lost boy. They all have shown how backwards they were. But I am proud of this letter, because it shows, that even as such a small boy I had fantasy and that I was not such a commonplace fellow like many member of my family. That I got the medal now is no proof that I am not a lost personality, and where is the proof that the good scholars put before me as exceptional examples would succeed in life?... I am proud that I am not such a banal creature.

myself saying good bye to everybody, saw my mother in tears and my relations wishing me luck. Nobody did know that my friend would join me. We worked out that as soon I went to the station, he should disappear from the office, come to the station and pick up a ticket which I have deposited for him. But also different pictures came before my eyes: I saw my father entering my room with a stick in his hands and saying: "here are the 3000 Francs, go to Brazil " and beat me up.

I could hardly get up at morning, I was so tired and frightened, but I realised that my father could not ^{yet} have received the letter. I went to school. When the school was over I hurried home and went into my room. Soon my mother came in, very pale she looked and said to me: " what have you done, you terrible boy ? You must ^{not} come before your fathers eyes. How could you dare to write to him such a letter. You must be completely mad. It comes out because you refuse to learn, your head is full of stupid thoughts. It is now up to you to make good what went wrong. There is no other way left to you ^{as} to realise that you cannot go on without studying. I cannot help you. "

I did not want to learn and I remained the outcast boy and all considered me as a great misfortune for my parents. But worst was to come: I soon gave an other evidence of my so called perversion and I was now definitely considered a hopeless case.

One day I returned earlier as usual from school and declared categorical, that I am not going anymore to school. The teacher of Mathematics has sent me home as a punishment for a fortnight. I have told him, that I will not return anymore to the school, that I am grateful to him to get rid of him, the school and the

homework. I hated this teacher most of all. The reason why he sent me home is worthwhile to mention.

This teacher was also the Director of the school. I was frightened of him and I had the feeling that he did not like me either. I had always the worst reports from him. We had to copy from a book which he has written every lesson as to memorise it better. We had to show this kind of homework to the best student in the class, who had to control the work. I had missed one lesson and I had to present 2 lessons. It was a lot to write - 12 pages - and I was bored to death. Therefore I left out several pages and superficially looking into my book it was not possible to discover that I had cheated. But to be on the safe side, I gave the boy who was in charge, a big red apple. He has accepted it. When he looked into my book he very soon discovered that I had cheated. He denounced me to the teacher and this was the reason why he sent me home for a fortnight. I was furious and angry with the boy. From the bourgeois point of view, the boy was right; that he refused to be bribed is also correct. But I could not understand why he has accepted the apple? I am sure that he has not acted out of morality, ^{but} only because I was the Jew and to Jews one is not kind. I did know that he overlooked many items of boys with whom he was in friendly relationship. Moral people would be of the opinion that I was wrong from the beginning, because I started bribing him. That may be correct. But I cannot see a big crime in what I did. In any case I think nobody would say that it was a noble gesture; to accept the apple and to denounce me.

In a way I was rather thankful to him because he was the reason to get rid of the school for good.

My mother was very unhappy, my father did not care. He has already given me up and he did not want to be disturbed. He also did not want to see me anymore.

I must confess that I was by no means unhappy about his decision.

X X X X X

CHAPTER IV

Time passed and I was left in peace. I enjoyed it very much. One day however my mother told me that one has decided that I should go to a boarding school in Jassy, mainly to learn the German language and to be an apprentice parttime in a bank firm with which my father was connected. They could not get away from their plans, that I should later on join my fathers business. I was not quite satisfied with all these plans but the thought to be away from home made me happy and I looked forward to live in a bigger town.

My mothers brother, my uncle Ignatz was married in Jassy and he promised my parents to look after me. This uncle was in our family considered very educated and progressive as he has studied in Leipzig. He himself felt as a man of the world and was treated by my mother with great respect.

I entered the Boarding school in Jassy and a new Chapter of my Youth started for me. I cannot remember important items during my stay there. From all the boys I remember only one, because he became my intimate friend and remained faithful to me through all the years. He was actually the first to introduce me to drawing and painting. There was a boy there who once said something very funny: " what really is the meaning of painting ? It is nothing else then to make a tasteful mess - that is all." To day I cannot consider this saying so stupide, but at that time I and my friend we both were horrified.

I remember however one episode. One of the boys did something

bad and the boys took it in their hands to deal with it. They formed a court; they called themselves judges, persecutors, defendants and they delivered long speeches. The accused had to answer questions and his lawyer had to defend him. I was highly impressed and followed the proceedings with great interest.

Otherwise I can not say that I learned very much and also I did not attend regularly the office. One day I went there after the absence of one day and found my desk occupied by an other boy. The supervisor gave order to arrange for me a new desk, but I felt offended. I do not know why but I did not go there anymore. The bank manager has seen that I was not at all suited or interested in Office work and as he was in need of a suitable and promising apprentice he has chosen an other boy. He only kept me, because of my father's relationship. But I was happy that I had a reason not to return to the office. I reported it to my parents, but fortunately I did not hear from them about this matter.

I remained for a while in this boarding-school with the view to concentrate on German language, but in reality I did not learn very much. I started to draw and bought myself water colours and tried to paint. I wanted badly Oil colours, but I had not enough money. One afternoon, I got a message to visit my tie-uncle in a Hotel. He was in business in Jassy and has promised my parents to see me. I had the intention to ask him for 2 Francs, as I had this great urge to paint with Oil colours. I remember it was a wonderful sunny day and the sky was deep blue. I see it before my eyes even after so many years. I was very excited and the visual sensation was very strong. I saw the transparent blue and the strong light

and I had such a strong desire to paint this appearance. I was then 13 or 14 years old. I wanted to overcome my inhibition and ask my uncle very humble to let me have 2 francs and I wanted to explain to him how I would like to paint the blue sky. I had in mind to paint the sky so brilliant as to blind the eyes. I was so excited in the hope that my uncle would do me this favour. After all I only would ask him for 2 Francs. On the way to the hotel I memorised the words to express my wish but the nearer I came the more timid and uncertain I became. I wanted to make him a present with a painting where I would paint the sky luminous blue - and all I needed was 2 Francs. I thought that ^{he} I could not reject my wish when I could describe to him the blue sky.

And what happened when I was standing before him? I could only stammer and was so inhibited. When he heard that I wanted to buy Oil colours, he said immediately that he has no money for so stupid things. I stammered again something of the blue sky but it was so awkward and he looked at me with so little understanding, that I became silent.

I returned very disappointed to the boarding school and I reproached myself that I asked this uncle for something although I did not like him. I should also have known beforehand, that he would not make me a pleasure.

A disappointment of a different nature is the following episode: eventually I saved up some money and was able to buy some Oil colours. It was like an obsession that I wanted to paint the blue sky. But I was not able to make the sky looking

transparent and luminous. The sky appeared dull and dead. I realised the difficulties between appearance and visual sensation and that the art of painting is not so easy and has to be studied and that it is not "a mess with taste". This was my very first experience and my first painterly impression in a very naive and primitive way.

My friend in the boardingschool was a very artistic personality. His name was Adolf. He made poems and he painted. He became interested in me when he saw me copying from illustrated Magazines. He showed me his drawings and we worked together. He read also to me his poems and I admired him very much. I was so happy to have found a friend in him. The other boys did not think very much of me and they kept aside. They were different from me and my friend Adolf and they also did not like him. We both formed a community and were very satisfied. We were always together and we understood each other very well as we had - as I call it to day - spiritual and artistic attitudes.

There is nothing more to report from my stay in the boarding-school. Only a little story is to mention: as I said before, my uncle Ignatz lived there and I visited him often and felt at home with him and his family. I remember one day when we all were sitting together in their sittingroom I saw my uncle and my aunt playing gayly with their little son who was 2 years old. I was very impressed when I saw this and also very envious because I never experienced such friendly behaviour from my parents side. It was all very harmonious in my uncles house and both were very kind to me. I could take part in their conversation and discussions. They considered my family as sad people without any notion what life is

and what life can offer. I could not agree more and also had the courage to confess how unhappy I felt at home. My uncle asked me whether I would prefer to live with them. How happy I would be, I told them and I would not feel frightened all the time. My uncle after having made such a bright looking promise said to me : "You must however first learn something to be able to support yourself and become independent - then you can leave home." They had my wellbeing in mind, of course, and they also understood me, but their advise was not very encouraging for me. And there was nothing for me left, then waiting.

X X X X X

I must not forget to mention, that when I took leave from my friend in Botosany before going to Jassy, it was a very touching good-bye on both sides. We promised eternal friendship and the emigration was by no means given up, only postponed. We agreed to write each other postrestante, because we wanted to keep our plans secret. I was not allowed to write to him, I had to promise my mother, but I did not keep my word. Once weekly I went to the Post-office to collect his letters. It went for a while without a hinge, but one day it came out, I cannot remember how, but we had to stop. This did not break our friendship and when I returned later from Jassy it was just the same with us, so as we were never separated.

X X X X X

CHAPTER V

When I returned home from Jassy I had to attend my fathers office. As I refused to study or learn something, the only possible way for me to make a living was in my parents view to become a businessman. I worked one year in my fathers office, without any interest what so ever. I had a desk next to the head of the bookkeeping department who was supposed to introduce me into bookkeeping. It was an elderly man, his name was Schulman. He was a subaltern official who had to support a large family with a very small income. He was very friendly to me and not at all like a school teacher. He saw immediately that I had not the slightest interest nor inclination to learn bookkeeping. He did not torcher me and he always covered up my laziness when reporting to my father. Instead being occupied with bookkeeping I made drawings of him and he liked my drawings very much. At that time I was certain to become a professional painter - coute que coute - and I confessed it to him secretely, because I trusted him and I had the urge to talk to somebody about my decision. He admitted very shyly that he did not know much about such a career but in my case he was sure that I had more interest and ability for drawing then for bookkeeping.

As I was in the office I saw my old friend every day and my father could not prevent that we talked together. Meanwhile we had given up our plan to go to Brazil. We did not talk anymore about this idea, but our relationship also has changed. I realised that our spiritual interests were different. He had no

intellectual interests and I could not talk to him about Painting or literature. But when we were together I did not let him feel the difference. I was kind to him and we always discussed day by day events. It was by now a fact that he had incurable TB. He himself did not talk about his illness, he did not complain, he had no selfpity, he worked as best as he could and he was always reliable.

X X X X X

After my return hom from the boarding school my parents considered that my brother who was 7 years old, should have with me separate quarters. As this could not be arranged in our own house, a room for us was rented in the neighbouring house. I was very happy in this room as it was separated from the family. I made the room my studio. I made myself an easel and my drawings were hanging on the walls. At that time I copied reproductions from Magazines. I was also under the influence of an elder cousin of mine, the daughter of an other uncle from an other town. She lived with us, as her father died. This cousin of mine, Regine was her name, was interested in drawing and she also copied. She copied in charcoal, very careful and pedantic, and her works were framed and were hanging in my aunts Amalias drawingroom. Aunt Amalia was my fathers sister. I remember very well one of these drawings: a little boy holding an orange in his hand. He had a felt hat on his head. I admired especially this felt hat how it was done. Everytime I visited Aunt Amalia, I admired this drawing. Cousin Regine was how they called it very educated: she could talk German, French and a little English. On talked also with admira-

tion that she has read Schiller and Goethe. Cousin Regine herself was very conceited and thought a lot of herself and her opinion was always asked when a problem with regard to education was on stake. She was not friendly to me because she also considered me like the others a lost boy. I did not like her particularly, because she behaved so important. When I declared I wanted to become an artist, she was asked to give her verdict and she decided against my decision. I remember very well how she talked to me in an authoritative way: " You must first learn something as to be independent and ~~learn to~~ make a living and when eventually you have saved up enough then you can do as you please. Then you can also devote yourself to painting, if you still have the desire. But as long as you depend on your father financially you have to follow his advise ". I was deeply disappointed.

What was for my cousin's "killing the time " meant for me serious occupation. I bought myself new Oil colours. I made myself a palette and a box and I started to paint with Oil colours. I had no instruction what so ever. I started with a view from my window and I remember that I could see in the distance a little church. I tried to paint this church as luminous as possible against the sky and in full sun, but I was in the end not satisfied. In despair I put on to the canvas thick white paint. In this way I came nearer to the appearance and I was happy and also proud that I have found out a way all by myself.

Looking back, I can say that it was at that time and under such circumstances a real discovery - an invention of my own and even more because I never have seen an Original Oil painting.

From now on I painted like mad. Cousin Regine was surprised when she saw my paintings and could not believe that I did all this by my own. One day I decided to go out and paint a landscape with sunny meadows and trees etc. I had the easel in one hand, in the other hand the canvas and on my back the box. I went very proud through the streets of Botosani and in great expectation. People on the street looked at me with curiosity because they have not seen such an appearance. I was certainly the first painter walking through this town. I reached the outskirts and it was most difficult for me to make a choice, what to paint... I wanted to paint everything. I eventually fixed the view. It was a hilly meadow with white flowers and a group of trees, a hot summer sky in misty light. The air was vibrating and I saw white clouds on the blue sky. Everything was bathed in light and heat. The air was clear and smelled so sweet and I was fascinated. I felt myself in harmony and united with Nature. How can words explain my sensation and what can one achieve with colours? The colours let me down. It was not too bad what I have painted, but I was not satisfied with the result. I remember that I have painted very tony and airy, because I wanted that everything should appear bathed in the same air, light and colour. I used violet and yellow to represent the sky and I repeated these colours in the meadows and trees a little darker. Strange enough I used the same mixture later during my training and also to day.

With all experience and knowledge and experiments ~~today~~ I can say to day that I had already neo-impressionistic notions then. I remember how I contemplated to express the vibration of

the air. I was a fool to destroy this painting and I am very sorry that I did not keep it, but I was so disappointed when I came home and looked at it. I did not know that a painting inside looks different. I came to the conclusion that I must study painting. I had no idea how to realise this. I did not dare to discuss it with my parents because I was frightened it may end the same way as my journey to Brazil.

The time in the office was a complete waste. I learned nothing. My father gave great importance to good handwriting and I was asked to practise in this direction. I had to present from time to time my handwriting exercises and was always scolded, because my father said my handwriting must be more calligraphic. He pointed out to me that all businessmen must have a very good handwriting - although his own handwriting was not at all even readable, neither was the handwriting of my tie-uncle. His signature I found were funny. The letters were like twisted ornaments. In the middle he put 3 points. He never omitted these 3 points. Also my father used for his signature twisted ornaments but in a different way and not so boastful. This showed how different the two brothers were. My father modest, my uncle loud and boasting. These funny signatures left on me partly the impression of peculiarity and partly of intentions. I studied now the different signatures of my father's business friends. I remember the richest man in Botosani, Moscovici was his name, He was a Millionaire and his handwriting was imposing. Large letters near together, but by no means readable. He could neither read nor write; he only learned to sign his letters and behind all

was a million francs. I found all these signatures ridiculous and asked myself why it is necessary to make such a lot of ornaments. I was sure that I would never be able to find it out.

I felt a complete stranger in company with business men neither was I interested in their conversation. I felt myself isolated and helpless. These people had no other interests in life than getting rich and quick, ^{and} ~~however~~ I felt very uncomfortable in their company.

Later in my life I met a man of about 40 years. I became in a strange way his friend and when we were together he never talked about business. I had never the impression that he was a businessman and he was a very big businessman. This may illustrate the fact that from my early youth onwards I did not like anything connected with business or profitmaking. And this remained alive through my whole life.

X X X X X

I remember that one day a former associate of my fathers bank came to visit us and he saw me in the office. He said to me: "it is very clever of you to follow your fathers profession, much better than studying. What good is it to study? Look f.i. a Doctor. What does it mean to be a Doctor? If he earns some francs, what is it for? He has to look into peoples body and and put his fingers inside the body. Pfui... What big thing is this? This one call education? I do not care about education. I know something much worthwhile. If I open my safe and look through my shares, my heart is glowing all over as I realise it is something valuable. I would not like to change my profession

with a Doctor. If I need a Doctor, he is obliged to come to me and I pay him a few francs. As I said my boy you are very clever and you have chosen the right profession !

I was shocked when he told me all this; and when I informed my parents about this conversation they were alarmed. My father said only "uncivilised man". But on me this person has left a big impression, especially what he said about a Doctor. I still thought that it is much better to become a Doctor than a businessman.

The longer I attended my fathers office the more I recognised my incapability to mix with businessmen. There were two apprentices in the office. I envied in a way these boys. They did know how to get about, they could talk with the others in the office and they understood each other and that business was their ideal profession. They had in mind to open later on a bank or something similar on their own, to make big business, and that they will have a big safe. At the same time I pitied them. I envied them because they had an ideal which they could show openly and they fitted into the existing society, whereas I was an Outsider all over.

And so I lived a double life. I was dissatisfied with the office work and on the other hand I felt guilty to disappoint my father. My mother reproached me that even in the office I did not do my duty and that I did not show any interest in the work. I did not dare telling her that I hated this profession with all my heart. She said that my father was very disappointed with me. Could I not show a little more interest, just as to please him ? I promised but I could not keep my word.

X . . . X . . . X . . . X . . . X

CHAPTER VI

It was a very prosperous year for the brother Segal and they earned a lot of money. This was considered to be an occasion to get the daughters of the two brothers married. My sister was the first to marry a Director of a big Insurance Company in Bucarest. Cousin Ernestine married later a banker from Jassy. The marriage of my sister was considered as ^a very smart one. My brother in law was a handsome young man from Bucarest. Ernestine's husband was a rough and unintelligent man. ~~That was~~ The betrothal of my sister was celebrated in a big way and the buffet was loaded with all sort of non-jewish delicatessen. Most of the guest did not touch them. How I would have liked to taste these delicatessen... but I did not dare to do so. Only my brother in law, David, his friends and some of the assimilated Jews served themselves. Most of this food was left over and given to the dogs and the Christian maids. My mother looked with great disgust at the food and was delighted when the jewish Chicken soup was served. The orthodox Jews got as an entree fish, because a real meal is not complete without the fish dish.

My brother in law impressed me tremendously and he had a way to treat people like a grand seigneur. He was very jovial. I did not dare to address him and he did not take any notice of me. I wrote ^{to him} after his return to Bukarest a letter. I showed this letter to Mr. Schulman the bookkeeper. He said it is a nice letter but he criticised one passage, where I wished him many children. He considered this passage unsuitable for a boy of my age - I was 15 years old.

The wedding took place some months later in a Club House. There I saw for the first time an Original Oil Painting. It showed a boy holding a coin in his hand and looking down on it. How the coin was painted, impressed me greatly, because it was not meticulously painted only a round spot of colour was hinted. I understood immediately the intention of the painter and it stimulated me to leave out details and concentrate on the big appearance. At the age of 15 one mostly sees details but I understood how one should approach the appearance. The coin had a yellowish but not luminous appearance. It became clear to me that it is impossible to paint with Oil the shine of metal, because metal is shining in itself whereas colours are comparatively dull and I realised that Oil colours have limited possibilities.

When the wedding was over Aunt Sara hurried my uncle to look out for a husband for cousin Ernestine. That is how marriages were arranged. One day not very long after my sister's wedding a dark bearded gentleman from Jassy came to see the bride Ernestine. But cousin Ernestine did not like him, she wanted a more handsome husband like David. The rumour goes that Ernestine got several earboxes before she eventually agreed to marry Edward Lobel, the banker from Jassy. He was not educated and I remember how trivial his jokes were. Later on Ernestine was not sorry that she married him, because he became very rich. The wedding took place in a Jewish Club House and a very important episode happened at the Register Office, an event that had great consequences for me and my family: the whole existence of both families were in danger.

Cousin Fany was one of the bridesmaids and I escorted her. We both were introduced to the Mayor of the town who was a business man of my uncle Shaje with the fantastic words: " You must know, they both are Socialists " he said. Uncle Shaje did not know what Socialists are and thought it was something very special. I remember very well the strange look of the Mayor but I had also the impression that he did not know what Socialists are. That was Botosani 1890/91. Looking back I find it grotesque that people could have been so ignorant and to introduce his own daughter and his nephew as socialists to the Mayor of a Rumanian town. It also shows the mental condition of Uncle Shaje. He wanted to show off that the Segal family is something special, although others were richer. "They are Socialists " How uncle Shaje cursed later on the Socialists.

Next day after the wedding my uncle invited several learned Talmudists and teachers among them my private teacher Sussman, who introduced me to Schiller and Goethe and talked to me about the immortality of the soul by Jean Paul. Sussman made poems in German in which he described the Jewish way of life. He was influenced by Heinrich Heine and wrote a book "Princess Sabbath". He read to me several chapters. I remember one which dealt with the Friday evening ceremony: the burning candles, the prayers, the delicious fishes, the twisted bread and the wine. I remember him with attachment because he was a real idealist, a poetic nature and was interested in intellectual subjects. He was very shabby dressed but he was esteemed in higher Jewish circles, because one considered

him a great expert in German literature. I loved him and he loved me. We read together Turandot, Wilhelm Tell, Jean d'Arc, Jean Paul etc. I remember him reciting with devotion the passage where Jean Paul contemplated on all spiritual masterpieces of Art and asked whether all this could perish, whether people ^{who} have created such masterpieces could have mortal souls. In such moments he was quite out of his mind, sweat was running down his cheeks. I was completely smitten when he finished and he was exhausted. Yes, Sussman was really the only person I esteemed, although he was for my taste too sentimental and romantic and a mixture of non-jewish literature with jewish sentiment was very strange to me.

✓ XX page
44 X X X
I hated to go to the Synagogue and I did not like the orthodox Jews with their long black coats, sidelocks and their language. Here I would like to admit that customs of other religions are strange to me as well. I do not like Nations, I do not want to belong to them. I hate Nationalism wherever I encounter it, but I am sure that I would find everywhere people with whom I would feel united. I hated the synagogue because the prayers made no sense to me and I said one day to my father: "I cannot understand events 2000 years ago from the contents of to days prayers." I got my ear boxed and from then on I kept my mouth shut.

When I was 13 years old the jewish tradition demand to perform a certain ceremony. I had to fix the 10 commendments enclosed in a small box on my forehead and to say prayers every morning. My grandmother was every morning present to see that I perform this kind of religiosity. I pretended always reading the prayers and

it bored me to death. As often as I could, I missed it. One morning my grandmother found out that I have fixed the holy box to my dogs forehead. She was furious and she threatened me to forbit to use the prayer box, because I committed a greatsin. She prophecited that the Lord will punish me - but nothing happened. She nearly got me an other time. Jewish Easter was at the same time with the Christian Easter. It goes without saying that in our house only Mazze was eaten and no bread. Our Christian maid however brought me secretely a piece of Christian Easter cake. My grandmother saw it and wanted to take the cake away, but I run away, she followed me but I disappeared into the nearby lavatory. She shouted: "There you may eat it ". Nevertheless I enjoyed the cake very much.

X X X X X

XX
see
page 46

Back to my uncles party: I had great fun listening to the conversations of the so called jewish elite. My uncle sat amongs them like a prince who provided the opportunity to show how clever the people of our circle was. He did not understand most of the talks, but he pretended. My teacher Sussman did not take part, he say silent, ate and drank and smiled happily. Sometimes he looked at me smiling. My parents were not present.

And this was the end of Ernestines wedding.

X X X X X

To day I am looking back in a more detached way and try to reconstruct events and facts as to understand better my environmer

I look to my family from a quite different angle; neither do I love them nor do I hate them, besides that we have lost sight of each other. The only thing I know is that I am the only one in our family with artistic and intellectual abilities and interests. However I see in every human being a problem; nearly all members of my family became petit bourgeois, some got rich, some had to struggle.

My mother's family was different. One of the members studied Mathematics and became a professor at an University and his brother studied Physics. These relatives had more understanding for me and were not against me like my father's family. ^{never} They did not live in Botosani and I saw them not very often.

X X X X X

CHAPTER VII

Now is the time to report that I have decided definitively to become a painter and to devote my studies to this career. Something quite unforeseen happened which helped me to go to Berlin and to study there. My parents and my relatives by now admired my skill but they did not think further. One day Uncle Shaje returned from a business trip to Switzerland and passed Munich. He brought 2 Photographs home for me. I was surprised because he never showed great generosity towards me. The Photographs were reproductions of two Paintings by Franz Defregger Exhibited in Munich. They caught a great sensation and my uncles business friend took him there. One painting was called "Der Salontyroler" /a displaced Tyrolean/ the other was a historical tyrolean subject. Uncle Shaje reported that the State has bought the two paintings for the Pinakotek in Munich for 50000,- Mark and this was for uncle Shaje sensational. Being asked how the paintings were painted he said, they were true to nature, the figures were real and one could almost have the impression to touch them. He looked at me and said: " You will never become a Defregger "Although you paint, do not get conceated and do not put wrong ideas into your head and do not think that your paintings are good." I know that he meant it this way because it always gave my uncle great pleasure to hurt people. He was not the person to say a good word to anyone and least to me and therefore I did not believe that he thought on me to bring me the reproductions. I thanked him and I was so excited having made up my mind to become a painter... a Painter. I realised for the first time, that

one could make a living by Painting. Fantastic... but then I remembered uncle Shaje's words: "You will never become a painter like Deffreger ". He repeated these words as often as he could, especially when he heard that I have decided to study painting.

Uncle Shaje was right: I never became a Deffreger and I realised that I could have never become a Deffreger. It is of no importance whether Deffreger was more gifted than myself. The reason why I could not paint like Deffreger is: Deffreger could be understood by people like my uncle, because both are of the same mentality. Deffreger is the artist for the Bourgeoisie. But my mentality and outlook was very different already.

There lived in Munich at the same time with Deffreger the Naturalist painter Wilhelm Leibl, a contemporary and friend of the painter Courbet. Both have created masterpieces which cannot be compared with Deffregers Paintings. But uncle Shaje never heard of him although he must have been on show at the same time and place with Deffreger. But uncle Shajes prediction was right: I never became a Deffreger. My paintings are not esteemed by the Bourgeoisie.

I studied very careful the reproductions uncle Shaje gave me. I was again aware that one can express something better with a spot then working out the details. I remember that I was especially interested in one item: a stone at the floor, which was painted by one brush stroke. Actually from the whole painting only this spot remained vivid in my memory.

X X X X X

The time came when I had to discuss my decision to study painting. I talked first to my mother and it seemed to me that she was in favour of my plan. However my father did not agree and said, that one cannot make a living by painting only, besides that I was too old. Imagine: I was 16 years old. Our family was the opinion that an artist has to start with 7 years... Why ? I cannot say.

When the family heard of my decision, everyone said something against my plans:

Uncle Shaje said:..... You will never become a Deffreger

Aunt Amalia said:..... What a peculiar profession.. to become a painter. It is no profession at all and only for rich people to kill their time.

Aunt Sara said:..... one could see how she enjoyed the fact that I asked for something impossible - she said nothing.

Cousin Regine said:.... lots of things.. all against my plan

Uncle Leon said:..... that this profession has no sense what so ever and is not a career for decent people like our family

Aunt Taube:..... the eldest sister of my father said, that she cannot understand that such things must happen in our family

Uncle Itzhock:..... the eldest brother of my father shook his head and warned me not to leave my fathers office.

But a cousin of my mother a Doctor said:

that a well trained Painter can earn a lot of money. He has studied in Vienna and did know better...

So it went on and on... and nothing was decided.

One day my father came into my room and saw a landscape which I had just finished. I took the courage to tell him what painting means to me and could he not really see how unsuited I am for any other profession. My father listened in silence but I could see that he was impressed seeing me so enthusiastic. After a while he said to me, that all this has to be thought over very carefully. However he had not the courage to act against all the members of the family. It also meant spending money. Here I must admit that I have costed my father more than the 3000 Francs which I have asked several years ago when I wanted to emigrate to Brazil. Considering the circumstances: is it not the same fantastic fact to spend money for studying painting as it was when I asked the 3000 Francs to go to Brazil ?

X X X X X

That I eventually succeeded to get permission to study in Berlin is the consequence of my uncle Shajes wording, when he introduced my cousin Fany and myself as Socialists to the Mayor of Botosani.

The story of my socialistic tendencies is long and very amusing. I was 15 years old when I got interested in the socialist movement and 17 years old when the whole family decided to get rid of me and to send me to Berlin. There was no doubt that

I was to become a danger for the whole family and for all. Even uncle Shaje persuaded my father to send me away and so did Aunt Amalia. Her husband uncle Leon was expelled due to my socialist ~~ZZZ~~ activity as he became unconsciously involved in this movement. But let me report how all this came about: after all it was something extraordinary that a Jewish boy of 16, in Botosani in 1890/91 was involved in such acts, that my family was frightened of me and therefore sent me to Berlin.

I found in the socialist programme the moral attitude confirmed for which I stood and the wider outlook for humanity fascinated me. I found my mentality confirmed and that helped me to strengthen my self-esteem. And I was thankful that all reproaches as: not attending regularly my father's office, that I am wasting my time, that I occupy myself with silly things such as painting etc. had no more any effect on me. I suffered however not being free and independent, but I lost my guilt complex.

I cannot remember how I got involved in the socialist movement. I became the co-founder of a socialist club where the members were all Christians. I was the only Jew and I was one of the zealous members - this I remember. The first who had the idea to form such a Club was a boy called Zossin. He became later a University professor. An other member Petro ~~XXXXX~~ Musoi became later the leader of a Roumanian Anarchist movement in Bucarest. And there was an other boy Alexandru Tzaran, son of a landowner, a business friend of my father who founded later in Bucarest a Publishing firm for avant gard literature and printed a daily news paper Adevarul - a leftish paper.

Zossin was the son of a peasant. Tzaran married a Jewish girl and at this time this was something extraordinary for Christians as well as for Jews. I felt equal to all members and they to me and I did not experience any antisemitism there.

I remember that we rented at the beginning 2 rooms with a veranda. The bigger room was our meetingplace the small room was for Zossin who lived there. Everything was simple and modest. There was one large table in the meeting place and chairs, not always enough and some visitors had to stand. Our foremost aim and objects were to go out and teach workers and peasants to write and to read and to explain to them what Socialism stand for. Some students from the High School joined us and later on we added a branch for girls. I succeeded to make my cousin Fany joining this movement. The girls did not dare to come to our discussions they were not free enough. From time to time the girls met at different members houses and some boys from our club went there to inform and guide the girls. Lectures from our club were repeated there, the girls reported their activities, asked questions etc. etc.

I gave a lecture there: "Marriage in a socialist society". I delivered this lecture first in our club. My lecture interested the girls very much. I said, that Marriage in a capitalistic society is nothing else than a business, the wife is only some sort of a housekeeper and one cannot call this real love. I described very carefully the manifold conflicts and as no spiritual interests are at stake no real happiness and harmony

can be the outcome. Sexual life is not lasting, I said, and only spiritual life is binding. My fantasy got wilde and I invented increadable situations and circumstances. I was then 16 years old, the girls 14/15. How interested they all were, when I explained to them that such mariages were nothingelse than Prostitution. I felt very couragious to pronounce openly the word Prostitution and this before girls. I wanted to underline that real Socialists have no false shame. Bourgeois would commit secretelly indecent things but would be ashamed to use openly words like Prostitution, divorce, adultery, rape etc. I stamped them as Hypocrites.

The girls listened breathless - they would however not dare to use such words openly, but they all admired my courage as my cousin Fany confirmed it. I did not have the same success in the club; some said in the discussion that the man has to support the family and if there is no money in form of a large dowry misery enters. The man is responsible etc. etc. I cannot remember from where I got the stimulation to deliver such a theme. I am not quite sure that I have read "Ursprung der Familie" by Engels. I only can remember that I did know that in history there was a period of the Matriarchat and that the men were by no means always head of the family.

I started to write down my lectures although in a very primitive way but I must say that my thoughts were the same as to day. Actually I have not changed very much in this respect, I have only developed. I have the same Weltanschauung to day as I had already unconsciously when I was so young only that to day

I can express myself better.

At this time I read short stories in Magazines which my mother kept, Magazines from Berlin mostly. One was called "Splinter" It was a more modern one than the wellknown one "Overland and sea" The Splinter was a smaller magazin and the editor was a man from Jassy. My mother did know him. He called himself "Neuschatz de Jassy". He came from a well-to-do family in Jassy. He published poems in which he tried to introduce to the German readers Roumanian lyrical feelings. I remember the beginning of one of his poems and I do not know how and why I remember it; perhaps that the language was used in a very free way.

" Grunes Blatt von Apricosen	Green leafs of apricots
Maedchenlippen sind wie Rosen	Lips of girls are like roses
Und die pfirsichrunden Brueste	And the apricot-round breasts
Sie erwecken das Gelueste."	They awaken lust.

I must explain for better understanding, that Roumanian folk poesy used the leafs of trees, the green leafs of cherry trees especially and this is why Neuschotz used the green leafs etc. When I was later in Berlin I visited the publishing firm and I was very disappointed. The office was in a very neglected district in Berlin in a small dirty street. Two little untidy rooms, that was the Publishing firm, old and poor, the Splinter, which impressed us all.

But I liked reading the short stories in this magazin and translated them into Roumanian. I got stimulated to write myself such short stories. I remember I wrote a story to persuade my parents to let me study painting.

The story went like this:

" a young man wanted to become a painter against the parents will. He had great difficulties to overcome, but he could not leave painting and he painted secretly. One day he ran away from home and wanted to find a place of his own where he could paint. He suffered hunger and cold and was in despair. He did not know what to do. He was so alone and he decided to commit suicide. It was winter and bitter cold and he had not eaten for two days. He entered his poor attic and was so feeble that he felt on his bed. He could not close the door, so feeble he was and he died from freezing. It was Christmas night. Everyone was happy and he died isolated... The bells were ringing. A letter was in his pocket addressed to his parents, which he has written several days before. In this letter he was forgiving his parents that they were so hard to him. But he could not leave painting.....

I found the passage extremely well described, when he came home and felt on his bed exhausted and could not close the door and the wind and the snow came into his room. I read this story to my mother and to my sister and both cried and were deeply moved. I wrote also an other story which I remember:

" A young beautiful woman was kidnapped by criminals " and later I wrote an other story:

" The husband of a young woman was a drunkard; he treated his wife very bad and she decided to leave him. Several years passed, when a young Duke visited a hotel and he was falling in love with a waitress - and this is the drunkard's wife. One day she passed in her coach a village and in the gutter lied a drunken man. She recognised in him her former husband. She smiles and the careful observer is able to recognise her happiness that she has survived these terrible days and nights. But the good observer could also see how sad she was and how full of pity she was, because after all it was her former husband. The coach passed silently away and she was relieved. Such is the way how virtue is rewarded and evil punished."

My sister, my cousin and my mother and also myself.... we all were

deeply moved.

I recited my short stories in the club because Zossin and Mushoi were interested in literature. There was a member who once visited me at home and saw some editions of the Splinter on my table. He borrowed some of them because he wanted to read the short stories. This scoundrel circulated the rumour that I had not written the stories which I read in the Club but translated them and brought them out as my own. He stamped me as a charlatan. I swore that the stories were my own work, but could not deny that I was stimulated by reading these short stories. I am not sure whether the other members believed me or not, but the boys stopped talking about this matter.

One lecture created a great sensation and controversy in the Club. A very confused discussion followed on a very low standard. The lecture was a mixture of petit bourgeois opinions and slogans and misunderstood socialistic thoughts. I remember that the lecturer was interrupted by shouts that the same lecture could be given in reactionary circles with the only difference that there he would not be interrupted and one would be in full agreement with him. The lecturer became furious and left the Club.

The walls of the Club were very dirty and one decided to wash them down. Chalk was not expensive, but the brush was. I offered to bring one from our house. There is nothing extraordinary in this story but it was for me very exciting. I had to fasten the brush over my shoulder and to walk through the streets of Botosani, I the son of the bankers Segal. I would have

refused to carry anything f.i. a basket with vegetables or a bread for the household. But on this occasion I carried the brush very proudly through the mainstreet of Botosani ^{and also} passing my fathers Office. One of the employees looked out and saw me passing by, shook his head and considered me mad.

We had in our Club workers and poor people and we tried to make them learning to read and to write. Also boys from the High school joined and our coachman was also a member. He was on very friendly terms with me and thankful. He did not understand very much ; it was for him something out of the world and I had even the feeling that he did not take us all serious. He listened but never said a word. He attended the Club regularly and he never abused my friendship. He was a decent chap. He helped me to hide my pistols. As often as possible he came to me and I explained things to him. I also incited him against my father and my uncle and encouraged him to ask for higher wages. He did not dare to do it because he was sure he would never succeed and he would risk to be sacked. But he listened with great attention to the "music of the future " and ^{he thought} who will tell, perhaps one day he will be equal with the boss and he would not have to work so hard. I encouraged him each time to revolt and he always promised to do it next. It never came to it.

Sometimes this coachman, Jordacke was his name , came to meet me at night, as I had a separate room in the neighbours house. I was already in bed and he was sitting on my bed and listened what I told him. One night he knocked at my window and ^{let} let him in. As usual we discussed problems, when suddenly there was a knock

at the door. It was my mother who wanted to see whether my brother and myself were asleep. I did not open immediately, because Jordacke had to hide under my bed. I asked my mother to wait, pretending that I am in mids of my washing. When I opened the door my mother looked around with great suspicion; she did not say anything and left. I remember how frightened we both were, Jordacke and myself. My brother was fast asleep and I was happy that nothing came out - more for Jordackes sake then for myself. But later on it came out that I had incited Jordacke to ask higher wages and Aunt Sara could not understand how I could do so stupid things. She told everybody: 'Arthur has plotted with the coachman against his own father... Imagine...!'

X X X X X

CHAPTER VIII

I do not know whether the Authorities heard of our Club and our activities. For the time we were left in peace, but not for long time.

The 1st of May was due and we decided to celebrate this day. It was suggested to organise a Procession, a kind of Demonstration. A manifesto should be printed and fixed on main walls. Botosani should see for the first time a 1st May demonstration. We composed the wording of the Manifesto:

WORKERS OF ALL COUNTRIES .. UNITE.

so it started. We had to find a printer and I recommended my uncle Leon, the husband of Aunt Amalia, who had a papershop and a printing office. Uncle Leon was an original in our family. He was very witty, humouous and made all sort of jokes of the whole family. He was no intellectual but in a way peculiar. He could be full of irony without being angry. He could make caricatures of all members of the family. Most of his jokes dealt with Aunt Amalia. He was on the one side frightened of her otherwise he could not miss her, because she was very active and had an outspoken business mind. They had no children and cousin Regine lived with them.

It happened that uncle Leon was on bad terms with the editor of the daily Newspaper "The voice of Botoșany". The reason was that this editor has stopped giving uncle Leon further orders. Uncle Leon on the other hand did not like the Chauvinism of this editor who also had antisemitic tendencies. In the end they hated

each other and uncle Leon always thought how he could anger him. He heard of our Club and although he did not know what it is all about, he understand only that a political action was involved against the editor ~~mentioned above~~ mentioned before.. He was pleased to understand that we wanted to act against this man and his paper "The voice of Botosani" He offered to print our own Newspaper and the Manifesto without any payment. He also made us a present with the paper ~~without pay.~~

One can see how little people were informed what is going on. If uncle Leon would have known, he would have certainly turned against us. Perhaps he may have thought that the wording of the Manifesto was silly; he only wanted to anger the Editor. And so the Manifesto was printed and we fixed it on the most important walls several days before the 1st of May.

Meanwhile the Police realised what Socialism is and they removed immediately the Posters. We all were furious and considered what we could do to advertise the demonstration. I had a brainwave, but I could not foresee the consequences. I shudder looking back: I could have ruined the existence of my father and our family. I cannot reconstruct what made me doing what I did: I remember what I thought: why must the Police ^{interfere} in our plans and arrangements? I did not think on the consequences. If I did not get immediately what I wanted, I was fighting for it, not with brutal weapons and not with well thought out tactic. It was always more a passive battle and it seems to me that fate fought for me. I went through life as a dreamer, as a stranger and I am really surprised that nothing has happened to me. And this is

what I did:

I went home home with the removed posters and fixed them inside of my windows in order that the police would not be able to pull them down and that the bypassers could notice the posters. I enjoyed my plan to conteract the Police's intention. I informed the members of the Club accordingly and all thought that it was a brillant idea.

I was in the Club, when suddenly my cousin Leon entered and told me to come immediately home, that I have done " a fine thing ": two policemen are posted before our houses and nobody is allowed to enter or to leave and there is a big crowd before the house to wait and see what will happen.

I went home. On the way I had the feeling that my brains stopped working. I came nearer to the house and I saw the crowd. People were standing on both sides and I had to go through and people looked at me and their eyes pierced through me like an arrow. I pulled myself together and did not look neither right nor left. Suddenly I became calm so as if I had nothing to do with all this. I saw the policeman standing before the Entrance to our house. I was not allowed to pass. I saw the policeman standing before my window and I had the desire to pull the Manifesto down. As the police did not let me pass I went through a side street into our courtyard and then over a wall and an other passage and reached my room. I removed the poster. But strange enough I cannot remember what happened afterwards. My mind is completely blanc.

My parents and my relatives were terrible upset. My uncle Bernhard from Jassy was called and I had to go with him by coach to his countryplace. But that I remember: I took great care to take my paints with me.

For the next time I remained at my uncles house. I painted there all day. I remember that I painted a landscape: a small pond with ducks and I observed with great intensity the colours of the ducks... but again I was not satisfied with the result.

Uncle Bernhard did not talk with me about the Manifesto affair and he did not reproach me either. I enjoyed - strange enough several days in peace without thinking back to the last days. ~~I remained several days in the country.~~ I had the meals together with my uncle Bernhard in the landowners house, who was a business friend of my father. They all were kind and friendly to me, but I think they considered me odd and somewhat mad.

I returned home after a weeks time. My mother told me that the situation has become very dangerous for my father and for uncle Shaje. One wanted to expel them because they were blamed to have known the facts and that my cousin Fany and myself were Socialists with their consent. I said to my mother: "if anyone must be blamed, then it is uncle Shaje, because he was so stupid to introduce us to the Mayor at Ernestines wedding as Socialists."

It has cost ^{ed} my father a lot of money to prevent the expulsion. But uncle Leon who has printed the Manifesto was expelled and Aunt Amalia was very unhappy. Uncle Leon was gone to Czernovitz a boarder town of Austria-Roumania and had a good time there. He always wanted

to go there as he heart of the gay life there. Aunt Amalia had a very difficult time as she had to look after the business and had to support uncle Leon in Czernovitz where he enjoyed life tremendously. It has taken nearly $\frac{1}{2}$ year until Aunt Amalia succeeded to get permission for uncle Leon to return to Botosani.

X X X X X

CHAPTER IX

It was now decided that I should go to Berlin to be trained as a painter, but it took several weeks until I could leave. I did not attend my fathers office after the Manifesto affair and painted at home. One day I was called to my fathers office someone wanted to see me. I met there a friend of my father, a liquidator who came to visit the bank. This gentleman told me when I arrived at the office that he just heart that through my socialistic tendencies I have caused great harm to my father and to my family. He was asked by my father to tell me his opinion as he was considered a man of the world with good knowledge of what Socialism stands for. He informed me first that there was such a movement in Germany but the Chancellor Bismarck has published a law declaring every Socialist an enemy of the state and therefore dangerous. Such a person must be punished and imprisoned. He advised me not to mix with such sort of people; after all he said I am much too young and still dependent financially of my parents and therefore he considered it wrong to do something against my fathers will. If I would be financially independent, I could do what I liked, because I would be responsible myself. I nearly have ruined my father and my uncle with this stupid Manifesto.

I listened and said, that with my best intentions I am not able to share his views. Thoughts are free and one cannot forbid a person to think. Although I am dependent from my father, I have the right to be a human being. The parents have not the right to force their children to something they do not want to do.

Many tragedies occur when children submit to the will of their parents; in the end they are dissatisfied with their profession which they followed to please the parents. They were not given a chance to develop their own abilities. They never had real pleasure nor satisfaction nor success. The same fate awaits the girls. They get married to someone they do not know, they do not love, they do not understand and such a marriage cannot be called a happy one.

My parents and my uncle looked at me with surprise. It seemed to all of them incredible that a boy of 16 $\frac{1}{2}$ dared to talk this way. They all were speechless. Uncle Shaje was the first to break the silence. He asked me what I know about marriages and of women. I informed him that I had delivered a lecture on this subject. The title was "Marriage in the capitalistic society". They looked at me with big eyes open mouthed. "Capitalistic society? What does it mean? Never heard before".....

I turned away and said: "Had I known you all wanted to talk to me about this matter, I would not have come..." and went out of the office.

This was the end. After this affair it was high time to let me go to Berlin before something unpleasant may occur.

Before I come to this, I must report that the May Demonstration took place nevertheless. Never had the people of Botosani seen such a thing. The march started from the Club House through the main streets. The first marcher carried a red flag on which was written: "Workers of all countries unite". The

Police did not interfere as it was so new to them and also perhaps they did not know what to do. They were taken by surprise. I heard that Zossin, Mushoi and Tzaran were called to the Police and were imprisoned for several hours. I was against my will abducted into the country as my father was frightened. For a long time Tzarans father could not forgive me that I run away whereas his son was called to the Police. It was of no use to explain to him that it was against my free will and whenever he saw me he reproached me.

The time of my departure came nearer. My mother asked her sisters husband, uncle Sigmund, in Berlin to look after me and that perhaps arrangements could be made to live in his house. My aunt Mathide his wife died some time ago and he was now to engage a housekeeper to look after the family. My mother sent him several drawings and paintings with the view to show them to the Director of an Academy and have an opinion. The Director gave the verdict saying that the drawings were technically promising but before giving a final judgement he considered it advisable to join for some time the Painting school. After all I got a certificate "technical promising." My father was impressed and my mother very pleased.

But how bourgeois people are: ^{my parents} they came after careful consideration - as they put it - to the conclusion that I should not start with Painting lessons, but attend a commercial school and to complete my language studies with the further view to enter an office. I had no choice... but this plan gave me the

possibility to leave Botosani and to go to Berlin. A cousin of mine, David Wasserman, a boy of my age lived also in Berlin and visited a college there and so I looked forward to meet him and had company.

I had to travel to Jassy because I could not get a Roumanian Passport as I was underage or may be for another reason. My uncle Ignatz was supposed to provide me with an Austrian passport, which made me on paper an Austrian citizen. All my thoughts were turned to Berlin and to Painting and I remember that I bought in Jassy a reproduction of the reclining Venus by Tizian. On a visit to cousin Ernestine, her husband saw the reproduction and said to my mother: Considering that Arthur spent his money for such things instead of buying sweets, Arthur is not so bad, there must be something in him, hidden away from us. " Edward, the uneducated man was one of the very few who had trust in me.... what an irony.

I cannot remember how my farewell was. I cannot even say how the journey was. But when I passed the Roumanian frontier, I felt a new human being. In Roumania I was a Paria, a Jew, a second rate personality. I smelled for the first time Fresh Air. I will never forget this sensation.

I arrived in Berlin August the 2nd 1892 at 8 p.m. at the station Friedrich Strasse. Uncle Sigmund was supposed to wait there for me, but he was not at the station. I was by no means afraid of so many people. I was excited and impressed. I, the 17 years old boy from Botosani has come to Berlin.

I collected my luggage and took a coach. I told the coachman to bring me to a Hotel near Sebastian Strasse, where my uncle Sigmund was living. He brought ~~XX~~ me to a so called Hotel which was a Pub with some sleeping accomodations. I ordered a beer and 2 Postcards, one to write to my uncle, the other to David Wasserman, my cousin. Then I went to sleep. The room was more then modest; the walls were decorated with flowerd paper. I have not seen such walls, because in Botosani the walls were whitewashed with paterns on it. The bed was high and I had to climb into it and instead of an iderdown, I had a featherbed. B ut everything was a great novelty to me.

The next morning I went to my uncle. It was a sunday and I fe~~u~~ found him in his flat. He said that no telegram has reached him, otherwise he would have come to the station.

This was my first day in Berlin. It is not my intention to report my stay in Berlin and the new life that started for me; this I will describe in the following parts.

Here I am at ^{the end of} ~~the first~~ part: my Youthhood in Roumania. In the second part I will describe my training as a Painter. But I have to complete my memories from Roumania and I wish to devote several pages to my 3 dogs who played a great role in my childhood till the day of my departure to Berlin, and also when I came home on holidays from Berlin 2 years later. I would like to put a monument to my best friends and their fidelity during my boyhood and they will remain in my memory till I die.

X X X X X

TO MY DOGS .

I had three dogs. One was a longhairy peasant dog. He was black all over, except of one white spot. He was born the same day I was born and I got him later as a present. I gave him the name Zigan. He lived 12 years with us and one day he disappeared. Zigan was like an introverted human being and very clever to get accustomed to the necessities of life. He lived a mysterious life. One day he was there, the next day he disappeared. I never was able to find out his hidingplaces. He was very attached to me and showed it to me, and when I stroked him he looked thankful up to me. I think that he walked through life like a creature who fulfilled his fate and his task. Zigan was really a special dog. He was able to climb up the ladder to the loft and through the pigeonholes on to the roof. The roof was covered with tin and painted red. There was the place where Zigan sunbathed, because the roof was warm in wintertime. One day he came up when the roof was covered with snow. Zigan was sliding down non stop. He reached the gutter and was in great danger to fall down. I was terrible excited. I wanted to spread out a carpet through the pigeonholes, but my father did not allow this. I could do nothing but to wait and see how Zigan desperately tried to hold on to the gutter and to reach the hole, but he did not succeed and fell down. He did not hurt himself as the snow in the courtyard was high up. How happy I was and how relieved.

I gave my second dog the name Hector. Hector was made a present to uncle Shaje. He was 2 years old and full of flies.

Uncle Shaje bathed him singlehanded and he told us that Hector was a hunting dog and comes from a first class breeding in Vienna and that Hector was a very expensive dog. This is the reason why uncle Shaje bathed him ; Hector had monetary value. Soon however he lost interest in Hector and therefore I got Hector as a present. Hector was a short hairy hunting dog with long ears. He was very alive and always ready for every kind of Misship. Quite different from Zigan. I loved both dogs equally.

The third dog got the name Garonne. He was a peasant dog with a shaggy skin. One day he appeared in our courtyard - a pitiful creature, shy, nervous and thin to his bones and terrible neglected. He did not dare to come near me and when I tried to encourage him to come to me he turned backwards and was very frightened. His eyes looked at me as if he wanted to say: Have pity with me. I was then 11 years old but I cannot forget his expression. I went into the kitchen and gave him some bread. He swalled it in one go and looked at me. I gave him more. Then he went away and found a place near the street. There he remained, but little by little he became more confident and with the time he lost his fear. I thought of a name for him. At that time I learned in Geography the name of the rivers in France. The name Garonne pleased me and so I gave him this name and Garonne was a good dog, sincere and thankful. He got more and more familiar with me and he started barking when somebody came near our house. He was first frightened of Hector and Zigan but soon they became good friends. Everyday after dinner I collected the left over food and went to the courtyard calling; Zigan, Hector, Garonne, and they all came like a shot.

Everyone got the same portion. Sometimes they became impatient because it took a while to equal the portions. Afterwards I played with them, throwing myself on the grass and all 3 dogs came over me and we all rolled together along the grass. They barked out of pleasure. We loved each other very much.

The inhabitants of our houses however did not like the dogs and they had to suffer; they were beaten up and stones were thrown at them etc. etc. nobody thought to give them some food. Uncle Shaje was the worst of all. He maltreated the poor things with a stick when ever a dog came in his way. Hector became lame, when he was once beaten up. I will never forget this and I will never forgive my uncle for this.

X X X X X

When I came home on holiday the first time, Hector came to me and wagged his tale. When my grandmother saw it, she was so moved that she brought out a plate of milk for Hector. Uncle Shaje stood nearby and said: Actually you have to thank me because I was the one who kept him so long. I had in mind to ask the dog catcher to take him away, but I kept him for you.... I was furious and told him that civilised societies care for animals and protect them and people are persecuted if they are cruel to animals. In Berlin and elsewhere dogs and cats are kept in rooms and they are looked after and there exists societies who provide breeding places and cultivate races. They are sent to exhibitions and get prices. There are no dog catchers. During my talk Hector was lying on my feet and it just happened that

the dog catcher passed by . I called him in and I took Hector my dear Hector, in my arms and handed him out to the man. Hector was quite and let it happen. I considered this the best way for him because I was sure, he would suffer till the bitter end when I would not be there and I wanted to spare him and me the tragedy. Uncle Shaje listened in silence and my grandmother was very moved. She has seen for the first time that dogs have a soul and feelings and can also remember. She never thought of this.

And so ended the life of Hector through me by giving him away to the dog catcher. I considered it a salvation for him. But I will never forget how he came to me and waggled his tale. He was so thin like a skeleton - Hector the race dog, Hector the expensive dog and whom uncle Shaje bathed singlehanded.

The dog catcher played a big role during my childhood. I got nightmares and shocks and I hated him and his red cart in which the poor dogs were thrown. He gave them a nock on the head to make them unconscious. Inside the cart were more dogs some already conscious, looking out of the cart, despair in their eyes. And I could read in those eyes. I will not forget when one day a dog took refuge in the entrance to our courtyard but uncle Shaje interfered by stopping the passage. I was then a small boy and had not the courage to prevent uncle Shaje doing this. I saw then that the dog catcher caught the dog and the dog disgraced himself in the corridor, despair in his eyes. I hated uncle Shaje deeply. I hated of course the dog catcher and when I heart him passing by ringing the bell, I always

called my dogs inside the house. I threatened him should he ever dare to take one of my dogs, but what ^{was} my thread to him? the thread of a child... The red coach with the iron bars, the dogs looking out desperately.... this nightmare followed me through years...

I will close these episodes with an other one:

Some years later, when I was on my way to Paris after having passed my holidays in Botosani, I was sitting happily in the coach, looking forward to go to Paris, when the dog catcher just passed by. He had caught a dog and had suffocated the poor creature with the loof. I saw how brutal he did it and I trembled out of horror. I on the way to Paris and this poor creature torched. It was a great shock to me.... and I wanted to escape... but where? .. I helped myself by thinking that I am leaving this sinister town, this sad milieu of mine and going to save myself... to Paris, to the light, to the spiritual life, to a progressive outlook for my future. I was thankful that providence has treated me so beneficial and I was also depressed that fate makes so many differences which seems to me so often unjust.

My memories remained for all time precious to me and Zigan Hector and Garonne are alive with me for ever.

I could write more about my dogs who played such an important role in my childhood. I do not know anything about Zigans and Garonne's death. They disappeared simply one day. Have they also ended in the red cart? I do not know and I do not want to know.

It is better so. Good and faithful friends should really die this way. One should not know when and how and where they died. One day one hears: this or an other is no more alive... one sighs and one thinks: in this respect we all are equals.

