





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

D 7. (5) 1151

DEUTSCHE KUNST UND DEKORATION

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



DARMSTADT
VERLAGSGESellschaft ALEXANDER KOCH

DEUTSCHE KUNST
UND DEKORATION

HERAUSGEGEBEN UND REDIGIERT
VON
HOFRAT ALEXANDER KOCH

BAND XXXIV
APRIL 1914—SEPTEMBER 1914.



ALLE RECHTE VORBEHALTEN.



M. PECHSTEIN-WILMERSDORF
GEMÄLDE (BLAUE ANEMONEN)
PRIVATBESITZ A. K.-DARMSTADT



MAX
PECHSTEIN

STILLEBEN
PRIVATBIS.
STUTTGART

ZU NEUEN ARBEITEN MAX PECHSTEINS.

VON DR. PAUL FECHTER.

Max Pechsteins Arbeit, soweit sie sich nach seiner bisherigen Entwicklung bereits beurteilen läßt, hat ihre Bedeutung im wesentlichen darin, daß sein ganz ursprüngliches, unmittelbares Verhältnis zur Welt verhinderte, daß die Bewegung gegen den Impressionismus soweit sie sich um ihn gruppierte, im Dekorativen versandete. Die Bestrebungen, dem impressionistischen Betonen der Natur wieder ein Betonen der Kunst entgegen zu stellen, führten mit einer gewissen Notwendigkeit dazu, zunächst das Bild und sein Gesetz, also formale Momente, stärker in den Vordergrund zu rücken. Die Gefahr lag nahe, daß, zumal bei der Rückkehr zu stark vereinfachter Farbigkeit, das Dekorative unversehens zum eigentlichen Sinn der Malerei wurde; sie lag um so näher als gleichzeitig die kunstgewerbliche

Bewegung den Künstlern schon an sich rein dekorative Aufgaben stellte. Pechstein begann in dieser Atmosphäre des Zweckbedingten: da aber für ihn, um ein Wort Constables zu gebrauchen, Malen nur ein anderes Wort für Fühlen ist und ebenso jede andere Art künstlerischer Betätigung gleichbedeutend mit gesteigertem Leben, so wuchsen die Ergebnisse seiner Arbeit ganz von selbst über das nur Schmückende hinaus und führten zu dem, was wir heute mit einem zugleich schlechten und guten Kennwort Expressionismus nennen.

Dieses nahe Gefühlsverhältnis zu allem, was von dieser Welt ist, ist das tragende Element der ganzen Entwicklung Pechsteins geblieben. Er stellt damit den einen Pol innerhalb der expressionistischen Bewegung dar, den man den extensiven nennen könnte, im Gegensatz zu



MAX PECHSTEIN — WILMERSDORF.

»BILDNIS W. P.«

dem intensiven, der in der Arbeit Kandinskys seine Ausprägung gefunden hat. Kandinsky sucht die reine Gefühlsexistenz, abgelöst von der Umwelt, von allen Beziehungen zur Natur und ihren Formen zu geben. Pechstein dagegen behält die Beziehung zur Welt nicht nur bei, sondern steigert sie auf das höchste ihm erreichbare Maß. Er erlebt sich nicht wie Kandinsky in der Isolierung, in der Versenkung in die eigene Tiefe, sondern in der Hingebung an das Erlebnis der Welt. Er nimmt Menschen und Dinge in sich hinein und schafft ihnen in seinem Gefühl ein neues Leben, das so stark wie möglich zu gestalten nun sein Ziel wird. Er drückt so sein Leben an diesem gefühlten Dasein der Dinge aus und damit gleichzeitig deren tiefstes Wesen; er macht sozusagen den weiteren Weg, indem er erst über die Welt in sich hineingeht, während Kandinsky es direkt zu tun versucht. Dieser erlebt die wesentliche Wirklichkeit nur in der Beschränkung auf sich, Pechstein in der Ausdehnung auf das Ganze; er erfaßt das Leben überall da, wo es ihm zum Sinnbild und Schlüssel des eigenen Fühlens und Wollens wird. Kandinsky sucht den einen Faktor des Lebens, das Nicht-Ich, soweit als möglich überhaupt auszuschalten; Pechstein besitzt Gefühlskraft genug, auch dieses Draußen zu durchdringen und in sein Leben hinein-

zureißen. In ihm liegen die seelisch geistigen Energien, Wille, Gefühl, Intellekt so nahe zusammen, und das gefühlte Können, die lebendige Freude an jeder handwerklichen Betätigung bleibt in einer so engen Verbindung mit ihnen, daß schon jede begriffliche Sondernung als Zergliederung einer menschlichen Harmonie empfunden wird. — Aus diesen Voraussetzungen erwächst das im besten Sinne Traditionsgetragene im Werk Pechsteins. Denn die hier angedeuteten Grundlagen sind die Fundamente aller Kunst. Sie waren im naturwissenschaftlichen Rausch des vergangenen Jahrhunderts mehr und mehr in Vergessenheit geraten; aus einer



MAX PECHSTEIN.

GEMÄLDE »BILDNIS E. F.«



MAX PECHSTEIN WILMERSDORF.

»FRUCHTSCHALE« PRIVATBES. BERLIN.

starken ungebrochenen, zuweilen robusten Intuition heraus stellte Pechstein von vornherein sein Leben und Schaffen erneut auf sie — und die Folge ist, daß heute, nachdem das erste Staunen, die erste Erregung über seine ungebrochene Daseins- und Darstellungskraft vorüber ist, sein ganzes bisheriges Werk selbstverständlich und unendlich einfach erscheint.

Auf der anderen Seite ergeben sich aus dem skizzierten Verhältnis zu Welt und Kunst innerhalb der heutigen künstlerischen Situation Entwicklungsmöglichkeiten, die in neue bisher unbetretene Regionen hinübergreifen. Neben dem Expressionismus stehen die Versuche, das Gebiet des Malerischen nach der entgegengesetzten Seite zu erweitern, im gesteigert Geistigen und Abstrakten den Grund zu neuem Fortschreiten zu suchen. Neben das sinnliche Weltenerlebnis tritt das cerebrale Welterfassen des

Kubismus, wie neben Frank Wedekind die intellektuelle Analysis Bernard Shaws. — Ist der sensuelle Expressionismus der eine Faktor im Kunstwollen der Zeit, so stellt die vergeistigende Abstraktion des Kubismus den polar entgegengesetzten dar, die Antithese zu jener Thesen, zwischen der die Schaffenden nun je nach Art und Neigung die Synthese zu suchen haben.

Auch Pechstein scheint in seinen neueren Arbeiten aus den letzten Jahren sei es bewußt, sei es gefühlsmäßig von dieser Zwiespältigkeit der Zeit berührt worden zu sein. Nicht etwa, als ob er plötzlich versucht hätte, sich kubistisch zu betätigen; aber man empfindet deutlich nach zwei Seiten eine Weiterbildung, die zugleich Differenzierung und Verfestigung ist. In sein reines und starkes Gefühl hat sich die gesteigerte Geistigkeit der Zeit gesenkt; was früher nur Kraft war, wird mehr und mehr



MAX PECHSTEIN WILMERSDORF.

»FISCHER IM BOOT« PRIVATBES. BERLIN.

Reichtum. Die Farbe differenziert sich, ihr Leben wird vielfältiger, gliedert sich zu immer feineren Nüancen; im Verhältnis zu Menschen und Dingen zeigt sich das gleiche; die Energie des Ergreifens wird vertiefter, zuweilen nervöser und zarter. Auf der anderen Seite aber steigert sich der Wille zum Gesetz: die Form wird straffer, das Leben gebundener; auf der Fläche wächst neben der farbigen Organisation eine heimliche Geometrie: das intensive persönliche Erlebnis der Welt wird nicht nur ins allgemeingültige Gefühl vertieft, sondern in seiner Form auch dem allgemein Geistigen genähert. Ein paar Porträts, und auch Landschaften aus den letzten Jahren zeigen deutlich diese Entwicklung an.

In diese Zeit der Auflockerung fällt auch die erste größere Monumentalaufgabe, die Pechstein zu lösen hatte. In einer Villa in Zehlendorf malte er einen Speisesaal aus — und es ist, als hätte er hier die Ergebnisse seines bisherigen Schaffens, schon mit bewußter Beschränkung der Mittel, noch einmal zusammengefaßt. In einer sehr schönen warmen und zugleich diskreten Farbigkeit, mit ganz wenigen

Tönen, hat er seine Hesperidenwelt dort geschaffen, zugleich suchend und beherrscht, Ausdruck und dekorative Aufgabe verschmelzend. Man bedauert angesichts dessen, was sich hier vom ersten Bild bis zum Abschluß des Ganzen vollzogen hat, daß Pechstein nicht des öfteren Möglichkeiten dieser Art geboten wurden. Nicht nur, weil seine Sehnsucht begreiflich genug in dieser Richtung geht, sondern weil man vor dieser Arbeit das Empfinden hat, das sein Suchen nach dem Gleichgewicht zwischen Gefühl und Geist, Ausdruck und Gesetz hier am sichersten und fruchtbarsten zu dem Ziel gelangen würde, dem er jetzt schrittweise von Bild zu Bild suchend und versuchend nachgeht.

Im letzten Jahre hat Pechstein sich auch verschiedentlich als Plastiker versucht. Ein paar Porträtbüsten, ein paar Tanzende, sind das Ergebnis, als schönstes Stück der Kopf eines Leichtathleten, in dem viel mehr lebt als das Kennwort sagt. Etwas von der nervösen Energie alles menschlichen Arbeitens ist darin, etwas von der Ermüdung nach dem immer erneuten Kampf mit einer immer erneuten, nie



MAX PECHSTEIN — WILMERSDORF.
»AM KURISCHEN HAFF« PRIVATBES. — BERLIN.



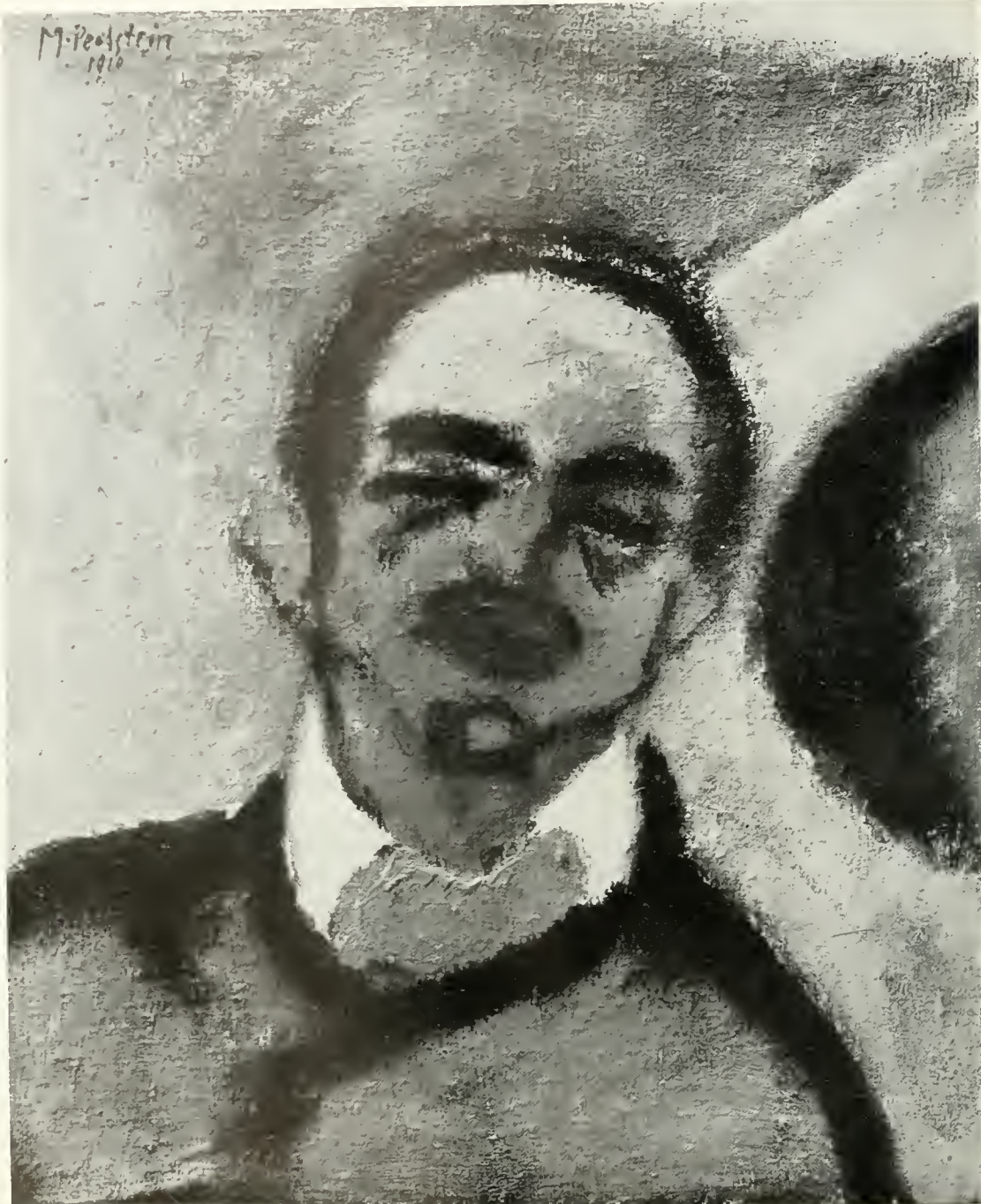
MAX PECHSTEIN - WILMERSDORF.

»WALDÖFFNUNG« PRIVATBES. BERLIN.



MAX PECHSTEIN - WILMERSDORF. STILLEBEN »KÜRBISSE UND FISCH«

PRIVAT-
BESITZ
BERLIN.



MAX PECHSTEIN-WILMERSDORF.
GEMÄLDE »BILDNIS M. P.« PRIVATBESITZ.



MAX
PECHSTEIN.

POLIN
PRIVATBES.
DARMSTADT.

zu erledigenden Aufgabe. In den Tänzerfiguren ist das Bestimmende, der Instinkt für die Ausdruckskraft eines Bewegungsgefühls und zugleich ein merkwürdig antimodernes Bewegtwerden des umgebenden Raumes; die Gestalten werfen sich, in das Dreidimensionale, sind ein Stück von ihm, ohne sich ihm zu entziehen oder entgegenzustellen — ebensowenig freilich, ohne sich impressionistisch in ihn aufzulösen. Wie weit hier Fortbildungsmöglichkeiten liegen, wird man abwarten müssen. —

In diesem Jahre tritt Pechstein eine auf längere Zeit berechnete Reise in die Südsee an, nach den Palau-Inseln. Man steht derartigen Unternehmungen seit Gauguin und Noa Noa skeptisch gegenüber; man meint einen Fehlschluß darin zu sehen, wenn jemand das Unmittelbare, noch nicht durch Begriffe und Kultur verdünnte, im Gegenständlichen suchen geht. Im Falle

Pechsteins entwirft einmal das Faktum, daß er wissend jenes Odium der Wiederholung auf sich nimmt, um einen lange gehegten Wunsch zu verwirklichen — und ferner ein unbeirrbares Zutrauen zu der Unbeirrbarkeit seiner Instinkte. Die Kraft, die die Reihe der Bilder von den ersten Tagen der Dresdner „Brücke“ bis heute schuf, vermag zuletzt auch derartiges einzuordnen, daß es produktiv oder zum wenigsten unschädlich wird. Und am Ende ist dieses Sichherauslösen aus dem Wirrwarr der Gegenwart, dieses Sich nur auf sich stellen, vielleicht in der Tat der einfachste Weg zum Ausgleich: jenseits aller Hemmungen des Tages wächst Seelisches am ungestörtesten. Was dabei aber herauskommen mag, und wieviel Schlachten auch noch zu liefern sein mögen: man kann dem Ergebnis nach allem Bisherigen mit Ruhe und darüber hinaus mit Hoffnung und Neugier entgegensehen.

MAX
PECHSTEIN



»MONTE
ROSSO«

DRAMA UND DEKORATION.

VON DR. CARL WEICHARDT FRANKFURT A. M.

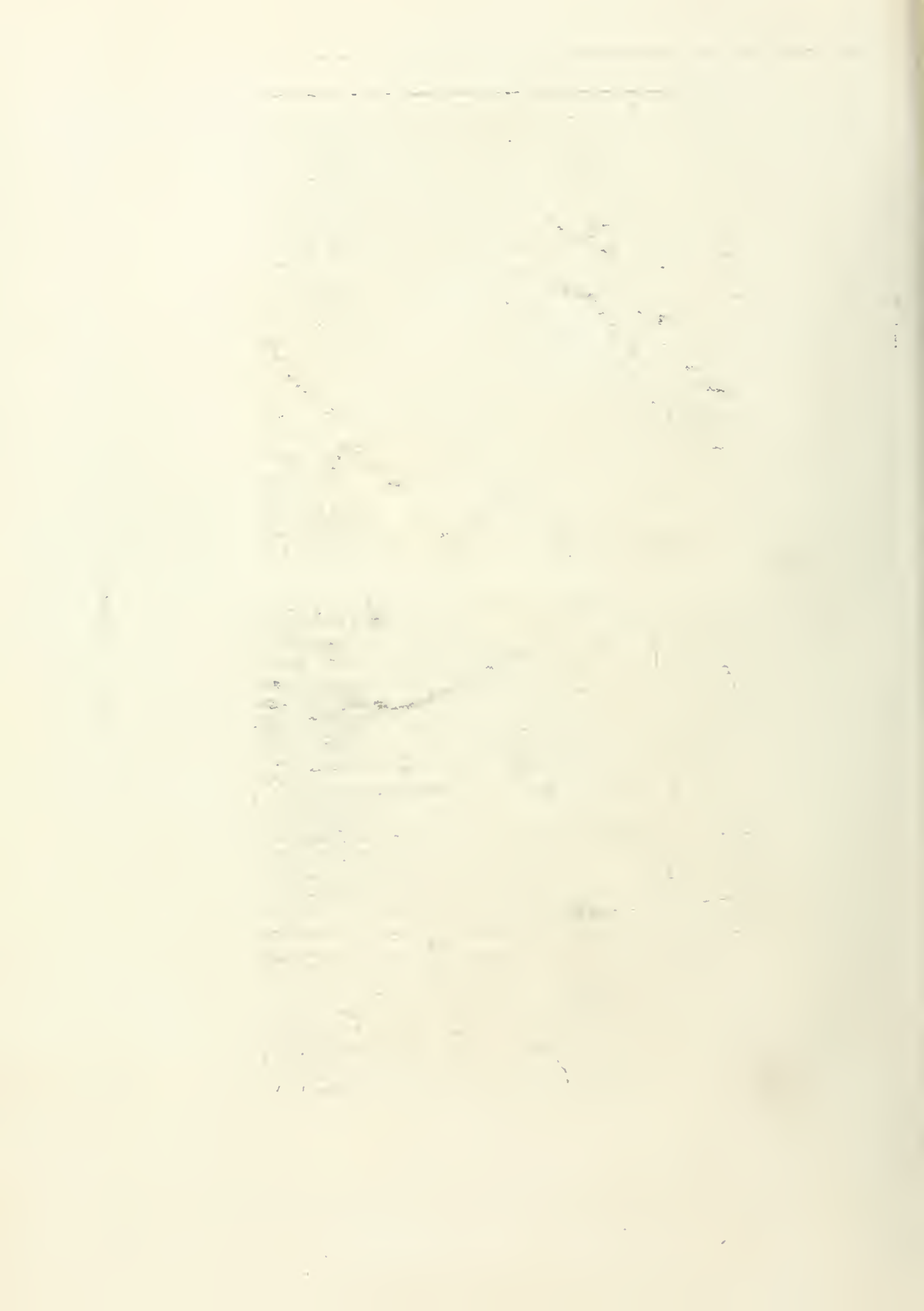
Drama ist Handlung, ist Bewegung; Dekoration ist malerische Verzierung, ist Ausstattung und ein Ruhendes also. Wenn der hamburgische Dramaturg Lessing in seinen Theaterkritiken nicht die „Verzierungen“ nur ein oder das andere Mal mit ganz flüchtigem Blicke gestreift hätte, würde er, der strenge, allzustrenge Scheider der Grenzen von Malerei und Poesie, gewiß den heimlichen Zwiespalt zwischen Dekoration und Drama betont und die Schwierigkeit, beide zu einem reinen Akkorde zusammenklingen zu lassen, sattsam gewürdigt haben. Man spricht gerne von dem dekorativen Rahmen, den der Theatermaler einem Drama zu geben habe, und stellt die Aufgabe damit leichter hin, als sie ist; es kann nicht gelten, eine Kunst, deren Wesen die Bewegung, eine Folge von Gesten und Worten ist, in einen ruhenden festen Rahmen zu stellen — denn dieser Rahmen, soweit er vonnöten ist, bietet sich bereits in dem Proszenium —. Ein tieferes Problem tut sich vielmehr auf; es gilt, den Weg zu finden, wie das dekorative Element zu entmaterialisieren und in den dramatischen Fluß der Bewegungen hineinzuziehen sei. . . .

Der Vorhang steigt, die ersten Gesten beleben den Raum, die ersten Worte reihen sich zu Sätzen, und schon eröffnen sich uns in rascher Folge Aussichten in Vergangenes und Zukünftiges; Gegensätze wachsen herauf, Leidenschaftlichen streiten für und wider, über Kampfbereite fällt der Vorhang, und hebt er sich über dem zweiten Akte, so sind wir schon mitten drin im Gemenge von Gut und Böse, von Lust und Leid. Zehnfach schnellere Schwingen hat die Zeit auf der Bühne, und alles im Drama ist im Fluß, — soll allein die Dekoration dastehen in der ruhigen Alltäglichkeit der gewohnten Raumverhältnisse, beschwert mit allen Bleigewichten der Realität oder gebaut wie für die Ewigkeit? Und sollten nicht selbst Hain und Tempel der Iphigenie, wenn sie gleich das ganze Drama durch unverrückt auf der Bühne bleiben, irgendwie als gleichsam mitspielende Symbole den Wechsel der Geschehnisse, den Wandel der Gefühle widerspiegeln können?

Naturalismus und Historismus haben lange einen Stil in der Bühnendekoration nicht aufkommen lassen. Heute wissen wir, daß es einen reinen Naturalismus in den redenden so wenig



MAX PECHSTEIN WILMERSDORF
GEMÄLDE: »MONTE ROSSO AL MARE«
PRIVATBESITZ A. K.-IN DARMSTADT





MAX
PECHSTEIN.

»FEUERLILIE«
PRIVATBES.
BERLIN.



PRIVATBES.
DARMSTADT.

MAX PECHSTEIN BERLIN-WILMERSDORF. GEMÄLDE »KONVENT VON MONTE ROSSO«

wie in den bildenden Künsten gibt: auch der „Naturalist“ ahmt nicht bloß nach, sondern wählt aus der Fülle der Erscheinungen charakteristische Motive aus. Die Bühnenkunst, die mit leibhaftigen Menschen und greifbaren Dingen arbeitet, ist naturgemäß stets am ehesten in Gefahr, in bloße Nachahmung des Lebens zu verfallen und damit sich selbst aufzuheben; wie illusionstörend allzu große Lebens-echtheit wirkt, lassen uns besonders Geruchseindrücke spüren, die von der Bühne kommen: wenn ein Zigaretten- duft oder die Rauch- wolke einer Pfeife über die Rampe ins Parkett weht, ist sogleich die feine Grenze zwischen Kunst und Wirklichkeit verwischt, und Max Reinhardt verdirbt uns eher die Stimmung, als daß er sie hebt, wenn er in seinem „Mirakel“-Spiel

gar schon vor Beginn der Aufführung Weihrauch- duft den Raum erfüllen läßt. Eine Dekoration, die getreu die Natur kopiert, kann im ersten Augenblick überraschen, nach einigen Minuten indes sehen wir sie schon nicht mehr, oder aber sie sticht — was schlimmer ist — trostlos ab von dem hohen Flug des Dichterwortes, von der Stimmungsmacht und Ideentiefe des Dramas. Ganz zum Verzweifeln verschärft sich dieser Kontrast, wenn eine unserer großen klassischen Menschheitsdichtungen sich vor Kulissen und einem Prospekt von archäologischer Treue und sklavischer Gewissenhaftigkeit des Details abspielt. Tauchen solche Dekorationen bei Klassiker-Vorstellungen aus dem Fundus auf, so überfällt einen immer die peinliche Empfindung, als werde ein Lebendiger in einen Sarg gelegt: Worte, die ewig leben werden, schwin-



MAX PECHSTEIN-WILMERSDORF. »ITALIENISCHE STUDIE«

gen resonanzlos zwischen Dekorationen, die ewig tot waren, mögen sie noch so „historisch echt“ sein. Diese Dekorationen der alten Schule, die besonders oft auch in „großen Opern“ begegnen, haben heute für unsere Augen etwas Verstaubtes und spukhaft Lebloses, das ans Unheimliche grenzt. — Es ist keine Frage, daß mit dem Tage, da der moderne Maler die Probleme der szenischen Dekoration zu lösen unternahm, eine reinere Luft zwischen den Kulissen wehte und aus dem Staube neue Farben, neue Formen hervorwuchsen. Eine Musik der Farben und Linien begann zu tönen und schwingen; alle Farbenklänge der neuen Malkunst, nicht zum wenigsten die kecken Töne der „Jugend“ und des „Simplizissimus“, vereinten sich zu einem Orchester,

das mit seiner Musik das Drama auf der Bühne oft berauschend schön begleitete, oft aber auch übertönte. Die Strenge der neuen Architektur machte nicht minder Schule im Theater, dem großen Stildrama standen monumentale Hintergründe, deren plastische Starrheit allerdings manchmal hinwieder allzu unbewegt und wandlungsunfähig auf die Menschen des Dramas und den Kampf ihrer Leidenschaften herabsah. Zwischen Fülle und Strenge, zwischen Rausch und Askese schwanken noch die Ausstattungskünstler unserer Tage hin und her, und so wahr es ist, daß jedes Stück seinen besonderen dekorativen Stil verlangt, so gewiß muß es doch auch allgemeine Stilgesetze geben, Wegweiser für den Theatermaler durch die Wirrnisse der mannigfachen Aufgaben. Max Reinhardt, Deutschlands erster Theaterkünstler, befolgt



MAX
PECHSTEIN-
WILMERSDORF.

GEMÄLDE
»PIERROT«

und erfüllt instinktiv oft genug solche Gesetze, aber gerade er ist zugleich der Typus derer, die zwischen einem Zuviel und einem Zuwenig noch unstät schwanken. Er hat mehr von Beerbohm Tree, dem englischen Ausstattungszauberer, als von Edward Gordon Craig, dem ungleich bedeutenderen Engländer, gelernt, dessen praktische und theoretische Arbeiten vor allen anderen klar den Weg zu einer neuen, reinen Kunst des Theaters weisen.

Es ist hier nicht der Ort, auf Craigs große, leider noch nicht ins Deutsche übertragene Essay-Sammlung „On the Art of the Theatre“ (worin der auch bei uns bereits bekannt gewordene Dialog „Die Kunst des Theaters“ mit enthalten ist) im einzelnen einzugehen; zusammenfassend sei nur gesagt, daß Craig alle Schönheit der theatralischen Kunstschöpfung

in ihrer Einheit sieht, daß Schönheit auf der Bühne wie in jeder Kunst für ihn nur denkbar ist, wenn die hunderterlei Elemente, aus denen sich gerade das Bühnenkunstwerk zusammensetzt, von einer starken Hand zu restloser Einheit zusammengefaßt werden. Das wichtigste Gesetz, das Craig zur Erlangung der Einheitlichkeit speziell in der dekorativen Ausstattung aufstellt, scheint mir das von den zwei Farben. Zwei Farben gilt es aus dem Drama, das inszeniert werden soll, gleichsam herauszusehen, und auf diesen beiden Grundfarben soll der Künstler seine Dekorations- und Kostümentwürfe aufbauen, dabei selbstverständlich eingedenk, daß jede der Farben viele Nuancen enthält, mannigfache Variationen zuläßt. Aber überall sollen diese Grundfarben durchschimmern, und während so einerseits jede ver-



MAX PECHSTEIN — BERLIN-WILMERSDORF.

»SKIZZE FÜR EINE WANDBEMALUNG«



MAX PECHSTEIN — BERLIN-WILMERSDORF. »SKIZZE FÜR EIN SPEISEZIMMER IN ZEHLENDORF«



MAX PECHSTEIN - WILMERSDORF.

»SKIZZE FÜR EINE WANDBEMALUNG«



MAX PECHSTEIN - BERLIN-WILMERSDORF. »SKIZZE FÜR EIN SPEISEZIMMER IN ZEHLENDORF«



MAX PECHSTEIN - WILMERSDORF.

»RUSSISCHES BALLETT« FARB. PINSELZEICHNUNG.

wirrende, ablenkende Buntheit, jeder selbtherrliche dekorative Prunk ausgeschlossen wird, scheint anderseits die Dekoration gewissermaßen einen seelischen Anteil an der Handlung des Dramas zu nehmen, ihre Farben spiegeln die treibenden Kräfte des Stückes wider. Zwei Gefühlswelten stehen ja im Drama stets gegeneinander, und ihnen sollen die zwei Farben symbolischen Ausdruck leihen. So findet Craig etwa für „Macbeth“ die Grundfarben Braun und Grau. Braun; das



MAX PECHSTEIN - WILMERSDORF. »AKT« FEDERZEICHNUNG.

ist der schottische Felsen, ist die Stätte für wilde, kriegerische Männer, ist der Mann schlechthin; Grau ist der feuchte Nebel, der die Spitze der Felsen einhüllt, die Stätte der Gespenster, und schließlich die Geister selbst, die den Menschen vernichten. Auch in den Interieurs will Craig nur die zwei Grundfarben des Dramas variiert wissen. Ohne weiteres leuchtet ein: es muß Einer Visionen haben und sich tief ins Dichterwerk versenken können, um dieses so gleichsam in seinen Lokal-

auch in den Rhythmus der ganzen dramatischen Dichtung, in das Tempo ihres Szenenablaufs, in ihre Struktur und Architektur verstehend eindringen. Jeder Akt eines Dramas hat ja seinen besonderen Rhythmus, wie die Sätze einer Symphonie sich rhythmisch unterscheiden, jede Szene hat wieder ihr eigenes Tempo, und bei Shakespeare besonders wechseln schwer- und leichtbetonte Szenen, solche, die einen engen, und andere, die einen weiten Raum erheischen. Alle Stimmungsschönheit im Dekorativen kann nicht helfen, wenn der Theaterkünstler, der Maler, sich in dem rhythmischen, dem dramaturgischen Wert einer Szene irrt und etwa für eine leichte, intime, unwesentliche Szene eine schwere, wuchtige Dekoration entwirft, einen Tempel hinbaut, wo eine Säule genügen, eine Landschaft ausbreitet, wo ein Baum hinreichen würde. Dann hält die Dekoration mit dem Drama sozusagen nicht Schritt und wird um so mehr den Fluß der Handlung hemmen, je weniger technisch vollkommen die Bühne gebaut ist. Ein gut Teil der vollen künst-



MAX PECHSTEIN. KLEINPLASTIK »TÄNZER« BRONZE.



MAX PECHSTEIN WILMERSDORF. »TÄNZERIN« BRONZE.

farben zu sehen und aus den zwei Lokalfarben alle erwünschten Töne abzuleiten. Gelingt es dem Künstler aber, die ganze dekorative Ausstattung eines Dramas solcherart harmonisch und symbolisch abzustimmen, meidet er auch im rein Zeichnerischen jeden tüftelnden Naturalismus und sucht seine Wirkung nur in der Kraft der Linien, der Schönheit der Verhältnisse, nimmt er endlich die Wunder des Lichtes, der Beleuchtung zu Hilfe und läßt sie auf seinen, an sich schon ausdrucks mächtigen Bühnenbildern sinnvoll spielen, dann ist das Ziel, die Entmaterialisierung der Dekoration, erreicht, sie ist ein beseeltes Glied des Dramas selbst geworden.

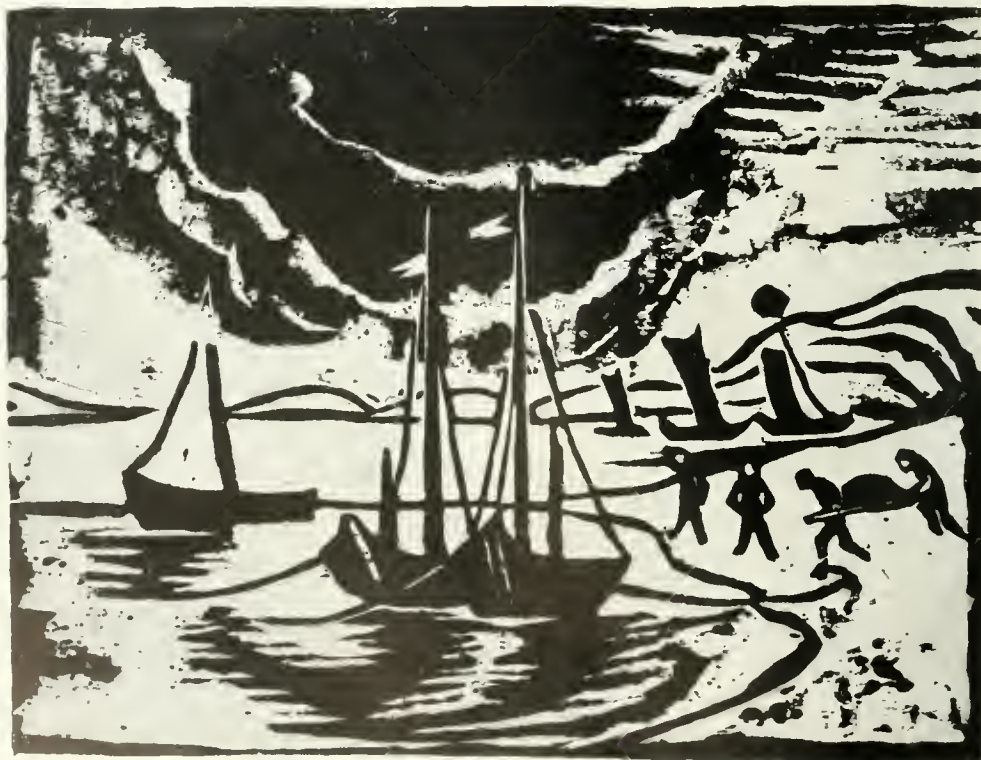
Eines allerdings, was nur zu selten beachtet wird, ist, sobald ein Stück szenische Verwandlungen erheischt, ganz unerlässlich, soll die Inszenierung wirklich vollendet heißen. Der Schöpfer der Dekorationen muß nicht nur in die Stimmung, in die Grundelemente, er muß

lerischen Wirkung der Dekoration hängt ja von technischen Bedingungen ab. Wir haben in Deutschland vielleicht nur eine einzige Bühne (die des neuen kgl. Schauspielhauses in Dresden), die allen Anforderungen der Kunst an die Technik zu genügen vermag, die vor allem so gut wie pausenlos Verwandlungen bewerkstelligen, eine Dekoration im Nu gegen die andere austauschen kann. Diese unterkellerte Bühne, deren Dekorationen auf versenkbaaren Plateaus fertiggebaut aus der Tiefe in Bühnenhöhe gehoben werden, ist entschieden der Drehbühne vorzuziehen. Die runde Scheibe zwingt und verführt zu Raumgestaltungen, die gelegentlich malerisch wirken können, oft aber nicht die Symbolik des Raumes haben, die wir für eine künstlerisch gegliederte Szene verlangen müssen. Denn es kann garnicht genug erwogen werden, wieviel Raum, welchen Spielraum jede Szene verlangt; oft hängt die ganze Wirkung davon ab, ob die Bühne um eine Gasse, um ein bis zwei Meter Tiefe verkürzt wird oder nicht. Im allgemeinen spielen unsere Theater auf zu tiefer Bühne; die kurze Bühne sollte für alle leichtbetonten, unwesentlichen Szenen weit mehr bevorzugt werden. Sie gibt ja auch, wo weder

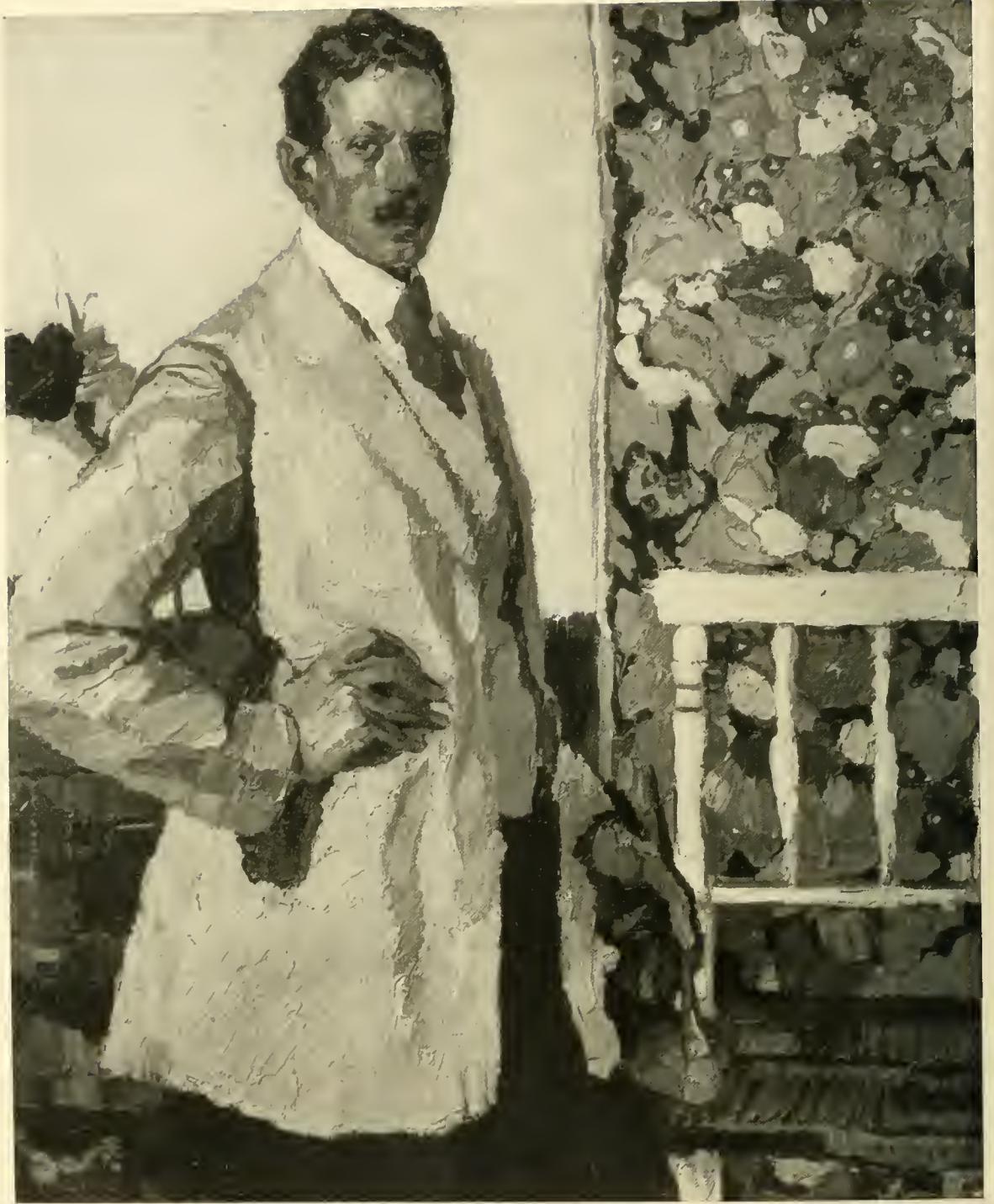
Dreh- noch Versenkbühne vorhanden ist, die Möglichkeit, während vorne gespielt wird, hinten die nächste Dekoration vorzubereiten.

Dieses scheinen rein technische Probleme, aber sie hängen doch aufs engste mit der künstlerischen Läuterung des dekorativen Elements zusammen. Wenn wir nicht nur die einzelne Dekoration als solche dem Stil des Dramas anpassen, sondern auch die Dekorationen als Ganzes wirklich beseelen und bewegen, in den Fluß der dramatischen Bewegung hineinziehen wollen, dann müssen wir auch auf die Möglichkeit schnellster Verwandlungen sinnen. Denn für jeden, dem die Inszenierung eines dramatischen Dichterwerkes zufällt, sollte es ehernes Gesetz sein: Keine Pausen als die vom Dichter vorgeschriebenen! Raschestes, lückenloses Mitfolgen der Verwandlungen mit der Entwicklung des Spieles! Wo das Drama selbst keinen Ruhepunkt hat, darf die technische Arbeit am szenischen Apparat keinen solchen erzwingen. — c. w.

Was ist im Grunde aller Verkehr mit der Natur, wenn wir auf analytischem Wege bloß mit einzelnen materiellen Teilen uns zu schaffen machen, und wir nicht das Atmen des Geistes empfinden, der jedem Teile die Richtung vorschreibt. Goethe — Eckermann.



MAX PECHSTEIN WILMERSDORF. »DIE WOLKE« HOLZSCHNITT.



JOSSE GOOSSENS -MÜNCHEN. »SELBSTPORTRÄT.«



JOSSE GOOSSENS MÜNCHEN.

»ZIRKUS« BESITZ DER PRIVATGALERIE B. IN H.

MALER JOSSE GOOSSENS—MÜNCHEN.

Daß jene Zeiten vorüber sind, da in der Kunst noch billige Lorbeeren zu holen waren durch das „Nachtreten“ irgend eines Großen, ist erfreulich. Andererseits hat das allzu starke Betonen der Individualität Dinge hervorgebracht, die mit Kunst nichts mehr zu tun haben. Zu den wenigen wirklichen Künstlerindividualitäten unserer Zeit, zu jenen Persönlichkeiten, die mit zäher Festigkeit ein künstlerisches Ziel verfolgen, gehört ein in München schaffender Rheinländer, Josse Goossens.

Zwar das demokratische Gleichheitsstreben unserer Tage, das die einförmige Nivellierung zu lieben scheint, hat flugs versucht, den Künstler zu kategorisieren, ihm die bewußte Etikette aufzukleben und hat dafür nichts mehr und nichts weniger gefunden, als die „Scholle“.

Höchst wahrscheinlich käme aber jeder dieser Kunstkenner in arge Verlegenheit, sollte er die Verbindungen aufzeigen, die zwischen Goossens und der dekorativ gerichteten Scholle bestehen. Die schachbrettartige fleckige Technik, die, wenig ausgeprägt, eine kurze Episode in des Künstlers Entwicklung bezeichnete, ließe vielleicht an eine Verknüpfung seines Namens mit dem Max Feldbauers denken, wenn diese Art nicht eben Episode gewesen wäre. Und so wird jeder Versuch, Beziehungen zu anderen Schulen zu finden, scheitern, und man wird dem Maler seine Eigenart lassen müssen.

Am klarsten wird das werden, wenn man sich vergegenwärtigt, in welcher Schule sich Goossens seine erste grundlegende Ausbildung erworben hat. Kann eine größere Unabhängig-



JOSSE GOOSSENS—MÜNCHEN.

„BAUERNKIRMES MIT KARUSSELL“ PRIVATBES.—HANNOVER.

keit gedacht werden als die, die zwischen dem Lehrer Ed. von Gebhardt und dem Schüler besteht? Man hat viel gegen die Kunstakademien und ihren Lehrbetrieb geschrieben; aber neben vielen anderen beweist doch auch dies Beispiel, daß die Akademie nicht im Stande ist, wirkliche Eigenart zu unterdrücken. Übrigens steht Goossens heute noch in allerdings rein äußerlichen Beziehungen zu Düsseldorf; er ist 1912 zum Mitgliede der dortigen Akademie ernannt worden.

Um aber zu einer richtigen Begriffsbildung über die persönliche Note des Künstlers zu gelangen, wird es zweckmäßig sein, einen Blick auf seine künstlerische Entwicklung zu werfen. Selbständig hat er ein Bild gemalt, das dem Ideenkreise seines Lehrers sehr nahe lag, ein Motiv aus dem Bauernkriege: der Agitator des Bundschuhs wiegelt die Bauernschaft auf. Ein Historienbild also, ethisch-religiöse Ideen, wie sie auch Ed. v. Gebhardt bevorzugt. Und ganz im Sinne des Meisters ist hier auch die farbige Behandlung. Allmählich macht er sich freier von der Atelierfarbe und bringt in das Halbdunkel eine kräftigere koloristische Note. Diese Wandlung setzt 1905 ein, und zwei Jahre später

erfolgt eine noch bedeutsamere, die Entdeckung des Lichts. Das helle Licht des Sommertages, das alle Winkel durchzieht, alle Dinge umschmeichelt, ihre feste Form lockert und aufhellt, dominiert nun in den Bildern. Licht und Farbe verleihen Goossens' Arbeiten ihre Eigenart. Es ist jene sinnfrohe, glühende und leuchtende Farbigkeit in seinen Bildern, die ein Ausdruck der Kraft und Lebensfülle ist. Aber diese Farbe artet nie in kreischende, unorganische Buntheit aus, sie hat aber auch nichts Überlegtes, Ausgeprobtes, Getüfteltes an sich. Es ist eine Harmonie im besten Sinne, die nicht rechnet, ob zu diesem Blau jenes Rot besser paßt, sondern die mit angeborenem koloristischen Feingefühl in der Welt nur jene Farben sieht, die einander entsprechen. Hier kann nur die eigene Anschauung zur aufrichtigsten Vermittlerin der koloristischen Symphonien — und als solche offenbaren sich Goossens' Bilder in dem farbigen Aufbau und den Tonwerten — werden.

