





PURCHASED FOR THE  
UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY  
FROM THE  
CANADA COUNCIL SPECIAL GRANT

FOR  
HISTORY OF ART

D7(05)DEU





107000054

# DEUTSCHE KUNST UND DEKORATION

ILLUSTRIERTE MONATSHEFTE  
FÜR MODERNE MALEREI  
PLASTIK · ARCHITEKTUR  
WOHNUNGS-KUNST UND  
KÜNSTLERISCHE FRAUEN-  
ARBEITEN



DARMSTADT  
VERLAGSGESellschaft ALEXANDER KOCH



L. F. 052 E 1

# DEUTSCHE KUNST UND DEKORATION

HERAUSGEGEBEN UND REDIGIERT  
VON  
HOFRAT ALEXANDER KOCH

BAND XXIV

APRIL 1909 – SEPTEMBER 1909.



ALLE RECHTE VORBEHALTEN.







LUDWIG v. HOFMANN.  
GEMÄLDE: »SOMMERWIESE«.



PROFESSOR LUDWIG V. HOFMANN.

„Schwärmende Mänaden“.

## LUDWIG V. HOFMANN—WEIMAR.

Seit hundert Jahren gehen in der deutschen Malerei zwei Hauptströmungen nebeneinander her: das Streben nach Wahrheit und die Sehnsucht nach einer fernen Schönheitswelt. Bis zum Ende des achtzehnten Jahrhunderts kennt die deutsche Kunst solche Scheidungen nicht. Die solide Tradition des Farbenhandwerks bestimmte damals in gleicher Weise die Arbeit aller derer, die sich ihm widmen; Phantasie und Wirklichkeit fließen in der Zopf- und Rokoko-Epoche ohne feste Grenzen durcheinander. Aber in dem Augenblick, da der Klassizismus auftritt, trennen sich die Wege. Und während die Einen ehrlichen Sinnes die Überlieferung fortführen und auf eine Bereicherung und Verfeinerung der malerischen Mittel zur Wiedergabe der Natur hinarbeiten, suchen die Andern auf direktem Wege in eine Kunstwelt zu gelangen, die eine unwirkliche, dem Alltag entrückte, gesteigerte Existenz zum Inhalt hat. Nebeneinander stehen zu Beginn des neunzehnten Jahrhunderts dort die redlichen Meister in München, Berlin, Wien, Hamburg, die erst die Jahrhundert-Ausstellung aus langer Vergessenheit wieder lebendig machte; hier die Meister des Cartonstils, die, den wiederaufgenommenen oder vermeintlichen Lehren des Altertums folgend, aus dem Leben der Gegen-

wart und der modernen Umgebung in ein neues Griechenland oder in verklungene romantische Epochen flüchteten. Von vornherein drückt sich diese Trennung technisch genommen darin aus, daß die Realisten ihre Arbeit mehr der Farbe und dem Studium des Lichts, die Phantasten mehr der Linie und dem Studium der Form widmen. Und geographisch genommen ist der Kontrast dadurch erkennbar, daß jene im deutschen Lande bleiben, während die andern ihre wahre Heimat in der ewigen Stadt Rom erblicken. Auch in Rom selbst platzten die Gegensätze gelegentlich aufeinander, wenn etwa der Berliner Martin Rohden den Wasserfall von Tivoli wie ein rechter Vorläufer des modernen Impressionismus malte, ganz auf Licht und Luft und Ton und Farbenspiel hin, während zu gleicher Zeit Joseph Anton Koch Motive derselben Art zu heroischen Landschaften verarbeitete, die völlig auf Raumwirkung aufgebaut waren. In den fünfziger Jahren stehen in ähnlicher Weise Menzels und Böcklins Anfänge einander gegenüber. Ums Jahr 1870 sehen wir dort die deutschen Künstler am Werke, die den Fontainebleauern und Courbet folgen — Leibls Name ragt hoch aus ihnen hervor —; hier müht sich Marcés zur selben Zeit um eine ideale Monumentalmalerei, die



LUDWIG V. HOFMANN WEIMAR.

»Brandung«.

ihre Wirkung in dem Spiel von Linien und Umrissen sehen will, zu dem die Farbe erst als ein neues Element herangeholt wird. Und bis in unsere Gegenwart geht das Auf und Ab dieser großen Wage. Die Kunst der französischen Impressionisten hat eine bedeutsame Gefolgschaft gefunden; aber daneben bleibt das römische Ideal bestehen, dem um 1900 ebenso wie um 1800 junge deutsche Künstler nachstreben.

Ludwig von Hofmann hat von Beginn seiner Laufbahn an eine eigentümliche Stellung zwischen diesen beiden Gruppen eingenommen. Ein leidenschaftlicher Priester der Farbe, hat er sich unter Ferdinand Keller in Karlsruhe und bei einem längeren Studienaufenthalt in Paris zu einem Führer im malerischen Neuland entwickelt, der mit einer Kühnheit wie kein anderer ungewohnte und bis dahin kaum beobachtete Lichtbrechungen wiederzugeben und rauschende koloristische Symphonien zu beschwören wagte. Aber zugleich zog ihn die romantische Phantasiewelt an, die Böcklin geschaffen und die nach seinem Vorbild Max Klinger aufgesucht hatte. Und ganz folgerecht wanderte dann Hofmann selbst

nach Rom hinunter, um nicht nur die hellere Sonne Italiens für seine leuchtende Malerei zu verwerten, sondern um auch die großen Formen der südlichen Natur sich zu eignen zu machen und sich mit den zeitlosen Stimmungen zu erfüllen, die dort unten aus dem Anblick der alten Kunst und den heran-drängenden historischen Erinnerungen aufsteigen und den Fremden emportragen. Als zu Anfang der neunziger Jahre in Berlin die revolutionär gesinnte Gruppe der »XI« auftrat, war Hofmann unter den Umstürzern, die sonst durchweg dem naturalistischen Credo anhängen. Seine Doppelstellung kennzeichnete sich dadurch, daß er auf der einen Seite seinen andersgläubigen Genossen malerisch die fruchtbarsten Anregungen gab — vor allem hat er auf Leistikow, wie dieser immer wieder dankbar anerkannt hat, großen Einfluß ausgeübt —, zugleich aber ihnen allen gegenüber als der Vertreter einer aufs Phantastische und Dekorative gerichteten Kunstübung allein blieb. Mit den Mitteln der jüngsten Kunstentwicklung erschloß er sich die verheißende Schönheitswelt, die Marees nur von fern sah ohne sie zu erreichen, wie Moses das gelobte Land.



LUDWIG V. HOFMANN WEIMAR.

Seine malerische Art hatte Zusammenhänge mit Monet, mit Degas und anderen französischen Meistern; die Themata seiner Bilder waren Szenen, Gestalten und Landschaften aus einer heroisch-bukolischen Gegend, die auf diesem Planeten nirgends zu finden ist. Er erschien als ein Erforscher komplizierter Licht- und Farbenprobleme, und war doch ein Poet, der sich das Geschehene zu strahlenden Visionen umdichtete. Mit leichter Hand, der Pinsel und Palette, Ölfarbe und Pastellstifte ohne Widerstreben gehorchen, hat Hofmann seitdem jene Bilder gemalt, die wir entzückt als lyrische Verklärungen unserer Wirklichkeit betrachten und bewundern. Wälder, Täler und blühende Gefilde von üppiger, blendender Pracht und trunkenen Farben tauchen auf. Zarte, schlanke Jünglings- und Mädchengestalten wandeln darin umher, baden und tanzen, pflücken Blumen und Früchte und trinken am Quell in paradiesischer Nacktheit, oder kleiden sich in bunte flatternde Gewänder, die ein Strahl der Sonne vergoldet. Oder der Künstler zaubert einen Rausch von Farben und

Arabesken auf die Leinwand, die sich seltsam verschlingen und lösen, und aus deren phantastischem Gewirr ein Frauenkopf, ein schimmernder weißer Körper, eine Blume, ein Vogel mit märchenhaftem Gefieder grüßt.

Es ist eine Kunst der Schönheit und der Freude, die Hofmann uns geschenkt hat. Hellenische Heiterkeit ist über sie gebreitet; aber der festliche Kult der freien Sinnwelt, der in ihr getrieben wird, ist erfüllt von modernen Elementen. Nicht nur die Farbe weist darauf hin. Es ist die ununterbrochene vibrierende innere Bewegung in Hofmanns Bildern, die ihn zu einem Sohn der Gegenwart stempelt. Böcklin, Feuerbach und Marées hatten noch jene klassische Ruhe, die ihre Wurzeln in der antiken Plastik findet; bei Hofmann ist alles von wogendem Leben erfüllt, von den Linien einer fließenden, vorüberziehenden, blitzartige Farben und Lichtreflexe darbietenden Bewegung regiert. Darum hat er so gern Tänzer und Tänzerinnen gemalt, unschuldige junge Mädchen, die einen Reigen schließen, Kinder, die sich spielend im Kreise drehen, blühende Jünglinge und Frauen, die,



PROFESSOR LUDWIG V. HOFMANN WEIMAR.



PROFESSOR LUDWIG V. HOFMANN WEIMAR.



PROFESSOR LUDWIG V. HOFMANN WEIMAR.



PROFESSOR LUDWIG V. HOFMANN WEIMAR.





PROFESSOR LUDWIG V. HOFMANN—WEIMAR.

von Sinnenlust erfüllt, miteinander über blühende Gefilde dahinjagen, tolle Mänaden, die in den bläulichen Schatten und gelben Lichtern der Dämmerung ekstatisch schwärmen. Die Bewegungen der Körper, die Serpentinlinien der flatternden Gewänder waren diesem Künstler stets lockende Motive. In einer Serie entzückender, mit flüchtigem Stift hingeworfener Pastelle und Lithographien namentlich ist er ihnen nachgegangen, unerschöpflich in immer neuen Nuancen und Variationen des lieblichen Themas.

Von dem Rausch und dem lachenden Jubel des Tanzes führt der Künstler dann wieder in die süße Ruhe der Idylle. Den Garten Eden, in dem eine ewige Sonne gütig waltet, wo alle Herrlichkeit der Schöpfung aufsprießt, ohne daß ihr von dämonischen Mächten des Lebens Zerstörung droht, hat er mit gutem Grunde oftmals aufgesucht. Ein weiter Wiesenteppich dehnt sich, dessen Grün der helle Schimmer des paradiesischen Lichts in goldenes Gelb verwandelt; zur Seite rauscht das dichte Blätterwerk üppiger Bäume und Sträucher, und unter ihrem Schatten ruht in

prangender Schönheit Eva, die träumerisch, in erwachender Sehnsucht, zu dem Gefährten hinüberblickt. Oder ein Märchengarten blüht auf, und Gott Vater, angetan mit weitem Sternenmantel, wie ein gütiger Zauberer, ermahnt mit väterlichem Zuspruch das erste Menschenpaar. Oder wir sind am Ufer eines schweigenden Sees, dessen Oberfläche sich leise kräuselt; ein Jüngling ruht am Boden und sieht bewundernd empor zu einem holden Weibe, das dem Bade entstiegen ist und nun die Flechten seines braunen Haares ordnet, während ihr Blick weit in die Ferne schweift. Es ist ein Blühen und Duften, etwas Frühlinghaftes in allen diesen Bildern, und es paßt zu ihrer Stimmung des Werdens und Ahnens in der Natur, daß der Künstler sie am liebsten mit Menschen von knospender Jugend bevölkert, mit Jünglingen, die eben erst zum Manne reifen, mit Mädchen von fast knabenhafter Schlankheit. Doch die antikische Unschuld seiner Phantasie bewahrt Hofmann davor, daß von diesen Szenen und Gruppen je Wirkungen eines schwülen erotischen Rafinements aus-



PROFESSOR LUDWIG V. HOFMANN WEIMAR.

»Träumerei«.

gehen. In elementaren Symbolen spiegeln sich bei ihm die Taumel und Verzückungen der Leidenschaft. Die Brandung des Meeres schäumt auf, und der frische Seewind bauscht die Gewänder der Gestalten am Ufer. Panther schleichen heran und reiben ihre gleißenden Leiber an der Samthaut nackter Schönen. Zwischen weißen Frauenkörpern tummeln sich edle schwarze Pferde. In Kontraste von Farbenflächen, Linien und Bewegungen strömt das Verlangen, das Begehren und Befruchten der Natur aus.

Der Künstler, dem solche Schöplungen gelingen, ist wie kein zweiter im heutigen Deutschland dazu geschaffen, festliche Räume zu schmücken, von ihren Wänden herab gehobene und gesteigerte Stimmungen in Bildern voll Anmut und kultivierten Geschmacks reden zu lassen. Es hat lange genug gedauert, bis man bei uns diesen Beruf Hofmanns erkannt und ausgenutzt hat. Jetzt aber wird er bestürmt. Die Ausstellung seiner neuesten Werke im Kunstsalon von Gurlitt in Berlin, die den Ausgangspunkt dieser Betrachtung bildet, und der die Abbildungen entstammen, die sie begleitet, brachte mannigfache Beweise

dafür. Man sah dort die Entwürfe Hofmanns für die Wandmalereien im Foyer des neuen Weimarer Hoftheaters, die zusammen mit den korrespondierenden Gemälden Sascha Schneiders diesem vornehmen, sonst ganz weiß gehaltenen Empireraum Littmanns & Heilmanns einen so prächtig klingenden Schmuck verleihen. Die Skizzen sind noch freier und frischer als die ausgeführten Bilder selbst, und man bewundert vor ihnen doppelt den großen Zug der Erfindung, die hier die Freuden, Belustigungen und Erregungen der dramatischen und musikalischen Kunst in ruhenden, tanzenden, ekstatischen und feierlichen Gruppen und Aulzügen symbolisiert und eine rauschende Flut gedämpfter Farben über die Gestalten und ihre landschaftliche Umrahmung ausgegossen hat. Man sah dort ferner neue Wandgemälde Hofmanns für den Musiksaal einer Villa in der Kolonie Grunewald bei Berlin. Vier Friese, die sich unter der Decke hinziehen sollen, und die ganz in die Architektur des Zimmers hineingearbeitet sind, das an zwei Wänden breite Durchgänge aufweist, deren weite Flachbogen in das langgezogene Bildrechteck hineinschneiden.



LUDWIG V. HOFMANN.  
„EXOTISCHER TANZ“.





PROFESSOR LUDWIG V. HOFMANN WFIMAR.

»SONNEN-AUFGANG«.



PROFESSOR LUDWIG V. HOFMANN WEIMAR.

Hier mußten die Figuren also in einem zwickelartigen Winkel untergebracht werden, während sie sich auf den beiden andern Streifen frei bewegen. Entzückend, wie Hofmann diese räumlichen Bedingungen verwertete! Ohne Zwang fügen sich die Kompositionen in die Bildfläche: Jünglinge, die eine Rinderherde über das Weideland treiben, Frauen und Kinder, die sich in idyllischem Frieden zusammenfinden, lockende, hüllenlose Göttinnen der Liebe, die nichts ausdrücken wollen als das Glück und die Beglückung einer Existenz in Schönheit. Weite Täler ziehen den Blick zum fernen Horizont. Schäumend braust wieder die Meeresflut, und das arkadische Volk an der Küste sucht mit Zinndeckeln und Fanfare das Donnern ihrer Wogen zu übertönen. Wird in dem Saal, für den dieser kostbare Schmuck bestimmt ist, Musik getrieben, so wird es sein, als fluteten die aufsteigenden Melodien der Instrumente und der menschlichen Stimmen von den Wänden her als Echo zurück.

Weitere Cyklen von Bildern brachte die Ausstellung. So Erinnerungen an die griechische Reise, die Hofmann mit Gerhart Hauptmann vor zwei Jahren unternahm (deren Tagebuch der Dichter ja auch soeben herausgegeben hat), leuchtende Städtebilder, heroische Landschaften von großen Formen, eine stolze, ferne, sagnerfüllte Welt, in der sich Reste aus verklungenen Zeitaltern mit den grell flimmernden Farben des modernen Orients verbinden. Sodann eine Reihe szenischer Entwürfe zu Maeterlincks »Aglavaine und Selysette«, die Hofmann auf Max Reinhardts Wunsch für die Aufführung im Kammerspielhaus des Deutschen Theaters zu Berlin gefertigt hatte. Aber es ist bezeichnend für die Eigenart seiner Phantasie, daß er sich an die Gesetze des Theaters garnicht band. Die Blätter wurden ihm unter der Hand zu märchenhaften kleinen Farbedichtungen, die sich durchaus nicht darum kümmern, was die Technik der Bühne berücksichtigen muß, so daß der Regisseur jener Aufführung im



PROFESSOR LUDWIG V. HOFMANN WEIMAR.

Deutschen Theater nur einige Anregungen daraus entnehmen konnte, während daneben Hofmanns Dekorationsskizzen nun ihr eigenes Dasein weiterleben. Zur selben Zeit erschien auf der Winter-Ausstellung der Berliner Sezession der Entwurf Hofmanns für sein Wandgemälde im Senatssaal von Theodor Fischers neuem Universitätsgebäude in Jena, und man erkannte mit Bewunderung, wie der Meister tanzender Heiterkeit auch für die gehaltene Stimmung, die in einem Hause ernster Wissenschaft allein am Platze war, den rechten Ausdruck fand. In diesem Saal hat Theodor Fischer, schon bevor er den Entwurf des Frieses kannte, mit feinem Verständnis für des Künstlers Art in der Ausstattung von Wand und Decke ein diskretes Motiv angebracht, in dem gleichsam Hofmanns persönlicher Stil auf die einfachste Formel reduziert erscheint: er ließ dort über die farblose Reinheit der Stuckfläche sanfte Wellenlinien in zartem Relief hinziehen, in denen, wenn das Werk erst vollendet ist, der eigentümliche Rhythmus der Hofmannschen Malerei verklingen wird, während sich die Akkorde

seiner Farben in das farblose Weiß auflösen. — Vor einigen Jahren wollte es eine Zeitlang scheinen, als sei ein Stillstand in Ludwig von Hofmanns Kunst eingetreten. Jetzt zeigt es sich, daß es nichts war als gleichsam ein Atemholen. Und mit neuer, beflügelter Schöpfungskraft ist er aus dieser kurzen Periode des Ausruhens hervorgegangen, um uns freigebiger als je zuvor Werk auf Werk zu schenken.

DR. MAX OSBORN BERLIN.



Die Kunst übernimmt nicht mit der Natur, in ihrer Breite und Tiefe, zu wetteifern, sie hält sich an die Oberfläche der natürlichen Erscheinungen; aber sie hat ihre eigene Tiefe, ihre eigene Gewalt; sie fixiert die höchsten Momente dieser oberflächlichen Erscheinungen, indem sie das Gesetzliche darin anerkennt, die Vollkommenheit der zweckmäßigen Proportion, den Gipfel der Schönheit, die Würde der Bedeutung, die Höhe der Leidenschaft.

Die Natur scheint um ihrer selbst willen zu wirken; der Künstler wirkt als Mensch, um der Menschen willen. Goethe.



PROFESSOR LUDWIG V. HOFMANN WEIMAR.

## DAS ÄSTHETISCHE VERHALTEN.

Die moderne Ästhetik müht sich, weder einen bestimmten Begriff des Schönen aufzudecken, noch ist ihr bisher die Fixierung fester Normen für die Beurteilung von Kunstwerken gelungen; es ist auch keineswegs wahrscheinlich, daß ihr dies je gelingen wird.

Wie die Wissenschaft überhaupt, so hat auch die Ästhetik keinerlei Rücksicht zu nehmen, weder auf die Ethik noch auf Fragen, die über die Grenze der menschlichen Erkenntnis innerhalb der allgemein gültigen Gesetze der Logik hinausgreifen. Die Ästhetik beschäftigt sich mit Vorgängen des Seelenlebens, jede psychische Äußerung ist aber an ein körperliches Gebilde gebunden und durch dessen Veränderungen bedingt. Dem Ästhetiker sind darum sowohl psychologische, als auch physiologische und damit zusammenhängend naturwissenschaftliche Probleme gestellt.

Das ästhetische Verhalten, das reine Sehen (Hören, wenn wir von Tönen redeten), ist die Hingabe des Menschen an einen optischen

Eindruck, ohne außerhalb des Prozesses selbst liegenden Zweck. Dieser Zustand kann ungewollt eintreten und kann beabsichtigt werden.

Das ästhetische Verhalten ist nicht eine Äußerung des Intellektes, sondern ein bewußt aufrecht erhaltener, absichtlich geförderter Erregungszustand der Sinne.

Allen Einwendungen mißverständener Askese gegenüber sei das schöne Wort Vischers vorgehalten: »Niemand nenne sich gebildet, der nicht gebildete Sinne hat.« Gebildete, das heißt aber vor allen Dingen geübte Sinne. Das ästhetische Verhalten nimmt an Intensität zu in dem Maße der Aufnahmefähigkeit der Sinne und deren verfeinerten Unterscheidungsvermögens. Kultur der Sinne ist die notwendigste Vorausbedingung für das Zustandekommen des ästhetischen Verhaltens.

Das ästhetische Verhalten gipfelt im ästhetischen Urteil. Schön oder häßlich, das ist hier die Frage. Einen in die Seele gesenkten, fest normierten Begriff des Schönen können wir





LUDWIG V. HOFMANN  
»NASSE KLIPPE«



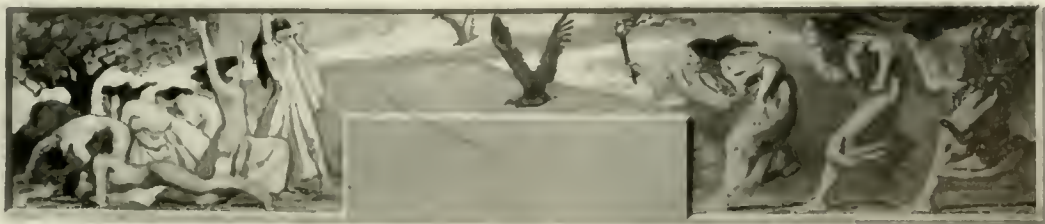


nicht anerkennen. Ebensovienig aber gilt die Gleichsetzung von zweckmäßig »sinnlich angenehm« ästhetisch schön. Allerdings sehen wir, daß das Zweckmäßige in der Regel sinnlich angenehm, das Sinnlich-Angenehme vorzüglich Objekt des ästhetischen Verhaltens wird, aber ebenso leicht, wie es möglich ist, daß das Sinnlich-Angenehme schließlich als ästhetisch-häßlich gewertet wird, ebensowenig ist es ausgeschlossen, daß ein sinnlich abstoßend wirkendes Objekt, auf das sich das ästhetische Verhalten nur mit Widerwillen konzentriert, schön befunden wird. Es gibt verborgene Schönheit. In einer Moorlache kann Schönheit entdeckt werden.

An Definitionen des Schönen mangelt es nicht. Gott ist das Schöne oder das Gesunde, die sinnlich erkannte Vollkommenheit (Wolff), die unmittelbare Erscheinung der absoluten Idee (Hegel), die Idee in der Erscheinung (Vischer), das unwandelbar Wohlgefällige (Fechner). Das Schöne ist die Form der Erscheinung, die den uns angeborenen Gesetzen unseres Empfindungslebens entspricht. Die Ordnung, dergemäß ein Ding entsteht und scheint, ist sein Gesetz. Die in ihrer reinsten, Gesetzmäßigkeit sich zeigende Idee in Erscheinung nennen wir Ideal (Lemcke). Das Schöne zeigt uns in anschaulicher Weise die drei »Gewalten des Weltbaus« — die Gesetze, die Tatsachen, die Ideale oder Werte — geeint, die unsere Erkenntnis nicht aufeinander zurückzuführen oder aus einem gemeinschaftlichen Grunde herzuleiten vermag (Lotze nach Falckenberg).

Kann man all diesen gewiß geistreichen Abstraktionen auch teilweise Geltung zusprechen, so muß doch noch entschiedener betont werden, daß eine normative Definition des Schönen überhaupt ausgeschlossen ist. Wie man nichts Absolutes über die Götter der Religionen auszusagen vermag, sondern nur die Gott als Ziel suchende psychische Äußerung analysieren kann, ebenso wenig vermag man das Schöne zu entschleiern. Der Mensch muß sich mit der Kenntnis von dem Wege begnügen, auf dem er zu dem Urteil kommt: das ist schön, das ist häßlich. Bei den Versuchen, das Schöne zu definieren, zeigt es sich, wie recht Anatole France mit seiner Skepsis hat: die Ästhetik hat keinen festen Untergrund, sie ist ein Luftschloß.

Alles Erkennen, alles Urteilen, jede rubrizierende Analyse ist für den Menschen mit einem gewissen Lustquantum verbunden. Wenn wir sagen: dies ist langweilig, so fühlen wir uns unbehaglich, aber während des Urteilens und wegen desselben empfinden wir Wohlbehagen. Diese Lust am Urteil gehört jedoch nicht mehr dem ästhetischen Verhalten an, wohl aber ist sie eine in der Regel eintretende Nebenerscheinung. Die Intensität der Urteilslust ist abhängig von unserer analysierenden Begabung und Übung: die Tiefe des ästhetischen Genusses wird bedingt durch die Leichtigkeit, mit der die einzelnen Phasen des psychischen Prozesses vor sich gehen, durch die Übung und Schärfung der Sinne als des Primären. Der Kunst zu genießen geht voran die Kunst des Sehens. ROBERT BREUER.



PROFESSOR LUDWIG V. HOFMANN WEIMAR. Entwürfe für das Foyer des Weimarer Hoftheaters.



PROFESSOR LUDWIG V. HOHMANN WEIMAR.



ENTWÜRFE FÜR DAS FOYER DES WEIMARER HOFTHEATERS.



PROFESSOR LUDWIG V. HOFMANN WEIMAR.



DEKORATIVE MALEREIEN FÜR EINE VILLA IN GRÜN WALD.



## DIE KLEINEN MITLÄUFER.

Eine Armee, die nur aus Führern bestände, ist ein Unding. Sie brauchen eine Gefolgschaft, brauchen Gemeine und Massen. Disziplin ist unerlässlich. Gefährlich und schädlich ist der Troß, der hinter der Front mitzulaufen pflegt.

Eine Stilbewegung, wie sie sich in dem modernen Kunstgewerbe herauskristallisiert hat, beruht nicht allein auf den führenden Persönlichkeiten. Ein van de Velde, Berlage, Pankok, Moser oder Hoffmann u. a. sind einzelne, sind Richtungsgeber. Hunderten und Tausenden haben sie den Weg zu weisen. Die Geschicklichkeit und Fertigkeit muß mitgehen. Nicht jedes Talent kann als Persönlichkeit agieren. Wenn die Könner original sein wollen, pflegen sie originell zu werden. Sie sind wertvoll als treue, zielbewußte Gefolgschaft, als Zwischenglieder und Anbahner einer neuen Tradition.

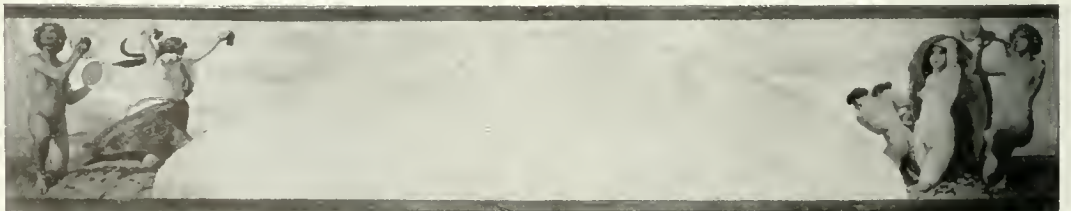
Auf ihre Qualität, nicht ihre Zahl kommt es an, denn es gibt für eine Stilbewegung nichts schlimmeres als der Troß der kleinen Mitläufer, die eine neue Mode, eine frische Absatzmöglichkeit wittern. Ihre Überzeugung ist dünn wie eine Seifenblase. Sie sind Taktiker des Erfolges, fallen stets auf die Butterseite. Ihr Schaffen ist Spekulation. Sie wollen nicht für eine Idee kämpfen, sondern von einer Bewegung getragen werden. Sie fördern nichts, diskreditieren dagegen nur zu

leicht das Ganze. Sie sind die eigentlichen Macher eines »Jugend-« oder »Sezessions-stiles«. Sie haben mit naturalistischen Motiven, dann mit geschwungenen Linien gearbeitet. Heute sind die geometrischen Formen, die wir an den Wienern oder Behrens zu schätzen verstehen, an der Reihe. Die kleinen Mitläufer haben keinen Sinn für die zwingende Logik jener Originalwerte; sie sehen nur die Außerlichkeit, nur die Quadratchen, Dreiecke und Punkte. Solche Saftlosigkeit trübt den Blick des Publikums, zwingt die Selbstschöpferischen zu einem rastlosen, unruhigen, überstürzten Weiterbilden. Diese Leutchen rauben den Führern den Atem und bieten den Gegnern einer Bewegung Angriffsflächen.

Es hat keinen Sinn, sie freundlich zu dulden, sie halb und halb in Schutz zu nehmen. Unfertige Leistungen lassen sich doch schließlich weder verteidigen noch entschuldigen. Und wozu der Mißgunst und dem Haß selbst die Waffen liefern?

Unerbittliche Kritik mag sie abstoßen. Vielleicht macht sie sie auch bescheiden, lehrt sie ihre kleine Kraft richtig nutzen und veranlaßt sie schlichte, anständige Handwerksarbeit zu leisten. Dann sind sie Gewinn.

Im anderen Falle aber müssen solche Kleingeister energisch abgeschüttelt werden. Schmarotzerische Schlingpflanzen rauben immer Mark und Bewegungsfreiheit. — PAUL WESTHEIM.



PROFESSOR LUDWIG V. HOFMANN WEIMAR. Frieze für einen Musik-Saal.



## NEUES AUS BREMEN.

Bremen war einmal eine Kunststadt, zwar nicht von weithinwirkendem Einfluß, nicht das Herz eines ausgedehnten Kulturgebiets, sondern ganz für sich, eng umgrenzt und nur seinen eigenen Aufgaben zugewandt. Das ist lange her. Es war um das Jahr 1600 als unter den zahlreichen Bildschnitzern das Mobiliar des Bürgerhauses und die Ausstattung von Rathaus und Kirchen jenen phantasievoll üppigen Schnörkelstil entfaltete, in dem Ornament, Figuren, Säulen und Gesimse zu einer fast sinnverwirrend reichen Pracht vereinigt den Ausdruck stärkster Lebensfreude als die künstlerische Gesinnung der damaligen reichen und wohllebigen Hansastadt ausmachten. Den Schnitzern folgten die Steinmetze. An den Aushuchten und Giebeln der Bürgerhäuser und am prächtigsten dann bei Lüder von Bentheims Rathaus haben sie in gehäufter Fröhlichkeit ein ausgelassenes plastisches Leben entfaltet, das gar nicht stimmen will zu der »Steifheit«, die dem Bremer des 19. Jahrhunderts tatsächlich eine Zeitlang zur Natur geworden ist. — Von diesem alten Bremer Geist war nichts mehr übrig geblieben als die fremdartig in der puritanisch strengen Ordnung, der sauberen Nüchternheit der Straßen und Häuser stehenden paar Bauwerke der Renaissance. In einem ungestörten Dornröschenschlaf ging die Stadt an der äußersten Peripherie des Reiches abgeschieden und auf sich angewiesen in die Neuzeit hinüber. Kunst war ihr keine Lebensnotwendigkeit mehr. Nur daß der starke englische Einfluß vor einem Jahrhundert einen Zug zu Gediegenheit, anspruchsloser Solidität, gutem Material und sauberer

CARL WEIDEMEYER 4



ARCHITEKT HUGO WAGNER BREMEN.

Sparkassen-Gebäude in Delmenhorst.

Arbeit in den wohlhabenden Bürgerkreisen wach hielt, der vielleicht von Natur dem Bremer als Wesenszug am meisten anhaftet.

Anders als sonst im Reich bildete sich darum auch in dieser für sich lebenden Stadt die moderne Wohnsitte aus, als um 1820 etwa das neue Leben sachte begann, die Festungswälle zu Anlagen, die Tore zu unkriegerrischen Wachgebäuden umgestaltet wurden, und als vor den Toren die ersten Wohnhäuser der Vorstädte entstanden. Daß es Eigenhäuser sein mußten, nicht Mietwohnungen, war selbstverständlich. Bescheiden in den Raumanforderungen, schlicht bürgerlich in der Aufmachung, in einen Garten gebettet,

wenn er auch nur sehr klein sein konnte, so war das Dreifensterhaus mit ausgebautem Souterrain für Küche und Wirtschaft, im Erdgeschoß die Wohnräume, darüber die Schlafzimmern, der gegebene Bautypus für die seit 1860 immer schneller anwachsenden Vorstädte. Denn nicht nur der Luxus des Reichen, sondern auch die bescheidene Wohlhabenheit des Bürgers genügte, um ein solches eigenes Haus zu bewohnen. Das schafft gute Vorbedingungen für gesunde moderne Architektur. Noch heute ist das Eigenhaus die hauptsächlichliche Wohnform für Bremen und damit ist für architektonische und namentlich auch für kunstgewerbliche Auf-





ARCHITEKT HUGO WAGNER BREMEN.

gaben der denkbar beste Grund gegeben. — Während in den Straßen der Altstadt und in den Geschäftsvierteln der Vorstädte leider gerade so wie in den meisten andern deutschen Städten die Mehrzahl der Bauaufgaben dem Bauunternehmertum zufällt, so daß begreiflicherweise auf eine gute wenigstens zehn schlechte Fassaden kommen, hat an den Wohnhausaufgaben, den reichen wie den einfachen, die Schar der jungen Bremer Architekten ein dankbares Feld zur modernen Weiterbildung des alten überlieferten Typus. Und was bei den Aufgaben des Miethauses unmöglich oder doch nur in den seltensten

Fällen denkbar ist, das wird beim Eigenhause fast zur Regel, daß nicht nur das äußere Gehäus, sondern auch die Innenräume, oder wenigstens einige unter ihnen von der Hand des Architekten ausgebildet werden.

An diesen Aufgaben ist im letzten Jahrzehnt in Bremen eine ansehnliche Schar von tüchtigen Kräften herangewachsen, von deren Arbeit vieles schon über die lokalen Grenzen hinaus Beachtung gefunden hat. Eine Übersicht über einige der neuesten Leistungen, Architekturen und Innenräume, die in den Jahren 1907 und 1908 entstanden, soll hier mitgeteilt werden.



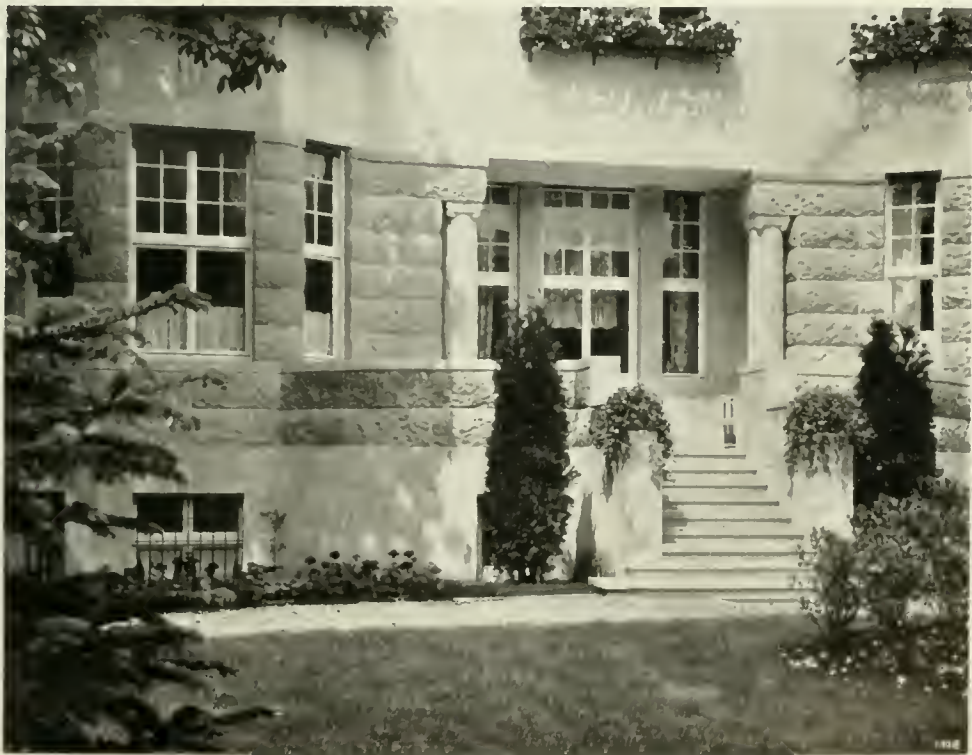
ARCHITEKT HUGO WAGNER BREMEN.

GRUPPE VON DREI WOHNHÄUSERN IN BREMEN.



ARCHITEKT CARL EGG & ED. RUNGE BREMEN.

HAUS STRAUCH - BREMEN.



HAUS STRAUCH BREMEN.



R. A. SCHRÖDER & D. LULEY—BREMEN.  
HAUS HEYE, BENTHEIM-STRASSE.



CARL EEG & ED. RUNGE BREMEN.  
WINTER-GARTEN IM HAUSE LEO BÜRMANN.



ARCHITEKT JANSEN & MEEUssen BREMEN.

Haus Subren Bremen.

Eine der markantesten Erscheinungen unter den heutigen Architekten Bremens ist Hugo Wagner. Eine Begabung etwa wie die Geßners, hat er das Glück gehabt, sein eigentliches Feld, den schlichten ländlichen und vorstädtischen Wohnhausbau, zu guter Zeit zu finden. Man merkt ihm die Neigung zum konstruktiven Wesen des Mittelalters, die Abneigung gegen alles Phantastische, gegen Üppigkeit und dekorative Spielerei deutlich an. Seine Tätigkeit für die Wiederbelebung einer bodenwüchsigen ländlichen Bauweise in Niedersachsen ist charakteristisch für die Ziele seiner Kunst. Wirtschaftliche und künstlerische Überlegungen gehen bei ihm Hand in Hand und machen ihn geeignet zu den großen sozialen Bauaufgaben, die in der Gartenstadtbewegung, in der Idee zur Anlage von Arbeiterdörfern und Beamtenwohnvierteln liegen. Solche große Aufgaben hat er in dem Industriedorf Eimswarden an der unteren Weser, in dem Wohnviertel für die Arbeiter und Beamten des neuen Rangierbahnhofs in Seelze bei Hannover be-

reits zur Ausführung gebracht; und in den Orten und Kleinstädten des Bremen benachbarten Gebietes stehen Schulgebäude, Kreishäuser, Sparkassen und andere öffentliche Gebäude, in denen er mit sparsamer Enthaltbarkeit mit guten Verhältnissen, starker Materialwirkung und in leiser Anlehnung an die Gruppierung und Dachanordnung alter Vorbilder einfache mustergiltige Bauten geschaffen hat. Eine der interessantesten Lösungen des Einfamilienhauses in seiner Gruppierung zum harmonischen Straßenbild gibt das eigene Wohnhaus Wagners mit seinen Nachbargebäuden wieder.

Eine zartere, poetischere Natur ist Carl Egg, der mit E. Runge zusammen gerade im Ausbau des vornehmen Bürgerhauses in Bremen eine Menge dankbarer Aufgaben gefunden hat. Er fing an mit einer ausgesprochenen Liebe zu den stillen vornehmen Formen des Empire. Die kühle Zurückhaltung in den Fassaden der Zeit um 1800 mit ihren einladenden unverzückelten



ARCHITEKT CARL EEG BREMEN.  
HAUPTTEINGANG AM HAUSE FELSING BREMEN.



JANSEN & MEEUSSEN BREMEN.

Diele im Hause Suhren.  
Ausführung: Heinrich Bremer—Bremen.

Treppen, den großen lichten Fenstern, der wohlgeordneten Aufteilung in regelmäßige Achsen, der sparsamen, knappen Bildung von Gesimsen und Schmuckformen, das war seine Schule. Die Zahl seiner an der Straße liegenden Architekturen ist nicht groß. Dafür hat er in der Ausstattung des Lloyd dampfers Kronprinzessin Cecilie und in vielen Raumkunstaufgaben in Bremischen Wohnhäusern als Kunstgewerbler etwa von der Gesinnung Bruno Pauls Glänzendes geschaffen. Eeg ist kein hastig arbeitender Künstler; er läßt alles mit Bedacht ausreifen, schleift und bessert in stiller in sich gekehrter Arbeit, um sich selbst genug zu tun. Er hat poetisch reizvolle Bücherzeichen etwa von der Art Heinrich Vogeler gezeichnet, sich in der Radierung versucht und beweist in seinen architektonischen Zierformen, daß er ein Ornamentist von reicher Phantasie ist, nie verlegen um eigene Einfälle, aber um so kritischer und sparsamer in ihrer Anwendung. Neigung und Begabung führen ihn zu den intimeren Aufgaben der

Architektur. Ein Grabmal, eine Gartenbank, eine Laube, die Aufgaben der Innenarchitektur liebt er zum mindesten ebenso, wie das Bauen und Gestalten im Großen.

Die Villa Strauch, deren landschaftlich reizvolle Situation er so gut auszunutzen versteht, durch die Treppen, die Haus und Garten verbinden, und in deren Erdgeschoß er die Diele und drei Haupträume in seiner architektonisch strengen Raumbildung ausgestalten konnte, ist darin sein einheitlichstes Werk. Im Hause Leo Biermann hat er den geräumigen, um einige Stufen vertieften, achteckig ausgebauten Wintergarten, und einen köstlichen Baderaum mit Marmorwänden und Bronzetür ausgeführt; und als wertvollste Arbeit ein Schlafzimmer entworfen, dessen Wirkung von dem hohen Getäfel hellen Ahornholzes mit Elfenbeineinlagen und eingefügten wertvollen Farbendruckten altjapanischer Kunst bedingt wird. Aus dem Hause Fritz Biermann endlich zeigen die Bilder einen Salon, der 1908 vollendet, trotz des kostbaren Materials





JANSEN & MEEUSSEN BREMEN.  
DIELE IM HAUSE SUHREN.



JANSEN & MEEUSSSEN BREMEN.

Wohn-Ecke in der Diele des Hauses Suhren.

Ausführung: Heinrich Bremer Bremen.

von Marmor und Holzwerk ohne alle Aufdringlichkeit zu vornehmer Ruhe durchgebildet wurde. In fast allen diesen Arbeiten lag die Ausführung in den Händen der Bremer Filiale der Vereinigten Werkstätten, deren technisch meisterhafte Holzbearbeitung nicht wenig zu der Schönheit des Ganzen beiträgt. Und in den Stickereien von E. Hormann für Decken und Vorhänge, in den gelegentlichen, vorsichtig eingefügten Glasmalereien G. Rohdes findet diese Raumkunst der Architekten Eeg und Runge eine feine artverwandte Ergänzung ihres Ausdrucks.

Wie neben solchen Villenbauten, wie dem Hause Strauch, das typische Bremer Wohnhaus von normaler Größe und in geschlossener Bauweise in ausgesprochen norddeutscher Auffassung sich ausbilden läßt, das zeigt Rudolf Alexander Schröder in einer schlankfenstrigen Fassade von der kühlen Abgeschlossenheit, den zierlichen Details und der eignen Materialwirkung, wie man sie ähnlich im Haag oder an den vornehmen

Grachten Amsterdams zu sehen Gelegenheit hat. — Eine dankbare Aufgabe, Haus und Wohnräume von einem Guß zu schaffen, war den Architekten Jansen und Meeussen das Haus Suhren. An hervorragender Lage an der bekannten Weserpromenade des Osterdeichs liegt das villenartige, stattliche Gebäude. Ein Marmorvestibul, eine Diele mit behäbiger reicher Treppe und wohllich ausgebildeten Ecken, und um die Diele gruppiert vier Wohnräume von keineswegs überladener, aber gediegener Ausstattung. Die Raumbildung ist lebendig und voll Abwechslung, die Möbelformen tragen jene wohltuende indifferente Ruhe zur Schau, die nicht Stil beansprucht, nicht Kunst sein will.

Was vor zehn Jahren eine begeistert begrüßte, kühne Neuerung war, das ist in den Händen vieler heute schon zu einem Typus geworden, der vom modernen Wohnraum, der Stuhlform, dem Möbel in seinem Verhältnis zur Wand eine ganz bestimmte Signatur verlangt. — Eine der hervorragendsten künstlerischen



JANSEN & MEIUSSEN BREMEN.

Speise-Zimmer im Hause Suhren.  
Ausführung: Heinrich Bremer Bremen.

Kräfte, über die das heutige Bremen verfügt, ist der Glasmaler Georg K. Rohde. \* Die Zeit, da man die bunte Pracht der Glasmalerei um ihrer selbst willen liebte, ist vorüber. Der Raumgedanke der Gegenwart verlangt gebieterisch — und mit Recht — daß sich das Fenster einordne in den gesamten Sinn von Wand und Decke; und in diesem Zusammenwirken fügt sich das farbenprunkende, meist sehr anspruchsvolle Glasgemälde der Zeit, wie es um 1890 üblich war, schlechterdings nicht mehr. Seine Anwendung verlangt heute viel mehr taktvolle Vorsicht, seine Farben, sein Material, seine Linien müssen sehr viel stärker aus dem gesamten Organismus der Wand, ihrer Gliederung und Farbenhaltung entwickelt werden. Und dafür gerade hat Rohde eine sichere Begabung an den Tag gelegt. Die als Darstellung der fünf Sinne gedachten Putten, von denen wir drei hier wiedergeben, sind als farbige Mittelpunkte in die farblosen Scheiben der hohen

Sprossenfenster eingefügt, die vom Speisezimmer des Hauses Strauch nach dem Garten führen. Für die Ratskellerfenster, das aus nächster Nähe und mit Muße betrachtet zu werden bestimmt ist, hat der Künstler lustige alte und neue Motive bald farblich satt, bald nur wie eine vergilbte Handzeichnung wirkend und wie zufällig zwischen die alten Scheiben gesetzt zu einem sehr amüsanten Bilderbogen vereinigt. Sein größter Vorzug — ein Vorzug, der sich freilich aus den Abbildungen kaum erkennen läßt — ist die sparsame und höchst wirkungsvolle Auswahl und Ausnutzung des Materials: mit ganz wenigen Farbtönen doch reiche Wirkungen zu erzielen, die Schönheit und Leuchtkraft des Farbenglases ganz herauszuholen und die festen großen Linien der Bleikonturen in ihrer dekorativen Wirkung zu beherrschen, das ist das Wesentliche dieses vornehmen Materialstils.

Als Graphiker und Zeichner von streng aufgebauten wohldisziplinierten Arbeiten des

Buchschmucks hat sich Carl Weidemeyer seit einigen Jahren bekannt gemacht. Aus seiner Verbindung mit den Vereinigten Werkstätten für Kunst im Handwerk stammen die zahlreichen in der Bewegung groß aufgefaßten und originell beobachteten Spielzeugfiguren und die Möbel und Spielhäuschen für Kinderstuben. So wie seine sollen auch die Arbeiten

des Garten-Architekten Fr. Gildemeister Proben von der Art geben, wie im heutigen Bremen gerade auf dem Gebiete der Alltagskunst Kräfte am Werke sind und Wege eingeschlagen werden, die wohl geeignet sind, die einst so stille alte Hansestadt wieder zu einer Blüte der Kunst zu machen, wie sie es ehemals war.

DR. CARL SCHAEFER.



JANSEN & MEEUSSSEN BREMEN.

Salon im Hause Suhren.  
Ausführung: Heinrich Bremer—Bremen.

## STIL-BREVIER.

Der Maler strebt nach einer möglichst intensiven Illusionierung des Raumes, der aber die einzelnen Objekte, hierzu gehört auch die Luft mit ihren Trübungen, nicht in sich aufnehmen, sondern sich durch dieselben bilden und aus den feinsten Reflexeffekten der einzelnen Gegenstände aufeinander organisch entwickeln, aufbauen soll. Im Hirnbild des Malers ist das Räumliche mit dem Körperlichen durch das Medium von Luft und Licht völlig verschmolzen, die Fixation auf der Leinwand soll beim Beschauer zum gleichen Resultat führen.

Es ist stillos, wenn ein Maler den Aufgaben aus dem Wege geht, die zu lösen seine Technik (Öl, Fresko, Gouache, Aquarell, Pastell) in besonderem Maße berufen ist; es ist aber nicht weniger stillos, wenn der Zeichner, der nur den spröden Stift oder — um mit Klinger zu reden — den Griffel handhabt, Probleme der Malerei zu verwirklichen anstrebt,

es sei denn, er tande einen völlig neuen Weg. — Die Zeichnung sieht mehr durch die Lupe, das Gerippe der Dinge erfaßend, das Gemälde sucht den Oberflächenchein, wie ihn das schweifende Auge empfindet.

Gegenüber der malerischen Synthese von reflektierten (formvermittelnden und daherflutenden (einenden) Lichtwellen ist die Zeichnung eine mehr den peripheren Umriß und den inneren konstruktiven Zusammenhang suchende Analyse. In diesem Sinne, weil sie mehr die Dinge selbst, als deren Schein ergreift, eignet sich die Zeichnung, die Griffelkunst, besser als die Malerei zur Festhaltung von Vorgängen, zur Illustration. Dem Maler kann es ziemlich gleichgültig sein, ob er einen Helm oder einen Blechtopf malt, eine Madonna oder eine Cocotte, er sucht Lichteffekte; den Zeichner darf in erheblichem Maße der Inhalt interessieren, er darf erzählen, ernst und



JANSEN & MEEUSSEN BREMEN.

Kaminplatz im Salon des Hauses Subren.



NATUR AHORN  
MIT ELFENBEIN-  
EINLAGEN,  
BESCHLÄGE  
SILBER MIT  
ELFENBEIN,  
JAPANISCHE  
HOLZSCHNITTE,  
MÖBEL-BEZÜGE  
GRAU SEIDE.



ARCHITEKTEN CARL EEG & ED. RUNGE. SCHLAF-ZIMMER IM HAUSE LEO BIERMANN—BREMEN.  
Ausführung: Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk—Bremen.





CARL EEG BREMEN.

Speise-Zimmer im Hause Strauch Bremen.

heiter predigen, Witze und Possen reißen. — Es leuchtet ein, daß ein kleiner Naturausschnitt, etwa eine aus wenigen Bäumen bestehende Landschaft oder ein Kornfeld, einige Früchte oder Blumen, ein Interieur, ein Tier oder ein einzelner Mensch leichter zu übersehen und künstlerisch zu erobern sind, als dies ein ganzes Schlachtfeld mit den nötigen Requisiten von den Achselklappen bis zu den Führern gestattet.

Ein Schlachtenbild soll kein strategisches Hilfsmittel sein; die daherstürzenden Kolonnen können als rhythmisch bewegte Linien, die bunten Röcke als Elemente einer großen Farbensymphonie, Rauch, Staub und die vielfachen Blitzlichter und metallischen Reflexe als einigende Medien empfunden werden. Otto von Faber du Faur verhält sich zu Rocholl, Röchling, Eichstaedt und werten Kollegen wie ein Gemälde zu einem Ruppiner Bilderbogen. Dabei darf man noch nicht an Rubens »Sieg Heinrichs IV.« in den Uffizien denken.

Alles, was Lichtwellen derartig reflektiert, daß der Augensinn erregt wird, kann von der Malerei dargestellt werden; für die freie Rundplastik hat nur das Interesse, was eine feste, stabile, allseitig von der Umgebung getrennte,

in sich geschlossene Form besitzt. Luft, Wolken und Wellen können nicht Objekt plastischer Darstellung werden.

An dem Körper der höheren Tiere zeigt sich zum ersten Mal klare und übersichtliche, in sich lebende Schönheit, offenbaren sich aus der Umwelt gesonderte, frei stehende, sich bewegende Massen von einer gewissen Stetigkeit und in sich gegründeter Harmonie. Bei den meisten Tieren hemmt jedoch das Haarkleid beträchtlich am Genießen der eigentlichen Form. Erst beim Menschen kann das Auge ungehindert die körperlichen Gebilde abtasten — wie sie weich und wohlgerundet ineinanderlaufen, sich hebend und senkend, proportioniert sich bedingend, auseinander erwachsend, sich zu einer Einheit schließen. Der nackte Mensch ist im vollen Sinne Objekt der freien Rundplastik.

Was für das Bild der Rahmen, ist für die freie Rundplastik der Sockel, die Trennung von der Umgebung, eine Aussonderung aus der natürlichen Welt. Der Maler macht sich wegen des Rahmens gewöhnlich wenig Kopfzerbrechen, noch seltener fertigt er ihn selber. Einige Holzleisten in einer Farbe, die den Tonwert des Bildes hebt oder kontrastiert, ihn nicht etwa herabstimmt oder gar tötet, sind



in der Regel das Beste; dieselbe Aufgabe hat der Sockel zu erfüllen, er soll nicht nur trennen, er soll zu dem Werk hinleiten, ein vorgeschlagener Akkord.

Jede Formvorstellung setzt sich aus zahlreichen einzelnen Gesichtsbildern zusammen; diese einzelnen Gesichtsbilder werden für ein und dasselbe Objekt bei verschiedenen Beschauern sehr verschieden sein. Als Folge davon müssen die Formvorstellungen der einzelnen Subjekte voneinander abweichen, für ein und dasselbe Objekt wird das gleiche Objekt unter verschiedenen Bedingungen verschiedene Gesichtsbilder, mithin verschiedene Formvorstellungen geben. Von einem Menschen, den man nur des Nachts gesehen, wird man eine Formvorstellung haben, die von der, die man des Tages gewönne, völlig abweicht; grelle Sonne läßt einen Teil der Form für das Auge, mithin für die Vorstellung, verdunsten. Wiederum: eine getriebene zerstörte Form (Trubetzkoi, Droschke im Schnee) kann in sich durchaus geschlossen sein. Es soll doch nicht

die Form gegeben werden wie sie ist. Man wäre ja der Gipsabguß Ideal, sondern die Vorstellung, die der Beschauer von der Form bekommt, wenn er sie aus ihrer Umgebung isoliert. Dabei kann in die Vorstellung immer nur das eingehen, was eben von der Form auch tatsächlich zu sehen ist. Die materielle Form selbst existiert für das Auge auch für das tastende Auge nicht. Der Maler braucht die Form zur Konstruktion des Raumes, den Plastiker interessiert die Form, inwieweit sie den Raum verdrängt; beide Künstler bilden nicht, was sie wissen, sondern was sie empfinden.

Lebhafte Bewegungen, Körper im Moment des Fallens, fliegende Vögel und Engel, für die Rundplastik nicht oder nur unter Auslösung peinlicher Nebeneindrücke darstellbare Dinge, sind dem Relief zugänglich. Die Gruppe der Rundplastik kommt ohne Hintergrund leicht in die Gefahr, auseinander zu fallen; das Relief gewährt ihr unbeschränkte Gliederung und Häufung der Figuren, in der Breitenentwicklung frei nebeneinander stehend, von



CARL EGG & ED. RUNGE - BREMEN.

Küche im Hause Strauch.



JANSEN & MEEUSSEN BREMEN.

Fremden-Zimmer im Hause Suhren.

vorn nach dem Hintergrund zulaufend, sich gegenseitig mehr oder weniger verdeckend. Auch andere der Vollplastik fremde Objekte, Bäume, Häuser und Wolken, einzelne Blätter, Girlanden, geometrische Ornamente, darf das Relief festhalten; niemals aber können die einzelnen Dinge bildmäßig zu einer Einheit verschmelzen, das verbindende Medium der Luft, des Schattens und der Reflexe ist auch reliefmäßig nicht darstellbar. Es ist auch nicht besonders stilrichtig, wenn einzelne Körperteile, Extremitäten, über die ideell vorgelagerte, einst in der Angriffsseite der Platte existente Fläche hinausragen, das gibt leicht den Eindruck des Hineingeschraubten, Angeklebten. Im übrigen werden dem Relief in gleicher Weise wie der Rundplastik von dem zur Verwendung kommenden Material Grenzen gezogen.

Der absolute Naturalismus ist aus physiologisch-psychologischen Gründen unmöglich. Zwischen Natur und Werk steht stets der Mensch als Medium. Selbst zwei mit mathematischer Korrektheit für wissenschaftliche Zwecke hergestellte Zeichnungen desselben Naturobjektes haben wenn auch noch so minimale Abweichungen aufzuweisen; diese wachsen

mit der Gliederung des Gegenstandes. Von einer Mauer wird man eher übereinstimmende Bilder finden als von einem gotischen Dom. Schaltet die Hemmung und Beeinflussung eines bestimmten äußeren Zweckes aus, so kommt ganz von selbst, sogar bei fanatischen Dogmatikern des Naturalismus, die Individualität im Sehen und Formen zur vollen Geltung.

Eine Abweichung vom menschlichen Körper tut dem Kunstwerk keinen Abbruch (Volkmann). »Ich komponiere genau so sehr, wie irgend ein anderer, man merks nur nicht so«, sagt Liebermann, und ein andermal: »Mit der Richtung eines einzigen Pferdebeines steht und fällt mein ganzes Werk«. — Da nicht anzunehmen ist, daß das Modellpferd sein Bein just in die erforderliche Stellung bringen wird, so muß der Künstler nach vorher gefaßtem Plane arrangieren. Hierzu bedarf es vor allem einer unbedingt klaren Vorstellung dessen, was er will, und dann — man soll's nicht merken.

Die Bewegungsgrenze, die sich der Künstler für sein Schalten und Walten mit Natureindrücken zieht, ist überaus variabel. Feuerbach sieht in dem Modell die Seele des Künstlers. Böcklin will, daß man sich unabhängig mache

von dem Naturbild. Er rät, neben eine gemalte Rose keine wirkliche zu halten, die Natur töte die Kunst. Der Neoimpressionist Curt Herrmann hat umgekehrt seine Freude daran, zu sehen, wie die brillanten Farbwerte seiner Bilder den metallischen Glanz darüber hingeführter Paradiesvögel und Papageien erblassen lassen. Monet fühlt sich an den Wechsel des Lichtes und die dadurch bedingten Tonveränderungen so gebunden, daß er oft nur während einer Viertelstunde an einer Tafel arbeitet, dann eine andere zur Hand nimmt, die inzwischen gewordene Stimmung festzuhalten; so täglich. Böcklin lacht über die Militärmaler, die verpflichtet seien, die Farben so zu geben, wie sie sich in der Natur, der Uniform finden, statt nach den Bedürfnissen des Bildes, zusammengehörige Farben weit auseinander, hart gegen weich, dunkel gegen hell. Der große Schweizer fragt nicht danach, ob die Farbe des Bildes auch genau mit der Natur übereinstimme, sondern: »Warum steht die Farbe da, gerade die Farbe

und in der und der Menge? Welchen Fakt bildet sie in dem schweren Rechenexempel, welches man — im Sinne des Lehrsatzes, mit dem man malt, also aller Farbe — ein Bild nennt. Wie kommt sie zur Geltung oder wie hilft sie ändern zu werden? Kurz, was leistet sie? (Böcklin, *Malerei*.) Sie stellt sich der eine, seine Vorstellungen an dem Maßstabe der Natur möglich zu machen, der andere verlaßt skrupellos den Maßstab, wenn es seinen Absichten nicht entspricht, selbst bewußt Fehler«, sofern dadurch die Wirkung erhöht wird; wiederum ein anderer, abgesehen von dem Äußeren in das Innere der Natur, pietätvoll das Bild suchend, das ihm die Natur des Objektes unter der materiellen Hülle zu ruhnen scheint, er bessert die Mängel des Vorbildes; ein vierter schließlich sucht hier und da, aus dem Gefundenen ein Typus formend. Von Tizian sagt Borekhardt: »Der göttliche Zug in ihm besteht darin, daß er den Dingen und Menschen diejenige Harmonie des Daseins anfühlt, welche in ihnen nach Anlage ihres



JANSEN & MEEUSSEN BREMEN.

Rauch-Zimmer im Hause Suhren.  
Ausführung: Heinr. Bremer - Bremen.



CARL EEG & ED. RUNGE BREMEN.

Direktions-Zimmer der Linoleumwerke »Ankermarke« Delmenhorst.

Wesens sein sollte oder noch getrübt und unkenntlich in ihnen lebt; was in der Wirklichkeit zerfallen, zerstreut, bedingt ist, das stellt er als ganz glücklich und frei dar«. Meunier schildert selbst seine Arbeitsweise: »Durch jahrelanges Beobachten und vieles Zeichnen ist es mir gelungen, einen Typus zu finden. Ich gebe ein typisches Bild der Klasse und nicht das isolierte Bild dieses oder jenes Arbeiters«.

So klingt uns denn, von welcher Seite wir auch immer an die Frage nach dem Künstlerischen in der Kunst herantreten, verschieden formuliert, stets dieselbe Antwort: Ich, der Künstler, bin das Künstlerische, die Kunst an sich, le style c'est l'homme. Mehr vielleicht als jede andere ist die Geschichte der Künste (auch die der redenden) eine Geschichte von Persönlichkeiten. Nicht in dem Sinne, daß uns die Profanhistorie der einzelnen Individuen besonders interessiere. Das gesamte Vorstellungs- und Empfindungsleben in seinen konzentriertesten Momenten, wenn es sich mit Elementargewalt zu festen Gebilden umsetzt,

wenn die Seele, der Extrakt aller physisch-psychischen Phänomene eines Menschen Gestalt gewinnt — das ist es, was aus klaren und ehrlichen Dokumenten je in der Sprache der Zeit und des Volkes zu uns spricht. Das ist es, was uns so mächtig an das Herz greift, oft über Jahrhunderte hinweg, oft aus der Zukunft heraus: was wir in besonders glücklichen Stunden, — wenn wir den Dingen auf den Grund zu sehen glaubten, wenn uns ein völlig Neues aus Altgewohntem entgegensprang, wenn süße, weiche Harmonien durch oft erlittene Mißklänge tönend — wie eine leider nur zu rasch vorüberhuschende Offenbarung erlebten. Hier im Kunstwerk zeigt uns ein größerer als wir in voller Realität unserer geheimsten und zartesten Träume, unsere gewaltigsten Phantasien, die subtilsten Reizungen unserer Sinne und die klarste Sprache unseres Herzens. — Nur wenn wir dem Künstler irgendwie verwandt, können wir ihn verstehen, nur wenn er wirklich die Erfüllung unserer ringenden Sehnsucht, werden wir uns ihm beugen.





PROFESSOR  
BRUNO PAUL  
BERLIN.

ESS-ZIMMER IM  
HAUSE DES HERRN  
LLOYD-DIREKTORS  
PETZET IN BREMEN.

PROFESSOR  
BRUNO PAUL  
BERLIN.



ESS-ZIMMER IM  
HAUSE DES HERRN  
LLOYD-DIREKTORS  
PETZET IN BREMEN.







CARL EEG &amp; ED. RUNGE BREMEN.

Direktions-Zimmer.  
Fußboden und Wand mit Linoleum bezw. Linkrusta Ankermarkes belegt.

Um ein festes Kriterium für das Künstlerische zu bekommen, lassen wir aus der Erinnerung das Naturbild des dargestellten Gegenstandes wach werden. Bei einem Bildnis taucht, sofern uns der Porträtierte bekannt, die von dem Lebenden gewonnene Vorstellung in das Bewußtsein; bei einer noch nicht gesehenen Landschaft kombinieren wir aus den Gedächtniseindrücken einzelner Bestandteile — Bäumen, Häusern, Bächen — eine Vorstellung der Natur; ebenso verfahren wir bei Historienbildern, so romantisch sie auch immer seien, stets können wir ihren Elementen komparative, aufgespeicherte Natureindrücke präsent werden lassen. So entstehen in uns zwei Vorstellungsreihen, »die eine, die sich auf die dargestellte Natur, die andere, die sich auf den darstellenden Künstler — die Darstellung — bezieht« (Lange). Wenn wir nun zwischen diesen beiden Vorstellungsreihen hin- und herpendeln, so empfinden wir immer deutlicher das, was in dem Betrachteten anders ist als in unserem Hirnbild, wir sehen das Plus, wodurch sich das Werk erhebt, wir verstehen

die Absicht, die hier mit den auch uns gehörenden Bausteinen geschaltet hat, wir erfassen des Künstlers Ziel und Weg, — wir genießen in vollstem Maße das Künstlerische. Dieserart vermehrt sich das ästhetische Verhalten gegenüber dem Kunstwerk, das sich zunächst von dem gegenüber der Natur, abgesehen von der Intensität, durch nichts unterscheidet, einmal um das Bewußtsein der vorliegenden Täuschung, dann um das Erkennen einer hinzugekommenen, in sich geschlossenen Größe, eines Stückes menschlicher Seele. — Des weiteren gewährt das Kunstwerk noch einige feinere Spezialgenüsse dem, der den Mitteln nachspürt, die der Künstler zur Anwendung gebracht, dem, der sich die Entstehung im einzelnen vergegenwärtigt, alle Überlegungen, technischen Schwierigkeiten und deren Lösungen aufdeckt. Der Blick in eine Geisteswerkstatt ist außerordentlich befriedigend; wir haben Freude am Können unserer Mitmenschen, wir fühlen uns in unserer eigenen Zuversicht und Fähigkeit geklärt und gestärkt.

ROBERT BREUER.



GEORG K. ROHDE · BREMEN.

Glas-Gemälde im Treppenhaus des Hauses Suhren.

## DIE GLASMALEREI ALS ARCHITEKTUR-GLIED.

Die Glasmalerei, die sich in den Reißbrettmustern einer falsch verstandenen Renaissanceornamentik zu erschöpfen drohte, hat in den letzten Jahren eine erfrischende Belebung erfahren. Vom Publikum begehrt, vom Architekten begünstigt, konnten zahlreiche Glasmalereien entstehen, gegen die nur der Einwand zu erheben wäre, daß sie sich der Architektur in den meisten Fällen nicht oder kaum einordnen. Sie bleiben Fremdkörper, fallen aufdringlich aus der Fassade heraus, zerstören die tektonische Geschlossenheit des Innenraums, bleiben mit einem Wort Fremdkörper, wo sie mit dem Gesamtorganismus zu einer Einheit verachsen sollten.

An sich betrachtet, sind sie oft nicht schlecht. Bewährte Künstler haben Entwürfe gefertigt, bedeutende und erfahrene Anstalten bürgen für die vorzügliche Ausführung. Allerdings wird nicht bedacht, daß ein Glasbild an sich gar nichts bedeutet. Es erhält erst Wert und Leben durch die Eingliederung in das Bau-

werk. Vorher fristet es ein platonisches Dasein. Ein Entwurf mag noch so wertvoll sein — an der unrechten Stelle unpassend verwendet, muß er als Barbarei wirken. Der so oft ausgesprochene Gedanke, das Glasfenster sei eine Flächendekoration, ist falsch, zum mindesten banal. Das Glasfenster ist Architekturglied, seine Flächengestaltung unterliegt somit einer inneren Notwendigkeit, die in der formalen Logik des Bauwerkes wurzelt. Die gotischen Glasmalereien, die vor allem als unbedingt vorbildlich gelten können, sind in ihrer formalen Durchbildung unverkennbar aus der Architektur heraus entstanden. In der Einordnung und Stilisierung der dargestellten Figuren, in dem ornamentalen Zweck des Zierwerkes scheinen licht und lebenssatt die Gestaltungsenergien der steinernen Umrahmung weiterzufluten. Der Dom zu Augsburg, St. Kunibert in Köln bieten solche Erkenntnisse. Nicht die Verwendung der menschlichen Figur, ihre monumentale Einfügung in die gegebenen Raumverhältnisse, ist ausschlag-

GEORG  
K. ROHDE



GLAS-GEMÄLDE IM ECHO-SAAL DES BREMER RATSCELLERS.



GEORG K. ROHDE  
BREMEN.

GLASMALEREIEN.



GLASMALEREIEN.

ENTWORFEN UND  
AUSGEFÜHRT VON  
G. K. ROHDE—BREMEN.



JANSEN & MEEUSSEN - BREMEN.

Familiengrab auf dem Riensberger Friedhof.

gebend. Schon vor nunmehr 25 Jahren hat H. Kolb darauf hingewiesen: »Nirgends drängt sich die Absicht auf, daß eine plastische Wirkung erzielt werden wollte. Die Figuren sind dekorativ gehalten . . . Die Farben zeigen eine gleichmäßige harmonische Verteilung und die Gesamtwirkung ist kein Hervordrängen,

kein Sichgeltendmachen der Malerei, sondern ein ruhiges, farbenreiches, der Architektur sich unterordnendes Abschließen der Lichtöffnungen.«

Die naturalistischen Gestaltungen, die in dem letzten Jahrzehnt besonders üppig gedeihen konnten, sind eigentlich undiskutierbar. Sie



KARL FEG. &  
ED. KUNGE  
BERLIN.

GRABMAL AUF  
DEM RIENSBERGER  
FRIEDHOF.

werden nur als Zeichnererfindungen zu bewerten oder vielmehr zu bedauern sein. Was als Buchdeckel oder Buchillustration vielleicht anständig gewesen wäre, hat noch lange keine Existenzberechtigung als Glasmalerei. Solche Erzeugnisse sind im Grunde genommen doch nur Beweisstücke für die Urteilslosigkeit, mit der heute viele — Künstler wie Gewerbetreibende — arbeiten. Und was ist uns da alles vorgeführt worden? Minutiös durchgeführte Landschaften, Frauenköpfe mit lang wallendem Haar, Genrebilder in einem mißverstandenen Plakatstil, nackte Menschenleiber mit Bleikonturen und Bleiakzenten, oder was sonst an papiernem Zauber erdenkbar gewesen.

Dieser Dinge scheinen nachgerade die

Verfertiger selbst anzufangen satt zu werden. Der Wille zum Stil ist erwacht und macht sich auch hier geltend. Einzelne der gutgeleiteten Kunstgewerbeschulen wirken in dieser Hinsicht recht günstig. Allein noch zehrt nicht selten das plumpe Stilisieren nach Naturformen an der Gestaltungsgabe. Es ist kein sonderlicher Gewinn, statt einer harmlosen Landschaft einen verrenkten Krebs oder eine mißratene Hummer in der Fassade zu finden. Die natürliche Ursache ist auch hier die Behandlung des Glasfensters als platonische Flächenzeichnung. Selten wird einer dieser Entwürfe in das Material umgesetzt, nie wird er für eine bestimmte Architektur ersonnen. Das Gewerbe hat sich übrigens auf eine solche Art der Gestaltung

eingrichtet. Es entstehen fortgesetzt Glasmalereien auf Vorrat, die bald diesem, bald jenem Bauwerk eingefügt werden. Die Hauptsache ist, daß das Größenmaß paßt.

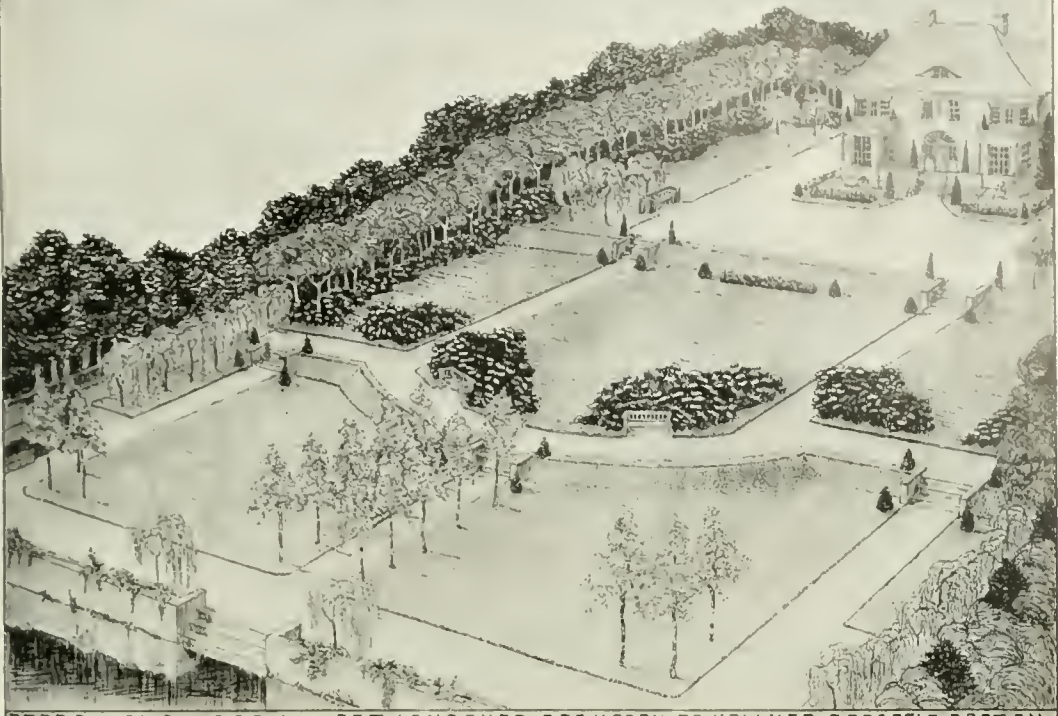
Und doch wie viele Voraussetzungen, die sich von Fall zu Fall ergeben, erheischen ihre artgerechte Lösung. Die Lichtverhältnisse, die durch das farbige Fenster reguliert werden sollen, sind überall anders. Und koloristische Harmonie schematisch zu erzielen, wäre Torheit. Einmal soll das Treppenhaus leicht belebt und doch dem Benutzer die schöne Aussicht nicht völlig entzogen werden. Dann ist vielleicht innerhalb eines großen Fensters nur eine teilweise, lichte Verglasung erwünscht. Ein anderes Mal soll gerade der Blick auf einen häßlichen Hof oder eine langweilige Nachbarwand versperrt werden. Bald ist die Fassade streng, bald heiter. Und schließlich bleibt noch immer der notwendige Ausgleich mit dem Innenraum. Das Musikzimmer des Landhauses und die Kirchenhalle erfordern nicht allein aus inneren Gründen verschieden-

artige formale Gestaltungen. Vereinzelt gibt es bereits einige Lösungen, die aus der Tektonik geboren erscheinen. Ich erinnere nur an verschiedene Fenster — etwa an die im Pallenbergsaal zu Köln — von dem auf diesem Gebiet auch technisch so erfahrenen Melchior Lechter oder an Kolo Mosers Glasmalereien für die von Otto Wagner erbaute Kirche der niederösterreichischen Heil- und Pflegeanstalt (sie sind in der Deutschen Kunst und Dekoration«, Band XXI, S. 170/171 abgebildet). Das verbreitete Vorurteil, man könne mit buntem Glas und Blei frischfreifroh phantasieren, muß überwunden werden. Das Glasfenster, so als kunstgewerblicher Sondergegenstand betrachtet und gestaltet, verwildert naturgemäß. Das höchste Ziel einer guten Glasmalerei ist unbedingt, dem Architekten für bestimmte Zwecke als denkbar bestes und selbstverständliches Dekorationsmittel zu dienen. Allerdings wäre zunächst einmal das Stadium der »bunten Zutat« zu überwinden, dann wäre schon Vieles gewonnen. — PAUL WESTHEIM.



CARL WEIDEMEYER—BREMEN. GRABDENKMAL.





TERRASSENANLAGE AUF DEM LANDGUTE DES HERRN FR. KELLNER · BORGFELD · BREMEN ·

FR. GILDEMEISTER · BREMEN ·

Terrassen-Anlage.

## TOTE UND LEBENDE SCHÖNHEIT.

VON DR. EMIL UTITZ · PRAG.

Selbst derjenige, welcher die Überzeugung vertritt, daß in den mannigfaltigen Erscheinungen des Schönen in Natur und Kunst letzte Gesetze hervortreten, die unwandelbar durch den Gang der Zeiten dahinziehen in eherner Strenge, wird doch zugeben, daß das Schöne in gewissem Maße von zeitlichen und örtlichen Bedingungen abhängt und daher mancherlei Wandlungen unterworfen ist. Mag sein Kern vielleicht sich auch gleich bleiben, die Hüllen wechseln.

In dieser — ja gar oft erwähnten — zeitlichen und örtlichen Bedingtheit der Künste liegt eine der Ursachen des Stilwandels. Nur arge Verblendung könnte dies leugnen. Dieses Geschehen aber zu bedauern, heißt den unaufhaltsamen Schritt der Tatsachen anzuklagen, statt bescheiden seiner Sprache sich zu fügen. Immer aber erheben sich Rückschrittelei und Sentimentalität, die laut das Lob des Vergangenen singen und seine Fortführung fordern.

Und indem sie dies tun, zeigen sie deutlich, daß sie die Werte der Vergangenheit — nicht verstehen. Gerade die begeisterte Liebe zu vergangener Kunst muß die Erkenntnis ihrer Einzigkeit zeitigen. Wir können keine neue Gotik und keinen neuen Goethe hervorbringen: wohl möglich ist aber eine Zeit, die an innerer Größe und Wucht jener nicht nachsteht, und ein Genie, das jenem gleichkommt. Wir stören aber alles Werden und Wachsen, Keimen und Blühen, wenn wir im Namen des Vergangenen das Seiende vergewaltigen. Der Vergangenheit lichte Werte zu verdunkeln, ist fraglos Barbarei; aber gleiche Barbarei ist es, der Gegenwart eigentümliches Wesen zu mißachten und zu verkennen.

Zu diesen Fragen seien mir nur einige wenige Bemerkungen gestattet. Vorerst beachten wir die große Tatsache des Stilwandels! Wer in der Kunst nur einen Ausfluß müßiger Laune, anmutiger Tändelei erblickt, wird da



FR. GILDEMEISTER- BREMEN. AUS DEN HAUSGÄRTEN C. H. GILDEMEISTER UND RICH. FRITZE BREMEN.



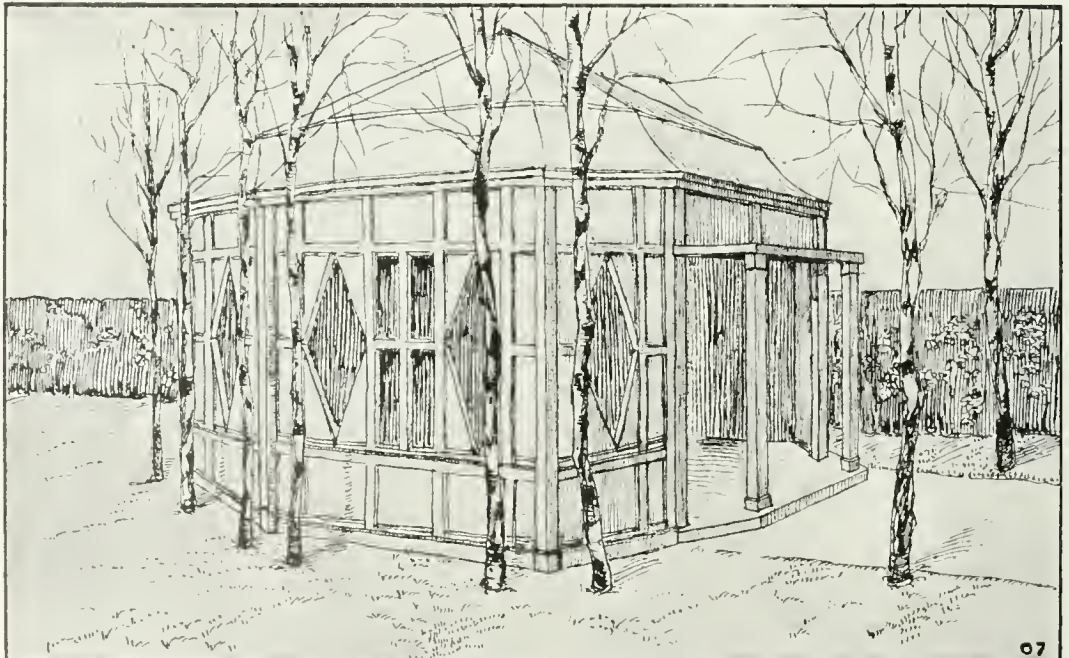
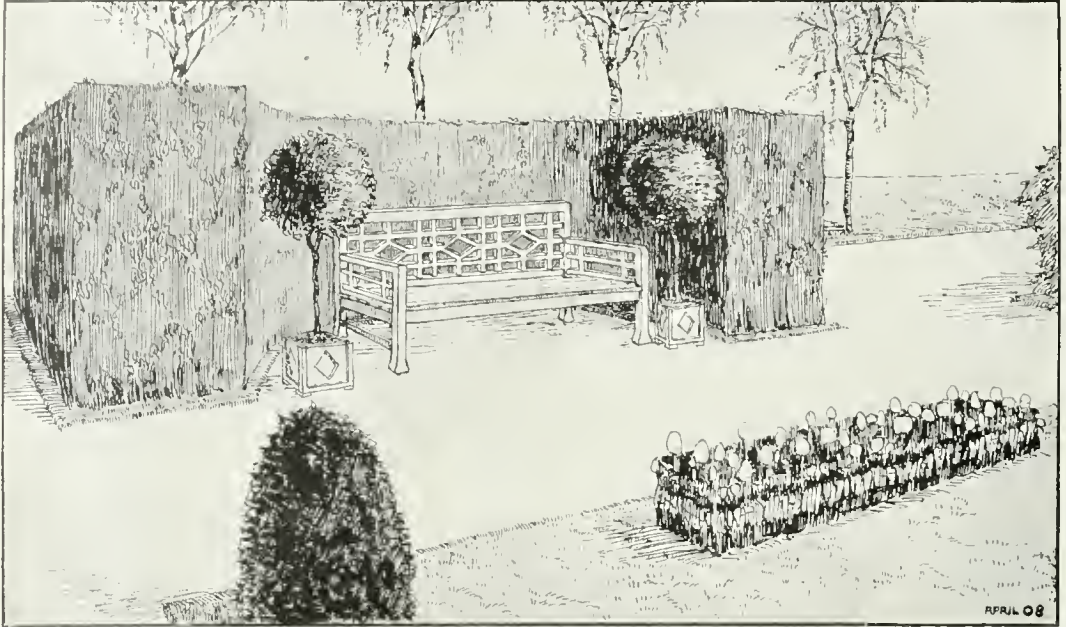
FR. GILDEMEISTER BREMEN.



FR. GILDEMEISTER-BREMEN.

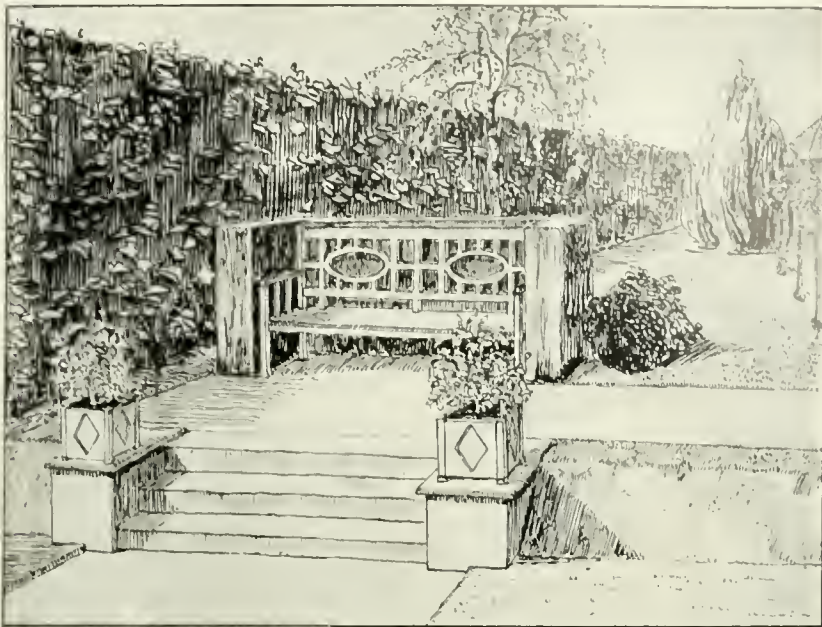
HAUSGARTEN UND VERANDA EINES LANDHAUSES.

GARTENBANK • FR. GILDEMEISTER • GARTENARCHITEKT • BREMEN



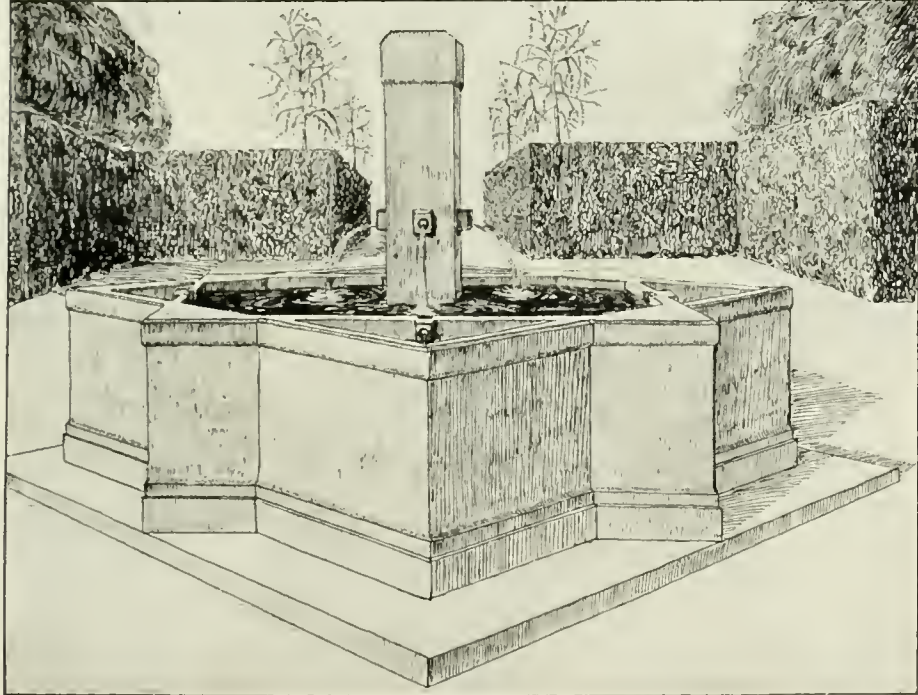
GARTENHAUS • FR. GILDEMEISTER • GARTENARCH. • BREMEN

ENTWÜRFE VON FR. GILDEMEISTER BREMEN.