Hector's death was the most tragic because I know how it happened. Who can tell whether Zigan and Garonne did not suffer more ? The best is not to know.

X X X X X

London 1939.

Arthur Segal.

AR 7105

Arthur Segal Collection

543/3

2/3

Erinnerungen - Recollections
Folder IV 253 pages
handwritten

Starts with recollection at age 3
Mentions a different city, visiting grand-
mother. Other relatives. Personal events
Indulges in philosophical ruminations
at the very outset - Giants - fairy
tales, children's games - very detailed
childhood recollections. Change in his
father's attitude towards him. Schooling.
Main interest in gym and history
His mother wanted him to study medicine
School friends. Describes himself as a
dreamer. Recollects his feeling of being unworthy
as compared to school friends. Mentions
what books (adventures he read, Bow and
arrow games; also pistol shooting
on page 36, he mentions that he became
a painter and wrote. Mentions his love
for hunting. Furnished (beaten) by his
father who warned him against repeating
his hunting expeditions. Apparently psycho-
logical problems appear - Dropped out of school
Grouping in fresh in art. Wished to live
alone. (It follows from several references
that he lived in Rumania)
(NB - I did not study or review all
of the parts in this lengthy memoir.)

Sicherlich war ich damals nicht mehr als 3 Jahre
 alt. Meine Mutter und ich waren zu Besuch bei mei-
 ner Grossmutter die in einer anderen Stadt wohnte.
 Es war im Sommer und sehr heiss. Nach dem Essen
 musste ich schlafen und wurde auf einem ^{mit} grünen
 Sofa ^{belegt} ^{mit} weissen Kissen an dem rötlich-
 braunem Holzstuhl festgemacht war. Ich erinnere
 mich noch ganz genau daran - sowohl an den dunkel
 grünen Beige als wie an das rötlich braune Holz als
 auch an den weissen Kissen der Mägel da ich mir
 Mühe gab die Nägel abzumachen und auch manche
 abmachen konnte - Ich wurde mit einem Moskitonez
 zudeckt und das Zimmer wurde dunkel gemacht
 damit ich von den Fliegen nicht ^{etwas} ^{gelesen} ^{solle}.
 Aber meistens konnte ich nicht einschlafen und lag
 mit wachen Augen - Was ich dabei dachte weiss ich
 nichts mehr - Ich weiss aber dass ich die Türe
 des Zimmers aufrechen empfand dass ich aber nicht gehen
 las. Meine Mutter oder meine Grossmutter kam oft
 ganz leise ins Zimmer um nachzusehen ob ich schlief.
 Wenn ich sie kommen hörte machte ich die Augen
 zu so dass sie glaubten ich schlief - Manchmal
 schlief ich nach einer Weile tatsächlich ein aber
 wurde ich ohne geschlafen zu haben vom Sofa geholt -
 Aber dass ich nicht geschlafen habe wusste weder meine
 Mutter noch meine Grossmutter. Einmal während
 ich noch auf dem Sofa lag kam meine Mutter herein
 und ich sah ganz deutlich dass sie drei Beine hatte -
 Das dritte Bein war in der Mitte der anderen zwei -
 Ich sah es so deutlich dass ich als ich aufstand mei-
 ner Mutter sagte sie tolle mir das dritte Bein zeigen.
 Sie war ganz erstaunt darüber und sagte dass sie
 nur zwei Beine hätte wie jeder Mensch. Ich aber bestand
 darauf dass ich drei Beine gesehen hätte als sie ins
 Zimmer kam um zu sehen ob ich schlief. Die Gross-
 mutter lachte als sie es hörte und versprach mir
 dass die Mutter mir das dritte Bein zeigen
 wird wenn ich brav sein werde und alles

2
essen werde und schlafen werde und nicht weine.
Ich versprach es aber jedes mal wurde mir gesagt
dass ich noch nicht genug brav gewesen war.
Die Wohnung der Grossmutter lag an der Hinterseite
eines grossen Hofes der nachherum durch Häuser
abgeschlossen war. Die Häuser die zur Strasse
gehören waren höher und ich hörte von den Kindern
von diesen Häusern als von reichen Kindern sprechen.
Die Wohnung der Grossmutter lag hochparterre. Ich
erinnere mich genau dass eine Treppe vom Hofe
hinan führte - Es war keine hohe Treppe aber
sie war breit und hatte breite Stufen - Man sass
auf diese Stufen am Nachmittage denn da war
Schatten und es war kühl. Der Hof aber lag in
Sonne - Die Grossmutter erlaubte mir nicht in den
Hof zu gehen der Sonne wegen - Wenn es Regen abregnete
war da durfte ich im Hof spielen denn da war es
kühl und schattig. Es waren viele Kinder die im
Hof spielten - Kinder die in den anderen Häusern
die den Hof umgeben wohnten. ~~Einmal~~ Ein
mal am späten Nachmittage spielte ich im Hof und da
wurde ich von einem Prathahn aufgegriffen und gelitten.
Ich schrie fürchterlich und die Grossmutter holte mich
herauf. Ich weinte und konnte mich nicht beruhigen.
Sie brachte die Grossmutter einen Teller auf dem
geschmittenen weissen Fleisch war. Heute weiss ich dass
es Hühnerbrust gewesen ist. Ich wollte nicht essen. Sie
zeigte mir die Grossmutter dass das Fleisch schwarzen
Pünktchen überdeckt war - Heute weiss ich dass es
schwarzer Pfeffer gewesen ist. Und sie sagte mir
dass das das Fleisch vom Prathahn sei, denn Prathahn
Fleisch habe schwarze Pünktchen. Und ich ass das Fleisch
und beruhigte mich und dann wurde ich schlafen
gelegt. Ob ich was geträumt habe weiss ich nicht - aber
ich weiss dass es einen starken Eindruck auf mich gemacht
habe und dass ich von da ab Angst habe in den
Hof zu gehen - Ich erinnere mich auch dass ich
mit dem Dienstmädchen einmal Papierer geschickt
wurde und dass ich an einem Kasten vorbei kam
wo ich im Fenster Pötschen und sonstige Spielzeuge

sah und dass ich eine Patsche haben wollte - Da
 mir eine solche nicht gekauft wurde begann ich zu
 weinen und warf mich auf die Straße in den Staub.
 Ein und beschmutzte meinen hellen Anzug - Das Dien-
 stmädchen hatte es schwer mich zum Gesied zu bewegen.
 Der Kadenbesitzer der an der Tür des Kadens stand wollte
 mir die Patsche nicht geben. Ich erinnere mich ganz ge-
 nau dass es mir völlig unverständlich war das ein
 grosser Mensch einem Kinde nicht eine Patsche geben
 sollte - Eine dunkle Ahnung dass es auch andere Men-
 schen gebe stieg mir auf - Menschen die nicht wie die
 Mutter oder die Grossmutter sind und denen es gleich-
 gültig ist ob ich was haben möchte und ob ich weine.
 Das sind meine frühesten Erinnerungen. Eine spätere
 Erinnerung war folgende: Ich war zuhause bei meinem
 Vater. Mein Vater bewohnte zusammen mit seinem
 Bruder und dessen Familie und mit meiner Grossmutter
 väterlicherseits einen Hauskomplex bestehend aus
 drei Häusern die einen grossen Hof umschlossen und am
 Ende des Hofes waren Stallungen für Pferde und Magazine
 und Speicher aus Holz - Beide Familien führten zusam-
 men Wirtschaft. Eine Woche kochte die Frau meines
 Onkels, die andere Woche kochte meine Mutter
 und man ass zusammen. - Eines Abends nach dem
 Essen unterhielt sich mein Onkel mit mir und meine
 Antworten gefielen ihm so sehr dass er mich sehr
 lobte und er war sehr gut zu mir - Den ganzen
 Abend machte er Spass mit mir und alle
 lachten und amüsierten sich über meine klä-
 ren Antworten. Im anderen Tag hörte ich wie
 meinem Mutter meinem Vater sagte dass die Tante
 die Frau meines Onkels während am Hof war
 weil er den ganzen Abend sich nur mit mir un-
 terhalten hätte so dass seine Kinder ganz vernach-
 lässigt waren. Meine Mutter sagte dass die Tante
 sehr neidisch sei und es wäre überhaupt besser
 wenn man getrennte Wirtschaften führen würde
 denn dem Onkel schmeckt das Essen das sie
 kocht besser als das Essen das seine Frau kocht

4
und da hat sie schon längst beobachtet wie
neidisch und eifersüchtig sie sei. Wenn ihr Mann
beim Essen sagt dass die Suppe fabelhaft sei
und besser als seine Frau sie Kochen kann
dann wird seine Frau ganz Bleich und antwor-
tet nicht - und ihr meiner Mutter sei das sehr
unangenehm und sie wisse per se wie die sich
verhalten soll. Es sei also viel besser wenn jeder
für sich die Wirtschaft führt. Und so kam es auch.
Das blieb mir in Gedächtniss und beschäftigte
mich sehr. Ich konnte nicht verstehen dass die
Tante meiner Mutter gegenüber so hässlich war.
Ich konnte mir gar nicht vorstellen dass man
mir und meinen Eltern gegenüber unnett sein
sollte - Allmählich begann es in mir zu dämmern
dass es auch andere Menschen gäbe und dass man
nicht überall auf Güte und Freundlichkeit rechnen
kann - Ich will erst alle meine Erinnerungen
berichten ehe ich über andere Dinge schreibe. Eine
andere Erinnerung aus früherer Zeit ist dass ich
durch meinen Onkel eine neue Zittäuschung be-
züglich der Menschen erlebte. Es machte auf
mich einen ungeheuren Eindruck und bis zu
späterer Zeit konnte ich darüber nicht hinwegkom-
men. Ich hatte eine neue Kravatte die meinem
Onkel sehr gefiel und er machte mir den Vorschlag
mit ihm zu tauschen - Die Kravatte die er mir
geben wollte gefiel mir zwar auch - es war eine
hellbraune Kravatte mit kleinen dunkelbraunen Karos. Der
Onkel rief sie mir in allen Tonarten - Ich war
aber nicht entschlossen denn meine Kravatte gefiel
mir ebenfalls. Es war eine Kravatte mit dunkel
blauen Streifen auf kupferbraunem Hintergrund, und
sah dekorativer aus als die Kravatte meines Onkels.
Der Onkel liess nicht locker und endlich entschloss
ich mich zum Tausch. Aber kaum hatte ich seine
Kravatte hat es mir leid denn ich entdeckte

dass seine Kravatte alt war ein wenig beschmutzt
 und sogar gerissen. Ich zeigte dem Onkel das
 und verlangte meine Kravatte zurück - da mei-
 ne ganz neu und sauber war. Aber der Onkel
 wollte davon nichts wissen. Mein sagte er. Ich
 würde den Tausch rückgängig machen aber du musst
 eine Rektion haben. Es war dein Fehler dass du mei-
 ne Kravatte nicht erst dir angesehen hast - Du hast
 die Tafe in den Sack gesteckt. Und das ist für
 das Leben unklug - Du musst dich genau orien-
 tieren über das was du einhandelt. Ich konnte da-
 rauf nichts erwidern und musste die verbrauchte
 Kravatte tragen und war sehr unglücklich darüber.
 Ich dachte über diesen Vorfall lange nach und konnte
 nicht verstehen dass man sich so verhalten muss
 man nicht betrogen zu werden. Warum wird man
 betrogen prop ich mich. Der Onkel hat mich betrogen
 denn er sagte dass seine Kravatte alt war und
 dass meine neu ist. Er wusste folglich dass er
 nur etwas gibt was minderwertig ist und dass
 er dafür etwas bekommt das mehr wert hat -
 Ich fand das sehr hässlich und böse und konnte
 es gar nicht begreifen dass so etwas möglich sei - Ich
 dachte das jeder Mensch hat zu dem anderen
 sein müsste so wie auch ich zu jedem war -
 Langsam entwickelte sich in mir die Meinung
 dass die Menschen böse sind und dass man
 nicht jeden Vertrauen darf. Ich wurde ängstlich und
 scheu, denn ich fürchte dass ich mich nicht wehren
 kann und dass ich spölich immer den Kürzeren
 ziehen werde. Ich begann die Menschen zu fürchten.
 aber ich glaube nicht dass dieser Vorfall mit meinem
 Onkel allein den Anlass zu meiner Schüchternheit
 gab. Es kamen noch viele andere Gründe hinzu die
 im Verlauf der Erzählung meines Lebens sich zeigen
 werden - Aber jetzt keine neue Erinnerung die ähnlich
 wie die Erfahrung mit meinem Onkel mich das Vertrauen

Zu den Menschen erschütterte - Ich bemerke dass
 ich diese Erinnerungen nicht chronologisch geord-
 net erzähle - Ich will ja nicht eine genaue
 Festpunkte meiner Entwicklung und meines Lebens
 setzen sondern ich will Erinnerungen aus meinem
 Leben schreiben - Wenn dabei eine Charakterisie-
 rung der Zeit des Milieus der Personen darunter
 kommen wird so gerichte das nicht weil ich mir
 das als Aufgabe gestellt habe sondern weil die
 Erinnerungen ein Bild auf alle diese Dinge
 werfen werden - Immerhin sind diese Erinnerun-
 gen nicht so durcheinander dass ich Dinge die
 viele Jahre früher gehören später und andere die Jahre
 später gehören zuerst erzähle - Ich kann sie das
 nicht genau zeitlich ordnen - Als dieses was ich
 jetzt erzählen will passierte da war ich vielleicht
 11 od. 12 Jahre vielleicht 4 od. 5 Jahre nach dem Er-
 lebnis mit der Kravatte - Wir jungen in diesem
 Alter spielten mit Drachen. Ich war ein Drachennis-
 ter sowohl in Fabrizieren als auch in der Technik
 die Drachen fliegen zu lassen und zu dirigieren - Mei-
 ne Drachen waren besser als die der Anderen jun-
 gen. Dies riefes entstand ein Streit zwischen
 uns. Ich behauptete dass meine Drachen besser
 sei als diejenigen eines großen starken jungen
 der sonst unter uns wegen seiner Stärke und sei-
 ner Rücksichtslosigkeit im Hauen geachtet war.
 Er schlug ganz wild um sich und traf so es gerade
 bei - Er war ihm sehr übelst er die Nase blut-
 te schlug oder mit den Fäusten in die Augen
 trat - Aber eben dann hatte er große Kräfte -
 Es entstand eine Partei für mich und für ihn. Da
 machte einer den Vorschlag wir beide sollten einen
 Drachenkampf in der Luft anführen und da wird
 sich zeigen wer ein größerer Meister sei - Wir
 nahmen an und fabrizierten extra für diesen

7

Kampf neue Drachen. Wir machten sie sehr gross und aus bestem Material - festem Papier und starke Schindlrippen. Mein Drache war die Hälfte Blau und die Hälfte Rot - Sein Drache war dunkelblau. Ich erinnere mich genau dass es ein windünstiger Tag war als wir die Drachen aufsteigen liessen. Der Kampf bestand darin dass jeder von uns es versuchte an den Drachen des Anderen mit dem eigenen heranzukommen und mit der Schnur den Schwanz des Anderen zu fangen so dass der gefangene Drache sich in die Schnur des Siegers wickelte und nicht mehr loskommen konnte - Damit aber war der Kampf nicht beendet - denn jetzt begann man so schnell als möglich an der Schnur zu ziehen - so dass derjenige der schneller ziehen konnte seinen Drachen und mit ihm auch diejenigen des Feindes zu sich herunter brachte und so den Drachen des Feindes gefangen nahm. Es gelang mir den Drachen des Feindes an den Schwanz zu fangen so dass ich in dieser Beziehung den ersten Sieg errungen hatte. Und nun begannen wir so schnell als möglich die Drachen herunter zu ziehen. Selbstverständlich dass derjenige im Vorteil war der schneller ziehen konnte und der weniger Schnur zu ziehen hatte d. h. dessen Drachen näher war - Aber auch derjenige der der grössere Arme war im Vorteil denn er konnte grössere Teile der Schnur auf einmal herunterziehen. Obwohl der Andere grössere Arme hatte, war ich dadurch im Vorteil weil die Drachen näher zu mir waren als zu ihm - Wir zogen und wir waren sehr aufgeregt. Es schien als ob ich der Sieger sein werde. Immer näher und näher hatte ich die Drachen - es war bald sicher dass ich den Kampf gewinnen werde - Da kam zu mir ein langer Maagerer Junge und bot mir seine Hilfe an. Komm ich will dir helfen sagte er ich habe

8
Längere Arme und Lärm der Mitter gingen als da
In meiner Aufregung verlor ich den Kopf und liess
mich beeinflussen. Ich hatte zwar ein unangeneh-
mes Gefühl aber ich hatte nicht die Kraft mich zu
sagen. Ich war andererseits überzeugt dass er mir
seine Hilfe angeboten hatte und hätte mich geschämt
es ihm abzuschlagen. Er begann zuerst sehr rasch
zu ziehen - aber bald hörte er auf und machte
eine Pause - Während dieser Zeit hatte der Andere
den Vorteil das Verlorene einzuklopfen. Ich war
ganz erstaunt dass der Helfer die Pause macht
und sagte ihm ganz einfach er müsse sich bee-
ilen - Mein sagte der Helfer wenn man zu schnell
zieht dann kann die Sehne reißen und dann
hast du verloren. Dieser Einwand beachtete mir nur
zum Teil ein - da er aber wieder ausgehen liess
mir zichen schrie ich - Mein Herr sollte ganz auf-
gepast dem ich sah dass der Andere Benutzung
den Nachteil in dem er sich vorher befand über-
wunden hatte - Er hatte weniger Sehne zu zie-
hen als ich die Drachen waren mehr in sei-
ner Nähe gekommen - Ich schrie meinem Hel-
fer er solle es rascher machen - aber gerade
das Gegenteil erreichte ich - Ich wollte die Sehne
ihm aus der Hand nehmen aber er gab sie
nicht - Ich schrie was ich konnte - Der Helfer aber
kaltblütig machte eine weitere Pause und um-
deutend indem er mir Misstrauen vorwarf.
Da war ich wiederum geschlagen - Ich schämte
mich ihm der mir doch helfen wollte schämt
zu haben - und liess ihm gewähren. Mehr
und mehr kam der Helfer im Vorteil bald
war mein Drache nicht mehr zu retten er
war dem Feuer schon so nahe dass nur ein
Wunder noch Rettung bringen konnte. Ich
war ganz im Schwitz vor Aufregung gesetzt.

Ich schrieb den Jungen an und verlangte die
 Schwur doch, er wolle sie mir nicht geben -
 Du kannst ja doch nicht so schnell ziehen wie ich
 sagte, er und dann ist nichts mehr zu machen.
 Dabei beilte er sich nicht - Du ziehst ja doch
 gar nicht schnell sagte ich - Doch sagte er und
 begann schneller zu ziehen - Aber es war zu
 spät der Gegner hatte bereits meinen Dracken -
 Was in mir vorging das kann ich nicht so einfach
 sagen. Ich war ganz erschlagen - Weniger weil
 ich den Dracken verloren hatte sondern weil
 ich es nicht fassen konnte dass Menschen so nie-
 derträchtig / so schmutzig im Charakter sein können -
 Es wurde mir sehr bald klar dass der Junge der
 mir helfen sollte unter einer Decke mit meinem
 Gegner stand. Das gemeine Lächeln mit dem
 er mich verließ und zum Anderen lief bewies
 mir dass meine Annahme richtig sei. Soll wie der-
 art unglücklich derart verlassen dass ich nicht
 einmal weinen konnte - Es konnte mir nicht in
 den Kopf dass so Etwas möglich sei - Wochen und
 Monate lang verließ mich nicht die Empörung.
 Die beiden Jungen misst ich wie ich nur konnte.
 Ich schämte mich ihnen ins Gesicht zu schauen.
 Es war so als ob ich eine Wunde an meinem
 Körper mit mir trug die sich bei jeder
 Bewegung storte. Es war so als ob ich eine Schuld
 mit mir trug die mich nicht froh werden
 liess. Die Jungen machten sich über mich lustig
 wenn sie mich sahen und ich war nicht ein-
 mal wütend darüber - Es kam mir vor als hätte
 sie Recht und als wäre ich der Schuldige -
 Aber in mir war etwas gebrochen - Ich wurde
 immer schüchterner und hatte Angst vor Men-
 schen. Jedermal wenn ich mich an den Vor-

(all erinnerte sich ich jede Einzelheit - Ich habe
 sich dieses Erlebnis in meinem Gedächtnis
 eingepreßt, so sehr hatte es mich erschüttert.
 Und noch heute nach mehr als 50 Jahren sehe
 ich jede Einzelheit vor Augen - jede Bewegung
 der Arme des verräterischen Jungen steht mir
 vor Augen - jeder Ausdruck seines Gesichtes, das
 schadenfrohe Lächeln als er von mir ging - Ich
 sehe die ganze Umgebung ich sehe den blauen
 Himmel gegen welchen sich die zwei Dracken ab-
 hoben - Ich sehe wie der Dracken des Feuers
 sich in meiner Schuur verfang - Ich sehe alles
 als ob es gestern gewesen wäre. Ich höre die Stim-
 me des Senators ich sehe die Freude des Sep-
 nert, ich sehe wie er meinem Dracken ergriff.
 Dieses Erlebnis verfolgte mich jahrzehnte. So gar
 heute als alter Mann denke ich daran zurück
 mit Schaudern. Es war ein zu starker Eingriff in
 meinem seelischen Auffinden in meinem Vertrauen
 zu den Menschen. Es geigte mir die Gesundheit des
 Lebens - Es war ein Shock den ich erhielt und
 der mich völlig niederwarf. Und jedes mal wenn
 ich eine Niederträchtigkeit lese oder höre
 steigt diese Erinnerung in mir herauf - und ich
 stelle fest dass die Stimmung von der Gemeinheit des
 Menschen die ich damals durch empfand sich in
 wissender Werkzeugung verwandelt hat - und dass
 während meines jungen Lebens ich meistens Beweise
 für diese Werkzeugung bekam. Ich kann beinahe be-
 haupten dass dieses Erlebnis von schwerwiegend-
 der Bedeutung für meine weitere seelische Entwick-
 lung wurde. Ich erinnere mich sehr genau dass
 ich nicht über den Verlust meines Dracken un-
 glücklich war - dass ich nicht einen Augenblick

An ihm dachte sondern dass ich nur durch
 die Medetracht des verräterischen Jungens ver-
 wundet wurde und dass ich nur darunter litt.
 Ich bin überzeugt dass wenn es sich um Westphal-
 res als ein Mädchen gehandelt hätte es doch wenig
 eine Rolle gespielt hätte — Ein anderes Erlebnis
 das sehr grossen Eindruck auf mich gemacht hat
 war folgendes das ein oder 2 Jahre später sich
 ereignet hat: Ich war ein grosser Taubenfreund —
 Ich habe Hundes Katzen und Tauben. Die Tauben
 waren meine grosse Freude und ich besass mehr
 als 100. Der ganze Boden eines der 3 Häuser die
 das Grundstück meiner Eltern und meines Onkels
 bildeten war als Taubenschlag eingerichtet und
 winterliche von Tauben. Ich hatte Tauben in allen
 Farben — Weiss und grau und gefleckte und gelbe
 und braune und auch verschiedene Sorten — einfache
 und edle. Die edlen Tauben waren jene die sich beim
 fliegen überschlagen. Und diejenigen die sich am meis-
 ten überschlagen waren die edelsten und die
 kostbarsten. Ich war stolz auf meine Taubenzucht
 und direkt erfinderisch & bezüglich der Mittel
 um neue abzuscheffen. Jwal vermehrten sich
 meine Tauben durch Züchten aber nicht desto-
 weniger war ich darauf bedacht immer neue
 Tauben zu kaufen und zwar solche die ich noch
 nicht hatte. Darin half mir der Bürsunge
 meines Vaters mit dem ich sehr befreundet
 war. Wir überlebten oft sehr angestrengt
 wie wir ein paar Tauben bekommen könnten
 die entweder er oder ich in einem Tauben-
 schlag in der Umgebung fischen hatten — Dieser
 Bürsunge war während. Ich komme noch zu ihm

zu sprechen denn er hat eine Rolle in meiner
 Kindheit gespielt - Er war der einzige Freund
 den ich hatte und dem gegenüber ich keine Angst
 hatte und auch kein Misstrauen. Es mag vielleicht
 daran liegen dass er in mir den Sohn seines Chefs
 sah und sich als Untergebener fühlte. Aber das
 eine weiss ich ganz genau dass ich ihm gegenüber
 nicht den höher Gestellten spielte und dass ich
 in keiner Weise meine Stellung ausbeutete. Ich war
 wie seinesgleichen und liebte ihn weil ich mich vor
 ihm nicht fürchtete und weil ich vor ihm nichts vor-
 bereuen brauchte. Es machte ihm Freude mir begü-
 lich den Taubenankauf zu helfen und er freute
 sich an meinem Taubenbesitz als wäre er Mitbesitzer.
 Wenn er bei uns zu Hause zu tun hatte stiegen wir
 zusammen die Leiter zum Taubenschlag und hielten
 wir da auf. Wir schauten uns die Tauben an, wir
 zählten sie wir sahen nach wie weit die brütenden
 Tauben waren wie viel Junge zum Vorkommen sind.
 Er hatte einige Paare die ihm gehörten die aber bei
 mir in Pension waren. Natürlich gehörten sie ihm
 nicht aber wir taten so als hätte er auch einen An-
 teil haben sollte. Es war mehr eine pro forma Schein-
 kump worüber wir uns beide klar waren - Nicht
 dass ich so gierig war alle Tauben für mich zu ha-
 ben - aber erst hätte ja gar nicht gewusst was er
 mit den Tauben machen sollte, und so schwört
 sie ihm nur scheinbar - Und diese Tauben nannte
 ich auch nach seinem Namen. Wir haben den Tau-
 ben Namen um sie zu unterscheiden und zu wissen
 von welchen wir sprachen wenn wir uns von den
 Tauben erzählten - So gab es Tauben die meiner
 Schwester gehörten aber auch nur pro forma - nur
 weil sie meiner Schwester besonders gefielen - Es

Gab Tauben die meinem Bruder gehörten - Verschie-
 dene gehörten mir und trugen meinen Namen -
 Andere bekamen den Namen ihrer früheren Be-
 sitzer u.s.w. Ich lepte mir ein Registerbuch zu
 in dem alle Tauben eingetragen waren - Die Geburts-
 tage der Neugeborenen die Neuerworbenen - Und
 eine traurige Rubrik war auch darin wo die Tauben
 verzeichnet waren die ich zum Schlachten geben musste.
 Dem meine Eltern verlaupen mitunter welche
 sie standen auf dem Standpunkt dass Tauben auch
 einen praktischen Nutzen bringen müssten - Auch
 meine Grossmutter verlaupte manchmal ein paar
 junge Tauben - Es mussten junge Tauben sein weil
 sie dann besonders gart waren. Ich war jedesmal
 traurig wenn ich Tauben hergeben musste - und
 es fiel mir sehr schwer die Wahl zu helfen. Sie taten
 mir Leid die Armen Vögel und ich kämpfte mit
 mir mich dazu zu überwinden - Wenn ich eine Wahl
 traf dann verwarf ich sie wieder - aber nicht weil
 ich Unterschiede machte und diese den anderen
 vorzog - nicht weil ich manche als weniger Wert
 betrachtete - Nein, einzig und allein weil es mir
 weh tat Tauben zum Schlachten zu geben - Aber
 es half nicht - Ich musste es tun dem sonst
 drohte man mir mir keinen Weizen oder
 keine Maiskörner mehr zu geben, die ich zum
 Füttern der Tauben brauchte - Einmal war ich
 besonders unglücklich. Ich gab meiner Grossmutter
 zwei 4 Wochen alte Tauben zum Schlachten - Nach
 dem sie geschlachtet waren fand sie meine Gross-
 mutter derart würzig dass sie noch zwei andere
 haben wollte. Ich weinte und wollte keine mehr
 geben. Da sagte die Grossmutter dass sie auch auf
 die geschlachteten verzichte denn es könne sich
 nicht zwei Spazzen zu braten - Meine Mutter

zwang mich noch ein paar zu geben. Ich gab
 sie aber von da ab hatte ich meine Fressmutter
 Ich wünschte dass sie daran erstickte sollte
 natürlich sagte ich ihr das nicht aber ich wünschte
 es ihr zu fangen Bergen. Mein Wunsch erfüllte
 sich allerdings nicht und der Gedanke an das
 Opfer verlor mein Herz - In meinem zösten
 Versuchen gehörte es wenn ich die Taubenlöcher öffne
 te und wenn alle Tauben heraustramen sich auf
 dem Dach in der Sonne setzten, wenn sie alle her-
 rumflogen in der Luft dunkel gegen den Himmel sich
 abhaken - Wenn ich Körner in den Hof streue da
 floren sie alle munter und es gab ein lebendiges
 Schauspiel - wie sie die Körner aufpiketen wie
 sie geschäftig hin und her liefen wie sie sich gegen-
 seitig bekämpften und um den besten verjagten
 wo die meisten Körner sich befanden - Und dann
 wenn sie alle mir auf Kommando auflogen und
 sich auf das Dach setzten - Es war tatsächlich ein
 schöner Anblick diese vielen bunten Vögel die einen
 großen Hof des Hofes bedeckten zu betrachten und
 ich war stolz darauf denn es war mein Werk -
 Und die Tauben konnten mich und hatten keine
 Angst vor mir ich konnte ihnen ganz nahe kom-
 men ohne dass sie davon floren - Meine Eltern
 und die anderen die in dem Hauskomplex
 wohnten die Familie des Onkels die Großmutter
 und ein an Epilepsie Kranker Onkel der un-
 verheiratet war und von dem ich noch zu
 erzählen habe hatten kein Verständnis für
 meine Freude an den Tauben - und betrachteten
 es als eine Verrücktheit umso mehr als dass ich
 mich sträubte die Tauben zum Schlachten zu
 geben - Und wenn der Hof ganz besät von Tau-
 ben war und mein Onkel vorbeikam da
 schimpfte er dass ich die Weizenkörner ver-

schwende und wollte mit meinem Vater sprechen dass er mir diesen Husum verziehen soll. Dieser Onkel war in der Familie gefürchtet er war ein brutaler Mensch der das ganze Haus tyrannierte. Seine Freundschaft für mich hatte er in Unfreundlichkeit verwandelt. Ich mochte ihn auch nicht seit der Affaire mit der Kravatte. Ich ging ihm aus dem Wege und wenn er nachhauere kam dann fürchtete ich jedesmal dass mir Was Unangenehmes passieren wird - In meinem ganzen Leben spielte er eine unangenehme Rolle sowohl in der Erinnerung als auch schändlich die ganze Zeit meiner Kindheit und auch später bis zu meinem 25 Jahre - Er beherrschte das ganze Haus und auch mein Vater fürchtete sich vor ihm - Und so war ich immer darauf bedacht meine Tauen herauszulassen zu einer Zeit wo ich sicher war dass er im Büro ist und nicht nachhauere kommen wird. Nun das was jetzt kommt verständlich zu machen muss ich berichten dass ich ein sehr schlechter Spieler war. Ich hatte die Schule ich hatte die Lehrer ich hatte das Lernen. Nur zwei Sachen interessierten mich: Turnen und Geschichte. Da habe ich auch die besten Zeugnisse - Aber ich blieb nicht lange auf der Schule und ich bin stolz darauf nur 1 und eine halbe Gymnasialklasse gemacht zu haben - Mit 12 oder 13 Jahren wollte ich nicht mehr zur Schule gehen und ging auch nicht. Doch darüber später. Meine Mutter eine patunütige aber im Leben ganz hilflose Frau habe sich in den Kopf gesetzt dass ich ein gebildeter Mensch werden sollte und Medizin oder sonstwas auf der Univer-

tät studieren soll. Sie versuchte mit allen
 Mitteln mich dazu zu bringen ein guter Schüler zu
 sein und die Aufgaben zu machen. — Aber
 alles half nichts. Ich machte meine Aufgaben
 nicht und kümmerte mich nicht ob ich gute
 Zeugnisse hatte oder nicht. So viel ich konnte
 stahl ich mich von den Schulaufgaben weg
 und turnte auf meinem Beck. Meine Mutter
 drohte mir mich nicht mehr turnen zu lassen.
 Sie nahm die Eisenstange weg und verschloss
 sie — aber es nützte nicht ich machte meine
 Aufgaben nicht. Um die Eisenstange wieder zu
 bekommen verfiel ich auf folgenden Trick —
 Ein Mitschüler und Freund dessen Weg zur Schule
 an unserm Haus vorbei führte holte mich jeden
 Morgen von Zuhause ab und wir gingen zusam-
 men zur Schule — D. h. wir gingen zusammen
 zu einem anderen Mitschüler dessen Wohnung an
 dem Wege zur Schule sich befand und der aller-
 hand Turngeräte hatte. Dort turnten wir so lang
 um die Wette als es nur möglich war um nicht
 zu spät in die Schule zu kommen. Meistens waren
 wir so bei der Sache dass wir vergaßen dass
 es höchste Zeit sei und kamen zu spät zur
 Schule und bekamen einen Tadel — aber
 das kümmerte uns nicht wir konnten das
 Turnen nicht lassen — Auf dem Heimwege
 machte mein erster Mitschüler noch keinen
 Abstopper bei mir und wir turnten ein wenig
 auf meinem Beck — Meine Mutter frag jedes
 mal meinen Freund ob ich geprüft werden
 sei und ob ich die Aufgabe abgeben habe. Wie ich
 oben erzählt habe meine Mutter die Beckstange
 verschlossen so dass wir einige Tage nicht tur-
 nen konnten und wir sahen sehr diese

Vergessen. Da kam ich auf den Einfall dass
 mein Freund meiner Mutter erzählen sollte
 ich wäre heute geprüft und habe eine 1 in
 Geographie - Ich erinnere mich genau wie mein
 Freund mit mir zu uns kam und als er mei-
 ne Mutter sah da sagte er: "Da kam man
 schon dass wenn Arthur will da lernt er gut
 und leicht. Er hat heute eine 1 in Geographie be-
 kommen. Meine Mutter war sehr glücklich
 darüber und gab mir die Rechstange und
 wir tanzten. Ich aber wurde gleich durch den
 Lieben satt sozusagen bestraft indem ich beim
 Tanzen so unglücklich fiel dass ich mit der Stirn
 an die Rechstange kam und eine große Schmerzhafte
 Wunde davon trug. Ich hatte mehrere Tage
 Schmerzen. Und mein Freund sagte zu mir:
 "Siehst du der Liebe satt hat dich bestraft". Macht
 nichts sagte ich die Hauptsache ist dass wir
 können. - Aber sehr bald kam die Pöge heron.
 Einige Tage später kam zu Besuch ein anderer
 Mitschüler von mir und meine Mutter erzählte
 ihm dass ich jetzt in Geographie sehr gut stehe, ich
 habe vor einigen Tagen eine 1 bekommen. Hat
 sagte der Mitschüler - du bist doch gar nicht
 geprüft worden! Es war mir nicht gehener
 zu Mute das weiss ich genau - und meine
 Mutter verbot dem anderen Schüler das sie be-
 lohen hatte das Haus - Ich bekam eine Ohrspeise.
 Und der Mitschüler der meine Pöge aufgedeckt hat
 war sehr unglücklich darüber - Er machte mir Vor-
 würfe, dass ich ihm nicht die Sache erzählt habe denn
 er hätte ohne zu wollen meine Mutter betruht -
 Ich erzähle das nun das was folgt verständlicher
 zu machen - Ich will zeigen dass meine Mutter
 alles Mögliche versuchte um mich zum Lernen zu

bewegen wenn es auch durch Juraus sein sollte.
 Es würde zu weit führen andere Versuche die mei-
 ne Mutter machte zu erwähnen — Den furchtbar-
 sten Versuch der in mir alles aufwühlte: alle
 was Hass Angst Verachtung Enttäuschung u. s. w.
 gegen Menschen wach werden lässt würde mir
 zum lange Jahre dauernden Hinderniss und Hemm-
 niss im Verkehr mit Menschen — Dass dieses in so
 starkem Masse durch meine Mutter kommen musste
 die mich liebte und die eine gute Person war
 und die mir später am meisten zur Seite stand
 als ich Maler werden wollte und meine ganze
 Familie gegen mich hatte, dass dieses durch mei-
 ne Mutter kommen musste was ich bis zu meinem
 Tode nicht vergessen werde, das ist die Tragik des
 Lebens, das ist die Tragik des Unverständnisses —
 Ich bin aber meiner Mutter nicht böse und trage es
 ihr nicht nach, denn ich habe meine Mutter ge-
 schätzt und überhaupt später als ich älter war konnte
 ich mir die ganze Sache besser erklären und konnte
 der Mutter das Verständnis entgegenbringen das
 nötig war ihr gerecht zu werden! das ihr aber fehlte
 und mir den 12 jährigen Jungen den Teufel-
 hater dem Taubensammler dem Tierfreund
 gerecht zu werden. Ich muss um meine Mutter
 noch mehr zu entlasten hier bemerken dass zu
 jener Zeit und überhaupt in den Zeiten in denen
 ich lebte man für Tiere nicht das geringste Gefühl
 oder Verständnis hatte — Tiere waren unbewusste
 Schöpfe die nicht denken nicht fühlen und keine
 Seele hatten — Sie waren dazu da dem Menschen
 zu dienen und der Mensch hatte das Recht mit
 ihnen umzugehen wie er wollte. Ich bin da-

Mutter zu sehen wie man Katzen und Hunde mit
 heissem Wasser begoss um sie von der Nähe der Kü-
 chen zu vertreiben, wie man ihnen Gussstricke gab
 wenn sie einem im Wege kamen. Ausser Keinen
 Gründen warf man mit Steinen nach ihnen - man
 schälte und peinigete sie mit Stockhiebe - Niemand
 dachte daran ihnen Essen zu geben und es war mir
 ein Räthsel warum sie litten dass ein Hund oder eine
 Katze ins Zimmer kommen dürfte das war ausge-
 schlossen und diese armen Tiere wagten es auch nicht
 sie machten halt vor der Türe der Wohnungen als
 ob sie mit dem Wissen geboren wären dass sie da
 nicht hinein dürfen - dass dort nur Menschen ge-
 hören. In dem strengsten Winter kummerte man
 sich nicht darum dass sie draussen frieren -
 Noch nie ist es mir geblüht zu finden die
 Schlafurinkel meiner Hunde wo sie sich zum Schla-
 fen verkrochen haben - Ich war auch von dem Ver-
 bot das nicht ausgesprochen werden brauchte dass
 Tiere nicht in die Wohnzimmer hinein dürfen
 auch so beherrscht dass es mir nie einfiel einem
 meiner Hunde es zu erlauben - aber nicht weil
 ich selbst derselben Ansicht war sondern nur weil
 ich die Tiere nicht der Pein darsetzen wollte
 geprügelt zu werden - Später jedoch wenn ich
 sicher war dass Niemand in der Nähe ist
 nahm ich einen Hund ins Zimmer und ich
 erinnere mich genau wie einer von ihnen zu
 heulen anfing so sehr hatte er Angst, und sofort
 hinaussprang als ich die Türe öffnete - Meine
 Mutter versuchte wie ich schon sagte durch
 alle Mittel mich zum Herum aufhalten -
 Durch Drohungen durch Belohnungen durch
 Verbote Verdünnungen nachzugehen, durch Gut-

Zicherung von guten Speiten u. s. w. Aber auch durch
 Zurechen durch Verpfändungen durch Appellieren
 auf's Ehrgefühl - Nichts gelang - denn ich hatte
 einen starken Freiheitsdrang - Alles was Nicht
 war hasste ich vor allem (aber habe ich gar kein
 Interesse für Mathematik Physik Religion und all
 den Fächern die in der Schule gelehrt wurden -
 Hatte in freier Dramatik waren für mich furcht-
 bare Dinge - Außerdem hasste ich die Lehrer, ich
 hasste die Schule - Ich fühlte mich dort verfolgt
 verachtet ich war ein Paria ich war der Jude
 dem man Alles Gemeine ins Gesicht warf. Bis im
 Alter von 50 Jahren verfolgte mich meine Schulzeit
 in Träumen. Aber abgesehen von all diesen Dingen
 war mein Kopf voll von anderen Interessen. Ich war
 ein Traumer und fiel aus dem Milieu heraus, das
 wird man im Verlauf meiner Geschichte sehen -
 Eines Tages brachte ich wieder eine schlechte Jensen
 nach Hause - Meinem Vater wurden diese Einzelhei-
 ten nicht erzählt er hatte den Kopf voll und
 erfuhr nur die Endresultate am Ende des Schul-
 jahres - Meine Mutter war ärgerlich und wollte
 mich unbedingt strafen. Sie sagte mir: Wenn du
 nicht lernst dann werde ich dir alle Tauben
 heraustreiben - Wenn du mir keine Freude ma-
 chen willst so sollst du auch keine haben.
 Dein Kopf ist bei den Tauben und die ganze Zeit
 verlierst du mit ihnen. Lernst du nicht dann
 schicke ich das Dienstmädchen in den Taubenschlag
 hinauf und lasse alle Tauben herausjagen -
 Ich war so entsetzt über diese Drohung dass ich
 es absolut nicht lassen konnte dass so Etwas möglich
 wäre - Aber außerdem war ich überzeugt dass
 ich durch so Etwas gezwungen werden sollte.

Und leidenschaftlicher Protest gegen eine solche Ver-
gewaltigung stieg in mir auf. Ich wurde trotzig und
die Wut packte mich. Ich sagte meiner Mutter dass
ich es nicht glauben kann dass sie die unschuldig-
en Tauben meinetwegen so heillos behandeln
wird und wenn sie mir mit so etwas droht
dann werde ich erst recht nicht lernen - Meine
Mutter sagte mir dass ich sehen werde dass sie
die Tauben rausjagen wird - Wenn ich bis mor-
gen nicht die Schulaufgaben mache dann werde
ich das erleben. Ich erinnere mich genau dass
mir auf einmal alles gleich wurde - Die Tauben
interessierten mich nicht mehr - Ich blieb einem
Verweifelten der alles offert und wegwirft nur
wenn nicht etwas zu tun wo zu er gezwungen wird.
Nichts war mir wert und wichtig nur dass ich
meinen Willen durchsetze und meiner Mutter zei-
gen soll dass sie mich nicht zwingen kann -
Jetzt sagte ich ihr - ich werde nicht lernen du
kannst machen was du willst -

Und da geschah das fürchterliche an das ich heute
mit 64 Jahren noch mit Tränen zurückdenke -
Ich sehe alle Einzelheiten, ich erlebe jede Impulsi-
mung die mich damals befiel - Ich sehe mich
in ohnmächtiger Wut und im leidenschaftlichen
Trotz es darauf ankommen lassen - Und es ge-
schah - und ich liess es geschehen - Meine
Mutter befahl aussern Dienstmädchen die Rei-
ter zur Boden Tür anzulegen und aufzusteigen
und die Tauben rausjagen. Ich sehe alles
vor mir. Ich sehe wie das Mädchen es nicht
leicht hatte die Tür aufzureissen da sie mit
einem Schloss verschlossen war und den Schlüs-
sel hatte ich - Aber sie riss die Tür dennoch
auf - Ich erlebe noch heute das Herzklappen

das mir das Blut ins Gesicht trieb, ich erlebe
 die angespannte Aufregung die mir das Atmen
 benahm. Und ich sah wie das Dienstmädchen
 durch die Bodentür gedrückt in den Boden stieg.
 Da sagte mir meine Mutter: Siehst du - Du
 hast noch Zeit - Versprichst du die Aufgaben zu
 machen? Nein sagte ich. Nein sagte ich.
 Da verschwand das Dienstmädchen in den Bo-
 den und kurz darauf flogen entsetzt die Tau-
 ben heraus. Sie drängten sich aus Angst
 sich überstürzend. Es war als ob ein Sturm
 sie verfolgte. Alle alle flohen erschreckt auf
 sie waren so überrascht und fassungslos das
 viele wie blind in den Raum flohen und gar
 nicht wussten was mit ihnen geschah. Ein großer
 Teil flog weit hinweg ein anderer auf das
 nächste Haus. Und von da erschreckt wie-
 der weiter. Und immer noch folgten Tauben
 aus der Bodentür. Immer mehr dann nur
 noch vereinzelte. Ich war ganz verstein-
 ert. Alles Blut verschwand aus dem Gesicht.
 Ich fühlte dass ich weinen müsste aber ich
 konnte nicht. Nicht weit von mir sah ich
 unsern Hofbrunnen. Eine Faust wich in
 den Brunnen zu stürzen erfasste mich nur
 um der Mutter weh zu tun. Ja weh wollte
 ich ihr tun. Aber die Angst an den Stimmen
 des Brunnens mir den Kopf zu zerschmettern
 nahm mir den Mut dazu. Da machte ich
 in meinem Schmerz mir Luft indem ich zu
 verfluchen begann. Ich schrie den furchterlich-
 sten Fluch meiner Mutter zu und Frauen
 rannten mir ins Gesicht. Ich weiss noch
 genau dass ich sagte: So soll alles was
 Ihr habt verloren und zu Grunde gehen

So soll Ihr Altes was Ihr habt verloren
wie ich jetzt mein Pflaster verliere - So sollt
Ihr aus Euerm Haus vertrieben werden
wie Ihr meine Tauben raustreibt!"

Aud ich begann zu schluchzen und drückte
mit den Fäusten. Ich sah nichts mehr
was um mich vorging - Ich sah nicht dass
das Dienstmädchen herunterkam ich sah
meine Mutter nicht - Ich hörte nur wie
der Kranke Outek mir zurief ich dürfte nicht
so eine Sünde begehen und meiner Eltern
fluchen - Was weiter geschah weiss ich nicht. Ich
weiss nur dass ich in wilder Wut und Verzweif-
lung die Leiter hinunterstieg und in den Boden mich
warf - Ich sah die Verheerung die angerichtet
wurde und jedes Empfinden verschwand und
nur die Feststellung des Geschehenen beschäftigte
mein Denken. Ich sah die Spuren des Schreckes
sah das Chaos das angerichtet wurde - Ich sah
Nester mit 3-4 Tage alten Tauben die von
den Eltern gefüttert werden mussten verlassen
und die Jungen dem Hungertrank preisgegeben
Ich sah Nester mit wohl nicht ausgebräteten
Eiern - Ich sah vereinzelte Tauben die sich
im Schreck irrend um verkrochen hatten
und nun unruhig hin und her flogen - Ich
sah den Wassertrop und das Futter ver-
schüttet - Der ganze Boden war von
Taubenfedern bedeckt - Ich sah überall
hin mit einer unheimlichen Empfindungs-
losigkeit. Ich registrierte Tattachen. Nicht An-
dres. Ich überlegte was noch zu retten wäre
wie man die Jungen füttern könnte um sie
nicht verhungern zu lassen - Ich dachte mir
dass allmählich viele Tauben zurückerne-
n werden und dass ich dann eines besseren

Überblick über den Schaden haben kaum —
 Ich stieg die Leiter herunter und liess die Tauben-
 Läden offen — und ging in den Hof und war-
 tete dass die Tauben zurückkehren sollen. Ich
 sah auch einen Teil auf dem Dache — Sie tran-
 ten sich wohl nicht — doch bald sahen sie
 dass es ruhig ist und angstlich schlichen sich
 die ersten in den Boden hinein — Aber es fehl-
 ten noch sehr viele die ich nicht auf dem Dach
 sah — Raube dauerte es bis Andere von
 weiter fern zurückflogen — Ich wartete
 mehrere Stunden bis es dunkel wurde und
 machte schliesslich die Taubenläden zu damit
 bei Nacht nicht Marder oder Katzen hinein schli-
 chen konnten — Ich war ganz ruhig geworden
 und kalt — Nur ein Gedanke beschäftigte mich —
 Es möchten alle zurückfinden — Ich erinnere
 mich nicht wie ich die Nacht schlief. Ich erinne-
 re mich nicht was mir die Mutter sagte
 Ich weiss nichts mehr was geschah —
 Am anderen Morgen stand ich sehr früh auf
 und sah auf dem Dach einige Tauben die
 zurückgefunden haben die aber nicht hinein
 konnten weil die Türen geschlossen waren.
 Schnell öffnete ich diese und bald waren
 sie drin — Da ich zur Schule musste hatte
 ich keine Zeit mich genauer anzusehen und
 festzustellen was noch fehlte. Ich gab den
 Tauben eine doppelte Ration Korn und
 Wasser — Verschluss die Bodentür, so gut es ging
 und ging zur Schule — Was in der Schule
 geschah weiss ich nicht — Ich weiss nur dass
 meine Gedanken bei den Tauben war. Kaum
 war ich zuhause sah ich zu den Tauben und
 heute noch noch einige Nachzügler auf dem

Dache draussen zu sehen — Um Kay zu sein
 nur noch dass Viele Tauben verloren gingen,
 darunter mehrere von den Schwärzen — Eine
 selbe Taube fand ich tot nach mehreren Tagen.
 Sie fiel in den Schwornstein und erstickte — Wie
 sie dorthin kam weiss ich nicht — Sie war eine
 meine kostbarsten Tauben. Eine ganze Reihe
 Junge verhungerten. Es war mir nicht möglich
 sie zu füttern — Manche Paare waren auseinander
 gerissen denn die eine Taube kam nicht
 wieder — Und so gab es einzelne Tauben —
 die einsam und traurig herumgingen — Es
 dauerte lange Zeit bis ich immerlich aus Gleichgewicht
 kam. Aber ich erinnere mich nicht dass ich mit
 der Mutter irgend was darüber gesprochen habe.
 Wahrscheinlich war es ihr auch nicht angenehm
 darüber zu sprechen. Wir gingen über die Sache
 hinweg irgendwie — Nur was aus meinen Tauben
 geworden ist weiss ich nicht mehr — Ich weiss
 nicht mehr auf welcher Weise ich sie aufgab denn
 es ist mir nicht immerlich dass sie irgend wie
 weiter eine Rolle gespielt haben. So viel glaube ich
 rekonstruieren zu können dass ich mich nicht mehr
 mit ihnen so beschäftigte und dass allmählich das
 Ganze einging — Aber warum das so sein kann ich
 nicht sagen — Die Schulaufgaben machte ich wei-
 ter nicht und nicht lange darauf hörte ich auf
 zur Schule zu gehen — Ich wollte nicht mehr. Wie
 das kam werde ich noch erzählen — Ich war da-
 mals ich glaube 12 oder 13 Jahre als ich aufhorte
 zur Schule zu gehen. — Während ich schreibe steigen
 viele Erinnerungen in mir auf so dass es mich
 schwer fällt die Wahl zu treffen welche wichtiger
 und welche weniger Wichtig sind. Auch erlebe
 ich das Unvermögen Alles so zu schildern wie es
 war. Ich sehe wie gering das menschliche Können
 ist den Tatsachen gerecht zu werden. Ich will ja
 hier nichts anderes als das Geschehene so zu sagen

abschreiben abkopieren. Ich sehe dass es viel
 einfacher ist frei zu erzählen und zu erfinden -
 Da gibt es keine Kontrolle und man kann es
 geschehen lassen wie man will. Aber ein wirk-
 liches Geschehen zu schildern ist sehr schwer. Ich
 bemühe mich hier wenigstens so gut ich kann den
 Geschehnissen nachzuschreiben und hole aus
 meiner Kindeszeit das heraus was mir am
 Wichtigsten erscheint - Und so will ich jetzt eine
 in mir sehr eingeprägte Erinnerung erzählen -
 Wie ich schon sagte hasste ich die Schule und
 alles was dort gelehrt wurde - Ich hatte andere
 Interessen - Ich war ein Träumer und schaute
 mich nach Dingen die jenseits aus dem Rahmen des
 Kreises in dem ich geboren war und in dem
 ich lebte herauszufallen. Ich haute mir eine Welt
 auf die jenseits der Meinen war und war da-
 rum vollständig unverständlich in dem Kreis
 der Verwandten - ein grosser Kreis denn es waren
 sehr viele - und ebenfalls wurde ich von meinen
 Eltern nicht verstanden. Da ich nicht lernen
 wollte und mich mit Dingen beschäftigte die
 allen so unnutz so zeitverwendend so dumm
 erschienen war ich in der ganzen Familie
 als ein verlorener verdorbener Junge verkehrt.
 Ich wurde als ein schlechtes Beispiel für die
 anderen Kinder der Verwandten und der
 Bekannten betrachtet und man sah nicht
 gerne dass die Kinder mit mir spielten
 und verkehrten - Mir dagegen wurden verschie-
 dene Jungen aus dem Verwandten und Bekannten
 Kreis als Beispiel von Pflichtbewusstheit und
 Bravheit gegeben. Selbstverständlich hatte ich
 diese Jungen und nicht sie aber ich litt auch
 unter der Verachtung die sie mir entgegenbrachten
 und der Aufgeblähenheit die sie mir gegenüber
 zur Schau brachten - Sie sahen auf mich

herab - sprachen kaum mit mir - und wenn sie es taten dann prahlten sie dass sie erst Klasse Zeugnisse haben und frugen mich wie die Meinigen wären. Sie wussten dass ich ein schlechter Schüler war dass ich die erste gymnasial Klasse sogar repetieren musste, da ich sitzen geblieben war und mit grosser Mühe und mit kaum genügenden Zeugnissen in die zweite gekommen war. Ich hatte diese Jungen und jungen Herren aber nicht desto weniger können sie mir viel vertraulicher als ich und ich schaute zu ihnen herauf und fühlte mich klein und gehemmt wenn sie mich mit einem Wort bedachten. Heute habe ich die Einsicht ihnen gegenüber, selbstverständlich in der Erinnerung - aber auch sonst denn sie haben es selber erlebt dass sie unbedeutende kleine Spiessbürger und Kaufleute die, es nicht ein mal zum Wohlstand gebracht haben während sie von mir hören mussten dass ich ein bekannter Maler geworden bin und dass sogar - ich gebrauche das Wort sogar weil ich ihre Mentalität damit bezeichnen will - dass sogar die grossen Weltzeitungen über mich schrieben. Ich habe ein arbeitsreiches Leben hinter mir und habe geistig und künstlerisch gewirkt und meine Lebensarbeit ist ein Werk das Bedeutung erlangt hat während diese Beispiele von Trägheit und Jugend mittelmässige sogar darunter Spiessbürger wurden und einige unter ihnen verkamen als Kartenspieler und Hebmänner die ihr ganzes Feld verpflanzten und verschwendeten. Ich habe eine Einsicht wenn ich daran denke, auch wenn ich geistig darüber stehe - aber schliesslich spielt die Kindheit eine enorme Rolle und die Kindheits-erlebnisse sind von grosser Bedeutung für die spätere Entwicklung des Lebens. Diese Einsicht ist selbstverständlich kindliche Reminiscenz und als

solche lasse ich sie bestehen und führe sie mit
 mir weiter so lange ich leben werde - Der Drang
 nach Geltung ist ein wesentlicher Lebenstrieb und
 wenn man in dieser Beziehung zu kurz kam so
 sucht man sich vor sich selbst zu rechtfertigen -
 Man wehrt sich und honorisiert sich oder man
 wird krank d. h. minderwertig. In mir entwickel-
 te sich Minderwertigkeit denn ich war damals nicht
 imstande die Moralität meiner Lebensstellung
 und meiner Empfindungen ebenso meiner Hand-
 lungen zu bewahren. Ich unterlag den Anschauungen
 des bürgerlich empfindigen Menschen unter denen
 ich lebte. Ich hasste diese Anschauungen und
 konnte nicht nach ihnen leben und handeln
 aber ich fühlte mich schuldig denn ich konnte
 nichts dagegen setzen. Es ist selbstverständlich
 dass ich mir fremde Tugenden unter den Jüngern
 die auch nicht gute Schüler waren so dass ich
 unter Meinesgleichen war - Aber auch das wurde
 mir zum Vorwurf gemacht. Meine Eltern hielten
 mir meinen Unpact vor. Natürlich sagten sie
 wenn du mit schlechten Jüngern befreundet bist
 kannst du auch nicht anders sein. Sage mir
 mit wem du verkehrst und ich will dir sagen
 wer du bist - Warum verkehrst du nicht mit
 dem und dem? Ja würdest du prosperieren -
 u. s. w. Aber die wollen nicht mit dir verkehren
 sie schauen sich mit solchen Jüngern zusammen
 zu kommen. Solche Verhältnisse waren nicht ge-
 net mein Selbstvertrauen zu stärken, sie waren auch
 nicht geeignet mich auf andere Wege zu führen - Sie
 erdrückten mein Selbstvertrauen und machten
 mich verstockt - Um so mehr floh ich die Welt die
 mich umgab und baute mir um so Konsequenter
 meine eigene Welt auch wenn ich wie gesagt

nicht unzustande war diese vor mir selber zu
 rechtfertigen. Sie kam mir als verboten vor aber sie
 gab mich ihr hin gefühlsmässig und schicksalhaft.
 Heute wenn ich das ganze überblicke wenn ich die Zeit
 und die Stadt in der ich lebte das Land in Be-
 tracht ziehe und das Milieu berücksichtige so muss
 ich mich als ein Wunder betrachten - Dass ich zu jener
 Zeit in einer Kleinstadt in Rumänien - in Rumänien!
 im Jahre 1880 - J. so war so dachte und empfand
 und so mich einstellte wie ich es tat das ist wirk-
 lich eine Ausnahme und eine Merkwürdigkeit - Ich
 erinnere mich dass man es versuchte sich zu er-
 klären - und ein befremdetes Art meinte das
 käme daher weil ich als 8 oder 9 jähriger Junge
 vom Boden wo ich heraufgestiegen war herunter fiel
 und eine Gehirnerschütterung bekam. Es kämen
 Fälle vor meinte er dass durch so etwas die
 Menschen sich vollständig verändern - Wenn heute
 jemand aus den westlichen Kulturländern das liest
 was ich hier sage wird er nicht verstehen können
 denn er kann sich keine Vorstellung machen was eine
 rumänische Kleinstadt zu jener Zeit bedeutete und
 überhaupt wie ^{das} was judisches Kleinbürgerliches
 wenn auch wohlhabendes Milieu zu jener Zeit in
 einer Weltfernen rumänischen Kleinstadt bedeu-
 tete. Ich erinnere mich mit welcher Ehrfurcht
 man von Deutschland von Berlin Wien Paris u. s. w.
 sprach. Ich hatte die Vorstellung dass dort nur
 Wunder geschähen. Man erzählte dass dort Kutschen
 auf den Kutschenbrotstufen und Zeitungen lesen.
 Kutschen lesen Zeitungen! Das war ungläublich.
 Wenn man sich vorstellen sollte dass unser Kutschen
 Zeitungen liest! Als ein Onkel von mir von

dem ich noch erzählen werde als Erster in
 Paris Weltausstellung 1885 (?) und dann in Berlin
 war betrachtet man ihn als einen höheren Ma-
 sehen - Und wenn ich mich heute daran erinnere
 was er von der ganzen Reise als Erlebnis mitbrachte
 brachte da kommt es mir so ungläublich naive
 und idiotisch vor dass ich keinen Ausdruck dafür
 finde. Die pariser Weltausstellung hatte in ihm nichts
 hinterlassen. Es war gross sagte er gross und es war
 viel zu sehen so viel dass man müde wurde - Das
 war alles - Aber von Berlin war es begeistert. Und
 alles was er dort gesehen hat das waren die Bierarten.
 Und alles was er dort geschöft hat das Eindruck auf
 ihn gemacht hat das war: Pilsener Bier, Schott-
 lands Bier - Ich bringen Sie mir ein helles - Ich bring-
 en Sie mir ein Dunkles. Was wünscht der Herr?
 Ein helles oder ein Dunkles? - Das war alles
 Und mit Begeisterung erzählte er wie schön Berlin
 war. Wünten Sie ein helles oder wünten
 Sie ein Dunkles. Er konnte es nicht oft
 genug wiederholen - dabei bewährte er sich den
 Tonfall und die Aussprache nachzumachen -
 Das war Berlin! - Das war das Ausland -
 Und als mein Vater nach Berlin fuhr da hat
 er auch Merkwürdiges gesehen! Er fuhr mit
 einem Rumänen der Schweine nach Berlin
 geliefert hatte und der nicht Deutsch konnte -
 Mein Vater sprach ein wenig Deutsch und so
 war er der Dolmetscher! Mein Vater hat
 in Berlin gesehen wie die Schweine ehe sie
 geschlachtet wurden mit Wasser bestreut
 besprüht wurden um sie zu säubern. Das hat
 einen ungeheuren Eindruck auf ihn gemacht.