An niederländische Bilder denkt man, wenn man Goossens' Arbeiten hinsichtlich ihrer stofflichen Gestaltung durchmustert. Volksfeste, Bauerntänze, ganz in Buntheit getaucht, nehmen



JOSSE GOOSSENS MÜNCHEN.

»PROMENADE« BRAKLS KUNSTHAUS MÜNCHEN.

eine bevorzugte Stelle im Schaffen des Künstlers ein. Daß der Maler aber auch der Darstellung des Durcheinanderflutens bewegtester Menschenmassen gewachsen ist, beweisen zwei prächtige Bilder vom Münchner Karneval mit ihrer unübertrefflichen Schilderung farbigen und motorischen Lebens. Sonst geht es im allgemeinen auf Goossens' Bildern nicht sehr bewegt zu. Weit aus die meisten von ihnen haben etwas vom Stilleben an sich; ruhige Zurückhaltung, intime Beschaulichkeit liegen in ihnen ausgedrückt und nur zwei Dinge führen eine beredte Sprache, Licht und Farbe.

Daß der Künstler aber frei von jeder Einseitigkeit und fern von jeder Manier ist, hat er auch noch in einigen überaus heiklen Aufgaben beweisen können: in der monumentalen Gestaltung historischer Stoffe, in großen Wandmalereien. Bergisch-Gladbach bot die Aufgabe,

die Fabrikation des Büttenpapiers in der Stadt durch die Holländer zu schildern, Tondern das Thema der Errichtung eines Dammes. In diesen Arbeiten liegen viele und bedeutende dekorative Elemente, dekorativ hier nicht im Sinne eines Umstilisierens der Natur genommen, sondern als Einheit des Bildes in der Harmonie der Farbflächen und des Rhythmus der Linien, die ihn befähigt erscheinen lassen, auch in der monumentalen Kunst neue und eigenartige Wege einzuschlagen. —

DR. WILLY BURGER.



Wie viele gibt es denn, die das Schöne und Edle selbst fühlen, selbst sehen, selbst beobachten und beurteilen können? Wir empfinden diese Lücken in unserer Bildung nur nicht, weil sie allgemein vorhanden sind und uns das leidige Surrogat, das uns in unserer Bücherweisheit für alles gegeben ist, über dieselben nicht ins reine kommen läßt. Adalbert Lehmann.



JOSSE GOOSSENS—MÜNCHEN.

»GEMÄLDE »VERANDA«

FREIHEIT UND GESETZ IN DER KUNST. Auf einem wohl ausgeglichenen Verhältnisse zwischen Freiheit und Zwang beruht das künstlerische, beruht das kulturelle Leben. Freiheit ohne Regel ist so gegenstandslos und nichtig wie Zwang ohne Freiheit. Selbst Revolutionen »gehen nur aus dem Willen zu einem neuen Zwang hervor«, wie es Wilhelm von Scholz gelegentlich trefflich gefaßt hat. Freiheit ist nichts Absolutes. Sie ist ein Verhältniswert, der stets bezogen ist auf ein gewisses Maß von entgegenstehender Beschränkung. Ja, eigentlich verdankt »Freiheit« ihr Wesen und ihren Wert in jeder Hinsicht der Kraft einer entgegenwirkenden Hemmung. Es ergibt sich: Freiheit ist das Gegenteil von

Anarchie; und diese Unversöhnlichkeit beider liegt nicht nur im Begriff (dialektisch), sondern auch durchaus in der Sache (materiell). Die Nutzenanwendung auf den in der jüngsten Malerei hie und da geübten Mißbrauch frisch erkämpfter Freiheit liegt nahe. Unter einem durchaus gesetzlosen Zustande verliert der Begriff der Freiheit seine Anwendbarkeit. Auch eines einzelnen Menschen Art und Handeln ist nur dann »frei« zu nennen, wenn er im übrigen ein intaktes Gefühl für Gesetz und Beschränkung bekundet. Ebenso gibt es in der Kunst Freiheit und Unabhängigkeit nur solange, als das Gefühl für Gesetz und Beschränkung nicht angegriffen ist. Nur wer sich bedingt fühlt, vermag frei zu sein. Wilh. Michel.



JOSE GOOSSENS MÜNCHEN.
»JUNGEN« BILDNIS D. KINDER K. IN E.





MALER JOSSE GOOSSENS MÜNCHEN.

„MUTTER UND KIND“ PRIVATGALERIE W. IN CÖLN.

FORM UND INHALT IN DER ARCHITEKTUR.

VON DR. FRITZ HOEBER — STRASSBURG I. ELS.

Gehalt bringt die Form mit.
Form ist nie ohne Gehalt.
Goethe, Paralipomena zum Faust.

Die übliche Architekturbetrachtung stellt einen Gegensatz auf zwischen Inhalt und Form und nimmt je nach ihrer künstlerischen, ihrer realistischen oder idealistischen Tendenz für den Inhalt oder für die Form als den Ausgangspunkt der baukünstlerischen Gestaltung Partei. Die Inhaltsästhetiker berufen sich dabei auf Gottfried Sempers Lehre: „Das architektonische Kunstwerk ist das Resultat aus Gebrauchszweck, Stoff und Technik“; die Formästhetiker beziehen sich auf Alois Riegl, der im Gegensatz zu Sempers mechanistischer Auffassung des architektonischen Kunstwerkes eine teleologische vertritt und im Kunstwerk das Resultat eines bestimmten

zweckbewußten „Kunstwollens“ erblicken will, das sich im Kampf mit Gebrauchszweck, Rohstoff und Technik durchsetzt.

Wie weit besteht nun dieser Gegensatz im Wirklichen? — Daß in der sinnlichen Gegebenheit des materiellen Kunstwerkes alle antithetischen Eigenschaften zusammenfließen, ist selbstverständlich. Erst die nachträgliche Analyse der Betrachtung stellt die realistischen und die idealistischen Begriffskomplexe in ihrer Dualität heraus. Eng verwoben erscheinen sie dagegen wieder im „ästhetischen Objekt“, in der konkreten inneren Anschauung, die das Bewußtsein des Schaffenden wie des Aufnehmenden von dem dreidimensional materialisierten Kunstwerk in sich birgt. Vor allem empfindet auch der Baukünstler in der Unbewußt-



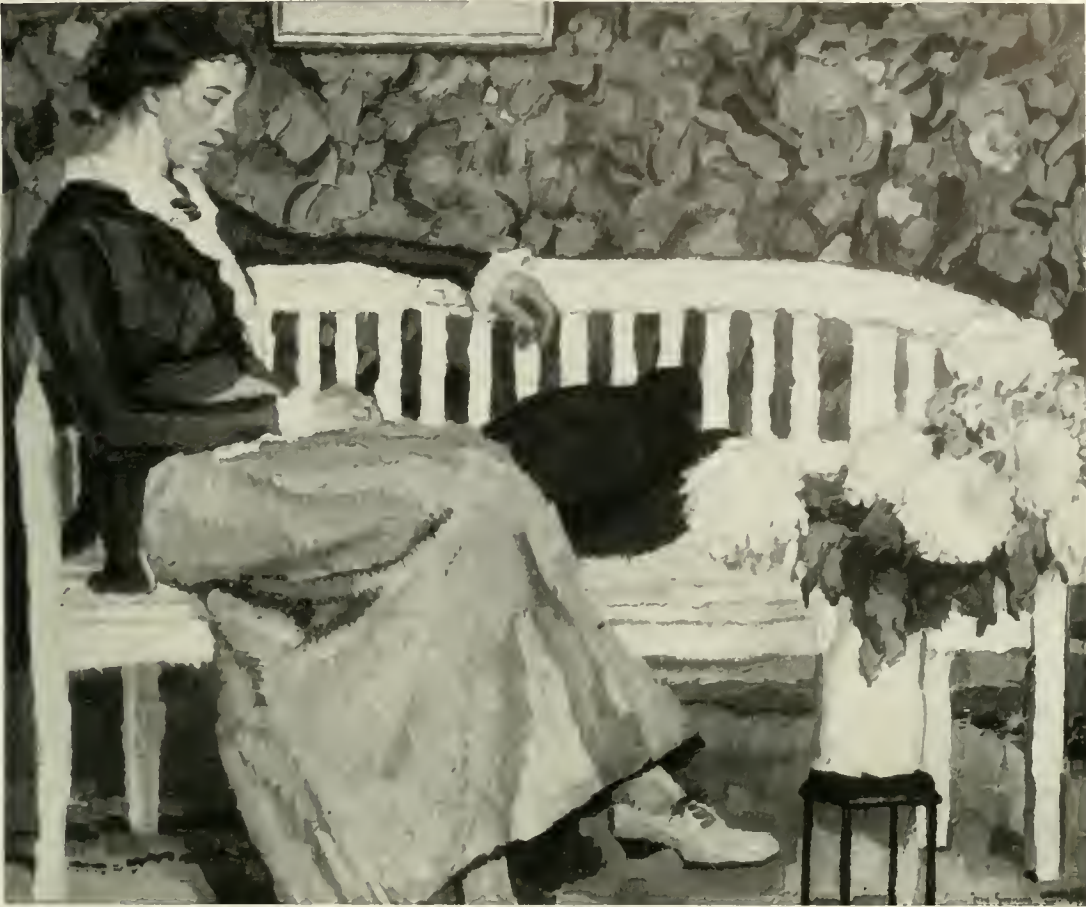
JOSSE GOOSSENS—MÜNCHEN.

»SCHERZO« PRIVATBESITZ H.

heit des intuitiven Schaffensaktes alle jene Elemente als eine unauflöslliche Einheit zusammen, die der rationalistische Verstand sich nachher aus- und nebeneinander ordnet, wie Material, Technik, Zweck und Form, wie die räumlichen Darstellungsabstraktionen von Grundriß, Aufriß und Schnitt, und wie auch die architektonischen Inhalte, die Fassaden außen, die Raumgestaltung im Innern des Gebäudes. Alle Teile sind ihm als funktionell verknüpft Ganzes, als Organismus spontan gegeben. Doch bedeutet die Position eines Elementes die Bestimmung aller andern: „Das Erste steht ihm frei, beim Zweiten ist er Knecht.“

Ebenso vereinigen sich auch die in ihrem spezifischen Ursprung verschieden gearteten Komponenten des Architekturwerks in dem ästhetischen Eindruck des Betrachtenden zum

konkreten Kunsterlebnis: der lebenserfüllte Inhalt durchdringt die Form, die ihrerseits wieder die Impressionen von Material und Technik in sich aufnimmt. — Mit dem von Broder Christiansen in seiner noch lange nicht genug geschätzten „Philosophie der Kunst“ geprägten Begriff der „Stimmungsimpressionen“ ist das Mittel bezeichnet, durch das sich Form und Zweck, Inhalt, Technik und Material zusammenfinden. Sie alle geben Beiträge zur Gestaltung des ästhetischen Objekts, und eine innere Verwandtschaft oder aber Feindschaft bewirkt die eigentümliche Harmonie, die sich dann der Betrachtung als „Stil“ darstellt. So besitzen das Material des Eisens, der industrielle Inhalt und die Form einfacher Reihung eine ästhetische Verwandtschaft untereinander, während, im Gegensatz hierzu, der



JOSSE GOOSSENS—MÜNCHEN.

»DAME AUF WEISSER BANK«

Inhalt einer modernen Eisenbahnbrücke, die Form des mittelalterlichen Torbaues und die Technik ornamentaler Steinmetzarbeit sich in ihren Stimmungsimpressionen widersprechen.

Die Form ist allerdings das für das Kunstwerk Unentbehrliche, da es sich gerade darin von aller realen Gegenständlichkeit unterscheidet, damit von all dem in das praktische Leben Einbezogene abrückt. Und deshalb werden die nichtformalen Komponenten auch nicht in ihrer Ganzheit in das Kunstwerk, genauer gesagt, in das „ästhetische Objekt“ unsers Bewußtseins, aufgenommen, sondern nur in ihren künstlerisch fruchtbaren Stimmungsimpressionen: So liefert etwa der industrielle Inhalt die ästhetisch wertvolle Impression der riesenhaften Dimensionen, einer ins Ungeheure gesteigerten Betriebsamkeit, des mechanisch gleichmäßigen Rhythmus. Das Material des Eisens spricht uns ästhetisch durch seine metallische Glätte, seine durch Walzen oder

Gießen entstandene Form an, die Technik des Betongusses durch ihre unendliche Gestaltungsfähigkeit, durch die Herstellung in kastenförmiger Verschalung usw. Alle außerästhetischen Eigenschaften aber der nichtformalen Komponenten des architektonischen Kunstwerks gelangen nicht in die künstlerische Vorstellung, in das „ästhetische Objekt“, hinein: So ist für letzteres gleichgültig, ob es sich um eine durch Dampf oder Elektrizität betriebene Industrieanlage handelt, ob diese eine günstige oder ungünstige Bilanz hat, wie die chemische Zusammensetzung und der physikalische Verarbeitungsprozeß des Eisens ist, oder ob das Betonmassiv in diesem oder jenem Verhältnis von Eisen, Zement und Sand gemischt, ob dabei ein deutsches oder amerikanisches Verfahren angewandt wurde.

Sämtliche ästhetische Impressionen, die formalen, die inhaltlichen, die materiellen und die technischen, können nun, je nach der Stärke ihres Ausdrucks, als Dominanten des ästhe-



JOSSE GOOSSENS—MÜNCHEN.

»TANZ UMS GOLDENE KALB« PRIVATBESITZ H. B.

tischen Objekts auftreten. Überblickt man die Architekturgeschichte, so wundert man sich fast, wie selten eigentlich die reinen Formmomente den Ausgangspunkt in der baulichen Gestaltung darstellen und den Schaffensvorgang als solchen wirklich bestimmt haben: Nur in den klassischen Stilen, etwa dem griechischen 5. und 4. Jahrhundert und in der Periode der italienischen und französischen Renaissance, erscheinen die Formimpressionen an erster Stelle. Die Gotik leitet ihre Wirkung bekanntlich aus einer ins Ästhetische übersetzten Konstruktion ab, und die Zeiten des Barock, des antiken sowohl wie des gotischen wie des Barock des 17. und 18. Jahrhunderts, rücken das Material, in seiner Sondercharakteristik und in seiner materiellen Massigkeit, in den Brennpunkt des künstlerischen Interesses. Vorwiegend realistisch orientierte Bauwerke

betonen wieder den Inhalt als ästhetische Dominante, wie die frühchristlichen Kirchen, um ein historisches Beispiel zu nennen; oder um das Behauptete durch zeitgenössische Architekturen zu belegen — unsere Zeit gibt sich ja im wesentlichen realistisch —, sei an die amerikanischen Wolkenkratzer und die Hamburger Bureauhäuser erinnert, die lediglich durch das inhaltliche Motiv der reihenweise aufeinandergeschachtelten Bureaufenster einen starken ästhetischen Eindruck hervorrufen. — Moderne Tektoniker von typischer Bedeutung, von denen ein jeder die Impressionen einer andern Gruppe zur Dominante, zum Hauptthema seines Schaffens erhebt, sind Peter Behrens, Henry van de Velde, Theodor Fischer und Hermann Obrist: Behrens geht von der idealen Form in seinen klassischen Kompositionen aus; van de Velde gewinnt aus



»HERBST«



JOSSE
GOOSSENS.
»LESENDES
KIND«

KAISER
FRIEDRICH-
MUSEUM
MAGDEBURG.

JOSSE
GOOSSENS.



GEMÄLDE
»RODELN«

den individuellen technischen Vorgängen seine besondern Bildungen; Fischer sucht die Realität des sachlichen Programms auch vor allem in seiner Architekturform zum Ausdruck zu bringen; Obrist entwickelt aus den Eigentümlichkeiten des Materials neue Schönheiten.

So kann der impressionable Ausgangspunkt, von dem aus sich das architektonische Kunstwerk gestaltet, ein sehr verschiedener sein. Und keineswegs fällt er regelmäßig mit dem Endpunkt der Gestaltung, der Form, zusammen, wie das eine nur aus den klassischen Stilen geschöpfte Erfahrung meint: Denn genau so wie in dem bildenden Kunstwerk kann auch in der Architektur die Form Eigenfunktion sein, wie auch Gegenstandsdruck. Darum erscheint mir sowohl die praktisch so fruchtbare Lehre Gottfried Sempers, die die materialistischen Momente des Architekturschaffens in den Vordergrund schiebt, wie die von kunstwissenschaftlicher Seite mit solcher Begeisterung aufgenommene Theorie Alois Riegls von dem alles beherrschenden „Kunstwollen“ in ihrer sich ausschließenden Alternative zu einseitig, um mit der erlebten Wirklichkeit der Kunstgeschichte tatsächlich übereinstimmen zu können. —

DR. FRITZ HOEBER.

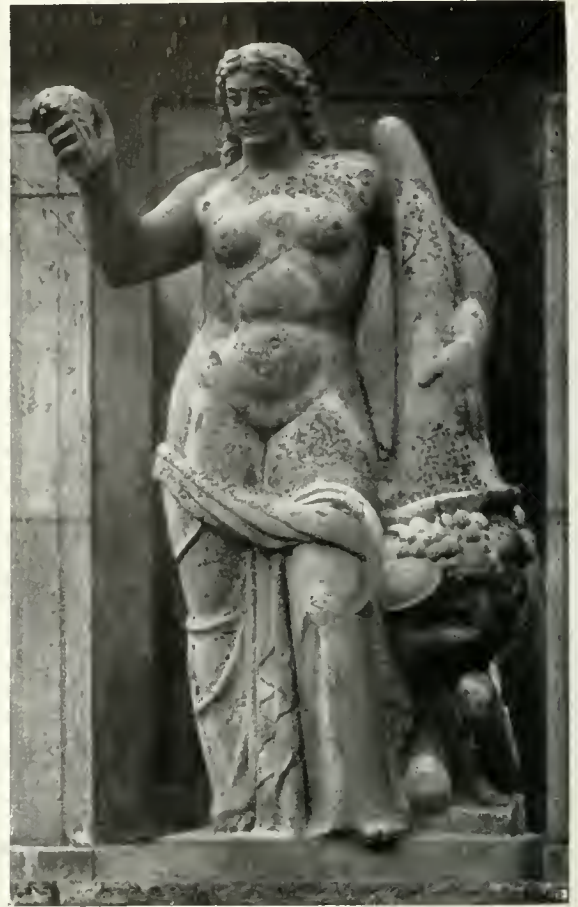
MÜNCHEN. Die Münchner Sezession veranstaltete ihre Winter-Ausstellung, die sie sonst gewöhnlich der kollektiven Vorführung einiger weniger Meister widmet, diesmal als Schwarz-Weiß-Ausstellung. Der Erfolg hat das Glückliche dieses Gedankens bewiesen; die etwa 1000 Blätter, die (von 3000 eingesandten) zur Ausstellung gebracht wurden, gaben ein recht gutes Bild von der gegenwärtigen zeichnerischen und graphischen Produktion. Am repräsentabelsten figurierten die älteren Mitglieder der Münchner Sezession wie Stuk und Habermann. Alle bemerkenswerten Namen können wir hier nicht einzeln aufzählen und wir müssen uns begnügen, einiges wenige anzumerken, was uns besonders aufgefallen ist. Da seien ein paar vorzügliche Aktstudien von Hermann Groeber genannt. Karl Caspar behandelt in seinen Zeichnungen die aus seinen Ölbildern bekannten religiösen Motive und versuchte hier interessanterweise auch dieselbe schummerige Behandlung des Tones zu erreichen, die man von diesen Bildern her kennt. Reinhold Max Eichler überraschte mit sehr plastisch gesehenen Aktzeichnungen, die manchmal zu bengalischen farbigen Lichtern gehöhrt sind. Namen wie Herterich, Käthe Kollwitz, Willi Geiger sprechen für sich selbst. Ebenso auf dem Gebiete der Landschaftszeichnung

Hans v. Hayek, Richard Pietzsch, Josse Goossens, C. Th. Meyer—Basel. Besonders müssen wir noch die Landschaftslithographien von Maria Caspar-Filser erwähnen wegen der schönen vollen Kraft ihres Ausdrucks. Eine eigene Stilisierung spricht aus Göthe Nymans Tuschezeichnungen von höchst apter Charakterisierung. Phantastische Inhalte suchten zu gestalten Edwin Scharff in seinen Zyklen, wie Adolf Schinnerer in seiner grotesken Folge „Das geträumte Paar“. Carl Schwalbachs Bemühungen um eine ideale Komposition sind bekannt. Von Illustrationskünstlern sei (neben allbekanntesten Namen wie Eug. Kirchner und Gulbransson) insbesondere Wilhelm Thöny—Graz genannt, der auf seinen kleinen Blättern — nach Balzac oder Dostojewski — durch eine ganz schlichte Art des Vortrags nur mit

der Feder recht packende Wirkungen erreicht. Auf einer Zeichnung von Georg Pfeil bewunderte man, wie eine Kopf an Kopf gedrängte Volksmasse zu großem Leben gebracht ist. In einer besonderen Abteilung stellte der Bund Münchner Buchkünstler aus (Ehmke, Th. Th. Heine, Otto Hupp, E. Preetorius, P. Renner und der verstorbene Taschner). Die Schweiz vertrat neben A. Welti u. a. Edouard Vallet, Skandinavien neben Zoir Erik Werenskiöld. Eine besondere Reichhaltigkeit wies dankenswerterweise die französische Abteilung auf. Beginnend bei Delacroix und Daumier, führte sie über Rops und über die klassischen Impressionisten die ganze neuere französische Graphik bis zu Cézanne, Sisley, Vuillard, Rysselberghe u. a. in bedeutenden Beispielen vor und stellte so einen respektablen Maßstab in die Ausstellung. K. M.



JOSSE
GOOSSENS.
»DAME IN
GELBER
JACKE«



PROFESSOR JOS. WACKERLE—BERLIN. PLASTIKEN AM NEUBAU DER MÜNCHENER RÜCKVERSICHERUNGS-GESELLSCHAFT.

DEKORATIVE PLASTIK.

In zwei Reihen hat sich die moderne Dekorationsplastik entwickelt: als Kleinplastik und als plastischer Schmuck der Architektur. Es ist nicht ganz zufällig, daß gleichzeitig die Porzellanmanufakturen und die Monumentalbauten plötzlich wieder plastische Begabungen nutzen können. Es ist dies vielmehr kennzeichnend für das Erwachen der beiden Empfindungsströmungen, die der modernen Kunst den Charakter bestimmen: Gotik und Rokoko. Die Bildhauer, die Messel entdeckte, daß sie die Schlankheit seiner Pfeilerbauten mit einem Ornamentgeriesel aus Menschenleibern bevölkerten, waren genau so zeitbedingt, wie die spitzfingrigen Modelleure des vielbeweglichen und doch klingend harten Porzellans. In beiden Fällen handelt es sich um eine Auslösung des Spieltriebes, der durch die harte Logik der neuen Konstruktionsgesinnung sich kaum noch

zu äußern vermochte. Die Plastik stahl sich sozusagen an die logisch gebundenen Fassaden heran und hinein in die der Zweckmäßigkeit gehorchenden Wohnräume. Eigentlich war es eine Art von Mirakel, eine Architektur, die fast eifersüchtig darauf war, dem Ingenieurhaften blutverwandt zu sein, von zärtlichen, melancholischen und mystischen, asketischen und schwellenden Figürchen umspinnen zu sehen; wie das etwa bei dem Hallenvorbau an dem Wertheimhaus-Potsdamerplatz der Fall ist. Eigentlich wirkt es stets ein wenig paradox, die nüchterne Kühle eines Raumes von Behrens oder van de Velde von den gleißenden Effekten der Wackerle-Püppchen durchklingelt zu fühlen. Solche Dissonanzen, deren Reiz zu den glücklichsten Sinnlichkeiten der Gegenwart gehört, lassen sich dennoch ebenso leicht begreifen wie rechtfertigen, ja sie gehören notwendig in das Welt-

bild des modernen Menschen. Sie sind die Nervenstenogramme eines Geschlechtes, das ganz der Notwendigkeit verschrieben ist; sie sind die Befreiungsschwingungen von Menschen, die im übrigen an die Gradlinigkeit eines nüchternen Alltages sich selber banden. Rokoko und Gotik inmitten der Eisenkonstruktion, der Speicherbauten, der Bahnhofshallen und der weit gespannten Betongewölbe. Eine restlose Analyse solcher psychologischen Zwitterigkeit läßt sich heute noch nicht geben; es läßt sich nicht mit eherner Präzision aufzeigen, wie es möglich ist, daß gleichzeitig Behrens eiserne Binder regelt und Wackerle einen amurösen Pierrot sentimental seufzen und in sehnsüchtiger S-Linie sich rekeln macht. Ist es nicht auch merkwürdig, daß in einer Zeit, die den ungeheuren Organismen der Ozeandampfer eine ausdrucksstarke Form zu gewinnen wußte, die allen Instrumenten des angetriebenen Verkehrs, der Lokomotive, dem Automobil, dem Luftschiff und dem Aeroplan, nicht nur die technisch beste, auch die optisch vollkommenste Formgestaltung erkämpft, daß in einer Zeit, die um eine neue Monumental - Malerei ringt, die Marionetten eine Wiedergeburt erlebten, die Kleinpia-



PROFESSOR JOS. WACKERLE. »PIERROT« PORZELLAN.
AUSFÜHRUNG: EGL. PORZELLAN-MANUFAKTUR - BERLIN.



PROFESSOR JOS. WACKERLE. »BÄUERIN« PORZELLAN.
AUSF: EGL. PORZELLAN-MANUFAKTUR - NYMPHENBURG.

stik der Renaissance und der Japaner mit Eifer gesammelt wird, eine neue Liebe zu den Blumen und dem zerbrechlichen Porzellan jugendlich aufspringt. Die Merkwürdigkeit solcher Gegenspiele läßt sich nicht bestreiten; sie ist vielleicht aber nur die Bestätigung von dem Heraufkommen eines neuen künstlerischen Zeitalters. Noch immer, wenn die künstlerischen Leidenschaften hochgespannt waren, wenn die Sinne mit explosiver Heftigkeit nach dem Tanz der Formen, nach dem Schwung des Rhythmus, nach der Lyrik und dem Pathos der Maßverhältnisse lüsteren wurden, konnte sich nichts Sichtbares, weder das Größte noch das Geringste, solcher Erregung entziehen. Auch die Künstler selber stiegen von den Höhen zu den Tiefen, vom Vergänglichen zum Unsterblichen, von dem simplen Gießgefäß zum Heldendenkmal. Es ist ein Symptom der künstlerischen Renaissance, daß es sich überall regt: die Welt der Form wieder entscheidend sein zu lassen. Freilich, ob solchem Wollen auch ein Vermögen beigegeben ist, ob das uns lebende Künstler - Geschlecht wirklich und wahrhaftig die Kraft hat, in Vielseitigkeit produktiv zu sein, darüber zu urteilen, ist vielleicht der glatten Entwicklung,

PROFESSOR
J. WACKERLE-
BERLIN.



ENTWURF
ZU EINEM
RELIEF.

wie sie sich anschickt und wie wir sie erhoffen, nicht gar so förderlich. Es überwiegt in unserer Kunst das Ästhetische noch immer ein wenig (zuweilen wohl auch mehr) das Handwerkliche. So ergibt sich für den einzelnen Künstler, der heute Porzellan und morgen Muschelkalk, heute Fayence und morgen Holz bearbeiten will, leicht die Gefahr, das Wesentliche der verschiedenen Stoffe zu verschleiern und mehr Arabesken seiner Vorstellungen, als Gestaltungen der Materie zu geben. Man darf wohl sagen, daß Wackerle diesen Gefahren halbwegs zu entgehen wußte. Wenngleich auch dieser starksinnliche Künstler nicht immer die eigenartige Sprache für die keck gewählte Aufgabe zu finden weiß. Die keramische Seele, die in diesem Holzbildhauer sitzt, gibt allen seinen Figuren etwas leicht Schwankendes. Man spürt andererseits immer das

Schnitzmesser, auch dann, wenn das Porzellanige das eigentliche Geheimnis (auch das gelöste) der Figur geworden ist. Bei seinen Steinfiguren wiederum blieb ein Rest kleinplastischer Absichten; man eräugt in dieser dekorativen Architekturplastik den dekorierenden Instinkt. Das Rokoko neckt die Gotik, und so entsteht ein seltsam dekadenter Barock. ROB. BREUER.

Natürlicherweise hat das Publikum auf die Kunst großen Einfluß, indem es für seinen Beifall, für sein Geld ein Werk verlangt, das ihm gefalle, ein Werk, das unmittelbar zu genießen sei; und meistens wird sich der Künstler gern danach bequemen, denn er ist ja auch ein Teil des Publikums, auch er ist in gleichen Jahren und Tagen gebildet, auch er fühlt die gleichen Bedürfnisse, er drängt sich in derselben Richtung; und so bewegt er sich glücklich in der Meuge fort, die ihn trägt und die er belebte. Goethe.



PROFESSOR
J. WACKERLE-
BERLIN.

ENTWURF
ZU EINEM
RELIEF.

KUNSTGEWERBE UND NEUDEUTSCHE KULTUR.

Das ganze Kunstgewerbe widerhallt heute von dem Ruf nach „Schmuck“. Leider meist nicht nach dem Schmuck, den jede Kunstübung bedeutet, sondern nach dem „Schmuck“ in Anführungszeichen, der von blöder Üppigkeitsgier gefordert wird. Wenn wir den Leitsatz aufstellten, daß im Zweckvollen der Keim auch aller Schönheit für die Werkkunst ruht, so hat kein Mensch damit ein rationalistisches Nützlichkeitscredo predigen wollen noch gepredigt. Ein neues Prinzip der Formbildung war damit aufgestellt, das aus der Kultur des Jahrhunderts geboren war. Aber Form im künstlerischen Sinne ist nicht allein zweck-

mäßige, sondern zugleich schöne Form. Dies Prinzip galt und gilt es noch heute zu entwickeln, auszubauen, fruchtbar zu machen. Aus ihm gilt es edlen Schmuck des Daseins zu gewinnen. — Doch vor so redlicher Arbeit scheut, nach einer gar zu kurzen Epoche der Anspannung, das mattere Geschlecht von heute wieder zurück. Der Luxus, der sich zum Herren aufgeschwungen, verlangt schnellere Arbeit. Und wenn sie nicht so rasch organisch geleistet werden kann, so gibt er sich auch mit unorganischer zufrieden. Denn ihm kommt es nur auf den äußeren gleißenden Schein an, auf die schimmernde Oberfläche, nicht darauf, ob

zwischen dieser Oberfläche und dem, was sie bedeckt, innere lebendige Beziehungen walten.

So entstand der großen Bewegung der Zeit ein doppelter gefährlicher Gegner: die skrupellose historische Stilreaktion und die damit zusammenhängende Ausländerei unserer Oberschicht. Beides in schreiendem Gegensatz zum Kern unserer gesamten Lebensverfassung. Gewiß, das alles war auch schon vorher da, und gegen diese feindlichen Mächte ging der Kampf bereits vor fünfzehn Jahren. Der wichtige Unterschied zwischen der Kriegslage während dieses langen Feldzuges und der heutigen ist nur der: daß nach steigenden glorreichen Schlachterfolgen ein bedenklicher Stillstand eingetreten ist, den der Feind sich zu nutze machte. Und mehr noch und Bedenklicheres: es ist in zahlreichen Fällen Dessertion, Fahnenflucht,

Übergang zum Gegner festzustellen. Das ist der wundeste Punkt. Schon hören wir den Alarmruf: Philister über uns! Seien wir auf der Hut! — Die mit der Stilreaktion wieder verkündete Ausländerei feiert heute Orgien. Niemand wird so töricht sein, die Wohltaten zu verkennen, die aus der Anknüpfung an lebendige, noch als wirksam gefühlte Tradition der künstlerischen Entwicklung zuströmen können. Niemand wird in nationalistischer Engherzigkeit die Grenzen der Länder absperren wollen. Aber was scharf auf's Korn zu nehmen, ist die Gewissenlosigkeit und Unkultur, die sich aus hohlem Üppigkeitsbedürfnis Vergangenen und Fremden in die Arme wirft, um sich bequem und oberflächlich zu befriedigen. DR. M. OSBORN.



PROFESSOR
J. WACKERLE-
BERLIN.

GARTEN-
PLASTIK
»TROMMLER«



ENTW: KARL BERTSCH-MÜNCHEN.
»SCHREIBTISCH IM NEBENST. WOHNZIMMER«
AUSF: DEUTSCHE WERESTÄTTEN-MÜNCHEN.



ENTW: KARL BERTSCH - MÜNCHEN.

»WOHNZIMMER« AUSF: DEUTSCHE WERKSTÄTTEN.

NEUE ARBEITEN VON KARL BERTSCH - MÜNCHEN.

Karl Bertsch zählt wohl zu denjenigen Innenarchitekten, die erfreulich viel Werkstättenenerfahrung oder wenigstens viel Beziehung zur Werkstatt besitzen. Es setzt ja gegenwärtig mit Kraft eine Entwicklung ein, die auf Bekämpfung des „Kunstgewerblers“ gerichtet ist, auf Bekämpfung jenes kunstgewerblichen Tausendsassa, der sich im Entwerfen monumentaler Architekturen ebenso sicher fühlt wie im Entwerfen von Gegenständen minutiöser Metalltechnik usw. Die Gewerbe fangen an, sich in ihrer Produktion wieder „zünftiger“ zu gestalten. An den Arbeiten Karl Bertschs wird man daher mit Vergnügen die echt schreinerische, handwerksgerechte Formung feststellen. Der Inhalt der Vorschrift „Materialgemäß“ ward bisher fast nur negativ verstanden, nämlich als ein Gebot, alles zu meiden, was der Bearbeitungsweise des betreffenden Materials widerspricht. Nun besinnen sich die Gewerbe wieder auf den positiven Inhalt der Forderung „Materialgemäß“,

nämlich auf das Gebot, in der Formung der Gegenstände den ganzen Reichtum und alle Möglichkeiten der dem betreffenden Material eigenen Technik spielen zu lassen. In dieser kleinen Wandlung wird Geschichte fühlbar. Es liegt Abstand und Entwicklung darin. Das Kunstgewerbe reagierte zunächst gegen die wahllose Materialvergewaltigung der Gründerperiode; daher Beschränkung, Verbote, Warnungstafeln, Negationen. Jetzt aber hat es zu reagieren gegen die Übertreibung dieser freiwilligen Armut; daher Anregung, Förderung, Bejahung. Und es geht manchem heute schon im Möbелgewerbe wieder zu heiter, zu spaßhaft zu, was die Formen anlangt.

Karl Bertsch freilich hat auch bei der lebendigeren Linie seiner neuen Zimmereinrichtungen die Ruhe und die Besonnenheit bewahrt, die ihm angeboren sind. Eine gewisse bürgerlich gute und gediegene Art zeichnete ihn von jeher aus. So bleibt es auch jetzt: Eine fühlbare Gediegenheit und derbe Dauerhaftigkeit ist in



ENTWURF: KARL BERTSCH MÜNCHEN.
SALONSCHRANK AUSF: DEUTSCHE WERKSTÄTTEN.



ENTW: KARL BERTSCH - MÜNCHEN.
»SESSEL UND TISCHLAMPE IM WOHNZIMMER«
* AUSFÜHRUNG: DEUTSCHE WERKSTÄTTEN. *



ENTW: KARL BERTSCH-MÜNCHEN.
»KREDENZ EINES SPEISEZIMMERS IN NUSSBAUM«
* AUSFÜHRUNG: DEUTSCHE WERKSTÄTTEN. *



ENTWURF: KARL BERTSCH MÜNCHEN.
»SCHRANK EINES SPEISEZIMMERS IN NUSSBAUM«
** AUSFÜHRUNG: DEUTSCHE WERKSTÄTTEN. **



ENTWURF: KARL BERTSCH—MÜNCHEN. »BÜFETT U. KREDENZ« AUSFÜHRUNG: DEUTSCHE WERKSTÄTTEN.



ENTWURF: KARL BERTSCH—MÜNCHEN. »TOILETTEN-TISCH« IN NACHTS. SCHLAFZIMMER. AUSF: DEUTSCHE WERKSTÄTT.

den Stützen, in den Sockeln und Gesimsen. Die Wirkung ist trotz der hier und da auftauchenden barocken Kurve satt und voll, dem Schweren mehr zuneigend als der Leichtigkeit. Die formalen Anregungen stammen von England und aus dem Barock, aber der Geist des Ganzen ist der des modernen Deutschland. Fehlen hier die lächelnden Koketterien, so ist doch

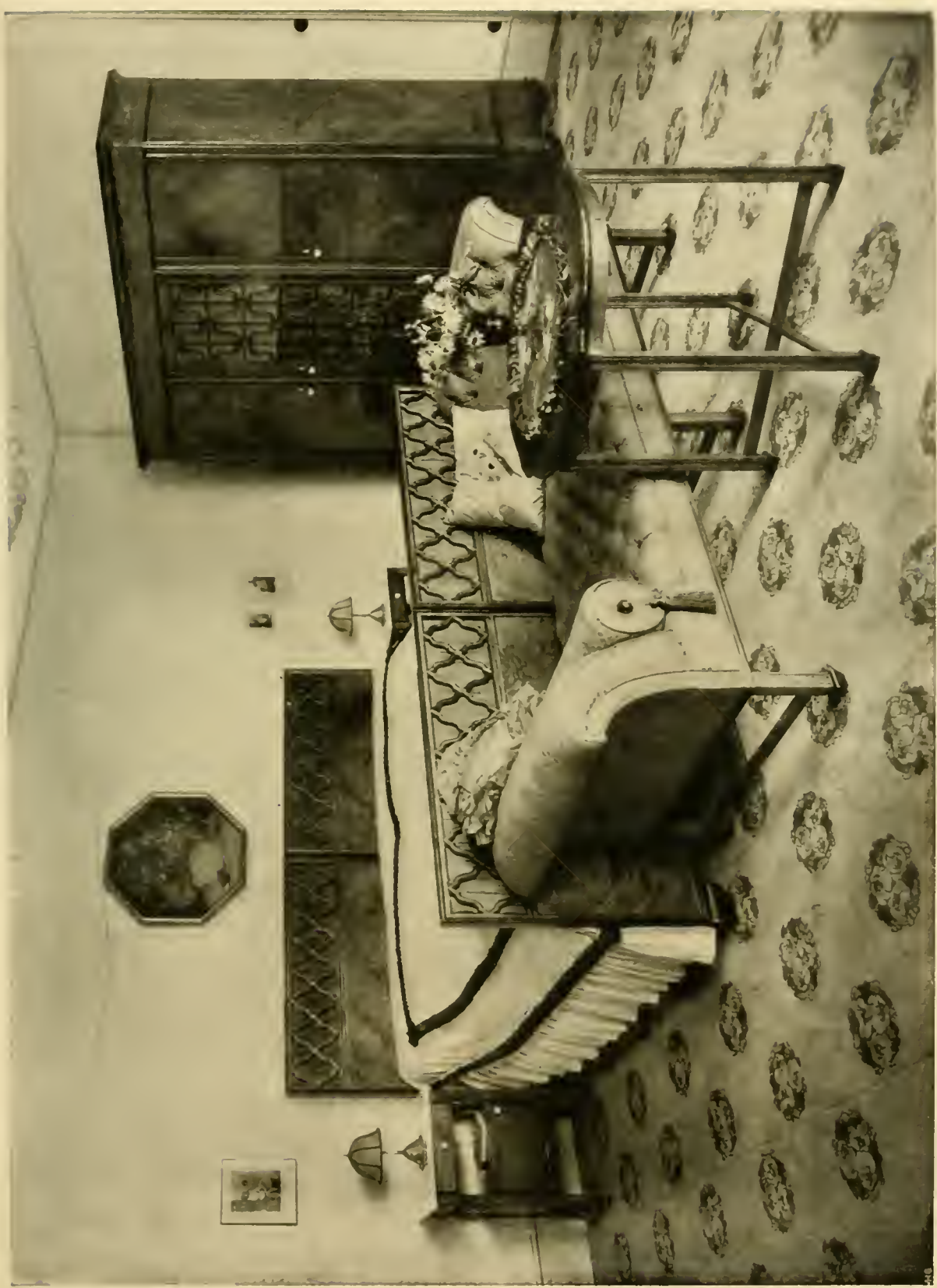
Zuverlässigkeit und Festigkeit darin, Qualitäten, mit denen wir eben auf solidem neudeutschem Kulturboden stehen. Es ist auch in Bertschs Formen nichts von schiefem, malerischem Denken oder auch nur besonders lebhafter Laune. Klarheit, Nüchternheit herrschen hier; keine großen Wagnisse, dafür aber Redlichkeit und Festigkeit in einem wohl auch liebenswerten Maße.



ENTW: KARL BERTSCH—MÜNCHEN. »SPIEGEL IN NEBENSTEHEND. SCHLAFZIMMER« AUSF: DEUTSCHE WERKSTÄTTEN.

Und daß dies die Qualitäten sind, die auf dem in- und ausländischen Märkte sich allein zur Kennzeichnung der „deutschen Marke“ eignen, darüber darf man sich keiner Täuschung hingeben. Zwar hat das Ausland uns oft unsere „Schwere“ vorgeworfen, den „Mangel an

Grazie“, den düsteren Ernst, und gelegentlich wurde deshalb wohl von französischer Seite gespottet: *Faites dessiner votre cercueil par un Allemand! Ces gens-là ont le sens de la mort, du sommeil, de l'ennui.* Aber die Achtung vor der neudeutschen Form ward dadurch kaum



ENTWURF: KARL BERTSCH - MÜNCHEN.

SCHLAFZIMMER IN BIRKE AUSEN DEUTSCHE WERKSTÄTTE

beeinträchtigt. Man fühlte doch den kräftigen moralischen Impuls, der sich hier aussprach, man sah, daß die deutsche Form eng verbunden war mit der deutschen kunstgewerblichen Organisation, deren glänzende Leistungen man uneingeschränkt bewundern mußte. Ja, es ist Tatsache: Deutschland hat heute schon auf kunstgewerblichem Gebiete ein Prestige zu verlieren. Und der sicherste Weg dazu ist

wohl der jüngst eingeschlagene des haltlosen Einschwenkens in die Historie. Welch ein Triumph für das Faubourg St. Antoine, das „Directoire munichois“ und das „Assyrien viennois“ endlich in einem Berliner Louis Quinze untergehen zu sehen!

Deshalb sind Erscheinungen wie Karl Bertsch, die im großen ganzen einen deutschen Entwicklungsweg verfolgen, so sehr zu begrüßen. w. m.



ENTW: KARL BERTSCH MÜNCHEN. »SCHLAFZIMMER-SCHRANK IN BIRKE« AUSF: DEUTSCHE WERKSTÄTTEN.



ENTW: KARL BERTSCH - MÜNCHEN.
»DIREKTIONS-ZIMMER« MÜNCHNER RÜCKVER-
SICHERUNGSGES. AUSF: DEUTSCHE WERKSTÄTT.



ENTW: KARL BERTSCH—MÜNCHEN. SCHNITZEREIEN VON E. PFEIFFER. »AUS NEBENSTEHEND, DIREKTIONSZIMMER«

AUSSTELLUNG RUSSISCHER HAUS-INDUSTRIE.

Durch die Regsamkeit des deutschen Lyceumklubs und die weitgehende Unterstützung des russischen Ministers für Landwirtschaft und Ackerbau ist bei A. Wertheim in Berlin eine umfassende Schau russischer Volkskunst geboten. — Seit Jahren hat man sich in Rußland wieder den Schätzen heimischer Volksindustrie zugewandt, vom Wunsch geleitet, an Stelle westeuropäischer Kunstindustrie wieder einheimische, nationale Arbeit zu setzen. Im äußersten Norden, im Kaukasus und in den Gebirgsgegenden der Krim hat sich altrussische Frauenarbeit in ziemlich ursprünglicher Reinheit erhalten. Zwar wird auch dort nicht mehr lediglich für den Hausbedarf gearbeitet; aber das ist das charakteristische Moment: die russische ländliche Hausindustrie bleibt echte Volkskunst, sie ist nur Nebenerwerb der Landwirtschaft. Der Kustar ist Herr seines Unternehmens, er schafft wie der Künstler. Seine Arbeiten tragen den Stempel der Originalität. Die Konkurrenz der Großindustrie ist gar nicht zu fürchten, weil keine Maschinen-Arbeit die Schönheit eines mit der Hand gewebten Teppichs, einer mit der Hand geklöppelten Spitze, eines handgedruckten Stoffs ersetzen kann. —

Man sieht in der Ausstellung köstliche Proben der eigentlichen russischen Teppich-Hausindustrie. Man kennt diese Erzeugnisse fast gar nicht, weil sie selten auf ausländischen Märkten zum Verkauf angeboten werden. Die Stadt Tjummen im Gouvernement Tobolsk in Sibirien ist das eigentliche Zentrum dieser Industrie. Auch Poltawa und Bessarabien liefern eigenartige Webarbeiten. Mit großer Kunstfertigkeit verbinden sich tief ausgeprägtes Schönheitsgefühl und rege Phantasie.