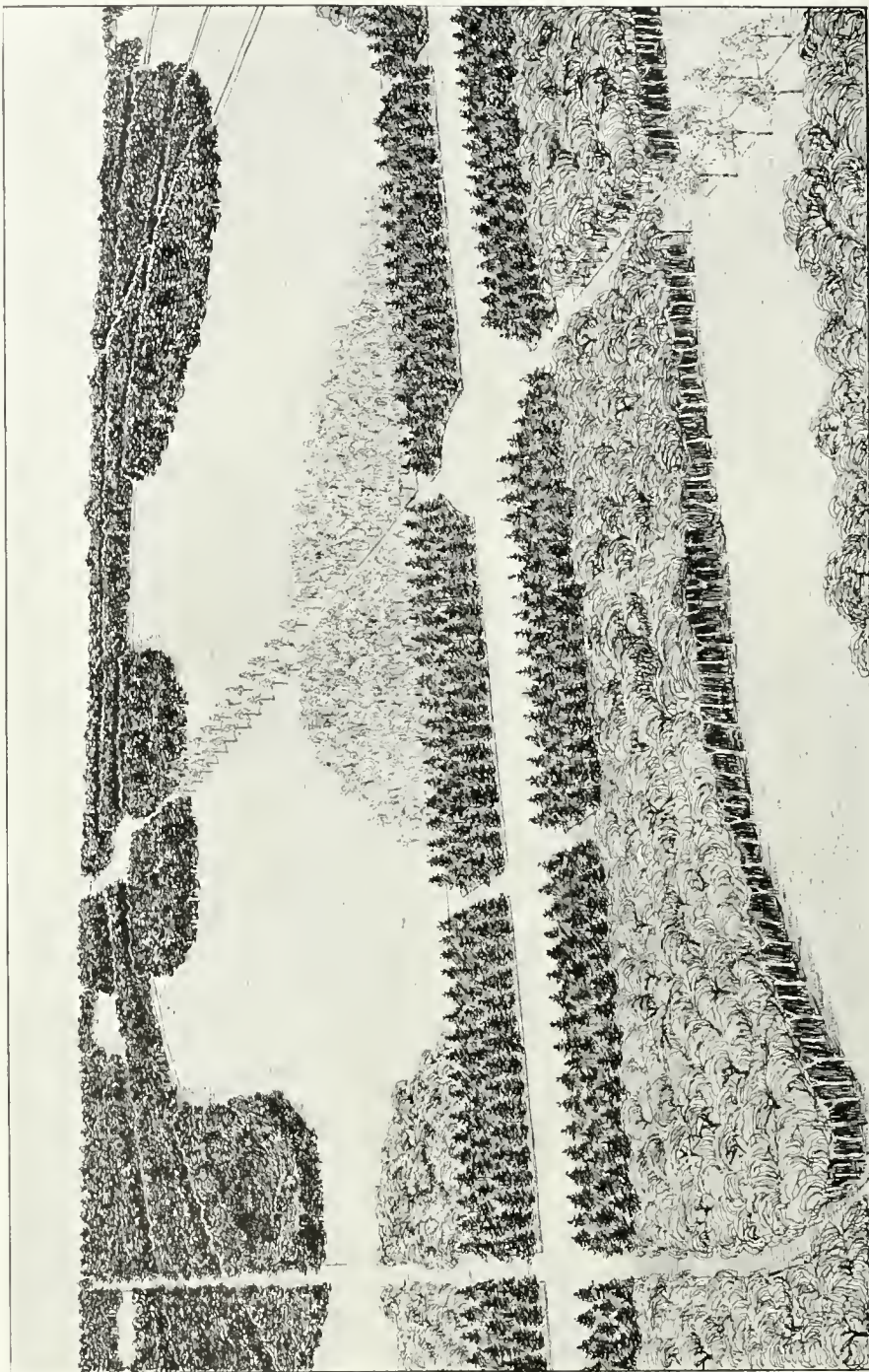


ENTWURF: FR. GILDEMEISTER: GARTENARCHITEKT: BREMEN 07

BRUNNENENTWURF: FR. GILDEMEISTER: GARTENARCHITEKT: BREMEN 07

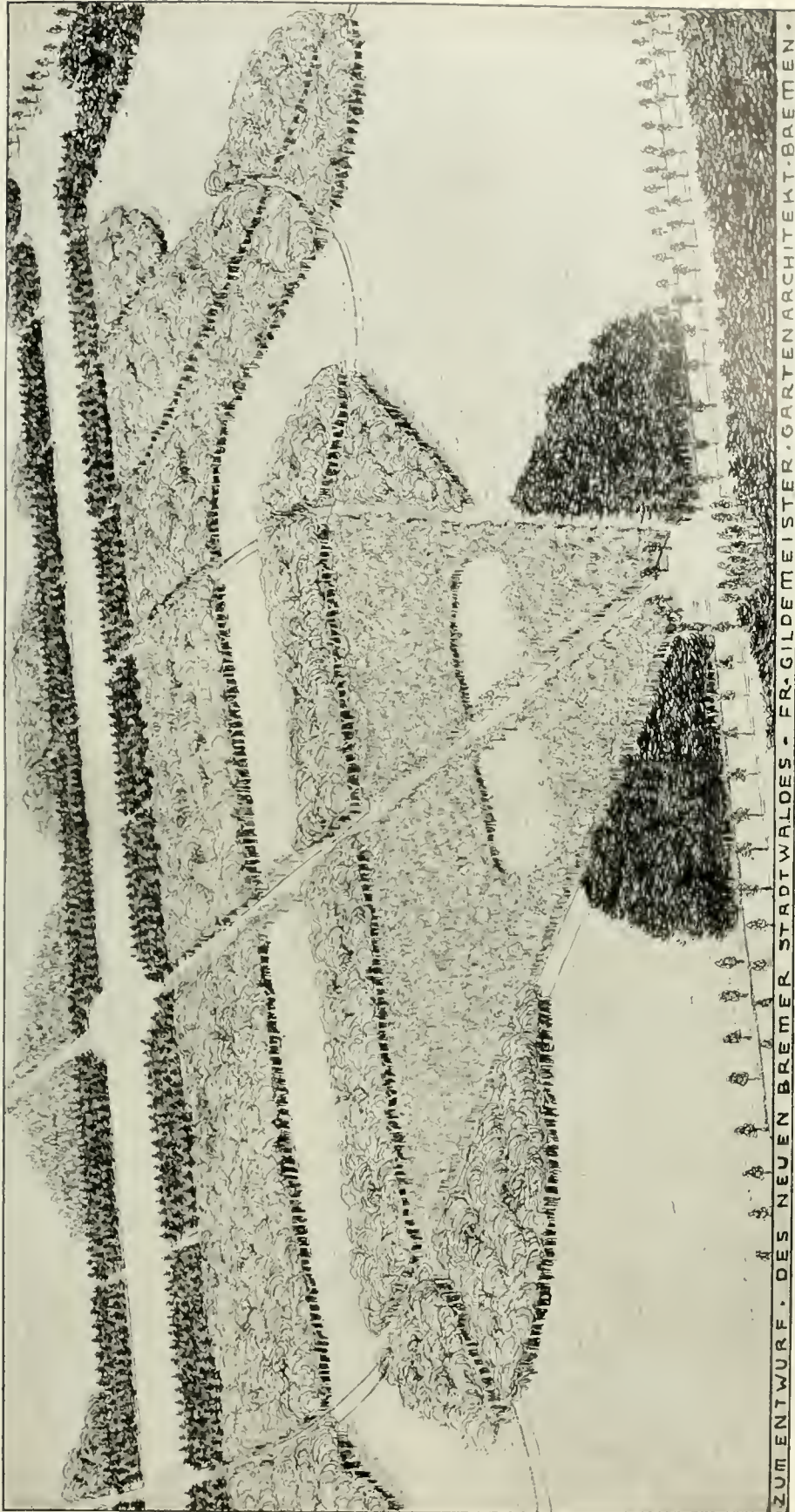


ENTWÜRFE VON FR. GILDEMEISTER - BREMEN.



ZUM ENTWURF FÜR DEN NEUEN BREMER STADTWALD. FÜR GILDEMEISTER-GARTENARCHITEKT BREMEN.

FR. GILDEMEISTER BREMEN.



ZUMENTWURF · DES NEUEN BREMER STADTWALES · FR. GILDEMEISTER · GARTENARCHITEKT · BREMEN ·

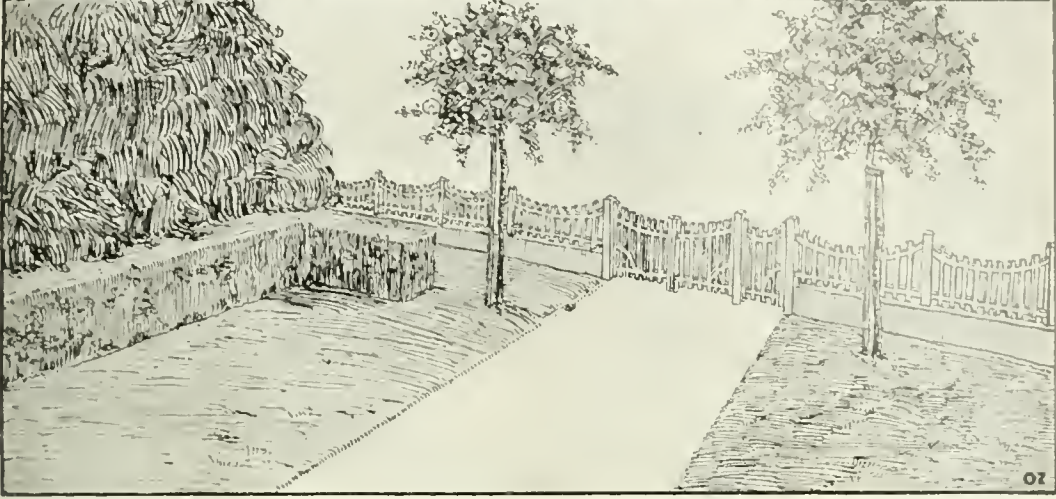
FR. GILDEMEISTER · BREMEN.

ENTWURF DES NEUEN BREMER STADTWALES.





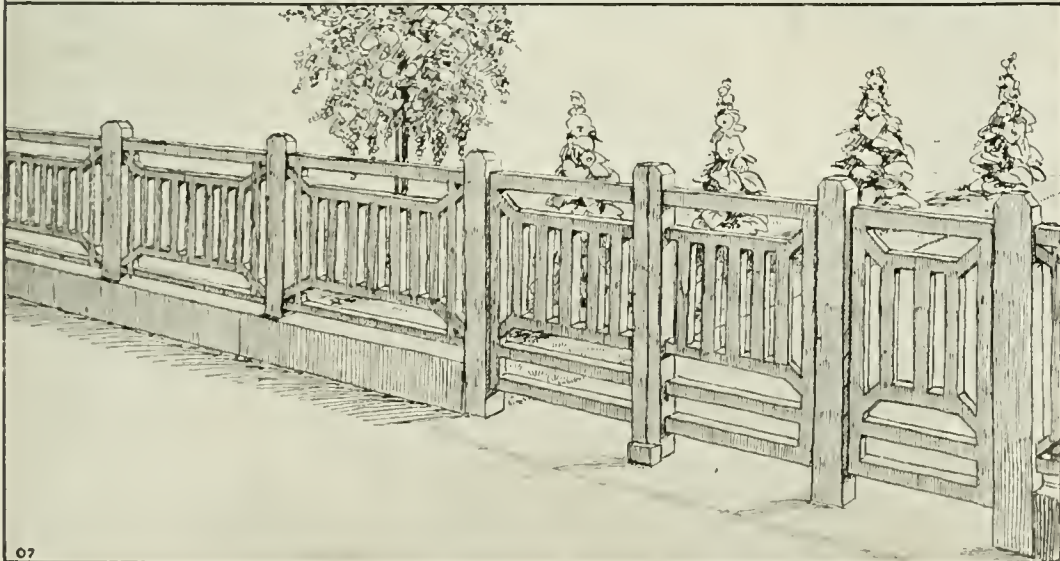
GARTENGITTER · FR · GILDEMEISTER · GARTENARCHITEKT · BREMEN



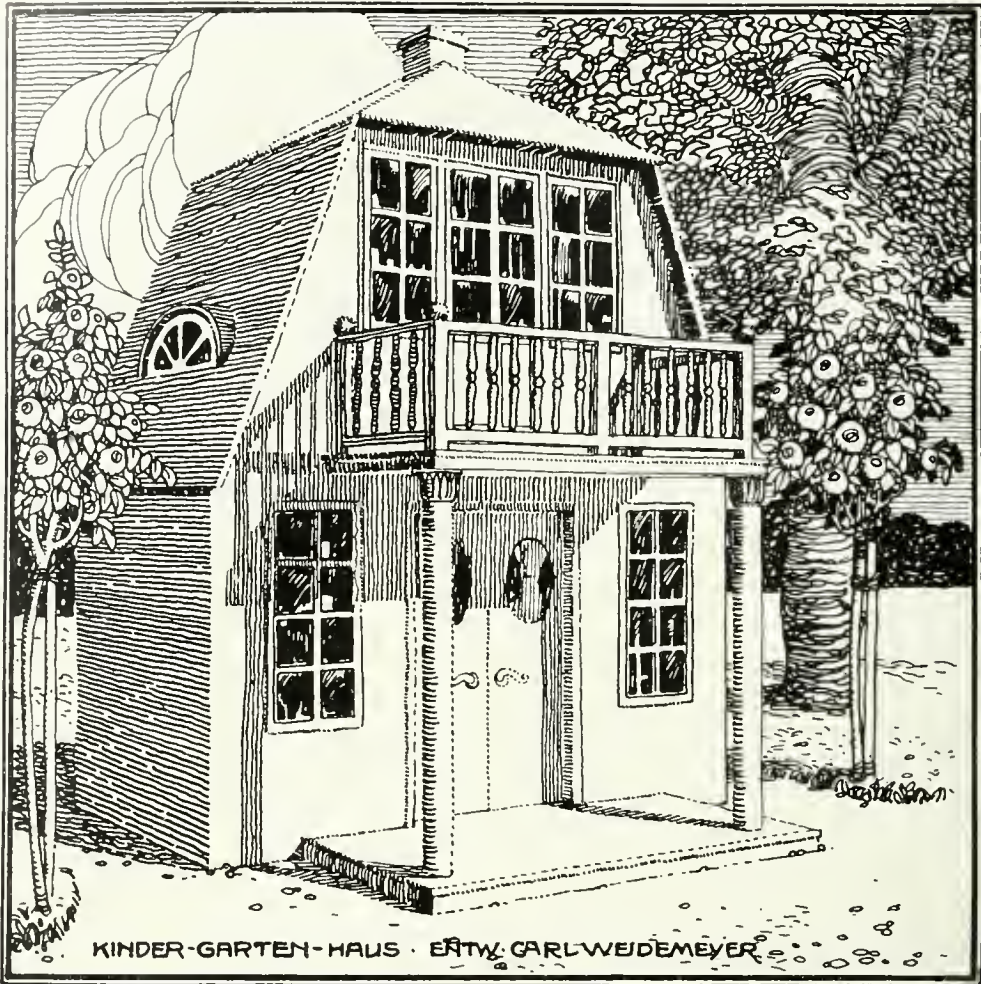
um eine Erklärung nicht verlegen sein: das Bedürfnis nach Abwechslung leitet das Kind von einem Spiel zum anderen; das gestern noch heißgeliebte Spielzeug liegt heute vergessen im Winkel. Die Oberflächlichkeit und Leichtfertigkeit dieser Deutung der eigenartigen Erscheinung des Stilwandels springt wohl in die Augen. Sie würde höchstens einen ganz willkürlichen Wechsel begreiflich machen, ähnlich wie er bisweilen in der Mode vorkommt; völlig aber läßt sie uns darüber im

Unklaren, warum gerade dieser und nicht jener Wechsel statthaft. Der Wahrheit wird hier nur derjenige näher kommen, welcher die Kunst tiefer faßt und in ihr einen großartigen Ausdruck der Kultur sieht, der sie entwächst. Und die großen Kulturwandlungen bedingen auch Bleiben und Wechsel der Erscheinungen der Kunst. Doch wäre es irrig, das einzelne Werk ganz aus diesen Bedingungen erklären zu wollen. Ich will nur darauf hinweisen, daß die Entwicklung der Technik einerseits

GARTENGITTER · FR · GILDEMEISTER · GARTENARCHITEKT · BREMEN



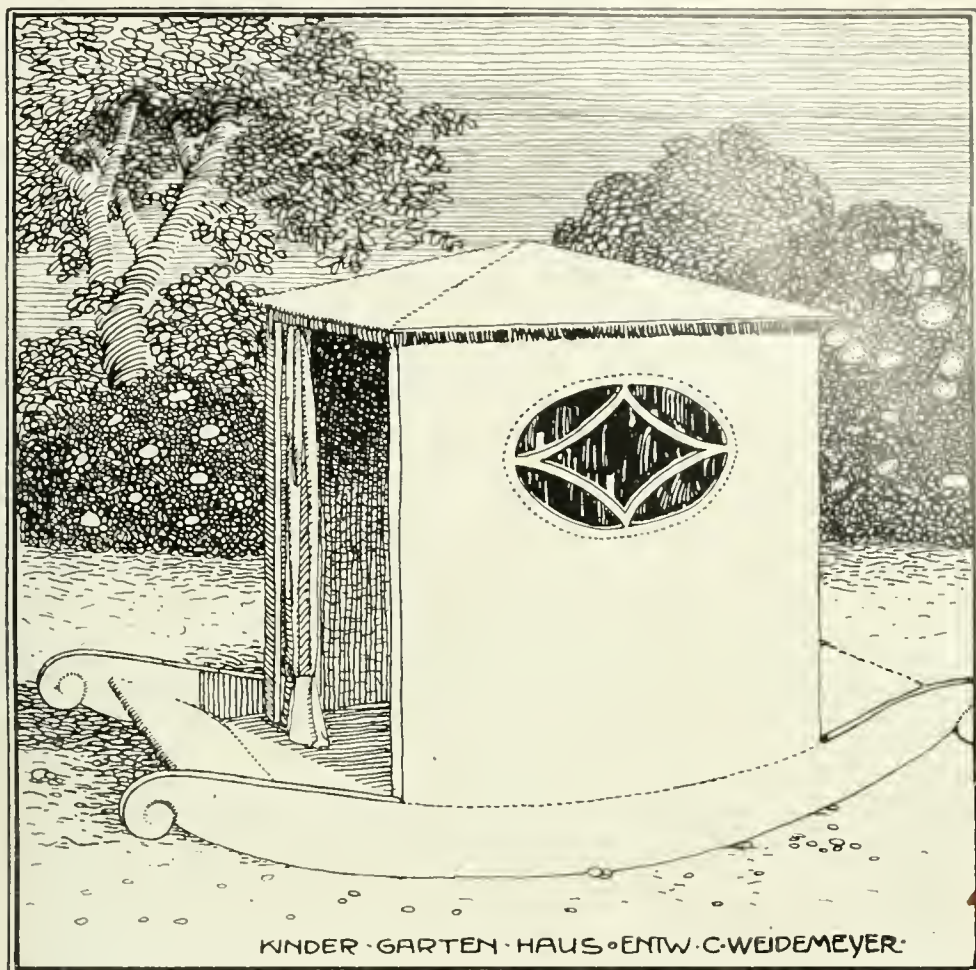
ENTWÜRFE VON FR. GILDEMEISTER BREMEN.



CARL WEIDEMEYER BREMEN.

Schranken setzt, andererseits eigentümliche Probleme stellt, die nur aus ihr heraus ableitbar sind. Noch auf einen anderen Punkt will ich aufmerksam machen: des Künstlers Persönlichkeit verleiht dem Werke eine eigene Note, eine einzige Besonderheit. Aber die Persönlichkeit ist ja nichts reif und fertig vom Himmel gefallenes, sondern etwas, das sich siegend und kämpfend entwickelt. Und es entwickelt sich in der Zeit, die ihm tausend Anregungen entgegenträgt; und es liebt oder haßt die Zeit; aber es wurzelt in ihr, mag auch seine Sprache und Geberde weit emporwachsen. — Die ganze blühende Mannigfaltigkeit klassisch griechischer Kunst, ihr unerschöpflicher Reichtum treten uns entgegen als eine große Einheit, in der mächtig sich das Wunder des griechischen Geistes offenbart;

jene Lebens- und Weltanschauung, deren warmer, lebensfroher Hauch heute noch erquickend, ja begeisternd uns entgeschlägt! Und als sie verfiel, als das Herbe sich löste, und Größe zur Anmut niedersank, da schwanden die männlichen Heldengestalten, da versank die Hoheit mächtiger Götterbilder, und es entstanden die weichen, zarten Formen träumerischer Jünglinge und die üppige Pracht schöner Frauen, wie sie uns in der späteren Kunst entgegneten. Und als die Antike unterging, als der Blick von der lachenden Welt unbefriedigt sich abwandte, als der Sinn von außen nach innen sich richtete, wo zitternd die Seele fror in Glaubenszweifeln und in Himmelssehnsucht, und als diese Seele jubelnd sich erhob, da erwuchs auch eine neue Kunst: eine Kunst der Seele, die ihre



CARL WEIDEMEYER BREMEN.

Heimlichkeiten zum Ausdruck brachte. So schuf stets eine neue Zeit eine neue Kunst; wenn die Menschen andere wurden, ward naturgemäß auch ihr künstlerisches Ausdrucksbedürfnis ein anderes. Und so strömen die Quellen der Kunst aus dem tiefsten Bronnen der Menschen. In ihr liegen der Menschheit größte Offenbarungen. Gar manchenmal ward dies gesagt und ausführlich erörtert. Und so wollen wir, aufbauend auf diese knappen Andeutungen über den Stilwandel, einiges erörtern, das für uns vielleicht nicht unnütz ist.

Deutlich lehrt der Stilwandel: es gibt Schönheit, die stirbt. Ebenso wie Kulturen untergehen, gehen auch bestimmte künstlerische Ausdrucksformen unter und weichen anderen, die den jeweiligen Bedürfnissen mehr entsprechen. Und nicht an sich beklagens-

wert ist dieses Sterben, dem neues Leben entwächst. Denn was es an kräftigen Werten barg, wirkt weiter. Der alten Kunst große Taten erfreuen und erheben uns noch heute, ständig spenden sie Lust und Wonne; und sie werden zu Lehrmeistern kommenden Geschlechtern; zu Lehrmeistern, nicht aber zu Vorbildern, die nachgeahmt werden müssen; zu Lehrmeistern, deren Lehre fortgeführt wird, gleichwie ein musikalisches Motiv, das anfangs erklingt, weiter und weiter sich auslebt, immer größere Kreise ziehend. So verändert wirkt Vergangenes fort, es aber durch sklavische Kopien künstlich einem neuen Leben zuführen zu wollen, heißt tote Gespenster an die Stätten setzen, die einst voll blühender Kraft waren.

Wir können Vergangenen viel weihen, wir genießen es in großen Stunden unseres Lebens,



CARL WEIDEMEYER - BREMEN.

SOPHA UND SESSEL IN ROHR-GEFLECHT.  
Ausführung: Gebr. Stolle - Bremen.



CARL WEIDEMEYER BREMEN.

KINDER-GARTEN-HÄUSCHEN.



CARL WEIDEMEYER BREMEN.

KINDER-MOBEL.

Ausführung: Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk - München-Bremen.



CARL WEIDEMEYER BREMEN.

SPIELSACHEN.



KARL WEIDEMEYER  
BREMEN.  
SPIELSACHEN.

AUSGEFÜHRT VON  
DEN VEREINIGTEN  
WERKSTÄTTEN FÜR  
KUNST IM HANDWERK  
MÜNCHEN-BREMEN.

aber es löst uns los von unserem Leben. Dessen können einige Altertumsforscher entraten, nicht aber ein Volk und seine Künstler. Sie trinken von den Quellen ihrer Zeit, und be rauschen sich an diesem Trank. Aus diesem Rausche müssen sie schaffen, in ihm genießen, durch ihn emporwachsen in künftige Zeiten. Wegweiser in die Zukunft wollen wir; der Führer in die Vergangenheit haben wir genug. Und auch vergangenes starkes Leben und seinen künstlerischen Ausdruck kann nur der in Gänze fühlend und erschauernd erfassen, der selbst ein starkes, eigenes Leben lebt.

In kleinen Alpendörfern hatte ich noch bisweilen Gelegenheit Ausfahrt und Einfahrt alter, wackliger Postkutschen anzusehen. Ein malerischer Anblick! Aber wehe dem, der zu so einer mehrstündigen Fahrt verurteilt ist! Und das Liedlein, das der Postillon bläst, klingt ganz wundersam, schöner sicher als das Tuten der Automobile. Wird aber jemand deswegen verlangen, die Chauffeure sollten rührende oder fröhliche Lieder zum Besten geben? Das wäre wohl allzu grotesk.

Alte, winklige Straßen mit ganz hohen Häusern, verschmutzt und verstaubt, können entzückend wirken. Man kann stundenlang in ihnen umherirren, immer wieder neue malerische Schönheiten entdecken. Wird man aber da wohnen wollen? Wird man nicht vielmehr im Namen einer hygienischen Zeit nach energischer Abhilfe heischen?

Wer heute neue Arbeiterdörfer sieht, die freundlichen Gartenstädten gleichen, die ein Sonnenstrahl gesunder Schönheit umglänzt, wer große Warenhäuser — etwa Wertheim in Berlin — durchwandert oder des abends über

eine belebte Großstadtstraße geht, wenn das tausendfältige Licht unzähliger Lampen schimmert und leuchtet, wer den weiten Atem geräumiger Bahnhofshallen auf sich wirken läßt, wer den kühnen Schwung elegant sich spannender Brücken verfolgt, wer auf den ganzen Komfort unseres Lebens achtet, der wird da ästhetische Werte finden, die neu sind, Eigentum unserer Zeit; frisch auflebende Schönheit, die uns manche tote ersetzt. Man kann nicht alles vereinen: wem der heiße Atem unserer Tage nicht paßt, der fliehe ihn und suche die einsame Stille, aber er hat nicht das Recht, uns durch Klagen und Jammern die Freude an der Art unseres Lebens vergällen zu wollen.

Einen Einwand kann man mir leicht machen: ist es gerechtfertigt von toter Schönheit zu sprechen, da wir doch alle alte Schönheit zu genießen vermögen? Ich habe selbst in diesem Essay des öfteren darauf hingewiesen. Doch einiges gilt es da zu bedenken: wir genießen nicht alle alte Schönheit, sondern nur das Beste von ihr. Vieles, das früher erfreute, langweilt uns heute. Nur soweit allgemein Menschliches im Alten weht, spricht es zu uns unmittelbar ergreifend. Zu dem anderen müssen wir uns durch historische Schulung durchringen.

Und etwas ganz anderes ist es: alte Kunst genießen und ihre Nachahmung anzuempfehlen. Die Nachahmungen führen uns nicht weiter und geben nur immer wieder Bruchteile dessen, was wir schon besitzen. Mögen wir also das Alte noch so lieben, noch so verehren, unsere Zeit müssen wir offen halten der Kunst, die ihr allein entspricht. —



RICHARD KUÖHL—BERLIN. Oster-Spielsachen in Holz.  
Ausführung: Deutsche Werkstätten für Handwerkskunst—Dresden.







CHINESISCHES  
GEMÄLDE:  
BILDNIS  
ZWEIER DAMEN.

## CHINESISCHE GEMÄLDE.

VON DR. HANS BETHGE.

Mit der chinesischen Malerei ergeht es uns wie mit der japanischen: unsere Kenntnisse davon sind nur recht vager Art. Die alten klassischen Gemälde der Japaner befinden sich in den Palästen des Adels und in den Klöstern des Landes, die sie schwerlich je verlassen werden. Die Europäer haben eifrig Sammlungen japanischer Farbenholzschnitte angelegt, die von den Japanern selbst nur wenig gesammelt worden sind. Über diesen Farbenholzschnitten vergaß man in Europa ganz die japanische Malerei. Daß diese, wie überhaupt alle alte japanische Kunstübung, ihre Wurzeln und ihre ganze festgefügte Basis in China hat, bedarf keiner Erörterung. Die Kunstfreunde haben sich um China immer viel zu wenig gekümmert, alles warf sich auf Japan, besonders in den letzten Jahrzehnten, denn Japan war Mode, und die Kunst der stärkeren Chinesen wurde von den Europäern auffallend vernachlässigt.

Was ich bisher an chinesischer Malerei gesehen hatte, war zum Teil so köstlicher Art, daß ich immer die Sehnsucht gehabt hatte mehr davon genießen zu dürfen. Ich hatte einige auf Seide gemalte prachtvolle Porträte gesehen, von starker Charakteristik und wichtigem Stil. Einen besonders starken Eindruck aber hatte eine spärliche Sammlung kleiner auf Seide gemalter Bildchen auf mich gemacht, die allerlei Szenen aus dem Leben darstellten: wunderbar feine, farbig zart getönte Sächelchen von einem holden lyrischen Reiz, hingehauchte Menschen und Landschaften, von einem zärtlichen Duft umflossen. Was man sah, waren Fragmente, losgerissene Einzelheiten, aus denen man sich ein Gesamtbild nicht gestalten konnte. Die Begierde der China-Freunde wurde daher aufs höchste erweckt, als es hieß, daß eine deutsche Frau in China eine große Sammlung chinesischer Gemälde zusammengebracht habe, die in Berlin ausgestellt werden sollte. Die Ausstellung dieser von Frau Olga Julia Wegener gesammelten Bilder hat in der Akademie der Künste stattgefunden und wurde von allen Kunstfreunden, denen sie die Wege in ein

langersehntes Gebiet ebneten, auf das warmste begrüßt. Es war ein Genuß sich zwischen diesen zweihundertunddreißig gut placierten langen Bildern, die da abgerollt an den Wänden hingen und übrigens nur einen Teil der Wegenerschen Sammlung darstellten, betrachtend zu ergehen. Leider hat es der Staat versäumt, Ankäufe aus dieser schönen Sammlung zu machen. Er hat sich die Gelegenheit entgehen lassen, für das in Dahlem bei Berlin zu errichtende neue ostasiatische Museum schöne Dinge zu erwerben. Dies ist auf das lebhafteste zu bedauern, zumal nun die Wahrscheinlichkeit vorhanden ist, daß Frau Wegener ihre Sammlung in das Ausland verkaufen wird. London hat eine Sammlung chinesischer Bilder im Britischen Museum. Warum zögern wir denn, uns auch ein solches Besitztum zu erwerben, da es uns in so bequemer Weise angeboten wird?

Die Gemälde, die man in den gut beleuchteten Räumen der Akademie der Künste sah, waren natürlich nicht alle gleichwertig. Die eigentlichen Meisterwerke klassischer Epochen wird man kaum jemals in Europa zu sehen bekommen, die chinesischen Paläste und Klöster halten sie fest. Aber man sah trotzdem des Schönen die Fülle. Das älteste der Bilder führte in das achte Jahrhundert zurück, in die glorreiche Zeit der Tang-Dynastie, welche die strahlende Blüte der chinesischen Dichtung war und Chinas beide größten Poeten, Li-Tai-Po und Thu-Fu, hervorgebracht hat. Die neuesten Bilder, soweit sie datiert waren, gehörten dem 19. Jahrhundert an.

Die Chinesen pflegen auf Seide zu malen, zuweilen auf Pflanzenfaserpapier. Sie kleben dann die Bilder auf einen dickeren Seiden- oder Papierstoff und rollen das Ganze über einem Holzstock zusammen. Gerollt werden die Bilder von den Chinesen aufbewahrt. In einem Kämmerchen kann man eine ganze Galerie vereinigen. Natürlich bilden sich durch das Rollen vielfach Risse und Brüche, die besonders bei den älteren Bildern störend in die Erscheinung treten. Der Malgrund ist fast immer braun; vom hellsten gelb-braun über gold-



CHINESISCHES GEMÄLDE. (17. JAHRHUNDERT.)



•WEIBLICHES PORTRÄT•. VERMUTLICH CHÊN-LAU-LIN. ENDE DER MING EPOCHE (1368-1644)

braun zum bräunlichen Dunkel. Was für eine vielgestaltige, stilistisch bedeutsame und charakterreiche Welt spielt sich vor diesen braunen Gründen ab! — Da sind Blumenstücke der lieblichsten Art. Die Päonie ist die Lieblingsblüte der chinesischen Maler, man trifft sie in allen farbigen Nuancen, in allen Formen, in zarten und üppigen. Man sieht frühlingshafte Blütenzweige des Pflaumen-Baumes, belebt von kleinen Vögeln, dekorative Kompositionen, wie sie die Japaner von den Chinesen übernommen haben. Man sieht einfache, ganz flächig hingestrichene Blätter des Bambusrohres und große, mystische Blumenköpfe ragen auf riesigen Stielen in eine feierlich gedämpfte Luft, umgeben von stillen, riesenhaften Blättern. — Und dann die Tierbilder. Wir sehen Kormorane und Reiher am Wasser, unter blühenden Bäumen. Silber- und Goldfasanen tauchen auf, Plauen und ungeheuer kräftig stilisierte Adler, sitzende und fliegende. Ein Reh, das offenbar verwundet ist, steht mit schmerzvoll zurückgebogenem Kopf in einer Schneelandschaft, ein feines und ruhendes Bild.



CHIN. GEMÄLDE: »DER PRIESTER TAMO GEHT AUF DIE JAGD«  
T'ANG-YIN. (1522 1567.)

Zwei Kraniche, farbige ganz auf schwarz und weiß gestellt, werden zu einem energischen, schön in sich bewegten dekorativen Gebilde zusammengebracht. Man sieht ein ganz wundervolles kleines Bild aus dem Jahre 1100. Ein paar weiße Hühner mit Fasanenküken sind dargestellt, das Bild trägt das Siegel des Kaisers Hsüan-Ho. Dieses alte Bild ist von einer so außerordentlichen Schönheit des Tones und von so hervorragender Zeichnung, daß man es als ein Meisterwerk der bildenden Kunst ansprechen muß. Man wird an alte holländische Meister gemahnt, wenn man dieses Bild betrachtet. Die Art wie die Schwanzfedern des Hahnes dargestellt sind, das ist die schlechthin bewundernswerte Art eines großen Künstlers. Der Tiger aus der Ming-Epoche (1368—1644), den wir abbilden, ein weiches, weniger auf sein Knochengerüst, als auf sein Fleisch hin gesehenes Vieh, ist eine hervorragende Impression. Auch die Pferde, die man zu sehen bekommt, sind mehr auf ihren fleischigen Umriß als auf das Gebäude ihrer Knochen hin dargestellt. Der Pferdetypos, den schon Han-Kan auf einer inter-



CHINESISCHES  
GEMÄLDE:  
»LIEBESPAAR«,  
VON HU-CHICH,  
CHING-EPOCHE  
(1644 BIS HEUTE).







CHINESISCHES GEMÄLDE: »BILDNIS EINES HOHEN BEAMTEN MIT FRAU«.

essanten, fast byzantinisch anmutenden Skizze um 750 gibt, ist zwar im Laufe der Zeiten gemodelt, aber doch in seiner eigentlichen Wesenheit kaum verändert worden. Ein kostbares Bild ist jenes aus der Ming-Epoche, das einen mongolischen Jäger mit zwei Pferden darstellt (Abbildung S. 79). Ein Bild von farbig mystischem Gehalt und einem mächtigen inneren Rhythmus. Die Abbildung gibt nicht das Wesentliche, wie überhaupt die Reproduktionen hier nur schwache Notbehelfe sind. Aber man nehme die Ruhe des rückwärts schauenden vornehmen Rappen und die Ruhe des grasenden Schecken und die heftige Bewegung des mongolischen Jägers, der sich eben anschickt die Flinte anzulegen, in sich auf. Ein Tierbild von ganz bedeutenden Qualitäten ist jene Malerei aus der Epoche

der Ming-Dynastie (1368—1644), auf der man einen Bären und einen Adler dargestellt sieht. Der Bär ist zeichnerisch bis in alle Einzelheiten durchgebildet (was die Wiedergabe leider nicht erkennen läßt) und zeigt doch einen durchaus großzügigen Rhythmus. Seine Bewegung, wie er den Baumstamm hinaufgehen will und dabei nach oben schaut, ist unübertrefflich erfaßt, überhaupt scheint mir dieser dunkle Geselle ein unübertrefflicher Bär zu sein, nach seinem Umriß, nach seiner inneren Form, nach seiner Zeichnung. Er müßte das Entzücken des Bildhauers Gaul bilden, der so gerne Bären modelliert hat, aber niemals einen schöneren als diesen. Auch der Adler mit dem zornigen Blick und der Kraft seiner Klauen ist köstlich gesehen und erfaßt. Diese alte Malerei scheint mir das schönste



CHINESISCHES GEMÄLDE: »HÄUSLICHER GENIUS MIT PLÄTT-EISEN«. (UM 1600.)

Tierbild. der Wegenerschen Sammlung zu sein. — Man sieht Landschaften, blühende und beschnittene, von stärkstem Eindruck. Die landschaftliche Szenerie besticht schon durch ihr schönes, graziöses Material: durch die schön gewölbten, hölzernen Brücken, durch die dunkeln, haarigen Silhouetten der Aleppo-Kiefer, durch die seltsam steilen, hohen Berge, die fast die Form von Zuckerhüten haben, durch das feine, hängende Laubwerk der Weiden und das duftige Schilfwerk an den Gewässern und durch die zierliche kapriziöse Architektur der Häuser und Pavillone. Man findet Landschaften mit stark ausgeprägter Perspektive, wenn auch nicht mit einer so naturalistischen Perspektive wie wir sie lieben, sondern mit einer Perspektive mehr flächiger und dekorativer Art. Daß der chinesischen

Malerei die Perspektive überhaupt fehle, kann nur Unverstand behaupten. Aber auch der stärkste Naturalismus, den man auf vielen der chinesischen Bilder antrifft, ist niemals so naturalistisch, daß dabei das dekorative Element übersehen würde. Dekorationen sind diese Bilder immer in erster Linie. Es ist bewundernswert, mit welchem dekorativen Feingefühl landschaftliche Ausschnitte gegeben werden: wie durch Überschneidungen, durch das plötzliche Hereinragen von Zweigen bildhafte Wirkungen der intimsten Art resultieren; wie das Raumgefühl ausgeprägt ist — bei diesen Bildern, die nach unseren Begriffen gerade für die Entwicklung räumlicher Feinheiten die denkbar ungünstigsten Formate besitzen. Meistens sind die Landschaften von Figuren belebt. Da ist ein Wasserfall von



CHINES. GEMÄLDE: »MONGOLISCHER JÄGER«. BEZ.: CH'EN-CHÜ-CHUNG. MING-EPOCHE. (1368-1644)



»BÄR UND ADLER«. CHINESISCHES GEMÄLDE AUS DER MING-EPOCHE. (1368-1644.)



»TIGER«. CHINES. GEMÄLDE. VERMUTLICH CH'EN-CHŪ-CHUNG. MING-EPOCHE. (1368-1644.)



CHINESISCHES GEMÄLDE: »NÄHENDE FRAU«.  
BEZ.: CHANG-WEI. ANFANG DER TSCHING-EPOCHE.  
(1644 BIS JETZT.)

ungeheurer Höhe, der schlank herabflutet an wilden Felsen und dessen unten zerschäumendes Naß sich in ein ornamentales Gekräusel auflöst, eine reine Landschaft, wie es scheint, aber sehen wir näher hin, so erblicken wir unten einen Pavillon mit kleinen Menschlein, die angeregt dem Schauspiel des herabstürzenden Wassers zuschauen. Einsame Frauen stehen in Landschaften und erfüllen sie mit

einer lyrischen Anmut wundervoller Art. Wir sehen schlanke Gestalten von mädchenhafter Holdheit und von einer Süße der Bewegung, die uns ganz hinnimmt. Wir sehen Frauen von ganz madonnenhaftem Wesen, wir werden geradezu an die Madonnen der frühen, primitiven Künstler in Italien erinnert, an die Gestalten von Giotto und Cimabue. Eine ganze Reihe von Bildern erinnert, wenn man sie aus einiger Entfernung betrachtet, nach Zeichnung und Farbe an die Malereien des Trecento; erst wenn man näher herantritt, erkennt man die chinesische Linie.

Die schön wallenden Gewänder der Frauen werden mit großer Liebe behandelt, und Bänder flattern dahin in ornamentalem Schwung. Eine Blumen streuende Halbgöttin, deren Gewänder wie ein schönes Ornament erscheinen, mutet an wie eine liebliche Tänzerin in den Lüften. Unter den eigentlichen Porträten finden sich sehr bedeutende Stücke. Das nicht datierte Doppelbildnis eines hohen Beamten mit seiner Frau, das wir wiedergeben, ist von außerordentlicher Charakteristik und auch durch seine energischen Farben sehr eindrucksvoll: wie mächtig ist der Kopf der Frau gesehen. Das »Weibliche Porträt«, das wir gleichfalls wiedergeben, ist um 1600 entstanden, vermutlich durch den Pinsel Chen-Lau-Lins, und wirkt bezaubernd durch seine Vornehmheit und Discretion; vor dem Original tauchen Empfindungen auf, die nach Griechenland hinüberweisen. Das »Bildnis zweier Damen« (Abbildung S. 70), das nicht datiert ist, nimmt durch seinen grazilen Duktus, durch die Anmut der Gestalten sofort gefangen. Das Bildnis des Priesters Tamo (Abbildung S. 74) ist nicht mehr Porträt zu nennen. Das kostbare Bild stammt von Tang-Yin (1522—1567). Tamo geht in der Mongolei auf die Jagd. Er und sein Kamel sehen nach oben, dem über ihnen fliegenden Vogel nach. Aber auch die Berge sehen nach oben und die Höcker des Kameles und Alles. Auf dem Bildrand steht: »Es wird Abend und es fängt leise an zu schneien«. Winterliche Luft liegt über dem Bilde und eine ganz mystische Stimmung, die etwas Ergreifendes hat.

Soviel von den chinesischen Gemälden, deren Bekanntschaft wir Frau Olga Julia Wegener verdanken. Auf diesen flächigen Bildern, die den Schatten der Dinge wiederzugeben immer vermeiden, konnte man so ziemlich alle Nuancen der malerischen Darstellung verfolgen, die wir von unserer euro-

päischen Malerei her gewöhnt sind: vom absoluten Realismus bis zur verleinerten Stilkunst. Man sah ganz impressionistische Bilder aus Zeiten, wo wir in Europa an den Impressionismus noch nicht dachten. Man sah die diskretesten Stilisierungen aus Zeiten, wo wir in Deutschland in kultureller Hinsicht noch auf Bärenfellen lagen und uns eine bewußte Kunstübung unendlich ferne lag. Man sah die künstlerischen Äußerungen einer ungeheuer alten und mächtigen Kultur, man sah die Kultur der chinesischen Linie an malerischen Darstellungen, die unsere hohe, verehrungsvolle Achtung vor dem chinesischen Volke und seiner Kunst noch verstärkte. Hoffentlich ist diese Sammlung den deutschen Liebhabern ein Hinweis geworden, sich in Zukunft nicht nur mit dem chinesischen Kunstgewerbe, sondern auch mit der chinesischen Malerei zu befassen.

Eine Reverenz vor der Dame, die diese Bilder ferner Gegenden und ferner Zeiten gesammelt hat. Und einen langen Seufzer tun wir zu dem Manne hinüber, dessen Pflicht es gewesen wäre, die schönsten dieser Bilder für das schon genannte, geplante Museum in Dahlem zu kaufen, — Wilhelm Bode, dem Generaldirektor der Museen zu Berlin.

Ich persönlich ging mit einem besonderen Gefühl der Liebe durch diese Ausstellung chinesischer Bilder hin. Ich hatte mich nämlich kurze Zeit zuvor des Näheren mit der Dichtung der Chinesen befaßt und hatte, entzückt über die lyrischen Schätze, auf die ich stieß, eine Anzahl der schönsten chinesischen Gedichte aus allen Zeiten in deutsche Verse umgegossen und zu einem Bande vereinigt (»Die chinesische Flöte«; im Inselverlag zu Leipzig). Jetzt sah ich viele dieser Gedichte, in Malereien umgewandelt, wieder vor mir stehen. Reizendere Illustrationen als diese Malereien könnte ich mir für mein Buch niemals wünschen. Da standen ja die Mädchen mit den wallenden Gewändern und den langen Ärmeln, die ich aus den Versen her schon kannte, Pflaumenbäume blühten über ihren feinen Häuptern, und der oft besungene Schmuck von Jade funkelte in ihren Ohren und um ihren Hals. Da ragten ja die kleinen Pavillone an friedlichen Gewässern, von denen die chinesischen Dichter immer so gerne sprechen, und hohe, mächtige Trauerweiden breiteten ihre zarten Zweige über sehnsüchtige Liebespaare aus. Die chinesische Dichtung hat ihr Stärkstes in der Lyrik hervorgebracht, alle großen chinesischen Dichter waren Lyriker. Und versenkt man



CHINESISCH. GEMÄLDE: »MANN MIT SCHIRM IM SCHNEE«. BEZ.: KAO-CH'U-P'EI. (UM 1780.)

sich in diese holde Verskunst, so fühlt man eine bang vorschwebende Zartheit lyrischen Klanges, eine von Bildern ganz erfüllte Kunst der Worte, die hinableuchtet in die Schwermut und die Rätsel des Seins, ein feines lyrisches Erzittern, eine quellende Symbolik, etwas Zartes, Duftiges, Mondscheinhaftes, eine blumenhafte Grazie der Empfindung. Ein intimes Erfassen der Reize der Natur ist für die chinesische Dichtung charakteristisch.

Der chinesische Lyriker ist ganz verwachsen mit der Landschaft, und ihr gewinnt er viele seiner geliebten Symbole ab. Ich möchte einige chinesische Gedichte zitieren, man wird sogleich erkennen, daß sie geradezu als Beschreibungen chinesischer Malereien dienen können.

Da ist eins der populärsten Gedichte von

Li-Tai-Po, dem großen Vagabunden, den es ruhelos durch das Land trieb, der ein Trinker war und seine Lieder zur Laute vortrug und dessen übermütige Launen abwechselten mit den Stimmungen tiefster Melancholie, die seines Wesens Urgrund war. Ich meine das kleine zierliche Gebilde:

#### DER PAVILLON AUS PORZELLAN.

Mitten in dem kleinen Teiche  
Steht ein Pavillon aus grünem  
Und aus weißem Porzellan.

Wie der Rücken eines Tigers  
Wölbt die Brücke sich aus Jade  
Zu dem Pavillon hinüber.

In dem Häuschen sitzen Freunde,  
Schön gekleidet, trinken, plaudern,  
Manche schreiben Verse nieder.

Ihre seid'nen Ärmel gleiten  
Rückwärts, ihre seid'nen Mützen  
Hocken lustig tief im Nacken.

Auf des kleinen Teiches stiller  
Oberfläche zeigt sich alles  
Wunderlich im Spiegelbilde:

Wie ein Halbmond scheint der Brücke  
Umgekehrter Bogen. Freunde,  
Schön gekleidet, trinken, plaudern,

Alle auf dem Kopfe stehend,  
In dem Pavillon aus grünem  
Und aus weißem Porzellan.

Da ist ein anderes kleines Gedicht von Li-Tai-Po, »Die Treppe im Mondlicht«, ganz ein Bild:

#### DIE TREPPE IM MONDLICHT.

Gefügt aus Jade steigt die Treppe auf,  
Mit Tau benetzt, darin der Vollmond schimmert,  
Auf allen Stufen liegt der holde Glanz.

Die Kaiserin in schleppendem Gewande  
Schreitet die Stufen aufwärts, und der Tau  
Häßt funkelnd des Gewandes edeln Saum.

Sie schreitet bis zum Pavillon, in dem  
Das Mondlicht webt. Geblendet bleibt sie auf  
Der Schwelle stehen. Ihre Hand zieht facht

Den Perlenvorhang nieder — und es sinken  
Die lieblichen Kristalle, rieselnd wie  
Ein Wasserfall, durch den die Sonne scheint...

Da lauscht die Kaiserin dem Riesel nach  
Und blickt voll Schwermut lange in den Mond,  
Den herbstlichen, der durch die Perlen flimmert.

Und blickt voll Schwermut lange in den Mond...

Und nun zum Schluß noch ein Gedicht, ein sehr schönes Liebeslied, das von einem unbekanntem fahrenden Sänger aus dem dritten Jahrhundert n. Chr. überliefert worden ist. Es zaubert uns die hold und vornehm schreitenden Gestalten chinesischer Frauen vor, wie wir sie auf vielen der Bilder auf Seide finden:

#### DIE HERRLICHE.

Du bist wie eine Zauberin! Die Schritte,  
Die Deine schlanken Lenden tun, verwirren;  
Der Maulbeerbaum umkostet Dich, dem Du nahest.

Pflückst Du Dir Blumen, fliegen sie befehligt  
In Deine Hände. Fällt Dein Ärmel rückwärts,  
So fehl' ich einen Arm, der himmlisch ist.

Zwei gold'ne Reifen geh'n um Deine Knöchel,  
In Deinem Gürtel prangen blaue Steine,  
Ein kleiner gold'ner Vogel schmückt Dein Haar.

Um Deinen Hals, der glatter ist als Jade,  
Flirtt eine Kette großer, echter Perlen,  
Die eine Spange von Korallen schließt.

Wenn sich der Wind in Deinen Kleidern fängt,  
So bauschen Deine Kleider sich wie Wolken,  
Darin die Götter durch den Himmel zieh'n.

Siehst Du mich an, so glüh' ich wie die Hölle;  
Streift mich ein Hauch von Deinen roten Lippen,  
So atme ich den Duft der Blume Lan.

Begegnet Dir ein Reiter vor den Toren,  
So hemmt er feines Rosses wilde Hufe,  
Ihm ist, als ob ein holdes Traumbild naht.

Sieht Dich ein Hungeriger am Straßenrande,  
So blickt er auf und läßt die Mahlzeit ruhen  
Und staunt Dich an und weiß nicht, daß ihn hungert...





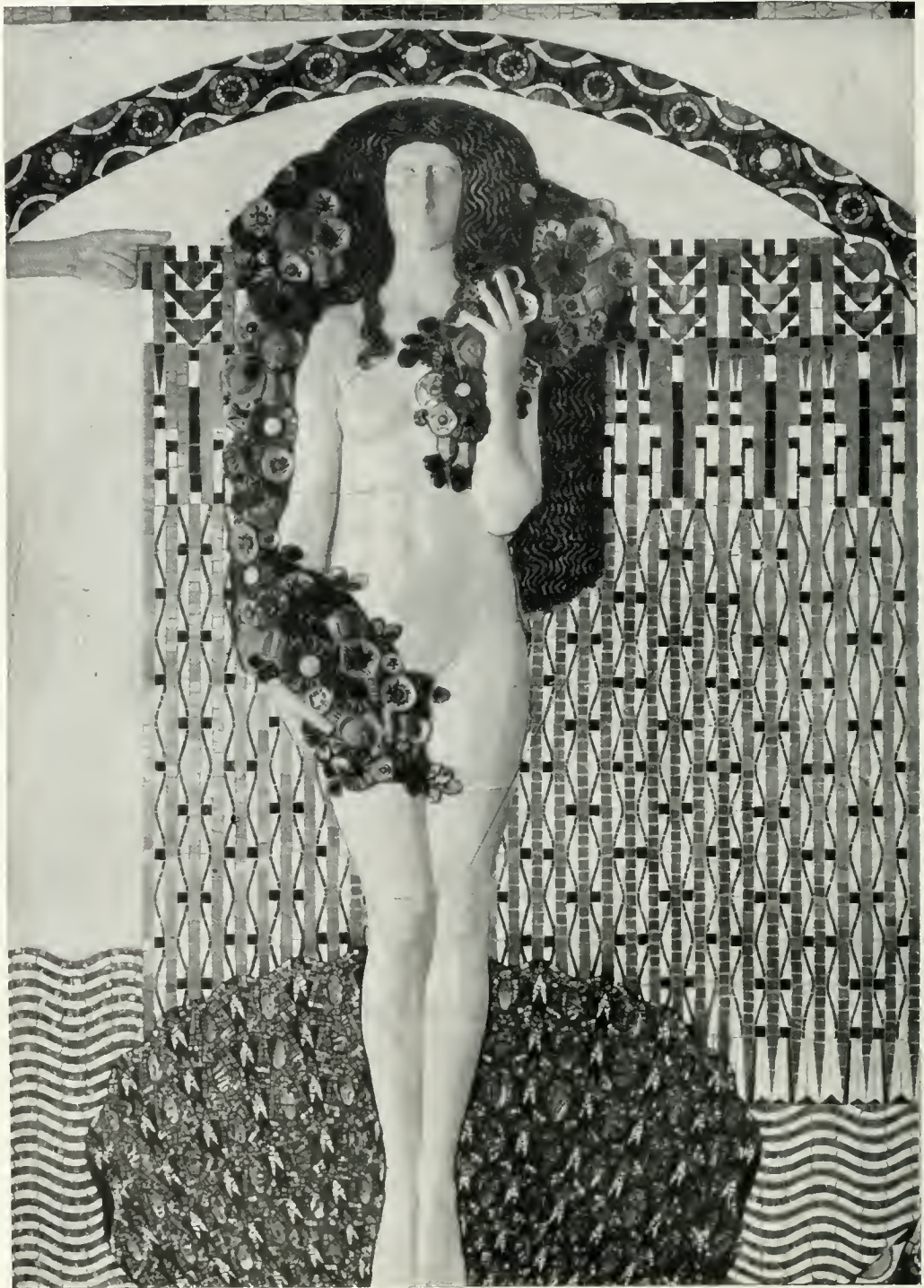
MALER LEOPOLD FORSTNER WIEN.

Wandeinlage in Mosaik: Pallas Athene .  
Ausführung: Wiener Mosaik-Werkstätte.

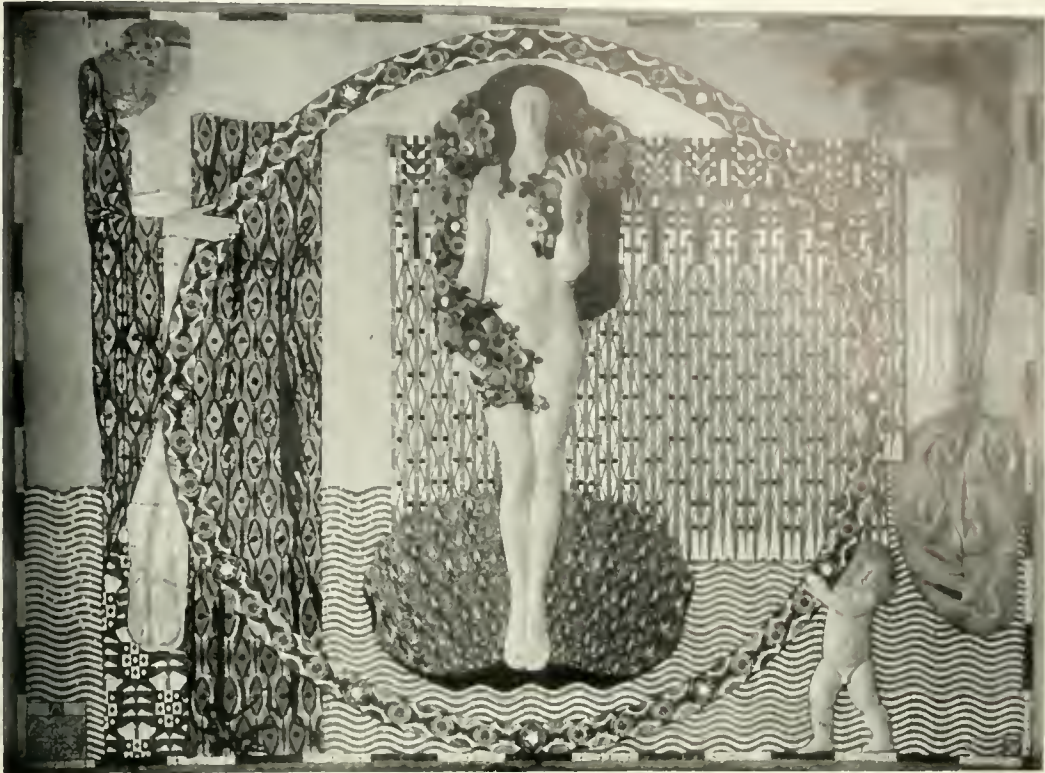
## EINE WIENER MOSAIK-WERKSTÄTTE.

Diese eigenartige Gründung ist allein durch die energische Initiative eines ganz jungen, von Professor Moser in der Kunstgewerbeschule ausgebildeten Dekor-Künstlers entstanden. Leopold Forstner gehört in jene Kategorie der »denkenden Künstler«, welche zum Glück jetzt immer öfter hervortreten, und deren Schulung nicht nur darin besteht, über eine ausgezeichnete Werkstättenbildung zu verfügen, sondern deren Interesse sich vor allem dem Kulturbild ihrer Zeit zuwendet. Solche Künstler lernen aus den sozialen Wandlungen, die Stil-Wandlungen begreifen und für die schwerfälligeren Evolutionen der Baukunst, alle ihr entsprechenden Dekor-Motive in vollendeter Durchbildung bereitzuhalten.

Otto Wagners Lehrtätigkeit an der Wiener Architekten-Schule hat die Betonung eines tiefen Zusammenhanges aller Daseins-Gestaltungen zur Basis. Und der innige Kontakt der zwischen diesem bedeutenden Baukünstler und den Führern der österreichischen Raum- und Dekorkunst besteht, ließ solche Tendenzen zu grundlegenden Prinzipien erstarken. Schon im Jahre 1902 erschien Wagners Werk »Moderne Architektur«, welches das Flächenideal propagiert. Und beinahe gleichzeitig fand in der Wiener Sezession die Beethoven-Ausstellung statt, in der den Künstlern die Aufgabe gestellt wurde, dekorativen Mauerschmuck in Material auszuführen. Kolo Moser gab die Anregung zu einem neuartigen Mosaik, das aus einer



LEOPOLD FORSTNER WIEN.  
DETAIL DES NEBENSTEHENDEN MOSAIKS.



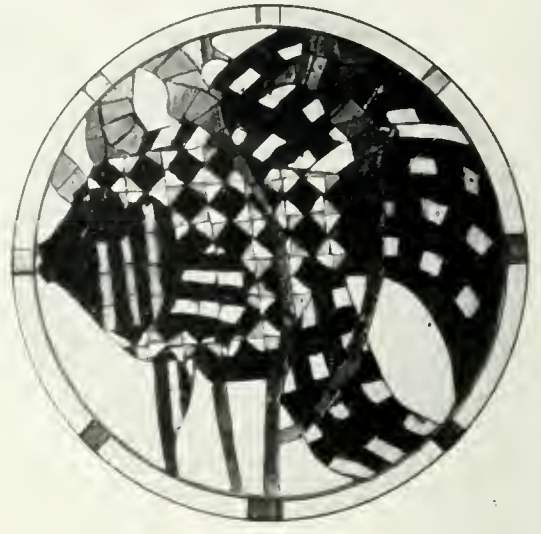
LEOPOLD FORSTNER WIEÑ.

Mosaik mit Relief-Figuren für das Grand-Hotel Wiesler in Graz.

Ausführung: Wiener Mosaik-Werkstätte und Wiener Keramik.

Kombination von Majolika, Glas, Kupfer auf zementierten Mauergrund bestand. Solche Versuche kamen Forstners dekorativen Stilbestrebungen sehr entgegen. Die streng, beinahe archaisch empfundene Art seiner Kompositionen, welche nur auf eine monumentale Wirkung hin aufgebaut sind, ließ dem Künstler jenen Techniken den Vorzug geben, die über starke Konturen und Fleckwirkungen gebieten können. Frühe Arbeiten Forstners, dekorative Glasfenster, Gobelinwebereien zeigten bereits das Bestreben des Schmuckartigen, und die Neigung sonore Farbenharmonien mit breiter Linien-Rhythmik zu verbinden. Sehr eingehende Studien des alten byzantinischen und modernen Venezianer Mosaik, eine sicher erworbene Praxis, festigten des Künstlers Absichten, ohne daß er nur einen Augenblick lang der Gefahr erliegen wäre, einstige, anderen Gesetzen entsprungene Dekorationsarten nun für die Gegenwart benützen zu wollen. Immer strebte Forstner vom Stufmosaik, wie Byzanz es gebildet, weg, zum Flächenmosaik. Ist das erstere vor allem für gewölbte Kuppel-Verkleidungen

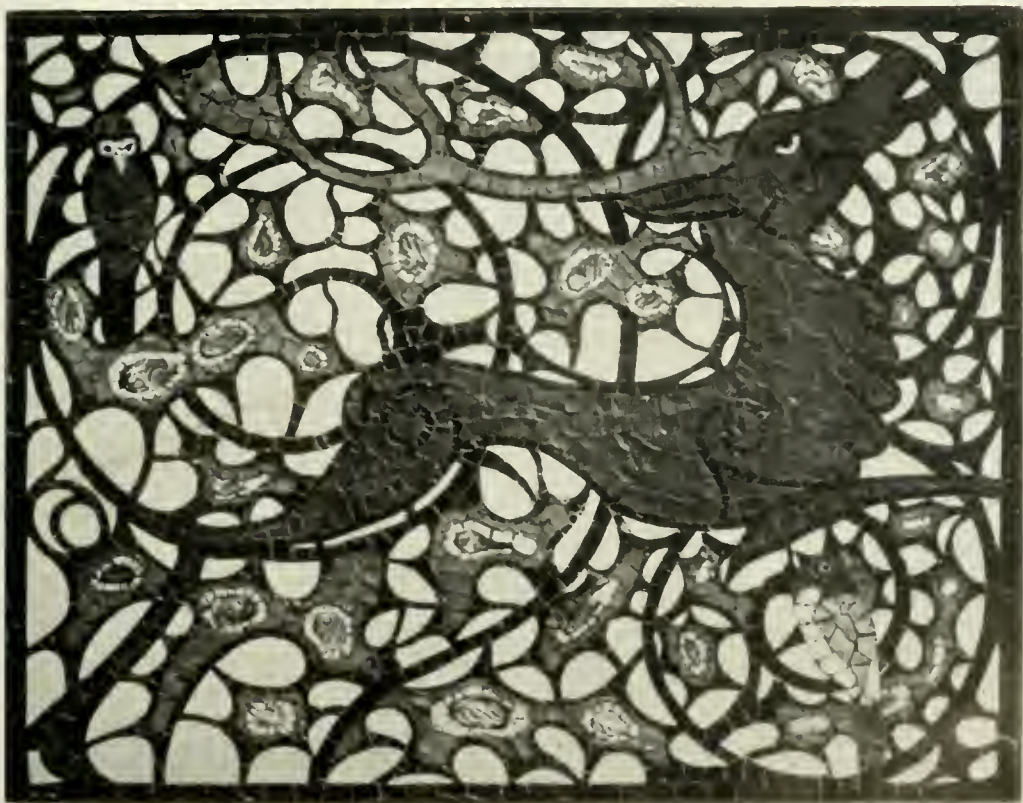
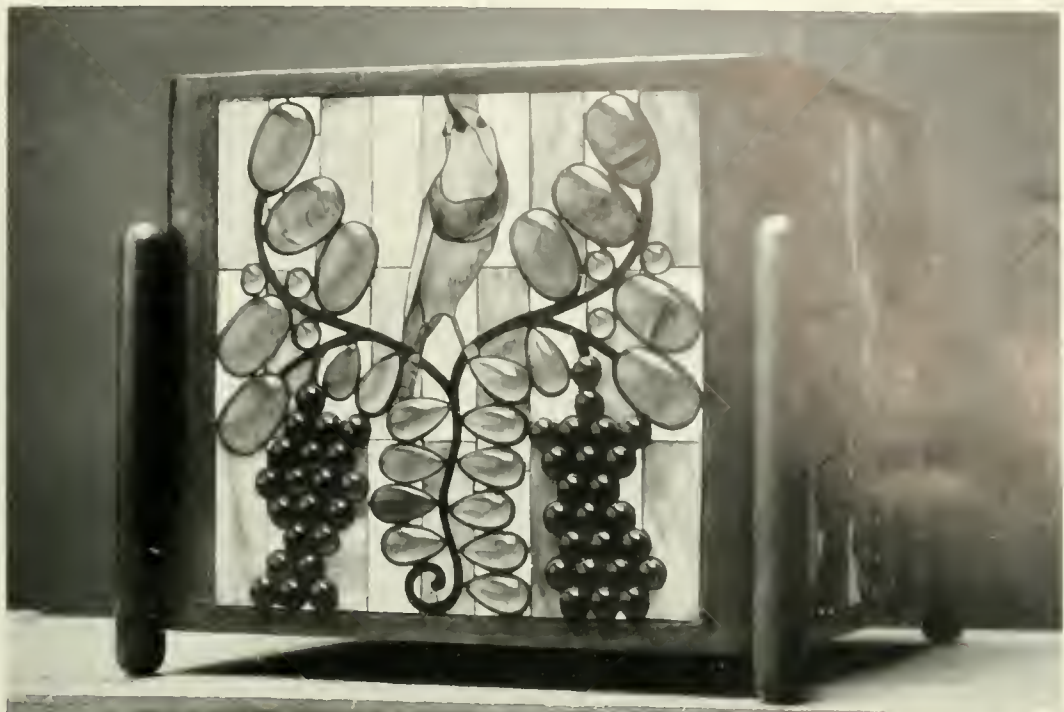
erfunden, so kann das letztere nur dort sich entwickeln, wo die Horizontale und die Vertikale, Linien-Einsäumungen für flächige Konstruktionen bilden. Neue Materialien beeinflussen die moderne Bauweise auf das Stärkste. So sieht Forstner im Beton, welches gegossene Flächenkörper ermöglicht, das für Großstadthäuser rasch in Aufnahme gelangende Material. Für die bislang als Fassadenschmuck beliebte plastische Ornamentik aber, die dem Sinn einer akademischen Stilarchitektur entsprach, muß nun ein Ersatz gefunden werden. Was in Italien einst das Fresko sein durfte, eine großartig dekorativ wirkende farbige Mauerzier, soll nun unserm Klima angepaßt, ein neues Fresko in Material werden. Ein allen Witterungs-Einflüssen unverändert Stand haltendes Plattenmosaik, welches die heterogensten Stoffe zu sonorer Gesamtwirkung verbindet. — Die beigegebenen Abbildungen werden besser als jede Schilderung den Eindruck der Technik vermitteln. Getriebenes Kupfer und Majolika-Plastik geben die starken Akzente der Körper. Farbiger Marmor- oder Glas-Mosaik bildet den Hintergrund, während für



LEOPOLD FORSTNER - WIEN. WAND-EINLAGEN: TAUBE UND FISCH. Ausführung: Wiener Mosaik-Werkstätte.

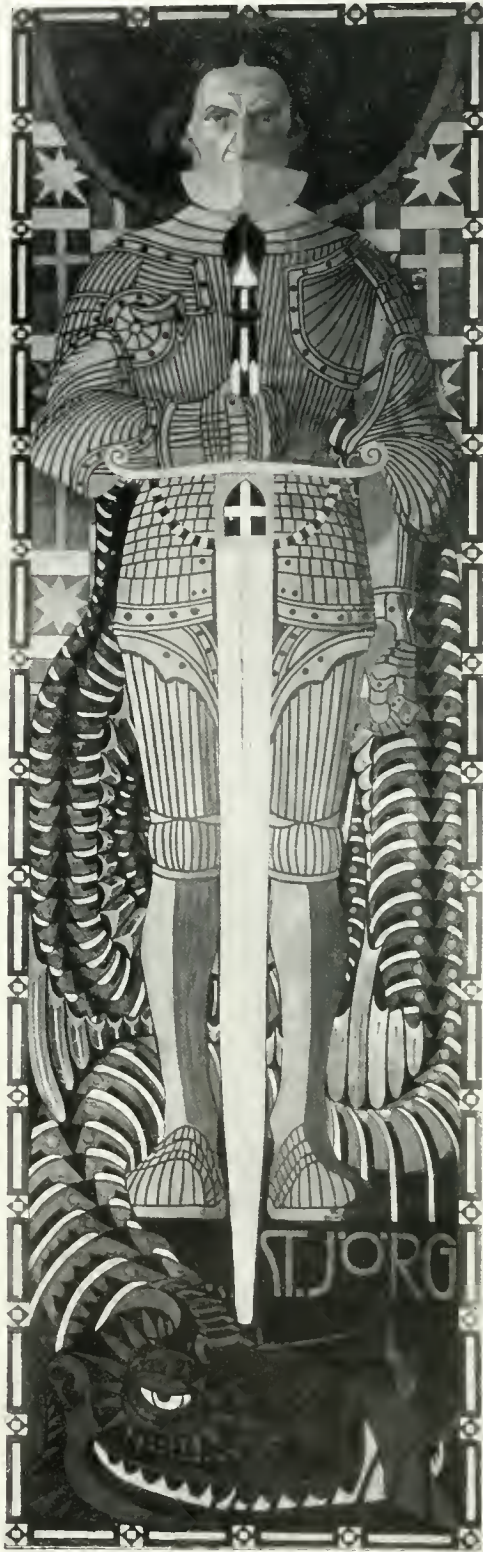


LEOPOLD FORSTNER - WIEN. GARTEN-VASE AUS BETON. Ausführung: Wiener Mosaik-Werkstätte.



I. FORSTNER WIEN.

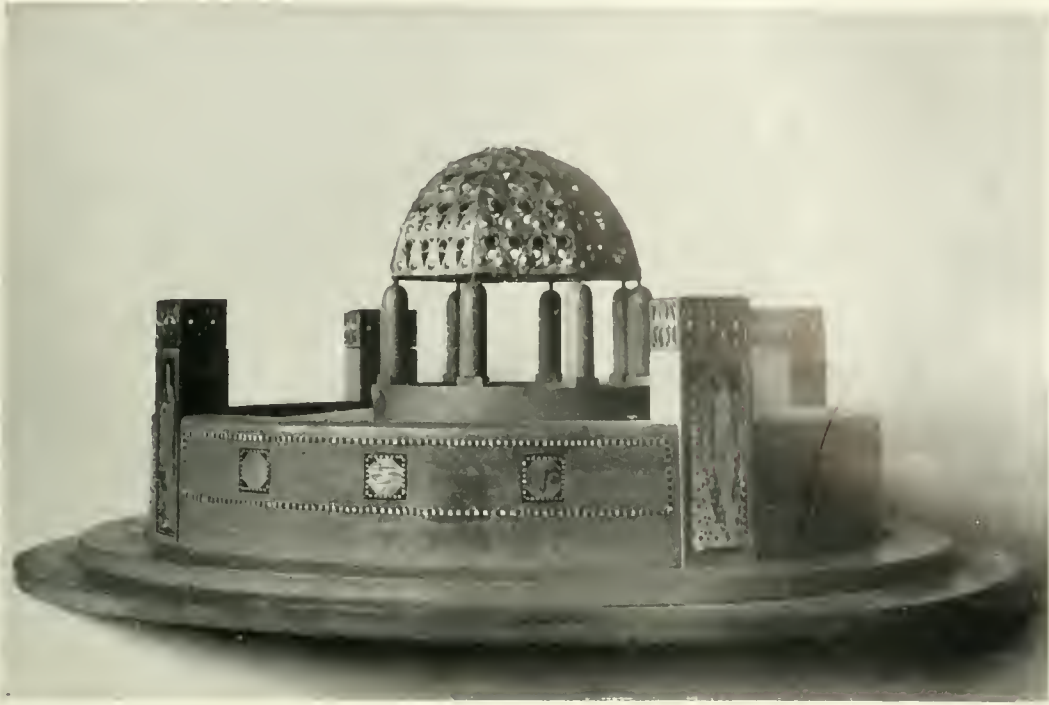
BLUMENKÜBEL UND WAND-EINLAGE.



LEOPOLD FORSTNER - WIEN. Mosaik: St. Georg.  
Ausführung: Wiener Mosaik-Werkstätte.

Detail-Schilderungen, schimmerndes Perlmutter, Onyx, Malachit und andere edle Materialien verwendet werden. Auf das glücklichste verbindet sich die Strenge des stilistischen Komposition-Themas mit einer prunkenden ornamentalen Begleitung. Und auch die Farbe fagt sich dem tektonischen Willen, der aus Forstners Platten-Mosaiken spricht. — Gerade weil Forstner sowohl die alte Tradition des Mosaiks sorgsam aufgenommen hat, als auch ganz neue, aus den Zeit-Konstruktionen sich kristallisierende Mosaik-Probleme einer künstlerischen Lösung zuführt, erblühen dieser Dekorationsart unbegrenzte Möglichkeiten baulicher Verwendbarkeit. Der moderne Werk Künstler muß auch ein Rechen-Künstler sein. Das heißt, er muß seinen auf künstlerischen Voraussetzungen beruhenden Arbeiten, Industrie-Weite geben können. Wenn für den Massenbedarf der Architekten statt der Papp-Ornamentik, deren sie sich jetzt en gros bedienen, ein echtes Dekor-Mittel nun geboten werden soll, und dies, wie Forstner meint, in dem Platten-Mosaik gefunden ist, so kann nur ein rasches und verhältnismäßig billiges System der Herstellung zum Sieg führen. Solche wirtschaftliche Lösungen künstlerischer Fragen bringt aber nur die Praxis. Und deshalb ist die Eröffnung der Mosaik-Werkstätte durch Forstner von eminent praktischem Wert. Bereits jetzt arbeiten vier vom Künstler sorgsam ausgebildete Arbeiter an Aufgaben aller Art. In Linz wurde kürzlich eine große Mozart-Gedenktafel enthüllt, die aus schwarzem Syent gebildet, mit dem Majolika-Brustbild Mozarts geschmückt und von einer farbigen Mosaik-Bordüre gerahmt ist. Diese, Dauerhaftigkeit und ornamentale Bildwirkung vereinigende Tafel ist wegweisend für eine erneuerte Ästhetik des Straßenbildes. Denn Forstners Gedanke ist, daß sowohl an und um Portale, als Schilder-Schmuck, Mosaik-Firmen-Tafeln anzubringen wären, die Leben und lustige künstlerische Abwechslung dem Auge bieten würden, wie einstens zur Zeit der Schmiedeeisenkunst die herrlichen Gilde-Zeichen. Ein Hotel in Graz läßt seine Festsäle und Speiseräume bereits ganz mit Platten-Mosaik dekorieren, und auch die Lösung für das billig und unzerstörbar herzustellende Fassaden-Mosaik ist in Forstners Werkstatt festgelegt worden. Große farbige Glasplatten, die durch Metall-Knöpfe sichtbar angeschraubt werden, ergeben eine Wandbekleidung, die alle Reize der Polychromie in sich vereint und großzügiger Linienwirkung ermöglicht.

B. ZUCKERKANDL.



LEOPOLD FORSTNER WIEN

Entwurf für einen Brunnen in Linz.

Ausführung in Sandstein mit Mosaik-Einlagen. Kuppel und Blumenkübel vergoldetes Schmiedeeisen.

## GESCHMEIDE UND EDELMETALL-ARBEITEN

VON GOLDSCHMIED EMIL LETTRÉ BERLIN.

Die Arbeiten E. Lettrés haben für uns programmatische Bedeutung. Der Mann und Künstler wehrt sich zwar dagegen, in den Zank des Tages gezerrt zu werden. Ihm genügt das Werk, der Umgang mit edlen Metallen und seltenen Steinen, die oft soviel mehr Schönheit und Charakter haben als Menschen. Die spielendernste Reihung unerschöpflicher Gestaltungen beglückt ihn wie jeden echten Künstler hundertmal mehr als öffentliches Lob oder das Wirken seines Vorbildes. Er hat nicht das Bedürf-



EMIL LETTRÉ BERLIN. Riechflaschchen.

nis nach Beifall und Nachfolgerschaft. Von der Predigernatur, die in sovielen unserer Kunstgewerbler steckt, ist keine Spur in ihm. — Und trotzdem und gerade deswegen brauchen wir ihn und seinesgleichen als Paradigma, als Prediger wider Willen für einige Lehren, die eben daran sind, die »Forderung des Tages« im Kunstgewerbe zu werden. Unsere Leute denken zuviel, sie sehen an allen Ecken und Enden Probleme, Stilfragen und Kulturfragen, sie rechnen, überlegen, ergründen, debattieren, konstruieren,



GOLDSCHMIED EMIL LETTRE—BERLIN

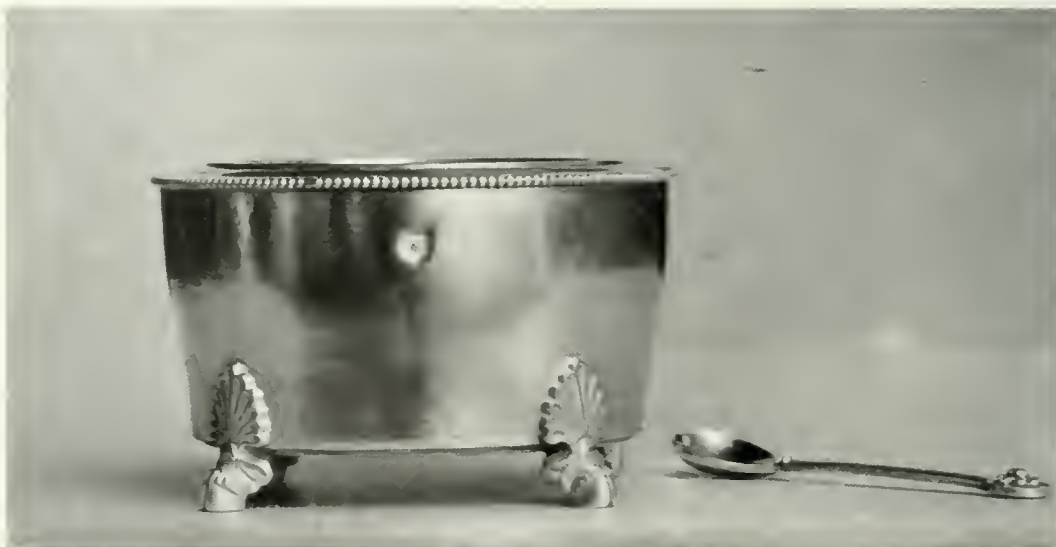


Brosche und Ring. Gold mit Rubin bzw. Smaragden.

philosophieren, wo sie sich ruhig auf das Ahnungsvermögen des einfältig-kindlichen Gemütes verlassen können. Man erschrickt oft, wenn man erkennt, wie vollgepfropft junge Künstler mit Prinzipien, Kulturgedanken, modernen Programmsätzen sind und wie dürr und öde ihre eigenen Arbeiten daneben stehen. Diese korrekten Schülerarbeiten machen niemand Freude. Sie können den Ursprung aus dem Intellektuellen, aus der verstandesmäßigen Überlegung nicht verleugnen. Die Hand, der Stoff werden zu Schönheitsquellen nur dem, der mit den Sinnen lebt und dichtet. Wenn wir nur die Wahl haben zwischen be-

wußter, taktfester Programmkunst und prinzipienloser, naivsinnlicher Kunst, können wir getrost die schönen Prinzipien fahren lassen. Am glücklichsten wirken immer die Kunstwerke, aus denen sich keine Prinzipien, keine Theorien ableiten lassen.

Mit der bloßen Freude des Genießers sollen Lettrés Arbeiten betrachtet werden, und das ist das Vorbildliche an ihnen, daß sie zu dieser Betrachtungsweise zwingen. Er ist kein »Zeichner«. Die Fülle der Einfälle quillt ihm unter dem Werkzeug hervor. Historisch oder modern, darum schert er sich den Teufel. Er ist nicht unglücklich, wenn die



GOLDSCHMIED EMIL LETTRÉ BERLIN. Unter den Linden.

Salzfaß mit Salzlöffelchen. Silber vergoldet.





GOLDSCHMIED EMIL LETTRÉ.

COLLIER MIT ANHÄNGER.  
GOLD, GRANAT UND MONDSTEINE.



GOLDSCHMIED EMIL LETTRÉ IN BERLIN.  
EHRENPREIS FÜR DAS GORDON BENNETT-RENNEN DER  
LÜFTE. SILBER MIT FARBIGEN STEINEN.  $\frac{1}{2}$  GRÖSSE.



GOLDSCHMIED EMIL LETTRE BERLIN.  
POKAL AUS BERG-KRISTALL UND SILBER.



Gebilde des Stichels oder der Punzen, die er um einen hübschen Stein gleich einer Huldigung zieht, einmal einem Barockornament ähnlich sehen. Sie tragen doch alle den Druck seiner Hand. Niemand wird ihn darum der Erfindungsarmut, der Anlehnung bezichtigen. — Lettré tut wie die alten Goldschmiede gern des Guten in Treib- und Schneidarbeit etwas viel. Aber wie liebevoll, wie sinnlich erfüllt ist hier jede geringste Ranke gegenüber der pietätlosen Ornamentierungswut unserer Goldwarenfabriken. Die Masse des Schmucks, die zurzeit im Juwelierladen feilgeboten wird (Goldschmiede gibts ja kaum mehr), ist kein Schmuck. Wozu soll man diese gestanzten Zeichnungen mit sich herum tragen? Es ist kein Wunder, wenn die Frauen ihre Gunst mehr und mehr den schlichten, ungefaßten Steinen und Perlen zuwenden, an denen kein Zeichner was verderben kann.

Die Prunkschüssel, die August Scherl für das vorjährige Gordon Bennett-Rennen der Lüfte bestellt hat, verdient ein besonderes Wort. Das ist Silber in seiner echtsten Sprache, kräftiger unverfälschter Werkstattdeutsch. Aber das Metall singt ein herrliches Lied in dieser ungebrochenen Sprache. Eine seltene Mischung von Schurzfell und Smoking liegt in den Formen, aber im Ganzen sind sie doch das Bekenntnis eines Handwerkers. »Der Stolz des Handwerks« möchte man das Prunkstück benennen, das eigentlich nur durch die Gediegenheit und Liebe in der Arbeit prunkt. Der ganze Bauch der Schüssel mit dem überhängenden Hals ist aus einem Stück geschlagen — aber wer würdigt heute noch solche Meisterschaft der Hand? —

A. JAUMANN.



ARMBÄNDER. GOLD MIT ALMANDINEN UND MONDSTEINEN.

GOLDSCHMIED EMIL LETTRÉ BERLIN.

EMIL LETTRÉ BERLIN.



OHRRINGE IN GOLD MIT  
SMARAGDEN BESETZT.



BROSCHÉ IN GOLD MIT EINEM OPAL UND FÜNF PERLEN.  
MANSCHETTEN-KNÖPFE MIT BRILLANTEN BESETZT.



RING MIT EINER PERLE  
UND ZWEI DIAMANTEN.



ZIGARETTEN-ÉTUIS. SILBER MIT FARBIGEN HALBEDELSTEINEN. (PREIS MK. 75.—.)



ARCHITEKT J. CHR. GEWIN DARMSTADT.

SPEISE-ZIMMER.  
Ausführung: Georg Ehrhardt & Söhne- Darmstadt.



ARCHITEKT J. CHR. GEWIN DARMSTADT.

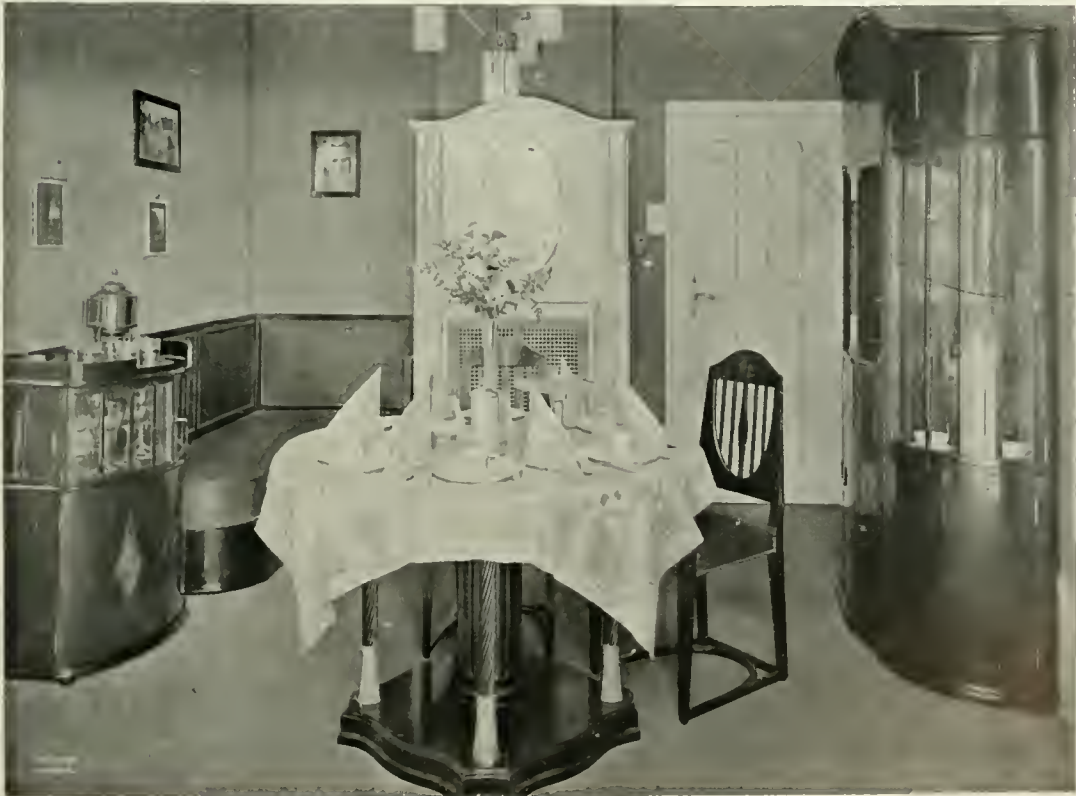
Ausführung: Hof-Mobelfabrik J. Glückert-Darmstadt.

FREMDE-ZIMMER.



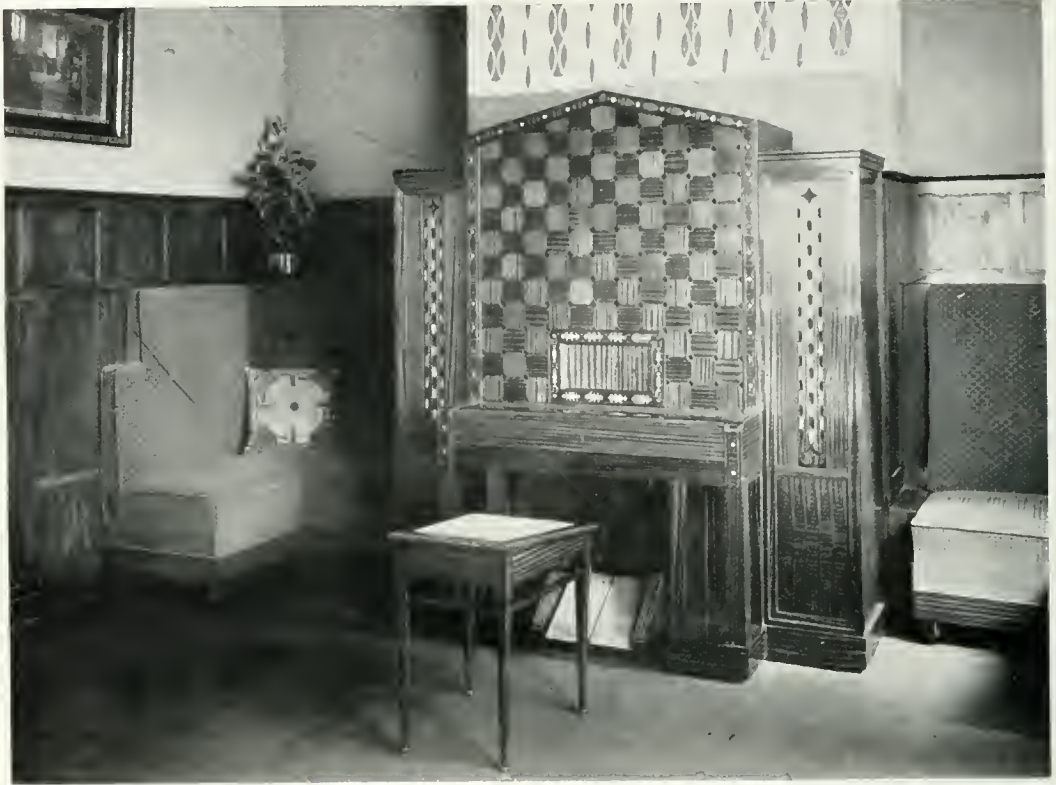
ARCHITEKT H. BURG GIESSEN.