Aber er hatte auch ein wenig von den Straßen-
 jockern - Er sah dass es 4 Stöckige Häuser gab
 und dass die Kutcher zeitigen Leben - Und
 er sah noch andere Dinge, aber so primitive und
 für den Menschen dort ein wenig die Welt vorher
 hat so selbstverständliche Dinge. So wundert sich
 J. B. ein Nezer aus Zentralafrika wenn er Streich-
 Hölzer sieht - Und in dem Kreis in dieser Welt
 freunden rumänischen Beinstadt entwickelte ich
 mich derart phantastisch freundlich und im Gegen-
 satz zu allem und alles was sich umgab -
 Ich las mit Leidenschaft Bücher die von roman-
 tischen Erlebnissen handelten - Ich las überhaupt
 alles was von fremden Ländern von frem-
 den Menschen und Sitten handelte. Ich schaute mit
 Fort auf diesem engen traurigen Leben - Mit wahrem
 Begehr las ich Jagdgeschichten aus dem Wild West.
 Brasilien war mein Ideal denn dort konnte man
 Büffel jagen und ein freies Leben führen - Brasilien
 oder Mittelamerika. Ich wollte ich auswandern
 Und mit mir wollte unter Bürosjunge kommen.
 Wir machten Pläne wir erzählten uns unsere
 Schmutzte - Bis ins kleinste wurden die Details
 ausgedacht und besprochen. Jeden Tag erpönten
 wir durch neue Details das zukünftige Leben -
 In den Prairien wollten wir leben unter freiem
 Himmel schlafen - Jeden Tag einen Büffel erlegen
 und die besten Stücke fraten. Der Bürosjunge
 schwelgte in der Vorstellung dass er das Gleich
 halbt lautig verzehren wird - denn das gibt Kraft.
 Er war nämlich schwindtrüchtig verdächtig, er
 war mager und dürr. Der Arzt hatte ihm viel
 Fleisch und nahrhafte Nahrung empfohlen und
 nun liess er seiner Phantasie freien Lauf und
 brät enorme Fleischstücke auf's offene Feuer

und verreckte es pferig und wurde kräftig und gesund. Selbstverständlich war ich es der dem Bürojungen Weinstein - so hieß er - wie sein Vorname hieß, weiss ich nicht mehr - vom Wild West von den Japden vom freien Leben erzählte. Ich erzählte ihm von anderen Ländern von anderen Menschen und er teilte alle meine Sehnsüchte und Vorstellungen - aber es war bei ihm mehr Nachahmung als wirkliches Mitempfunden - Denn in Wirklichkeit war er aus ganz kleinen armen Treiben und genau so wie diese nur um das tägliche praktische Leben bedacht. Das Verdienen stand im Vordergrund und das Kaufmännische war der ganze Lebensinhalt. Eine merkwürdige Mischung von auf nüchternem und nur auf das primitive Lebensinteresse peripherem Grund aufgepflanzter Phantasie war der Weinstein. Ein trauriges Epickmal und ein trauriges Opfer. Er starb als 20jähriger an Schindeldicht. Die Arbeit die er für meinen Vater und meinen Onkel - beide hatten das Bauernhaus und das Getreidegeschäft zusammen unter der Firma Jörlicher Söhne - war sicherlich nicht geeignet seine Gesundheit zu fördern - In den Magazinen die sich auf unserm Grundstück befanden waren Getreidesäcke gelagert die von alten Weibern geflickt wurden. Weinstein war damit beauftragt diesen Weibern die Säcke zu geben und darauf zu achten dass die Arbeit gut gemacht wird - Diese Säcke waren voll Staub und das war für Weinsteins Lungen Gift. Wenn er seine Arbeit beendet hatte gabte er mir sein Taschentuch in das er zu spucken pflegte und ich sah wie viel Staub er beim Atmen geschluckt hatte.

Das wird nicht mehr sein sagte er. In Bra-
 silien, in den Trainien ist die Luft rein und
 das ist gut für die Lungen. Weinstein war zu
 dieser Zeit 15-16 Jahre alt. Aber er nahm seine
 Krankheit nicht, bis er die Menschen seiner Klasse
 waren so apathisch sie dachten das das Leben
 so sei und da ist nichts dagegen zu machen. Mei-
 nen Vater und meinen Onkel fiel es auch nicht ein
 Weinstein von dieser Arbeit zu befreien. Sie fanden
 nichts dabei ^{mein auf} dass Kinder armer Leute keine Pflege
 und keine Rücksicht auf ihre Gesundheit ~~nahmen~~ und
 dass sie arbeiten mussten. Es war bedauerlich das
 Weinstein lungenverdächtig war aber er war sehr
 pflichtbewusst und arbeitssam und er wäre nicht so
 leicht zu erschrecken - abgesehen davon das er ja ver-
 dienen musste und dafür arbeitete - Meine Eltern
 sahen meine Freundschaft zu Weinstein nicht gerne.
 Sie schimpften mich deswegen aus - Kein anderer
 Junge aus unseren Breiten hat einen solchen Ver-
 kehr - Mit einem Furojungen befreundet zu sein zeigt
 was für Charakter ich hätte - Aber es half nichts
 Weinstein war mein Freund und ich liebte ihn und
 so oft es ging sprachen wir zusammen und machten
 Pläne für die gemeinsame Zukunft. Da wir nach
 Brasilien nicht so schnell fahren konnten so
 mussten wir uns wenigstens dafür vorbereiten. Wir
 mussten schießen lernen und mussten uns Flin-
 ten anerkaffen. Es ging nicht so einfach - denn
 eine flinte war sehr teuer und ausserdem würde
 man mir das verbieten. Und so machte ich mir
 Pfeile und Bögen. Aber Weinstein hatte nicht viel
 Interesse für Waffen. Sowie sie mussten dabei sein -
 und er überliess mir diese Beschäftigung - In-
 erst hatte ich ganz primitive Bögen mir gemacht
 und die Pfeile waren ebenfalls ganz primitiv.

Bald aber vervollkommnete ich sie. Aus den
 einfachen Bogen wurde eine richtige Armbrust
 die ich mir bei einem Waffenschmied machen lies
 und die Pfeile hatten (Spitze aus Eisen) (Spitzen aus Eisen.
 Ich konnte damit über 50 Meter und noch
 weiter schießen. Eines Tages schoss ich mit der
 Armbrust von unserem Hof in der Richtung der
 Straße und der Pfeil blieb im Fensterbühnen
 des drüben liegenden Hofhauses stecken. Einige
 Meter nach rechts und der Pfeil hätte einen Mann
 getroffen der aus der Haustüre heraustrat. Mir
 blieb das Herz still. Ich war gleich wie der Tod.
 Noch ein zweites Mal geschah mir so eine Gefahr -
 Ja war es mein Vater den ich beinahe erschoss.
 Eine Sekunde lag zwischen seinem Weg und der
 Stelle wo die Kugel in die hölzerne Wand eines
 der Magazine in unserem Hof ein Loch bohrte.
 Ja hatte ich mit einer richtigen Pistole geschossen
 denn allmählich ersparte ich mir von dem Tauben-
 geld so viel das ich mir eine Pistole kaufen
 konnte - Ich schoss richtig mit Pulver und Blei -
 Mein Vater kam dahinter das ich eine Pistole
 hatte und nahm sie mir weg. Ja überredete
 ich unsern Kutscher dem Vater zu sagen es sei
 seine Pistole und der Vater gab sie ihm zurück
 verbot ihm aber sie mir zu leihen. Ein den Tag
 als ich vom Tauben-schlag durch eine Spalte
 auf die gegenüber liegende Wand des Magazins
 schoss ging gerade mein Vater vorbei, er wollte
 zum Pferde-stall um nachzugehen. Als er den Knall
 des Schusses hörte sprang er den vor der Stalltür
 stehenden Kutscher wer geschossen hätte - Der
 Kutscher sagte ihm er hätte mit der Peitsche
 geschlagen - und so lief die Sache ohne folgen

für mich ab - Aber jähne Laup hat mich
 der Schreck verfolgt der mich in die Kuchel
 fuhr. Was für ein Glück! Wie leicht wäre ich
 ein Vatermörder geworden! Wenn auch ohne Ab-
 sicht aber wie sehr schwer wäre das für mein
 weiteres Leben gewesen. Eine Haarbrette lag
 dazwischen. Noch heute wird mir kalt wenn
 ich die Situation überdenke - Aber die Liebe
 für meine Pistole gab ich nicht auf. Und mei-
 ne Sehnsucht eine richtige Kugel zu haben war
 weiter in mir lebendig. Ich habe mir eine Bü-
 che gekauft aber viel später als ich in München
 war - Und als ich sie in den Africa mit nach
 Hause brachte da war mein Vater selber in-
 teressiert zu sehen wie ich schiesse. Zu guter
 Schütze aber war ich nie - Der Herr heute
 wird es gar nicht verstehen dass es so was Be-
 sonderes sein sollte dass ich nach Brasilia
 gehen wollte um Jäger zu sein, dass Wildwest
 geschichten mein Praedile beschäftigten dass
 Leute Indianer erzählen mir besonders ge-
 fielen - Man wird es nicht verstehen heute dass
 es was Besonderes sein soll wenn ich mit
 Armbrüste mit Pfeile mit Pistolen u. s. w. spie-
 le - In Deutschland waren schon damals im
 Jahre 1885 die jungen Wild West Jäger und
 Indianerhänger - Aber man bedachte -
 in einer römischen Kleinstadt zu jener Zeit
 die jüdischen Milizen! - Mein Kind wird es
 dennoch nicht verstehen können denn man
 muss dieses Milizen man muss diese Men-
 schen feierlich haben - Wenn ich zurückdenke
 so ist es auch mir kaum glaublich dass
 Menschen so zurück sein konnten dass sie so
 abnormale waren. Es kommt mir vor als

hätte ewige Nacht dort geherrscht als wäre
 wie die Sonne erschienen - Meine ganze Kind-
 heit ist finster - dass ich nicht seelisch krank
 wurde, dass ich überhaupt nicht erst all dem
 befreit habe dass ich heute hier in London sitze
 dass ich 64 Jahre geworden bin dass ich Maler
 wurde und Schriftsteller und alles was ich bei
 das kommt mir ungläublich vor - Ich wieder-
 hole es zweimal dass in London wie in Deutschland
 und England Frankreich u. s. w. ein Junge wie
 ich es war eine alltägliche Sache gewesen ist
 auch zu jener Zeit - Aber dass in einer rumä-
 nischen Kleinstadt in jüdischen Kreisen die so
 weltfremd und weltfern waren in welchen die
 einfachsten alltäglichen Dinge aus den fernsten
 Ländern wie Wunder wie Märchen angesehen
 wurden, dass sich da ein Junge wie ich verriet
 habe - das ist wahrhaftig was Besonderes -
 Vor 50 Jahren in jüdischen Kreisen in Gotosani
 so hieß die rumänische Kleinstadt hat ein Junge
 sich Pfeile und Bogen gemacht hat Pistolen
 geschossen wollte Büffel in America jagen und
 auf die Jagd auch in Gotosani gehen - Wenn
 Weinstein wurde berichtet dass man auf die
 Jagd gehen müsste um einmal praktisch
 zu üben was in Brasilien alltägliches Geschäft
 sein wird - Aber da müsste man mit richti-
 gen Gewehren gehen - Aber wozu Gewehre nehmen?
 Weinstein wusste Abhilfe. Er kannte einen 18
 jährigen Jungen dessen Vater Jutsampeser auf einem
 Gut war und dort musste man Gewehre ha-
 ben um gegen Füchse und Wölfe vorzugehen.
 Dieser Junge kam mit Gewehren zumachen

und er kennt einen Mann bei dem man
 Gewehre Leihen kann wenn man ihm eine klei-
 ne Keimpehler zahlt. Wir brachten diese Leih
 auf und der 18jährige bekam zwei Patronen
 mit Patronen und wir verabredeten am
 nächsten Sonnabend nachmittag - Sonnabend
 war das Haus des Vaters geschlossen und Weinstein
 habe frei - hier muss ich einfügen dass ich schon
 seit 14 Tagen zur Strafe nicht mit meinen Eltern
 und meinen Geschwistern bei Tisch ass. Mein
 Vater liebte mich nicht er war damals mir
 gegenüber nie freundlich und ich fürchtete ihn
 sehr - Da ich in der Schule schlechte Geware
 hatte wurde ich so bestraft. Für mich war das
 keine Strafe denn ich war fast nicht bei Tisch
 neben meinem Vater zu sitzen - Ich habe Angst
 zu essen und wenn mir was schmeckte noch
 mehr zu verlangen. Ich hatte immer das Gefühl
 dass ich nicht wert bin dass man mir zu essen
 gibt und dass ich nur gescholten war - Dabei
 war mein Vater kein schlechter Mensch - Ich werde
 über ihn noch sprechen - Er war eine traurige
 unglückliche Person eine sehr traurige - Also
 wie ich oben sagte ass ich seit 14 Tagen nicht
 bei Tisch - Und ebenso an diesem aufregenden
 Sonnabend an dem wir zum ersten Mal auf
 die Jagd gehen sollten - Das Dienstmädchen brachte
 mir die Gerichte in einem anderen Raum -
 Ich wartete nicht mehr die fette Nachspeise die
 am Sonnabend immer besonders gut war, und
 schlief nach hinaus und durch das hintere Tor
 von wo der Wagen und Pferde aus dem Stallhof
 heraus zusammen pflögte lief ich auf die hintere
 Straße trat mich mit Weinstein und wir

holten den 18 jährigen Jungen dessen Namen ich vergessen habe. Der hatte die zwei Flinten. Eine nahm ich die andere er. Ich war stolz mit der Flinte und kam mir vor als hätte ich die Welt erstürmt. Weinstein ging mit als Begleiter der nicht Aktiv bei der Sache ist. Zum ersten Mal bin ich außerhalb des Städtchens gewesen - Wir kamen ins freie - Zum ersten Mal habe ich die Landschaft erlebt - Wiesen und Hügel Randstrassen und Baumreihen grosse Getreidefelder goldgelb kleine teiche einzelne Schöpfe und Bauernhäuser und freie Horizonte - Ich erlebte zum ersten Male die Natur und ich glaube dass der Maler damals in mir rege wurde ohne eine Ahnung zu haben dass das meine Lebensarbeit sein wird - Ich war sehr glücklich und fühlte mich frei und leicht. Was gewahr an meiner Schulter und in Erwartung der Jagd heute verpar ich alles was hinter mich lag. Ich dachte gar nicht mehr an Zuhause und daran was meine Eltern sagen werden - Ich floss in vollen Zügen und das Neue das ich sah bekräftigte meine Augen und meine Gedanken. Ich werde nie vergessen dieses erste Erlebnis der freien Natur! Nun hiess es Hutschau halten ob nicht eine Wildente oder irgend ein Vogel zu erlegen sei - Nirgends zeigte sich ein Haase oder ein Kaninchen. Wir kamen an einem Teich an der mit Schilf bedeckt war - Nur eine kleine Wasserfläche war frei - Sie müssen Wildenten sein meinte der 18 jährige aber wir sahen keine - Aber in einer Entfernung die nicht gross war sahen wir einen grossen Vogel - Was das für ein Vogel war das weiss ich nicht - Ich auf die Erde niederlassen. Wir waren alle ganz aufgeregt. Der

18 jährige lefte an und schoss. Der Vogel wurde
 nicht getroffen und flog davon - Wir waren ent-
 täuscht. Wir gingen weiter - aber wir fanden
 nichts. Da kamen wir an einem anderen Teich.
 Dort war ein Mann mit einem Boot beschäftigt.
 Er sah uns und fragte was wir jagen wollten.
 Nichts bis jetzt sagte der 18 jährige - Da zeigte
 der Mann nach oben - Man sah einige Vögel flie-
 gen - Was das für Vögel waren weiß ich auch nicht.
 Schnell ergriff der Mann meine Flinte und
 schoss - Er traf auch nicht - Und wir gingen
 weiter - Da es aber spät wurde überlegten
 wir ob wir nicht umkehren sollten - Wir waren
 ziemlich weit und fürchteten dass es dunkel
 wird ehe wir nachhause kommen - Wir
 kehrten um - Es war schon dunkel als ich
 nachhause kam - Wie ich aufgenommen wurde
 weiß ich nicht mehr. Ich weiß nur dass ich
 es vermied mit meinem Vater zusammen zu
 kommen - Am nächsten Morgen kam
 der Vater in meinem Zimmer und prügelte
 mich derart dass ich kaum und lahm war-
 de - Er benutzte seinen Stock dazu - Ich habe
 nicht sehr oft Ohrspeien bekommen aber so
 geprügelt bin ich während meiner jungen
 Kindheit nicht. Ich ging nicht zur Schule
 denn ich stellte mich krank. Ich erinnere mich
 dass meine Mutter dem Vater Vorwürfe gemacht
 hat - Am nächsten Tag erzählte ich meiner Schwester
 die 3 Jahre älter als ich war und meinem Cousin
 die Tochter meines Onkels mit der Kravatte meine
 Jagdabenteuer. Selbstverständlich war es dass wir
 eine Wildente geschossen haben - Aber so weit ging

ich nicht zu behaupten dass ich sie geschossen
 habe - Wir rupften die Wildente und wahren
 sie aus und brieten sie indem wir ein Feuer
 aus trockenen Blättern und trockenen Reisig den
 wir sammeln machten. Es hat uns wunderbar
 geschmeckt - besser als ein Entenbraten zuhause.
 Ich schmückte meine Erzählung mit allerhand
 Details die ich ausserordentlich glaubhaft erfand.
 Die drei Mädchen hörten mir mit grossem Inte-
 resse zu - Aber eine meiner Cousinsen würde mich
 nicht glauben. Ich bemühte mich es ihr zu versi-
 chern indem ich die Details noch genauer schil-
 derte und es gelang mir zum Schluss sie zu über-
 zeugen - Weinstein der von mir unterrichtet war
 versicherte sie seinerseits dass es so war und da
 waren wir zu grossen Helden in deren Augen ge-
 worden. Meinen Vater sah ich die nächsten Ta-
 gen nicht denn die Strafe allein zu erren wurde
 nach meinem Jagdabenteuer weiter geführt - Ausser
 dem hatte ich Angst wieder geprügelt zu werden -
 Ich werde es nicht vergessen wie mein Vater
 am Morgen nach meinem Jagdabenteuer zu mir
 ins Zimmer kam und ohne ein Wort zu sagen
 die Decke wegzog und ^{mit} dem Stock unbar-
 herzig prügelte. Nie vorher und nie nachher
 wurde ich so geprügelt. Meine Mutter war ganz
 verzweifelt denn sie wusste nicht was sie mit
 mir machen soll andererseits fürchtete sie
 dass mich der Vater wieder prügeln würde
 wenn er mich sieht - Und so blieb ich allein
 und verbrach mich in der Zeit wenn der
 Vater zum Essen nachhause kam - Mir
 war die Situation unerträglich und ich saam
 nach Möglichkeiten von zuhause wegzukommen.

Die Schule vernachlässigte ich und kümmerte mich gar nicht mehr darum ob ich schlechte Zeugnisse bekomme. Eines Nachmittags war ich in meinem Zimmer und sollte Feldaufgaben machen - Da fiel mir ein genialer Gedanke ein den ich auch ausführte. Ich schrieb an meinen Vater einen Brief der dem Sinne nach folgender Inhalt hatte - " Lieber Vater. Ich stehe auf dem Standpunkt dass ich ein schlechtes Beispiel für meinen Bruder Julius (Mein Bruder war damals 5 Jahre ich 13 Jahre alt) bin und dass er durch mich verderben wird. Es gibt ein sehr einfaches Mittel dem abzuhelfen. Nimm aus deinem Feldschrank 3000 Francs und gib sie mir. Ich fahre damit nach Brasilien und will dort Büffeljäger werden - Somit wirst du mich los und hast keinen Ärger mehr mit mir - " - Das war der Sinn des Briefes. Ich erinnere mich dass ich sehr stolz auf die Wendung " Nimm aus deinem Feldschrank 3000 frs. " Ich kam mir sehr feierlich und wichtig vor - Ich dachte dass mein Vater diesen Satz sehr schön finden wird und dass er mir schon deswegen allein das Geld geben wird - Ich las diesen Brief unserem Dienstmädchen vor und es war so erstaunt und entsetzt zugleich darüber dass es nicht glauben wollte dass ich den Brief wirklich abschickte - Damit sie sich davon überzeugt gab ich dem Mädchen den Brief dass sie ihn in den Briefkasten werfen soll. Den ganzen Abend dieses Tages die ganze Nacht und

den darauf folgenden Vormittag in der Schule
 war ich praktisch aufgeregt. Zuversicht und Hoffnung
 und Angst schwebte ich fortwährend. Die ganze
 Nacht verbrachte ich für mich und überlegte
 was ich machen werde wenn ich das Geld
 kriegen sollte — Ich sah mich Abschied nehmen
 sah meine Mutter in Tränen und alle Ver-
 wandten mir gute Reise wünschend — Dass
 Weinstein mitfahren sollte wusste Niemand —
 Ich wollte mit ihm verabreden dass er gleich
 nachdem ich zur Bahn fahre von Büro verschwin-
 den sollte und nach Kommen soll. Ich werde
 für ihn ein Billet lösen — Wiederum sah ich
 separate Bilder. Mein Vater mit den Hoch-
 zu mir Kommend und mir sagend: Hier hast
 du die 3000 Rs. Fahre nach Brasilien —
 Und ich fühlte die Liebe auf meinem Körper,
 sausen und wand mich in Schmerzen — Ich
 war ganz in Schweiß gebadet — Am Morgen
 konnte ich kaum aufstehen so gerädert war
 ich, ich freute mich aber dass mein Vater den
 Brief noch nicht erhalten haben konnte und
 tief zur Schule — Als die Zeit kam dass ich
 nachhause musste da bekam ich Angst —
 aber es half nicht. Zuhause angekommen
 schlich ich mich hinein in meinen Zimmer.
 Bald darauf kam die Mutter ganz Bleich
 und aufgeregt zu mir. „Was hast du ausgerich-
 tet du unglücklicher Junge? Jetzt darfst du
 deinem Vater nicht mehr unter die Augen.
 Wie konntest du nur so etwas schreiben? Bist
 du ganz verrückt geworden? Aber ich weiss es
 das Kommt daher weil du nicht lernen willst.
 Darum hast du den Kopf voll von lauter

Schwächen. Jetzt sieht zu wie du es wieder gut machst. Es gibt nur einen Weg und der ist gut zu lernen - Sonst darfst du dich nie mehr vor deinem Vater sehen lassen -

Was nachher geschah weiss ich nicht mehr - Ich weiss nur dass 6 Jahre später ich war damals 19 Jahre dass ich eine dritte Medaille auf einer Ausstellung in Bukarest für eine Landschaft bekam - Und dass ich in den Ferien von Berlin nach Hause kam - Mein Vater war stolz auf mich und ebenso die ganze Familie - Es war ungläublich dass ich als 19 jähriger und noch dazu als Jude in dem Kulturkritischen Rumänien eine Medaille bekam. Da rief mich meine Mutter ins Zimmer und gab mir wie sie sagte ein Geschenk. Es war der Brief den ich meinem Vater geschrieben habe dass ich nach Brasilien wolle - Meine Mutter sagte mir dass man mich damals vollständig aufgegeben habe - dass man mich für einen verlorenen verdorbenen Charakter hielt und dass nur sie noch an mich geglaubt hätte - Und sie hat den Brief aufgehoben um ihn mir wenn ich zeige dass ich nicht geteufelt hätte als Geschenk zu geben - Ich nahm den Brief und las ihn und sagte der Mutter dass ich ihr sehr dankbar bin dass sie den Brief an mich nicht verloren hatte dass es aber beschämend für meinen Vater und auch für sie sei und ebenfalls für die Verwandten dass sie alle so wenig Verständnis für mich hatten und auch so wenig Ahnung von kindlicher Phantasie und von kindlichen Wünschen - In übrigen in Deutschland wären solche Jungen wie ich es war gar nichts Besonderes

Und Niemand in Berlin würde eine solche kindliche Geschichte ernst nehmen und daraus Schlüsse ziehen dass der Junge verdrort und verloren sei - Sie und der Vater hätten sich hämmert und gezeigt wie rückständig sie seien - Ich aber bin auf diesen Brief stolz denn ich habe den Beweis geliefert dass ich nicht so phantastisch und alltölplich bin wie es die anderen Jungen unserer Bekannten und Verwandten waren. Abgesehen davon sei die Tatsache dass ich eine Medaille bekommen habe noch kein Beweis dass ich kein verlorener Mensch noch werden konnte denn so wie es kein Beweis war dass die Jungen die mir als Beispiel gegeben wurden weil sie in der Schule gut lernten wertvolle Menschen werden würden. Was ist denn aus ihnen geworden? Mittelmässige Menschen und was werden sie erreichen? Nichts als velleitig Geld - Ich fühle mich glücklich dass ich nicht ein so banales Geschöpf war - Allerdings bin ich darum nicht so leicht verstanden worden wie die Altapfjungen - Meine Mutter war von der Wahrheit meiner Enttarnungen überzeugt und ich sah es ihr an dass sie stolz auf mich war - Auch meinem Vater gegenüber war ich freier ich fühlte mich ihm überlegen - Die anderen Verwandten verachtete ich und verstand es ihnen zu imponieren - Auch der Kravattenonkel fühlte sich mir gegenüber nicht so sicher - und ich erlaubte mir freiest so dass mein Vater und meine Mutter hämmerten sich aber freuten denn beide wollten den Kravattenonkel nicht und sahen sich durch mich gewissermaßen gerächt - Aber darüber

Mangelerscheinungen passieren wird. Er liebte mich
 nicht es beruhte auf Gegenseitigkeit. Bei ihm
 hatte ich die schlechtesten Leistungen. Wir lernten
 bei ihm nach einem Buch das von ihm geschrie-
 ben war und wir mussten jede Aufgabe
 aus dem Buche abschreiben damit wir sie
 besser im Gedächtniss haben - Wir mussten
 das Abschriebene vor der Stunde dem Primus
 der Klasse vorzeigen der Kontrollieren musste
 ob wir es genau haben - Ich war das vor-
 je mal nicht in der Schule gewesen und
 war darum im Schreiben zurückgeblieben.
 Und so musste ich das ⁱⁿ ~~in~~ ^{erhalten} ~~erhalten~~ nach-
 holen - Es war eine ganze Menge abzuschrei-
 ben - ich glaube dass es 12 Seiten waren und
 außerdem langweiliger Zeug. Ich habe es mir
 erleichtert indem ich verschiedene Stellen aus-
 gelassen habe und es so eingewickelt dass beim
 oberflächlichen Nachsehen man gar nicht
 darauf kommen konnte dass ich geschwindelt
 habe. Nun aber noch sicherer zu gehen brachte
 ich dem Primus einen ^{riesen} ~~riesen~~ Apfel mit.
 Er nahm den Apfel bedankte sich dafür und
 ass ihn auf - Dann liess er sich zeigen ob ich
 alles abgeschrieben habe. Sehr schnell fand er dass
 ich geschwindelt habe. Trotz des Apfels ver-
 urteilte er mich beim Lehrer - Und dieser
 schickte mich zur Strafe auf 14 Tage heim.
 Ich war auf dem Primus wütend und konnte
 diese Feindschaft nicht begreifen. Von mora-
 lischen Standpunkte des Bürgers hatte der
 Primus richtig gehandelt - Und dass er sich
 nicht hat bestechen lassen ist ebenfalls
 sehr anerkennenswert - Trotz alledem

47

stehe ich auf dem Standpunkt dass er ein
niederträchtiger Junge war - und ausserdem
war er ein ganz verreckener Bursche - Ich
bin überzeugt dass er nicht aus Moralität
unbetechtlich sich gebärdete sondern weil ich
ein Jude war und Juden gegenüber fühlte
er sich nicht irgend wie veranlasst nett
zu sein. Dass er aber den Apfel genommen
hat und dennoch so mich verpöht hat das fand
ich so hässlich - überhaupt weil ich es genau
wusste dass er anderen Jungen gegenüber
mit denen er befreundet war Vieles nach-
sehen hat - Moralische Menschen könnten
auf dem Standpunkte stehen dass es mir
unrichtig war jemandem bettechen zu wollen
- einverstanden - obzwar ich in Anbetracht
der Anwesenheit und der Umstände es als
keine grosses Verbrechen ansehen kann - aber
dass das Prinzip der Freiheit ausser Acht und
nicht dennoch verpöht ist auch eine wenig
schöne Handlung! Wie es auch sei ich kann
dem Prinzip keine Sympathie entgegenbringen,
und ich finde dass meine Handlung wei-
ser, hässlich war - Immerhin, dieses Nieder-
trächtigkeit des Prinzip das ich es zu ver-
danken dass ich die Schule verlies und
dass ich ein für alle Male entholet wurde
Schulaufgaben zu machen und zur Schule
zu gehen - Meine Mutter war sehr unglücklich
- Mein Vater kümmerte sich nicht mehr
um mich - Er gab mich auf und wollte
nicht belastigt werden. Sehen wollte er mich

nicht und ich war gar nicht so unglücklich deswegen. Und so verging eine Zeit in der ich hin Ruhe gelassen wurde und ich gewiss diese Zeit sehr benutzt. Eines Tages eröffnete mir die Mutter dass man beschließen habe mich in einem Juweliergeschäft in Jassy zu unterbringen. Dort soll ich Deutsch lernen und soll zugleich Zeit als Gehrling in einem Bankhaus eines befreundeten Kaufmanns mit dem mein Vater in Geschäftsverbindung stand. Dort soll ich die ersten Grundlegen zum Kaufmann erlernen. Dann wolle man sehen was mit mir geschehen wird. Ich war sehr froh darüber. Der Gedanke fern von Zuhause zu sein, war sehr vernehmlich. Ich sollte weder meinen Vater noch meinen Onkel sehen das war noch ernehmlicher. Ausserdem in Jassy sein einer grösseren Stadt das war mir ein sehr angenehmer Gedanke. In Jassy lebte ein Bruder meiner Mutter der verheiratet war und der mir sympathisch schien. Er sah es fortwährend dem er hatte ich glück in Jassy eine kaufmännische Schule besucht. Dieser Onkel betrachtete unsere Familie mit einer gewissen Verachtung - er fühlte sich weltweiser und gegenüber - und wurde von meiner Mutter mit besonderer Achtung behandelt. Dieser Onkel hatte das Juweliergeschäft empfohlen und versprochen auch sich um mich zu kümmern. — Und so fand ich mich eines Tages in diesem Pensionat - und es begann

eine neue Periode meiner Jugendjahre. Aus
 dieser Pensionszeit blieb nicht viel in mei-
 ner Erinnerung — wenigstens nichts von Be-
 deutung. Ich kann mich erinnern, dass der
 Pensionssinhaber ein ganz kleines schwächliches Män-
 chen war, dass aber seine Frau zwei Köpfe grösser
 ihm überragte und ausserdem sehr korpulent
 war — Von allen Jungen die dort waren blieb
 mir nur ein einziger in Erinnerung und
 zwar in sehr wesentlicher Weise er wurde
 mein Freund und ist es bis heute und darauf
 ihm wurde ich in der Malerei angelegt — Ich
 werde von ihm noch sprechen. Ein anderer
 blieb mir in Erinnerung, aber nur ein Aus-
 spruch von ihm. Wer es war und wie er aus-
 sah weiss ich nicht mehr. Aber der Ausspruch
 lautete: „Was ist Malerei? Nichts als ein
 Geschmier mit Sechsmack.“ Ich finde auch
 heute dass dieser Ausspruch gar nicht so
 dumm ist. Eine Erinnerung blieb mir noch
 zurück dass eines Tages ein Junge irgendwas
 bespaugen habe und dass die anderen Jun-
 gens ein Gericht spielten. Sie ernannten Rich-
 ter und Staatsanwälte und Verteidiger — und
 es wurden Anklagerollen gehalten, der Beschul-
 digte musste auf Fragen antworten und der
 Verteidiger hielt eine Verteidigungssrede. Sonst
 weiss ich nichts mehr davon als nur dass
 es mir sehr imponierte, und dass ich ganz
 bescheiden zuhörte — — — Ich habe ich nicht
 sehr viel. Auch in's Büro des Geschäfts-
 freundes meines Vaters ging ich nicht regel-
 mässig. Eines Tages kam ich hin und da
 ich einem Tag gefehlt habe und da fand
 ich an meinem Tisch einen anderen Jungen

Ich war ganz verwundert und schaute
 mich schüchtern an. Da sagte der Geschäfts-
 freund man solle mir einen anderen Tisch
 einräumen. Ich fühlte mich getränkt und
 am nächsten Tag ging ich nicht mehr hin.
 Heute ist es mir klar dass der Geschäfts-
 freund eingesehen hatte dass ich zu nichts
 taugte und da er einen Bürohilfen brau-
 che sah er sich nach einem anderen um.
 Ich war sehr froh dass ich einen Freund hatte
 nicht mehr. ins Büro zu gehen denn ich
 schrieb meinem Eltern ganz getränkt dass
 ich so zu sagen vor die Tür gesetzt wurde.
 Und so blieb ich noch eine Zeitlang im
 Pensionat denn es hiess dass ich die deutsche
 lerne. In Wirklichkeit tat ich nichts. Ich
 begann zu zeichnen und schaffte mir auch
 Aquarellfarben an und begann zu malen.
 Ich erinnere mich ganz genau dass ich far-
 ben haben wollte und wusste nicht wie ich
 mir das Geld dazu verschaffen sollte. Da
 kam der Krawattenverkäufer Geschäftshalter
 nach Jassy, und ich sollte ihn zu Hause
 besuchen. Auf dem Wege dahin nahm ich mir
 vor ihm zu bitten mir 2 Franken zu geben
 damit ich mir Aquarellfarben kaufen kann.
 Es war ein schöner sonniger Tag und der Him-
 mel war von einer Bläue die mir heute
 noch in Erinnerung ist. Ich war ganz be-
 geistert. Ich weiss ganz genau dass ich
 diese Bläue ganz wunderbar erlebte und eben
 so die Transparenz und das starke Licht

Ich weiss es ganz genau wie selig ich in dem Gedanken war diese Leuchtkraft wieder zu geben und ich freue mich über dieses Erleb-
 niss denn es war ein starkes Malererlebnis.
 Ich war damals 13-14 Jahre. Ich nahm mir vor meinem Onkel ganz herzlich zu bitten mir das Geld zu geben und wollte ihm erzählen wie ich den blauen Himmel malen will. Ich wollte den Himmel so weit ausmalen dass man geblendet sein soll wenn man ihn schaut. Es war ein ganz beglückendes Gefühl das mich damals beherrschte. Ich war über-
 zeugt dass der Onkel meiner Bitte nicht wider-
 stehen kann denn ich wollte es so stark ich wollte es so sehr. Auf dem Wege zu ihm dachte ich über die Worte nach die ich ihm sagen werde - "Aber je näher ich an das Geld kam desto ängstlicher wurde ich desto unsicherer. Dabei handelte es sich doch nur um 2 Franken. Eine geringe Summe und ich wollte dem Onkel dafür ein Bild malen mit stark leuchtendem blauem Himmel. Er kann doch nicht so toll sein und mir das Geld nicht geben wo ich den blauen Himmel ihm so begeistert schildern wollte. Und wie ich vor ihm stand da stotterte ich nur - Ich war so geschammt und so sicher dass er mir das Geld nicht gibt dass ich auch nicht die Worte fand um es ihm richtig zu sagen. Als er hörte dass ich mir gar kein Geld malen kaufen will da sagte er mir dass er für solche Dummheit kein Geld gebe. Ich sagte ihm etwas von blauem Himmel aber es klang so ungeschickt und er sah

52
mich so verständnislos an dass ich ver-
stummte — Und so ging ich ganz enttäuscht
nach Hause und machte mir Vorwürfe das
ich ihm nun etwas fehlen habe wo ich ihm
doch nicht liebt und ich nun Vorwissen wissen
sollte dass er mir keine Freude machen
würde — Aber ich sollte noch eine Enttäu-
schung erleben und diese war anderer Natur.
Ich verschaffte mir, ich weiss nicht mehr
wie genau und begann den blauen Himmel
zu malen — aber der wurde nicht durch-
sichtig und nicht leuchtend er wurde dunkel
und trüb und tot — Es war eigentlich das
erste Erlebnis der Schwierigkeit die zwischen
Vorstellung und Ausdruck steht. Und ich
bekam eine Ahnung dass die Malerei nicht
so leicht sei und dass sie nicht nur ein
Geschwier mit Chick — Chick sagte der Junge
ist — Aber wenn ich heute daran zurück-
denke so betrachte ich dieses Erlebnis
der Natur und der Schwierigkeit sie wieder
zugeben als ein richtiges Malerlebnis.
Und bin stolz darauf — Ein Jahr oder 1/2
Jahr später hatte ich zum zweiten mal
ein ähnliches Erlebnis. Es war sehr stark
und ich werde es erzählen wenn es Zeit
sein wird dass ich über meinen Entschluss
Maler zu werden berichten soll. Der Junge
aus dem Pensionat der mein Lebensfreund
wurde hiess Adolf und war künstlerisch
interessiert — Er malte und dichtete —
Als ich im Pensionat nachdem ich im bewach-
teten Haus einen richtigen Schüler aus der
Malerakademie kennen lernte und zuge-
sehen hatte wie er zeichnete, auch zu

Zeichnen anfing indem ich Illustrationen
 abkopierte, da wurde Adolf auf mich auf-
 merkksam — Er zeigte mir seine Zeichnungen
 und wir begannen zusammen zu zeichnen.
 Bald entspann sich eine Freundschaft. Er las
 mir auch seine Gedichte vor. Ich kann mich
 dieser Gedichte nicht erinnern, ich weiß nur
 dass ich ihn sehr bewunderte und dass ich
 froh war einen Freund zu haben — denn die an-
 deren Jungen wollten nichts von mir wissen.
 Sie waren ganz anders als ich und erin-
 nerte mich ein wenig an den Jungen zu Hause
 die mir als Beispiel gegeben wurden — Sie
 haben instinktiv das Gefühl dass ich mit ihnen
 nichts gemein habe. Auch mein Freund Adolf
 lag ihnen nicht. Wir zwei bildeten eine feste
 Freundschaft für uns und genüßten uns voll-
 kommen. Wir waren immer zusammen,
 und verstanden uns gut und haben — ich
 nenne es heute ^{mit Recht} geistige und künstlerische
 Interessen — Daraus war ich mir dieser Tatsache
 nicht bewusst d. h. ich betrachtete es als nichts be-
 sonderes, ja sogar als weniger wichtig im Ver-
 gleich zu den Interessen die die anderen Jungen
 haben — Ich darf nicht vergessen zu erwähnen
 dass der Abschied von Weinstein als ich nach
 Gattaj fuhr sehr rührend war. Wir versprachen
 uns ewige Freundschaft und die Reise nach Bra-
 silien hatten wir nicht aufgegeben. Wir wollten
 uns schreiben. Wir verabredeten dass er mir
 Post restante schreiben soll weil niemand
 was davon wissen durfte — Man hatte mir ver-
 boten an Weinstein zu schreiben denn man
 stand auf dem Standpunkt dass meine Freund-

mit ihm nur schädlich sei. Ich musste mei-
 ner Mutter versprechen ihm nicht zu schrei-
 ben was ich nicht hielt. Ich schrieb ihm lan-
 ge Briefe auf seine Adresse und er mir eben-
 solche Postergänge. Ein mal in der Woche
 ging ich zum Postamt und holte seine Briefe
 ab. Das ging eine lange Zeit, bis eines Tages
 die Sache irgend wie entdeckt wurde - und
 da mussten wir aufhören - aber das hat
 meine Freundschaft zu ihm nicht zerstört - Wir
 blieben Freunde und als ich später wieder
 nach Hause kam da war es so als ob wir nie
 getrennt waren. Von meiner Zeit im Pensionat
 weiss ich nichts mehr zu erzählen - Nur noch
 eine Geschichte die mir in Erinnerung geblieben
 ist! Wie ich schon erzählte lebte Onkel Fanny
 mein Onkel mütterlicherseits der verheiratet
 war und der wie ich sagte in Leipzig mehre-
 re Jahre die Kaufmännische Schule besucht
 hatte. Ich besuchte ihn öfters und fühlte
 mich bei ihm sehr wohl. Seine Frau fand
 ich sehr nett obwohl man bei uns von ihr
 nicht gut sprach. Meine Mutter mochte sie
 gar nicht und sagte dass der Onkel Fanny
 dumm gewesen ist so eine Frau zu heiraten.
 eines Tages nach dem Essen saßen wir im
 Zimmer zusammen und mein Onkel und mei-
 ne Tante spielten frohlich mit ihren 2 jähri-
 gen Jungen und machten so viel Musik das
 ich neidisch auf diesen Jungen war das seine
 Eltern so nett zu ihm sind. Es war eine schöne
 Harmonie die in diesem Hause herrschte. Mein

Onkel und meine Tante waren freundliche Menschen und waren zu mir sehr nett und ich durfte immer am Gespräch teilnehmen. Beide sprachen von dem Hause meiner Eltern und von meinen Verwandten als wie von traurigen Menschen und meinten sie wären alle ^{günstig} geliebt und würden gar nicht was das Leben sei. Ich gab ihnen Recht und sagte dass ich mich zuhause mit wohl fühle. Was würdest du sagen wenn du bei uns leben könntest frag der Onkel. Ich würde mich glücklich fühlen sagte ich und würde keine Lust haben wegzuhause. Da schauten sich Beide verständnisvoll an - und der Onkel sagte mir ich müsste was lernen um Geld zu verdienen und dann würde ich nicht wegzuhause leben brauchen. Man wird es vielleicht unrichtig finden dass mein Onkel so zu mir sprach statt mir ^{persönlich} meine Eltern zu empfehlen aber ich fand es damals sehr schön von ihm dass er mich so gut verstand und es mir auch zeigte. Meine Tante war noch netter zu mir wenn solche Gespräche kamen weil sie unter Haus nicht mochte und sich freute dass auch ich mich nicht wohl zuhause fühle. Wie ich nach Hause zurück kam weiss ich nicht. Ich weiss nur so viel dass ich in's Büro meines Vaters kam. Ich sollte Kaufmann werden da ich nichts Besseres werden wollte. Ich war $1\frac{1}{2}$ Jahre im Büro meines Vaters. Viel kann ich nicht von dieser Zeit erzählen. Nur so viel dass ich nicht

36
im frühesten Interesse für die Arbeit dort
habe und dass ich auch Nichts gelernt habe.
Ich sass an einem Tisch gegenüber ^{von} ~~unter~~
Hauptbuchhalter~~n~~ der den Auftrag hatte mich
in die Buchführung einzuführen - Es war
ein alter Mann, Schulmann, hiess er und
hatte einen Post a la Frau Josef - Brillen
verdeckten seine Augen - Er war ein ge-
druckter Mann der sein subalternes Leben ge-
führt hatte und eine Familie von Frau und
2 Kinder mit dem erbärmlichen Einkommen
das er hatte erhalten musste. Er war mir
gegenüber sehr freundlich und spielte sich nicht
als Feind auf. Da er sah dass ich gar kein
Interesse für Buchführung zeigte glaubte er mich
auch nicht sehr damit und meinem Vater
gegenüber suchte er meine Faulheit zu vertuschen.
Ich sass ihm gegenüber und zeichnete ihm wie
er gebücht über das Conto buch schrieb. Es
wurde ziemlich ähnlich und er freute sich
damit. Ich hatte bereits den Gedanken gefasst
Maler zu werden und sagte es ihm denn
ihm ~~gegenüber~~ vertraute ich mich an - Er meinte
er verstehe Nichts davon aber er glaubt
dass ich dafür mehr Interesse hätte wie für
den Kaufmannsberuf. - Da ich im Büro war
sah ich Weinstein jeden Tag und mein Vater
konnte nicht verhindern dass wir uns ver-
stohlen sprachen. Brasilien haben wir auf
gegeben ohne darüber zu sprechen. Es war
ein stillschweigendes Abkommen - Weinstein
war in diesen 1 1/2 Jahren wo ich weg war auf-
gehorren - Er war gross und mager und die
Schwindelucht hat sich als solche bestätigt.