Ganz besonders schön sind dann die echt gefärbten handgedruckten Stoffe. Sie werden besonders in Zentralasien und Turkistan gefertigt. Sie gehören zu den ältesten Industriezweigen Rußlands, die im XII. Jahrhundert von den Indern und Persern übernommen wurden. Sie dienen zum Beziehen von Möbeln, zu Portiären, Dekorationszwecken etc.

Eine Fülle geklöppelter Spitzen, Broderien geschnitzten und gedrechselten Spielzeugs, Lackarbeiten, Schmuck aus Silberfiligran, heimisches Metallgerät, Niellowaren, Töpfereien und insbesondere auch Möbel mit charakteristischer primitiver Kerbschnitzerei vervollständigen die überaus reichhaltige Ausstellung. PALLMANN.



ENTWURF: KARL BERTSCH—MÜNCHEN. »SALONMÖBEL« AUSFÜHRUNG: DEUTSCHE WERKSTÄTTEN.



FRAU ELISABETH SIMONS—ELBERFELD.
•BILDNIS-AUFNAHME• AMATEUR-PHOTOGRAPHIE.



FRAU ELISABETH SIMONS—ELBERFELD.

»KINDER-BILDNIS« AMATEUR-PHOTOGRAPHIE«

PHOTOGRAPHIEN VON FRAU ELISABETH SIMONS.

Frau Elisabeth Simons ist Dilettantin, daher die Frische ihrer Auffassung, die phrasenlose Echtheit und der opfervolle künstlerische Ehrgeiz, den ihre Bilder verraten. Es sind Photographien einer Mutter, aus dem natürlichen Stoffkreise einer Mutter; sie kennt die Modelle, ihre Kinder, bis ins Kleinste, vermochte die intimsten feinsten Regungen der kleinen Körper zu erhaschen. Andererseits kennen auch die Kindervor der Mutter keine Schüchternheit, geben sich frei nach ihrem Wesen und der augenblicklichen Laune. Daher der hohe Reingewinn an Kunst, der Feingehalt an Poesie, der — in einem vollkommen unsentimentalen Sinne — diese Aufnahmen auszeichnet.

Photographie als Kunst — es hat lange gedauert, ehe sich diese Anschauung durchsetzen konnte. Heute ist die Meinung von der Seelenlosigkeit der photographischen Prozedur überwunden. In der heutigen künstlerischen Photographie spielen die subjektiv-seelischen Bestandteile gegenüber den objektiv-mechanischen bei

weitem die größere Rolle. Wir wissen, daß der Photograph sogar „komponiert“, nicht nur durch die Stellung des Modells, nicht nur durch die Wahl des Ausschnittes, sondern auch durch das Erhaschen einer bestimmten Lichtführung, die in der Verteilung heller und dunkler Massen, in der Heraushebung oder Zurückdrängung bestimmter Einzelheiten, Linien und Formen seiner persönlichen Auffassung des Gegenstandes gerade entspricht. Gerade in der Formenwiedergabe ist der Photograph sehr frei. Er hat es völlig in der Hand, sie stark durchzumodellieren oder sie verschwinden zu lassen und den Körper in die Fläche zu drücken — für letzteres ist ein schönes Beispiel das kleine nackte Mädchen, das sich am Strauch in die Höhe reckt nach einer Beere, nach einer Blüte. Was will solchen Bildern gegenüber das alte Schlagwort von dem indiskreten, steckbriefartigen Wesen der Photographie? Hier spricht nur die zarte klare Umrißlinie, die frappante Helligkeit auf dem dunkleren Grunde, und der Gesamt-

ELISAB.
SIMONS



AMATEUR-
PHOTO-
GRAPHIE

eindruck ist vollkommen bild- oder liedmäßig: ein Stückchen Menschenleben in dichterisch erwärmter Auffassung, oder auch ein kleines Elfchen, wenn das als poetischer gelten mag. — Sehr fein ist die kompositionelle Arbeit auch bei dem Mädchenbildnis am Sofa; die stark geschwungenen Linien der füllhornartig ausgebildeten Sofastützen begegnen sich sehr pikant mit dem „Kompositionsschema“ des Kinderkörpers, der sich ganz in koketten und abwechslungsreichen Gegenbewegungen entfaltet. Die Vornehmheit und Zurückhaltung des Lichtes auf dem Mädchenbildnis mit Puppe wird jedes gebildete Auge entzücken. Es ist ganz auf einen gleichmäßig hellen und angenehmen Ton gestimmt. Ja, es läge nur im Sinne der Auffassung, wenn die Stuhllehne

ebenfalls noch lichter gekommen wäre, so daß das Puppenstrümpfchen den dunkelsten Ton bildete. — Die Auffassung des Stofflichen selbst ist, wie schon kurz angedeutet, frei von jeder

Sentimentalität. Das über alle Begriffe Zarte, das blumenhaft Duftige des kindlichen Lebens ist mit großer Innigkeit belauscht, mit feinen Händen erhascht. Die künstlerische und stoffliche Pointierung ist in allen Fällen gut gelungen; das Wesentliche tritt hervor, das Unwesentliche in Umgebung und Landschaft ist überall mit guten Mitteln in den Hintergrund gedrängt. So bewähren diese Leistungen alle Eigenschaften, die den modernen Künstlerphotographen ausmachen: Feinheit der Empfindung, dichterische Auffassung und hochwertige technische Arbeit. W. FRANK.



FRAU ELISABETH SIMONS. AMATEUR-PHOTOGRAPHIE.



ELISABETH
SIMONS-
EILBERFELD.

AMATEUR-
PHOTOGRAPHIE.

SCHMUCKARBEITEN

AUS DEN WERKSTÄTTEN SCHMIDT-KUGEL & BERTHOLD-DARMSTADT.

Diese Arbeiten besitzen eine Eigenschaft, die sie ohne weiteres liebenswert macht, das ist die Redlichkeit der handwerklichen Ausführung; Redlichkeit und Hingabe als eine hohe und rühmensewerte Qualität. Das bedeutet zweierlei: gute, handwerklich gediegene Technik und jenes Vertiefen in die Arbeit, jene Liebe zu ihr, die einst, wie man sagt, alle unsere Handwerker beseelte und deren Verschwinden aus den Gewerben offenbar eine der vielgerühmten „modernen Errungenschaften“ ist. Der

Eindruck absoluter Gediegenheit und unbestechlicher Redlichkeit der Arbeit ist bei den Erzeugnissen des Ateliers Schmidt-Kugel & Berthold unwiderstehlich und außerordentlich anziehend. Sie weisen einen Reichtum an werktattmäßiger Ausformung des Materials auf, der sie von vielen ihresgleichen fühlbar unterscheidet. Die edlen Metalle und Steine treten in einer Behandlung auf, die alle ihre technischen und ästhetischen Möglichkeiten mit überlegener Freiheit entfaltet. So dürfen die Künstler mit

ELISABETH
SIMONS-
FIBERFELD.



AMATEUR-
PHOTO-
GRAPHIE.

Stolz auch die sonst so gerne vernachlässigte Rückseite ihrer Objekte zeigen: überall die gleiche saubere und wohlstandige Art der Behandlung. Man fühlt und sieht sofort, diese Kunst stammt aus handwerklichem Milieu und hat nichts zu tun mit dem „Kunstgewerbler-schmuck“, dem nichts an Werkstättenerfahrung zugrunde liegt. Es ist in der Tat sonderbar zu sehen, wie sehr die moderne Produktion, die doch den Grundsatz der Materialwirkung und der Materialkenntnis theoretisch so hartnäckig verfochten hat, die leichtsinnige, unfachliche Entwerfer-Arbeit kunstgewerbelnder Laien be-

günstigt hat. Das Atelier Schmidt-Kugel & Berthold aber ist eine wirkliche und echte Goldschmiede, in der mit alter Handwerkerfreude Materialgeist und Formgeist innig zusammenarbeiten. Zugleich sind die Künstler auch echte Juweliere, mit einem großen Feingefühl für Farben- und Formwirkung der edlen Steine; das beweist eine Reihe hervorragender sakraler Arbeiten, die das Atelier für den kunstsinnigen bayrischen Reichsrat v. Cramer-Klett ausgeführt hat. Daß sie im ganzen ruhige, besonnene Formen pflegen, ist kein Nachteil; in jedem Falle geben alle ihre Objekte Gelegenheit zur Entfaltung



ENTW: VALERIE PETTER—WIEN. AUSF: GRETE PETTER.

SCHAL MIT SEIDENSTICKEREI AUF SCHANTUNGSEIDE.

von Wirkungen, die nur dem kundigen Techniker erreichbar sind und die der schmuckentwerfende Kunstgewerber oft nicht einmal von Ansehen kennt. Man fühlt das sehr deutlich, wenn man eine Sache wie den silbernen Anhänger mit der so entzückend bearbeiteten goldenen Rückenplatte in die Hand nimmt: aus dem Tastsinne gleichsam, aus dem unmittelbarsten Verkehre der Hand mit dem zu gestaltenden Stoffe scheinen die Formen entstanden.

Leider besteht ja nun in der Gegenwart wenig Sinn für eine Art von Schmuck und Edelmetallarbeit, die mehr ist als ein wahlloses Prunken mit kostbaren Materialien: Schmuck als Kapitalanlage, Schmuck als aufgezwungene Repräsentation! Demgegenüber muß man sich freuen, daß es noch Künstler wie die heute hier vorgeführten gibt, in denen uralte Handwerkertradition jung und kräftig weiter wirkt, die freudige, phrasenlose Hingabe an die edle, feine Arbeit. — M.



RING IN GOLD MIT GESCHNITTENEM STEIN.



NADEL, GOLD
M. LAPISLAZULI.



RING. GOLD, BRILLANT U. WEISSE EMAILLE.



RING IN GOLD MIT BRILLANT U. EMAIL.



SEITENANSICHT DES OBERSTEH. RINGES.



ANHÄNGER
SILBER GETR.
U. ZISELIERT.
GOLDPERLEN,
DIAMANTEN
U. HOCHROT
PATINIERT
KUPFER-
EINLAGEN.



RÜCKSEITE
MIT DURCH-
BROCHENER
GOLDPLATTE.

ENTW. U. AUSF:
MARIA SCHMIDT-KUGEL &
K. BERTHOLD-DARMSTADT.



BROSCHÉ. GOLD
ZISELIERT MIT
SCHWARZEN OPALEN.



A. SOMOFF-
MIKHAILOFF.

BLUMEN
AUS BÄNDCHEN
UND PERLEN.

Die Schönheit ist die Vollkommenheit der Materie nach unserm Begriffe: da Gott allein die Vollkommenheit zur Eigenschaft hat, so ist die Schönheit ein göttliches Wesen: je mehr Schönheit in einer Sache ist, desto geistiger ist sie: die Schönheit ist die Seele der Materie: wie die Seele des Menschen Ursache seines Seins ist, so ist auch die Schönheit gleichsam die Seele der Gestalten; und was keine Schönheit hat, ist tot für uns. Diese Schönheit hat eine entzückende

Kraft, und weil sie geistig ist, regt sie des Menschen Seele an, vermehrt gleichsam ihre Macht und macht sie vergessen, daß sie in einen so engen Raum eingeschlossen ist: dadurch entsteht die Anziehungskraft der Schönheit, wenn unsere Augen etwas sehr Schönes sehen, so fühlt es die Seele, und wünscht gleich mit der schönen Sache eins zu werden; darum sucht der Mensch sich dem Schönen zu nähern. Die Schönheit erhebt sein Gefühl über die Menschlichkeit. Raphael Mengs.



A. SOMOFF-
MIKHAILOFF-
ST. PETERSBURG.

BROSCHÉ
AUS PERLEN
U. BÄNDCHEN.



◆ B A C ◆◆
PIANOS

HUGO FRANK-STUTTGART-KALTENTAL. EIN ERSTER PREIS.



EIN 1. PREIS.
MAX ESCHLE-
MÜNCHEN.

IBACH PIANOS

ERGEBNIS DES WETTBEWERBS RUD. IBACH SOHN.

Die offenen Wettbewerbe sind unentbehrlich, weiß nur sie es sind, die dem Kunstmarkt neue Namen und Kräfte zuführen. Von diesem Standpunkte aus war der von der Firma Rud. Ibach Sohn ausgeschriebene Wettbewerb für Entwürfe zu Anzeigen-Klischees und Reklamemarken sehr ergebnisreich und erfreulich. Gewiß, jeder Wettbewerb führt, wie ein angeschwelter Fluß Schlamm und Steine, eine Menge totes und fremdes Material heran. Immerhin konnten diesmal von 2586 Entwürfen (die sich auf 1223 Einsender verteilten) 505 Entwürfe als im allgemeinen den Anforderungen entsprechend in die zweite Wahl übernommen werden. Von diesen konnte die beträchtliche Anzahl von 66 Arbeiten mit Preisen, Ankäufen und lobenden Erwähnungen ausgezeichnet werden.

Bemerkenswerte Eleganz und eine weltmännische Suada entwickelt Hugo Frank-Stuttgart, dessen Name unter den Ausgezeichneten mehrfach wiederkehrt. Sie sind sicher und tref-

fend hingesezt, diese leichten lächelnden Dinge; sind pikant „gegeben“ und erfreuen durch die nette, kecke Sicherheit ihres Auftretens. Sehr hübsche Einfälle zeigt bei ihm auch die Schrift. Ernster in der Haltung und der Qualität nach durchaus einem guten Plakate gleich ist der Idealkopf Max Eschles, der durch reizvolle Komposition und die einfachen Strichlagen in Verbindung mit starken Linien sehr gute Wirkungen erzielt. Derber und populärer ist die Art Franz Bussjägers, dessen musizierendes Englein alle Eigenschaften einer einprägsamen lustigen Reklamemarke besitzt. So wird man denn auch in der großen Anzahl der mit Ankäufen und Anerkennungen Bedachten eine nicht geringe Summe künstlerischer Arbeit und Leistungsfähigkeit finden. Man darf hoffen, daß mancher von den Namen, die hier zum ersten Male an die breitere Öffentlichkeit treten, dem großen Markte graphischer Nutzkunst zugute kommen, dauernd erhalten bleiben wird. — M.



J b a c h
P I a n o s

FRANZ BUSSJÄGER MÜNCHEN.

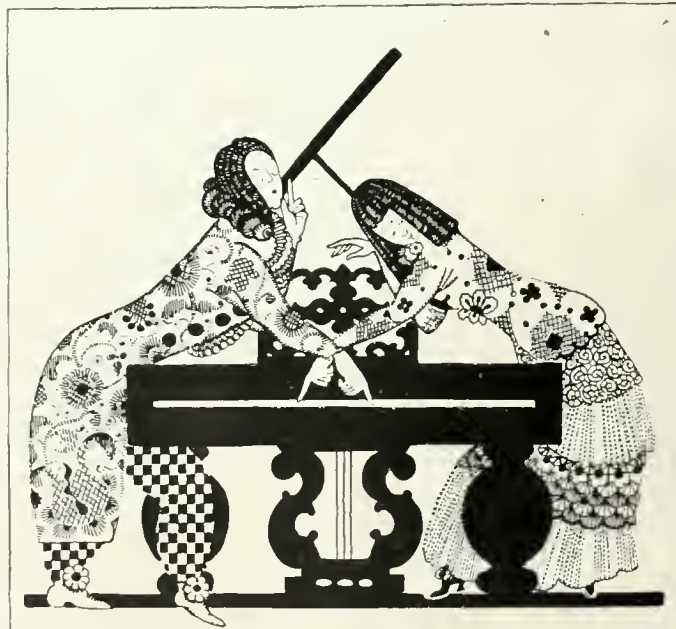
DRITTER PREIS.

FRANZ BUSSJÄGER—MÜNCHEN.

VIERTER PREIS.

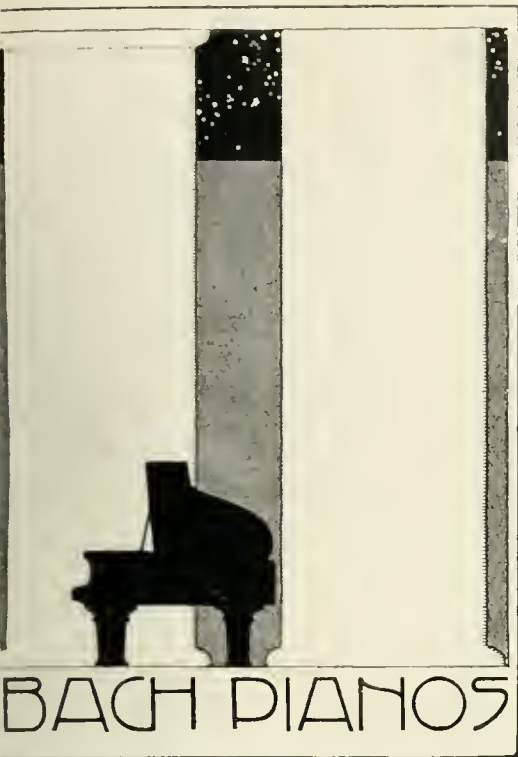


J b a c h
P i a n o s



J B A C H
P I A N O S

KARL PULLICH-
STUTTGART.
ANKAUF.



UNO GRIMMER—KOTZSCHENBRODA.

ANKAUF M. 50.



SCHMID & HOFFMANN—STUTTART.

ANKAUF M. 50.



GO FRANK—STUTTART-KALTENTAL.

ANKAUF M. 50.



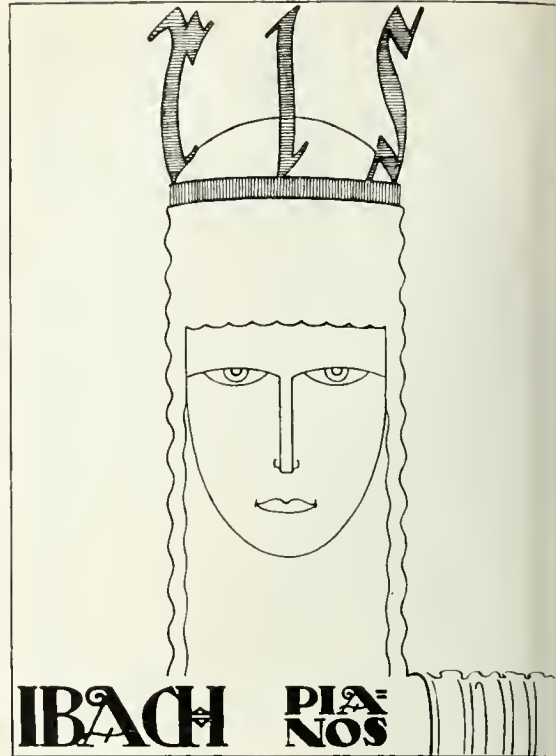
MAX ESCHLE MÜNCHEN.

ANKAUF M. 50.



KARL HEUSER—BARMEN.

ANKAUF.



JOSEF GANGL—MÜNCHEN.

ANKAUF



KARL SIGRIST—STUTT GART-KALTENTAL.

ANKAUF.



OTTO OTTLER—MÜNCHEN.

ANKAUF 30 MARK.



S b a r h
Pianos



HUGO FRANK-STUTTGART-KALTENTAL.

ANKAUF.

REINOLD GRUSZKA-KREFELD.

ANKAUF.



HANS OPITZ-OBERHAUSEN.

ANKAUF.



E. DRUBEL-ESSEN-WEST.

ANKAUF.

JBACH-PIANOS



JBACH SOHN BARMEN

W. ATZLER - BERLIN-SCHÖNEBERG. LOB.

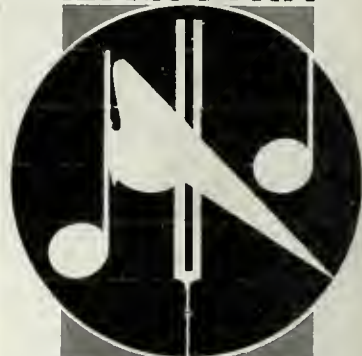


B A C H
PIANOS

HUGO FRANK - STUTTG.-KALTENTAL. LOB.

IBACH-PIANOS

IBACH SOHN



BARMEN

W. ATZLER - BERLIN-SCHÖNEBERG. LOB.

GESCHÄFTSGRÜNDUNG

1 7 9 4



IBACH
PIANOS
B A R M E N

E. P. BÖRNER - MEISSEN.



LOB.

KURT GÜTLER - KÖLN-EHRENFELD. LOB.



IBACH
PIANOS, FLÜGEL

CARL WESTERMAIR - MÜNCHEN.

LOB.



LIEDMANN - DÜSSELDORF.

ANKAUF.



KARL BÜLTMANN - BERLIN.

LOB.



WILLY KRASKA - BERLIN-STEGL. ANKAUF.



F. K. MASSLOFF - LEIPZIG.

LOB.



M. FUHRMANN MÜNCHEN.

LOB.



ADOLF DICK STUTTGART.

LOB.



FRITZ KÖHNKE - LÜNEBURG.

LOB.



HANS TILLMANN - BARMEN-RITT.

LOB.



LUDWIG LEYBOLD MÜNCHEN.

LOB.



OSCAR KIENZLE - HEILBRONN A. N.

LOB.



W. SCHNARRENBERGER - MÜNCHEN.

LOB.



FA. SCHMID-HOFFMANN STUTTG. LOB.



AUG. MÜLLER—MÜNCHEN.

LOB.



CARL STAHL—BERLIN-WILMERSDORF.

LOB.



KARL SIGRIST—STUTTIG.-KALTENTAL. LOI



MAX ESCHLE—MÜNCHEN.

LOB.

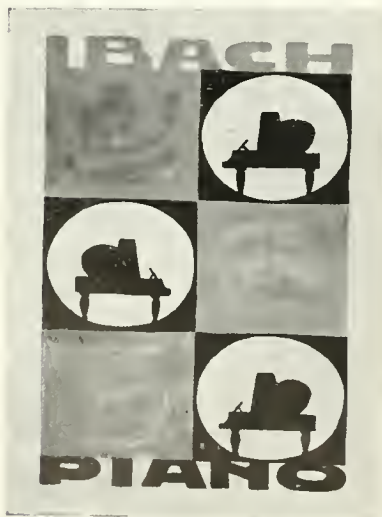


MAX ESCHLE—MÜNCHEN.

LOB.



ROBERT HÖHNE—OPPACH SA. ANKAUF



MIZI FRIEDMANN—WIEN.

LOB.



OTTO OTTLER MÜNCHEN.

LOB.



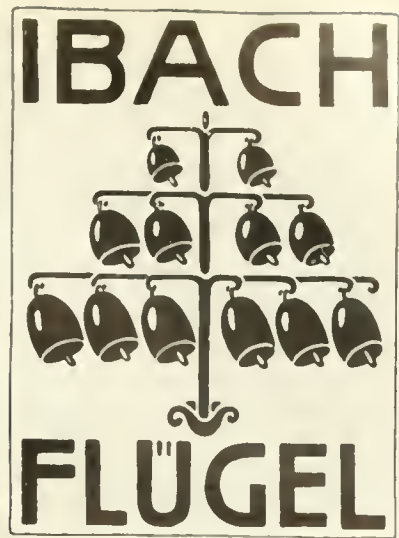
REINOLD GRUSZKA—CREFELD. ANKAUF



G. ROLOFF HAMBURG-BERGEDORF. LOB.



H. RICHTER-BERLIN NEU TEMPELH. ANK.



KARL MUGGLY BIELEFELD. LOB.



ERST RUPPRECHT-MÜNCHEN. LOB.



WILH. KIENZLE-FREIBURG I. B. LOB.



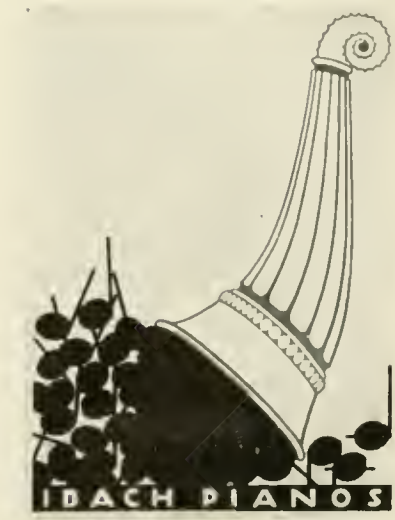
ERICH WISOTZKI-BERLIN. ANKAUF.



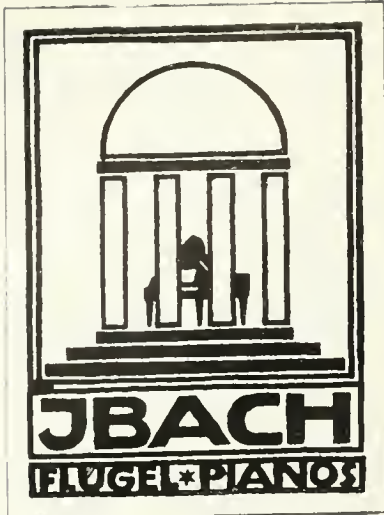
ISAB. V. SYDOW-MÜNCHEN. ANKAUF.



WILH. KIENZLE-FREIBURG I. B. LOB.



KARL BÜLTMANN-BERLIN. LOB.



WILH. KIENZLE—FREIBURG I. B. ANKAUF.



GUSTAV SCHÄFFER—CHEMNITZ. LOB.



H. FRANK STUTTG.-KALTENTAL. LOB.



OST-PETERSEN—MÜNCHEN.

LOB.



PAUL LINDNER DRESDEN. LOB.



OTTO U. WILHELM MUCK—BERLIN. LOB.



MIZI FRIEDMANN—WIEN.

LOB.

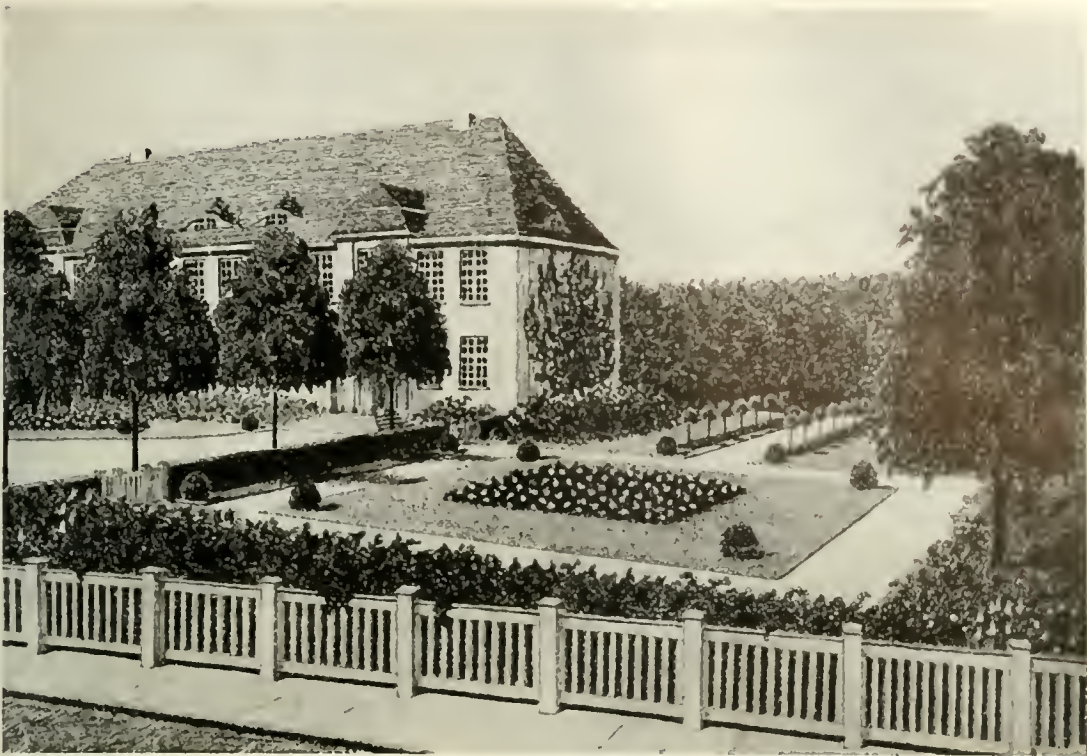


F. HEUBNER—MÜNCHEN.

LOB.



HUGO SITTEL—DÜSSELDORF. ANKAUF.



GARTENARCHITEKT FR. GILDEMEISTER.

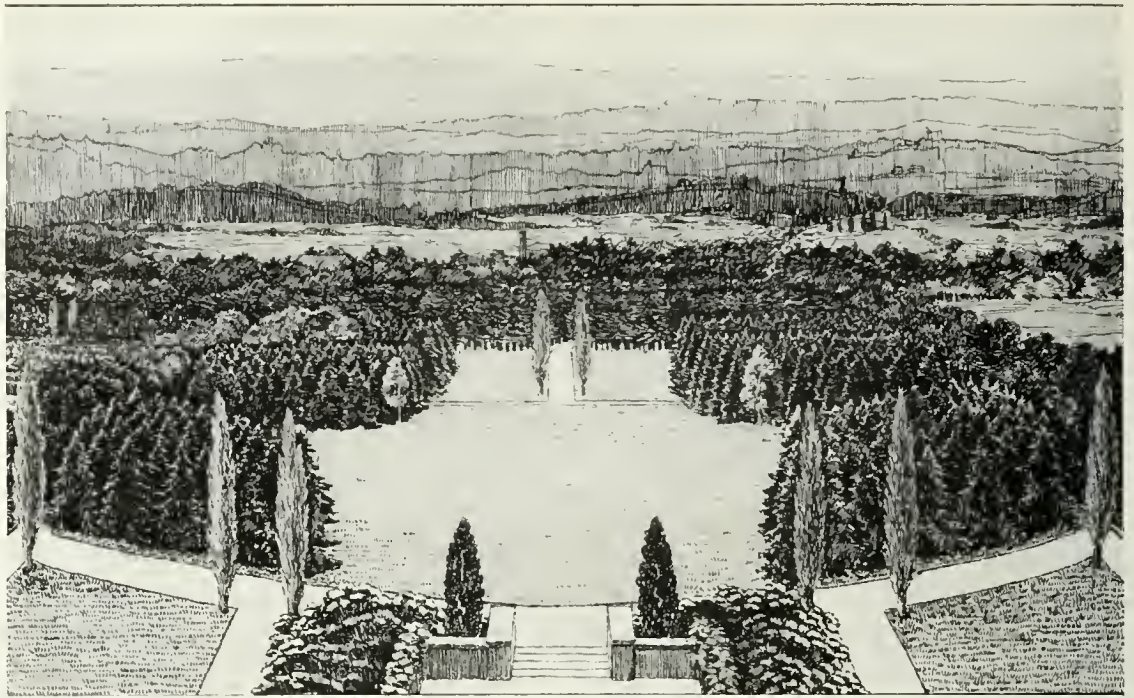
EVANG. SCHULE IN EPERJES (UNGARN).

GARTENANLAGEN VON FR. GILDEMEISTER.

Die Kultur des Gartens ist das jüngste selbständige Erzeugnis der modernen deutschen Kunstbewegung. Unser Verhältnis zur Natur stand bis auf die neueste Zeit deutlich unter „sentimentalischem“ Gesichtspunkte. Die Folge davon waren jene Gärten, die sich vor nichts mehr zu fürchten schienen als vor einer deutlichen Absonderung von der gewachsenen Landschaft. Nun erst kommt wieder die Empfindung dafür auf, daß ein Garten, der zum Dienste des Menschen bestimmt ist, organisiert sein muß, genau wie das Haus, in dem wir wohnen. Dies ist in knappstem Ausdruck der Gesichtspunkt, unter dem Fr. Gildemeisters Gartenschöpfungen entstanden sind.

Gildemeister pflegt in seinen Gartenanlagen bewußt die Einfachheit, da nur in ihr die Möglichkeit späterer Weiterentwicklung bis zu den äußersten Feinheiten gegeben ist. Gildemeister vergißt niemals, daß ein Garten ein „lebendiges Wesen“ ist, das sich harmonisch mit den Bewohnern zusammen entwickeln muß. Seine Arbeiten sind daher frei von jeder Schablone. Ein Gildemeisterscher Garten ist

in der Regel so angepflanzt, daß auf ein fortwährendes Abwechseln, Ablösen und Ergänzen der blühenden Pflanzen, Stauden, Sträucher und Bäume Bedacht genommen ist. Keine Pflanze wird wahllos an irgend eine beliebige Stelle gesetzt; sondern stets wird Bedacht genommen auf ihre Wirkung wie auf die Gesamtwirkung. So kommt jedes einzelne zu seinem vollen Recht, und nicht das geringste Material wird nutzlos verschwendet. Gildemeisters Grundrißlösungen zeigen eine wohlthuende Logik und Gesetzmäßigkeit bei Entfaltung voller künstlerischer Freiheit. — Diese Freiheit, die Vielseitigkeit der Grundriß-Gestaltung sowie die Mannigfaltigkeit der farbig dekorativen Wirkungen wird ja oft schon durch die Terrain-Eigentümlichkeiten herbeigeführt. Es ist bewundernswert, mit wieviel Geschick und Grazie hier oft unüberwindlich scheinende Schwierigkeiten und Hemmnisse beseitigt worden sind. Unsere Abbildungen weisen auf einige solcher Lösungen hin. So ist z. B. das Schulgartenprojekt für Eperjes (Ungarn) auf einem sehr unregelmäßig begrenzten Grundstück entstanden. Dazu



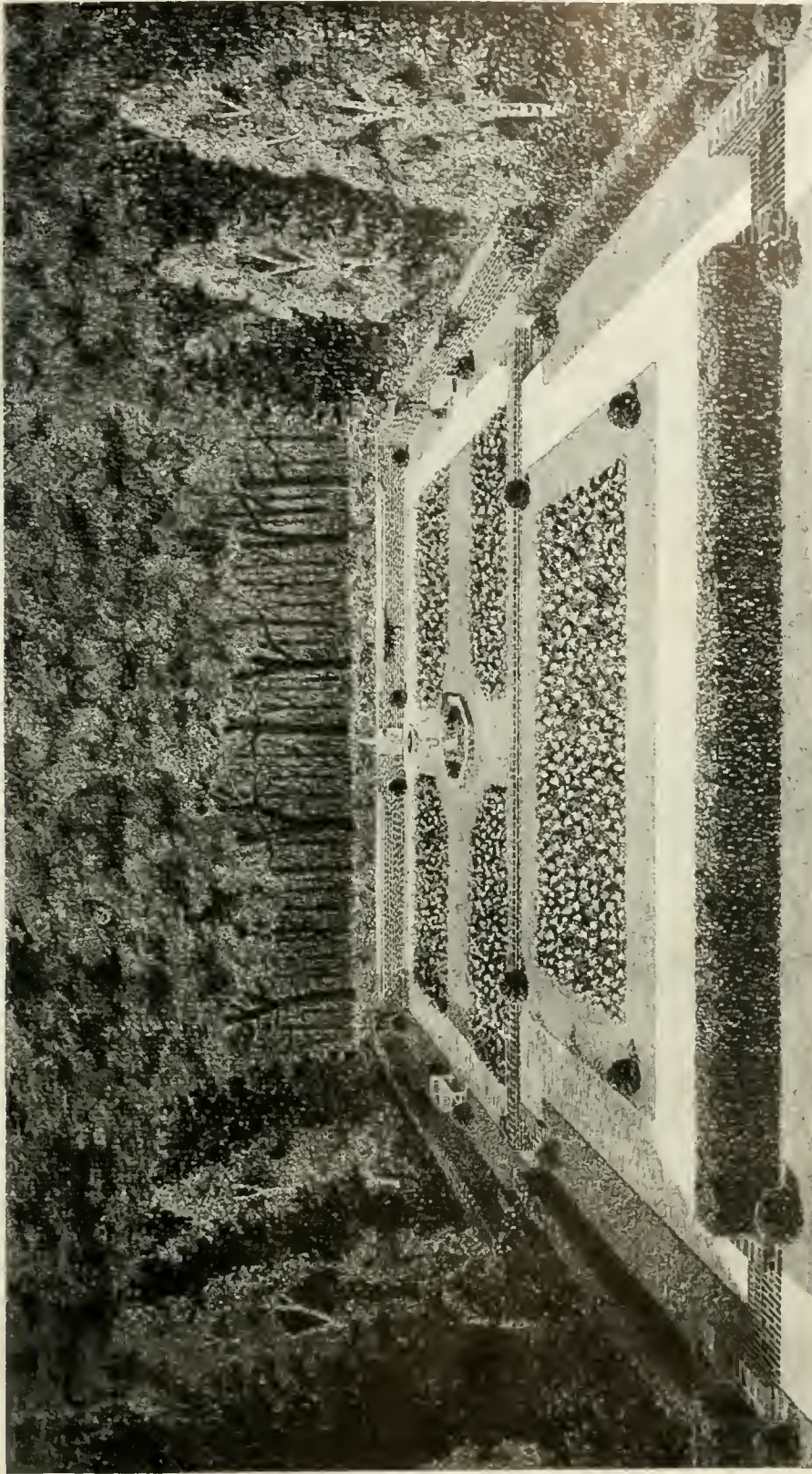
GARTENARCHITEKT FR. GILDEMEISTER—BREMEN.

ENTWURF ZUR PARKANLAGE JULIUS FRITZE—WITZENHAUSEN.

lag der auf dem Grundstück errichtete Schul-Neubau, dessen Achsen für den Gartengrundriß maßgebend gewesen sind, mit keiner Grenze parallel. Der verlangte große Spielplatz ließ nur südlich und östlich etwas Raum für Gartenanlagen. Trotz dieser störenden Momente ist hier aber ein Garten zustande gekommen, der allen billigen Anforderungen mustergiltig entspricht. — Die Parkanlage Fritze ist auf einem stark nach dem Werratal abfallenden Terrain gelegen. Auch hier war die Grundrißlösung durch große Niveauunterschiede erschwert, und es mußte mit dem Vorhandensein alter Steinbrüche gerechnet werden. Die Anlage dieses Parkes mit seinem schönen Baumbestand, den weiträumigen Grünflächen und den abgeschlossenen intimeren Partien bildet einen großzügigen Gesamtorganismus, an den sich das dahinter liegende imposante Fabrikgrundstück harmonisch angliedert. Im Rosengarten St. Magnus ist das nach dem alten Eichenbestand des Hintergrundes gerichtete Gefälle durch zwei Terrassen überwunden. Die vorhandene Brunnen säule ist geschickt und geschmackvoll dem reizvollen Ganzen eingefügt worden. Dies Rosengärtchen wirkt wie ein schön gefaßtes Juwel. Es zeigt, wie viel Sinn für intime Reize doch aus diesem Vorkämpfer für den architektonischen Garten innewohnt. A. GOETZE.

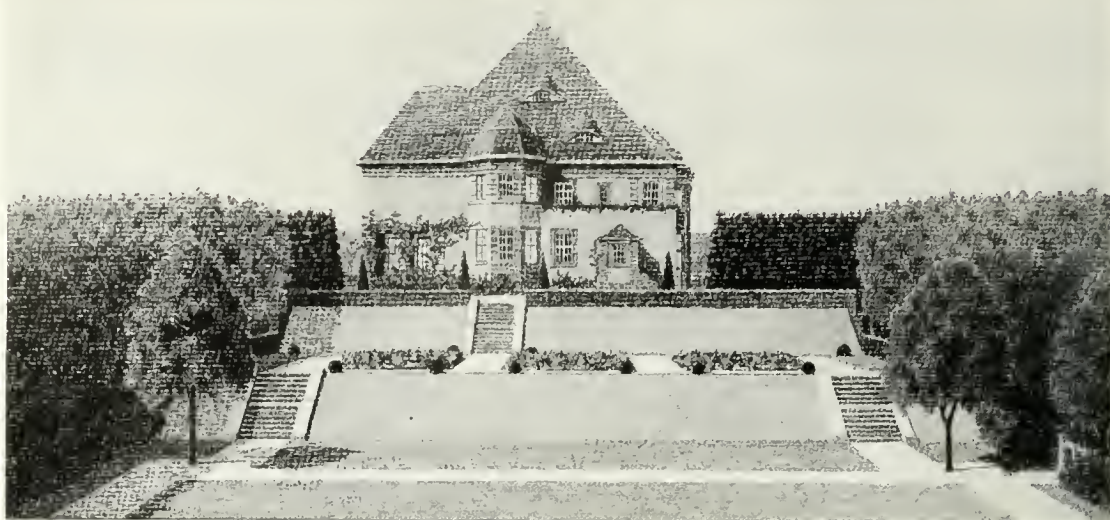
KLEINE KUNST-NACHRICHTEN.

BERLIN. Paul Cassirer zeigt eine Kollektion von Gemälden des 1840 geborenen Franzosen Odilon Redon, der durch seine Kohlenzeichnungen und Lithographien bereits schon früher in Deutschland die Aufmerksamkeit auf seine eigenartige Persönlichkeit lenkte. Das Interesse, ihn auch als Maler kennen zu lernen, wächst mit der Beobachtung, daß Redon, der unlängst im Alter von 74 Jahren starb, seiner Zeit um mindestens ein Vierteljahrhundert auf eigenen Wegen voraus-eilte und daß sein schöpferisches Wollen hierbei unseren jüngsten künstlerischen Bestrebungen verwandter ist als dem im Naturalismus und Impressionismus sich ausgebenden Wirken seiner Zeitgenossen. Die Zurückgezogenheit des Einsiedlers, in der er lebte, stärkte seine Eigenart, seinen Hang zum Träumerischen. Für ihn verliert der Gegenstand das Gegenständliche, die sklavische Objektivität tritt zurück hinter der Subjektivität einer dichterischen Weltanschauung. Über Puvis de Chavannes und Moreau führt die Linie zu Odilon Redon. Seine Bilder, in denen die Technik allein an das impressionistische Zeitalter erinnert, sind Träume, die in halbwachem Dämmern geschaut wurden, wenn sich die empfängliche Seele an einem flimmernden Meer von Duft und Blüten, Sonnenlicht und Schmetterlingen berauschte. In ihnen leben Visionen, die in nichts zerrinnen, wenn der nüch-



GARTENARCHITEKT FR. GILDEMEISTER BREMEN.

PROJEKT EINES ROSENGARTENS IN ST. MAGNUS.



GARTENARCHITEKT FR. GILDEMEISTER—BREMEN.

TEIL EINES PARKPROJEKTS.

terne Blick zurückkehrt, und dennoch eine unbestimmte Sehnsucht nach einem in der Einheit mit der Natur wurzelnden Erlebnis zurücklassen. Dieses ist eng begrenzt. Nur die Weihe eines keusch erblühenden Daseins, fern von dem Jubel übermütigen Werdens sucht Odilon Redon mit fast

asketischer Selbstbeschränkung. Die zarten Frauenköpfe, die er in seine traumhaften Kompositionen mit hinein verwebt, sind die Kinder der gleichen Mutter wie die Blüten und Schmetterlinge, hingehaucht, ohne bestimmbare Körperlichkeit, ein musikalisches Klingen aus Fernen, deren Reich



GARTENARCHITEKT FR. GILDEMEISTER—BREMEN. PROJEKT DES VILLEGARTENS F.

hinter der Erscheinung liegt. Nicht immer hat die Persönlichkeit Redons ihrem Willen entsprechend einen überzeugenden Ausdruck gefunden. In der Phantasie „Zwei Köpfe und Blumen“ schwingt sie am reinsten und überzeugendsten, in den drei Bildern von dem „Wagen des Apoll“ ringt sie sich stufenweise zu einem harmonischen Ergebnis hindurch, in dem „Geranium“ dagegen versagt seine Kraft völlig. Man macht hier die Wahrnehmung, daß eine Kunst, deren Werte an dem Reichtum des Innenlebens gemessen werden wollen, leicht ins Wanken gerät. DR. WALTER GEORGI.



OFFENBACH a. M. Eine Ausstellung „Gut und Böse“ veranstaltet der Verein für Kunstpflege in Verbindung mit den Technischen Lehranstalten in größerem Umfang, um den Gedanken der Qualitätsarbeit und ihres hohen sittlichen Wertes für Deutschland eindringlich auszuprägen. Gebrauchs- und Luxuswaren in Reihen von Gut und Schlecht gegeneinander gestellt; bei jedem Stück ein Zettel mit kurzen Erläuterungen; und in einer kleinen „Einführung“ die wichtigsten Gesichtspunkte der Bewertung von Schund und Qualität zusammengestellt; das wirkte sehr drastisch und mußte als bestes Aufklärungsmittel für breiteste Volksschichten wirken. Die Ausstellung war denn auch über alles Erwarten gut besucht. Eine besondere, lokale Note brachten die Leder- und Metallwaren von Offenbacher Firmen und die Arbeiten verschiedener Klassen der Technischen Lehranstalten herein: Wandmalereien ornamentaler und rein technischer Art der Klasse Throll und Spitzen und Stickereien der Klasse M. Vogl; beide überaus reizvoll in Farbe und Erfindung, vortreffliche Resultate von angewandter Flächenornamentik. P. F. S.