SCHLAF-ZIMMER. Ausführung: K. Meurer II—Ortenberg.



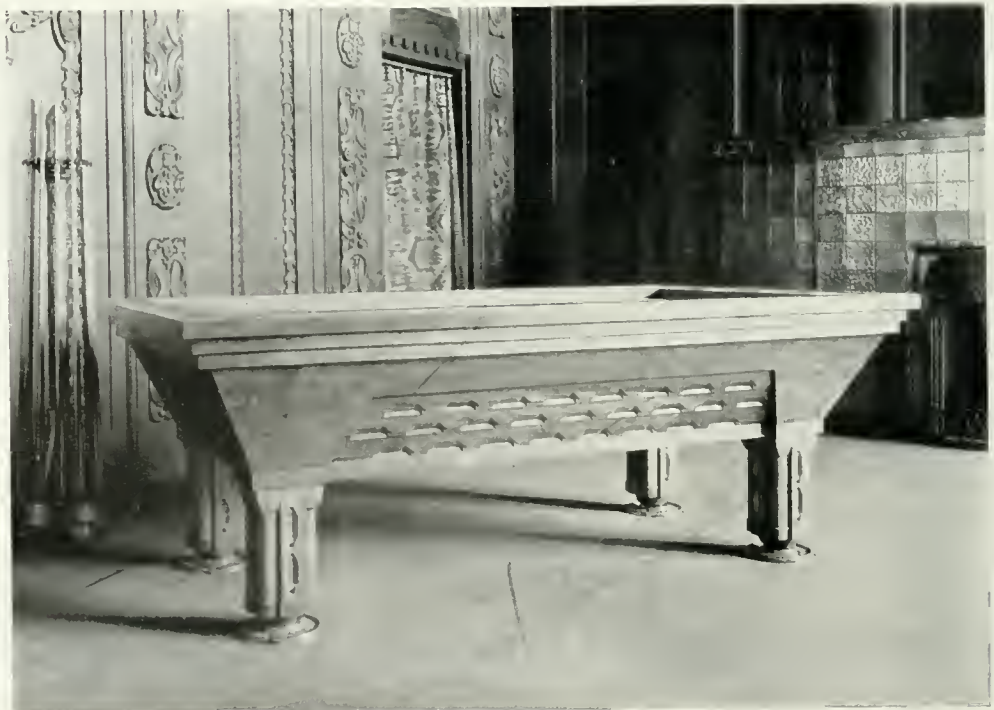
ARCHITEKT H. BRAND FRIEDBERG.

FRÜHSTÜCKS-ZIMMER. Ausführung: Metzger & Schlecht Münzenberg.



ARCHITEKT KARL STIEF DARMSTADT.

MUSIK-RAUM MIT ORCHESTRELLE.  
Ausgeführt von der Choralion Company m. b. H.—Berlin.



ARCH. M. WALLENFANG - DARMSTADT.

BILLARD IN NUSSBAUM. Aust.: J. B. Dorfelder, Billard-Fabrik, Mainz.





ARCHITEKT E. BEUTINGER DARMSTADT-HEILBRONN.

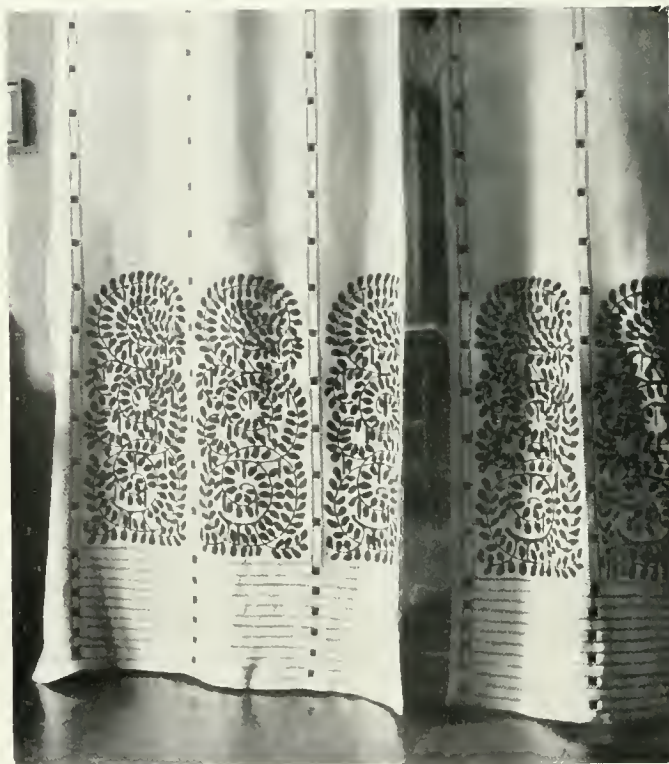
PIANINOS MIT REICHER INTARSIA.

Ausführung: Ferdinand Thurmer, Hof-Pianofortefabrik, Meissen i. S.



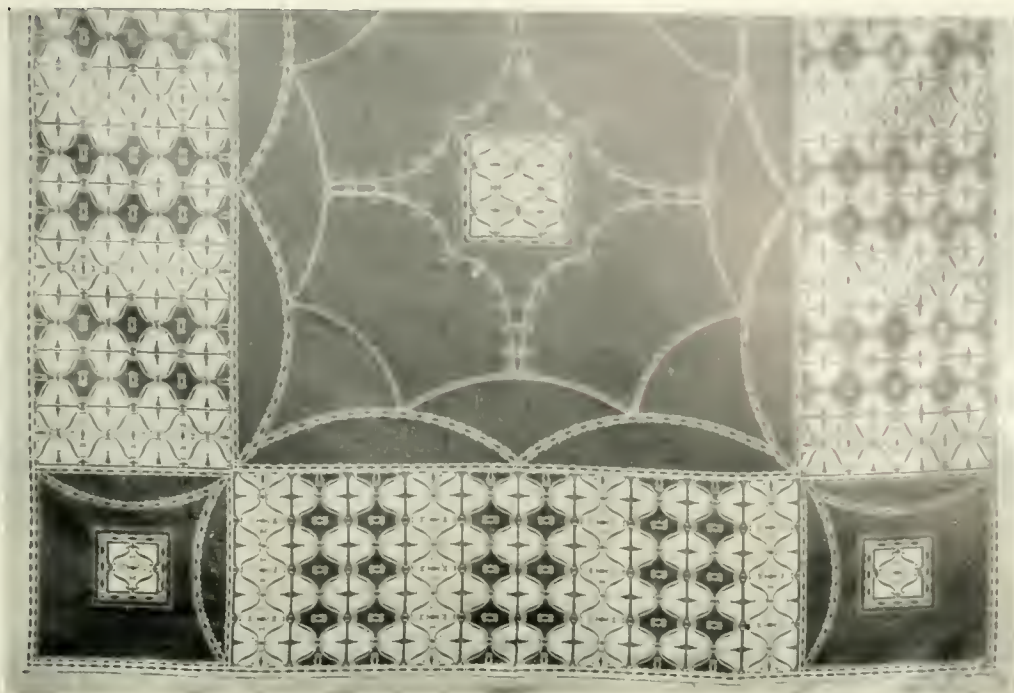
LIZZIE MARX-DIESTEMANN DESSAU.

TISCH-DECKE IN GROBEM LEINEN MIT REICHER STICKEREI.



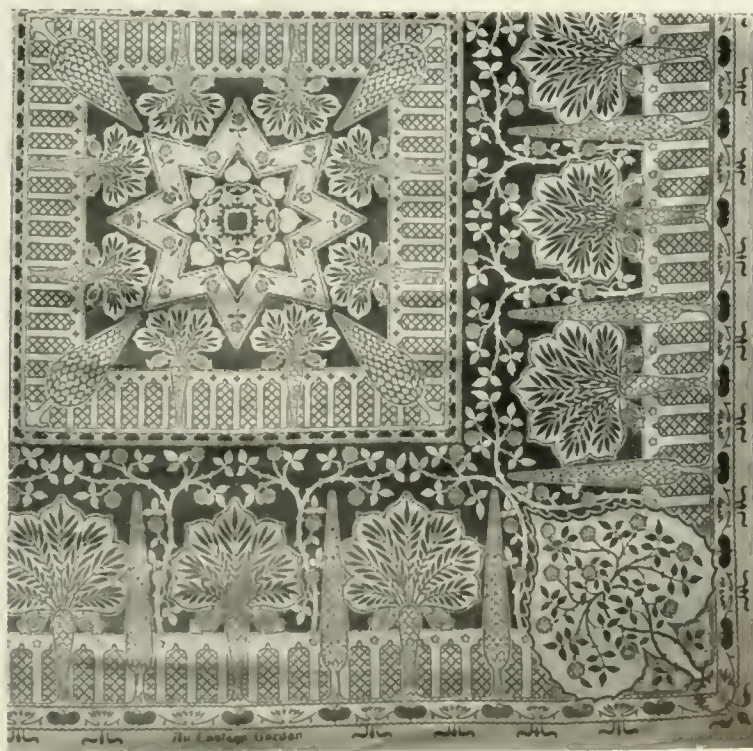
LIZZIE MARX-  
DIESTEMANN—DESSAU.

TÜR-VORHANG MIT  
REICHER STICKEREI.



ENTWURF: ERICH KLEINHEMPEL DRESDEN.

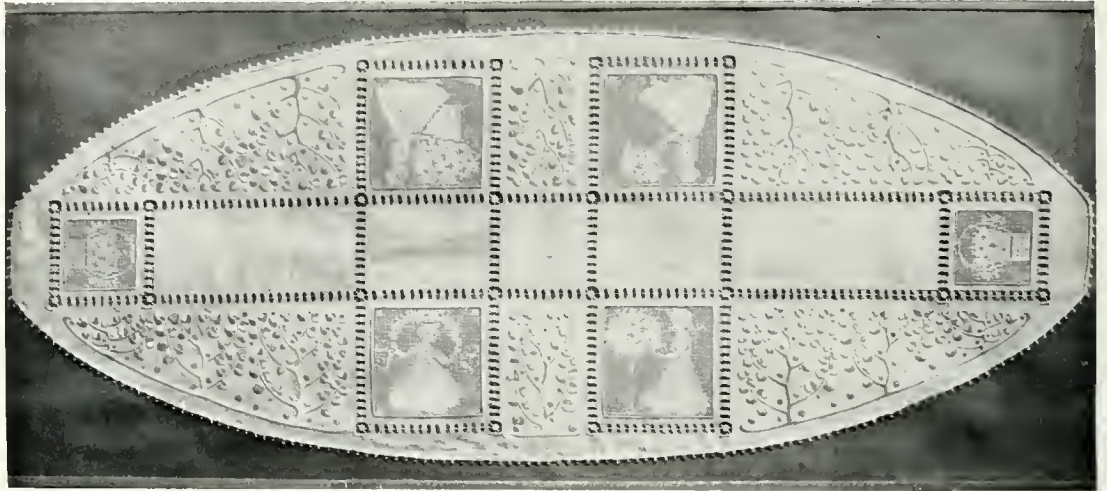
GEWEBTE TISCH-DECKE.



ENTWURF  
WALTER CRANE  
LONDON

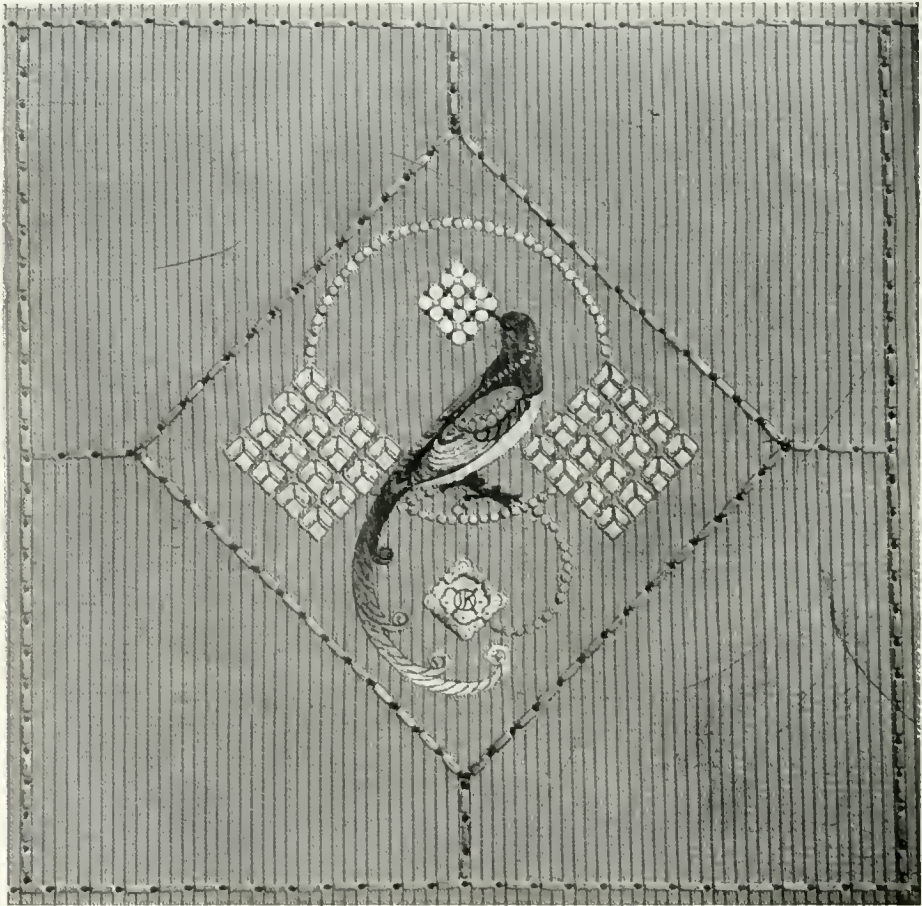
FARBIG-  
GEWEBTE  
TISCH-DECKE.

Ausf.: Norbert Langer & Söhne, k. k. Priv. Leinwand- u. Tischzeug-Fabrik, Deutsch-Liebau in Mähren.



MATHILDE STEGMAVER DARMSTADT.

SERVIERTISCH-DECKCHEN IN DURCHBRUCH UND STICKEREI.



ARCHITEKT J. KRUG - DARMSTADT.

GESTICKTE WANDFÜLLUNG.



FAYENCE-FABRIK »ALUMINIA« KOPENHAGEN.

Blumenschalen und Fayencen.

## NEUE KERAMISCHE ARBEITEN.

VON ERNST ZIMMERMANN.

Es kann kein Zweifel sein, unsere ganz allmählich wieder zu einem gesunden, natürlichen und innerlichen Kunstempfinden zurückkehrende Zeit gewinnt langsam, aber mit unausbleiblicher Sicherheit auch eine große, starke Neigung wieder für jene farbenfrohe, kulturhohe Kunst der Keramik, die, in der Hauptsache im Zeitalter der Renaissance unter dem Einflusse des Orients geboren, zu allen Zeiten dann und in allen Ländern die regste Kunst-Betätigung entfaltet hat, bis sie im 18. Jahrhundert schließlich, im Zeitalter des Porzellans zu einer Leidenschaftlichkeit geführt hat, für die die gesamte Geschichte des Kunstgewerbes, ja vielleicht der Kunst überhaupt kein volles Gegenstück zu liefern im Stande ist. Kein Monat vergeht jetzt, in dem nicht ein größeres und reich mit Abbildungen versehenes Werk über irgend ein Gebiet dieses Zeitraums erscheint, keine Woche, in der wir nicht immer wieder kopschüttelnd von jenen erstaunlich hohen Preisen lesen, die heute für die besten und schönsten Erzeugnisse auf diesem Gebiete aus früherer Zeit, die meist vor zwei Jahrzehnten noch kaum beachtet wurden, bezahlt werden. Immer neue Sammler tauchen hier auf, immer bedeutender werden die keramischen Bestände in den Museen. Die Keramik, und speziell das Porzellan, kann heutzutage auf dem Gebiet der alten Kunst geradezu Trumpl genannt werden.

Gleichzeitig kann ebenfalls nicht zweifelhaft

sein, daß auch für die keramischen Erzeugnisse unserer Zeit ein ganz anderes Interesse wieder vorhanden ist, als noch vor wenigen Jahren, ja daß dies mit erstaunlicher Schnelligkeit wächst und aller Wahrscheinlichkeit nach immer schneller noch wachsen wird. Es ist heute vielfach eine ganz andere Sache, wie noch vor recht kurzer Zeit, sich ein neues Service zuzulegen, ja auch nur eine einzige Tasse, aus der man selber trinken will, eine ganz andere Sache, sich eine Blumenvase anzuschaffen, in der die Blumen, für die sie bestimmt auch wirklich zu Geltung kommen sollen. Die frühere Gedanken- und Empfindungslosigkeit ist hier nun oft genug vorbei, mit ihr die künstlerische Anspruchslosigkeit, sich wie früher, ein jedes keramisches Produkt, das sein Erzeuger schon für schön und brauchbar erklärt hat, auch für ein solches in die Hand stecken zu lassen. Die Kritik hat hier gegenüber der keramischen Fabrikation jetzt vielfach mit aller Schärfe eingesetzt: sie verlangt auch hier jetzt ein höheres künstlerisches Niveau.

Dem gegenüber ist es jedoch erstaunlich, daß die keramische Fabrikation unserer Tage diesen sich jetzt allmählich vollziehenden Umschwung in der Hauptsache noch keineswegs begriffen hat. Wer z. B. die Leipziger Vormesse in diesem Jahre besucht hat, auf der sich ja fast die gesamte keramische Produktion Deutschlands ein Stelldichein gibt, der wird



VASEN UND BLUMENTOPF  
IN FAYENCE MIT  
BUNTER BEMALUNG.

FAYENCE-FABRIK  
»ALUMINIA«  
KOPENHAGEN.



ASCHEN-URNE, VASE  
UND TELLER  
IN FAYENCE.

FAYENCE-FABRIK  
"ALUMINA"  
ROSKILDEN.

sobald den Eindruck nicht vergessen, den dieses in der unglaublichsten Weise verwilderte Fach, das mit Kunst nicht das Geringste mehr zu tun hat, auf jeden feintüftigen Menschen hier machen muß: es ist das Chaos absoluter Geschmacklosigkeit, das sich hier aufzut, eine allgemeine Verwirrung und Verzerrung von Stil und Geschmack, aus der eine Errettung kaum noch als möglich erscheint. Es ist das Ende jeglicher keramischer Kunst, ein wahres Ende mit Schrecken, für das es kein Weiter mehr gibt.

So aber muß mit doppelter Freude alles begrüßt werden, was gegenüber diesem Treiben energisch Front macht und uns auch in der Keramik wieder echte Kunstwerke verschaffen will. Hier sollen einige Beispiele dieser Art den schon immer an dieser Stelle gegebenen angereicht werden, die uns die feste Versicherung der Möglichkeit einer wirklich gesunden keramischen Kunst auch in unserer Zeit zu gewähren im Stande sind. Zunächst einige neuere Arbeiten der bekannten Steingutfabrik »Alumina« in Kopenhagen, deren plötzliche Modernisierung vor einigen Jahren für uns eine ebenso große Überraschung war, wie die der mit ihr verbundenen Porzellanmanufaktur vor nunmehr einigen Jahrzehnten. Was diese Erzeugnisse auszeichnet, ist die Schönheit und Wärme des gelblichen Scherben, die erstaunliche Lebhaftigkeit der leuchtenden, kräftigen Farben, vor allem aber die Konsequenz, mit der man hier Steingut Steingut sein läßt, indem man ihm, dem derberen Produkt nicht, wie sonst fast überall, die feinere, für dieses aber garnicht geeignete Malerei des ja viel zarteren Porzellans aufzwingt. Breit und kräftig sitzen überall die Farben auf, meist in sehr richtiger Verteilung, und so haben wir hier eine Keramik vor uns, so kräftig und dekorativ zugleich, wie kaum eine andere in unserer Zeit geschaffene. Schade nur, daß von diesen Erzeugnissen unsere eigene Steingut-Industrie noch immer nicht recht lernen will! Wir haben in Deutschland bisher auf diesem Gebiete, das vielleicht zur Zeit das am allermeisten bearbeitete unserer heutigen Keramik darstellt, nur sehr wenig, das gleichfalls, wie hier, mutig genug ist, seinen dem Porzellan gegenüber etwas niedrigen Ursprung zu bekennen, indem es ruhig in den Grenzen der ihm durch seine ganze Natur angewiesenen bescheidenen Kunst bleibt. Was wir heutzutage in Steingut machen, heuchelt uns fast immer Porzellan oder Fayence vor, hat nie seinen eigenen Stil, seine eigene

Schönheit und seinen eigenen Reiz, und so steht man hier oft genug vor Schöpfungen, die völlig unwahr und darum völlig unschön sind. So ist dies Gebiet noch immer eins der unerfreulichsten unserer heutigen Keramik.

Ganz anders geben sich dann neben diesen Steingutarbeiten die übrigen hier abgebildeten Werke, die sämtlich zu den jüngsten Erzeugnissen der Meißner Manufaktur gehören. Sie zeigen, daß wir jetzt auch in Deutschland eine Porzellanplastik bekommen, die neben der des Auslandes d. h. in erster Linie noch immer Kopenhagens bestehen kann. Inhalt dieser ist auch hier wie dort in erster Linie die Tierplastik — es ist merkwürdig, wie relativ leicht gerade auf diesem Gebiete unsere heutige Porzellankunst zu wirklich bedeutenden Erfolgen gelangt, indeß es mit der figürlichen Kunst noch an keiner Stelle in gleicher Weise gelingen will! — und hier sind namentlich unter den etwas strenger stilisierten Werken, deren Stilisierung jedoch nichts mit der bis zur letzten Konsequenz gehenden der Kopenhagener Tierstücke zu tun hat, einige Arbeiten zu erwähnen, die schlechterdings als unübertrefflich bezeichnet werden müssen, ja die vielleicht länger einen Reiz ausüben werden, als die Kopenhagens. Denn stilisiert gleich diesen, so daß sie gleichfalls den Eindruck höher organisierter Kunstwerke machen, bleibt ihre Stilisierung doch noch reicher in Details und Nebenformen, so daß es hier nicht bloß einen einzigen Eindruck gibt, der schon gleich alles sagt und fast nur wie ein einmaliger, wenn auch sehr guter Einfall wirkt.

Es ist mehr Inhalt in ihnen und so darf man in ihnen wohl den Meißner Stil sehen, der sich wie einst, wieder die Welt erobern kann, wenn jener nicht sehr wandlungsfähige, heute aber vorherrschende Stil Kopenhagens an seiner allzugroßen Einfachheit zu Grunde gegangen sein wird. Doch auch schon recht gelungene figürliche Arbeiten hat Meißen daneben aufzuweisen, von denen die Ballettänzerin Eichlers durch ihre Anlehnung an den alten erprobten Stil Kändlers, des Schöpfers der Porzellanplastik des 18. Jahrhunderts, besonders erfreulich wirkt.

Hier tun sich gleichfalls Perspektiven für die Zukunft auf, die zu großen Hoffnungen berechtigen und uns vielleicht auch hier bald eine ausgedehnte Porzellanplastik verschaffen werden, die der Vergangenheit sich würdig an die Seite reihen kann, und eine wirkliche Bereicherung dieses Gebietes bedeutet. —





MODELLEUR C. P. WALTHER MEISSEN.

PORZELLAN. KAMPESCHNEPFEN.



BILDHAUER O. PÄSSLER DRESDEN.

PORZELLAN. KROPFLAUBEN.

Ausgeführt von der Kgl. Sächsischen Porzellan-Manufaktur in Meissen.



OTTO PILZ DRESDEN.

PORZELLAN. »BAUER MIT OCHSENGESPANN«.



MODELLEUR ROCHMANN MEISSEN.

PORZELLAN. »ZEBU-GRUPPE«. »BULLDOGGE« VON PROF. HÖSEL.  
Ausgeführt von der Kgl. Sächsischen Porzellan-Manufaktur in Meissen.



OTTO PILZ—DRESDEN.

PORZELLAN. KÄMPFENDE ESEL.



OTTO PILZ DRESDEN.

PORZELLAN. SCHÄFER MIT SCHAFEN.

Ausgeführt von der Kgl. Sachsischen Porzellan-Manufaktur in Meißen.



K. TH. EICHLER MEISSEN.

TÄNZERIN



KÖNIG DRESDEN.

MÄDCHEN MIT KIND .



PROFESSOR  
F. HÖSSL  
MEISSEN.  
HAHN .

Ausgeführt von der Königlich Sächsischen Porzellan-Manufaktur in Meissen.



WILHELM HARTZ, DRESDEN.



INTERNATIONALE  
PHOTOGRAPHISCHE  
AUSSTELLUNG  
DRESDEN 1909.  
LÄNDER- UND VÖLKERKUNDE  
KUNST- / WISSENSCHAFT  
INDUSTRIE- / VERGNÜGENSPARK  
MÄI - OKTOBER.



EMIL PREETORIUS DARMSTADT.

Dekorativer Fries 3×1 m.  
Dunke grün auf getontem Weiß

## EMIL PREETORIUS.

Romantische Ironie — so könnte wohl das Stichwort dieses jungen Künstlers lauten, dessen kluge, träumerische Hand uns kürzlich die höchst romantische Gestalt des Herrn Peter Schlemihl hat lebendig werden lassen. Klug und träumerisch, skeptisch und sehr empfindsam ist die Linie dieses Zeichners, dabei so rein und so keusch — ich weiß kein anderes Wort dafür — daß man sich den Schöpfer kaum als Bürger dieser überlauten und nicht sehr sauberen Welt denken kann. Er sitzt irgendwie hinter den Dingen, zum mindesten hinter irgend einer spanischen Wand, von der aus er die Welt und den Tag mit den Augen eines Fremden, nicht Dazugehörigen beobachtet.

Es mag einem an dieser Linie zuerst ein groteskes, ein sarkastisches Element auffallen, ich gebe es zu. Aber ich behaupte, daß Preetorius' Linie in diesem ihrem Sarkasmus rührend ist. Das macht ihre peinliche, ausgeputzte Sauberkeit, ihre Heimlichkeit und Stille. Sie ist in all ihrem Spotte, den die Sordine des Leides sonderbar dämpft, so wenig laut, sie hat die Fähigkeit des Schweigens.

Ganz natürlich, denn dieser Spot, dieser Sarkasmus geht nicht von sozialer Kritik, auch nicht von einem ethischen oder ästhetischen Ideal aus. Seine Wurzeln liegen, ganz wie bei den alten Romantikern, im Metaphysischen, und seine letzte Kennzeichnung lautet, ich wiederhole das Wort, romantische Ironie. Das neckische Ornament, zu dem sich Preetorius' Linie gerne kräuselt, scheint mir eine Art lächelnden Verzichtes zu bedeuten. Es stellt den Ausdruck jenes resignierten, romantischen

Leichtsinn dar, von dem Brentano in seinen Versen so gerne spricht. Es ist Weltsatire, was diese Linie liefert. Von Brentano wird erzählt, daß es keinen Menschen und keinen Gegenstand gab, der ihm nicht sogleich Anlaß zu irgend einem Witzwort oder zu einem spöttischen Lächeln geliefert hätte. Etwas ähnliches, nur mit veränderten Temperamentsqualitäten, liegt bei Preetorius vor. Zwar unterscheidet auch er zwischen Naturstudie und Karikatur, aber beide stehen sich bei ihm doch recht nahe. Seine Karikatur geht nicht von der einzelnen witzigen oder humoristischen Beobachtung und Steigerung aus, sondern sie ist allgemeiner, ich möchte fast sagen: weltanschaulicher Art. Man sieht seinen Karikaturen gesellschaftlicher Typen sofort an, daß nicht ihre besonderen Lächerlichkeiten Anlaß zu diesem Lachen und Kichern der Linie gegeben haben. Sondern rein als Individuen reizen sie diesen Künstler, seinen Witz an ihnen zu üben. Das ist Schuld daran, daß Preetorius' Zeichnungen, wie sie verschiedentlich im »Simplizissimus« erschienen, aus dem Rahmen dieses Blattes beträchtlich herausfielen. Man muß einige Dinge wenigstens ganz ernst nehmen können, wenn man ein Karikaturist im Sinne des heutigen Witzblatttyps sein soll. Nun betrachte man aber das, was für Preetorius »Naturstudien« bedeutet: diese Herren und Damen ringeln sich förmlich vor launischem Ornament, und das Schwergewicht der Darstellung liegt entschieden auf der Seite des Subjektiven.

Viele dieser »Naturstudien« sind in sehr kurzer Zeit entstanden. Und doch enthalten



EMIL PREETORIUS DARMSTADT.  
PORTRÄT-SKIZZE J. P.  
Aquarell: Hellgrün und Grau.

sie eine ganze Fülle von subjektiv-geistiger Verarbeitung objektiver Daten. Diese Verarbeitung gedeiht vielfach bis zum reinen, ornamentalen Schnörkel. Mit anderen Worten: Was gemeinhin Ergebnis eines energischen Umsetzungsprozesses ist, findet sich bei Preetorius schon in der »Naturstudie« vor. — Diese hypertrophische Subjektivität kann wohl nur zum Teil als ein Vorzug angesprochen werden. Sie hindert den Künstler zweifellos, die ganze Strenge, die rauhen wohlthätigen und anspornenden Zurechtweisungen des Objektes zu erfahren. Aber sie hindert ihn auch an jenen Formlosigkeiten, denen Künstler, die allzu rückhaltlos auf die Anforderungen des Objektes eingehen, leicht verfallen. — Es steckt in Preetorius viel subjektive, eingeborene Form, vor allem nach der Seite des Geschmackes hin. Ich stelle

freilich die Qualitäten des Geschmackes in einen gewissen Gegensatz zu den Qualitäten schöpferischer und genialischer Produktion. Allein Formqualitäten sind sie sicherlich auch, ganz abgesehen davon, daß Preetorius trotz seines romantischen Schnörkels zu denen gehört, die ein gültiges, ein maßgebendes Wort über die Erscheinung der Welt mitzusprechen haben. Geschmack ist gerade die Eigenschaft, die unserem Volke in seiner künstlerischen Produktion

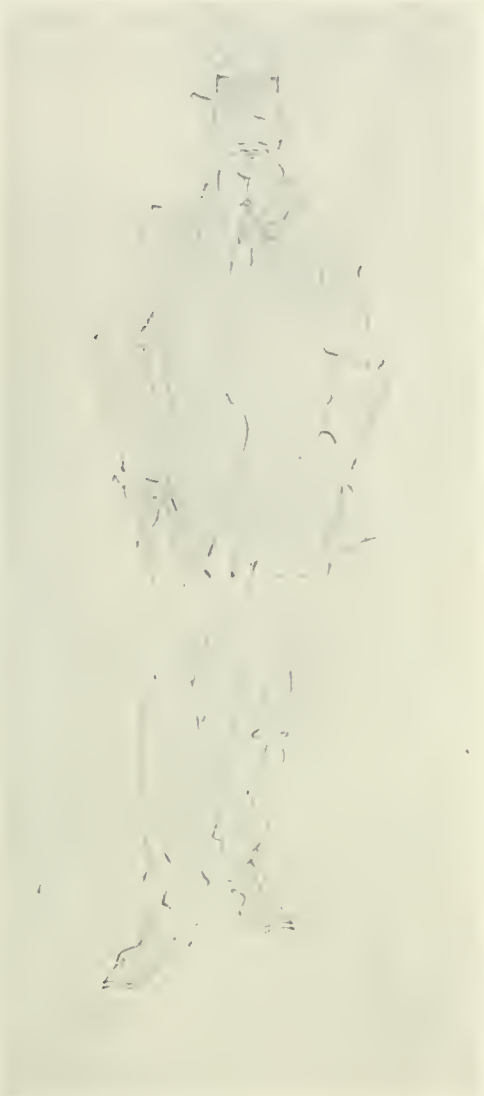


PORTRÄT-SKIZZE: RENÉ P.

Getönte Bleistift-Zeichnung auf Japan.



vierten Anstand, mit dem sich seine Schöpfungen geben. Stets sind sie, von ihrem Ausdrucksgehalt abgesehen, auch als flächen künstlerische Leistungen zu loben, und es ist geradezu ein Genuß, zu sehen, wie brillant bei der farbigen Zeichnung, die diese Publikation begleitet, der leere Raum des Blattes im Bilde mitspricht. Preetorius hat nicht nur eine gewandte und ausdrucksvolle, er hat auch eine sehr kluge Hand. Und diese Klugheit ist von jener Art, wie sie nur hohes Kulturgefühl, Bildung und wohlgepflegte Familientradition zu geben vermögen. Man wird Preetorius vielleicht nachsagen können, daß er als Künstler vielfach und ziemlich enge limitiert ist, aber untadelhaft ist die Kultur seines

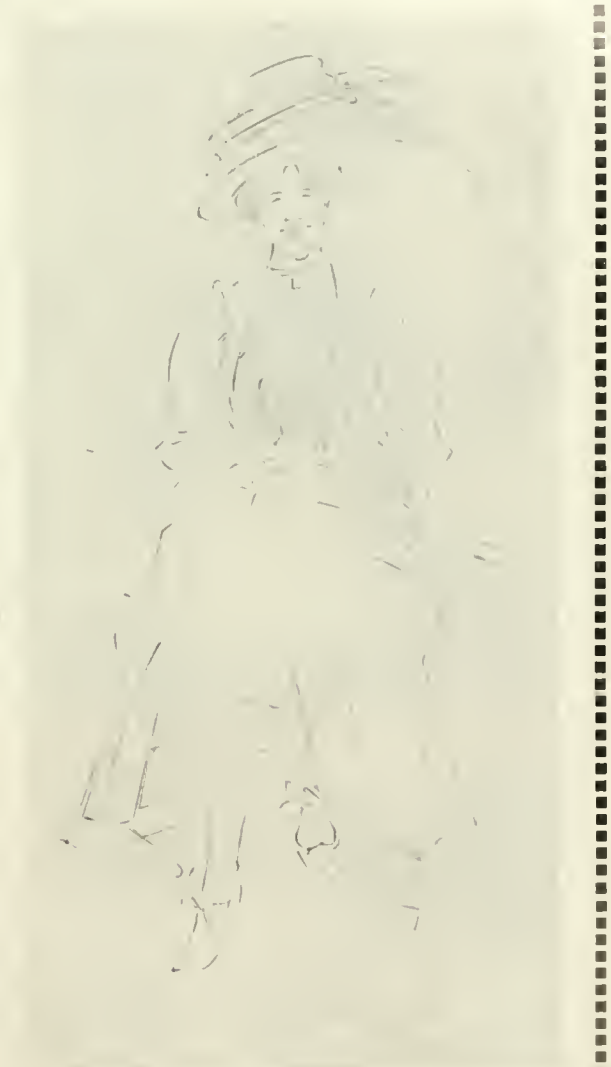


EMIL PREETORIUS DARMSTADT.

Skizze.

vielfach abgeht. Er äußert sich letzten Endes in der umfassenden Gefälligkeit, in der überzeugenden Selbstsicherheit der Darbietung. Geschmackvoll ist, was sich den Sinnen empfiehlt, was Rundung der Gesterde hat, was »Auftreten« besitzt.

Diese Eigenschaft wird man bei Preetorius niemals vermissen. Sie tritt hervor in dem hohen dispositionellen Wohlklang seiner Schöpfungen. Ich meine damit nicht nur die gefällige Art, wie seine Zeichnungen im Raum sitzen, sondern auch die überaus gelungene Verteilung der Massen, die feine kompositorische Linie, den hohen, kulti-



EMIL PREETORIUS - DARMSTADT.

Skizze.

EMIL PREETORIUS  
DARMSTADT.



DER GALAN.  
AQUARELL-  
ZEICHNUNG,  
WEISS, GRAU,  
VIOLETT, GELB  
UND ROSA AUF  
MATTEM WEISS.

MIT GENEHMIGUNG DES 'SIMPLIZISSIMUS'.

Auftretens, die Sicherheit seines Geschmackes. — Artistisch liegt der Schwerpunkt seiner Zeichnung durchaus auf der Linie, genau wie bei Beardsley und den japanischen Holzschnittkünstlern, denen Preetorius' Schaffen die nachhaltigsten Eindrücke verdankt. So viel Sinn für Farbe seine gelegentlichen koloristischen Arrangements auch verraten mögen, malerische Elemente fehlen bis jetzt seiner Zeichnung vollkommen. Dafür hat er aber auch das Geheimnis der reinen Linie bis zu einem seltenen Grade entschlei-ert. Sie

ist ihm gehorsam wie eine Magd, nicht nur in den Blättern, wie wir sie hier reproduzieren, sondern vor allem auch als Umrißlinie, in den Silhouetten und den flächig gearbeiteten Illustrationen zum Schlemihl. Sie entfaltet da ein ungemein reiches Leben, deutet alle nötigen Formen sicher und geschwind an, findet dabei in all ihrer Stummheit noch Gelegenheit, zu lachen und zu kichern und die Massen kompositionell sehr reizvoll anzuordnen. Ganz abstrakt und losgelöst vom Leben tritt sie in dem letzten



EMIL PRECLORIUS  
LARMSTÄCKE

«KONVERSATION»  
AQUARELL-  
ZEICHNUNG IN  
ORANGE P. GRAU.

MIT GENEHMIGUNG DES «SIMPLIZISSIMUS».

größeren Illustrationswerke des Künstlers, »Isolde Weißhand«, auf. Sie hat da von ihrer natürlichen Plauderhaftigkeit das meiste abgelegt und deutet von dieser körperhaften, von tausend Perspektiven durchwühlten und mit prunkenden Farben überschütteten Welt nur einen sachten Duft und Dampf noch an. Ein brillant gelungenes, stilistisches Experiment! Als Illustrationen, als bildliche Kommentare zu bestimmten Textstellen, kommen sie kaum in Betracht. Aber von der weltentrückten, hieratisch starren Art des alten bretonischen

Sagenstoffes, an den sich der Text anlehnt, bewahren sie sehr viel. Sie kommentieren weniger die konkreten Situationen der Dichtung als vielmehr deren ganzen Geist und das Wesentliche ihrer Stimmung.

Was von den Geschmacks-Qualitäten des jungen Künstlers gesagt wurde, gilt in allererster Linie von seinen Buchzeichen. Hier kommt es ja darauf an, irgend eine kleine »literarische« Idee nett und witzig zu gestalten, sie reizvoll in den Raum zu bringen, so daß das Ganze an sich amüsant wirkt



EMIL PREETORIUS DARMSTADT.

Porträt-Studie: Otto W.  
Gelb auf getöntem Weiß

WILHELM MICHEL.

heit, mit der er den Begriff »Fläche« festzuhalten versteht. Neuerdings wendet sich Preetorius der Farbe zu. Da seine Art der Zeichnung ihn gelehrt hat, die Ökonomie jeder Fläche mit Überlegenheit zu beherrschen, wird man von seinen Versuchen zu dekorativer Malerei allerhand Interessantes erwarten dürfen. Jedentalls würde das dekorative Gemälde die natürliche nächste Etappe seines Entwicklungsganges bilden. Was seine begabte, kluge und feinfühlig Hand dem neuen Material an sonstigen Möglichkeiten wird abgewinnen können, ist noch nicht voranzusehen. Das zeichnerische Werk des Künstlers, wie es heute vorliegt, ist jedenfalls ein Ganzes, in sich geschlossen und abschließender Bewertung fähig.

und zugleich die Fläche schmückt, auf die es aufgeklebt wird. Hier kommt Preetorius die Gabe, alles, was er gibt, auf eine überzeugende, runde Formel zu bringen, außerordentlich zu statten. Abwechslungsreich in den Einfällen und in der Zeichenmanier, bald elegant und schöngeistig, bald geistreich und witzig, bald derb humoristisch und voll breiten Lachens — so spiegeln diese kleinen Kunstwerke auf engem Raume den Menschen und Künstler Preetorius fast vollständig wieder. Ähnliches gilt von den Plakaten. Sie sind daneben höchst charakteristisch für die Sicher-

### Vom unbewußt schaffenden Künstler.

Es gibt Kraftprotzen. Auch in der Kunst. Doch der unbewußt schaffende Künstler, der stets auf den Gott wartet, der ihm sage, was er künde, der sich nur als Medium fühlt, ist ein Märchen aus der Kunstschule. In Trancezuständen ist noch kein wahrhaft großes Werk entstanden. Hinter jeder künstlerischen Tat liegt ein faustisches Ringen, ein Anspannen aller Energien mit einem einzigen und bewußten Zweck. Kunstschaffen ist ein Schaffen wollen. Gleich der Zeugung der Natur. Sie

ist doch der Wille zu Zweien. Das Kunstschaffen wird auch zur organischen Lust, zur Betreibung von dem dumpfen Druck der ungeborenen Idee, wenn der Schöpfer bereit ist. Wenn er seine ganze Kraft gesammelt, seine Fähigkeiten diszipliniert, Auge und Hand gebündelt hat. Wenn er voll von Figur ist und ihm jedes Gebilde voll Figur wird. Nie haben verworrene Empfindung und dumpfe Bewußtlosigkeit die eherne Klarheit der höchsten Form geboren. In der klassischen Ruhe steckt immer potenzierte Logik. Eine Logik, die vielleicht schon im Unterbewußtsein des Gehirns schlummert, während sie in der Hand lebt und sich zeugend auswirkt. Das beste Kunstwerk ist fertig, bevor der Künstler an die Ausführung schreitet. Groß und rein muß es vor ihm stehen, wenn es ihn zum gewaltigen Kampf mit der Materie anspornen soll. Solch mühevoll Formes ist gleich einer Entbindung. Vorher die bewußte Idee, nachher die bewußte Tat. Der unbewußt schaffende Künstler ist wie der Globetrotter, der losfährt ohne Ziel, ohne Zweck, ohne Notwendigkeit. Irgendwohin kommt er ja. Er hat schon etwas aufzuweisen — Bilder, die für einen Notendeckel gut genug wären, Plastiken, die als Bibelots lächeln machen, Architekturen, die auf dem Papier eine gute Schwarz-weiß-Wirkung ausüben, wenn es auch für sie keine Grundrisse gibt. Die Sachen machen den Eindruck der Unbeholfenheit, weil im Gegensatz zur disziplinierten Rede alles hilflos herausgestammelt erscheint. Ihnen fehlt jene kluge Strategie, jene weise Sparsamkeit. mit denen der



EMIL PREETORIUS DARMSTADT.

Porträt des Freiherrn v. N.

Aquarell-Zeichnung. [Hell-Orange, Mauve, und Grau auf getöntem Weiß

echte Rhetorik Wendung um Wendung steigert, um immer eindringlicher, immer machtvoller zu wirken. Wer sich nicht vorher die Gedankenfolge zu kneten vermöchte, wird jedenfalls nur Worte herausstammeln, leere, hohle Worte. . .

Lieber Kunstjüngling, wenn dir nur die geheimnisvolle Stunde der Intuition zur Enttesselung deiner ungeahnten, unbewußten Kräfte fehlt, so kaufe dir eine warme Sammetjoppe und warte, warte, warte . . . Die starke Energie ertrotzt sich den Schöpflertag. Dionysos erscheint, wenn er gerufen wird — aber auch nur dann.

PAUL WESTHEIM.



## Hamburger Golf-Club

links : 9 holes  
length : 2500 yards  
station : Gross Flottbeck-  
Ottmarshen  
trains : from Hauptbahnhof  
oder Damfstation every 10 minutes  
terms for visitors :  
Mark 2 - per day  
• 10 - week  
• 25 - month  
Clubrent hired from Professional

For particulars apply to :  
The Hon. Sec. Dr. F. A. Traun  
Hamburg 8, Meyerstr. 5q.

EMIL PREETORIUS DARMSTADT.  
PLAKAT. SCHWARZ UND BLAU AUF WEISS.



F. PREETORIUS  
DARMSTADT.  
DES. : HESSISCHES  
LANDES-MUSEUM  
IN DARMSTADT.

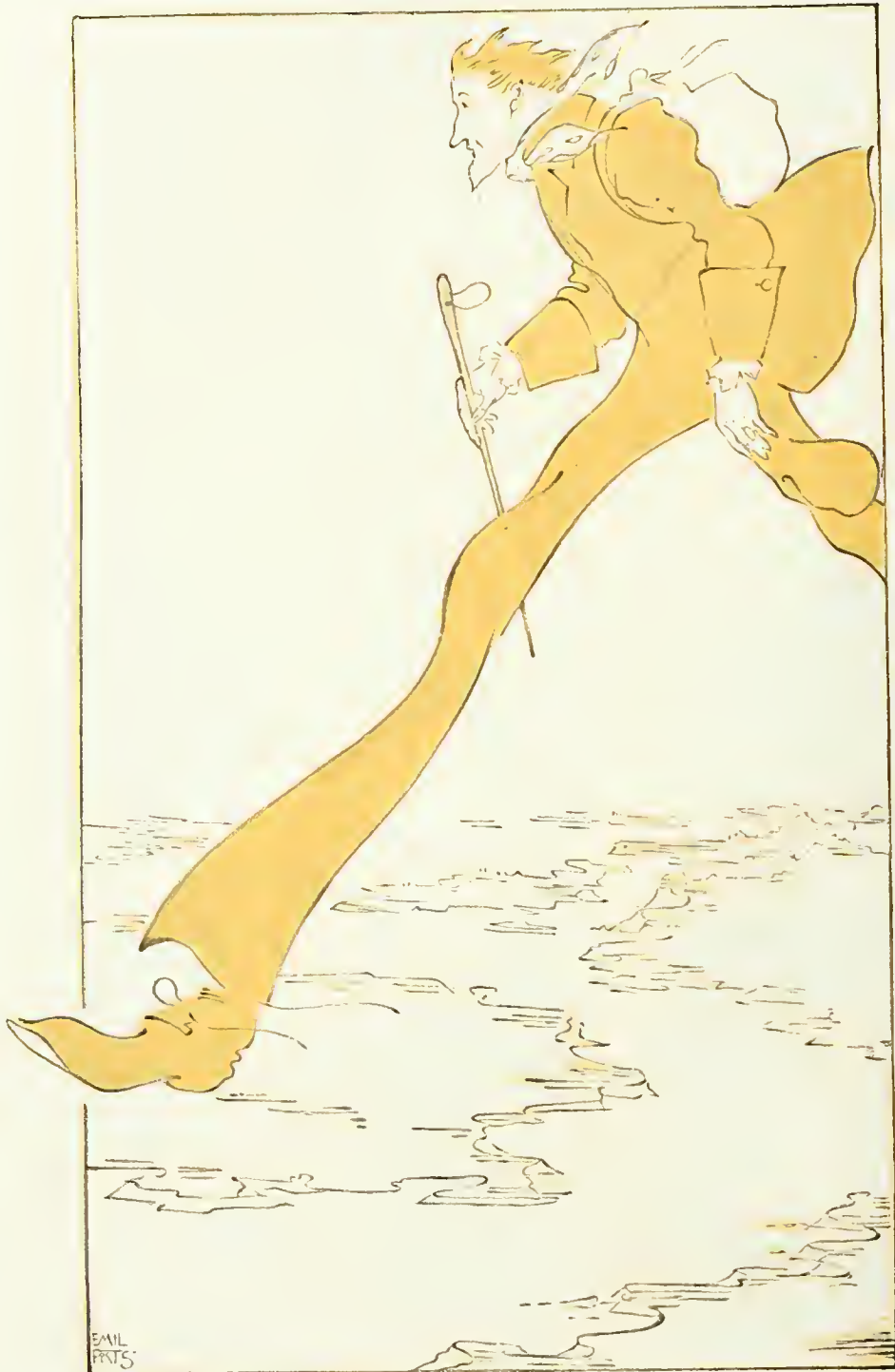




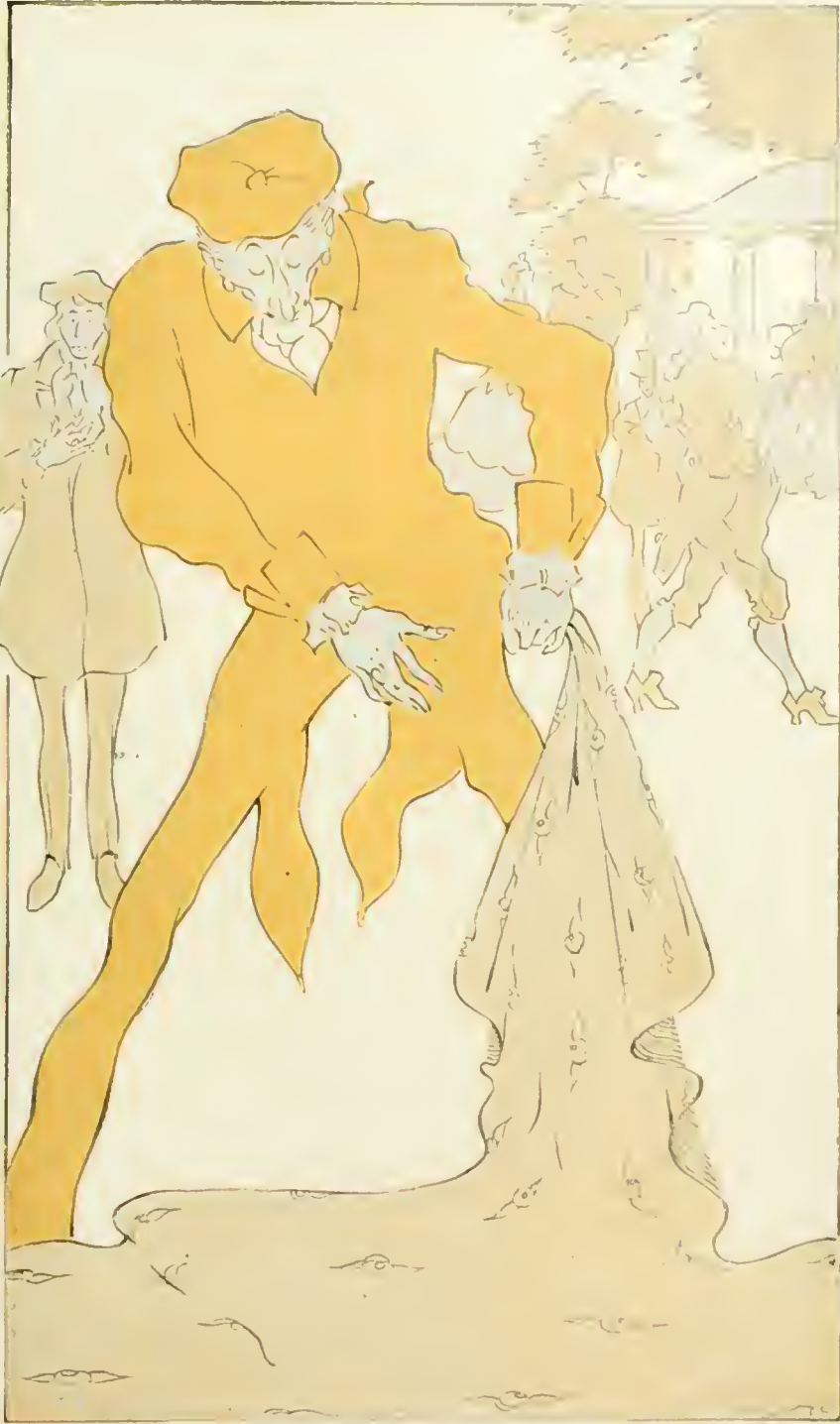


EMIL PRETORIUS DARMSTADT-MÜNCHEN.

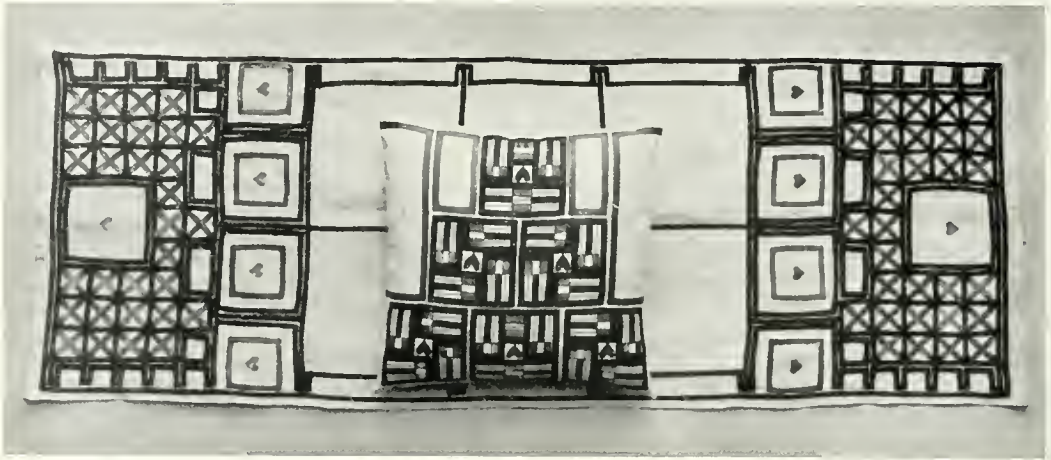
EX-LIBRIS UND TITEL ZU EINER AUSSTELLUNGS-EINLADUNG.



EMIL PREFTORIUS—DARMSTADT. Vollbild aus Peter Schlemihls, Verlag Hans von Weber—München.



Vollbild aus »Peter Schlemihl«, Verlag Hans von Weber—München. EMIL PREETORIUS DARMSTADT.



ARCHITEKT EMIL PIRCHAN.

LÄUFER UND KISSEN IN AUFNÄHARBEIT.

## DIE ARBEIT DER KUNSTGEWERBE-VEREINE.

### 19. DELEGIERTEN-TAG ZU HALLE A. S.

Zuweilen, man braucht nicht einmal mißmutig, nur ein wenig nachdenklich zu sein, möchte einem die Notwendigkeit der Kunstgewerbevereine beinahe problematisch erscheinen. Was wollen sie eigentlich und wozu sind sie da? Einst, da das Kunstgewerbe langsam und sehr diskret zu keimen begann und noch früher, da es im Schatten der Museen schlummerte, waren die Vereine die einzigen Stätten für die Diskussion über die Probleme des Tages, die respektabelste Kneipgelegenheit, um die würdigen Großväter der Renaissance anzuprosten. Aber heute, da das Kunstgewerbe mehr als eine Angelegenheit der Handwerker und der Künstler ist, da es ein zentrales Kulturproblem wurde, ein Problem, das der mannigfaltigsten Fragestellung zugänglich ist und einen kaum übersehbaren Kreis von Interessenten dauernd in Erregung hält, heute scheint das Kunstgewerbe dieser ehrwürdigen Vereine, dieser mit den Musen schäkern den Trinkgenossenschaften entbehren zu können. In der Tat, die Kunstgewerbevereine des alten Stils, die Kunstkränzchen und Konventikeln der sogenannten Fachleute, haben ihr Existenzrecht verloren — für den Kunstgewerbeverein, wie wir ihn verstehen, hat die Zeit der eigentlichen, der fruchtbaren Arbeit aber eben erst begonnen! Und jene skeptische Bewertung wendet sich allein gegen die Rudimente der Gilden und Rauchklubs, deren Sergeanten im Zeichen Dürers oder Cellinis gegenseitige Verehrung mimen. Davon gibt es hier und da im Lande verstreut noch verteilungs-

werte Reste und auch das gibt es noch: engbrüstige Sekten, die ob den Interessen ihrer Branche, ob der eigenen Mittelmäßigkeit keinen Instinkt für die wahre Bedeutung und eigentliche Aufgabe dessen haben, was wir den Lebenskreis des Kunstgewerbes nennen. Doch diese Kurzsichtigen und Temperamentlosen sind in der Minderheit, sind im Aussterben; das Gros derer, die sich in den Kunstgewerbevereinen zusammenschlossen, will aus Einsicht und mit Energie den Fortschritt und die Reife der neudeutschen Kultur. Ob solchem Wollen sich ein ausreichendes Können verbindet, wird abzuwarten sein, ist zu erhoffen. Jedenfalls, zunächst wird viel erstrebt — gestrebt. — Das war auch wiederum die Signatur des letzten Delegiertentages der Kunstgewerbevereine, der Ende März zu Halle abgehalten wurde. — Die Hauptthemen der Verhandlungen: die Organisation der kunstgewerblichen Produktion, der Erziehung und der Propaganda. Das mannigfache Verlangen nach einer würdigen Honorierung der kunstgewerblichen Leistungen soll endlich in die Scheuern kommen. Die vielerörterte „Eisenacher Ordnung“ wurde angenommen. Damit bekamen die Kunstgewerbler eine materielle Basis, wie sie die Architekten seit 1888 in der Hamburger Norm besitzen. Dieser Gewinn ist an sich so wichtig, daß darüber die Frage nach den Einzelheiten zurücktritt. Das war auch die Meinung der Versammelten; freilich fehlte es nicht an der Einsicht, daß mit der Annahme dieses Tarifes keineswegs seine Durchsetzung für

die Praxis, seine allgemeine Anerkennung durch die Unternehmer und das Publikum, gesichert sei. Besonders Muthesius warnte vor zu hochgespannter Erwartung, mit Recht hielt er es für sehr problematisch, ob der Richter die „Ordnung“ auch in den Fällen, da auf sie nicht ausdrücklich bei Anbahnung des Geschäftes Bezug genommen wurde, als die natürliche Norm bedingungslos würde gelten lassen. Grade weil hierfür keine absolute Garantie, war es notwendig, daß die berechnete Interessenvertretung des Kunstgewerbes, speziell der Entwerfenden, geschlossen für den Preistarif eintrat. Hoffentlich tut nun auch ein jeder das Seine zur Realisierung des papiernen Gesetzes. Die Einwendung, daß die Gebühren bei größeren Objekten zu hoch seien, wird dadurch erledigt, daß sie der absteigenden Skala unterliegen; bei einem Objekt von 10 000 Mk. können nur 50%<sup>0</sup>, bei einem Objekt von 400 000 Mk. nur 30%<sup>0</sup> der auf 1000 gestatteten Grundgebühren erhoben werden.

Das wird schon gehen, wird sich regeln; die Hauptsache ist: das Fundament zur wirtschaftlichen Gesundung der Kunstgewerbetreibenden ist gelegt. — Das nicht minder wichtige Problem des Urheberschutzes für kunstgewerbliche Erzeugnisse konnte leider nicht mit der gleichen Gründlichkeit erledigt werden; Osterrieth war verhindert. Doch da Jessen einsprang, so bekam die Versammlung nichts Gleichgültiges zu hören; vielleicht wurde die eigentliche Fallgrube und die wichtigste Revisionsbedürftigkeit des Kunstschutzes von diesem trefflichen Kenner der Praxis eindringlicher erfaßt, als dies je ein Jurist vermocht hätte. Darin liegt die Hauptgefahr für die Anwendung des Gesetzes, läge sie selbst für die Anwendung eines vollkommeneren: der Richter beginnt das Künstlerische erst beim Naturalistischen, speziell beim Figürlichen, zu schätzen; das Tektonische, der Wohlklang der Abmessung ist dem juristischen Empfinden häufig noch keine selbständige künstlerische Schöpfung im Sinne des Gesetzes. Das miserabelste Ölbild erfüllt den Paragraphen, während der vorzüglichste Rahmen ob seiner Schlichtheit des Schutzes nur mit Mühe teilhaftig wird. Da alles Recht letzten Sinnes nichts anderes ist als eine Formel gewordene Usance, so wird man sich billig gedulden müssen, bis den Männern der Justiz das Gefühl für das künstlerische Stigma eines gewerblichen Gegenstandes wuchs. Wie arg es aber damit heute noch bestellt ist, das bewies eine Episode, die Weiß, der Vorsitzende des Verbandes deutscher Kunstgewerbe-Zeichner, vortrug: Einem Angestellten, der im Büro einer Möbel-Firma Werkzeichnungen machte, wurde vom Gericht die

Qualifikation der höheren technischen Dienstleistung abgestritten; er hatte somit keine sechs-wöchentliche, nur eine vierzehntägige Kündigung. Die Begründung sagte, daß der Arbeit des Klägers ein höherer Wert nicht zuzusprechen wäre, da sie ja nur — in Strichen bestanden hatte. Der Fall ist typisch, umso mehr, als dieser Zeichner den wünschenswerten Weg von der Werkstatt durch die Schule zum Atelier genommen hatte. Hätte er die Werkstatt nie kennen gelernt, so würde ihm das Gericht ohne weiteres die höhere Qualifikation zugesprochen haben; so aber war er nur ein Tischler, der Striche machen konnte.

Zum pädagogischen Teil verlangte Professor Groß—Dresden: der Verband möge ein offizielles A. B. C. des Geschmackes herausgeben. Die Versammlung schien von diesem Vorschlage nicht überrascht zu sein. Mir aber, der ich vorigen Jahres in Hannover dabei war, als Groß seinen Auftrag bekam, war dies Resultat ein wenig wunderlich. Daß es auf eine Neugründung abgesehen, hatte ich damals nicht verstanden. Mir schien, als wollte man untersuchen, welche Schäden die verschiedenen speziellen Fachzeitschriften haben und wie solchen abzuheilen wäre; mir schien, als wollte man über Mittel nachsinnen, rückständige Organe ein wenig zum Fortschritt zu reizen. Das hätte guten Sinn gehabt und wäre (etwa durch eine Korrespondenz oder durch Gratisüberlassung von guten Bildern und Klischees) ausführbar gewesen. Statt dessen kam nun dieser neue Vorschlag eines approbierten und staatlich subventionierten Katechismus. Auch gut; es läßt sich darüber reden. Nur: man soll sich derartige literarische und buchhändlerische Unternehmungen gar nicht so leicht vorstellen. Man sollte sie nicht dadurch begründen, daß bisher noch nichts ähnliches geleistet wurde. Noch weniger sollte man (zwischen den Zeilen) die Anklage erheben: Daß bisher überhaupt keine brauchbare kunstgewerbliche Literatur existiere. Leider findet sich selbst bei den trefflichsten Praktikern zuweilen keine Einsicht für das, was die Publizistik — das Buch, wie die Zeitschrift — gerade auf dem Gebiete des Kunstgewerbes während der letzten Jahre geleistet hat! Es ist höchst bedauerlich, daß niemand aus der Versammlung (und es waren da viele, die gute Ursache dazu gehabt hätten) auf Grund der bereits vorhandenen und ständig kontinuierlichen Literatur das Verdienst der deutschen Schriftsteller und Verleger anerkannt hätte. Wir unsererseits wollen uns durch

solche Ungeschicklichkeit nicht abhalten lassen, auch weiterhin unsere Pflicht zu tun; ja, wir wollen sogar, falls der Vorschlag Groß Wirklichkeit wird, willig helfen, daß die schwierige Aufgabe möglichst gut gelöst werde. Das heißt, wenn man uns haben will. Künstler und Künstlergenossen! ich spreche nicht für mich, noch für meine Freunde. Aber: Eine Zeitschriften-Kommission, eine Kommission für die Herstellung einer Serie von Monographien, eine literarische Kommission, in der kein Schriftsteller, kein Verleger von Ruf sitzt, kann nur taube Früchte tragen.

Als ein wirksames Mittel der Propaganda wurden im vorigen Jahre Wanderausstellungen beschlossen. Die Erfahrungen der ersten Kampagne waren im allgemeinen zufriedenstellend; München, Krefeld und Pforzheim hatten kollektiv Ausstellungen zirkulieren lassen. Auch fernerhin soll bei dieser Praxis geblieben werden; damit aber die Qualität und der künstlerische Wert dieser als mustergültig sich gerierenden Vorführungen gesichert bleibe, wurde ein dementsprechender Antrag des Professors Scharvogel angenommen. Des weiteren beschloß man, daß künftighin Schülerarbeiten in diesem Zusammenhang nicht mehr ausgestellt werden sollen. Dieser Beschluß scheint mir nicht glücklich, ja geradezu gefährlich. Manche Orte dürften ohne Schülerarbeiten eine Ausstellung überhaupt nicht zusammen bekommen; und dann: es gibt genug Städte, ja selbst Kunstgewerbeschulen, die allein durch ihre Schülerarbeiten Beachtung verdienen. Es gibt Lehrer, die wohl moderne Formensprache lehren können, die aber selbst im Bann der alten Zeit stehen. — Ein weiteres Gebiet der Erziehung von Produzenten und Konsumenten wurde durch Professor Heinrich Lange, den Direktor der Krefelder Färbereischule, aufs neue der Aufmerksamkeit empfohlen: die Echtfärberei. An einer wohlsortierten Sammlung zeigte Lange die immer noch alltäglichen Schäden einer mangelhaft echten Färberei. Er gab zugleich die beruhigende Versicherung und den Nachweis, daß man sehr wohl heute den verschiedenen Anforderungen der Echtheit so für Garne und Seiden, wie für Stückware, für Papier und Leder genügen könne. Erforderlich ist, daß alle Kunstgewerbler unbedingt auf die jeweilig

notwendige Echtheit ihrer Materialien dringen. Sehr interessant waren die Batikfärbungen, die Lange zeigte; klare und milde Töne, gleichmäßig schön und echt. — Ein viertes pädagogisches Thema behandelten die Referate über die mögliche Mitwirkung der Kunstgewerbevereine am Denkmalschutz und am Städtebau. Es gibt da Möglichkeiten; es ist auch wünschenswert, daß der oft einseitigen Architektenzunft tüchtige Kunstgewerbler, noch besser Kunstfreunde mit wirklich lebendigem Empfinden, assistieren. Besonders für den Denkmalschutz und die Renovationen gilt dies. Ein Architekt wird, wenn er ein gefährdetes Stück Altertum schützen soll, notwendig an ein Erneuern denken, er will eben bauen. Ihm einen ästhetischen Hemmschuh anzulegen, dürfte vorteilhaft sein. Noch wichtiger ist die Teilnahme pietätvoller und schönheitsbedürftiger Sachverständiger bei der Aufteilung alter Stadtviertel, bei der Anlage neuer Straßen und Plätze; das in all solchen Fällen der Kunstgewerbeverein herangezogen wird, kann jedenfalls keinen Schaden bringen. Vorbildlich darf die Beratungsstelle des Kunstgewerbevereins Halle—Merseburg (neben der älteren Stuttgarter) genannt werden; von ihren Erfahrungen und Erfolgen möge sie zu gelegener Zeit berichten.

Neben diesen verschiedenen Fragen der Exekutive wurde ein theoretisches Kapitel gelesen. Dr. Wolff, der Direktor des statistischen Amtes in Halle, versuchte den Begriff der Volkskunst zu definieren. Mit Recht basierte er ihn auf eine Wirtschaftsform. Die Volkskunst gehört der geschlossenen Hauswirtschaft, entsteht in wirtschaftlich gesicherter Lage, bei völkischer Selbständigkeit, ist Produktion für den eigenen Bedarf, setzt die autonome Ausführung der betreffenden Techniken voraus. Damit ist erklärt, daß und warum es in der Zivilisation der Gegenwart eine eigentliche Volkskunst nicht mehr geben kann. Dr. Dohrn wies darauf hin, daß solche nüchterne Erkenntnis mit dazu helfen könne, der Phrase von der Volkskunst der Professoren und Maurermeister den Garaus zu machen.

Der nächste Delegiertentag wird in Berlin stattfinden. Wir sind gewiß, daß er nicht minder als der Hallenser eine Parade der Arbeit der Kunstgewerbevereine sein wird. ROBERT BREUER.





## ALFRED MESSEL BERLIN

GESTORBEN IN BERLIN  
AM 24. MÄRZ 1909.

Einem Manne gilt es heute den letzten Spruch zu sprechen, an dem wir noch lange Freude zu haben gedachten. Zwar war Alfred Messel seit Jahren gebrochen an Kräften des Körpers, aber dennoch wußten wir ihn auch in der Krankenstube am Werke, dem sein ganzes sechsundfünfzigjähriges Leben gehörte, in dessen Ausbau er seit einem Menschenalter Stufe um Stufe der Vervollkommnung zugestrebt und Erfolg an Erfolg gereiht hat. Er war nicht einer von denen, die mit einem Schritt fertig hervortreten. Einem Künstler wie Schlüter schien die festliche Formensprache und der überquellende Reichtum, Knobelsdorf die heitere Grazie, Schinkel die zweifache Gabe von grandioser Phantasie und schönem Gleichmaß vom ersten Tage an voll und reif zur Verfügung zu stehen. Messel gehört zu denen, die heutzutage auf allen Gebieten öffentlicher Tätigkeit auftauchen, die in härtester Arbeit an sich selbst im Laufe eines ganzen Menschenlebens ihre glücklichen Anlagen voll entwickeln, denen es nicht ver-

gönnt ist, vom ersten Schritt an den leichten, nicht zu verfehlenden Weg zu gehen. Nicht ruhig und einfach steht ihr Bild schon vor den Zeitgenossen, sondern wechselnd in seiner Gestalt, das letzte Urteil erst von den Nachkommen erwartend.

Und doch war Alfred Messels Entwicklung bevorzugt schon in ihren Keimen. Ein Kind der Stadt, in der diese Zeilen erscheinen, der Sohn einer angesehenen Darmstädter Familie, in glücklichen Verhältnissen aufwachsend, besaß er als den Grundzug seines Wesens süddeutsche, künstlerische Sinnlichkeit, einen auf das Reale gerichteten Optimismus, der nicht grübelt und in Problemen stecken bleibt, sondern mit entschlossener Hand nach dem Greifbaren faßt. Mit diesem Grundzug, der ihn zum Baumeister machte, führte ihn das Schicksal einen Weg, wie er zukunftsvoller einem Architekten unserer Tage garnicht beschieden werden konnte; den nach Berlin. Nicht als ob durch diese Fügung der Erfolg für einen Menschen schon ver-

brieft gewesen wäre, der sich mit gutem Talent geschickt unter andern zu bewegen weiß. Das Berlin der siebziger Jahre hat mehr als einen der zahllosen Zuwandernden sein Bestes gekostet, nicht wenige auch unter den Baumeistern, die von überall her herbeieilten, als die ehemalige Kleinstadt begann nach allen Seiten zu wachsen, ihren Umfang zu verdoppeln, zu vervierfachen, allenthalben das Alte durch Neues zu ersetzen. Viele, die in diesen Strudel gerieten, sind darin untergegangen, als die Schwächeren gegenüber den verwirrenden, ungezügelter Verhältnissen. Ihm wurden diese zum Element. Nicht mit einem Schlage. Aber die Jahre hindurch hat er in immer steigendem Maße gezeigt, daß er das Zeug besaß, ihr Meister zu sein, als Künstler sie zu beherrschen. Sein Wesen brachte ihn nicht in Konflikt mit diesen chaotischen Zuständen, wie einer hätte fürchten mögen, der ihn den Weg nach Berlin nehmen sah. Ihm war es gegeben, in ihnen zu finden, was für ihn taugte, die Stelle, wo sie anzupacken waren. Ihm ist es geglückt, in seiner an Ausdruck reichen Architektur-Sprache das werdende Berlin der letzten drei Jahrzehnte in Form zu fassen. Und das ohne öffentliches Amt, ohne die Möglichkeit, die Mittel des Staates oder der Stadt für sich nutzbar zu machen. Einfach durch die Gelassenheit, mit der er all den einen Berliner Baumeister umdrängenden Wirrwarr von sich abhielt, durch die ruhige Zielbewußtheit, mit der er an die ganze Vielfältigkeit der Aufgaben und gerade an die traditionslosesten herantrat. Nicht mit niederstürmender Originalität, aber im immer gefestigter werdenden Besitz eines ausgeglichenen Kunstgefühls, dessen Vorbedingungen er aus der solchen Anlagen günstigeren Heimat mitgebracht hatte. Vom eigentlich Modernen hielt er sich abseits, ohne darum zum bloß philologischen

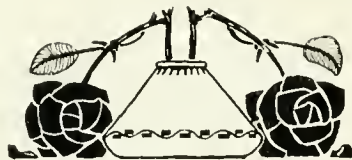
Beherrscher der alten Stile zu werden. Und doch: war einer moderner als er, in der Anpassung des Grundrisses an den gegebenen Zweck, wußte einer, bei aller Fähigkeit aus der Vergangenheit zu schöpfen, von der Abhängigkeit vom bloß Antiquarischen so frei zu bleiben wie er? Er hat zwischen der Tradition und den lebendigen Forderungen eine Linie gefunden, in deren Verfolgung er nicht zum Eklektiker zu werden brauchte. Die Formen der historischen Stile schienen in seiner Hand zu neuer Beweglichkeit und Anpassungsfähigkeit zu erwachen, gerade im Konstruktiven begab er sich nicht seiner Freiheit, dafür zog er in der dekorativen Durchbildung des Gerüsts Nutzen aus einer seltenen Fähigkeit, sich in den Geschmack und die verfeinerten Techniken der Vergangenheit einzuleben.

So ist sein Wesen nicht mit wenigen Worten zu umfassen. Er war nicht, wie man ihn nennen wollte, lediglich der Realist unter den Baumeistern, sondern vor allem auch ein Mensch von Phantasie, der die notwendige Sinnlichkeit des künstlerischen Eindrucks auch in der Konstruktion nicht vergaß. Er hat sich andererseits niemals an unklare Wirkungen und Geschmacksfinessen verloren; davor behütete ihn sein stark entwickelter Sinn für die Realität, die aus Steinen und Eisen spricht.

Sein verlassener Platz bleibt leer. Kaum jemand verkörpert in sich gerade die glückliche Mischung von Anlagen, die er besaß. Dieses Gefühl bei den Mitlebenden zu hinterlassen, ist viel in einer Zeit, die Qualitäten so wenig fein unterscheidet wie die unserige. Es wird nicht vielen zuteil, daß sie das Urteil über sich der Nachwelt so ruhig überlassen können, die von den persönlichen Gehässigkeiten wie vom Überschwang ohne Maßstab gleich weit entfernt sein wird.

DR. FRITZ WOLFF.

Die bedeutendsten Schöpfungen des entschlafenen Meisters sind in der Deutschen Kunst und Dekoration veröffentlicht worden. So erschienen: im Maiheft 1898 das Warenhaus Wertheim in Berlin, mit 30 Illustrat. und Text von Fritz Stahl-Berlin, im Februarheft 1905 der Neubau des Warenhauses Wertheim in Berlin, mit 36 Illustrat. und Text von Dr. Fritz Wolff-Berlin, im Dezemberheft 1906 das Landesmuseum in Darmstadt, mit 30 Illustrationen und Text von Victor Zobel-Darmstadt.









ADOLF MÜNZER: BADENDE.



ADOLF MÜNZER MÜNCHEN.

Liegender Akt vor dem Spiegel.

## ADOLF MÜNZER—MÜNCHEN.

Die Entwicklung Adolf Münzers in seiner künstlerischen Frühzeit ist untrennbar verbunden mit der Entwicklung der bedeutungsvollen Künstlergruppe »Scholle«, die nicht nur für die Münchner Kunst, sondern für die ganze neuzeitliche deutsche Kunst den Sauer- teig bedeutet. Als die »Gruppe G«, wie sich die »Scholle« früher nannte, im Jahre 1899 im Münchner Glaspalast zum erstenmal heraus- trat, da war unter den Bildern eines, das schon durch seinen Titel: »Faustgedanke« den schweren literarischen Gehalt verriet, der damals allerwärts in der deutschen Malerei spukte und erst heute, nach einem Jahrzehnt, zu gunsten der ästhetischen Reinlichkeit und der absoluten Malerei endgültig verbannt zu sein scheint. Der Schöpfer des Bildes »Faust- gedanke« war Adolf Münzer, der, wie die ganze junge Gruppe, der er sich verschrieben, damals noch sehr in den Anfängen steckte; freilich waren es hier wie dort Anfänge, die bedeutungsvoll in die Zukunft wiesen. . . .

Adolf Münzer ist, wie seine Scholle-

Genossen Fritz und Erich Erler, ein geborener Schlesier; in Pleß erblickte er am 5. Dezember 1870 das Licht der Welt. Er diente von der Pike auf im Reiche der Kunst: er be- gann als Dekorationsmalerlehrling, kam dann an die Breslauer Kunstgewerbeschule und bezog endlich im Jahre 1890 die Münchner Akademie, wo er sich der Leitung des idealsten aller Akademieprofessoren, Paul Höckers, an- vertraute. Bei Höcker war damals ein richtiger »Geniekasten« beisammen, die besten Kräfte der jungen Künstlerschaft trieb es instinktiv zu diesem Lehrer, von dem sie ahnten, daß er aus ihnen herausholen würde, was nur immer herausholen sei. Nicht nur mit dem Lehrer verband diese jungen Leute ein schönes Freundschaftsband, sondern auch unter ihnen selbst waren mehr Fäden der Gemeinsamkeit gespannt, als es sonst unter jungen Akademikern üblich ist. Außerlich dokumentierte sich das in der gemeinsamen Mitarbeit an Georg Hirths »Jugend« und in dem späteren Zusammen- schluß zur »Scholle«.



ADOLF MÜNZER MÜNCHEN.

Bildnis meines Bruders.

Wie für Erler, Eichler, Putz, Püttner bedeuten auch für Münzer die beiden Momente »Jugend« und »Scholle« die entscheidenden Lebens- und Kunstfaktoren. Außere, rein technische Gründe brachten es mit sich, daß sich die Mitarbeiter der »Jugend« in jener ersten Zeit fast ausschließlich zeichnerisch betätigen mußten: die auf der Technik der Farbenphotographie beruhende Druckart war damals noch nicht bekannt; so mußten sich also die »Hauskünstler«, zu denen auch Münzer gehörte, auf die kolorierte Zeichnung beschränken. Das war aber gerade Münzer nicht sehr angenehm. In ihm schrie alles nach Farbe, nach kräftigem Kolorismus. Und so trat denn, wenn er vor die Leinwand gestellt wurde, bei ihm das ein, was man auch bei Erler, Georgi und Eichler wahrnehmen konnte: das Bedürfnis, »sich auf der Leinwand auszuleben«. Dieser Umstand erklärt die Riesenformate dieser frühen »Scholle«-Bilder, und

dieses Riesenformat wiederum macht es begreiflich, daß es sich hier nicht um intime, besonders delikate und reizvolle Malerei handelte: das war ein Loswettern, ein breites, züiges Herunterstreichen von Bildern, die einerseits stark auf »Idee« hin gearbeitet waren, andererseits unter der Hand ihrer Schöpfer ganz unbewußt und ungewollt ins Großzügig-Dekorative hinüberstilisiert wurden. Für Münzer ist in dieser Hinsicht besonders sein Frühwerk »Arbeit und Luxus« charakteristisch, aber auch auf sein etwas späteres Münchner Karnevalsbild trifft manches des hier Gesagten zu.

In dem Grade, als die »Jugend« an sich, die »Scholle« an sich für Münzer an ausschließlichem Interesse verloren, trat eine Differenzierung und Individualisierung seiner Kunst ein. Immer mehr fand er seine »eigene Note«, die allmählich zum ausgesprochenen, aber weder eigenbrötlerischen, noch eigen-



ADOLF MÜNZER - MÜNCHEN.

Original im Besitz von Alexander Koch - Darmstadt

Gemälde: »Schwäbin«.

Mit Genehmigung der Verlagshandlung Velthagen & Klasing - Bielefeld.

sinnig gewährten, als endgültig betrachteten »persönlichen Stil« wurde. Münzer entwickelte sich zum Maler der Mondaine. Darauf hatten bereits die Zeichnungen für die »Jugend« hingewiesen, die gerne schöne Frauen mit heißen Blicken und in der Anmut der Jugend, in der Pracht der Blumen und der gefälligen Umhüllung einer chiken Mode zeigten. Eine Reihe von Jahren hindurch gab Münzer das wieder in Bildern, die einem oft den Gedanken durch den Kopf gehen ließen, hier sei ein moderner Watteau unter uns aufgestanden. Auf jeden Fall ist Münzer auch heute noch in der Schar der ziemlich demo-

kratischen »Scholle«-Leute der ausgesprochen Aristokratische: aristokratisch im Sinne der Freude am Schönen, an der Frau, an wohlgebildeten Körpern, an graziösem Spiel, an fashionablem Sport, an Lichtern, Seide, Blumen, Festen: *odi profanum vulgus et arceo* . . . das könnte man über seine Kunst schreiben. Unter solchen Umständen hatte ein längerer Aufenthalt in Paris für Münzer etwas Lockendes, dem er nicht widerstehen konnte. Im Jahr 1900 ging er in die Seinstadt. Aber nicht um »Kunst« zu studieren vor den Alten im Louvre, in der Akademie Julien, bei den Impressionisten, in Barbizon oder sonst wo.



ADOLF MÜNZER MÜNCHEN.

Porträt Frau V.

Sondern um das »Leben« zu studieren, um es einzufangen mit beweglichem Stift, um Herz und Hirn mit schwebender Leichtigkeit und Helligkeit anzufüllen. Und diese Art der Kunst hat auch heute, wo Münzer wieder seit sieben Jahren in München schafft, bei ihm noch Geltung, dokumentiert sich noch und stets aufs Neue in zahlreichen Arbeiten, zumal in solchen, die einen leicht dekorativen Einschlag haben. So besonders in den köstlichen »sechs Ovalen«, mit denen Münzer den Konfektionsraum der Ausstellung München 1908 schmückte. Welche Fülle von Grazie, welche Eleganz, welcher »Chik«! Aber doch nichts von dem »Nur-Eleganten«, von dem Chik

als Selbstzweck, der vieler begabter Maler Kunst verkitschte und zerschlug. Die Vorzüge Münzers bleiben eben nicht wie bei jenen am Stofflichen hängen, sondern steigern sich ins Rein-Malerische, wo namentlich eine raffiniert vornehme Palette und ein sicheres Gefühl für wohltuend-dekorative Wirkung Münzers bestes Teil ist. In diesem Sinne muß man auch seine beiden Wandbilder »Quelle« und »Ritter«, die als Pendants die Anmut und Märchenseligkeit des deutschen Waldes umschreiben sollen, ansehen oder das letzte und in mancher Hinsicht bewundernswerteste Werk des Künstlers, vier dekorative Supraporten, die für den Gesellschaftssaal





ADOLF MÜNZER MÜNCHEN.

DEKORATIVE PANNEAUX «SCHAU-SPIEL UND GESANG».





ADOLF MÜNZER MÜNCHEN.

DEKORATIVE PANNEAUX TANZ UND MASKEADE





ADOLF M $\ddot{U}$ NZNER M $\ddot{U}$ NCHEN.

Bildnis Fräulein H.

eines Hamburger Hotels bestimmt sind. »Gesang«, »Schauspiel«, »Maskerade«, »Tanz«: das sind die Titel — Frauengestalten mit einleuchtender Symbolik verkörpern diese frohen Dinge. Die lineare Schwierigkeit, die durch das breite, niedrige Format gegeben war, ist durch die geradezu glänzende, ganz ungezwungene Komposition hervorragend gelöst, ebenso wird es einem vor diesen Bildern kaum bewußt, daß da nicht zu geringe koloristische Probleme gestellt waren: diese Bilder sollen festlich-heiter sein, aber sie haben einen ganz weißen Saal zu schmücken. Das bedingte auf der einen Seite eine gewisse Buntheit, auf der anderen eine diskrete Dämpfung

der Farbe, soll sie nicht laut und schrill aus dem architektonischen Ensemble herausplatzen. M $\ddot{u}$ nzner hat sich hier genial aus der Affäre gezogen, indem er, bei aller Selbständigkeit jeder einzelnen Arbeit, doch einen gemeinsamen koloristischen Nenner für den ganzen Zyklus fand. Töne aus dem einen Bild findet man im anderen wieder, manches ist durch das Gesetz der Komplimentärfarben auf einander abgestimmt und auch ein gewisser Linienrhythmus, der durch die ganze Serie geht, dient als verbindendes und ausgleichendes Glied.

Neben solchen Arbeiten, die im Grunde doch den Künstler von vorneherein in der einen oder anderen Richtung binden, gehen



ADOLF MÜNZER MÜNCHEN

Porträt: Direktor Franz Josef Brakl.

ganz freie Schöpfungen absoluter Malerei einher. Diese Kunst atmet die Frische der Natur. Schöne Frauen finden wir in hellen, sonnendurchflürten Wäldern, die eine in der heiteren Hülle eines lichten Sommerkleids, die andere in der Pracht ihrer schönen, üppigreifen Nacktheit. Die Naturfrische, das Luftige, Helle trägt Münzer auch in seine Innenräume, und da liebt er das Nebeneinander einer Nackten und einer modisch Angezogenen, ein Problem, das seit Tizians Zeiten die Maler immer wieder mächtig zog; und so liebt er auch die Spiegelwirkungen, wie auf einem vorzüglich gestalteten, besonders in der Beleuchtung sehr eindrucksvollen ruhenden Akt vor einem Spiegel, den er vor kurzem malte. Auch dem Porträt widmet Münzer neuerdings seine Aufmerksamkeit. Seiner ganzen Entwicklung nach müßte man glauben, daß es

ihn reize, Frauen von Lenbachscher Anmut und Rasse zu malen. Aber wie keine Begabung ohne irgend einen inneren Widerspruch ist, so ist auch das Kapitel »Münzer, der Porträtist« nicht ganz in einer strengen Entwicklungslinie unterzubringen. Gerade auf diesem Gebiet treibt er seine tollsten male- rischen Kapriolen. Hier interessiert ihn vor allem die Oberfläche. Psychologisch hingegen schürfen seine Bildnisse nicht sonderlich tief. Man sehe sich darauf hin seine jüngsten Frauenporträte oder das Bildnis seines kunst- händlerischen »Managers« Franz Joseph Brakl, dieses unermüdlichen Förderers der »Scholle«- Leute, an. Das sind, bei aller Porträtähnlich- keit im Sinne korrekter Oberflächennach- schöpfung, koloristische Stilübungen. Das Lineare ist hier nur untergeordnet, das Gesicht ist farbige Erscheinung: freilich dann mit



ADOLF M<sub>ÜN</sub>ZER M<sub>ÜN</sub>CHEN.