Ja war kein Zweifel mehr bei den Ärzten.
 Aber Weinstein sprach nicht darüber er klag-
 te auch nicht und war arbeitsam und ver-
 lässlich — Aber unser Verhältniss wurde ein
 anderes. Ich begann zu erkennen dass unsere
 geistigen Interessen verschieden waren — Weinstein
 hatte überhaupt keine geistigen Interessen und mit
 ihm konnte ich nicht über Malerei oder Literatur
 sprechen — Ich fühlte mich ihm überlegen und
 war trotzdem herzlich und freundschaftlich wenn
 wir zusammen waren. Wir sprachen über all-
 täglichen Dingen ohne dass ich noch eine Ein-
 sierung darüber hätte — Als ich aus dem Pen-
 sionat nachhause kam fanden meine Eltern
 dass ich und mein Bruder der damals 7
 Jahre alt war ein Zimmer allein für uns
 haben müssten — Und da es in unserem Haus
 unmöglich war ein solches frei zu machen
 so wurde im Nachbarhaus ein Zimmer
 gemietet — das uns eingerichtet wurde — Ich
 fühlte mich am glücklichsten wenn ich in
 diesem Zimmer war weil ich nicht zusam-
 men mit der Familie war — Mein Bruder
 war noch ein Kind und das Verhältniss
 zu ihm darum nicht so dass es wir in Ein-
 vernehmen geblieben ist während dieser Zeit.
 Ich habe mir aus diesem Zimmer gewisser-
 matten ein Atelier gemacht d. h. Ich habe
 eine Staffelei mir selbst zusammengestellt und
 habe meine Zeichnungen an den Wänden an-
 gemacht. Zu jener Zeit bestand meine künst-
 lerische Tätigkeit darin dass ich nach Illustra-
 tionen aus Zeitschriften abkopierte — Ich
 war unter dem Einfluss eines Cousins der
 Tochter eines Onkels der in eines anderen

Stadt Lette und die bei uns aufgenommen wurde weil ihr Vater gestorben war. Diese Cousine war ziemlich interessiert und kopierte ebenfalls Hushationen aus Zeitungen. Sie kopierte sie sehr sorgfältig d. h. sehr sauber, sogar pedantisch was die Ausführung anbetrifft, in schwarzer Kreide. Diese Zeichnungen wurden eingepackt und kamen in den Kinnern meiner Tante Analia. Von dieser Tante wird noch die Rede sein. Ich erinnere mich an einer solchen Zeichnung das einen kleinen Jungen darstellte der eine Krone in den Händen hielt und einen großen weißen Eselhut auf dem Kopf trug. Dieser Eselhut schien mir besonders seltsam zu sein und jedesmal wenn ich bei Tante Analia war bewunderte ich diese Arbeit. Aber Cousine Regine so hieß sie - was auch sonst gebildet. Sie sprach Deutsch und Französisch und auch ein wenig Englisch. Das nannte man Bildung. Sie las auch Schiller und Goethe gelesen haben. Auf jeden Fall war sie für den Kreis in welchem sie lebte gebildet zu nennen. Heute ich heute daran was in diesen Kreisen gebildet sein konnte so finde ich es armselig genug. In Länder wie Deutschland England u. s. w. hatten ^{dann} Kleinbürgerliche Mädchen mehr Bildung als Regine. Aber Regine hielt sich auch für gebildet und wenn man irgend eine Frage ~~beantwortete~~ die mit Bildung zu tun hatte so wurde Regine zu Rate gezogen. Bildung galt überhaupt als etwas Höheres in unserer Familie aber man betrachtete sie als etwas das nicht ungewöhnlich ^{Personen} warste -

Im übrigen wünschte ich meiner Cousine Regine
 Berechtigung willfahren denn sie ist in späteren
 Jahren ins Ausland gekommen und hat die ganze
 Zeit dort gelebt bis heute und ist ein gebildeter
 Mensch geworden. Sie ist heute über 70 Jahre und
 ist wirklich ein kluger intelligenter Mensch —
 Mir gegenüber war Regine damals nicht freundlich
 und betrachtete mich als einen verlorenen Men-
 schen. Sie war sehr für das was man bürgerli-
 che Tugend nennt. So sehr ich ihr heute gegenüber
 gut stehe und sie sehr sympathisch finde so sehr
 war sie mir damals unangenehm denn sie
 war mir zu richtigerisch — und als ich mich
 entschloss Maler zu werden da wurde sie als
 Experte genommen und sie war dagegen dass ich
 den Künstlerberuf ergreife. Ich kann mich noch genau
 erinnern wie sie mir sagte: „Du musst erst
 einen Beruf erlernen durch den du Geld ver-
 dienst und wenn du dir genug Geld verdienst
 hast dann kannst du machen was du willst
 dann kannst du auch Maler werden. Solange
 du aber von deinem Vater abhängig bist
 so lange musst du machen was er will.“
 Ich dachte dass Regine anders denken würde
 als die anderen überhaupt noch weil sie
 selbst zeichnete. Und ich war sehr enttäuscht
 und meine Sympathie für sie wurde noch geringer.
 Wie ich oben sagte habe Regine mich auch im
 Bezug auf Zeichnen beeinflusst. Aber bald war
 ich ihr überlegen. Was bei ihr nur Zeitvertreib
 gewesen war — zu dieser Zeit zeichnete sie nicht
 mehr — das war bei mir Ernst. Und ich

Verschaffte mir Ölfarben von meiner tante Anna-
 lia von der ich wohl sprechen werde die mit
 ihrem Mann Oukel dem ein Papier und Buch-
 Laden hatte. Man konnte dort auch Ölfarben
 kaufen weil man im Gymnasium denn feine
 Neuunterricht in den obersten Klassen mit Öl-
 malte - eine Palette und einen Malkasten fa-
 brizierte ich mir selbst. Und ich begann in
 Öl zu malen ohne jede Anweisung. Ich malte
 aus dem Fenster die Aussicht - Und ich erinne-
 re mich dass in der Gegend eine kleine weiße
 Kirche zu sehen war. Ich versuchte die so auch-
 tend gegen den Himmel zu malen wie sie von
 der Sonne verbleichen in der Natur war -
 und ich konnte es nicht erreichen - Ja setzte
 ich ganz dick weiss auf die Steinwand und
 erreichte die Wirkung. Ich war ganz stolz
 darauf dass ich allein diese Möglichkeit gefun-
 den habe - Und noch heute denke ich mit
 Freude daran - denn es war für damals und
 noch dazu für mich der ich mich wie ein Bild
 sehen hatte eine Erfindung die auf maleri-
 sche Ahnungen schließen liess - Von da ab
 malte ich Allerhand und sehr bald war
 Repine für mich übermüdet. Ich betrachtete
 ihre künstlerische Fähigkeiten als unbedeutend
 und Repine war manchmal erstaunt dass
 ich so selbstständig mich entwickelte - Aber
 all das war noch vorher ehe sie mir da-
 von abriet Maler zu werden - Eines Tages be-
 schloss ich ins freie zu gehen und eine Landschaft
 mit Sonne Wiesen Felder Bäume u. s. w. zu malen.
 Ich packte die Malutensilien auf dem Rücken in der einen

Land hielt sich die Staffelei in der Andern die
 Keinemund und walderte stolz durch die Strassen
 bis ich ausserhalb des Stadchens kam. Auf den
 Strassen sahen wir die Reute neugierig nach
 den so etwas hatten sie wohl nie gesehen. Ich war si-
 cherlich der erste Maler der mit Staffelei und
 Malkasten durch die Strassen ging — Ich kam
 ausserhalb des Städtchens und die Wahl wurde
 mir schwer. Alles wollte ich malen. Es dauerte
 eine Weile bis ich mich zu etwas entschloss. Es
 war eine hügelige Weide mit Feldblumen darauf
 und Baumgruppen sehr schön gegliedert und
 ein heisser Sommerhimmel dunkel vor Licht
 und zitternd heisser Luft mit weissen Wolken.
 Alles war in Licht und Wärme getaucht. Ich
 ward davon ganz durchdrungen und fühlte sie
 an meinem Körper kleben — Doch war ein Duft
 und eine Reinheit der Luft dass ich bezaubert war-
 de. Ich kann gar nicht beschreiben welche Wärme-
 gefühle mich beherrschten. Ich fühlte mich mit
 dem Saugen verbunden und von Saugen verstell-
 ten — Was sind Worte im Vergleich zu dem Erleb-
 niss — was sind Farben? Sie waren auch nicht
 die Farben sie versapten — Doch habe ich eine
 Erinnerung dass das was ich malte gut gewor-
 ten ist. Eine merkwürdige Erinnerung und
 ein merkwürdiges Gefühl. Ich war sehr unzu-
 frieden mit dem was ich gemacht hatte und
 dennoch scheint es gut geworden zu sein — Ich
 weiss noch dass Alles sehr weich in einander
 gemacht war und dass es touig und luftig ge-
 worden sein muss — Ich weiss es daher weil
 ich mich beunruhigt habe Alles durch dieselbe
 Luft zu trinken, gewissermassen durch die-

selbe Farbe, durch die Bläue des Himmels.
 Ich hatte damals das Gefühl dass ich dieses
 setzen habe. Beinahe könnte ich das Bild
 rekonstruieren so genau stets es mir vor Au-
 gen - Auch weiss ich genau dass es mir nicht
 gelang das starke Licht zu bringen und dass
 ich alles eine Skala tiefer stellte so tief die
 Farben es erlaubten ohne ihre Reinheit ein-
 zubüssen - Ich habe genau die Erinnerung dass
 ich leuchte violette und gelbliche Töne in den Him-
 mel setzte und dass dieselben auch in der Weite
 und in den Bäumen wiederkehrten natürlich
 entsprechend dunkler. Dieselben Mischungen
 gebrauchte ich auch später als ich Malerei stu-
 dierte dieselben Mischungen gebrauchte ich bis
 heute. In der Erinnerung gehen jetzt durch
 meine Reife von 64 Jahren und mit dem
 zeitigen Wissen stelle ich fest dass ich schon da-
 mals neoimpressionistische Strömungen hatte
 denn ich weiss dass ich es mir überlegte wie
 ich das Gittern der Luft malen könnte - Es
 ist ein unvorstellbar schönes Erlebnis damals ge-
 wesen obwohl wie ich schon sagte unzufrieden
 mit meiner Arbeit war. Die Unzufriedenheit
 trieb denn ich zerstörte die Arbeit. Sie sah
 im Zimmer dunkel aus was ja gar kein Fehler
 ist es ist immer so dass Malereien in jeder Form
 leuchtend aussehen auch wenn sie in Wirklich-
 keit auch so grau sind. Aber das wusste ich
 damals nicht. Heute tut es mir leid dass diese
 Arbeit nicht mehr da ist es würde sicherlich
 ein greifbarer Beweis dessen sein was ich schrei-
 be - Immer mehr wurde der gedankte Maler

zu werden zum Entschluss — doch wusste ich nicht wie ich es verwirkliche. Ich hatte Angst meinem Eltern davon zu sagen — ich fürchte denselben Eindruck zu erwecken wie damals mit der Brasilienreise. Im Büro lernte ich nicht und gab mir auch gar keine Mühe. Mein Vater gab sehr viel auf eine schöne Handschrift und verlangte von mir dass ich mir eine solche Anschaffe. Jedesmal wenn etwas Geschriebenes von mir erledigt werden musste so sah er sich die Schrift an und wenn sie nicht klar und kaligraphisch war da schimpfte er mich aus. Ein Kaufmann müsste eine schöne Handschrift haben meinte er — Dabei fand ich meine Handschrift gar nicht schön und auch nicht lesbar. Auch die Handschrift des Kravattenknöpfes fand ich nicht schön — Am komischsten kam mir seine Unterschrift — da waren eine ganze Menge Schmörkel und in den Schmörkel gehörte drei Punkte — Diese wurden nie versetzt — Und ich sehe noch heute wie er unterschrieb wie er zu dem grossen Schmörkel ausholte wie dann die anderen dazukamen wie die Punkte hingesezt wurden und wenn manchmal die Spitze in der Feder nur für zwei Punkte ausgereicht hatte, da wurde die Feder extra noch mal eingetaucht um den dritten Punkt zu machen. Auch die Unterschrift meines Vaters hatte Schmörkel doch waren diese nicht so auffallend nicht so aufdringlich — Und so waren auch beide Brüder. Mein Vater still und bescheiden mein Kravattenknöpf laut und herrisch und aufdringlich — Und so war auch die Wirkung der Beiden sehr

verschieden. Mein Vater galt als der sympa-
 thischere und gebildete - Von meinem Onkel
 sagte man es sei ein grober Mensch - Mein
 Vater hatte Interesse für geistige Dinge für
 Musik später auch für Malerei - Mein Onkel
 für gutes Essen - Er konnte auch unheimlich
 viel essen - Er war ein Kopf größer als mein
 Vater rotblond - doch über Beide werde ich
 später sprechen - Diese Kaufmannischen Unter-
 schriften machten auf mich teils einen komischen
 teils einen ernsten Eindruck. Ich dachte mir
 dass ein guter Kaufmann eine imponierende
 Unterschrift haben muss - und betrachtete die
 Unterschriften der Geschäftsfreunde der Firma.
 Ich erinnere mich dass in Potosani der reichs-
 te Jude Moschkowitz hiess - Er war Millionär
 war - und seine Unterschrift war imponierend
 grosse Buchstaben eng an einander und kaum les-
 lich. Man erzählte dass er weder lesen noch schrei-
 ben konnte, nur sich zu unterschreiben hat er
 gelernt. Es waren züchtige Unterschriften aber
 dahinter lag 1 Million - Da man so respekt-
 voll und neidisch zugleich von ihm sprach so
 hatte ich das Gefühl dass da was Wertvolles sei
 trotzdem man von ihm sagte dass er ein grober
 ungehobelter Mensch sei - Aber andererseits
 können mir diese Unterschriften komisch. Ich
 frage mich warum so viele Schmörkel nötig seien
 und ich habe ein Gefühl dass mir so Etwas immer
 fremd sein wird. Ich fühle mich überhaupt ganz
 fremd in der Gesellschaft von Kaufleuten und
 deren Gespräche interessieren mich nicht im ge-
 ringsten - Aber ich habe das Gefühl dass es
 doch was sein muss denn alle Menschen sprachen
 und dachten so - Ich fühle mich allein

und hieftes unter ihnen. Ich konnte mich
 nie an ihren Gesprächen beteiligen. Auch
 alle Geschäftsfreunde der Firma waren mir
 fremd und unangenehm. Es waren lauter
 geistlose Menschen deren Gedanken nur
 an geldverdienen hafften. Ich habe nichts
 gegen geldverdienen wenn es wenigsten ein
 wenig Großzügigkeit hat wenn es sich um
 Naturrechnungen handelt die Klugheit und
 Mut und Taktik im großen Maße verlangt.
 Aber das waren alle Kleinhändler, auch
 die reichsten unter ihnen. Und ebenfalls die
 Naturrechnungen der Großkaufleute waren klein und
 dilettantisch. Dieses Urteil kann ich natür-
 lich jetzt haben damals fühlte ich nur deren
 Geistlosigkeit, deren Stumpfheit. Ich weiß dass
 es Kaufleute gibt die geistige und geistreiche
 Menschen sind - Obwar ich auch in diesem
 Falle mich nicht wohl unter ihnen fühlte
 denn der ganze Stand ist mir sehr fremd.
 Nur eines einzigen lernte ich kennen als ich
 schon 40 Jahre war. Ich befreundete mich
 mit ihm - aber er verstand es jedes
 Kaufmännische im Verkehr mit mir abzu-
 tun so dass ich oft gar nicht daran dachte
 dass er Kaufmann sei. Ich will damit
 nur sagen dass ich schon als Kind alles
 Kaufmännische nicht mochte und das blieb
 bis heute. Ich erinnere mich dass eines
 Tages der frühere Kompagnon der Firma
 der jetzt ausgeschieden ist und sein eigenes
 Bankgeschäft hatte zu uns ins Büro kam
 und mich dort arbeitete. Ich dass es
 mir folgendes sagte: "Sehr gut dass du Kauf-
 mann wirst. Viel besser als irgend was zu

Lernen - Wozu lernen? Schau dir mal so einen
 Arzt an - Was ist das schon? Um einige francs
 zu verdienen muss er jeden Menschen in den
 Hintern packen und den Finger hineinstecken -
 Hui! Ist das schon was? Das nennt man fehl-
 acte Menschen - Was gebe ich auf Bildung - Ich
 weiß Etwas besseres. Wenn ich meinen Geldbeutel
 öffne und hineinschauen und die Aktienpapiere
 drin sehe und die Schuldscheine und die Feld-
 scheine und die Wertpapiere - da lacht mein Herz
 da weiß ich dass ich was Wertvolles habe - Da habe
 ich mit keinem Arzt - Und wenn ich den Arzt brauche
 da muss er kommen für einige francs - Er ist
 mein Diener - Mein du bist ein kluger Junge du
 hast das Beste gewählt - Damals war ich ent-
 setzt über diesen Menschen. Man erzählt dass
 er 1/4 Million im Vermögen hat, aber man hielt
 ihn für einen ungebildeten Menschen von untri-
 ger Herkunft. Selbstverständlich spielte in diesen
 Kreisen die Herkunft eine große Rolle - und ob-
 zwar man Menschen die reich waren benei-
 dete und bewunderte, so verachtete man sie
 wenn sie nicht aus einer noblen Abstammung
 waren. Wir d.h. unsere Familie galt als Mittele-
 rer Adel und dieser frühere Compagnon war
 aus niedriger Herkunft drum verkehrte man nicht
 mit einander außer geschäftlich - Heute zu
 Tage in der Zeit in der wir leben wo Alles was
 Geist und Wissen und Kunst und Wissenschaft ^{wertlos} sind
 wo die Menschen so püchlich zu einander stehen
 da möchte ich diesem Juden beinahe recht geben
 aber aus einem andern Standpunkt - Der
 heute Feld hat der ist wenigstens unabhängiger
 und kann sich in Sicherheit bringen - Und hat

Sächlich ist heute ein grosses Bauwerk auch
 ein kleineres wertvoller als alle meine Bil-
 der und als alle meine Fähigkeiten und
 Kenntnisse. Ein Bauwerk öffnet heute die
 verschlossenen Grenzen - Ist das nicht mehr
 wert als Kunst, und Wissenschaft und Medi-
 zin und alles? Heute wo die ganze Welt ver-
 schlossen ist öffnet der Feldherrn des Em-
 perours meines Vaters die Grenzen! Das
 konnte dieser alte Jude allerdings nicht wissen
 aber das eine musste er ganz gewiss ^{das} auch da-
 mals wie auch heute Feld führen und Tore
 öffnen - Wie man sieht verändere ich heute mei-
 ne damaligen Gedanken aber ich habe nicht
 vergessen was ich damals gedacht habe und
 glaube dass ich unbeeinflusst von den heu-
 tigen reifen Menschen meine Erinnerungen
 schreiben kann - höchstens dass ich heute noch
 besser Manches von früher begreifen kann und
 darum stärker herauszuweisen vermag - Ich
 erzählte das was dieser laubbärtige alte Mann
 mir gesagt hat zuhause - und meine Mutter
 fand es empörend dass ein Mensch so denken
 kann und mein Vater sagte "grober Mensch"
 aber nicht desto weniger beugten sie sich beide
 vor dem Feldherrn dieses Menschen - und
 dachten sich dass er eigentlich recht hat.
 Aber auf mich hat diese Anschauung des alten
 Mannes insofern einen Eindruck gemacht dass
 ich die Erde mit anderen Augen sah. Ich sah
 sie ihre Finger in die Hinteren der Menschen
 stecken! einige tranken daraus bekommen
 und ich habe keinen Respekt mehr vor ihnen

22

wie vorher - Aber auch vor dem alten Mann hatte ich keine Achtung. Ich sah lieber der Angst - Je mehr ich im Büro meines Vaters war desto mehr wurde mir klar dass ich nie zu diesen Menschen Beziehung haben werde zu Kaufleuten - Im Büro meines Vaters waren noch 2 Lehrlinge die keine Rolle in meiner Jugendzeit gespielt haben - ich weiss von ihnen nur so viel dass ich sie irgendwie beneidete dass sie sich so zurecht finden unter diesen Menschen und dass sie mit ihnen sprechen konnten und sich verstanden dass sie Kaufmännisch dachten und diesen Beruf als ihren Lebensinhalt betrachteten. Sie dachten sich auch einmal ein Bankgeschäft oder irgend ein kaufmännisches Unternehmen zu gründen auch Geschäfte zu machen und auch Lehrlinge aufzustellen und Buchhalter und Bürohilfen und dass sie auch einen Feldschran halten würden u. s. w. - Sie kamen mir so aufrichtig vor andererseits aber ich beneidete sie doch weil sie so ganz in ihrem Element waren ganz im Einklang mit der Gesellschaft der sie angehörten während ich im Gegensatz stand und herausfiel. Bei mir hatten alle Geschäftsfreunde meines Vaters das Gefühl dass ich nicht einer der Ihren bin und ich dass sie mir fremd sind - Und so führte ich ein zwiespältiges Leben unbefriedigt mit der Arbeit im Büro die ich übrigens gar nicht eifrig machte und sowohl das Missfallen meines Vaters als auch dasjenige meines Onkels erregte. Mein Onkel war aber gar nicht so unzufrieden dass ich nicht tüchtig arbeitete denn hätte ich das getan dann hätte ich bewiesen dass ich was taugte und

das könnte er meinem Vater nicht - er und
 meine Tante seine Frau deren junge noch klein
 war und zur Schule ging und darum im Büro
 für mich Verteile erwachsen wären die deren
 junge erst später erreichen konnte - Es herrschte
 gegenseitige Eifersucht zwischen den zwei Brü-
 dern und deren Frauen. Vor Kinder meines
 Vaters sahen alle begabter und intelligenter
 als die Kinder meines Onkels. Trotzdem ich ein
 verlorener Mensch war konnten sie sich dem
 nicht entziehen dass ich intelligent war ^{gleich}
 meine ^{zich mit} Väterlichen So verdrehten Sachen beschäftig-
 te - Meine Schwester spielte ausgezeichnet Schach
 und mein Bruder war auf der Schule bei Jette-
 rer Schuler als mein Cousin Georg der Sohn
 meines Travantenonkels - Die ältere Tochter
 des Travantenonkels Ernestine war dick und
 dumm wenigstens so sagte man und die zwi-
 te Tochter Tany war bei ihren ältern nicht
 beliebt und darum trotzdem sie intelligent
 war. Sagte ihr doch eines Tages ihr Vater:
 „Auch wenn du tausendmal klüger bist als dein
 und auch wenn du noch so gut deine Aufsätze
 machst so ist mir dein lieber als du.“ Dein
 war ein beschränkter Junge und war es auch
 später doch war er ein gutmütiger Mensch.
 Ernestine und Tany waren keine Schöneheiten
 aber auch nicht meine Schwester Clara -
 Jappes war mein Bruder Julius ein ruhiger
 Mißbe - Ich war dick und klein. Ob ich nicht
 war weiss ich nicht - Doch zurück zu mei-
 ner Bürozeit - Meine Mutter machte mir
 Vorwürfe dass ich auch nicht einmal im Büro
 mit Interesse arbeite. Ich hüte mich ihr zu

70
sagen dass mich der Kaufmannsberuf nicht
interessiert - Sie sagte mir dass mein Vater
sehr unzufrieden mit mir sei, und da er
jetzt so viel Ärger im Geschäft habe so soll
ich ihm wenigstens die Freude machen dass
ich fleissig arbeite. Ich versprach es doch hielt
ich mein Versprechen nicht. Ich will noch
kurz erwähnen dass im Büro noch 2 Anger-
stellte waren - zwei Brüder - die ebenfalls
unpfeifig wie alle Andern war. Der ältes-
te hat im Laufe der späteren Jahre all-
mählich mehr als 100 000 Francs bei uns
veruntreut. Er stellte sich heraus nach dem
Tode meines Vaters. Er war immer sehr
elegant und wenn er in seinen Ferien verreis-
te brachte er meinem Vater Geschenke mit
z. B. ein Paar Handschuhe - worüber mein
Vater gerührt war und von ihm sprach dass
er ein netter aufmerksamer und fleissiger
Mensch ist. Als man meinem Vater auf-
merksam machte dass die beiden Brüder
ein Heben führen das unmöglich bestanden wer-
den kann von ihrem Gehalt - und mein Vater
ihnen vertrauenslich davon erzählte da beteuerte
der Ältere er habe einen Pfeifer in der österrei-
chischen Fisterie gemacht / wovon er Niemand
erzähle weil dann seine armen Verwandten sich
auf ihm stürzen würden - Mein Vater glaubte
es ihm - Mein Onkel war damals in einer
Anderen Stadt wo er eine Mühle die unserer
Firma gehörte leitete, so dass mein Vater allein
das Hauptgeschäft leitete - Aber auch mein

71

Ottel sprach von diesen beiden Frauen mit
der höchsten Achtung - Er bewunderte deren
Vater ein Niemand der gute Küche liebte und die
feinsten Gerichte auf dem Tische bekam - Diese
gute Küche wurde durch die Spekulationen
des älteren Sohnes seit Jahren verfallen - Das
stellte sich nach dem Tode meines Vaters he-
raus - Doch hier habe ich vorzuziehen - Es
gehört aber hierher denn ich will seine Charakter-
istrie des Geschäftsmilieu's geben. In Beziehung
war noch ein Schwager meines Bräutigams
der auch Vermählungen gemacht hat aber das
noch zu meinen Zeiten - Er verschwand eines
Tages und ich hörte nur heimlich davon
zu Hause sprechen. Die Frau meines Ottels hatte
Sarah war damals sehr gedrückt - In ein
für alle Mal das Bild des Geschäftes zu er-
langen so muss ich vorziehen und erzählen dass
später als der Bräutigam die Mühle in
der anderen Stadt übernahm ein älterer
Bruder meines Vaters und meines Ottels ein
Ottel Thott Kassierer wurde und wie
es sich herausgestellt habe habe er nach dem
Tode meines Vaters ehe der Bräutigam
dessen Mühle baupreist war zurückkehrte um
das Baugeschäft wieder zu leiten mehrere tau-
sendt Gros aus dem Feldbau entwendet. In
Rede gestellt sagte er er habe es absichtlich ge-
tan, denn er wusste dass er mit dem Brä-
utigam nicht zusammen sein kann, und

er wollte nicht ohne einen Penny Reiben.
 Er nannte den Onkel Schae Suidt das
 war der Name des Kravattenonkels - Er
 nannte sich übrigens Orias - Das Bankge-
 schäft der Lebruder Sjal habe eine Filiale
 einer Versicherungsgesellschaft als Vertretung und
 außerdem eine Abteilung Getreidengeschäft -
 Ich arbeitete für die Versicherungsausschuss die
 den ältesten der zwei Sauer zum Buchhalter
 hatte. Dieser Kassierte auch die Versicherungs-
 polizen ein die er zum größten Teil für sich be-
 hielt - und in den Büchern falsch eintrug. Ich
 muss noch erwähnen dass diese Fälschungen
 ein Onkel Bernhard ein Bruder meiner Mutter
 entdeckte. Aber wie gesagt zu meiner Zeit
 wusste man Nichts von diesen Veruntreinungen.
 Weinstein war das Faktotum - Er hatte Lämpfe
 zu machen für das Stopfen der Getreidesäcke zu
 senden die Post zu Medingen u. s. w. - Schul-
 mann war wie ich schon sagte Buchhalter
 Oberbuchhalter für alle Abteilungen - In-
 manische Mitsbesitzer gehörten zu den Geschäft-
 freunden des Hauses. Sauer die den Juden
 gegenüber sich Alles erlaubten - Geld von ihnen
 borsten und schuldig lieben. Daran ging
 auch das Bank und Getreidengeschäft bis
 dem Tode meines Vaters beinahe zu Grunde.
 Ich werde noch über all diese Dinge zu erzählen
 haben. In der Zeit meiner Geschäftstätigkeit
 fiel ein sehr günstiges Jahr in dem man sehr

viel Geld in dem Bauhause Bruder Sepal ver-
 diente - Da wurde diese Gelegenheit von bei-
 den Brüdern wahrgenommen um ihre Töchter
 zu verheiraten. Zuerst heiratete meine Schwes-
 ter Clara und später die älteste Tochter Ernestine
 meine Cousine - Meine Schwester heiratete
 einen Versicherungsbeamten aus Bukarest der
 dort einen wichtigen Posten hatte - Ernestine hei-
 ratete einen Bankier aus Jassy der später sehr
 reich wurde. Die Heirat meiner Schwester wur-
 de als nobler betrachtet als die der Ernestine
 weil mein Schwager David ein eleganter Bukares-
 ter war ein Grosshändler der importieren konnte
 während der Bankier der Ernestine ein unge-
 bildeter Bankmann mit einem langen schwar-
 zen Bart war - Wenn auch einer wohlhaben-
 den Familie angehörnd so war diese Familie
 des Bankiers von Ernestine Importation.
 Zwar war mein Schwager David auch nicht aus
 einer besonderen Familie aber dafür hatte
 er eine prächtige "Prächtige" (in die Sprache unse-
 rer Familie) Stellung und lebte in Bukarest.
 Er sprach perfekt rumänisch und hatte so
 weit es möglich war das Jüdische abgelegt
 während Eduard Ernestines Mann ein rich-
 tiger Jude war. Obwohl man über freigeordnete
 Juden schimpfte so habe man ihnen spezi-
 elles dennoch eine gewisse Achtung der Bewundere-
 rung - Die Verlobung meiner Schwester Clara
 wurde im Publikum des grossbaldischen Sidans
 mit einem Festessen gefeiert das als Korporeen

Christliche Delikatessen brachte - die von den meisten jüdischen Gästen nicht angeührt wurden - Ich erinnere mich dass sie auf extra Teller serviert wurden die gelichen waren und ebenfalls war das Besteck von der christlichen Delikatessenfirma die sie geliefert hatte gelichen - Ich sah diese Delikatessen und habe fern davon probiert aber ich hatte Angst - Nur der Sidan David und einige Freunde von ihm und einige Juden unterer Bekanntschaft die frei waren aßen davon - Das meiste wurde wegschmeißen und den Kindern und den christlichen Dienstmädchen gegeben. Ich erinnere mich wie meine Mutter diese Gerichte mit Ekel ansah und wie sie froh war als man die jüdische Gruer - Küche auftrug - Ich glaube dass für die Gallere faste als Karpfen jüdisch gekochte Linsen und Aubinen gab - dem ohne Karpfen ging es natürlich nicht. Meine Rolle am Festessen weiss ich nicht mehr - Es ist mir so als ob ich nicht dabei war aber ich weiss es nicht genau. Merkwürdig dass ich mich all diesen Details erinnere dass ich mich aber nicht erinnern kann was ich dabei getan habe - Man sprach über dieses Verlobungessen - und schimpfte dass man christliche Gerichte aufgesetzt hätte - Mein Schwager war ein rotter schlanker Mann mit bleichen Gesicht und lang schwarzen glatten Haaren und einem kleinen Schnurrbart und rote Rippen. Er importierte

75

mir außerordentlich aber nicht nur mir
sondern Allen. Er behandelte die Leute
wie ein Grundbesitzer der leutlich ist.
Ich habe mich nicht getraut ihm
zu sprechen und er beachtete mich auch
gar nicht. Als er wieder nach Bukarest
fuhr - die Hochzeit sollte einige Monate
später stattfinden - schrieb ich ihm einen
Brief in Buro - Ich las diesen Brief Herrn
Schulmann vor und dieser sagte mir er
sei sehr schön - nur eine Stelle musste
ich streichen, wo ich ihm reiche Kinder
geben gewünscht habe. Das fand Schulmann
hast sich nicht für einen 15 jährigen Jungen.
Ich sandte den Brief ab und einige Tage
später kam von ihm Antwort dass er
sich sehr gefreut hätte und dass er gar
nicht gewusst hat dass er so einen Intelli-
genten Schwager haben wird. Ich war sehr
stolz und zeigte den Brief meinen Eltern
und ich stieg in deren Achtung - Nach
einigen Monaten fand die Hochzeit statt. Ich
weiss von ihr nur dass sie in einem christ-
lichen Clublokal stattfand - das war vor-
nehm - und ich weiß dass ich dort ein
richtiges Bild gesehen habe. Es war ein
Junge der ein Feldstück in der Hand hatte
und es sich anschaut. Da habe ich zum
ersten mal ein Bild erlebt und der meis-
ten habe das Feldstück auf mich einen Ein-
druck gemacht denn es war nicht genau
ausgespart es war nur als runder Fleck

Ausgedeutet. Ich verstand die Absicht
 des Malers vom malerischen Standpunkt
 ganz genau und sofort und es wurde
 mir zum Erlebnis das nur in meinen
 Malereien als Einfluss diente - Ich machte
 mich frei von Details und malte die grobe
 Umzeichnung. Diese Tatsache von heute zu-
 rück betrachtet ist für mich sehr erfreulich
 denn ich sehe darin den Beweis dass ich
 stark künstlerisch geföhlt habe - In diesem
 Alter und zu jener Zeit sieht man meistens
 vor lauter Details die Dinge nicht - ich aber
 machte mich instinktiv davon frei und ver-
 stand den Maler sofort - für einen Anderen
 wäre das Feldstück eben nicht fertig. für mich
 war es wesentliches wie das ganze Bild -
 Ich bin stolz heute auf dieses damalige Erlebnis.
 In anderen ^{Erlebnissen} habe ich später - ich werde davon
 noch erzählen - Ich erinnere mich nur dass
 nachdem die Hochzeit zu Ende war es war
 früh am Morgen ich nachhause ging und dass
 der Portier des Clubs mich auflockte indem
 er mir zurief "Du dreckiger Jude" - Am
 kommenden Tag wurde überhaupt ein Abschieds
 Essen gegeben und da wurde etwas gesprochen
 ich weiss nicht mehr was es war und dass ich
 mich ins Gespräch mischte und Meinungen sagte
 über die man ganz erstaunt war. Alle schau-
 ten zu mir und mein Schwager machte mir
 Komplimente ich sei ein sehr intelligenter Jun-
 ge - Das wirkte ungeheuer und ich föhle

77

Mich als Held des Tages. Dass ich den Mut habe
mich in's Gespräch der Erwachsenen zu mischen
bepreife ich heute noch nicht - Ich war ja im-
mer so schüchtern und mein Vater sah sonst
nicht gerne wenn Kinder unter Erwachsenen
sprechen - Bei Tisch dürfen wir Kinder nicht
sprechen - Ich will noch etwas nachholen
was mir beim Betrachten des Obföles klar
wurde da ich es für sehr wesentlich halte - Das
Feldstück hatte eine nicht leuchtende gelbliche Far-
be - Da erkannte ich dass man mit Ölfarbe
nicht Metallglanz machen kann da Metall ge-
gen sich glänzt während Ölfarbe stumpf ist - Ich
wurde mir klar dass die Ölfarbe nicht aus-
reicht um die Natur zu geben dass sie nur
beschränkte Möglichkeiten hat - Meine Schwes-
ter fuhr mit ihrem Mann nach Bukarest -
Über diese Hochzeit wurde in der Familie viel ge-
sprochen wie vor allem sie war wie schon alles
war - Das Essen wurde selbst die Toiletten die
Kant als entzückend hingestellt - Dabei war
meine Schwester alles andere als entzückend.
Onkel Otias und Tante Sarah waren wiederum
neidisch und sagten kein Wort über das Gelingen
der Hochzeit. Wenn Tante Sarah neidisch war
dann schauten ihre Augen nach unten und
die Augenlider zuckten nervös. Sie war eine gute
Frau schwarzes glattes Haar dunkle Augen und
Augenwimpern die sie betrachteten ein ovales Gesicht
blödfarben einen schmalen Mund und schmale
Nase - Wochenlang sprach man von der Hoch-
zeit. Und Tante Sarah draufte Onkel Elias
d. h. Otias er soll sich wegen Ernestine auch
mischen. Nicht lange darauf kam der

schwarzbärtige Bankier Eduard zur Brautwahl.
 Er fiel natürlich gegen David meinem Schwager
 ab und Ernestine wollte ihn nicht nehmen.
 Sie wollte auch so einen repräsentativen Mann
 wie David haben - Die Aufnahme - Später hatte sie
 es sicherlich nicht bereut den Eduard wurde sein
 während David eine Stellung nur betrat und
 gar kein Vermögen - Ernestine soll von ihrem
 Papa Otho sogar geerbt worden sein so erzählte
 man sich geheimnisvoll und erst nach drei Tagen
 entschloss sie sich Eduard den schwarzbärtigen zu
 heiraten. Eduard war par nicht gebildet und die
 Weisheit die er machte waren typisch jüdisch -
 David dagegen sprach wenig aber hoheitsvoll
 und das imponierte Ernestine besonders -
 Was die Mitgift anbelangt so bekam Clara mehr
 als Ernestine aber nur insofern weil Clara
 noch eine Erbschaft von ihrem Großvater (sie war
 das Stiefkind meiner Mutter die Tochter meines
 Vaters aus erster Ehe) zu erwarten die sie auch
 später bekam - Mein Vater gab von seinem Feld
 ebensoviel wie Otho Otho der Ernestine.
 Mein Vater hieß Suel d. h. Isidor und meine
 Mutter Taube d. h. Antoinette - Ich muss hier
 vorpreisen wenn ich die weitläufigste Erzäh-
 lung von der Hochzeit meiner Cousine Ernestine
 erzähle. Die folgende Erzählung wird zu
 ihrer Zeit berichtet werden - Die Verlobungsfeier
 von Ernestine ist mir völlig aus dem Gedächtnis
 entschwinden. Ich weiß von der Hochzeit
 nur dass sie im jüdischen Club - nicht im christ-
 lichen stattfand und dass sie mehr jüdi-
 schen Charakter trug. Es gab es nicht unjüdische
 Gerichte und der ganze Geschmack war nicht
 so fortschrittlich wie die Hochzeit von Clara.

Eine sehr wichtige Geschichte trug sich bei der
 förmlichen standesamtlichen Trauung von Ernestine
 und Eduard zu - eine Geschichte die große
 Folgen mit sich brachte die beinahe die Existenz
 und die Existenz beider Familien zerstörte.
 Doch die Einzelheiten dieser Geschichte und die vor-
 hergehenden Ursachen werde ich bald erzählen.
 Ich muss erst mit Ernestines Hochzeit zu Ende
 kommen. Frau und ich waren Brautfräulein
 und Krauzelherr. Wir wurden dem Bürgermeister
 der die ein geschäftsfreundlicher Freund war
 von Onkel Olias mit dem phantastischen Worten
 vorgestellt: "Sie sind Sozialisten!!" Sie sind
 Sozialisten! Onkel Olias wusste natürlich nicht
 was Sozialisten sind und dachte sich es sei was
 Wunderbares. Er war stolz darauf als er es dem
 Bürgermeister sagte. Ich erinnere mich genau
 wie dieser ihn prägend aussehante. Der Bür-
 germeister wusste nach nicht was Sozialisten
 sind - so war die Weltfremdheit der Stadt
 Botosani im Jahre ich glaube 1890 oder 1891
 ich weiß es nicht mehr genau - Später erin-
 nerte sich der Bürgermeister an diese Vorstellung
 und nur daraus weil er in ungewissen-
 weise erfuhr was Sozialisten sind - Und das war
 da wie ich oben sagte beinahe zum Verhängnis
 für das Haus Gebrüder Sepa. Wenn ich heute da-
 ran zurückdenke so empfinde ich es als eine
 Proteste dass ein Mensch so ahnungslos dem
 Bürgermeister eines rumänischen Städtchens
 erzählt dass seine Tochter und sein Neffe
 Sozialisten sind und das bei der standes-
 amtlichen Trauung seines ältesten Tochter.
 Es wirft ein Licht über die geistige Verfassung

von Onkel Osiar - Und er war stolz da-
 rauf aber es sagte dass wir Sozialisten
 sind - Sicherlich dachte er sich dem Bürger-
 meister zu zeigen dass das Haus Sepad sich
 mit geistigen noblen Dingen beschäftigt, dass
 es ein kultiviertes Haus ist - nicht so eins
 wie das der Anderen mochten sie auch
 * Reicher sein als wir - Sie sind Sozialisten!
 Oh wie fluchte Onkel Osiar später auf die Sozia-
 listen! - Von der Hochzeit selbst kann
 ich weiter nichts erzählen - Am nächsten
 Tag hielt Onkel Osiar sozusagen Cercle -
 und zwar geistigen. Er lud zum Frühstück
 eine Anzahl von gelehrten Talundisten die
 in den Synagogen sitzen und in der heiligen
 Schrift viel vertiefen, er lud einige jüdische
 Lehrer die Privatunterricht im Lesen und Schrei-
 ben der Bibelsprache des Hebräisch geben und
 auch meinen Lehrer für Deutsch den Herrn
 Sussmann der mir Schiller und Goethe er-
 klärte der mit mir über die Unsterblichkeit
 der Seele von Jean Paul las und erklärte.
 Herr Sussmann war auch ein Poet in deu-
 tscher Sprache. Er schilderte jüdisches Leben
 in lebendiger Gassung. Ich erinnere mich dass
 er von Heine beeinflusst eine Arbeit schrieb
 "Prinzessin Sabbath" aus der er mir einige
 Kapitel vorlas. Eins davon schilderte den Frei-
 tag Abend mit den brennenden Kerzen und
 den Gebeten - und dann in einer derart apre-
 tit anregenden Weise das Freitagabendmahl
 den köstlich duftenden Fisch und die geflochte-
 nen Brote den Wein und alles dass mir
 das Wasser im Munde zusammenlief -

91.

Herr Sussmann war ein kleiner dicker Jude mit
großem Bauch und einem Bruch - Er hatte
einen spitzen aber ungepflegten graumelierten
Bart u. Schnurbart und eben solche Haare
die nicht gerade gepflegt über seine Stirne
in Strahlen fielen. Ein rundes gültiges Gesicht.
Ich denke an ihn mit Ehrung denn er war
ein wirklicher Idealist - eine Poetenatur die
geistige Dinge mehr liebte als alles. Er war als
armer österreichischer Jude nach Potosauise
kommen um dort deutsche Unterrichts zu geben
in wohlhabenderen jüdischen Familien die
ihren Kindern gerne die deutsche Sprache bei-
bringen wollten. Es gehörte zur guten Bildung
die man den Kindern gab dass sie besser
Deutsch sprechen können als die Eltern selbst
die ein gewisses von jüdischen Jargon mit
deutschen Worten sprachen wenn sie ein wenig
besseren Schichten angehörten - Die Kinder waren
sehr Schüler und sothe lesen mussten aus
dem Faust u. Hab u. ach Philosophie
deklamieren oder ^{aus} die Jungfrau von Orléans
Das Lied von der Glocke u. s. w. - Und
Sussmann blieb leben in Potosau und
verkau. Er heiratete eine Frau aus kleinen
Verhältnissen und lebte mit ihr in einem
armlichen kleinen Häuschen mit Pflanz-
boden. Er mässete sich ein Bauchlein
an und war schäliך angepopen - Aber man
schätzte ihn in den besseren jüdischen Klaffen
denn er war wirklich gebildet in Bezug auf
deutscher Literatur. Er liebte mich und
ich liebte ihn und bei Herrn Sussmann da
lernte ich mit Freude. Wir lagen zusammen

Turandot Wilhelm Tell die Jungfrau von
 Orleans 7 Wir lasen Jean Pauls Unsterblich-
 keit der Seele und ich kann mich erinnern
 mit welchem Pathos und welcher gläubigen Zu-
 brust er daraus vorlas - und überhaupt
 die Stelle wo Jean Paul alle geistigen Werke
 der Menschen betrachtet alle Meisterwerke
 der Kunst und sich die Frage stellt ob denn
 das alles verpöpflich sein kann. Ob Men-
 schen die Art etwas geschaffen haben sterbliche
 Seelen haben können. Er war ganz aus der
 Fassung Schweiß rann ihm von der Stirne he-
 runter und mit pathetischer Stimme und
 begleitenden Bewegungen der einen Hand in
 der anderen hielt er das alte schmuckige
 Heftlein las er und ich war ganz hingerissen
 und er ganz erschöpft als er zu Ende kam.
 Ja! Herr Sussmann das war der Einzige dem
 ich schätzte obwar er mir zu sentimental
 und romantisch schien - Er war mir zu
 weich und das jüdische Empfinden das er
 mit dieser unjüdischen Literatur verband
 kam mir deplaciert vor und war mir fremd.
 Denn ich liebte das jüdische Denken und
 fühlen nicht. Die Synagoge in der ich zu
 den grossen Feiertagen gehen musste war
 mir ein Traum weil die frommen Juden
 mit den Kapuzen und Rocken konnte ich
 nicht ausstehen. Auch ihre Sprache liebte ich
 nicht. Ich schämte mich jaeger zu sprechen. Ich
 hatte 2 oder 3 Jahre einen Lehrer der mir
 beibringen sollte hebräisch zu lesen ohne den
 geringsten Erfolg. Heute denke ich über diese

Dinge insofern anders als dass ich aus Protest
 gegen den Antisemitismus duldsam den jüdi-
 schen religiösen Gebräuchen und Sitten gegenüber bin
 und ihre Notwendigkeit als moralische Zuflucht
 bepreise. Sonst aber bin ich ihnen gefühlsmässig
 gleich so fremd wie damals. Ich will aber gerade
 bemerken dass ich ebenso allen religiösen Gebräuchen
 und Sitten ganz gleich welche sie wären ebenso
 fremd und gefühlsmässig abweisend gegenüber
 stehe. Ich liebe nicht Völker - Ich kenne kein
 Volk dem ich angehören möchte - Das Völkische
 ist mir verhasst ganz gleich wo ich es finde -
 Aber ich bin überzeugt dass ich überall unter
 allen Völkern der Erde einzelne Menschen
 finden würde die ich liebe und mit denen
 ich mich verbunden fühle - Immerhin wenn
 ich heute hebräische Lieder höre oder besser
 gesagt jüdische Lieder die ich damals hörte
 wenn ich jüdische Literatur lese und auch wenn
 ich jüdische Gebräuche sehe so betheilt mich
 eine Sehnsucht und eine Wehmut die wohl da-
 durch zu erklären ist dass es Kindheitsre-
 miniszenzen sind. Jüdische Lieder liebe ich beson-
 ders - jüdische Weisheit finde ich ausserordentlich
 feistreich - Ich bin dem Judentum gefühlsmässig
 heute verbunden und beide seine Feinde mit
 ihm - Ich habe gelernt den Feist und die un-
 erhörte Potenz des Juden auf allen Gebieten zu
 schätzen, und ich bin wenn man es so sagen
 soll stolz Jude zu sein weil ich sowohl die
 geistigen Leistungen der Juden bewundere als
 auch deren unerhörte Fähigkeit deren Ge-

bestraft. Ich bin nicht blind deren Schwä-
 chen gegenüber bin aber nicht ungerecht mit
 off die Juden selbst dem Judentum gegenüber
 sind die Fehler die der Antisemitismus ihnen
 zuschreibt anzuerkennen. Im Gegenteil ich werde
 wütend wenn Juden sagen dass die Juden
 betheiden und unauffällig sich benehmen und
 auftreten müssen und was noch mehr nach
 dieser Richtung geht — Ich weiss dass alle Völ-
 ker Schwärze unter sich haben die dieselben
 Gemeinheiten begehen wie es auch die jüdi-
 schen Schwärze tun — Ganz genau dieselben
 nur dass man die Schwärze der Juden
 an den Pranger stellt und die der Anderen
 nicht — Ich empfinde die Ungerechtigkeit
 der Welt den Juden gegenüber ausserordentlich
 schmerzlich und bin darum gefühlsmässig
 geneigt die schurkischen Juden in Schutz
 zu nehmen und mich ihnen sogar verbin-
 den zu fühlen trotz dem sie mich sonst abstoßen
 und so wie mich die Anderen Schwärze
 auch abstoßen, die ich nicht in Schutz nehme.
 Ich freue mich sogar wenn solche entlarvt
 werden während ich wünschte dass die
 Schwärze der schurkischen Juden nicht auf-
 gedeckt werden soll. Auf der anderen
 Seite freue ich mich wenn ich von einem be-
 deutenden Menschen höre dass er Jude sei
 und ich fühle mich gehoben wenn ich überall
 wo grosses und feinales geleitet wird Juden
 im grossen Prozentsatz finde — Die Scham
 die ich als Jude habe jüdisch zu sprechen

und überhaupt als solcher erkannt zu werden brauch ich nicht zu erklären. Sie ist auch heute noch in den Juden lebendig und psychologisch leicht verständlich. Der Hass gegen ihre Sprache Sitten und Gebräuche entstand nicht weil ich den rumänischen Judenhasse recht gab sondern wie gesagt weil ich schon damals jedem Völkchen gegenüber mich fremd fühlte. Mit derselben Fremdheit stand ich den rumänischen Sitten und Gebräuchen und religiösen Zeremonien gegenüber. Ich konnte nicht verstehen dass ~~es~~ es notwendig sei solches Zeug zu kultivieren. Die Synagoge war mir verhasst und ich konnte nicht den Sinn ihrer Gebete begreifen. Eines festtags als wir von der Synagoge nachhause gingen sagte ich meinem Vater dass ich es kaum finde dass man heute Gebete sage die mit Begehrheiten vor vor 2000 und noch mehr Jahre zurück zu tun haben. Mein Vater gab mir eine Ohrfeige. Dadurch wurde ich nicht klüger. Aber ich behielt meine Gedanken für mich bei weiteren Gelegenheiten. Als ich 13 Jahre alt war musste ich die Gebete anlesen und meine Grossmutter väterlicherseits zwang mich jedes morgen in ihrer Gegenwart die Gebete zu lesen. Selbstverständlich tat ich nur so als ob ich lese und überflor Seite. Mit der Zeit wurde es mir zu viel und zu langweilig. Ich schwänzte so oft ich konnte eines Tages erwiderte mich die Grossmutter dass ich die Gebete nicht mehr und

Hektar aulegte. Sie war wütend vor Zorn
 und wollte mich schlagen ich lief davon.
 Seit der Zeit liess sie mich in Ruhe mit
 den Leuten ja sie sagte sogar dass sie mich
 verzeihen wird die Scherereien anzulegen
 nachdem ich eine solche Beschimpfung fast
 gegenüber begangen habe. Sie prozeßte
 mir die Strafe Gottes u. s. w. aber ich wurde
 verzeihet und das war mir die Hauptsache.
 Ein anderes Mal traf es sich dass die jüdischen
 Ostern zusammen mit den christlichen fiel.
 Bei uns wurde natürlich Mätze gebacken
 aber unser christliches Dienstmädchen brachte
 mir ostertuchen wie es dort bei den Russen
 neu Sitte war und ich ass mit Bekopen
 ein Stück. Die Grossmutter sah es lief mir
 nach um mir den Tuchen wegzunehmen
 ich lief davon sie mir nach und da lief
 ich ins Klosett. Da machte sie halt und
 rief mir zu - „Dort kannst du es ruhig essen.“
 Ich ass ganz verquält und es schmeckte mir
 vorzüglich. Letz wurde später davon erzäh-
 len wie in dem Hause Gebrüder Sepal die
 religiösen Dinge und Verhältnisse waren und
 wie sie sich entwickelten. Jetzt aber zurück
 zu dem Frühstück dass Onkel Schae den
 jüdischen Männern vorbrachte. Ich war
 dabei und fühlte mich verfahren über diese
 geistige Rückständigkeit. Ich spottete immer-
 lich über die Geistesreichthümer mit denen
 diese armenigen Geistesvertreter dem Onkel
 Schae gegenüber ihre geistige Überlegenheit
 zeigen wollten. Aber nicht nur derwe-

feu liessen sie ihr Licht leuchten sondern
 auch um dem festpoker auch Was zu breiten
 Jukel Schae dass breit und gross und schwer
 da und fühlte sich wie der Fürst der seinen
 fehlenden Gelegenheit gibt ihm zu zeigen wie
 viel Klugheit in seinen Hände herrscht.
 Er verstand Manches nicht aber er tat
 leutselig und wenn er etwas verstand dann
 wiederholte er es um zu zeigen wie klug er
 sei. Nur Herr Susmann zeigte seine Fähigkeiten
 nicht er sass stumm da und dank
 dank und lächelte vergnügt als ob er
 sich auch einverstanden fühle mit seinen
 Kollegen der feistes - Manchmal schaute
 er zu mir und wir lächelten einander zu.
 Jukel Schae trank in seinem breiten Sessel
 und war leutselig und nötigte die Gäste
 zuzugreifen. Mein Vater war mild dabei
 das weiss ich genau - Er hielt sich für
 fortgeschrittener und war es auch - Er
 übte diese „Intellektualität“ nicht. Jukel
 Schae aber kann sich sicherlich sehr fe-
 scheid vor weil er Interesse für feistige Dinge
 durch das Frühstück das er oben feist
 gab - Mir aber blieb dieses Frühstück wie
 man sieht in Erinnerung - Auch blieb mir
 in Erinnerung dass bei Tisch mein Vater
 spöttisch meiner Mutter sagte: „Schae kommt
 sich sehr gebildet vor.“ - Damit endete
 die Hochzeit Ernestine und Eduard und
 einige Tage darauf fuhren sie nach Jassy

Man sprach auch von der Hochzeit Ernestines
 man lobte und kritisierte - Meine Mutter fand
 Clara's Hochzeit feiner und kultivierter - Tante
 Sarah wird sicherlich die Hochzeit Ernestines schö-
 ner gefunden haben. In Gegenwart Tante Sarah's
 lobte meine Mutter die Hochzeit Tante Sarah
 aber sagte nichts über die Hochzeit Clara's
 worüber meine Mutter wütend war. Sie sagte
 zu meinem Vater wie hässlich Tante Sarah bei
 Sie - meine Mutter - habe aus Ausstaudsgefühl der
 Tante Sarah nette Worte über Ernestines Hochzeit
 gesagt - da hatte doch Tante Sarah ebenfalls so
 viel Ausstaud berufen müssen auch Nettes über
 Clara's Hochzeit zu sagen. Aber sie war stumm
 wie die Wand. Meine Mutter sagte sie wisse auch
 warum Tante Sarah nichts sagte - es sei der Haß
 Neid den sie nicht überwinden kann denn Cla-
 ra's Hochzeit wäre ja - das muss ein jeder zugeben
 viel nobler - ob mein Vater Tante Sarah bei Cla-
 ra's Hochzeit beobachtet hätte wie sie starr wie
 ein Stock da sass und den Neid nicht verber-
 gen konnte. Wie ihre Augenlieder das Nervosi-
 tät gezeichnet hatten als wären sie von einer
 Maschine getrieben. Mein Vater nickte mit
 dem Kopf und sagte die Mutter solle sich da-
 rüber nicht aufregen es habe keinen Zweck.
 Er tue es nicht da er ja wisse was für Men-
 schen sein Bruder und dessen Frau seien -
 Meine Mutter schimpfte meinem Vater aus - er
 sei zu gut und nachsichtig - aber es soll ihn
 nicht so ruhig fühlen denn sie wisse es ganz
 genau wie Tante Sarah den Onkel Schae
 aufputsche wie sie ihn aufstachelte - sie

wäre ja so neidisch über alles was bei uns ist die gömme uns nicht das geringste sie beobachtet jede Kleinigkeit die wir uns anschaffen und ob meinem Vater nicht oft aufgefallen wäre wie Onkel Schae fast dornigvoll verwundert tat wenn er bei uns einen neuen Teller auf dem Tisch sah - Denn in Wirklichkeit was schaffen wir uns schon an? Haupt Kleinigkeiten Streckers die wertlos sind. Während Schae kauft jedes mal was Neues bald einen Teppich bald ein neues Kleid der Tante Sarah - Mein der Vater sei ein Herr das er sich so nichts gömmt. Mit ein mal ein Glas Bier gömmt er sich wenn er Durst hat - Er kommt nachhause nur eine Erfrischung zu nehmen - Während Schae ~~alles was er sieht~~ ^{allerhand zu Haschereien} Bier u. so nachhause bringt. Sie müsse jede Kleinigkeit mit dem Wochenlohn bestreiten das so gering sei während Sara alles ~~bestreiten~~ bekommt und feld spart. - So waren öfter die Gespräche zwischen Vater und Mutter ~~über den Kampf~~. Es war eine Tragic die sich in diesem Hause im Laufe der Jahre abspielte - Das Ende war auch tragisch - und selbstverständ- lich nicht für Onkel Schae - sondern für meine Eltern. Es war ein stiller andauern- der fanatischer Kampf ein gemüthlicher Kampf. Die Stärkere Nervy waren auf der anderen Seite und die grössere Rücklichtlosigkeit kein Wunder dass meine Gefühle aus jener

Zeit voller Hass gegen die Familie meines
 Onkels waren. Heute Sarah war für mich der
 Subjekt der Hinterlist die noch besser kühl
 und ~~die~~ beherrscht ^{ist} ~~ist~~ - Onkel Schae war
 der böseste schlechteste Mensch den ich in Le-
 ben begegnete. Heute sehe ich natürlich die Dinge
 leidenschaftlos und wenn ich in meinem Erfah-
 rung parteilich sehe und leidenschaftlich so
 habe ich es nur um mein damaliges Empfinden
 gerecht zu ~~bestimmen~~ ^{werden}. Überhaupt stete ich heute allen
 Verwandten gegenüber ~~so überlegen~~ so über-
 legen dass ich sie weder lieben noch hassen
 kann - Außerdem sind wir vollständig aus-
 einander gekommen - Von Helen weiss ich nicht
 einmal ob sie noch leben - Ich weiss dass ich
 der Einzige in dieser Familie die zu jener Zeit
 über 100 Mitglieder zählte und in Rumänien
 in allen Teilen verbreitet war, dass ich der Ein-
 zige bin der festives geleistet hat, der lokale
 Probleme und künstlerische Probleme - Ich habe wissen-
 schaftlich betätigt hat der circa Mauer sich ~~gemacht~~
^{gemacht} hat - Ich bin deswegen nicht überheblich
 denn ich sehe in jedem Menschen ein Problem -
 Aber nicht desto weniger sind es Tatsachen die
 ich berichte dass alle aber auch alle Mitglie-
 der dieser Familie durchmittle Frissbürger
 waren und noch sind ^{manche} ~~einige~~ haben es zu
 einem Vermögen gebracht was ich nicht als ein-
 menswert betrachte - abgesehen davon dass
 diese Vermögen nicht so ~~bescheiden~~ ^{gross} waren
 dass man ~~mit ihnen~~ ^{mit ihnen} ~~leben~~ ^{leben} ~~konnte~~ ^{konnte} -
 Die Frauengruppe sprechen kaum - Ich kann
 ich von festigen Leistungen bei Mitgliedern
 der Familie Mutterlichkeits sprechen - Die

ist ein Mathematiker ^{und} Universitätsprofessor ge-
 wesen und dessen Brüder haben Physik stu-
 diert — Aber diese Verwandtschaft war
 mir nicht so entgegen gewesen ich stand
 zu den Mitgliedern herzlich gut und
 sogar sehr gut zum Teil — Abzusehen davon
 dass sie alle nicht in Potsdam lebten
 und ich sie folglich nicht so oft sah —