DRESDEN. Ausstellung des Vereines der deutschen bildenden Künstler in Böhmen. Die Kunstschau dieser starken deutsch-böhmischen Gruppe in den Räumen des sächsischen Kunstvereines auf der Brühl'schen Terrasse erfreut durch ihren frischen modernen Zug. In 15 Sälen umfaßt sie gegen 500 Werke. Aus der Fülle der Plastik treten besonders zwei Kollektionen hervor. Bei Karl Wilfert überwiegt die Formenschönheit das Gedankliche, bei Ferdinand Opitz ist die Idee stärker als die Form. Der Eine weicher, der Andere herber, aber beide starke Talente. Die Bilder sind an Zahl bedeutender. Wenzel Hablik bringt eigenartige Blumenstücke von blühender Farbenpracht. Georg Kars, Expressionist, aber seine eigenen Wege wandelnd, hat sich zu großem Können und durchaus modernem Empfinden emporgeschwungen. Ihm geistesverwandt ist der frühverstorbene Eugen v. Kahler. Oswald von Krobshofer wirkt wieder durch

seine schönabgetönten, lädigen Bilder, Walter Bondy durch seine leuchtenden Impressionen. Ferdinand Staeger ist durch eine sehenswerte Kollektion von Zeichnungen, sowie einige Bilder vertreten, alles in seiner romantischen Art mit hervorragendem zeichnerischem Können. Unter den Bildern bemerkt man noch markante Werke von Georg Jilovsky, Karl Wagner, Fides Karny, Alois Wierer, Ernst Ascher, von Hilde Stein reizende gestickte Bilder. Die Graphik ist erstklassig, darunter besonders Fritz Lederer, Max Pollak, Alfred Kubin, Walter Trier, Hugo Steiner-Prag, Georg Jilovsky, Karl Schueß, Franz Fiebiger hervorstechend. Alles in Allem eine vorzügliche Repräsentation deutsch-böhmischer Kunst, der nur die Vollständigkeit mangelt. J.



CHEMNITZ. Dem Museum wurde von einer Landsmännin Albert Weltis eine Anzahl schöner Blätter dieses Künstlers schenkungsweise überlassen. Damit ist Welti nun vollständig in Chemnitz mit seinem graphischen Werke vertreten. Das Chemnitzer Museum besitzt außer allen Zyklen und Einzelblättern Weltis noch eine ansehnliche Zahl seltener Frühdrucke. Die Untersuchung hat ergeben, daß bemerkenswerter Weise die Chemnitzer Welti-Sammlung die reichhaltigste ganz Deutschlands ist; ein neuer Beweis, wie tatkräftig und zielbewußt der Ausstellungsleiter auf den Ausbau des Museums bedacht ist. Im Herbst dieses Jahres soll eine große Welti-Ausstellung veranstaltet werden, bei der hier zum ersten Male das gesamte graphische Werk des schweizer Künstlers vorgeführt werden wird. — Von den wechselnden Ausstellungen der vergangenen Monate sind die von Heinrich Hüüner, Georg Kolbe und Müller-Gräfe erwähnenswert. W. H. DÖRING.



KREFELD. Im Kaiser Wilhelm-Museum stellte Frau K. Hannover, die Gattin des bekannten Direktors des Kunstgewerbemuseums in Kopenhagen, eine Reihe ihrer Fayence-Arbeiten aus. Die Künstlerin hat es sich zur Aufgabe gemacht, die alte Fayence-Kunst, die im 18. Jahrhundert in Dänemark in hoher Blüte stand, zu neuem Leben zu erwecken. Obgleich die Künstlerin in manchen Stücken noch stark in den alten Formen befangen ist, zeigt sie doch, daß sie einen feinen Geschmack und tiefes Verständnis für die alten Fayencen besitzt; das Dekor besteht vorzüglich aus stark plastisch aufgelegten Frucht- und Blattranken, von denen einzelne in delikaten Farben getönt sind. Jedenfalls vermögen die technisch hochstehenden Versuche von Frau Hannover fruchtbare Anregung zur Weiterentwicklung der alten heimischen Tradition zu bieten. DR. SCHÜRMEYER.

PARIS. Der Salon der Unabhängigen. Der Salon des Artistes Indépendants hat zum dreißigsten Male seine Zelte aufgeschlagen; denn dieser modernste Pariser Salon vertraut seine Wunder keiner festen Ausstellungshalle an, sondern legt Wert darauf, seine Leistungen unter einem Zirkuszeltel darzubieten. Diese Zelte, die bisher auf dem Quai d'Orsay aufgebaut wurden, sind jetzt noch weiter aus dem Zentrum der Stadt nach dem Champ de Mars verlegt worden, und diese örtliche Verlegung erscheint so ziemlich als die einzige Neuerung der Ausstellung, die sich nun auch rein äußerlich etwas abseits vom Wege befindet.

Natürlich nimmt der Kubismus immer noch den größten Raum des Salons ein, und man kann sagen, daß von den 3626 ausgestellten Werken gut ein Viertel kubistisch gehalten sind. Trotz dieses Massenansturms läßt sich nicht leugnen, daß der Kubismus sich bereits überlebt hat. Man vermißt Picasso. Dieser Begründer des Kubismus hat den diesjährigen Salon nicht besichtigt, und man weiß nicht recht, ob er damit andeuten will, daß er den Kubismus oder den Salon der Unabhängigen oder beide überwunden hat. Wie dem auch sei, ein nicht kubistisches Werk des Künstlers wurde dieser Tage bei einer Aufsehen erregenden Versteigerung für 11500 Franken verkauft. Am Tage der Eröffnung konnte man die kleine geduckte Gestalt des Meisters übrigens im Salon sehen, wie er sich mit der Miene des falsch verstandenen Vorbildes die Leistungen seiner kubistischen Jünger betrachtete. In der Tat, es handelt sich hier meist um Produkte blinder Nachäffung, die keine ernste Beachtung verdienen. Unter den ernst zu nehmenden kubistischen Werken kann man eine extreme und eine gemäßigte Strömung unterscheiden. Die extreme Richtung, die besonders von Bolz und Mondrian vertreten wird, hat den Kubismus fanatisch weiter entwickelt und ist nun auf einem Gipfelpunkt angelangt, wo sie selbst zugeben muß, daß es nicht mehr weitergeht. Andererseits macht sich in der „gemäßigeren“ Strömung

eine Reaktion bemerkbar, die sachte den Rückweg zum Realismus sucht. Die kubistischen Größen des vorigen Jahres, die Metzinger, Gleizes, de la Fresnaye, auch Kijßling, der vorübergehend zu einer Modegröße geworden ist, und van Dongen fangen an, zu den natürlichen Formen zurückzukehren; ihre Werke sind deshalb einigermaßen genießbar.

Nachdem der Kubismus so als überwunden betrachtet werden muß, erscheint es als natürlich, daß man sich in diesem ultramodernen Lager bereits nach einem würdigen Ersatz umsieht. So präsentiert sich der Amerikaner Morgan Russel auf der Ausstellung mit einem „Syndromismus“, der sich nur noch in Farbenreflexen auslebt. Der französische Maler Robert Delaunay hat einen „Simultanismus“ erfunden, der die Gleichzeitigkeit der Bewegung im Bilde festhalten will und der deshalb dem Futurismus ähnelt, obwohl der Autor das nicht zugeben will. Delaunay hat eine simultane Sonnenscheibe ausgestellt, die er Blériot gewidmet hat und an der dieser französische Flugzeugkonstrukteur sicherlich seine Freude haben wird.

Diesen Simultanismus hat der Russe Archipenko, der sich schon früher durch schlechte Witze bemerkbar machte, in die Skulptur übertragen; er hat einige „simultane“ Skulpturen aus gelb und rot bemaltem Weißblech ausgestellt, die Zirkuseindrücke wiedergeben sollen. Dieser Künstler glaubte vermutlich, weil er sich nun einmal unter einem Zirkuszeltel befand, daß er auch einige Clownspäße zum besten geben müsse; auf jeden Fall ist er nicht ernst zu nehmen und gehört in die Reihe jener Spaßmacher, die im Salon der Unabhängigen nie fehlen. Den Vogel abgeschossen hat dieses Jahr ein Maler, der die peinture pure, die reine Malerei, erfindet. Er hat ein Stück Leinwand ausgestellt, auf der sich als „reine Malerei“ ein paar Farbenkleckse befinden. Glücklicherweise hat die vorsichtige Ausstellungsleitung an diese Stelle einen Notausgang geschaffen, durch den man sich aufatmend ins Freie zu retten vermag. LÉON G. LÉRY-PARIS.



G. MARTIN-
KARLSRUHE.
LOB.



FERDINAND · HODLER — GENÈVE, »EMPFindUNG«
BES: A. K. - DARMSTADT, GENEHM. R. PIEPER & CO. - MÜNCHEN.



HENRY NIESTLÉ-PASING.

GEMÄLDE »ROSSELZUO«

FRÜHJAHRSAUSSTELLUNG DER MÜNCHNER SEZESSION.

Das ist das Gefährliche in Zeiten, wo der Geist auf der Straße liegt, wo die Diskussion über die Fragen des Geschmacks in einer früher ungekannten Breite geführt wird und tausend Federn sich bemühen, das Allgemeinniveau zu heben: daß wohl mancher in den Stand gesetzt wird, durch bloße Anspannung des Bemühens und des Unterscheidungsvermögens etwas Schickliches zu stande zu bringen, und daß die Grenze leicht undeutlich wird, wie weit einen die Kräfte des Willens tragen und wo ein wirkliches Gestaltungsbedürfnis inneren Erschauens vorliegt. Und bis dann einer sich bis an die Stelle durcharbeitet, wo alles Angenommene als sekundär abfällt und er sich schließlich sich selbst gegenübergestellt findet, bis dahin vergeht leicht ein halbes Menschenleben.

Man mag zu solchen Reflexionen veranlaßt werden, wenn man diese Frühjahrs-Ausstellung durchwandert. Es ist wieder eine jener Ausstellungen, wo man das gute Allgemeinniveau rückhaltlos anerkennen kann. Aber sobald man etwas mehr sagen soll, kommt man in Verlegenheit. Alle diese jungen Leute, die hier teilweise als Debutanten sich vorstellen, haben nicht nur eine tüchtige Menge gelernt,

sie wissen auch, worauf es ankommt. Die Aufgaben, die sie sich stellen, bezeugen ihren Sinn für das Wesentliche, und wenn sie nicht bis zu jener Durchgestaltung kommen, die ihnen vorgeschwebt hat, so begnügen sie sich nicht mit einem effektvollen Kompromiß, sondern bleiben ehrlich stecken. — Stellt man aber nun bei der Betrachtung alles zurück, was uns in diesen Bildern an „Problemen der heutigen Malerei“ und zeitgemäßen Reminiszenzen vorgeführt wird, sieht man davon ab, was hier Gauguin und dort Ellipsenkomposition ist, und öffnet man sich ganz naiv dem unmittelbaren Gefühl, ob ein Ausdruck bildstarken Schauens fühlbar uns ergreife — so ist der Gewinn nicht gerade groß.

Es ist hier nicht der Ort, Betrachtungen anzustellen, ob etwa infolge der Neugruppierung, die sich gegenwärtig innerhalb der jungen Münchner Künstlerschaft vollzieht, dieser oder jener weggeblieben sei. Doch mag angemerkt sein, daß die Ausstellung keinen einseitigen Eindruck macht. Es sind ungefähr alle jüngsten Richtungen vertreten, allerdings mit Ausnahme jener extremsten, die heute bereits wieder abgewirtschaftet haben, und die Jury scheint eigentlich ganz weitherzig verfahren zu sein.



MAX BAUER—STUTTART.

»FLORENTINER LANDSCHAFT«

Und in diesen versuchenden Vorstößen in eine idealistische Malerei, in so vielfache Sonderrichtungen sie auseinandersplintern, ist wohl das Interessanteste dieser Ausstellung gegeben. Wir nennen so z. B. das Porträt von Leopold Durm, in dem ein kräftiges Herausbringen des Volumens mit feiner Erfassung des Individuellen zur Einheit gebracht ist; die in Van Goghscher Perspektive, aber ohne dessen Unruhe gesehene Landschaften von Max Bauer-Stuttgart; das Figurenbild von Heinrich Hlavín-Prag. Walter Klemm-Weimar sucht den Figuren, die er in seine „Pferdeschwemme“ und seinen „Weinberg“ stellt, durch absolute Schlichtheit eine ideale Größe zu geben. Die superbe Dekorationskunst von Egon Schiele-Wien ist bekannt; er ist auf der Ausstellung gut vertreten. Die „Gesellschaft im Garten“ von Georg Walter Rößner ist nicht günstig gehängt; besser kommt er mit seinen schön breit genommenen Holzschnitten zur Geltung. Günther

Stüdemann-Berlin überdehnt die Figuren auf seinen religiösen Bildern etwas sehr. — Wir nennen noch Paul Neresheimer und Victor von Belányi, Emmy Angermann-Sandmeier und Marusja Foell-Stuttgart, auf deren eigentümlichen Bildern eine exotisch-dunkle Kraft sich modernster Mittel bedient.

Die Älteren haben es leichter. Sie wissen schon, was sie wollen, und ihre sicher beherrschte Art führt ihnen über Strecken wie von selbst die Hand. Wir nennen hier zunächst Hermann Groeber, dessen so tüchtig gemalte Bilder, in denen wirklich von Dingen der Malerei mit Schlichtheit die Rede ist, der Ausstellung vor allem Wert verleihen. Wie er, ist auch Maria Caspar-Filser fleißig gewesen und beschert uns wieder mehrere Proben ihrer reifen Landschaftskunst. Mit ihr zusammen können wir Heinrich Schröder nennen, der auf seinen Landschaften durch den gegliederten Wechsel des Hell und Dunkel einen außer-

ordentlich reizvollen Rhythmus zu erreichen weiß. Die Namen Goossens und Bloos wollen wir gewiß nicht auslassen, ebensowenig wie Erich Buchwald-Zinnwald und Felix Bürgers. Wir nennen weiter Carl Vinnen, durch dessen zahlreiche Studien man diesmal eine weit bessere Vorstellung von des Künstlers Art bekommt als durch seine zu große Kuh auf der letzten Internationalen, Eduard Baudrexel und Ernst Burmester. Hans Schütz zeigt in seinen Bildern über biblische Themen eine recht glückliche kompositorische Hand, nur geht er in der altmeisterlichen Dunkelung etwas weit und kommt nicht recht über die Studie hinaus.

Ein interessanter, sehr warm vorgetragener Kolorismus steckt in den Blumenbildern von Henry Niestlé. Auch auf dem „Kauernden Pierrot“ von Hans Fuglsang ist die Farbe

interessant angefaßt. Eine gewisse Wärme des Vortrags geht auch durch die Bilder von Paul Paeschke, in denen Szenen vom Flugplatz, vom Strande mit geschicktem Blick für das Reizvolle im Flüchtigen festgehalten sind. Von Porträts wollen wir neben den Arbeiten von Kühn jr. insbesondere das kräftig ruhende Herrenbildnis von Curt Nessel-Dresden, sowie die lebendigen Bildnisse von Ferdinand Herrig-Stuttgart nennen. — Aus der Schweiz schickten Max Burgmeier und Julius Hüther, aus Schweden Emile Zoir.

In der plastischen Abteilung ziehen zunächst die weiblichen Figuren von Alfred Lörcher-Stuttgart die Aufmerksamkeit auf sich, die wirklich aus dem Volumen heraus, gewissermaßen von innen nach außen gestaltet sind. Bernhard Hoetger schickte einen weiblichen Kopf in



HENRY NIESTLÉ-PASING. GEMÄLDE „ROSEN“



EGON SCHIELE—WIEN.

GEMÄLDE »HERBSTSONNE«

Goldbronze. Wir erwähnen noch die Büsten von Winter-Heidingsfeld, den recht lebendig hingetzten jungen Löwen von Hermann Geibel, die Majolikaskulpturen von Fritz Behn und die kleinen Tierbronzen von Wilh. Krieger.

Man scheidet von dieser Ausstellung nicht ganz ohne ein Bedauern. Denn sicherem Vernehmen nach wird sie wohl die letzte Frühjahrs-Ausstellung der Sezession sein, die in dem schönen Bau am Königsplatz zur Schau gebracht wird. Der Staat braucht die Räume für seine Sammlungen. Und es ist noch nicht abzusehen, wo die „Frühjahrs-Ausstellung der Sezession“ im nächsten Jahre ein Heim finden soll. DR. KUNO MITTENZWEY.



Wie aber dem Menschen nichts gefallen kann, was ihn nicht anregt, so kann auch keine Speise ohne einen vorragenden Geschmack gefallen. Ebenso ist es auch in der Malerei, daß jede Sache, die das Auge sieht, eine Regung in Gesichtsnerven machen muß, um ihnen zu gefallen. Raphael Mengs.

VOM PLASTISCHEN SCHMÜCKEN.

Wer heute noch auf Grund der Ausschreitungen einer Epoche später und schlechter Nachahmung historischer Formwerte Entbehrlichkeit des Schmuckes behauptet, der gleicht einem Menschen, welcher kein Restaurant mehr zu betreten wagt, weil er einmal einem schlechten Garkoch in die Hände gefallen ist. Wenn unsere Museen irgend etwas lehren, so ist es dies, daß den Alten — es gab freilich immer Ausnahmen, welche die Regel bestätigen — die gefällige Zweckform durchaus selbstverständlich war, daß sie ihnen, wie jedem nicht gerade bösen Menschen, sozusagen in den Fingerspitzen lag, was sie aber keineswegs abhielt, diese tektonisch schöne, technisch solide und in Hinblick auf den Gebrauchszweck praktische Form auch dekorativ so anregend und reich wie nur möglich zu gestalten. Ja, es kann aufmerksamen Betrachtern klassischer Stücke kaum entgangen sein, daß die Antithese von



M. CASPAR-FILSER-MÜNCHEN-FLORENZ.
GEMÄLDE •KINDER IN FRÜHLINGS-LANDSCHAFT•



LEOPOLD
DÜRM-
HOLZHAUSEN.

BILDNIS
DES SCHRIFT-
STELLERS F.

tektonischer Grundform und Schmuck eben nichts ist, als eine recht zweifelhafte Errungenschaft unserer analysierenden Gegenwart, eine ganz willkürliche Operation des modernen Intellektes, daß die alten ohne alle Theorie überzeugenden Sachen eben eine unzerrennliche Einheit der beiden erst von uns Modernen künstlich auseinander gedachten Elemente aufweisen.

Man hat Jahre lang den Fehler gemacht, gleichgiltige, häßliche, unsolide und unhandliche Grundformen mit einem Überschwang von allenthalben zusammengestohlenem Schmuckkram zu behängen, und man begeht zur Zeit den gar nicht geringeren Fehler, zu Gunsten einer an sich ganz löblichen, in klaren Zeiten selbstverständlichen Tektonik den Schmuck bis auf ein paar phantasielose, nüchterne Reste vom zusammenwirkenden Spiel der Kräfte auszuschließen. Die schönen Materialwirkungen (etwa gemaserten Holzes, natürlich genarbten Leders, als Bronze belassener Bronze) bieten keinen Ersatz, auch

sie sind in guten Zeiten selbstverständlich gewesen. Erst wir machen aus den Gemeinplätzen von einst die großen Evangelien von heute.

Besserung dieser unerfreulichen Lage erwarten wir vergeblich vom Architekten, vergeblich vom Maler, der nur mitzusprechen hat, wo es sich um farbigen Flächenschmuck handelt. Beide Künstlerwesenheiten sollen und können dem modernen Kunstgewerbe nicht fehlen, aber eine dritte ist ihm zu der neuen Synthese noch dringender vonnöten: Der Plastiker.

Es scheint völlig in Vergessenheit geraten, wie ausgedehnt die Mitwirkung des Bildhauers am Kunstgewerbe gerade der besten Zeiten gewesen ist. Können wir die großen Schnitzer, Gießer, Former der alten Zeiten heute auch nicht wieder zum Leben erwecken, der Modellierer, der Bildhauer ist ihr natürlicher Erbe.

Unser Thema kann hier nicht umhin, den traurigen Verfall der Bildhauerkunst zu streifen, ihre Zerrüttung durch den kindischen Ehrgeiz



HEINRICH SCHRÖDER—MÜNCHEN.

GEMÄLDE »BLICK AUF AVILA«

nach Monumentalschöpfungen, den bekannten Zinnsoldaten für den vaterländischen Anschauungsunterricht, ihre völlige Entzweiung mit allen Aufgaben, die auch nur entfernt geeignet wären, dem täglichen Leben zu gute zu kommen. Vom Reiterstandbilde, das nach Byzanz und ins Italien der Condottieren paßte, bis zur kleinen Bronze und zur Majolika sehen wir alles, was die Rundplastik an zumeist recht abgegriffenen Erbauungen zu bieten hat. Begegnen wir aber ausnahmsweise einmal einer plastischen Ausgestaltung der Fläche, so muß es, wenn nicht die Bronzetafel eines Kriegerdenkmals, zum wenigsten das Relief eines Grabmonumentes sein. Am Leben mit seinen Türen, Schränken, Truhen, seinem mannigfaltigen der Arbeit des Treibers und Gießers harrenden Metallgerät, an unseren Lampen, Kandelabern, Möbelbeschlägen und Rahmen, nicht minder an unseren Schatullen, Uhrgehäusen und so manchen unscheinbaren Dingen voller geheimer Möglichkeiten lebt unser Bildhauer vorbei, seine Kräfte phantastischen Monumentalaufgaben aufsparend, nichts lernend sein Leben lang, als aus dem Aktmodell eine nicht gerade ganz naturalistisch-nichtswürdige Rundfigur herauszu-

quälen. — Ist es unter diesen Umständen ein Wunder, wenn wir nichts als ein paar eilig zusammengerafften Farbeneffektchen, einigen Schnörkeln oder gar dem Armutszeugnisse der Quadrate, Sechs- und Achtecke begegnen, wo wir eine mannigfaltige Fülle sei es nun rund bewegter oder streng zurückhaltend rhythmischer Formen zu finden hofften?

Darin zeigen sich die verheerenden Wirkungen der Furcht vor dem Rückfall, dem Rückfall in „neutönerische“ Dekorierwut oder in die Nachahmung des Alten. Wir aber denken:

Material und Werkzeug mögen so alt sein wie die Welt, man hat in jeder Zeit und in jedem Augenblick die neue Kunst, die Kunst, die man selbst will und die die Zeit braucht. Es bedarf dazu nur der innigen, von verjährten Stilvoreingenommenheiten freien Versenkung in zweierlei: In die noch nie ausgeschöpfte Natur und in die ebenso unerschöpfliche Welt der inneren Gesichte. Der Fleiß zum einen und die Genialität zum anderen scheinen unseren Künstlern in gleicher Weise zu fehlen, sonst ließen sich schon Mittel finden, unsere raschlebige und unfrohe Zeit zur Dienerin ihrer neuen Gedanken zu machen. HERMANN ESSWEIN.



CARL VINNEN.

»STUDIE«



HANS
FUGLSANG-
MÜNCHEN.

GEMÄLDE
»KAUERNDER
PIERROT«

MALER DES GRÜNEN. Es war ein guter Zufall, daß es kürzlich in Berlin vier Maler zu sehen gab, die das Grüne gestaltet haben: den Franzosen Pissarro, unseren Meister Thoma, den bekanntesten Kallmorgen und den unrustigen Ury. Kallmorgen und Ury haben in den achtziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts zumalen angefangen. Damals war Courbet der große Lehrer der europäischen Malerei. Durch einen Mittler, der mehr gewandt als genial, durch den Ungarn Munkaczi, wirkte er auf eine ganze Schar deutscher Jünglinge, so auf Liebermann und Ury. Ein schwarzes Grün war das

Charakteristikum dieser Malerei, ein Grauschwarz, in dem das Gegenständliche schwamm und untertauchte, dazu eine weiche, von Melancholie ein wenig müde gewordene Pinselführung. Man sieht die Spuren dieser Einflüsse ganz deutlich an den ersten Leinwänden der damals aufwachsenden deutschen Maler. Man sieht sie an den Jugendbildern Kallmorgens und Urys: eine seltsame, fast frühreife Vollkommenheit des Bildmäßigen, eine Intensität des Luftgefühls, die auf den größten aller vorangegangenen Maler, auf Rem-



VIKTOR V. BELÁNYI—MÜNCHEN. GEMÄLDE »DIE MUTTER«



HEINRICH HLAVÍN—PRAG. GEMÄLDE »DIE TOILETTE«

brandt, hinweisen möchte. In der Tat trieb es die damaligen jungen Deutschen auch nach Holland, in die Heimat des gewaltigen Meisters. Dort standen Ury und Liebermann nebeneinander. Sie wetteiferten, vielleicht halfen sie sich gar gegenseitig, dann aber trennten sie sich. Liebermann stieg mit der bewußten Sicherheit des Berufenen, das Erbe Courbets zu Großtaten des deutschen Impressionismus steigernd; Ury verirrt sich in das Romantische. Er wurde bunt. Er sieht das Grüne heute süßlich violett und pathetisch orange. Wie wenig seine Werke bedeuten, zeigt sich am besten, wenn man sie mit den Bildern Thomas vergleicht. Noch heute ist Thoma ein Prophet des Grünen; Kallmorgen wirkt gegen ihn fast bunt. Dabei bleibt Thoma nie eintönig; die grüne Welt, wie er sie uns zeigt, atmet und offenbart uns all das Steigen der Säfte, das Dampfen der Erde und das ewige Spiel der Lichter und Schatten. Dies alles nun, nur um so viel weniger elegisch und um so viel mehr sinnlich, als die Franzosen es nun einmal sind, ist Pissarro, Thomas großer Genosse in der Eroberung der Welt des Grünen. — R. BR.



ALFRED LÖRCHER—STUTTGART.

»LIEGENDE WEIBLICHE FIGUR«

DAß DARMSTÄDTER KUNSTJAHR 1914.

I. DIE AUSSTELLUNG DER KÜNSTLERKOLONIE. II. JAHRHUNDERT-AUSSTELLUNG DEUTSCHER KUNST 1650—1800.

Darmstadt, die Residenz des kunstsinnigen Großherzogs Ernst Ludwig v. Hessen, rüstet sich zu künstlerischen Ereignissen, die den Anspruch erheben dürfen, in gesunden Wettbewerb zu den beiden anderen bedeutenden Ausstellungen dieses Sommers in Leipzig und Köln zu treten. Lebendiges und künstlerisch Starkes wird hier neben einem bedeutsamen Kapitel deutscher Vergangenheit zu Worte kommen. Während auf der bereits historisch gewordenen Mathildenhöhe die Pavillons, Anlagen und Bauten der Vollendung langsam entgegenreifen, in denen das Können der um den Großherzog versammelten Künstlerschar einen neuen Beweis moderner Geschmackskultur vor der Öffentlichkeit ablegen soll, sind die Räume im Residenzschloß, die vordem das Landesmuseum beherbergten, einer gründlichen Erneuerung unterzogen worden, um all diejenigen Werke aufzunehmen, die für die Jahrhundert-Ausstellung deutscher Kunst 1650—1800 in wenigen Wochen nach Darmstadt überführt werden.

Beide Veranstaltungen, scheinbar in ihren Absichten entgegengesetzt, verbinden sich in dem Gedanken, dem Lebendigen in der Kunst zu dienen. Baut das Schaffen des lebenden werktätigen

Meisters der Zukunft voraus, so erwachsen dem Kunstfreunde aus der Erkenntnis der unvergänglichen Werte der eigenen Vergangenheit Anregungen und Genüsse, die über dem Streit der Meinungen stehen. Die Ausstellung der Künstlerkolonie, deren Inhalt in der Hauptsache von den in Darmstadt tätigen Künstlern bestritten wird, will in bewußt abgesteckten Grenzen ein Bild freier und angewandter Kunstpflege geben, wie es von jeher dem kunstfreudigen Fürsten vor Augen stand. Architektur, Plastik, Goldschmiedekunst, Malerei, Buchkunst, alle Zweige der angewandten und freien Kunst sollen in originalen Einzelleistungen dem einen großen Gedanken dienen, Ausdruck der in der Moderne wirklich vorhandenen starken künstlerischen Kräfte zu sein.

Was die zweite Darbietung, die Jahrhundert-Ausstellung Deutscher Kunst 1650—1800, anlangt, so dient sie nicht historischen Zwecken, sondern sie will, ähnlich wie die unvergessene Jahrtausendausstellung von 1906, zur Erfüllung einer großen nationalen Aufgabe beitragen. Denn wie seinerzeit die genannte Veranstaltung bahnbrechend für die Erkenntnis künstlerischen Wirkens, vornehmlich im neun-

zehnten Jahrhundert, geworden ist, so steht zu hoffen, daß die neue Jahrhundertschau auf einem sicher nicht minder fruchtbaren Gebiet grundlegende Aufklärung bringen wird. Handelt es sich doch für die Zeit nach dem Dreißigjährigen Kriege bis zur Napoleonischen Ära um einen Abschnitt nationaler Vergangenheit, der bisher völlig abseits vom modernen Kunstinteresse stand, um eine Periode, die bisher mit Unrecht als völlig unproduktiv verschrien ward.

Die Jahrtausendausstellung wird die Malerei, einschließlich der Aquarelle, Pastelle, Zeichnungen und Miniaturen, vorführen; sie wird nicht minder der Bildhauerei, vornehmlich der

Kleinplastik, einen breiten Raum zugestehen. Daneben wird sie der sogenannten Luxuskunst, dem Gold, Silber und Elfenbein, sowie verwandten Zweigen zur entsprechenden Darstellung verhelfen. Besondere Abteilungen sind der Silhouette und einer Porträtgalerie des künstlerischen und geistigen Deutschlands vorbehalten. In diesen weitabgesteckten Grenzen, in die neben Deutschland auch Österreich und die Schweiz einbezogen sind, hilft die Ausstellungsleitung ein Bild jener künstlerischen anderthalb Jahrhunderte abwickeln zu können, das allen historischen und lebendigen ästhetischen Ansprüchen gerecht wird. . . . E.



PET. WINTER-
HEIDINGSFELD-
ALLACH BEI
MÜNCHEN.

PORTRÄT-
BÜSTE IN
MARMOR.

AUS DER AUSSTELLUNG DER »FRÜHJAHRS-SEZESSION« MÜNCHEN 1914.



NORA VON ZUMBUSCH - WIEN.

HOLZPLASTIK »ZIEHENDE KINDER«

PLASTIKEN VON NORA VON ZUMBUSCH.

Das tastende Sehen des Bildhauers ist wesentlich anders als das Sehen des Malers; es ist ein messendes, das räumlich Feste der Form abschätzendes Sehen. Demnach ist die Bildhauerei mehr Raumkunst als die Malerei, aber weniger als die Architektur, da sie ein zeitlich Bewegtes im Raume darstellt. Die Bildhauerei ist die am meisten von Stimmungen unabhängige Kunst, daher diejenige, deren Ausübung den Frauen die größten Schwierigkeiten entgegenstellt. Wo, wie in der Landschaftsmalerei, die Frau die Stimmung ihrer Seele oder Nerven dem Erschauten und Erfühlten bewußt oder unbewußt in der Darstellung unterschiebt, gelingt ihr oft genug ein Gebilde, das der Wertung als Kunstwerk würdig ist. Hier wirkt sie zumeist auch mit dem Hintergrund, dem Naturschönen, dessen sich auch der Nichtkünstler beim Spaziergang erfreut. Das plastische Kunstwerk bringt seinen Hintergrund, seinen Raum aber nicht mit, es besteht für sich, wird nachträglich erst in einen gegebenen Raum hineingestellt, durch den es, wenn er ihm gemäß ist,

viel gewinnt, ohne den es jedoch bestehen können muß, wenn es eine echte Plastik sein will. Neben dem Räumlichen, spezifisch Kubischen der Plastik, ist noch wichtig für sie das Materialschwere, das Material und die Schwere. Beide sind wesentliche Eigenschaften und müssen als solche in gewissem Sinne betont erscheinen, d. h. das Material darf nicht zweifelhaft sein, die Schwere muß struktiv verwertet sein, rhythmisiert, ausbalanciert, so daß die Plastik mit schönem Gleichgewicht im eigenen Schwerpunkt ruht. Der Schwierigkeiten sind aber noch mehr: im Gemälde gibt es einen Schwerpunkt, in der Plastik viele; denn eine Plastik, die man nicht von allen Seiten besehen kann, ist kein gutes Kunstwerk. Ich habe hier immer die Rundplastik im Sinn; die Reliefplastik untersteht anderen Gesetzen, über die hier nicht gesprochen werden braucht, da wir es bei den Arbeiten von Nora von Zumbusch nur mit vollplastischen zu tun haben. Es wäre auch noch von der nötigen Durchwärmung und Beseelung des starren und spröden Stoffes

zu sprechen und mancherlei anderem noch, aber es würde dies zu weit abführen, und die dargebotenen Andeutungen genügen, um die Behauptung glaubhaft zu machen, daß es nur ganz wenige Frauen gibt, denen es gelingt, künstlerische Plastiken zu schaffen. Frau Nora von Zumbusch aber ist eine Bildhauerin, der kunstwertige plastische Werke gelangen. — Das In-sich-ruhen einer im Leben erschauten Gestalt, die sich in irgend einem Augenblick von der umgebenden Welt ablöste und einsam wurde, und nun ein Ganzes, für sich allein Bestehendes ist, ein rundum Abgeschlossenes, eine Figur, vermag Nora von Zumbusch statuarisch gut darzustellen. Was A. Feuerbach einmal vom plastischen Kunstwerk sagte, daß es „weniger Seele, als Gestalt ist“ und daß es „mehr begriffen und verstanden, als genossen, mehr beschaut, als empfunden werden will“ hat auch Geltung, wenn es auf die Arbeiten dieser Bildhauerin angewendet wird. Die Fähigkeit zur Begrenzung, zur Formenstrenge, zur Vereinfachung der Darstellungsbedingungen, die just keine allgemeine weibliche Tugend ist, eignet Nora von Zumbusch, wenn auch nicht im Maße und der Stärke, die wir an bedeutenden männlichen Bildhauern beobachten können, und gelangt zu wirkungsvollem Ausdruck namentlich in jenen ihrer Arbeiten, in denen mehrere Figuren zu einer Handlung vereinigt sind, wie das Beispiel der hier abgebildeten Holzplastik der „Ziehenden Kinder“ deutlich veranschaulicht. — Daß sich die Künstlerin der Her-



NORA VON ZUMBUSCH—WIEN. »TÄNZERIN« KUNSTSTEIN.

kunft der Bildhauerei und ihres auch heute noch wirkenden Zusammenhanges mit der Architektur bewußt ist, beweist ihre Statue einer „Tänzerin“, die etwas unlegbar Architektonisches besitzt. Das Tektonische des menschlichen Leibes (es ist nicht Zufall, daß die Sprache vom menschlichen Körperbau spricht) findet auch sonst in ihren Plastiken die ihm zukommende Berücksichtigung. Von Beseelung ist, wie überhaupt in der Plastik, nur mit Vorsicht zu sprechen, zumal die Seele als das eigentlich Bauende, den Leib sich Schaffende und mit ihm innigst Verwachsene zu betrachten ist. Als echte Bildhauerin fühlt sich Nora v. Zumbusch nicht so sehr durch das Mysterium der Seele an sich, als vielmehr durch das Wunder der sich im Körperlichen kundgebenden Seele bewegt. Körper und Psyche sind ihr eins: Gewächse, wie Winkelmann gern zu sagen pflegte. Es erfreut sie das Gewachsensein eines Gliedes, die erstaunliche Zweckmäßigkeit eines Gelen-

kes, die organische Bedingtheit im Gefüge der einzelnen Teile. Sie bestaunt einen Halsansatz, den Übergang vom Rumpf zu den Beinen, all das schön Wirkende im logischen Aufbau eines Körpers. Sie verehrt die von innen heraus bauende Kraft und ist beflissen, sie auch in ihren Gestaltungen spürsam zu machen, ist sich dabei aber bewußt, daß sie ihre Arbeit nicht vom Modell beherrschen lassen darf, da nicht die Naturabschrift, sondern das freie, schöpferische Walten mit der Natur, als einem geistigen Besitztum, das Kunstwerk ergibt. . . . A. R. F.

SELBST-PORTRÄTS.

Es gibt, von den exklusiven Landschaftern und solchen abgesehen, denen das Figürliche aus irgend einem Grunde nicht „liegt“, wohl nur wenige Künstler, die sich nicht zu irgend einer Zeit ihres Lebens einmal selbst porträtiert hätten. Viele haben es öfter, meist zu Beginn oder am Ende eines neuen Lebensabschnittes, getan, und manche kennen offenbar überhaupt kein Modell, das ihnen interessanter und malenswerter schiene als die eigene Person. Von solchen Künstlern besitzen wir dann meist ganze Serien von Selbstbildnissen aus jedem Lebensalter und in jeder nur möglichen Auffassung, und wohl ausnahmslos gehören diese



NORA VON ZUMBUSCH. »KNABENPORTRÄT« KERAMIK.

Selbstporträts auch zu den besten Werken der betreffenden Maler. — Man riete nun sicherlich vollkommen fehl, wenn man annehmen wollte, daß es nur oder in erster Linie Eitelkeit wäre, die diese Künstler dazu veranlaßt, sich so oft selbst zu porträtieren. Daß dieses Motiv zuweilen auch eine Rolle spielt, ist ja selbstverständlich, und niemand wird sich ernstlich daran stoßen. Aber der tiefere Grund für diese Erscheinung ist doch anderswo zu suchen: im Wesen der Kunst und des Künstlers. Der Künstler will Klarheit, er will den Dingen auf den Grund gehen und dem Ideal der Übereinstimmung von Schauen, Empfinden und Gestalten möglichst nahe kommen.

NORA
V. ZUMBUSCH-
WIEN.»PORTRÄT-
BÜSTE«
KERAMIK.



PETER TERKATZ-BERLIN. »MÄDCHEN« BRONZE.

Und dazu eignet sich die eigene Person, das eigene Antlitz ganz besonders gut. Nichts kennt der Künstler besser, und er weiß deshalb im voraus, daß ihm in diesem Falle kein Flunkern hilft. Hier heißt es ganz einfach: etwas können oder kläglich versagen. Jeder tüchtige Mensch wird solche Proben auf Herz und Nieren von Zeit zu Zeit mit größtem Nutzen an sich vornehmen; also auch der Künstler. Dieser hat bei keinem andern Modell die Möglichkeit der strengsten Selbstkontrolle so sehr wie bei sich selbst, und außerdem hat er noch den Vorteil, daß dieses Modell nur tut, was er will, daß es geduldig in jeder Stellung und Beleuchtung ausharrt. Das Wichtigste aber bleibt immer: die jederzeit gegebene

Möglichkeit der peinlichsten, künstlerischen Gewissensforschung. — Diesem Hauptzweck des Selbstporträts gesellt sich dann noch ein anderer: der Wunsch des Künstlers nämlich, sein Äußeres für sich, seine Angehörigen und Freunde festzuhalten. Dieser Wunsch ist ebenso natürlich wie das Streben des Künstlers nach möglichst großer Ähnlichkeit. Man sollte das wenigstens meinen. Es gibt nun freilich heute wunderliche Käuze genug, die allen Ernstes behaupten, ein Porträt brauche nicht ähnlich zu sein, ja, es dürfe das nicht einmal, wenn es künstlerisch sein wolle. Höchstens dürfe es, im bildlichen Sinne, dem Maler ähnlich sehen. Daran ist natürlich etwas Wahres, wie an jedem Unsinn. Aber man braucht wohl nicht zu fürchten, für altmodisch zu gelten, wenn man von einem guten Bildnis auch heute noch Ähnlichkeit und malerische Qualitäten verlangt. Und was von dem Bildnis im allgemeinen gilt, das gilt ohne weiteres auch vom Selbstporträt. In vielen Fällen drängt sich freilich das malerische Problem, das der Künstler sozusagen an sich selbst lösen will, so stark in den Vordergrund, daß der Gegenstand hinter der Darstellung fast ganz zu verschwinden scheint. Vor allem



PETER TERKATZ-BERLIN. »KAUERNDER KNABE« BRONZE.

ist das bei den Modernsten, bei den Impressionisten sowohl wie bei den Stilisten, zu beobachten. Aber Porträts bleiben doch auch die verwegenen dieser Arbeiten, mit Ausnahme der kubistischen natürlich, bei denen ja die Form so vollkommen aufgelöst und umgewandelt erscheint, daß jede Erinnerung an Dinge der wirklichen Welt ausgelöscht ist. — Unerschöpflich sind die Selbstporträts für den Psychologen. Viele Künstler geben sich ganz schlicht, besonders gerne mit der Zigarre, Zigarette oder Pfeife im Munde oder zwischen den Fingern. Sehr beliebt ist die Stellung vor der Staffelei, im Arbeitskittel, mit Palette und Pinsel. Und wie unendlich verschieden gerät das, je nach dem Charakter und dem Temperament des Malers! Von der großartigen, glänzend arrangierten Pose bis zum Ausdruck vollkommenster Welt- und Publikumsverachtung ist alles und in zahlreichen Abstufungen zu finden. Und viele Selbstbildnisse geben uns, aus den genannten Gründen, erst den Schlüssel zum vollen Verständnis eines Künstlers, beziehungsweise seines Werkes. Und mancher wird die Arbeiten eines Malers mit ganz anderen Augen ansehen, wenn



PETER TERKATZ - BERLIN. »MÄDCHENBÜSTE« MARMOR.



PETER TERKATZ - BERLIN. »KNEIENDE« MARMOR.

ihm eines Tages dessen Selbstbildnis ver-raten hat, wie er aussieht. Nicht immer wird ja eine solche Bekanntschaft zum Vor-teil des Künstlers sein; denn Sympathien und Antipathien spielen gerade bei Physiog-nomien eine große Rolle. Aber es ist kaum anzunehmen, daß sich jemals ein Künstler durch solche Erwägungen abhalten lassen wird, sich selbst zu porträtieren, wenn er nun einmal das Bedürfnis oder die Lust dazu empfindet. Und daß dies nahezu bei allen Künstlern gelegentlich der Fall ist, haben wir bereits gesehen. Und wir dürfen uns darüber freuen; denn wir verdanken diesem Triebe ein mannigfaltiges Material, das nie aufhören wird, den Kunsthistoriker wie den Physiognomiker in gleicher Weise zu fesseln. RICHARD BRAUNGART.



PROFESSOR HERMANN HOSAEUS BERLIN. ENTWURF FÜR EIN KAISER WILHELM-DENKMAL IN STENDAL. III. PREIS.



HERMANN
HOSAEUS-
BERLIN.

VARIANTE
ZUM REITER-
STANDBILD.



PETER KOCH — GIMMELDINGEN (PFALZ).
GEMÄLDE »PARK-LANDSCHAFT« HILDENBRANDSECK.



PETER KOCH - GIMMELDINGEN.

GEMÄLDE »AUSBLICK«

MALER PETER KOCH-GIMMELDINGEN.

Die Arbeiten Peter Kochs kommen aus einer klaren festen Seele. Sie kommen aus einer Künstlerberufung von bemerkenswerter innerer Reinheit. Die gesammelte unerschütterliche Kraft eines männlich-kindlichen Geistes wird lebhaft in ihnen fühlbar.

Die Art, wie in der ersten der hier wiedergegebenen Landschaften die Hügellinien sich über der feinen, duftigen Welt der Gartengebüsche wölben, kennzeichnet die einfache, unschuldige Beziehung, in der diese Künstlernatur zur Außenwelt und zu ihrem eigenen Ausdrucksstreben steht. Es gibt hier keine düsteren tragischen Verwicklungen, keinerlei Wesensspaltungen und psychologische Dunkelheiten. Die Beziehungen zwischen äußerer und innerer Welt sind ungestört und beruhen auf einer glücklichen Gegenliebe. Scheinbar freiwillig, ja mit Lust gibt diese pfälzische Landschaft die klare schöne Musik ihrer Linien her. Es klingt von außen wie es von innen klingt; es ist Landschaft, Bestandteil äußerer Natur, und doch im selben Augenblicke auch inwendigster Gesang. Denn trotz des getrübt, heute vielfach auf Gewalt,

Notwehr, Zwang gegründeten Verhältnisses zwischen den äußeren und den inneren Dingen bleibt die alte Wahrheit bestehen: Die Welt erschließt sich einer kräftigen zarten Sinnlichkeit am liebsten. Die innere Ruhe und Liebe ist die zuverlässigste Quelle reinen künstlerischen Ausdrucks, die durch zähe redliche Arbeit zum Strömen gebracht wird.