Gemälde: Sitzender Akt am Spiegel.  
Original im Besitz von Alexander Koch—Darmstadt.

delikatem Pinsel und apartester Palette festgehalten. Bewundernswert ist an diesen Bildnissen die schmissige und zügige, dabei ganz geschlossene Behandlung, die nicht zuletzt darin begründet ist, daß M<sub>ün</sub>zer seine Bilder sehr rasch heruntermalt. Die Stimmung hält unter solchen Umständen vor, und das oft blitzartig auftretende Abspringen, das mancher temperamentvolle Künstler während einer zähfließenden Arbeit an einem Bilde nicht vermeiden kann, und das alle stilistische Rundung zerstört, ist unter solchen Umständen ausgeschaltet; es sind wohl abgerundete, kunstökonomisch ganz ausgezeichnete Arbeiten.

Das etwa ist der M<sub>ün</sub>zer von heute: Ein Dekorateur festlichen Stils, aber nie in die äußerliche Makartart unschlagend, ein hervorragender Aktmaler, der seine meist geschickt ins Interieur gesetzten Nackten mit fast Rubens'scher Freude herunterstreicht, ein ernsthafter Techniker, als den ihn seine wohl durchkomponierten Figurenbilder qualifizieren, ein Porträtist von Eigenart und — wenn man das Wort recht verstehen will — über-

raschendem koloristischem Humor, ein gewandter und interessanter Zeichner, dessen Hinneigen zum Eleganten aller glatten Süßlichkeit entbehrt. Dieser M<sub>ün</sub>zer ist gegenüber dem M<sub>ün</sub>zer, der vor zehn Jahren bei der »Gruppe G« auftauchte, ein fertiger Meister. Fertig — und doch nicht. Denn seine Kunst hat sich nicht in einer Sackgasse verlaufen, hat sich noch nicht endgültig auf eine »Nuance« festgelegt, von der sie nicht mehr loskommt, sondern besitzt namentlich nach der Richtung des großen Figurenbildes hin noch reiche Entwicklungsmöglichkeiten, und jeder Tag kann uns eine neue, überraschende und beglückende Wendung oder eine weitere Entfaltung von M<sub>ün</sub>zers Kunst bringen. Dr. GEORG JACOB WOLF M<sub>ÜN</sub>CHEN.



*Kann man vom Inhalte eines Kunstwerkes sprechen? Was haben die unzähligen gemalten oder gemeißelten Madonnen anderes mit einander gemein als den Namen? Was ist der Inhalt in der Musik? Nur die Form? Und ist's in der Malerei nicht genau ebenso?*  
Max Liebermann.



PROFESSOR MAX LIEBERMANN.



L. PROCHOWNIK BERLIN.

Zeichnung: Markische Landschaft.

## ZEICHNENDE KÜNSTE.

VON DR. HANS BETHGE.

Die Berliner Sezession bot uns in ihrem Hause am Kurfürstendamm eine Winter-Ausstellung, die den zeichnenden Künsten gewidmet war. Nun, diese Ausstellung war verschwommen. Es war eine konturenlose Ausstellung, man sah zwar vieles Gute, aber es fehlten ganz und gar die Stütz- und Ruhepunkte. Diese Ausstellung bleibt in der Erinnerung nicht als ein einheitliches Bild, sondern nur an Einzelheiten erinnert man sich. Sie war übrigens viel zu groß. Eine so umfangreiche Darbietung der zeichnenden Künste muß notgedrungen ermüden, zumal wenn der markanten Punkte so wenige sind. Es waren viele dilettantische Sachen da. Vieles Gleichgültige, aber auch Schönheiten, gewiß. Das ganze Arrangement war nicht gut. Die einzelnen Sachen der Künstler hingen zum Teil weit von einander getrennt. Meint man denn, daß man den Genuß der Betrachtung durch dieses diffuse Hängen, dessen Zweck nicht einzusehen ist, erhöht? Wie viel genußreicher, wenn die gesamten Sachen eines jeden Künstlers kollektiv bei-

einander hängen; es gibt doch einen ganz anderen Überblick der einzelnen Persönlichkeiten; seltsam, daß man dies erst aussprechen muß.

Man dachte bei dieser Ausstellung sehnsüchtig an jene kostbare Schwarz-Weiß-Darbietung zurück, die uns die Sezession anno 1903 in ihrem kleinen, intimeren Hause in der Kantstraße arrangiert hatte. Damals sah man ein ganzes Zimmer angefüllt mit unvergleichlichen Handzeichnungen von Rodin, das Werk A. Beardleys wurde uns in erlesenen Stücken vorgeführt, andere schöne Kollektionen waren zu sehen. Rodin hat unterdessen Zeichnungen nach siamesischen Tänzerinnen gemacht, über die man das Rühmlichste vernommen hat, — warum hat man sie nicht herbeigeschafft? Vergangenen Herbst war eine Kollektion neuer Rodinscher Zeichnungen in Leipzig ausgestellt, — warum hat man sie sich nicht für den Winter gesichert? Man hat vorgezogen, der Winter-Ausstellung eine umfangreiche Sammlung von Zeichnungen Franz Krügers, des Vorgängers



M. BECKMANN - HERMSDORF.

Zeichnung.

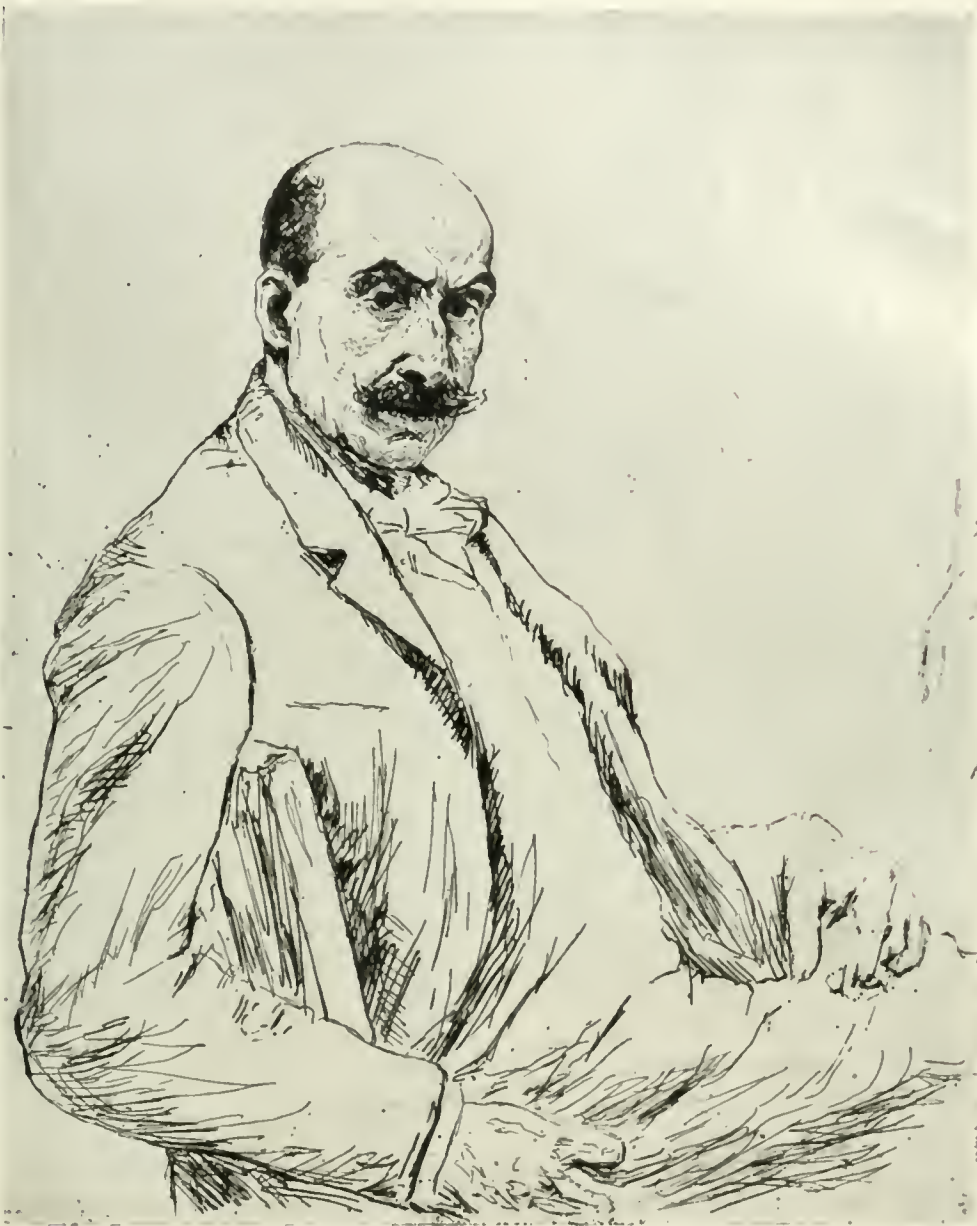
Menzels, einzuverleiben; aber diese vortrefflichen Sachen passen in die Sezession durchaus nicht hinein; sie stören das Ensemble, man wünscht sie sich fort, so gern man sie in einer geschlossenen Sonder-Ausstellung beisammen sähe. So war das Bild dieser Ausstellung ohne rechte Einheitlichkeit, man sah ein verschwommenes Gesicht, es fehlten die energischen Umrisse.

Aber man sah vielerlei Schönes. Von Max Liebermann sah man 75 Arbeiten beisammen: Radierungen, Pastelle, Zeichnungen. Eine sehr schöne Sammlung, aus der einem das Bild des Graphikers Liebermann sehr deutlich wurde. Diese Impressionen mit der Nadel und dem Stift zeigen die Sicherheit eines modernen Meisters, der durch ganz notwendige Traditionen hindurchgegangen ist. Bei manchen der radierten kleinen Landschaften aus Holland wird man an Rembrandt erinnert, so delikatisch ist die Führung der Nadel, so lebhaft ist die holländische Atmosphäre gestaltet worden. Leise Andeutungen werden zu charakteristischen Erscheinungen auf diesen Blättern, Liebermann verfügt über die Gabe der Abkürzung in einer beneidenswerten Weise. Sein Selbstporträt, das in der Auffassung an das frühere Ölbild denken läßt, ist sehr schön. Noch eine andere neue Radierung erinnert

an eine frühere Malerei: Simson und Delila. Simson ist als Erscheinung nicht ganz bewältigt, aber wundervoll ist Delila: hier ist ein klassischer Umriß gegeben, die Linie dieses Weibes hat Größe in ihrer Einfachheit, in ihrem genialen Schwung. Was auf Liebermanns Blättern immer wieder entzückt, ist die Vertiefung alles für die Zwecke der Radierung Notwendigen im Raume und die meisterliche Abstraktion von allem Unwesentlichen.

Diese Abstraktion vom Unwesentlichen zeichnet auch die Radierungen einer Dame aus, die sich an Liebermanns Kunst in glücklicher Weise erzogen hat — ich meine die Blätter von Erna Frank, einer mulier nova. Auch Erna Frank gibt Landschaften aus Holland. Die auf dem Strande liegenden Boote, die wir abbilden, gehören zu ihren besten Blättern. Erna Frank gibt Abrisse, die das Wesentliche bereits mit einer auffallenden Sicherheit betonen, sie hat einen klaren Blick für das Charakteristische landschaftlicher Ausschnitte, ihre Arbeiten haben ein inneres Leben, das ganz von der Impression beherrscht wird. Ihre Blätter wirken selbstverständlich, etwas Leichtes und Klares ist im Strich, sie sind ganz ungekünstelt, in ihnen ist die technische Wesenheit der Radierung begriffen.



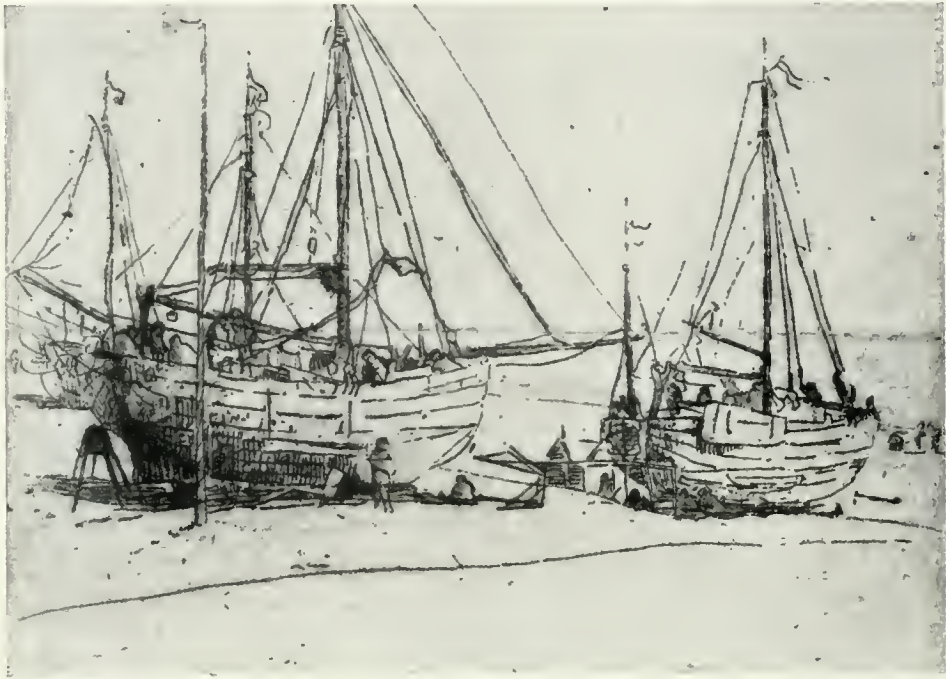


PROFESSOR MAX LIEBERMANN - BERLIN.

Radierung: Selbstporträt.

Von Max Slevogt, der neben Liebermann die wichtigste Säule der Berliner Sezession darstellt, waren außerordentlich schöne Federzeichnungen da. Slevogt widmet sich in den letzten Jahren mit besonderem Glück den zeichnenden Künsten. Seine schönen, von Lebensprühenden Lithographien zur Ilias haben sich viele Freunde gewonnen, die Tuschezeichnungen zu Ali Baba hatten eine Fantasie

und Verve seltener Art. Jetzt kommt er uns mit sehr feinen Federzeichnungen zu »Rübezahl« und zu »Coronna« und mit Lithographien zu »Sindbad der Seefahrer«. Slevogt zeichnet in einer Technik, die an den Menzelschen Strich erinnert, ohne daß sie von ihm abhängig wäre. Es ist eine innere Wesensverwandtschaft in der zeichnerischen Manier dieser beiden (wobei man an den jungen,



ERNA FRANK BERLIN.

Radierung.

nicht an den alten Menzel zu denken hat). Slevogts Blätter haben ganz den Reiz der schnellen, von einem heftigen Impuls diktierten Handschrift, und es ist viel sichere Kultur in diesen dünnen, von Leben erfüllten Strichen.

Von Max Beckmann, dem jüngsten Mitgliede der Berliner Sezession, sah man sehr sympathische Zeichnungen. Beckmann hatte als Maler mit seiner »Kreuzigung« einen sehr großen Anlauf genommen, um dann mit seinem Riesenbilde »Die Schlacht« zu enttäuschen. Aber in diesem Künstler stecken große und ehrliche Fähigkeiten, und er hat uns vielleicht noch sehr Wichtiges zu sagen, wenn erst eine Klärung in sein Talent gekommen sein wird. Seine Zeichnungen lassen das Allerbeste hoffen. Sie sind von einer erfreulichen Einfachheit und Aufrichtigkeit, sie wollen gar nichts weiter sein als die hurtig empfundenen Niederschriften eines Temperamentes, — und als solche sind einige von ihnen geradezu bestechend. So diskret wie in diesen Zeichnungen hat sich Beckmann, dessen Talent so leicht zur wilden Flamme auflodert, noch nicht gezeigt. Es wäre schön, wenn sie eine Vorbedeutung wären für eine zukünftige größere Diskretion in seinen Malereien.

Von Edward Munch war eine umfangreiche Kollektion da. Sie enthüllte keine neuen Seiten dieses großen spröden Talentes, sie befestigte nur die Meinung, daß dieser mystische Seher uns oft die seelische Seite der Dinge mit bewundernswürdiger Deuterkraft zu erhalten weiß, ohne daß er uns künstlerisch das Letzte zu sagen vermöchte. Er hat bei aller Geistigkeit in seiner Kunst doch etwas vom norwegischen Bauern, ihm fehlt die Kultur im höchsten Sinne, bei ihm ist immer ein Widerstreit zwischen Robustheit und Seele, sodaß das Resultat so gut wie niemals ganz rein aufgeht. Etwas Unheimliches weht uns aus dem Doppelbildnis Walter Leistikows und seiner Frau entgegen; das Porträt eines Totkranken, der schon nicht mehr dem Leben zu gehören scheint, und einer Frau, die mit einem süßen Lächeln noch ganz an die Erde gebunden ist.

Ernst Barlach, ein Bildhauer, der sich durch gute, nur freilich etwas kunstgewerblich wirkende Skulpturen russischer Bettler bekannt gemacht hat, hatte zwanzig Zeichnungen ausgestellt, die für Viele der Clou dieser Ausstellung waren. Nun, diese Zeichnungen sind in der Tat interessant und gut — aber sie sind nicht so gut wie die Barlachschen Skulp-



A. SCHINNERER TENNESLOHE.

Radierung: »Seiltänzer«.

turen, und sie sind trotz ihrer starken persönlichen Reize von der Vollkommenheit noch ein Stück entfernt. Sie wirken ganz und gar als die Zeichnungen eines Bildhauers. Diese Dinge sind ganz skulptural gesehen, und sie sind beherrscht von einer exotisch-karikierenden Tendenz, die einen Zug ins Mystische hat. Die eine Zeichnung, auf der die Karikatur keine Rolle spielt (siehe Abbildung), löst ein Empfinden aus, ähnlich wie man es bei Minne hat; diese Zeichnung ist mir die liebste unter den Barlachschen Blättern. Aber das beste, was der Künstler auf dieser Ausstellung zeigte, war keine Zeichnung, sondern eine Skulptur: ein »Wanderer im Wind«, aus Holz geschnitten, von einem großen und sicheren Rhythmus, von einer schönen Bildung in sich bewegter skulpturaler Flächen. Ja, Barlach ist ein Bildhauer.

Von Leo Prochownik sah man einige vortreffliche Blätter. Dieser stille und sehr aufrichtige Künstler hat die märkische Landschaft mit eigenen Augen gesehen, ein ruhiger lyrischer Rhythmus schwingt wohlthuend in seinen Zeichnungen, die etwas von der Seele landschaftlichen Daseins einzufangen wissen.

Ein im besten Sinne deutscher Künstler ist Adolf Schinnerer. Wir geben eine seiner schönen Radierungen wieder, die ihn ausgezeichnet charakterisiert. Man erfreue sich an der Einlichkeit, an dem sicheren Stil und dem prachtvollen Humor dieses Blattes.

Von Karl Walser sah man Radierungen, die als Buchschmuck gedacht sind: 16 Blätter zum Don Quichote und 16 ganz kleine Blätter zu den Gedichten Robert Walsers, der ein Bruder des Malers ist. Die beiden schweizerischen Brüder zeigen in ihren Worten und



ED. MUNCH KOPENHAGEN.

Lithographie.

hingegriffelten Strichen, daß sie auch Brüder im Geiste sind. Der Stil des einen wie des andern weist eine sehr persönliche, zarte, zierlich-naive und nicht selten etwas karikaturistische Note auf. Etwas Traumhaftes blüht aus den Versen und den Radierungen hervor. Eine stille Melancholie in den Stuben und in der Landschaft. Resigniert wandelt der Dichter, die Hände in den Hosentaschen, durch die Büsche des nebeligen Feldes oder lümmelt sich an einem sonnenlosen Tage zu Haus auf dem Sofa.

Von dem jüngst verstorbenen Rudolt Wilke sah man eine große Kollektion seiner für den »Simplizissimus« gezeichneten Blätter. Am besten sind ihm immer die Säufer, Pennbrüder und Landstreicher gelungen. Er hatte eine eigentümlich kriselige Art die Feder zu

führen, er verstand es Typen zu individualisieren, wie wenige unserer Karikaturisten, und man konnte in dieser Ausstellung gut erkennen, wie weit er über seine Kameraden Thoeny und Reznicek herausragte, von denen man auch eine Reihe Blätter beisammen sah, — einigermaßen oberflächlich empfundene Blätter.

Die allzu stofflichen Arbeiten von Hans Baluschek wissen wenig zu interessieren. Auch Marcus Behmer, der freilich ganz anderen Zielen zustrebt, wirkt wenig erfreulich: kalt und epigonenhaft. Die Pastelle, die Ludwig von Hoffmann geschickt hatte, erinnerten an den Charme der früheren Pastelle dieses Künstlers, aber ohne ihn zu erreichen. Von Emil Rudolf Weiß sah man reizende kleine Holzschnitte und eine vorzügliche Radierung: den wilden Akt einer Frau; dieser

Künstler scheint sein graphisches Werk im übrigen kaum weiter auszubauen, sondern sich ganz nach der malerischen Seite hin zu entwickeln. Von Theo von Broekhusen gut gesehene, aber innerlich etwas arme Zeichnungen. Drollige Typen des Berliner Proletariats von Heinrich Zille, dem sein Stil treilich schon langsam zur Schablone wird. Hübsche, aber etwas oberflächliche Illustrationen von Ernst Stern, der an Walser längst nicht heranreicht.

Bleibt noch auf die große Sammlung der Zeichnungen Franz Krügers hinzuweisen. Die Ausstellung hätte kleiner und gewählter sein

können, sie hätte uns dann das Profil dieses Künstlers in schärferer Prägung gezeigt. Krügers Portrat-Zeichnungen, die dem charakteristischen Wesen der Menschen mit liebevoller Hingabe nachgehen, haben etwas stark bürgerliches an sich. Dieser Zeichner stand fest auf der Erde, und er gibt niemals Perspektiven in weite Horizonte. Sein Kreis war klein, aber er herrschte in ihm. Er ging der Natur mit einfachem, meist etwas nüchternem Sinne nach, Solidität ist die Basis seiner freundlichen Kunst, in der mannigfache kulturgeschichtliche Reize stecken, der aber die geniale Note fremd war. Krüger war ein liebenswertes Talent. —



E. BARLACH - BERLIN.

Zeichnung.



PROF. HEINR. METZENDORF BENSHEIM. HERRSCHAFTS-HAUS DER GRÄFIN DE LIEDEKERKE—WÖRISHOFEN.



PROF. HEINR. METZENDORF BENSHEIM. BRUNNENHOF IM HAUSE DER GRÄFIN DE LIEDEKERKE WÖRISHOFEN.



PROF. HEINRICH METZENDORF BENSHEIM.

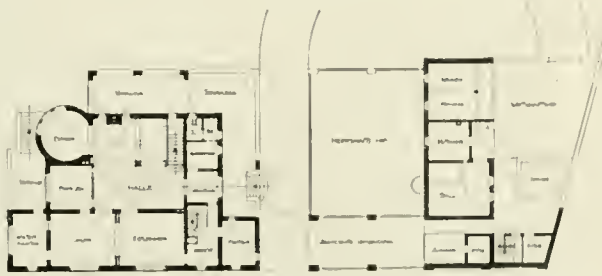
HAUS DER GRÄFIN DE LIEDEKERKE WÜRISHOFEN.

### PROF. HEINRICH METZENDORF – BENSHEIM.

Am Werk des Baukünstlers, dem dieser kleine Aufsatz gewidmet ist, läßt sich leicht und sicher nachweisen, wie eine zunächst in der Kleinstadt einsetzende künstlerische Arbeit ihre Kraft über die engen lokalen Grenzen hinaus zu dehnen vermag, an bedeutenden Aufgaben in den nahen großen Nachbarstädten heranwächst und schließlich Beachtung und Anerkennung bei der Gesamtheit der künstlerischen Fachgenossen erzwingt und in deren Einschätzung den besten Leistungen der Zeit nahegestellt wird. — Vor mehr als zwölf Jahren ist Prof. Heinrich Metzendorf aus der Hast einer im Industriegebiet verbrachten Tätigkeit an die ihm heimische Bergstraße zurückgekehrt. Er fand zum ersten Mal Muße zur

Sammlung und zu ruhigem Schauen. Am Hang der den Odenwald gen Westen abgrenzenden Bergstraße sind breite, in die Ebene auslaufende Täler eingeschnitten. Sie lockten zur Wanderung in das Gebirg und seine stillen Dörfchen hinein. Da standen die alten fränkischen und alemannischen Bauernhäuser in malerischer Mischung ihrer Bauanlage, kaum hier und da verdorben durch den Einbruch städtischer Nachäffung. Damals begann das Vorbild des englischen Landhauses bei uns

zu wirken und das Auge zu schärfen für den Zusammenhang seiner Form mit dem Stil bäuerlicher Bauweise. Der junge Architekt erkannte, was in den Bergen seiner Heimat Bau-sitte gewesen und er fand die reiche und mannigfaltige Möglichkeit der



GRUNDRISS ZU ORIGEM HERRSCHAFS-HAUS.



PROFESSOR HEINRICH  
METZENDORF—BENS-  
HEIM A. D. BERGSTR.



HAUS KOMMERZIERAT  
DR. WEYL—BENSHEIM.

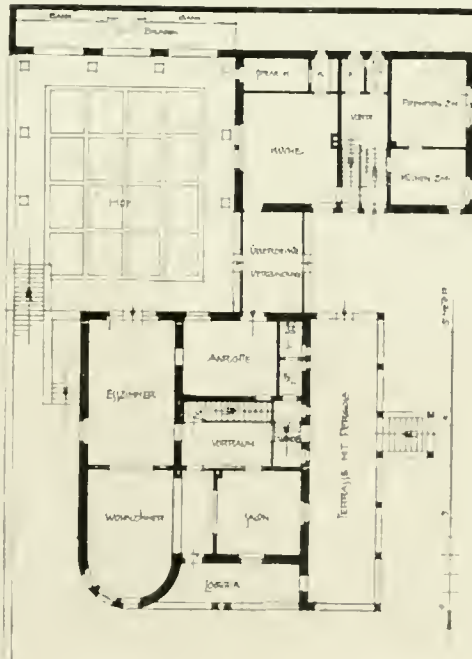




PROF. HEINRICH METZENDORF BENSHEIM.

BRUNNENHOF IM HAUSE WEVL. BENSHEIM.

Dachbildung, zumal der Giebelaufsätze und der verschiedenen Führung der Höhe und Fläche je nach der Lage des Hausplatzes am Berg oder an der Straße oder auf dem ebenen Wiesengelände. Und er sah die feine und sinngemäße Verwendung des Fachwerks über dem steinernen Sockel und die prächtige Wirkung steiler Schindel - Giebel, zu denen der nahe Wald das Material lieferte, lauter Dinge, die man draußen in den städtischen Siedelungen an der Bergstraße längst übertüncht oder heruntergeschlagen hatte, um ja die Spuren bäuerlicher Zeiten zu tilgen.



GRUNDRISS ZUM HAUS KOMMERZIERAT DR. WEVL - BENSHEIM.

So ist Metzendorf ganz naiv und aus sich zu den Grundlagen einer auf alte Heimatsitte gestellten und doch ganz persönlichen Bauform gekommen, zu Forderungen und Anschauungen, die heute geläufig und selbstverständlich sind, die sich aber gegen Ende des vergangenen Jahrhunderts erst langsam hervorgewagt haben. Heute sieht Metzendorf auf ein paar Anfängerleistungen in Renaissance und englischer Gotik als auf Jugendsünden zurück, Seine ersten freien Gaben folgten der von den anderen verlassenen bodenständigen Tradition und nutzten



PROF. HEINRICH METZENDORF BENSHEIM.

HAUS DR. BAUMGARTEN—WÜRSHOFEN.



PROF. HEINRICH METZENDORF BENSHEIM.

HAUS HEITEFUSS—BENSHEIM, (SEITEN-ANSICHT.)



PROF. HEINRICH METZENDORF BENSHEIM.

HAUS DR. BAUMGARTEN WÜRSHOFEN.



PROF. HEINRICH METZENDORF BENSHEIM.

HAUS HEITEFUSS BENSHEIM. (VORDER-ANSICHT.)



PROF. H. METZENDORF. LANDHAUS (HOLZBAU) DES GEH. RAT VOITH IN SCHACHAU AM BODENSEE.

das Material, das die nächste Umgebung in Fülle bot. Es wuchs längs der ganzen Bergstraße ein Haus nach dem anderen in eigener Schönheit empor. Alte, von Stumpfsinn und Gedankenlosigkeit verdorbene Gebäude wurden auf des Künstlers Anregung im Schmuck der vom Überputz befreiten Holzarchitektur wieder hergestellt, und rasch verstummte der Spott gegen den erst unwillkommenen Neuerer. Die Bewohner erkannten, daß ihre Städtchen und Dörfer

bauliches Sondergepräge erhielten. — Solch ein rückschauender Bericht im Chronistenstil scheint in aller Kürze notwendig, wenn nun von den neuesten Metzendorfbauten gesprochen werden soll, wie sie die Abbildungen dieses Heftes vor die Leser bringen. Längst ist ihres Schöpfers Tätigkeit über den Kreis der Heimat hinausgewachsen. Es sind ihm aus ganz Mittel- und Süddeutschland Aufträge in großer Zahl geworden. Das trug in die Form seiner Kunst fortwährend die An-





PROF. HEINRICH METZENDORF-BENSHEIM.

OBERFÖRSTEREI LOFFENAU IN WÜRTTEMBERG.

regung und Notwendigkeit zum Erfinden und Umbilden im Zusammenhang mit der immer neuen Beschaffenheit der Baustellen und der umschließenden Umgebung. Diese wachsenden äußeren Forderungen aber sicherten dem Schaffen Metzendorfs voranschreitende Entwicklung. Will man deren Ziel und das schon jetzt erkenntliche Ergebnis — vergl. unsere Bilder — zusammenfassend bezeichnen, so wird man sagen dürfen: es ist eine bestimmte Sicherheit der Formbehandlung erreicht, in der Sachlichkeit des Nutzungszweckes und größte Einfachheit zusammen-



fließen. Natürlich aber bleibt auch dabei die Absicht einer schmückenden, also der eigentlich künstlerischen Wirkung bestehen. Dabei sind die Häuser soviel wie möglich von innen heraus gebaut, man erhält aus dem Studium der Grundrisse den Schlüssel zum Verständnis, zu der rechten Einschätzung der Außenarchitektur. Die Anlage des herrschaftlichen Hauses der Gräfin de Liedekerke in Wörishofen fordert die besondere Erläuterung, daß es sich um eine auf weitgedehntem grünem Wiesenplan ganz freiliegende Besitzung einer Dame handelt, die eine große



HEINRICH METZENDORF BENSHEIM.

HAUS FRANZ BÄHNER BENSHEIM.



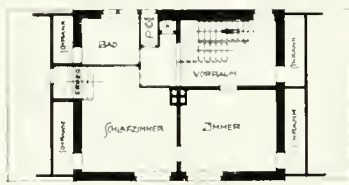
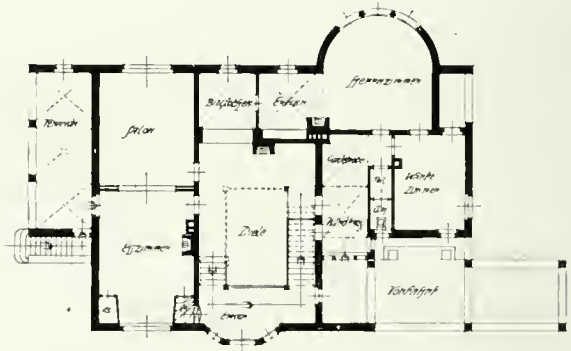
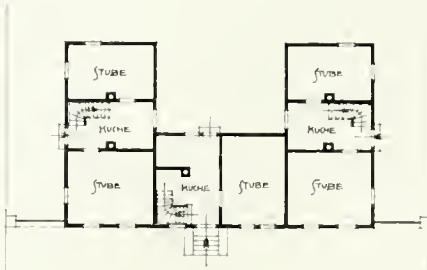
HEINRICH METZENDORF BENSHEIM.

HAUS GUGGENHEIM - WORMS.

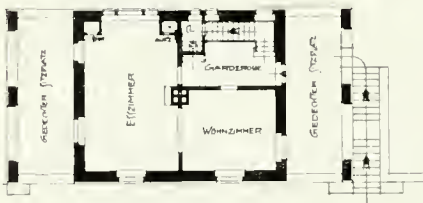
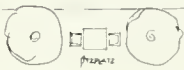


PROF. HEINR. METZENDORF. ARBEITER-HÄUSER DER FIRMA W. EULER IM ZELLER TAL BEI BENSHEIM.

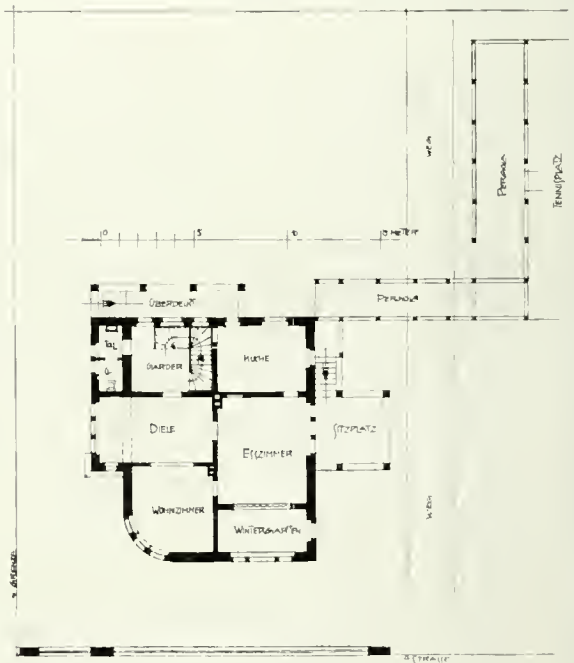
GRUNDRISSZEICHNUNGEN ZU DEN LANDHÄUSERN VON HEINRICH METZENDORF.



OBERGE(OH1)



ESTRAGE(OH1)



1. ARBEITERHÄUSER W. EULER - BENSHEIM.
2. VILLA OTTO HEITEFUSS BENSHEIM.
3. u. 4. VILLA KOMMERZIENRAT DR. DIFFENÉ BENSHEIM.

5. VILLA L. GUGGENHEIM WORMS.
6. HAUS DR. BAUMGARTEN - WÖRISHOFEN.
7. VILLA BAHNER - BENSHEIM A. D. BERGSTRASSE.



Tierfreundin ist. Darum ist ein Stallgebäude durch eine gedeckte Wandelhalle mit dem Wohnhaus verbunden. Ein großer, vom Hause ganz zu überschauender umfriedeter Hof gibt den Lieblingen der Besitzerin den Tummelplatz, und die Schau über den Wiesenplan und zu den in der Ferne aufsteigenden Alpenketten gewährt ein umlauter Turm, der in seiner allen Wettern und Winden ausgesetzten Lage eines besonderen deckenden Schutzes bedurfte. Am ganzen Werk dieses Wörishofer Hauses läßt sich nun das Auge für die Kunst formaler Zerlegung und Zusammenfassung, wie sie Metzendorf übt, auch im Hinblick auf die Prüfung der folgenden Abbildungen gut einstellen. Der Beschauer erkennt, wie sicher und fein die einzelnen Teile der Größe nach in Beziehung gesetzt sind. Man könnte von einer geometrischen Aufteilung der Flächen reden, und doch drängt diese Abwägung sich nicht nüchtern und kalt auf, dem Ganzen eignet ein wohnlicher, traulicher Eindruck. Die geistige Durcharbeitung des Entwurfs kommt auch im Einzelwerk zum Durchbruch, die Abbildung des Brunnenhofs und die Prüfung der Turmecke gibt guten Aufschluß darüber. Nach dieser stilisierenden Leistung ist das Bensheimer Haus Weyl mehr aus dem Geiste einer behäbigen Behaglichkeit gestaltet, so recht ein Ruhesitz. Ein fester Hausteinsockel, ein Schindelgiebel mit spitz aufsteigendem Dach darüber, ein breiter Loggiaeinbau und ein leichter Pergolavorbau, Dach und Giebel dem steil emporführenden Gelände und der Wellenlinie der dahinter ziehenden Bergkette halber stark betont und ausgebildet, damit ein energischer Ausklang nach oben für den Schaupunkt von der tieferen Straße gewahrt ist. Günstig stimmen vor den grünen Weinbergen die natürlichen Farben des Materials zusammen mit dem weißen Anstrich des Rahmen- und Lattenwerks, und in solchem Bedacht auf die farbige Erscheinung in der Landschaft liegt auch ein Vorzug der Metzendorfschen Art.

Die Wohnhäuser Heitefuß in Bensheim und Baumgarten in Wörishofen stehen auf ebenem Gelände für sich. Es konnte ihnen durch eine stärkere Hervorhebung großer und bestimmter Linien im Aufbau eine gewichtige Bedeutung geschenkt werden, und es ist interessant zu erkennen, wie das im ersten Falle durch Ausbildung des Sockelgeschosses, im zweiten durch Zerlegung des Daches und Giebeleinfügung gelungen ist. Für beide Häuser geriet auch die Grundrißlösung be-

merkenswert praktisch und einfach. Wieder wäre auf Farbe und Materialnutzung zu verweisen. Wie fein der Steilgiebel mit dem vorgebauten Balkon aus gerautem Beton und seinem wuchtigen dekorativen Zierat am Hausbaumgarten! Danach bietet das Landhaus Voith am Bodensee bei Bad Schachen wieder eine ganz andere Leistung. Das Haus vor dem Hintergrund eines Parks mit der Front nach dem See gestellt, breit und tief, so recht zum schirmenden Schutz das Dach herabgezogen, in die vordere Wand aber Leben und Wechsel getragen durch die eckigen Ausbauten zur Seite, die reiche Belichtung durch die fein verteilten Fensterausschnitte und die zurücktretenden Mittelstücke über und unter dem in der ganzen Quere verlaufenden Holzbalkon. Nur der niedere Sockel ist von Stein, der ganze Aufbau der zwei Stockwerke dagegen durchweg aus dunkelfarbenem Holz geschehen, in Anlehnung an nordischen Brauch und in der farbigen Stimmung vortrefflich dem breiten Rasenteppich davor und den dunklen Bäumen im Grunde angeschlossen. Auch dies Beispiel erfreulich im Sinne der Gliederung des Baus und doch auch seiner Fassung zur geschlossenen Einheit. Nach solcher Betrachtung ergeben sich leicht die Vorzüge der übrigen im Bilde gezeigten Schöpfungen.

Wie Beschaffenheit und Lagerung der Baustelle den Wechsel der Form und die Umgebung die stilistische Haltung bestimmen, mag eine Vergleichung des Hauses Franz Bahner im Landstädtchen Bensheim und des Guggenheimschen Hauses aus einer Wormser Stadtstraße lehren. Aber auch dem Einfachsten und ganz Anspruchlosen ist Metzendorfs Arbeit zugewandt, ohne daß sie ihren künstlerischen Grundzug aufgibt. Im landschaftlich prächtigen Zeller Tal bei Bensheim hat der Architekt ein paar Arbeiterhäuser erbaut, wie sie praktisch gleich nutzbar nicht besser gedacht werden können. Und wieder ist der Eindruck nicht zum mindesten aus dem Material unmittelbar gewonnen. Vor allem beweist das obere Doppelhaus (Abb. Seite 161) die glückliche Verwendungsmöglichkeit des glatten Holzfachwerkes für die Zwecke der Arbeiterwohnung in kaum sonst angewandter Art, und es ist auch zu ersehen, wie gut sich die große Front durch die mit sicherem Gefühl eingesetzten hellfarbigen Schlagläden der Fenster bewegen und beleben läßt. Das schmucke Sommerhaus Diffene aber mag man in seiner glücklichen Einfügung in das Waldbild der Neckarlandschaft



HEINRICH METZENDORF BENSHEIM.



bei Eberbach, in der Erwägung seiner allgemeinen Form und in der Ausarbeitung der Teile als letzte Schöpfung Prof. Metzendorfs noch einmal zum Anlaß einer prüfenden Erwägung seines Bildens und Könnens nehmen. Darin scheint umschlossen, was seine beste Kraft ausmacht und bestimmt: eine glückliche Erfindung, die jeder neuen Aufgabe eine eigene Lösung sichert und von Werk zu Werk hinaufführt zu einer Läuterung des Ausdrucks im Sinne der ungesuchten Schlichtheit, die nur der reifen Kunst eigen ist. —

PROFESSOR H. WERNER-BENSHEIM.

HAUS KOMMERZIEN-  
RAT DR. DIFFENÉ  
IN EBERBACH I. O.



RICHARD RIEMERSCHMID MÜNCHEN.

Schlafzimmer in massiv Eiche.

## DEUTSCHE WERKSTÄTTEN FÜR HANDWERKS-KUNST DRESDEN UND MÜNCHEN.

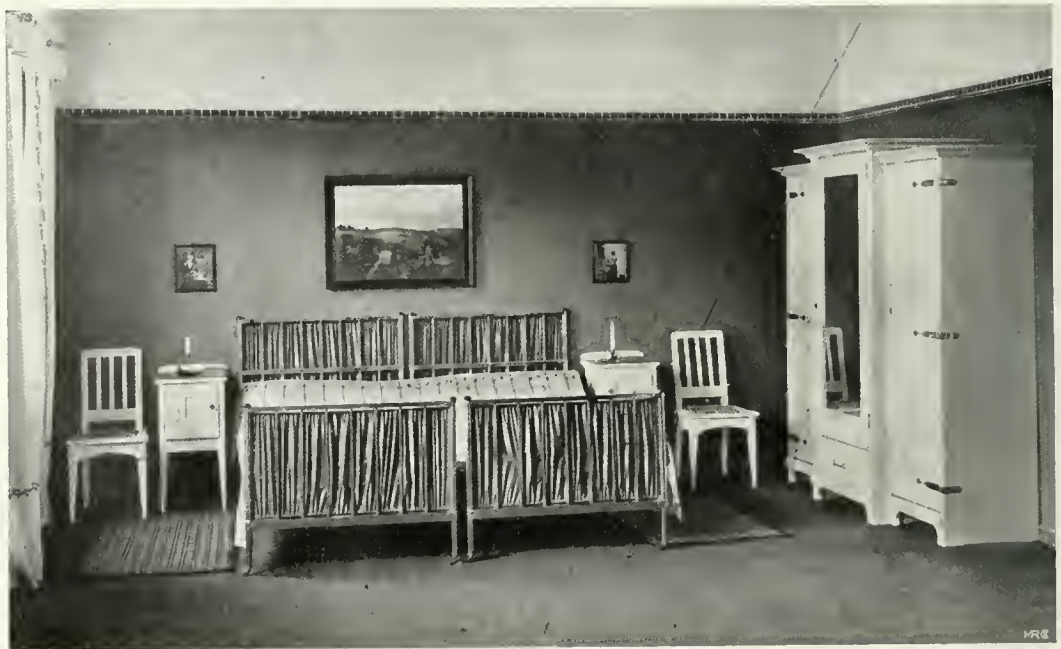
Für den Freund des Kunstgewerbes gibt es kaum etwas Amüsanteres, als einige Stunden in den Verkaufsstellen der Dresdner Werkstätten zu flanieren und zu kramen. Ich weiß nicht zu sagen, wo mir mehr Vergnügen wurde: drüben in den bescheidenen Räumen, die sich die Firma herrichtete, als sie mit der öffentlichen Propaganda energisch einsetzte, oder in den überaus vornehmen Läden, die sie sich vereint mit den Münchner Werkstätten in Berlin baute. Hier wie dort trifft man die gleiche Ware, die gleiche Sachlichkeit und den gleichen Geschmack, der aus treulichem Material liebenswürdige Stillleben zusammenstellte, trifft man Verkäufer in dem idealen Sinne des Wortes, Fachleute, die einem nichts aufschwätzen, die dem Fragenden Bescheid geben und selbst Bescheid wissen. Man kommt nicht in eines jener unförmlichen Magazine, die mit ihren zwanzig oder fünfzig Musterzimmern renommieren, die einem mit sämtlichen Stilen aufwarten können, die mit derselben Innigkeit ihr Louis seize, ihre Sezession oder die allerletzte Mode preisen, die jeden zivilisierten Menschen nach

kurzem Leiden wirblig machen und den Gehrockmann, der tausend unnütze Worte plätscherte, verwünschen lassen. Man kann es kaum anders ausdrücken, man muß sagen: diese Verkaufsstellen haben ihre eigene, wohltemperierte Kultur, sie wirken gepflegt und reserviert und erfreuen durch ihr freimütiges unverhülltes Selbstbewußtsein. Das Prinzip, nach dem sie geleitet werden, ist garnicht zu verkennen: nichts Schlechtes, nichts, was nicht der Zeit und ihrer Art gehört. Wie oft seufzen doch die Geschäftsleute, daß das Moderne nicht ginge, daß das Publikum immer wieder nach dem guten Alten verlange, daß das sich nun einmal nicht ändern ließe, man müsse Stil führen, und könne das Neue nur nebenbei protegieren. Das eben ist jene verkehrte Methode, die es aller Welt gerecht machen möchte und dabei nur Unrecht schafft. In den Verkaufsstellen der Dresdner gibt es nicht das, was das Publikum will, vielmehr das, was es haben muß. Dies allerdings in einer so überzeugenden Form und in einer Vollkommenheit, daß selbst arge Skeptiker und träge Gewohn-



ARCHITEKT KARL BERTSCH—MÜNCHEN.

SCHLAFZIMMER IN BIRKEN-HOLZ GEBEIZT.



PROF. RICHARD RIEMERSCHMID—MÜNCHEN.

SCHLAFZIMMER. BIRKEN-HOLZ WEISS LACKIERT.

Ausführung: Deutsche Werkstätten für Handwerkskunst G. m. b. H.—Dresden und München.



PROF. RICHARD RIEMERSCHMID - MÜNCHEN.

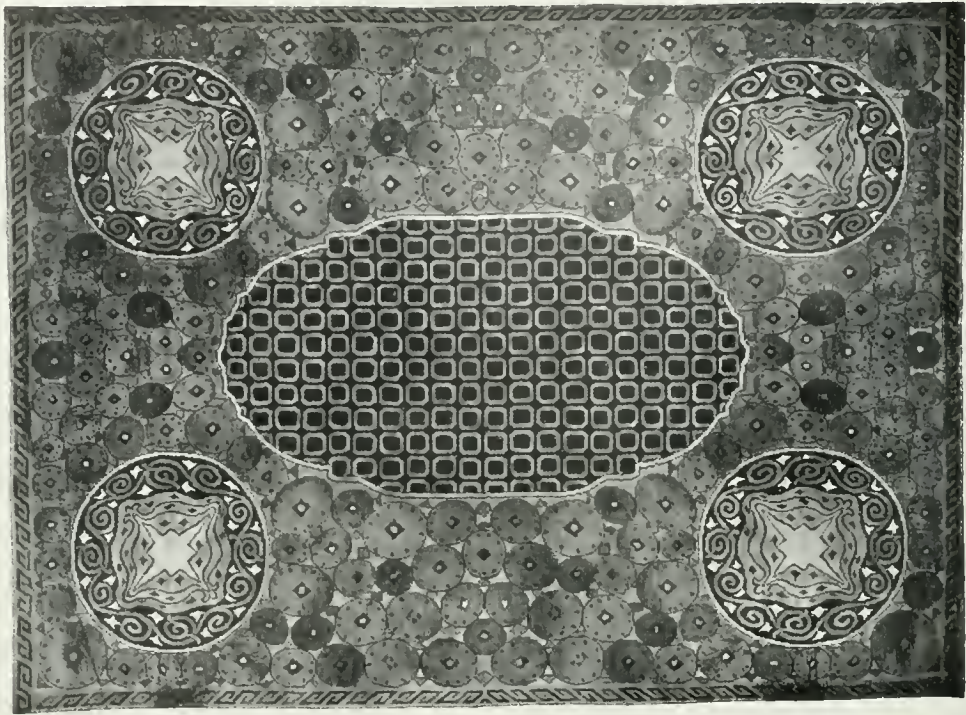
WOHNZIMMER IN MAHAGONI.



PROF. RICHARD RIEMERSCHMID MÜNCHEN.

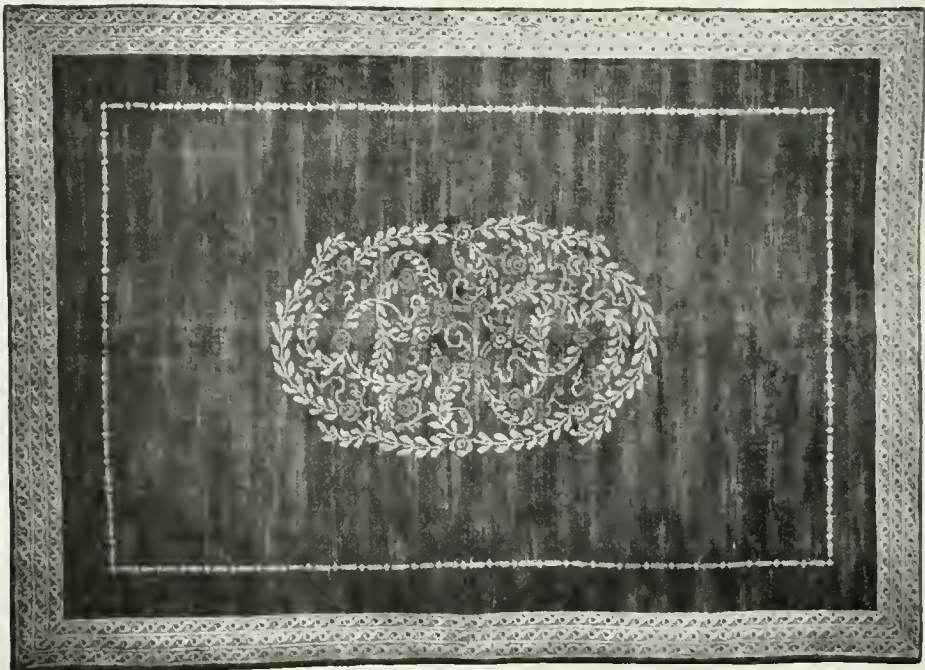
HERRENZIMMER IN EICHEN-HOLZ.

Ausführung: Deutsche Werkstätten für Handwerkskunst G. m. b. H. - Dresden und München.



PROF. OTTO GUSSMANN - DRESDEN.

KNÜPF-TEPPICH.



ARCHITEKT MAX HANS KÜHNE - DRESDEN.

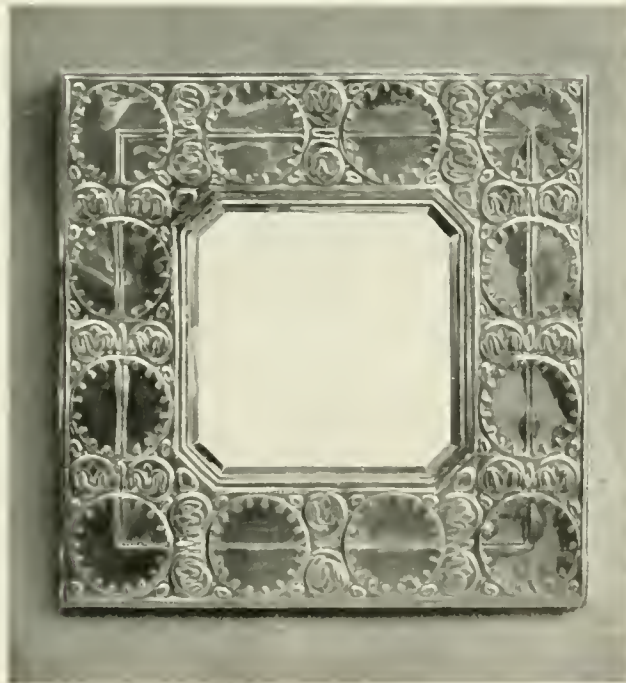
KNÜPF-TEPPICH.

heitsmenschen aufgerüttelt und besiegt werden. Durch diese Räume vermag niemand zu gehen und mit törichtem Pathos und protziger Blasiertheit zu säuseln: das ist uns nicht vornehm genug, bei unserm Verkehr und unserer Stellung und überhaupt. Oder: det sieht ja nach nischet aus. Wer hier eintritt, wird vielleicht erschrecken, wie der Parvenu erschrickt, wenn er an alten Adel gerät; wer hier eintritt, und von guter Gesinnung ist, wird Haltung bekommen. Wer es bisher nur unsicher spürte, daß es eigentlich ein Unsinn sei, das Speise-



Zimmer flämisch, den Salon Empire und Schlitz-Zimmer englisch, sein zu lassen. Dem wird zwischen diesen reifen Früchten redlichen Strebens die Gewißheit aufgehen: ein jeder Mensch bedarf dessen, was am reinsten die

Sinnesart seiner Zeit zum Ausdruck bringt; dies hier, diese Möbel, dieses Metallgerät, diese Keramik, diese Gewebe und Stückerien zwingen zu dem Bekenntnis: Geist von unserm Geist. — Es ist in Deutschland während der letzten Jahre vieles, sehr vieles besser geworden. Den Dresdner Werkstätten wird für



PROFESSOR  
OTTO GUSSMANN  
DRESDEN.

SPIEGEL IN  
GETRIEBENEM  
MESSING.



PROF. ADELBERT NIEMEYER MÜNCHEN.

PORZELLAN-VASE UND FRÜHSTÜCKS-GESCHIRR.

Ausführung: Königlich Bayerische Porzellan-Manufaktur Nymphenburg.

VERTRIEB DURCH DIE DEUTSCHEN WERKSTÄTTEN FÜR HANDWERKSKUNST G. M. B. H.—DRESDEN.



PROF. ADELBERT NIEMEYER MÜNCHEN.

TINTENZEUG IN PORZELLAN.





PROF. MAX LÄUGER KARLSRUHE.

Vasen in Steinzeug.

immer der Ruhm bleiben, daß sie frühzeitig erkannten, was not tat. Von ihrem Gründer Karl Schmidt darf man sagen, daß er zu jenen Unternehmern gehört, die, wenn sie ans Ziel gelangen, wenn sie verdienen, zugleich den völkischen Reichtum mehren, den Ruf der nationalen Produktion sichern helfen. Was bedeuten schließlich all die schönen Worte der lobesamen Kulturprediger, der feinnervigen Ästheten; eine einzige, anständige Wohnungsausstattung, ein guter, brauchbarer Tisch, ein geschmackvoller Teppich leistet mehr. Und nun haben die Dresdner Werkstätten seit manchem Jahr Waren produziert, deren Sachlichkeit zugleich ihre Schönheit, deren Rhythmus notwendig, deren Charakter ein Spiegelbild der besten Tugenden unserer Zeit ist. Sie haben nicht wie ein bescheidenes Veilchen im Dunkel vegetiert, noch haben sie ideologisch über den Unverstand der Barbaren geseufzt; sie sind kecken Mutes mitten in den Markt gesprungen und haben die Ellbogen gebraucht. Das, was sie als das Richtige erkannt, haben sie nie verleugnet, haben ihm vielmehr mit allen Mitteln dieser Welt den Sieg zu verschaffen gesucht. Und haben gesiegt. Dresdner Werkstätten, das bedeutet heute: einer

der größten deutschen Betriebe für Inneneinrichtung, der sich aus eigenem Entschluß und mit unbeirrbarer Konsequenz unter das Gesetz der Qualität und des Geschmackes gestellt hat.

Dieser Erfolg wäre Karl Schmidt nicht geworden, wenn er nicht von Anfang an in engster Gemeinschaft mit weiblickenden und fähigen Künstlern gearbeitet hätte. Er hat sich nie auf alte Musterbücher gestützt und hat sich nicht damit begnügt, einmal einen modernen Entwurf zu erhandeln, um ihn dann auf Teufel komm 'raus zu variieren, marktgängig zu machen. Er hat in intimster Wechselwirkung das Seine dazu beigetragen, daß des Künstlers Absichten immer vollkommener und selbstverständlicher wurden; er hat keine Anregung ungenützt gelassen, und nie geglaubt, daß es an seiner Ware nichts mehr zu vervollkommenen gäbe. Er hat auch von vornherein begriffen, daß gute Arbeit nur durch gute Arbeiter geleistet werden kann, daß nichts für die konstante Qualität einer Produktion gefährlicher ist, als wenn die Fabrik einem Taubenschlag gleicht. Er hat heute noch Arbeiter aus jenen Tagen, da er mit drei Mann anfang; und heute sind



PROF. ADELBERT NIEMEYER MÜNCHEN.

FRÜHSTÜCK-SERVICE IN PORZELLAN.



PROF. MAX LÄUGER KARLSRUHE.

SPEISE-WÄRMER IN STEINZEUG.



PROFESSOR ADELBERT NIEMEYER MÜNCHEN.

FRÜHSTÜCKSSERVICE IN PORZELLAN.  
Ausf.: K. B. Porzellan-Manufaktur Nymphenburg.



PROFESSOR MAX LÄUGER KARLSRUHE UND R. RIEMERSCHMID-MÜNCHEN. PFLANZENGEHÄLTIER IN STEINZUG.



ENTWURF UND AUSFÜHRUNG: FESTERSEN BERLIN.

VASEN UND SCHÜSSELN IN STEINZEUG.



ENTWURF UND AUSFÜHRUNG: FESTERSEN BERLIN.

KANNEN IN STEINZEUG.



ENTWURF UND AUSFÜHRUNG: FESTERSEN BERLIN.

KANNEN IN STEINZEUG.



ENTWURF UND AUSFÜHRUNG: FESTERSEN BERLIN.

KANNEN IN STEINZEUG.

General-Vertrieb: Deutsche Werkstätten für Handwerkskunst—Dresden.



PROFESSOR MAX LÄUGER-KARLSRUHE.

VASEN IN STEINZEUG.

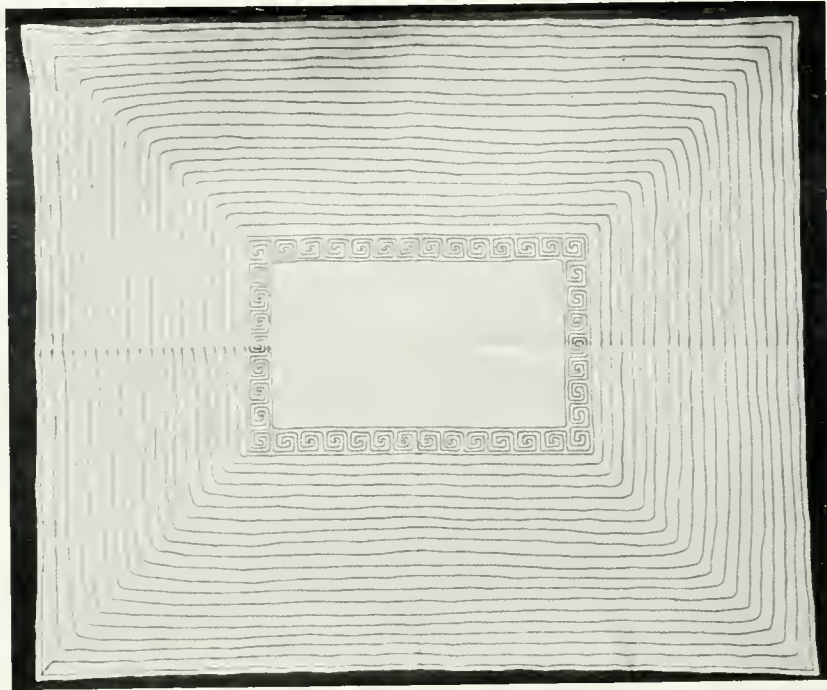


PROFESSOR MAX LÄUGER KARLSRUHE.

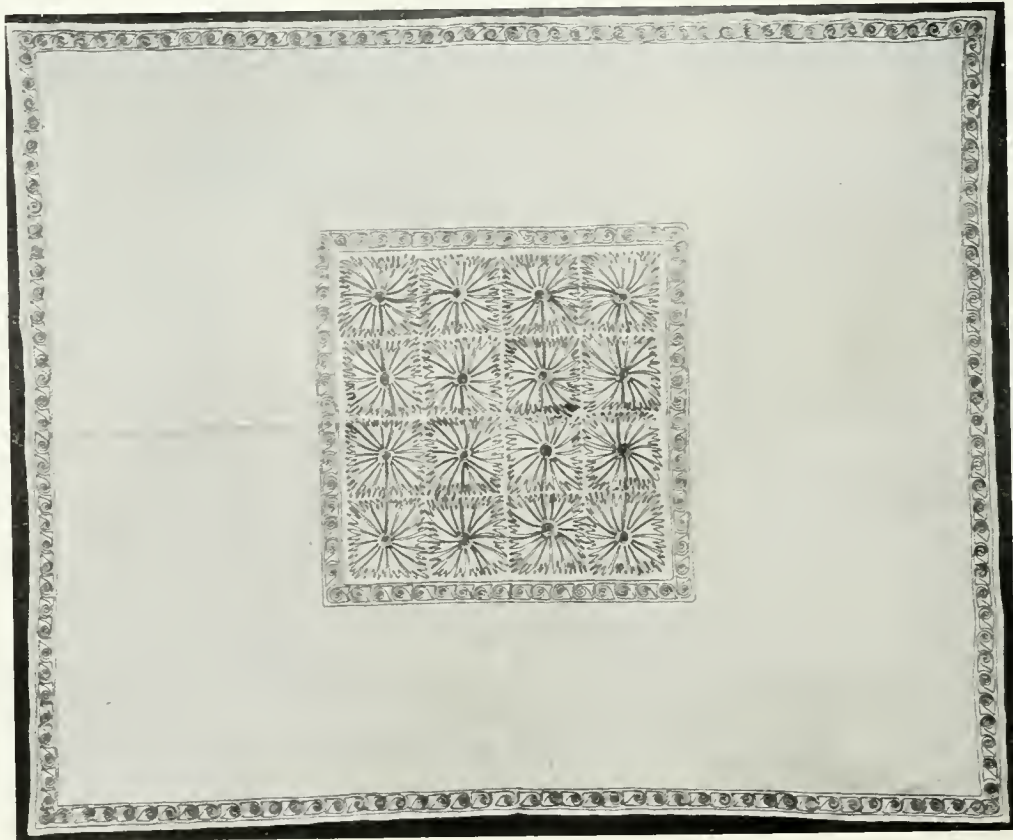
VASEN UND BLUMEN-KÜBEL IN STEINZEUG.

Deutsche Werkstätten für Handwerkskunst—Dresden und München.

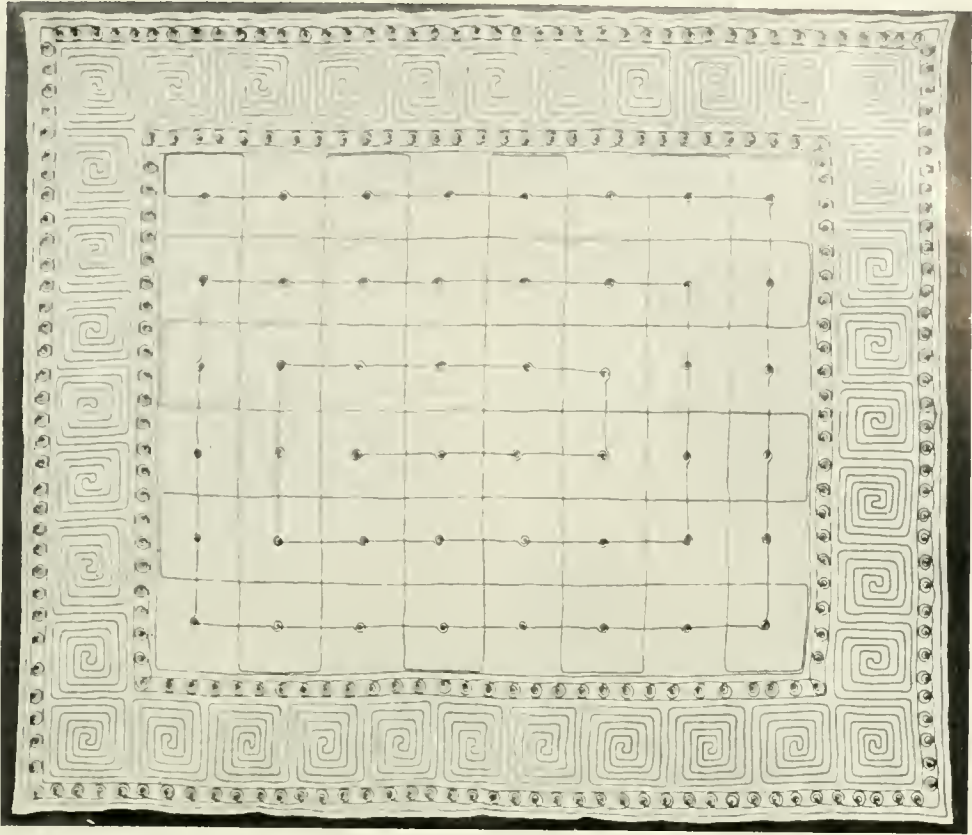
RICHARD RIEMER-  
SCHMID—MÜNCHEN.



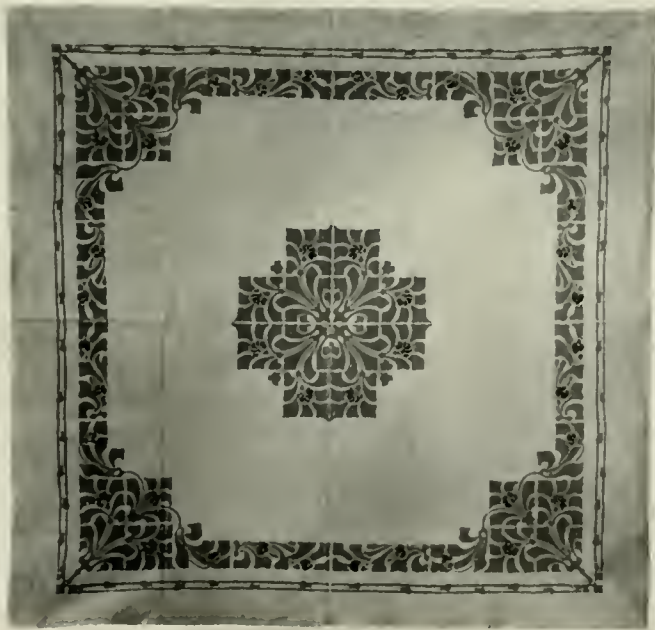
TISCHDECKEN MIT  
KURBELSTICKEREI.







TISCHDECKE MIT  
KURBELSTICKEREI  
UND BEDRUCKTE DECKE



ENTWURF RICHARD  
RIEMERSCHMID,  
AUSFÜHRUNG: DEUTSCHER  
WERKSTÄTTEN FÜR  
HANDWERKSKUNST.

ihrer beinahe vierhundert. Da ist es offenbar, daß solch ein Personal sich eingelebt hat, daß es mit erfüllt ist von dem Willen der Leitung. Die Trinität von intelligentem, eine neue Kultur witterndem Unternehmer, erfindungsreichem, nie versiegendem Künstler und gut erzogenem Arbeiterheer, die ist es, der die Dresdner Werkstätten ihren Ruf und Einfluß verdanken.

Der Künstler, der am innigsten mit den Dresdner Werkstätten verbunden, ist Richard Riemerschmid. Das ist bekannt genug, als daß es notwendig wäre zu zeigen, wie dieses prachtvollen Mannes kühle Sachlichkeit und herzfremdliche Hingabe an die heilige Aufgabe, das Heim der Menschen zu bauen, den Typus des Dresdner Möbels bestimmt hat. Riemerschmid hat einen bewundernswerten Instinkt für das Wohnbedürfnis, für den berechtigten Komfort arbeitsamer Bürger; er gibt allem, was er schafft, so viel Physiologie, daß es zu einem neuen, bisher noch fehlendem Glied des Menschen bestimmt zu sein scheint. Seine Stühle umfassen, seine Schränke schließen ein, der geringste Bestandteil an einem jeglichen Stück hat nicht nur für dieses, auch für den Benutzenden eine Funktion zu verrichten. Riemerschmid zwingt dem Menschen nie etwas auf, wonach dieser nicht aus letztem Sehnen selbst verlangte; er zwängte kein Material, weder das Holz, noch das Metall, noch die textile Faser, in Formen, die nicht schon latent darin geschlummert. — Die Abbildungen, die heute hier gezeigt werden, geben zunächst ein Zimmer Maschinenmöbel. Man weiß, daß es sich dabei um einen Massenartikel handelt, allerdings im besten Sinne dieses Begriffes. Es sollen möglichst billige Möbel möglichst gut und geschmackvoll hergestellt werden. Dazu ist notwendig, daß dies in vielen Exemplaren geschieht, daß die Maschine zuschneidet, hobelt, fräst, bohrt. Nur die Montage verbleibt der Hand, muß aber präzise und schnell erledigt werden können. Diese aus ökonomischen Gründen notwendige Technik fordert schlichte Formen; die Maschine darf keine unnützen Schwierigkeiten, keine überflüssigen Widerstände finden. Glatt heißt aber nicht formlos; die Maschine schneidet jedes Verhältnis, die Schönheit des Maschinenmöbels ruht in seinen Proportionen. Niemand hat das besser begriffen als Riemerschmid, Dutzende von Zimmern beweisen dies, auch das hier abgebildete. Haben diese Betten mit ihrer reizvollen Gliederung und ihrem amüsanten Stabwerk auch nur eine Spur von

jener berüchtigten Billigkeit, jener elenden gefühlsrohen Schablone, die weithin den Fluch aller Massenware bildet? Sie sind aus Eiche hergestellt und kosten (das komplette Zimmer) 555 Mk. Ein wenig teurer ist das zweite Schlafzimmer; aus Fichte, weiß lackiert, kostet es 760 Mk., gestrichen 730 Mk. Die Betten sind diesmal metallene, sie sind die knappste Formel einer solchen Konstruktion. Die Beschläge an den Schranktüren sind (wenn es auch schlecht klingt): der ganze Riemerschmid. Sie greifen von der Wand auf die Tür und machen das Gelenk deutlich fühlbar (freilich nicht in der Abbildung), sie sind zugleich ein redliches und zierliches Stück Schmiedearbeit. Das Herrenzimmer muß man mit irgend einem jener Monstren vergleichen, die bisher selbst in anständigen Familien hergerichtet wurden. Ein Herrenzimmer muß urwüchsig und markig sein, sagen die Leute; wie viele, selbst unsere Modernen, verwechseln das Herrenzimmer mit einem Arsenal, einem Apparat falscher Würde. Manche machen daraus auch ein Boudoir. Riemerschmid trifft aufs Haar den richtigen Ton; an diesem Schreibtisch zu sitzen, braucht sich niemand zu schämen, braucht sich darauf auch niemand etwas einzubilden. — Wenn Riemerschmid nichts anderes als Möbel gemacht hätte, so hätte er schon viel getan; aber er tat mehr. Es gibt wohl kaum ein Gebiet der Inneneinrichtung, kaum ein hier angewendetes technisches Verfahren, das durch Riemerschmid nicht neue Kräfte empfangen hätte; er schuf Tapeten, Linoleum, Fensterbekleidungen, Möbelbezüge, Beleuchtungskörper, Keramik und Glas aller Art. Wir bekommen diesmal drei Decken in Schnurstickerei, und eine bedruckte Decke zu sehen. Es sind dies schöne, große Stücke besten Leinens (im eignen Betriebe der Werkstätten gewebt), darauf wurde nach vorschabloniertem Muster eine Schnur festgenäht, sie bleibt unter den Stichen der Maschine verborgen, läßt diese aber voll und plastisch erscheinen.

Neben Riemerschmid haben die Dresdner Werkstätten sich noch manchen anderen Künstler zum Wegzeiger gesetzt. Deren einer ist Bertsch; auch er arbeitet mit wenigen Mitteln, nutzt sie aber zu vornehmeren und mehr eleganten Absichten. Das abgebildete Zimmer ist aus Birkenholz; dessen warmes Strahlen eint sich prächtig mit dem kalten Schein der Kacheln, die in die Wände des Erkers gesenkt sind. — Noch flüssiger in seinen Formen, noch prächtiger in seinen

Farben ist Gußmann; er hat eine besonders glückliche Hand für das Textil. Seine Teppiche sind aus dem feinen Rhythmus, dem leichten Wogen der unter dem schreitenden Fuß sich elastisch regenden Noppen empfunden. Er ist einer der wenigen Textiler, die keine Muster zeichnen, sondern die Technik schön organisieren; als er den hier gezeigten Teppich entwarf, vollzog sein Gefühl den Prozeß des Knüpfens. Man beachte daraufhin die großen, unregelmäßigen Farbblöcke, die erst zusammenwachsen, wenn ihre Peripherie durch die Faserbüschel in ein Wogen und Zittern aufgelöst wird. Die Dresdner Werkstätten haben nun diesen Teppich weben lassen; man darf sagen, daß es gelungen ist. Ein guter Teil der ursprünglichen Wirkung blieb erhalten; der Preis aber sank erheblich, der Teppich kostet bei drei bis vier Metern 325 Mk. Reizvoll sind die Spiegelrahmen, die Gußmann in Messingblech treibt; sie blinken hell und freundlich und amüsieren durch ihre flackernden Lichter.

Ein außerordentlich schönes und wertvolles Lager unterhalten die Werkstätten in ihrer keramischen Abteilung. Sie meiden alles,

was nicht zu dem besten des heute Hervorgebrachten gehört. Sie haben Niemeyer, Läger und die entzückenden Wiener. Sie sammeln auch alle gute Bauernkeramik und haben in der letzten Zeit die Arbeiten des Berliners Festersen in Generalvertrieb genommen. Von Niemeyers Porzellanen zu schwärmen, von ihren klingenden Formen, ihrem purpurnen und rosaen Leuchten, ihrem goldenen Aufblitzen zu träumen, muß jedem Empfindsamen ein seltenes Vergnügen sein. Läger ist derber, auch monumentaler; sein Steinzeug hat von Japan profitiert; er beherrscht ein prachtvolles Blau, und ein sehr interessantes Braun; er wagt mit gutem Gelingen stark plastische Auflagen, mit geringerem Erfolg das Einlegen von Glasmosaik. Festersen verarbeitet eine ziemlich grobe Masse, er weiß die ihr gehörende Form zu finden; seine Farben sind grau, grün und mehrere Töne von Blau. In lustigen Flocken, in Kreisen und Wolken spielen diese Nuancen auf indifferentem Grund. Es ist dies eine sehr gesunde, sehr kräftige Keramik, aus der uns sicher noch manches gute Stück kommen wird. —

BERLIN-WILMERSDORF.

ROBERT BREUER.



ENTWURF:  
BAILLIE SCOTT.

GLAS-SCHRANK  
IN EBENHOLZ.



VERGISSMEIN-  
NICHT IN  
HAUERNSCHÜSSEL,  
MARGARETEN U.  
GETRIEDE IN  
HAFERSCHWINGE.

## BLUMEN - BINDEKUNST.

ZU DEN ARBEITEN VON FRANZISKA BRUCK.

Die landläufige Bindekunst verwischt alle Erinnerungen an das natürliche Wachstum der Blumen; ihr erster und einziger Zweck ist es, Dekorationen zu schaffen, die Blumen sind dazu nichts weiter als Material. Ihre Ideale sind Fülle und Pracht. Oder »Sinnigkeit«. Da wird eine unglaubliche Materialverschwendung getrieben, diese Bouquets müssen wirken wie ein Feuerwerk, wie ein Vulkan kostbarster Blüten, sonst werden sie nicht beachtet. Es ist immer verdächtig, wenn eine Kunst des Überflusses zur Wirkung bedarf, und der Eindruck pflegt dann auch nicht sehr tief zu gehen. Die Dekorationen unserer Gärtner und Bindekünstler können nicht mehr, als für einen Augenblick berücken; die Blumen selbst, die man züchtet, sind ja oft sehr schön, und man erstaunt zunächst über ihre Menge. Aber es schleicht sich

auch gleich ein Gefühl des Bedauerns ein, daß diese feinen Geschöpfe so in Massen zusammengeworfen sind, wo ihre persönliche Würde, ihr innerer Gehalt so gar nicht mehr zur Geltung kommen kann. Alle diese »Arrangements« geben im Grunde dasselbe, sie erzählen nichts von der Blume, sie dienen ihr nicht. Ob sie nun »gefällig«, »süß« oder »prunkvoll« sind, sie haben keine Kraft, keine feineren Reize und keine Tiefe. Es sind Dressurstücke, die den elementaren Naturcharakter aufgehoben haben. Sie wirken im ersten Moment oft bestechend, aber es sind eigentlich keine Blumen mehr, sie haben nichts mehr von Erde, Sonne und freier Luft.

Von den schlimmsten Greueln rede ich hier gar nicht, den Blumenkähnen, Kreuzen, Harfen und Ankern. Sie sind nur die

Konsequenz einer Bindekunst, die die Blumen innerlich verachtet und mißhandelt. Vor ein paar Jahren gab es eine Mode, die uns zeigte, was alles aus Holzschwamm hergestellt werden kann; man konnte ganze Zimmereinrichtungen aus Holzschwamm kaufen. Der Stolz des Bindekünstlers, der auf der Höhe seines Faches steht, ist, durch keinen Auftrag verblüßt zu werden, er »macht alles aus Blumen«. Er kann aber noch etwas: er weiß, wie man alles mit Blumen verzieren und schön machen kann. Bei Hochzeiten soll es vorkommen, daß ab und zu auch ein prosaischer, aber nützlicher Gegenstand

geschenkt wird. Unser Blumenkünstler zeigt dir, wie man solche häßliche Zweckmäßigkeit durch Blumen entschuldigt und erträglich macht. Man bindet ihnen mit einem himmelblauen Bändchen ein Sträußchen um, oder wenn es eine Bratpfanne ist, füllt man ihren Bauch hübsch mit Vergißmeinnicht. Irgend eine innere Beziehung muß vorhanden sein, daß Pantöffelchen mit Stiefmütterchen gefüllt werden, denn in einer Gärtnerlehranstalt war das in der Klasse eines berühmten Gärtnerphilosophen als vorbildlich zu sehen. Ebenda wird auch gelehrt, daß einer Dekoration womöglich eine poetische »Idee zugrunde



ÖL-WEIDE.  
VASE ENTWORFEN  
VON FRANZISKA  
BRUCK.



IRIS, SCHILF UND WASSER-ROSEN IN ALTJAPANISCHER KUPFER-SCHALE.

liegen solle. Man trage alle rosa Blüten zusammen, deren man habhaft werden kann, und behänge alle Gegenstände des Raumes, die das irgendwie zulassen, mit zartgrünen Bändchen und dann sage man der Hochzeitsgesellschaft, diese Symphonie von Zartgrün und Rosa drücke das Thema »Frühlingsweben« aus und sei eine sinnige Huldigung für die jugendliche Braut! Man vergesse aber ja nicht, dies mitzuteilen, sonst kommen die Gäste am Ende auf den Gedanken, bei der »Frühlingswoche« eines Warenhauses zu sein. — Von hier zur Pflanzendekoration des

Japaners scheint nur ein Schritt. Auch sie ist mit Ideen stark belastet. Der Japaner genießt dabei ebenso die intellektuelle Leistung wie die sinnliche Schönheit. Die ganze Theorie und alle die Paragraphen der japanischen Pflanzen-Dekoration ausführlich zu entwickeln, mangelt hier der Raum. Es dürfen nur ganz bestimmte Pflanzen und Pflanzengattungen zusammengestellt werden, ihr Verhältnis untereinander und zum Gefäß ist genau vorgeschrieben. Paragraphen bestimmen über die Menge und Gruppierung der Blüten und welche Farbe das Gefäß dazu haben muß. Das alles kann schließlich noch mit stilistischen Absichten begründet werden. Für uns aber unverständlich sind Dogmen wie die von den männlichen und weiblichen Farben und Pflanzen, von der Bedeutung der Himmelsrichtung, vom Symbolismus der Linien in der Führung der Zweige. Der

Japaner liest aus einem solchen Pflanzenbild sehr viel heraus, was den Pflanzen absolut fremd ist. Er hat eine »Blumensprache« und eine Dekorationsgrammatik, in der man den sonst so sinnlich kultivierten Japaner nicht wieder erkennt. Nehmen wir zu seinen Gunsten an, daß das meiste von diesem theoretischen Wust auf das Konto fremder Religionen und Philosophien zu setzen ist.

In seinen Dekorationen ist der Japaner, der doch die Blumen so sehr lieben soll, oft recht gewalttätig gegen sie. Er begnügt sich nicht mit der Auswahl von Zweigen,

die ihm für sein Dekorationsgedicht besonders geeignet erscheinen, er reißt auch Blätter und Blüten ab, wie es das Dogma verlangt, und verbiegt und beschneidet die Zweige ganz nach Willkür. Das literarische Element ist so stark, daß solche Pflanzen-Dekorationen sogar mit Bildern und Schrifttäfelchen kombiniert werden, um die »Idee« möglichst vollständig u. deutlich auszusprechen. — Trotzallem hat jede japanische Pflanzendekoration feine künstlerische Reize und unsere Blumenkünstler könnten von den Japanern noch eminent viel lernen. Der Japaner überläßt seine Dekorationen nicht. Die Häufung der Blumen, bei der keine voll und rein zur Wirkung kommt, kennt er nicht. Es sind immer nur ein paar Pflanzenindividuen, die er in eine Gemeinschaft bringt und die werden so behutsam eingeordnet, daß keiner ihrer feinsten Reize Einbuße erleidet. Neben unseren Gärtner - Prunkstücken sieht so eine japanische Idylle kümmerlich aus. Und doch sagt da eine Blume mehr als dort ein

ganzes Dutzend. Vor allem gehen bei unserer Dekorationsweise die Feinheiten der Linie meist ganz verloren, während sie der Japaner ins beste Licht stellt und sie ihren ganzen Charme entalten läßt. Der Japaner weiß es mit kaum merklichen Mitteln einzurichten, daß auch die intimsten Schönheiten der Pflanze mitklingen und beachtet werden: die Gruppierung der Zweige und Blüten, die Nuancen der Farbe, der individuelle Charakter und endlich die Beziehungen zum Raum und zum Menschen. Im Material ist der Japaner nicht engherzig. Er findet auch an groben



LILIENZWEIG IN ALTJAPANISCHER VASE. PFLANZENDÉKORATION VON FRANZISKA BRÜCK.

Ästen die Schönheiten des Wachstums, die Blüte spielt durchaus nicht die Hauptrolle wie bei uns. In solchen Dingen kann uns der Japaner die besten Anregungen geben, wenn wir auch seine gewaltsame Linienstilisierung und seine Symbolismen ablehnen. Recht fremdartig mutet es uns auch an, landschaftliche Andeutungen in die Dekoration hineinzubringen. Für den Japaner ist die Dekoration immer eine Art Exzerpt eines Landschaftsbildes. In der Horizontale der Gefäßoberfläche ist ihm die Erde angedeutet, in der Vertikalen müssen dann natürlich auch



MEMPHIZEEN UND ESCHIVERIEN.



ORCHIDEE UND ALOE.



PRUNUS.



JUNIPERUS.

PFLANZEN-DEKORATIONEN VON FRANZISKA BRUCK-BERLIN.



Gebirgs-, Tal- und Wasserpflanzen in der richtigen Abstufung sich folgen. Solch eine malerische Auffassung im Stile des japanischen Miniaturgartens geht uns zu weit. Wohl aber wird die feinere Empfindung verlangen, daß nur Pflanzen und Zweige verwandten Charakters zusammengebracht werden.

Der Japaner ist, wie gesagt, sehr sparsam in seinen Pflanzendekorationen. Daß man einen Raum mit einem Dutzend und mehr »Arrangements« füllen kann, ist ihm unverständlich. Dazu faßt er die Pflanze doch zu individualistisch auf.

Die eigentliche Bindekunst, auf die unsere Gärtner so stolz sind, existiert dort überhaupt nicht. Der Japaner hat doch soviel angeborenen Geschmack, daß er nie in die Versuchung kommt, aus Veilchen Schiffe und aus Mailöckchen Triumphpforten zu errichten (eine Leistung, die bei der letzten Gartenbau-Ausstellung im »Zoo« den Preis der Kaiserin erhielt!) Auch wird er keinen Pantoffel mit Stiefmütterchen füllen. Selbstverständlich hat kein Mensch etwas einzuwenden gegen einen Blumenstrauß, der ein Blumenstrauß ist, und gegen einen wirklichen Kranz. Mit solchen gemeinen Dingen geben sich unsere Blumenbindereien schon gar nicht mehr ab. Strauß und Kranz sind dem Japaner zu architektonisch strenge Gebilde. Aller Symmetrie pflegt er mit größtem Raffinement auszuweichen. Dazu liegt aber für uns natürlich nicht der mindeste Grund vor. Strauß, Kranz und Girlande gliedern sich unsrer Architektur aufs beste ein.

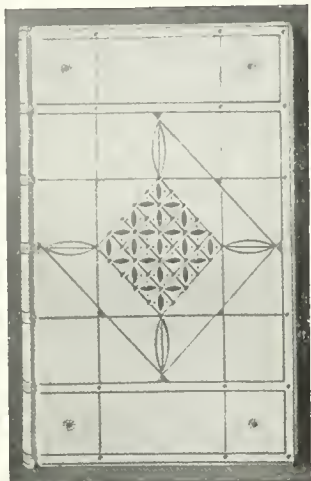
Franziska Bruck, von deren einzigartiger Kunst unsere Abbildungen ein paar Proben geben, hat auch in diesen abendländischen Stilformen schon Vorbildliches geleistet. Aber am merkwürdigsten ist doch, wie sie in die Geheimnisse des japanischen Pflanzenschmuckes eingedrungen ist. Sie hält sich nicht sklavisch an die oft unvernünftigen Dogmen der Japaner, aber die Kunstmittel ihres Dekorationsstils beherrscht sie mit souveräner Sicherheit. Sie schafft in ihm weiter und weiß selbst dem Japaner neue Möglichkeiten seines Stils zu zeigen.