~~Ich habe mich in Potsdam zu erholen
 und auf dem Wege dahin in mei-
 ner Erinnerung von Potsdam
 und dann will ich wieder dort aufzu-
 sein wo ich etwas jätliches bin~~

Es ist jetzt Zeit zu erzählen dass ich den
 Entschluss fasste Maler zu werden — Zur-
 selben Zeit ereignete sich aber etwas was
 von Bedeutung ist und was mir indirekt
 half nach Berlin zu fahren und dort konnte
 ich mich der Malerei widmen — Ich will
 beide Erinnerungen zugleich Zeit erzählen
 da sie zur selben Zeit sich abspielten — Ich
 will erst erzählen dass ich beschloss Ma-
 ler zu werden — Meine Eltern und auch
 meine Verwandten sahen meine Malerei
 wunderten sich über meine Geschicklichkeit
 dachten sich aber nicht böses — Mein Va-
 ter dass mir sogar einmal Modell aber
 es gelang mir nicht ihm ähnlich zu be-
 kommen — Ich aber beschloss in mir
 immer fester und fester Maler zu wer-
 den. — Eines Tages brachte Oskel Schae
 der eine ^{Geschäfts} ~~Entscheidungs~~ reise nach
 der Schweiz gemacht hatte und über

München nachhause kam aus München
 zwei Photographien mit - für mich! Ich
 war ganz erstaut über die Aufmerksamkeit.
 Es waren Reproduktionen nach
 zwei Bildern von Franz Defregger die
 damals in der Münchner Ausstellung
 solches Aufsehen erregt hatten dass sofort
 der Münchner Geschichtsfreund Oskar Schae
 davon hörte und Oskar Schae in die Aus-
 stellung führte damit er sie sehen soll.
 Da dachte Oskar Schae an mich weil ich
 ja auch machte und kaufte die zwei
 Photos - Das eine Bild stellte den Saboti-
 roler das das andere irgend eine Tirol-
 ler geschichtsszene - Oskar Schae erzählte
 dass diese zwei Bilder von der Münchner
 Hynakothek angekauft wurde und dass
 der Kunstler 50000 M. für beide be-
 kommen hätte - 50.000 M. das war
 eigentlich was Merkwürdiges für zwei Bilder
 und Unlaubliches bei uns in Photosau.
 Oskar Schae schwor dass es Wahrheit
 sei - und war stolz dieses Wunder selbst
 gesehen zu haben. Auf die Frage wie die
 Bilder waren - sagte er dass es selbst
 verständlich sei dass sie naturgetreu
 waren dass man glaubte mitten drin
 zu sein - Die Figuren waren so plastisch
 dass man glaubte sie greifen zu können
 und alles drum und dran - Mein
 sagte er zu mir "In Defregger wirst
 du nicht" - Das sagte er ohne eine

93

Abmury zu haben dass ich Maler werden sollte — das sagte er mir so zu sagen mir zu sagen dass ich zwar male aber ich darf mir nicht einbilden dass es was taugt. Ich versuchte genau dass er es so meinte ~~was~~ es meinte genau zu ihm — wo er einen Tisch haben konnte dort machte es ihm ein Verfügen. Er war nicht der Meist der Specials eine Nettigkeit sagen konnte, am allerwichtigsten sein — und darum nahm ich nicht an dass er meinetwegen die Photos gebraucht hatte sondern ~~meinetwegen~~ ~~ich~~ ich sehr zu fröhnen dass er Futurreise für Kunst hat — Ich dankte für die Photos und hörte mit Interesse was er von den Bildern erzählte — Meine Phantasie machte Phantastisches und meine Begierde wurde frenetisch — Maler ja Maler! — Dabei machte natürlich die Tatsache der 50.000 einer Kolossalen Eindruck auf mich — Also mit Malerei kann man so viel Geld verdienen! fabelhaft — Aber da fiel mir Onkel Schae's Wort „du wirst nie ein Depper“ und ich war ~~unwichtig~~ unsicher. Diese Worte „du wirst nie ein Depper“ habe ich von ihm oft gehört überhaupt später als ich meinen Entschluss Maler zu werden bekannt gab — Onkel Schae hat Recht behalten ich bin kein Depper geworden — später wurde mir klar dass ich auch kein Depper werden konnte die Gründe dafür sind sehr einfach Natürlich nur wir — Onkel Schae hatte dann keine Abmury

zu erklären — Es handelt sich hier nicht da-
 rum ob Depreger mehr Talent hat als ich —
 das ist gleichgültig. Es handelt sich darum
 dass ein Depreger diesen Menschen verständ-
 lich ist, weil seine Mentalität eine ähnliche
 ist. Er ist auch der Künstler der Spiessbü-
 cher, und in seinen Bildern ist der Geist
 der Spiessbücher — Ich aber hatte schon da-
 mals eine ganz andere Mentalität und wäre
 ich heute ein Vaseur wie Cerame oder Ma-
 tisse und wäre desto berühmter wie diese
 Onkel Schae würde mich nicht verstehen und
 würde auch nicht verstehen dass ich berühmt
 bin — Alteschen davon dass Cerame zu Heb-
 zeiten auch nicht verkauft hat. Onkel Schae
 würde das als selbstverständlich finden und
 Cerame würde in seinen Augen ein Tagedieb
 oder ~~ein~~ ^{ein} Verrückter sein — Und so bin ich auch
 kein Depreger geworden. Ich will hier nicht
 von Hauptpunkte des Kunstlerischen diese
 Sache betrachten — Die obige Erklärung genügt
 + vollständig — Zu jener Zeit lebte in Man-
 chen der Naturalist Wilhelm Reibl ein zeit-
 genosse und Freund von Courbet — Beide haben
 für den Naturalismus gekämpft und Meisterwerke
 dem gegenüber Depreger verblasst geschaffen —
 Onkel Schae hat aber von Reibl nichts gehört
 und ebenfalls der Geschäftsfreund der ihn zu
 Depreger führte. Vielleicht war in derselben Aus-
 stellung auch Reibl ausgestellt aber Onkel Schae
 hat ihn nicht gesehen. Es ist auch nicht von
 Onkel Schae zu erwarten dass er Reibl gesehen

hätte — Auf alle Fälle er hat Recht behalten.
 in Dreyer bei ich nicht geworden — ~~Das~~
 gehöre ich zu jenen Künstlern die von Spieser
 nicht gesehen werden — und ich bei nicht
 unglücklich deswegen — Aber damals habe
 ich nichts von diesen Dingen gewusst und Dreyer
 hat mir sehr imponiert — Ich habe
 seine Bilder nach den Photos gründlich be-
 trachtet und ich erinnere mich dass ein Stein
 am Boden mich besonders interessiert hat weil
 er mit einem Pinselstrich hingehört war. Ich
 erkannte dass man durch einen Fleck in-
 stunde ist mehr auszudrücken manchmal
 als durch genaue Durcharbeitung aller Details.
 Eigentlich blieb mir nur dieser Fleck in
 Erinnerung — Alles Andere was ich von den
 Bildern weiss kommt daher dass ich sie
 später in Deutschland im Original gesehen
 habe — Ich war noch mehr entschlossen Ma-
 ler zu werden und hatte den Mut es meiner
 Mutter zu sagen. Meine Mutter war zuerst
~~überhaupt~~ unentschieden. ~~Es ist aber~~
~~klarer als~~ In Wirklichkeit war sie da-
 für weil sie es als etwas gebildeteres be-
 trachtete als ^{den} Kaufmannsberuf. Meine Mutter
 wollte aus mir was Besonderes machen. Sie
 war ~~überhaupt~~ auch dagegen gewesen dass ich
 in die allgemeine Schule ging weil sie auf dem
 Standpunkte stand dass man feinere Bildung
 nur in Privatschulen haben kann. In den all-
 gemeinen Schulen komme ich mit schlechten
 Jungen zusammen und lerne allerhand
 Unausständiges und ungebildetes — Ich erin-

vere mich dass als ich das erste Jahr in
 die Vorschule ging ich dort unanständige
 Worte lernte die ich auf Mauern und Zäune
 schrieb genau so wie ich es sah dass die Andre-
 ren taten. Eines Tages schrieb ich ein solches
 Wort auf die Wand eines Magazins bei uns
 zuhause - und meine Mutter konnte meinem
 Vater beweisen dass ihre Meinung von den
 Allgemeinen Schulen richtig sei - Aber es half
 nichts ich blieb in diesen Schulen - Nun fol-
 te ich nach Berlin wo ein Onkel Hermann
 der Mann einer Schwester meiner Mutter lebte.
 Dort werde ich ein gebildeter Mensch werden.
 Sie sagte es meinem Vater - Mein Vater sagte
 Nein! Mit Malerei verdiene man kein Geld
 und außerdem wäre ich schon zu alt um
 anzufangen. Ich war damals 16 Jahre! Aber
 bei uns dachte man dass ein Künstler schon
 mit 7 Jahre anfangen muss - Nun war der
 Stein ins Rollen gekommen. Die Familie
 erfuhr meine Absichten. Onkel Schae sagte
 „Arthur du wirst nie ein Seppeler“ Tante
 Qualia sagte dass das ein ausgefallener
 Beruf sei - Es sei eigentlich gar kein Beruf
 und abgesehen davon könne er sich nur
 für reiche Leute die ein Vermögen haben
 wollen - Tante Sarah sagte nichts sie blieb
 still und zwinkerte mit den Augen und
 freute sich dass ich schon wieder was
 Unmögliches ausstelle - Cousine Pepine
 war auch dagegen ich habe schon davon

erzählt — Onkel Leon der Mann von Tante
 Analia die eine jüngere Schwester meines
 Vaters ist meinte dass so ein Beruf sinn-
 los für einen jungen aus unserer Familie,
 die doch eine anständige und Taugliche-
 ne Familie ist. Tante Tante die älteste
 Schwester meines Vaters konnte nicht verstehen
 wie so was in unserer Familie kommt —
 Onkel Theodor der älteste Bruder meines
 Vaters schüttelte den Kopf und warnte mich
~~nicht~~ das Geschäft des Vaters zu verletzen u.
 s. w. — Nur ein Doktor Kirchner ein ent-
 fernter Vetter meiner Mutter aus Galizien der
 sich in Botswana niedergelassen hatte sagte
 als er es hörte, dass man mit Malerei viel
 Geld verdienen kann. Er hatte in Wien studiert
 und wusste es also besser — Es ging hin und
 her das Gerede und das Beraten. Eines
 Tages als mein Vater in meinem Zimmer
 war und ich gerade eine neue Land-
 schaft fertig hatte saß ich ein Herz und
 sprach begeistert von meiner Leidenschaft
 für Malerei und dass ich zu Nichts Andre-
 res taugte — Mein Vater hörte ruhig zu er
 war von meiner Begeisterung beeinflusst
 sonst hätte er geschimpft — Er meinte man
 müsse das noch überlegen. In Wirklich-
 keit hatte er keinen Mut entgegen der Mei-
 nung von Onkel Leon und der Tante
 Analia zu handeln — Es bedeutete außer-
 dem ein Eingriff in seinen Feldwehrent

98

was noch schlimmer war. Es fällt mir
jetzt ein dass ich noch mehr als 3000
Grs. meines Vater gekostet habe - mehr
als ich für Brasilien wollte - Ich bekam
sie für die Malerei - und ist es denn ei-
gentlich nicht fast dasselbe? ebenso Frau-
fatisch und heraufallend aus dem Jern-
ten wie ein Bisseljäger! - Ich habe mei-
nem Vater viel Geld gekostet - und später
hat auch Onkel Schae Begehren und Tante
Qualia und Eduard und der Mann mei-
ner Cousine Fany der auch später in der
Gegensatz kommen wird weil er auch
später in unserer Familie kam - und
Fopas Tante Sarah war die Auserwählte
gewesen. Allerdings war die Briefe die wir
diese 4 Verwandten falken Klägeln geriet in
Vergleich zu ihrem Vermögen das zusammen
damals wenigstens 1/2 Millionen betrug.
Interessant - ich habe die alle Kleinge-
kriegt. ~~man muss ein wenig~~. Diese Briefe
hat nicht sehr lange gedauert. Als erstes
zog sich Eduard der Mann Ernestines zu-
rück dann Onkel Schae. Käufer ~~haben~~
halber ~~den~~ Tante Qualia und der Mann mei-
ner Cousine Fany - Dass ich es ~~erreichte~~
erreichte nach Berlin zu fahren verdanke
ich einer schwerwiegenden Gewalt die ich
schon längere Zeit befragen habe von der auch
Onkel Schae keine Ahnung hatte wie gefährlich

Sie sei, sonst hätte er nicht dem Bürger-
 meister bei der ständesamtlichen Trauung von
 Ernestine, ganz und reich vorgestellt mit den
 Worten: "Sie sind Sozialisten!" Die Festigkeit
 meiner sozialistischen Periode ist lang aber
 für mich heute ~~noch~~ amüsant. Ob ich 15 1/2 ~~Jahre~~
 oder 16 Jahre alt war als ich Sozialist wurde
 weiss ich nicht mehr - Auf alle Fälle weiss ich
 dass ich mit 17 Jahre nach Berlin so zu sagen
 von der ganzen Familie expediert wurde! Man
 war froh mich los zu werden mich fern zu wissen
 denn ich war ein ganz Verworfenner! Auch Onkel
 Schae stimmte zu dass ich nach Berlin fahre.
 Vielleicht dass er sogar meinem Vater dazu ^{verantwortlich} ~~verantwortlich~~
~~verantwortlich~~ Tante Amelia und alle waren dafür.
 Denn Tante Amalia hatte auch ihren Anteil an den
 Folgen meines Sozialismus. Ihr Mann Onkel
 Peter wurde mündlich ausgewiesen deswegen...
 weil... aber ich will nicht vorpreisen.
 Immerhin ein starkes Stück in Botosani in
 Rumänien. Ein Judeenjunge von 16 Jahren im Jahre
 1890-1891 - 1892 ~~fahre~~ ^{im Jahre} ich nach Berlin - So-
 zialist -! Ich bin heute stolz darauf. Ich war
 damals ~~stolz~~ stolz dass ich eine Bestätigung
 meiner Moralität habe in den sozialistischen
 Ideen die aus dem wunderbaren Ausland
 kamen wo doch die Menschen klug waren
 und wo eine starke Bewegung aufging sich
 zu entwickeln. Karl Marx, Friedrich Engels
 waren für mich Namen die mich erheben
 liessen - Ich kannte sie ja nicht ich habe sie
 ja nie gesehen aber ich fühle mich ihnen
 verwandt und zugehörig. August Bebel

Inger Liebknecht und Andere waren mir
 Beweise dass ich kein ~~Verfälscher~~
 kein unmoralischer Mensch bin — Ich hatte
 eine Weltanschauung die mich ~~bestätigte~~
 die mir half in diesem finstern Milieu
 in dem ich ein Fremder war ein Gehasster
 und Verachteter nicht wahrzunehmen zu werden
 und jede Selbstachtung zu verlieren — Ich fühlte
 mich wertvoller als meine Umgebung. Ich be-
 trachtete die braven Jungen die Beispiele
 die mir gegeben wurden als minderwertig
 trotzdem sie bereits in der ^{selbst} Prima saßen.
 Ich hatte den Mut zu ~~mir~~ bekommen und
 alle Verhaltungen und Vorwürfe ich bei ein
 Tausendts ein Tages die weil ich nicht re-
 gelmäßig ins Büro ging und mich nur mit
 nutzlosen Dingen beschäftigte hatten keine
 Wirkung ^{mehr} ich stand darüber — Ich litt na-
 türlich durch die Unfreiheit durch die Ab-
 hängigkeit durch das Militia — Aber ich
 war nicht mehr der sich schuldig fühlende.
 Wie ich zum Sozialismus kam wie ich ein
 Mitbegründer des Sozialistischen Clubs der
 gegründet wurde von mehreren christlichen
 Gymnasialschüler — ich war der einzige Jude
 damals — später kamen noch einige hinzu
 das weiß ich nicht mehr — Ich weiß aber
 dass ich einer der Zigaristen war. Ich will
 hier einige Namen nennen die mir in Erinne-
 rung bleiben derjenigen Mitglieder die am
 wesentlichsten waren. Ich glaube dass der

Aureper und Erste der die Idee des Clubs
 gab "Kossin" war. Später wurde er Uni-
 versitätsprofessor. Ein anderer war "Petru
 Muschoi" (Musoi) er war später das Haupt
 der rumänischen Quarkisten in Buka-
 rest Alexandru "Garamu" der Sohn eines
 Gutsbesizers Geschäftsfreund meines Vaters
 der später in Bukarest einen Verlag grün-
 dete für fortschrittliche Literatur und eine
 Zeitung druckte den "Adorarul" ein links-
 gerichtetes Blatt herausgeben. Ich
 habe den Namen vergessen. ^{Der Name war}
 Kossin's habe ich aber vergessen. ^{vielleicht hieß es "Neculai"} Ich weiß
 nur dass er der Sohn eines Bauern war.
 Das waren die Namen die ich nicht vergessen
 habe — Die anderen waren wenig bedeutend.
 G. Garamu heiratete sogar ein jüdisches Mäd-
 chen was damals eine unerhörte Angelegen-
 heit für die Juden und Christen war. Ich
 weiß dass ich in den Club nichts von Anti-
 semitismus ~~spürte~~ spürte dass ich mich
 als gleichberechtigt fühlte. Es war eine un-
 glaublich aufrichtende Zeit für mich —
 Ich kann mich über die ~~entstehung~~ Entstehung
~~der Wohnung~~ nicht erinnern. Ich weiß nur
 dass ~~es~~ eine Wohnung bestehend aus
 2 Räumen gemietet wurde. Eine Veranda war
 auch dabei. Der größere Raum diente als
 Versammlungslokal der andere als Wohnraum
 für Neculai Gossin. Ich glaube dass ~~er~~
~~er~~ Petru Muschoi mit Kossin zusammen
 wohnte. Selbstverständlich ist es dass die Räume
 sehr einfach waren und ebenfalls die Möbel —
 In dem Versammlungsraum war nur ein einfacher

Tisch und mehrere Stühle. - Oft mussten die Anwesenden stehen weil nicht genügend Stühle da waren - Ich kann mich auch nicht erinnern wie viele Mitglieder da waren. - Ich weiss aber dass manchmal der Raum so voll war dass Manche draussen auf der Veranda stehen mussten und durch die offene Türe hörten was gesprochen wurde - Ich erinnere mich dass wir uns zur Aufgabe machten Arbeitern und kleinen Kauten Lesens und Schreiben beizubringen und ihnen Aufklärung zu geben was Sozialismus bedeutet. Es waren auch eine Anzahl von Schülern des Gymnasium die bei den Versammlungen in den Diskussionen sprachen - Später organisierte man auch eine Frauenabteilung - Von Mädchen der höheren Tochter Schule die durch die Brüder für den Sozialismus gewonnen wurden - So gelang es mir meine Cousine zum Sozialismus zu machen - Sie besuchte ebenfalls die Mädchenschule, und mit der Zeit waren sehr viele Mädchen Mitglieder des Clubs - Aber sie kamen nicht zu den Versammlungen, sie kamen überhaupt nicht in den Club denn so frei war man nicht trotz dem man als Sozialisten sich betrachtete. Von Zeit zu Zeit versammelten sich die Mädchen bei ~~ein~~ einer Mitgliedin zuhause und es kamen einige männliche Mitglieder dorthin um zu berichten was man für Wirtip hielt. Fort wurden auch die Vorträge die man vorher im Club gehalten hat wiederholt. Die Mädchen beschäftigten ihre Angelegenheiten sprachen über die Entwicklung ihrer Gruppe stellten Fragen und Anträge u. s. w. Bei den Mädchen hielt ich auch einen Vortrag und zwar über die Ehe in Kapitalistischer Staaten. Diesen Vortrag habe ich vorher

in einer Versammlung im Club. Die Versammlung war
 im Club fanden Abends nach 8 Uhr statt weil
 da die Arbeiter kommen konnten. Die Mädchen
 kamen an den Nachmittagen zusammen. Meiner
 Vortrag erregte besonderes Interesse bei den Mäd-
 chern. Ich sprach davon dass die Ehe in capi-
 talistischen Staaten Interessen sind, dass
 die Liebe nicht in Frage käme und dass die
 Frau die Sklavaria sei. Ich schilderte sehr aus-
 führlich die Konflikte die sich in den meisten
 kapitalistischen Ehen einstellen - Ich erzählte das
 es da keine geistige Gemeinheit gibt, dass es auch
 darum kein ehliches Glück geben kann - denn
 nicht die sinnliche Liebe sei bindend sondern
 die geistige - Ich phantasierte die tollsten Säu-
 ge d. h. ich erlaubte sie aber wenn ich heute
 daran zurückdenke so muss ich sagen dass sie
 der Wirklichkeit entsprachen. Die Mädchen ritten
 auf und ohne auf und waren sehr aufge-
 regt. Ich war damals 16 Jahre und die Mäd-
 chern waren zwischen 14 - 15. Sie waren sehr
 interessiert als ich darüber sprach dass solche
 Ehen Prostitution seien. Ich fühlte mich beson-
 ders mutig und revolutionär dass ich das
 Wort Prostitution so offen vor Mädchen sagte.
 dass ich dadurch dokumentierte dass wir
 Sozialisten nicht die falsche Scham der Bürger
 kennen die zwar die unsittlichsten Dinge be-
 sehen aber sich genießen würden. Worte wie
 Ehebruch, Vergewaltigung, Prostitution u. s. w.
 im Munde zu nehmen. Ich nannte die Dinge
 beim richtigen Namen und tat es mit Stolz
 weil ich es als Protest empfand - Und die

Mädchen verschlangen diese Worte mit Waller.
 Sie konnten sie auf deutsch - aber sie würden sich
 die junge abelische haben ehe sie so ein Wort
 laut gesagt hätten ~~und wenn~~ wenn an-
 dere dabei waren - Ich habe das Gefühl, dass
 sie mich alle bewunderten - was später auch
 meine Cousine Janij mir bestätigte. Ich habe
 die Herzen der Mädchen erobert. In den
 Klub hatte ich nicht solchen Erfolg - Dort war
 den mir Einwände gemacht dass der Mann
 doch die Frau ernähren müsste und wenn kein
 Geld da ist so geht es nicht und dass darum
 die Frau einen Mann haben will der sie ernäh-
 ren kann und der Mann möchte eine große
 Mitsprache - Woher ich die Anregung zu diesem
 Vortrag bekam weiss ich heute nicht mehr,
 ob ich den "Ursprung der Familie" von Engels
 wirklich gelesen habe weiss ich ebenso wenig.
 Ich weiss nur dass ich wusste dass es eine
 Zeit des Matriarchats gab und dass nicht
 immer der Mann der Herr war - und dass
 als der Mann die Macht an sich riss die
 Frau geknechtet wurde u. s. w. Ich wusste
 natürlich was Prostitution sei - aber das
 wussten alle Jungens meines Alters auch
 ohne Sozialismus - Kurz ich verfasste den
 Vortrag den ich aufschrieb - Ich schrieb zu
 jener Zeit allerhand Dinge. Kleine Erzählu-
 gen - Aufänge von philosphischen Gedanken
 die wenn auch primitiv und unvollkommen wa-
 ren dennoch dieselben bis heute im Kern
 sind - Ich habe mich eigentlich nicht ver-

Ändert, ich habe mich nur entwickelt. Ich
 habe dieselbe - nennen wir es - Weltanschauung heute
 wie ich sie als 14-Jähriger und auch schon vor-
 her hatte - nur dass ich heute mich ganz an-
 ders ausdrücken kann - was selbstverständlich
 ist - Aber ich kann nicht sagen dass ich ein-
 mal anders gedacht hätte und dass von einer
 gewissen Zeit sich entsprechende Umkehrungen
 eingestellt haben - Ich war demnach schon seit 14
 Jahren das was ich heute bin - Und auch vorher,
 denn als ich die Kravatteperiode erlebte da
 stiegen in mir Gedanken auf und sprachen die die-
 selbe Basis hatten wie meine heutigen Gedanken.
 In jener Zeit las ich Kurzgeschichten aus einer deu-
 tschen Zeitschrift die in Berlin erschien und
 auf die meine Mutter abonniert war. Diese Zeit-
 schrift hieß "Splitter" und war für Kleinbürger
 Kreise angefasst. Sie war ein wenig moderner
 wie das weit verbreitete "Wer hat und Meer" -
 die große Wochen oder Monatschrift die in jeder
 Familie in Botosani zu finden war - in jüdischer
 Natur. Es war eine Unterhaltungs- und Bildungs-
 Zeitschrift mit Illustrationen die in der jassen Welt
 verbreitet war - Die "Splitter" waren eine kleinere
 Unterhaltungszeitschrift - bei der ein Redakteur tätig
 war der aus einer Familie aus Jassy stammte
 die meine Mutter kannte. Dieser "Literat" nannte
 sich "Neuschotz de Jassy"! Die Familie Neuschotz
 war in Jassy sehr geachtet und sehr reich.
 Neuschotz de Jassy, verfertigte Gedichte in wel-
 chen er sich bewährte römantisches lyrisches
 Sapphaden den Deutschen nahe zu bringen -
 Ich erinnere mich des Anfangs eines Gedichtes
 dass ich nicht mehr aus welchem Jahr

den mir im Gedächtnis blieb - Vielleicht wie
es eine für unsere Begriffe in Botswana sehr freie
Sprache führte. Es lautet:

Grünes Blatt von Apricosa

Mädchen Lippen sind wie Rosen.

Nur die Hirschkornenden Früchte

Sie erregen das Fräule!

Neuschotz de Jassy war wie man sieht ein
großer Dichter! Zum bessern Verständnis muss
ich sagen dass sehr viele unaufrichtige Volks-
gedichte als Introduction so zu sagen - das Blatt
irgend eines Baumes auführt - So z. B. Grünes
Blatt des Kirockenbaumes ... oder der Liche
der Pappel u. s. w. Und darum hat Neuschotz
de Jassy sein Gedicht mit "Grünes Blatt von Apri-
Cosa" begonnen. Ich finde es so schön heute - aber
es blieb in meinem Gedächtnis und darum soll
es hier unsterblich gemacht werden - Denn Neu-
schotz de Jassy ist längst verstorben - Meine Erinne-
rungen werden aber überliefert in die Literatur
als einer Wert eingehen! Ja! Die Glitter! Ich
habe in Berlin später die Redaction aufgesucht - ich
wollte sehen den Ort wo dieses Blatt dass so stark
in Botswana Meine Mutter und auch Tante Amalia
und Cousine Regine und noch Andere Familien-
mitglieder ansehten und auch mich natürlich
entstand. Ich war ganz enttäuscht - Es war in
einer alten schmutzigen Gasse im Norden - Die
ganze Redaction bestand aus zwei Zimmern alt
und schmutzig armelig - aber wie ich bald erfahren
waren "Die Glitter" ein Aufhänger - aber die Glitter
brachten jede Woche verschiedene Kurzgeschichten
die mir damals besonders gefielen und die ich
verklappte - Und die ich das Compendium über-

setze — und die mich anregten selbst welche
 zu verfassen. Ich weiß noch von einer Geschichte
 die ich schrieb um auch in dieser Weise meine
 Eltern zu bestimmen mich Maler werden zu lassen.
 Ich schrieb die Geschichte eines jungen Menschen
 der Maler werden wollte und dessen Eltern da-
 gegen waren. Ich schilderte welche Kämpfe er zu
 bestehen hatte welche Schwierigkeiten — Er konnte
 die Malerei nicht lassen und zeichnete im Gehei-
 men denn die Eltern haben es ihm verboten.
 Und eines Tages lief er davon und wollte allein
 versuchen durchs Leben zu kommen und die
 Malerei zu erlernen — Und selbstverständlich mußte
 er hungern und frieren und litt entsetzliche Not
 und wusste nicht mehr ein und aus und be-
 schloß zu sterben. Und es war Winter und Kalt
 und er hatte schon 2 Tage nichts gegessen und
 er kam ganz erschöpft nach Hause in seiner ar-
 mseligen Mansarde und sank erschöpft hin
 und konnte garnicht mehr die Türe zu machen
 und öffnen. Am Weihnachtsabend war es als man
 drinnen die Weihnachtslocken läuten hörte als
 alle Menschen selig waren — Er öffnete — Und in
 seiner Tasche fand man einen Brief an seine
 Eltern den er schon vor mehreren Tagen geschrieben
 hatte als er den Entschluß faßte zu sterben — Er
 erzählte ihnen dass sie so hart waren und be-
 teuert dass er die Kunst nicht lassen konnte.
 Am schönsten schien mir das Bild wie es erfolgt
 rinfällt wie die Türe offen bleibt. Der Wind und
 der Schnee dringt in die Mansarde und er
 erfriert — und von draussen drüben herein
 die Glocken der Kirchen am Weihnachtsabend!
 Durch die „Glitter“ erfähr ich wie es so am Weis-
 nachtsabend zueht und von Weihnachtsbäumen

und das Brautkleid ist so эффектно hinein -
 Meine Schwester die damals noch nicht verheiratet
 war weinte als ich es ihr vorlas, und ich weinte
 auch. Und meine Mutter war gerührt - aber sie
 sagte nichts. Sie konnte ja auch nichts bestim-
 men - Das lag in der Macht von tante Qualia
 und Onkel Elias - auch wenn Vater hätte selbst
 nicht gewagt zu bestimmen - Ich schrieb noch an-
 dere selbsterfundene Geschichten - Ich weiß noch
 von einer in welcher eine Frau eine junge schöne
 Frau von Verbrecher entführt wird und später
 freigesetzt wird. Eine andere in welcher der Mann
 ein Säfer ist und seine Frau misshandelt -
 Sie läuft ihm davon - Nach Jahren in einer
 anderen Stadt kommt ein junger Graf in ei-
 nem Lokal und sieht dort eine Kellnerin in
 die er sich verliebt und die er heiratet - Es ist
 diese Frau des Säfers - Als reiche Gräfin fährt
 sie einmal in ihrer Equipage und sieht einen Be-
 trunkenen in der Folge und erkennt ihren frühe-
 ren Mann - Und ein leichtes kann merkbares Rä-
 chel manifestiert ihren schönen Mund - Nur der seine
 Beobachter ist imstande zu erkennen dass es der
 Ausdruck des Glücksgefühl ist dass diese entsefliche
 Geiten vorbei sind - Aber eben konnte nur der
 seine Beobachter sehen dass ein Ausdruck tiefen
 empfundenen Mitleids ihre schönen Augen umschweben
 - Denn sie habe ein gutes Herz und schlusslich war
 das ihr Mann - " Die Equipage kehrt persönlich
 vorbei und eine Bewegung der Erleichterung hob ihre
 Brust. So wird die Hede belohnt und das Fort
 bestreift! - Ich verimere mich genau dieses
 herrlichen Schlusses. Ich selbst war gerührt davon
 und ebenso meine Schwester - Ich las meine

Kurzgeschichten im Klub vor - Dem Hessin und
 auch Muschovi waren literarisch interessiert und
 sie hörten gerne zu und auch andere Mitglieder
 der taten es - Darunter war ein Jude - ein
 junger Mensch in meinem Alter - Ich weiss nicht
 mehr wie er hiess und weiss auch nicht mehr
 über ihn als dass er einmal mich besuchte und
 auf dem Tisch in meinem Zimmer mehrere Num-
 mern des "Splinter" sah. Er sagte sie sind
 das natürlich die Kurzgeschichten - Und dieses
 Schwurke verbreitete in dem Club die Meinung ich sei
 ein Schwindler ich hätte nicht allein die Geschich-
 ten die ich vorgelesen habe geschrieben - ich hätte
 sie übersetzt - Allerdings hätte ich auch geschickt
 ihm die Nummern des Splinter zu geben in
 welchen die deutschen Originale vorhanden wa-
 ren. Ich schwor dass es nicht so sei - dass
 ich allerdings durch diese Geschichten die Ausgabe
 bekommen hätte - dass ich aber ganz allein die
 ne Geschichten geschrieben hätte - Ich weiss nicht
 mehr ob es stimmt hat. Ich weiss nur dass
 bald nicht mehr davon die Rede war - Dem
 Jungen aber der so ungerecht zu mir war
 kündigte ich die Freundschaft - Ich kann mich
 nicht erinnern was sonst in dem Club vorging
 in Bezug auf Vorträge und Aufklärungsarbeit.
 Au einem einzigen Vortrag kann ich mich nur in
 so ferne erinnern dass er sehr viel Widerspruch
 erregt hat und dass man ihn als verworren
 bezeichnete. Ich weiss nicht einmal worum es
 handelte aber ich habe die Erinnerung dass
 der Vortrag ähnlich war wie die Diskussions-
 reden von kleinen Reuten und auf nicht
 sehr hohen Stufe der Bildung stehenden die

man in Arbeiterversammlungen in Deutschland
 und wahrscheinlich überall hört — Es gibt si-
 cherlich überall dieselben Typen die in derselben
 Weise sich ausdrücken die dieselben Gedanken
 haben. Ich habe sie wenigstens überall beobach-
 tet können. Die Rede von der ich spreche war
 unglücklich verworren und ein Gemisch von
 körperlichen spiessigen Anschauungen vermischt
 mit sozialistischen Gedanken die ausserdem ganz
 missverständlich waren. Ich erinnere mich dass
 man ihm zurief dass ^{er} eine solche Rede überhaupt
 in reactionärsten Kreisen halten könnte nur
 mit dem Unterschied dass man in diesen Krei-
 sen mit ihm ganz einverstanden wäre während
 er hier deplaciert sei. Der Redner wurde wütend
 und erklärte dass er aus dem Club aus-
 trete — Das ist alles was ich in Erinnerung
 bringen kann. Aber an folgendem kann ich
 mich genau erinnern: Die Wände des Versamm-
 lungsraumes waren schmutzig und man be-
 schloss die zu kalken — Dazu war Kalk not-
 wendig den wir billig erstehen konnten aber
 eine grosse Bürste wäre nun zu teuer gewe-
 sen. Da beschloss ich eine von zuhause
 zu bringen. Und ich brachte sie. Da sich ist
 an dieser Geschichte nichts Besonderes. Aber
 besonders wurde sie für mich dadurch dass
 ich die ^{Bürste} stolz durch die Strassen trug. Unter
 anderen Umständen hätte ich mich geschämt
 auf der Strasse einen Kessel auf zu tragen der
 Arbeitern gehört. Ich hätte wie einen Korb
 z. B. mit Gemüse getragen — oder ein Brot

Dazu war ich zu stolz - und man hätte
 mich auch verwundert wenn der Sohn von Graf
 Szeppel durch die Straßen mit einem Brot von
 Bäcker kaufen wäre - Aber diese Kalkbirst
 trug ich stolz und offen durch die Straßen und
 wusste dabei die Hauptstrasse passieren an dem
 Hause des Millionärs vorbei - Ich ging stolz
 und fuchtelte mit der Bürste damit dass
 sie sehen soll - An dem Hause des Millionärs
 hob ich die Bürste ostentativ gegen die grossen
 Fenster des Büro's hinter denen die Aupe-
 stellen an Palmen sitzen und eifrig schreiben.
 einer schaute zufällig heraus und erblickte
 mich und machte ein verwundertes Gesicht.
 Ich aber war stolz und gepostumt. -
 In dem Club waren wie ich schon erzählte
 Arbeiter und kleine Leute denen wir das Re-
 sen und Schneiden beibrachten und die sich
 besonders vornahmen weil sie mit Kunden
 reicher Leute zusammen kamen. Es waren
 in dem Club verschiedene Studenten von
 Gymnasium deren Väter zu den Vornehmsten
 Familien von ^{aber} Potosani gehörten. Unter an-
 deren war auch unter Kutscher ein Mit-
 glied des Clubs. Ich habe ihn in dem Club
 gebracht und er war stolz darauf mit mir
 auf freundschaftlichem Fusse zu stehen. Ver-
 standen hat er nicht sehr viel von alledem
 sozialistischen Dingen. Es waren für ihn so
 ungläubliche Gedanken dass ich das Gefühl
 heute habe er hat mich nicht ernst ge-

genommen - Er hörte ungläubig zu und ver-
 hielt sich ruhig. Er sagte nicht ja und nicht
 nein. Manchmal nickte er mit dem Kopf
 als Zeichen der Zustimmung. Aber er antwortete
 nie eine Meinung - Die Fragen die er stellte
 waren so als ob ein Schwächlicher mit einem
 Kinde ernst tut. Nicht desto weniger war er
 immer bei den Versammlungen - und mir
 gegenüber war er sehr gut und gutem - Er
 hat nie meine Freundschaft zu ihm ausge-
 nutzt - Er war ein ausländischer Herr. Er
 hat mir die Pistolen die ich auch indis-
 sel Zeit heimlich besass meinem Vater gegenü-
 ber zu verstecken sie als die einzigen er-
 klärend und auch sonst war er sehr gut
 zu mir. So oft es ging suchte er meine Freun-
 dschaft auf. Und ich hielt ihm Vorträge
 und zeigte ihm gegen meinen Vater und
 meinem Onkel auf die ich als Ausbeute
 hinstellte, die ihm zu kleinen Römern geben.
 Und munterte ihn auf Forderungen zu stellen.
 Er tat es aber nicht denn er war sicher das
 er nichts erreichen würde höchstens dass man
 ihn wegschickt - Aber er hörte gerne diese Mu-
 sik der Zukunft - dass er gleich sein wird wie
 sein Herr dass er viel Geld haben wird und
 dass er nicht so hart wird arbeiten müssen.
 Jedemal wenn ich in ihm drang dass er
 auftrumpfen solle versprach er mir es in
 nächster Zeit zu tun - Er will nur eine
 günstige Gelegenheit abwarten. - Wie ich er-

Zählk habe ich mit meinem Bruder zusammen
 bei ein Zimmer das von Meleyhante alpe-
 niert war. Manchmal kam Jodache so
 früh der Kutcher bei Nacht zu mir - Ich lag
 im Bett und er saß daneben und hörte zu
 was ich ihm erzählte - Manchmal kam er von
 der Sitzung im Club direkt mit mir nachhause
 und wir unterhielten uns über das was im
 Club verhandelt wurde. Und so waren wir
 gute Freunde und ich habe das Stolz Gefühl
 einer Parteinmitglied geworden zu haben. Eines
 Nachts klopfte es aus Fenster meines Zimmers
 und ich ließ ihn hinein. Wir unterhielten
 uns wie gewöhnlich. Da klopfte es an der Tür.
 Es war meine Mutter die nachhause wollte
 ob wir schlafen. Ich öffnete natürlich nicht
 gleich dem Jodache musste erst unter mei-
 nem Bett kriechen - Ich sagte der Mutter das
 ich sofort öffnen werde ich bei Nacht und wache
 nicht. Als die Mutter hinein kam schaute
 sie sich um - als ob sie mir nicht glaubte -
 Aber sie sagte nichts - und ging. Ich war
 froh dass es so abließ - Doch denke ich heute
 noch daran wie erschrocken wir beide wa-
 ren. Als die Mutter wegging kam Jodache
 heraus und blieb nicht mehr - Wir hatten
 Angst die Mutter würde wiederkommen.
 Später erfuhr man irgendwie dass ich
 Jodache aufgeheft hatte dass er mehr Ruhe
 bekommen soll und Tante Sarah konnte
 es nicht begreifen dass ich den Kutcher

gegen meinen eigenen Vater aufgesetzt habe.
 „Denk dir mal - sagte sie meinem Frau Vater
 nach Jahren - denk dir mal - er hat den Ku-
 tcher gegen seinen eigenen Vater aufgesetzt“.
 — Ob die Behörden von der Existenz unseres Clubs
 eine Ahnung hatten weiss ich nicht - Ich weiss nur
 so viel dass wir in Ruhe gelassen wurden. Aber
 das sollte nicht mehr lange sein - Der 1. Mai
 war vor der Türe - und das wurde beschlossen zu
 feiern. Eine Strassendemonstration sollte stattfinden
 Ein Manifest sollte gedruckt und an die Mauern
 geklebt werden. Gotsani sollte die erste Maidemou-
 stration erleben. Der Text für das Manifest wurde
 verfasst - Wer der Verfasser war weiss ich nicht. „Ar-
 beiter aller Hände vereinigt Euch“ So begann das
 Manifest. Es musste gedruckt werden - Das war
 eine schwierige Geschichte - Aber wir fanden doch einen
 Druckere. Der Druckere war mein Onkel Reo Goldschlä-
 ger (der Mann der tante Analia) - Ich habe beide
 schon genannt in diesen Erinnerungen - Ich werde
 noch von ihnen zu berichten haben. Onkel Reo
 hatte eine Druckerei eine Buchhandlung und ein Ge-
 schäft für Büromaterialien auch Papierwaren - Onkel
 Reo war ein Original - Er war der wichtigste und witzig-
 ste in der Familie - Spietig war er nicht gerade hor-
 vorragend aber er hatte einen Hauch von Absonder-
 lichkeit die beinahe protestantisch wirkte obwohl das
 sicherlich nicht aus einer Überlegung geschah. Er war
 ironisch bissig ohne böse zu sein. Aber alle Familien-
 mitglieder machte er sich lustig - jeden Charakterisier-
 te er treffend durch einige Bemerkungen - Am meisten
 verurteilte er seine Frau Analia die er einseitig
 fürchtete andererseits aber nicht entbehren konnte
 denn sie war eine außerordentliche aktive und
 tüchtige Geschäftsfrau - Aber ich werde später Näheres
 über beide erzählen - hier soll nur diese kurze Cha-
 rakterisierung genügen. — Onkel Reo war verfeindet
 mit dem Richter und Veranlasser der einzigen Gei-

trug die jede Woche erschien. Die Zeitung hieß
 "Die Stimme von Botswana" Den Namen habe ich ver-
 gessen obwohl er später als ich als Maler von Berlin in
 den fernen nördlichen Raum von uns öfters genannt wurde
 und er mir zum Dank ein Band sendete von dem da-
 mals populärsten und nationalistischsten Führer Ruwā-
 niens Kasile Alexandri schenkte - Onkel René war
 mit ihm verfeindet weil er aufgehört hatte seine Wochen-
 Zeitung bei ihm zu drucken. Abgesehen davon konnte
 Onkel René den Chauvinismus dieses Zeitungsmanagers
 nicht leiden der stark antisemitisch geprägt war -
 Sie hassten sich beide - Und Onkel René dachte oft
 daran wie er ihm ein Schnippen schlafen könnte
 um ihn zu ärgern - Onkel René erfuhr von unserem
 Klub und obwohl er keine Ahnung davon hatte was
 wir wollten - er würde sicherlich gegen uns gewesen
 sein - freute er sich zu erkennen dass es sich um
 politische Ansichten handelt die gegen den Zeitungs-
 betriebe waren - Um so mehr wurde er unser Freund
 als er hörte dass wir gegen die "Stimme von Botswana"
 vorgehen wollen - Wir wollten auch eine Zeitung grün-
 den die stark gegen den Zeitungsmanager kämpfen sollte
 Onkel René hoffte dass diese Zeitung bei ihm gedruckt
 werden wird. So wenig verstand man damals was
 Sozialismus bedeutet dass Onkel René das Manifest
 unsonst druckte - und auch das Papier unsonst
 gab - Vielleicht dachte sich Onkel René dass das
 was in dem Manifest stand Wahnsinn sei, aber es
 war ihm gleichgültig er wollte den Zeitungsman-
 ager ärgern - Und so hatten wir das Manifest für
 1. Mai gedruckt, und es wurde an öffentlichen
 Plätzen auf die Mauer geklebt, und zwar am einen
~~Abend~~ Abend als es dunkel war - einige Tage vorher.
 Am nächsten Tag wurden die Manifeste von der
 Polizei abgerissen - Die Polizei hatte bereits ge-
 merkt was der Sozialismus sei - Wir waren
 während und aufgebrocht und überlegten was da
 zu machen sei um das Manifest dennoch der
 Öffentlichkeit bekannt zu geben -

Ja kann ich auf eine sonderbare Idee deren
 Treue ich natürlich nicht übersehen konnte
 sonst hätte ich sie sicherlich nicht ausgeführt. Ich
 denke heute mit Grausen daran grübele denn
 ich war nie und bin es auch jetzt nicht das was
 man nötig im konventionellen Sinne nennt.
 Ich weiss es ganz genau dass ich eher fliehen wür-
 de als mich eher Gefahr aussetzen. Heldentum
 lag mir nie und ich habe auch nichts für Helden
 übrig. Ich stehe auf dem Standpunkt dass man
 -unter man verstehe ich mich, denn ich will
 nicht meine Einstellung als Richtschnur für
 Andere predigen - also, ich stehe auf dem Stand-
 punkt dass es besser ist zu fliehen wenn man
 überzeugt ist dass man den Körpern zieht
 ohne dadurch irgend wie Nutzen zu bringen.
 Ich stehe auf dem Standpunkt dass man sich
 nicht verschwenden soll. Aber darüber mag
 ein jeder denken wie er will. So viel weiss
 ich - heute würde ich das nicht mehr tun
 was ich damals getan habe. Und überlege ich
 ganz genau was ich damals gedacht habe
 als ich es tat so weiss ich nur dass ich der
 Polizei entgegenarbeiten wollte weil ich wüs-
 send war dass sie sich nur in den Weg stellte.
 Ich dachte gar nicht daran dass die Polizei
 ernst machen würde denn ich fühlte mich
 als einen Gesellschaftsmitglied. Angehörig
 denen gegenüber die Polizei in Botosani nicht
 streng vorgeht. Eigentlich dachte ich überhaupt
 nicht an den Folgen. Es kommt mir heute
 ganz wunderbar wie ich damals. Durch's
 Leben ging - Unbeschwert von Werlegungen
 und Rücksichten konnte ich nur mich

117
und meine Gedanken. Und ich ging meinem
Weg ohne, überhaupt zu denken, dass es an-
ders möglich wäre. Wenn ich etwas nicht
gleich erreichte so kämpfte ich darum - doch
nicht mit brutalen Waffen, und nicht mit
überlegter Taktik. Es war eigentlich ein
passives Kämpfen, ein Nichtnachgeben weil
ich nicht anders konnte. Ich könnte sagen
dass das Schicksal für mich gekämpft hat.
Ich ging weltfremd durchs Leben damals
und ich wundere mich dass mir Nichts
geschehen ist. Und so war es damals auch
als ich zwei Manifeste nahm und nach-
hause ging und sie von innen an beiden
Fenstern meines Zimmers anklebte, damit
die Polizei sie nicht abmachen kann und da-
mit die Leute die vorbeigehen die Manifeste
lesen konnten. Ich freute mich ein Mittel
gefunden zu haben der Polizei entgegenzuarbei-
ten und ging stolz in den Club und erzählte
was ich getan habe. Wie lange ich mich dort
aufgehalten habe bis mein Cousin Leon der
Sohn Onkel Schaes kam um mir zu sagen ich
soll nachhause kommen ich hätte was
Schönes ausgerichtet. Zwei Polizisten seien
vor dem Eingang des Hauses postiert und
lassen Niemanden herein oder heraus -
und eine Menschenmenge sei versammelt
um den Verlauf der Dinge abzuwarten. Ich
glaube ich bin fass geworden als ich das hörte.
Ohne ein Wort zu sagen ging ich mit meinem
Cousin - Was ich während des Lebens dachte
ist mir nicht bewusst - Ich glaube die Gedan-
ken blieben still - Auch mein Cousin Leon

sagte nichts. Als ich in unsere Straße einbog sah ich von der ferne eine Menschenansammlung - Ich werde nie vergessen wie ich näher kam und zu beiden Seiten der Straße Menschen sah - Da musste ich hindurch. Ich ging hindurch die Gasse zusammenbeissend und weder links noch rechts schauend. Aber ich spürte die Blicke der Menge mich wie Speere durchbohrend - Es half nichts. Ich erinnere mich dass ich auf einmal ganz ruhig wurde - als ob mich das alles nichts anginge - An das Tor des Hauses wo mein Zimmer war angekommen sah ich zwei Polizisten davor stehen - sie ließen mich nicht durch. Ich sah die Manifeste an den Scheiben kleben und ein kurzgeredelter Mann ging mir durch den Hof - Abnehmen! Die Manifeste abnehmen - da die Polizisten mich nicht durch lassen ging ich durch eine seitliche Seitengasse zu dem nach hinten liegenden Hof des Hauses der durch eine Bretterwand von der Straße abgegrenzt war - Kletterte hinüber und durch den Korridor der nach dem Hof führte und zu dem die Türen der Zimmer sich öffneten auch die Türe meines Zimmers! Ich öffnete die Türe lief zu den Fenstern und riss die Manifeste ab - Was dann geschah weiß ich nicht mehr - Merkwürdig dass mir das aus dem Gedächtnis vollständig entfallen ist. Ich weiß nur so viel dass man bei uns besorgt war - und dann weiß ich dass ein Onkel, meiner Mutter Bruder - Bernhard mit Namen der Truchhacker bei einem reichen jüdischen Futurhändler war mich auf seinem Wagen packte und mit mir da-

von fuhr - Er traechte mich auf's Rand wo
 er lebte und seine Stellung habe - Dass ich a-
 ber meine Klagen mitwahr das weiss ich
 ganz genau - Und ich weiss auch dass ich dort
 verbrachte einen kleinen Teich zu machen auf dem
 Futen schwammen - und dass es mir nicht
 glückte. Ich erinnere mich wie die Futen he-
 rumschwammen und wie ich die Farben der
 Futen gegen das trübe gelbgrau des Wassers be-
 obachtete. Was ich aber machte das war sehr
 schlecht - Ich blieb auf dem Rande mehrere
 Tage. Als bei dem Futsächter zu Tisch - Dieser
 war ein Geschäftsfreund meines Vaters. Ich wur-
 de als ein Sonderling betrachtet der ganz ver-
 rückt sei - aber der Futsächter war ganz
 nett zu mir. Mein Onkel Bernhard ein sehr
 gütiger Mensch machte mir keine Vorwürfe
 und ich genoss einige schöne Tage ohne bei
 die Gedanken zu denken - Der Futsach war
 weit und die Häuser die ihn umgaben wa-
 ren niedrig aber ebenso weitläufig - Nur
 das Haus in welches der Fächter wohnte
 war höher und es führte eine breite Treppe
 hinauf. Das Esszimmer war riesengross
 und der Tisch enorm. Es aßen jeden Tag
 wenigstens 15-20 Menschen zu Mittag.
 Das Essen war vorzüglich und üppig. Ich
 erinnere mich kleine febackene Tischchen
 als Vorgericht gegessen zu haben die mir
 ausgezeichnet schmeckten - Wie ich auch
 heute kam weiss ich nicht mehr. Was man
 mir zuhause sagte weiss ich auch nicht

mehr - Ich weiss nur dass die Mutter
 mir erzählte es wäre sehr gefährlich für
 den Vater und dem Onkel gewesen. Man wollte
 sie ausweisen weil man sie beschuldigte
 ich und meine Cousine ganz waren Sozialisten
 mit Unverständnis der Eltern - Ja sagte
 ich - daran ist Onkel Schae selber schuld
 er hat mich und ganz dem Bürgermeister
 als Sozialisten vorstellt. Da muss man
 doch annehmen! er wäre einverstanden ge-
 wesen - Man sein sagte meine Mutter aber
 es hat eine Menge Geld gekostet um die Aus-
 weisung zu verhindern - Sagen sie Onkel
 Leon ausgewiesen weil er das Manifest
 gedruckt hätte - und tante Analia sei sehr
 unglücklich. Onkel Leon sei nach Czernowitz
 gefahren und lebt dort einen guten Tag -
 Er wäre gar nicht so unglücklich gewesen wie
 te meine Mutter und ich fand es ganz na-
 türlich dass er sich sogar gefreut hätte we-
 zu kommen. Ich wollte er einen Ausflug nach
 Czernowitz die Hauptstadt der Bukovina ma-
 chen - damals österreichisch - Man trank
 dort herrliches Bier und konnte sich wun-
 derbar amüsieren - Tante Analia musste
 das Geschäft allein führen und musste ihm
 monatlich Geld senden das er dort verbrachte.
 Ich glaube es hat mehr als ein halbes Jahr
 gedauert bis sie beim Ministerium in Bu-
 karest es durchsetzte dass die Ausweisung
 aufgehoben wurde und er zu seinen Beden-
 ken zurückkehrte - Ich wurde nach Ber-

in geschicht. Aber es hat noch einige Wochen
 gedauert bis ich weisfuhr - Was in dieser Zeit
 geschah weiss ich nicht mehr - bis auf folgen-
 de Geschichte die noch mehr dazu beitrug dass
 man mich schleunigst nach Berlin schickte -
 Ich erzählte dass die firma Gebrüder Segal
 auch eine Versicherungsagentur hatte. Die große
 Versicherungsgesellschaft hies Jacia-Tomacia
 und die zentrale war in Bukarest. Wenn ein
 Schaden zu bezahlen war sandte die zentra-
 le einen Pipidator der den Schaden zu taxie-
 ren habe - Einige Wochen nach der Geschichte
 mit den Manifesten kam ein solcher Pipida-
 tor nach Botosani - Dieser Pipidator war ein
 Deutscher und da er öfters nach Botosani ge-
 schickt wurde befreundete er sich mit meinem
 Vater und meinem Onkel - Er wurde manch-
 mal zum Essen zuhause eingeladen - Einmal
 von meinem Vater ein anderes mal von mei-
 nem Onkel - Wie er geheissen hat weiss ich nicht
 mehr - Aber es war ein launer Kerl mit flor-
 dem Haar und Bart - Ein richtiges deutchesf-
 sicht. Ich ging nicht mehr ins Büro denn die
 Berliner Reise war in Aussicht und so habe
 es keinen Sinn mehr ins Büro zu gehen. Da
 kam Weinstein nachhause und sagte mir ich
 soll ins Büro kommen, es sei jemand der
 mich sprechen wolle - Ich kam hin und fand
 den Pipidator mit meinem Vater und On-
 kel schon auf mich wartend. Der Pipidator
 sagte mir er hätte gehört dass ich sozialistisch
 tätig war und was für eine Gefahr ich dadurch
 meinem Vater und meinem Onkel gebracht hätte.