Diese Wahrheit wird freilich auch von der modernen Malerei erkannt. Nur wird sie getrübt durch die kämpferische Erregung, die von der Niederwerfung der naturalistischen und impressionistischen Hemmungen her in den Händen und den Geistern der Künstler noch nachzittert. Deshalb haftet auch dem neuesten Streben nach solcher Einfachheit noch das Gewaltsame an, das Literarische, das Naturburschenhafte, das düster Romantische. Bei Peter Koch fehlen diese Elemente vollkommen. Die jüngste Emanzipation der Malerei brachte wohl auch ihm ihre großen Vorteile, ihre Befreiung von allen äußeren Hemmungen des Ausdrucks. Aber die Gesundheit und Festigkeit seines männlichen Wesens war von jeher vorhanden.



PETER KOCH GIMMELDINGEN.

GEMÄLDE »GIMMELDINGEN«

Sie tritt jetzt nur ungebrochener in seinen Werken hervor. Hier ist jetzt alles Frische und Leben. Die Klarheit in ihnen ist nichts Naturburschenhaftes, noch weniger ist sie Literatur oder in Worringers Sinne „Abstraktion“. Koch stammt zwar aus bäuerlichem Milieu, aber aus jenem eigenartig lebendigen Menschen-schläge der Vorderpfalz, der bei weitem seine glücklichsten Produkte in jenen Bevölkerungsschichten liefert, in denen der rasche, humoristisch-romantische Geist der fränkischen Rasse durch die Beschäftigung mit der Erde (Feld- und Weinbau) die nötige Beschwerung findet.

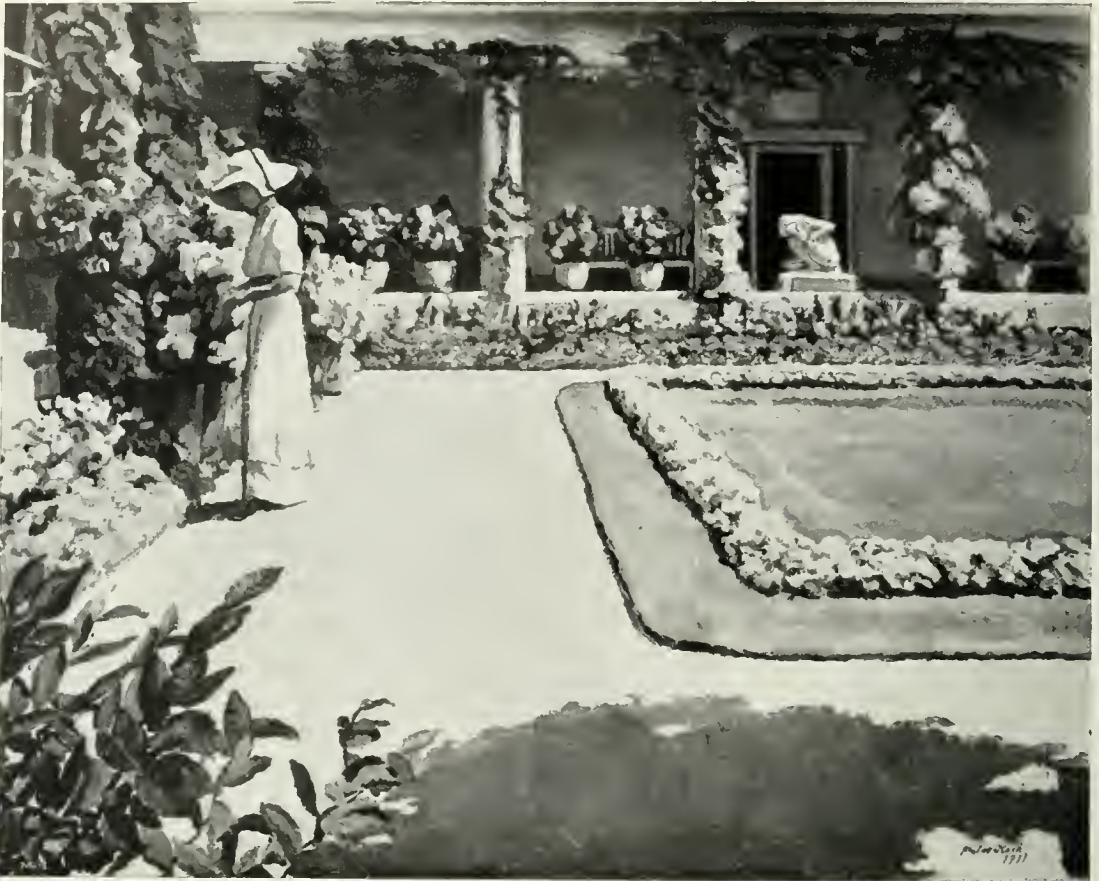
So ist die Schwere in ihm und die Gesundheit einer wohlgegründeten Natur, aber auch die Neugier nach allem Feinen, die Freude am Städtischen, die Lust an der Zivilisation. Die Örtlichkeiten, die für seine Kunst und Bildung bedeutungsvoll waren, sind die Pfalz, die Schweiz, München und Berlin. Überall war er der Natur ein dankbarer Gast, nahm aus den Städten das Leben und die künstlerische An-eiferung. Sein Entwicklungsweg ging, den an-gedeuteten Grundelementen seiner Herkunft folgend, von der Schwere zur Leichtigkeit, von

der Gebundenheit zur Freiheit. Alle Bildungselemente und Anregungen, die er aufnahm, dienten nur der klareren Herausstellung jener urwüchsigen inneren Einfalt, die für sein künstlerisches Verhältnis zur Umwelt, überhaupt für sein ganzes Künstlertum bezeichnend ist.

Wo Peter Koch heute steht, das zeigen seine pfälzischen Landschaften am besten. Es ist Heimat, was er da malt. Daher eben jenes glückliche Zusammenrauschen der inneren und der äußeren Stimmen. Die Landschaft der Vorderpfalz besitzt heute nur in Peter Koch einen künstlerisch vollwertigen Interpreten. So ist dieser Künstler nebenher für die Pfalz ein Ereignis von gewisser Bedeutung. Er hat diese reinrassig romantische Landschaft tief und schön erfaßt. Ihr Kennzeichen ist dieses heitere, liedhafte Element im ornamental-sinn-vollen Schwung der Hügellinien, diese leichtlebige Sonne über den Weingärten und den flimmernden duftenden Büschen der üppigen Parke; das helle Lachen des nackten Felsens im Steinbruch, das musikalische Wogen der fernen Kuppen, deren viele als höchsten roman-tischen Akzent das verfallene Gemäuer einer



PETER KOCH GIMMELDINGEN.
GEMÄLDE »GARTEN-VILLA LANGMATT«
SAMML: SIDNEY BROWN-BADEN (SCHWZ.).



PETER KOCH—GIMMELDINGEN (PFALZ).

GEMÄLDE »IM GARTEN VILLA LANGMATT«
SAMMLG: SIDNEY BROWN-BADEN (SCHWEIZ).

ritterlichen Wohnveste tragen. Das ist an heißen Sommertagen ein überschwängliches Duften von all den feinen ätherischen Stoffen, die die Sonne in den Büschen, im Rebenlaub, in den Gräsern und den alle Umzäunung überschäumenden Rosengärten kocht. Eine Landschaft, in der die Gärten nicht als hart unterschiedene Oasen fühlbar werden, sondern die mit allen ihren Strebungen auf den Garten als auf ihren höchsten entsprechendsten Ausdruck zudrängt. So wie es Peter Koch in der ersten der hier wiedergegebenen Landschaften gemalt hat. Es ist ein ganz köstliches Stück, dieses Bild, welches das gefürchtete Sommergrün mit so vollendeter Meisterschaft in allen seinen Graden abwandelt. Zart und geistig ist alles hingebaut, ein Aufschwellen innerer Lust; ein unbeschreibliches gütiges Lächeln liegt darüber, eine unangreifbare duftige Reinheit bei allem wollüstigen Ausschütten sommerlicher Formenüppigkeit. Hier ist wirklich die Selbstgenügsamkeit der Landschaft gemalt, das stille selige In sich

hinein Lächeln der Dinge. Eine klingende Woge ist der Berg, Ruhe, Krönung, Majestät und Schönheit. Alles ist vokalisches in diesem Bilde, alles ist Sublimierung der Stofflichkeit zu Licht, Kühle, Duft und einem feinen geistigen Entzücken. Wer die Landschaft selbst kennt — dieses Motiv wie das andere mit den Puttenfiguren stammt aus dem Garten Hildenbrandseck des Reichsrates Buhl — der weiß, wie fein hier das geistige „Bouquet“ der Landschaft erfaßt ist. Man kann dies wohl eine echtbürige Malerei aus dem Weinlande nennen.

Manche der übrigen Landschaften, die mit den stärkeren Schatten, sind in der Schweiz entstanden. Sie stammen aus nur wenig früherer Zeit, aber sie zeigen doch schon Abstand, zeigen schon Fortschritt. Als die stärkste, charaktervollste Leistung dieser Zeit gilt mir die Landschaft mit den kräftig erfaßten Elementen der Technik, dem Eisengerüste und den beiden Steinbogen; das ist ganz Ornament, ganz Geist, zumal im Zusammenwirken mit der wohlge-



PETER KOCH GIMMELDINGEN (PFALZ).

GEMÄLDE »SPRINGBRUNNEN IM PARK« (PRIVATBES. A. K. IN D.).





PETER KOCH – GIMMELDINGEN.

GEMÄLDE »PFÄLZISCHE WEINBERGE«

spannten Kurve der Landstraße. Die Benachbarung dieses Bildes mit der darüber gesetzten pfälzischen Landschaft gibt sehr stark den durchaus musikalisch-romantischen Charakter der letzteren zu fühlen.

Keine Frage, daß Peter Koch von Grund aus Landschaftler ist. Das Gute und Saubere seiner künstlerischen Persönlichkeit kommt im Verkehr mit den freundlich vieldeutigen Dingen der Landschaft am reinsten heraus. Die Linien klingen oft wie Reime zusammen, der malerische Ausdruck ist lyrisch einfach und sagt alles auf eine sehr unmittelbare, treffende Weise. Das alles ist ganz natürlich; denn seine Subjektivität ist nicht von hitziger oder genialisch-aktiver Art, sie ist besonnen, ruhig, gedämpft, passiv. Deshalb spiegelt sie sich am positivsten im neutralsten Gegenstande, der Landschaft. Hier ist das stille Hinhorchen Tugend; hier trägt die Dämpfung unruhiger Geistigkeit schönen Lohn. Schon beim Vorherrschen architektonischer Bestandteile erscheinen seine Gemälde weniger frei. Es ist in seiner Natur etwas

Weiches und Sinnliches, das die Kurve, die Lyrik der Linie und der Farbe nicht entbehren kann; unbeschadet jenes frischen Temperamentes, das auch das Feinste noch kräftig und charaktersvoll aufzufassen weiß.

Im Ganzen geht die Entwicklung des Künstlers weiter in der Richtung dieser erlesenen Verbindung von Zartheit und Kraft, in der er der echte Sohn seiner rheinfränkischen Heimat und Rasse ist. Es ist eine edle Ausreifung, der die Kunst des jetzt 39-jährigen entgegengeht. Die leichteren, geistigeren Bestandteile drängen nach oben, und wie man von einem gehaltvollen Weine, der genug Sonne geschluckt hat, sagt, daß er sich „gut baut“, so ist es auch mit dieser Begabung. Für die Pfalz besitzt Peter Koch, wie schon erwähnt, besondere Bedeutung; nicht nur als einziger künstlerischer Schilderer ihrer Landschaft, sondern auch als einer der wenigen Fälle, in denen dieses schöne und reichbegabte, aber in kleinbürgerlicher Zivilisation befangene Land starke künstlerische Produktivkräfte hervorgebracht hat. W. MICHEL.



PETER KOCH GIMMELDINGEN (PFALZ).

GEMÄLDE »APPEZZELLER LANDSCHAFT«

ÜBERWINDUNGEN.

In der Kunst handelt es sich stets um Überwindungen; Überwindung des Buchstabens in der Dichtung, Überwindung des Modells in der Malerei; Überwindung der Naturwirklichkeit bei jeder Art von „nachahmender“ Kunst. Absicht der Kunst ist das Gestalten geistig erschauter Gebilde in sinnlichem Material; das bedeutet, daß die Natur des zu erzielenden Gebildes in einem Gegensatz zum Ausdrucksmittel steht. Das Ausdrucksmittel muß daher „überwunden“ werden, es muß eine gewisse Verwandlung erfahren, ehe es zur Darstellung des erstrebten Gebildes gefügig wird.

Besonders deutlich wird dies in der Dichtung: alles Dichten ist unter anderem ein Kämpfen mit der Sprache. Denn die Worte suchen ihre harte buchstäbliche Bedeutung zu behaupten, und dürfen sie doch nicht behaupten, soll das über den Worten stehende Gebilde Wirklichkeit werden. So müssen alle Worte etwas von ihrem Eigentlichen hergeben, oder müssen sich verwandeln lassen in etwas,

was nicht mehr bloßes geschriebenes Zeichen für eine bestimmte Sache ist, sondern eher ein Ton, ein Geigenstrich, eine mehrdeutige, verhülltere, sinnlichere Sache. Gegenwärtig erlebt nun auch die Malerei die Notwendigkeit solcher Überwindungen mit exemplarischer Deutlichkeit. Ihr Material ist die Anknüpfung an eine Naturwirklichkeit. Der Geist, in dem Bestreben, sich klarer als bisher im Gemälde zu manifestieren, führt einen heftigen Kampf gegen alles, was Modell heißt. Und so ist es schließlich auch in der Musik und in der Architektur. Das „Material“ der Musik ist wohl der ganze Umkreis seelischer Erregung; das Material der Architektur ist der Raum. Erregung und Raum werden von diesen beiden Künsten ebensowohl und ebensowenig „dargestellt“ wie das Modell in jeder nicht naturalistischen Malerei. Aber sie werden umgewertet, „überwunden“ zugunsten des Erhabenen, in dem der Geist ewig sein Herrscherrecht erweist: zugunsten der Gestalt. W. M.



PETER KOCH GIMMELDINGEN.
GEMÄLDE »DAME IM GARTEN« SAMM-
LUNG: SIDNEY BROWN-BADEN (SCHWEIZ).

PETER
KOCH-
GIMMEL-
DINGEN



BERG-
LANDSCH.

PETER KOCH-
GIMMELDINGEN.



GEMÄLDE
»EISENBAHN-
BRÜCKE BEI
APPENZEL«



JULIUS HESS MÜNCHEN. »STILLEBEN.«
AUS DER PRIVAT-SAMMLUNG A. K. IN DARMSTADT.



JULIUS HESS-MÜNCHEN. »BLUMEN UND FRÜCHTE.«
MIT GENEHM. DER MODERN. GALERIE THANNHAUSER-MÜNCHEN.



PROFESSOR PETER BEHKENS NEUBÄBELSBERG.

HAUS DR. WIEGAND. STRASSESEITE.

HAUS DR. WIEGAND IN DAHLEM.

Wenn wir die kurze Geschichte der neudeutschen Architektur überblicken, so treffen wir stets neben den Aposteln der Zweckmäßigkeit und des guten Geschmacks die starken, eigenwilligen Seher der Form. Individualitäten, die die Gebrauchsfähigkeit und die praktische Solidität eines Bauwerkes nur als selbstverständliche Voraussetzung für die eigentliche Gestaltung wertschätzen, die aber genau wissen, daß erst hinter der Schwelle der irdischen Notwendigkeit das Eigentlich-Künstlerische beginnt, der Rhythmus, der aus dem Blut des Schöpfers strömt. Diesen Künstlern ist die Achse ein Gott; sie ehren das Maß und die Zahl, und das Gesetz der Sinne ist ihnen mehr als das Programm des Bauherrn. Gewiß, auch sie müssen das liefern, was der Auftraggeber verlangt, auch sie müssen die Wahrheit opfern, daß jedes Bauwerk eine Diagonale ist zwischen der Vorstellung des Schöpfers und den Bedürfnissen der Konsumenten. Aber,

diese Künstler ruhen nicht eher, als bis in das Schicksal der Diagonale der Takt einer neuen, einer eignen und doch in Konventionen gebundenen Musik gekommen ist. Diese Künstler haben aus der Geschichte gelernt, daß aller Naturalismus sterblich ist und daß nur die klassische Klärung Bestand hat. Ein Künstler solcher Art ist Peter Behrens; wie er den Naturalismus des Wohnzweckes besiegt, um ihn zur architektonischen Form zu erhöhen, zeigt das hier abgebildete Haus Dr. Wiegand in Dahlem. Dr. Wiegand ist Archäologe; er gräbt in Griechenland nach Schönerem, das vor mehr als zweitausend Jahren geboren wurde und heute noch sieghaft ist. Das Hellenische ist eine höchste Ordnung des Sinnlichen; der Architekt, der dem leidenschaftlichen Aufspürer solcher Denkmale das Haus errichten soll, mußte notwendig seinen Planungen einiges von der durchsonnten Klarheit griechischer Tempelbauten geben. Dazu war Behrens prä-



PROFESSOR PETER BEHRENS—NEUBABELSBERG. ANSICHT DER FRONT AN DER PETER LENNÉSTR. MIT PORTIKUS.



PROFESSOR PETER BEHRENS—NEUBABELSBERG. HAUS DR. WIEGAND IN DAHLEM. BLICK IN DEN PORTIKUS.



PROFESSOR PETER BEHRENS NEUBABELSBERG.

HAUS DR. WIEGAND IN DAHLEM. GARTENSEITE.

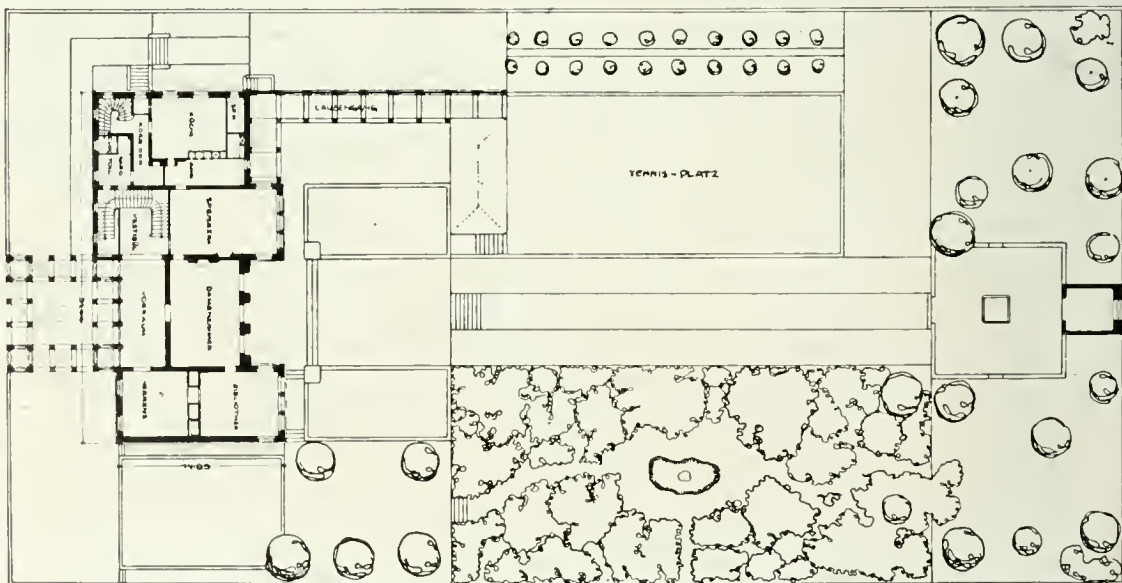
destiniert; er hatte es nicht nötig, (was er wohl auch nie getan hätte), sich künstlich in die Welt seines Auftraggebers hineinzuschrauben, da er seit langem in ihr lebt. Behrens brauchte nur die architektonischen Vorstellungen, die er in rechter Erkenntnis der uns bestimmten Tradition in sich bewegt, den speziellen Wünschen des an Griechenland erzogenen Bauherrn dienstbar zu machen: und es ergab sich eine geistige Identität zwischen dem Künstler und dem Kunstfreund. Das ist das Persönliche des Hauses Wiegand. Man sieht sofort, daß es für einen ganz bestimmten, besonders gepflegten Men-

schen errichtet wurde; wenn es dennoch und dies bedingungslos als ein Erträgnis der neudeutschen Baugesinnung empfunden werden muß, so geschieht das durch die allgemein gültigen Prinzipien einer höheren Architektonik, denen das Persönliche sich einordnet und mit denen es sich artverwandt weiß. Die Achse bedeutet für dieses Haus etwas Wesenhaftes; der Rhythmus, der aus der Vervielfachung eines sinnlich wohltuenden Grundmaßes entsteht, bestimmt die Gestalt des kubisch gebundenen Blocks. Mit einem jener üblichen sentimentalen Landhäuser verglichen, wirkt



PROFESSOR PETER BEHRENS—NEUBABELSBERG.

PORTIKUS AN DER PETER LENNÉSTRASSE.



PROFESSOR PETER BEHRENS—NEUBABELSBERG. GARTENPLAN DES HAUSES WIEGAND MIT ERDGESCHOSS-GRUNDRISS.



PROF. P. BEHRENS NEUBABELSBERG.
HAUS DR. WIEGAND IN DAHLEM. TREPPENHAUS.





PROFESSOR PETER BEHRENS. NEUBAUHLSBERG. BERLIN.

HAUS DR. WIEGAND, OBEN. SPEISEZIMMER, UNTEN. EMPFANGSRAUM.



PROFESSOR PETER BEHRENS—NEUBABELSBERG.

BIBLIOTHEK IM HAUSE DR. WIEGAND.

das Haus Wiegand fast kalt und verschlossen. Es weckt durch nichts die romantische Illusion eines halbdörflichen Daseins; man weiß sofort, daß die Großstadt nicht fern ist und daß die Bewohner dieses schweigsamen Hauses wohl jenseits der großen Stadt leben, aber doch zu ihr gehören. Der straff umbaute Vorhof ist ein Symbol des ganzen Hauses. Er ist zugleich das sichtbar gewordene Grundmaß der architektonischen Anlage. Dieser Vorhof ist der Kopfpunkt der Hauptachse; sie durchläuft die Halle und das Empfangszimmer und tritt dann über die vorgelagerte Terrasse in den Garten ein. Sie gibt diesem Garten das Rückgrat und endet in einer platzartigen mit einem Brunnen geschmückten Anlage. Zu dieser Hauptachse sind alle übrigen Raumeinheiten, die des Hauses, die des Gartens, mit einleuchtender Klarheit disponiert. Die stabile Ordnung bringt eine erlesene Lebendigkeit in die kulturell komplizierte, künstlerisch äußerst vereinfachte Anlage. Es

ist sehr schön, wie in der Hauptfassade, dort wo der Vorhof sich einschleibt, ein kräftiger Rücksprung der langen Front eine Gliederung bringt. Es ist sehr schön, wie auf der Gartenseite die beiden Flügel sich über den achsialen durch Pfeiler betonten Mitteltrakt hervorschieben, um so mit ihm gemeinsam das Plateau einer Terrasse zu umfassen. Diese rhythmisierte Bewegung der Hauptfronten läßt eine kräftige Schattenwirkung sich entwickeln und steigert so die plastische Gewalt der Massen. Es war nicht notwendig, zu der sich logisch ergebenden Fassade irgend etwas hinzu zu tun; die Öffnungen der Fenster und Türen wirken als ein musikalisches Element, die steinerne Massivität fast graziös beflügelnd. Das kraftvoll ausgebildete Gesims betont mit fleischlicher Gewalt das Abstrakt-Horizontale des Baues. Die Dachziegel sind reiner roter Ton, ohne glänzenden Anstrich; das matte, saugende Rot schwingt kraftvoll zu dem lichten Konzert



PROFESSOR PETER BEHRENS — NEUBABELSBERG.

BIBLIOTHEK. FENSTERSEITE. MÖBEL ZEDERNHOLZ.

des hellen Kalksteins, mit dem die Mauern verblendet worden sind. Es ist ein Haus, das nach Sonne verlangt und Klarheit ausstrahlt; und das ist hellenisch an ihm. — Eine bronzene Tür, eine zierliche Erinnerung an den Palast von Troja, verschließt den hinter dem Vorhof seitlich gelegenen Haupteingang. Mit weißpoliertem Ahorn ist das Vestibül getäfelt; eine unbewegliche Neutralität umfängt den Eintretenden, eine wohlgezogene Heiterkeit. Der Treppenflur bildet mit der Halle eine Raumeinheit; die Abgrenzung zeigt sich an der Streifenaufteilung des großsteinigen Marmormosaiks, das den Fußboden bedeckt. Auch die Wandbehandlung trennt Treppenhaus und Halle. Zu der hölzernen Treppe geben große Tafeln hellgeräucherten Eichenholzes den Hintergrund. Zwei ausgezeichnete Raumbildungen sind das Arbeitszimmer und die Bibliothek; sie sind mannhaft ohne Pathos. Mit Zedernholz sind

die Wände bekleidet, aus Zedernholz sind die Möbel, ein würziger Harzgeruch strömt auf. Alle übrigen Räume des Hauses, das Empfangszimmer, des Gestaltens durch die Türflächen, durch einen zwischen schmale Pfeiler gestellten Kamin und durch die Balkenlagen der Decke den Ausdruck empfängt, die Schlafzimmer, denen die hohen, bis zum Fußboden reichenden Fenster die Eigenschaft des Atmosphärischen geben, üben die gleiche wohltuende Architektonik, die das Wesen dieses Hauses ist. Eine Schöpfung besonderen Grades ist das Speisezimmer; kombiniert aus weißlackierten Kastenmöbeln und aus Tisch und Stühlen in Makassar-Ebenholz. Die Wände sind weiß, ein farbkraftiger Teppich deckt den Boden; die Streifeneinlagen des Parketts und die Niveauunterschiede der Deckenaufteilung helfen die sinnlich erlebte Zahl als den produktiven Geist des Raumes entklären. —

ROBERT BREUER.



PROFESSOR PETER BEHRENS—NEUBABELSBERG. HERRENZIMMER IM HAUSE DR. WIEGAND IN DAHLEM.



PROFESSOR HEINRICH HENES – STUTTGART.
UNTERE TERRASSE DER GARTEN-ANLAGE E. V. SIEGLIN.



PROFESSOR HEINR. HENES—STUTT GART.

GARTEN-ARCHITEKTUREN E. V. SIEGLIN.

PROFESSOR HEINRICH HENES—STUTT GART.

GARTENARCHITEKTUR DER VILLA E. V. SIEGLIN.

Es ist eines der heitersten, südlichsten Städtebilder Deutschlands, das sich von den die württembergische Residenz beherrschenden Hügeln darbietet. Kein Wunder, daß die Häuser und Villen das Streben nach den Höhen haben, die ihnen jedes Fenster mit einer wahrhaft fürstlichen Fernsicht schmücken und den Bewohnern obendrein frische kräftige Luft zu atmen geben. So wird Stuttgart ringsum von einem Kranz lustiger Villen eingeschlossen, die ihre Gärten, Terrassen usw. in heiterem Kampfe dem widerstrebenden steilen Terrain abgerungen haben.

Ich habe heute zu erzählen von einer architektonischen Anlage, die ihrer ganzen Art nach sehr charakteristisch ist für den heiteren Geist, der die Stuttgarter Höhen beherrscht. Der Erbauer ist Regierungsbaumeister Professor Heinrich Henes; ich sah Bauten von ihm in Frankenthal (Pfalz), eine Schule, ein Museum, eine Wohnhausgruppe, bei denen allen die gleiche Linie feinen überlegenen Geschmacks, ruhig-besonnenen Formens zu bemerken war. Diese neuen Gartenarchitekturen auf dem zur

Villa von Sieglin gehörigen Grundstücke zeigen das vornehme kultivierte Können, den feingeistigen Eklektizismus dieser Begabung. Die Anlage bildet den höchsten reizvollsten Akzent des dekorativen Gestaltungswillens, der in all den anmutigen Bauten dieser Anhöhen herrscht. Eine feine, gemessene Liebenswürdigkeit kennzeichnet die ganze Anlage; man begegnet nirgends einer Leere, alles ist freundlich und sorgsam durchgedacht. Die gegenwärtige Zeit ist solchen von stürmischen Neologismen nicht mehr bedrohten Begabungen fraglos günstig. Jetzt ist der richtige Augenblick, daß ein moderner Architekt zeige, was an unproblematischem Können, an reifer Kultur in ihm liegt.

Grundlegend für die ganze Anlage war das Bedürfnis nach einem Tennisplatz und nach einer Gelegenheit, des Sommers im Garten den Tee zu nehmen und zugleich das Leben auf dem Spielplatz zu überblicken. Das gab den Gedanken ein, den entstehenden Raum unter dem Tennisplatze zu einem festlichen Gartensaale auszunutzen, und dieser wieder erforderte

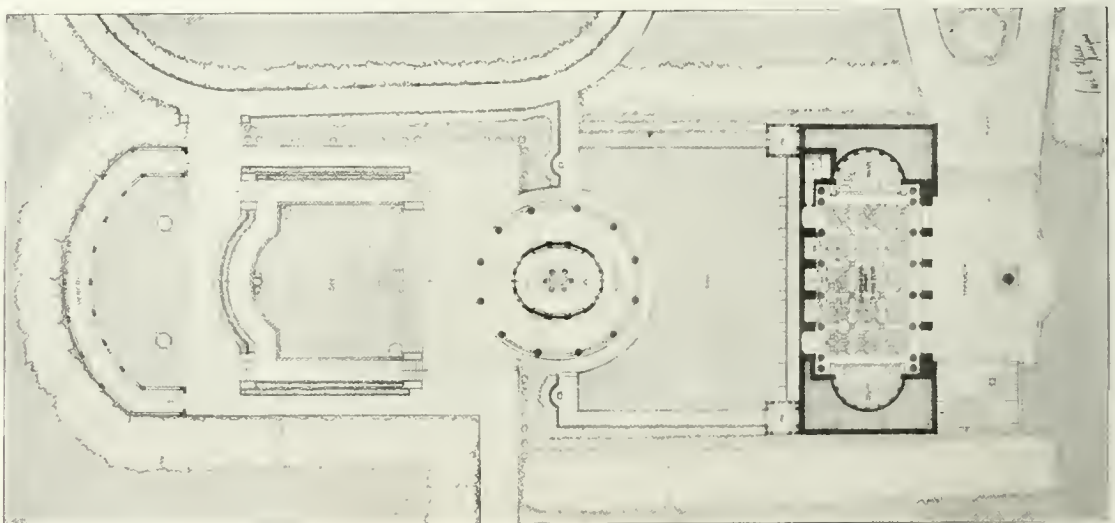


PROFESSOR HEINRICH HENES - STUTTGART.

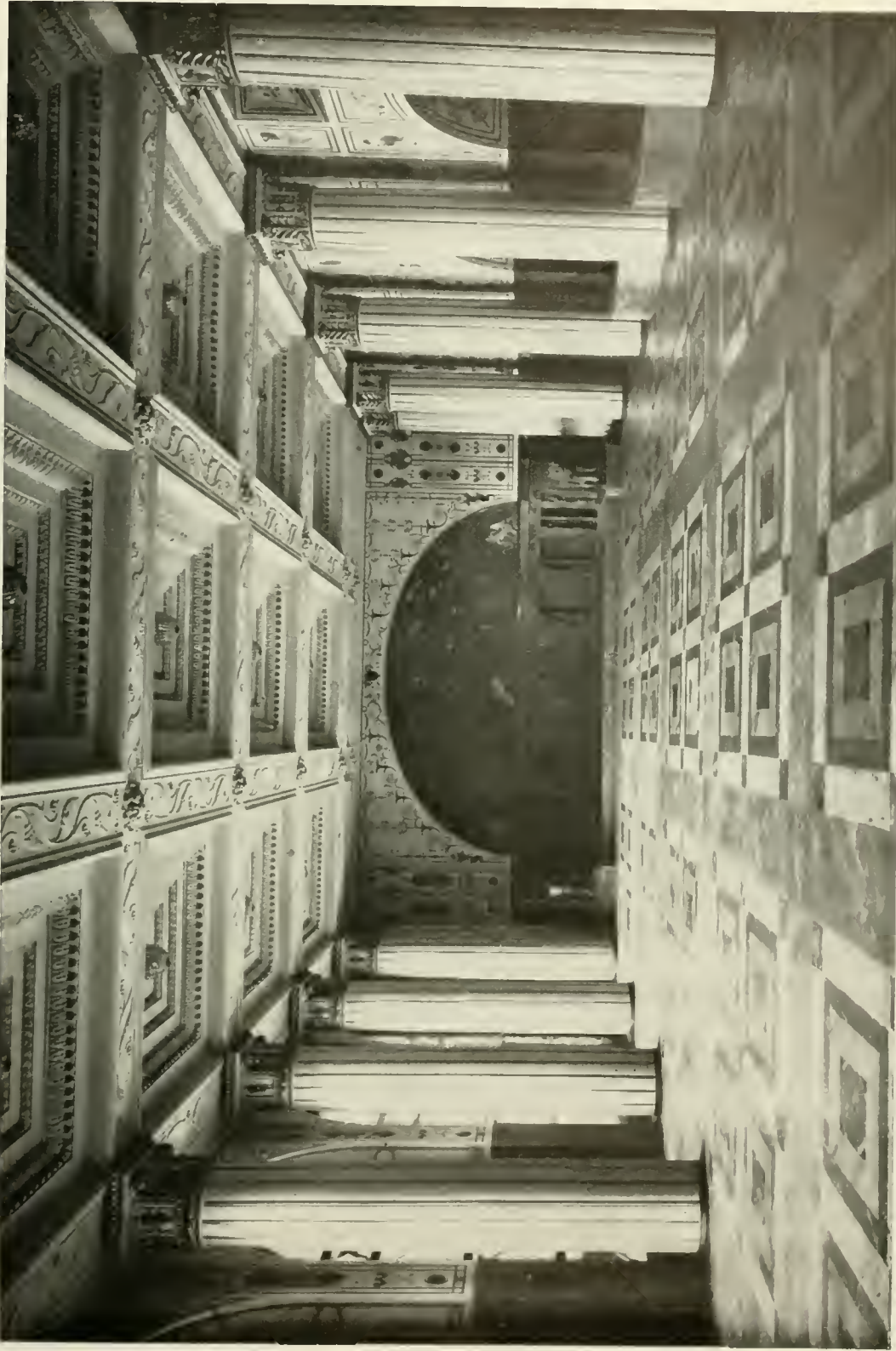
UNTERE TERRASSE IM GARTEN E. V. SIEGLIN.

als Ausgang und Vorbereitung die vorgelagerte Terrasse. Was so entstand, ist schlechthin mustergültig in der Ausnützung des Terrains, in der Anschmiegung an die landschaftlichen Elemente, besonders an die prächtige dunkle Tan-

nenkulisse bei der Terrasse und die rotgoldene Bergwand bei dem kleinen Teich in der Höhe. — So betritt man, wenn man sich von der Villa her auf sanft geschwungenen Wegen der Terrasse nähert, eine charaktervoll von der Um-



GRUNDRISS DER GARTENANLAGE E. V. SIEGLIN - STUTTGART.



PROFESSOR HEINRICH HENES STUTTGART.

BLICK IN DEN GARTENSAAL E. V. SIEGLIN STUTTGART. MALEREI JULIUS MÖSSEL MÜNCHEN.

PROFESSOR
HEINR. HENES-
STUTTART.



TEEHAUS
IM GARTEN
E. V. SIEGLIN.

gebung abgesonderte Welt des Steines und des rechten Winkels. Treppen, Boden, Geländer, Abschluß nach rückwärts und seitwärts — alles Stein und Kühle, Maß und Ordnung; als stärkste Betonung die steinerne Säule, als prachtvolle Resonanz der kühle steinerne Saal, in dem das Holz und die Gewebe nur eine ganz verschwindende Rolle spielen. Dies ist der erste starke und gesammelte Eindruck, diese Herausgehobenheit des ganzen Komplexes aus der Natur. Das ist künstlerisch rein und klar erfaßt. Gerade weil der übrige Garten, der reizvoll licht mit Blumen und Obstbäumen bestanden ist, mehr den englischen Naturgeschmack verrät, wirkt diese schöne kräftige Unterscheidung wohlthuend und auch reinigend. Dabei ist die Wirkung durchaus heiter und festlich. Dem entspricht auch der gut verteilte figürliche

Schmuck: die vier entzückenden und sehr eigenartigen Putten Tanz, Wein, Musik und Gesang von Jacob Brüllmann in erster Linie und der von den Bergen herab kommende „Frühling“ auf der Säule, von demselben Künstler herrührend. Dann die Putten auf der Balustrade von Prof. v. Hugo und die Reliefs von Prof. Donndorf. Zum Gartensaal öffnen sich Bogen-türen von klassizistischer Haltung. Drinnen herrscht Marmor in dunklen Tönen, darüber Weiß mit Gold; kräftige Säulen mit stark profilierter Kassettendecke, zwischen den Säulen Nischen und Becken für Wasserspiele, an den beiden Schmalseiten größere Nischen, reich mit Figuren geschmückt, mit vorspringenden Marmorbassins, die von Tierfiguren (teils von Fritz Behn, teils nach berühmten antiken Modellen) flankiert sind. Ein reicher pompöser Raumein-



PROF. HEINR. HENES STUTTGART.
TENNISPLATZ UND AUFGANG ZUM TEEHAUS.

PROFESSOR
HEINR. HENES-
STUTTART.



TEEPAVILLON
IM GARTEN
E. V. SIEGLIN-
STUTTART.

druck, künstlerisch und motivisch ein Wagnis, das jedoch in vorbildlicher Weise gelungen und Form geworden ist. Hier (wie bei der Kuppel im Tee-Pavillon) entfaltet die Kunst Meister Julius Mössels, des bekannten Münchner Dekorationsmalers, ihre reifen, hochkünstlerischen Reize. Es ist ein quellender Reichtum von Einfällen, der sich hier ausbreitet, freie Variationen über antike Themen, eminent viel Laune und Einfall, dabei aber geschmackvoll gebündelt und stets im Dienste des Ganzen wirkend. Mössel zeigt hier wieder, daß er unter unseren „Dekorationsmalern“ vielleicht der einzige Künstler ist, so sehr treten in seinem Schaffen die Elemente selbständigen Empfindens hervor. Jedenfalls haben in diesem Saale Architekt und Maler in vollkommener Weise zusammengearbeitet.

Seitlich führt eine Treppe von der steinernen Welt der Terrasse zum Tennisplatze, dessen

Gitter mit den von Sachse & Rothmann gemalten Blumenkörben wieder eine feine künstlerische Leistung bedeutet. Rechts und links an der Berglehne erheben sich artige Sitzlauben für die Spieler; die linke dient als Durchgang zur Treppe nach dem Tee-Pavillon.

Ein entzückendes, stimmungsvolles Stück Arbeit, dieser kleine Rundtempel, der so glücklich in den Abmessungen, so idyllisch reizvoll in der Stimmung ist! Der Rundgang mit der Säulenstellung liefert, eben infolge der Säulen, herrliche Landschaftsausschnitte, kräftig gerahmt, sowohl nach dem dampfenden Häusermeer der Tiefe wie nach der gegenüberliegenden Berglehne. Auch nach Westen geht der Blick zur blauen Ferne der Berge und in den Zauber der Sonnenuntergänge, die dem kleinen Teetempelchen das Beste ihres Reizes spenden. Im Innern des Pavillons ist ein Raum von ganz



PROFESSOR
HEINR. HENES-
STUTTART.

SCHWIMMTEICH
VOR DEM TEE-
PAVILLON IM
GARTEN SIEGLIN

entzückender Stimmung entstanden: zahlreiche Rundbogenfenster, dazwischen Holzwerk in warmtonigem Mahagoni mit schwarzen Einlagen, darüber Weiß mit Gold und die hohe Glocke der von Mössel bemalten Kuppel, in den Farben gedämpft und vornehm, ausgezeichnet besonders durch die vornehme, kapriziöse Ausgestaltung des Mittelstückes. Der Architekt hat an diesem zweiten Innenraume der Anlage seine Meisterschaft in der Gestaltung eines intimen und durchaus modernen Raumeindrucks zweifelsfrei erwiesen. Vor dem Pavillon liegt dann nach Westen die ruhige tiefe Wasserfläche eines steingefaßten Bassins; ein Ziergarten mit halbrundem übergittertem Wandelgang schließt den Blick nach den Nachbargrundstücken vor-

trefflich ab. Die Plastik hat hier die Architektur reizvoll unterstützt: zwei Figuren von Habich, eine Nymphe von Daniel Stocker und zwei bronzene Kinderfiguren mit Tieren, Bildnisse der jüngsten Kinder des Hauses Sieglin von Bildhauer Prof. Donndorf—Stuttgart.

So rundet sich das Ganze mit allen seinen Teilen und Abstufungen zum Bilde einer harmonischen abgeklärten Künstler-Leistung von großer Klarheit des ästhetischen Ergebnisses. Hier ist Repräsentation und doch feinste Intimität, erfreulicher Wechsel der Eindrücke bei fester Wahrung der einheitlichen persönlichen Linie; eine Sache aus einem Guß, durchaus unproblematisch, vom sichersten Geschmacke, vom reinsten, ungetrübtesten Klang. W. MICHEL.



PROFESSOR JOSEF HOFFMANN WIEN.

»HERRENZIMMER PROF. DR. ZUCKERKANDL«

KLEINE KUNST-NACHRICHTEN.

APRIL 1914.

BERLIN. Nach zehnjähriger Bauzeit ist nun der gewaltige Block, dessen Tiefe von der Straße „Unter den Linden“ bis zur Dorotheenstraße reicht, fertig gestellt worden. Die ungewöhnlich große Baumasse umfaßt die Räume der königlichen Bibliothek, der Akademie der Wissenschaften und die der Universitätsbibliothek. Im Zentrum des Baukörpers liegen zwei Säle von außerordentlichen Abmessungen: Lesesäle für dreihundert und für vierhundert Menschen. Diese beiden Riesenzellen und die Magazine, die für eine Million Bücher eingerichtet sein mußten, bestimmten dem Bau die Aufteilung und den Charakter. Man hätte sich vorstellen können, daß diese moderne Bibliothek von einem Ingenieur aus Eisen, Beton und Glas gebaut werden würde; man hätte sich den Bau als ein ganz der Sachlichkeit hingegebenes und nach den letzten Errungenschaften der Bibliothekstechnik organisiertes Instrument zu denken vermocht. Man hätte erwarten dürfen, daß etwa solche Überlegungen die Entscheidung für das System und die Form des Baues hätten bringen

müssen: wie stellt man am besten die Massen der Bücher so auf, daß sie möglichst leicht zugänglich sind; wie legt man die Wege an, auf denen die Bücher, die verlangt werden, in kürzester Zeit aus den Magazinen an die Ausgabestellen gelangen; wie macht man den Benutzern der großen Lesesäle den Aufenthalt so angenehm wie möglich. Es ist ja gewiß, daß Überlegungen dieser Art angestellt worden sind; sie scheinen aber nicht mit der nötigen Kühle vorgenommen worden zu sein. Hätte man sonst wohl für den Saal, der die vierhundert Leser umfassen soll, eine Höhe von vierzig Metern zugelassen: wozu soll denn der endlose Luftraum, der über den Menschlein dort unten sich hebt, eigentlich dienen. Er ist keine hygienische Notwendigkeit, und so überzeugend auch die technische Lösung des achteckigen Kuppelraumes, wie er durch den Ingenieur Adams geschaffen wurde, auf uns wirkt, so wenig vermögen wir zu begreifen: warum der Lesesaal einer Bibliothek die Höhe eines Domes haben muß. Wir begreifen dann auch nicht, warum solch eine Bibliothek wie ein Palast der Hochrenais-



PROF. JOSEF HOFFMANN, WIEN.
»HERRENZIMMER PROF. DR. ZUCKERKANDL.«

sance aussehen muß; wir fragen uns, wenn wir vor dem steinernen Koloß wie er sich uns entgegen-drängt, stehen: wie denn wohl Licht einströmen mag in dieses Haus, das zum Lesen bestimmt ist. Nun es ist darin wohl einigermaßen hell, wenn es auch nicht an Stellen mangelt, da kleinere Schriftgrade den Augen Mühe machen werden. Indessen, selbst wenn die Brauchbarkeit des gigantischen Steinkörpers eine restlose wäre (was sie keineswegs ist), so bliebe doch die Dissonanz zwischen dem äußeren Eindruck und dem inneren Bedürfnis. Die Architektursprache einer früheren Welt wurde

der Aufgabe der lebendigsten Gegenwart aufgezungen; ein Architekt, der nur im Pathos schwerer Monumentalität zu denken vermag, bekam eine Aufgabe überwiesen, die so nüchtern und so fortgeschritten war, wie etwa die, eine Fabrik oder eine Brücke zu bauen. Ihne tat gewiß sein Bestes. Die Schuld wurzelt in der verhängnisvollen Unklarheit unserer Zeit. Man muß die Bibliotheken Englands und Amerikas kennen, um zu verstehen, wie wenig die neue Berliner Bibliothek, die nach ihrem Maßstab vielleicht die größte der Welt ist, für die Entwicklung des Bibliothekbaues bedeuten kann. BR.