Es liegt hier keine der verpönten Imitationen vor. Franziska Bruck war nie in Japan und hatte auch von japanischer Bindekunst nichts gekannt, als eines Tages konstatiert wurde, ihre Dekorationen wären ja ganz japanisch. Es war eine Art Wahlverwandtschaft, die sie in diese Richtung trieb. Sie hatte von Jugend auf Blumen geliebt und gepflegt, ohne aber als Gärtnerin

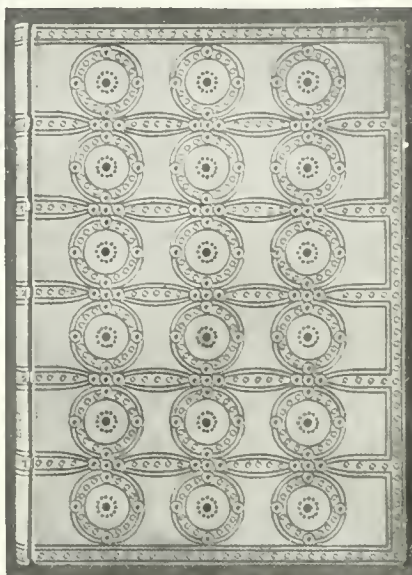
oder Binderin in ihnen die Ware, das Material zu sehen. Sie war immer nur die Liebhaberin der Blumen und ist es wohl noch heute. Sie sah die Pflanzen nur als Künstlerin; sie schätzte jedes Halmchen, jeden frischen oder welken Zweig, aber ohne Gedanken an die Verwendung in Arrangements, sie sah überall die Feinheiten der Farbvalours, der Gruppierungen, der Linien, der Charaktere, all die heimlichen Schönheiten, die auch die Japaner suchen und schätzen. Zudem wächst ja die Natur selbst immer unsymmetrisch, wer einen Zweig oder Blumenbüschel ohne Zwang in die rechten Gefäße stellt, dem bilden sie fast von selbst japanische Gruppen. Der japanische Stil in den Bruckschen Dekorationen war also eher da, als die Bekanntschaft mit den Japanern, die sie dann allerdings eingehend studiert hat. Sie hat von den Japanern auch manche Anregungen übernommen, aber auf die literarischen Feinessen sich nie eingelassen, und zu dem grausamen Biegen und Zerschneiden der Zweige konnte sie sich nie verstehen.

Anregungen gaben die Japaner besonders für die Kombination verschiedener Pflanzenarten, für die Gefäße und für die Befestigung. Die Körbchen, die Bambus- und Rindenstücke, das sind sehr hübsche Motive, von denen öfter Gebrauch gemacht werden sollte. Leider sind unsere guten alten Blumenampeln fast ganz verschwunden. Franziska Bruck verwendet die verschiedensten Gefäße, jede Art, kann man sagen, soweit sie wirklich Blumengefäße und geschmackvoll sind. Andere Kleinkunst wird als Ergänzung der Dekorationen nicht verschmäht, so liegt auf dem ersten Bild ein buntes Bauertuch, das wie selbstverständlich zu diesen ländlichen Blumen zu gehören scheint. — Es ist oft schwer zu entscheiden, ob die Blumen bei diesen Dekorationen Mittel oder Selbstzweck waren, ob es sich mehr darum handelte, mit Pflanzen zu dekorieren oder Pflanzen in günstigster Weise zur Schau zu stellen. Jedenfalls betrachtet Franziska Bruck die Blumen nie als bloßes Material, sie behandelt sie wie Kinder und sorgt ängstlich, daß sie nicht leiden, physisch nicht und ästhetisch nicht. — Für die Berliner Gesellschaft waren solche Prinzipien freilich ganz neu und es kostete ihr manchen harten Kampf, ihren künstlerischen Eigenwillen durchzusetzen. Ihr Verdienst ist es, keine Kompromisse eingegangen zu sein. Sie hat sich ihre reine Künstlerschaft in einem Beruf bewahrt, in dem die kras-

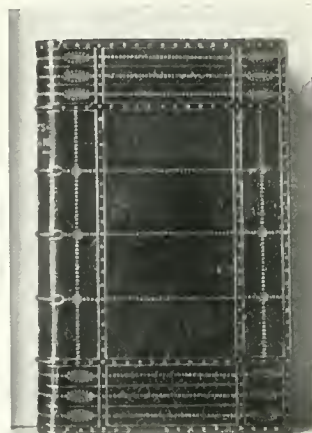
MODERNE  
BUCH-EINBÄNDE.



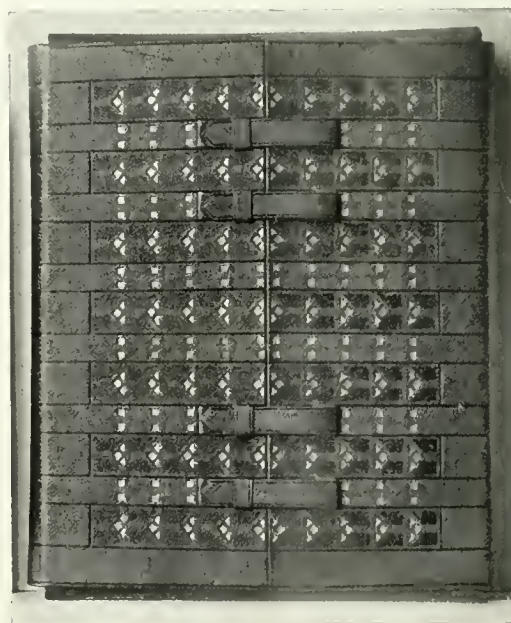
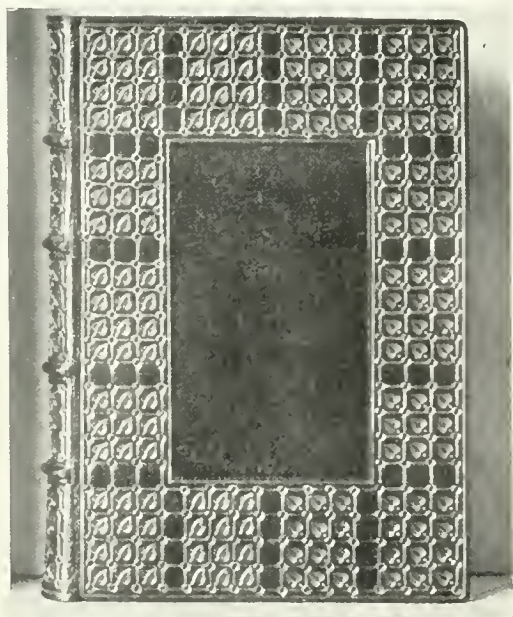
seste Geschmacks-Vorbildung bisher das beste Mittel zum Erfolg war. Man muß sich wundern, daß sich noch nicht mehr unserer überflüssigen Kunstgewerberinnen diesem schönen, bedeutungsvollen und recht fraulichen Beruf zugewandt haben. Ein empfindlicher Farbensinn, zärtliche Liebe zur Natur und der so weibliche Trieb zu pflegen und zu schmücken, die könnten sich



Blumenschmuck wie zu der »höheren« Dekorkunst wird Franziska Bruck eine schätzbare Führerin sein. ANTON JAUMANN—BERLIN.



hier aufs glücklichste verwirklichen. — Freilich die Grundgesetze des Pflanzenschmucks sollten mit der Zeit Allgemeingut werden wie in Japan. Sie gehören unbedingt zu dem, was die junge Hausfrau wissen muß. Zu diesem volkstümlichen



ENTWURF UND AUSFÜHRUNG: JOH. RUDEL ELBERFELD. BUCH-EINBÄNDE MIT HANDVERGOLDUNG.





FRITZ OSSWALD—MÜNCHEN.  
GEMÄLDE: »SOMMERTAG«.



FRITZ OSSWALD - MÜNCHEN.

Gemälde: Landsleute .  
Mit Genehmigung der Münchner Jugend .

### MALER FRITZ OSSWALD - MÜNCHEN.

**K**unstzeitschriften sind wie die großen Salons der Gesellschaft: man ist in der Regel schon bekannt und begutachtet, wenn man in ihnen vorgestellt wird. Sie drücken dann nur noch das Siegel auf vorhandene und bereits gewürdigte Verdienste und öffnen neue Wege den Kräften, die sich schon als marschfähig erwiesen haben.

Osswald ist kein homo novus. Nicht gerade frühe, aber reichlich und ohne Reserve kam der Erfolg zu ihm. Spät genug, um das freie Werden einer selbständigen Begabung nicht zu gefährden, frühe genug, um die Produktion dieser Begabung kräftig anzufeuern und zu reicher Selbststoffbarung zu nötigen. Ausstellungen und Verkäufe haben seinen Namen in Süd- und Mitteldeutschland

bekannt gemacht, die Kritik, die sich jungen Kräften gegenüber gerne blamiert, hat sich in seinem Falle recht wacker gehalten. Osswald gehört zu den ersten Vertretern dessen, was man so oft als den reichhaltigen künstlerischen Nachwuchs Münchens preisen hört. Mein Gott, es steht mit diesem Nachwuchs nicht so prächtig, als der unziemlich ins Kraut geschossene Lokalpatriotismus dieser guten Stadt meint. Er ruht in Wirklichkeit auf fünf, sechs, sieben »neuen« Namen, das heißt auf Namen, die nicht schon in den allerersten Mitgliederlisten der Sezession vertreten waren. Der gesamte andere »Nachwuchs« lebt mehr oder minder von den total verkehrten Meinungen, die in München über die Kunst des Malens verbreitet sind. Der genius loci ist



FRITZ OSSWALD MÜNCHEN.

Gemälde: »Forsthaus«.

unmalerisch. Unmalerisch ist die oberbayerische Landschaft, die gewaltige, leidenschaftliche Farben flächenhaft und schier gänzlich unnüanziert neben- und übereinanderschichtet und aus mancher guten jungen Begabung, die sich ihr wehrlos überläßt, in wenigen Jahren unintime Dekorateure oder spitzfindige Manieristen macht. Münchens wirklicher Nachwuchs« ruht auf den paar jungen Kräften, die sich weder vom *genius loci* noch von dieser an sich wundervollen, aber malerisch problemlosen Landschaft ihre malerische Form rauben lassen. — Osswald gehört zu Münchens Nachwuchs, weil er Maler ist, weil er, der »Naturalist«, die Schönheit und den Zauber des Materials Farbe besser kennt als so mancher junge Hexenmeister, den das Wohlwollen unserer allzukonzilienten Kritik trägt.

Poesie — das ist das Wort, das ich als Überschrift über Osswalds Schöpfungen setze. Karl Scheffler hat den Deutschen vor Jahren in einer temperamentvollen Streitschrift gesagt, was es mit der bei ihnen beliebten Poesie des Gegenstandes auf sich hat. Auch im Falle Osswalds handelt es sich nicht um solche formelhafte, hingsagte Poesie, die man eine im weiteren Sinne allegorische Poesie nennen könnte. Es handelt sich bei ihm um inhärente Poesie, um die Poesie des Technischen, der Farbe, des Pinselstriches, der malerischen Problemstellung.

Vor allem sind seine sämtlichen landschaftlichen Darstellungen erfüllt von der Poesie der Räumlichkeit. Die Möglichkeit, Räumliches klar zu erkennen, bietet dem Auge immer eine tiefe, geheime Befriedigung. Und



FRITZ OSSWALD MÜNCHEN.

Gemälde: »Pagodenburg«.

zwar handelt es sich hier nicht um den Raum, den der Künstler darzustellen sucht, also um die Raumwerte des von ihm zugrunde gelegten Naturmotives, sondern es handelt sich um den Raumeindruck des Gemäldes, der mit dem Raumeindruck des Naturmotives höchstens verschwimmt, nicht aber identisch ist. Osswalds sämtliche Gemälde sind Raumpoesien erlesener Art. Und ich glaube, daß der große Erfolg gerade seiner Schneebilder darauf beruht, daß sie in den Raumwerten so untadelhaft sind. Sämtliche Entfernungen sind auf der weißen Schneedecke bei ihm in einwandfreier Weise abzulesen, sei es an der Hand von Tau-Flecken oder von Baumstämmen oder auch bloß von leichten Geländewellen, wie sie sich aus leisen Geländewellen ergeben. In der Regel begegnen sich in seinen Bildern

zwei verschieden gerichtete Räumlichkeiten: eine, die in das Bild hineinführt, und eine zweite, quer laufende, die auf der ersten senkrecht steht. Man begegnet diesem Schema, das sich graphisch etwa durch die Form des lateinischen T ausdrücken läßt, fast auf allen seinen Gemälden. Reichere Raumwirkungen versagt er sich deshalb nicht. So enthält z. B. das Gemälde mit der niedrigen Tannenschonung vor dem umzäunten Hause eine sehr differenzierte Räumlichkeit, die sehr übersichtlich gegeben und durch reizvolle Überschneidungen belebt ist.

Aus dieser Poesie des Raumes wächst aber, fast als Folgeerscheinung, die Poesie der Farbe und des Vortrages hervor. Ganz natürlich: Raumprobleme sind es, die dem Maler seine eigentlichen Aufgaben stellen, die



FRITZ OSSWALD—MÜNCHEN.

Gemälde: »Bach im Winter«.

seine Farben differenzieren und die Pinselführung beleben. Denn sie variieren den Lokalton, bringen zahlreiche Abstufungen in die Lichtstärke und in das Maß der Modellierung. Indem der Künstler diesen Problemen nachgeht, entwickelt sich das Material unter seiner Hand gleichsam von selbst und offenbart sich selbst so reich als möglich. Klarheit und Einheit der Raumanschauung sind nicht möglich ohne Klarheit und Einheit der koloristischen Anschauung. Denn nur innerhalb einer geschlossenen, einheitlichen Koloristik kann die Farbe zum Raumwert werden. Diesen Vorzug besitzt Osswalds Farbe in hohem

Maße. Wenn man der Münchner Malerei mit einigem Rechte nachsagt, sie weise durchgehends falsche Valeurs auf, so trifft dieser Vorwurf bei Fritz Osswald nicht zu.

Getragen werden alle diese Vorzüge von einem sehr kräftigen, forschenden Temperamente, eben jenem Temperamente, das in dem enorm flüssigen und eloquenten Vortrag der Farbe bei ihm zum Worte kommt. Fest und sicher ist bei ihm alles, im höchsten Maße gekonnt. Man sieht diesem krausen, impressionistischen Striche schon an, daß es dem Künstler Ernst um die Farbe ist und Ernst um das, was er mit ihr auszudrücken strebt. Das Epitheton





FRITZ OSSWALD MÜNCHEN.

Gemälde: »Kleines Gartenhaus«.

»gefällig« kann man dieser Kunst wahrlich nicht geben. Um so erstaunlicher ist der Erfolg, dem die Arbeiten Osswalds neuerdings in immer steigendem Maße begegnen. Man wird nicht umhin können, einen Teil dieses Erfolges der Tätigkeit des Galeriedirektors F. J. Brakl zuzuschreiben, der sich des jungen Künstlers aufs wärmste angenommen hat.

Einiges muß zu diesem Erfolge noch bemerkt werden. Er gründet sich vor der Hand hauptsächlich auf des Künstlers Schneelandschaften. Diese gelten als Osswalds Spezialität und sie nehmen daher verdientermaßen auch in dieser Publikation den beherrschenden

Raum ein. Ebenso Vorzügliches aber wie auf diesem Gebiete hat Osswald auch auf anderen Gebieten der Landschaft geleistet. Der Erfolg hat die Neigung, den Künstler auf eine Spezialmarke, die sich als begehrt erwiesen hat, festzulegen. Pflicht des Kritikers ist es, demgegenüber auf das Ganze der Künstlerleistung hinzuweisen und zu verhindern, daß eine nach den verschiedensten Richtungen entwicklungsfähige Begabung allzufrühe umgrenzt und festgenagelt wird. Ich stelle daher fest, daß Osswald nicht daran gedacht hat, sich zum Spezialisten für die Schneelandschaft zu machen. Das beweisen einige aus-



FRITZ OSSWALD—MÜNCHEN.

Gemälde: »Schloß Nymphenburg«.

gezeichnete Landschaften nach sommerlichen Motiven, die das gefürchtete Problem »Grün« in hervorragender Weise bewältigen; das beweisen ferner zahlreiche Blumenstillleben, die mit ganz unmünchenerischem Leben gemalt sind; das beweisen schließlich die häufigen Versuche Osswalds auf figürlichem Gebiete, Versuche, denen des Künstlers eigentliche Liebe gilt und die sicherlich eines Tages zu überraschenden Ergebnissen führen werden. Man bedenke: dieser jugendliche Meister hat erst einunddreißig Jahre; eine, die erste Blüteepoche seines Schaffens liegt abgeschlossen vor. Er hat in ihr seine malerischen Ausdrucksmittel üben und beherrschen gelernt und wird von da aus neue, stimulierende Aufgaben suchen.

Osswald ist Schweizer, geboren in Zürich, hat aber fast seine gesamte Ausbildung in

München, unter Gysis, Weinhold und W. v. Diez, empfangen. Aus seinem Ringen, aus seiner Entwicklung spricht nicht nur eine wertvolle Begabung, sondern auch eminent viel menschliche Tüchtigkeit, ohne die nun einmal das bedeutendste Talent nicht zu maßgebenden Manifestationen gelangen kann. In der Münchner Sezession ist Osswald seit 1904 ein regelmäßiger Gast. Größere Kollektivausstellungen haben seinen Namen in vielen deutschen Städten bekannt gemacht. Man ist auf ihn aufmerksam, man verfolgt mit Interesse sein Werden. Ich schätze in ihm den Vertreter einer guten, modernen malerischen Weltanschauung, der ich wünsche, sie möchte gerade in unserem abgeschlossenen und von allen Gefahren künstlerischer Inzucht bedrohten München mehr als bisher Boden und Werbekraft gewinnen. WILHELM MICHEL.



FRITZ OSSWALD MÜNCHEN.

Gemälde: »Tannenschönung«.

## AUS EINEM BRIEF AN DAS 18. JAHRHUNDERT.

Lieber Diderot, lieber Cazotte, lieber Chamfort, lieber Rivarol, ahnet Ihr und Ihr andern alle, deren Sprache ich spreche, deren Gedanken ich denke, deren Geist mir wie eine leicht und köstlich zu atmende Luft ist, ahnet Ihr, was ich leide in dieser unbeschreiblich gemeinen Zeit? Ihr Arglosen ahnt es nicht; denn es ist das ungeheuerlichste Märchen, das ein Galland Euch aus dem andern Arabischen unserer Epoche in Eure wunderbare Sprache zu übersetzen zögerte, Euch, selige Wandler an Abgründen, in die dann alles gestürzt ist, was uns Enterbten, Entblößten Kultur heißt.

Vernehmt schauernd, wie der Tag Eures armseligen Nachfahren verläuft — woran das Bemerkenswerteste das ist, daß neben ihm

Hunderttausende sich eigentlich wohl fühlen! — Er erwacht müde, erhebt sich mit allem Aufwand an notwendiger Energie — auf solche Dinge, wie das Aufstehen, geht heut die Energie drauf, die damals etwa in einem Degenstoß sich entlud; zehn Lebensjahre für solch einen Degenstoß, der durch und durch ginge! —; er setzt sich an den Toilettetisch, sich zu rasieren. Was grinst ihm ins Fenster im grellen Morgenlicht? Eine Fassade . . . Ahnt Ihr, Begnadete, was uns paar Gemarterten heute eine Fassade heißt? Ihr ahnt es nicht. Lasset mich davon schweigen. Etwas Gemeineres gibt es nicht, hat es nie gegeben. Was sind Menschenopfer von Kannibalen gegen den Kannibalismus unsrer Groß-



FRITZ OSSWALD MÜNCHEN.

Gemälde: »Verschneiter Garten«.

stadt-Fassaden! Ein Feentraum, ein Pastell von Lancret. — Lasset mich schweigen über die Unsäglichkeiten unsrer Kleidung, die Hosenträger, Westen, Kravatten, Hemdknöpfe und den sonstigen Trödel einer Tracht von Handlungsgehilfen.

Der also Gekleidete verläßt, viele Stiegen hinabsteigend, durch ein Prachtportal das Monumental-Zinsgebäude, darin alles: Türen, Fenster, Treppengeländer, Kandelaber, Portier prunkvoll, ordinär und unecht ist.

Er ist auf der Straße. Was wisset Ihr von einer großstädtischen Gasse! Von Plakaten, Kaffeehäusern, Panoptikum, Galanteriewaren-Schaufenstern, Dienstmännern, Hundehändlern,

Blumenweibern, Annoncen-Ausbietern usw.! Was wisset Ihr vor allem von dem Publikum der frühen Vormittagsstunden, dieser zum Geschäft, zum Amt, zum Dienst eilenden, einer dem andern gleichgiltigen Menge von Sklaven in ihrer geschmacklosen Individualisation, ihrem unrythmischen Tempo, ihrer brutalen Vereinzelung! Alles ist störend, jedes Element dieses wimmelnden Mosaiks scheußlich. Und alles das, die Wagen, Tiere, Menschen, Maschinen, alles lärmt und stinkt.

Und diese ganze, wie gesagt, völlig zusammenhanglose Masse lebt nicht nur, sondern will weiterleben, weiterwirken. Dieses wüste Volk von Entarteten baut und zeugt, verfügt



FRITZ OSSWALD MÜNCHEN.

Gemälde: Beim Aumeister.

und verwaltet. Überall siehst Du Institute, Schulen, Vereine, Genossenschaften. Ein ungeheurer Apparat klappert Tag und Nacht. Die Technik, dieses Dir sozusagen unbekannte Ereignis, das eine Epoche geschaffen hat, bedient durch zahllose stupende Einrichtungen, die tausend anezogenen, aufgelesenen, angeflogenen, unerfühlten Bedürfnisse eines Haufens Heimatloser. Für wenige Heller kannst Du jederlei Surrogat haben. Bazare und Warenhäuser versorgen atemlos kreißend den bescheidensten Nachzügler dieser Talmikultur mit den schätzigsten Zeichen der Zeitgemäßheit.

Und durch alles, o Rivarol, muß Dein dulddender Freund täglich hindurch. Alles das

drängt sich ihm auf, buchstäblich ins Gedränge muß er hinein, ohne Schutzwehr an all den gedrängt gereihten Laden, Portalen und Ankündigungen vorüber, mit armen offenen Augen, mit armen bloßen Nerven. Und betritt er ein Speisehaus, gröhlt derselbe wüste Lärm der wilden Farben und sogenannten Schmuckdinge, betritt er ein Theater, einen Vortrags- oder Konzertsaal: immer ist er wieder ganz drinnen in dem Gemenge gleißender Barbarei, selbstgefälligen Unflugs.

Denke Dir, wie sich die Menschen dieser entsetzlichen Zeit vergnügen, erheben. Sie betreten einen getäfelten Raum, der von Gold und Marmor starrt, alles sinnlos und

häßlich zusammengetragen, Elemente aller Stile in ein schlecht ventiliertes Geviert gedrängt; sie sitzen nieder auf strohgeflochtenen Garküchenstühlen und glotzen auf ein Podium, wo alsbald der Kunstgenuß anhebt, exekutiert von Männern in schlecht gemachter Festtracht — Frackanzügen — und von Weibern etwa in willkürlichen, meist armseligen, immer aber irgendwie der Tagesmode angenäherten Gewandungen. Es gibt da Weiber, die, die Brill' auf der Nas', vom Notenblatt singen; Erhebung heißt diese ästhetische Drangsalierung der Betrachter. Schon die Tatsache eines solchen öffentlichen Konzertes, wo jedermann sich zahlend in den gefügigen Rahmen bringen kann, würde Dich, liebenswürdiger Cazotte, entsetzen. Nun sieh' Dir aber alle diese »besseren« Menschen an, herrlich boshafter Chamfort. Vom Kopf bis zum Fuß sind sie sinnlos und halbschlüchtig hergerichtet. Und häßlich an Physiognomie und Gestalt, es ist gar nicht auszudrücken, bis zu welchem Grade! Dabei ohne die Spur von beweglicher Anmut; beobachtend beobachtet, befangen oder protzig, mit Bärten, Zwickern,

allerlei Haaranordnungen vom Lächerlichen bis zum Ekelhaften, schlechtem Schuhwerk und plombierten Zähnen.

Lieber Diderot, lieber Chamfort, es gibt noch immer einige wenige, die Euch zu schätzen vorgeben. Aber verlangt nicht diese kennen zu lernen. Es sind die literarischen Menschen oder der Alpdruck Eures still dulden- den Freundes — — Wenn Ihr heute aus dem Grabe aufstündet, würde Euch ein Kulturverein einladen, vor seinem Stammpublikum etwas aus Euren Büchern vorzulesen und nachher gäbe Euch das Komitee ein Festessen; der Bankbeamte Y, bei Nacht Kunstreferent des Abendanzeigers, säße dir zur Linken, Rivarol, und schöbe schmatzend den Spinat auf seinem im vernickelten Heft gelockerten, aber mit Rokoko-Ornamenten — Dir zu Ehren, symbolisch — verzierten Messer in den Mund; Dir zur Rechten aber dozierte eine Frauenrechtlerin im kantig dekolletierten Reformkleid über Deine erlauchten Zeitgenossinnen, die ich geschlossenen Auges jetzt, einer Wolke Parfüm gleich, vor meiner Seele vorüber-schweben fühle . . .

RICHARD SCHAUKAL.



FRITZ OSSWALD  
MÜNCHEN.

MARGERITEN  
UND ANEMONEN



## VON DER FREUDE UND VOM MATERIAL.

Glück ist etwas Persönliches, eine Absonderung von der Außenwelt. Glück ist Besitz und das Bewußtsein dieses Besitzes, das von dem übermächtigen Lustgefühl zur großmütigen Abgabe der überschüssigen Energie, zur Mitteilung an andere gedrängt wird. Freude dagegen ist von vornherein gemeinsam, allumfassend, die Freude des einen ist auch die Freude des Kosmos, der Millionen. Glück empfindet, wer im sicheren Besitz einer wesensverwandten Seele ein reiches Rückstrahlen seines eigenen Lebens erlebt oder dessen Steigerung in seliger Zwiesprache mit einem Kunstwerk so intensiv genießt, daß Zeit und Raum ihm wesenslos erscheinen. Glück gab und gibt es zu allen Zeiten. Aber die Freude? Wie wenig Freude haben wir doch heute!

Wir leben in einer Periode des Egoismus, — des sich immer mehr konzentrierenden Individualismus. Die Schillersche Freude von Mensch zu Mensch ist uns heute nur eine Phrase, möglich ist sie nur in Höhepunkten der Entwicklung, zur Zeit des Griechentums kannte man sie, vielleicht auch in der Blüte der Renaissance. Sie ist uns heute nicht zugänglich, und dennoch bewegen wir uns ihr entgegen in langsam aufsteigender Linie. Nur müssen wir ganz von vorne anfangen, bei dem untersten Reich des »Anorganischen« (wie unglücklich war doch diese Benennung). Schon ahnen wir eine neue Zeit, die uns die Freude an der scheinbar leblosen Materie, die Freude am Material bringen wird.

Die Freude am Material! Der Künstler hatte sie von jeher. Freude und gebende Liebe sind das wundersame Vorrecht und

das schöpferische Prinzip der großen Künstler. Nicht diese unbewußte Freude wird Allgemeingut werden, aber eine bewußte Freude am Material ist in unserer Zeit des Intellektualismus eine Möglichkeit und ein werdendes Erlebnis.

Noch ist freilich davon nicht allzuviel zu verspüren. Zu eitrig wird an den Grundrissen und Grundmauern gearbeitet. Auch das puritanische Münchner Programm war gewissermaßen immer noch das A B C: Fort mit aller Zutat, die wir nicht ehrlich neu schaffen können. Aber schon längst hatten die Wiener, diese ganz Unbesorgten und Fröhlichen, jenes erste Pensum hinter sich. Doch unduldsam eiferte man damals gegen sie, denen es allzu leicht wurde, während man selbst nur die latente und grimmige Kraft spürte: Wir werden es einmal noch viel besser machen!

Unsere Starken und Großen, vor allem Bruno Paul, sind gewißlich dazu berufen und auserwählt, unsere eigene Kraft uns selbst und dem Ausland zu dokumentieren. Auf ihre Verdienste soll hier nicht näher eingegangen werden. In Josef Hoffmann, Kolo Moser und Czeschka aber haben wir mit vollen Händen und fröhlich gebende Apostel jener Freude am Material. Während wir mutig gegen die übermächtige Maschine ankämpfen, um ihr neue Werte abzutrotzen, während einige sich mit Konstruktionen plagen und in sichtbaren Schrauben und hervorstehenden Zargen das mühevoll Knochengerüst zeigen, ist hier unbekümmert blühendes Fleisch. Hier ist der Verklärungsprozeß des Materials in vollem Gange, in diesen ganz nackten Metallen und



Professor  
J. Hoffmann.  
Haus H. H.  
Wien.  
Straßenseite.



Haus H. H.  
Wien.  
Gartenseite.







Professor  
J. Hoffmann.  
Haus II II  
Wien,  
Vorraum



Hölzern ist ein blühendes und sinnliches Leben sichtbar gemacht. Diese Materie hat es nicht mehr nötig, mit wesensfremden ornamentalen Prunkgewändern umkleidet und in Konstruktions-Korsette eingepanzert zu werden, sie hat ihr eigenes Leben und ist — schön.

Gerade Hoffmann, der der strengste und gewissermaßen nüchternste unter ihnen ist, hat dank seiner genialen und so überaus seltenen Zucht die stärkste Leistung zuwege gebracht. Seine verstehende Liebe und die kluge Beherrschung des Materials hat ihn dazu geführt, strenger als irgend ein anderer das Material von jeder vordrängenden Formgebung zu abstrahieren. Bei keinem andern genießt man so sehr das sinnliche Wohlgefühl, mit diesen Hölzern, Steinen und Metallen in unmittelbarer physischer Beziehung zu stehen.

Wir sagen neuerdings: Blech ist Blech, tut ihm ja nichts zu leide. Hoffmann aber sagt zum Silber: Ich will dir deinen ganzen Glanz geben, und zum Blech: Komm ich will dich erhöhen und dich lustig machen, soviel du in deiner Einfachheit vermagst. Und läßt es

in der Maschine den qualvoll-seligen Fegfeuerprozeß durchmachen, wie das Korn geschlagen und gemahlen und im Feuer gebacken wird, bis es weiß wird wie Schnee, wie wir selbst alle mehr oder weniger geplagt und »dem Satan übergeben« werden zur Ehre der fröhlichen Höher-Entwicklung.

Die Erkenntnis unserer Physik, daß alle Atome in wirbelnder Bewegung sind, ja daß diese Atome selbst nur Wirbel einer unbekannt und unvorstellbaren Kraft sind, die sich nach ganz bestimmten Gesetzen, in ganz bestimmten und wundervollen stereometrischen Formen äußert, wird heute allmählich auch dem einfachen Manne zum Bewußtsein gebracht.

Es muß uns aber erst zum Erlebnis werden, daß auch die anorganische Materie ein lebendiger Bestandteil des kosmischen Gesamtorganismus ist, daß eine Wechselwirkung unbekannter Kräfte zwischen allem und jedem stattfindet. Alles was besteht ist vom Leben ausgegangen und noch in Beziehung dazu, — auch der Schlacke wohnt die Erinnerung inne an die Ghit des Edel-



Professor  
J. Hoffmann.  
Haus H. H  
Wien.  
Treppenende.



metalles, die in ihrem irisierenden Glanz noch aufleuchtet. Wir müssen fühlen: alle Materie ist uns verwandt, ist Fleisch von unserm Fleisch, dann werden wir ein neues Empfinden spüren für die verborgene Sehnsucht des Materiales nach einer Läuterung durch den schaffenden Künstler, für die Liebe der Materie zu ihrem Herrn und Meister, der heute noch so wenig Ahnung von seiner ungeheuren Macht besitzt.

Es genügt nicht nur, von dieser Intensität des Materials zu wissen, wir müssen auch die Freude dieser Erkenntnis genießen können. Und diese Freude kann uns nur der Künstler geben. Nur er vermag die Eigenart jener Schwingungsformen in ihren ungezählten

Variationen gesteigert zum Ausdruck zu bringen, nur er vermag das schlummernde und nur ihm, dem Begnadeten, sichtbare Leben dieses Mikrokosmos durch die Kraft seiner künstlerischen Intuition und seines Gefühles zu verstärken und der Mitwelt zugänglich zu machen. Wohlverstanden: diese Befreiung der Materie ist nicht Zweck der Kunst sondern notwendige Begleiterscheinung; als dienendes Medium zu höheren Zwecken erfährt das Material seine Verklärung. Welch ungeheure neue Werte in dieser Richtung der noch fast ganz verkannte und am meisten von seinen Nachahmern mißverständene van Gogh uns vermittelte, das wird wohl erst eine spätere Zeit erkennen. Er empfand die physische Verwandtschaft der

Materie mit einer uns dämonisch erscheinenden Intensität und gab den realen, der Natur inwohnenden zitternden Rhythmus der Kraft in seinen Farben, seinen Pinselstrichen so sehr gesteigert wieder, daß diese selbst als lebende, selbständige Elemente erscheinen.

Sicher ist: Wenn die Erkenntnis dieses Befreiungs-Prozesses erst einmal Allgemeingut sein wird, und unsere Künstler ihm ihre Kraft ungeschmälert hingeben, dann wird ein neuer

Strom der Freude durch unsere Lande fließen. Und diese nur als Vorgeschmack einer noch viel höheren, der bewußten Freude an der durchgeistigsten Materie, der Menschheit selbst.

Wir sind nur ein Übergang, nur die Vorläufer derer, die größer und reicher sein werden als wir. Unsere junge Generation aber, die heute heranwächst, wird schon das eine beneidenswerte Vorrecht haben: die Freude am Material.

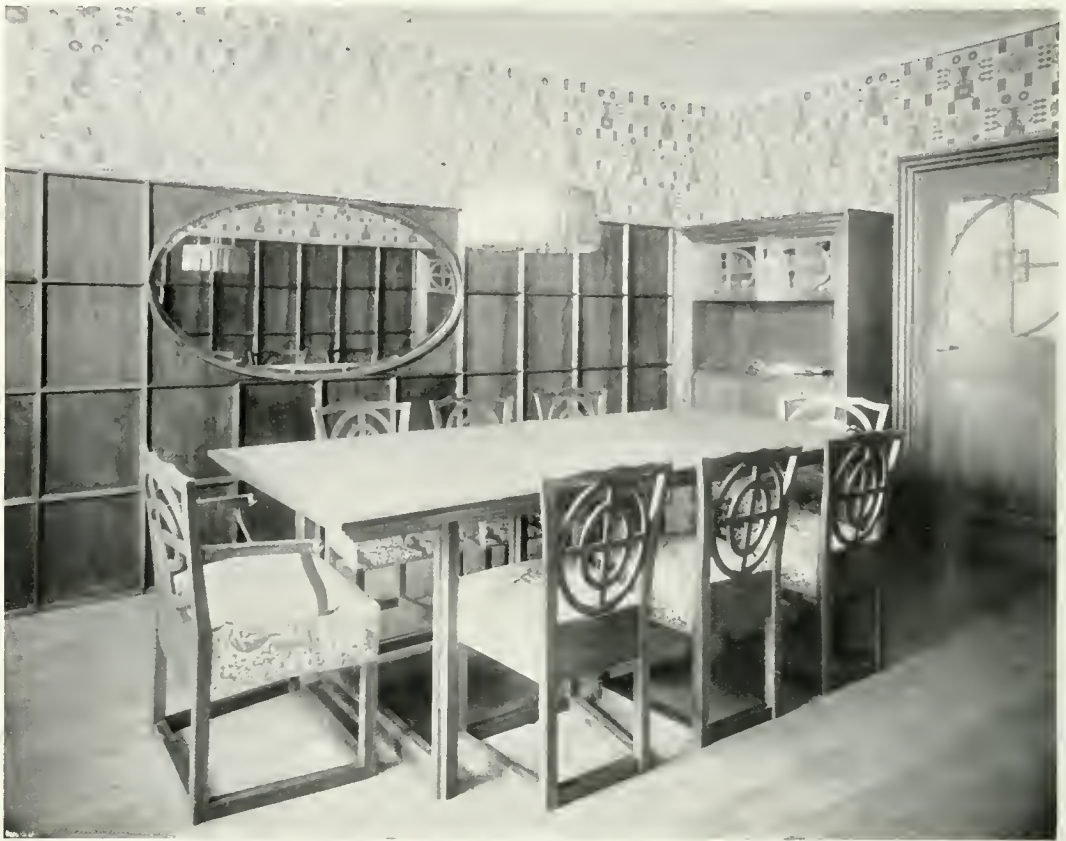
H. LANG-DANOLI.



Professor  
J. Hoffmann.  
Haus II H  
Wien.  
Treppen-  
ausgang.



Professor  
J. Hoffmann.  
Haus H. H.  
Wien.  
Vorhalle.



## CHAUVINISMUS UND LANDSCHAFT.

Neulich las ich irgendwo einen geharnischten Aufruf an das Volk gegen drei böse Feinde deutschen Geschmacks. Und die drei Feinde waren: drei »ausländische« Bäume, nämlich die Roßkastanie, die Platane, die Akazie!! »Blatt- und Blütenwerk der Roßkastanien und Akazien stimmen in ihrer prunkenden »Aufmachung« so gar nicht mit unsern heimischen Bäumen überein, und bei der Platane betremdet uns wieder der Stamm mit seiner ewig in großen Fetzen sich abblätternden Rinde und obendrein die an Fäden baumelnden Kugelkätzchen der Früchte, die auch im Winter am Gezweige hängen bleiben«. Nach einer so gründlichen Lächerlichmachung der pomphaften Kastanie, und der ewig in großen Fetzen sich abblätternden Rinde der Platane sind diese Bäume also endgültig als »Kitsch« in der deutschen

Landschaft erledigt. Gärtner und Straßenbauer von Geschmack können unmöglich solche ausländischen Bäume mehr anpflanzen — weil sie in das Charakterbild der deutschen Landschaft nicht hineinpassen. —

Ich meine, dieser Aufruf hat nur einen Fehler — er nennt nur drei ausländische Bäume, statt gleich hundert und mehr — es wären auch noch viele Früchte und Blumen als böse fremde Gewächse zu nennen gewesen und so erwarte ich demnächst von diesem gründlich belesenen Fanatiker eine große, große »schwarze Liste« alles Ausländischen — die alles nennt, was nicht in unsere Landschaft paßt.

Aber — was sind wir doch bisher und alle unsere Vorfahren, die wir doch so gern als Urzeugen der guten Tradition und der heimischen Bauweise anrufen, für miserable



Professor  
J. Hoffmann.  
Haus H. H.  
Wien.  
Speisezimmer

Patrioten, für schlechte Deutsche gewesen. Was haben die doch alles importiert — weit her! Und wie arm ist dadurch das gute deutsche Volk geworden. Da hilft nur tüchtige Reinigung deutscher Landschaft, Kultur und Kunst von allen fremden Zutaten. Man fange bei der Platane aus dem bösen Orient, der Akazie aus Virginien an und führe die Ausrottung durch — — bis zur Kartoffel.

Wenn es nur so einfach wäre, die Liste fremder Bäume aufzustellen. Denn erstens ist die Genealogie vieler Bäume gar nicht so genau festzustellen. Große Irrtümer — aus denen man lustig ästhetische Gesetze in Bezug auf »Einpassung« aufbauen kann — sind mehr als genug begangen worden. Aber was heißt heimisch nach Alter, was heißt heimisch nach Landesgrenzen? Soll vielleicht heimisch nur das genannt werden was 1000 Jahre alt? Bekanntlich hat Vater Horaz schon diese Satire Fanatikern ähnlicher Tendenz vorgelegt. — Und ist schon das nicht heimisch — das nicht zur deutschen

Landschaft passend, was jenseits der schwarz-weiß-roten Grenzpfähle wächst?

Ein solcher Feldzug fehlte uns Deutschen gerade noch. Dagegen nimmt sich ja die lächerlichste Germanophobie der Engländer wie eine wohl berechtigte, ernste Sache aus. Denn die politische Angst der Engländer tritt nicht auf für eine Verarmung heimischer Kultur — wie diese allerneueste Fremdenriecherei auf dem Gebiete landschaftlicher Ästhetik.

Was ist denn Tolstoi's Kampf gegen die Kunst neben solchem Kampf gegen »ausländische« Bäume. — Wollen wir denn nicht Gott danken, daß er unser liebes deutsches Heimatland bereichert hat — oder sollen wir schleunigst dafür sorgen, daß wir unsere altgermanischen Wald- und Sumpflandschaften wie zur Zeit des Tacitus wieder herstellen? — Wir reden ja so viel von »Wieder« herstellen — vielleicht wäre das ein neues Problem?

Doch stelle man die Frage weiter. — Fällt nicht die ganze Entwicklung der Menschheit in sich zusammen, wenn man die gegen-



Professor  
J. Hoffmann.  
Haus H. II  
Wien.  
Küche.



Haus H. H.  
Wien.  
Anrichte.





Professor  
J. Hoffmann.  
Haus H. H.  
Wien.  
Gastzimmer.

seitige Bereicherung der Völker, Zeiten, Landschaften und Menschen ausscheiden wollte? Wie herrlich tönt uns ordentlich aus allen Ländern und Landschaften die Bejahung des Willens zu gegenseitiger Bereicherung entgegen. Man überdenke nur kurz die Weltgeschichte der Kultur — und konstruiere sich als Farce danach das Zerrbild eines Kulturvolkes ohne fremde Einflüsse. Oder man gehe vom Kleinen aus. Man schaue sich im eigenen Zimmer um, ob alles deutschem Boden entwachsen. Soll ich hartes, fremdes Holz nie für Möbel verwenden, auch wenn sie mir vielfach dünnere Konstruktionen erlauben? Soll ich die seidenen Bezüge zerreißen, weil auch hier fremde Tiere — also fremde Naturen — Erzeuger waren?

Und dann befrage man doch die deutlichsten der deutschen Künstler, wie die sich gestellt zum Fremden? Was dankt doch Dürer italienischer Kunst und Natur. — Was für fremde Einflüsse haben Rembrandt angeregt, groß gemacht. — Oder sollen wir unsere Großen nicht lieben und verehren so wie sie geworden sind? Wollen wir vielleicht auch da rekonstruieren? Wollen wir vielleicht auch aus den alten Bildern unserer großen Meister fremde Bäume — man denke an den Genter Altar oder an Schongauer — wegmalen?

Ich denke, was die Völker groß gemacht und die besten Geister zu Vorbildern der Menschheit, das wird auch uns nicht schaden — sondern ganz gehörig nützen. Und wir

wollen uns dem großen Geiste beständiger Bereicherung der Landschaften und Völker — von innen wie von außen her — einpassen, aber nicht von einer Einpassung träumen, die uns nur klein und furchtbar arm und kläglich lächerlich machen muß. —


Gut deutsch sein hieß noch allezeit: Nicht die Nase rümpfen über das was fremd — sondern nützen und werten zu deutschem Fortschritt, alles was gut. E. W. BREDT.

**A**KADEMIE BILDENDER KÜNSTLER IN WIEN. Alljährlich soll durch die Akademie der bildenden Künstler—Wien einem Maler und einem Bildhauer aus der »Reichel-Stiftung« je ein Preis im Betrag von 5000 Kr. zuerkannt werden. Keiner der beiden vorgeschlagenen Maler Klimt und Jungwirth konnte indeß die erforderliche zweidrittel Stimmenzahl auf sich vereinigen. Nach mehrmaliger ergeb-

nisloser Wahl mußte von der Erteilung des Preises ganz abgesehen werden, weil die Bestimmungen der Stiftung eine Teilung der Summe nicht gestatten. Klimts vielumstrittenes Bild »Hoffnung« war vorgeschlagen worden.

Von der Verteilung des »Reichel-Preises« an einen Plastiker mußte deswegen abgesehen werden, weil die Schöpfer der ausgestellten vortrefflichen Werke entweder nicht im Inlande wirken, oder weil sie schon zuvor mit dem Preise bedacht wurden und eine mehrmalige Auszeichnung nicht zulässig ist.

Der Ausfall des Wettbewerbes Klimt-Jungwirth zeigt deutlich, wie wichtig es war, die Bestimmungen der Stiftung seiner Zeit dahin abzuändern, daß anstelle der früher verlangten Einstimmigkeit der Preisrichter die Zweidrittel-Majorität gesetzt wurde. Bei den seit Jahren bestehenden Gegensätzen der Anschauungen innerhalb der Akademie würde andernfalls eine Erteilung der Preise überhaupt unmöglich sein.

  
Professor  
J. Hoffmann.  
Haus Maler  
Carl Moll  
Wien.







Professor  
J. Hoffmann.  
Verkaufslokal  
der k. k. Hof-  
und Staats-  
druckerei  
Wien.

## DIE MALEREI IN IHRER BEZIEHUNG ZUR BAUKUNST UND DAS MODERNE EMPFINDEN.

### I.

Malerei und Baukunst sind an sich ganz verschiedene und streng von einander getrennte Künste. Der Hauptunterschied rein äußerlich besteht darin, daß die Malerei an eine Fläche gebunden ist, während die Baukunst den wirklichen Raum gestaltet. Jeder der beiden Künste ist ein besonderes, scharf umgrenztes Gebiet in der Natur zugewiesen, das sie zum Gegenstand ihrer Behandlung machen sollen.

Die Malerei soll — ganz allgemein gesagt — den Eindruck gestalten, den die Erscheinung der sichtbaren Welt in uns hervorruft. Die Baukunst dagegen drückt ein allgemeines Gefühl aus, dem in der Natur kein bestimmtes sichtbares Objekt entspricht; ihre Formen sind geometrischer Art und aus den Naturbildungen nicht unmittelbar abzuleiten. Ja, je geometrischer sie sind, um so klarer sprechen sie das Wesen der Architektur aus, wie der griechisch-dorische Stil und der deutsch-romanische Baustil zeigen.

Aber, trotz dieser scharfen Trennung be-

steht zwischen beiden Künsten doch eine innere Beziehung. Diese innere Beziehung wird natürlich am deutlichsten in der Wandmalerei zu Tage treten, weil diese die Architektur am engsten berührt, indem sie die Flächen der Bauwerke, besonders der Innenräume, verziert und somit eine Aufgabe ausführt, die der Architekt schon selbst mit rein architektonischen, ornamentalen Mitteln, Linien und Farben, lösen kann.

### II.

Die innere Beziehung der Malerei zur Baukunst bildet eine der wichtigsten Fragen der Kunstentwicklung. Der stete Wandel dieser inneren Beziehung, kann man sagen, spielt in alle Veränderungen der Stile hinein.

Wir beobachten, daß in den Epochen, in denen sich ein einheitliches Stilgefühl aus dem roh naturalistischen Empfinden heraushebt — wie bei den Ägyptern, Babyloniern, bei den Griechen im 6. Jahrhundert, bei den Deutschen im romanischen Stil des 11. und 12. Jahrhunderts — daß damals die Maler



Professor  
J. Hoffmann,  
Verkaufslokal  
der k. k. Hof-  
und Staats-  
druckerei  
Wien.



die Objekte, die sie schildern (vor allem sind es Menschen, bei den Ägyptern auch Tiere) auf wenige große Linien bringen, daß sie aber diese Linien nach gewissen Grundgesetzen, wie Symmetrie, Rhythmus, in den zur Verfügung stehenden Flächeuraum hineinordnen. Neben der Absicht, die erscheinende Natur abzubilden, erfüllt diese Maler ein ganz bestimmtes ornamentales Flächengefühl. Dieses Gefühl hat den gleichen Grundton, wie das Gefühl, das der Architekt in seinen räumlichen Gebilden ausspricht. Wir sehen in diesen Epochen, daß die Architektur die führende Kunst ist, weil die Grundempfindung dieser Anfangsepochen eine architektonische ist. Das will sagen, daß die Gefühle, die der Gegenstand der Architektur sind: Schweregewichts- und Raumgefühle, in diesen Stadien die Menschheit vor allen andern bewegen.

Die Malerei konnte sich zu ihrer eigentlichen Aufgabe nur allmählich und am spätesten entwickeln, weil die Fähigkeit: die räumliche Erscheinungswelt in der Fläche darzustellen, die Betrachtung der Erscheinung losgelöst vom wirklichen Raum, abstrakt, außer uns, eine außerordentliche Steigerung der Geistesfähigkeiten voraussetzt. Der

Bildhauer und Baumeister haben darum schon in griechischer Zeit ihre Kunst zu einer absoluten Höhe erheben können, im Gegensatz zum Maler.

### III.

Die Malerei beginnt ihre Entwicklung zur Kunst der Neuzeit mit Giotto. Seine Kompositionen heiliger Vorgänge zeigen allerdings noch die geschlossenen Umrisse, den strengen Gruppenbau, die Projektion der Darstellung in die Fläche, überhaupt das Leben noch gebunden an ein dekoratives Gesetz: das sind alles Eigenschaften, die aus der italienisch-byzantinischen Malerei, als der Quelle der Kunst Giottos, abzuleiten sind. Giotto hat die herkömmlichen konventionell gewordenen Typen der byzantinischen Schule neu belebt — dies ist seine große Tat — indem er vor allem die Gebärden mit Größe und Seele erfüllt hat: aber in der Raumgestaltung und Modellierung geht er über seine Vorbilder keinen bedeutenden Schritt hinaus. Dies unternimmt erst am Anfang des 15. Jahrhunderts der Florentiner Masaccio, der nun ganz eigentlich als der Anfang der neueren Malerei anzusehen ist. Masaccio erlöst die Figur aus dem architektonisch-dekorativen Schema, er überwindet die Fläche, indem er die Grund-



Professor  
J. Hoffmann,  
Verkaufslokal  
der k. k. Hof-  
und Staats-  
druckerei  
Wien.



gesetze der perspektivischen Verkürzung entdeckt (wie zur gleichen Zeit die Brüder van Eyck in den Niederlanden), er dringt zu einer plastischen Modellierung vor, er faßt den individuellen Charakter der Menschen auf, mit einem Wort: er befreit die Malerei aus Jahrhunderte lang geheiligten Konventionen und dringt zu einer wirklichen Anschauung der Erscheinungswelt vor. Dabei wahrt er seinen Bildern aber geschlossene Flächenwirkung und monumentalen Aufbau. Das nachfolgende 15. Jahrhundert vertieft die Errungenschaften des Masaccio nach der naturalistischen Seite hin, es verschärft die Individualisierung: bis sich endlich am Anfang des 16. Jahrhunderts auf diesem von Naturverständnis ganz durchtränkten Boden der große Stil der Hochrenaissance aufbaut, der die malerische und räumliche Auffassung zu einer vorher nicht erreichten Höhe steigert. Aber noch immer, wie bei Giotto, sehen wir hier das Gefühl des Malers im schönsten Einklang mit dem Gefühl des Architekten stehen, das Gleichgewicht der Fläche, z. B. in den Fresken

Raffaels, strömt noch das volle Glücksempfinden ihres Schöpfers aus.

#### IV.

In der Malerei des Barock vollzieht sich eine gewaltige Steigerung des rein malerischen Gefühls. Ihre Höhe- und Endpunkte bilden die venetianischen und spanischen Schulen des 18. Jahrhunderts (Tiepolo, Guardi, Goya). So mächtig durchströmt das malerische Gefühl diese Zeit, daß auch die Architektur davon ergriffen, mitgerissen wird. Das Raumgefühl will alle Grenzen überschreiten, die Maler, die Wände und Decken in Sälen und Kirchen ausmalen, täuschen uns den wirklichen Raum vor; dadurch, daß sie plastische und Gesimsteile in die Bilder ragen lassen, soll sich die Grenze zwischen Schein und Wirklichkeit verwischen: hier waltet ein Gefühl der Sehnsucht ins Unendliche — hinaus ins Unbegrenzte — das uns heute noch in Barockkirchen, als eine Mischung von Wonne und Wehmut, belällt.

Der Umschlag von dem höchsten malerischen Gefühl des Barock in die lineare klar begrenzte Auffassung des Klassizismus,



Professor  
J. Hoffmann.  
Verkaufslokal  
der k. k. Hof-  
und Staats-  
druckerei  
Wien.



der in dem letzten Drittel des 18. Jahrhunderts eintritt, und in Carstens und David die stärkste Form annimmt, dieser Umschlag ist nur im Zusammenhang mit der ganzen Geistesrichtung dieser Zeit zu begreifen. Gewiß ist es kein Zufall, daß gerade damals der größte Schritt der neueren Philosophie getan worden ist durch die Entdeckung Kants von der Idealität des Raumes und der Zeit. Hier eine Verbindung zu konstruieren scheint wohl paradox, aber in der Tat ist durch die Lehre Kants die Sehnsucht des Barock nach dem unbegrenzten Raum — ins Unendliche hinein — in gewissem Sinne erfüllt. Er sagt: diese ganze Welt ist nichts als meine Vorstellung, als Erscheinung, und alle diese Vorstellung ist an den Raum gebunden, das heißt, niemals kann ich aus dem Raume hinaus, niemals: mit dieser Erkenntnis mußte die ganze neuere Weltanschauung anheben. Kant ist wirklich die letzte Erfüllung aller Sehnsucht — alles künstlerischen und geistigen Drängens des 18. Jahrhunderts — die deutsche

Revolution, aber von ganz anderer Tragweite als die französische! —

V.

Wenn Kant den Anfang der modernen Weltanschauung bezeichnet, und diese in gewissem Sinne in Norddeutschland ihren Ursprung nimmt: so ist die Parallelerscheinung zu ihm auf dem Gebiete der Malerei sein Zeitgenosse Goya, der die Sehnsucht der Barockmalerei auf dem sonnendurchglühten Boden Spaniens zur Erfüllung bringt. Nicht die Klassizisten in Frankreich, Deutschland und den übrigen Ländern sind als die Bahnbrecher der modernen Malerei anzusehen, nicht Carstens und David: ihre Malerei geht nicht aus der reinen Anschauung hervor, sondern zum großen Teil aus geistigen Ideen, zum Teil aus dem falschen Verständnis der Antike, wofür Goethes spätere Kunstbestrebungen ein tragisches Beispiel bieten und ebenso wenig die Romantiker, die gleichfalls der Malerei fremde, dichterische Gefühle ausdrücken wollten.



Professor  
J. Hoffmann  
Verkaufslokal  
der k. k. Hof-  
und Staats-  
druckerei  
Wien.

Auf den Bahnen Goyas fortschreitend haben die modernen Franzosen endlich eine wahrhaft neue Malerei geschaffen, den Pleinairismus und Impressionismus, um zwei Schlagworte zu gebrauchen. Das ist eine Malerei, die über die Malerei der alten Meister hinausgeht: ein wirkliches Abbild dieser Welt, lichterfüllt und farbendurchglüht. Rein als Erscheinung ist sie aufgefaßt, aber die Erscheinung als der Ausdruck des Wesens dieser Welt. Diese Kunst der willenslosen Anschauung ist einer der höchsten Ausdrücke

der modernen Welterfassung, wie sie Kant und Schopenhauer eingeleitet haben. — Blicken wir zurück auf den Weg, den die Malerei bis dahin genommen hat. Auf der ersten Stufe sahen wir die Malerei in dem ornamentalen Flächengefühl befangen, im Banne der in jenen Zeiten weit stärkeren architektonischen Empfindung. In unseren Zeiten ist es der Malerei, nachdem sie viele Zwischenstufen überstiegen hat, gelungen, die Welt als reine Erscheinung, ganz objektiv, als Bild, zu erfassen. Die Malerei hat damit



Professor  
J. Hoffmann.  
Wohnung  
S. Knips-Wien  
Speisezimmer.



ihr eigentliches Gebiet in Besitz genommen, wie dies der Baumeister und Bildhauer schon früher tun konnten. Die Menschheit ist damit auf einer Höhe angelangt, von der sie im weiten Umkreise ringsumher die herrlichste Welt zu ihren Füßen ausgebreitet liegen sieht. Höchste Entäußerung, Loslösung, Objektivität.

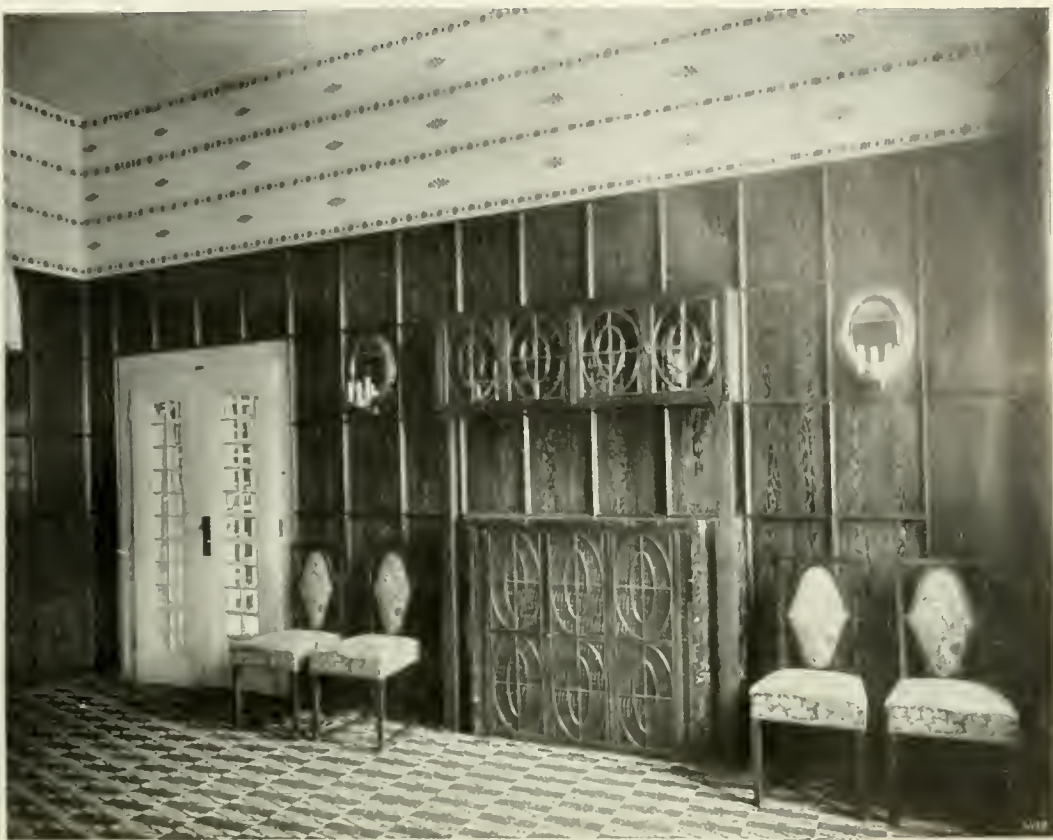
So übermächtig hat das malerische Gefühl die neuere Zeit ergriffen, daß die Sinne für die Architektur getötet zu sein scheinen, alles Gefühl für die Architektur ist verschwunden, ja diese schien als Kunst verloren gegangen, sie schien überflüssig geworden zu sein. Architektur und Malerei, in den archaischen Zeiten eine völlige Einheit, sind in der neueren Zeit völlig getrennt. Die impressionistische Malerei ist der Architektur so ferne, als es nur möglich ist.

#### VI.

Neuerdings gewinnt nun aber mehr und mehr in der Malerei eine Richtung an Boden, in der die malerisch bildhafte Gestaltungsweise mit einem großen architektonischen Raum- und Flächengefühl verschmolzen

erscheint. Malerei und Baukunst verbinden sich wieder zu einer Einheit, aber diese Einheit ist jetzt ganz anderer Art, als in der Kunst der archaischen Zeiten: damals hatte die Malerei nur eine sehr untergeordnete Rolle, es war keine eigentliche Malerei, sie wurde durch die übermächtige Architektur in einen starren ornamentalen Flächenstil hineingezwungen. Jetzt bleibt sie reine Malerei, die neben der Wiedergabe der farbigen Erscheinung die Gestaltung der Raamtiefe zu ihrer Aufgabe macht.

Hans von Marées ist ohne Zweifel der Bahnbrecher dieses neuen Stils. Seine Malerei stellt diesen inneren Zusammenhang des malerischen Gefühls mit dem architektonischen Gefühle dar. Er ist aus der eklektischen altmeisterlichen Auffassungsweise, wie sie in München und Berlin in der Mitte des 19. Jahrhunderts blühte, mit Hilfe der modernen Franzosen und des Michelangelo: vor allem aber, weil er sich in die Betrachtung der Natur ganz neu versenkt hat, zu einer großen Anschauung emporgewachsen. Er ge-



Professor  
J. Hoffmann  
Wohnung  
S. Knips-Wien.  
Speisezimmer

langte nicht zur höchsten Vollendung, wie sie klar vor seiner Seele schwebte, einmal, weil er doch erst, nachdem er an 30 Jahre seines Lebens in dem Treiben seiner Zeitgenossen verloren hatte, sich selbst gefunden hat und zweitens, weil er, als er seinen eigenen Stil errungen hatte, keine äußere Unterstützung fand. Er starb bereits im 50. Jahre. Nunmehr steht er zu neuem Leben auf, wir preisen ihn als Herold einer neuen Zeit. War nicht Masaccio erst 28 Jahre, als er starb und hatte nichts als wenige Fresken vollendet und doch ist er derjenige, der die Ideen der Malerei der Renaissance zum Sieg gebracht, der das begonnen, was Raffael und Michelangelo vollendet haben? Die vier Triptychen Marées zeigten, als sie auf den vier Wänden des viereckigen Hauptsalles der Sezession aufgestellt waren: wie innig diese Malerei zur Baukunst in Beziehung steht; sie fordert geradezu die Mauerfläche als Hintergrund und verlangt rahmende Pilaster. Doch ist diese Beziehung, wie gesagt, ganz anderer Art, als in den früheren Epochen. Das Raumgefühl, das uns

der Architekt durch seine Raumgestaltung erweckt, ist auch in dem Bilde da, nur, während es im Saalraum uns unbewußt, als allgemeine architektonische Stimmung, faßt, tritt es uns im Bilde zur Vorstellung gesteigert, unkörperlich, als Vision vor Augen. Dieses Raumgefühl ist das Erste und das Letzte, was uns die bildende Kunst vermitteln soll — jede aber ist an ihre Grenzen gebunden, Baukunst und Plastik an den wirklichen Raum, die Malerei an eine Fläche. Das moderne Raumgefühl der Malerei ist eben dadurch von dem Raumgefühl der Barockmalerei verschieden, daß diese immer unbetriedigt bleiben muß, den Raum vortäuschen will — man möchte sagen, die Wand durchbrechen, mit dem Kopf hindurch will, während die moderne Malerei den Raum auf die Fläche bannen kann, und damit (wirklich die Kantische Erkenntnis: ich kann aus dem Raum nicht hinaus, in die Tat umsetzend) auf die Raumtäuschung verzichtet: sie wetteifert nicht mehr mit den übrigen Künsten. Dies ist gerade das Wunderbare: daß die Malerei, indem sie sich ganz und gar von

M. Powolny.  
Wiener  
Keramik  
Fruchtschale



M. Powolny.  
Wiener  
Keramik.  
Fruchtschale.





der Architektur befreit hat, doch ihr wieder auf anderem Wege nahe kommt. Die moderne Wandmalerei erfordert, daß sie sich scharf von der architektonischen Umgebung abhebt, sie verlangt feste Umrahmung, sie erfordert im letzten Grunde eine strenge wahrhafte Architektur, die in klaren Raumkörpern, Flächenbildungen und Liniengliedern einen organischen Raumgedanken gestaltet. Dieser Punkt ist von eminenter Wichtigkeit, indem aus der tiefen anschaulichen Erkenntnis der inneren Beziehung

von Malerei und Architektur und ihrer darin wurzelnden Grenzen das neue Stilgefühl, das wir ersehnen, erwachsen wird. Was Mares angestrebt hat, hat auf dem Gebiete der Architektur in seinen letzten Werken auch Messel erstrebt. Es ist nur die Frage, ob die Nachfolger dieser Bahnbrecher das Feld gewinnen werden. Unter den Malern sind vor allem Hodler und Hofer und in einzelnen Werken L. v. Hofmann als die Träger dieser modernen Gedanken zu nennen. —

BERLIN.

HERMANN SCHMITZ.



M. Powolny.  
Wiener  
Keramik.  
Blumenvase.



### M. MEURERS „VERGLEICHENDE FORMENLEHRE DER PFLANZE“.

VON MAX SELIGER — LEIPZIG.

Nach vielem Anregenden aber Kurzlebigen in der Werkstatt des Kunstgewerbes und der Architektur einmal wieder eine Tat — ein Werk von Bedeutung und tieferer Wirkung!

Bei denen, die Architektur und Kunstgewerbe ausüben, praktisch oder lehrend, ist Meurers Name wohlbekannt, und auch das Ausland weiß ihn, nach dem Absatz seiner früheren Werke, »Pflanzenformen« und »Pflanzenbilder« zu urteilen, wohl zu schätzen.

Auf dem klassischen Boden Roms mußten diese Studien am ehesten angeregt werden

und deutsche Gründlichkeit konnte sie am sichersten zu so fruchtbarem Ergebnisse führen.

Einige Züge aus Meurers Leben und Entwicklung als Lehrer fördern das Verständnis des Werkes — eines Lebenswerkes — unseres Autors. Er war bekanntlich nach Schaller als Lehrer für dekorative Malerei an der Schule des Königlichen Kunstgewerbemuseums in Berlin tätig. Damals, nach dem 70er Kriege, bei dem deutschen allgemein erwachenden Schaffensdrange, ging er vor, wie man besser nicht vorzugehen wußte. Er ver-

schaftete durch das damalige Kronprinzenpaar, Kaiser Friedrich und Gemahlin, die das Kunstgewerbe-Museum und die mit ihm verbundene Schule dem South Kensington Museum nachgegründet hatten, große Permesse für sich und seine Malklasse, öffnete sich so die italienischen Paläste und Kirchen und kopierte mit seinen Schülern die herrlichen Vorbilder einer Zeit großer Tüchtigkeit und Harmonie der polychromen Raumkunst und insbesondere der dekorativen Malerei großen Stiles.

Diese Studien wurden später als Lehrmaterial auf andere deutsche Kunstgewerbe-Schulen verteilt und haben manche segensreiche Anregung und Spur zu ähnlichem Werke hinterlassen. Als der Museumsgeist die Nacheiferung der Sonntagskunst der früheren Jahrhunderte mit Wort, Kupferstich und Museumsstück noch lange Zeit empfahl, war Meurer längst wieder weiter — ähnlich weiter wie die moderne Malerei, die wieder mehr, als bisher üblich, auf die Natur zu blicken begann, und nicht mehr nur allein auf der »Väter Werke«.

Es ist durchaus bezeichnend für das Vorgehen Meurers, für seine pädagogische Befähigung als Führer, daß ihm der anfangs gewählte Weg des Nacheifers, eines mehr äußerlichen Übernehmens des Erbes der Väter, bald nicht genügte. — Er hatte erkannt, daß auch die Alten zumeist ihre herrlichen Werke und reizvollen Elemente ihrer Schöpfungen nicht aus der Tiefe des Gemüts erfunden hatten. Er fand, daß sie ihre Schätze aus der Natur gehoben



und es verstanden hatten — jede Zeitepoche in eigenartiger und charakteristischer Weise — sie gut zu verwenden. Dabei bildeten sie, dem neuen Zeitgeist und anderer Natur-Auffassung entsprechend, die überkommenen Kunstformen allmählich um und entwickelten sie weiter — in manchen Zeiten nicht zu unserem heutigen Entzücken! — Die Frucht der eingehenden Studien Meurers waren die bekannten Werke »Pflanzenformen« und »Pflanzenbilder«. Die Worte deuten schon an,

in welchem Umfange er das pflanzliche Element in den Kunstformen vorfand. Reisen nach Griechenland, Agypten und Wanderungen durch die Museen der europäischen Weltstädte brachten immer schönere und zahlreichere Belege für seine Entdeckungen.

Die Herkunft architektonischer Formen aus der Natur ist ja auch von anderen nachgewiesen worden. Ich erwähne nur die Namen Bötticher und Jacobsthal. Aber die breite, durch treffende Beispiele und überzeugende Erklärungen systematisch durchgeführte Parallele voll glänzender Betrachtungen über Art und Ursachen der Umformung der Kunstformen

ist uns erst von Meurer geschenkt worden. Dabei hat er in seinen Betrachtungen über Zweck und Ursachen der Natur- und Kunstformen so entscheidend angeregt, daß es nicht zu viel sein dürfte, wenn ich sage, Meurer ist der Vater vieler Besitzstücke im modernsten kunstgewerblichen Regel- und Tugend-schatz der jetzt schaffenden jungen Generation und ihrer Propagatoren. Meurer ist jedenfalls einer



Professor  
J. Hoffmann.  
Standuhr.  
Silber- u. Gold-  
schmiedearbeit

Schmuck-  
ableger.  
Silber-  
Treibarbeit



Professor  
J. Hofmann.  
Jardiniere.  
Silber.



Körbchen.  
Silber-  
Treibarbeit.





Professor  
J. Hoffmann.  
Obstkorb  
in Silber.  
Obstschale,  
Metall.

der besten und frühesten Pioniere der neuen kunstgewerblichen Bewegung gewesen, und er ist noch jetzt der beweiskräftigste Anwalt und Verteidiger des Strebens der schaffenden jungen Generation nach mehr Natur und weniger Geschichte. Trotzdem wird er von vielen Modernen, die sich nicht die Zeit nehmen, selber eine Meinung über seine Werke zu bilden, sondern anderen nachsprechen, bekämpft!

Meurers monumentale Arbeit erscheint uns gerade dadurch besonders wertvoll, daß

er uns nicht auch noch seine eigene Kunst anbot und damit die vielen persönlichen Künste unsrer individualistisch eilen Zeit unnötig vermehrte, sondern daß er uns statt einer Meurerkunst einen Weg zu der Kunst überhaupt wies und ihn so gut ausbaute, daß die Mehrheit, die die Arbeit einer großen Nation machen muß, auf diesem Wege marschierend, tüchtiger werden kann.

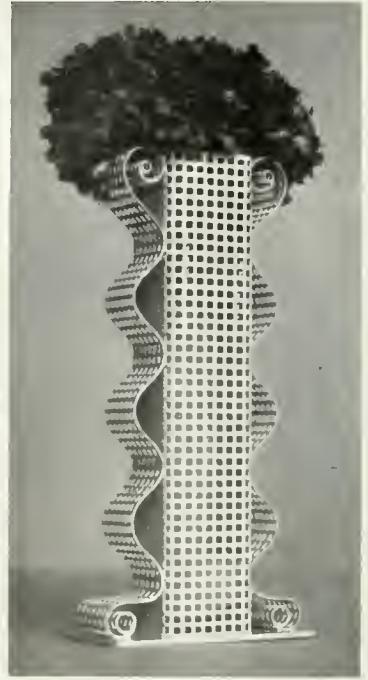
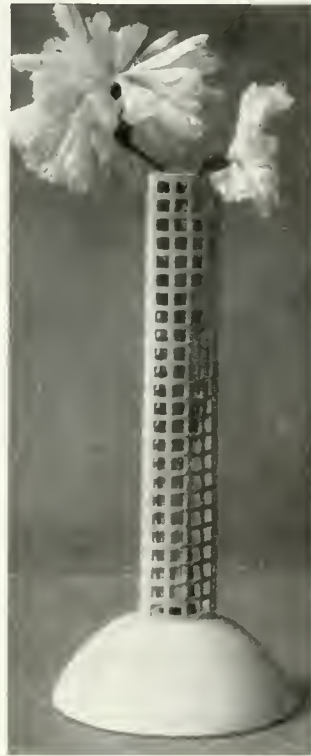
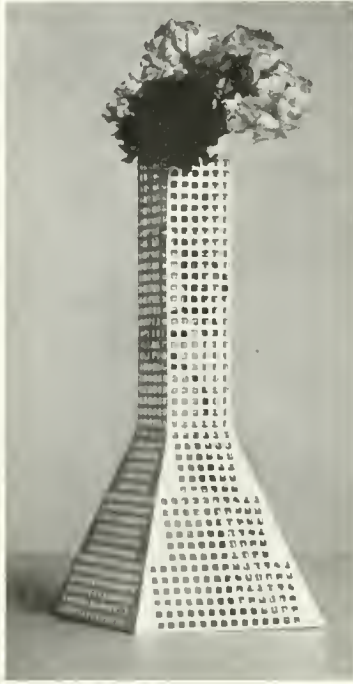
Meurer hat der modernen Bewegung im Kunstgewerbe und in der Architektur einen be-



Jardinière  
in Silber.



Professor  
J. Hofmann.  
Blumenvasen.  
Weiß email-  
liert.



Jardinière.  
Alpaka.





Professor  
J. Holtmann.  
Blumenkorb  
und Brotkorb  
Weiß email-  
liert

deutenden Dienst erwiesen, indem er als gewissenhafter Lehrmeister auftrat und sich bemühte, die Nation vor oberflächlichen Studien und zu billigen und zu schnellen Erfolgen zu bewahren. Die Schöpfer der breiten Mittelstraße, die nicht die glänzende Gabe für den starken Tageserfolg besitzen, die die Lust des

schnellen Wechsels nicht befriedigen können, führt er durch eine sorgfältige Studienweise so, daß auch ihnen Früchte erwachsen müssen. Zugleich bewahrt er sie vor den kunstschöpferischen Kinderkrankheiten und Purzelbäumen.

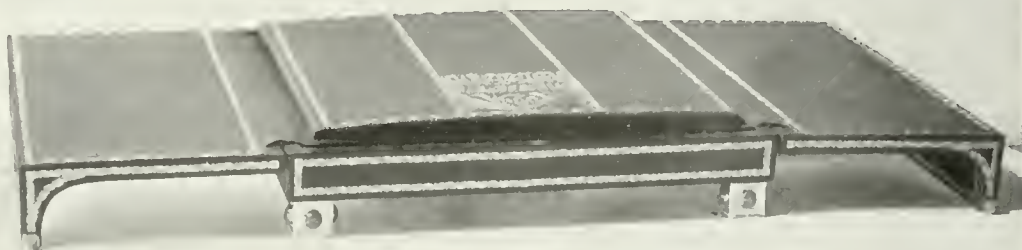
Darin, daß Meurer die historische Kunstformensprache mit einer neuwissenschaftlichen



Aufsatz  
in Silber.

M

Professor  
Koloman  
Moser.  
Adresse und  
Kassette.  
Leder mit  
Hand-  
vergoldung.  
FüÙe Silber  
mit Halb-  
edelsteinen.



Naturformensprache zu verbinden versteht, — darin liegt eine Gewähr der Dauer und des Erfolges seiner Lehre. Hoffentlich wird sein Werk andere anregen, die herrliche Ornamentik und Tektonik der arabisch maurischen Welt und Indiens, von der wir noch wenig wissen, durchzuforschen und die Herkunft ihrer Formen mit denen anderer Stile und mit ihren Naturvorbildern zu vergleichen.

Ich sagte oben von dem jungen kunstgewerblichen Geschlecht, daß sie nach mehr Natur und weniger Geschichte strebten. Aber ganz jüngst wurde die letztere im Unterricht doch wohl unterschätzt und sehr stiefmütterlich behandelt, wohl auch weil sie zu trocken und losgelöst von Natur und Entwicklung angeboten wurde. Hier setzt Meurer mit seiner belebenden und überzeugenden Vergleichs-

methode ein und versteht es zu beweisen, daß Kunst und Natur eng verbunden sein müssen und daß jede dieser beiden Welten von jeder Zeit mit eigenen neuen Augen gesehen wird!

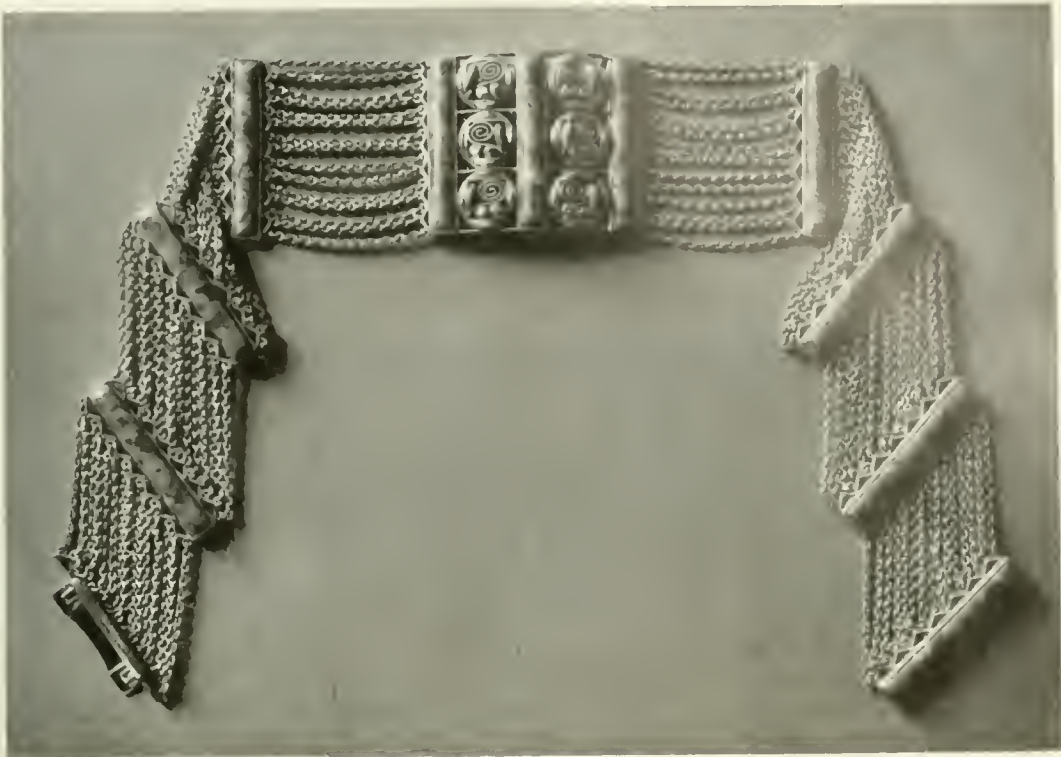
Als Meurer auf dem Boden Roms, auf dem kostbare Schätze der griechischen, ägyptischen und kleinasiatischen Kunst mit der Blüte aller späteren Epochen wie in einem reichen Teppiche zusammengewebt sind, seine Entdeckungen vermehrte, gründete er dort eine Art Lehr-Seminar, indem er junge Lehrer deutscher Kunstgewerbeschulen bei sich aufnahm und in seine Welt einweihte. Mit ihnen stellte er das erste Material für die uns vorliegenden Werke zusammen. Bei seinem Bestreben wurde er von der preußischen Regierung in sehr dankenswerter Weise unterstützt.

M

Die obige  
Kassette  
geschlossen.







Architekt  
Karl Watz-  
mann.  
Kollier.  
Gold mit  
Lapislazuli  
mattiert.

Die üppige Flora der römischen Landschaft und ihre Ergiebigkeit fast während des ganzen Jahres, und die große kunsthistorische Schatzkammer machten Rom für vergleichende Kunst- und Naturstudien besonders geeignet. Meurers Lehre und sein durch seine Seminaristen vielfach in deutsche Kunstgewerbeschulen eingepflanztes gediegenes Naturstudium ist trotz mancher Mißverständnisse und kurzsichtiger Unterschätzungen, denen sie begegneten, unauffällig und ruhig im Wachsen und Wirken geblieben. Seine Naturstudienweise ist auch eine Art Gegengift gegen den formauflösenden Impressionismus, der aus der Malerei herüber kommt und in das Kunstgewerbe einzubrechen droht, und der nur sehr beschränkt anwendbar sein dürfte.

Die von Meurer ausgebildete Naturstudienweise aber bedeutet allein schon durch ihre zu eingehendem Beobachten zwingende Methode, die für Zeichner und Plastiker gleich geeignet ist, ein großes Verdienst um unsere technischen Schulen! Nur die alten Japaner hatten einen ähnlichen gewissenhaften Beobachtungsweg eingeschlagen. Seine Naturstudienweise ist die Vermählung wissenschaftlichen und künstlerischen Geistes. Wie er

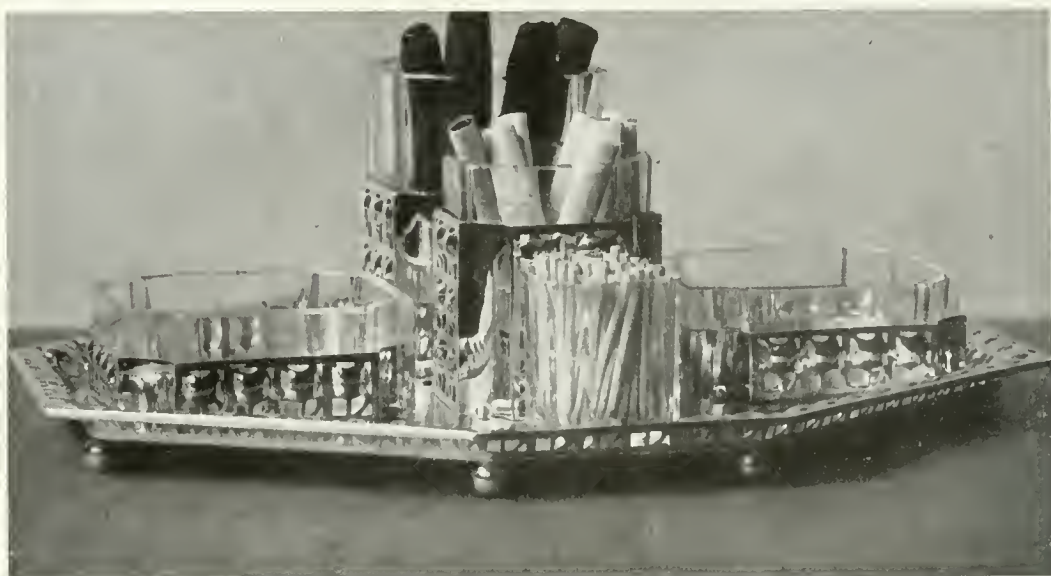
Schnittbilder, Auf- und Grundrisse der ganzen Pflanze und einzelne Teile, wie er Teilungsideen, die Lebens- und Wachsbedingungen, die Einflüsse auf die Formung der Organe der Pflanze studiert, wie er sie von allen Seiten und Gesichtspunkten prüft und erforscht, wie er das ideale Mittelbild aus verschiedenen Exemplaren einer Pflanze herausarbeitet — das ist Wissenschaft und Kunst zugleich! Dieses Studium bedeutet für das spätere Schaffen und Erfinden des technischen Künstlers ein sehr solides Fundament!

Wie andererseits beim Schaffensprozeß selber wichtige Lehren aus den Werken der früheren Schöpfer-Geschlechter gewonnen werden können, zeigt Meurer durch seine Methode des Erforschens der Abstammung der Kunstform (Entwicklung) und des gleichzeitigen Vergleichens der Kunstform mit der genau erforschten Naturform. Er geht also beiden, der Kunst und der Natur, nach und erforscht die Ursachen ihres Werdens.

So schließt sich der Ring des menschlichen Schaffens. Der Natur geht der Mensch nach und schafft ihr nach seine Kunstwerke, ähnlich bildend, aber doch selbständig mit anderer Technik, allein durch diese, durch seine



Professor  
J. Hoffmann.  
Rauch-  
garnitur in  
Silber.



Aufgabe und die Erinnerung beschränkt. — Schon allein um der Tugenden der deutschen Gründlichkeit, Gewissenhaftigkeit und Logik willen, die Meurers Lehre verbürgt und die wir bei jeglicher konkreten Arbeit erwarten, ist Meurers Studienweise für uns eine Forderung, die wir für die deutsche Kunstgewerbeschule aufrecht erhalten müssen.

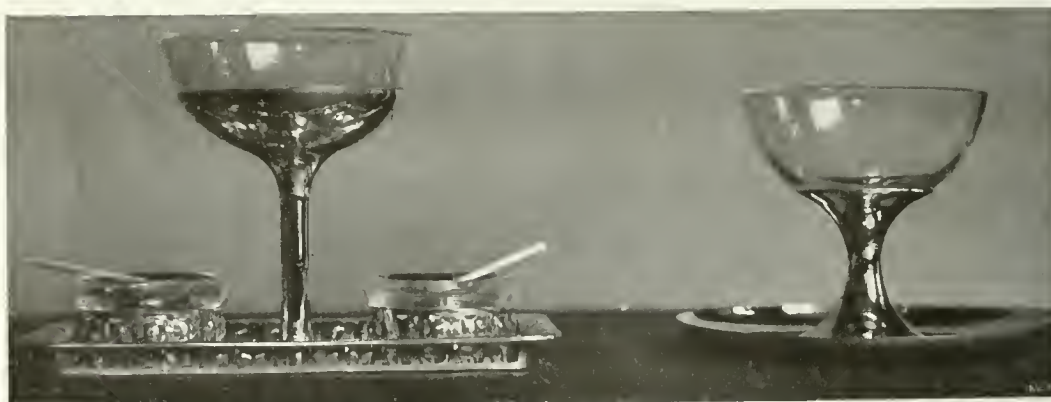
Noch einige Worte zu dem Werke selbst. Es erschien das Tafelwerk, meist Tafeln von ca. 100:75 cm mit linearen Zeichnungen in Lichtdruck und Lithographie gedruckt und gehandelt von Albert Frisch—Berlin, Lützowstraße 66. Preis 600 M. Das Tafelwerk ist in erster Linie für Schulzwecke berechnet, es führt die Entwicklung des Ornamentes, des Altertums und Mittelalters und seine Ursprungsformen (meist in der Pflanzenwelt) vor.

Das jüngst bei Gerhard Kührtmann in Dresden-A. erschienene Handbuch »Vergleichende Formenlehre des Ornamentes und der Pflanze, mit besonderer Berücksichtigung der Entwicklungsgeschichte der architektonischen Kunstformen« ist ein dicker Hochformatband von ca. 36:26:5 cm, mit 600 Textseiten und etwa 2000 Illustrationen, zu meist Verkleinerungen der oben erwähnten Tafeln, die durch Tonätzungen (nach Photographien naturalistischer Aufnahmen) ergänzt sind. Preis des Bandes 60 M.

Das Handbuch ist zugleich der Führer durch das Tafelwerk. Es ist aber, da die Tafeln darin verkleinert enthalten und durch neue Bilder reich vermehrt sind, völlig selbstständig benutzbar und für den Privatgebrauch praktischer. Dem Architekten, Kunstgewerber




Eiergläser.  
Silber.