Had er sei gebeten von meinem Vater und von
 meinem Onkel mir seine Ansicht zu sagen - da
 er ein Mann sei der viel von der Welt gesehen
 hätte und auch vom Sozialismus was wisse -
 In Deutschland sei eine solche Bewegung verboten
 die aber jetzt verboten ist. Bischoff hätte ein
 Sozialistengesetz gegeben das jeden Sozialisten als
 Staatsgefährlich erkläre und mit Gefängnis bestra-
 fe - Das sollte mir genügend belehren das Sozia-
 lismus eine gefährliche Sache sei und dass es
 darum besser wäre sich damit nicht zu be-
 fassen - Überhaupt wo ich eigentlich noch ein
 Kind sei - aber abgesehen davon sollte ich
 nicht vergessen das ich mein Brod nicht selbst
 verdiene und dass ich darum kein Recht hätte
 Dinge zu tun die gegen den Willen meiner El-
 tern seien - Wenn ich selbstständig sein werde
 dann kann ich machen was ich will denn
 dann bin ich für mich allein verantwortlich
 So aber ist mein Vater für mich verantwortlich
 und wenn ich nicht tue was er will dann
 bringe ich ihn in Schwierigkeiten wie ich es
 jetzt schon hätte. Ich hätte ihn beinahe mi-
 sachtet und auch den Onkel Schae. Ich antwor-
 tete darauf das ich nicht seiner Meinung sein
 kann das schliesslich Gedanken nicht zu ver-
 breiten sind - Abgesehen davon bin ich trotzdem
 ich von meinem Vater abhängig bin doch ein
 Mensch für mich - Die Eltern hätten kein Recht
 die Kinder zu zwingen gegen ihren Willen
 zu handeln - Es geschähe dadurch viele Tra-
 gödien denn oft werden die Kinder die sich

den Willen der Eltern unterwerfen unglücklich.
 Sie sind mit ihrem Beruf unzufrieden und können
 auch nichts daraus leisten weil sie keine Freude
 daran haben. — Ebenso werden die Mädchen
 oft gegen ihren Willen verheiratet und es gibt
 unglückliche Men. — Der Liquidator und mein
 Vater und Onkel Schae schauten mich ganz entsetzt
 an. Dass ein 16 1/2 jähriger Junge zu jener Zeit
 in Botzau so sprechen konnte war ihnen unglaub-
 lich. Außerdem hatten sie solche Gedanken wohl
 nie gehört. — Auch nicht der Herr Liquidator der
 behauptete von Sozialismus was zu verstehen.
 Sie waren sprachlos. — Onkel Schae brach zuerst
 das Schweigen indem er mich fragte: „Was weißt
 du denn von der Ehe und was weißt du denn
 von der Frau?“ — Oh! sagte ich mehr als du
 glaubst — aber nicht das was du glaubst.
 Ich habe einen Vertrag sogar darüber geschlossen.
 Und zwar über die Ehe in der kapitalistischen
 Gesellschaft. — Alle schauten mich sprachlos an.
 Kapitalistische Gesellschaft? Was war denn das?
 Aber ich liess sie nicht zu Worte kommen und
 sagte: In übrigen wenn ich gewusst hätte
 dass ich deswegen hergerufen werde wäre ich
 nicht gekommen. — Ich sagte es drehte mich
 um und ging — Ich glaube dass ich sehr
 kurze Zeit darnach nach Berlin geschickt wur-
 den. Das war die Höhe — Mehr dürfte man
 nicht warten sonst könnte wer weiss was
 passieren. — Aber ehe ich nach Berlin fahre
 will ich noch erzählen dass der Herzog am

1. Mai stattgefunden hat. Die Batosamer haben so etwas zum ersten Mal erlebt. Der Zug ging durch die Hauptstraßen aufeinander. Vom Klub wo man sich traf - es wurde eine rote Fahne voran getragen auf der geschrieben stand: "Proletariat aller Länder vereinigt Euch" - Es geschah nichts Seitens der Polizei denn all das war so neu dass sie nicht wussten was zu machen - Es wurde mir auch erzählt dass Rossin Musoi und Tzaram zur Polizei geholt wurden und mehrere Stunden eingesperrt waren. Sie wurden dann freigelassen und sollen den Zug geleitet haben. Ich aber war während dieser Zeit auf's Land geflüchtet ohne meinen Willen - ich wurde weggeschickt denn meine Eltern fürchteten dass wir und ihnen was passieren werde. Der Vater von Tzaram der ein Fabrikbesitzer war und mit der Firma Sebruder Sepp in Verbindung stand konnte mich jahrelang nicht überzeugen dass ich geflüchtet bin und dass ich nicht genau so wie sein Sohn zur Polizei kam - Es half nichts dass ich ihm erklärte ich wäre gegen meinen Willen weggeschickt worden. Jedes mal wenn er mich später sah in der Gegend wo ich im Berlin nachhause kam machte er mir Vorwürfe - Inzwischen wurde der Entschluss mich nach Berlin zu senden immer fester und es kam die Zeit meiner Abreise heran. Ich möchte aber noch erzählen dass meine Mutter mit ihrem Schwager meinen Onkel Symund aus Berlin korrespondierte um die Lokalität dass ich

bei ihm untergebracht werde zu studieren. Wie ich später erfuhr, war Onkel Szymund meinem Vater feld schuldig und nicht instande zurück zu zahlen weil er kein pauper feld in Berlin verloren habe und jetzt ein nicht sehr gut besetzter Kupferstecher war. Ich sollte bei ihm wohnen und essen wodurch er abzahlen konnte. Seine Frau meine tante Mathilde die Schwester meiner Mutter war seit einigen Jahren gestorben. Die beiden Kinder Eva (meine spätere Frau) und Arthur im Alter von 12 und 10 Jahren waren in einer Pension untergebracht weil der Onkel seinen Haushalt aufgelöst hatte. Er bewohnte eine kleine Krienerwohnung von 2 Zimmern und Küche wollte aber jetzt eine größere Wohnung mieten und eine Wirtschafterin annehmen deren sein Gehalt war jetzt erhöht. Und so wurde abgemacht dass ich ein Zimmer bei ihm haben soll und mit verpflegt werden. Meine Mutter sandte ihn einige Zeichnungen, um mir mit der Bitte sie einem Berliner Professor zu zeigen damit derselbe ein Urteil geben soll. Onkel Szymund zeigte sie dem Direktor des Kunstgewerks Museum, eine Schule in Berlin wo Dekorationsmalerei und Kunstgewerbe gelehrt wurde. Ich erinnere mich dass der Direktor Prof. Swald hieß. Einmal ich später in Berlin erfuhr ganz belangloser Maler. Das Urteil das er gab hieß ich sei technisch begabt aber man kann nichts voraussagen, ich müsste in der Schule eine Zeitlang arbeiten ehe man sich ein Urteil erlauben könnte. Eigentlich ganz vernünftig. Immerhin - ich war „technisch begabt“ und das gefiel meiner Mutter und es machte auch auf meinen Vaters Eindruck. Trotzdem sollte ich in Berlin nicht in die Malkule gehen sondern ich sollte in einer Fortbildungsschule

bei den Abendkursen teilnehmen um lang-
 sämiger mich zu bilden, ich sollte die deu-
 tsche Sprache erlernen um später als Hebräer
 in einem Büro einzutreten. Ich gab mich zu-
 frieden dem schließlich sollte ich nach Berlin
 fahren - Dort war seit einigen Jahren ein Cou-
 sin von mir David Wasserbaum in meinem Alter
 bei seinem Grossvater väterlicherseits - Seine Mutter
 war gestorben und später auch sein Vater. Bei
 seinem Grossvater wurde er von seinen Tanten
 betreut und aufs Gymnasium geschickt. Auch
 ein anderer entfernter Verwandte von mir Hatan
 Hermann derselbe der vor Jahren ohne zu wissen
 meinem Schwundel mit der 1 in Scoprafie damit
 ich die Reststampe zurückbekommen soll mei-
 ner Mutter aufdeckte - Er war Hebräer in ei-
 nem Büro - Sein Bruder war schon vorher nach
 Berlin gegangen und hatte in einem Speculations
 Geschäft sich zu einer leitenden Stellung herange-
 arbeitet. Man sprach bei uns von ihm mit beson-
 deren Achtung um so mehr als dass er aus klei-
 nen Verhältnissen hervorging. Später heiratete er
 sogar die Tochter eines reichen Potosauer Juden
 ein Mädchen aus guter Familie und bekam
 eine grosse Mitgift. Ich erinnere mich wie mein
 Vater öfters sagte dass man sehen kann dass
 es nicht von der guten Familie aus der man
 stammt abhängt wenn ein Junge was Tüchli-
 ches wird - Aber dieser Junge wurde als er
 Karriere gemacht hat sehr stolz und eingebildet
 und rächte sich so für die Demütigungen die
 er vorher als Kind kleiner Leute erlitt. In
 Berlin besuchte ich ihn nur ein einziges mal
 und war erstaunt über die Verwahrheit seiner
 Wohnung - wenigstens damals kam es mir so vor.

heute weiss ich dass es eine mittelmaessige Woh-
 nung war wie mittlere Staende sie in Berlin haben
 ueberladen und prunkhaft ohne Geschmack - Mo-
 bel wie man sie fabrikmassig herstellt und da-
 rnaus ueberall zu haben waren. Heute weiss ich
 auch dass er ein mittelmaessiger Mann war ein
 alltaplicher Kaufmann wie es zu Tausende in
 Berlin gab. Und heute weiss ich dass er ein Juess-
 bürger erster Sorte war - Stolz in Berlin es so
 weit gebracht zu haben wie die Wohlhabenden
 Juden in Botosani die er früher beneidete
 und bewunderte. Sein Stolz naehrte sich aus
 dieser Erinnerung - denn in Berlin konnte er
 nicht sehr gegen den dortigen reichen Juden auf-
 kommen. Da war er berechtigt - Ich widme
 ihm obzwar er gar keine Rolle in meinem Leben
 gespielt hat diese Betrachtungen nicht reinet-
 wegen sondern um ihn als ein Mittel der Karrik-
 atisierung der Botosaner zu benutzen die ins
 Ausland gepumpt sind - Sein Bruder mein Schul-
 Kollege Nathan war ein unbedeutender farblo-
 ser Junge und Mensch - Seine Mutter eine
 Witwe seit dem 5ten Jahre ihrer Ehe ernahrte
 sich und die beiden Jungen durch ein Geschäft
 in einer armliehen Gegend von Botosani - Sie
 handelte mit Schafwolle mit Feniwand und
 billigen Stoffen und mit allerhand Kraut den
 die Bauern die nach der Stadt kamen um die
 Kämpfe zu machen brachten - Da war Schmier-
 öl, Petroleum, Petroleum, Petroleum u. s. w. zu haben -
 Wir verkehrten nicht mit ihr - Sie war nicht
 gut genug für das Haus der Brüder Sejal - Und
 Nathan Herrmann kam dazu zu uns wohl weil
 er sich untergeordnet fühlte und sich genierte.
 Er machte die Karriere mittelmaessiger Menschen
 deren ganzes Bestehen darin liegt sich eine Existenz

zu schaffen - Er zog später nach Frankfurt am
 Main - heiratete und führte eine Existenz wie
 Hunderttausende von Mittelstücken. Auch ihm
 würde ich nur dann diese Betrachtungen weis
 er in Berlin die erste Zeit mir half mich zu
 rechtzufinden. Ich wohnte auch einige Wochen
 bei ihm d. h. mit ihm zusammen - Später trennten
 sich unsere Wege da unsere Interessen vertheil
 den waren - Die Zeit meiner Abreise kam
 heran und ich fuhr mit meiner Mutter zuerst
 nach Jassy zu dem Bruder meiner Mutter dem Opa
 Jassy. Opa Jassy wollte mir einen österreichi
 schen Pass verschaffen. Ich glaube es war notwendig
 dem einen rumänischen Komte ich ich weiß nicht
 warum - vielleicht weil ich minderjährig war - zu
 kommen. Und ich glaube mich nicht erinnern wie
 mein Abschied vom Vater war und auch nicht
 von den Andern. In Jassy wohnten wir bei Opa
 Jassy. Die Mutter meiner Mutter war inzwischen
 zum zweiten Mal verheiratet sie lebte in Polen.
 Opa Jassy fuhr mit mir nach Roum wo ein
 alter österreichischer Consul wohnte mit dem er
 befreundet war. Dieser gab mir einen Reiseausweis
 und so sah ich als österreichischer Mutterkorn - Nach
 Jassy zurückgekehrt weiß ich nur dass ich mir
 eine Reproduktion nach der Lipendek Venus von
 Corregio - oder war es Titian - ich weiß es nicht mehr
 kaufte. Eduard Hoebel und Ernestine die wir
 betrachteten sahen dass ich mir diese Kleinre
 produktion gekauft hatte und Eduard sagte zu
 meiner Mutter: "Arthur ist sicherlich kein schlech
 ter Junge, denn wenn man sein Geld für so etwas
 ausgibt und nicht für Mäxerei so sei das
 ein Beweis dass in mir etwas steckt". Meine
 Mutter freute sich dass wenigstens Eduard Hoebel
 den Klauen an mir geworden habe. Ich fuhr ab.
 Ich weiß nicht mehr wie die Reise war nur

So viel weiss ich dass als ich die rumänische Freige-
 passierte und in Gernowit ankam, ich das
 Gefühl habe ich sei ein Mensch. In Rumänien
 fühlte ich mich als ein Paria als ein Mensch
 zweiter Ordnung als verachteter Jude. Hier empfand
 ich freiere Luft - Ich werde die dieses Gefühl ver-
 gessen. Oesterreich war zu jener Zeit sicherlich
 nicht jüdenfreundlich aber es war doch ganz
 etwas anderes. In Berlin kam ich gegen 8 Uhr
 Abends an am 2 August 1892 am Bahnhof
 Friedrichstr. Der Herr Szymund war nicht am
 Bahnhof trotz dem er benachrichtigt wurde. Ich
 habe aber gar keine Lust trotz des starken Eindruckes
 den ich bekam trotz des Menschengewürks und
 des betäubenden Rärmes. Ich war damals 17
 Jahre alt und kam aus Botosani! nach Berlin
 da ich ein wenig deutsch sprach sonst aber alles
 verstand fand ich mich geirrt. Holte meinen
 Koffer und nahm einen Wagen „führen Sie mich
 zu ein Hotel in der Nähe der Sebastianstrasse“
 sagte ich zum Kutcher. In der Sebastianstrasse
 wohnte Herr Szymund. Der Kutcher führte
 mich in einem Hotel 20ten Hauses. Der Besitzer
 hatte eine Budike statt Restaurant wie ich spä-
 ter erkannte als ich mich in Berlin umseh. Es
 war eine sogenannte Destillation mit Schlafle-
 genheit. Mir war es gleich und ich liess mir
 ein Glas Bier geben und zwei Postkarten. So
 eine schrieb ich an Herr Szymund die andere
 an Nathan Hermann. Ich gab meine Adresse
 an - sie sollten mich abholen am anderen
 Morgen. Das Zimmer das ich bekam war sehr
 befeuchtet und hatte eine ganz dunkel gefärbte
 Tapete. So etwas konnte ich nicht - außerdem
 war sie aus Papier - bei uns waren die Wände

mit Reinparbe und Schablonenmuster bemalt. Mir kam es sehr vornehm vor. Außerdem habe die Decke Stückverzierung - auch sehr vornehm für mich - Das Bett war hoch, ich musste hinein klettern und statt Steppdecke gab es ein Federbett. Alles neue wunderbare, Eindrückte - Ich schlief bald ein - Am nächsten Morgen es war schon 9 Uhr kamen weder Onkel Szymund noch Nathan Hermann. Kurz entschlossen fuhr ich den Wirt wo die Sebastianstraße sei - Sie war ganz in der Nähe. Ich ging zu meinem Onkel. Er war zuhause noch nicht angekommen denn es war Sonntag - Er sagte mir er hätte kein Telegramm wegen meiner Ankunft erhalten und war deshalb nicht am Bahnhof - Dagegen hätte er meine Postkarte heute früh erhalten und er wollte sich ansehen und mich abholen. Später wurde mir klar dass Onkel Szymund das Telegramm wohl erhalten habe aber keine Lust hatte sich zu stören. Nathan Hermann kam gegen 10 Uhr um mich abzuholen traf mich aber nicht mehr. Später lachte er mich wegen meines "Befehls" aus. (meiner Erinnerung) und hier bin ich am Ende der "ersten Abteilung". Ich habe nicht die Absicht meine Erinnerungen aus Berlin zu schreiben - höchstens will ich sie nur streifen sobald sie nötig sein werden um die Erinnerungen an Botswana und in Beziehung zu meinen Verwandten aus Botswana zu erörtern. Meine Absicht ist in Verbindung mit meinen Erlebnissen die Geschichte der ^{wichtigsten} Familie der Majim Segall meiner Grossmutter's väterlicherseits und ihrer Schicksale - als ich nach Berlin fuhr war meine Grossmutter über 90 Jahre.

~~Einmal~~ Nipau war ein besonderer Hund. Er
~~hatte~~ die Felle zum Boden ~~und~~
~~und~~ durch die Dachlücke aufs Dach
~~gekommen~~ - das Dach des großen Haupthauses war
 mit Blech gedeckelt und rot angestrichen. Dort
 lag Nipau in der Sonne und wärmte sich weil das
 Dach von der Sonne ~~sehr~~ warm war. Aber Nipau
 stieg auch im Winter aufs Dach. Einmal stieg er
~~als~~ aufs Dach als der Schnee ~~schon~~
~~schon~~ zu einer Eiskruste sich
 gebildet hatte. Nipau rutschte und konnte sich nicht
~~halten~~ halten. Alle Anstrengungen ~~waren~~
 waren erfolglos - Er rutschte bis zur Dachrinne
 und die Gefahr des Abstürzens lag nahe. Ich ~~stand~~
~~außen~~ war ganz aufgeregt. Ich wollte durch
 die Dachlücke einen Teppich hinbreiten ~~um~~
~~um~~ aber mein Vater er-
 laubte es ~~mir~~ nicht. ~~Ich~~
~~Ich~~ Es blieb mir nichts übrig als ~~den~~
~~den~~ zu versuchen ~~we~~ ~~zu~~
~~zu~~ sich an der Dachrinne stützend ~~zu~~
~~zu~~ die Dachlücke zu erreichen aber ab-
 stieß. Er stürzte ~~hinunter~~ tat sich aber
 nichts weil der Schnee sehr hoch lag - Er war
 aufgeschaukelt - Ich freute mich ~~und~~
~~und~~ ~~und~~ ~~und~~
~~und~~ ~~und~~ ~~und~~

Der zweite Hund hieß Hector. Hector wurde ~~von~~
 Onkel Schae von einem Futlesitzer ~~aus~~
~~aus~~ zum Jochent gemacht. Er war ~~ein~~
 2 Monate alt und voller Köhe - ~~Onkel~~ Onkel
 Schae badete ihn eigenhändig ~~in~~
 die ~~erste~~ ~~erste~~. Er erzählte dass Hector ein
 Jagdhund von ~~Onkel~~ Tasse sei. Der Futle-

~~Das war ein sehr seltsames Verhalten~~
 als es zu Ende war schlick er davon mit dem
 büschigen Schwanz voll von Lötten und legte sich
 am ~~Ort~~ Ende des Hofes nahe ~~dem~~
 zur Straße ~~hin~~. ~~Er~~ Er blieb - ~~und~~
~~die~~ Lauscher wurde er guttrauicher - als ich ihn
 das erste mal streicheln durfte ~~und~~
~~er~~ erwiderte mir aus Angst das schläge
 kommen könnten - aber allmählich verlor er die
 Furcht. ~~Als~~ Als ich ihn streichelte ~~und~~
 lies er sich ~~von~~ gefallen. ~~Er~~ war es seit für ei-
 nen Mann. ~~Ich~~ Ich lernte damals
~~in~~ in Geografie die Küste Frankreichs. Die Namen
 Jarona und Parona gefallen mir besonders. Und so
 nannte ich ihn Paron - Und Paron war ein gutes
 Hund, eine brave dankbare Seele. Er fühlte sich
 allmählich zuhause und nahm sich von seinem
 neuen Herrn in dem er zu helfen Aufzug wenn je-
 mand kam. In der ersten Zeit habe ich ihn hier
 und dort August - aber ~~er~~ er wurde die
 alle gute Freunde. ~~Ich~~ Ich sammelte täglich nach
 dem Essen alle Knochen und Überbleibsel und
 ging in den Hof und rief: hieran Hektor Paron
 und die ~~andere~~ Namen und jeder bekam einen
 gleichen Teil. Ich weiß ~~noch~~ noch genau dass ich keinen
~~von~~ Hurecht antun wollte. ~~Das~~
~~das~~ dauerte Die Fütterung
 manchmal länger als die Fütterung der Hunde ~~und~~
~~er~~ er ~~war~~ war ~~ein~~ ein ~~sehr~~ sehr ~~gutes~~ gutes ~~Beispiel~~
~~ein~~ ein ~~gutes~~ gutes ~~Beispiel~~ Beispiel.
 Ich spielte mit ihnen und tobe herum. Ich warf
 mich ins Gras und sie über mich und wir

wollten über einander, ~~und~~ Sie wollten ~~einander~~
 und sitzen ~~einander~~ zum Spass und
~~und~~ waren nicht zu beruhigen. Wir liebten ein-
 ander. ~~einander~~. Aber
 meine Freude ~~wurde~~ wurde getrübt durch
 zwei feindliche Mächte. Die eine war die
 R. ~~Feindlichkeit~~ ~~der~~ Hausbewohner für ~~hundehunde~~
~~Wesen~~ für Tiere überhaupt, so dass meine Hunde
~~opferdarunter~~ zu leiden hatten. Sie wurden ~~gehauen~~
 mit heissem Wasser von den Dienstmädchen ~~gehauen~~
 mit Gussstrichen traktiert und ~~mit~~ ~~als~~ be-
 handelt. Niemand ~~war~~ ~~für~~ ihnen einen ~~Wort~~
~~zu~~ ~~sagen~~. Am schlimmsten war Onkel Schae der
 jeden Hund der in seiner Nähe kam mit dem Stock
 auf den Rücken schlug. Dem schreibe ich es zu
 dass Hector Rückenlähmung ~~erlitt~~ ~~und~~ ~~starb~~
~~aus~~ ~~dem~~ ~~Unglück~~ ~~starb~~. Ich werde es nicht vergessen.
 Als ich zum ersten Mal von Berlin in die Provinz
 nach Hause kam ~~und~~ erblickte mich Hector und
~~schrie~~ zu mir ~~und~~ wedelte ~~mit~~ mit
 dem Schwanz. Darob war die frostunter so ge-
 rührt dass sie eine Schale ~~mit~~ Milch brachte
 die Hector gierig schlürfte. — Onkel Schae der
 auch dabei war sagte ~~mir~~: „Sieh, das habe ich
 dir zum Geschenk gemacht dass ich ihn so lan-
 ge liebt, bis du kamst — Ich wollte ihn schon
 längst dem Hundejäger holen lassen.“ Ja
 packte mich die Wut und ich sagte allen
 meine Meinung. Ich sagte dass Tierrechtlic-
 che Vögel und Menschen ~~mit~~ Tiere so cru-
 tal behandeln. Kommt man aber in Geir-
 listerte Länder da ~~werden~~ ~~die~~ ~~Tiere~~
 werden)

konnte und drohte ihm wenn er meine Hand fan-
 gen würde - aber was konnte schon die Drohung
 eines Kindes für einen Eindruck machen. Auf
 alle Fälle wenn ich an meine Hand dachte
 so war dabei die verpörrte Fille der Luft
 wegen des Hundesängers! Dieser schmutzige rote
 Kasten mit dem leiseren fieber und die
 herausschauenden Armen Opfer war ein Alp-
 traum bei Tag und bei Nacht ~~in meinem~~
 mein ~~ganzen~~ Leben bis 17 Jahren die ich in So-
 tosaui verbrachte. Und auch später und auch
 heute - wenn ich daran zurückdenke und die
 leuchtende Straße vor mir sehe und den vorbei-
 fahrenden roten Kasten! Es war alles so traurig
 so ~~finster~~ so primitiv roh und gefühllos! Ja
 alles war finster und gefühllos und gar nicht ge-
 liebt - Dass ich von daher komme! Dass ich
 das alles überlebt habe - dass ich mich gerettet
 habe - Es ist ein Wunder ~~in meinem~~
~~Leben~~ dass es möglich war. Mit noch ei-
 ner Erinnerung will ich diese Seite schließen
 und das war einige Jahre später als ich nach
 Paris ~~fuhr~~ und zum Bahnhof in Sotosaui ~~fuhr~~
~~fuhr~~. Ich sass im Wagen und flüsternd dass
 ich Paris sehen werde und auf der trostlosen
 Straße zum Bahnhof begegnete ich dem Hun-
 desänger - Er hatte gerade einen Hund gefan-
 gen ~~mit ihm~~ mit der Schlinge ^{halb} erdrosselt - Das
 geschah in der Weite dass er den Hund bis
 zu einem Rad des Wagens mit dem roten
 Kasten fohrte und ihm zwischen den Spei-

chen durchzwängte indem er an der Schlei-
 se zog. ~~man sah ihn mit dem Schwert~~
~~und~~ — Ich sah ~~es~~ mit Entsetzen
 und erlebte die erschütternde Tatsache der
 Epochenverschiedenheiten. Es schauderte mir.
 Ich fuhr nach Paris — Mir stand ~~in~~ viel Schö-
 nes bevor — und in dieser blendigen trauri-
 gen Straße erfüllt sich das blendige Schicksal
 eines Kreatur die ebenso Schicksale und Wun-
 der hatte wie ich wenn es auch andere wa-
 ren — Und diese Kreatur stirbt den Märtyrertod
 die ihm die Menschenbestie aufzwingt. Es war
 ein erschütterndes Erlebnis das mich ganz er-
 drückte. Ich floh in das Bewusstsein das ich die
 so entsetzliche trostlose Stadt dieses stumpf und
 dumpf Milieu diese im Dämmerpfad leben-
 den Menschen verlasse und nach Paris gehe.
 Nach Paris ins Licht und in den feinsten dort
 Schritt — Ich floh diese Fränsigkeit indem ich mich
 dem egoistischen wohligen Gefühl hingab dass
 mein Schicksal ~~mir~~ freundlicher ist — Ich floh
 aber die Erinnerung blieb und sie bleibt —
 bis zu meinem Tode — Und Jigau und
 Sektör und Farou leben in meiner Erinnerung
 und in diesen Seiten. Ich könnte noch Man-
 ches über meine Freunde erzählen und über
 die bedeutende Rolle die sie gespielt haben.
 Ich will nur so viel noch sagen dass ich
 über Jigau's und Farou's Tod nichts weiss
 sie verkehrten (eines gegen — Ich sah sie
 nicht mehr. Haben sie auch in den roten

141

Kasten geendet? Ich weiss es nicht ich
will es auch nicht wissen. Ich finde es ist
so am schönsten. Gute Freunde sollen so sterben
man soll nichts davon wissen — Nicht wann
und nicht wie und nicht wo — Man erfährt
es einmal dass sie Tod sind — und man
sagt ihnen einen Segen nach und man
denkt: „Bald kommst du auch an die Reihe.“
Hektor's Tod ist mir am traurigsten weil
ich ihn kenne — Wer weiss ob Ajax und Jason
nicht ~~mehr~~ mehr gelitten haben — aber ich
weiss nichts davon und darum ist es gut —
Es ist am besten wenn man nichts weiss —

Zweiter Teil

Ich will hier die Namen derjenigen Mitglieder der Kinder und Kindeskinder der Marien Sepal meiner Grossmutter väterlicherseits und all die Aupkebrachten die dazu gehörten soweit sie in meiner Kindheit und auch später eine Rolle gespielt haben. Die anderen will ich nur nebenbei erwähnen so weit ich mich ihrer erinnere. Und dann will ich versuchen jedes einzelne Mitglied zu beschreiben. Zudem ich das tun werde glaube ich am besten die Geschichte dieser Familie zu erzählen denn jedes Mitglied hat seine Beziehung zur Gesamtheit der Familie und dadurch trägt sie auch bei zum Zusammenhang dieser Geschichte, die sich von selbst ergeben wird - Auch die Namen der Verwandten mütterlicherseits werde ich hier auführen und dann mit der Geschichte jedes Einzelnen beginnen.

Zuerst also die Grossmutter Marien Sepal. Ihre Kinder waren Tante Taube Bacal, die wohl das erste Kind war. Onkel Itzhak, Onkel Heibisch, Onkel Berisch, mein Vater, Onkel Schae und Tante ~~Amalia~~ Goldschläger.

Tante Taube hatte ~~drei~~ Kinder Amalia Wahrmann, Rebecca ~~Harwitz~~ eine Tochter deren Vorname ich vergessen habe sie starb als ich 7 Jahre alt war und war an Jacob Wassermann verheiratet. Und einen Sohn David Bacal.

Amalia Wahrmann hatte zwei Töchter Rachel und

Ouma — Rebecca Horvitz hatte eine Tochter deren Vor-
 name ich vergessen habe und einen Sohn Bubi —
 Die Tochter die an Jacob Wassermann verheiratet war
 hatte zwei Söhne David und Nathan (beide verübten
 Selbstmord.) David Bacal hatte einen Sohn Emil.
 David Bacal war mit Ernestine Horuslein aus Bu-
 karest verheiratet. Er verübte ebenfalls Selbstmord.
 Onkel Stchorc hatte eine Frau und zwei Töchter die
 ich nicht kannte — weil sie nicht aus angesehener
 Familie waren und nicht zu uns kamen. Onkel
 Heibisch lebte in Galatz ich kannte ihn kaum. Seine
 Frau hieß Fessel und hatte eine Tochter meine
 Cousine Reine und einen Sohn Arthur den man
 zum Unterschied zu mir Arthur der Kühle nannte.
 Onkel Berisch war unverheiratet und ein wenig geis-
 teskrank er litt an epileptischen Anfällen. Mein
 Vater war mit Laube (Antonette) Baidoff aus Jassy
 verheiratet und hatte eine Tochter Clara aus erster
 Ehe und zwei Söhne Mich und meinen Bruder Ju-
 lius. Onkel Schae hatte drei Kinder mit seiner
 Frau Sarah — zwei Töchter. Ernestine verheiratete Hoe-
 bel aus Jassy und Frau verheiratete Juermann aus
 Galatz, und einen Sohn Leon der verheiratet war
 mit einer Frau aus Jassy. Tante Analia war
 mit Leon Goldschläger verheiratet und hatte
 keine Kinder — Von den Familienmitgliedern
 dritter Generation der Mariem Lepell will ich nur
 die Kinder meiner Schwester Clara die mit Jand
 Percewici (später nannte er sich Ferber) in Bukarest
 verheiratet war erwähnen. Sie hatte 4 Kinder 3
 Töchter und einen Sohn — All die anderen aus
 der dritten und sogar vierten Generation lasse
 ich unerwähnt weil sie in meinen Erinnerungen

144
far keine Rolle spielten - Es waren ihrer sehr
viele. Die familiären Mitglieder mütterlicherseits
die nicht in Botswana lebten waren - Die Gross-
mutter aus Jassy - Onkel Bernhard der mit sei-
ner Frau aus Dorokoi percheden war hatte zwei
Söhne die ich nicht kannte - Er lebte auf einem
Gute in der Nähe von Botswana - Onkel Junge
lebte in Jassy seine Frau hieß Lucia und hatte
4 Söhne u. eine Tochter. Eine verstorbene Tante
Mathilde die Frau von Onkel Sigmund der nach
Berlin übersiedelte - Sie hatte drei Kinder Eva
meine spätere Frau Arthur der Selbstmord ver-
richtete und Edel die nach Batavia auswanderte
und später dort heiratete - aber in Hamburg
starb -

Ich werde nun versuchen die in meinem Erin-
nerungen Wichtigsten so zu sagen zu porträtieren
natürlich wie sich sie für mich und wie sie von mei-
nem Standpunkt auf mich wirkten - Ich be-
tonne jedoch dass ich nicht den Anspruch erhebe
absolut objektiv zu sein. - Im folgenden will
sie nur so geben wie sie in meinem Leben ein-
griffen. Es wird aber genügend aufschlussreich
über die des Milieus und der Schilderung des
Schicksals der Familie sein -

Und so beginne ich mit der Grossmutter Mar-
jens Sepall und werde sie und alle Erinne-
rungen die mich mit ihr verbinden erzäh-
len -

Ich glaube dass Marijen Sepall aus Gena-
ralien (Russland) stammt. Meinem Grossvater
kamte ich nicht er war ~~aus Gena-~~ vor mei-
ner Geburt gestorben. Meine Grossmutter hatte
4 Kinder von denen ich ~~noch~~ 7 erlebte - In
meiner Erinnerung war die Grossmutter immer

eine ganz alte Frau - Klein und rundlich -
 Sie trug stets ein schwarzes Kleid und eine Haube.
 Sie war ausserordentlich beweglich und aktiv.
 Sie bewohnte zwei Zimmer des Kleineren von den drei Häusern des Grundstückes - Man musste eine niedrige Treppe steigen von 5-6 Stufen um in ihre Wohnung zu kommen. Das dritte Zimmer des Hauses war durch eine Türe von der Wohnung der Grossmutter abgetrennt und war ~~abgetrennt~~ die Winterküche von Onkel Schae. Die Küche der Grossmutter war in einem kleinen Holzbau in welchem sich ^{noch} die Sommerküche von Onkel Schae befand. Die Grossmutter ass zusammen mit ihrem Sohn den Kranken Onkel Berisch der ein Zimmer des anschliessend an dem Holzbau liegenden mittleren Hauses bewohnte. Dieses Haus hatte 4 Zimmer. Zwei davon ^{waren} ~~waren~~ die Küche und das Esszimmer meiner Eltern - das andere lag getrennt mit der Front nach dem Hinterhof und war die Waschküche der Familie - Die Grossmutter versorgte und betreute ihren Kranken Sohn Berisch - Die Wohnung der Grossmutter bestand wie ich schon sagte aus zwei Zimmern. Das eine bildete eine Art von Vorraum und man kam durch die erwähnte Treppe hinein das andere war ihr Wohn und Schlafraum. Von den Möbeln habe ich ~~noch~~ ihr Bett ein altesweiches Stück aus Eisen mit Malereien am Kopf und am Fussende. Es waren auch mit Blumen und Früchten - Dann war ein Klappstuhl der allerhand Silbergeschirr und Porzellantassen und Tassen enthält. Es war ein runder Tisch da und einige gepolsterte Stühle und noch verschiedene Möbel die ich mich nicht erinnern kann. Aber ich

wiss dass ~~alles~~ ^{mit Spannung} von Sauberkeit Bitte - ~~das~~
 Auch der Fussboden aus Brettern, auf dem allehand
 kleine Teppiche und Fussstempel lagen. Ueberall
 Decken von ihr selbst geschickt und weisse Vor-
 hänge an den beiden kleinen Fenstern. Die
 Grossmutter war geschäftig von früh bis Abend -
 Sie kochte und putzte sie besorgte alles allein -
~~Oben~~ Sie war ~~Präsidentin~~ Vorsitzende und Gründerin eines
 Wohltätigkeitsvereines für alte Frauen. Sie war alle
 in diesem Verein - Sekretärin Kassiererin - Sie schalte-
 te und wählte nach Belieben. Sie frag nicht ob die
 Mitglieder einverstanden sind - Die hatten ~~schon~~
~~schon~~ grosses Vertrauen zu ihr und waren zufrie-
 den ~~mit~~ dem monatlichen Beitrag zu zahlen.
 Als Helfer hatte die Grossmutter einen alten Juden
 mit laugen roten Bart der einen kleinen Kaufmanns-
 laden ~~besaß~~ und ~~war~~ die Mitglieder des Vereines be-
 lieferte, mit huter Kasse Rosinen Sarten Öl und
 Petroleum u. s. w. - Er hiess Schimen. Häcker wie
 er sie hatte nannte man Bacaniz und die Be-
 sitzer solcher Bacanien hiessen Bacal - (ein tür-
 kisches Wort). Und so nannten wir ihn Schimen
 Bacal. Schimen Bacal ging zu allen Mitgliedern
 des Vereines um die monatlichen Beiträge zu sam-
 meln - die er jede Woche ~~einbrachte~~
~~brachte~~ der Grossmutter einlieferte. Er führte die
 Bücher und gab Rechenschaft ~~ab~~ zwei
 oder drei Mal im Jahr in den Generalversam-
 lungen. ~~Die Grossmutter war die Vorsitzende~~
~~Präsidentin~~. Meine Grossmutter war ~~Präsidentin~~
 und man brachte ihr grosse Achtung entgegen.
 Als ich mich ihrer beirath erinneren kann war sie
~~schon~~ 80 Jahre ~~alt~~ als eine herrliche
 Natur hatte sie in ihren jüngeren Jahren und

~~...~~ bis in ihrem Alter hinein es verstande eine
 Rolle in der Familie zu spielen. ~~...~~
~~...~~ Als ich klein war, habe ich ~~...~~
~~...~~ die Welt verstanden ~~...~~ und alle ihre Tugenden
~~...~~ und die feine der Religion gelehrt. ~~...~~
~~...~~ (siehe Seite) dass sie von einem solchen Tode und
 Tod in Ruhe erwartete, und wenn sie ~~...~~
 demselben unterworfen war ~~...~~ so ist sie ~~...~~
 geblieben. ~~...~~

Das ist schon ~~...~~ die Tochter eines Mannes zu sein.
~~...~~ So ist sie die Mutter
 eines er was ihr jüngstes Kind sei ~~...~~ und alle die
 es nicht. Und ~~...~~ gewöhnlich ist sie ein
 Kind. ~~...~~

~~...~~ Das war ein Mann der bei einem Mann war, die
 nicht mit ihm war - ich glaube es war nicht
 möglich - diese Mann, ~~...~~ so
 konnte er sich nicht ~~...~~
 in ~~...~~ Vorwürfen. ~~...~~

~~...~~ Bei Tante Analia wurde schon lange mit
~~...~~ Kocher gekocht und Onkel Leon (ihre Mann) als
~~...~~ gerne schmeckt. Auch Tante Analia liebte ~~...~~
 treife Gerichte. ~~...~~ Mein Vater, der auf dem Standpunkt
 stand dass ~~...~~ Kochere Küche zu wenig Abwechslung
 habe ~~...~~ wurde ~~...~~ in guter
 geliebtes ~~...~~ Kostes von
 Tante Analia geschickt. Dem meisten schmeckte
 mein Vater darüber dass durch ~~...~~ Kocher werden
 das Fleisch seine ganze Kraft verliert und wie weiter
 schmecke. Wenn man eine halbe Stunde das Fleisch
 wittere ehe man es zum Kochen nimmt so ~~...~~
 wird es selbstverständlich ~~...~~ Kraft und saftlos.

~~...~~ Die Frau unter dagegen stand auf dem
 Standpunkt dass es ~~...~~ reiner und blut-
 freier wird ~~...~~ und vor allem
 besser verdaulich ~~...~~. Die Religion der Juden

ner Eltern. Nun begann ich das Doppelporträt
 meiner Eltern. Mein Vater und meine Mutter saßen
 an einem Tisch sich gegenüber. Es war ~~schön~~ tolltoll
 und einfach in der Stellung ~~der~~ ~~und~~
 in den Farben. Ich arbeitete ~~an~~ an dem Porträt
 meiner Väter. Mein Vater und meine Mutter waren
 in der Synagoge an diesem Tag ~~an~~ denn es war
 Jom Kippur das grösste jüdische Fest. Mein Vater aber
 konnte nicht fasten denn er war herzleidend und
 kam während der Fastenpause nachhause wo er ~~zu~~
 ass. Bei dieser Gelegenheit sass er nur. ~~Wir~~
 waren allein zuhause. ~~Am~~ Auf einmal während wir ruhig
 arbeiteten tritt die Grossmutter ins Zimmer ~~und~~
 und starrt uns entsetzt an. Da sie ~~schwach~~
 war konnte sie nicht ~~in~~ die Synagoge wo die Kinder
 beteten gehen und betete in einer ~~klei-~~ klei-
 nen Synagoge die einige Häuser entfernt von uns war.
 Es war ~~selbst~~ Fastenpause und sie kam nachhause
 um sich ein wenig auszurufen. Da sah sie uns
 am Jom Kippur malen! und ausserdem sah sie
 Überreste des Essens! Sie blieb wie angewurzelt
 stehen und konnte kein Wort herausbringen. Die Si-
 tuation war sehr unangenehm. Mein Vater brach
 die Stille indem er sagte: "Nicht wahr das Bild wird
 sehr ähnlich?" Da plätschte sie vor ~~Wut~~ zitternd heraus:
 "Was? Schämst du dich nicht am Jom Kippur zu essen
 und dich noch dazu malen zu lassen. Nun nehme ich
 es nicht übel - sie zeigte auf mich - denn er ist so wie so
 kein Jude mehr. Er ist verstorben und ein Neugeboreter.
 So ist heute die Jugend - aber du - du, du begehst
 ein doppeltes Verbrechen denn du lässt dich malen
 und ~~lässt~~ dadurch deinem Sohn ~~ein~~ sündigen. Am
 Jom Kippur - ~~am~~ am Jom Kippur - ist das nicht
 schrecklich? Was ist denn weiter dabei - ich tue ja
 nichts ich sehe gar und sitzen ist keine Arbeit -
 Sei ~~ruhig~~ ruhig ~~am~~ wir sehen was alle im
 Paradies - Da wurde die Grossmutter noch wütender.
 Was? Im Paradies sehen wir uns? Da der Bruder und
 ich die ich mein junges Leben promme war und alle Fe-
 bote gehalten habe! Nein - Wir sehen uns nicht - das
 wäre noch schöner - Nein du kommst in die Hölle -
 und wütend ging sie hinaus. Es war uns nicht son-

herzlich zu Mutter aber ~~weil~~ nur weil sie so
 ergerlich war. Wir malten ~~so~~ weiter dem ~~mei-~~
 nester liebte es wenn ich malte und ~~ich~~ Stunden
 lang zu wenn ich arbeitete. Meine Grossmutter brante
 später sehr dass sie meinem Vater gesagt hatte er käme
 in die Hölle. Einige Monate später starb mein Vater
 und meine Grossmutter war untröstlich mehr da-
 rum weil sie meinem Vater die Hölle gewünscht hatte
 als wenn der Tod selbst. Das kann sterben muss das ist
 nicht zu ändern - aber dass die Seele meines Vaters in
 die Hölle kommen wird - sie war sehr eifrig daru-
 berzeugt - das war das Schlimmste. Sie konnte es lan-
 ge nicht überwinden. ~~Meine Grossmutter~~
~~versorgte ihren~~ epileptischen ~~Sohn~~
 den Nikolai Berisch. Sie kochte für ihn und beide
 assen zusammen. Sie kümmerte sich um seine
 Wäsche um seine Kleidung - und wenn er nach
 epileptischen Anfällen oft mehrere Tage liegen musste
 so war sie bei ihm und pflegte ihn. Das Verhält-
 niss zu diesem Kranken Sohn war (ein mehr) tragi-
 ches und Pflichtbewusstes. ~~Das~~
~~vielleicht~~ Vielleicht habe sie aber noch jung war ~~ich~~
~~gehört~~ sich anders verhalten - jetzt war es sehr be-
 keit, ~~und~~ und selbstverständlich. Man
 hat länger aufgehört ~~aus~~ ärztliche Hilfe in An-
 spruch zu nehmen. Berisch lebte, wie ich sehr erzählte
 für sich allein und bewohnte ein ~~sehr~~ Zimmer
 des mittleren Hauses an meine Eltern die Küche
 und das Esszimmer hatten. Ein viertes Zimmer
 oder besser gesagt ein drittes Zimmer war die Wasch-
 küche der Familie. ~~Das~~
~~Zimmer~~ ~~des~~ ~~Nikolai~~ ~~Berisch~~ ~~war~~ ~~oben~~ ~~an~~ ~~der~~
~~Wand~~ ~~gehört~~ ~~mit~~ ~~dem~~ ~~Zimmer~~ ~~von~~ ~~Berisch~~.
 Es war sehr düster, wohlt das Zimmer von Berisch.
 Im Swam der alt Bett diente ein kleiner einfacher
 Tisch mit zwei Stühlen eine Komode in welcher
 sich die Wäsche und Kleider ~~befanden~~ befanden -
 Das war alles. Auf den Fussboden davor (Bretter be-
 reits die Farbe verloren haben) lag ein Filzläufer -
 Läufer - Im Fenster mit einfachen Vorhängen und

die Türe die zur Hälfte Fenster war - Fast Nichts -
 An diesem kleinen Tisch saßen sie sich gegenüber zu Mittag
 und zum Abendbrot. Sie sprachen wenig viel mit
 einander denn sie haben sich Nichts zu sagen. Aber
 die Grossmutter hatte eine Art von Verdammung für die-
 sen Sohn denn sie hielt ihn für einen Heiligen. Er
 war sehr fromm denn er betete jeden Morgen min-
 destens eine Stunde und zu jeder Zeit richtete er
 die entsprechenden Gebete. Und wenn die Grossmutter
 sich in besonders religiöser Stimmung befand grüßte sie
 zu ihm und er betete ihr oder las ihr was vor -
 Da er fast nie aus dem Hofe auf die Straße ging und
 immer zuhause war, da er keine Beschäftigung hatte
 so waren die religiösen Übungen für ihn auch eine
 Beschäftigung die die Zeit erfüllte. Aber das würde nicht
 von der Grossmutter so betrachtet - für sie war er ein
 Heiliger Mensch und ihm rein und unerschuldlich zu er-
 halten diese Krankheit gegeben habe - Und so war er
 für sie in allem was Religion und Gebete anbelangt ei-
 ne Autorität. Ich kann mich nicht erinnern dass
 es irgend einmal Streit zwischen beiden gegeben habe.
 Berioch war der reinste und heiligste Mensch und
 von diesem Standpunkte aus war ihr Verhältnis
 zu ihm gefühlsmässig - Was alles andere anbelangte
 so war wie gesagt das ~~Verhältnis~~ ^{Verhältnis} und nüchtern -
 Aber sie erfüllte ihre Pflicht und ich glaube dass es
~~ihren~~ Bedürfniss wurde ~~an~~ sie habe sich um je-
 mand zu kümmern und war nicht ~~allein~~ allein.
~~Das~~ Betrachtete ich) sie habe ~~sich~~ als eine
 Familie für sich. Als Berioch starb - ich war zu die-
 ser Zeit in Berlin da will sie besonders ergriffen
~~gewesen~~ weil sich vor ihren Augen sein heili-
 ges Leben vollendet habe. Sie war in religiöser An-
 sacht und ~~überstrahlte~~ überstrahlte von der Hei-
 ligkeit die von ihm ausging. Sie weinte nicht weil
 er gestorben sei - das schien ihr eine Erlösung für ihn

Vorwitz 157 Wahnmann

Rebecca und Amalia die ~~Enkelin~~ Tochter Tante
 Taube. ~~Rebecca~~ Rebecca man nannte sie Ripke
 war ~~sehr~~ laut und ~~gäufig~~ gäufig. Sie galt
 in der ~~ganzen~~ Familie als ~~sehr~~ gäufig - Amalia
 dagegen war ~~sehr~~ ^{klatschhaft} aber nicht bisartig - Als Tau-
 te Taube starb ~~am~~ war sie sehr alt - Ich war
 schon lange nicht mehr in Ostosau. ~~Rebecca~~
~~Rebecca~~ - Meine Eltern waren ~~am~~
~~am~~ tot ~~am~~ unter Haus aufgelöst - Mein Bruder
 Julius war in Bukarest ~~am~~ in der Ver-
 fichte ungetreulichkeit in der Mein Schwager Dick-
 tor war - Man erzählt ~~am~~ Als Tante Taube
~~am~~ vom Tode Nathans erfuhr den sie besonders
 geliebt habe ~~am~~ ^{wurde sie} still und in sich gekehrt ~~am~~
 Als ihr Sohn David ~~am~~ sich erschoss weil er Spiel-
 schulden ~~am~~ hatte und Frau und Kind un-
 versorgt zurückließ - ~~am~~ Liebsie da ^{sie} nicht mehr
 sehen konnte den Sarg ~~am~~ an ihrem Haupte
 vorbei tragen ~~am~~ - ~~am~~ Mit ~~am~~ Trücker
 ging sie bis zur Straße ~~am~~ - und sich zum Sarge
 beugend ~~am~~ ^{hier} ja nicht dass du Tod bist
 schmerzt mich - ~~am~~ dass du dir selbst das Le-
 ben nimmst tut mir weh - aber ich verzeihe
 dir - Die Jahre die sie noch lebte hat sie sich
 mit Philosophie beschäftigt ~~am~~. Sie hat Schopenhau-
 mer und Spinoza gelesen ~~am~~ und sehr
 klug über das Leben und die Welt gesprochen ~~am~~
~~am~~. Sie ist mindestens 90 Jahre wie ihre Mutter
 geworden. Aber sie war ~~am~~ dieses ganz ver-
 schieden. Sie ist mir in Erinnerung als ein feiner
~~am~~ stiller Mensch als eine sanfte Frauen-
 natur die in Trübsal und Freundlichkeit ihr Leben

war ~~er~~ fortwährend und darum ~~er~~ auch
 seine Töchterⁱⁿ gebildet und belehrt. Wenn ich ~~ich~~
~~in dem Hause~~ an den Grad der Bil-
 dung und des Fortschritts der in der ~~in der~~ ge-
 wöhnlichen und in den ~~in den~~ jüdischen Kreisen in
 Botosani damals herrschte ^{zurückgedenke} muss ich ~~ich~~
 lächeln - ~~Das war in den christlichen Kreisen~~
~~man nicht~~ Man war so verschieden in
 den Ausdrücken ~~das~~ das wenn jemand
 die „Flocke“ von Schiller anwendig kannte, er als
 gelochter ~~Man~~ galt. Onkel Reibisch war rötlich
 blond mit wasserblauen Augen und rosafarbenen
 Gesicht. Auch mein Vater und Onkel Schae waren
 rötlich blonde Juden mit wasserblauen Augen. ~~Die~~
~~aber waren die weiblichen Charaktere~~
~~Onkel braun die Augen waren ebenfalls blau.~~
 Ich hörte dass Onkel Reibisch gestorben sei und
 dann sah ich seine Tochter Reine zum ersten
 Mal - Sie war rotblond hatte Sommerprossen
 und ebenfalls blaue Augen - ~~mit einer Schön-~~
~~heit~~ - Aber auch meine Schwester Clara war
 keine Schönheit und ~~ebenfalls~~ nicht Ernestine
 und Fany die Töchter Onkel Schaes. Zu jenen
 und jenen gezeichnete sich die Nachkommen
 von Maryem Sepell nicht durch ~~ihre~~ ausse-
 re Schönheit - deren innere war auch nicht
 bemerkend - Es waren wie ich schon sagte
 Spiessbürger - kleine Menschen an Geist - man-
 che auch am Körper - und ~~ihre~~
~~weiser Charaktere~~ nicht ~~so~~ exemplarische
 Exemplare - Mir waren sie und sind ~~sie~~
 alle fremd. ~~früher~~ -

Würden sie nicht in meinem Leben getrocknet sein
 ich würde kaum ~~den Wurzeln~~ den Wurzeln
 gehabt haben sie zu kennen - Damit soll kein
 Urteil gemeint sein und keine Wertung ^(umgekehrt) ~~ist~~
 nur ich ihnen ~~...~~ ~~...~~ ~~...~~ ~~...~~
~~...~~ ~~...~~ ~~...~~ ~~...~~ ~~...~~ ~~...~~ ~~...~~ ~~...~~
~~...~~ ~~...~~ ~~...~~ ~~...~~ ~~...~~ ~~...~~ ~~...~~ ~~...~~
 hier nur meine Erinnerungen schreiben und
 dann kann ich nur meine Einstellung zu
 ihnen berichten - ~~...~~ ~~...~~ ~~...~~ ~~...~~
~~...~~ ~~...~~ ~~...~~ ~~...~~ ~~...~~ ~~...~~ ~~...~~ ~~...~~
 Auch meine Eltern waren mir fremd - Es waren
 nur meine Eltern - ~~...~~ ~~...~~ ~~...~~ ~~...~~
~~...~~ ~~...~~ ~~...~~ ~~...~~ ~~...~~ ~~...~~ ~~...~~ ~~...~~
 feistig und Empfindungs
 fernwärts stand ich ~~...~~ ~~...~~ ~~...~~ ~~...~~
 Kreises und ~~...~~ ~~...~~ ~~...~~ ~~...~~ ~~...~~ ~~...~~ ~~...~~ ~~...~~
 te - (stehe)