PROFESSOR JOSEF HOFFMANN—WIEN. »SILBERSCHRANK« WOHNUNG DR. KOLLER—WIEN.

BERLIN. Die umgebaute Nationalgalerie. Das Erdgeschoß der Berliner Nationalgalerie wurde in den letzten Monaten einem durchgreifenden Umbau unterzogen. — Es handelte sich darum, einen Bau, der vor allem in der Absicht errichtet war, nach außen majestätisch zu wirken, innerlich zu einem Museum umzugestalten. Denn jene alten, von Plastiken unübersichtlich gemachten Festsäle, jene Kabinette, die viel zu sehr mit einander in Verbindung standen, so daß man gewissermaßen aus einem jeden zugleich angerufen wurde, waren zu allem andern eher geeignet als zu ruhiger

und gesammelter Betrachtung von Kunstwerken. — In der großen Querhalle, deren prunkvolle Unruhe sich nicht hat mildern lassen (die man deshalb wohl auch mit indifferenten, leicht zu übergehenden Werken gefüllt hat), setzt der Lauf der neuen Zimmer an, biegt sich gleichmäßig zur Form eines langlichen Hufeisens und endet wieder hier. Die Räume haben eine mittlere, angenehm zu umspannende Größe, und die Türen vermitteln wohlthuend diskret.

Die neuen Räume enthalten ausschließlich deutsche Kunst aus der zweiten Hälfte des XIX. Jahrhunderts. — Den drei Klassizisten Böcklin, Feuer-



PROFESSOR JOSEF HOFFMANN — WIEN. »SESSEL« WOHNUMG DR. KOLLER — WIEN.

bach, Marées gab man für ihre Werke Wände von mattem Himbeerrot mit breiten Goldleisten; der Fußboden ist in schwarzem und rotbraunem Marmor gewürfelt. Der festliche Ton, der in den Werken der drei Meister angeschlagen ist, wird damit sinnvoll begleitet, ohne überschrien zu werden. — Es folgen im Scheitel des Hufeisens die kleineren Menzel-Kabinette. Das Grün ihrer Tapete ist vielleicht noch allzu frisch; ihre Grundrisse aber sind ganz entzückend ausgeschwungene Ovale, ihre Türen sind schmal und preziös wie in Rokoko-Eremitagen. — Der dritte Teil der neuen Räume

endlich, in sachlichem Elfenbeinweiß, mit silbergrauen Leisten, umfaßt die divergentesten Temperamente wie Leibl und Thoma, Haider und Liebermann, Uhde und Fritz Rhein. Für Leibl ist dieses kühle Licht vorteilhafteste Umgebung, Thomas Landschaften dagegen scheinen zu frieren. Überhaupt ist man wohl in diesem Drittel des Neubaus am meisten zu Verlegenheits-Entschlüssen genötigt gewesen.

Denn ein Kompromiß ist ja in jedem Museum unumgänglich, und es grenzt an Unmöglichkeit, etwa Bilder eines aus Grazie und Nüchternheit so unvermittelt gemischten Künstlers wie Menzel es

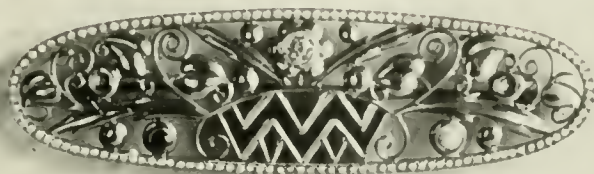


PROFESSOR JOSEF HOFFMANN—WIEN. »SCHREIBTISCH« WOHNUNG DR. KOLLER—WIEN.



ENTWURF: EMMY ZWEYBRÜCK WIEN.

LEDERARBEITEN MIT GOLDPRÄGUNG.

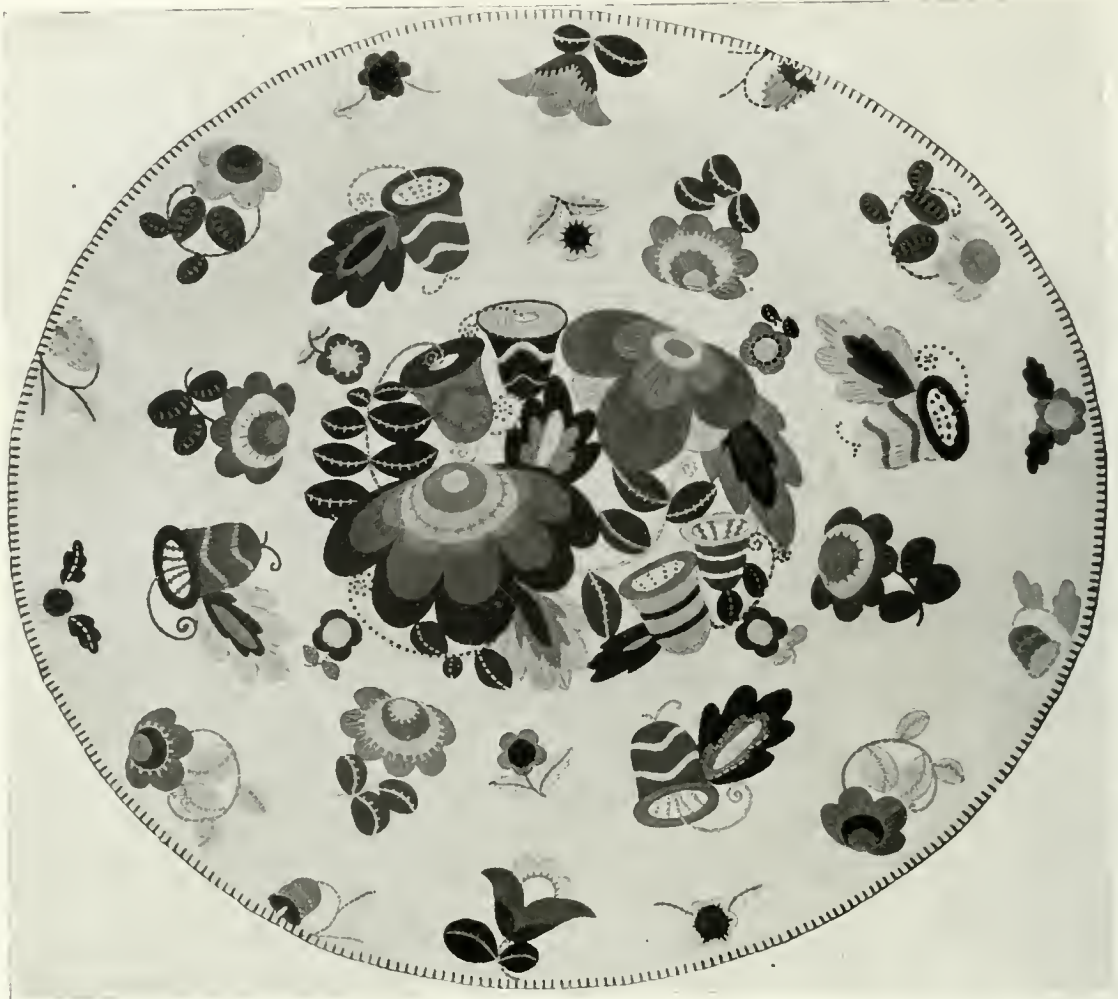


ENTWURF:
E. ZWEYBRÜCK-
WIEN.

BROSCHÉ, GOLD
MIT STEINEN
UND PERLEN.



ENTW: EMMY ZWEYBRÜCK - WIEN. BONBONNIERE UND SERVIETTENRINGE IN KERAMIK.



ENTWURF
U. AUSFÜHR:
E. ZWEYBRÜCK
WIEN.

DECKE UND
KISSEN MIT
FARBIGER
STICKEREI.



ENTW. U. AUSF: EMMY ZWEYBRÜCK—WIEN.

»POLSTER MIT STICKEREI AUF TÜLL.«

ist, auf einem Wandtone zu vereinigen, ohne daß Einzelwerte verloren gehen. Deshalb aber die Kahlheit des Ateliers für das Museum zu verlangen, wäre voreilig; man bringt ja auch Wein nicht im schlichten Bottich des Winzers auf die Tafel.

Zu erwähnen bleibt noch, daß Plastiken — soweit die wenig glücklich erworbenen Bestände der Galerie es zuließen — zwischen den Gemälden in sympathischer Weise verteilt sind; ohne systematisch-pädagogische Absichten, in dem simplen Wunsche nur, zu beleben und zu schmücken.

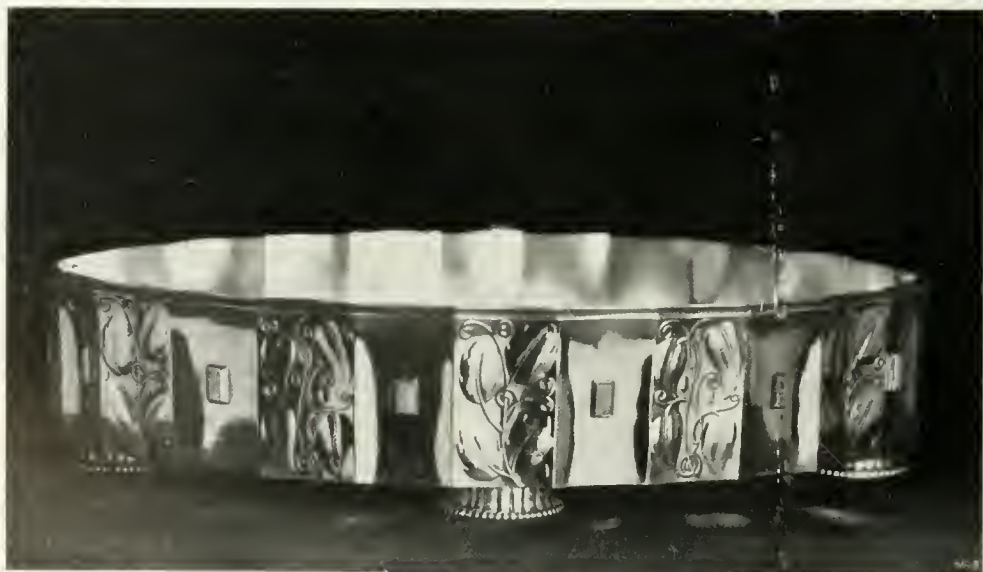
Ähnliches läßt sich von der ganzen Neuordnung sagen: sie hat in den Grenzen ihrer Möglichkeiten ein Museum entstehen lassen, dem die Systematik weniger wertvoll ist, als eine ruhige, erquickliche Betrachtung, als ein lebendiger Genuß der vorhandenen Kunstschätze. — DR. WERNER RICHTER.

WIEN. Es gehört mehr als Mut dazu, in der gleichen Stadt, in der die „Wiener Werkstätte“ ihren Sitz hat, ein kunstgewerbliches Werkstättenunternehmen zu gründen. Frl. Emmy Zweybrück, eine Absolventin der Wiener Kunstgewerbeschule, deren Arbeiten hier wiedergegeben sind, besitzt auch die sonst noch zu dem Wagnis erforderlichen Eigenschaften. Die praktischen Erfolge der von ihr geleiteten Werkstätte beweisen das. Ihre geschmackvoll entworfenen und handwerklich gediegen ausgeführten Arbeiten finden als solche entsprechende Würdigung bei der Kritik und Käufer im Publikum. Was immer aus ihrer Werkstätte hervorgeht, es mag sich um Keramik, Taschnerei, Stickerei, Goldschmiedearbeit oder Interieurdekoration handeln, zeichnet sich durch geläuterten Geschmack und Werktüchtigkeit aus. — A. R. WIEN.

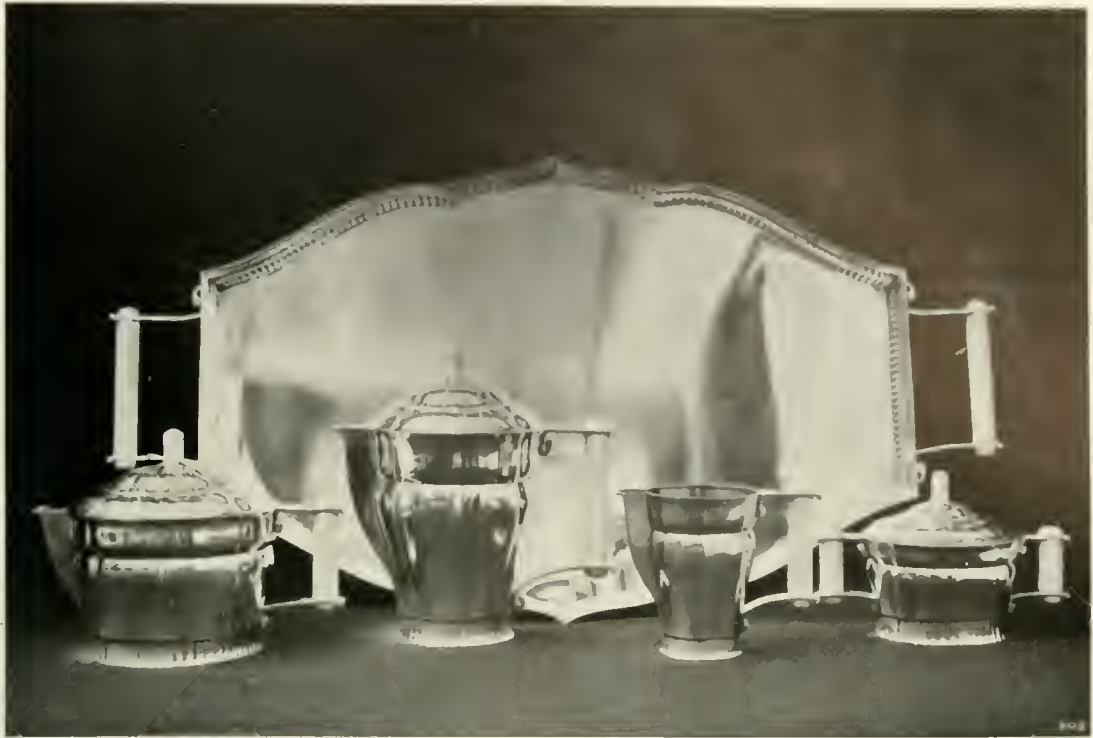
ARCHITEKT
EMAN. JOS.
MARGOLD-
DARMSTADT.



TAFELAUFsatz.
AUSFÜHRUNG:
ED. FRIEDMANN,
SILBERWAREN-
FABRIK - WIEN.



ARCH. EM. J. MARGOLD—DARMSTADT. »SILBERNE FRUCHTSCHALE« AUSF: BRUCKMANN & SÖHNE HEILBRONN.



ARCHITEKT EMAN. JOS. MARGOLD—DARMSTADT.

KAFFEE- UND TEESERVICE. SILBER MIT ELFENBEIN.
AUSFÜHRUNG: SILBERWARENFABRIK BRUCEMANN & SÖHNE—HEILBRONN.



ARCHITEKT EM. JOS. MARGOLD—DARMSTADT. »FRUCHTSCHALE« AUCH ALS TORTENPLATTE VERWENDBAR.
AUSFÜHRUNG: WIENER CHINASILBER-WERKSTÄTTEN, WOLKENSTEIN & GLÜCKSELIG—WIEN.



ENTW: ED. JOS. WIMMER WIEN.

HALSBAND, GOLD MIT OPALEN.



ENTWURF:
ED. JOS. WIMMER-
WIEN.

ARMBAND.
GOLD MIT EMAIL
U. PERLSCHALEN.



ENTWURF:
ED. JOS. WIMMER-
WIEN.

KAKESDOSE.
SILBER GETR.
U. VERGOLDET.

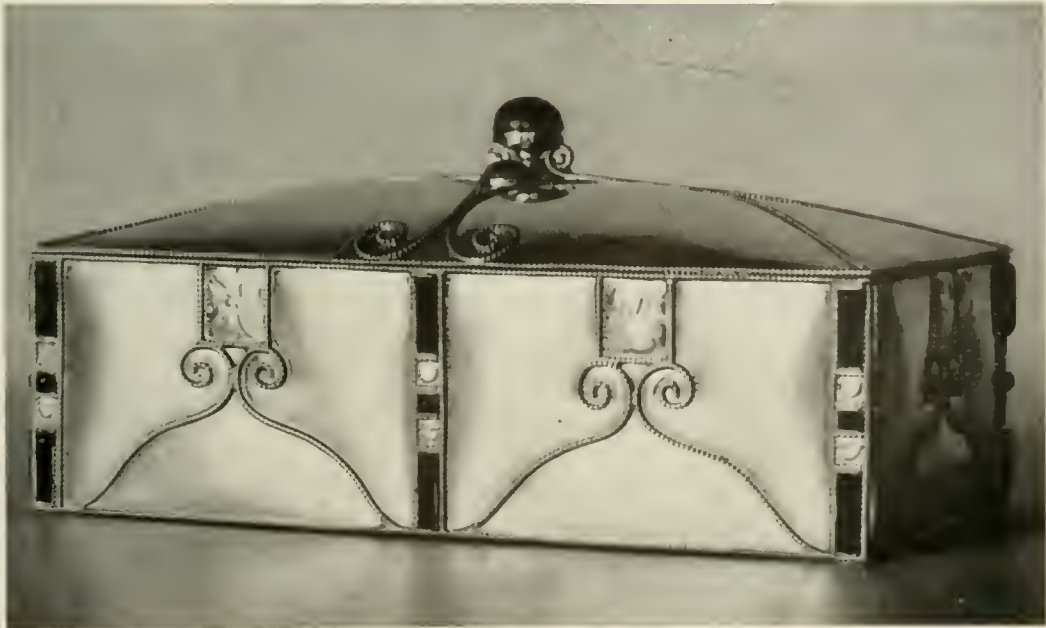
SÄMTLICHE OBJEKTE AUSGEFÜHRT VON DER WIENER WERKSTÄTTE—WIEN.



RECHTS:
ENTW: PROF.
J. HOFFMANN
LINKS:
ENTW: PROF.
OTTO
PRUTSCHER.



BLUMEN-
VASEN
IN SILBER
GETRIEBEN.



ENTW: PROFESSOR JOS. HOFFMANN WIEN. »KASSETTE« SILBER GETR. MIT MALACHIT-EINLAGEN.



W. VON WERSIN. »ZINNLEUCHTER«



W. V. WERSIN. »BOWLE« HELLERAUER ZINN.



WENZEL VIETOR. »ZINNBECHER«

HALLE. Jüngst kam es in Halle, in der Stadtverordnetenversammlung, zu einer interessanten Stellungnahme des Oberbürgermeisters Dr. Rive zur modernen Kunst. Einer der Stadtverordneten tadelte die Museumsleitung des Direktors Dr. Sauerlandt, der sich um das hallische Kunstleben, auch als geistiger Leiter des Kunstvereins, die größten Verdienste erworben hat. In Halle tobt der Kampf um die neue Kunst vielleicht heftiger als anderswo. Die führenden Kreise, unterstützt von dem in Betracht kommenden Teile der Presse, suchen mit Energie für die neuen Richtungen der Kunst zu werben. Aber der größte Teil der Bürgerschaft, obwohl oder vielleicht grade weil aus seinem

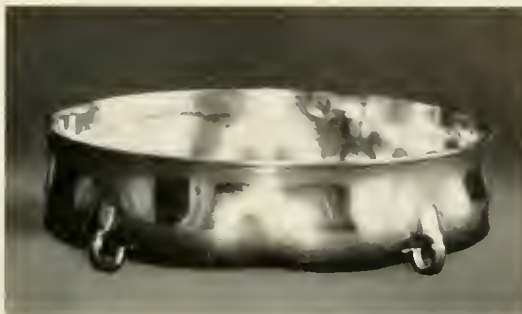
lethargischen Kunstschlafe endlich einmal wach gerüttelt, will noch nicht mitgehen und tut alles, um die Reaktion zum Siege zu bringen. Nicht grade

einer der Fortschrittlichsten war es denn auch, der in der Stadtverordnetenversammlung erklärte, Halle besäße die allermodernsten Bilder, vor denen einem ekele! Schmierzeichnungen hingen an den Wänden und namentlich vor Noldes Abendmahl könne man erschrecken: „Solche Verzeichnungen der Köpfe!“ Es werde schon die Zeit kommen, wo man bedaure, das Museum „mit den neuen Produkten gefüllt“ zu haben. Nun gehört Noldes Abendmahl zu den wenigen neuen Bildern, die durch ihre künstlerische Reife schon jetzt fast alt-



ENTW: PROFESSOR RICHARD RIEMERSCHMID. »TEE-SERVICE« HELLERAUER ZINN.

meisterlich wirken. Oberbürgermeister Dr. Rive konnte denn auch auf die Äußerungen Justis und Volbehrs hinweisen, die erklärt haben: „Wir beneiden Sie!“ Daß auch die übrigen Käufe Sauerlandts so unrecht nicht sein können, bewies die Tatsache, daß erste Kenner und auch das Angebot eines Kunsthändlers den Wert einiger Bilder auf das Zehnfache ihres Beschaffungspreises angesetzt haben. Mit Recht wies Oberbürgermeister Rive darauf hin, daß das die einzige ökonomische Verwaltung sei: Bilder von Künstlern, die am Anfange ihrer Laufbahn stehen, anzuschaffen, da gute alte Werke für kleinere Museen natürlich unerschwinglich sind. Er selbst könne die neue Kunst auch noch nicht voll würdigen; die Welt sei eben eine andere geworden. „Wir“, so meinte er, „in unserem Lebensalter sind vielleicht nicht mehr imstande, moderne Kunst zu erfassen und richtig zu beurteilen. Das jüngere Geschlecht unter uns denkt und urteilt schon ganz anders als wir. Der Direktor Sauerlandt mag für die Gegenwart anfechtbar sein, für die Zukunft sorgt er großartig“. — Hier ist das Eintreten für einen einmal als tüchtig erkannten Beamten wie auch die vornehme Zurückhaltung des Nichtfachmanns in Kunstfragen ebenso vorbildlich, wie die hohe menschliche Reife, die aus solcher Selbstbeschränkung spricht, bewundernswert ist. —



ENTW: W. VON WERSIN. »SCHALEN« HELLERAUER ZINN.

FRANZÖSISCHE ARCHITEKTUR. Mit nicht gelindem Staunen vernahm man die Nachricht, daß im innersten Teil Berlins, am Bahnhof Friedrichstraße, ein großes Hotel durch einen französischen Architekten in sogenanntem „französischem Stil“ gebaut werden soll. Wäre so etwas zur Zeit Friedrich des Großen beabsichtigt worden, so hätte sich niemand erregt, hätte auch niemand Ursache gehabt, irgend etwas dagegen zu sagen. Potsdam, die Stadt der preußischen Könige, ist durchaus nach französischen und italienischen Vorbildern gebaut worden. Damals gab es keine deutsche Architektur. Die heldenhaften Zeiten der Backsteingotik, die bürgerliche Innigkeit des Fachwerkhauses, die romantische Kraft des Barocks, der den Dresdner Zwinger, als ein Denkmal der krausen Genialität des damaligen Deutschlands, erstehen ließ — diese Zeiten der architektonischen Produktivität waren dahin. Friedrich II. war gezwungen, von den Ländern, gegen die er seine Heere marschieren ließ, die Kultur und die Formen zu entleihen. Wir aber, wir wissen, daß schon damals Deutschland wieder seine Seele zu finden begann. Während Friedrich II. noch keine deutsche Sprache kannte und seine eigenen Werke französisch niederschrieb, schwang bereits Lessing das Schwert seiner Kritik gegen alles Welschtum, und Goethes Gestirn stieg empör. Auch

die Baukunst kam den Deutschen wieder. Das Biedermeier, über das wir heute zuweilen lächeln müssen, weil es von törichten Kaufleuten als Mode mißbraucht wird, war gewiß keine geringere Tat als das Empire des französischen Kaiserreichs. Mit Schinkel aber, dessen spartanischer Sachlichkeit und preußischer Strenge, war die Produktivität, die einst die Dome von Lübeck und Danzig rechte, wiedergewonnen. Gewiß, es folgten abermals Jahre und Jahrzehnte der Hilflosigkeit, da Deutschland, ohne Vertrauen zu sich selber, aus allen Ländern, besonders aus Frankreich holte, was jenen natürlich, uns aber eine Leblosigkeit war. Und wiederum: die deutsche Seele befreite sich von der Nachbeterei der fremden Arten; Deutschland errang sich einen neuen Stil, den Stil der Maschine, des Schnellverkehrs, den Stil, der dem Tempo unserer Zeit, den gewaltigen Organisationen des Kapitals und der Menschen einen geklärten Ausdruck geben will. Und was besonders zu beachten ist: Deutschland wurde diesmal führend; es befreite sich nicht nur von Frankreich, es besiegte den Anspruch der Pariser, in allen Fragen der Kultur und des guten Geschmacks maßgebend zu sein. Die Weltausstellung von Brüssel und das Erstaunen der Romanen über die ungewöhnliche Entwicklung der deutschen Architektur ist uns noch gegenwärtig; noch wissen wir von der Angst, die dem französischen Kunstgewerbe den Einfall gab, gegen das deutsche Kunstgewerbe eine Abwehrausstellung aufzutun, ein Unterfangen, zu dem die völlig verwirrten Söhne des Louis XVI. bis heute nicht die Kraft fanden. Amerika, England und Deutschland führen die gegenwärtige Architektur der Welt! Ist es da nicht ein Ärgernis sonderlicher Art, wenn eine dermaßen erledigte Sache, wie es die herkömmliche Pariser Architektur selbst für geschmackvolle Franzosen ist, im Herzen Berlins ihre verjährten Reize zur Schau stellen soll? Frankreich schickt seine Architekten, seine Kunstgewerber und Gelehrten zu uns in die Lehre, und wir lassen uns von seinen reaktionärsten Talenten dafür Monumentalbauten ins Zentrum der Reichshauptstadt stellen. Ist das nicht alles Widersinns Krone? R. BR.



WIEN. Das Frühjahr bringt zwei große Ausstellungen im Künstlerhaus und in der Sezession. Im Haus am Karlsplatz zählt man 571 Stücke. Die österreichische Einsendung, die den weitaus größten Teil ausmacht, hat keinen neuen Namen. Großstadtkunst, speziell Wiener. Das will sagen, eine Kunst, die ihre Bestimmung kennt, dem gutbürgerlichen Geschmack zu entsprechen und behagliche Wohnräume mit einem bunten Auftakt zu beleben. Ein festlicher Akt des Gesellschaftslebens, der sich programmäßig einstellt und ohne Überraschungen vollzieht. Es fällt niemand aus dem

Rahmen, es verstößt keiner gegen den liebenswürdigen, vornehmen Ton, der hier Hausrecht hat, — auch nicht durch eine neue Note oder gar durch eine Offenbarung genialischer Eigenart. Man begegnet keinen Provinzialismen, freilich auch nicht der bodenwüchsigen Äußerung jener Vielheit von österreichischen Volkstemperamenten, die hier das Gesamtbild bestimmen sollten. Es ist alles durch das Sieb Wiener Kultiviertheit gegangen. Unter den Skulpturen fällt etwa Artur Strassers archaische Terrakottafigur „Rudolf von Habsburg“ durch ihre merkwürdige Eindringlichkeit auf. Bei den Ungarn, die in vier Sälen eine Kollektivausstellung der Vereinigung „Művészàz“ bringen, frappt die völlige Entwurzelung; die ganze Pariser Entwicklung von den Barbizonern bis zum Futurismus wird hier rekapituliert. — In der Sezession sind weniger Bilder, gelegentlich auch technisch unzulängliches, aber immerhin mehr Bewegung, wenn ihr auch ein einheitlicher Geist und die Führung sichtlich abhanden gekommen sind. Der Kampf um den Stil, von dem sich die konservativ gewordene Sezession zurückgezogen hat, ist hier wenigstens in einer besonderen Betonung des Inhaltlichen noch merkbar. Auch in den Landschaften tritt die Natur zurück, die Stimmung in den Vordergrund. In Casteluchto lernten wir einen famosen Luministen von besonders heftiger Bewegung und saftiger Made kennen. Roux zeigt ein starkes Gefühl für besondere Farbintensitäten in Schneelandschaften, Hammers Porträts fesseln durch die einfache, keusche Eindringlichkeit und eine an Holbein geschulte Technik, Stoitzner erreicht in einzelnen breiten Interieurs, besonders aber in den „Lärchen“ eine prägnante Klarheit von eigentümlich herber Wirkung und in dem jungen Wilhelm Dachauer, der dem älteren Breughel und Hans Thoma folgt, begrüßen wir ein ursprüngliches, bodenständiges Talent der österreichischen Provinz, das seinen Weg finden wird. Die bekannte „Amazone“ von Stuck verträgt nicht die Vergrößerung, die sie hier erfahren hat. Kolb hat prächtige Blätter ausgestellt, die stählerne Spannung seiner Modellierung und die kraftvolle Bewegung stehen im rhythmischen Einklang, einige von besonders fesselnder kühler Farbbehandlung. — EISLER.



CHEMNITZ. Auf der „Frühjahrs-Sonderausstellung“ im König Albert-Museum wurde aus den Mitteln einer ständigen Ankaufsstiftung Fritz von Uhdes Bild: „Und er rief ein Kind zu sich und stellte es mitten unter sie“ für die städtische Sammlung erworben. Das Bild, das sich durch eine außerordentliche, gehobene farbige Stimmung vor allem auszeichnet, entstand im Jahre 1901 und bildete recht eigentlich den Abschluß der von Uhde behandelten Christusthemen. W. H. DG.



PROFESSOR E. R. WEISS – BERLIN.
PORTRÄT DER BILDHAUERIN RENÉE SINTENIS.



ROMAN KRAMSTVYK PARIS.

»LANDSCHAFT AUS CASSIS«

FREIE SECESSION BERLIN 1914.

VON DR. WALTER GEORGI—BERLIN.

Es ist schon ein gefährliches Ding um programmatische Worte, die der einzelne über sein Schaffen setzt, selbst wenn er für sich das Recht einer starken Persönlichkeit in Anspruch nehmen darf. Gerade die erhabene, leicht anspruchsvoll wirkende Geste solcher Worte zieht Spott und Kritik an, sobald sie nicht imstande ist, Entgleisungen zu vermeiden. Diese Gefahr vervielfältigt sich in demselben Maße, als mehrere sich geräuschvoll zu einem gemeinsamen Programm bekennen, nicht zum wenigsten, wenn es sich um das persönlichste Gebiet der gesamten kulturellen Fortentwicklung, um das künstlerische handelt. Seit den futuristischen Manifesten glaubt fast jede Ausstellungsleitung irgend eines großsprecherischen Hinweises auf ihre Absichten nicht entbehren zu können. Auch die „Freie Secession“, die das Erbe der alten Berliner Secession angetreten hat, konnte sich von dieser Gefahr nicht befreien. Sie stellt ihrer ersten Ausstellung ein

Programm voran, das — mit der Gesamtheit der zur Schau gestellten Leistungen verglichen — nur die in dem künstlerischen Streben der letzten Gegenwart herrschende Verwirrung und nervöse Gereiztheit noch deutlicher zu Tage treten läßt. Darüber täuscht auch nicht die präventiv betonte, durch die Ausstellung keineswegs begründete Sicherheit hinweg, mit der man von einem gemeinsamen Weg spricht. „Jeder, der ihn gehen will, muß aus jedem Schritt, aus jeder Leistung die Kraft zum nächsten Schritt, zu neuer Leistung schöpfen“, verkündet man. „Wer versagt“, — heißt es weiter, — „stehen bleibt und den Gang des Ganzen verwirrt, dem muß man helfen zu fallen, nach der Moral des Gesunden, so wie man einen Baum vom kranken Ast befreit, damit der junge, gesunde gedeihe und wachse“. Es fragt sich, inwieweit in diesen Worten eine wenig angebrachte Anspielung auf die letzten Kämpfe innerhalb der alten Secession enthalten ist, als Wertmaß für die gegenwärtigen



PROFESSOR WILHELM TRÜBNER.

»MARIENSÄULE VOR STIFT NEUBURG«

tige Ausstellung hingegen dürfen sie nicht angesprochen werden. Die Ausstellung dokumentiert schon aus dem Grunde keinen gemeinsamen Weg, da ihr die Ausmerzungen weder des Schwächlichen, noch des Ungesunden gelungen ist. Nicht mit Worten, denen man krampfhaft Überzeugungskraft zu leihen versucht, kommt man zum Ziel. Man rede weniger und überlasse es der künstlerischen Persönlichkeit, durch die Leistung ihre gesunde Stärke zu beweisen. In dem ernstesten Streben nach dem höchsten künstlerischen Ideal liegt das einende Band, dorthin führt der gemeinsame Weg. Wer dieses Ideal sucht, der schweigt in der Ergriffenheit vor dem Höchsten und verzichtet auf laute Worte, die unter Umständen Zweifel an der Aufrichtigkeit und Innerlichkeit des Strebens erwecken, jedenfalls aber eher schaden als nützen können.

Wenn man von dieser die Kritik herausfor-

dernden Selbstanpreisung der Aussteller abseht und das Vorhandene auf Wert und Unwert prüft, gewinnt man die Überzeugung, daß neben Minderwertigem und Mittelmäßigem auch eine nicht geringe Zahl guter und selbst hervorragender Leistungen vorhanden ist. Die Physiognomie ähnelt im großen und ganzen derjenigen früherer Secessionsausstellungen, nur daß man manches altgewohnte Gesicht vermißt, vor allem Corinth und Slevogt. Statt dessen hat man der privaten Sammlung Julius Sterns, des jüngst verstorbenen eifrigsten Förderers der alten Secession, einen besonderen Raum angewiesen, ebenso Hans Thoma, von dem man eine Anzahl bekannter, älterer Werke bringt. Man wird aber den Eindruck nicht los, als ob man mit dieser Ergänzung der Ausstellung eine gewisse Schwäche der Gegenwart mit Werten, deren Ursprung bereits der Vergangenheit angehört, zu verdecken versucht hätte. Die Sammlung Julius Stern ist in sich abgeschlossen ein harmonisches Ganzes

von außerordentlichem künstlerischem Wert. Von dem Feinsinn und dem für das Echte betätigten Verständnis des Kunstsammlers abgesehen, gibt die Sammlung ein getreues Spiegelbild des Schaffens von Menschen, die trotz aller äußeren Unterschiede sich innerlich dennoch auf dem Wege zu ernster Kunst zusammen fanden: Hier ist Claude Monet mit farbensprühenden Landschaften, Pissarro mit einer seiner bekannten Pariser Straßen-Szenen,



OTTO VON WAETJEN - PARIS. »PORTRÄT« GALERIE FLECHTHEIM.

überderein wunderbarer Frühlingszauber liegt, Manet mit einem großzügigen Porträt, ein animalischer Akt Renoirs, dort in geheimnisvollen Märchenfarben eine Samoa-Landschaft Gauguins, ein heißer sonniger Garten in der Provence van Goghs. Carrière und Maurice Denis geben ihr Bestes. Emil R. Weiss, Max Slevogt und mit vortrefflichen Stücken Max Liebermann sind hier vertreten. Daneben dann auch einige kleinere Arbei-



MAX
RAPPAORT-
BERLIN.

GEMÄLDE
»SCHLAFENDE«



LEO KLEIN-DIEPOLD · NOORDWIJK A. ZEE.

GEMÄLDE »HOLLÄNDISCHES LANDHAUS«

ten jüngerer Secessionisten, die nicht alle die auf sie gesetzten Hoffnungen verwirklichten.

Sobald man die Sammlung Stern verläßt und die anderen Räume außer dem altmeisterlichen Thoma-Saal betritt, wird es schwer, unter der Fülle des Verschiedenartigen ein einheitliches Bild zu gewinnen. Alle Richtungen, bis auf die jüngste Gegenwart erheben ihre Stimmen: Impressionisten, Expressionisten, Kubisten und Pathetiker. Wie wenig lebensfähig und arm an persönlichem Kunstwillen die Mehrzahl unserer „Jüngsten“ ist, zeigt auch diese Ausstellung wieder, in der man ebenfalls eine ausgesprochene Armut in der Verschiedenheit der Motive und in einem in nichts begründeten Hang zum Häßlichen und Verzerrten findet. Obenan in dieser Vorliebe steht wiederum Erich Heckel, der immer noch in bekannter Weise für die von der Natur geistig und körperlich Vernachlässigten schwärmt. Schmidt-Rottluff ahmt das, was Max Pechstein aus seinem Inneren hervorholt

und zu Harmonien zusammenfaßt, äußerlich nach, erreicht aber weder eine koloristisch noch stofflich starke Wirkung. Sein „Mondaufgang“, aus einem brutalen Gemisch von blauen, grünen, braunen und roten Flächen, ist jeder feinsinnigen oder empfindsamen Naturbeobachtung bar. Auch Feininger wirkt diesmal in einem in kubistische Flächen und nervöse Luftlinien zerschnittenen „Dorfbild“ keineswegs ansprechend, während man seiner „Landstraße“, die von einem dahinjagenden Automobil aus gesehen zu sein scheint, noch einigen Reiz abgewinnen kann. Weniger vorteilhaft als früher fällt auch Ludwig Meidner auf. In der „Cholera“ zeigt er lediglich den Willen zum Absurden, auch die „Barrikade“ hat wenig interessante Momente. Sympathisch berührt dagegen Hans Purrmann mit zwei Blumenstücken, die den Einfluß eines Matisse veraten, dennoch aber in der hingebenden Liebe für zarte Körperlichkeit und frische Farbtöne die Individualität des Künstlers tragen.



AUGUSTE RENOIR. PARIS. »SPAZIERRITT«
FREIE SECESSION BERLIN. BES: KUNSTHALLE HAMBURG.





MAX OPPENHEIMER - BERLIN.

GEMÄLDE »HESS-QUARTETT«

Manches erfreuliche Stück zeigen auch diesmal die bekannten Mitglieder der ehemaligen Secession. Leider ist Max Liebermann außer in der Sammlung Stern weder nach Zahl noch immer nach Leistung in gewohnter Weise vertreten. Der Meister läßt sich aber dennoch nicht verleugnen, seine „Spaniels“ gehören zu dem Besten, was in den letzten Jahren auf dem Gebiete der Tiermalerei geleistet worden ist. Außerordentlich wertvolle Arbeiten hat E. R. Weiss geschickt. Das Bildnis der jungen Bildhauerin Renée Sintenis muß jeder, der ein ernsthaftes künstlerisches Streben zu schätzen weiß, zu uneingeschränkter Anerkennung bestimmen.

Außerdem findet in diesem Porträt die künstlerische Art von E. R. Weiss einen Kristallisationspunkt. Das Herbe, Keusche, Vornehme und in seiner ganzen Schlichtheit Liebenswürdige des Künstlers sammelt dieses Porträt und stellt zugleich eine Brücke her zu der Wesensart dieser jungen Künstlerin, die mit einer plastischen Arbeit „Hockende weibliche Figur“ ebenfalls auf der Ausstellung vertreten ist und mit ihr ein dem Maler kongeniales Talent vertritt. Orlik ist das Bildnis zweier Chinesinnen hervorragend gut gelungen, nicht minder einige Blumenstücke von delikatem Farbenreiz. Max Pechstein zeigt in einem auf starke gelbe



FRANZ HECKENDORF—STEGLITZ.

GEMÄLDE »AM NONNENDAMM«

Töne abgestimmten Bild „Mutter und Kind“ weniger Neigung zu sprechender Charakteristik als zu dekorativer Flächenbehandlung, die, im Verein mit der Stilisierung der Farben und des Stofflichen notgedrungen immer mehr das Talent dieses Künstlers auf das Gebiet der Glasmalerei und des Gobelins hinweist. Die Verbindung des Flächigen und Monumentalen erstrebt Karl Hofer, aus dessen Arbeiten, vor allem aus den „Erwachenden Frauen“, ein feierlicher Klang aufsteigt, der seine Entstehung einer starken, großzügigen Kompositionsbegabung verdankt. Hodlers monumentaler „Schwörender“ dagegen begibt sich allzusehr auf das Feld des Theatralischen, als daß er völlig überzeugend wirken könnte. Seine kleine Landschaft „Quai du Montblanc (Genf)“ aber hat alle Reize, die den mit klaren Fernen gesegneten Gebirgslandschaften Hodlers eigen ist. Auch Trübner wirkt durch einige kraftvolle Landschaften, weniger durch das Bildnis seines Sohnes in Ritterrüstung. Heinrich und Ulrich Hübner zeigen sich auf gewohnter Höhe. Konrad von Kardorff fällt durch die sprechende Charakteristik und Lebendigkeit eines Herrenporträts

auf. Stucks „Tilla Durieux als Circe“ sagt wenig und bedeutet keineswegs einen künstlerischen Fortschritt. Pankoks „Bildnis des Grafen Zeppelin“ ist eine ehrliche Arbeit, ebenso Klaus Richters „Verlorener Sohn“, Erich Waskes „Selbstporträt“ und Ahlers-Hestermanns „Champs-Élysées“. Benno Berneis verrät in seinem schwebenden Liebespaar wertvolle Entwicklungsmöglichkeiten seiner Kunst, die aber noch manche Stunde strenger Arbeit erfordern. Auch Max Rappaports „Schlafende“ sei noch erwähnt; er hat die Hingabe des ermüdeten Körpers an den Schlaf mit erstaunlicher Sicherheit dargestellt. Mit einem kubistisch beeinflussten, äußerst lebendigen Bewegungsmotiv „Hessquartett“ macht Max Oppenheimer seine Exzentritäten früherer Jahre gern vergessen; es geht ein Rhythmus durch das ganze Werk, durch die Hände der Musiker, durch die Violinen und Bogen, der Takt und Töne hörbar zu machen imstande ist.

In großer Anzahl sind auch in diesem Jahre die Pariser Maler auf dem Plan erschienen. Obenan steht Renoirs „Spazierritt“, den die Hamburger Kunsthalle aus ihrem Besitz zur Ver-



PROFESSOR
BERNH. PANKOK-
STUTTGART.

BILDNIS
DES GRAFEN
ZEPPELIN.

fügung gestellt hat, ein Reiterbild in größten Dimensionen und ein klassisches Stück zugleich. Alles atmet Leben und Bewegung, die Pferde, die blühende kraftvolle Reiterin und der Junge an ihrer Seite. Pascins „Aktstudien“ wirken durchaus dezent und zeigen in der Geschlossenheit der Formen die sichere zeichnerische Hand dieses Künstlers. Alcide le Beau und Roman Kramstyk frappieren beide durch den geringen Aufwand an linearen Mitteln bei ihren südlichen Landschaften und durch die Selbstverständlichkeit der erreichten Perspektiven. Von eigenem Reiz ist auch Nils von Dardels

„Beerdigung in Senlis“, eine teils liebenswürdige, teils grausame Grotteske, die den hilflosen, zeremoniellen Pomp eines Leichenzugs in eine leuchtende Frühlingslandschaft stellt. Eugène Zak dagegen leistet sonst Wertvolleres, als er diesmal in seinem wenig interessanten „Schiffer“ erkennbar werden läßt.

Auch die plastischen Arbeiten bieten kein allgemein befriedigendes einheitliches Bild. Klingers „Gewandfigur“ ernüchert nicht weniger durch ihren Konventionalismus als Lehmbrucks trotz aller Sensibilität bis zur Verzerrung übertriebene weibliche Körper. Bar-



AHLERS-HESTERMANN HAMBURG.

GEMÄLDE •CHAMPS-ELYSEES•

lach, Metzner, Klimsch und Rodin mit der Büste des Bildhauers Dalou geben Leistungen im gewohnten Rahmen. Eine erfrischende Wirkung geht auch diesmal wieder von Kolbes Plastiken aus. Seine Körper werden mit jedem Jahre frischer und elastischer. Von einer fast unnachahmlichen Grazie ist bei der „Badenden“ die rückwärts gerichtete Bewegung des Oberkörpers und des Kopfes, sowie die biegsame Leichtigkeit der auf einem Fuße ruhenden Schwere. Als künstlerische Leistung auf gleicher

Stufe steht Wilhelm Gerstels zur Ausführung in Holz bestimmtes Gipsmodell „Der tote Christus“. Die Kraft, die hier am Werke war, ist der ergreifenden Hingabe gotischer Meister an religiöse Stoffe verwandt. Das Geistige hat hier seinen Stil gefunden und überzeugt und erschüttert durch die Echtheit seiner innersten Schwingungen. Nur die Seele schafft den großen Stil. Es wäre wünschenswert, daß sich unsere „jüngsten“ Primitiven dies stets vor Augen halten wollten. DR. W. G.



PROFESSOR EMIL ORLIK—BERLIN.
GEMÄLDE: »CHINESEN-MÄDCHEN«

HT
13.188



PROFESSOR HANS THOMA - KARLSRUHE.
»ROSEN« DEUTSCHE VERLAGSANSTALT - STUTTGART.



KLAUS RICHTER - CHARLOTTENBURG.