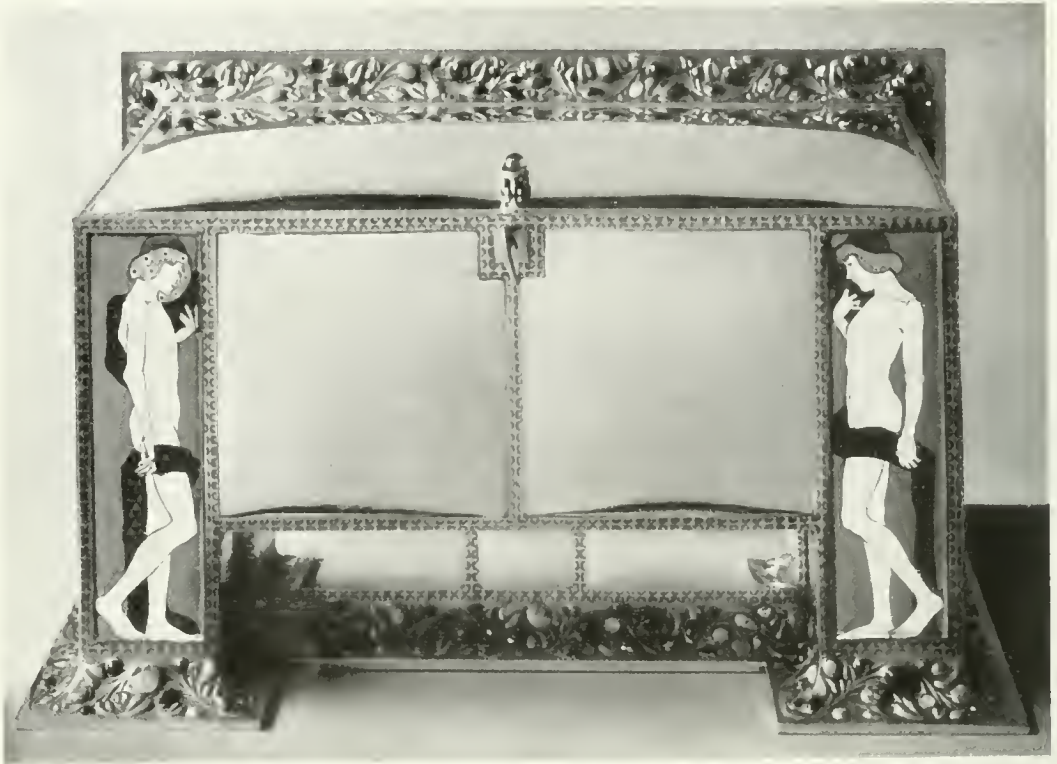
  
 Professor  
 J. Hoffmann  
 Toilette.  
 Silber-  
 Treibarbeit.



  
 Kasette,  
 Silber-  
 Treibarbeit.

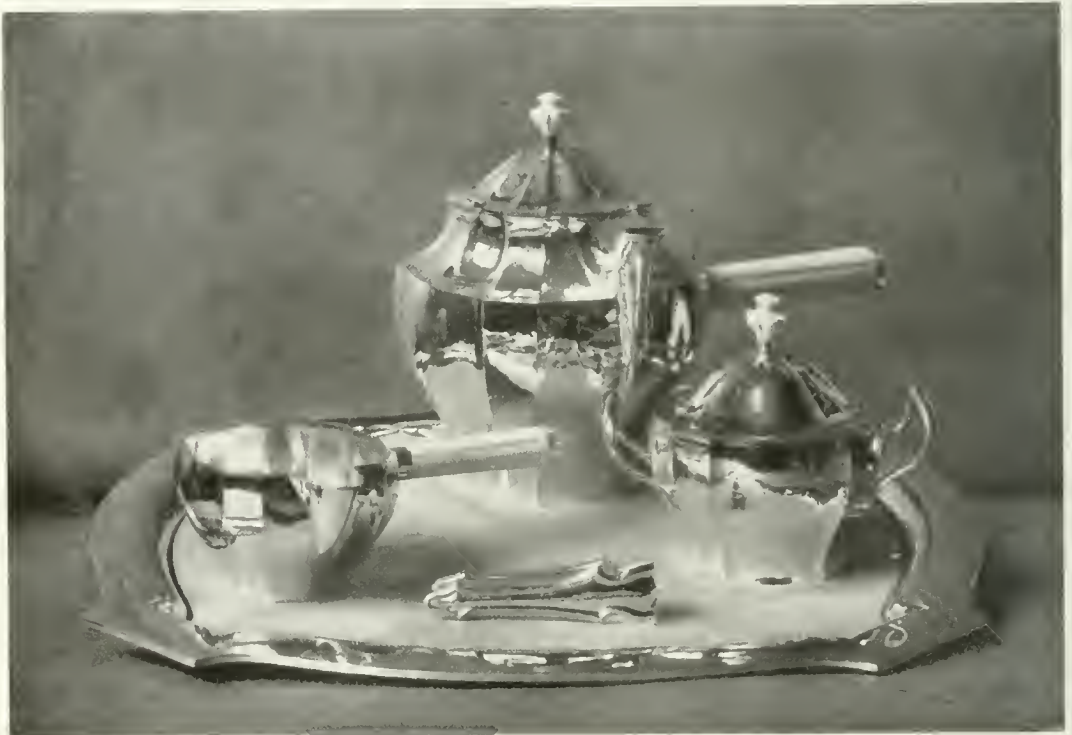
M

Professor  
Koloman  
Moser.  
Schmuck-  
Kassette.  
Silber mit  
Halbedel-  
steinen und  
Email.



H

Professor  
J. Hoffmann.  
Teeservice.  
Treibarbeit.



und Kunstgelehrten wird es ein wertvoller Erklärer und Anreger sein. Das Handbuch will nicht Beispiele geschichtlicher Ornamente geben, sondern durch Vergleiche der wichtigsten Ornamenttypen der Vergangenheit mit ihren Abstammungsformen die Entwicklung von Kunstformen und den Schaffensprozeß des erfindenden Künstlers aufhellen. Es werden die Urformen vieler Typen gezeigt und besprochen und die Umbildungseinflüsse nachgewiesen und veranschaulicht. Daraus ergeben sich von selber mannigfache Anreg-



ungen und Winke für den bildenden Künstler, wie in unseren Tagen weiter zu entwickeln ist. — Meurer beweist auch, daß Erfindungen und Umwandlungen der Kunstformen nicht allein aus dem freien Entschlusse einzelner Künstler entsprangen, sondern daß sie aus gemeinsamen religiösen und sittlichen Begriffen entsprossen, teilweise eine Art Symbolik des ganzen Volksempfindens und Denkens darstellten, eine Sprache, die auch der Laienwelt durchaus verständlich war! Das erklärt die einheitlichere und anhaltendere frühere Formen-



Professor  
J. Hoffmann.  
Schreibtisch-  
garnitur.  
Alpaka.





Professor  
J. Hoffmann.  
Decken-  
beleuchtung.



sprache — während unsere uneinheitliche experimentierende noch stark persönliche Kunstsprache (besonders die dekorative), die Zerrissenheit der religiösen, partikularistischen, sogar subjektivistischen Denkweise unseres Volkes und unsere verschiedenen sittlichen Überzeugungen widerspiegelt. Solange uns in der Nation in dieser Beziehung kein einheitliches Denken durch Unterricht und Sitte erblüht, ist wohl auch von den Künstlern nicht der nationale Stil zu erwarten.

Einzelne Kapitel Meurers in dem Handbuche sind von besonders aufklärender Kraft. Zum Beispiel jenes über die Entwicklung der Palmette und ihrer Umbildung der jonischen Kapitalvolute, die er aus ägyptischen Pflanzenformen ableitet. Glänzend ist das Kapitel über einzelne keramische Formen und ihre entsprechenden Pflanzenblüten, insbesondere die Rankenhenkel der griechischen Kratergefäße. Schlagend wirkt die Analogie von dem Blätter- und Blütenschmuck der altägyptischen Menschen und der Übertragung dieser Schmuckformen in die Malerei und in das Relief an

entsprechende Glieder der Architektur. (Stirnbinden — Architrav - Dekorationen, Halschmuck — Säulenhalsornamentik usw.)

Ebenso belehrend ist der Abschnitt über die Pflanzensäule der Ägypter und die Schmucksäulchen der Pompejaner, über die Araceen in der persisch indischen, und die Farne und farnähnliche Bildungen in der gotischen Architektur.

Nicht vergessen sei die Unterstützung, die dem tiefgehenden Werke Meurers durch den Staat zu teil wurde und der erfreulichen und verdienten Schätzung, die es seitens verschiedener Ministerien erfuhr, die das Tafelwerk und das Handbuch in großer Zahl für ihre technischen Schulen erwarben. Eine gute Kapitalanlage für die Nation!



Die Natur macht nichts Inkonsequentes. Jede Gestalt, sie sei schön oder häßlich, hat ihre Ursache, von der sie bestimmt wird, und unter allen organischen Naturen, die wir kennen, ist keine, die nicht wäre, wie sie sein kann. Goethe.



Professor  
J. Hoffmann.  
Wand-  
beleuchtung



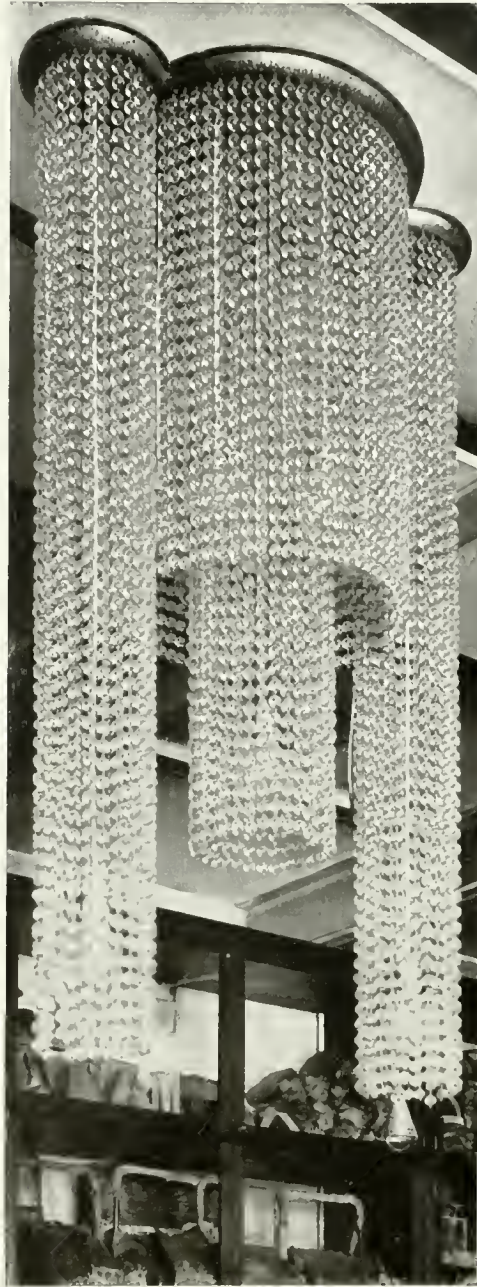
Wand-  
leuchter.



Professor  
J. Hoffmann.  
Lüster aus  
Glaskugeln.

## ZWECKFORM UND ORNAMENT.

Über die Fragen: Ist eine Form, welche ihren Zweck in vollkommener Weise erfüllt, aber auf alles schmückende Beiwerk verzichtet, schön? und: Ist das Ornament nicht im Grunde genommen eine störende Beigabe, auf die eine ideale Kunst verzichten sollte? hat man seit alters gestritten. Vielleicht gelingt es mir, dem Problem mit Hilfe der »Harmonie des Kontrastes« näher zu kommen. — Harmonie des Kontrastes nenne ich eine neue Theorie über das Wesen des Schönen (nicht der Kunst), welche auf zwei Tatsachen fußt: zum ersten, daß aus dem zeitweiligen Ruhebedürfnis unserer Sinnes-Organen und Geisteskräfte ein Trieb nach Wechsel der Eindrücke hervorgeht, zum andern, daß geistige Tätigkeiten, die wir schon einmal ausgeübt haben und solche, die mit andern, uns schon geläufigen, in Wechselbeziehung stehen, sich in unserm Hirn besonders leicht vollziehen. Aus diesen Tatsachen ergibt sich, daß wir als angenehm überall den Wechsel von Eindrücken empfinden, daß aber die zu den geistig bereits verarbeiteten Eindrücken sich hinzugesellenden, kontrastierenden, uns an sich nicht neu zu sein brauchen, um eine angenehme Wirkung zu erzeugen, ja, daß wir es sogar als besonders angenehm empfinden, wenn wir in dem kontrastierenden Eindrucke Bekanntes, uns bereits Liebgewordenes



gemessenen Verhältnis des Neuen zum Alten, sie erstreckt sich auf Form und Inhalt, auf Natur und Kunst, sie liegt zugleich im Gegenstand selbst und im Intellekt des Menschen.

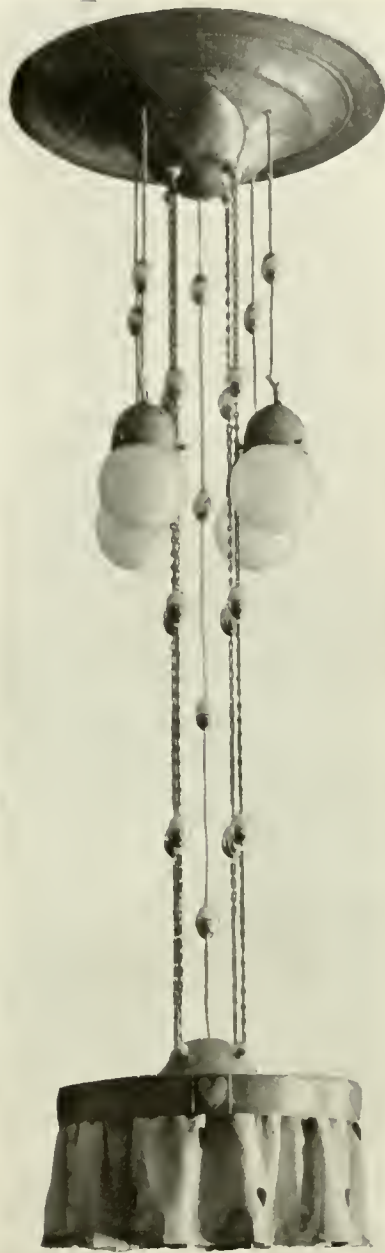
Kehren wir nach diesen nur andeutenden Vorbemerkungen zu den eingangs aufgeworfenen Fragen zurück!

Wenn alle Teile eines Gegenstandes sich bezüglich der Form ihrem Zwecke vollkommen

wiedererkennen oder wenn der neue Eindruck mit dem alten durch geistige Brücken, über die hinweg wir den neuen schnell und leicht aufzufassen vermögen, verbunden ist. Eindrücke, die diese Bedingungen erfüllen und von unseren vornehmsten Sinnesorganen, Auge oder Ohr aufgefaßt werden, nenne ich schön. Wenn ich von Kontrasten, als welche ich unter Umständen schon die feinsten Nüancen von Tönen, Größen, Richtungen usw. bezeichne, und von geistigen Brücken, d. h. von gegenseitigen Beziehungen, rede, so denke ich dabei nicht nur an das Zusammenwirken der Einzelteile des als schön erkannten Gegenstandes, sondern auch an dessen Verhältnis zur Umgebung, zur Zeit seiner Entstehung, zur geistigen Beschaffenheit des Genießenden und an vieles andere. Je feiner die Kontraste und die vorhandenen Beziehungen gegeneinander abgewogen sind, für um so schöner halte ich einen Gegenstand. Die Schönheit liegt nach der Theorie von der Harmonie des Kontrastes also in dem an-



anpassen, fordern sie uns zum Gebrauche geradezu heraus. Der runde Stiel einer Schautel ruft uns »förmlich« zu: »Lasse mich an!« ihre glatte, eiserne Fläche: »Schneide mit mir die Erde auf!« Ein Gefäß sagt uns: »Ich bin ein Hohlraum zum Fassen einer Flüssigkeit«, und der Griff eines Schlüssels: »Ich bin rund, damit ich dir nicht wehe tue, damit du dir die Tasche nicht zerreißt, wenn du mich einsteckst, ich bin breit, damit du mich leicht herumdrehen, ich habe eine große Öffnung, damit du mich leicht aufhängen kannst«. Durch diese deutliche Sprache, die sie reden, erleichtern es uns die Gebrauchsformen, sie geistig zu erfassen. Ihre Geberdesprache wird uns um so verständlicher, je häufiger wir ebendieselben Grundformen in Verbindung mit ebendenselben Zwecke antreffen. Diese Zweckformen erfüllen daher durch ihr bloßes Dasein die eine Hälfte der Forderungen, welche ich an das Schöne stelle, sie sind für uns das »Bekannte«. — Nun fordert aber die Harmonie des Kontrastes außer dem Bekannten noch etwas Neues, Eigenartiges, wodurch der Gegenstand sich von einem andern, zur Erfüllung des selben Zweckes geschaffenen, unterscheidet. Dieses Neue, Eigenartige, kann bei Gebrauchsgegenständen vornehmlich auf dreierlei Weise erzielt werden: 1) durch Variieren der Gesamtform innerhalb der Grenze des Zweckmäßigen, 2) durch Wechsel des Materials, dadurch z. B., daß wir ein Trinkgefäß das einmal aus Glas, das anderemal aus Holz, Steingut, Porzellan, Zinn, Silber, Gold, Kristall oder sonst einem Stoffe herstellen, oder 3) da-

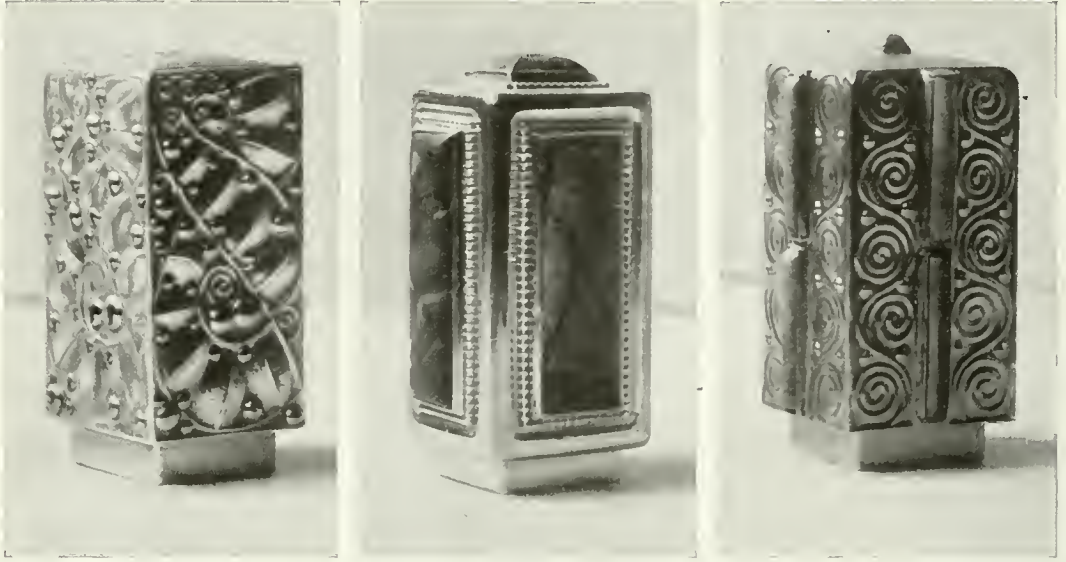


durch, daß wir, wenn der Zweck mehr oder weniger gebieterisch immer wieder dasselbe Material fordert, die Oberfläche dieses Materials durch Zutaten, wie Farbe, Einritzungen, Reliefs, Ätzungen, besondere Art des Geflechtes und dergl. variieren. Diese Variationen, die in einem gewissen Gegensatz zur reinen Zweckform stehen, ohne doch den Zweck zu beeinträchtigen, bilden eben das, was man Ornament nennt. — Die Bedeutung dieses Ornamentes als Bestandteil eines auf Schönheit Anspruch machenden Gebrauchsgegenstandes wächst hier nach in demselben Maße, in welchem die Zahl der verschiedenen Materialien, unter denen wir bei Herstellung eines Gebrauchsgegenstandes wählen können, und die Zahl der Variations - Möglichkeiten der Gesamtform sich verringert. Das Möbel z. B., bei dessen Herstellung wir zwischen Hunderten von verschiedenen Hölzern wählen können und bei dem eine außerordentlich große Zahl von Variationsmöglichkeiten der Gesamtform vorliegt, bedarf des Ornamentes in viel geringerem Maße als der Teppich, bei dem eigentlich für Wohnzimmer nur Wolle in Frage kommt. Es würde eine unerträgliche Monotonie entstehen, wollte man bei Teppichen ein für allemal auf das Ornament etwa zu gunsten nur sogenannter glatter, durchgehender Farben verzichten. Bei einem Fahrrad, wie überhaupt bei den meisten Maschinen, wird dagegen der Harmonie des Kontrastes vollauf Genüge getan einerseits durch die überaus zweckmäßige Ausgestaltung aller Teile, andererseits durch den reichen Wechsel zwischen glänzenden



Professor  
J. Hoffmann.  
Hängelampe.

Professor  
O. Prutscher.  
Petschaften  
in Silber  
mit Halb-  
edelsteinen.



Professor  
C.O. Czeschka.  
Bonbonnière.  
Silber mit  
Halbedel-  
steinen.



Elektrische  
Tischtaster.  
Silber-  
Treibarbeit.





Professor  
J. Hoffmann  
Bonhomere  
Silber-  
Treibarbeit



Elektrischer  
Tischkaster.  
Silber.



Hutnadeln.  
Silber-  
Treibarbeit.

und nicht glänzenden, lackierten und nicht lackierten Teilen, zwischen Holz, Metall, Leder usw., durch die meist sorgfältig gewählten Proportionen, durch das sehr häufige Vorkommen mathematischer Kurven (die an sich schon schön sind, weil jeder ihrer Teile Richtungswechsel bei Stetigkeit in der Befolgung eines mathematischen Gesetzes zeigt), durch radial-symmetrisch angeordnete Teile, wie Zähne, Speichen, durch rhythmische Reihungen, wie Kettenglieder, durch die Regelmäßigkeit und Exaktheit der wirklichen Bewegungen in bald sich drehender, bald hin- und hergleitender Richtung usw. Eine Hinzufügung von Ornament im eigentlichen Sinne würde hier bei der schon so großen ästhetischen Wirksamkeit all der genannten Elemente mehr schaden als nützen.

Noch zahllose andere Erwägungen bestimmen das Verhältnis des Ornamentes zur Zweckform. Es sei auf nur einige der in Betracht kommenden Umstände noch hingewiesen.

Da das Ornament unser Auge und Geist stärker in Anspruch nimmt als schlichte, ruhige Flächen, so sind reiche Ornamente bei Dingen, die wir nur selten und nur kurze Zeit zu erblicken pflegen, erträglicher und angebrachter als bei Dingen, die wir oft und lange zu betrachten gezwungen sind. Farbige Glasfenster beiriedigen uns aus diesem Grunde auf Korridoren, die nicht zum ständigen Aufenthalt dienen, mehr als im Wohnzimmer, wo sie auf die Dauer unausstehlich würden. Die Natur gibt uns hier das beste Vorbild. Sie stattet den flüchtigen Regenbogen, den Sonnenauf- und Untergang, die kurzlebige Blüte und den Schmetterling mit einer Farbenpracht und ornamentalen Mannigfaltigkeit ohnegleichen aus, aber überzieht den

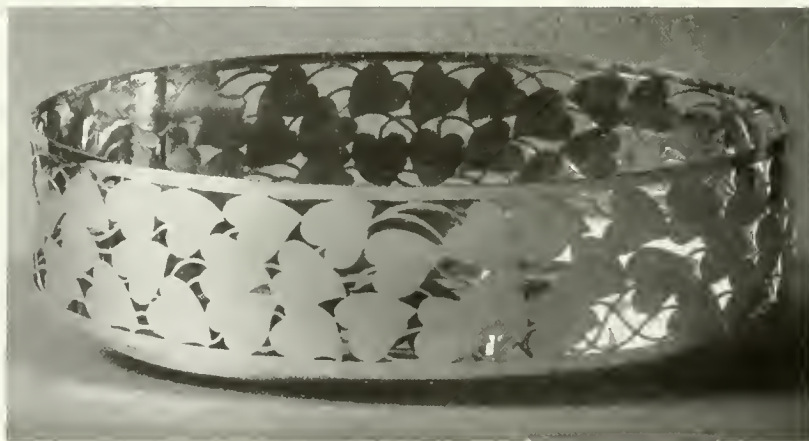
Mittagshimmel, die Oberfläche des Meeres, die weite Steppe, Wiese, Feld und das Laubgewand der Bäume mit gleichförmigen, meist gebrochenen und wenig aufdringlichen Farben.

Zum Schluß noch ein Wort über das Verhältnis des Ornamentes zur Würde des Gegenstandes. Man kann ohne weiteres einen Satz Ruskins, der sich auf das Pathos in der Dichtung bezieht, auf das Ornament übertragen: »In eben dem Maße als die Empfindung edel ist dort, wo sie durch die Größe ihrer Veranlassung gerechtfertigt erscheint, in eben dem Maße ist sie unvornehm, wo nicht Veranlassung genug für sie vorhanden ist« (Eugen Diederichs'sche Ausgabe, Band 13 S. 210). Das heißt reicher Schmuck ist weniger angebracht, wo es sich um Dinge für die gewöhnlichsten Zwecke handelt als dort, wo ein großer Zweck, ein würdiger Inhalt äußerlich durch eine entsprechende Form zum Ausdruck gebracht werden soll. Ein Tempel verträgt neben edleren Gesamtformen auch einen reicheren ornamentalen Schmuck als ein Güterbahnhof. Mit Recht stattet man einen Thron anders aus als einen Schaukelstuhl.

Nach alledem dürfte es klar sein, daß es ebenso töricht wäre, das Ornament als etwas Störendes ein für allemal zu verdammen, als auch, es wahllos überall anzubringen. Des Künstlers Aufgabe ist es, in jedem besonderen Falle das Ornament mit der Zweckform in Einklang zu bringen, es bald mehr, bald weniger in den Vordergrund zu rücken. Im richtigen Abwägen dieses gegenseitigen Verhältnisses liegt ein großer Teil dessen, was man stilistisches Taktgefühl nennt. —

DESSAU.

OTTO SCHEFFERS.



M

Professor  
Koloman  
Moser.  
Obstausatz.  
Silber.

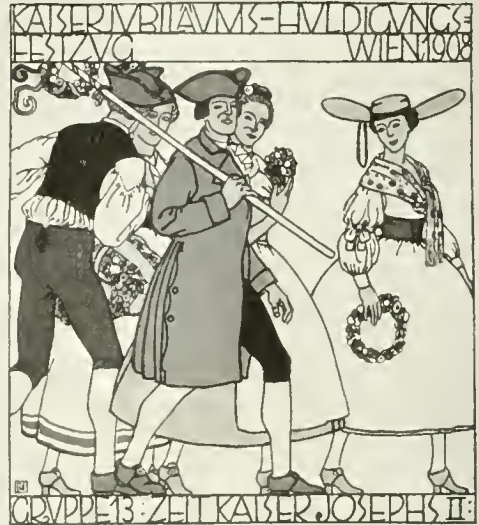
## IMITATION UND SURROGAT.

VON KARL HEINRICH OTTO.

Imitation und Surrogat, Nachahmung und Ersatz, sie sind immer noch lockend und Gewinn verheißend, sie werden immer noch gesucht und angewandt wie bereits vor tausenden von Jahren. Unsere Ästhetiker sind Imitationen und Surrogaten stets scharf zu Leibe gegangen. Häufig mit Recht, aber sehr oft auch ohne jegliche Berechtigung. Seitdem das Glas erfunden ist, hat man versucht, Edelsteine nachzumachen; seit bei uns die erste Tasse Kaffee getrunken wurde, hat man nach Ersatzmitteln gesucht, seit der Tabak seine Liebhaber fand, hat man nach einem billigen Ersatzkraut gefahndet. Imitation und Surrogat waren stets Bundesgenossen, die eine wird oft von dem andern bedingt, und so sehen wir sie häufig an einer Sache. — Wir tun oft nicht klug daran, gegen Imitation und Surrogat als sogenannte Unfaulheiten und Minderwerte zu Felde zu ziehen. Es kommt doch ganz darauf an, ob sie immer die Absicht haben, uns zu hintergehen, uns Schein und Täuschung für Wahrheit zu bieten! Das ist nicht immer der Fall. Früher haben kluge Hausfrauen auch die Baumwolle für ein Surrogat gehalten, das Wolle und Leinen ersetzen sollte. Und doch hat die Baumwolle wieder ihre eigenen Vorzüge, die Qualitätsfragen für Wolle und Leinen stark beeinflussen; sie steht ja völlig in der Mitte, unabhängig und selbständig für sich, daß sie der beiden andern gar nicht bedarf. — Imitationen und Surrogate werden erst da und dann gefährlich, wenn sie absichtlich für Fälschung und Täuschung herangezogen werden, also betrügerischen Absichten dienen. An sich läßt sich aber Imitationen sowenig wie Surrogaten die Berechtigung angemessener Verwendung absprechen. Es scheint mir geradezu töricht, zu sagen, man solle sich ihrer gezwungenermaßen nur in Notfällen bedienen; denn es gibt auch Imitationen, denen man keineswegs den Vorwurf machen darf, sie sollten etwas anderes geben, als sie in Wirklichkeit sind. Ich erinnere nur an die Stuckantrags-technik, an die Technik des stucco lustro, an bronzierten Gips und ähnliches, die uns doch klar zeigen: welches Material sie bergen und was sie demgemäß auch der Technik nach nur sein können. Ich erachte jede Imitation und jedes Surrogat für statthaft, die in uns keinen Zweifel

darüber lassen, was sie ihrem Wesen nach in Wirklichkeit sind. Wie viele Ästhetiker haben sich schon über bronzierte Gipsfiguren aufgeregt. Aber weshalb muß man hier tadeln. Eine bronzierte oder irgendwie getönte Figur ist doch praktisch besser und ästhetisch wohlthuender, als eine sehr bald verschmutzte weiße. Hier liegt doch gar keine Täuschung vor; wer würde denn glauben, hier auch nur an echte Bronze zu denken! Auf der andern Seite aber: wie viele Gelehrte und Kunstfreunde haben antike Plastiken in guten Abgüssen in Mengen aufgestellt, die in naturgetreuer Auffärbung und Patinierung möglichst den Originalen gleich kommen sollen. Ich halte das für sehr verständig, denn der Unterschied zwischen einem weißen Gipsabguß und dem Original einer antiken Bronze ist doch wie Tag und Nacht. Das gilt auch für Marmorplastiken, alte Holzschnitzereien, Majoliken (von Robbia) die man in guten Kopien in den Handel bringt. Sehr mit Recht, weil hier doch tatsächlich die Imitation nur als gute Nebenerscheinung der getreuen Wiederholung eines wertvollen Originals an einem — allerdings — wertlosen Surrogat auftritt. An eine Fälschung würde hier vernünftigerweise niemand denken.

Geben wir ein Gegenbeispiel, das, lediglich auf anderem technischen Vorgang beruhend, häufig in der Nachahmung, in der Wiederholung die Fälschung, den Betrug als Endabsicht hat: das kopierte Bild, nach irgend einem großen Maler, mit künstlichen Schäden und dem vollen Signum des Originals. Hier wird kopiert, imitiert und damit eben künstlich der Anschein des „Alters“ erweckt, also gefälscht. Wenn wir ein „goldenes“ Kirchturmkreuz oder einen „goldenen“ Kirchturmknopf in der Sonne blinken sehen, so denken wir keineswegs an einen Goldschmied; wir wissen sehr wohl, daß hier gar keine Absicht auf Täuschung besteht, denn das Kreuz ist aus Schmiedeeisen und der Knopf ist aus Kupfer, beide sind vergoldet worden aus Gründen der Wirkung und der Witterung. Mit vielen kupfernen Kelchen des Mittelalters, die nur vergoldet sind, ist es ähnlich bestellt; Form und Technik verraten das Kupfer; um den Grünspan fernzuhalten, hat man es vergoldet. Kein Mensch denkt an Täuschung oder gar an Betrug. Das Wort Imitation um-



schreibt an sich eine ganz harmlose Sache sobald die Grundabsicht klar erkannt wird. Werden z. B. aus irgend einem festlichen Anlaß auf einem Platze im Zusammenhange mit der Festdekoration, unter Zuhilfenahme von Holzeinbauten und Sackleinenbespannung große Monumental-Gruppen in drei Tagen aufgerichtet, so wird es niemand einfallen, hier, selbst wenn die Farbe das vortäuschen sollte, an Stein und Bronze zu glauben. Bei den Riesen-Dekorationen mit farbigen Papierblumen wird wiederum niemand an die Natur denken wollen, und doch handelt es sich in beiden Fällen um Imitationen in gutem wie schlechtem Sinne. — Die Imitation wird erst zu einer Schreckenssache, wenn sie z. B. sich in gestrichenen Sandstein-Quadern an schmiedeeisernen Pfeilern zeigt, erzielt durch Ölfarbenanstrich in Steinton mit weißen Fugenlinien. Wir haben das tatsächlich gehabt. Das ist natürlich mehr als unästhetisch, widersinnig; — das ist lächerlich, wenn dann in den gestrichenen Steinquadern die Nietköpfe des Eisens sichtbar werden. Oder wir machen den Verstoß, in einer Putzfassade den Haustein-Bau vortäuschen zu wollen. Selbstverständlich ist gegen eine Putzfassade, auch gegen die reichste, nichts einzuwenden, wenn sie uns

erkennen läßt, es mit Stuck zu tun zu haben. — In gleichem Sinne ist auch der Holzanstrich an sich nicht verwerflich, er wird es erst, wenn er so raffiniert und sklavisch durchgeführt wird, um eine andere Holzart, meistens eine edlere als die durch den Anstrich verdeckte, vortäuschen zu sollen. Hier denkt der „Maserkünstler“ tatsächlich an eine Vortäuschung und vollzieht einen Betrug, der vor einem Gericht von Ästhetikern strafbar sein würde. Dasselbe gilt natürlich auch in gleichem Sinne von der Marmorimitation, kurz für alle Imitationen, die unter allen Umständen den Schein des Echten über das Surrogat hinaus wahren sollen. Daß dagegen heftig gekämpft wird, ist durchaus berechtigt. Es liegt gar kein Grund und keine Notwendigkeit vor, hier zu imitieren, denn wir bedürfen an solchen Stellen auch des „Scheines“ nicht, weil wir auch einem minderwertigen, sonst aber gutem Material wie dem Tannenholz oder der geputzten und geschliffenen Wand auf bessere Weise stilistisch gerecht werden können. Auch das Backsteinmuster auf einer gestrichenen Wand hat keine Berechtigung; ein Schablonenmuster oder dergleichen ist besser am Platze. — Das alles gilt auch für die Imitierung schmiedeeiserner Gitter durch Gußeisen, von Holzschnitzereien durch



Maler  
Remigius  
Geyling  
Wien.  
Ansichts-  
karten.



Maler  
Remigius  
Geyling  
Wien.  
Ansichts-  
karten.



SCHULE PROFESSOR C. O. CZESCHKA.



SCHULE PROFESSOR B. LÖFFLER.

AUS EINER SERIE STÄDTE-BILDER DER WIENER WERKSTÄTTE.





LONDON; ST. PAULS CATHEDRAL



LONDON: STAPLE INN

SCHULE PROFESSOR C. O. CZESCHKA.



BREMEN · ROLAND



HAMBURG · BAUMWALL

SCHULE PROFESSOR C. O. CZESCHKA.

AUS EINER SERIE STÄDTE-BILDER DER WIENER WERKSTÄTTE.

Schule  
Professor  
B. Löffler.  
Ansichts-  
karten.



F. Dellavilla  
Wien.  
Ansichts-  
karten.



O. Kokoschka  
Wien.  
Ansichts-  
karten.





Professor  
B. Löffler  
Wien.  
Ansichts-  
karten.

Steinpappe oder angestrichenen Zinkguß, des Smyrnateppichs auf Linoleum usw. Auch hier ist die Absicht vorherrschend: mit der Imitation ein Surrogat zu decken. Gußeisen, Linoleum u. a. m. haben nun aber so hohe Eigenwerte, — sie sind zunächst nicht einmal Surrogate — daß sie irgendwelcher Bemäntelung gar nicht bedürfen. — Auch gegen die Mehrzahl eigentlicher Surrogate rein stofflichen Charakters ist gar nichts einzuwenden, wenn sie sonst nicht täuschen sollen und über Materialeigenschaften verfügen, die ihrer Verwendungsart gerecht werden. Es gäbe kaum ein Material, das man — wenigstens der Erscheinung nach — nicht vollwertig stofflich zu ersetzen vermöchte. Aber, braucht denn ein Lederersatz unbedingt eine Ledernarbe zu zeigen, um seine Güte zu dokumentieren? Dann kann irgend ein lineares Motiv aus einem Moose, einer Flechte und ähnlichem eben so gut die monotone Fläche beleben. Auch die Papiertapete als angebliches Surrogat für stoffliche Wandbespannung, was sie, nebenbei gesagt, gar nicht ist und nicht sein kann, bedarf nicht der Täuschung durch Webeeekte; sie kann getrost bedrucktes Papier bleiben, das nicht zum Bespannen — wie der Stoff — sondern zum Bekleben der Wände dient. Auch dem künst-

lichen Holz braucht man keine Maser, dem künstlichen Stein keine künstliche Struktur zu geben.

Für alle Surrogate bleibt das vorangestellte Wort „Kunst“ von größter Entwertung. Wozu „Kunstleder“, „Kunstholz“ usw.! Das gute Surrogat ist doch ein total neues Produkt, das unter Umständen ganz anderen, oder sogar besser gleichen Aufgaben dienen kann, wie das ursprüngliche Material, das es ersetzen soll. Und wenn dann für neue Bedingungen das Surrogat am rechten Platz ist, dann mag es sein was es wolle und heißen wie es wolle, es wird sich als ein neuer Werkstoff ebenbürtig einreihen lassen, wenn er in allem das ist und das zu erfüllen vermag, wofür er bestimmt ist. Denn die ungeheure Preissteigerung der natürlichen Rohstoffe bedingt, daß wir uns der Erfindung neuer Ersatzstoffe, neuer Surrogate zuwenden. Wer hätte noch vor zehn Jahren gedacht, daß die Bauweise in Beton, der ganz neue Konstruktionsprinzipien nutzbar gemacht werden mußten, von so gewaltiger Tragweite in unserer modernen Baukunst werden sollte.

Man gebe also auch der Imitation und dem Surrogat künftighin vorurteilsfrei ihr Recht, wenn sie ästhetisch, materiell und moralisch eine einwandfreie Verwendung gewährleisten! — o.

MIT DER GLÄSEDER  
GEZEICHNET UND  
GESCHRIBEN.  
2/3 ORIGINALGRÖSSE.

EINLADUNG ZUR  
FASTNACHTSKNEIDE  
DES WR. AKAD. TURN-  
VEREINES  
AM 17. MÄRZ 1908  
HOTEL BAYR. HOF  
II. TABORSTRASSE  
BEGINN 1/2 9 UHR.  
EINTRITT: 2 KRONEN  
FAMILIEN: 3 PERS: 5 K  
STUDENTENKARTEN: 1 K

DURCH GLEICHE  
STRICHDICKE BEI  
ZEICHNUNG UND  
SCHRIFT IST EINE  
EINHEITLICHE  
WIRKUNG ERSTREBT.

NING TENYERNYI  
ZOLD HELYANAGY  
HATAR MEZOBEN  
BOGYAK HVVO  
SEBEN / TIZ / TIZEN /  
KET SZOLGA  
HORIYOG MINT //  
HA LEGIOBB REN  
DIN MENNE DOL

GA / HEI / PEDIG  
VRESEN VAGY FELIG  
RAKOTTAN /  
NAGY SZENAS SZEKE  
REK ALDOGALL //  
NAK OTTAN  
O SZIOVER KVI  
AGAS / HORI //  
HORGAS GEMMEL

BEWUSST: RHYTHMISIERUNG DES SCHRIFTFELDES DURCH DAS LÜCKENREISSENDE O. GESCHRIBEN MIT KELEMEDEK. PENALER DUKTUS.

AUS RUDOLF VON-LARISCH: UNTERRICHT IN ORNAMENTALER SCHRIFT. II. AUFLAGE.

EUFERE KAISERLICH  
UND KÖNIGLICHE  
MAJESTÄT/ALLER-  
GNÄDIGSTER HERR!

MIT STAHLFEDER GE-  
SCHRIEBENE SCHRIFT.  
PENALER DUKTUS.  
NUTZUNG DES HÄND-  
SCHREIBLICHEN KRIZES  
1/2 ORIGINALGRÖSSE.

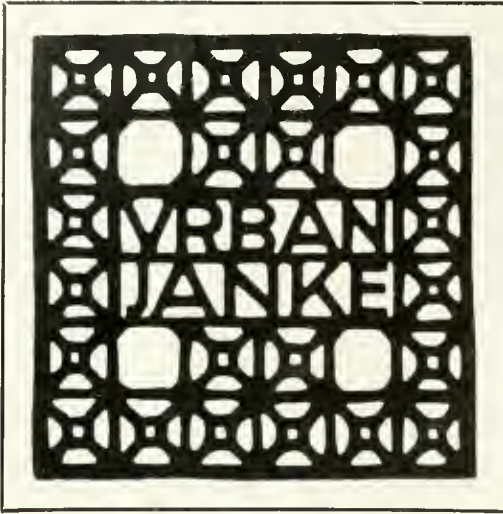
Eine Empfindung beseelt  
unsere Herzen: die Treue  
zu Fürst und Land/welche  
seit Jahrhunderten die  
Kinder des Stammlandes  
in ganz einziger/von Vä-  
ter zu Sohn vererbter  
Stärke mit ihrem Landes-  
fürsten verbindet. Mit die-  
ser Treue zugleich erhe-



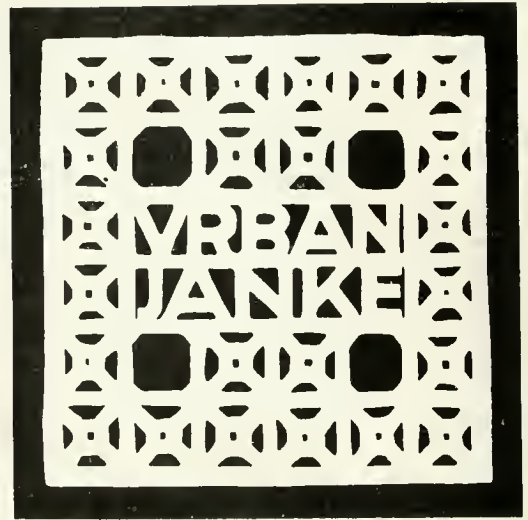
VATER UNSER/DER DU BIST  
IM HIMMEL/GEHEILIGET WER-  
DE DEIN NAME/ZUKOMME  
UNS DEIN REICH/DEIN WILLE  
GESCHEHE WIE IM HIMMEL  
ALSO AUCH AUF ERDEN. GIB  
UNS HEUTE UNSER TÄGLICHES  
BROT UND VERGIB UNS UN-  
SERE SCHULD/WIE AUCH WIR  
VERGEBEN UNSEREN SCHULD-  
GERN UND FÜHRE UNS NICHT  
IN VERSUCHUNG/SONDERN  
ERLÖSE UNS VON ALLEM ÜBEL.

MIT FELEMFEDER GE-  
SCHRIEBENE SCHRIFT.  
PENALER DUKTUS.  
ERGEBNIS DES  
STUDIUMS ALTER  
SCHRIFTDOKUMENTE.  
1/2 ORIGINALGRÖSSE.





ABDRUCK EINES PAPIERSCHNITTES. ERHÖHUNG DES ORNAMENTALEN REIZES KONVENTIONELLER BUCHSTABEN DURCH GRUPPIERUNG.



PAPIERSCHNITT - SCHARLONE. GEGENBILD DES NEBENSTEHENDEN PAPIERSCHNITTS-DRUCKES. WIRKUNG DER WEISS-ÜBERSTRAHLUNG.



EX LIBRIS.  
ABDRUCK EINER  
PAPIERSCHNITT-  
SCHARLONE.  
WIRKL. GRÖSSE.

BEISPIEL DER  
MATERIAL-SPRACHE  
UND DER DIFFEREN-  
ZIERUNG DURCH  
DEN ZWECK.





PAUL BÜROK MÜNCHEN.  
RADIERUNG: FRÜHLING





PAUL BÜRCK MÜNCHEN.

Gemälde: »Parkweg«.

## PAUL BÜRCK—MÜNCHEN.

Vor zehn Jahren berichtete die Deutsche Kunst und Dekoration zum ersten Mal über Paul Bürck. Damals war der Künstler ein Zwanzigjähriger, und kluge Leute fürchteten, ein so ungewöhnlich Frühreifer werde nur allzubald das Ende seiner Entwicklung erreicht haben. Und als Bürck ein Jahr darauf in die Darmstädter »Künstler-Kolonie« berufen worden und dann bald den Strom der Besucher, die zu der Ausstellung der »Sieben« nach Darmstadt wallfahrteten, durch kecke Leistungen am Eingangstor verblüffte, da schüttelte Mancher das Haupt über das ungebärdige Wesen des Jünglings und prophezeite, daß solcher Sturm und Drang unmöglich ein gutes Ende nehmen könne.

Als aber im Jahre 1903 die »Deutsche Kunst und Dekoration« wieder einen Überblick über die Kunst Paul Bürcks gab, da mußte jeder, der Augen hatte, zu sehen, eingestehen, daß eine überraschende Entwicklung in dem Künstler vorgegangen war und

daß alles in seiner neuen Kunst davon sprach, daß die Entwicklung noch manche Stadien weiter gehen werde. Damals konnte gesagt werden, daß Bürck sich nicht mehr durch jede interessante Oberfläche zum Fabulieren begeistern lasse, sondern daß es ihm ein Bedürfnis geworden sei, dem Wesen der Dinge nachzugehen, in die Tiefen zu graben, bei der Beobachtung des Lebens ein rechter Naturforscher zu werden.

Das war vor sechs Jahren. Und heute? Bürck hat inzwischen eine ungewöhnlich erfolgreiche Lehrtätigkeit an der Kunstgewerbe- und Handwerkerschule in Magdeburg absolviert, ist dann zur allgemeinen Überraschung auf drei Jahre nach Rom gegangen und ist jetzt in die Stadt seiner Jugend, nach München zurückgekehrt.

Voller Spannung warten die Bewunderer der Kunst des Jünglings auf die Leistungen des Mannes. Hat der Romfahrer gehalten, was der Jüngste der Darmstädter Künstler-



PAUL BÜRCK—MÜNCHEN.

Gemälde: »Bäume bei Abend«.

kolonie, was der Lehrer der Magdeburger Schule versprochen hatte? Oder hat die ewige Roma auch diesmal, wie so oft schon, das deutsche Blut verwälscht?

Das vorliegende Heft sucht auf solche Fragen die Antwort zu geben.

Als Bürck nach Rom zog, tat er es mit dem Skizzenbuch in der Hand. Und es dauerte nicht allzulange, da erzählte er den Freunden seiner Kunst in Federzeichnungen von den künstlerischen Erlebnissen der Reise. Überrascht blickten die Zurückgebliebenen auf diese Blätter der »Reise nach Rom«. War das Paul Bürck? Wie altmeisterlich wirkte sein Strich! Man dachte unwillkürlich an Kupferstichwerke des 18. Jahrhunderts. Hatte der Künstler sich selbst entfliehen wollen und sich zunächst in eine Welt gerettet, die der eigenen so fern wie möglich war? Es fiel einem das Wort Goethes ein, daß man, um sich selbst zu finden, gut tue, sich zunächst so weit von sich selbst zu entfernen, wie es nur irgend möglich sei; kehre man dann langsam zum Ausgangspunkt zurück, dann erkenne man sein eigenstes Wesen und dessen eigentlichste Ziele klarer und tiefer. Hatte Bürck nach solchem Rate gehandelt?

— Man kann mit ruhiger Sicherheit antworten: Nein! Man prüfe einmal daraufhin die Blätter der Romreise ein wenig gründlicher, man beachte die Strenge der Konturen, die Wucht der Gegensätze von Licht und Schatten, das Auswiegen der Massen, und man beobachte gleichzeitig die Schärfe der Charakteristik im einzelnen. Das ist mit modernen Augen gesehen, und zwar eben mit den Augen Paul Bürcks. Denn hier finden wir den alten dekorativen Sinn des Künstlers und dazu die naturwissenschaftliche Exaktheit seiner Magdeburger Zeit. Aber beides erscheint gesteigert. Das Dekorative ist großzügig geworden, und in der Gewissenhaftigkeit der Beobachtung spricht die Andacht einer tiefen Pietät. Das aber bringt in die kleinen Bilder der Romreise einen Zug des Feierlichen, der befremdet, gerade bei dem leidenschaftlichen Bürck befremdet. Man übersetze sich aber in Gedanken diese Radierungen in Wandbilder, und man wird nicht mehr von »Altmeisterlichkeit« reden, sondern wird sich der monumentalen Wucht dieser römischen Bilder freuen.

Nicht viel anders wird es einem vor dem Bildchen »eine Mutter« gehen, das einem Zyklus »Italienisches Volksleben« angehört



PAUL BÜRCK  
MENSCHEN  
RADHRUNG  
CAMPAGNA 3.



PAUL BÜRCK—MÜNCHEN.

Gemälde: Aus Villa Strohl Fern—Rom.

wird. Wieder möchte man im ersten Augenblick an Meister der Vergangenheit denken, diesmal an die deutschen Künstler aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts. Aber bald merkt man, wie sehr Bürck auch hier ein Eigener ist. Wie er das schwere Dreieck der Gruppe vor die reich belebte Horizontale gelegt hat, wie er die vielgliedrige Silhouette der Stadt im Gegensatz zu der ruhigen Fläche der Mauer bringt und wie er schließlich das massive Dreieck der Familiengruppe mit unendlichem Reichtum der Linien füllt und ihr dennoch die sonnige Ruhe zu erhalten weiß, das ist für denjenigen, der Sinn für solche Dinge hat, von höchstem Reiz.

Und es offenbart uns zugleich, wohin die Entwicklung Bürcks weist: zur monumentalen

Malerei, aber zu einer monumentalen Malerei, die sich nicht an dem Aufteilen einer Fläche in Linien und Massen genügen läßt, sondern die diese Linien und Massen mit reichstem, erdgeborenem Leben füllen möchte.

Der dekorative Sinn ist in Bürck wieder an die erste Stelle gerückt, aber er stellt sich höhere Probleme als einst. Und er sucht den mächtig entwickelten naturwissenschaftlichen Sinn für seine Zwecke auszunutzen. Der aber fühlt seine Kraft und will nicht immer Diener sein. Da entstehen dann bisweilen eigenartige Kämpfe, deren Beobachtung für den Psychologen von höchstem Reiz ist, die aber den Bildern zum Nachteil gereichen. So z. B., wenn sich die Bewegung eines Armes, die Geste einer Hand dem Rhythmus



PAUL BÜRCK MÜNCHEN.

RADIERUNG: GEHÖFT IM SCHNEE.



RADIERUNG: »MÄRZABEND«.



PAUL BÜRCK MÜNCHEN.

Gemälde: »Trafoigletscher«.

einer Linie unterordnen soll und doch jeder Muskel, jeder Finger mit anatomischer Gewissenhaftigkeit gezeichnet ist. Da kann es denn kommen, daß eine Bewegung pathetisch oder unverständlich wirkt oder daß der große Zug einer Linie jäh unterbrochen wird. Die Einfachheit des monumentalen Gedankens und die Kompliziertheit des menschlichen Körpers stehen sich z. B. in den Asen des Wandbildzyklus wie unversöhnliche Feinde gegenüber. Dabei ist die Gestalt der schlafenden Erda, die aus Urnebeln aufsteigt, bereits von einer wundervollen inneren Größe. Dieses Ringen der zwei Seelen in der Brust des Künstlers kann man aber nur dort beobachten, wo es sich in seinen Werken um figürliche Kompositionen handelt. Auf dem Gebiete der Landschaftsdarstellung ist der Kampf bereits beendigt.

Meisterlich in ihrer flächigen Stilisierung und in ihrer absoluten Wahrhaftigkeit sind die Radierungen »Gehöft im Schnee« und »Märzabend« (in der verkleinernden Reproduktion kommen naturgemäß die technischen Feinheiten nicht zur Geltung). Und in den Darstellungen der Welt der Gletscher weiß man in der Tat nicht, was man mehr bewundern soll, die Feinheit der physiologischen Charakteristik des Hochgebirges oder die Großheit der Anschauung. Sie haben trotz des reichen Details die Einfachheit und die Größe der gewaltigen Natur. —

Wenn man starke Talente daran erkennt, daß sie unaufhaltsam an sich arbeiten, daß sie sich nicht an dem einmal erworbenen Lorbeer genügen lassen, dann ist Paul Bürck ein starkes Talent. Einem starken Talente gegenüber aber gilt vor allem das

Wort, daß es in seinem dunklen Drange sich des rechten Weges bewußt ist. Man hat vor Jahren bedauert, daß Bürck seinen Anfängen untreu geworden sei, daß er der kunstgewerblichen Schmuckkunst den Rücken gewandt habe und »Staffeleikünstler« geworden sei. Heute wird man einsehen, daß er sich selber im höchsten Sinne treu blieb, als er suchte, die Grenzen seiner Kunst zu erweitern. Denn wir sehen, wie er innerlich zur Schmuckkunst zurückkehrt, jetzt aber zu der großen monumentalen Schmuckkunst, die uns festliche Räume weihen soll. TH. VOLBEHR.

Das technische Wissen und Können ist alles, aber gerade das will kein Mensch glauben. Man will lieber an etwas Außerordentliches, an etwas Übermenschliches glauben, als sich der Wirklichkeit fügen. Technisches Wissen, langsame und überlegte Arbeit, das liegt natürlich nicht so schön aus wie Inspiration, das macht weniger Effekt; aber doch sind hier die einzigen Grundlagen der Kunst. Auguste Rodin.



Gefegnet sei die Stunde, die mich Herr der Technik werden ließ, um jetzt dem Geiste unbeirrt nachgehen zu können. Auf dem Feuerbach.



PAUL BÜRCK MÜNCHEN.

Radierung: »Einsamkeit«. (Selbstverlag.)



PAUL BÜRCK. MÜNCHEN.

Gemälde: »Suldengletscher«.

## FARBEN-WIRKUNGEN.

VON DR. EMIL UTITZ PRAG.

Jede Kunst stellt etwas dar, drückt etwas aus; sie tut dies mit den ihr eigentümlichen Mitteln. Und ein solches Kunstmittel sind die Farben. Wir wollen uns nun die Frage vorlegen: welche Wirkungsmöglichkeiten liegen in den Farben? welche Zwecke können sie erreichen? welche verschiedene Anwendungsweisen zeigen sich als möglich?

In neuerer Zeit wurde immer häufiger und immer nachdrücklicher die Abhängigkeit der Kunst von ihrem Material betont, das nicht bloß die Erscheinungsform bestimmt, sondern auch auf die Wahl des darzustellenden Gehaltes von hohem, oft geradezu von entscheidendem Einfluß ist. Der Künstler muß sich darüber klar sein, welche Möglichkeiten in seinem Material schlummern, welche Wirkungen es zu zeitigen vermag, welche Zwecke es leisten kann usw. Durch die Kenntnis dieses Sachverhaltes wird der ästhetische Genießer Einblick gewinnen in die künstlerische

Technik und das eigentümliche Wesen einer Kunst. So wird er in den Stand gesetzt, manches zu bemerken und zu genießen, das sonst unbeachtet und ungenossen bliebe, und wird keine Anforderungen an ein Kunstwerk stellen, denen dieses vermöge seiner spezifischen Art schlechterdings nicht genügen kann.

Wenn wir uns nun den Farben zuwenden, wollen wir vorerst den relativ einfachsten Fall betrachten: er ist dann gegeben, wenn Farben nebeneinandergesetzt erscheinen ohne jede Rücksicht auf Gegenständlichkeit (Naturnachahmung) und Harmonie. Wir können dabei etwa an ein Ornament denken, das rein geometrische Formen zeigt. Wie wirken dann die Farben? Sie trennen und verbinden, ordnen und gliedern, teilen und fassen zusammen usw. Hier liegt also eine eigentümliche Art der Farbengebung vor, und wir wollen sie die polychrome nennen. Die Farben treten da nicht auf um ihrer spezifischen Wirkung willen,





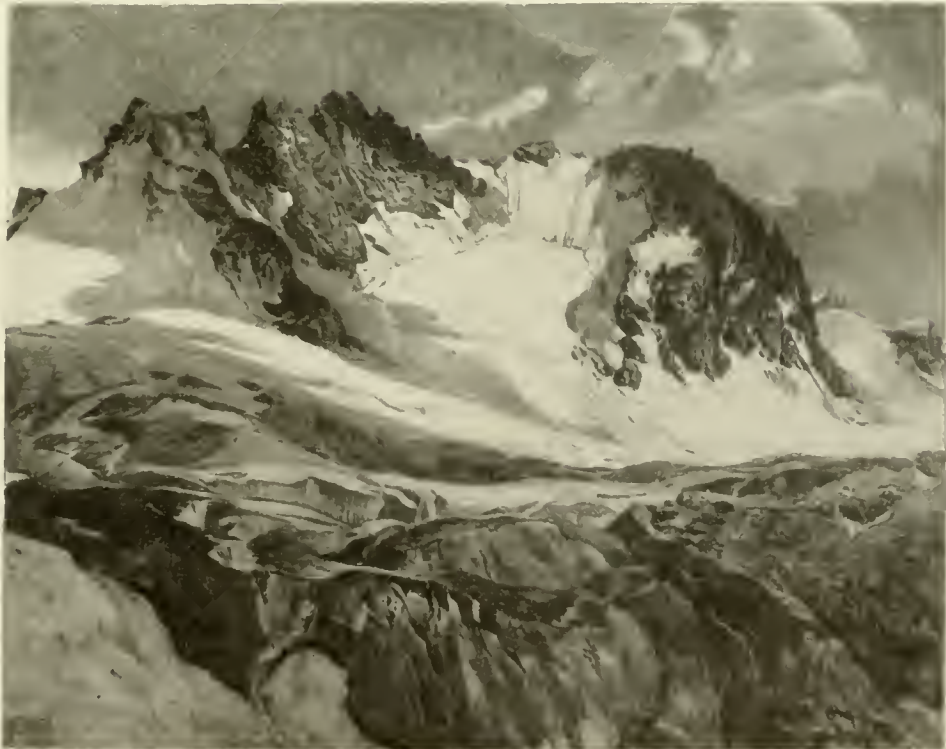
PAUL BÜRCK  
MÜNCHEN.  
RADIERUNG:  
»DIE DREI  
GLETSCHER«.





PAUL BÜRCK MÜNCHEN.

GEMÄLDE: "DIE KÖNIGSPITZE".



PAUL BÜRCK MÜNCHEN. RADIERUNG: SONNENBELEUCHTETER GLETSCHER .



PAUL BÜRCK - MÜNCHEN.

Wandbild-Zyklus: »Die Asen erschaffen die Erde«.

sondern stehen im Dienste einer andern: dem klaren Herausarbeiten eines komplexen Ganzen. Sie lenken die Aufmerksamkeit besonders auf die Stellen, die der Künstler vornehmlich beachtet wissen will; Nebensächliches machen sie als solches kenntlich, erleichtern das eindeutige Bemerkn, bestimmen die Auffassungsweise usw. Während sonst vielleicht die Einheit in der Vielheit schwer wahrnehmbar wäre, gelingt es ihnen, uns die Anlage, die Konstruktion des Ganzen klar und übersichtlich vor Augen zu führen. Dabei ist die Besonderheit des Farbtones ganz gleichgültig; es kommt nur einerseits auf starke Helligkeits- und Farbenunterschiede an, andererseits darauf, daß zusammengehörige Teile durch gleiche, nicht zusammengehörige durch verschiedene Farbe gekennzeichnet werden. Innerhalb dessen herrscht jedoch Willkür in der Farbenwahl. Zu beachten ist nur, daß allzu grelle Farben leicht

die Aufmerksamkeit auf ihre eigene Wirkung richten und sie daher dem Ding entziehen, das durch sie hervorgehoben oder gekennzeichnet werden soll. Aus dem nämlichen Grunde ist häufig innige Farbenharmonie gefährlich. Ihre Wirkung kann so stark sein, daß sie diejenige des Dinges, das ja eigentlich zum Genuß gebracht werden soll, ganz übertönt.

Einen völlig anderen Wirkungskreis finden Farben als nachahmende Mittel: die Natur erscheint uns in Farben; und der Künstler kann uns diese farbige Erscheinung der Natur vorführen wollen, sei es nun eine Landschaft, ein Mensch, ein Stilleben, ein Genrebild, eine Historie oder sonst etwas. So sehen wir hier also eine fundamental verschiedene Verwendung von der ersten, die auf Gegenständlichkeit gar keine Rücksicht nimmt, während diese Art der Farbgebung gerade durch den Gegenstand bestimmt wird. Aber die Farbe dient hier



PAUL BÜRCK MÜNCHEN.

Wandbild-Zyklus: »Wodan schafft Mann und Weib«.

nicht nur zur Kenntlichmachung des Gegenstandes, als Mittel zur Erzielung möglicher Naturwahrheit, sondern es tritt da auch ihre raumbildende Wirkung zutage und stellt sie so in den Dienst der Perspektive. Diese Verwendung der Farbe als naturnachahmendes Mittel wollen wir Kolorismus nennen. Allerdings faßt man häufig den Begriff »Kolorismus« weiter und versteht dann darunter eine besonders geschickte Art der Farbzusammenstellung, oder gar jede Art von Farbengebung. Doch kann uns die Bezeichnung, wenn sie so weit ausgedehnt wird, daß sie einfach alles umspannt, keine brauchbaren Dienste leisten; dies vermag sie nur, wenn wir sie in Gegensatz zu anderen Arten von Farbengebungen und Farbenwirkungen stellen. Unser Ziel muß es ja sein, fest umgrenzte Fachausdrücke zu erlangen, um klar und deutlich, sei es allgemeine Lehren auszudrücken, sei es die Be-

sonderheiten eines Kunstwerkes zu schildern. Aus dem meist recht verschwommenen Gerede der üblichen Kunstschriftstellerei müssen wir trachten herauszukommen, wenn wir den Künstlern und dem Publikum etwas bieten wollen.

Aber noch eine ganz andere Art erweist sich als möglich, noch eine neue Wirkungsweise erschließt sich vor uns: Farbenverwendung unter Rücksichtnahme auf harmonischen Zusammenklang der Farben. Er wird nun für das Werk bestimmend, ihm ordnet sich das andere unter. Während also bei der nachahmenden Art der Gegenstand ganz die Farbwahl bestimmt, ist es hier umgekehrt. Die Gegenstände treten nur als Träger bestimmter malerischer Qualitäten auf; das Gegenständliche wird bis zu einem gewissen Grade gleichgültig. Diese Verwendung treffen wir vornehmlich in der auf das Dekorative berechneten Kunst. Wir wollen sie Farbenharmonie nennen.



PAUL BÜRCK MÜNCHEN.

Lithographie: »Jugend«.

Harmonische Farbgebung in der Malerei finden wir überall dort, wo ein Farbenzusammenklang (eventuell auch eine eigenartig charakteristische Farbendissonanz) für Komposition und Stoffgestaltung bestimmend wird. Sein Stimmungswert bildet dann gleichsam in erster Linie den Gehalt des Werkes. Eine Farbenharmonie in einer Landschaft z. B. kann den Künstler reizen, diesen eigentümlichen, durch die Farbe erweckten Stimmungsgehalt im Bilde festzuhalten. Das Gegenständliche tritt mehr in den Hintergrund, obgleich es stimmungsverstärkend wirkt. Es ist ohne Zweifel nicht gleichgültig, ob ein Farbenakkord als der der Abenddämmerung oder der des herbstlichen Waldes aufgefaßt wird. Aber vornehmlich ist hier das Gegenständliche nur Träger der Farbe; es motiviert sie gleichsam: sie aber wird Hauptperson. Als Beispiel kann ich da die meisten Werke von Whistler anführen. Bereits ihre Titel zeigen ihr Wesen. Ich nenne hier nur einige: »Symphonie in Weiß«, »Arrangement in Schwarz«, »Die blaue Woge«, »Arrangement in Grau und Rosa« usw.

Jedoch noch ein ganz anderer Fall von Farbenharmonie in der Malerei erweist sich möglich. Für ihn liefert vornehmlich die italienische Renaissance zahlreiche Beispiele:

der Gegenstand sei gegeben, z. B. ein religiöser. Nun kann aber die Komposition vollkommen den Geboten der Farbenharmonie entsprechen, indem sich ihr nicht nur die Kleidung der Leute, die ganze Raumbehandlung usw. unterordnen, sondern ihr zuliebe eigene Personen und Gegenstände eingeführt werden, welche die Möglichkeit zu verschiedenen Wirkungen der Farben abgeben, welche die Harmonie zu den durch den Gegenstand gegebenen herstellen. Daß die Farbenharmonie — wie erwähnt — weiterhin auch für die dekorative Malerei, die Glasmalerei, die malerische Plakatkunst, das Ornament usw. von höchster Wichtigkeit ist, bedarf keiner näheren Ausführung. Aber auch an die Plastik, Architektur und angewandte Kunst darf dabei nicht vergessen werden.

Wir stellten also fest, daß Farben auf drei prinzipiell verschiedene Arten angewandt werden können: polychrom, koloristisch und harmonisch. Diesen drei verschiedenen Arten entsprechen auch drei ganz verschiedene Wirkungsweisen. Während im dritten Fall die Farben um ihrer selbst willen, d. h. ihrer eigentümlichen spezifischen Wirkung wegen verwendet werden, stehen sie im ersten und zweiten im Dienste anderer Zwecke: im ersten kommen sie gar nicht als Farben in Betracht,



PAUL BÜRCK: RADIERUNG.







PAUL BÜRCK MÜNCHEN.

GEMÄLDE: DER TANZ .



PAUL BÜRCK MÜNCHEN. STUDIEN .



PAUL BÜRCK MÜNCHEN.

Radierung: »Heraufziehendes Gewitter«.

sondern nur als Mittel, ein komplexes Ganzes zu gliedern, übersichtlich zu gestalten usw., im zweiten ahmen sie die Farbe der Naturgegenstände nach und helfen so mit, daß das betreffende Werk eine möglichst naturgetreue Wiedergabe erzielt.

Verbindungen dieser verschiedenen Arten treffen wir in der Praxis sehr häufig an; z. B. eine harmonische Polychromie, einen harmonischen Kolorismus, eine koloristische Harmonie usw. Es kommen natürlich gar oft auch Werke vor, in denen alle drei Arten verwendet sind, man denke nur z. B. an ein Pflanzenornament. Da haben die Farben einerseits die Aufgabe, die eigentümliche Komposition des Ornaments klar und übersichtlich zum Ausdruck zu bringen, ferner die einzelnen Pflanzenelemente als solche zu kennzeichnen durch Wiedergabe der natürlichen Färbung und schließlich in sich noch einen harmonischen, gefälligen Eindruck zu erzielen. Allerdings bekämpfen diese drei Wirkungsweisen einander oft: zu der gliedernden Funktion usw. sind starke Helligkeits- und Farbenkontraste notwendig; dies entspricht aber nicht immer der Naturfarbe der Dinge. Wird sie genau berücksichtigt, geht dies auf Kosten der ersten Wirkung und umgekehrt. Ferner ist häufig die polychrome und koloristische Funktion einer harmonischen nicht günstig. All diese Gründe zwingen oft den Künstler zu Abweichungen von der Naturwahrheit, Übertreibungen, Einführung von Gegenständen als Träger gewisser Farben,

welche die polychrome oder harmonische Wirkung heben sollen usw. So führt uns demnach die Erkenntnis dieser drei verschiedenen Wirkungsweisen der Farben, dieser drei Arten der Farbgebung, zu einem innigeren Verständnis der künstlerischen Technik, wobei wir hier dieses Wort im weiteren Sinne gebrauchen, also nicht lediglich das Handwerksmäßige darunter verstehen, sondern die Anwendung aller Mittel, welche in uns einen ästhetischen Genuß hervorzurufen bezwecken.

Es ist mir hier nun nicht möglich zu verfolgen, in welcher Art diese verschiedenen Farben-Wirkungsweisen in den einzelnen Gebieten der bildenden Künste zum Ausdruck kommen, und welche Konsequenzen an diese Tatsachen knüpfen. Wenn der Leser dafür Interesse hat, mag er es in meinem jüngst erschienenen Buche: »Grundzüge der ästhetischen Farbenlehre« (Verlag von F. Enke—Stuttgart 1908) nachlesen, in dem auch die hier gegebenen Erörterungen ausführlicher dargelegt sind. Aber vielleicht wird den Leser schon die nüchterne Ruhe dieses kleinen Essays abgeschreckt haben. Und darüber seien mir noch einige Worte zu sagen gestattet: wenn Ästhetik und Kunstwissenschaft tatsächlich Nutzen stiften sollen, müssen sie so ernst und so sachlich betrieben werden, wie alle anderen Wissensgebiete. Wohl muß der Kunstforscher erfüllt sein von flammender Liebe zu den Erscheinungen des Schönen, die ihm entgegentreten; wenn er aber darnach ringt, Einsichten zu gewinnen in die Gesetz-

mäßigkeiten, die da herrschen, wenn er darnach trachtet, den blühenden Reichtum der hier gegebenen Erlebnisse zu beschreiben und zu erklären, muß er sich alles Schwärmens und aller großen Worte enthalten, ja er darf gar nicht selbst sprechen, sondern muß die Tatsachen reden lassen. Und je einfacher ihre Sprache ist, desto besser. Und wenn wir dann mit reiferem Verständnis vor die Werke des Schönen treten, wird unser Genuß bereichert und vertieft, und unser Urteil wird gerechter und zugleich geschützter gegen all die Strömungen, welche die Mode mit sich bringt. Und auch dem Künstler können ästhetische Einsichten nicht gleichgültig sein. Haben ja doch die Größten unter ihnen stets um sie gerungen, um festen und sicheren Halt ihrem eigenen Schaffen zu geben, und um sich das verstandesmäßig klar zu machen, was dunkel ihr Gefühl raunte. Allerdings werden ästhetische Kenntnisse niemals einen Nicht-Künstler zum Künstler

machen, ebensowenig als das Studium der Logik allein große Denker erzeugt. Aber derjenige, der künstlerische Begabung besitzt, vermag durch ästhetische Lehren gefördert zu werden; mindestens kann er durch sie vor manchen Irrtümern bewahrt bleiben. Nur halte man nicht alles für Ästhetik, was unter dieser Flagge segelt. Was nennt sich auch nicht alles Kunst! Aber sollte man an der Kunst verzweifeln, weil vieles, was sich als sie ausgibt, widerwärtig ist. Dies wäre doch töricht. Und gleiches gilt von der Ästhetik.

Man mag entschuldigen, wenn diese Betrachtungen uns vom Thema ablenkten. Aber es schien mir nötig, dies einmal in einer Kunstzeitschrift zu sagen, um ungerechten Vorurteilen entgegen zu treten. Das Thema unseres Essays ist ohnehin erschöpft. Die Aufgabe bestand ja lediglich darin, auf die verschiedenen Wirkungsmöglichkeiten der Farben hinzuweisen. Und mehr als ein Hinweis konnte nicht gegeben werden. —



PAUL BÜRCK  
MÜNCHEN.

PORTRÄT  
PROF. DR.  
VOLBRECHT  
MAGDEBURG



PAUL BÜRCK MÜNCHEN.

ZEICHNUNG: VILLA ADRIANA.



PAUL BÜRCK  
MÜNCHEN  
RADIERUNG:  
EINE MUTTER  
AUS: ITALIENISCHES  
VOLKSLEBEN.





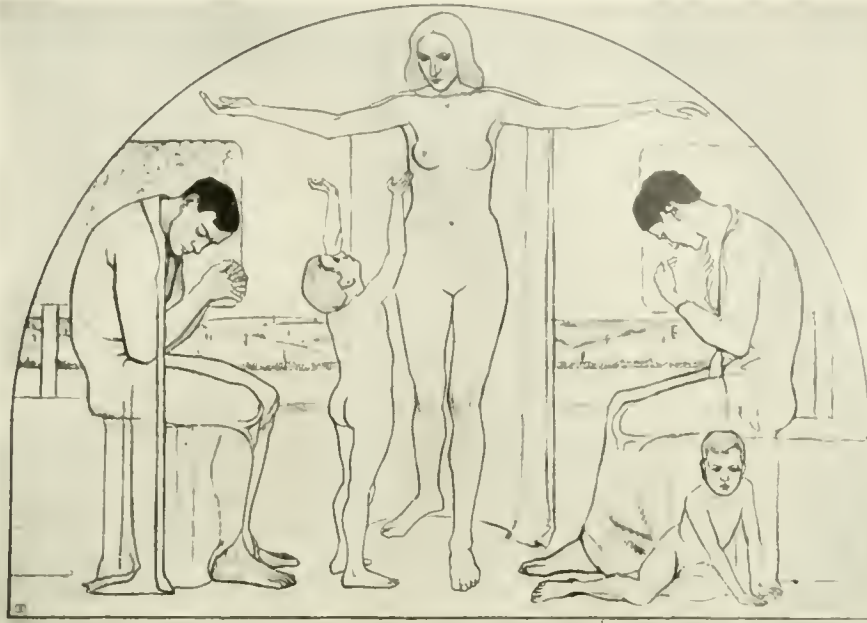
G. A. BREDOW-STUTTART.  
BÜSTE IN SCHWARZEM MARMOR.



G. A. BREDOW-STUTTGART.  
WEIBL. HALB-FIGUR IN BRONZE.







WALTER MASSMANN HAMBURG.

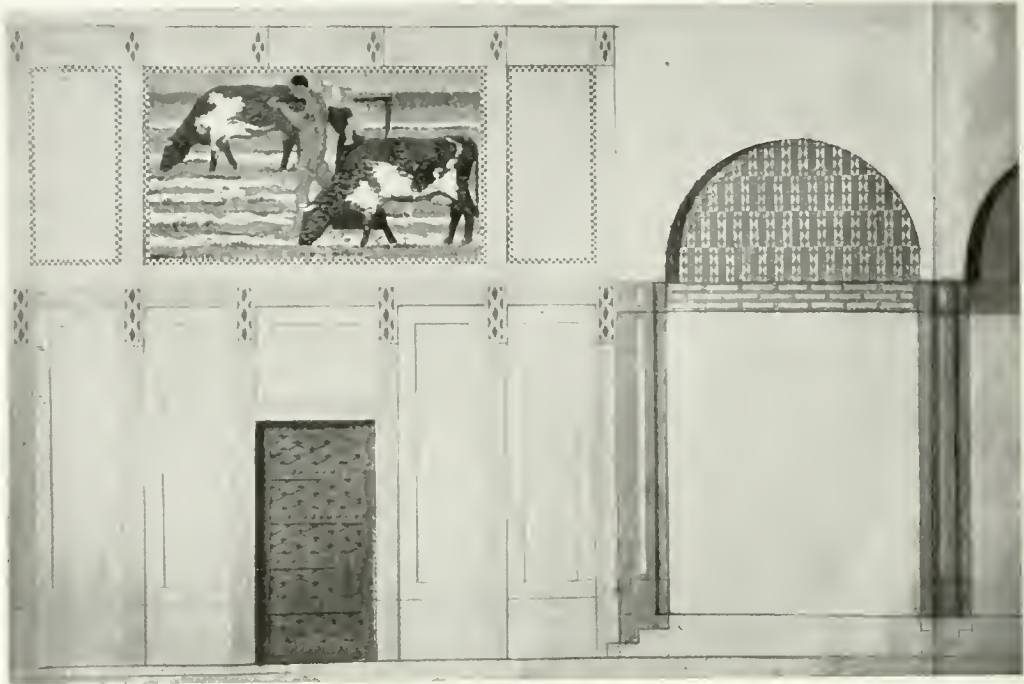
KARTON ZU EINEM WANDBILD.

### SCHÜLER-ARBEITEN DER KLASSE FÜR WAND-MALEREI AN DER KUNST-GEWERBESCHULE ZU HAMBURG.

Die Veröffentlichung dieser Schülerarbeiten, die einen ungefähren Überblick über das Resultat des ersten Arbeitsjahres dieser Klasse gewähren, wird vielleicht mancher für überflüssig halten, und die Namen Iläschke, Jahns, Kögler, Maßmann, Wehland und Zaiser werden schnell wieder vergessen sein. — Ich aber denke so! Es ist zur Zeit von Wichtigkeit, auf jedes Symptom aufmerksam zu machen, welches die Einlenkung in einen Weg bedeutet, auf dem dereinst vielleicht einmal wieder eine deutsche Malerei wird erstehen können. Die Befestigung der Gewißheit, daß wir die Richtung zu diesem Ziele einzuschlagen im Begriff sind, kann Gleichgesinnten Hoffnung und Mut stärken — und jede Bekräftigung dieser Gewißheit, auch die bescheidenste — hat ihren Wert — erfüllt einen Zweck.

Die Anarchie, die die Malerei Deutschlands im 19. Jahrhundert beherrscht und die das 20. ohne Beneficium inventarii als Erbe hat übernehmen müssen — diese Anarchie weist unzweifelhaft auf eine partielle Schwächung des Volksbewußtseins hin. Während die Ent-

wicklung der deutschen Musik gerade nach dem 30jährigen Kriege in Bach und Händel einen Höhepunkt erlebt und die Literatur sich nicht nur ununterbrochen weiterentwickelt, sondern gerade durch jenen Krieg auf manchen Gebieten neue Anregungen erhält — erlitt die deutsche Malerei einen vernichtenden Schlag. Hier starb das Volksbewußtsein mit der schöpferischen Kraft nach unerhörter Blüte scheinbar ab und ist bis heute noch nicht wieder zu voller Stärke emporgewachsen. Wir machen aus der Not eine Tugend, wenn wir annehmen, die Malerei müsse zu einem europäischen Resultat gelangen! Notwendigkeiten sind unüberwindlich! Das Völkische wird auch in der Kunst nur mit dem Volk selbst zugrunde gehen. Solange die Wurzeln unseres Kulturlebens triebfähig bleiben, solange werden wir zu deutschen Kulturäußerungen genötigt werden und befähigt bleiben, fremde Okulation abzustoßen. Eine europäische Malerei wäre das Dokument einer unheilbaren europäischen Schwäche. Nur völkische Kultur hat Wert. — Man werfe einen Blick auf die



FRIEDRICH WEHLAND.

ENTWURF ZUR AUSMALUNG EINES RAUMES.



HERMANN  
HÄSCHKE.

WANDBILD-  
ENTWURF.



FRIEDRICH WEHLAND.

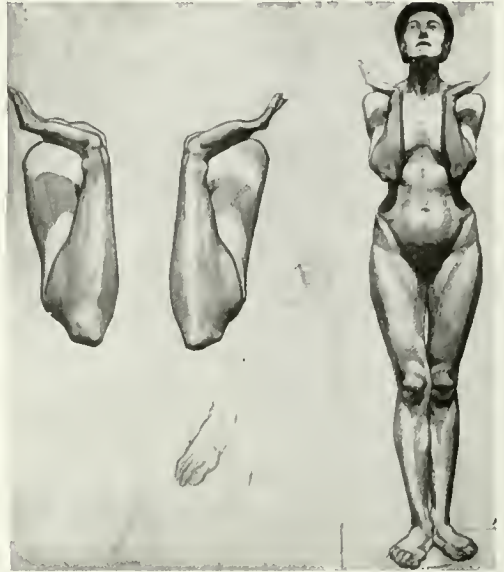
Wandbild.

deutsche Musik: In vielleicht noch höherer Potenz, wie in der französischen Malerei des 19. Jahrhunderts, erweist sich hier der Wert des Volksbewußtseins. Von Bach bis Reger, welch' prachtvolle Linie! Die stärkste Kundgebung deutschen Geistes. Die Gegensätze verschwinden, wenn man diese Linie vom Standpunkt völkischer Lebensäußerung betrachtet. Sie schwinden zu Nuancen und der gemeinsame Grundton wird immer hörbarer, je weiter unser Horchen Abstand zu nehmen vermag.

Und nun die deutsche Malerei: im Verlauf der vorhin für die Musik durch die Namen Bach-Reger umgrenzten Epoche?! Da und dort verheißungsvolle Ansätze, aber nirgends auch nur die Spur einer großen, allgemeinen völkischen Entwicklung. Seit dem 17. Jahrhundert fehlt hier ein Programm, welches das Deutschtum dominierend zum Ausdruck hätte bringen können. Und wie groß und klar war vormdem das deutsche Programm! Nur zwei Namen statt vieler. Dürer, Grünwald! Und was ist nun heute?

Ein Wust von mühsam herbeigeschleppten Bausteinen aus aller Herren Länder und allen Zeiten liegt da auf unserem Boden und wir versuchen vergeblich, sie zu einem Gebäude zusammenzustellen — zu einem deutschen Bau. Natürlich vergeblich! Aber, wir verstehen überhaupt nichts mit diesem Material

anzufangen. Rom, Florenz, Griechenland, Holland, Flandern, Madrid, Paris, Japan, Egypten usw. — all diesen Klötzen mehr als ihre äußeren Maße abzusehen, haben wir nie verstanden. Wir ahnen nach, wir verarbeiten nicht. Die »Vorbilder« sind uns zu Götzen geworden. Befreiende Götter hätten sie uns werden können, wenn wir ihnen mit jener heilsam begrenzenden Orthodoxie hätten nähern können, wie sie ein stark entwickeltes Volksbewußtsein erzeugt. Da wir als Maler keine natürliche deutsche Tradition mehr in uns wirkend fühlten, machten wir uns eine künstliche — mit viel Gelehrsamkeit und Dünkel und doch so voller Selbstverleugnung. Die Archäologen halfen uns hierbei, die Sammler und die Ästhetiker. Da, wo wir zu zeitgenössischen Werten griffen, um sie uns anzueignen, blieben wir fleißige aber beschränkte Importeure. Die Segnungen der Barbizon-Schule sind auf deutschem Boden ausgeblieben und auch der Impressionismus hat bis heute noch keine reifen Früchte gezeitigt. So sehen wir unsere stärksten Talente arbeiten — in völliger Isolierung, hart ringend um eine malerische Weltanschauung und mit der Tragik des Sisyphus-Schicksals die Steine wälzen, die mit erdrückender Schwere uns belasten, die drohen, unsere Grabsteine zu werden. Dazu noch der Lärm von Millionen gutgemeinter Rat schläge, die Klubweisheit unserer »Intellek-



MAX JAHNS, LUDWIG ZAISER, WALTER MASSMANN, FRIEDRICH WEHLAND. STUDIEN.

tuellsten, das Parvenü-Kapital, die Ausstellungen und Museen und die Majestät der Journalisten-Kritik. Fürwahr, es scheint kaum noch möglich, aus dieser Lage einen Ausweg zu finden. Da gewinnt der Aufschwung im Kunstgewerbe die Bedeutung einer Erlösung auch für die deutsche Malerei. Die neuen Ideen, die hier aus einem lang tot geglaubten Krater plötzlich hervorbrachen, haben auf einem weiten Gebiet deutscher Kultur schon heute einen fruchtbaren vulkanischen Boden geschaffen. Das wichtigste Erzeugnis dieses Bodens aber ist die Wieder-Erkennnis der Zweckmäßigkeit des Gegenwartslebens als einziges Fundament für eine künstlerische Idealisierung. So ließ sich wieder eine moderne, d. h. natürliche Empfindung für die Funktionen des Raumes und seine Ausgestaltung finden. Und

wenn auch hier noch oft die Suchenden in den alten Fehler der Traditionsmacherei verfallen (was uns z. B. die Galvanisierung der Biedermeierzeit eintrug), so sind dennoch die neugewonnenen Erkenntnisse von so starker Art, daß die Architektur nicht an ihnen vorbeigehen konnte. Sie beginnt denn auch in der Tat sich aus dem Sumpf des 19. Jahrhunderts zu erheben. In dem Maße aber, in dem die Architektur die neuen Ideen in sich aufnimmt, wird sie der Malerei den nötigen jungfräulichen Boden zu Neukulturen eröffnen. Schon heute finden sich erfreuliche Anzeichen dieses Entwicklungsprozesses. Die neudekorative Richtung in der Malerei Deutschlands bedeutet trotz aller Schwächen, die ihr offensichtlich noch anhaften, ein Erwachen. Das deutsche Programm ist bereits gefunden.



LUDWIG ZAISER. Dekoratives Wandbild.

Aber der Weg, der ins Neuland führt, schließt nicht an Feuerbach an noch weniger aber an Marées, den wir nach langer Unterschätzung jetzt gewissermaßen zum Ausgleich der Rechnung zu überschätzen angefangen haben. Dieser großveranlagte Künstler, der in Deutschland zuerst wieder die Bedeutung der horizontalen und vertikalen Bildelemente für die Monumental-Komposition erkannte, ist mit seinen Versuchen (über Versuche hat ihn seine Zeit ja nicht hinauskommen lassen) nie in freies Fahrwasser vorgedrungen. Er scheiterte an der Klippe des Klassizismus. Vor den Trümmern, die aus diesem Schiffbruch zu retten waren, stehen wir heute entblößten Hauptes und erschüttert. Aber diese Trümmer für mehr halten als für Dokumente eines gewaltigen aber vergeblichen Ringens

— ihnen zukunfts wirkende Bedeutung zuschreiben, hieße den verhängnisvollen Klassizitätsdrang jener Tage auch für die Monumental-Malerei unseres Jahrhunderts als Grundbedingung anerkennen. Die Unmöglichkeit, ausreichend praktische Erlahrungen machen zu können, hat Marées auch daran gehindert, die Farbe zum ausdeutenden Mittel des architektonischen Raumedankens zu machen. Auch steht er mit der Tendenz, die Illusion der Rauntiefe im Bilde zu betonen, in vollem Widerspruch zum Grundproblem wahrer Wandmalerei — der Betonung der Fläche. So ist das Problem der Monumental-Malerei durch Marées nur um wenigens aus dem Dämmerzustand ans Licht gehoben worden.

Einem Späteren war es vorbehalten, in der Lösung des Problems »Monumental« einen



PAUL KÖGLER - HAMBURG.

Karton zu einem Wandbild.

entscheidenden Schritt zu tun. Der Urdeutsche Ferdinand Hodler tat diesen Schritt, mit dem er uns zugleich ein Beispiel deutscher Malerei gab. Er steht mit seiner Malerei auf dem Boden der werdenden Architektur, die mit Eisen und Beton das Denken und Arbeiten ihrer Zeit auszudrücken berufen ist. — Nur an Wänden kann die Malerei wieder gesunden. Nur die Architektur schafft die Bedingungen für diese Gesundung — Rückkehr zur Architektur ist das Programm, das uns deutschen Malern not tut. — Allerdings schließt sich an die Hoffnung, daß der deutsche Architekt der Aufgabe gewachsen sei, die in seine Hand gegeben ist, die andere Hoffnung eng an, daß der »Konsument« — der kapitalkräftige Kunstliebhaber gleichfalls die Bedeutung des Moments begreife. Letzten Endes hängt die Zukunft der deut-

schen Malerei von der Entwicklung des Typus »Kunstliebhaber« ab. Das Erkennen der Werte, die die Gegenwart in sich trägt, die lebendige Teilnahme an ihrer Hebung müßte andere, tiefere Ziele finden, als das Zusammentragen einer sauber katalogisierten Kunstschau, mit der im Grunde rein gar nichts getan ist. — Wenn das Durchdringen von Kunst und Leben keinen kulturell wertvolleren Typus wie den heutigen Gelegenheitskäufer und Kunst-Sammler hervorbringt, so müssen wir allerdings die Hoffnung aufgeben, daß mit der Steigerung des Bedürfnisses für Harmonie und organischen Ausbau des Verhältnisses von Lebensinhalt und Lebensform die Bildkunst, als feinste Deuterin dieses Verhältnisses, jemals die Wände wiedergewinnen wird, die ihr in barbarischen Zeitläufen verloren gingen.