~~...~~ ~~...~~ ~~...~~ ~~...~~ ~~...~~ ~~...~~ ~~...~~ ~~...~~
~~...~~ ~~...~~ ~~...~~ ~~...~~ ~~...~~ ~~...~~ ~~...~~ ~~...~~
 Onkel ~~...~~ ~~...~~ ~~...~~ ~~...~~ ~~...~~ ~~...~~ ~~...~~ ~~...~~
~~...~~ ~~...~~ ~~...~~ ~~...~~ ~~...~~ ~~...~~ ~~...~~ ~~...~~
 hatte einen rauhen Bart und ebensolche Haare
 aber bereits ~~...~~ ~~...~~ ~~...~~ ~~...~~ ~~...~~ ~~...~~ ~~...~~ ~~...~~
~~...~~ ~~...~~ ~~...~~ ~~...~~ ~~...~~ ~~...~~ ~~...~~ ~~...~~
 heit war war sein Schicksal ~~...~~ ~~...~~ ~~...~~ ~~...~~
~~...~~ ~~...~~ ~~...~~ ~~...~~ ~~...~~ ~~...~~ ~~...~~ ~~...~~
 als Minderwertig betrachtet und
 nur aus Pflicht ~~...~~ ~~...~~ ~~...~~ ~~...~~ ~~...~~ ~~...~~ ~~...~~ ~~...~~
~~...~~ ~~...~~ ~~...~~ ~~...~~ ~~...~~ ~~...~~ ~~...~~ ~~...~~
 Aber das was er kostete war
~~...~~ ~~...~~ ~~...~~ ~~...~~ ~~...~~ ~~...~~ ~~...~~ ~~...~~
 kaum - Das ~~...~~ ~~...~~ ~~...~~ ~~...~~ ~~...~~ ~~...~~ ~~...~~ ~~...~~
~~...~~ ~~...~~ ~~...~~ ~~...~~ ~~...~~ ~~...~~ ~~...~~ ~~...~~
 alles - Ich erzähle dass er mit der Zeit -

dazu

Mutter zusammen dass- und ~~ein~~ Kammer noch
 einige Stücke für Tabak ~~er~~ Er rauchte
 wöchentlich ein Päckchen ~~er~~ dritter Sorte.
 Er drehte sich selbst die Zigaretten. Ich weiss das
 so genau weil ich manchmal von ihm eine
 Zigarette stahl als ich mit 11 oder 12 Jahren
 heimlich zu rauchen begann - ~~Wenn ich~~
~~kein Geld habe~~ kein Geld habe mir ~~zu~~ zu kaufen ~~stehe~~
 ich aus seiner Tabakdose die er meistens auf
 dem Tisch in seinem Zimmer liegen liess eine
 Zigarette. Mein Vater rauchte Tabak zweiter
 Sorte - ~~er rauchte immer~~

für ~~ein~~ ~~ein~~ 80 Centimes während der Zeit
 von Orkel Berich der dunkel und stark war
 nur 40 Centimes kostete. ~~Ich erzähle dir~~
~~ich sollte dich nicht zu interessieren~~
~~an die Dinge bekommen~~. Mein Wunsch
 war ~~den~~ Tabak zweiter Sorte zu rauchen
 die erster Sorte 1 frank das Päckchen und noch
 dazu ein Lux Tabak 1.50 das Päckchen wagte
 ich ~~nicht~~ nicht zu denken. Aber ich weiss ganz genau
 wie sie alle aussahen und sogar wie sie ro-
 chen und schmecken. Der Lux Tabak war
 in einer Blechpackung und war goldgelb und
 in langen feinen Stücken geschnitten. Je billiger der
 Tabak ~~war~~ desto dunkelbrauner wurde er
 und desto größer im Schnitt und desto herber
 im Geschmack - Aber Orkel Berich rauchte
 den billigsten - Und wenn er manchmal
 von meinem Vater eine Zigarette zweiter Sorte
~~oder~~ ~~er~~ bekam so rauchte
 er ~~die Zigarette~~ langsam und feink
 sie

jeden Fuß den er ~~schon~~ lange in
 den Füssen behielt. ~~Er war ein~~
~~kommoder~~ - Ortel Bericht kam manch-
 mal am Abend nach dem Nachessen
~~die Geschichte des Ortel~~ und das Ortel
~~schickte~~ Gel uns oder Gel Ortel Ehe
~~zusammen~~ ~~und~~ ~~schickte~~
~~und~~ schucktem hinein und lehnte sich an
 den Ofen und stand oder sass ohne ein
 Wort zu sagen und hörte dem Gespräch zu.
 Man trank Tee und er bekam ein
 Glas und dazu eine Zigarette - Er das eine
 Zeit - und dann schickte er ~~die~~ hinaus und
 ging in den ~~Freudlosen~~ Zimmer um
 sich hinzulegen. Das war ~~die~~ die einzige
 Unterhaltung die einzige Kurzweil die er hatte
 die einzige Abwechslung. Aber er hatte noch ei-
 nen anderen Zeitvertreib außer den ~~religiösen~~
~~religiösen~~ religiösen Verrichtungen die ja
 nicht ~~ein~~ Zeitvertreib ~~waren~~
 waren weil er ~~ein~~ fromm war die aber ~~ein~~
~~ein~~ Zeit in Anspruch nehmen und den Tag
 zum Teil ausfüllen - Dieser Zeitvertreib bestand
 darin dass er aus Zwicken Ohrhörer und Finger-
 Nagel-Reiniger ~~geschaffte~~ schaffte. Er erlaubte
 allerhand Formen und Verzierungen und schufte
 eine ganze Reihe davon - Was er damit machte
 weiss ich nicht ~~er~~ er hatte
 Freude daran und zeigte mir ~~seine~~
 seltsame Exemplare. Ich war sein einziger Freund
 Mit ~~seiner~~ schickte er sein Herz aus - alle
 seine Gedanken und ~~seine~~ Sehnsüchte be-

Abend ~~mit dem~~ Fisch und ~~dem~~ Pfefferkuchen
 Brot und ~~dem~~ Sonntagsabend ~~dem~~ Schale. Als ich nach
 Berlin fuhr ~~dem~~ nahm ich von Onkel Berisch Abschied.
 Es war rührend. Dieser stille ~~dem~~ in sich geklebte
 Mensch kam ~~dem~~ aus sich heraus, und ~~er~~
 zeigte mir seine Trauffindungen. ~~dem~~
~~dem~~ Ich
 glaube nicht dass es Meid war denn er würde
 nie den Wunsch gehabt haben ~~dem~~
~~dem~~ irgendwo ^{hin} zu fahren. Er wollte nur gesund
 werden und ~~dem~~ wie
 jeder Auswärtige Jude Geld zu verdienen - aber
 er ~~dem~~ ^{war} Traurigkeit - denn nun blieb
 er ~~dem~~ allein und hatte Niemandem ~~dem~~
 er seine Reiden klagen konnte - Und ~~dem~~
 Er ^{fühle} sich ~~dem~~ unglücklich ~~dem~~ weil er sah
 dass andere Menschen ^{sich} frei ~~dem~~
 bewegen können während er befaßt mit einer
 entsetzlichen Krankheit ~~dem~~ ein aus-
 gestossener und hilfloser ~~dem~~ Nicht einmal
~~dem~~ auf die Straße ^{weft er sich} ~~dem~~. Einmal habe
 er ~~dem~~ Mut gefasst und ist heraus
 gegangen auf die Straße. ~~dem~~
 Und da hat er einen blitzenden Gegenstand auf
 der Erde gesehen und hat ihn aufgehoben.
~~dem~~ Es war ein goldener Ring mit einem Dia-
 manten - Und wie er so steht und das Ding
 anschaut da stürzt eine Frau auf ihn zu und
 reißt ihm den Ring aus der Hand und be-
 schimpft ihn und beschuldigt ihn den Ring
 gestohlen zu haben, und es sammeln sich

ebenso fremd war wie die anderen mit
 dem Unterschiede dass ich ~~abhängig~~ von ihm
 abhing und dass darum zwischen uns in-
 timere Beziehungen bestanden. Aber außer
 dem ist es verständlich dass die gegenseitige
 Pflichten und das gegenseitige Interesse ande-
 re waren. ~~Obwohl~~
 Immerlich bestand ~~ein~~ eine Fremdheit
 die einmal uns beiden sehr stark zum
 Bewusstsein kam und ich glaube dass wir
 beide davon so erschrocken waren dass wir
 von da an ~~bestimmten~~ in ähnlichen Situa-
 tionen zu kommen. Als ich einmal aus München
 zu den Ferien nach Hause kam forderte mich
 mein Vater auf mit ihm zusammen auf's Land
 zu einem Gutbesitzer von dem er Getreide kaufen
 wollte zu fahren. Ich konnte nicht dagegen sein
 nur ihm nicht zu kränken denn ich sah dass er
~~den~~ den Versuch machte einen Kontakt
 herzustellen - wenigstens deutete es die Mutter so.
 Aber mir war's nicht angenehm denn ich fühlte
 mich in seiner Gegenwart unfrei, umso mehr
 wenn ich allein mit ihm zusammen sein sollte.
 Ich war ein wenig berührt als ich erfuhr dass
 ein Makler ich habe seinen Namen vergessen
 mit fahren sollte. Wir standen früh auf und
 als der Wagen bereit war stiegen wir ein. Ich
 tat ~~höflich~~ höflich und setzte mich neben
 dem Kutscher und bat den Makler einen
 alten Juden sich neben dem Vater zu setzen.
 Dadurch vermied ich wenigstens direkte Mu-
 terhaltung. ~~mit ihm fahren zu lassen~~

173 (173)

Gewesen

Es wäre mir auch unmöglich ein Thema zu finden, denn die Interessen die ich habe und die künstlerischen Probleme interessierten ihn nicht da er sie nicht verstand und wenn er auch Interesse für Kunst habe so habe er nicht die Kraft ~~über~~ über ein oberflächliches Verständnis hinauszu gehen. Wir fahren ab — Ich dachte dass er während der Fahrt sich mit dem Malter unterhalten würde so dass ich in Ruhe meine Gedanken nachgehen kann — aber ich täuschte mich. Sie sprachen nur wenig und lauge Pausen entstanden. Während dieses Stillstehens wurde ich unruhig denn ich fühlte mich verpflichtet etwas zu sagen. Ich gerbrach mir den Kopf was ich sagen könnte aber alles schien mir so unausdrücklich dass ich nichts wurde und mich verfluchte mitzufahren zu sein. Ein ~~Weg~~ ^{Weg} ~~stehen~~ ^{stehen} wunderbare Silberne Döseln die ~~ausdrücklich~~ ^{sehr} malerisch waren. Ihre zackigen Spitzen hoben sich ~~lebendig~~ ^{lebendig} von dem dunklen Hintergrund ab — und die Dome akzentuierte durch glanzlichter zu Regenbogenfarben kleine Spitzen die mich scharf und stechender ~~war~~ ^{waren}. Man steht durch diese eipchende Schilderung eines so unwichtigen Details wie stark mir der Augenblick im Gedächtnis blieb weil er ~~so~~ ^{so} ~~entworflich~~ ^{entworflich} peinlich war — In meiner ~~Verweilung~~ ^{Verweilung} ~~machte~~ ^{machte} ich meinen Vater auf diese Schülheit aufmerksam. Aber sobald ich es ~~sagte~~ ^{sagte} tat fühlte ich wie deplaciert es war — denn der Vater hörte und nickte verständnislos — und ich schämte mich ~~so~~ ^{so} ~~dumm~~ ^{dumm} zu sein und das Wort stockte

Gewesen

164 174

nur in den Mund und ich wurde still. Und
es wurde still auch in den Wagen - Ich spürte eine
entsetzliche Verlegenheit bei uns Drei - Nur der Ku-
tscher war frei und unbefangenen - Ich beneidete
ihn und dachte ~~das~~ das Menschen
deren Stellung im Leben sehr untergeordnet sind
denjenigen gegenüber die höher stehen insofern
frei sind ~~da~~ dass sie keine gesellschaftlichen Verpflich-
tungen haben. So ein Kutscher kann einen jungen
Tas seinen Herrn fahren ohne ein Wort mit ihm
wechseln zu müssen - In Gegenwart ~~des~~ ^{des} ~~Mein~~ würde
es ihm ~~viel~~ ~~schwerer~~ ~~an~~ ~~kommen~~ ~~anzuknüpfen~~ ~~an~~ ~~den~~ ~~Herren~~ ~~als~~ ~~es~~ ~~dem~~ ~~Mein~~ ~~wäre~~ ~~es~~ ~~ihm~~ ~~zu~~ ~~er-
~~läutern~~ eine Unterhaltung anzuknüpfen - Und~~
sein Herr würde es unter seiner Würde betrach-
ten sich mit dem Kutscher über was anderes
zu unterhalten als über ~~die~~ ~~Arbeiten~~
die Pferde und den Wagen - So saß beide ~~ich~~
~~ich~~ frei und können ohne ein Wort zu reden die
den einander Stundenlang sein - Mich aber
plagte der Gedanke dass ich ~~etwas~~ etwas sagen
müsste denn mein Vater hatte mich mitge-
nommen damit wir ^{uns} mit einander ~~unterhalten~~
~~unterhalten~~ ~~unterhalten~~ - Ich werde nie
vergessen welche Qualen ich ausgestanden ha-
be und sicherlich war auch mein Vater sehr
schmerzt. In mir stieg die ~~Freundschaft~~ Freundschaft
~~Freundschaft~~ zwischen meinem Vater und ~~mir~~ ~~mir~~
die sich unter jenes Leben abspielte auf und ich em-
pfind um so stärker die Freundschaft ~~zwischen~~
~~zwischen~~ - Aber zugleich fand ich Mitleid
mit meinem Vater. ~~Deswegen~~ ^{weil} ~~er~~ ~~sich~~ ~~beunruhigt~~
~~beunruhigt~~ dass sein Verhalten mir gegen-

~~60%~~ 60% von dem Gewinn ~~gewonnen~~ wäh-
 rend mein Vater sich ~~mit~~ mit 40% zufrieden
 geben musste. ~~Das war ein großer Verlust~~
 Zuerst ~~hatte~~ jeder 50% ~~gewonnen~~ Mein Vater war heutzutage
 aus Depression und litt ~~an~~ an Kopfschmerzen —
~~Das war ein großer Verlust~~ — Ich war froh als wir au-
 kamen — ~~Das war ein großer Verlust~~ Auch bei dem ~~letzten~~ Besitzes fühlte
 ich mich deplaciert — Ich wusste nicht was ich
 sprechen soll — Auf dem Heimwege musste ich
 neben meinem Vater sitzen — Der Mutter sass
 auf dem Buck ~~Das war ein großer Verlust~~. Es war eine
 Qual. Werwegen wollte mein Vater dass ich neben
 ihm sitzen soll? glaubte er dass dadurch das
 Eis gebrochen sein würde? Ich weiss es nicht.
 Aber wir waren sicherlich beide erlöst als wir
 zuhause waren. Er forderte mich wie mehr
 auf mit ihm zu fahren. Meiner Mutter die
 erfreut war dass mein Vater mich mitgenom-
 men hatte — sie sah darin einen Annäherungs-
 versuch und ein Interesse das mein Vater
 mir entgegenbrachte erzählte ich was ich
 gelitten habe — Sie verstand mich gut und
 war sehr traurig. Wir sprachen wie mehr über
 diese Fahrt. Meine Mutter sah ein dass es
 nicht anders zwischen meinem Vater und
 mir werden kann. Sobald ~~ich~~ ich mit mei-
 nem Vater nicht allein war ~~ich~~ konnte ich er-
 zählen und er hörte interessiert zu. Denn er war
~~stolz~~ stolz auf mich. Er hatte erkannt
 dass ich kein verdoberner Mensch sei, dass in
 mir Fähigkeiten stecken die die Anderen nicht
 haben nur dass ich nicht in seinen Kreis hi-

177

mei pass und dass ich ihm Geld koste denn
ich verdiene Nichts - Alles mein Vater liebte
meine Bilder und konnte Stundenlang zusehen
wenn ich malte. Da sass er still und berück-
te hinter uns und sprach nicht nur dass
er seiner Bewunderung Ausdruck gab wenn er
sah dass ein neuer Gegenstand auf dem Bilde
entsteht und wie er entstand. Es war wie alle
Kunstbauern mehr am Motiv interessiert als an
der Malerei selbst die er nicht beurteilen konnte.
Wenn der Gegenstand ihm bekannt war und wenn
er ~~plastisch~~ plastisch herankam dann war er
begeistert. Als ich das erste Mal nach Hause kam
denn es war das zweite Mal nachdem ich die IIIte
Medaille in Bukarest bekommen hatte - das
erste Mal malte ich eine Studie einer Zigeuner-
hütte auf dem Gute bei Repine und diese Studie
malte ich in Berlin zu dem eigentlichen Bilde
die "Zigeunerhütte" die mir diese Medaille
einbrachte - als ich also das zweite Mal in
den Ofen zu Hause war war ich frohenwahr-
sinnig und begann ein grosses Bild von 2 Metern
das eine StraÙe aus der "Calicimea" das ist
das arme Judenviertel in ^{der Stadt} Botosan. Calic ist
ich glaube ein türkisches Wort und bedeutet
~~lebendiger~~ lebendiger Bettler - und das Viertel
wo die Armen Juden in Lehnhütten ~~wohnten~~
oder in armbeligen Häusern mit Lehnböden
~~hieß~~ hieß Calicimea - (Kalitschimea) Es
war ein grosses Bild und da hatte ich ein Schindel-
dach gemalt auf das ich auch heute noch sein
konnte - In beiden Seiten Armselige alte
des Weges waren

Häuser im Hintergrund sah man eine rumänische einfache Kirche - Voran auf der Straße in der prallen Sonne standen zwei alte Weiber und unterhielten sich - sie bildeten den Hauptpunkt des Bildes. Ich erinnere mich dass ich den Raum und die Luftperspektive ~~schon~~ gut je-mal habe. Mein Vater war begeistert - Er kam zu Tisch schon um Viertel oder halb 12 Uhr - um 12 Uhr etwa wie zu Mittag - und schaute ~~schon~~ ~~zu~~ wie ich malte - und jeden Tag musste ich die Mutter bat mich deswegen - irgend einen neuen Gegenstand in das Bild miteinzulassen - Wenn es nur eine Kleinigkeit war war er zufrieden - ~~und~~ ~~darau~~ ~~konnte~~ er erkennen dass das Bild weiter gezeichnet ist - Wenn ich an der Durchführung eines Teiles arbeitete ~~und~~ sah er den Fortschritt nicht - Ihm genügte es wie es war - und sah er keinen neuen Gegenstand so war er unzufrieden - Ja - erst musste ich also irgend was ~~ausdenken~~ ~~und~~ ~~hineinmalen~~ und dann konnte ich ~~weiter~~ ~~an~~ die Durchführung arbeiten. Während dieser ~~Arbeiten~~ ~~war~~ ich ^{einmal} jeden Abend in der Calitimea und sah ~~immer~~ ~~die~~ ~~Juden~~ ins freie Feld gehen. Dort versammelten sie sich vor einem kleinen Bach ~~und~~ ~~beteten~~ ~~und~~ ~~machten~~ ~~merkwürdige~~ ~~Bewegungen~~. Es war „Tschlech“ wie ich später erfuhr. Einmal bei dem die Juden alle ihre Sünden in den Bach werfen und sündenfrei nachhause gehen um neue begehren zu können. Es machte mich einen großen Eindruck.

179 - 179

Die Dämmerung die Menschenmatten das
von ~~angelegten Menschenmatten~~ Gruppen belebte fe-
briet das hügelig und zerfurcht war. Ich sehe
noch heute das Bild vor mir und sehe die
ganze Stimmung. Am ^{ersten} nächsten Tag saß ich
in meinem Arbeitszimmer. Mein Vater war da-
bei - Es war ein Sonabend nachmittags -
Auf der Staffelei stand eine große Leinwand
auf der ich eine neue Landschaft malen
wollte - Ich nahm einen Pinsel und zeichnete
einige Striche um dem Vater die Szene zu zeigen
die ich gesehen habe - Auf einmal packte mich
die Lust und ich sagte "Ich male" und
ich malte die ganze Szene mit den vielen Men-
schen und mit der Dämmerung aus der
Erinnerung in 2 Stunden. Es war selbst-
verständlich nur eine Skizze aber sie war
lebendig. Ich erinnere mich noch ganz genau
der Farben und der zwei Juden im Vorder-
grund die ihre Kaffee Schüsseln damit
die Sünder in den Bach fallen. Mein Va-
ter war begeistert. ~~Er sagte mir auf ein Mal~~
~~das~~ - Er sagte oft Oh! wenn ein neuer Jude
oder eine Jüdin auf der Leinwand entstand.
Es war für ihn ein Erlebnis - für mich war
es ein Hauch - Und lange konnte er sich
nicht beruhigen und erzählte jedem der das
Bild sah wie ich auf einmal sagte "Ich
male" und wie es entstand - ja - mein
Vater war während in seiner eigenen Bewunde-
rung für die Kunst. Er liebte Musik besonders.

die Geigen die wie ernstlichen Unterricht
 hatten aber ~~ausserordentlich schön~~
~~und~~ schmalzig ~~spielten~~ und ~~mit~~
~~den~~ sich ~~wied~~ gefährdend. ~~Das~~
~~ganze~~ — Poch war mager und schwarzhaarig
 Tischler war mager ~~ausserordentlich~~ gross und
 blond mit einem breiten Bart — Es sollte
 ein besonderes Abend sein — ein Musikabend —
 Die Mutter hatte ein reichliches Abendessen
~~zubereitet~~. Selbstverständlich fehlte der
 polnisch gekochte Karpfen nicht der Delikat
 war — Man ass und trank nicht wenig.
 Dann begann das Musizieren — Es wurde
 viel ~~ausgespielt~~ gespielt — ~~Das~~
~~ganze~~ Tischler und Poch ~~mit~~
~~einander~~ wetteiferten ~~mit~~ unermüd-
 lich. ~~Das~~. Meine Schwester spielte auch
~~ein~~ aber ~~er~~ trat beiseite in den
 Hintergrund. ~~Das~~ Ein Durcheinander
 von Stücken ~~wurde~~ gespielt. ~~Das~~
 Nicht ~~und~~ ~~erst~~ ~~erst~~ ~~erst~~ aber viel leichte
 Musik nieder virtuose Stücke die tech-
 nische Fertigkeit ~~ausgespielt~~ von
 lauten — Diese wurden am meisten be-
 wundert. Der Höhepunkt des Abends
 war als Tischler und Poch die Tragen
 abschraubten ~~so~~ dass die Haare locker
 hingen und die Geigen ~~zwischen~~ dem
 Holz der Tragen und den Haaren gräng-

183

ten so dass die Haare die 4 Geigen-
seiten gleicher Zeit deckten — und
so spielten sie und konnten dadurch
gleicher Zeit je 4 Töne erzeugen —
Mit den Fingern wurden alle 4 Seiten
in entsprechender Weise gedrückt so
dass jede Geige sowohl die Hauptmelo-
die als auch die Begleitung spielte —
Wir waren begeistert. Sogar ich wurde
aufmerksam und verfolgte mit Inte-
resse das Kunststück — Mein Vater
konnte gar nicht genug staunen und
ebenso Onkel Schae und Tante ~~Tante~~
Surre die nach den Glendevon gekom-
men waren. Nur Clara schien unbe-
rührt zu sein — ~~Es war~~ Es war
ein Musikabend der mir noch heute
in Erinnerung bleibt — nicht der Musik
wegen sondern dieses Kunststückes wegen
~~und das Begleitungsstück~~
Ich möchte noch bemerken um die Mu-
sikliebe meines Vaters zu charakterisi-
ren dass Poch und Tischler ~~von~~ Klei-
nen Verhältnissen angehörten und sonst
nicht als Verkehr ~~in Betracht~~
~~in~~ ⁱⁿ Betracht kamen. Poch fungierte
et auch als Briefträger und Tischler war

ein armer Gelehrter. Da sie aber so zu
 sagen Künstler waren wurde ihnen die Ehre
 der Einladung zu Teil. ~~Das war ein
 wunderbares Ereignis. Ich erinnere mich
 noch sehr lebhaft daran.~~ Wo immer mein Vater hörte
 dass Musik getrieben wird - abbrechen von den
 räumlichen Geissen zu denen er keine Bezi-
 chung hatte weil diese ~~ihnen
 die Juden verachteten~~ - da suchte er Beziehung
 zu schaffen. ~~Das war ein
 wunderbares Ereignis.~~ Tri-
 mal kam er nachhause und erzählte dass
 die Tochter eines Eisenhauers ein
 deutscher Mechaniker der ~~am
 Bahnhof wohnte~~ Klavier spielte - Dieser
 deutsche Mechaniker war ein besserer Arbei-
 ter ein deutscher Kleinbürger und Spissbürger
 wie man sie in Deutschland vielfach findet.
 Kleine Leute - die Frau eine richtige dickliche
 deutsche Hausfrau, die Tochter eine blonde klei-
 nliche Kleinbürgerstochter mit kleinen
 Augen und Greckenfüßen - Sie spielte Klavier
 denn in Deutschland gehört es zur Bildung
 auch ~~in~~ in Kleinbürgerlichen Kreisen ~~zu
 gehören~~ - Sie
 des blondäugige Pauschen wurde zu uns einge-
 laden ^{mit} ~~ihren~~ ihren Papa - ~~Das
 war ein wunderbares Ereignis.~~
~~Ich erinnere mich wie~~
~~ich sie einen Klavis machte den man bei
 uns nicht~~ ~~kannte.~~

186

Wen Bayern - Er liess sich von ihr schei-
den und sie kehrte zu ihrem Eltern zu-
rück, ~~und mit ihnen nach Deutschland~~ ~~übernahm~~
~~die Wohnung~~ ~~oder~~ ~~ausstieg~~ - Ich er-
zähle das hier so genau ~~weil~~ ~~es~~ ~~mir~~
~~so~~ ~~viel~~ ~~zu~~ ~~sagen~~ ~~ist~~ - denn das
Verhalten ^{meines Vaters} dieser gefallenen Frau gegenüber
über die man in der ganzen Stadt sprach
war sehr schön - Zwar hörte der Verkehr
von Frau H. ~~überhaupt~~ ~~gar~~ ~~nicht~~
~~etwas~~ ~~von~~ ~~der~~ ~~ganzen~~ ~~Welt~~ ~~mit~~ ~~mir~~
~~und~~ ~~schon~~ ~~zu~~ ~~dem~~ ~~Zeit~~ ~~punkt~~ ~~da~~ ~~ich~~ ~~in~~ ~~die~~ ~~Stadt~~ ~~zurück~~ ~~kehrte~~
~~weil~~ ~~ich~~ ~~zu~~ ~~dem~~ ~~Zeit~~ ~~punkt~~ ~~da~~ ~~ich~~ ~~in~~ ~~die~~ ~~Stadt~~ ~~zurück~~ ~~kehrte~~
auf ~~unserm~~ ~~Hause~~ ~~das~~ ~~so~~ ~~ehren-~~
haft war ~~aber~~ ~~mein~~ ~~Vater~~ ~~wend~~ ~~an~~
an ihrem Hause vorbeiging das zu unserer
Strasse ~~so~~ ~~lange~~ ~~sie~~ ~~es~~ ~~noch~~ ~~nicht~~ ~~verlassen~~
hatte ~~und~~ ~~er~~ ~~blieb~~ ~~er~~ ~~in~~ ~~der~~ ~~Stadt~~ ~~bei~~ ~~ihm~~
~~und~~ ~~unterhielt~~ ~~sich~~ ~~mit~~ ~~ihm~~ ~~als~~ ~~ob~~ ~~nichts~~ ~~gehehen~~ ~~wäre~~ ~~und~~
~~er~~ ~~war~~ ~~dann~~ ~~14~~ ~~oder~~ ~~15~~ ~~Jahre~~ ~~und~~ ~~ich~~ ~~wusste~~ ~~nicht~~ ~~genau~~ ~~wo~~
denn es sich handelte da man bei uns
~~in~~ ~~der~~ ~~Stadt~~ ~~nicht~~ ~~in~~ ~~meiner~~ ~~se-~~
genwart davon sprach - aber ich ahnte
dass Etwas gehehen sei das mir gross
Traurigkeit war - Die junge schöne Frau tat
mir leid - Sie war so nett zu mir und
ich war jedesmal ~~so~~ ~~glücklich~~ ~~wie~~ ~~ein~~ ~~Kind~~

187

proh sie zu sehen. ~~Das war ein~~
~~und das war ein~~ Sie war freundlich
und ~~freundlich~~ ~~und~~ ~~ausgelassen~~ zu sein.
Sie kam aus einem Hause wo die Menschen
fortschrittlicher waren auch wenn sie den
mittleren Kreisen angehörten. Sie war nicht
gedrückt wie wir alle und ein wunderba-
rer Lebensoptimismus ging aus allem was sie
erzählte hervor - Ich fühlte eine Welt nach
der ich mich sehnte - abgesehen davon war
sie ~~schön~~ schön während die
Frauen unserer Familie ~~schön~~
reizlos ~~waren~~ waren - Und wenn ich zu
Ihr ging um ihr irgend was zu bringen oder
von aus zu sagen da erlaubte sie mir
das ~~schöne~~ ~~schöne~~ ~~schöne~~ ~~schöne~~ ~~schöne~~ ~~schöne~~
das an der Wand hing herunter zu nehmen
und anzusehen. ~~Das war ein~~
~~schönes~~ - Sie hieß Emmi und mit
dem Namen ihres Mannes Hartenstein.
Emmi Hartenstein. Wenn ich heute an Emmi
Hartenstein denke und sie in diesem Milieu
siehe diesem rückständigen spiessigen Klein-
städtischen Milieu diesem verlogenen und
gemeinen Kreis der Rumänen der Schurken
und Judenfeinde ~~der~~ ~~der~~ ~~der~~ ~~der~~ ~~der~~ ~~der~~
Ausgeweihten nach jeder Richtung ~~der~~
so wird mir Emmi Hartenstein ein Licht-
blick. ~~Das war ein~~ ~~schönes~~ ~~schönes~~ ~~schönes~~ ~~schönes~~ ~~schönes~~
~~schönes~~ - Sie wurde ~~das~~ Opfer ihres
ein

eropen - auch hatten sie kein Verständnis
 für Kaufmännische Dinge - Nur Tante Analia
 Goldschläger machte eine Ausnahme - Sie arbei-
 tete mit ihrem Mann zusammen im Geschäft
 und war eine richtige Kaufmännin - aller-
 dings unter der Leitung ihres Mannes. Sowohl
 meine Mutter als auch Tante Sura wussten
 sehr wenig was im Geschäft geschah - höchst-
 ens wenn es sich um besonders günstige Un-
 ternehmungen handelte oder um starke Ver-
 luste - Aber auch dann nur die Tatsache
 als solche ohne nähere Erklärungen. Die Frau
 galt in diesen Kreisen als nicht fähig die
 geschäftlichen Dinge zu begreifen aber außerdem
 war es nicht vornehm dass eine Frau sich
 mit anderen Dingen als mit der Wirtschaft
 und mit den Kunden beschäftigt soll -
 Die Frauen waren ~~alle~~ unmündige Menschen
~~die~~ ganz in Abhängigkeit von ihren Männern.
~~sehen~~ - Meine Mutter sagte mir oft wenn
 sie meines Vaters deprimiert und traurig sah:
 „Weiss ich denn was da vorgeht? Er erzählt
 mir Nichts. Schae erzählt Sura mehr von den
 Geschäften als dein Vater mir“ Sie klagte oft:
 „Was habe ich von ihm mehr als das Lirchen
 Rosen und Wonne? Ich bin nicht mehr als
 eine Magd - Er erzählt mir nie was. Ich
 habe keinen Anteil an seiner Arbeit“!

191

Das erzählte sie mir selbstverständlich als ich erwachsen genug war um es zu verstehen. Meine Mutter hatte Angst vor meinem Vater - genau so wie ich - Sie war glücklich wenn sie ihm zufrieden sah und war bemüht es ihm angenehm zu machen. Mein Vater war ein Feinschmecker. Wenn das Essen nicht ganz so war wie er es mochte dann ließ er es stehen und meine Mutter war tatunfähiglich und schuldbehaftet. Dabei war meine Mutter eine berühmte Köchin in der Familie - Es hieß von ihr: "ja! Tadel kaum kochen!" und es war bekannt dass mein Vater sehr wählerisch war - Ich sehe noch heute mit welcher Empörung setzte mein Vater den Teller von sich schob: "Das ist ja hart wie Leder" sagte er oder: "Es schmeckt wie Kakapize"

Kakapize war der Ausdruck für besonders festschmeckloses Zeug - und ich sehe den unglücklichen Ausdruck in den Augen meiner Mutter. Sie wagte kaum zu widersprechen. Mein Vater stand auf vom Tisch ohne was gegessen zu haben und meine Mutter litt qualen bei den Gedanken dass er hungrig ins Büro ging - Manchmal versuchte sie ihm gut zureden aber dann wurde es wütend - Es war als ob er sich gegen ihr Böses aufturne indem er nichts ass - Ich konnte es gar nicht verstehen

192.

dem mir schmeckte es wundervoll eben so
meiner Schwester und meinem Bruder Julius.
^{die Mutter} Und wenn mein Vater weg war da fragte
die Mutter: „Was ist an dem Braten schlecht? Er
ist doch so wie immer!“ Wenn es aber
meinem Vater gut schmeckte dann war sie
glücklich und sie fand ~~es~~ auch dass es heute
besonders gut war. Sie war damals besonders
wählerisch im Bezug auf die Köchin die sie
ausstellte. Die Köchin war natürlich immer
eine Jüdin das Gimmernmädchen aber eine
Christin. Und war die Köchin gut, meine
Mutter beaufsichtigte ausserdem alles was
schlecht wurde und schmeckte ab. So liess
sich meine Mutter von ihr alles gefallen um
damit mein Vater zufrieden sei. Ob es nicht
besser gewesen wäre wenn sie weniger sich sei-
nem Willen und seinen Forderungen gekniet hätte? Ich
glaube dass mein Vater eine energische Frau ge-
braucht hätte - eben so wie meine Mutter einen
Energischen Mann hatte haben müssen. Mein Va-
ter war nicht energisch - er war ~~immer~~ willen-
schwach - ~~immer~~ Er war launisch nervös und
unkonsequent. Er fühlte seine Schwäche und
versuchte sie durch Unbeherrschtheit durch Un-
freundlichkeit zum mindesten meiner Mutter
und uns Kindern gegenüber zu verbergen.
Meine Mutter fürchtete seine Launen und vor
seiner Unfreundlichkeit. Er setzte bei meinem

193

Mutter immer seinen Willen durch auch bei
meiner Schwester. Bei mir gelang es ihm nicht
trotzdem ich ihn als Kind fürchtete. Wie es
ihm mit meinem Bruder erging weiß ich nicht
denn als ich nach Berlin fuhr da war mein
Bruder 8 Jahre alt und da konnte nicht
viel von Durchsetzen die Rede sein - und als
ich in den Ferien zuhause war konnte ich nicht
viel sehen. Auf alle Fälle glaube ich dass mein
Bruder weniger aus der Zeit geschlagen war als
wie ich und dass man mit ihm weniger an-
fer hatte - Ich glaube dass mein Vater dem meis-
ten meine Schwester liebte wenn von Liebe die
gezeigt wird bei ihm die Rede sein kann. Ich
habe nie gesehen dass er meiner Mutter gegen-
über Neidigkeiten erweis oder dass er sie fremd-
lich strichelte - aber auch nur gegenüber hat
er es nie - er war sehr in sich gekehrt und
erzählte nie was er litt obwohl er auch nicht
instande war seine Missverständnisse zu verber-
gen - kam er nachhause so sah meine Mutter
sofort dass irgend etwas Unangenehmes passiert
sei - fürchtete sich aber zu fragen weil er dann
wütend wurde - und wir waren verpoltert
und wagten kaum aufzublicken. Dann wurde
ohne ein Wort zu sprechen gegessen - und mein
Vater ging zurück ins Büro kaum Aktien gekauft.
Ich achtete auf wie von einem Altdrucke beheit,
und ebenso fühlten sich alle erlöst so sehr mei-
ne Mutter auch betragt und unruhig war - Wie
ich schon sagte war mein Vater hochkrank doch

194

merkte ich nicht viel davon - Den ersten Schlag-
anfall hatte er ich glaube im Jahre ~~1887~~ als ich
in München war - Meine Mutter schrieb mir
dass der Vater schwer krank sei - Mehr weiss
ich nicht davon - Er erholte sich wenn er auch
von da an ein Pericardium war - Er starb im
Jahre 1900. Im Jahre 1889 siedelte Onkel Schae
mit seiner Familie nach Salatz an der Donau
wo er eine grosse Mühle leitete. Der Mühlenbesitzer
war in Konkurs geraten und seine Gläubiger ü-
bernahmen die Mühle. Unter den Gläubigern be-
fand sich auch die Firma Brüder Sealf. Das
Gläubiger-Konvokium übergab ^{ihm} die Pachtung und
da mein Vater nicht übersiedeln wollte so
tat es Schae. Und so blieb mein Vater allein
in Botasani als Leiter des Geschäftes. Das
ganze Haus stand uns zur Verfügung und der
Vater war prok allein zu sein - aber auch
meine Mutter. Der gefährliche Tyrann war
nicht mehr da und es wurde friedlich und
angenehm für alle - Als ich im Jahre 1899
nach Hause kam - in den Ferien - und ~~am~~ zu-
hause bis zum Januar blieb um dann nach
Jassy zu fahren wo ich zum Militärdienst eing-
erlebbe ich diese tyrannische Zeit. Mein Vater
war in seinem Wesen freier geworden wenn er
auch sonst der Alte blieb - Ich malte
in einem der Zimmer die zur Wohnung des
Onkel Schae gehörte und schlief in einem
Anderen ich glaube in seinem Schlafzimmer.

195

Ich fühlte mich Herr im Hause und es war eine schöne Zeit denn ich arbeitete viel und gut - Damals beschäftigte mich der Gedanke ein Buch zu schreiben "Die Geschichte der Familie Maxim Spall" also vor 40 Jahren! Nun schreibe ich die als alter Mann - Ich nahm mir vor erst eine Charakteristik aller Mitglieder der als Basis für das Buch zu schreiben. Und bei Nacht wenn meine Eltern schliefen - sie schliefen in ihrem Schlafzimmer das in dem Teil des Hauses lag das sie früher als Schae da war bewohnten. Stand ich vom Bett auf zündete die Tischlampe in dem großen Wohnzimmer der Schae'schen Wohnung das jetzt unter Wohnzimmer war und begann zu schreiben. Ich habe zuerst mit einer Charakterstudie der Großmutter Maxim begonnen und war sehr begeistert über die Tiefe der Beobachtung und die psychologische Scharfsichtigkeit. Mitten im Schreiben erscheint mein Vater um etwas zu sagen - Er tat es öfters bei Nacht denn er konnte nicht schlafen weil er "Herzjagen" hatte - Unter Herzjagen versteht man Drüsengefühl - Ganz erstaunt mich schreibt er zu finden prop er was ich denn in später Nacht schreibe. Ich erzählte ihm dass ich eine Geschichte der Familie schreiben will. Ich musste ihm erklären was ich schrieb - Es machte einen sehr starken Eindruck auf ihn - Ein anderen

196

Tay erzählte er es meiner Mutter, und
dem Allen Verwandten - und er sah in
mir einen besondern Menschen - Meine Briefe
die ich aus München schrieb waren für ihn
der Beweis besseren Stylgefühls und er las sie
mit Freude. Dass ich jetzt gar schriftstellerisch
mich betätige machte ihn stolz auf mich -
Er bedauerte nur dass ich noch Nichts ver-
diente - Am 1 Januar war ich in Jassy und
diente 6 Monate und wurde Reserveoffizier
nach dem ich eine Prüfung in Bukarest
ablegte. Damals wurde ein Gesetz gegeben
nach welchem fünfjährige die Offiziersschule
besuchen mussten weil Mangel an Reserve
offizieren war. Der Kursus dauerte 6 Mona-
te. Spiel man durch so musste man noch
3 Monate studieren - Spiel man zum zwei-
ten Male durch dann diente man noch
3 Monate und blieb einfacher Reservist.
Da ich Schüler der Berliner Akademie war
die eine Hochschule bedeutete so wurde
mir das Recht des fünfjährigen zugespro-
chen und so wurde ich nach 6 Monaten
frei und fuhr nach Hause. Mitte Juli kam
ich heim und blieb ein weiteres Jahr
Die Geschäfte gingen schlecht und meinem Va-
ter fiel es schwer mir weiteres Geld für das
Studium zu geben. Mein Schicksal war also
unentschieden - Die Getreideernte in diesem
Jahr war schlecht und die festsitzenden Kom-
ten die Schulden nicht bezahlen - Und so

197

befand sich mein Vater in grossen Sorgen —
Duck die Mühle in Salatz ging infolge der
schlechten Ernte schlecht. Mein Vater
war sehr deprimiert und fürchtete eine
Katastrophe. Und nun kam das was ich
nie vergessen werde bis zu meinem Tode —
Ich erschrecke noch heute bei dem Gedanken
und bei der Erinnerung. Entsetzlich wie Kin-
der grausam und gefühllos sein können ihren
Eltern gegen über. Dabei bin ich doch das
was man einem guten Menschen nennt —
Ich bin weich und zartfühlend — und habe
ein mitleidiges Herz und das Leid des Anderen
geht mir nahe — Aber das Leid meines
Vaters berührte mich nicht. Ehrerbare
Erinnerung! Eines Tages sagte er mir in
seiner Not „Wenn du wenigstens Kauf-
mann geworden wärest stünde ich heute
nicht so allein — du könntest mir vielleicht
helfen“ Es muss ihm schrecklich zu Mut
schweren sein wenn er sich mir ~~vertraute~~ ^{vertraute}!
Und ich antwortete ihm „Ich bin froh
dass ich kein Kaufmann geworden bin denn
sonst würde ich auch so unglücklich sein
wie du“! Mein Vater sagte Nichts.
Er drehte sich um und ging — Einige
Tage darauf fuhr er nach Salatz um Hilfe
von Schae zu holen — Er blieb dort nur
einen Tag. Schae konnte nicht helfen
er befand sich selber in Schwierigkeiten

198

und wusste keinen Ausweg. Mein Vater
kam am nächsten Vormittag zurück ge-
rade zur Tischzeit. Er aß mit Appetit
und erzählte dass Schae sich ebenfalls
in Schwierigkeiten befindet. Ich hatte das
Gefühl dass das ein gewisser Trost für ihn
war denn er fürchtete Schae würde ihm
Vorwürfe machen und seine Unfähigkeit
betonen - So aber war er nicht allzu
Unfähige - Nach dem Essen legte er sich
schlafen weil er müde von der Reise war.
Nach einer halben Stunde kam die Mutter
verweilt in meinem Zimmer: „Schnell
einen Arzt dem Vater geht es nicht gut
er hat einen Schlaganfall“ Ich holte
sach Dr. Blumenfeld - Man schickte auch
Tante Analia nach Tante Teube - Dr.
Blumenfeld kam sofort - Mein Vater lag
im Sterben. Ich sah noch die Zuckungen
des Schlaganfalles. Dr. Blumenfeld schlug
mit einem nassen Handtuch auf seiner
Brust - aber es half nichts. Mein Vater
starb ohne zum Beerdigungsort zu kommen.
Während Dr. Blumenfeld sich um ihn noch
bemühte sagte er mir es stünde sehr
schlecht - Ich schaute ihm an und
lächelte - Man lacht mitunter
wenn man nicht weinen kann -

Tante Analia warf sich verzweifelt auf
 den Toten und küsste ihn - Meine Mutter
 stand händerringend in anderem Zimmer
 Bald kamen viele Verwandte und das
 Haus war voll Jammer und Weinen -
 Man legte meinen Vater auf dem Fuß-
 boden des Wohnzimmers und deckte
 ihn mit einem weissen Decktuch zu -
 Alte Juden kamen und wuschten ihn nach-
 her und ein alter Jude blieb neben
 ihm sitzen und sagte sechete - Niemand
 blieb sonst bei ihm - Ich ging manch-
 mal zum nachschauen und sah dass
 der Jude die sechete nicht sagte wenn er
 sich unbeobachtet wusste - Sobald ich er-
 schien begann er seine Gitanen. Meine
 Mutter und die Verwandten saßen in
 einem anderen Zimmer auf dem Boden
 "Schive" und meine Mutter rief in ei-
 nem fort "Di ze mir - Weh ze mir!" Es
 war mir unerträglich dies immerzu
 zu hören - Ich dachte warum sie nicht
 einfach sagt Weh mir Weh mir - Aber
 das "Di ze mir, weh ze mir" machte
 mich rasend und ich rief raus. Es
 kamen viele Leute darunter auch
 Christen - Freundschaftsfreunde - die ihren

Beide ausgesprochen und den Toten loten
als einen ausständigen und klugen Men-
schen als einen gewissenhaften Kauf-
mann - Dunkelstach wurde telegrafisch
benachrichtigt er kam am anderen Morgen -
Und da der nächste Tag ein Sonntag
war und da man bei Juden am Son-
ntag nicht beerdigen darf so wurde
mein Vater schon nach 24 Stunden nach
seinem Tode beerdigt am Freitag. Ich
werde es nie vergessen wie man ihn
eingewickelt in dem weißen Totentuch
ohne Sarg ^{mit Grab Leiste} - denn dort wurden die Juden
nach orthodoxem Brauch ohne Sarg be-
erdigt - Ich sah ihn in dem schmalen
Grab liegen - Man legte zwei Scherben auf
seine Augen und man gab ihm in
jeder Hand je ein gepulvertes Baumzweig.
Dann wurde Erde auf ihn geworfen - Und
das Grab war zugedeckt - Ich konnte
nicht einmal Kaderech sagen weil ich
Hebräisch nicht lesen konnte. Ein Jude
sagte es mir vor und ich wiederholte
die Worte. Meine Mutter durfte nicht
zugegen sein. Sie wartete in dem Fried-
hofshaus am Eingang - Dann fahren
wir heim - Und meine Mutter woti-
te mich und meinen Bruder wir

sollen mit ihr zusammen den Leichnam
 des Vaters aus dem Hause hinausbrin-
 gen. Wir mussten mit ihr in das Stä-
 bezimmer gehen und dann den Weg
 bis zur Straße machen - um so den Leichnam
 auf dem Hause zu bringen - Dann setzte
 sich die Mutter Schöne und mit ihr
 Tante Amalia und Andere Verwandte.
 Man sprach über den Toten - und mei-
 ne Mutter war empört über die Stelle
 des Grabes und schimpfte auf Duke
 Schae dass er nicht einen würdigeren
 Platz ausgesucht hatte - Sie wollte ihn
 in der ersten Reihe haben neben Pessach
 Schmeier J. B. - der ein eben so angesehenen
 Kaufmann und ein guter Freund von
 Vater war. Aber so lag es ganz ein-
 sehen zwei Jahre die nicht so vornehm-
 men Reuten gehörten - ja sagte sie
 "so war er auch in Reben - empfangen
 und unprei und bekehren - Obwar
 er ein edlerer Mensch war wie viele.
 Wenigstens im Tode sollte man ihn besser
 begründigt haben"

X Wenn ich an meinen Vater denke so
 steht im Vordergrund meine Noth
 ihm gegenüber als er in seiner

Soeben hat bei mir Hilfe gesucht — Ich
 habe es mir vorgenommen meine Kin-
 der wie in solcher Situation zu bringen —
 Es liegt fast verdank bis heute keine Veran-
 lassung dazu — und wie es scheint wieder
 diese Gefühllosigkeit mir nicht zurückge-
 geht — Bisher wünschte ich dass ich
 nicht ungestört bleibe — 39 Jahre sind
 seit dem Tode meines Vaters her!
 Ich sitze in Oxford wohin ich aus London
 mit meiner Familie gezogen bin weil
 London durch Hitlers Bomben gefährdet
 sein soll. Wir sind gerade mit der Ein-
 richtung unserer neuen Wohnung fertig
 und ich schreibe den letzten Teil zu dem
 Portrait meines Vaters. Ich lasse seinen
 Geist in meiner neuen Wohnung hinein
 ich begleite ihn hinein durch die wider-
 geschriebene Zimmerung — wie ich damals
 mit meiner Mutter und meinen Bru-
 der ^{in seiner Zeit} aus unserem Haus hinausbegleitete.
 Ich werde sentimental und die Tragik
 dieses Menschen erschüttert mich —

Meine Mutter war ein einfacher schlichter
 Mensch — gutmütig und ausständig. Sie war
 einer unehelichen Tat nicht fähig. Sie konnte
 nicht intrigieren wie tante Surk — Auch konnte

Sie nicht beharrlich sein - drum konnte sie auch
 nichts erreichen. Sie konnte nicht richtig böse sein.
 Wenn sie noch so wütend auf jemand war so wurde
 sie freundlich und höflich in deren Gegenwart. Ich
 kann nicht behaupten dass sie intelligent war - a-
 ber sie war auch nicht Dumm. Sie war sehr Ord-
 nungsliebend und eine gute Hausfrau. Alles Blitze
 von Sauberkeit. Nur in dieser Beziehung war sie
 beharrlich und nahm auch auf den Vater keine Rück-
 sicht. Zum mindesten liess sie sich nicht dadurch
 einschüchtern dass er jedesmal verwös und wütend
 wurde wenn grossreine gemacht wurde. Sie konnte
 auch nicht leiden dass ~~streu~~ die Fussböden mit
 Petroleum eingölt wurden und dass alle Zimmer
 nach Petroleum rochen - Es war auch kaum aus-
 zuhalten so stark roch es - Wenn grossreine ge-
 macht wurde da war meine Mutter ganz über
 sie und Aktivität. Sie nahm es sehr wichtig und
 sehr ernst. Es galt ja ihre Hausfrauenehre hoch
 zu halten - denn sie war in der Familie berühmt
 als tüchtige Hausfrau und gute Köchin - Und
 wenn der Vater noch so sehr behauptete dass er
 kein Plätzchen hatte wo er sich aufhalten könne
 wenn er nachhause kommt meine Mutter er-
 trug seinen Zorn ohne was zu erwidern - aber
 sie liess sich nicht zurückhalten - selber musste
 es sein - Meine Mutter stammte aus einem gut-
 bürgerlichem Haus das eigentlich kultivierter und
 begüterter war als das Haus meines Vaters. Ihre
 Mutter d. h. meine Grossmutter aus Jassy hiess Mi-
 ze Baidoff und war eine geborene Kirichen. Kir-
 ichen Vater war ein sehr reicher Kaufmann

der aus Jassy stammte aber später nach Jassy
 zog. Er war einer der angesehensten Juden zu
 jener Zeit in Gimmäna - Der Vater meiner Mutter
 hieß Aron Baidoff und stammte aus Blomca
 in Polen. Die Baidoffs waren ebenfalls sehr an-
 gesehene Kaufleute und einer von ihnen war
 ein mehrfacher Millionär - Aron Baidoff soll
 ein sehr gebildeter Mann gewesen sein! Er starb
 an Schwindsucht in Meran mit 36 Jahre und
 hinterliess seine Frau und zwei Töchter und zwei
 Söhne in ~~guten~~ guten Verhältnissen. Die ältere
 Tochter die älteste war meine Mutter Taube oder
 mit ihrem deutschen Namen Antonette die
 andere hieß Mathilde. Diese starb auch an
 Schwindsucht in Berlin ~~am~~ mit 36 od 37
 Jahren - Sie war die Mutter meiner Frau.
 Meine Mutter schaute ein wenig herab auf die
 Familie von Mariens Sepall. Diese war in
 ihren Augen ungebildet und grob. Und es
 kam ihr vor als wäre sie herabgestiegen durch
 diese Ehe - Aber sie war zu feinfühlig und zu
 gutmütig um es zu zeigen. Mir erzählte sie
 es manchmal wenn sie sich betroffen fühlte
 durch die Ungehobetheiten der Sepallischen
 Familienmitglieder - Tante Sura war in ihren
 Augen eine Emporkömmlingin denn ihre Ab-
 stammung war sehr niedrig. Ihre Eltern
 waren ganz kleine Leute. Ich kannte ihre
 Mutter die ein altes Judenweib in sehr

205
Kleinen Verhältnissen war und die von den
Sipps nicht würdig sein mit ihr zu ver-
kehren gefunden wurde. - Überhaupt die
ganze Familie der Tante Sire, ließen
sich kaum bei uns sehen. Eine Schwester von
Tante Sire war an einem Futurverwalter ver-
heiratet und sehr wenig angesehen. - Meine
Mutter kam sich als Vornehmerin in dieser Ge-
sellschaft vor obwohl sie wie schon gesagt
es nie zeigte. Meine Mutter war ein sehr
bescheidener Ausspruchloser Mensch. Ihre Klei-
dung war schlicht und einfach und so viel
ich mich erinnere immer ^{oder dunkel} schwarz. Ich glaubte
daß ihre Garderobe sehr ~~bescheiden~~ ^{bescheiden} war und
wie sie es oft sagte es verging lange Zeit bis
sie sich ein neues Kleid machte. - Der Vater küm-
merte sich gar nicht um ihre Toilette und sie
hatte jedesmal einen Kampf durchzuführen bis sie
sich was Neues beschaffen konnte. Mein Vater war
auch sehr bescheiden in seinen Aussprüchen
was Kleidung anbelangt obwohl er immer
sehr sauber und anständig aussah. - Er liebte
gute Stoffe und seine Anzüge waren von bestem
Material, aber es dauerte auch sehr lange bis er
sich zu einem neuen Anzug entschloß. Darum
konnte er es nicht verstehen wenn meine
Mutter was Neues sich beschaffen wollte - er
meinte ihr Kleid sei ja noch kaum getragen.
Meine Mutter sah nicht elegant aus. - Dazu
hatte sie auch nicht die Figur denn sie war

wohlbelegt - Meine Mutter war immer alt,
 wenigstens hab ich sie so in Erinnerung - Dabei
 war sie erst 48 Jahre alt als sie starb. Mein
 Vater war 47 Jahre alt als er starb. Aber bei
 ihm habe ich die Veränderungen in Erinnerung
 wenn auch nicht sehr deutlich. Aber meine
 Mutter war immer alt - unverändert -
 Sicherlich sah ich sie jünger als Grossmutter
 Mariem - aber sie war nie jung wie ich man-
 ches Frauen aus der Familie in Erinnerung
 habe - Vor der Mutter hatte ich nicht Angst
 und wenn ich mit ihr allein war so fühlte
 ich mich nicht gedrückt oder gezwungen. Ich
 konnte mit ihr sprechen, wir konnten uns
 manches erzählen - ~~was ich nicht
 erzählen konnte~~. Mei-
 ne Mutter hatte eine oberflächliche Bildung
 wie es die Töchter damaliger Zeit in gut
 bürgerlichen Häusern hatten - ~~in Erinnerung~~ -
 Künstlerische oder geistige Interessen hatte sie
 nicht. Sie war einfach eine gute Hausfrau
 und eine gute Mutter. Meiner Schwester
 Clara ihrer Stieftochter gegenüber behandelte sie
 sich ausserordentlich gut - ~~ausserordentlich~~
 Sie behandelte Clara noch besser als wir
 mich damit man ihr nicht nachsagen
 kann sie wäre eine Stiefmutter. Bis zu
 Clara's Verheiratung wusste ich nicht dass

Sie meine Stiefschwester ist. Aber auch Ca-
 ra die eigentlich keine prominente Person war
 hat sie über die Behandlung die ich mei-
 ne Mutter zu teil werden liess geklagt.
 Das Ideal meiner Mutter war das ihre
 Kinder akademisch gebildete Menschen wer-
 den. Sie hätte sehr gesehen wenn ich Doktor
 der Medizin geworden wäre - Als es fest
 stand dass ich Maler werden will war
 sie sehr dafür denn das war was unge-
 wöhnliches - und sie habe gehört dass Ma-
 ler berühmt werden können und eine
 grosse ~~Wirkung~~ Rolle spielen - Nur ein Vater
 war dabei denn im Allgemeinen hiess es das
 die Künste brotlose Berufe sind - Aber ein Cousin
 meiner Mutter der Medizin in Wien studiert hatte
 wusste von Mackart zu erzählen der sehr viel
 verdient hat - Er erzählte dass man mitunter
 sogar 10000 Francs für ein Bild bezahlet. Und
 so hoffte meine Mutter dass ich wenigstens mit
 meine Existenz werde verdienen - Sicherlich nicht
 aus Verständnis aber aus mütterlicher Liebe
 und aus mütterlichem Ehrgeiz dass ich was
 Besonderes werde unterstützen meine Mutter
 meinen Wunsch Maler zu werden - Dass ich aus-
 serdem deswegen nach Berlin fahren sollte und
 so den Einfluss der Hauptstadt habe wodurch ich
 ein gebildeter Mensch werde was auch aus-
 schlaggebend - Und als ich nach 2 Jahren

in Bukarest auf der Kunstausstellung die dritte
 Medaille bekam so war sie besonders stolz auf
 mich. Und als später die rumänische so ge-
 nannte Aristokratie - reiche gutbesitzter Land
 Einflussreiche Beamte u. s. w. mit ihren Frauen
 bei uns vorfahren um sich meine Arbeiten an-
 zusehen, wenn ich in den Ferien nach Hause
 kam da triumphierte sie Jure und Schae gegen
 über deren Kinder keine Talente zeigten. ~~Ich~~
~~das war die Ursache~~ - da meine Schwester feige
 so gut spielte dass sie ~~einmal~~ einmal öffentlich im
 Theater in Botosani bei einem Konzertabend an
 dem ~~ein~~ rumänische Aristokratikinder ~~mit~~
 als Solistin auftrat da ich Maler wurde
 und da mein Bruder Flöte spielte, so wollte
 Schae nicht zurückstehen und seine Tochter feige
 lernte ~~das~~ feige und sein Sohn Leon Flöte
 spielen. Aber meine Mutter lachte über de-
 ren Heintzenen - und sie waren auch nicht gut
 im Vergleich zu Clara und meinem Bruder Julius.
 Meine Mutter sagte spöttisch: „Der Apfel fällt nicht
 weit vom Baum.“ Selbstverständlich wollte sie deren
 Spiel wenn sie ~~einmal~~ eingeladen wurde um
 Tanya und Leon zu hören. Ich glaube nicht dass
 sie den Unterschied merkte aber die Kritik
 meines Vaters war ihr massgebend.