»DER VERLORENE SOHN«



PROFESSOR
LEOPOLD
GRAF VON
KALCKREUTH.

»DAMEN-
BILDNIS«

IST BILDENDE KUNST NUR „GESTALTUNG FÜR DAS AUGE“ ?

HEMERKUNG ZU EINER KRITIK DER HILDEBRANDSCHEN RAUMÄSTHETIK.

Der oberflächlichen Betrachtung von Kunstwerken mag die in dieser Überschrift ausgesprochene Behauptung richtig erscheinen: da wir die bildenden Kunstwerke zunächst sehen, muß sich auch ihre Gestaltung nach den Bedürfnissen des Sehwerkzeugs, des Auges, richten. Aber indem man diesen Satz, das ästhetische Glaubensbekenntnis der an den Namen *Adolf Hildebrands* gebundenen künstlerischen Wertlehre vertritt, macht man sich sogleich einer Verwechslung von Mittel und letztem Ziel schuldig, eines Sensualismus, nicht unähnlich jenem materialistischen Irrtum *Gottfried Sempers*, der aus den technischen Daseinsbedingungen des tektonischen Kunst-

werks das „Gesetz seiner Entstehung aus Material, Technik und Gebrauchszweck“ ableitete.

Nicht jedes Sehen ist zugleich ein künstlerisches Sehen: das Sehen des praktischen Alltags stellt sich im wesentlichen als ein bloßes Bemerkens quantitativ bestimmter Anzeichen dar, wie etwa des Artunterschieds, der räumlichen Ausdehnung oder der Stellung und Lage, während die ästhetische Aufnahme, die „Apperzeption“, wie man wissenschaftlich sagt, ein weit innigeres „Sich-einfühlen“ in die Einzigartigkeit des betrachteten Gegenstandes bedeutet: seine sichtbaren Eigenschaften werden aus dem quantitativen einer bloß räumlichen Außenwelt in den qualitativen Bereich unsers eige-



PROFESSOR ULRICH HÜBNER—NEUBABELSBERG.

»HAFEN UND INDUSTRIE«



PROFESSOR RUDOLF HELLWAG KARLSRUHE. GEMÄLDE »IM BOIS«



NILS VON DARDEL—PARIS.

»BEERDIGUNG IN SENLIS« GALERIE FLECHTHEIM—DÜSSELDORF.



JULIUS PASCIN—PARIS. »LIEGENDES MÄDCHEN« GENEHMIG. DES VERLAGS PAUL CASSIRER BERLIN.



ALCIDE LE BEAU—PARIS.

»AUS SÜDFRANKREICH« (SAMMLUNG JUL. STERN†)

nen, innersten Bewußtseins-Leben überführt. Sehr treffend sagt Broder Christiansen: „Sinnliche Eigenschaften sind nicht eo ipso auch Formen. Nicht jeder, der gesunde offene Sinne hat, ist auch formenempfindlich. Erst das Außersinnliche macht die sinnlichen Eigenschaften zu Formen.“ — Damit ist der Unterschied der beiden Arten des Sehens, des praktisch interessierten Erkennens einerseits, des transzendenten Schauens andererseits



O. R. LANGER—CHARLOTTENBURG.

»SELBSTBILDNIS«

deutlich gekennzeichnet: wie ganz anders etwa visitiert ein Stationsvorstand die auf seinem Bahnhof aufgestellten Einfahrtszeichen, als wie der Kunstenthusiast den Eindruck einer Rodinschen Gruppe genießt. Wenn für jenen die Klarheit dieser Merkmale das hauptsächlichste „Bedürfnis seines Auges“ bedeutet, erscheint es für den Bewunderer Rodins vollkommen einerlei, ob er jedes Körperdetail in seiner Wirklichkeitsform erkennen kann, wenn ihm



ERIK RICHTER-
CHARLOTTE-
BURG.
»DER GAST«

nur das Ganze als künstlerisches Erlebnis „aufgegangen“ ist. Die seelisch indifferenten Merkmale der in das praktische Leben einbezogenen Dinge werden im Kunstgenuß zu ebensovielen Anknüpfungspunkten einer persönlich schöpferischen Empfindungs-Synthese, zu Stimmungs-Impressionen, um den von Broder Christiansen geprägten ästhetischen Begriff zu gebrauchen. Mit dieser so wesentlichen Unterscheidung steht und fällt aber eine Grundforderung der Hildebrandtschen Raum-



PROF. E. R. WEISS—BERLIN.

KLAINES GEMÄLDE »PIERROT«

ästhetik, „die räumliche Klarheit“. Alle räumliche Zweck - Verknüpfung besagt nämlich künstlerisch garnichts, da solche Beziehungen der Gegenstände untereinander nur von empirisch - praktischer Bedeutung sind. Die Forderung entspringt der erkenntnistheoretisch naiven Meinung, das räumliche Wirklichkeitsobjekt gehe als solches, gewissermaßen mit Haut und Haar, in unsern zeitlich erlebenden Bewußtseinsinhalt ein, während es doch tatsächlich nur jene höchst unräumliche „Stimmungsimpression“

PROFESSOR
E. R. WEISS-
BERLIN.



»BLUMEN-
STILLEBEN«
(SAMMLUNG
JUL. STERN †)

ist, welche unser Gefühl als ein ihm Verwandtes aufnehmen kann. Weil der Raum nur als Impression, als Bewußtseinsqualität seine künstlerische Wirkung ausübt, so ist auch seine Rolle in den Kunstwerken, wo er als solcher vorherrscht, nicht von eigentlich räumlicher Art, im Sinn des meßbaren und physisch wirklichen Raums, sondern von einer überräumlichen, letzten Endes unräumlichen Geistigkeit. Es ist für den architektonischen Kunstgenuß ganz gleichgültig, ob man sich in einem Innenraum des romanischen gebundenen Systems des Hauptverhältnisses von 1 : 2 wirklich bewußt wird, wenn einem nur die schwere Einfachheit dieser wie nebeneinandergesetzte Orgeltöne wirkenden Gesamtstimmung anschaulich geworden ist. Und ebenso ist der Kunstgehalt des griechischen Tempels nicht in der rechnerischen Zusammen-

beziehung aller geometrischen Gesamt- und Einzelmaße zu suchen, als vielmehr in der eigenartigen Kühle und erhabenen Größe, die diese weißleuchtende Antike ausatmet. — Noch geringer aber erscheint die Bedeutung des Raums in dem eigentlichen Bildkunstwerk, in der Plastik und vor allem in der Malerei. Deshalb geht es nicht an, solche Kunstwerke „nach ihrer räumlichen Anregungskraft“ zu werten. Georg Simmel begründet diese ästhetische Unmöglichkeit sehr überzeugend: „Moderne Theorien der Kunst betonen es mit Entschiedenheit als die eigentliche Aufgabe der Malerei und Plastik, die räumliche Gestaltung der Dinge zur Darstellung zu bringen. Darüber kann leicht verkannt werden, daß der Raum innerhalb des Gemäldes ein völlig anderes Gebilde ist als der reale, den wir erleben. Denn



BILDNIS
DES HERRN
DR. G.

KONRAD
VON KARDORFF-
BERLIN.

indem innerhalb dieses der Gegenstand getastet werden kann, im Bildwerk aber nur geschaut; indem jedes wirkliche Raumstück als Teil einer Unendlichkeit empfunden wird, der Bildraum aber als eine in sich abgeschlossene Welt; indem der reale Gegenstand in Wechselwirkungen mit allem steht, was um ihn herumflutet oder beharrt, der Inhalt des Kunstwerks aber diese Fäden abgeschnitten hat und nur seine eigenen Elemente zu selbstgenügsamer Einheit verschmilzt — lebt das Kunstwerk ein Dasein jenseits der Realität. Aus den Anschauungen der Wirklichkeit, aus denen das Kunstwerk freilich seinen Inhalt bezieht, baut es ein souveränes Reich; und während die Leinwand und der Farbauftrag auf ihr Stücke der Wirklichkeit sind, führt das Kunstwerk, das durch sie dargestellt wird, seine Existenz in einem ideellen

Raum, der sich mit dem realen so wenig berührt, wie sich Töne mit Gerüchen berühren können."

Mit der Erkenntnis des Wesensunterschieds des Raumes im Kunstwerk und des Raumes im praktischen Leben fallen die zwei Grundforderungen der Hildebrandischen Kunstlehre in sich zusammen: die Gestaltung nach Reliefsansichten und die Gestaltung in typischen Gegenstandsbildern. — Die irriige Voraussetzung der Behauptung, die Rundplastik müsse sich stets in eine beschränkte Anzahl von Einzelansichten zerlegen lassen, besteht wieder darin, daß Hildebrand glaubt, die psychische Gesichtsvorstellung könne genau so räumlich exakt abgegrenzt werden wie ihr in der extensiven Außenwelt gegebenes Objekt.

„Das kenntliche Gegenstandsbild“, das diese Theorie von der „Reliefgestaltung in der Plastik“



HEINRICH MÜLLER—WILMERSDORF.

GEMÄLDE SOMMERABEND

fordert, hat aber noch weiterhin ganz folgerichtig zu der verhängnisvollen Unterscheidung von „charakteristischer und nichtssagender Ansicht“ geführt, wobei unter „charakteristisch“ die typischen Profil- oder Faceformen verstanden werden, wie sie sich als empirische Quersumme aus so- und soviel Realerfahrungen ergeben. Begründet wird diese jedem Kunstsinnsigen ungeheuerlich dünkende Forderung durch das Verlangen „der allgemeinen Verständlichkeit für das Erkenntnisvermögen(!) jedes Beschauers“. Mit andern Worten: das banale Gegenstandsinteresse des Durchschnittspublikums wird über die intuitiven Absichten des künstlerischen Schöpfers gestellt! — Zudem steht solch abstrakte Forderung in direktem

Gegensatz zu jeder lebendigen Entwicklung in der Kunst selbst, von deren Aufgaben doch eine sehr wesentliche diese ist, neue, bisher ungewohnte Eindrücke der Dinge zu geben und sie, kraft des künstlerischen Gestaltungsvermögens, dem Beschauer glaubhaft und ästhetisch wahrscheinlich zu machen: So haben die impressionistisch scharf beobachteten Renn- und Hokeybilder der Manet, Degas und Liebermann uns bewiesen, daß es — in künstlerischem Sinn — „viel typischere“ Pferdeansichten gibt als die banal verständlichen der üblichen klassisch-akademischen Bewegungsschemata, obwohl diese individuellen charakteristischen Ansichten in ihren außergewöhnlichen Verkürzungen alles Andere dar-



GEORG
KOLBE-
BERLIN.

BRONZE-
PLASTIK
»TÄNZER«

stellen als die „raumklare Gegenstandsform“. — Dahingegen würde Hildebrands „typischer Hund“ mit den vier laufenden Beinen in der Profilansicht, das „typische“, deutlich von der Seite mit sämtlichen acht Speichen gesehene Wagenrad — um die Beispiele aus dem „Problem der Form“ zu wiederholen — eine entsetzliche Verarmung der Kunst bedeuten. Denn die Idee des von jedermann mit Notwendigkeit zu erkennenden Verständlichen stellt sich bereits in dem einzigen Typus am besten dar, wird aber alsdann zugleich auch erschöpft, während alle jene — in Wirklichkeit unzähligen — Individualisierungsmöglichkeiten auf die „klare Erkenntnis“ nur verwirrend

wirken können. — Erscheinen aber nicht diese individualisierten, nicht räumlich bestimmten Kunstformen weniger anschaulich als die räumlichgestalteten Typen Hildebrands? Nach dessen Ästhetik soll ja die Raumklarheit Grundbedingung der „Anschaulichkeit“ sein: Wieder wird hier der Begriff der künstlerischen Anschaulichkeit ins rational Praktische übersetzt, während doch in Wahrheit die Anschaulichkeit im Kunstwerk nur die zum starken Ausdruck gebrachte, ihm wesentliche Impression bedeutet, d. h. nicht die Klarheit des absoluten Raums, sondern die bewußte Betonung der jeweiligen, als solcher höchst wechselbaren Dominante des Kunstwerks. — Und hieraus



RENÉE SINTENIS—BERLIN.

»HOCKENDE WEIBL. FIGUR«, GIPS.

folgt der praktisch gefährlichste, zweite Grundirrtum der Hildebrandschen Raumästhetik: Auf Grund einer durchgängigen Vermengung einer falschen Synthese des „ästhetischen Objekts“ einerseits mit einer voreiligen Wertung desselben andererseits, werden alle die Kunstwerke, in denen die „Raumklarheit“ dominiert, als „wertvoller“ bezeichnet wie alle die übrigen, in denen der Raum nicht diese maßgebende

Rolle spielt. Wert oder Unwert im Kunstwerk hängen aber niemals von einer in der ästhetischen Synthese wirksamen Dominante ab, sondern von der niemals allgemeingültig zu bestimmenden Vertiefung, welche die Brücke zwischen dem „ästhetischen Objekt“ und der „autonomen Persönlichkeit“, dem immanenten Kern der Subjektivität und Ursitz aller Werturteile, schlägt. DR. FR. HOEBER—STRASSBURG.



PROFESSOR FRANZ METZNER—ZHELENDORF.



FRANZ
METZNER.

»TORSO«
BRONZE.

BILDHAUER FRANZ METZNER.

VON DR. KONRAD VOLLERT BERLIN.

Es ist beinahe eine Gewohnheit geworden, das Schaffen großer Künstler als einen tragischen Kampf gegen den Geist ihrer eigenen Zeit aufzufassen — als einen Kampf gegen Unverstand, Anfeindung und Böswilligkeit, dem nur ein später, meist erst posthumer Erfolg vergönnt sei. Gewiß, in vielen Fällen gibt die geschichtliche Erfahrung dieser Auffassung recht. Der Grund liegt klar zu Tage: in jedem großen Künstler ist etwas Revolutionäres, Umstürzlerisches; irgendwie ist er immer ein Zerstörer alter Gesetzestafeln. So trägt er denn freilich nicht selten das Los des Propheten, der seiner Zeit nichts gilt und verlacht oder gekreuzigt wird. Doch oft auch ist es ihm beschieden, einer schon ringenden, vorwärtsdrängenden, gährenden Epoche als ein sichtbarer, verehrter Führer die Bahn zu weisen nach jenen Zielen, denen sie dunkel ahnend zustrebt. Ein solcher Künstler ist Franz Metzner.

Im 44. Jahre seines Lebens hat er sich bereits seinen festen angestammten Platz an der Spitze unserer deutschen Plastiker erworben. Er ist

nicht mehr fortzudenken aus der Entwicklung der Kunst, die er — man möchte sagen — mit einem gewaltigen Sprung vorwärts geführt hat. Denn in der Tat, das Werk dieses Mannes steht einzig da, fast ohne Tradition, wie ein Gewächs ganz aus eigenem Boden, aus eigener Kraft, und doch — wenn wir es genau erwägen — eben als ein echtes Kind unserer Zeit.

Ja, man tut dieser Zeit Unrecht, wenn man ihr lediglich einen merkantilen, industriellen Geist zuspricht, der dem Schönen im Grunde fremd gegenüber stehe. Eine solche Beurteilung trifft nur für einen Teil der großen Erscheinung unserer Epoche zu. Macht und Reichtum haben bisher noch stets in irgend einer Weise dem künstlerischen Leben neue Kräfte geweckt. Der Zug unserer Tage zum Monumentalen, das großartige Zusammenarbeiten der bildenden Künste unter dem einenden Band der Architektur läßt sich gewiß mit der äußeren Entwicklung unserer Nation in Zusammenhang bringen. Dieser Zug entspricht nicht nur einem gesteigerten Luxusbedürfnis, ist vielmehr — wie er es



PROFESSOR FRANZ METZNER — ZEHLENDORF. »WEIBLICHE FIGUR« BRONZE.

immer war — das deutliche Anzeichen einer männlichen auf Sammlung der Kräfte gerichteten Zeit. — Sammlung der Kräfte! Unterordnen des eigenen Könnens unter einen hohen gemeinsamen Zweck! Hier stehen wir an dem Punkt, von dem aus Franz Metzners Schaffen betrachtet werden will. Die eigentliche Größe und Bedeutung seines Werkes ist nur im Rahmen der Architektur ganz verständlich. Es findet — wenn dieser Vergleich erlaubt ist — seine vollste Resonanz erst im gegliedertem Raum, dem es hier wiederum die Kraft, den Wohlklang und den tiefen Sinn seiner Linien und Gestalten leiht! So „dient“ seine Kunst und lehrt erkennen, daß wahres Dienen eine Herrengabe ist. Nichts liegt Franz Metzner ferner, als ein Ausstellungsplastiker zu sein. Als Steinmetz hat er harte Lehr- und Wanderjahre verlebt, und der Schuß guten Handwerkerbluts, der je dem wahren Künstler in den Adern kreisen muß, hat sich ihm nicht durch nutzlose akademische, ästhetische Spekulationen verdünnt. Früh lernte er erkennen, was Material heißt, er hat das Ringen mit dem zähen Stoff nicht leicht genommen und dennoch nie das letzte Ziel aus den Augen verloren, das ihm von Anbeginn mit seltener Klarheit vorgeschwebt haben muß. — Ja, er scheint in der Tat keinen Augenblick zweifelhaft gewesen zu sein, wohin sein Weg führen sollte, wozu seine Kräfte berufen waren. Frühe Arbeiten, wie die Köpfe der „Willenskraft“ und der „Medusa“ oder die Porträtbüste des sogenannten „Vegetariers“ zeigen deutlich, wo diese klar gliedernde, wuchtig konzentrierende, architektonisch aufbauende Kunst hinaus wollte. Man sieht es schon: diese Plastik ist nicht auf die Wiedergabe einer aus der Fülle des wechselnden Lebens schnell erhaschten Gebärde aus, sie will nicht unterhalten oder verblüffen — sie dringt auf den typischen Kern ihres Gegenstandes, der mehr aussagt, auch vom Individuum, als das genaue Abbild einer doch von Augenblick zu

Augenblick sich wandelnden Äußerlichkeit. Schon diesen frühen Werken ist ein Zug einender Gemeinsamkeit eigen, der sie — wenn sie auch einzeln betrachtet werden wollen — gleichsam wie unter einen großen Gesichtspunkt, wie einem großen Zwecke dienstbar erscheinen läßt. Wohin Franz Metzners Wille drängte, das wird nun mit jedem neuen Entwurf, aus jedem neuen Werk klarer. Leidenschaftlich beteiligt er sich an den Denkmals-Konkurrenzen. Seine monumentalen, völlig neuartigen Arbeiten verblüffen die Juroren, doch man traut der eigenen inneren Zustimmung noch nicht recht, findet den jungen Künstler mit Preisen ab und — überträgt die Ausführung den mittelmäßigsten Köpfen. So bleiben auch ein Krematorium und eine gewaltige Bismarcksäule Entwürfe. — Doch Metzner war nunmehr seines Könnens völlig Herr, die Kraft seiner Schöpfungen setzte sich durch. Große Aufträge fallen ihm zu: das Stelzhammerdenkmal in Linz, der Nibelungenbrunnen der modernen Galerie in Prag, das Teplitzer Kaiserdenkmal, das Mozartdenkmal in Wien, das Liebigmonument in Reichenberg. Das Projekt eines Brunnens für dieselbe Stadt wurde angenommen, dann aber gewissen Gegenströmungen geopfert. So hat denn dieses hervorragende Werk nicht seinen Platz erhalten, dem es zu dauernder Zierde gereicht hätte. — Von entscheidender Bedeutung für Franz Metzners Entwicklung aber sollte es werden, als ihn im Jahre 1907 der Architekt Bruno Schmitz zur plastischen Ausgestaltung seines Rheingoldbaues in Berlin heranzog. Hier bot sich Metzner zum ersten Male eine Aufgabe, die seine ganze Kraft im Rahmen eines großen Gesamtwerkes verlangte. Hier lag das eigentliche Ziel seines Strebens. In solcher Begrenzung mußte sein Können zu vollster Entwicklung gelangen. — An der Fassade des mächtigen Bauwerks nach der Bellevue-Straße zu hat Metzner einige Reliefs angebracht, welche männliche und weibliche Gestalten zeigen, die sich mit ungeheurer Kraftanstrengung gleichsam aus dem sie fest umklammernden Stein zu befreien, loszuringen



PROFESSOR FRANZ METZNER—ZEHLENDORF.

»WEIBLICHE FIGUR«

PROFESSOR
F. METZNER-
ZEHLENDORF.



»PORTRÄT-
FIGUR«

versuchen. Ein herrliches Spiel der Muskeln, der Bewegung ergibt sich aus diesem Kampf: Er läßt sich wie ein Symbol der Metznerschen Plastik überhaupt ausdeuten! Ihr Leben sprengt sich mit mächtiger Gewalt aus dem Stein, ihre Schönheit heißt Anspannung aller Kräfte, die ganze Wucht großer Bauwerke kann auf ihr lasten und wird von ihr getragen und gehoben.

Es ist kein Zweifel, daß Metzners Kunst für ein Restaurationsgebäude, wie es das Rheingold nun einmal ist, zu schwer, zu ernst und bedeutungsvoll war. Ihrer sakralen Strenge mußten sich höhere Aufgaben bieten.

Als Bruno Schmitz die Ausführung des Leipziger Völkerschlachtdenkmals übertragen wurde, berief er sich wieder Franz Metzner. Er wußte

wohl, was er sich von diesem Mitarbeiter erhoffen durfte. Er hatte erkannt, daß Metzner der einzige deutsche Plastiker sei, der einer Aufgabe von solcher Größe gewachsen war. Ihr konnte nur gerecht werden, wer gelernt hatte, seine ganzen Kräfte in den Dienst eines Gesamtwerks zu stellen, sich, aus dem Vollen schaffend, dennoch unterordnen zu können, kurz: ihr konnte nur gerecht werden, wer vom innersten Wesen der Monumentalität erfüllt war!

In neunjähriger Arbeit entstand das Werk auf dem Felde der Völkerschlacht. Es soll ein Zeichen nicht nur der großen Vergangenheit sein, sondern auch ein Zeichen von der Größe unserer Zeit. Es ist ein Werk deutschen Geistes. Von Franz Metzners Kunst gibt es die stärkste



PROFESSOR
F. METZNER-
ZEHELDORF.

»TORSO«
BRONZE.

und reinste Vorstellung. Deutsch ist der Kern ihres Wesens. Man wird vergeblich nach fremden Einflüssen — französischen, italienischen oder antiken — suchen, sie ist in einem gewissen Sinn tatsächlich traditionslos, aus einem Temperament, aus einem nur sich selbst verpflichteten Charakter geschöpft. — Wollte man nach Vergleichsmöglichkeiten suchen, so müßte man schon zurückgreifen auf jene erste Blüteperiode der deutschen Plastik im XIII. Jahrhundert. Hier finden wir — wie bei Metzner — diese Zusammenarbeit zwischen Architektur und Bildhauerkunst, hier begegnen wir auch jenem ausgebildeten Sinn für den besonderen Charakter des Materials, des Steines, der Bronze, die so ganz verschiedene Verwendung fordern. —

Metzners Kunst schöpft wieder aus den Quellen des Lebens. Für ein großes Wollen, ein leidenschaftliches Empfinden hat er die große leidenschaftliche Form gefunden. Dramatische Wucht ist seinem Schaffen eigen, doch sie ist kein hohes deklamatorisches Pathos, sie wird von einem tragischen Geiste getrieben, der freilich nicht am ewig Alltäglichen klebt, sondern hoch sich in geistige Bezirke schwingt. DR. K. V.

Alle Meisterwerke wären der Menge ohne weiteres zugänglich, wenn diese nicht den Sinn für die Einfachheit verloren hätte. Aber auch heute, da die Massen unfähig geworden sind zu verstehen, muß trotzdem im Künstler ein volkstümliches Empfinden, eine »Massenseele« leben, damit er das Kunstwerk empfangen und schaffen kann. A. Rodin »Les Cathédrales«



PROFESSOR FRANZ METZNER - ZEHLENDORF.



FIGUREN FÜR DIE TERRASSE EINES PALAIS.

Die Baukunst ist die geistigste und die sinnlichste Kunst zugleich; sie ist diejenige Kunst, die alle menschlichen Gaben und Fähigkeiten am vollständigsten beansprucht. In keiner andern treffen Erfindung und Vernunft so tätig zusammen. Aber sie ist auch am engsten an die Geseße der Atmosphäre gebunden, da ihre Denkmale unaufhörlich von ihr unspielt sind.

In der Erhebung zum Unerlaßlichen im Gedanken- und Gefühlsausdruck liegt die würdige Vollendung des Menschen und des Künstlers.

Die Plastik ist nur eine Sonderart in der ungeheuren Gattung Architektur, und wir sollten nie anders von jener sprechen, als indem wir sie dieser unterordnen. A. Rodin »Les Cathédrales«



KOPF EINER
DER FIGUREN
IN DER HALLE
DES VÖLKER-
SCHLACHT-
DENKMALS.

PROFESSOR
F. METZNER-
ZEHLENDORF.

DIE KÜNSTLERKOLONIE-AUSSTELLUNG DARMSTADT 1914. VORBERICHT.

Mitte Mai ward die Ausstellung der Darmstädter Künstlerkolonie eröffnet. Die Kolonie besteht zur Zeit aus folgenden Herren: Architekt Prof. Albin Müller, Architekt Em. Jos. Margold, Architekt Prof. Edmund Körner, Bildhauer Prof. Bernhard Hoetger, Bildhauer Prof. Heinrich Jobst, Maler Prof. F. W. Kleukens, Maler Hanns Pellar, Maler Fritz Osswald, Goldschmied Theod. Wende, Christian H. Kleukens; als auswärtiges Mitglied gesellt sich dazu Goldschmied Prof. Ernst Riegel von Cöln. Das Ausstellungsgelände ist die Mathildenhöhe, das Reservatgebiet der Künstlerkolonie. Zu den dort schon vorhandenen Bauten sind einige neue hinzugekommen; das Vorhandene, unter anderem auch die renovierte russische Kapelle, ward auch dekorativ in den Rahmen der landschaftlich reizvollen Ausstellung einbezogen.

Das Hauptportal, sechs Säulenpaare mit Löwen, stammt von Albin Müller, die bildhauerische Arbeit (Löwen, Kapitelle und die Reiterreliefs der Tore) von B. Hoetger. Dahinter liegt eine Brunnenanlage (Entwurf A. Müller) mit starker niedriger Säulenstellung und ornamentalen Bildhauerarbeiten. Links geht es zum Platanenhain, in dem tägliche Nachmittagskonzerte stattfinden. Er enthält verschiedene plastische Arbeiten von B. Hoetger, der hier die künstlerische Oberleitung führte; so z. B. Tierbronzen (Leopard und Silberlöwe), Brunnenfiguren, ferner sieben weibliche Figuren mit Krügen, schließlich verschiedene Reliefs und Vasen. Anschließend liegt das von Em. Jos. Margold geschaffene Ausstellungsrestaurant, ferner das Café und der Musikpavillon. Als neue selbständige Raumschöpfung ist auch der von Margold entworfene

Vorhof vor dem Hochzeitsturm konzipiert. Der Hochzeitsturm selbst enthält mehrere Arbeiten nach Entwürfen von F. W. Kleukens: Portalumrahmung, Vorraum und Sonnenuhr. Der von E. Körner geschaffene Mode-Pavillon enthält plastische Reliefs von Bildhauer Mersch-Mainz, und Modeschöpfungen nach Entwürfen von H. Pellar. Weitere größere Objekte sind die Sekthalle der Firma Feist von E. Körner, die Badeanlage, der keramische Gartenpavillon und das zerlegbare Ferienhaus von Albin Müller.

Man betritt nun das Städtische Ausstellungsgebäude, das die neugeschaffenen Innenräume enthält. Vorraum und Ehrensaal stammen von E. Körner; sie enthalten an künstlerischem Schmucke eine Gruppe von Bildhauer Alfred Lörcher-Berlin, drei Figuren und Gruppen von B. Hoetger und die Bildnisse des Großherzogs und der Großherzogin von Hanns Pellar. Es folgen die Bibliothek (Em. J. Margold), der Gartensaal (E. Körner), der Damensalon (F. W. Kleukens), Pfeilergalerie (Albin Müller) und Musiksaal des Großherzogs (Albin Müller). In diesen Räumen treten bezüglich der Möblierung und der Holzarbeiten namhafte hessische Möbelfabriken als Aussteller auf: Glückert, Trier und Ludwig Alter, A. Wilzbacher, L. Stritzinger und Darmstädter Möbelfabrik. Die Pfeilergalerie enthält Gemälde von

Fritz Osswald, Landschaften und Bildnisse. In dem anschließenden Raume der Freien Kunst (von H. Jobst) werden Plastiken von H. Jobst und Gemälde von Hanns Pellar gezeigt. Den Schluß in der hier gezeigten Wohnraum-Gruppe macht das Herrenzimmer von Alb. Müller, das in Vitrinen Drucke der Ernst Ludwig-Pressen zeigt. Im Raume für Goldschmiedekunst ist eine große Anzahl Arbeiten von E. Riegel und Th. Wende ausgestellt. Das größte Objekt der Ausstellung ist die von Albin Müller geschaffene Gruppe von 8 Miethäusern; Bauherren waren für eines derselben der Großherzog, für die übrigen die neugegründeten Baugesellschaften „Mathildenhöhe“ und „Platanenhain“. Die Gruppe ist dem Terrain entsprechend im Grundriß bewegt und schließt sich mit reicher Fassadengliederung zu einer einheitlichen Architekturwirkung zusammen. In der Innenausstattung dieser Mietwohnungen, die als vorbildliche Stadtwohnungen betrachtet werden wollen, ist wieder viel künstlerische Arbeit von den Mitgliedern der Kolonie und hervorragende technische Arbeit der verschiedenen Industriezweige, insbesondere der Möbelfabrikation, investiert. Gezeigt werden drei Wohnhäuser und ein Atelierhaus, in denen die einzelnen Stockwerke je einem Künstler zur Ausstattung überlassen waren; in diese Aufgaben haben sich Albin Müller, Ed. Körner und E. J. Margold geteilt. D. R.



PROFESSOR FRANZ METZNER—BERLIN. FUSS EINER FIGUR AM VÖLKERSCHLACHT-DENKMAL.



* Architekt *
**FRITZ+AUUGUST
BREUHAUS**



**HAUS
VOLLRATH**

**HAUS+VOLLRATH
EIN+STADTHAUS**

Breuhäus ist richtig genommen ein Fall des Geschmackes, wenn man unter Geschmack versteht die positive Fähigkeit, kühne und gute Gedanken in einer gewinnenden, nicht offensiven Weise zu verwirklichen. Breuhäus versteht die Kunst, für alles, was er zu sagen hat, einen treffenden und jedenfalls diskutablen Ausdruck zu finden. Er versteht es, die Dinge in einem prägnanten Sinne zu geben, sie faßlich hinzustellen, so daß sie gleich als selbständige Organismen wirken. Noch ehe man an die Untersuchung gehen kann, wie es mit dem tieferen schöpferischen Gehalt seiner Leistungen beschaffen ist, steht mit lächelnder Phänomenalität der Eindruck der weltmännischen Schicklichkeit da. Wir sind sonst gewohnt, bei neu-deutschen Architekturen in erster Linie einer tüchtigen Gesinnung oder einem gewissen stilistischen Streben zu begegnen, die zunächst anerkannt sein wollen. Hier ist es die einnehmende Eleganz, das selbstbewußte salonmäßige Auftreten, was uns zunächst zum Bewußtsein kommt. Gaben, die sonst häufig eklektizistischen Talenten eigen sind, da diese mit übernommenem Material zu arbeiten pflegen. Hier aber um so schätzbarer, als man diesen jungen erfolgreichen Baukünstler doch nicht unbedingt zu den Eklektikern rechnen

darf. Der Fall liegt bei ihm zum mindesten so, daß er sich seine Anregungen nur da geholt hat, wo eine Beziehung und Verwandtschaft zu seinem persönlichen Geschmacke vorlag. Also in erster Linie bei der englischen Landhausarchitektur. Ihr verdankt Breuhäus im einzelnen wie im ganzen außerordentlich vieles. Es gibt in und an seinen Bauten eine ganze Reihe von Motiven, die ziemlich direkt auf englische Vorbilder zurückgehen. Doch läßt sich nicht bestreiten, daß der durchaus malerisch-romantische Geist, der das englische Landhaus beherrscht, dem Geiste dieses Architekten von Natur sehr ähnlich ist. Das Malerische liegt seinem Wesen sehr nahe. Vielleicht sogar etwas näher, als gut ist, denn die Neigung, das Auge und den Tastsinn zu unterhalten, verlockt ihn hie und da zu leicht ersonnenen Dingen, die architektonisch nicht schwerer wiegen als eine gut erdachte Theaterszenerie. Das soll heißen, daß auch bei diesen Dingen niemals der gute Gedanke und die gefällige Wirkung fehlen. Aber es bedeutet auch, daß die Konzeption in diesen Fällen nicht mehr rein architektonisch ist, oder daß die amüsante Wirkung auf Kosten von Kraft und Tiefe geht. Breuhäus hat vor vielen anderen Architekten den heiteren, geistreichen Einfall voraus. Das



ARCHITEKT FRITZ AUG. BREUHAUS—DÜSSELDORF.

HAUS VOLLRATH—DUISBURG »STRASSESEITE«

beweist er in jeder seiner Füllungen, Umrissen, Stützen. Aber das Gefährliche bei solcher Kultur des Einfalls ist die Beimischung von Momentanem, das Kurzlebige; und dieser Gefahr ist er nicht immer entgangen. Die Wirkung eines Raumes im ganzen oder eines lebendigen Details ist bei ihm stets sehr sicher und treffend angelegt; da strebt alles mit sinnlicher Schmiegsamkeit auf eine reinrassig malerische Gesamtwirkung hin. Aber die Art, wie nun im einzelnen dieser erstrebte Effekt erreicht wird, hält manchmal der ernsthaften Prüfung nicht recht stand. Breuhaus ist mit solcher Passion „Maler“, daß man von ihm als Innenarchitekten sagen kann, er „baut Gemälde“, geradeso wie

es Maler gibt, die Architektur malen. Dies ist sein Wesen und Angelpunkt seiner Kunst.

Es ist daher sehr zu begrüßen, daß, so weit sich heute in Breuhaus' Schaffen eine deutliche Entwicklungstendenz erkennen läßt, diese auf Verstärkung der architektonischen Grundlage ausgeht, auf eine gewisse innere Beruhigung und Dämpfung. Man kommt doch nicht darüber hinaus, daß die Architektur es mit der Erzeugung von Gebilden zu tun hat, die auf Dauer und nachhaltige Wirksamkeit berechnet sind. Der aus gutem Augenblick geborene Einfall zieht an. Aber Möbel und Innenräume sind wie Menschen: an beide stellt man die Anforderung, daß sie sich im Laufe längeren



ARCHITEKT FR. AUG. BREUHAUS.
HAUS VOLLRATH »PORTALSEITE«



BILDHAUER
F. BLAZEK-
BERLIN.



ARCHITEKT FRITZ AUG. BREUHAUS—DÜSSELDORF. PUTTEN AM HAUSE VOLLRATH—DUISBURG.

Verkehrs bewähren und solide genug fundiert sind, um täglichen Umgang zu ermöglichen. Diese Einsicht tritt bei Breuhaus allmählich mehr zu Tage. Das beweist insbesondere die wohlgelungene Außenarchitektur des Hauses Vollrath in Duisburg, eine Arbeit, die dartut, daß Breuhaus auch in der Stadthausarchitektur Bemerkenswertes leistet. Die Erscheinung dieses Backsteinbaues ist gut und vornehm-gemessen. Er hat mit seinem von rundem Geländer bekrönten Dach und der gewagten, aber nicht mißlungenen Auskehlung am Eck einen einprägsamen Umriß. Die farbige Erscheinung ist fein; die Fassadeneinteilung mit den reizvollen Konsolfiguren von Blazek und dem als selbständiges Glied behandelten Erker ist die gute Durchführung eines disziplinierten Gedankens. Es ist ein echtes und rechtes Stadthaus, das sich

sehr vorteilhaft von seiner Umgebung abhebt. — Die Grundrißlösung war nicht einfach. Die Schwierigkeiten, auf die ich hier nicht näher eingehe, treffen sich gewissermaßen in dem kleinen runden Entrée-Raum, in dem es vier verschiedene Türhöhen zu bewältigen gab. Bei so verschmitzten Aufgaben zeigt das Talent dieses Architekten seine positive Seite, seine Gabe des Gewinnens und des Überredens. So ist Breuhaus auch mit den hier auftretenden Schwierigkeiten sehr gut fertig geworden. Eine gute Leistung ist dann die intime Halle mit Treppe. Der Backstein bewährt hier seine dekorative Tugend; sein schöner graulila Lokaltone im Verein mit der weißen Verfugung und der ornamentalen wechselnden Schichtung tut gute schmückende Arbeit. Die Aufgabe war, in diesem Raume auch den mannigfachen Jagd-



BILDHAUER
F. B. AZEK-
BERLIN.



ARCHITEKT FRITZ AUG. BREUHAUS DÜSSELDORF. PUTTEN AM HAUSE VOLLRATH—DUISBURG.

trophäen des Hausherrn Unterkunft zu geben; es ist Breuhaus gelungen, das spröde Material zu guter Gesamtwirkung zu bringen. Das Wohn- und Arbeitszimmer bringt in der Wandbespannung einen von Breuhaus entworfenen Stoff zu schöner Geltung. Der Schwerpunkt liegt in der plauderhaften Kamin-Nische, die mit allerhand architektonischen Scherzen ausgestattet ist. Von da geht der Blick hinein zum Damenzimmer, das im Grundriß — der Erker gehört dazu — sehr nett und anziehend ist; weniger gelungen ist die schroffe Benachbarung des lichten Grau der Wände mit dem dunklen glänzenden Violett der Möbelbezüge; ein Effekt, dessen Vorzüge mehr in der präziös-geschmackvollen Wirkung des Augenblickes als in Nachhaltigkeit und Dauer liegen dürften. Das Beste hat Breuhaus hier jedenfalls im Speisezimmer

gegeben, das ganz auf das sehr delikate und in der Abstufung ungewöhnlich reizvolle Rot der Mahagonimöbel gestimmt ist. Diese selbst zeigen wohldurchdachte und schön durchgearbeitete Formen; eine Fülle von Intarsien und von bildhauerischem Schmuck belebt Flächen und Umriß. Die Wandenteilung ist ausgezeichnet; sehr kräftig ist die eine Seitenwand betont, als Nische ausgebildet und mit Stoffdraperie geziert. Das ganze Haus zeigt im übrigen eine ganze Reihe malerischer Winkel; die Art, wie zwei Räume mit einander in Beziehung gesetzt sind, wie Treppe und Flur, Halle und Nebenräume sich begegnen, ist nie ohne Reiz. Und hier äußert sich des Künstlers Vorliebe für das Malerische auf durchaus legitime Weise. Im ganzen bin ich für meine Person zwar der Meinung, daß die malerische



ARCHITEKT FRITZ AUG. BREUHAUS.

HERRENZIMMER IM HAUSE VOLLRATH.

Architektur keine sehr große Gunst beim Zeitgeiste mehr besitzt und daß die allgemeine Entwicklung in einer anderen Richtung geht. Aber das Malerische in der Baukunst hat jedenfalls den einen Vorzug, daß es so gleich anziehend wirkt, und dies ist, zumal im Innenraume, nicht zu unterschätzen. Wir wissen nicht mehr, wie sich in früheren Zeiten der Übergang von einer alten Dekorationsweise zu einer neuen vollzog, können es wohl auch kaum mehr rekonstruieren. Wir müssen uns an unser eigenes Empfinden halten, und dieses sagt uns mit aller Deutlichkeit, daß der tote Apparat, der uns täglich umgeben soll, von lügsamer und gewinnender Art sein muß, so, daß wir ohne Mühe Zugang und inneres Verhältnis zu ihm gewinnen können. Dafür hat Breuhaus stets ein lebhaftes Gefühl bekundet. Alle seine Direktiven sind im ganzen wie im einzelnen sinnlich durchempfunden, wie denn überhaupt in seinem Formen ein sinnliches, erwärmendes Element unzweideutig hervortritt.

Es liegt nur auf der Linie der ganzen Anschauung, die Breuhaus vertritt, daß das ein-

zelne Möbel bei ihm seine alte Selbständigkeit und Eigenbedeutung wiedergewonnen hat. Die Bewegung zur Pflege des „Einzelmöbels“, die kurz vor der Bayerischen Gewerbeschau einsetzte, war damals verfrüht. Sie konnte mangels aller Grundlagen zu keinem Ergebnis führen. In Breuhaus' Schaffen wie in dem der wenigen, die ihm an die Seite gesetzt werden können, reift auch diese Frage ihrer Lösung entgegen. Wenigstens insofern, als hier das einzelne Möbel geschmückt und heiter als eigenes Wesen auf den Plan tritt und zu seiner Wirkung nicht der Unterstützung durch Raum und andere Möbel bedarf. Jedes seiner Möbel ist für sich so schön als möglich, ist nicht nur ein untergeordneter dienender Bestandteil in einem herrischen Ganzen. Man könnte es sicher wagen, ein liebevoll durchgearbeitetes Einzelstück wie den bauchigen Glasschrank in einem beliebigen Ensemble moderner oder alter Möbel zu zeigen. Wie viel damit erreicht ist, wissen alle, denen das Schicksal der modernen Innenarchitektur und nicht zuletzt der damit verbundenen Industrie am Herzen liegt. W. M.



ARCH. FRITZ AUG. BREUHAUS DÜSSELDORF.
AUS DEM HERRENZIMMER IM HAUSE VOLLRATH - DUISBURG.
AUSFÜHRUNG: GEBRÜDER RÖTTGER - VELEN, WESTFALEN.
WANDBESPANNUNG U. DEKORATIONEN: G. ZAUDY WESEL.



ARCH. FRITZ AUG. BREUHAUS-DÜSSELDORF.
BLICK IN DIE JAGDHALLE IM HAUSE VOLLRATH-DUISBURG.
AUSFÜHRUNG: GEBRÜDER RÖTTGER-VELEN, WESTFALEN.



ARCH. FRITZ AUG. BREUHAUS—DÜSSELDORF.
AUS DEM MUSIKZIMMER IM HAUSE VOLLRATH—DUISBURG.
FENSTERBEHÄNGE AUSGEFÜHRT VON C. ZAUDY—WESEL.



ARCHITEKT FRITZ AUGUST BREUHAUS—DÜSSELDORF.

MUSIKZIMMER IM HAUSE VOLLKATH—DUISBURG.



ARCH. FRITZ AUG. BREUHAUS DÜSSELDORF.
VITRINE IM MUSIKRAUM D. HAUSES VOLLRATH-DUISBURG.



ARCH. FRITZ AUG. BREUHAUS - DÜSSELDÖRF.
AUS DEM SPEISEZIMMER IM HAUSE VOLLRATH - DUISBURG.
AUSFÜHRUNG: GEBRÜDER RÖTTGER - VELEN, WESTFALEN.
WANDBESPANNUNG UND DEKORATION: C. ZAUDY-WESEL.



ARCHITEKT FRITZ AUG. BREUHAUS.

»SPEISEZIMMER IM HAUSE VOLLRATH«

ZUR FÜNFZIGJAHRFEIER DES K. K. ÖSTERR. MUSEUMS FÜR KUNST UND INDUSTRIE.

Der letzte in folgerichtiger Entwicklung entstandene Stil war der Biedermeierstil. Er zeichnete sich aus durch die Zweckmäßigkeit seiner einfachen Formen und ihrer handwerklich tüchtigen Ausarbeitung, und blieb in Geltung bis zum Revolutionsjahr. Das folgende Jahrzehnt besaß keinen eigenen Stil, kaum die Vorliebe für irgend einen der geschichtlich früheren Stile. Man arbeitete in einem Stilgemisch und behielt vom vormals hochwertigen Kunsthandwerk nur mehr das Handwerk übrig. Wo ein größerer Aufwand gefordert wurde, kopierte man unverständig Muster der Vergangenheit. Gewerbe, die nicht dem Mobiliar und der Dekoration dienten, kamen kaum noch in Betracht. Die kaiserliche Porzellanfabrik war eingegangen, die böhmische Glasfabrikation einer öden Schablone verfallen. Die Entartung war schließlich kaum mehr zu ertragen, und als der Begriff, was Kunstgewerbe eigentlich ist, im allgemeinen verloren zu sein schien, fühlten sich einige

Architekten von der zunehmenden Ausbreitung der Schreckensgebilde doch so beleidigt und bedroht, daß sie dagegen anzukämpfen begannen. Sie taten das aber in wenig erfolgreicher Weise, sie drängten nämlich den Gegenständen ihren jeweiligen in der Schule erlernten architektonischen Stil auf. Die Schwärmer für die Gotik machten alles gotisch, alle Möbel, alle Gefäße, alle Gebrauchsgegenstände, die Schwärmer für das Rokoko gaben allen Dingen den Stil des Rokoko, andere Stilfanatiker wandten die Formen ihrer Lieblingsstile an, und zwar sehr ungeschickt und unbedacht, so zwar, daß sie Möbelstücke, die man von oben sieht, mit Architekturprofilen und Ornamenten versahen, die man an Bauwerken von unten sieht, woraus sich dann eine ganz wunderlich wirkende Verkehrtheit ergab.