LUDWIG ZAISER. Wandbild-Entwurf.

WILLY VON BECKERATH.



PHOT. ALENARI.

FLORENZ. PIAZZA DELLA SIGNORIA.

## AUFSTELLUNG VON MONUMENTAL-PLASTIK.

EIN KAPITEL ZUM KÜNSTLERISCHEN STÄDTEBAU.

Bemüht man sich bei der Untersuchung der historischen Architektur ernstlich um die Erkenntnis der Grundprinzipien des architektonischen Denkens, so kann man sich der Einsicht nicht verschließen, daß alles Formdetail und dessen Entwicklung, auf die der Hauptakzent gelegt zu werden pflegt, nur sichtbare Äußerungen eines tiefer liegenden Gesamtempfindens sein müssen, aus dem sie stüleinheitlich entstehen. Diese allgemeine Form der architektonischen Sinnobjekte ist der Raum. Alle architektonischen Einzelformen sind sekundär, das heißt Gestalten des primären Raumempfindens. Das Bestreben der Architektur also ist, dieses Raumempfinden sichtbar zu machen, aus den unendlichen Reihen des Raumes begrenzte, beharrende Raumgebilde zu gestalten, ihre Aufgabe nutzbare, ihre Sehnsucht schöne Räume zu schaffen, in denen

es den Menschen wohl ums Herz wird. Dieser Wille zum Raum ist Inhalt des architektonischen Gestaltens, seine Form die Materie, die diesem Willen dienend mit ihm zur Einheit, zur architektonischen Schöpfung wird.

Mit der wechselnden Disposition der menschlichen Seele wechselt auch ihr Raumempfinden, wandelt sich ihre Vorliebe für bestimmte Raumproportionen. Dies bedarf keiner näheren Erörterung. Man vergleiche nur den Innenraum einer gotischen Kathedrale, einer Renaissance- und einer Barockkirche.

Im 19. Jahrhundert wird das Leben des Raumes kalt, stirbt ab. Der Niedergang der modernen Architektur rührt daher, daß die meisten unserer Architekten kein Raumgefühl mehr besitzen, nur überlieferte Formdetails zusammensetzen. — Wie nun das Leben und die Entwicklung des Raumes in den einzelnen archi-





PADUA. PIAZZA DEL SANTO. REITER-DENKMAL DES GATAMELLATA.

tektonischen Schöpfungen auch bei ihrer Gruppierung im Städtebau, in der letzten Vollendung des baukünstlerischen Gestaltens, parallel zum Ausdruck kommt, darauf habe ich in einem kürzlich erschienenen Buch »Platz und Monument« hingewiesen. Solche Erkenntnis verbietet das Nachbilden mittelalterlicher Stadtgrundrisse, mit dem man sich aus der Ode des 19. Jahrhunderts zu retten suchte. Dieses Jahrhundert, reich an Begriffen, arm an Anschauung, hatte vergessen, daß das tektonische Gebilde einer Stadt einen Inhalt haben muß, um lebensvoll zu sein, daß es sich beim Bau einer Stadt denn doch um etwas anderes handelt, wie Miethauskaserne an Miethauskaserne zu reihen, eine Straße zu asphaltieren und auf jeden Platz ein Denkmal hinzustellen. —

Städtebau ist eine Kunst, und zwar eine architektonische Kunst, die mit dem Hausmaterial Raum gestaltet, das heißt Straßen und Plätze positiv als Raumgebilde von bestimmten Funktionen behandelt.

Dem Charakter der Stadt als Raumgebilde hat sich ihre monumentale Ausschmückung

einzuordnen, wie sich dem Charakter des Wohnraumes das Möbel einordnet. Ein gut gestelltes Monument soll das Leben des Raumes, eines Platzes oder einer Straße veredeln. Andererseits hat das Monument, sei es nun architektonischer Natur wie Tore, Säulen, Brunnen oder rein figürliches Denkmal, als Kunstwerk an sich Berechtigung so zu stehen, daß seine Anschaulichkeit zum klarsten Ausdruck kommt. Der günstigste Standort eines





Denkmals ist also dort, wo im Abwägen dieser beiden Forderungen gegeneinander ein Maximum an Wirkung auf den Beschauer herausgebracht wird. Daß für die Wirkung eines Monumentes alles auf die geeignete Situation ankommt, dessen ist man sich heutzutage kaum bewußt. Woher sonst diese Ungeschicklichkeit, ja Gleichgültigkeit bei der Wahl des Aufstellungsortes, nicht nur der Auftraggeber, sogar der ausführenden Künstler? Ganz anders früher! Als es sich darum handelte, 1504 den Davidkoloß des Michelangelo in



BERLIN. LUSTGARTEN. DENKMAL FRIEDRICH WILHELM III.

Florenz aufzustellen, fanden eingehende Beratungen statt, Gutachten der ersten Florentiner Bildhauer, Architekten und Maler wurden erbeten, und schließlich Michelangelo alle Urteile zur Entscheidung unterbreitet. Er wählte den Platz links neben dem Eingangstor des Palazzo vecchio, wo die weiße Marmorfigur vor den dunklen, gleichmäßigen Grund der Quadermauer zu stehen kam, gegen den sie gut absetzte, so daß reliefartig die Linien ihrer Kontur abzulesen waren. Das 16. Jahrhundert erweiterte diese Idee Michelangelos: die Piazza della Signoria legte einen leuchtenden Gürtel schöner Plastiken an, als dessen schimmernde Schließe die Fontaine des Ammanati an der Ecke des Stadtpalastes erscheint (S. 281). Das eiserne Reiterdenkmal Cosimo I. setzt die Reihe der Marmorfiguren in den offenen Platzraum fort und schneidet den rückliegenden Teil weg, um den Hauptplatz rechteckig zu machen. Bei solcher Aufstellung an den Platzwänden braucht die Figur nicht wie bei einer Anstellung in der Platzmitte den ganzen Raum zu beherrschen, um zu wirken, und diese Kraftersparnis kommt ihrem plastischen Ausdruck zugute. Es bietet

sich zudem Gelegenheit, eine größere Anzahl plastischer Werke vorteilhaft zu situieren, wobei es allerdings gewisser Beziehungen der einzelnen Skulpturen zu einander in Motiv, Proportion, Material und Farbe, richtiger Abstände bedarf. Auf der Piazza della Signoria verbinden sich die einzelnen Skulpturen vor dem Palast und in den Bogen der Loggia dei Lanzi zu einer Einheit.\*<sup>1)</sup> Als Gegenbeispiel seien die Oranier vor dem Berliner Schloß genannt: vor einer dunklen Wand dunkle Bronzen, die nicht wirken können. —

Diese überlegende Rücksicht auf die Erscheinung des Monuments am Ort zeichnet schon das Reiterdenkmal des Gattamelata aus, das Donatello auf der Piazza del Santo zu Padua 1453 errichtete (S. 282). Man spürt eine Kultur des plastischen Sehens, die unserer Zeit völlig fehlt. Donatello bedenkt die Ansichten, die sich dem bieten, der den Platz betritt, und rechnet mit den Wirkungsbedingungen der Bronze. Man gelangt auf den Platz durch die Via Capelli und die Via Sant'Antonio: im Schnittpunkt ihrer Verlängerungen steht das Denkmal. Kommt man aus der ersten Straße, so bietet sich das S. 282 wieder-gegebene Bild. Darum also der hohe Sockel, damit die dunkle Bronze klar gegen den Himmel absetzt. Das weittragende Silhouettenbild des charakteristischen Umrisses wirkt noch, wo die innere Flächengliederung für das Auge sich verliert. Kommt man aus der zweiten Straße, so stehen Roß und Reiter wiederum

\*<sup>1)</sup> Der Davidkoloß wurde 1873 in die Kunst-Akademie gebracht, um ihn vor Witterungsschäden zu schützen. Die Lücke machte sich unangenehm bemerkbar und es ist mit Freuden zu begrüßen, daß in nächster Zeit eine gleichgroße Kopie von Fanfani an der alten Stelle aufgestellt werden wird.

WIEN. MARIA  
THERESIA-MONU-  
MENT VOR DEM  
HOF-MUSEUM.



gegen den Himmel, diesmal in guter Frontansicht, — bei Reiter-Monumenten immer eine heikle Seite.

Dagegen das Denkmal Friedrich Wilhelm III. im Lustgarten zu Berlin (S. 283): die Figur wird von dem Architrav des rückliegenden Museum zerschnitten, die edle Schinkelsche Säulenhalle verstellt und die Reinheit ihrer Horizontalen und Vertikalen gestört. Die Ansicht gegen die architektonische Formenorgie, die sich Dom nennt, ist noch unerträglicher. Das Maria Theresia-Monument auf dem rechteckigen Hofmuseumplatz in Wien (S. 284) gibt die Lehre, daß selbst der Sockel in einen Gegensatz zur Hintergrundarchitektur gebracht werden muß — hier ist alles flimmernde Fläche, — daß es schließlich doch vergebliches Mühen ist, die Höhe des Monuments so emporzutreiben, daß es kaum im Innern der gotischen Stephanskirche Raum finden würde, wenn ein gewaltiger Kuppelbau die Silhouette der thronenden Königin zu einem winzigen Figürchen niederdrückt. Gleiches wird man in Berlin bei dem reizvollen Denkmal Friedrichs des Großen am Ausgang der Linden erleben, wenn die Ihnesche Akademie einen Kuppelaufbau erhält. Damit

wäre es dann gelungen, den Rest der einst wundervollen Situation am Berliner Opernhaus zu zerstören. — Man wendet ein: »Wir haben in unseren Städten nicht entsprechend viel Plätze und Orte, um Monumente stets vorteilhaft aufzustellen, und müssen froh sein, noch einen leeren Platz zu finden. Schließlich ist die Hauptsache die Ehrung, die das Monument zum Ausdruck bringt.« Ehrungen in unschöner Form: eine ausgezeichnete Gesinnung! Sieht man aber einmal jede größere Stadt genauer an, so finden sich mindestens ein halbes Dutzend guter Standorte, auf die man allein deswegen nicht kommt, weil sie keine Mittelpunkte großer Plätze sind. Eine ganz treffliche Art, Monumente aufzustellen, soll hier besonders bemerkt werden: auf einem vorspringenden Ausbau zur Seite einer Brücke. Diese Situation fand zuerst das Heinrich IV. 1614 errichtete Reiterdenkmal auf dem Pont Neuf, der ersten steinernen Brücke von Paris, die dieser auch in der Geschichte der Stadtbaukunst bedeutende König erbaute (S. 285). In der Revolution zerstört, wurde dieses Monument später ähnlich erneut, dabei etwas nach rückwärts verschoben. Ein Grundriß enthebt uns weiterer Beschrei-



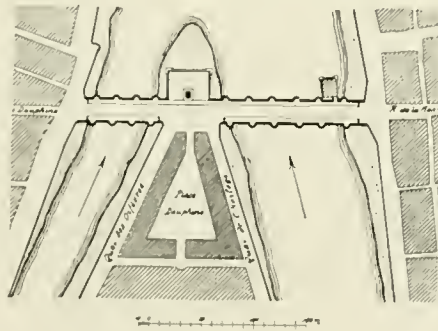
PARIS. DENKMAL  
HEINRICH IV. AUF  
DEM PONT NEUF.

bung. Schlüter ahmte diese Situation ein Jahrhundert später für seinen großen Kurfürsten in Berlin nach. Jetzt sind die Häuser zu beiden Seiten der Spree hochgeschossen und auf ihrem dunklen Grund tritt das dunkle Denkmal kaum noch in Erscheinung.

Michelangelo - neue, bis zu seinem Auftreten unerhörte Ausdrucksformen für Malerei, Plastik, Architektur findend gab auch eine neue Verhältnisform für diese beiden letzten. Die Beziehung zwischen Monument und Platz, zwischen Materie erfülltem Raum und umgebendem Luftraum, war bis jetzt eine lockere, oft zufällige gewesen; man könnte ein anderes Monument ebensogut dorthin stellen, die Architektur der Platzwände umgestalten. Michelangelo zuerst stellte die Forderung auf, daß der Platzraum für ein Monument gebaut werden müsse, dieses aber in seiner besonderen Erscheinungsform Brennpunkt des architektonischen Raumes, Blüte

der Situation zu sein habe. — Bei der Aufstellung des Marc Aurel, eines wohl erhaltenen ehernen Reiterstandbildes des antiken Barock, auf dem nach seinem Entwurf ausgebauten Kapitolsplatz in Rom, zeigte er, was er unter monumentaler Situation verstand. Das Denkmal steht in der Mitte des annähernd rechteckigen Platzes (dieses »annähernd« schließt außerordentliche Feinheiten ein, die in erwähnter Schrift von mir analysiert worden sind), die Figur auf niedrigem Sockel fällt mit dem Schwerpunkt des von den fassenden Architekturen gebildeten Raumkubus zusammen. Es wird so gegen die umgebenden

Architekturen gebunden, gegen deren helle Töne die dunkle Bronze kräftig absetzt, steht nicht mehr über dem Platzraum gegen den Himmel. Diese Aufstellung verlangt von einem Monument, da es von allen Seiten betrachtet werden kann, daß seine Massen sich um einen idealen Mittelpunkt ausbalancieren, daß es in

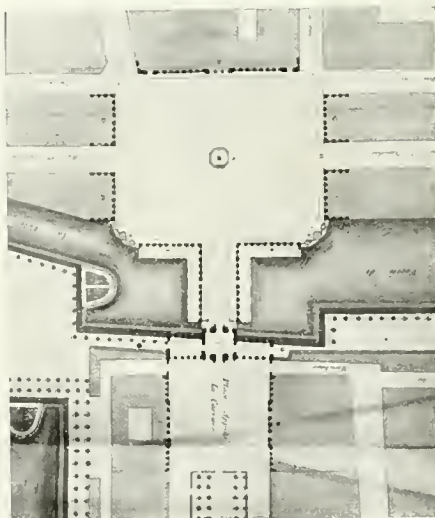




NANCY. BLICK DURCH DAS TRIUMPHTOR AUF DAS STANDBILD STANISLAUS LESZCZYNSKI. (ERSATZ DES DENKMALS LUDWIG XV.)

seiner Erscheinung viele gute Ansichten herausbringt, nicht mehr auf wenige Silhouettenansichten hin geformt ist. Dies bedarf der größten Anspannung des Bildhauers und hier scheitern die meisten unserer modernen Monumente, die in der Mitte eines Platzes stehen. Die Rückansicht einer Figur in moderner Kleidung ist nicht nur langweilig, oft sogar unerträglich öde. Ausgezeichnet sind in ihrer Erscheinung die römischen Brunnen, auch die Fontaine des Trois-Grâces in Montpellier (1776) ist besonderer Erwähnung wert.\*) —

\*) Im Nachlaß Karl v. Pidoll befindet sich eine Serie Zeichnungen Hans von Marées' zu einer Brunnenfigur — ein



Für die Verbindung von Denkmal und Platzraum ist die michelangeleske Anordnung — das Monument im Zentrum, gebunden gegen die raumumschließende Architektur — in feinerer Durchbildung besonders für das Frankreich des 18. Jahrhunderts die typische. So in Nancy, um gleich das schönste Beispiel zu nennen (S. 286). Das in der Revolution zerstörte Standbild Ludwig XV. — dieses Schicksal hatten die Königsmonumente in ganz Frankreich — ist später durch ein solches nackter Mann eine Schale emporhaltend — eine an römische Barock-Motive anklingende Komposition, in der diese Aufgabe glänzend gelöst erscheint. Einige Blätter davon waren in der Maréesausstellung zu sehen.

von Stanislaus Leszczinski in denselben Proportionen ersetzt. Gleichmäßige Architekturen umschließen den Platz auf drei Seiten, die vierte öffnet sich in einem arkadengefaßten Gang gegen ein prächtiges Triumphtor. Der helle Sockel des Monuments steht gegen das schwere, in dunklen Arkaden sich öffnende Untergeschoß des Stadthauses, die eiserne Figur gegen die lichten, von zarter Pilasterstellung gegliederten Obergeschosse. Diese feine Architektur wirkt als Hintergrund wie eine gleichmäßige, ruhig gemusterte Tapete.

Auf zweierlei kommt es also an: einmal, daß die Architektur einen guten Grund gibt, das Denkmal im Bild auf diesem gut sichtbar und fest steht, dann aber, daß dieses selbst nicht die Architektur stört, verstellt. Ein Gegenbeispiel spricht hier am deutlichsten (S. 287). Der symmetrische, zweiflügelige Bau des Darmstädter Museums wächst in der Mitte zu einem Pavillon empor. Hier liegt das durch die Rampe stark markierte Eingangsportal, die Stelle, wo der

umschlossene Raum des Gebäudes in Verbindung tritt mit dem freien Außenraum, also ein Kernpunkt des architektonischen Gestaltens. Just vor diesen pflanzte sich ein Krieger-Denkmal hin. Man empfindet es als Ungeschicklichkeit, wenn Tafel-Dekorationen so stehen, daß man von seinem Gegenüber nur die Schultern sieht. Für monumentale Verhältnisse reicht aber solches Gefühl nicht mehr aus. Dazu guillo-



DARMSTADT. KRIEGER-DENKMAL. Ursprüngliche Aufstellung vor dem Landesmuseum. Wurde 1907 auf Veranlassung des Erbäuers, Prof. Alfred Messel \*, entfernt und mehr rechts vor den Museums-Turm gestellt.



WEIMAR. FÜRSTENPLATZ. DENKMAL DES GROSSHERZOGS KARL AUGUST.

tinieren die Horizontalen des Gebäudes das Monument, stützen der Siegesgöttin die Flügel. Es ist ein gutes Zeichen für die künstlerische Kultur Darmstadts, ein nachahmenswerter Entschluß, wenn das Denkmal kurz vor Eröffnung des Museums auf Veranlassung des Architekten Professor Messel zur Seite gerückt wurde, trotzdem die meisten Darmstädter den alten Standort sehr günstig



PIACENZA. PIAZZA DE' CAVALLI. DENKMÄLER DER HERZÖGE ALESSANDRO UND RANUCCIO FARNESE.

fanden. Wallot, dessen garnicht üble Fassade des Reichstagsgebäudes von dem haltlosen Bismarckdenkmal verstellt wird, ist mit seinen Einwendungen weniger erfolgreich gewesen.

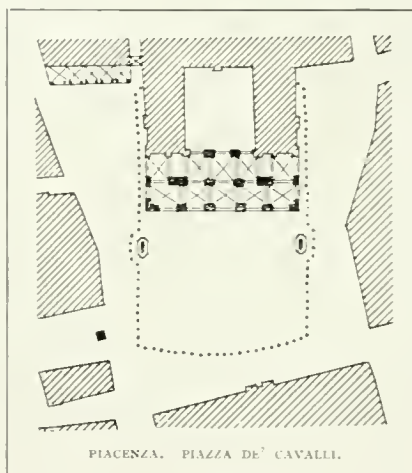
Eine gute Situation aus neuerer Zeit, ganz im Sinne des 18. Jahrhunderts, hat das Reitermonument des Großherzogs Karl August auf dem Fürstenplatz in Weimar gefunden (S. 287). Sie wird noch dadurch gesteigert, daß das Terrain gegen den Platz zu ansteigt.

Francescho Mocchi, zwischen Michelangelo und Bernini stehend, gab eine andere, wirkungsvolle Verbindung von Architektur und Monument: er situierte die beiden ähnlichen Reiter-Figuren der Herzöge Alessandro und Ranuccio Farnese auf der nach ihnen benannten Piazza de' Cavalli von Piacenza rechts und links auf niederen Sockeln vor dem prächtigen Palazzo Municipale, so den Vorplatz markierend (S. 288).\*)

\*) Es ist schwer, ja unmöglich, Plastiken oder architektonische Gebilde des Barock photographisch gut aufzunehmen. Sie geben kein Flächenbild, stellen ihre Gesamt-

Ahnlich stehen die beiden Brunnen vor Palazzo Farnese zu Rom, und auch für den Platz vor St. Sulpice zu Paris hatte Servandoni, der Erbauer der klassischen Fassade, zwei ähnlich situierte Fontänen geplant. Einige Jahrzehnte später stellte man mitten auf den Platz die Fontäne de la Paix, die schon 1813 von Moisy getadelt wurde: »Ce petit monument qui n'est nullement en rapport, ni pour le caractère d'architecture, ni pour la masse avec l'immense portique de St. Sulpice, offre encore l'inconvénient d'être situé de manière à couper, de

presque tous les points de la place, le développement de cette belle facade«. Das hat nicht verhindert, 1847 durch eine noch klotzigere Fontäne die alte zu ersetzen, den Platz mit Bäumen auszupflanzen und so die Fassade gänzlich zu verstellen. — Wir brauchen uns demnach nicht allein zu schämen. DR. A. E. BRINCKMANN - AACHEN.



erscheinung nicht gegen einen Standort restlos klar, sondern verlangen, daß man um sie herumgehe oder in ihnen sich bewege, den Standort wechsele.



MARIE HAENDLER WIEN.

Gestickter Fächer.

## BUCHKUNST.

EINE GLOSSE VON RICHARD SCHIAUKAL.

Der durch zahlreiche, zum Teil treffliche Publikationen zumal älterer deutscher Autoren rühmlichst bekannte Verlag Eugen Diederichs in Jena versendet ein Zirkular über eine monumentale »Faust«-Ausgabe. Es scheint mir notwendig, da die Sache leider nicht mehr hintanzuhalten ist, wenigstens für die Zukunft an dieses lehrreiche Exempel ein paar warnende Worte zu knüpfen. Der Buchschmuck«, diese schauerhafte »Bewegung« der neunziger Jahre, beginnt bei uns gottlob abzuflauen. Kompromittierendes ist zwar noch reichlich vorhanden, und weitverbreitete schnöde Typen gebären sich endlos fort, aber im großen und ganzen hat man die Langweiligkeit und Geschmacklosigkeit des sinnlosen Kitsch-Ornamentes, wenn nicht eingesehen, doch gefühlt, und tüchtige Firmen — allen voran seit neuestem Hans von Weber in München — haben gezeigt, daß man auch in Deutschland endlich wieder an die herrliche Tradition — unsre Bücher vom Anfang bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts — mit Verständnis anzuknüpfen bereit und seelisch wie technisch in der Lage sei. Die Tatsache jedoch, daß

in dem letzten Jahre von drei großen führenden Firmen, unter der Agide namhafter Künstler, in sogenannten Monumentalwerken wahrhaft Beklagenswertes auf den heute so reich bestellten Markt der Luxusbücher gebracht worden ist, zwingt den ehrlichen Freund edler echter Bücherkunst zu lauter Rügerede. Ich meine des Insel-Verlags »Ecce homo«, die Bondische Shakespeare-Ausgabe (in der unerfreulichen »Verbesserung« des Schlegel-Tieckschen Textes durch einen anmaßlichen Herrn Gundolf) und eben den Diederichs'schen »Faust«, der der unmittelbare Anlaß dieser Zeilen ist.

Ich bin seit vielen Jahren ein entzückter Sammler guter Bücher und besitze zumal an trefflichen deutschen und französischen Ausgaben des 19. Jahrhunderts eine stattliche Anzahl. An ihnen habe ich meinen Geschmack geschult und weiß, worauf es ankommt bei einem tüchtigen Buche.

Ich bin überdies als Autor mit manchen Verlegern in Verbindung geraten und habe mit Interesse, freilich oft mit Entsetzen gesehen, wie bei uns buchtechnisch gearbeitet wird, welche Ziele



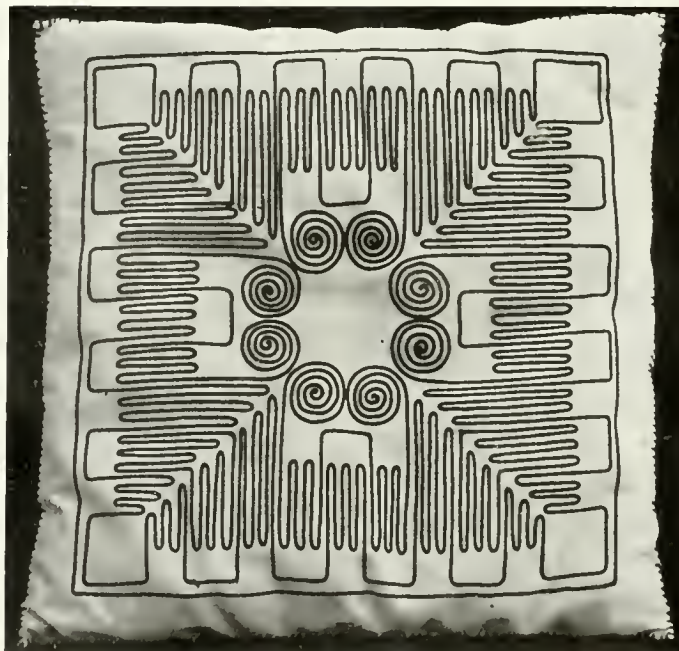
HELENE GEYRINGER WIEN.



Leinenkissen mit farbiger Stickerei.

blind verfolgt werden. Ich habe mich immer intensiv und energisch, freilich kaum je mit vollem Erfolg, um die äußere Gestaltung meiner Publikationen selbst bemüht und bin einsichtigen Verlegern ein nicht zu übersehender Anwalt der eigenen Sache, ein nicht zu überhörender Berater überhaupt gewesen: auch hier leider nicht mit dem für die Sache wünschenswerten durchgreifenden Erfolge. — Soll ich meinen Eindruck von der Art, wie heute von unternehmenden deutschen Verlegern Bücher gemacht werden, in ein

Wort zusammenfassen, so lautet mein Tadel: unharmonisch. Es fehlt den Druckwerken, die sich auf den ersten Blick oft recht gefällig präsentieren, an der Einheit. Und nur in dieser Einheit, die Notwendigkeit verkündet, beruht das Geheimnis der wunderbaren Wirkung aller älteren deutschen und der französischen und englischen guten Publikationen. Unsere Verleger schießen fast immer übers Ziel hinaus, oder sie haben keinen Sinn für das Wesentliche. Sie fahnden unruhig nach dem neuen und originellen »Buchkünstler« und



WIENER PRODUKTIV-  
GENOSSENSCHAFT DER  
ABSOLVENTINNEN  
DER K. K. KUNST-  
STICKEREI-SCHULEN.

MARIE HAENDLER  
WIEN.  
LEINENKISSEN  
MIT SCHWARZEN  
SCHNÜREN.





MAY MORRIS  
LONDON,  
FEINERKISSEN  
MIT EINFACHER  
STICKEREI.

gehen an trefflichen Mustern des Bücherlebens vorüber. So machen sie immer wieder leere, tote und meist fratzenhafte Bücher. Nehmen wir das vorliegende Beispiel. Ich erkläre dieses sich als tonangebend gebärdende Werk als durchaus verfehlt. Warum? Weil es eine Reihe von unvereinigten Faktoren vorstellt, kein Ganzes. Der Prospekt behauptet, »die rhythmisch abgewogene Liniatur halte das ganze Seitenbild zusammen.« Ich behaupte, diese Liniatur ist ein schrecklicher, ein witziger Einfall, hat von Rhythmus keine Spur und ist nicht »abgewogen«, sondern planlos. Es gibt scheinbar ähnliche Liniaturen in vortrefflichen Büchern bester Zeiten. Aber — es gibt eben Flöten und — Flöten. . . Der Prospekt weist ferner auf das »buchästhetische Wagnis eines Gemischtsatzes« hin. Ich erkläre dieses Wagnis als einen Aberwitz und konstatiere, daß die ästhetische Wirkung scheußlich ist. Noch mehr: die Typen sind nicht nur unzusammengehörig, einander fremd und daher niemals vereinbar, sondern sie haben auch verschiedene — jedoch nicht abgewogene — Tonstärken. Die ganze Textseite wirkt als einer der leider bei uns üblichen »künstlerischen« Einfälle, die die allzu rührigen Verleger mit Stil verwechseln. (Dieses »Künstlerische« ist überhaupt der Krebschaden unsrer um

allen Stil betrogenen Zeit, eine richtige Krätze.) — Ebenso liegt der Fall bei dem Van de Veldeschen »Ecce homo«, ebenso bei dem Lechterschen »Shakespeare«. Möchten doch die Deutschen wieder einmal bei den Franzosen in die Schule gehen, nicht etwa nur den neuesten, auch nicht den »klassischen« Alten, sondern bei denen der gleichgiltigen 60er und 70er Jahre zum Beispiel. Man nehme eine Luxusausgabe etwa von Jonaus! Wie anders wirkt dies Zeichen auf mich ein! Und was ist der Grund der unbeschreiblich vornehmen Wirkung der Textseite?! Das Verhältnis, die Ruhe, die von aller »Absicht« entbürdete Sicherheit des Geratenen. Nichts als kostbares Papier und guter Druck. Nichts sonst — aber wie verschmolzen zum Eindruck des Verehrungswürdigen!

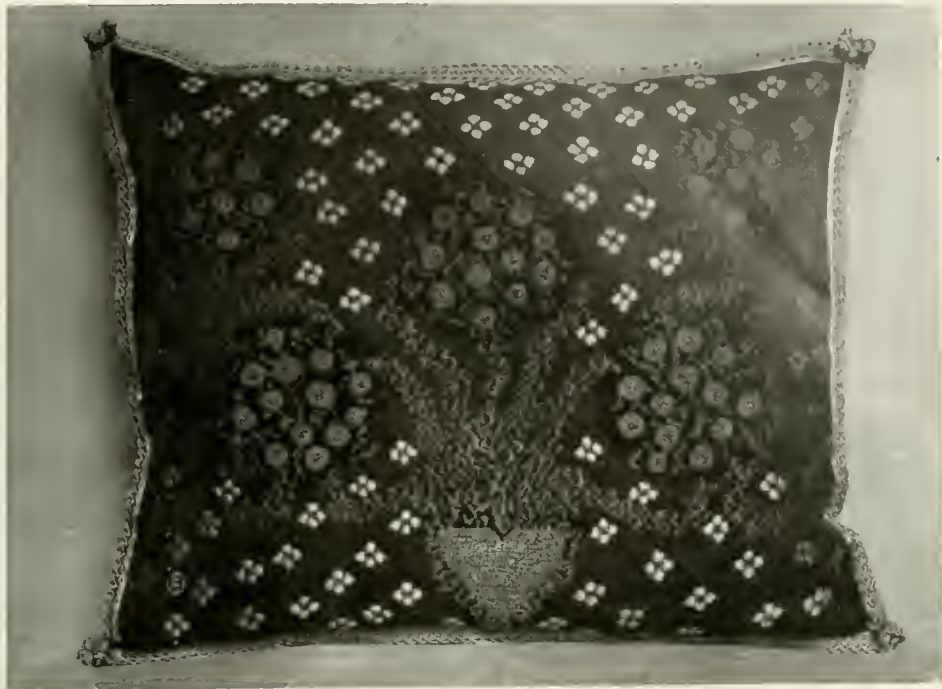
Bei uns ist man immer auf »Kultur« aus. Welch ein Irrtum! Man hat Erziehung, das ist alles. Und die Deutschen haben auch Erziehung genossen — in verschollenen Zeiten. . . Geht in die Kinderstube eurer Tradition, fürwitzige Kulturförderer; vielleicht lernt ihr doch noch das Gruseln! . . .

Und zum hundertsten Male: zu einem guten Buch braucht man keinen »Buchkünstler«, sondern »bloß« — Geschmack und weiters solide Arbeit in solidem Material. — sch.



FRAU ELSE  
WISLICENUS  
BRESLAU,  
KISSEN UND  
HANDTÄSCHCHEN  
MIT STICKEREI  
IN SEIDE, PERLEN  
UND SILBER.





FRAU EISE  
WISLICHENUS  
BRESLAU.  
KISSEN UND  
HÄUBCHEN MIT  
STICKEREI IN  
SEIDE, PERLEN,  
GOLD UND SILBER.



C. R. ASHBEE—LONDON, KANNE IN SILBER. SILBERNE GEFÄSSE UND TAFELGERÄTE VON BAILLIE SCOTT—BEDFORT.



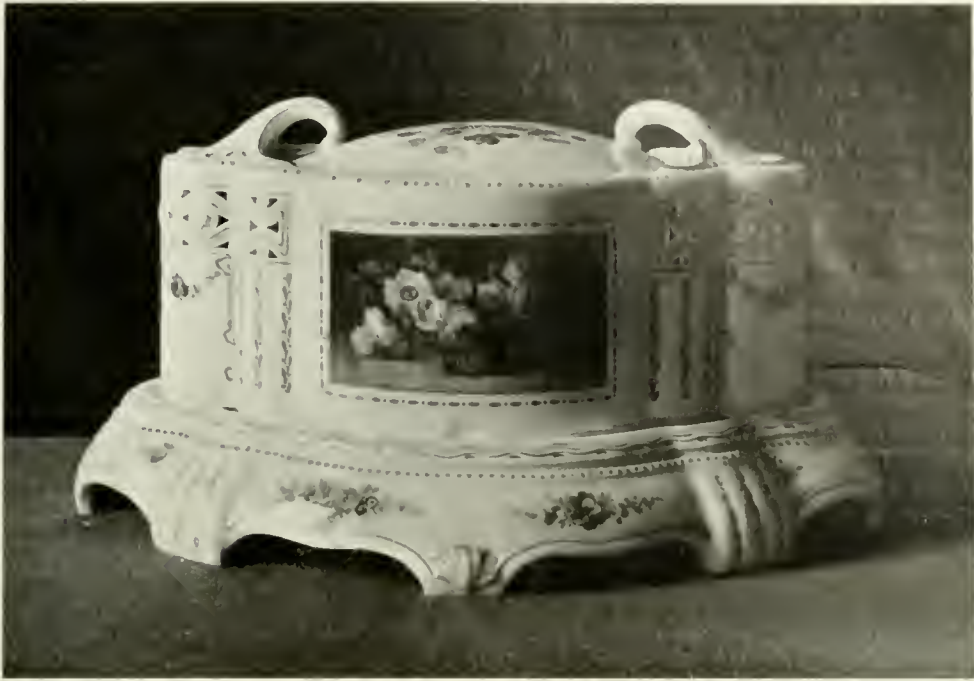
PAUL COOPER  
LONDON.  
ALTARKELCHE  
UND KAFFEE-  
KANNE IN  
SILBER.



AUSGESTELLT  
IN DER INTER-  
NATIONALEN  
KUNSTSCHAU  
IN WIEN 1909.



PROFESSOR ERNST RIEGEL DARMSTADT.  
POKAL IN SILBER, GRAVIERT UND MIT TOPASEN BESETZT.



KÖNIGLICHE PORZELLAN-MANUFAKTUR BERLIN. Nähkästchen mit Aufglasurmalerei und Email.

### KÖNIGLICHE PORZELLAN-MANUFAKTUR – BERLIN.

War es schon von jeher für jeden Freund des Kunstgewerbes von größtem Interesse, die neuen Erzeugnisse unserer großen staatlichen Porzellan-Manufakturen zu verfolgen, so liegt doch jetzt ein besonderer Anlaß vor, sich mit den Neuheiten der Königlichen Porzellan-Manufaktur zu befassen. Wird es doch jetzt fast ein Jahr, daß in der künstlerischen Leitung dieser Manufaktur ein einschneidender Wechsel eingetreten ist. An die Stelle von Professor Kips, der lange Jahre ihr artistischer Leiter war, ist vor ungefähr einem Jahr Professor Schmuz-Baudis getreten. Dieser Künstler, der schon einige Jahre im Verbande der Manufaktur selbständig gearbeitet hat, ist eine so ausgeprägte Künstlerpersönlichkeit, daß man eigentlich annehmen mußte, daß die Manufaktur in ihren künstlerischen Arbeiten nach diesem Wechsel ein ganz anderes Gesicht bekommen werde.

Jetzt, nachdem fast ein Jahr vergangen ist, kann man sagen, daß es doch nicht so gekommen ist. Professor Schmuz-Baudiss war

eben viel zu einsichtig, um gewaltsam seine künstlerischen Anschauungen sofort durchsetzen zu wollen. Er konnte auch nicht die alte und sichere Tradition der Königlichen Manufaktur einfach negieren, oder in so kurzer Zeit den komplizierten Mechanismus eines so großen Werkes auf eine vollständig andere Richtung einstellen.

Für einen großen Teil der künstlerischen Arbeiten der Fabrik war überhaupt eine Änderung nicht möglich, da sie auf Bestellung hergestellt zu werden pflegen. Diese Arbeiten müssen also genau nach den alten Mustern angefertigt werden, aber soweit keine ganz bestimmten Mustervorschriften vorlagen, wurde auch bei diesen doch darauf hingearbeitet, Form und Dekor mehr in Einklang zu bringen als das früher in allen Fällen geschehen ist. So oft es nur möglich war, hat man auch darauf verzichtet, technisch virtuose Malereien zu geben und sich lieber streng an die alten Vorlagen beziehungsweise die Formen und die Farbgebung der betreffenden Epoche gehalten.

Wie in der alten bekannten Richtung der Königlichen Manufaktur jetzt weiter gearbeitet wird, zeigen zwei der hier abgebildeten Porzellane. Das eine ist ein Nähkasten, der in frei behandelten Rokokoformen gehalten ist. Im ganzen Aufbau findet sich keine gerade Linie und auch das Oval, das den Umriß des Deckels bildet, ist noch mehrfach gebrochen und eingezogen. Diese kapriziöse Linie liegt ganz im Sinne dieser klassischen Zeit des Porzellans, aber sie hat auch den technischen Vorteil, daß der Porzellankörper im Ofen seine Form besser behält, sodaß der überfallende Deckel genauer auf den in Fächer geteilten Kasten paßt, als wenn er in einer einfachen geometrischen Form gehalten wäre. Die in Aufglasurfarben ausgeführte Dekoration zeigt ein großes Mittelstück und außerdem kleine Blumensträußchen und Ornamente. Besonders interessant ist eine farbige in Email ausgeführte Perlenkante, die rings um den Sockel herumläuft. Dieser Verbindung von Aufglasurfarbe, Gold und Email wird jetzt in der Königlichen Manufaktur besondere Aufmerksamkeit geschenkt und in nächster Zeit schon werden verschiedene neue Muster in dieser reizvollen Kombination herauskommen. — Das andere in Aufglasurfarben dekorierte Stück ist ein konischer durchbrochener Obstteller. Bekanntlich ist dieses Obstservice ein eiserner Bestandteil jeder besseren bürgerlichen Ausstattung. Aber so hoch es auch von den guten Hausfrauen gehalten wird, so wenig hat es doch die Anerkennung der strengeren Kritiker gefunden, weil die Obststücke auf diesen Servicen von einer unerträglichen Plastik waren. Dieses alte Muster ist jetzt

etwas modifiziert worden, indem die Schatten weggefallen sind, sodaß sich die Malerei besser in die Fläche einfügt und nicht mehr wie bei der früheren Ausführung in virtuoser Weise natürliches Obst vortäuscht.

Die anderen Abbildungen zeigen Porzellane mit Unterglasurdekoren, in denen sich bekanntlich der jetzige künstlerische Direktor der Porzellan-Manufaktur einen eigenen Stil geschaffen hat. Auch er ist natürlich zu diesen Arbeiten von den schönen Porzellanen der Königlichen Manufaktur in Kopenhagen angeregt worden, die bei ihrem ersten Erscheinen auf der Pariser Welt-Ausstellung ein so großes Aufsehen erregt haben und sich auch noch jetzt bei allen Kennern einer großen Vorliebe erfreuen. Diese Art der Porzellan-Dekoration hat ihre eigenen künstlerischen Gesetze, die mit der besonderen Art der Technik und ihrer eigenartigen Ausdrucksmöglichkeit zusammenhängen. Bei der Unterglasurmalerei werden nämlich die Farben von der Glasur bedeckt. Sie sind also, wie auch ihre andere Bezeichnung als Scharffarben andeutet, in demselben Feuer ein-

gebrannt, in dem die Glasur des Porzellans flüssig wird, während der Porzellan - Scherben durch die Sinterung seine eigentümliche Struktur und seine Transparenz erhält. In

diesem hohen Feuer können nur wenige Farben verwandt werden, sodaß die Dekoration sich auf eine ziemlich arme Palette beschränken muß, aber dafür werden auch diese Farben durch die darüber liegende Glasur zusammengehalten und sie erhalten von ihr jenen wunderbaren Glanz, den keine andere Malerei erreichen kann. Wenn also in letzter Zeit sich Stimmen erhoben haben, die dieser



KGL. PORZ.-MANUFAKTUR—BERLIN. Vase mit Unterglasur-Dekor.





KGL. PORZELLAN-  
MANUFAKTUR  
BERLIN.

FIGÜRLICHE  
ARBEITEN  
CA. 30 CM. HÖHE.

KÖNIGL.  
PORZELLAN-  
MANUFAKTUR  
BERLIN.



FRUCHTSCHALE MIT  
DURCHBROCHENEM-  
RAND UND  
AUFGLASURMALEREI.

Art der Malerei die Berechtigung absprechen, weil sie den Farbenreichtum der Aufglasurmalerei nicht erreichen könne, so zeugt doch jede künstlerisch ausgeführte Unterglasurmalerei zu sehr gegen diese Doktrin, als daß man sie anerkennen könnte. Man muß nur zugeben, daß die Unterglasurmalerei ihre besonderen Gesetze hat. Jede naturalistische Wirkung liegt dieser Technik fern, sie kann nur in breiten voneinander getrennten Flächen arbeiten und deshalb müssen auch ihre Modelle für sie berechnet sein. Während die Kopenhagener-Manufaktur ein ziemlich hoch gebranntes Hartporzellan verwendet und ihre Farbauswahl demgemäß eine sehr beschränkte ist, wird in der Berliner Porzellan-Manufaktur mit einem besonderen Porzellan gearbeitet, dessen Zusammenstellung ihr technischer Leiter Geheimer Regierungsrat Dr. Heinicke erfunden hat. Dieses »Heinicke-Porzellan« ist weicher, wird also bei geringerem Feuer fertig und gestattet daher eine reichere Auswahl von Farben. So haben die Arbeiten der Berliner Manufaktur stets einen durchaus selbständigen Charakter bewahrt und auch die hier vor-

geführten neuen Modelle zeigen, daß der einmal betretene Weg mit sicherem Takt und großer Folgerichtigkeit weiter beschritten wird. Die figürlichen Arbeiten sind in großen Flächen gehalten und auch von verhältnismäßig großen Abmessungen. So ist z. B. die Dame mit dem Windhund 32 cm hoch und die beiden anderen Figuren, die auf derselben Seite abgebildet sind, sind nicht viel niedriger. Bei den Kinderfiguren hat man sich auf eine sehr sparsame Dekoration beschränkt, indem bei dem einen Kind nur die braunen Schuhe, mit denen es spielt, farbig gehalten sind und bei dem anderen der Milchtopf und das zarte Muster des Kleidehens.

Der besondere Stil von Professor Schmutz-Baudiss prägt sich in den beiden abgebildeten Vasen in eindringlicher Weise aus. Die niedrige und bauchige Vase steht in der Art japanischer Kunstwerke auf einem kleinen durchbrochenen Untersatz, der ihrem Körper jede Schwerfälligkeit nimmt. Der großflächige Dekor ist in den zarten Farben gelb, grün und violett zusammengestellt, während in dem Körper des Vogels die weiße Grundfarbe



KÖNIGLICHE  
PORZELLAN-  
MANUFAKTUR  
BERLIN.

FIGÜRLICHE  
ARBEITEN  
UND TIERGRUPPE.

des Porzellans vorherrscht. Nur die großen Federn sind fein konturiert. Die andere schlanke Vase zeigt einen Dekor, dessen Motive wohl auf das Chrysanthemum zurückgehen, aber dieses Blumenmotiv ist selbstverständlich flächig verarbeitet, sodaß es sich den eigentümlichen Bedingungen der Unterglasurmalerei in ungezwungener Weise fügt.

So kann man aus diesen wenigen Proben schon erkennen, daß die Berliner Porzellan-Manufaktur sich auf neuen Wegen befindet. Freilich handelt es sich um keine gewaltsame Revolution, die das alte vernichtet, um dann ganz von vorne zu beginnen, sondern mit Bedacht wird die alte gute Tradition gepflegt und daneben werden allerlei neue

Keime dem fruchtbaren Boden anvertraut. Immer mehr werden die reichen Möglichkeiten dieses einzigen Betriebes ausgenutzt. Dem zähen und stillen Fleiß ihres künstlerischen Leiters, dem ganz bestimmte Ziele vor Augen stehen, wird es sicherlich gelingen, den großen Apparat, zu dessen Führung er berufen ist, nach und nach ohne Gewalt-samkeit seinen Absichten anzupassen. Wenn ihm das Geschick die für diese große Arbeit nötige Schaffenszeit gewährt, dann wird in der ruhmreichen Geschichte der Berliner Manufaktur diese Epoche für alle Freunde des edlen Porzellans immer eine bemerkenswerte bleiben.

DR. PHIL. ERNST JAFFÉ-FRIEDENAU.



PORZELLAN-  
MANUFAKTUR  
BERLIN.

VASE MIT  
UNTERGLASUR-  
MALEREI.





MAX KLINGER—LEIPZIG.

MIT GENEHMIGUNG DES VERLAGS E. A. SEMMANN—LEIPZIG.

LINKE HÄLFTE DES WANDGEMÄLDES FÜR DIE AULA DER UNIVERSITÄT LEIPZIG: »HOMÉR«.



MAX KLINGER LEIPZIG.

RECHTE HÄLFTE DES WANDGEMÄLDES FÜR DIE AULA DER UNIVERSITÄT LEIPZIG: »ARISTOTELES UND PLATO«. NACH FERTIGSTELLUNG DER AUFNAHMEN HAT DER KÜNSTLER NOCH LEICHTE ÄNDERUNGEN IN DER ARMBEWEGUNG UND IN DER HALTUNG EINIGER FIGUREN GEMACHT.







PROFESSOR OTTO PRUTSCHER WIEN.

SILBERPERL-GLÄSER. AUSF.: BARNSPANN KLOSTERMÜHLE.

## FASSADEN-ENTWÜRFE VON ARCHITEKT WÜRZLER-KLOPSCH.

Veranlassung zu dem Wettbewerb, bei dem Professor F. Schumacher Dresden, Regierungs- und Baurat Teichmüller Dessau und Direktor Prof. F. Ostermayer Dessau Preisrichter waren, gaben die Mißstände, die sich im Bauwesen gerade in den Kleinstädten zeigten. In den vergangenen Jahren ist — nicht nur in Anhalt — durch unverständige Bauunternehmer und die geschmackliche Unsicherheit und Gleichgültigkeit von Bestellern und Ausführenden viel Unheil angerichtet worden.

Der Aufgabe des Wettbewerbs: »Die Schaffung von Gebäude-Schauseiten zu vorhandenen ortsüblichen Grundrissen, ausgehend von der alten, leider nicht mehr geübten Bauweise«, zeigte sich gerade Würzler-Klopsch in hohem Grade gewachsen, und so wurde denn auch seinen Entwürfen der 1. Preis zuteil.

In den abgebildeten Entwürfen finden wir alle guten Qualitäten der übrigen Arbeiten Würzler-Klopschs wieder: nichts Gesuchtes sondern durchaus vornehme Schlichtheit in der Formgebung, eine organische und ver-

nünftige Durchbildung, die durch schöne Proportionen ästhetisch vollauf befriedigt. Die Aneinanderreihung der Häuser ergibt einen gefälligen Rhythmus, der durch starke durchgehende Horizontalen die nötige Ruhe erhält. Bemerkenswert ist dabei, daß die verschiedenartigen Fassadenausbildungen sich über gleichartigem Grundriß erheben. Dieser Umstand ist für das Unternehmertum besonders wichtig; eine Monotonie des Straßenbildes wird dabei zugleich glücklich vermieden.

Es steht zu hoffen, daß das Ergebnis dieses Wettbewerbs in wirtschaftlicher und ästhetischer Hinsicht für das Anhaltische Bauwesen von einschneidender Bedeutung wird. Die preisgekrönten Entwürfe werden vervielfältigt und den Baubehörden, Magistraten und Bauunternehmern vorgelegt. Wie sich überall zurzeit eine Bereitwilligkeit in der Anerkennung positiver Werte zeigt, so werden auch gewiß die Behörden Anhalts nicht zurückstehen, sondern das Ihrige zur Hebung der heimischen Bauweise tun.

DIE SCHRIFTFÜHRUNG.

PREISGEKRÖNTE ENTWÜRFE AUS DEM  
GEBÄUDE-SCHAUSEITEN-WETTBEWERB FÜR DIE KLEINSTÄDTE  
DES HERZOGTUMS ANHALT.

*Balleinstadt. Antrag für die sog. Landenscheune  
am Markt.*



*Balleinstadt. Antragsentwurf für die  
am Markt.*

*Beck*



ARCHITEKT D. W. B. PAUL WÜRZLER-KLOPSCH—LEIPZIG. FASSADEN-ENTWÜRFE MIT DEM I. PREIS BEDACHT.

PREISGEKRÖNTE ENTWÜRFE AUS DEM  
 GEBÄUDE-SCHAUSEITEN-WETTBEWERB FÜR DIE KLEINSTADT  
 DES HERZOGTUMS ANHALT.

*Kärzger's Anweisung aus Eisenach  
 - Harz*

*o. J. Müller*



*Kärzger's Anweisung aus Eisenach  
 - Harz*

*o. J. Müller*



*Kärzger's Anweisung aus Eisenach  
 - Harz*

*o. J. Müller*



*Kärzger's Anweisung aus Eisenach  
 - Harz*

*o. J. Müller*



Ein Teil der  
 mit dem ersten  
 Preis bedachten  
 Entwürfe von

Architekt D. W. B.  
 Paul Würzler-  
 Klopsch in  
 Leipzig.

MAX KLINGERS  
WAND-GEMÄLDE FÜR DIE AULA DER UNIVERSITÄT LEIPZIG.

Die 500jährige Jubelfeier der Universität Leipzig hat auch ein künstlerisches Ereignis zur Folge, die Vollendung von Klingers großem, im Auftrage der sächsischen Regierung ausgeführten Wandbild für die Aula, einem Riesengemälde von 20 m Länge und 6<sup>1</sup>/<sub>4</sub> m Höhe, das, auf Leinwand gemalt, in einer Höhe von 4<sup>1</sup>/<sub>2</sub> m über dem Fußboden, von korinthischen Pilastern flankiert, in die Wand eingefügt ist. In der Symbolik eines griechischen Kulturbildes verherrlicht es in drei Gruppen, »dem geistigen Anschluß des Bildes an die Bestimmung und Bedeutung des Raumes entsprechend«, Dichtung und Literatur (Homer den andächtig lauschenden Griechen seine Gesänge vortragend), die Wissenschaft (die beiden ersten mit einander verhandelnden Männergestalten, Aristoteles und Platon, die Repräsentanten der Natur- und Geisteswissenschaften) und der Kunst (die schöne Gruppe auf dem Wiesenplan, die ein Künstler zu zeichnen sich bemüht. Erhobenen Hauptes sitzt der blinde Sänger auf einem Felsen, die Arme in scherischer Erregtheit ausgestreckt gegen die über alle mächtige Göttin der Liebe, deren Gegenwart er erschauernd ahnt, die Göttin, die durch den Schiedsspruch des Paris jenen Krieg veranlaßte, der den Sänger zu seinen Liedern von den Heldentaten vor Ilion begeisterte. Eine Triangel schlagendes und ein träumendes Mädchen vollenden diese Gruppe, die nach der Tiefe die wundervolle Halbinsel Syra zu einer machtvollen Komposition abschließt. Am rechten Bildrand erscheint, von seinem Freund Parmenion begleitet, in Helm und Panzer, hastigen Schritts Alexander, der Schüler des Aristoteles, dessen feuriges Begehren es war, dem berühmtesten Helden der Ilias nachzueifern. Ein Mädchen reicht ihm den Lorbeer, mit dem er den geliebten Lehrer krönen soll. Eine junge Amazone, die für die Komposition der Figurenreihe ein notwendiges Bindeglied ist, macht diesen auf das Nahen des berühmten Schülers aufmerksam. Die 37 Figuren des Bildes sind in eine Landschaft hineinkomponiert, die aus verschiedenen Naturmotiven zu dieser großartigen, überaus festlich wirkenden Naturszenarie vereinigt ist, links in ihrem hellen Glanz das felsige Vorgebirge der Insel Syra, rechts der Rosengarten in rosa Glut. Klinger entnahm den Vorwurf wieder

der Antike wegen der Allgemeinverständlichkeit ihrer Symbolik, ihrer Mythologie und Gestaltenwelt und weil sie dem Nackten die größte Freiheit gewährt. Es ist der erste monumentale Auftrag, der Klinger, dessen große Figurenbilder, »Anbetungen dieser prachtvollen großschreitenden Welt«, festliche, tempelartige Räume verlangen, zu Teil geworden ist. Eine Fülle von Studien (Farbenskizzen, Akte, Köpfe, Gewandfiguren) liegen dem Bilde zu Grunde, die sich die Wiener Galerie gesichert hat. Einige Köpfe sind teils treue, teils leicht umgemodelte Porträts. Ganz rechts in der Griechengruppe sehen wir das Porträt Greiners.

Klingers Stil der Monumentalmalerei ist aus dem »Parisurteil« und dem »Christus im Olymp« bekannt. Er ist dasselbe in diesem Riesengemälde. Im Gegensatz zu der von vielen als allein seligmachend gepriesene dekorative Flächenmalerei vertieft Klinger wie Marées die Wand zu einem farbigen Raum mit freier Anordnung von bewegten Gruppen und Einzelgestalten und entfaltet in Licht und Luft die Farben in der ganzen Fülle ihrer Reflexe; er wirkt dabei immer groß, auch in der Farbe. Die grünen Bäume, das Gebirge und die stark farbigen Gewänder sind bindende Massen für die warmen goldbraunen und rosigen Fleischtöne, für die hellen, schwebenden Farben des Himmels, des silberrosig leuchtenden Wassers und des Vorgebirges. Das Bild ist kein Fresko, auch kein Temperabild in mauerkühlen abstrakten Farben wie das Hodlersche in Jena, es ist ein Ölbild, und Klinger will sich die stark differenzierten feineren Reize der Ölfarbe nicht entgehen lassen; sie wirkt mit dem ganzen Zauber ihrer Sinnlichkeit. Und von neuem bewundern wir in diesem Gemälde Klingers herrliche Landschaftskunst und seine Meisterschaft, die Figuren nicht nur durch Viertels- und Halbwendungen und Contraposte, durch ausdrucksvolle Gesten, die leidenschaftliche Homers, die lässigen, träumenden, hinweisenden der Frauengestalten, die statuarische Gelassenheit, den herrlichen Dreiecksaufbau der rechten Gruppe, sondern mehr noch durch die farbige Modellierung aus der Fläche in den freien Luftraum zu heben und die »prachtvolle großschreitende Welt« mit »vollständiger Klarheit und Tiefe wiederzugeben«.

PAUL KÜHN.





MANZANA - PISSARO - PARIS.  
»HL. JUNGFRAU MIT DEM KINDE«.



PIERRE PUVIS DE CHAVANNES.

Gemälde: Enthauptung Johannes des Täufers\*.

## AUSSTELLUNG FÜR CHRISTLICHE KUNST

DÜSSELDORF · MAI BIS OKTOBER 1909.

Einst lebte die Kunst von den Aufträgen der Kirche. Ja, genauer zugesehen waren damals die Kirche und der von ihr verwaltete Kult der Nährboden alles künstlerischen Empfindens, der Maßstab aller künstlerischen Produktion. Die Kunst war eine Art des Gottesdienstes; durch Jahrhunderte glaubte sie allein die Themen der beiden Testamente und der Heiligengeschichte ihrer würdig. Doch waren diese Perioden der intimsten Alliance zwischen einer Schönheit, die trotz alles heiligen Strebens doch immer irdisch bleiben mußte, und einer transzendentalen Geistigkeit, der aller farbige Glanz doch nur ein Neigen vor der himmlischen Herrlichkeit sein konnte, keineswegs im üblen Sinne konservativ oder gar ohne formale Entwicklung. Auf die byzantinische Basilika folgt der romanische Dom und die gotische Kathedrale, ein heftiger und einschneidender

Wechsel der Stile; aber an dem guten Verhältnis zwischen Kirche und Kunst ändert sich nichts. Die Kirche erläßt keine Episteln gegen die moderne Kunst. Einmal aber war auch die Gotik modern. Die Kirche folgte allen Bewegungen der architektonischen, der malerischen und der plastischen Form; sie hemmte nie, weil eine Wandlung, das Schwinden des Rundbogens, das Aufkommen des Spitzbogens, die Überwindung der Leblosgigkeit durch Giotto, womöglich allein aus profanen Gelüsten und menschlichem Fortschrittstrieb geschehe. Die Kirche machte alles mit. Das konnte sie, ohne fürchten zu müssen, einer Erdengewalt untertan zu werden; denn, alles was die Wissenschaft, die Literatur und die Kunst hervorbrachten, waren letzten Sinnes Reflexe des religiösen Lebens. Die Kirche war die Kultur. In dem Augenblick, da die



MAURICE DENIS - ST. GERMAIN-EN-LAYE.

Gemälde: »Verehrung des Jesus-Kindes«.

Einheit dieser Zusammenhänge verloren geht, da sich neben der Kirche und gegen sie kulturelle Faktoren zu regen beginnen, gibt es Konflikte, spaltet sich die Kunst in einen sakralen und einen irdischen, einen kultischen und einen mystischen Zweig.

Zu den herrlichsten Zeiten der Künste war die Kirche der Kunst aufs engste verbunden. Das Autodafé der Eitelkeiten, das Kunstwerke zu Asche brannte, richtete sich gegen Rom und wurde vom Papst gerächt; die Bilderstürmer wollten die Kirche treffen. Zum Triumph über den Sieg der allmächtigen Mutter wurden die Kirchen der Gegenreformation mit rauschendem Prunk erfüllt. Der Jesuitenbarock, eine Kunst des Fleisches, ein Jauchzen der Sinne, ist nur als ein Echo der wieder die Welt verwaltenden Kirche zu verstehen. Correggio, Tiepolo und Rubens stehen auf den Altären und strahlen von den Wänden, den Glanz der Messe, das jubelnde Konzert der priesterlichen Ornate in hellen Fanfaren aufflammen zu lassen. Die Kunst ist der Kirche eine Waffe; durch die Kunst offenbart die Kirche ihren ungeheuren Reichtum, ihre unerschöpfliche Lebensmacht; die Kunst hilft den Päpsten, mit den Fürsten der Erde zu wetteifern.

Wie kommt es, daß heute, daß schon seit beklagenswert langen Jahrzehnten zwischen Kunst und Kirche sich eine Kluft aufgetan hat? Wie kommt es, daß die Kirche in der Kunst eine ihr zumeist feindliche Kulturmacht erblickt; daß die Kunst es als eingeschränkt und minderwertig empfindet, der Kirche zu dienen? Das Eine ist offenbar: die Kirche ist nicht mehr wie einst die Kultur an sich; es gesellten sich ihr weltliche Größen, deren Einfluß, deren bestimmende Wirkung oft absolute Geltung gewonnen haben. Diesen jungen, aufgehenden Sonnen hat die Kunst ihre volle Leidenschaft geöffnet; sie wurde irdisch, sie wurde der Natur und dem Menschen ein bedingungsloser Vasall; sie verzichtete darauf, die Jungfrau Maria zu ehren, sie begnügte sich mit dem Weibe. Und sie gewann damit auf neuem Boden eine neue Blüte. Es läßt sich also verstehen, daß die Kirche, die aller nicht direkt von ihr abstammenden Kultur skeptisch gegenüberstehen mußte, auch gegen die Kunst dieser pietätlosen Lebenskreise mißtrauisch wurde. Und so kam dann die große Ebbe; die Kirche begann, was sie früher nie getan, die Wandlungen der Kunst als Modernismus und Rebellion zu empfinden. Die Kunst ward ge-





MAURICE DENIS—  
ST. GERMAIN-EN-LAYE.  
GEMÄLDE: »MADONNA«.



MME. JEANNE SIMON - PARIS.

Gemälde: »Im Hause zu Nazareth«.

nötigt, wenn sie von der Kirche Aufträge empfangen wollte, sich zu verleugnen, sie mußte in ein fremdes und abgebrauchtes Gewand schlüpfen. Das Romanische, das Gotische, das einst modern war und freudig empfangen wurde, mußte jetzt herhalten, alles Moderne zu verjagen, galt jetzt als Gesetz und geweihte Norm. Da trennten sich die Künstler, die einst durch die Kirche ihr Leben bekamen, von einem Regiment, das ihnen jede sprudelnde Quelle verstopfte. So kam es zu einem zehnfach schlimmeren Autodafé und Bilderstürmen. So wurden die unbegabtesten, die charakterlosesten Architekten zu Kirchenbauern; die typischen Kitschmaler arbeiteten am Schmuck des Heiligtums; es gab nur noch Kopien und seichte Nachgüsse.

Wenn nun die Kirche unter dem Druck der weltlichen Kultur zu der Erkenntnis reifte, daß sie wieder Fühlung nehmen müsse mit der buntesten und reichsten Macht der Erde, so bedürfte es eines Wunders, wenn sofort wieder die einstige, glückliche Innigkeit, die fruchtbare Einheit wiederkäme. Das verlorne Terrain will in zähem Kampf zurückerobert sein. Die Kunst kam zur Herrlichkeit; einst lebte sie vom Odem der Kirche, heute muß die Kirche sich von ihr segnen lassen. Ob es wieder voran gehen wird, ob wieder eine neue, moderne und doch nur als natürlich empfundene kirchliche Kunst kommen kann, das ist abzuwarten; das wird bestimmt durch die Lebenspotenz der Kirche innerhalb der gegenwärtigen Welt. Darum, wenn unternommen wird, in



LOVIS CORINTH-BERLIN.  
ÖL-GEMÄLDE: »KREUZIGUNG«.  
BES.: PROT. KIRCHE IN BAD TÖLZ.



ADOLF HÖLZEL—STUTTART.

Gemälde: »Eine Mutter«.

einer Ausstellung das zu sammeln, was für die kirchliche Kunst der Zeit maßgebend ist, so kann es sich nur um einen Versuch handeln, um eine pädagogische Maßnahme, aufzuwecken und anzureizen. So will die »Düsseldorfer Ausstellung« verstanden sein. Sie zieht ihre Kreise aber noch weiter; sie will nicht nur der Kirche dienen, sie will das christliche Element innerhalb der Kunst, auch der nicht speziell kultischen, aufzeigen. Sie will etwas, was ihr noch besser gelungen wäre, wenn sie

statt nur nach christlicher nach religiöser Kunst überhaupt ausgeschaut hätte.

\* \* \*

Ein schwacher Nachhall großer Vergangenheit waren die Nazarener. Mit femininer Sentimentalität wollten sie die starken Taten einer in Gesundheit strotzenden Zeit noch einmal geschehen lassen. Sie brachten es aber nicht weiter als bis zu einer zarten lyrischen Andichtung. Aus ihren Händen schien ein melancholisches Schattenspiel zu gleiten; alle

ihre Werke sind müde und schwach wie arme, verwundete Vögel. Auf diesem Wege konnte die christliche Kunst kein Neuland gewinnen. Das ist der unverkennbare Eindruck, der uns in Düsseldorf wird. Diese retrospektive Abteilung ist mit guter Sorgfalt zusammengetragen worden; von den besten der scraphischen Brüder sehen wir charakteristische Proben; am geschlossensten wird uns Joseph Führich gezeigt. Er war das Haupt der österreichischen Nazarener; er wäre ohne Raffael und Dürer nicht denkbar. Seine Seele war aus feinem Stoff, seine Hand schwächlich und hingebend. Er hat Adel, wie ihn die letzten eines Geschlechtes zu Grabe tragen. Aber nimmermehr kann Führich einen neuen Anfang bedeuten. Die Nazarener gingen hin und ließen kaum Spuren: es ist zu fürchten, daß es der Beurerer Kunstschule ähnlich gehen wird. Unter dem Pater Desiderius haben sich da

einige kunstfreudige Benediktiner zusammengetan, um bei der Neugeburt der religiösen Klassik redlich zu helfen. Es gelingen ihnen auch manche milden und lieben Dinge; im Grunde bleibt es aber doch ein frommes Dilettieren. Was herauskommt, ist ein etwas dünnblütiges Schema aus Byzanz, Quattrocento und seltsamerweise einigen Gran Agypten. Immerhin, die Beurerer machen brauchbare Dinge, die jedenfalls unendlich viel besser sind als der notorische Schund, mit dem heute so mancher Sakralbau verunziert wird. Schon um ihres schönen Eifers willen könnten sie vorbildlich werden.

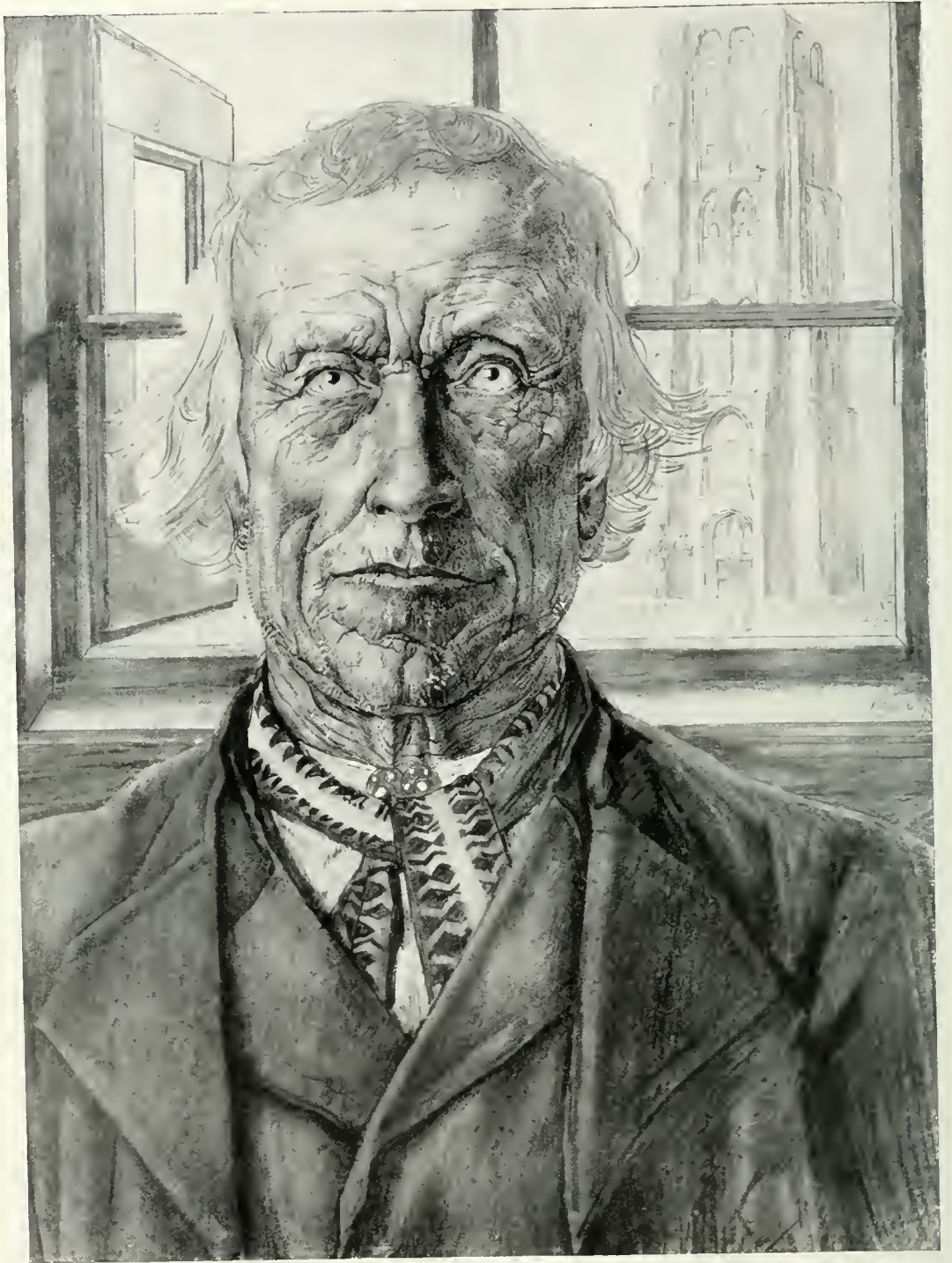
\* \* \*

Es ist zum Erschrecken, was für minderwertige Bilder oft über den Altären und an den Wänden der Kirche hängen. Empfindsame Augen können sie nicht beschauen; gleich der schlechten Musik und dem oft,



ADOLF HÖLZEL STUTTGART.

Gemälde: »Anbetung«.



JAN TOOROP-NYMWEGEN.  
ZEICHNUNG: »GOTTVERTRAUEN«.  
BES.: E. FLERSHEIM-FRANKFURT-M.



JAN TOOROP — NYMWEGEN.  
ZEICHN.: »VERMÄHLUNG MARIENS«.  
BES.: REMI DE BLOCK AMSTERDAM.



JAN TOOROP NYMWEGEN.

Zeichnung: »Die drei Bräute und der christl. Gedanke«.

ach so schlechten Deutsch der Predigt ver-  
scheuchen die üblen Malereien die schweigsame  
Stimmung der Andacht. Der Widerspruch regt  
sich. Warum haben vom frühesten Anfang  
bis zum Ausklang des Rokoko nur die Besten  
der Kunst das Heiligtum schmücken dürfen;  
warum kann heute jeder stereotype Bilder-  
macher seine versüßten, konventionellen und  
abgeblaßten Dutzendstücke dort aufhängen.  
Das kann und das muß wieder einmal anders  
werden; dazu will die «Düsseldorfer Aus-  
stellung» helfen! Freilich, ihre Arbeit wäre  
gründlicher gewesen, wenn sie radikal alles Un-  
zulängliche und Geschmacklose ausgeschlossen  
hätte. So aber hängen da eine beträchtliche  
Zahl undiskutabler Produkte. Dazu gehören  
alle absichtlich süßen Madonnen, alle hysterisch  
gesteigerten und dramatisch frisierten Leiden-  
sbilder, alle unter moderne Beleuchtung ge-  
setzten Panoptikumseffekte. Bei dieser üblen  
Blütenlese zeigt sich, wie bedenklich die heu-  
tige Art des Bilderfabrizierens ist; bei den

meisten weiß man nicht, wozu sie eigentlich  
gefertigt wurden, für welchen Ort sie bestimmt  
sind. Das ist ein ungeheurer Vorteil, den  
die alten Künstler hatten, daß sie immer klar  
umschriebene Aufgaben zu lösen bekamen.  
Einen Altar aufzurichten, eine Hauskapelle zu  
zieren, eine Grabstatt zu weihen. In den  
klassischen Zeiten hatte die großformatige Ma-  
lerei eine dekorative Tendenz; bei allzu vielen  
unserer heutigen Engrospinselien fehlt hiervon  
auch die letzte Spur. Alles scheint nur für  
das Museum gedacht und zugeschnitten. Da-  
mit ist aber von vornherein das Bild, das  
ein Faktor des Kultes, eine Form der Ver-  
ehrung sein soll, zum Schaustück degradiert.  
Soweit die religiöse Malerei sich mit biblischen  
und legendarischen Themen befaßt, muß sie  
unbedingt für einen dem Alltag entzogenen,  
der Einkehr vorbehaltenen Ort bestimmt sein.  
Es ist unschicklich, ein Bild der Kreuzigung  
in einen profanen Salon zu hängen. Die  
Frage: wo könnte dies Bild seinen Platz finden,





FERNAND KHNOPFF BRÜSSEL.

Getönte Zeichnung: »Requiem«.

ist vielleicht das sicherste Kriterium, um die affektierte von der guten, religiösen Malerei zu trennen. Betrachten wir daraufhin die Düsseldorfer Ausstellung, so treffen wir nur wenige, die deutlich für den Altar und die große Kirchenwand arbeiten. Dazu gehören vor allem Gebhardt und Steinhausen, aber auch Lovis Corinth und Böcklin. Steinhausen läßt eine milde, sommerliche Lyrik in weichen sich allseitig ausbreitenden Kreisen strömen. Sein Christus ist ein gütiger Gärtner, dem die Flur in hellen Tönen jubiliert. Es sind blasse und stille Bilder, die einer Wand

wohl tiefe Ruhe geben können. Ganz anderes erstrebt Corinth; er will das Drama enthüllen, die ungeheuren Geschehnisse der Erlösung mit motorischem Pathos aufrollen. Er erinnert an Grünwald. Die Kreuzigung, die in der Kirche zu Tölz hängt, ist ein vorzügliches Altarbild, stark in der Wirkung und von einem schönen, warmen, silbrig durchstrahlten Ton. Auch vor Uhde hat man häufig das Gefühl, daß sein Bild nur im kirchlichen Raum zur vollen Entfaltung kommen kann; zuweilen aber spürt man, wie es nach dem Krankenzimmer, dem Hospital, dem fest-



JOAKIM SKOVGAARD KOPENHAGEN. «DAS GROSSE ABENDMAHL». FRESKO IM DOM ZU VIBORG.



JOAKIM SKOVGAARD - KOPENHAGEN. KAIN UND ABEL. FRESKO IM DOM ZU VIBORG.



PAUL RÖSSLER-DRESDEN.  
WANDMALEREI IN DER KIRCHE  
ZU WEIGSDORF IN SACHSEN. ::



PAUL RÖSSLER-DRESDEN.  
WANDMALEKEI IN DER KIRCHE  
ZU WEIGSDORF IN SACHSEN. ::



KARL STRATHMANN MÜNCHEN.

Ölgemälde: »Maria«.

lichen Raum einer Schule, dem Arbeitszimmer eines ernstesten Menschen verlangt. Das rein Menschliche der Religion kommt bei Uhde am stärksten zum Ausdruck. Auch das Son-nige; aus seinen Gestalten quillt und blüht eine lichte Glückseligkeit, eine zarte, schwin-gende Musik. Wenn die Kirche sicheren Weges wieder reine Kunst in ihre Häuser tragen will, so muß sie sich dieser viel Meister und derer, die ihnen nachstreben, erzhaft bedienen. — Ein wenig unklarer ist es, was mit den Bildern von Adolf Hölzel ge-schehen soll; für die protestantische Kirche scheinen sie mir jedenfalls nicht beson- ders geeignet, eher dürfte die leicht byzantinisch par-fümierte Mystik dem katholischen Empfinden entsprechen. Die Bilder sind aber gut und haben einen satten, goldigen Ton; wenn auch das geometrische Prinzip der Komposition ein wenig leicht aufzuspüren ist. — Wiederrum klar ist die Bestimmung der Gruppe Strathmann, Khnopff und Toorop. Sie gehören sicher-lich in kein Kultgebäude; sie wollen mit ge-ringem Abstand, ein wenig skeptisch, mehr analytisch als hingebend betrachtet sein. Sie sind nicht für die Gemeinde, sie sind für den

Einzelnen, für den ästhetisch Genießenden be-stimmt. Strathmann ist der harmlosere; das Gerank mit dem er seine Maria (zuweilen auch eine Kleopatra) überschüttet, ist mehr ein bizarres Spiel als eine symbolische Absicht. Strathmann freut sich an der Phantastik der wirbelnden Schneeflocken. Er läßt Ornamente und Edelsteine auf seine Bilder regnen. Es bleibt aber alles kompakt und irdisch. Bei Khnopff hingegen gibt es destillierten Weih-rauch. Es sind dies Versuche, moderne Mystik aus Maeterlincks Geist zu Visionen zu ver-dichten. Ob dabei viel herauskommen kann, scheint problematisch, und dies um so mehr, als die esoterischen Priester romanischen Ge-blütes sind. Um einige Grade gesunder ist Toorop; er ist es nicht immer; dann nicht, wenn er apokalyptische Träume in fließendes Linament umsetzt; er ist es, wenn er ein Antlitz mit großen eindringenden Augen an-schaut, wenn er in den Furchen der Epider-mis die Not und den Glauben einer Seele ein-geschrieben sieht.

\* \* \*

Auch mit der eigentlichen Wandmalerei sind wir arg ins Hintertreffen gekommen. Zur Zeit



GEORG MINNE—LAETHEM.  
HOLZSCHNITT: »TAUFE CHRISTI«.







JOSEF GOLLER DRESDEN.

GLASMALEREI.



JOS. HUBER-FELDKIRCH—MÜNCHEN.

GLASMALEREI.



J. L. M. LAUWERIKS DÜSSELDORF.

Raum der Ausstellung für christliche Kunst Düsseldorf.

steht es, ehrlich zugesehen, so, daß die weit-  
aus meisten Kirchen von Unternehmern, von  
Malermeistern dekoriert werden. Daß dabei  
die figürliche Malerei auf ein Minimum redu-  
ziert werden muß, daß sie zumeist durch ein  
hineingehängtes Leinwandbild ersetzt wird, ist  
selbstverständlich. In der Wandmalerei ent-  
hüllt sich am bittersten der ungeheure Tief-  
stand der modernen kirchlichen Kunst; wenn  
dieser erhabene Begriff überhaupt auf das Ge-  
menge kopierter und mißverständner Einzel-  
formen einstiger Klassik anzuwenden ist. Neben  
diesem absoluten Vakuum haben wir nun aller-  
dings einige kirchliche Wandmaler von erträg-  
licher Qualität, aber konventioneller Tendenz  
aufzuweisen. Das sind Leute wie Hermann  
Schaper und Ernst Pfannschmidt, ganz  
respektable Figurenmacher und geschickte  
Kompositeure, die zuweilen ein gewisses epi-  
sches Leben, eine gewinnende, dekorative Wir-  
kung zu leisten vermögen. Besonders dann,  
wenn ihre Entwürfe in Mosaik oder mit teil-  
weiser Unterstützung von Steininkrustation und  
Stuckauflage ausgeführt werden. Aber selbst

die reichsten und prachtvollsten dieser gleich-  
zeitig byzantinisch und romanisch infizierten  
Dekorationen sind letzten Sinnes doch kalt  
und unserer Seele fremd. Sind, was ihren  
Kunstwert arg mindert, auch ausgeführt nur  
Kartons. Wir haben die Tradition einer groß-  
zügigen, die Wand beherrschenden Fresko-  
malerei verloren; wir haben uns auch von dem  
zeitlich nächsten Klassiker des Fresko nicht  
befruchten lassen: von Puvis de Chavannes  
spürt man bei uns wenig. Wie unendlich viel  
wir aber von ihm hätten lernen können, er  
uns noch heute zu geben vermag, das zeigt  
auf der Düsseldorfer Ausstellung ein kleines  
Leinwandbild aus Puvis frühester Zeit, »Die  
Enthauptung des Täuflers«. Noch kam der  
monumentale Organisator der Linie nicht zur  
Entfaltung; schon aber spüren wir, besonders  
in dem Rücken des Henkers, das edle Pathos  
und die schwingende Gewalt des Rhythmus.  
Die Grundelemente jeder, das Räumliche be-  
siegenden Wandmalerei. Zu welcher Höhe  
Puvis wurzelfeste Monumentalität wachsen  
ließ, wissen wir; die Düsseldorfer Ausstellung



JAN THORN-PRIKKER—CREFELD.

KARTON: „EVAS ERSCHAFFUNG“.



JAN THORN-PRIKKER—CREFELD.

FÄRPIGER  
KARTON:  
„APOSTEL“.



PROFESSOR MAX LÄUGER KARLSRUHE.

Keramik: »Maria mit dem Kinde«.

zeigt einen Reflex jener Herrlichkeit: die Leinwände von Maurice Denis. Diese Bilder haben eine überzeugende Gliederung und jenen milden, farbigen Schein, der sie leicht als wehenden Traum empfinden läßt. Sie verlangen nach der Wand. Wenn sie auch kaum Kraft genug haben dürften, das Schiff einer Kirche zu durchdringen, so würden sie gewiß eine weiche und fromme Atmosphäre in einen Schulraum oder in eine Haus-Kapelle tragen können. — Eine freie und starke Wandmalerei scheint im nordischen Europa neu geboren zu werden. Gewiß nicht

unbefruchtet durch die alten, noch von Wikingtrotz und Nornenmystik geweihten Fresken der frühmittelalterlichen Dome. Die Ausstellung kann uns hier nur durch Photographien eine ungefähre Vorstellung vermitteln. Wir bekommen die Fresken zu sehen, die Skovgaard für Viborg malte. Dieser Skovgaard, ein Däne, vermag das Entscheidende der biblischen Themen lapidar hinzuschreiben. Er ist deutlich und eindringlich, er greift an die Herzen und den Willen der Gemeinde. Er gestaltet die Vorstellungen der kindlich Gläubigen, der Patriarchen und frommen Helden;



AUGUST HUDLER.  
BRONZE: »ECCE HOMO .



GEORG GRASEGGER-CÖLN. BRONZE: »ST. GEORG..



PROF. KOLOMAN MOSER—WIEN.

Kartons für Kunstverglasungen.

Metall-Sarkophag; Theodor Veil und Erhard Herms München.

mit einem möglichst geringen Aufwand von Naturalismen, alle Hintergründe, alle Kulissen auf eine typische Formel reduzierend, läßt er die Figuren mächtig wachsen. Er will den Inhalt ausschöpfen, ihn als Extrakt verdichtet, für jedermann überzeugend auf die Mauer projizieren; um das monumentale Stenogramm noch stärker zu konzentrieren, um daraus einen wohl emporragenden, aber doch motorischen Organismus zu gestalten, nützt er das Pathos des alttestamentarischen Parallelismus. Er stellt die Ährenbündel in Reihen neben einander; er reiht das Rindvieh hinter einander, wie es die Ägypter in ihren unsterblichen Reliefs taten. Es scheint nicht ausgeschlossen, daß der Holländer Thorn-Prikker in Krefeld sich von Skovgaard befruchten ließ. In jedem Falle ist dieses prinzipiell dekorative Talent bereits epigonär. Gegen den Dänen wirkt dieser Holländer kultiviert, ja feminin, beinahe zerbrechlich. Er gibt weniger das heilige Epos, als eine ornamentale Sonate in Moll. Seine Linien fließen weich, man möchte sagen tonig. Die

Glieder sind in den Gelenken gelöst, sind zu lyrischen Wellen gewandelt. Leider findet Thorn-Prikker kein Verhältnis zur Farbe; nur ganz diskret frottiert er hier und da ein leises Grün oder Rot in seine Monochromie, zuweilen verwendet er auch Gold. Das gibt eine blasse, ein wenig angekränkelte, aber doch sehr delikate Stimmung.

Ohne Optimismus darf man sagen, daß die Kirche heute auch für monumentale Wandmalereien die richtigen Kräfte finden könnte. Sie muß es nur erst wieder lernen, dem Künstler zu vertrauen, auch wenn er ungewohnte Bahnen geht. Daß es dann mit großer Wahrscheinlichkeit schöne Erfolge geben wird, beweist ein Wettbewerb, der für die Ausschmückung einer bei Düsseldorf zu erbauenden Kirche ergangen war. Die Resultate hängen auf der Ausstellung. Den ersten Preis bekam Kolo Moser; man bedenke wohl, der bis in die Fingerspitzen ästhetisierte Wiener, der von Ostasien Blütenstaub heimtrug. Seine Entwürfe sind in der Tat ausgezeichnet. Ein Fest in Blau und Gold. Das dekorative Ge-



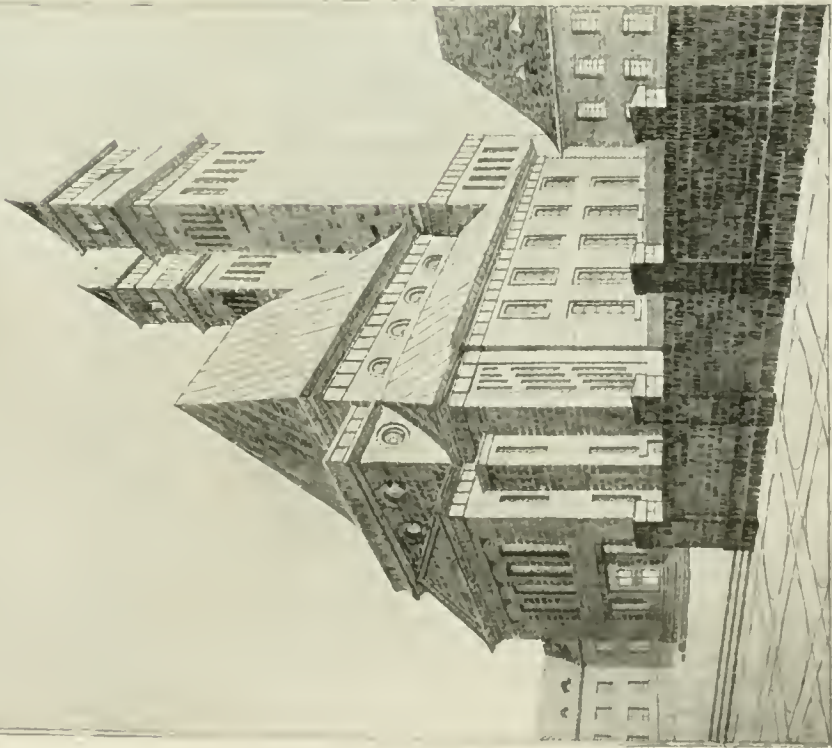
ARCHITECT  
THEODOR VEIL-  
MÜNCHEN.



KAPFLE DER  
KATHOLISCH-  
APOSTOLISCHEN  
GEMEINDE IN  
ULM A. D.