Teil
 nahm

Als mein Vater starb war sie ~~mit~~ enttäuscht.
 Sie hatte keinen Halt mehr - Clara war ver-
 heiratet und lebte in Bukarest - Ich war im
 Ausland und nur mein Bruder Julius war bei ihr
 er besuchte das Gymnasium. Meine Mutter war

gewöhnt für andere zu sorgen. Ihr Haus war nun
~~geringer~~ vereinsamt. Die materiellen Verhältnisse
 waren sehr bescheiden, denn von Geschäft bezog
 sie keine Einnahmen. Schae übernahm die Firma
 ohne ihr die geringste Entschädigung zu zahlen. Er
 behauptete dass nichts zurückgelassen wäre und
 dass die Frage ganz verzweifelt schlecht von meinem
 Vater hinterlassen wurde. Ausserdem hatte sich wohl
 gezeigt dass die Bruder Soldaten im Laufe der
 Jahre über 100 000 francs veruntrent hatten wie
 ich schon berückte (an anderer Stelle) und das
 wäre auf den Reichthum meines Vaters zurückzu
 führen - dabei hatten die Bruder Soldaten ~~über~~
 10 Jahre lang veruntrent also auch zur Zeit als
 Schae ~~noch~~ nicht in Palast war - Schae zog nach
 Batavia zurück da die Mühle in Palast sich nicht
 halten konnte. Über die dortigen Bestände gab
 er keinen Bericht er behauptete nur dass Schul-
 den zurückgelassen wären und nun hätte er die
 ganze Last und Verantwortung selbst zu tragen. Aber
 er wollte großzügig sein und verpflichtete sich
 ein Jahr lang seiner Mutter 200 fr monatlich
 zu zahlen. Meine Mutter konnte natürlich nicht
 gegen ihn ankämpfen - und so blieb sie nur mit
 20.000 frs die ihr die Lebensversicherung meines
 Vaters brachte. Dieses Geld wurde von der Mutter
 unter Beratung von Tante Analia und Schae
 an Pächtern verliehen und brachte ihr
 ungefähr 2000 frs im Jahr. Sie musste sich
 also sehr einschränken. Da sie aber nur mit
 meinem Bruder lebte so konnte sie es einrichten
 ein bescheidenes ~~ein wenig besseres~~ Leben zu
 führen - Wenn sie auch bei Festen des

210

Vaters keine Sprünge machen konnte denn der Vater war sehr sparsam und die Mutter hatte oft Schwierigkeiten auszukommen mit dem Wochenlohn so war sie jetzt wohl kapper. Der same Abschnitt der Lebensführung änderte sich. Sie hatte Angst in Not zu kommen und konnte sich nichts. Ich war im Ausland und verdiente nichts - Ich lebte von einer Schuld die David, Clara's Mann an meinem Vater abzuführen hatte - und es war nicht vorauszuweisen wann ich selbstständig sein werde. Die Mutter konnte keine feste mehr empfangen. Ihr Haus war trüb und ohne Aussichten auf Besserung in absehbarer Zeit. Vor ihren Augen entwickelte sich das Haus Schae's und Sures immer günstiger. Von der Frau Schae's war in der Zeit ihres Vaters. Die Schae's gingen fort. Sie konnten sich alles leisten. Sie spielten sich auf und waren die Herren. Meine Mutter musste zurücktreten in den Hintergrund treten - und litt seelisch sehr stark. Sure war die Siegerin aus dem stillen aber hartnäckigen Kampf der beiden Familien die verdammt waren beieinander zu leben. Der beiderseitige Neid und die beiderseitige Konkurrenz endete mit der Niederlage meiner Mutter. Jetzt habe Sure keine Ursache mehr zu intrigieren und ihren Mann aufzustacheln jetzt war bei ihr der stille Hass gewichen und an seiner Stelle kam eine Freundlichkeit die für meine

Mutter vertehend war. Und so wurde meine Mutter seelisch krank und auch körperlich. Sie wurde mierenleiden. Nach einem Jahr seit dem Tode meines Vaters kam ich nach Hause. Ich begleitete Tante Amalie die ihren Mann Onkel Peter von Berlin holte wo er in einem Sanatorium für Taubstummende war. Dieses Leiden legte sich bei ihm auf das Gehirn und er war nicht mehr ganz zweckungsfähig. Ich fuhr von München nach Berlin und von dort fahren wir zusammen nach Potsdam. Onkel Peter war von den Ärzten aufgegeben und darum hatte es keinen Zweck mehr ihn in teureren Sanatorien zu halten. Zu Hause - es war im Januar 1902 und es war ein sehr strenger Winter der zur Erhöhung der tröstlichen Stimmung beitrug - fand ich meine Mutter sehr niedergedrückt und freundlos. Ich war sehr betroffen über die Veränderung die mit ihr vorgefallen ist. Die Anzeichen der Krankheit waren schon vorhanden obwohl man nicht genau wusste worum es sich handelte. Nach einigen Wochen fuhr ich zurück nach München. Man schäzte mir ein ich soll alles Mögliche tun um mir eine Existenz zu schaffen. Ich versprach es obwohl ich keine Ahnung hatte wie ich es anstellen soll. Gerade damals war ich mit neuen Problemen in der Malerei beschäftigt die sehr wenig Aufgebot waren Geld zu verdienen. Aber ich machte mir keine Sorgen denn die Kunst beschäftigte

mich zu sehr als dass noch Raum für was
 Anderes gewesen wäre - Schon im Kommen-
 den Sommer musste meine Mutter nach
 Karlsbad fahren um eine Kur zu machen.
 Da sie nicht allein sein konnte, so war ja
 mir verriet außer nach Jassy oder nach
 Bukarest zu Clara wo sie beiden Subindun-
 gen gegeben war - So fuhr ich zu ihr nach
 Karlsbad und blieb mit ihr einige Wochen.
 Die Kur schaffte ihr Erleichterung und sie
 kehrte heim. Julius stand vor dem Altitus
 und sie fürchtete dass er es nicht bestehen
 wird - Aber er bestand die Prüfung - und
 nun hiess es einen Beruf ergreifen - Jaz
 war aber nach der Meinung der Verwandten
 nötig dass er Deutsch lernen soll und ein
 wenig Ausland erlebt. Damit meine Mutter
 nicht ganz allein zuhause bleibt wurde be-
 schlossen dass sie mit ihm zu mir nach
 München kommt damit wir alle zusammen
 sind und damit sie ein wenig Fortschritt
 hat. Sie liess schon von ihrem Kapital dem
 sie musste mir auch schicken - Mein Schwä-
 ger wollte nicht weiter seine Schuld bezah-
 len - Es waren noch über 4000 Grs die er schul-
 dete. Ich habe sie aber später nach dem Tode
 meiner Mutter in monatlichen Raten von 100
 Grs. bekommen - Meine Mutter schien sich
 mit ihrem Schicksal abgefunden zu haben

Sie sah ihr Feld schmunden und keine Aussicht
 dass mein Bruder oder ich bald verdienen wer-
 den aber sie war nicht mehr so sparsam
 wie vorher - Sie sagte sich dass es keinen Zweck
 mehr hätte da es doch nicht anders möglich
 sei - Vielleicht rechnete sie mit ihrem Tode und
 da war es doch gleich ob sie Feld spart oder
 nicht - Wenn Sie tot ist dann müssen wir
 Beide sehen was wir machen - Außerdem die
 Aussicht in München zu leben und ein wenig frass
 statt erleben hatte auch was Verlockendes! Sie
 wurde leichtsinnig für ihre Verhältnisse - Selbst-
 verständlich wurde nur das Nötige ausgelesen.
 Also entschloss sie sich nach München zu fahren.
 Vorher aber trafen wir uns in Berlin wo mei-
 ne Mutter ihre Schwager Sigmund Charas mei-
 nen späteren Schwagerwetter betrachtete - Ich habe
 mich inzwischen mit meiner Cousine Erna ^{deiner}
 Tochter verlobt - Und so trafen wir alle drei
 meine Mutter mein Bruder und ich in Berlin.
 Dort blieben wir einige Wochen. Meine Mutter
 war nicht sehr erbkant dass ich meine Cousine
 heiraten wollte weil wir Beide nichts hatten.
 Zwar verdiente meine Cousine 120 M. monat-
 lich in einem Büro aber das reichte doch nicht
 aus da ich nichts verdiente. Aber tante
 Amalia sagte meiner Mutter es sei sehr gut
 für mich dass ich Erna heiraten will da Erna
 ein praktisches Mädch ist und sie wird mich
 schon aushalten Feld zu verdienen - Die Tatsa-
 che dass Erna im Büro arbeitete eine all-
 tägliche Sache im Ausland wo die Frauen

im Erwerblichen Stande genügt für meine
 Verwandten in Gotsau sie als praktisch zu
 betrachten. Sie täuschten sich aber dem Eva
 hielt mich nicht anfeld zu verdienen - sie war
 ebenso von Idealen verbeugt wie ich. -
 Wir fahren nach München - In Berlin hatte mei-
 ne Mutter das Haus meines späteren Schwie-
 gervaters der jetzt zum zweiten Male verheiratet
 war - sie wohnte bei ihm sie ass dort Wie-
 ner Küche denn die Frau meines Schwieger-
 vaters war Österreicherin - und sie fühlte
 sich wohl - In München dagegen war sie
 nur auf uns zwei angewiesen - Das Essen in
 den Restaurants schmeckte ihr nicht sie eckel-
 te sich das "teife" Fleisch zu essen - Abends
 wusste sie nicht was sie machen soll - they
 es war eine Qual sowohl für uns als auch
 für sie - Es war ein grosser Fehler dass wir nicht
 in Berlin geblieben sind - aber es war nun zu
 spät - ganz mindestens können wir nicht auf
 die Idee. Ich glaubte meiner Kunst wegen
 unbedingt in München bleiben zu müssen
 was ein Museum war - aber damals spielte
 München künstlerisch eine grössere Rolle als
 Berlin und ich stand unter diesem Einfluss -
 Meine Mutter war sehr unglücklich und
 war vollständig deplaciert in meinem Bohem-
 milieu - Meine Kollegen erschreckten sie und
 ich fühlte wie unmöglich es für sie war - Wir
 beschlossen dass sie nachhause fahren soll
 und ich und Julius sollen da bleiben bis

Julius ein wenig Deutsch kann dann sollte er
 zu meinem Schwager nach Bukarest in die
 Fortbildungsgesellschaft als Lehrling - Und
 meine arme Mutter fuhr nach Hause. Wenn ich
 heute daran denke ~~was~~ packt mich ein Frauen-
 Sie opferte sich denn es blieb ihr Nicht übrig und
 wir empfanden nicht die Tragik - zwar unbedeutend
 kann sie aus Nicht zum Bewusstsein - Sie fuhr
 nach Hause noch elender eintamer verlassen.
 Jetzt war sie dort ganz allein und wohl mehr
 Bemitleidenswert als wir vorher. Und sie sah
 Sure die ihren Mann hatte der Feld verdient
 deren Sohn in Freiheit tätig war - Sie sah
 eine blühende Familie im Vollbesitz aller
 Kräfte und Möglichkeiten - Sie trauerte Ernestine
 Weber und Tannig Diemann haben es
 gut - deren Männer wurden reich - Und sie
 sie war ganz allein - ganz allein - Ihr Feld
 ging zu Ende und sie sah sich bettelarm
 und heruntergekommen auf Almosen vor
 Schae vielleicht angewiesen. Es muss eine
 furchterliche Zeit gewesen sein die sie durch-
 gemacht hat, eine entsetzliche seelische Qual.
 Und sie wurde Bräuter ernstlich Braut -
 Aber wir in München wussten nichts von
 ihrem Leiden, von ihrer seelischen Not -
 Wir führten sicherlich kein üppiges Leben aber
 wir waren jung und jung in die Oper wenn
 auch die billigsten Plätze um Wagner zu hören.
 Damals war Wagner mächtig angekommen.
 Es herrschte eine wahre Wagnerbegeisterung

Um die Galerieplätze zu bekommen musste
 man die ganze Nacht sich anstellen und
 das im Winter - aber wir taten es indem
 wir aus abwechselten. Inzwischen wurde
 meine Mutter immer kränker - Im
 Juni fuhr mein Bruder nach Bukarest
 und ich beschloss nach Berlin zu fahren
 zu meiner Braut. Wir wollten bald hei-
 raten. Ich löste alles in München auf und
 fuhr nach Berlin - Dort blieb ich einige Wo-
 chen und fuhr nach Flensburg wo ich künstle-
 rische Absichten hatte die sich als ganz verfehlt
 erwiesen - Ich war darüber sehr unglück-
 lich und fuhr von dort nach Tiel nach
 Pozzeu ins Kräyge wo ich ganz bescheiden
 neu anfing und alle Probleme beiseite
 liess - Meine Braut besuchte mich im
 July oder war es August - Sie blieb einige
 Wochen mit mir - Wir kehrten nach Berlin
 zurück - Und dort wollte ich mir eine
 Existenz gründen - Ich wollte! Ich wusste
 nicht wie - Meiner Braut wegen ging ich
 von München weg - Warum tat ich es
 nicht meiner Mutter wegen? Es war si-
 cherlich nicht Schlechtigkeit von mir - Es war
 Gedankenlosigkeit - grausame Gedankenlo-
 sigkeit - Ignoranz - Warnung! Heute
 sehe ich es natürlich mit anderen Augen
 an - Aber damals! Es hätte zwar mei-
 ner Mutter nicht viel gescholten denn Mi-
 reuschwand ist nicht heilbar - aber

wenigstens hätte sie noch eine nette Zeit
 in Berlin erlebt statt elend und eintönig
 seelischen Qualen preisgegeben dahin zu sicken.
 Ich war kurze Zeit in Berlin als ich einen
 Brief von ihr erhielt ich soll zu ihr kommen
 sie fühle sich krank. Ich fand sie besorg-
 nisserregend. Die Ärzte meinten sie müsse
 nach Berlin in Behandlung von Berliner
 Professoren - Und so fuhren wir nach Ber-
 lin - Als sie im Wagen stieg um zum Bahn-
 Hof mit mir zu fahren kamen die Verwandten
 zum Abschied zu nehmen - Dabei stolperte
 Tante Taube und fiel vor dem Wagen und
 verlor sich ein wenig am Kopf. Ich habe
 das Gefühl eines bösen Omen - Und es war
 auch so - In Berlin wurde sie von dem
 damaligen berühmten Nierenspezialisten
 Sutor untersucht und aufgegeben. Sie
 litt erblich - Nach einigen Wochen starb
 sie in einem Sanatorium in Westend. Sie
 starb gegen Abend. Am anderen Tage kam
 Onkel Bernhard ihr Bruder aus Jassy der
 herbeitelegraphiert wurde. Wir sahen sie in
 der Totenkammer des Sanatoriums auf-
 fehhrt - und ein Kreuz an ihrem Kopf-
 ende! Ein Kreuz! Onkel Bernhard hob
 das Leintuch womit sie zugedeckt war
 von Kopfe um sie zu sehen - Sie lag da
 mit vergrößerten offenen Augen die wohl
 zugedrückt wurden aber nicht geschlossen

218
blieben. In Auge war ganz offen das an-
dere halb zu. Es starrte der eiserne Hauch
des Todes - Ich werde den Blick nicht
vergessen - Ich fühlte mich so fern von ihm.
Sie war mir ganz fremd ganz entrückt -
Eine furchtbare Erinnerung - Ich werde
sie nicht los - Sie hatte ausgelebt -
Sie hat nicht mehr geklagt in der letzten
Zeit - Sie wusste was mit ihr los ist.
Eine Woche vor ihrem Tode drückte sie ihre
Gedanken über ihr Schicksal mit den Worten
aus: „Mit mir geht ein Prozess vor“
Ich dachte an die Zeit in München - Auch
dort klagte sie nicht. Nur einmal als wir
vor der Villa Reibach vorbeifahren und
Reibach gerade im Hofe vor seinem Haus
stand und mit Reibach sprach - zeigte
ihm ihr die Villa und zeigte ihm auch ihn.
Da entlad sich ihr Kummer und ihr Jam-
mer. Sie sah meine Kunst als ihr und mein
Unglück und sagte „Der Schlapf der
neuen Reibach Treppen und alles was mit
ihm zusammenhängt“ - Das war alles was
aus ihrer gepulsten Brust sich entrang! -
Meine Mutter! Auch ein unglücklicher
tragiischer Mensch - und ich werde mit
meinem Tode nicht frei von der Schuld die
ich ihr gegenüber zu tragen habe - Ich kla-
ge nicht an jetzt nur die ganze

Klar vor Augen steht. Aber was konnte ich tun? Wenn meine Eltern länger gelebt hätten so hätten sie manche Freunde an mir erlebt. Meine anderen Verwandten die es erlebt haben dass ich was geleistet habe und mir einen Namen gemacht habe und die auf mich stolz sind - sie haben es nicht verdient denn sie waren gegen mich. Wie grausam war das Schicksal mit meinen Eltern im Bezug auf mich! Kann ich was dafür? Aber trotz dem - ich kann manche Gefühllosigkeit nicht vergessen die ich ohne ihr Wissen benutzt zu sein bezeugen habe. So verstrickt war ich von meiner Aufgabe als Maler - so besessen! Hätte ich es anders machen sollen? Wie? Und was hätte ich an das Schicksal dieser zwei Menschen ändern können?

Meine Mutter wurde in Weissensee beerdigt an der Seite ihrer Schwester Mathilde die Mutter meiner Frau. Sie liebte diese Schwester besonders. An ihrem Grabstein liess ich folgendes anbringen.

„Aus fernem Lande das Schicksal dich brachte
An Seite der lieben Schwester zu ruhm
Von der das Leben dich trennte“

Onkel Schae war ein Mann von grosser
 Statur - Wohlbeleibt. Er hatte sich ein Schmeer-
 bauchlein aufemästet denn er ass gerne und
 viel. Er war nicht so feinschmeckerisch, wie
 mein Vater obwar er / guten Essen zu würdigen
 verstand. Strahlige rotblonde Haare umrahm-
 ten den flachen Kopf - Kleine wasserblaue Augen
 und dicke wulstige Nase. ~~war~~ Ein rotblonder
 Schmauzbart verdeckte den Mund. Rotes
 Gesicht und ~~war~~ Sommerproben. Grosse
 fleischartige Hände. Keinen schweren fall das
 der Boden unter ihm zitterte, tollpatschig in
 den Bewegungen. Herrisch - Nur auf das Ma-
 terielle gerichtet. Nicht das feinste geistige In-
 teresse. Schlaun und hinterlistig. Er verstand
 seinen Willen aufzuzwingen. Wenn er zornig
 wurde so hatte man Angst vor ihm - Denn
 er war unbeherrschbar - Grosse Körperkraft.
 Als ich ihn das letzte mal sah das war in
 Berlin im Jahre 1921 nach dem Krieg. Er kam
 mit seiner Frau um seine Tochter Fanny
 Diermann zu besuchen die mit ihrer Fa-
 milie nach Berlin geflohen. ~~war~~ Ich war
 mit meiner Familie aus der Schweiz wohin
 ich 1914 übersiedelt 1920 zurückgekommen.
 Ich sah Onkel Schae nach 16 Jahren wie-
 der. Er war weisshaarig und hatte eine

222 von
bin ich" — Es war ein Moment ~~entweder~~
Wärme und Herzlichkeit. ~~und das war~~ —
Aber die Verdäpeneheit lag zwischen uns
und sie war zu stark. ~~und das war~~ Wir
Beide trauten einander nicht. ~~und das war~~
~~und das war~~ — Aber
dieses Erlebnis ist mir in Erinnerung geblie-
ben — und darum will ich ausdrücklich
bemerkten dass das Portrait das ich von
ihm hier zeichne nicht so ist wie ich ihn
jetzt sehe sondern wie ich ihn damals
sah und erlebte. Ich zeichne ihn nicht
objektiv wie ich es heute könnte sondern
subjektiv wie ich ihn damals sah und
wie sein Einfluss damals auf meine Kind-
heit und auf meine Jugend war — Sicher-
lich waren die damaligen Erlebnisse ~~mit~~
~~mit~~ so wie ich sie schildern werde. Ich
verstehe mich in dem damaligen Hassgefühl
ihm gegenüber. ~~und das war~~
~~und das war~~ —
Onkel Schae war das jüngste Kind meines
Grossmutter Mariem — und es scheint dass
die Mütter im Valpemeinen ihre Benjamin
Lieben am meisten und für sie eine Schwäche
haben — aber Onkel Schae liebte seine Mutter
ebenfalls und war ihr gegenüber sehr fürsorg-
lich. Es war ein protestantischer Aultick die ~~und das war~~
Grossmutter und ihr Sohn der beinahe zwei-

mal so gross (was wie sie). Sie ~~verwunderte~~
 bewunderte ~~ihnen~~ und was er sagte war ~~ihm~~
~~ihm~~ heilig - ~~schae~~ Schae ~~war~~ Ex-
 perte für jede Angelegenheit ~~schae~~. Schae hat
 es so gewollt "oder ~~schae~~ gesagt" Aber nicht
 nur für seine Mutter war Schae's Meinung mass-
 gebend auch für seine Frau und überhaupt für
 die ganze Verwandtschaft. Schae galt als ~~schae~~
 praktisch und klug. Er galt auch als ein
 tüchtiger Geschäftsmann. Auf alle Fälle Schae
 verstand sich in den Vordergrund zu setzen.
 Er sprach wenn er über geschäftliche Dinge
 erzählte immer von sich. Ich habe das
 gemacht, ich habe das gesagt. Wie erwähn-
 te er ~~schae~~ meinen Vater ~~schae~~
~~schae~~ Auch in gegen-
 wart meines Vaters tat er so als ob alles
 von ihm ausging. Mein Vater blieb ruhig
 ergrübelte sich aber sehr. Und nachher
 erklärte er der Mutter ~~schae~~
~~schae~~ - dass dieses Geschäft auf seine Idee
 zurückzuführen sei. Dass Schae ~~schae~~ dage-
 gen ~~schae~~ hatte und dass er ~~schae~~
 habe ihn zu überzeugen ~~schae~~
 Misslungen ~~schae~~ hatte ^{immer} Mein Vater
 die Schuld. ~~schae~~
~~schae~~ Mein Vater ~~schae~~
 denn er wollte keinen Streit konnte aber
 vor Arges ~~schae~~ nicht schlafen.
 Schae riss ~~schae~~ alles an sich - ~~schae~~
~~schae~~ Schae ~~schae~~ die Firma ~~schae~~
 der Spill ~~schae~~ - Auch in ~~schae~~ war

deprimiert nachhause. Er muss entsetzlich
 gelitten haben. ~~Ich~~ Ich
 war manchmal im Büro heute von solchen Un-
 gerechtigkeiten ~~und~~ und ~~aber~~ ich ~~aber~~
~~aber~~ musste ^{nicht beherrschen} ihm nicht froheiten zu
 sagen. Ich habe Angst ~~aber~~ aber ~~aber~~
~~ich~~ ~~aber~~ ~~aber~~ ~~aber~~ ~~aber~~
~~aber~~ meine Charakter ^{fehlende} Fehlerhaft. Ich ~~aber~~
 trat vor ihm ~~aber~~ und ~~aber~~ sagte dass er
 nicht Recht habe und dass es eine Schande
 sei meinen Vater so zu behandeln. ~~aber~~
~~aber~~ ~~aber~~ ~~aber~~ ~~aber~~ ~~aber~~
~~aber~~ ~~aber~~ ~~aber~~ ~~aber~~ ~~aber~~
~~aber~~ ~~aber~~ ~~aber~~ ~~aber~~ ~~aber~~
~~aber~~ ~~aber~~ ~~aber~~ ~~aber~~ ~~aber~~
 Ich sah ihn ~~aber~~ er-
 staunt ~~aber~~ während ~~aber~~ und
 handgreiflich werden und hatte nicht den
 Mut. Später aber ^{als ich älter war} ~~aber~~
~~aber~~ ~~aber~~ ~~aber~~ ~~aber~~ ~~aber~~
~~aber~~ ~~aber~~ ~~aber~~ ~~aber~~ ~~aber~~
 ne Meinung setzt - ~~aber~~ ~~aber~~ ~~aber~~
~~aber~~ - Schae war auch in unserm ~~aber~~
~~aber~~ ~~aber~~ ~~aber~~ ~~aber~~ ~~aber~~
 Hofe von unseren Dienstmädchen. Merall
 habe er dreingeredet - überall kontrollierte er.
 Mein Vater kümmerte sich nicht ~~aber~~ die
 Dienstmädchen von Onkel Schae ~~aber~~ ~~aber~~
~~aber~~ ~~aber~~ ~~aber~~ ~~aber~~ ~~aber~~
 und ~~aber~~ nicht ~~aber~~ die Aufmerksamkeiten der
 Anderen. ~~aber~~ - Onkel Schae sah jede Bei-
 wirtkeit und hatte immer ~~aber~~ zu schin-
 pfen - Sein Wägen und dufferde ~~aber~~
~~aber~~ ~~aber~~ ~~aber~~ ~~aber~~ ~~aber~~
 zu sagen ausgeführt. Er benutzte sie ~~aber~~

26

für seine Privatwerke. Er fuhr ~~am liebsten~~
 mit seiner Familie spazieren oder machte
 Besuche. Mein Vater benutzte den Wagen nie
~~zur Unterhaltung~~ - Er hatte ~~den Wagen~~ Angst den
 Wagen ausspannen zu lassen damit ~~mein~~ mei-
 ne Mutter spazieren fahren soll. ~~Der Kutscher~~
~~Der Kutscher~~ ^{manchmal} ~~sich~~ ~~weichte~~ den Wagen
 ausspannen wenn mein Vater es ~~manchmal~~
~~sagte~~ ~~Sagte~~ ~~Schae~~ ~~sagte~~
~~das~~ ~~mit~~ ~~dem~~ ~~Wagen~~ ~~aus~~ ~~spannen~~. Mei-
 ne Mutter ärgerte sich darüber, und wenn
~~mein Vater~~ ~~sagte~~ ~~dem~~ ~~Kutscher~~ ~~den~~ ~~Wagen~~
~~ausspannen~~ ~~lassen~~ ~~und~~ ~~er~~ ~~sagte~~ ~~Schae~~
 am Abend man dürfe die Pferde nicht
 austheuen weil sie dann zu müde sein
 werden ~~manchmal~~ ~~am~~ ~~Abend~~
~~manchmal~~ ~~sagte~~ ~~Schae~~ ~~dem~~ ~~Kutscher~~ ~~den~~ ~~Wagen~~
~~ausspannen~~ ~~lassen~~ ~~und~~ ~~er~~ ~~sagte~~ ~~Schae~~

Ider: Man soll nicht spazieren zu oft fah-
 ren denn ~~es~~ ^{es} halten sich die Leute ~~nie~~
~~mit~~ auf. Es heisst dann Sepals werden
 nobel und machen es den Bojaren nach.
 Wenn aber Tante Sura Lust hatte zu ihrer
 Schwester auf's fat zu fahren ~~manchmal~~
~~manchmal~~ ~~da~~ ~~wurde~~ ~~der~~ ~~Wagen~~
 ausgespannt ~~da~~ ~~wurde~~ ~~alles~~ ~~Mögliche~~ ~~mit~~
 gefahren und da durfte der Wagen ~~das~~

und meinem Vater mit ernstem Mienen. ~~da~~
~~auskam~~. Da fragt mich Onkel Erna: „Arthur
kannst du uns sagen was du mit Ganny
vorhin auf der Bank gesprochen hast?
Ich habe alles gehört denn ich ^{auf dem Boden} lag hinter
den Gasten und schlief nicht.“

Ich erinnere mich dass ich einen Augen-
blick Angst ~~hatte~~ - aber bald packte mich
die Wut ~~manich~~ und ich bekam Herzklappen
vor Aufregung. ~~auszumitteln~~. „Ja sagte
ich - ich kann es sagen. Wir sprachen da-
von dass es Unrecht sei dass du 60% und
Vater nur 40% ~~erhalten~~ ~~haben~~,
und dass weil du sagst dass du tüchtiger
bist als Vater - ~~das~~ Wir haben das ~~ausgemittelt~~
unglaublich ~~gemittelt~~ gefunden.“ - „Und
kannst du mir sagen - sagte er - wo du in
der Bibel gelernt hast dass Kinder über ihre
Väter so ohne Achtung sprechen dürfen wie
Ihre es gelernt habt? Ja er ^{er beutet} wurde ich noch
wütender. ~~das~~ Dieser ~~schurke~~ ~~Armen~~ eigenen
Bruder ^{und} ~~er~~ ~~hat~~ ~~sich~~ ~~auf~~ ~~die~~ ~~Bibel~~
~~gelehrt~~ ~~das~~ ~~er~~ ~~so~~ ~~ohne~~ ~~Achtung~~ ~~sprechen~~ ~~dürfen~~ ~~wie~~ ~~er~~ ~~es~~ ~~gelernt~~ ~~hat~~
~~als~~ ~~heiliger~~ ~~Geist~~ ~~ausgesprochen~~ ~~wird~~
~~und~~ ~~sich~~ ~~dadurch~~ ~~einen~~ ~~moralischen~~ ~~An-~~
~~trieb~~ ~~geben~~ ~~(siehe~~ ~~ich~~ ~~ist~~ ~~ich)~~ ~~ist~~ ~~ich)~~
Erfahrung verlierend und auch jetzt Angst:

„Und kannst du mir sagen wo du in der
 Bibel gelesen hast dass Bruder gegen Bruder
 so vorgehen darf? Dass man den Schwächeren
 Bruder unterdrücken und ausnutzen darf?!“
 In dem Augenblick habe ich nicht überlegt das
~~man~~ in der Bibel jaot ~~man~~ esau betriegt
 und ~~man~~ dafür von lieke fast geegnet wird.
 Ich sah nur das Schae rot vor Zorn wurde
 und sah eine Kettastrophe im Auge —
 Aber in diesem Augenblick kam Tante Anna-
 lia solchekläger ins Zimmer — Sie hielt in
 der Hand eine Zeitung — Man schaute auf
 dem das Augenmerk wurde ~~verändert~~. Tante
 Analia setzte sich und sagte einige Worte
 der Begrüssung — Man antwortete und dann
 zeigte mir Tante Analia die Zeitung — Auf
 der ersten Seite war eine Zeichnung ^{eines}
 Portraits von Sugels reproduziert. Diese Zeich-
 nung habe ich gemacht und sie mit einem
 Pseudonym unterzeichnet. Sie war zu einem
 Nachriffsartikel verwendet. Ich weiss nicht
 woher Tante Analia erfahren hatte dass ich
 die Zeichnung gemacht habe — Onkel Schae
~~vermuthete~~ frag was das für ein Bild
 sei. Ein Portrait von Sugels sagte ich —
 „Wer ist Sugels?“ Ein weltberühmter Spia-
 list sagte ich der jetzt gestorben ist — Und
 wer hat das Bild gemacht? Ich — oder

es stets mit mein Name darunter. Langsam
 sagte er weisst du denn nicht dass es dir ver-
 boten ist mit Sozialisten zu gehen - Ich geh ja
~~nicht~~ nicht mit ihnen - Was weisst du denn von
 Sozialismus was ist denn Sozialismus? frag ich
 "Sozialismus ist das was die Polizei verbietet"
 sagte er - Und ich werde dir die Knochen zer-
 brechen wenn du nicht damit aufhörst -
 "Ich werde tun was ich will sowie ich ~~will~~
 im übrigen bin ich nicht dein Sohn du hast
 mir nichts zu sagen" - Ich habe dir doch
 was zu sagen - ich werde dich herauswerfen
 aus dem Hause deines Vaters schrie er rasend
 und stand auf und hob seinen Stuhl um
 mich damit zu schlagen - Da geriet mich
 meine Mutter aus dem Zimmer und ich
 schrie im Herausgehen "Schlage nur ich ha-
 be keine Angst!"

Ich war draussen und sagte der Mutter
 "Wenigstens hat dieser Schurke einmal die
 Wahrheit gehört - Keiner hat sie ihm je ge-
 sagt" - Sei nur ruhig sagte die Mutter
 beruhigend und ich sah dass sie froh
 war dass ich so mutig war. - Ich
 ging dann spazieren Kochend vor Wut und
 Empörung - Familie war nicht mehr zu sehen.
~~Ich sagte der Mutter~~ - Ich sagte der Mutter

234
~~Der Vater~~ ^{2.34} ~~von~~ ^{muß} Schae kommen ~~und~~. Er
soll auch wegziehen. Wir ~~dürfen~~ nicht mehr
zusammen sein. ~~Der~~ Vater geht seelisch
und körperlich ~~zurück~~ zu Grunde. Vater ~~soll~~
soll sich ~~von~~ ~~dem~~ Geschäft zurückziehen und ~~den~~
~~von~~ dem Einkommen ~~aus~~ seines Vermögens
~~aus~~ in Ruhe leben. Ja sagte ~~die~~
Mutter das wünschte sie auch. ~~Der~~ Vater
hätte ~~das~~ ~~gesagt~~ ~~gesagt~~
„Schae wir sind verschiedene Leute“ Worauf
Schae ~~geantwortet~~ geantwortet hätte:
„Wo steht das geschrieben? ~~in~~ ~~den~~
Bildern?“ — Ich sah den Vater ~~am~~
diesem Abend nicht mehr. Am anderen
Morgen beim Frühstück war er ~~freundlich~~
freundlich zu mir ohne ~~den~~
~~den~~ den Zwischenfall zu erwähnen. Es
vergingen mehrere Tage. Schae war ~~stille~~
~~stille~~ still und sagte nichts als er mich
sah. Ich sah das ~~was~~ ~~im~~ ~~saug~~
war. ~~Die~~ ~~Mutter~~ ~~sagte~~ „Bist
~~alles~~ ~~beim~~ ~~alten~~ ~~geblieben~~ — Vater hat
nachgegeben. Tante Analia hat sich ins Zeug
gesetzt. ~~Sie~~ ~~sich~~ ~~nicht~~ ~~kommen~~ ~~lassen~~.“
So verlief alles ergebnislos. ~~Wenn~~ ~~der~~
Vater energischer gewesen wäre wenn er ~~jetzt~~
jetzt hätte was in „Arthurs Bildern“! ~~Stand~~
dann hätte der Vater vielleicht länger gelebt
~~Er~~ ~~hatte~~ ~~sicher~~ ~~die~~ ~~letzten~~ ~~Jahre~~ ~~die~~

er noch habe ~~et~~ - es waren nur zwei
~~ein ruhiges~~ Rekrut
habt und die Mutter in bessere
Verhältnissen lassen. Mein Vater hätte
~~aber~~ ~~weinstens~~
hunderttausend ^{Schabt.} ~~francs~~

~~Ich bist jetzt~~ tot du
Kel/Schae aber in Arthur's Bildern stand
und stets mehr ~~Weisheit~~
als du ^{wusstest} ~~ich habe~~
Recht als ich nach dem Tode meines Vaters

ihm ~~einmal~~ aus Wat über dein Benehmen
meiner Mutter gegenüber sagte: Du bist der
Mörder meines Vaters! ~~Mein Va-~~
ter ist dein Opfer geworden das Opfer sei-

ner rückwärts losen Egoismus, ~~und~~
seiner Herrschaft. Er hat ihn
gequält gedemütigt unterdrückt - aber ich
will ~~es~~ gerecht ~~werden~~. Er hat es nicht
bewusst getan. ~~So~~

gewein warst ~~ich~~ nicht - Er hat nur an sich
gedacht nur an seinen Vorteil ohne ~~be-~~
wusst zu sein dass der Mensch ~~zu~~
Grunde gehen kann als Folge von Unterdrückung
Er wart kein Gefühl mehr - Er hat sich

~~und~~ ^{interordnet} ~~als~~ selbstverständlich betrachtet ~~das~~ dass
Schwächere ~~sich~~ willig un-
terordnen. Insid warst ~~ich~~ nicht - denn
hast ~~ich~~ ein hohes Alter erreicht ich glaube

Er war 23 Jahre als ~~er~~ ^{er} starb und hat
 als ein wertvolles Mitglied der Gesellschaft
 gelten - Und sicherlich hat ~~er~~ ^{er} einen würdigen
 repräsentativen Platz auf dem Friedhof bekom-
 men - und Deputationen haben ~~an~~ ^{an} das
 Ehrenkleid gegeben - Und seine Frau ist in
 besseren Verhältnissen zurückgeblieben und
 alle seine Kinder sind versorgt und reich -
 Nur den Tod seines Sohnes hat ~~er~~ ^{er} erleben
 müssen seines geliebten Sohnes - Aber ein Opfer
 muss schliesslich auch der glücklichste brin-
 gen - sonst werden die Jüder neidisch -

Onkel Schae ist Stadtdeputierter geworden als
 die Juden Bürgerrechte in Rumänien - nach
 dem Weltkrieg bekamen und sass im
 Stadtrat und spielte eine Rolle in Botosani
~~der erste jüdische Stadtrat~~ Der
 erste jüdische Stadtrat ~~war~~ -

~~Mein Onkel Schae war ein sehr sensibler Mensch~~
~~immerhin~~ ~~sticht~~ ~~sein~~ ~~Schicksal~~ ~~von~~ ~~dem~~ ~~jenigen~~
 meines Vaters stark ab. Mein Vater war
~~ein~~ ein sensiblerer Mensch er hatte eine
 feinere Seele und dass ist nicht gut im
 Leben und auch nach dem Tode ~~nicht~~ ^{sich} ~~steht~~
 ihre Lebt heute noch. ~~meine Mutter hat~~
~~25 Jahre~~ Sie ist ~~25~~ 25 Jahre
~~alt~~ - Meine Mutter hat nur 48 Jahre ge-
 lebt. ~~meine~~ ^{sie} habe auch eine sensible ~~Seele~~
 Seele die ~~nichts~~ ^{nichts} ~~taugte~~ -

Nach dem ~~meinem~~ ^{meinem} Vaters ~~Tode~~
 Tode

~~.....~~ - ich fürchtete es wird
 meiner Mutter Schaden ~~.....~~
~~.....~~ - Ich
 erwartete ^{zwar} nicht viel doch ~~.....~~ fürchtete ich
~~.....~~ auch dieses. ~~.....~~ Ich sagte
~~.....~~ dass ich erst nach München fahren
~~.....~~ und versuchen will nur eine Sys-
 tem zu schaffen. ~~.....~~ Falls es mir nicht
 gelingt ~~.....~~ dann stehe ich ja seiner
 Verfügung - Da nahm er seinen Arm
 um mich. ~~.....~~
~~.....~~ Nein sagte
 er das hätte keinen Sinn ich müsste
 mich jetzt entscheiden denn später kann
 es sein dass er mich nicht mehr brau-
 che - Ich verstand seine ~~.....~~ Behau-
 keit. Ich sollte ihm jetzt ~~.....~~ helfen
 und wenn er die ~~.....~~ Schwie-
 rigkeiten überwunden hat dann gibt er
 mir einen ~~.....~~. Ich dachte ausser
 dem dass es schändlich von mir wäre
 seine wegen die Malerei aufzugeben wo
 ich es für meinen Vater nicht tat - Und
 so wurde ~~.....~~ nichts daraus.
 Aber zu dem ~~.....~~ kam nicht
 noch ~~.....~~ hinzu - ~~.....~~
~~.....~~

hen — Aber sie war ~~anfällig~~ zielbewusst und
 verfolgte hartnäckig ihre Pläne auch wenn
 sie lange warten musste bis sie erreichte
 was sie wollte. Und wie sah es so aus
 als ob es von ihr herrühre wenn etwas
 nach ihrem Willen geschah — Sie unterwarf
 sich ganz den Wünschen ihres Mannes
 äußerlich — aber sie verstand ihm so ge-
 leiten dass er tat was sie wollte — Ich
 glaube dass Othel Schae sich nicht bewusst
 war dass sie ihm führte. Er war ein aus-
 gezeichnetes Werkzeug in ihren Händen denn
 er hatte die nöthige Rücksichtslosigkeit der
 Tat die ihr fehlte. Sie schien passiv zu
 sein und abwesend. Doch lebte eine star-
 ke Lebenskraft und Fähigkeit in ihr. Oft
 machte sie den Eindruck als ob sie in
 Träumen versunken ist aber sie beobach-
 tete scharf alles was vorgeh. Sie war
 eine kühle fast temperamentslose Natur
 die ganz im Gegensatz zu dem cholertischen
 Temperament ihres Mannes stand. Ihr
 Sohn Leon hat diese Temperamentslosig-
 keit von ihr in erhöhtem Masse geerbt
 so dass es direkt zum Phlegma wurde —
 aber in ihr lebte eine heisse Leidenschaft
 des Neides und der Missgunst. Und
 wenn ich die Triebfeder ihres Hebens

bezeichnen soll so war es der unbändige
 Wunsch alle zu überbrücken. Ihre Kinder
 sollten die Klippen bestreiten die reichsten
 und unerschrockensten sein. Ihr Mann der
 Massgebendste und erfolgreichste - das war
 ihr Lebenswunsch - Wenn sie von Erfolgen
 bei uns hörte so wurde ihr so wie so zu
 hoher Gesichtsausdruck noch starrer und
 die schwarzen Augen zwinkerten nervöser
 als sonst - Alles bei ihr war ruhig und ge-
 metten nur ihre Augen zwinkerten immer
 nervös, als ob ihre innere Leidenschaft
 sich diesen Weg allein ~~zum~~ erzwingen hätte
 um nach adressen zu kommen - Aber ich
 glaubte nicht dass Tante Sure jemals ~~am~~
~~am~~ sein konnte - Dazu war ihr
 Mann ein gutes Instrument - Bei ihr war
 alles ~~immer~~ Triebhaft. Sie selbst hätte weit
 die Konsequenzen ziehen können - Ohne
 ihren Mann wäre sie wegen Unersätt-
 lichkeit ihrer Wünsche vielleicht trübsinnig
 und verärgert - Sie ~~war~~ konnte nicht ~~ausdrücken~~
 zeigen dass sie sich über den Erfolg des
 Anderen freue denn sie freute sich ~~immer~~
 nicht - Das erste Gefühl war sicherlich ~~immer~~
~~immer~~ der Neid, und darum konnte sie
 nicht herzlich gratulieren. ~~immer~~
~~immer~~ Aber wenn dem
 Anderen ein Unglück traf dann konnte

die warm ~~sein~~ und aus sich heraus
gehen - ~~Das war ein~~

Ich bin überzeugt dass in den trapischen
und grausamen Kampf der zwei fami-
lien in untern Hause sie die unter-
indische Rolle der Antreiterin gespielt
hat und ihr Mann war der Ausführende.
Dann war sie der gefährlichere Teil.
Aber nicht bewusste Schlechtigkeit war der
Hintergrund bei ihr sondern vielleicht ja
~~frankhaft~~ ^{frankhaft} Liebe für die Thrizen. Während ihr
Mann ein ~~brutaler~~ brutaler Mensch
war - seine Frau hatte eine schwärme-
rische Seele ~~Das war ein~~
~~ein~~ ~~brutales~~ (empfindsam)
Sie war schonen Gedanken gegewürter, schonen
edlen Taten und heldenkraftigen Menschen.
Dann schauten ihre Augen Traummorlören
und um ihren Mund spielte ein leicht-
ter Häckeln. Es war als besprei sie eine
edlere Sehnsucht in ihr - die sie aber
schnell unterdrückte denn sie fürchtete
~~ihre~~ ihr Inneres zu zeigen. Ihre Liebe
zu ihrem Mann und zu den Kindern war
~~nach~~ nach ^{sehr} ausser ^{sehr} verhalten - wenn sie
auch immerlich davon beherrschte wurde.
Nur Tammy gegewürter war sie anders
~~ein~~ ~~ein~~ und das weil sie
fammy weniger liebte. Sie war gross

Ich habe Tante Amalia nicht ge-
 mocht dagegen ihren Mann Onkel Leon.
 Nicht dass ich bei Onkel Leon Verständnis
~~gefunden~~ gefunden habe. Aber Onkel Leon
 war ganz anders als die ~~andere Verwand-~~ Verwand-
 ten. Er kam ~~aus der Bukovina~~ aus der Bukovina und
 dort herrschten andere Gesichtspunkte. ~~Sein~~
~~Wesen~~ — Vor allen Dingen war Onkel Leon ein
 lustiger fröhlicher Mensch und schon dadurch
 allein fiel er heraus. Er sagte ~~oft~~ oft:
 „Was seid Ihr für traurige humorlose Men-
 schen? Ihr seid immer ernst und in schlech-
 ter Laune.“ ~~Er~~ Er hatte Recht. In mir
 sagte er manchmal: „Die Legals sind gar
 keine Menschen — Bei Euch fühle ich mich
 immer gedrückt.“ — Onkel Leon war der
 Spassmacher in der Familie — und man
 lachte wenn er ~~ausbrach~~ ^{ausbrach} machte. Er war
 witzig. ~~Am~~ Am meisten machte
 er sich über seine Frau lustig die ~~er~~
~~alles~~ alles schwer nahm. Er nannte sie
~~die~~ Dieueykönigin ~~weil~~ weil sie 4
 Markte hieß — das ist auf Hebräisch Lori-
 gin und weil sie ~~so~~ fleissig und eusig
 war wie eine Biene — Er litt unter die-
 sem fleiss und dieser Aktivität seiner
 Frau ~~vor~~ vor allen ^{aber} Dingen dadurch ~~weil~~
 weil sie jeden Schritt den er tat diktierte
~~darum~~ ~~darum~~ Darum machte er sich

öfters kufft wenn er bei uns war und
 verulekte sie. Wir lachten sehr denn er
 war wirklich komisch und Tante Analia
 lachte mit - ob sie ihm nachher wenn sie
 allein waren heimzahlte weiß ich nicht - auf
 alle Fälle sie machte gute Miene denn sie wusste
 dass man Onkel Leon als einen künftigen Betrachte-
 te der glücklich sein müsste von ~~ihrem~~
~~Handel~~ geführt zu werden. Tante Analia war
 eine außerordentlich energische und aktive
 Person, und die ^{hauptmännliche} ~~europäische~~ in unserer Familie
~~die~~ ~~europäische~~ ~~Handel~~ - die einzi-
 ge span die von fremden was verstand. Als
 sie jung verheiratet waren hatte Onkel Leon das
 ganze Feld verspekuliert und sie blieben ohne
 Mittel. Mein Vater und Onkel Chaac liehen ih-
 nen Geld damit sie sich ein Papiergeschäft er-
 öffnen ~~konnten~~. Tante Analia entschloss sich
~~selbst~~ im Geschäft tätig zu sein damit sie ihm
 auf die Finger ~~schauen~~ kam. ~~Handel~~ Sie glaubte
 nicht dass er Schuld hat ~~Handel~~ hinter den
 Laden zu stehen und Briefpapier und Schreib-
 federn zu verkaufen. Und so ~~Handel~~. Das
 Tante Analia hinter den Laden ^{tisch} und Onkel
 Leon ~~Handel~~ erledigte die
 Korrespondenz die Buchhaltung und alle an-
 deren Angelegenheiten. ~~Handel~~. Tante
 Analia hatte die Kasse unter sich und da
 durch Kontrolle über die Ausgaben und Ein-
 nahmen. Sie haute ihrem Manne nicht ~~Handel~~
~~Handel~~.
 Er war ein lustiger Bruder der sich gerne

was leistete. Das Geschäft entwickelte sich
 gut und es wurde durch eine Druckerei ver-
 grössert. Zuerst wurden ~~einige~~ einfache
 Papiere gedruckt ~~mit~~. Allmählich wurde die Dr-
 ckerie ~~größer~~ so dass die einzige ~~Wochenzeitung~~
 Wochenzeitung "Vocea Cotraului" gedruckt
 werden konnte. Auch das Papiergeschäft ver-
 grösserte sich und ergänzte sich durch einen
 Buchhandlung ~~den~~ Zeitungsverkauf ~~und~~
~~einige~~ ~~andere~~ ~~Handlungen~~. Man musste ~~einige~~
~~Angestellte~~ halten und einen Fachdrucker.
 Es wurde das grösste Geschäft in Potosani.
 Tante Amalia sagte ~~mir~~ nach dem
 Tode von Onkel Ben dass er und nicht sie
 wie man annahm an den Aufschwung des
 Geschäftes schuld war. Ich sagte sie - konnte
 ja nur hinter dem Laden stehen und auf-
 passen dass alles in Ordnung ist - aber
 unternehmenden Geist und Initiative das
 hatte er. ~~Ich~~ Ich erinne-
 re mich wie man in der ersten Zeit mit
 Epidip auf Beide ^{schante} ~~handelte~~. Tante Ama-
 lia war ~~immer~~ zur Geschäftsfrau dekla-
 riert in den Augen meiner Mutter und Trate-
 Sure, denn eine Frau sollte nur Haus-
 frau sein und Mutter. Aber bald bekam
 man ^{vor ihm} Respekt ~~und~~ und be-
 wunderte ihre Tatkraft und Energie-

durch die gemeinsame ~~Arbeit~~ an einander lebenden.
 Absetzen dann gab es zu jener Zeit in unseren Krei-
 sen wenig Ehescheidungen. ~~Man~~
 Es war eine Schande ~~sich~~ sich scheiden - Man
 nahm ~~lieber~~ lieber das ~~Zusammenleben~~
 auf sich. Absetzen dann waren die Frauen ~~meistens~~
 unfrei und von Mann abhängig, dass sie ~~meistens~~
 meistens ohne Liebe lebten. ~~Man~~
~~Man~~ Eine einzige
 Ehe in unserer großen Familie wurde geschie-
 den - die Ehe von Onkel Bernhard den Bruder
 meiner Mutter - Das war so ein ungewöhnliches
 Ereignis dass man sich lange darüber aufhielt -
 Onkel Leon und Tante Amalia wurden wohlhabende
 Leute, so dass sie das Geschäft verkaufen und
 von Renten zu leben aufingen. Aber Onkel Leon
 erkrankte sich nicht lange seiner Renten - er wurde
 krank an Tabes infolge von Syphilis aus seiner
 Jugend. Er wurde gelähmt und idiotisch ~~und~~
 und ~~von~~ von Tante Amalia mehrere Jahre mit grosser
 Hingabe gepflegt. ~~Man~~ Tante Amalia erbt
 natürlich das ~~Vermögen~~ Vermögen und ~~die~~
 war ~~die~~ die Erbtante in der Familie - Besitzt
 hat (Niemand sie) - Sie lebt noch heute sicherlich
 85-86 Jahre alt. Ihr Vermögen habe sie zum gros-
 ten Teil verloren da sie es in Kriessanleihen
 angelegt ~~hatte~~ hatte - Aber sie hat so viel retten können
 um ~~bescheiden~~ bescheiden ~~zu~~ zu leben - Heute leben
 Tante Amalia und Tante Lure als letzte Reste
 der Familie in Botocari beide wohl -
 Tante Amalia hat mir einige Jahre monatlich
 eine Unterstützung geben die als der grosse

Krieg kam aufhörte. Ich habe an anderer Stelle erzählt wie Onkel Leon ausgesprochen wurde und wie Tante Qualia ~~ausgesprochen~~ sich bemühen musste ~~die~~ die Ausweisung aufzuhalten ~~anzusetzen~~. Tante Qualia war eine der Kraftvollsten ~~Personen~~ in unserer Familie. Wenn ich heute an sie ~~denke~~ denke so muss ich ihr ~~ausgesprochen~~ Achtung entgegenbringen — so sehr wir ~~einander~~ ~~Freund~~ zu einander waren —

Somit habe ich die wesentlichsten Personen unserer Familie gezeichnet und die Geschichte meiner Erinnerungen aus Botosani beendet.

Es haben sich ~~die~~ Kinder der Marjenu Spall in alle Welt zerstreut — ~~ich~~ auch ich bin meine Weg gegangen — Von dort aus hörte jedes Einfluss jede Beziehung für mich auf — Was mich ~~noch~~ noch hier und da an Botosani ~~erinnerte~~ erinnerte war zu unwichtig als dass ich es aufzeichne — Und die Beziehungen die ich mit Verwandten noch aufrecht hielt und die Einfluss auf meine Vergangenheit hatten bezogen sich nicht mehr auf solche die in Botosani lebten. Meine Schwester lebte in Bukarest und meine Cousine Frau Diermann lebte in Berlin so dass der Rahmen meiner Erinnerungen wenn ich sie weiter erzählen sollte nicht mehr Botosani sein würde —

Der Einfluss meiner Schwester Clara und meines Bruders Julius waren zu gering in meiner Kindheit ebenso derjenige meiner Cousine Regina und der Anderen Cousins und Cousinen —

Meine Schwester Clara tritt ^{erst} in mein Leben in
~~Wien~~ aus Bukarest
 als verheiratete Frau - und gemeinsam
 Mann und ihr Mann spielen eine Rolle
 in Berlin - In wie weit gemeinsam in
 in Betracht kommt habe ich berichtet -

Ich bin mir bewusst dass ich Vieles ausge-
 lassen habe das vielleicht ebenso wichtig
 gewesen wäre wie das was ich berichtet
 aber ich wollte ja nicht alles aufzählen
 sondern nur einen ~~Überblick~~
~~und~~ Einblick ermöglichen.

Wenn ich mich entschliessen sollte Erinnerungen
 aus meiner spätem Zeit und über meine
 Arbeit und meine Gedanken zu schreiben dann
 würde ich mit einem neuen Band beginnen.

Oxford Dez. 39. beendet.