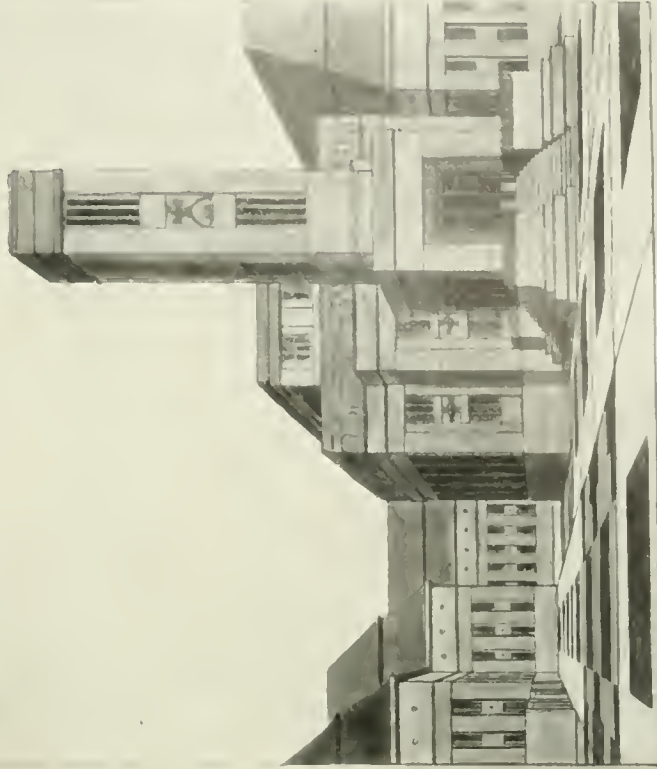


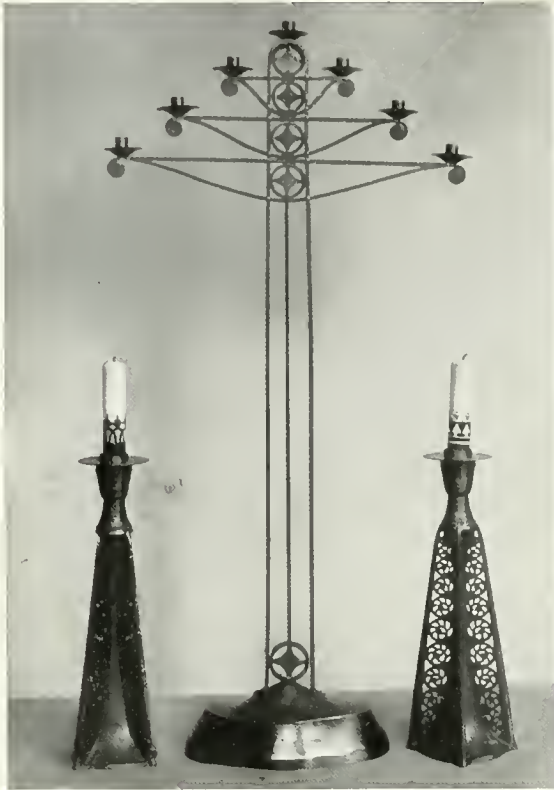
EVANGELISCHE KIRCHE ENTWURF  
MAX BENIRSCHKE DUSSELDORF 1908



MAX BENIRSCHKE - DÜSSELDORF. ENTWÜRFE ZU 2 EVANGELISCHEN KIRCHEN.

EVANGELISCHE KIRCHE MIT FREISTEH GLOCKENTURM  
ENTW. MAX BENIRSCHKE DUSSELDORF 1902





J. JEGGLE—MÜNSTER:  
SIEBENARM. LEUCHTER.  
MILDE & CO.—DRESDEN:  
ALTAR-LEUCHTER.

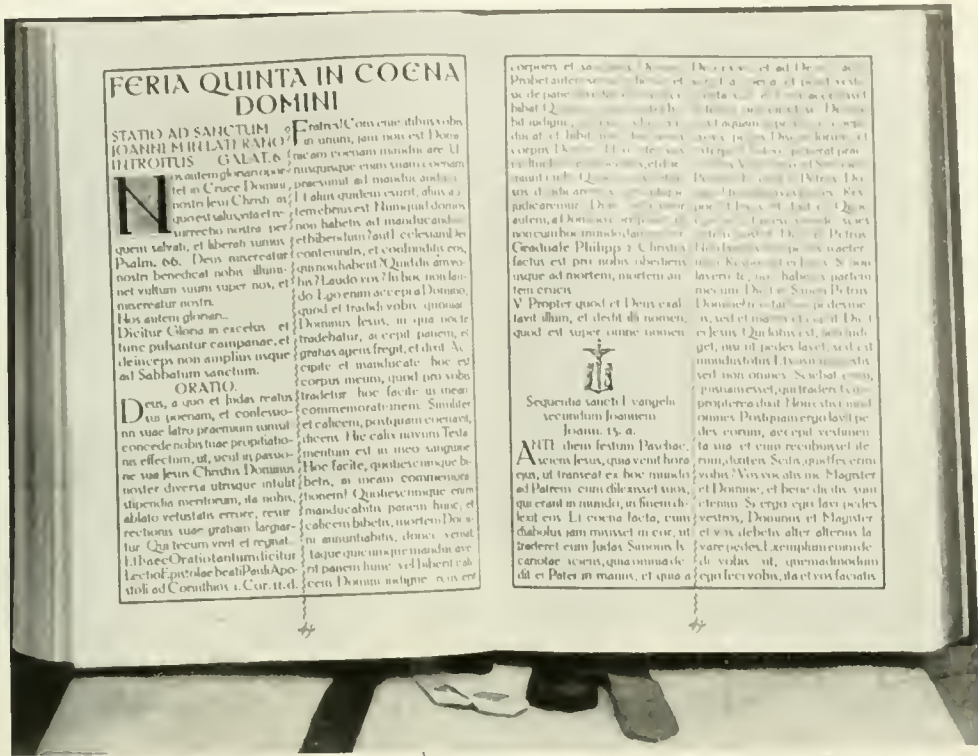


KONRAD GSCHWEND-  
HANNOVER:  
LEUCHTER IN  
SCHMIEDE-EISEN.



BERNHARD  
WENIG  
MÜNCHEN.

VORTRAGS-KREUZ  
UND LATIERNE  
IN MESSING.



SCHRIFTGIESSEREI GEBR. KLINGSPOR OFFENBACH.

MISSALE IN BEHRENS-ANTIQUA GEDRUCKT.

setz wurde gewahrt, die Wand wie ein Teppich behandelt, die architektonische Gliederung bewußt unterstützt, der Rhythmus jeder einzelnen Stimme des Konzertes aufs feinste abgetönt, jedes Detail einem Gesamtwillen unterstellt. Dabei hat Kolo Moser sich seine Aufgabe nicht leicht gemacht, er mußte eine bedeutende Zahl figürlicher Darstellungen seinem ornamentalen Bukett eingliedern. Ob dieser prächtige Entwurf ausgeführt wird, scheint freilich zweifelhaft; wer weiß, ob die Gemeinde



BERNHARD WENIG—MÜNCHEN. ALTAR-KELCH IN VERGOLDETEM SILBER.

so viel schönen Mut hat, die Konvention zu opfern und eine Persönlichkeit regieren zu lassen. Wenn dann nur wenigstens nicht der zweite, vielmehr der dritte Preis Wirklichkeit würde. Die Arbeit von Seuffert hat viele offenbare Vorzüge, auch eine deutliche, wenn auch nicht übermäßig starke Individualität. — Unter dem Aberglauben, daß allein das Romanische und das Gotische die für den Kirchenbau würdigen Stile seien, haben wir mehrere Jahrzehnte gelitten. Besonders die Gotik und die törichte An-



KELCH NACH ENTWURF V. PROF. WILH. KREIS. TAUFBECKEN UND KELCH NACH ENTWURF V. PROF. K. GROSS.  
Ausgeführt von Julius Theodor Heinze—Dresden.

nahme, daß gotisch soviel wie deutsch, soviel wie heilige Anbetung sei, wirkte zerrüttend auf jeden gesunden Trieb, nun einmal aus eigenem Empfinden und Können dem höchsten geistigen Sein das Haus zu errichten. Langsam, ach so langsam, viel bekämpft und darum unsicher und mit mancherlei Zugeständnissen kam ein neues Wollen. Für die Reformation des modernen Kirchenbaues werden die Dresdner Architekten stets eine ehrenvolle Bedeutung behalten. Seit der Neuausstattung der Kreuzkirche durch Schilling und Gräbener, seit den Landkirchen dieser Firma, die ängstliche Gemüter »Sommerwohnungen des lieben Gottes« nannten, datiert die moderne, aufsteigende Linie der kirchlichen Architektur. Es wären noch Lössow und Kühne, terner Kreis und der nach Hamburg berufene Schumacher, daneben die Architektur-Bildhauer Hottenroth und Groß, der dekorative Maler Rößler zu nennen. Die Tendenz dieser neudresdner Schule war ein geklärter, in sentimentale Kurven aufgelöster Barock; der Stein wurde erweicht und stark plastisch behandelt. Man liebte es, die Ecken zu runden, die Supraporten in Voluten ausklingen zu lassen und durch eine geschwungene Kartusche zu brechen; besonders die Türme bekamen eine spezifisch plastische, eine modellierte, eine geknetete Form. Ein zweiter Kreis von Kirchenbauern

der neuen Zeit steht um Peter Behrens. Der Geistesart dieses ästhetischen Mathematikers entspricht der strenge, feierliche Sakralbau. Behrens denkt kantisch und liebt Wagner. (Er liebt ihn, auch wenn er ihn hassen sollte.) Behrens strebt danach, die moderne Welt der Technik und der Maschine auf eine reine, dem Hellenismus verwandte Formel zu bringen. Er ist ein Logiker und ein Dogmatiker zugleich. So haben alle seine Bauwerke eine deutliche Tendenz zum griechischen Tempel; so verraten sie alle den strengen Schematiker, der mehr auf dem Papier konstruiert als mit Steinen baut. Das Krematorium zu Hagen ist das typische Beispiel. Es läßt sich gewiß mancherlei gegen diese, von Einseitigkeit nicht freie, mehr literarische als architektonisch empfundene Bauweise sagen; aber, mit den relativen Schwächen einer tastenden Zeit behaftet, offenbart sie doch ein starkes und impulsives Gefühl, ja eine Leidenschaft für das Protestantische, für das Rhythmische der Religion. Gewiß, es ist ein Wagnis, von Peter Behrens eine Kirche bauen zu lassen, aber immerhin ein Wagnis, das dem Auftraggeber Ehre machen würde, ihm einen Platz in der Entwicklung der Geschichte des modernen Kirchenbaues sichern dürfte.

Wem Behrens' kühles Pathos allzu wenig die väterliche Güte Gottes zum Ausdruck



H. EHMSSEN DÜSSELDORF.



HOLZSCHNITT: »HEILIGER REIGEN« UND MOSAIK-ENTWURF: »JESUS IM TEMPEL«.



MALER ADOLF  
HILDENBRAND  
PFORZHEIM.

MADONNA .  
EMAIL AUF  
SILBER.

ALLE VORSTEHENDEN WERKE SIND AUF DER AUSSTELLUNG FÜR CHRISTLICHE KUNST IN DÜSSELDORF.



GRABMAL.

EDUARD WEHNER — DÜSSELDORF.



GRABMAL.



PROFESSOR  
WILHELM  
KREIS  
DÜSSELDORF.

GRABMAL.  
IN MUSCHEL-  
KALKSTEIN  
AUSGEFÜHRT.



EDUARD WEHNER DÜSSELDORF.

GRABMAL.



EDUARD WEHNER DÜSSELDORF.

GRABMAL.



CHR. ZAULECK  
DÜSSELDORF.

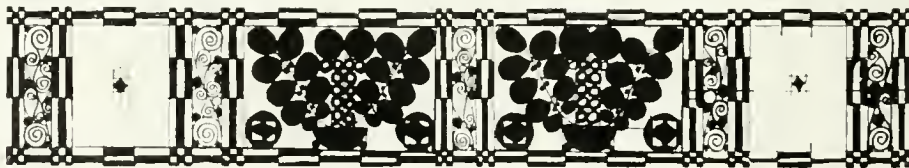
WANDGRABMAL  
IN MUSCHELKALK.

bringt, der wird gewiß das Vermißte bei Theodor Fischer finden. Dieser Süddeutsche gibt seinen Kirchen eine milde und wohlliche Schönheit, eine Umlandstimmung. Man wird stille wie des Morgens im Walde, man hört des Schäfers Sonntagslied. — Über die verschiedenen frischen Ansätze und Errungenen Siege des modernen Kirchenbaues gewährt die Düsseldorfer Ausstellung guten Bericht. Wir sehen eine reichliche Zahl von Entwürfen und Modellen. Das meiste ist freilich schon bekannt. Neu zu bemerken sind einige Behrens'jünger: Benirschke, der ein wenig stark anlehnungsbedürftig erscheint; Theodor Veil, der wesentlich freier und selbständiger arbeitet. — Neben dem Kirchenbau wurde auch die Gestaltung des Kirchhofes gepflegt, meist von den gleichen Männern. Man versuchte die Anlagen als Park und Landschaft zu organisieren (wie mit Erfolg im Münchner Waldfriedhof. D. K.), man schuf solide und charaktervolle Denkmale. Man will der protzigen Steinmetzparade und ihrer schrecklichen Kühle ein Ende bereiten; der Friedhof soll wieder ein schweigsamer Garten werden, die schlichte von verstehender Andacht umwobene Ruhestatt für Bürger, die ihre Pflicht getan. Die Ausstellung bringt den Versuch eines solchen Friedhofes; die Dimensionen gestatten nicht mehr als einen Anklang. Und doch ist die Lösung anregend genug, um von allen Kirchenvorständen und Patronatsherren eifrig studiert zu werden.

Um den neuen Kirchenbau wirklich zu einer Einheit im modernen Sinne auszugestalten, bedarf es einer Fülle von Gegenständen, die wir als Kunstgewerbe bezeichnen. Dazu gehört die architektonische Plastik, auch die freie Plastik, sofern sie mehr einen dekorierenden als selbstständigen Kunstwert darstellt, dazu gehören die Möbel, die Textile, die Glasfenster, die metallenen und die typographischen Arbeiten. Über alles dies gibt Düsseldorf, wenn auch keine erschöpfende, so doch eine orientierende Umschau. Und gerade hier bekommt selbst der weniger Eingeweihte es zu spüren, wie ohnmächtig und steril die alte kopierende Manier ist. Die Vorführungen des Sempersbundes verleugnen keineswegs ein anerkennenswertes

Streben, sie verlieren aber ihre Bedeutung gegenüber den Leistungen derer, die sich unter der Fahne des Werkbundes gesammelt haben. Dort eine gut gemeinte Korrektheit, hier ein die Aufgabe an der Wurzel packendes Geschick, eine kräftige und stolze Selbstständigkeit, ein reine Schönheit erstrebender Geschmack. — Plastiker solcher Art sind Bosselt, Wrba, Kreis und der Kölner Grasegger. Einige Stufen höher, der autonomen Plastik näher, stehen der Belgier Minne und der leider zu früh gestorbene Hudler, auch Bermann. Am entgegengesetzten Pol, zwischen der dekorativen Plastik und dem kunstgewerblichen Nippes, ist Mendes da Costa zu nennen. — Einwandfreie Metallarbeiten sehen wir von Bernhard Wenig, Groß und Kreis, von Jeggle — Münster, J. Th. Heintze und Milde & Co. — Dresden; die leuchtende Weichheit des Edelmetalls und der feine Fluß der Bronze wurde zu übersichtlichen, dem Material gehorchenden und doch mit Ausdruck geladenen Formen entwickelt. Gschwend — Hannover weiß das Eisen gesund und in den ihm gebührenden primitiven Rhythmus zu schmieden. — Von den Glasfenstern seien die des Dresdner Goller und die des Huber Feldkirch der eingehenden Betrachtung empfohlen; sie sind nicht so überzeugend, nicht so restlos die Quintessenz der Technik wie die Fenster Kolo Mosers, deren Kartons wir hier zu sehen bekommen, sie sind aber doch durchaus anständige und würdige Arbeiten. — Die Typographie zum sakralen Ausdruck zu steigern vermag am eindeutigsten Peter Behrens; seine Missale zeigt gute Verwandtschaft zu feierlichen Mönchshandschriften. In Behrens' Schatten, ein wenig eleganter manchem sympathischer, aber jedenfalls von schwächerem Geblüt gedeiht Ehmcke. Bürgerlicher als beide, darum aber auch brauchbarer, Hausmannskost, ist Ludwig Sütterlin, dessen in der Reichsdruckerei entstandene Bibel endlich den Anstoß gibt, daß die jammervollen Bibeldrucke der Gegenwart verschwinden. Hier wie auf allen Gebieten des Kunstgewerbes und der Architektur kann die Kirche das Gute haben, wenn sie es nur will. —

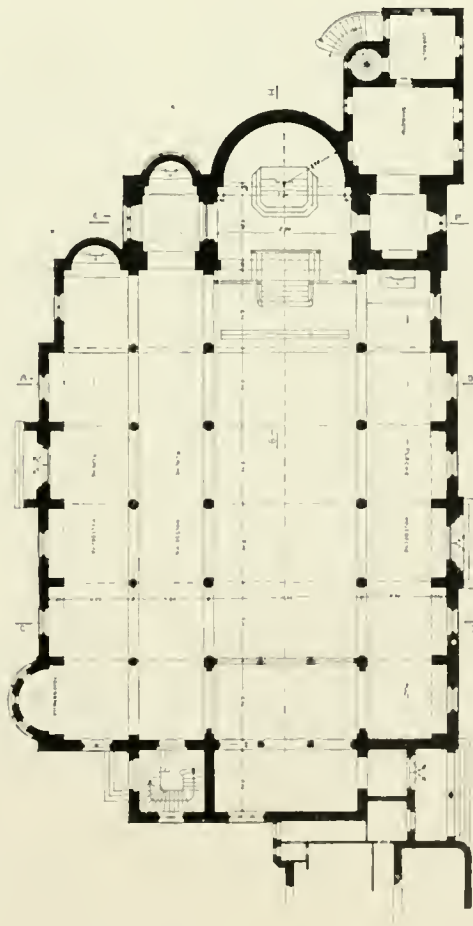
ROBERT BREUER.





KOLOMAN MOSER'S  
PROJEKT FÜR DIE  
AUSMALUNG DER  
HEIL.-GEIST-KIRCHE  
IN  
DÜSSELDORF

DER ZUR AUSARBEITUNG  
DER AUSSCHMÜCKUNGS-  
PROJEKTE BEIGESTELLTE  
GRUNDRISS DER KIRCHE



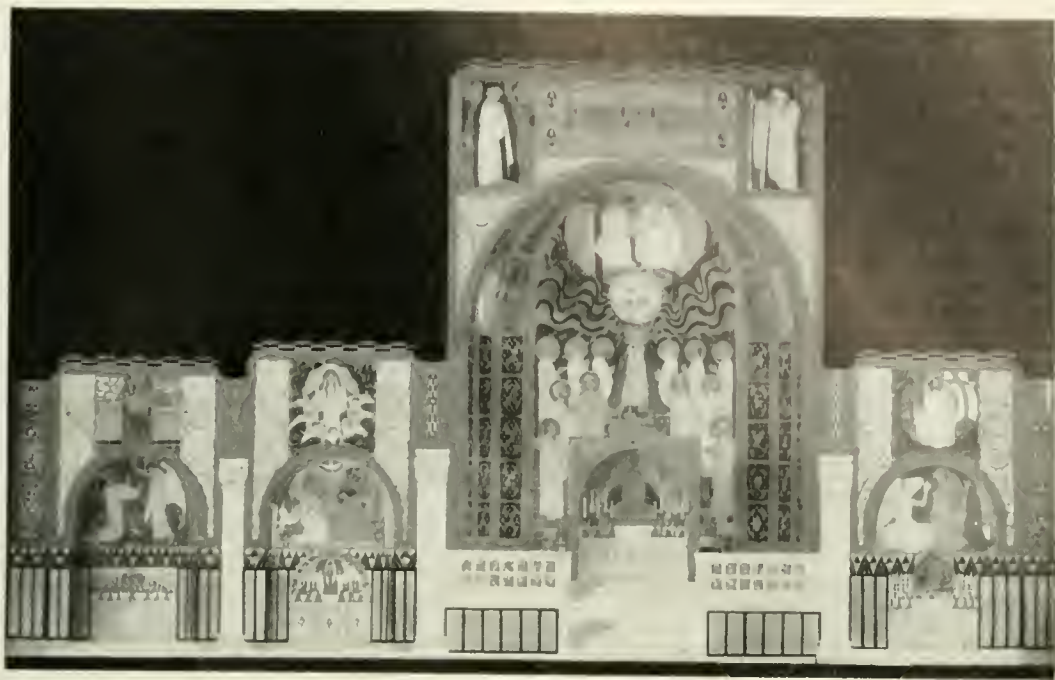
:: NACH DEM PLANE DES  
ARCHITEKTEN PROFESSOR  
J. KLEESATTEL-DÜSSELDORF



Projekt für die  
Ausmalung  
der Heiligen-  
Geist-Kirche  
in Düsseldorf.



**P**RESBYTERIUM. Bordüren Blau-Gold. Füllornament Blau auf Weiß. Schrift: »Der Geist, der diese belehrt, brennt hier mit feurigen Zungen«, Gold auf blauem Grund, Umgebung Gold mit blauen Teilungslinien. Propheten hell auf Ultramarin mit seitlichen goldenen Palmen. Ornamentale Füllungen in der Apsis Blau-Gold. Die Figuren des Mittelbildes in verschieden nuanciertem Weiß, Maria in Blau und Rot, Grund der oberen Figuren hellblau, der unteren ultramarin, die Taube weiß und Gold auf Gold und blauen Wolken. Altarüberdachung mit goldnen Ähren und fünf goldnen Trauben auf goldnen Säulen ruhend.



Projekt für die  
Ausmalung  
der Heiligen-  
Geist-Kirche  
in Düsseldorf  
Schmitt A. B.

ANSICHT DES HOCHALTARES, DER BEIDEN SEITENALTÄRE UND DES ALTARES IN DER KAPELLE.

— Spottet nicht, daß die hohen Herren von unserer Kunst nichts verstehen! Sie verstehen sie besser als mancher unter uns selbst! Sie verstehen, daß es eine Kunst ist, die nicht mehr dienen will, sondern in ihr erhebt sich der Mensch. Warum tun wir unschuldig und leugnen?—

Hermann Bahr, Tagebuch, 5. 2. 1908.

Hat ein Einzelner einen künstlerischen Auftrag zu erteilen, wählt er sich nach persönlichem Geschmack und dazu verfügbaren eigenen Mitteln, den ihm am geeignetsten erscheinenden Künstler. Anders, wenn an die Öffentlichkeit eine solche Frage herantritt. Da werden größere Aufgaben zumeist aus Mitteln der Gesamtheit bestritten. Diese besitzt oder ernennt Vertreter. Diese wieder erwählen Sachverständige, Beiräte, Juroren etc., die im Gegensatz zu dem einzelnen Auftraggeber, nicht mehr nach ihrem persönlichen Geschmack wägen und urteilen, sondern, da sie die Masse repräsentieren, nach Ergebnissen trachten, die den Anschauungen der Mehrheit am besten zu entsprechen scheinen. Sie suchen daher Leistungen einer persönlichen Begabung zu vermeiden, trachten selbst Vorschläge zur künstlerischen Lösung der Aufgabe zu machen, wollen zumindest im Wege eines Kompromisses ein in der Mehrheit zusagendes Resultat erreichen. Sie fühlen sich der Menge gegenüber ver-

antwortlich für die jeweilige künstlerische Leistung, betürchten immer, daß die Majorität anderer Meinung sei, statt zu bedenken, daß dieselbe gar keine hat, höchstens fremde, und sich leicht beherrschen ließe von einem, der eine eigene Meinung besitzt. Und haben Vertreter eine solche, ist es die einer unfehlbaren Urteilsfähigkeit in Kunstangelegenheiten.

Eine solche Vertreterschaft sucht allen Leistungen, die von hergebrachter Schablone abweichen, möglichst aus dem Wege zu gehen. Da sie eine Kunst wollen, die Vielen gefallen möge, greifen sie zum gefälligen Routinierten, das ihnen nicht neuen, und nie eigenen Begriffen oder Ideen unpersönlichst Gestaltung verleihen soll. Am liebsten würde man nur des Künstlers Handgelenk in Anspruch nehmen, denn was zu machen ist, wisse man ganz genau, und man bedauere, aus Zeitmangel sich nicht die nötigen Ausdruckstähigkeiten erworben zu haben, da man sonst auch noch wüßte, wie es zu machen sei.

Daß einem Künstler die gescheiteste Idee nichts nützt, wenn in ihm nicht gleichzeitig die Form geboren wird, kann man all diesen Leuten nicht begreiflich machen. Künstlerisch Schaffen heißt künstlerische Erlebnisse haben.

Heute kann der Künstler nur in selbstgestellten Aufgaben in völliger Freiheit seinen eigenen Ideen Form verleihen, selten finden sich einzelne Auftraggeber, die sich dem Willen des Künstlers unterordnen, zu den größten Seltenheiten gehört es, wenn öffentliche Aufträge dem Künstler nicht recht lehrreiche Erfahrungen angedeihen lassen.

So liegt es nahe, jede Gelegenheit zur Herstellung einer öffentlichen künstlerischen Aufgabe — die weder durch Beirat noch sonstige Bemutterung beschränkt ist — zu ergreifen, um zu zeigen, daß nur der Künstler, er nur einzig und allein, einen Gesamtgedanken zu erfassen und bis in dessen letzte Lösungen durchzubilden imstande ist. So bei Ideen-Konkurrenzen. Mag man auch solche Unternehmungen vom wirtschaftlichen Standpunkt als Kraftvergeudung ansehen, sie geben doch dem Künstler Gelegenheit, sein Willen in Bezug auf öffentliche Arbeiten festzustellen.

Freilich dürfen solche Wettbewerbe nicht durch zahllose Bedingungen rein artistischer Natur des Künstlers Schaffen fesseln oder einengen. Eine rühmliche Ausnahme machte der Wettbewerb für die malerische Ausschmückung der Heiligen-Geist-Kirche in Düsseldorf. Meine Arbeit liegt in Abbildungen hier vor. Die gestellten Bedingungen waren so einfach, dem Künstler möglichste Freiheit während, wie eigentlich jede Konkurrenz oder jeder Auftrag sein sollte. Nichts als der Bauplan der Kirche, der Titel derselben und die Grenze der zur Verfügung stehenden Mittel waren die wesentlichsten Angaben. Müssen solche Fälle so vereinzelt bleiben?

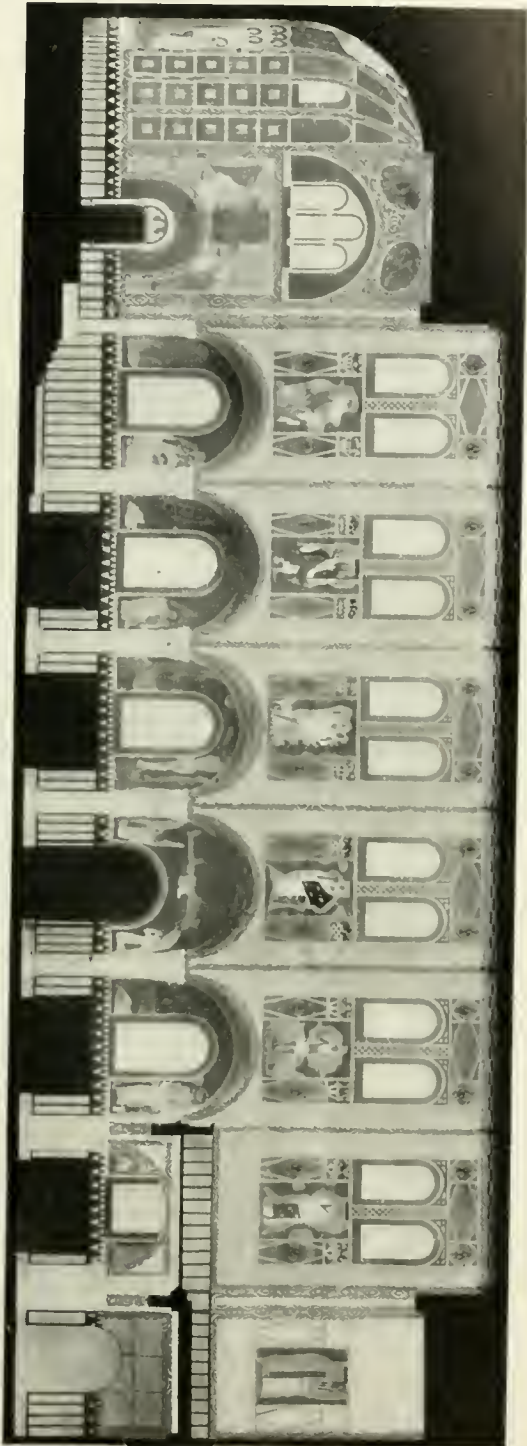
\* \* \*

Speziell eine solche Aufgabe bedingt den Wandschmuck so anzuordnen, daß die gegebene Architektur in diesem ihre organische Fortsetzung findet. Alle Teilungen sind in jedem vernünftigen Gebäude-Entwurf teils in den tektonischen Formen, teils in den rhythmischen Gliederungen schon vorhanden, durch diese gefordert. So beispielsweise in unserm Falle die ornamentale Teilung in der Apsis des Hochaltars. Sie ist begründet aus dem Abstand der Fenster vom senkrechten Rand der Apsis und gibt das Maß für alle weiteren schmückenden Teilungen der Halbkuppel, so daß die

Fenster unverrückbar erscheinen. Oder die senkrechten Teilungen des Mittelschiffes, die dem Anschluß an die tektonischen Balken der Holzdecke entspringen. So die Entwicklung der ornamentalen Deckenfüllungen, die wieder den Teilungen der vier senkrechten Wände des Mittelschiffes entsprechen, fortgesetzt sich kreuzend, organischen Flächenschmuck bilden. Weiters z. B. die Bogengröße der Öffnung an der Epistelseite, um den Eingang an der gegenüberliegenden Evangelienseite schmückend wiederholt, im Bogen der Altarüberdachung immer in gleicher Größe wiederkehrend etc.

Schwieriger in solchem Fall ist es den enormen Ideenkreis, den ein solches Thema bietet, in Hinblick auf die Gesamtwirkung, den gegebenen Raum und die gegebenen Mittel genügend einzudämmen. Hier sind nun jene Einfälle nötig, die gleicherzeit Inhalt und Form reifen und nur schöpferischen Künstlern zur Verfügung stehen.

Reihenfolge der Darstellungen. In der kleinen Vorhalle, an der Decke »es werde Licht«. An der Türwand des Einganges sechs weitere Darstellungen der Schöpfungstage. An der Breitwand, dem Mittelschiff gegenüber, die Vertreibung aus dem Paradiese. An der Wand gegenüber dem Eingange Noah, der Patriarch in der Arche, von der Taube den Ölweig erhaltend; d. h. den durch die Kirche (Arche) geretteten. Im Mittelschiff, an den beiden Schmalwänden, gegen Chor und Orgel-Empore, zu Seiten von Schriftbildern, die vier großen Propheten des alten Testaments. Hinweis auf die vier Evangelisten. Jesaias, Märtyrer für das Bekenntnis des zukünftigen Erlösers; Jeremias, trauernd über die Zerstörung Jerusalems; Ezechiel mit der Vision des Tores und der Türme und Daniel, dessen Errettung aus der Löwengrube auf die Auferstehung hinweist. An den Seitenwänden des Schiffes die zwölf kleinen Propheten. Hinweis auf die zwölf Apostel. Oseas, »ich will Barmherzigkeit und nicht Opfer«; Joel, die Ausgießung des heiligen Geistes prophezeiend; Amos, »wehe denen, die verlangen nach dem Tag des Herrn, und er wird kommen«; Abdias, »und Retter werden hinziehen auf den Berg Sion«; Jonas, Erinnerung an das Leiden, den Tod, das Grab und die Auferstehung Christi; Michäas, weissagt, daß der Heiland aus Bethlehem hervorgehen werde; Nahum, »wer wird bestehen vor dem Angesichte des Herrn und wer wird ihm entgegenstehen?«; Habakuk, Vision Gott



RECHTE SEITEN-WAND DES MITTELSCHIFFES: Evangelienseite. Unter dem goldenen Gurtbogen die törichten Jungfrauen. An der Wand des rechten Seitenschiffes die neunte bis vierzehnte Kreuzweg-Station.



LINKE SEITEN-WAND DES MITTELSCHIFFES: Epistelseite. Unter dem Gurtbogen die klugen Jungfrauen. An der Wand des linken Seitenschiffes die ersten fünf Kreuzweg-Stationen und die Taufkapelle.





ANSICHT DER CHORSEITE. Unter der Orgelempore rechts vom Eingange die Vertreibung aus dem Paradiese, an den Abschlüßwänden der Seitenschiffe die sechste, siebente und achte Kreuzweg-Station.

Vaters mit Tiara etc.; Sophonias, »zu jener Zeit werde ich durchsuchen Jerusalem mit Laternen« etc.; Aggäus, »mein ist das Silber und mein das Gold«; Zacharias, »gelobet sei Gott der Herr, weil er Erlösung erwiesen seinem Volke Israel«; Malachias, vom heiligen Opfer weissagend. In dem Gurtbogen über der Orgel die beiden Nebenpropheten, Elias, Sinnbild des glorreichen Triumphzuges und Elisäus, Vorbild der Dornen-Krönung Christi.

In der Mitte des Bogens die ehrene Schlange Moses. An der großen halbkreisförmigen Wand der Patriarch Moses, der Typus des heiligen Apostel Petrus auf dem Berge Sinai, von den Händen Gottes die Gesetztafeln empfangend.

In der tiefen Seitenkapelle, vom Altar rechts, die Verkündigung Mariens, an den Seitenwänden (nicht ersichtlich) Bilder aus der Jugend Christi, an der kuppelförmigen Decke der englische Gruß. Über dem Eingange zur Kapelle, die Himmelfahrt Mariens. An der Altarwand des zweiten Seitenschiffes Christus am Ölberg. Über dieser Nische die Darstellung des Schmerzensmannes. Nun beginnen den Seitenwänden der Nebenschiffe entlang die vierzehn Stationen; zwischen der fünften und siebenten von der Taufkapelle unterbrochen. An der halbrunden Wand derselben

die Taufe Christis im Jordan, über dem Eingange die Vision des die Erbsünde tilgenden Kindes; zu einer Seite Eva mit der Schlange, zur anderen Seite die Mutter Maria. Bei der Station sieben zwischen den beiden Fenstern das Schweiß Tuch Veronikas. Nach der vierzehnten Station an dem Altar des linken Seitenschiffes die Frauen am Grabe, darüber der auferstandene Heiland. In der halbkreisförmigen großen Apsis des Hochaltars die Ausgießung des heiligen Geistes. Maria in der Mitte, zu Seiten die Apostel, Petrus durch seine Haltung herausragend. Zu Häupten Mariens der heilige Geist, darüber Vater und Sohn von goldenen Wolken umsäumt. Im Gurtbogen davor an den unteren beiden senkrechten Flächen die Darstellung der klugen und törichten Jungfrauen — im Bogen selbst die vier Evangelisten, deren Mitte das Lamm Gottes bildet. An der Decke des Mittelschiffes Symbole für Christus und die katholische Kirche, an denen der Seitenschiffe jeweilige ähnliche Darstellungen mit Bezug auf die Vorgänge an den Seitenwänden. In der Farbe herrscht weiß, gold, blau vor und zwar so, daß diese Farben im Bilde der Hochaltarwand ihren Kulminationspunkt erreichen. —

KOLOMAN MOSER.



Projekt für die  
Ausmalung  
der Heiligen  
Geist-Kirche  
in Düsseldorf



**C**HORSEITE: Bordüren Blau-Gold. Füllornamente Blau auf Weiß. Schrift: »Und alle genossen seines Trankes«, Gold auf blauem Grund, Umgebung Gold mit blauen Teilungslinien. Propheten hell auf Ultramarin Blau, zur Seite goldne Palmen. Die Figur des Moses auf Blau und Grau, Dornbusch und Wasser reich mit Gold.

**M**

Projekt für die  
Ausmalung  
der Heiligen-  
Geist-Kirche  
in Düsseldorf.



**F** RAGMENT AUS DEM MITTELSCHIFF: Prophet Amos. Bordüren Blau-Gold. Füllmuster Blau auf Weiß. Figuren auf Ultramarin mit seitlichen goldenen Palmen. Die Felder rechts und links auf Goldgrund mit bunten Blumen und Fruchtkörben. Alle Fensterleibungen Gold.





FRAGMENT AUS DEM MITTELSCHIFF: Prophet Jonas. Bordüren Blau-Gold. Füllmuster Blau auf Weiß. Figuren auf Ultramarin mit seitlichen goldenen Palmen. Die Felder rechts und links auf Goldgrund mit bunten Blumen und Fruchtkörben. Alle Fensterleibungen Gold.

**M**

Projekt für die  
Ausmalung  
der Heiligen-  
Geist-Kirche  
in Düsseldorf



SEITENKAPELLE. Über dem Altar die Verkündigung Mariens. Oben  
Maria Himmelfahrt. - Altar in Weiß-Gold, mit Bordüre aus sieben Rosen.



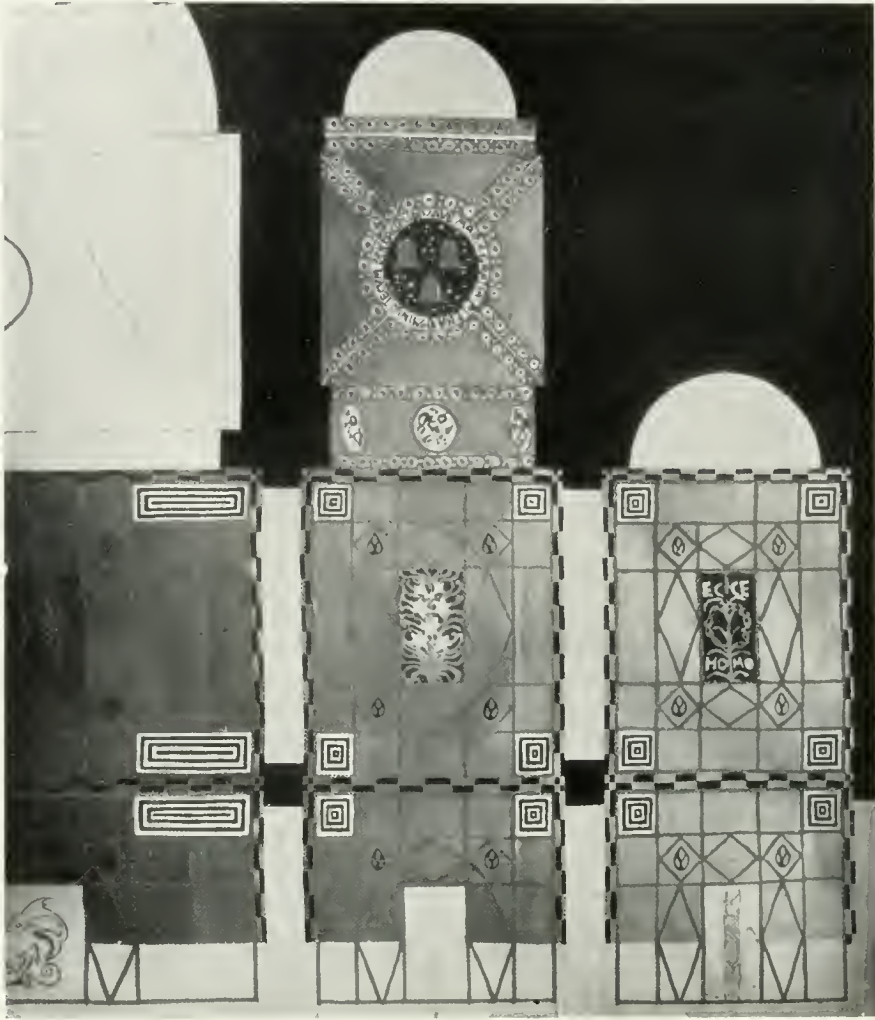
Projekturde  
Ausmalung  
der Heiligen-  
Geist Kirche  
in Düsseldorf



**T**AUFKAPELLE. Christus wird im Jordan von Johannes getauft. Grund Blau, Laube Gold, seitliche Felder Blau-Gold. Wandverkleidung durchwegs in Grau-Schwarz. Taufbecken in Gold-Schwarz. — Über der Kapelle das Christuskind mit Maria und Eva auf Goldgrund.

M

Projekt für die  
Ausmalung  
der Heiligen-  
Geist-Kirche  
in Düsseldorf.



DECKENBEMALUNG: Bemalung der Träger Schwarz-Gold. Grund der Füllungen Gold mit blauen Teilungen und farbigen Mittelfeldern, die Ecken Blau auf Weiß. Die Decke der Kapelle Blau-Weiß mit bunten Blumen.



BILD VOM ALTAR  
AM ABSCHLUSS  
DES RECHTEN  
SEITENSCHIFFES.

DIE FRAUEN  
AM GRABE DES  
AUFERSTANDENEN  
HEILANDES.



ROBERT SEUFFERT DÜSSELDORF.

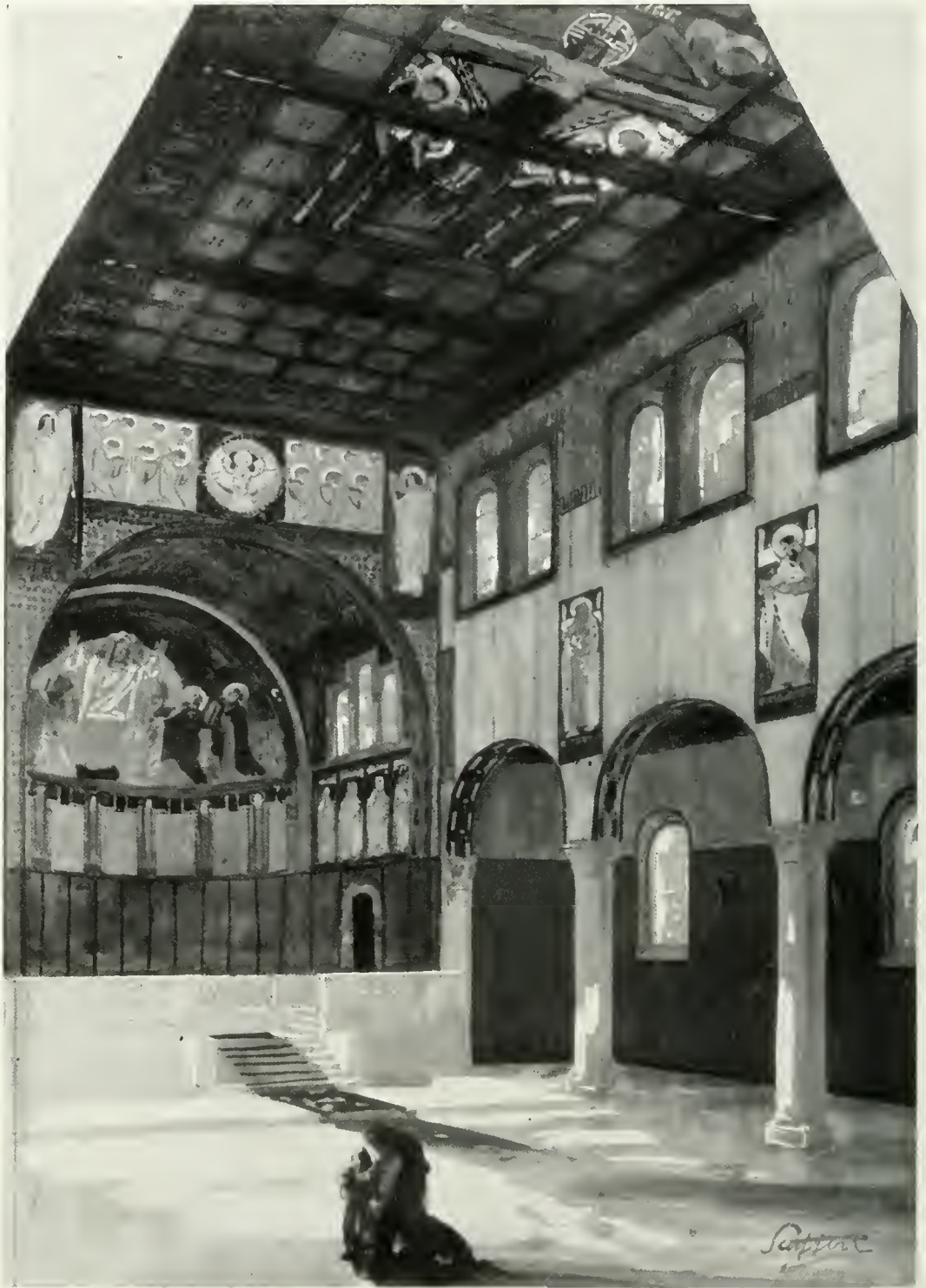
Skizze zur Ausmalung der HL-Geist-Kirche in Düsseldorf. Längsschnitt.

## DEUTSCHES UND AUSLÄNDISCHES KUNSTGEWERBE.

Es ist recht interessant, zurzeit einen Vergleich zu ziehen zwischen unserm deutschen Kunstgewerbe und dem ausländischen, zumal dem Frankreichs. Ganz besonders nachdem das Ergebnis einer bemerkenswerten Umfrage in der »Revue« nach den Gründen des gefährlichen Stillstandes im französischen Kunstgewerbe, — und nach Heilmitteln dagegen, — einen tiefen Einblick gewinnen ließ in die nach dieser Richtung allerdings ziemlich aussichtslose Lage im Ausland.

England und Frankreich haben ihre Höhepunkte längst überschritten, sie zehren von ihrer Tradition. Die Klein-Architektur Englands, seine Arbeiterwohnungs- und Gartencity-Kultur, bieten uns allerdings noch in vielem Vorbildliches. Das liegt aber daran, daß die jahrhunderte-alte Wohnungskultur eine Spezialität des Engländers ist. Die Kleinheit seines Landes spielt hierin wohl eine Rolle, sein konservativer und selbstbewußter Sinn, der Umstand, daß auch der einfache Bürger

der Großstädte sein zweistöckiges Häuschen besitzt usw. Dabei muß man aber bedenken, daß die Architekten sich zumeist auf eine Neuanpassung heimischer, zum Typus gewordener Motive, — die ihrer Vernünftigkeit und Schönheit wegen zum Teil auch internationale Geltung erlangt haben, — bis ins Detail beschränken. Eine wesentliche Verarbeitung neuer Erfindungen und neuer Materialien findet jedoch nicht statt, wie z. B. des Eisen-Betons in Amerika. Noch schlimmer steht es in Frankreich: keine neuen Kräfte regen sich hier, — einzig in einer kleinen hochdifferenzierten Gruppe freier Künstler Frankreichs glimmt ein intensives Empfinden weiter, aber an diesen komplizierten Kunstgebilden wird das Volk in seiner Allgemeinheit nie teil nehmen können. Deutschland dagegen geht rapide seiner kommenden Vorherrschaftsstellung in Europa entgegen, seine reife innere Spannkraft drängt entschieden dazu, das ursprüngliche Spezialproblem des Kunstgewerbes zum volkswirtschaft-



ROBERT SEUFFERT.

SKIZZE ZUR AUSMALUNG DER HL.-GEIST-KIRCHE—DÜSSELDORF.



ROBERT SEUFFERT-DÜSSELDORF.

ENTWURF FÜR DIE CHOR-AUSMALUNG DER  
HEILIGEN-GEIST-KIRCHE IN DÜSSELDORF.

lichen Problem zu erweitern, d. h. das Volk in seiner Gesamtheit auf eine erhöhte Kulturstufe zu erheben. Das ist der Hauptunterschied zwischen uns und dem Ausland. — Aber weiter: Gesetzt den Fall, Frankreich hätte Künstler, die das Volk in innigen Kontakt mit den neuen Strömungen bringen wollte, so fehlt hier doch die Möglichkeit, dieses Wollen in die Tat umzusetzen. In der Beantwortung jener Rundfrage der »Revue« wurden als eines der Hauptübel die Fabrikanten bezeichnet, »die mit neuen Modellen nichts riskieren wollen und deshalb das Publikum bei den schablonenmäßig hergestellten Kopien antiker Möbel festhalten«. — An dieser Stelle soll nun betont und dankbar anerkannt werden, wie sehr unsere deutschen Fabrikanten, — zum größten Teil wenigstens, — im Gegensatz zu den ausländischen, an Stelle seniler Verkalkung und Rückständigkeit ein bewegliches Anpassungsvermögen an die Neuzeit beweisen. Sie haben durch ihre Opferwilligkeit unseren Künstlern und Architekten ermöglicht, sich auszuleben und in der Praxis Erfahrungen zu sammeln. Der Uneingeweihte wird sich wohl kaum eine Vorstellung davon machen, welche ganz außerordentliche Opfer, — materielle Opfer ohne unmittelbaren Ausgleich, — auf

diese Weise von einigen — insbesondere hessischen — Firmen gebracht wurden. Ein derartiges Vorgehen der Fabrikanten ist tatsächlich nur in unserem idealistischen Deutschland überhaupt möglich. — Ein weiteres wichtiges Moment liegt in der ebenso opferwilligen und von den führenden Künstlern dankbar anerkannten Unterstützung, die Künstler und Fabrikanten durch die Kunstzeitschriften erfahren. Man vergleiche auch hier die Zeitschriften des In- und Auslandes, um zu begreifen, in welcher programmatischer Weise das

Gute bei uns propagiert und dem Volke zum Zweck der Geschmacksveredelung eindringlich nahe gebracht wird. — Die Durchführung des engen Zusammenschlusses der drei Faktoren: Künstler, Fabrikanten und Kunstzeitschrift ist nicht nur notwendig, sondern auch allein bei uns möglich.

Deutschland erntete lange genug durch seine Vereinsmeierei und die Sucht, sich zusammenzutun, den Spott der anderen. Jetzt aber wollen wir zeigen, daß wir die Fähigkeit haben, die andern abgeht: Ernstlich und ohne kleinliche Sonder-Interessen zusammen zu arbeiten, — einem gemeinsamen Ziel entgegen. Lange hat das Ausland auf uns herabgesehen, aber jetzt ist die Zeit unserer Entfaltung gekommen! H. LANG-DANOLI



JOS. MENDES DA COSTA - AMSTERDAM. Steingut: »David«.



## ERGEBNIS DES WETTBEWERBES ZUR ERLANGUNG EINES INNEN-PLAKATS FÜR FLÜSSIGE TUSCHEN.

AUSGESCHRIEBEN VON DER FIRMA  
GÜNTHER WAGNER, HANNOVER UND WIEN.

Zu dem Preis-Ausschreiben waren 2535 Entwürfe eingegangen, die übersichtlich in 17 Sälen des Kunstvereins in Hannover aufgestellt waren. Den Vorschriften des Ausschreibens nicht entsprechende 256 Entwürfe waren von vornherein gesondert gehängt worden. Die Juroren glaubten sie nicht zur Wertung zulassen zu können; sie schieden deshalb aus.

Nach langer, sorgfältiger Prüfung und Beratung stellte die Jury einstimmig fest, daß ein den Anforderungen der Jury nach allen Richtungen entsprechendes Plakat nicht eingegangen sei und deshalb der erste Preis nicht zuerkannt werden könne; die dafür vorgesehenen Mk. 1000.— wurden verwandt, um weitere vier Entwürfe mit je Mk. 250.— zu prämiieren.

Es erhielten:

II. Preis M. 750.— Franz Süßer, Wien,	Motto: »Graphik«.
III. Preis M. 500.— Vald Andersen, Kopenhagen,	» »VA«.
IV. Preis M. 250.— F. Boscovits, Zollikon bei Zürich,	» »Chinesenbuberl«.
IV. Preis M. 250.— Paul Hosch, Berlin,	» »Max«.
IV. Preis M. 250.— Mela Wagner, Wien,	» »Klecks«.
IV. Preis M. 250.— H. Naumann, München,	» »Im Zeichen der Luftschiffahrt«.
IV. Preis M. 250.— Thea Wittmann, München,	» »Farbenfreude«.
IV. Preis M. 250.— Walter Fürst, Berlin,	» »Zwergenfamilie«.
IV. Preis M. 250.— Ernst Knauf und Byxso Malchow, Berlin	» »P—T«.
IV. Preis M. 250.— J. B. Maier und K. Soyter, München	» »Tusch-Tisch«.

Die für Ankäufe zur Verfügung stehenden Mk. 1000.— hat die Jury voll in Anspruch genommen und zehn Entwürfe einheitlich zu dem im Ausschreiben genannten Höchstpreis von je Mk. 100.— angekauft. Es waren dies die Arbeiten von

Daan Hoeksema, Amsterdam,	Motto: »Speed«.
Albin Trepte, Dresden-A.,	» »Arglos«.
Wilhelm Lange, Steglitz bei Berlin,	» »Bunte Blumen«.
Bruno Jaeschke, Berlin,	» »Kaleidoskop«.
Max Hertwig, Berlin-Charlottenburg,	» »Auch ein Pelikan«.
Karl Michel, Berlin,	» »Nanu schon wieder«.
Fritz Boscovits, Zollikon,	» »Auf der Höhe«.
Willy Belling, Berlin-Schöneberg,	» »Farbe«.
Hans Braß, Steglitz bei Berlin,	» »Vogel«.
Franz Kysela, Prag,	» »F. K. 28«.

### ALS PREISRICHTER:

PROFESSOR PETER BEHRENS, NEUBABELSBERG, PROFESSOR DR. HAUPI, HANNOVER,  
PROFESSOR KARL HOFFACKER, KARLSRUHE, PROFESSOR H. SCHAPER, HANNOVER  
UND ALS INHABER DER FIRMA SENATOR FRITZ BEINDORFF, HANNOVER.

\* \* \*

Zu dem Wettbewerb schreibt eine Hannoverer Zeitung: Nicht nur das Inland, sondern auch das Ausland hat sich an der Konkurrenz beteiligt, England mit 200 Entwürfen, Osterreich gar mit 250, und auch die Künstlerschaft roma-

nischer Nationalität ist stattlich vertreten. Es ist eine verwirrend bunte und vielgestaltige Gesellschaft, die dem Beschauer in den mehr als 2500 Arbeiten entgegentritt. In jedem der daran beteiligten Künstler hat das Problem andere



FRANZ SÜSSER - WIEN.

ZWEITER PREIS.



PAUL BOSCH-BERLIN.

EIN IV. PREIS.



F. BOSCOVITS ZOLLIKON.

EIN IV. PREIS.

# "Pelican" Inks



VALD ANDERSEN · KOPENHAGEN.

III. PREIS. · WALLER FURST · BERLIN.

EIN IV. PREIS.

# "Pelikan"- Tuschen



MOTTO: ZWERGENFAMILIE

AUS DEM WETTBEWERB FÜR EIN INNEN-PLAKAT FÜR FLÜSSIGE TUSCHEN.



H. SAUMANN · MÜNCHEN.

EIN IV. PREIS. · MELA WAGNER · WIEN.

EIN IV. PREIS.



Formen gezeitigt, wenn auch von einer überwiegenden Anzahl das vorgeschriebene Plakat-Wort »Pelikan-Tuschen« zum Leitmotiv für den Entwurf insofern erwählt ist, als sie die Figur des dickschnäbeligen Ruderfüßlers in irgend einer Form und Kombination verwandt haben. So sieht man denn den Pelikan in allen Farben



J. B. MAIER & K. SOYTER - MÜNCHEN. EIN IV. PREIS.

bald allein, bald zu mehreren und zwar ruhend oder in Bewegung, sich rupfend, mit einander schnäbelnd, sich bekämpfend und so weiter fast in infinitum. Sogar Musik muß sich das Tier von einem Bombardenbläser vormachen lassen. Auf anderen Entwürfen sieht man Genien und Dämonen, Athleten und Gnomen, Ritter



THEA WILTMANN - MÜNCHEN.

EIN VERTER PREIS.

in schwerer Rüstung und zierliche Pagen, auch einen Sankt Georg im Fußkämpfe mit dem Lindwurm, weibliche Akte, Rassenbilder, auf denen weibliche Angehörige der Kaukasier, Aethiopen und Mongolen sich vorstellen, Heroen und Modedamen, Mönche am steilen Arbeitspulte, kleine Kinder auf blumigem Anger, Biedermeier - Motive mit sinnigen bunten Blumen-



ERNST KNAUF & BYSSO MALCHOW - BERLIN. EIN IV. PREIS.

kranzen, komische Zerrbilder und ernsthafteste Porträt- u. Figurenstudien, Maler und Kinder in der Beschäftigung mit dem Tuschpinsel, und — damit auch ja das Aktuelle nicht fehle — bringt einer der Entwürfe eine ganze Flottille von Luftschiffen, »Fasson Zeppelin«, die den Namen und Ruhm der Günther Wagnerschen Pelikan-Tuschen in die Lüfte tragen.

## DIE KÜNSTLERISCHE OBJEKTIVITÄT.

Man hat das Wort Objektivität zu verdeutschen gesucht und es mit »Sachlichkeit« wiedergegeben. Ist Objektivität Sachlichkeit? Ungefähr ebensowenig als Subjektivität gleich Persönlichkeit ist. Objektivität erklärt man vielleicht am besten als den Gehalt an Welt, der uns aus dem Kunstwerk und seinem Schöpfer entgegentritt. Objektiv können wir den Menschen nennen, der den unpersönlichen, in der Welt wirksamen Kräften gewissermaßen adäquat ist, der gültige, positive Beziehungen zum Weltganzen, zum Prinzip der Schöpfung besitzt. Objektivität ist die Bejahung der Schöpfung, die freiwillige, lustvolle Anerkennung und Bestätigung der Arbeit des Demiurgen. Ob-

jektivität ist Einklang und Religion, sie ist Angliederung und Übereinstimmung mit dem Nicht-Ich, sie ist jene Fortsetzung des Schöpfungsaktes, die jedem Menschen möglich ist und in der eigentlich das Ziel jedes einzelnen Menschenlebens erreicht ist. Und objektive Kunst heißt diejenige Kunst, welche die Gegenstände sozusagen unmittelbar, ohne Mittler zu uns sprechen läßt. Die anscheinende Abwesenheit eines Mittlers beruht natürlich auf Täuschung, denn die Dinge haben keinen Mund und können immer nur durch ein höchst lebendiges und persönliches Subjekt zum Sprechen gebracht werden. Aber daß man dieses Subjekt nicht spürt, daß es nicht als entstellen-



Silberarbeiten aus der englischen Abteilung der Wiener Kunstschau 1909.



COLLIER IN SILBER MIT PERLEN UND STEINEN.

Aus der englischen Abteilung der Kunstschau Wien 1909

der und einschränkender Faktor empfunden wird, das eben ist die höchste Leistung der Kunst, und ihr gilt das rühmende Wort »objektiv«, von dem diese Zeilen handeln.

Mit »Sachlichkeit« hat diese Objektivität nur wenig zu tun, wenn man unter Sachlichkeit die Eigenschaft des Kunstwerkes versteht, die dargestellten Dinge möglichst klar erkennbar hervortreten zu lassen. Wenn man Rembrandts Kunst als objektiv bezeichnet, so will man damit lediglich das große maßgebende Erleben der Welt hervorheben, von dem seine Kunst zehrt. Jenes Erleben der Welt, welches das Kunstwerk selbständig neben die Schöpfungen der Natur treten läßt. Objektivität bezeichnet

nicht irgend eine Beziehung des Kunstwerkes auf das Modell oder auf die Dinge überhaupt. Sondern sie bezeichnet die Autonomie des Kunstwerkes und seine auf eigenes Recht begründete Existenz. Oder noch besser. Sie bezeichnet die Autarkie, die innere Vollkommenheit und Selbstgenügsamkeit des Kunstwerkes.

Das stärkste Gegenspiel der Objektivität stellt der Manierismus dar. Manier liegt überall da vor, wo wir fühlen, daß hier der Reichtum der Erscheinungswelt auf die verflachende Ebene eines Subjektes projiziert wurde; wo nicht jene Täuschung entsteht, daß die Welt selbst aus dem Kunstwerke zu uns rede. Manier entsteht überall da, wo der Ausdruck



Englische Abteilung der Kunstschau Wien 1909.

COLLIER MIT STEINEN UND PERLEN.

nicht frisch und jung aus dem Kampfe mit Objekt und Darstellungsmittel gewonnen wird. Manier entsteht dann, wenn die Hand des Künstlers in einer bestimmten Handschrift erstarrt ist, die vor allem sich selbst durchzusetzen bestrebt ist. Wenn Objektivität die Verherrlichung der großen Welt bedeutet, so bedeutet Manier die Verherrlichung des Subjektes. Manier ist die Abwehr aller evolutionistischen Faktoren, die Lust am Erstarren. Infolge des engen, unheilvollen Persönlichkeits-Begriffes, unter dem unser Kulturkreis seit Stirner leidet, hat die Tendenz zum Erstarren, zur bedingungslosen Salvirung und Apotheose des Subjekts bei uns stark an Boden gewonnen. Man

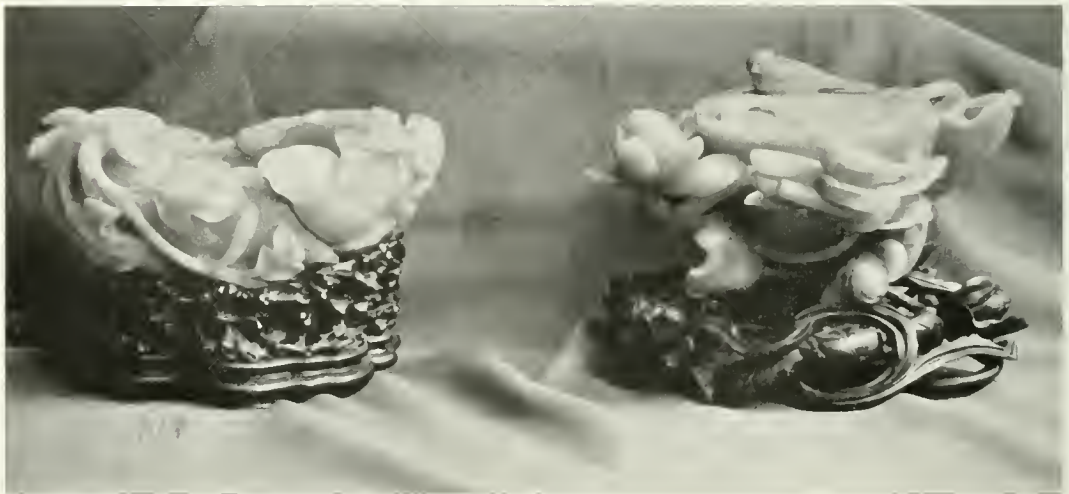
hat sich daran gewöhnt, Persönlichkeit als einen Wert an sich zu betrachten und mißt schon der einfachen Unterschiedenheit die höchste Bedeutung zu. Dagegen gilt Hebbels feines Wort: »Positiv individuell sein, darauf kommt es an, denn negativ individuell sind wir alle«. Also nicht die einfache Unterschiedenheit macht die Individualität im rühmenden Sinne des Wortes aus. Der Begriff »Persönlichkeit« ist kein bloßer »Blankobegriff«, er erfordert einen positiven Inhalt. Und dieser Inhalt ist eben das starke Erleben der Welt. Persönlichkeit liegt nicht in der Abgrenzung, sondern in der Erweiterung des Ich. Daraus geht hervor, daß Objektivität und Persönlich-



CHIN. PORZELLAN-VASE. PERIODE: KANG-HE (UM 1662).



CHINESISCHE PORZELLAN-VASE. MING-DYNASTIE.



CHINESISCHE STEIN-ARBEITEN. SCHALE UND KÄUCHER-GEFÄSS IN NEPHRIT (JADE) GESCHNITTEN.





CHINESISCHE STEIN-ARBEITEN. SCHALEN IN NEPHRIT (JADE) GESCHNITTEN.



CHINESISCHE  
PORZELAN  
VASE. PERIODI  
YUNG-CHING  
(J.M. 1723).

SÄMTLICH IM BESITZ DER KUNSTHANDLUNG R. WAGNER BERLIN W., POTSDAMERSTRASSE 20a.



ARCHITEKT EMIL FIRCHAN MÜNCHEN.

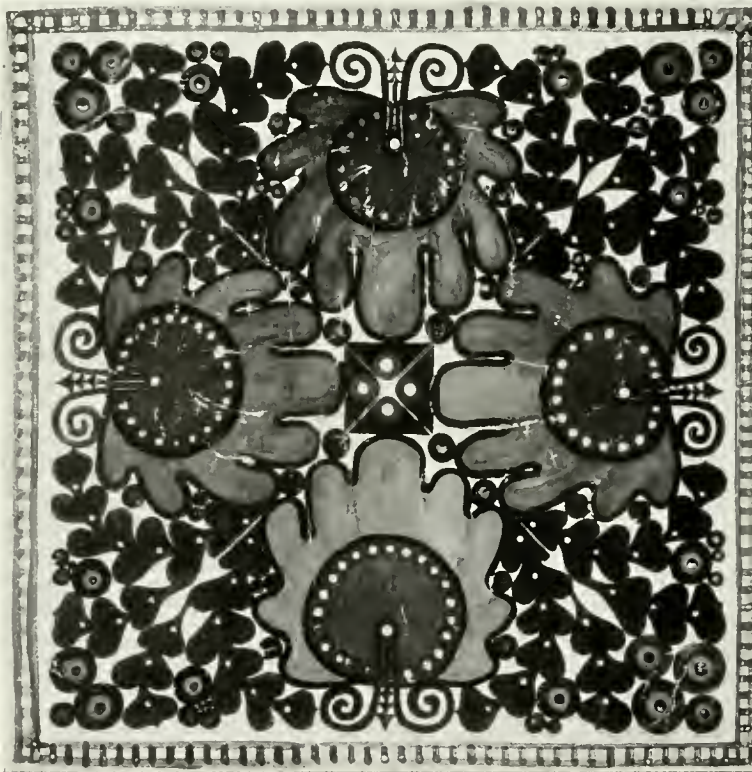
KISSEN MIT AUFGENÄHTEN BÄNDERN.

keit nicht Gegensätze, sondern im letzten Grunde Synonyme sind. Der Mensch ist ein Spiegel; diesen Spiegel geeignet zu machen, daß er möglichst viel Welt in sich zusammenzieht und auffängt, das ist des Menschen und des Künstlers vornehmste Aufgabe. Für die Verschiedenheit der Spiegelbilder ist durch die Verschiedenheit der Spiegel sattem gesorgt.

Deshalb wird das Streben, immer reichere Beziehungen zum Allgemeinen und Ganzen der Welt zu erlangen, niemals zu einer Verwischung der Persönlichkeitskonturen führen. Sondern dieses Streben ist sogar das einzige Mittel, die persönliche Linie mit echtem Stoff zu füllen und restlos klar hervortreten zu lassen.

MÜNCHEN.

WILHELM MICHEL.



ARCHITEKT  
E. J. WIMMER  
WIEN.

ENTWURF  
FÜR EIN  
KISSEN.





I. PREIS: BILDHAUER PRACK.

II. PREIS: BILDHAUER KARL STOCK.

III. PREIS: BILDHAUER MERGMEN.

PREISGEKRÖNTE MEDAILLEN FÜR DIE ERSTE  
INTERNATIONALE LUFTSCHIFFFAHRT-AUSSTELLUNG  
FRANKFURT A. M. 1909.

# INHALTS-VERZEICHNIS.

## BAND XXIV

April 1909—September 1909.

### TEXT-BEITRÄGE:

	Seite		Seite
Ludwig von Hofmann—Weimar. Von Dr. Max Osborn—Berlin . . . . .	3—15	Deutsche Werkstätten für Handwerkskunst. Von Robert Breuer—Berlin . . . . .	165—181
Das ästhetische Verhalten. Von Robert Breuer—Berlin . . . . .	16—19	Blumen-Bindekunst. Zu den Arbeiten von Franziska Brück. Von Anton Jaumann—Berlin . . . . .	182—188
Die kleinen Mitläufer. Von Paul Westheim—Berlin . . . . .	22	Maler Fritz Oßwald—München. Von Wilhelm Michel—München . . . . .	192—196
Neues aus Bremen. Von Dr. Carl Schaefer—Bremen . . . . .	23—36	Aus einem Brief an das XVIII. Jahrhundert. Von Dr. Richard Schaukal—Wien . . . . .	197—200
Stil-Brevier. Von Robert Breuer—Berlin . . . . .	37—45	Von der Freude und vom Material. Von H. Lang-Danoli—Darmstadt . . . . .	201—205
Die Glasmalerei als Architekturglied. Von Paul Westheim—Berlin . . . . .	46—52	Chauvinismus und Landschaft. Von Dr. E. W. Bredt—München . . . . .	206—210
Tote und lebende Schönheit. Von Dr. Emil Utitz—Prag . . . . .	53—68	Akademie bildender Künstler in Wien . . . . .	210
Chinesische Gemälde. Von Dr. Hans Bethge—Berlin . . . . .	71—84	Die Malerei in ihrer Beziehung zur Baukunst und das moderne Empfinden. Von Dr. Herm. Schmitz—Berlin . . . . .	211—219
Eine Wiener Mosaik-Werkstätte. Von B. Zuckerkandl—Wien . . . . .	85—90	M. Meurers vergleichende Formenlehre der Pflanzen. Von M. Seliger—Leipzig . . . . .	220—232
Geschmeide und Edelmetall-Arbeiten von Goldschmied Emil Lettré—Berlin. Von Anton Jaumann—Berlin . . . . .	91—96	Zweckform und Ornament. Von Otto Scheffers—Dessau . . . . .	234—238
Neue keramische Arbeiten. Von Dr. Ernst Zimmermann—Dresden . . . . .	105—108	Imitation und Surrogat. Von Karl Heinr. Otto . . . . .	239—245
Emil Preetorius. Von Wilhelm Michel—München . . . . .	113—118	Paul Bürck—München. Von Th. Volbehr—München . . . . .	251—257
Vom unbewußt schaffenden Künstler. Von Paul Westheim—Berlin . . . . .	118—119	Farben-Wirkungen. Von Dr. Emil Utitz—Prag . . . . .	258—269
Die Arbeit der Kunstgewerbe-Vereine, 19. Delegierten-Tag zu Halle a. S. Von Robert Breuer—Berlin . . . . .	126—128	Wandmalerei Kunstgewerbeschule Hamburg. Von Willy von Beckerath . . . . .	275—280
Alfred Messel†—Berlin. Von Dr. Fritz Wolff—Berlin . . . . .	129—130	Aufstellung von Monumental-Plastik. Von Dr. A. E. Brinckmann—Aachen . . . . .	281—288
Adolf Münzer—München. Von Dr. Georg Jacob Wolf—München . . . . .	133—143	Buchkunst. Eine Glosse von Dr. Richard Schaukal—Wien . . . . .	289—291
Zeichnende Künste. Von Dr. Hans Bethge—Berlin-Steglitz . . . . .	145—151	Königliche Porzellan-Manufaktur—Berlin. Von Dr. phil. E. Jaffé—Friedenau . . . . .	297—302
Professor Heinrich Metzendorf—Bensheim. Von Professor H. Werner . . . . .	153—164	Fassaden-Entwürfe von Architekt Paul Würzler-Klopsch . . . . .	307
		Max Klingers Wand-Gemälde für die Aula der Universität Leipzig. Von Paul Kühn—Leipzig . . . . .	310

Ausstellung für christliche Kunst—Düsseldorf. Von Rob. Breuer—Berlin . . . . .	Seite 313—346
Projekt für die Ausmalung der heiligen Geistkirche in Düsseldorf. Von Koloman Moser—Wien . . . . .	349—352
Deutsches und ausländisches Kunstgewerbe. Von H. Lang-Danoli—Darmstadt	359—362
Die künstlerische Objektivität. Von Wilh. Michel—München . . . . .	363—368

### BEILAGEN:

Gemälde: »Sommerwiese«. Von Ludwig von Hofmann—Weimar . . . . .	Seite 2
Gemälde: »Exotischer Tanz«. Von L. von Hofmann—Weimar . . . . .	11
Eß-Zimmer im Hause des Herrn Lloyd-Direktors Petzet in Bremen. Von Professor Bruno Paul—Berlin . . . . .	44
Chinesisches Gemälde: Bildnis zweier Damen	70
Chinesisches Gemälde: »Liebespaar«. . . . .	75
Karikatur. Von Emil Preetorius—Darmstadt. . . . .	121
Gemälde: »Badende«. Von Ad. Münzer—München . . . . .	132
Dekorative Panneaux: »Schauspiel und Gesang«, »Tanz und Maskerade«. Von Adolf Münzer—München . . . . .	138—139
Gemälde: »Sommertag«. Von Fr. Oßwald—München . . . . .	190
Ansichtskarten: Kaiser-Jubiläums-Huldigungsfestzug. Von Remigius Geyling—Wien . . . . .	241
Städtebilder der Wiener Werkstätte: Schule Professor B. Löffler—Wien und Schule Professor C. O. Czeschka—Hamburg . . . . .	242—243
Ansichtskarten. Von Schule Professor B. Löffler—Wien, von F. Dellavilla und von O. Kokoschka—Wien . . . . .	244
Radierung: »Frühling«. Von Paul Bürck	250
Radierung: »Die drei Gletscher«. Von Paul Bürck—München . . . . .	259
Radierung: »Reigen«. Von Paul Bürck—München . . . . .	265
Marmorbüste und Halbfigur in Bronze. Von G. A. Bredow—Stuttgart . . . . .	272. 273
Wandgemälde: »Homer«. »Aristoteles und Plato« für die Aula der Universität Leipzig. Von Max Klinger—Leipzig	304. 305
Gemälde: »Heilige Jungfrau mit dem Kinde«. Von Manzana-Pissarro—Paris . . . . .	312
Holzschnitt »Taufe Christi«. Von Georg Minne—Laethem . . . . .	329

### ILLUSTRATIONEN U. VOLLBILDER:

Architektur S. 24, 25—28, 30, 31, 210, 211, 281—288, 308, 309, 338, 339; Ausstellungsgebäude und Ausstellungsräume S. 332, 337; Ansichtskarten und Städtebilder S. 240—245; Beleuchtungskörper S. 232—235; Blumen-Körbchen und Blumen-Halter S. 88, 89, 182—186, 222—225; Brunnen S. 91; Bucheinbände S. 188; Buchschmuck S. 123, 125, 341; Denkmäler S. 281—288; Erker und Fenster S. 166, 209; Exlibris S. 123, 248; Fächer S. 289; Gartenanlagen S. 53—61; Gemälde S. 2—17, 132—143, 190—200, 251, 252, 254, 256, 258, 261—263, 304, 305, 312—319; Glasmalereien und Kunstverglasungen S. 46—49, 331, 337; Grabmäler S. 50—52, 344—345; Grundrisse S. 153, 155, 158, 159, 162, 281—288, 347; Hallen und Diefen S. 32, 33, 34; Höfe S. 152, 155; Holzschnitte S. 329, 343; Kamine und Öfen S. 34, 37, 43; Kassetten und Dosen S. 226, 229, 230, 236, 237; Keramik (Tafelgeräte) S. 170, 172—175, 218; Keramik (Blumenvasen) S. 171—173, 176, 177, 219, 297, 298, 300, 302, 307, 366—367; Keramik (figürliche) S. 109—112, 220, 299—301, 334, 362; Keramik (ornamentale) S. 105—107; Kindergartenhäuschen und Kindermöbel S. 62, 63, 65; Kinderspielzeug S. 66—68; Kirchen und kirchliche Kunst S. 295, 312—370; Küchen S. 41, 208; Landhäuser und Villen S. 152—164, 202; Lederarbeiten S. 226; Malerei (dekorative) S. 19—22, 70—83, 138—139, 276, 277, 279, 324—328, 332, 333, 347—361; Medaillen S. 370; Musikinstrumente S. 101; Obstkörbchen S. 218, 223, 225, 238; Metallarbeiten S. 92, 94, 95, 221, 225, 228—238, 294—296, 340—342; Möbel (verschiedene) S. 181; Mosaiken S. 85—91, 343; Ornamentale Schrift S. 246, 247; Plakate S. 112, 120; Plastik (figürliche) S. 272, 273, 335—336; Porzellane S. 105—107, 109—113, 170—173, 297—302; Radierungen S. 147—149, 250, 253, 255, 257, 259, 261, 264, 265, 270; Rauchgarnituren S. 228, 231; Rohrmöbel S. 64; Schmucksachen und Gold- und Silberarbeiten S. 91—97, 227, 363—365; Spiegel S. 169; Stickereien und Webereien S. 102—104, 126, 178, 179, 289—293, 368; Studien S. 267, 275, 278—280; Tafelgeräte S. 223, 228, 230; Teppiche S. 168; Teeservice S. 230; Tintenfaß S. 170; Toilettegarnitur S. 228; Treppenhäuser S. 204, 205; Türen und Tore S. 31; Uhren S. 221, 231; Veranda S. 55; Verkaufslokale S. 211, 212—215; Wintergärten S. 29; Zeichnungen S. 23, 113—119, 144—146, 150, 151, 320—323; Zimmer: Billardzimmer S. 100; Herren- und Arbeitszimmer S. 43, 44, 45, 167; Fremdenzimmer S. 42, 98, 209; Musikzimmer S. 100; Salon und Empfangszimmer S. 36, 37; Schlafzimmer S. 38, 39, 99, 165, 166; Speisezimmer S. 35, 40, 46, 47, 98, 99, 207, 216, 217; Vorräume S. 203, 206; Wohnzimmer S. 167.
--

# NAMEN-VERZEICHNIS.

	Seite		Seite
Alumina—Kopenhagen . . . . .	105—107	Hölzel, Adolf—Stuttgart . . . . .	318. 319
Ashbee, C. R.—London . . . . .	293	Hösel, E.—Meißen . . . . .	112
Barlach, E.—Berlin . . . . .	151	Huber-Feldkirch, Josef—München . . . . .	331
Beckerath, Willy von . . . . .	275—280	Hudler, August † . . . . .	335
Beckmann, M.—Hermsdorf . . . . .	146	Jaffé, Dr. phil. Ernst—Friedenau . . . . .	297—302
Benirschke, Max—Düsseldorf . . . . .	339	Jahns, Max . . . . .	278
Berlin, Kgl. Porzellan-Manufaktur . . . . .	297—302	Jansen & Meussen—Bremen . . . . .	30.
Bertsch, Karl—München . . . . .	166	32—37. 42. 43. 50	
Bethge, Dr. Hans—Berlin . . . . .	71—84. 45—151	Jaumann, Anton—Berlin . . . . .	91—96. 182—188
Beutinger, E.—Heilbronn . . . . .	101	Jeggle, J.—Münster . . . . .	340
Brandt, H.—Friedberg . . . . .	99	Klinopff, Fernand—Brüssel . . . . .	323
Bredt, Dr. E. W.—München . . . . .	206—210	Kleesattel, Prof. J.—Düsseldorf . . . . .	347
Bredow, G. A.—Stuttgart . . . . .	272—273	Kleinhempel, Erich—Dresden . . . . .	103
Breuer, Robert—Berlin . . . . .	16—19.	Klinger, Prof. Max—Leipzig . . . . .	304. 305
37—45. 126—128. 165—181		Klingspor, Gebr.—Offenbach . . . . .	340. 341
Brinckmann, Dr. A. E.—Aachen . . . . .	281—288	Kögler, Paul—Hamburg . . . . .	280
Bruck, Franziska—Berlin . . . . .	182—186	Kokoschka, O.—Wien . . . . .	244
Burg, H.—Gießen . . . . .	99	König—Dresden . . . . .	112
Bürck, Paul—München . . . . .	251—270	Kreis, Prof. Wilhelm—Düsseldorf . . . . .	342. 344
Crane, Walter—London . . . . .	103	Krug, J.—Darmstadt . . . . .	104
Cooper, Paul—London . . . . .	294	Kuhn, Paul—Leipzig . . . . .	310
Corinth, Lovis—Berlin . . . . .	317	Kühne, Max Hans—Dresden . . . . .	168
Czeszka, Professor C. O.—Hamburg . . . . .	236. 243	Kühl, Richard—Berlin . . . . .	68
Denis, Maurice—Paris . . . . .	314. 315	Lang-Danoli, H.—Darmstadt . . . . .	201—205. 359—362
Deutsche Werkstätten für Handwerkskunst —Dresden-München . . . . .	68. 165—181	Larisch, Rudolf von—Wien . . . . .	246—248
Diwecky, J.—Wien . . . . .	240	Läuger, Prof. Max—Karlsruhe . . . . .	171—173. 176. 177. 334
Eeg, Karl u. Runge, Eduard—Bremen . . . . .	26	Lauweriks, J. L. M.—Düsseldorf . . . . .	332
—27. 29. 31. 38—41. 44. 45. 51		Lettré, Emil—Berlin . . . . .	91—97
Eichler, Th. K.—Meißen . . . . .	112	Liebermann, Prof. Max—Berlin . . . . .	144. 147
Elmsen, H.—Düsseldorf . . . . .	343	Löffler, Prof. B.—Wien . . . . .	220. 242—245
Festersen—Berlin . . . . .	174—175	Luley, D.—Bremen . . . . .	28
Forstner, Leopold—Wien . . . . .	85—91	Manzana-Pissarro—Paris . . . . .	312
Frank, Erna—Berlin . . . . .	148	Marx-Diestelmann, Lizzie—Dessau . . . . .	102
Gewin, J. Chr.—Darmstadt . . . . .	98	Maßmann, Walter—Hamburg . . . . .	275. 278
Geyling, Remigius—Wien . . . . .	241	Meißen, Kgl. Sächs. Porzellan-Manufaktur . . . . .	109—113
Geyringer, Helene—Wien . . . . .	290	Mendes da Costa, Josef—Amsterdam . . . . .	362
Gildemeister, F. R.—Bremen . . . . .	53—61	Mergehen, Lud.—Frankfurt . . . . .	370
Goller, Josef—Dresden . . . . .	331	Messel, Prof. Alfred † . . . . .	129—130
Grasegger, Georg—Köln . . . . .	336	Meurer, Prof. M.—Rom . . . . .	220—232
Groß, Prof. K.—Dresden . . . . .	342	Metzendorf, Prof. Heinrich—Bensheim . . . . .	152—164
Gschwend, Konrad—Hannover . . . . .	340	Michel, Wilhelm—München . . . . .	113—118.
Gußmann, Prof. Otto—Dresden . . . . .	168—169	191—196. 363—368	
Hartz, Wilhelm—Dresden . . . . .	113	Minne, Georg—Laethem . . . . .	329
Haendler, Marie—Wien . . . . .	289. 290	Morris, May—London . . . . .	291
Häschke, Hermann . . . . .	276	Moser, Prof. Kolo—Wien . . . . .	226. 230.
Hildenbrand, Adolf—Pforzheim . . . . .	343	238. 337. 347—358	
Hoffmann, Prof. Josef—Wien . . . . .	201—237	Munch, Ed.—Kopenhagen . . . . .	150
Hofmann, Ludwig von—Weimar . . . . .	2—22	Münzer, Adolf—München . . . . .	132—143

	Seite	Seite	
Niemeyer, Prof. Adelbert—München	170. 172. 173	Stegmayer, Mathilde—Darmstadt . . . . .	104
Nymphenburg, Kgl. Bayrische Porzellan- Manufaktur . . . . .	170. 172. 173	Stief, Karl—Darmstadt . . . . .	100
Osborn, Dr. Max—Berlin . . . . .	3—15	Stock, Karl—Frankfurt . . . . .	370
Oßwald, Fritz—München . . . . .	190—200	Strathmann, Karl—München . . . . .	328
Otto, Karl Heinrich . . . . .	239—245	Thorn-Prikker, Jan—Krefeld . . . . .	333
Päßler, O.—Dresden . . . . .	109	Toorop, Jan—Nymwegen . . . . .	320. 321. 322
Paul, Prof. Bruno—Berlin . . . . .	44—45	Utitz, Dr. Emil—Prag . . . . .	53—68. 258—269
Pilz, Otto—Dresden . . . . .	110. 111	Veil, Theodor—München . . . . .	338
Pirchan, Emil, Architekt—München . . . . .	126. 368	Vereinigte Werkstätten für Kunst im Hand- werk—München . . . . .	65—67
Powolny, Mich.—Wien . . . . .	218—219	Volbehr, Th.—Magdeburg . . . . .	251—257
Prack, W. O.—Frankfurt . . . . .	370	Wagner, Hugo—Bremen . . . . .	24—26
Preetorius, Emil—Darmstadt . . . . .	113—125	Wallenfang, M.—Darmstadt . . . . .	100
Prochownick, L.—Berlin . . . . .	145	Walther, C. P.—Meißen . . . . .	109
Prutscher, Prof. O.—Wien . . . . .	236. 307	Wegener, Olga Julia—Berlin . . . . .	71
Puvis de Chavannes, Pierre † . . . . .	313	Wehland, Friedrich . . . . .	276—278
Riegel, Prof. Ernst—Darmstadt . . . . .	296	Wehner, Eduard—Düsseldorf . . . . .	344. 345
Riemerschmid, Prof. Rich. . . . .	165—167. 178. 179	Weidemeyer, Carl—Bremen . . . . .	23. 52. 62—67
Rochmann—Dresden . . . . .	110	Wenig, Bernhard—München . . . . .	340. 341
Rößler, Paul—Dresden . . . . .	326. 327	Werner, Prof. H.—Bensheim . . . . .	153—164
Rohde, Georg K.—Bremen . . . . .	46—49	Westheim, Paul—Berlin . . . . .	22. 46—52. 118. 119
Rudel, Johann—Elberfeld . . . . .	188	Wiener Mosaik-Werkstätte . . . . .	85—91
Schäfer, Dr. Karl—Bremen . . . . .	23—36	Wiener Produktiv-Genossenschaft . . . . .	290
Schaukal, Dr. Rich.—Wien . . . . .	197—200. 289—291	Wimmer, E. J.—Wien . . . . .	367
Scheffers, Otto—Dessau . . . . .	234—238	Wislicenus, Else Frau Prof.—Breslau . . . . .	292
Schinnerer, A.—Tenneslohe . . . . .	149	Witzmann, Karl—Wien . . . . .	227
Schmitz, Dr. Hermann—Berlin . . . . .	211—219	Wolf, Dr. Georg Jakob—München . . . . .	133—143
Schröder, R. A.—Bremen . . . . .	28	Wolff, Dr. Fritz—Berlin . . . . .	129—130
Scott, Baillie—Bedford . . . . .	181. 293	Würzler-Klopsch, Paul—Leipzig . . . . .	308. 309
Seliger, Prof. Max—Leipzig . . . . .	220—232	Zaiser, Ludwig . . . . .	278—280
Seufert, Robert—Düsseldorf . . . . .	359—331	Zauleck, Chr.—Düsseldorf . . . . .	345
Simon, Jeanne—Paris . . . . .	316	Zimmermann, Dr. Ernst . . . . .	105—108
Skovgaard, Joakim—Kopenhagen . . . . .	324. 325	Zucker кандl, B.—Wien . . . . .	85—90
Slevogt, Max—Berlin . . . . .	147		



FRANZ CHRISTOPHE—BERLIN. SILHOUETTEN-SCHNITT.







1  
3  
D4  
Bd.24

Deutsche Kunst und Dekoration

PLEASE DO NOT REMOVE  
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

---

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

---