Die Tätigkeit von der Nulls und seiner Schüler Storck, Gugitz und Ferstel leitete, trotzdem die Genannten Eklektiker waren, zu einer



ARCH. FRITZ AUG. BREUHAUS—DÜSSELDORF.
AUS DEM SPEISEZIMMER D. HAUSES VOLLRATH - DUISBURG.
AUSFÜHRUNG: GEBRÜDER RÖTTGER—VELEN, WESTFALEN.
WANDBESPANNUNG AUSGEFÜHRT VON C. ZAUDY WESEL.

Besserung über. Man wagte die verschiedenartigsten Versuche. Die Stadterweiterung bot die Gelegenheiten dazu. Die ersten Ringstraßenhäuser entstanden. Theophil Hansen bestimmte ihren Stil. Noch war man zurückhaltend in der Profilierung und Dekoration, gab lieber zu wenig als zu viel. Erst die Zeit des industriellen Aufschwunges bis zum Welt-Ausstellungsjahr 1873 bewirkte mit dem steigenden Luxusbedürfnis die Entfaltung des Reichtums in der Architektur und Innendekoration, das heißt eigentlich nur die Entfaltung des Verlangens darnach, denn ihm sogleich genug zu tun vermochte man nicht. Die großen Aufgaben waren bereits gestellt, aber man konnte sie noch nicht bewältigen.

England hatte Ähnliches durchgemacht. Die Londoner Weltausstellung von 1851 veranschaulichte den tiefen Stand der Industrie und Gewerbekunst. Verständige Köpfe erkannten dort die Notwendigkeit der Gründung einer dem Gewerbe gewidmeten Kunstschule und organisierten das South-Kensington-Museum mit der ihm angegliederten Schule.

Der Nutzen dieser Gründung wurde elf Jahre später in der zweiten Londoner Weltausstellung 1862 auf das überraschendste augenscheinlich. Erzherzog Rainer, damals österreichischer Ministerpräsident, gewährte die erstaunlichen Fortschritte, die das englische Kunstgewerbe seit dem Jahre 1851 gemacht hatte, erkannte sie als Folge der Wirksamkeit des South-Kensington-Museums und beschloß die Errichtung eines ähnlichen Museums in Wien für Österreich. Professor Rudolf von Eitelberger begeisterte sich für den Plan und arbeitete das Programm aus, das von Schmerling dem Kaiser vorgetragen wurde. Bereits am 7. März 1863 befahl ein kaiserliches Handschreiben die Gründung des Museums, der ersten derartigen Anstalt auf dem europäischen Kontinente. Erzherzog Rainer übernahm das Protektorat, Prof. Eitelberger wurde zum Direktor bestellt. Ein Jahr darauf, am 12. Mai 1864, wurde das provisorisch im Ballhaus untergebrachte Museum mit einer Ausstellung von 2000, allerdings geliehenen, Gegenständen eröffnet. Das Museum erfreute sich starken Zulaufs, und



ARCHITEKT FRITZ AUG. BREUHAUS—DÜSSELDORF. »BÜFETT« DUNKEL MAHAGONI MIT INTARSIEN.



ARCH. FRITZ AUG. BREUHAUS DÜSSELDORF.
KREDENZ IM SPEISEZIMMER D. HAUSES VOLLRATH-DUISBG.
MAHAGONI MATT GEWACHST MIT REICHEN INTARSIEN.



ARCH. FRITZ AUG. BREUHAUS DÜSSELDORF.
SCHRANK IM SPEISEZIMMER D. HAUSES VOLLRATH-DUISBG.
MAHAGONI MATT GEWACHST MIT REICHEN INTARSIEN.



ARCHITEKT FRITZ AUGUST BREUHAUS—DÜSSELDORF. BLICK IN DIE KUCHE DES HAUSES VOLLRATH—DUISBURG.

zwar wurden seine wechselnden Ausstellungen nicht nur von Kunsthandwerkern besucht, sondern auch vom Laienpublikum, worauf die Museumsleitung besonderen Wert legte, in der richtigen Erkenntnis, daß alle Bemühungen vergebliche wäre, wenn es nicht gelänge, das Interesse des Publikums dauernd rege zu erhalten. Vom Winter 1864—1865 an wurden in regelmäßiger Folge an jedem Donnerstag Vorlesungen abgehalten, die auch jetzt noch stattfinden, und viel zur Kunstbildung beitrugen und noch beitragen. Unter den Vortragenden waren außer den jeweiligen Angehörigen des Museums bedeutende Gelehrte und Künstler, wie Lützwow, Thausing, Conze, Benndorf, Scheffle, Glaser, Hlasiwetz, Exner, von Brücke, Czerny, Bauer, van der Nüll, Ferstel, Schmidt. Nachmals berühmte Museumsdirektoren und Universitätslehrer wie Hugo von Tschudi, Franz Wickoff, Hubert Janitschek, Alois Riegel, jahrelang Beamte des Museums, nahmen von hier aus den Weg zu anderen Instituten. Über die ganze Welt verbreitet, besaß das Museum Korrespondenten, unter denen sich Gelehrte, Kunsthistoriker, Künstler, Diplomaten, National-

ökonomien, Ethnographen und Konsulatsbeamte befanden, deren Aufgabe es war, die Aufklärung über verwandte Bestrebungen zur Hebung des Geschmacks und der technischen Bildung zu propagieren und die Erwerbung wertvoller Sammlungs- und Lehrgegenstände zu vermitteln.

Das Museum hatte bald einen beträchtlichen moralischen, aber nicht ebenso einen praktischen Erfolg zu verzeichnen. Man fand, daß dem Gewerbe die Zeichner fehlten, welche den neuen, weitaus erhöhten Anforderungen gewachsen wären. Dieser Umstand führte zur Überzeugung, daß vor allem eine Schule nötig sei, die der Industrie einen neuen Stock von Künstlern erziehe, der, allen Aufgaben gewachsen, mit der neuen Zeit zu gehen vermöge. In diesem Sinne eröffnete das Museum im Jahre 1867 seine Kunstgewerbeschule unter der Direktion des Architekten Josef Storck, mit den Professoren Laufberger, Sturm, Rieser und König. Am 4. November 1871 legte der Kaiser den Schlußstein des neuen, von Ferstel entworfenen Museumsbaues an der Ringstraße. Sechs Jahre später konnte das neben dem Museum gleichfalls nach Ferstels Plänen errichtete Schul-

gebäude bezogen werden, in dem außer den allgemeinen auch schon eine Reihe von Spezialschulen und Ateliers eingerichtet waren.

Auf der Wiener Weltausstellung 1873 feierte das Österreichische Museum den ersten öffentlichen Triumph. Die neuwienenerische Renaissance hatte Erfolg. Was man heute als „Markartstil“ bezeichnet, blühte üppig. Die Nachfolger Eitelbergers, Jakob von Falke und Bruno Bucher, bemühten sich emsig um die weitere Ausgestaltung von Museum und Schule, standen dabei jedoch unter dem Einfluß des traditionell gewordenen Geschmacks, der sich vorwiegend an altitalienischen Vorbildern orientierte. Während sich, von England herüberflutend, in Frankreich und Deutschland eine neue Geschmacksströmung bemerkbar machte, blieb man in Wien den Vorbildern treu, die bereits ein Menschenalter hindurch als Muster gedient hatten. An Umwälzung, ja an die Möglichkeit einer Umwälzbarkeit dachte kaum jemand, außer einem Manne, der damals Direktor des „Orientalischen Museums“ war und Arthur von Scala hieß. Dieser weitgereiste, vielseitig gebildete, sehr modern gesinnte, arbeitskräftige und arbeitslustige Mann veranstaltete, noch als Direktor des „Orientalischen Museums“, zwischen Ausstellungen orientalischer und ostasiatischer Kunstgewerbes ganz plötzlich auch einmal eine Ausstellung altenglischer Möbel von Sheraton, Chippendale und Hepplewhite zur mehr ärgerlichen als freudigen Überraschung der Wiener Kunstgewerber. Erst der ungeheure Erfolg der englischen Originalmöbel bei dem der Renaissanceummerei überdrüssigen Publikum und des letzteren leidenschaftliche Parteinahme für Scala ließen die Wiener Kunstgewerber erkennen, daß die Ausstellung der Arbeiten der bis dahin hier unbekannt gewesenen englischen Werkmeister den Beginn eines allgemeinen kunstgewerblichen Umschwunges einleitete. Wie in der bildenden kam es auch in der angewandten Kunst zur Sezession. Als Scala, nicht ohne vorausgegangene heftige Kämpfe und Gehässigkeiten, von der Regierung, die damals glücklicherweise Verständnis bewies für das, was da werden wollte, als Buchers Nachfolger zum Direktor des Österreichischen Museums ernannt wurde, kam mit seiner tatkräftigen Hilfe das überlebte alte System zu Fall. „Während auf der einen Seite die Sezession ihre feste Burg baute, — so berichtet ein Chronist jener Zeit — zogen auf der andern die nämlichen jungen Kräfte in die Kunstgewerbeschule ein. Mit jenem frischen Geist der Initiative, der ihn so willkommen und zugleich sympathisch machte, ging Scala an die Arbeit.

Er gab den Gewerbetreibenden Aufträge und fand Künstler, die fähig waren, Neues zu erfinden.

Seine ersten Winterausstellungen waren Ereignisse, zu denen die elegante Welt sich drängte. Niemals hat Wien sich so heftig für Möbelsachen interessiert. Die Leute bekamen Lust, sich neu einzurichten, die Fabrikanten suchten sich auszuzeichnen. Die „Moderne“ verstieg sich natürlich bis ins Abenteuerliche, der sichere Anker blieb das Englische. Damals, im Vollgefühl seines Sieges, beging Scala den Fehler, Irrtum vielmehr, den er dann nicht mehr gut machen konnte oder wollte. Er irrte in der Abschätzung der sezessionistischen Bewegung. Hätte er ihre Bedeutung und innere Kraft voll erkannt, so hätte er sich mit ihr vertragen, zu beiderseitigem Heil. Statt dessen mußte es zur Gegnerschaft der Personen kommen.“ An der Kunstgewerbeschule wirkten allerdings, nach dem in hartnäckig erbitterten Kämpfen erzwungenen Rücktritt Storcks, Felician von Myrbach als Direktor und Josef Hoffmann, Alfred Roller, Koloman Moser und andere Künstler als Lehrer, aber es war ihnen noch nicht jene Freizügigkeit gewährt, die sie zur ersprißlichen Tätigkeit hätte gelangen lassen. Diese erreichten sie erst unter dem Nachfolger Scalas, dem heute und hoffentlich lange noch amtierenden Direktor Eduard Leisching. Unter Leisching als Direktor des Museums und Roller als Direktor der Kunstgewerbeschule kam es zu dem epochalen Aufschwung des Wiener Kunstgewerbes, der es weltberühmt und international führend machte. In das Verdienst, diese hohe Stufe der künstlerischen und handwerklichen Wertgrädigkeit erreicht zu haben, teilen sich mit den genannten Führern und vielen bekannten Künstlern als Entwerfer, die vielen namenlos und unbekannt in den Werkstätten wirkenden Ausführenden, die künstlerisch überaus bildungsfähigen und handwerklich tüchtigen Wiener Arbeiter.

Die „Ausstellung von Arbeiten der österreichischen Kunstindustrie 1850—1914“, die kürzlich aus Anlaß des fünfzigjährigen Bestandes des k. k. Österr. Museums eröffnet wurde, veranschaulicht in einer Auswahl charakteristischer Arbeiten den Wandel und die Entwicklung von Stil, Mode, Geschmack und Kultur innerhalb der angegebenen Zeit. Von manchem Möbel, manchem Gebrauchs- oder Schmuckgegenstand kann man es kaum glauben, daß er jemals wirklich gebraucht, bequem und schön gefunden werden konnte. Man staunt über die Narreteien, die mitunter getrieben wurden, aber man staunt zugleich auch über die handwerkliche Kunstfertigkeit der Arbeiter. A. R. F.



ENTWURF: E. JASKOLLA—NÜRNBERG.

FÄCHER IN HANDGENÄHTER UND GEKLÖPPELTER SPITZE.



ENTW. U. AUSF: E. JASKOLLA—NÜRNBERG. FÄCHER »DIANA AUF DER JAGD« WEISSE SEIDE AUF WEISSEM TÜLLGRUND.



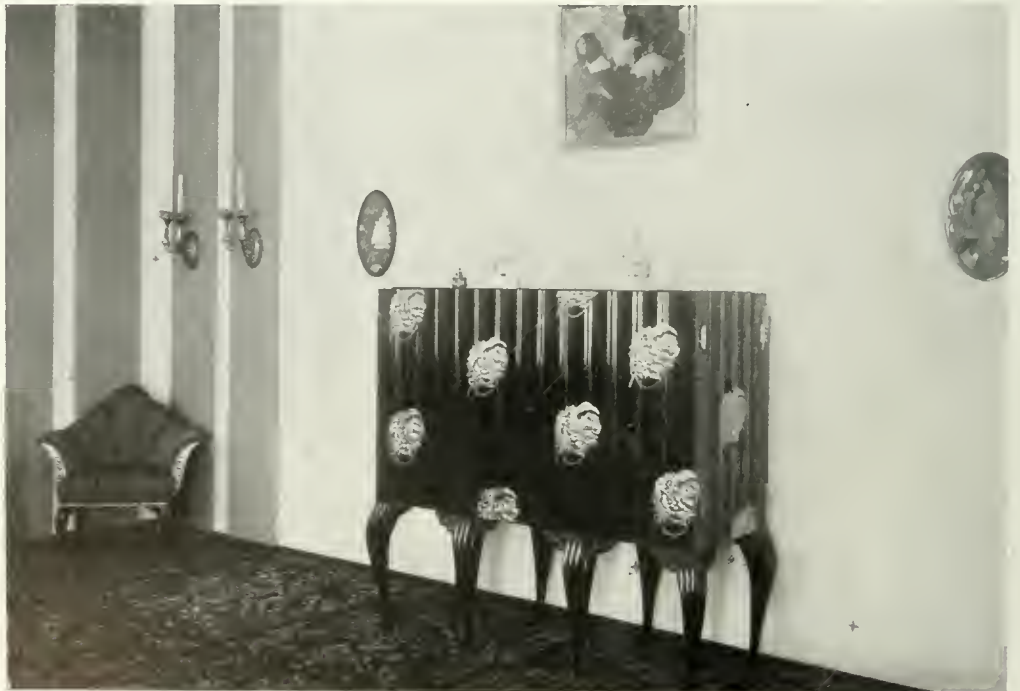
ARCHITEKT
D. PECHE-
WIEN.

BILD »DAS
MÄRCHEN«

ARCHITEKT D. PECHE—WIEN.

Hier ist Stimmung des modernen kunstgewerblichen Wien: viel Chik und Anmut, viel Sinn für preziös-paradoxen Ausdruck. Eine Begabung, die von Instinkt durchaus kunstgewerblich ist, was gerade durch das hier reproduzierte Bild schlagend dargetan wird: denn dies ist Fläche, von feinem kunstgewerblichem Schmucktrieb belebt; weniger starke künstlerische Potenz, als Sinn für holden Zierat, spielerische Augenlust. Leicht ist alles, was Peche bîetét, leicht und lächelnd wie die Dinge des Rokoko, wenn auch die Kurve eine andere ist. . . . Diese Fensterwand steht da wie eine leichte praktikable Kulisse, geistreich, hübsch hingesaßt; ein lyrisches Stückchen Innenraum voll des Reizes eines modernen Szenenbildes; große Flächen, günstig für die Bewegung schlanker Figuren, denen sie einen faßlichen, stimmungsvollen Fond geben. Lyrisch ist die Art, wie das achtlüßige Zierschränkchen dunkel vor der weißen Wand steht, still feierlich, glänzend in seinen sorglich bearbeiteten Flächen, gleichsam mit angehaltenem Atem. Die Vorderfläche wie ein Stück aus einer modernen

Wiener Tapete, mit abgeschnittenem Rapport; ein sonderbarer Einfall das, eine salonmäßige Pikanterie. Von den acht Füßen freilich könnten vier füglich entbehrt werden, sagt man sich. Aber dies ist eine Kunst, die spielt und scherzt und jedenfalls mit Anmut sündigt. Der Gebrauchszweck, an dem wir ja schon lange nicht mehr die Qualitäten einer Innenraum-Schöpfung messen, steht hier nicht im Vordergrund. Die Anmut, die sprechende Linie wird gesucht, das fesselnde Bonmot, der überraschende, blitzende Aphorismus. Daher liegen auf geschwungenen, zierlichen Stuhlfüßen matratzenartig abgesteppte dicke Polster; daher baut sich darüber streng quadratisch und fast ohne Kurve die Lehne auf. Daher legt sich über den ornamentalen Schwung von vier eleganten Tischfüßen eine starke viereckige Platte, ganz Ruhe und gefaßteste Knappheit. Daneben entfalten Sofa und Sessel alle Üppigkeit ihrer gepolsterten Rundungen und vervollständigen den Eindruck lächelnder, weltmännischer Paradoxie. Am glücklichsten ist Peche wohl in seinen Stoffen. Sie zeigen inner-



ENTW: ARCH. D. PECHE-WIEN. FENSTERWAND U. SCHRÄNKCHEN EINES SALONS I. HAUSE DES HERRN W. G.-PARIS.



ARCHIT. D. PECHÉ-WIEN. SOFARCKE UND SITZMÖBEL AUS NEBENSTEHENDEM SALON. AUSFÜHRUNG: J. SOULEK-WIEN.



ARCHIT. D. PECHÉ-WIEN. SITZMÖBEL AUS DEM SALON. SCHWARZ POLIERT MIT VERGOLDET. SCHNITZEREI. BEZÜGE GRÜN.

D. PECHÉ.
BEDRUCKTER
SEIDENSTOFF.



halb ihrer deutlich erkennbaren Zugehörigkeit zur Wiener Dekoration viel selbständige Erfindung und eine geschmackvolle, feinfühligte Flächenaufteilung. Auch das Blumenservice mit weißem Grunde hat gute reine Formen und gefällige Schmuckwirkung. Die Broschen und Anhänger fallen etwas unter den Begriff des „Kunstgewerbler-Schmuckes“, doch wird man auch ihnen vom rein zeichnerischen Standpunkte aus nicht eine sehr gefällige und hübsch erfüllte Belebung der ovalen Fläche absprechen können. Besonders reizvoll sind die Druckstoffe in Sammet. Die Motive stehen weich und schmelzend auf dem grauen Grund, über dem Ganzen liegt ein verheimlichtes Glänzen. — Es sind die verschiedensten Gebiete, die Peche behandelt. Aber auf allen bewährt er Takt und Phantasie. Vor allem berührt angenehm das sorgfältige



D. PECHÉ—WIEN. BEDR. LEINEN. AUSF: WIENER WERKST.

Versenken in die besondere Anschauungsweise des jeweils behandelten Materials. Auf dieses ist nicht nur soweit Rücksicht genommen, daß es als neutraler Träger der künstlerischen Formgedanken erscheint. Sondern seine Eigenart, seine Technik wirkt lebhaft und fühlbar bei der formalen Konzeption mit. Schließlich handelt es sich ja bei Peches Kleinkunstgewerbe stets um den Schmuck einer irgendwie begrenzten und bewegten Fläche. Aber frei und selbständig fließen die Gedanken, der Ausdruck inspiriert sich von Fall zu Fall durchaus verschieden und eigenartig. So kann man sich der Eleganz und Leichtigkeit dieser Produkte freuen, ohne gestört zu werden durch Mängel, die mit diesen schätzbaren und spezifisch wienerischen Vorzügen nicht selten verbunden sind. Ein unmittelbares sinnliches Gefühl ist in Peches sämtlichen Arbeiten zu spüren. G.H.



ENTW: ARCHITEKT D. PECHE WIEN.

TEE-SERVICE, AUSF: J. BÖCK - WIEN.



ANHÄNGER, BROSCHE UND RING. AUSFÜHRUNG: O. DIETRICH - WIEN.



ARCHITEKT D. PECHE - WIEN. AUSFÜHRUNG: J. BÖCK - WIEN. SPEISE-SERVICE.

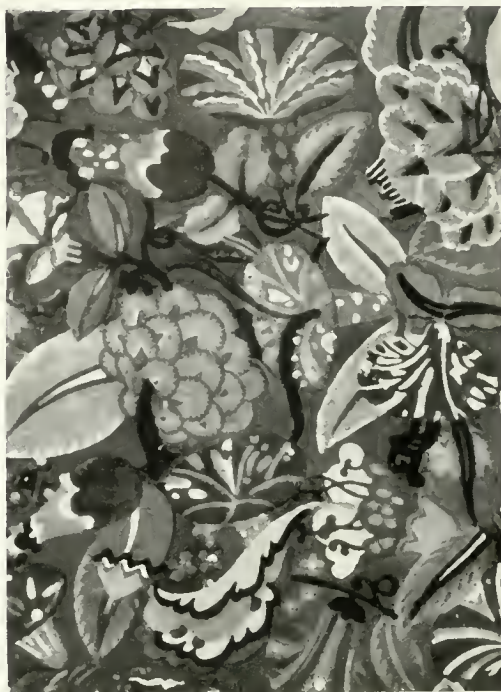
ARCHIT.
D. PECHE-
WIEN.



BEDRUCKTE
SEIDE U.
VELVET.
AUSF:
J. BACK-
HAUSEN
& SÖHNE.

VON DER ARBEIT. Im holden Exil der Arbeit lernt man zunächst Geduld. Geduld lehrt uns Tatkraft, und diese gibt uns die ewige Jugend, die besteht aus innerer Sammlung und Begeisterung. Dann kann man das Leben schauen und verstehen, dieses köstliche Leben, das wir erst entstellen durch Künstlichkeiten unseres unfreien Geistes, ob wir schon rings von Meisterwerken der Natur und Kunst umgeben sind. Aber wir begreifen diese Meisterwerke nicht mehr, denn trotz unserer ewigen Regsamkeit sind wir träge, blind inmitten des Glanzes, der uns umstrahlt.

Der Mensch ist nur deshalb unglücklich, weil er



dem Gesetz der Arbeit zu entinnen sucht Er begeht dadurch Verrat an seinem eigenen Geiste, der nicht die Freuden der Eitelkeit sucht. Sein natürliches Ziel ist die Wahrheit; seine natürliche Tätigkeit das Mühlen, diese Wahrheit in der geheimen Welt aufzuspüren, Einblicke in das Getriebe des Ganzen zu gewinnen. Und der goldene Lohn dieses Mühens ist das Glück. . . Arbeit tötet den Neid. Wer den Lohn der Arbeit kennt, erhebt sich über niedere Leidenschaften, zollt Beifall dem Erfolge der Mitstrehenden, ist dem Genius dankbar, der in zahllosen Ausstrahlungen weiter lebt.

Auguste Rodin. »Les Cathédrales«



ARCHITEKT DAGOBERT PECHE—WIEN.



ARCHITEKT PAUL THIERSCH — BERLIN.

» LANDHAUS SYLA — NEUMARK «

DAS PATHOS DES MONUMENTALEN.

Auf allen Gebieten künstlerischen Schaffens, in der Malerei und Plastik sowohl wie in der Architektur, zeigt sich heute ein reges Streben nach Ausdruck, nach Rhythmus und Monumentalität, mit einem Wort nach großem Stil. In der Malerei haben diese Bestrebungen bereits zu einer sehr eigenartigen Fortentwicklung des Impressionismus geführt, zu einer neuen Art von künstlerischer Abstraktion, in der die Zufälligkeiten der organischen Erscheinung, das Wechselnde und Momentane des darzustellenden Gegenstands zu Gunsten einer gewollten Charakteristik oder eines ornamentalen Rhythmus absichtlich unterdrückt sind. Das Naturvorbild wird nur noch als Mittel zur Darstellung irgend einer künstlerischen Erregung genutzt, es wird in einen stark empfundenen farbigen oder linearen Rhythmus umgesetzt, der sich in der Gesamtkomposition zu einem ausdrucksvollen ornamentalen Gebilde zusammenschließt. Die Natur wird entnaturalisiert, dekorativ umgedeutet und stilisiert

zum Zwecke vergeistigter Monumentalwirkungen. In der Plastik verfolgen Minne, Haller und vor allem Barlach ähnliche Ziele. Was die Architektur betrifft, so steckt die von gleichen Ideen getragene Bewegung noch in den Anfängen. Hier wird noch immer in akademischer Weise mit fertigen Formen gearbeitet. Zwar werden auch diese Formen der Darstellung eines klangvollen Rhythmus nutzbar gemacht; doch anstatt sie umzubilden und zu Trägern eines neuen, starken Ausdrucks zu machen, wird mit ihrer Hilfe die klotzige Kraft, die schon der nackten Darstellung der Bauidee innewohnt, nur verhüllt, es wird das gewaltige Pathos des kubischen Formgedankens durch banale dekorative Zutaten verniedlicht, abgeschwächt und soweit ins Gefällige herabgemindert, daß es für den verweichlichten Geschmack des Bürgers erträglich und annehmbar bleibt. Die großen Bauaufgaben der Zeit, für die sich weder der Art noch dem Maßstab nach in der Vergangenheit irgendwelche Vorbilder finden lassen, ver-



ARCHITEKT PAUL THIERSCH—BERLIN.

LANDHAUS SYLA—NEUMARK. »STRASSESEITE«

langen aber gerade dieses starke Pathos einer strengen, vielleicht sogar unliebenswürdigen und abweisenden Monumentalität. Die gewaltigen Raumbildungen, die die moderne Großkonstruktion ermöglicht hat, fordern eine architektonische Ausdrucksform, die in Haltung und Gebärde, in der Kraft ihres Rhythmus und in der Wucht ihres Lineaments den genialen Erfindungen der Technik nicht nachsteht, die ebenso kühn, so gewagt und unerhört erscheint, wie die konstruktiven Schöpfungen des Bauingenieurs, und die zugleich ein wirkungsvolles künstlerisches Symbol dieses großgearbeiteten Unternehmungsgeistes sein muß. Einen Niederschlag dieser elementaren Triebkraft, die unsere Großkonstruktionen, unsere Eisen- und Eisenbetonbauten geschaffen hat, wollen wir endlich auch in den Formen unserer Baukunst und in dem Ausdruck unserer Monumentalarchitektur wiederfinden. Damit ist nicht gesagt, daß auf jedes schmuckhafte Beiwerk verzichtet werden müßte. Wäre jene billige naturalistische Dekorationsweise nur erst einmal aufgegeben, wäre jener charaktervolle Monumentalstil erst gefunden, der als äquivalente künstlerische Ausdrucksform für die großen geistigen

Sensationen und seelischen Erregtheiten der Zeit gelten könnte, so würde der Spieltrieb schnell genug wieder Gelegenheit haben, sich auszuleben und das Rauhe und Fremdartige des künstlerischen Gebildes zu mildern.

Ansätze zu diesem neuen Monumentalstil sind allenthalben in der modernen Architektur schon vorhanden. Am deutlichsten sind sie bereits im Fabrik- und Industriebau wahrzunehmen, wo eine herbe und phrasenlose, auf die Mitwirkung akademisch-überlieferter Schmuckmotive verzichtende Ausdrucksweise sozusagen zum Thema gehört. Schon allein durch diesen Verzicht und durch die Beschränkung der architektonischen Wirkung auf die Elemente, die sich aus der Funktion des Bauwerks von selbst ergeben, ist dem Fabrikbau jenes monumentale Pathos gesichert, das dem künftigen Baustil des technischen Zeitalters nicht fehlen darf. In unserer bürgerlichen und gar erst in unserer öffentlichen Repräsentations-Architektur sind wir von den praktischen Wirkungen eines solchen Kunstwillens aber noch weit entfernt. Hier huldigen wir durchaus noch dem akademischen, auf das Gefällige und Niedliche hinzielenden Deko-



ARCHITEKT PAUL THIERSCH—BERLIN.

LANDHAUS SYLA—NEUMARK. »GARTENSEITE«

rationsstil. Die einseitige Vorherrschaft und das unerschütterliche Prestige dieser dekorativen Architekturbetätigung hat schließlich dahin geführt, daß das architektonische Empfinden für große Monumentalwirkungen völlig abgestumpft ist und daß in allen Fällen schon die dekorative Zutat für Baukunst genommen wird. Wie sehr wir uns entwöhnt haben, gerade in unserer bürgerlichen Baukunst auf streng architektonische Wirkungen zu halten, dafür können die hier beigefügten Abbildungen eines von dem Architekten Paul Thiersch, Berlin errichteten Wohnhauses als Beispiel dienen. Die streng monumentale Haltung dieser Wohnhausarchitektur und der feierliche, fast sakrale Ton dieser Innenräume scheinen uns pathetisch übertrieben; wir sehen ein durch enge achsiale Bindungen gefesseltens Raumentsemble, eine geschlossene, in ihren Einzelheiten unverrückbare Einheit, einen wohlgeordneten Organismus, in dem kein Möbel verschoben oder an einen anderen Platz gerückt werden kann, ohne daß die beabsichtigte Gesamtwirkung empfindlich gestört würde. Diese gesteigerte, bewußt über das Alltägliche hinausgehobene Stimmung ist durch alle Räume des Hauses, vom Arbeits-

zimmer bis zum Schlafzimmer, festgehalten. Es ist freilich nicht jedermanns Sache, sich zu allen Tageszeiten einer so eigenwilligen, das Selbstbestimmungsrecht und die Bewegungsfreiheit der Bewohner fast ausschließenden Raumstimmung zu unterwerfen. Aber es offenbart diese pathetische Ausdrucksform doch auch ein starkes und lebendiges Gefühl für Rhythmus und Monumentalität, das sich auszuleben sucht und nach Betätigung drängt und das, weil es ganz echt und durchaus ursprünglich ist, seine Berechtigung in sich selber trägt, auch wenn es hier vielleicht am falschen Objekt zum Ausbruch kommt. Thiersch ist der geborene Monumentalarchitekt, es ist ihm durchaus ernst mit seinen feierlich gehobenen Empfindungen, und seine große Geste ist niemals leer, auch wenn sie bisweilen deplaziert erscheinen mag. Seiner schönen Begabung sind große, über die „bürgerliche“ Sphäre hinausweisende Bauaufgaben sehr zu wünschen. Denn die Befähigung für das Monumentale ist heute selten, und es liegt durchaus im Interesse einer Erstarkung unseres Architekturgefühls, daß einer solchen Begabung Gelegenheit gegeben wird, sich auszusprechen. — WALTER CURT BEHRENDT.



ARCHITEKT PAUL THIERSCH - BERLIN.

»BÜFETT AUS DEM SPEISEZIMMER«

DIE MANNHEIMER AUSSTELLUNG „NEUES BAUEN“

Die siebzehnte Ausstellung des „Freien Bundes“ ist der Vorführung neuzeitlicher, vorwiegend deutscher Baukunst gewidmet und nach drei Gesichtspunkten gruppiert: Nach den Bauaufgaben, die die heutige Zeit – Handel, Industrie, Staat und Städte – dem Künstler stellen, nach den Baumaterialien – Eisen und Eisenbeton –, die die Technik entwickelt hat und schließlich nach den – als Synthese daraus resultierenden – Stil-Elementen, die in den Schöpfungen der bedeutendsten Künstler enthalten sind. Es treten in den Vordergrund in erster Linie Peter Behrens, dessen Arbeiten für Handel und Industrie einen eigenen Raum erhalten haben, in dem seine führende und schöpferische Bedeutung klar zu Tage tritt. Neben ihm hat besonders Hans Pölzig in seinen Fabriken für Posen und Luban Wegweisendes für industrielle Bauten geschaffen. Auf dem Gebiete des Warenhauses tritt Wilhelm Kreis hervor, dessen verschiedene monumental gerichteten Entwürfe gegenüber Messels einseitigem Vertikalismus einen wir-

kungsvollen Ausgleich horizontaler und vertikaler Massen suchen. In der Gruppe der Schulen ragen Fritz Schumachers Hamburger Bauten durch die saubere und anmutige Gliederung hervor. Die zahlreichen Gestaltungen der Bahnhöfe werden in der künstlerischen Reife ihrer Lösungen alle übertroffen durch die neuen Entwürfe von Paul Bonatz für den Stuttgarter Bahnhof. Hier ist ein sachlicher Monumentalstil verbunden mit einer künstlerisch feinen Durchführung der Detailformen; die ganze Anlage ist in städtebaulicher Hinsicht geschickt und eindrucksvoll gelöst. Auch die Eisenkonstruktion der Bahnsteighallen scheint wiederum ein Fortschritt zu bedeuten über die letzten, schon glücklich gelösten Arbeiten von Püster am Darmstädter Bahnhof. Zahlreiche Bahnsteighallen erweitern den Vergleich auch im Hinblick auf die künstlerische Verwendung des Eisens, das von einer aufgelösten linear-verwirrten Gestaltung immer mehr zu einer kompakteren Flächen- und Massengestaltung hindrängt. Eiserne Gerüste, Türme (Gasbehälter



ARCHITEKT PAUL THIERSCH—BERLIN.

»SPEISEZIMMER « IM LANDHAUSE SYLA—NEUMARK.



ARCHITEKT PAUL THIERSCH BERLIN. »WOHNZIMMER« IM LANDHAUSE SYLA-NEUMARK.



ARCH. PAUL THIERSCH-BERLIN.
»BETTISCHE IN EINEM SCHLAFZIMMER«
AUSGEFÜHRT VON C. PRÄCHTEL-BERLIN.



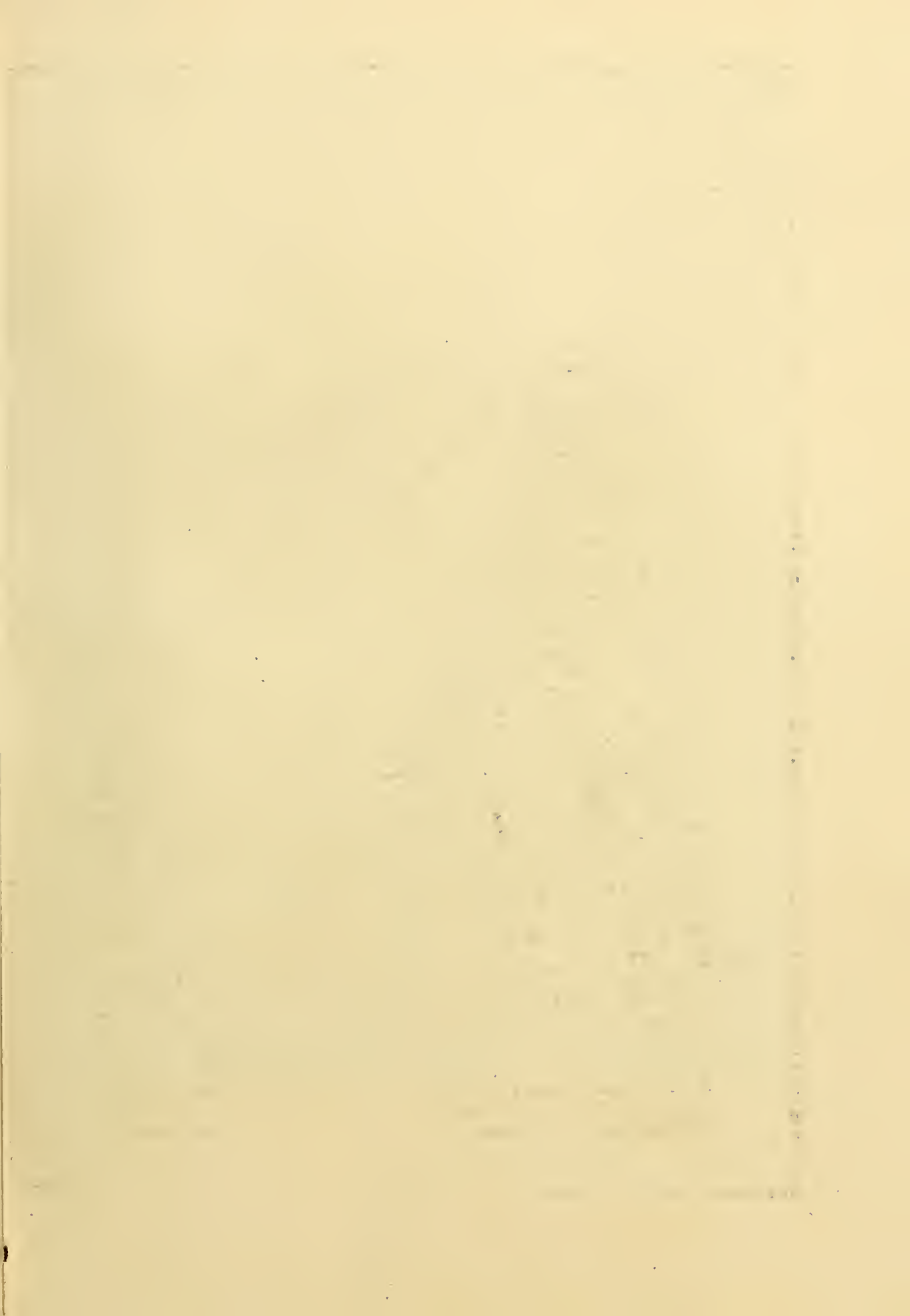
ARCHITEKT PAUL THIERSCH BERLIN.
»FRISIER-SPIEGEL« AUSF: C. PRÄCHTEL BERLIN.

und Wassertürme) und Brücken führen diese Gruppe weiter. Neben dem Eisen ist dann dem Eisenbeton besondere Beachtung gewidmet, der seine künstlerische Entfaltung an den gleichen Aufgaben zeigt: an Hallen, Türmen und Brücken. Man fühlt bei den meisten künstlerischen Lösungen noch ein unsicheres Tasten und Schwanken, manche Derbheit und Roheit, und wird trotzdem zugestehen müssen, daß gerade diesem Baustoff die Zukunft gehört. Von Bauaufgaben werden in besonderem Umfange naturgemäß diejenigen dargestellt, die die Großmächte des Kapitals, des Handels und der Industrie der neueren Baukunst bieten: die Sektkellereien von Bonatz, die Delmenhorster Linoleumfabrik von

Stoffregen, die Fabrikbauten von Alfr. Fischer, Bruno Taut, Wagner etc. Die Entwicklung des Warenhauses wird an den charakteristischen Beispielen erörtert von Messels klassischem Typ des Warenhauses Wertheim bis zu den jüngsten Bauten von Schaudt, Bernoulli und anderen. Eine besondere Gruppe bilden dann die Verwaltungsgebäude von Behrens, Kreis, Messel, Höger, Eberhardt etc. Mit diesen referierenden Bemerkungen ist der Inhalt der lehrreichen Ausstellung andeutungsweise umschrieben. Wer sich für das gesamte Material interessiert, sei hingewiesen auf die aus Anlaß der Ausstellung herausgegebene Begleitschrift mit Führer und Erläuterungen. W. F. ST.



ENTWURF: ARCHITEKT PAUL THIERSCH BERLIN. »ERKER AM SCHLAFZIMMER DES LANDHAUSES SYLA«





PROFESSOR HUGO EBERHARDT—OFFENBACH.
GRABSTÄTTE H. KRUMM. PLASTIK KARL HUBER—OFFENBACH.



PROFESSOR HUGO EBERHARDT.

GRABSTÄTTE HEINRICH KRUMM.

EIN GRABMAL VON PROFESSOR HUGO EBERHARDT.

In frühern Zeiten hoher Kultur lag es den Reichen und Mächtigen am Herzen, etwas von der lebendigen Schönheit, die sie auf Erden genossen, den kommenden Geschlechtern in feierlichen Gedenksteinen zu bewahren. Die Geschichte der Bildnerei ist inhaltlich aufs engste mit der künstlerischen Entwicklung des Grabmals verknüpft: Wer kennt nicht die herrlichen Grabdenkmäler Attikas, Florenz', der nordischen Spätgotik? — Die jüngst vergangene Zeit hat diese Aufgabe ganz vernachlässigt, sie dem ungebildeten Geschmack routinierter Steinmetzfirmer überlassen, ohne zu bedenken, welch schlechtes Zeugnis sie damit ihrem seelischen Ernst, ihrem transzendenten Gefühl für das Weiterleben lieber Verstorbener im Herzen ihrer Mitwelt ausstellt. Wir können sagen, daß wir über solche geschmacklose Gleichgültigkeit hinaus sind: nicht nur daß wir heute wieder einzelne Grabmäler von künstlerischem Ernst besitzen, es hat sich auch eine „Gesellschaft für Friedhofskunst“ gebildet, die

auf diesem Sondergebiet vorbildlich wirken will. — Hugo Eberhardts Grabmal Heinrich Krumm auf dem Offenbacher Friedhof, das 1913 vollendet wurde, ist ebenfalls ein Zeichen der Besserung und zwar ein objektiv ganz vortreffliches. Es ist ein Architekturgrabmal, doch läßt das Architektonische einer Entfaltung freiplastischen Schmucks reichen Spielraum. Diese Plastik wurde von drei Künstlern, Karl Stock in Frankfurt a. M., Karl Huber in Offenbach und Karl Killer in München geschaffen. — Die Situation stellt einen Kreissektor dar, in den über Eck der ovale Grundriß des Grabtempels hineinkomponiert wurde. Stufen mit doppelten Seitenwangen — für Blumen und für die die Front seitlich abschließenden Hochfiguren Killers, stimmungsvolle Allegorien von „Tag“ und „Nacht“, — gewinnen die runde Vorderflucht des Grundstücks wieder. Auf diesem Sockel erhebt sich der in einem prächtig patinierenden Kirchheimer Kalkstein errichtete Kuppeltempel, die Mauern aus Rustika-



PROF. HUGO EBERHARDT OFFENBACH A. M.
GRABSTÄTTE H KRUMM. PLASTIK KARL KILLER · MÜNCHEN.



PROF. HUGO EBERHARDT OFFENBACH A. M.
GRABSTÄTTE H. KRUMM. PLASTIK KARL KILLER - MÜNCHEN.

schichten, über dem großzügig behandelten Gesims die ornamental gerahmte Inschrifttafel, das breite Portal von zwei modern jonischen Pfeilern gefaßt. Eine Bronzetür in ornamental und figürlich reicher, durchbrochener Arbeit von Karl Stock schließt die Öffnung. Im Innern des kleinen Tempels klingt die gleiche künstlerische Feierlichkeit wie im Äußern: das Hauptmotiv gibt eine Frauengestalt „die Ewigkeit“, die in der hinteren Nische aufgestellt ist. Dieses herrliche Bronzewerk Karl Hubers, gleich ausgezeichnet durch seine pla-

stische Stilvollendung wie durch seinen edlen Gefühlsgehalt, läßt auf den jungen Bildhauer sehr aufmerksam. Von ihm sind auch vier Wandreliefs. — Unter der Gedenkhalle befindet sich die eigentliche Begräbnisgruft. — Da die Bauherrin dem Künstler vollkommen freie Hand ließ und keine Kosten scheute, um etwas vollendet Schönes zustande zu bringen, so wurde es Hugo Eberhardt und seinen plastischen Mitarbeitern möglich, ein Werk von architektonisch gefestigter Harmonie und tief religiöser Stimmung zu schaffen. . . . DR. FRITZ HOEBER.



PROF. HUGO EBERHARDT. BRONZETÜR AM GRABMAL H. KRUMM. PLASTIK K. STOCK FRANKFURT A. M.

KLEINE KUNST-NACHRICHTEN.

MAI 1914.

PARIS. Die beiden Frühjahrsalons der Société Nationale und der Société des Artistes français haben keine so große Bedeutung wie der Herbstsalon; sie zeigen nur die traditionelle und offiziell anerkannte französische Kunst. Im „Salon de la Société Nationale“ sind es hauptsächlich die Porträtisten, die Interesse erregen. An ihrer Spitze steht Albert Besnard, der jetzt die französische Akademie in Rom leitet und der die Ausstellung mit vier Porträts beschiedt hat, die sich alle durch die hervorragende Feinheit des Tones auszeichnen. Der Spanier Zuloaga, der seit einigen Jahren Gast des Salons ist, bringt unter anderem ein Bildnis des bekannten Pariser Schriftstellers Maurice Barrès, der auf den Hügeln von Toledo in etwas allzu theatralischer Pose auf die Stadt hinunterblickt, die er so oft beschrieben; der bekannte Porträtist de la Gandara hat ein Porträt der in Paris sehr beliebten russischen Künstlerin Ida Rubinstein geschickt, das viel bewundert wird. Und auch alle anderen Porträtisten, die man seit Jahren hier zu treffen gewohnt ist, sind vertreten: Boldini mit seinen mondanen Pariserinnen, Frl. Blandine mit einem beachtenswerten Porträt der Comtesse de Noailles, Alfred Roll mit dem Bildnis einer bekannten Pariser Schauspielerin. Unter den dekorativen Werken erregen einige Frühlingsskizzen von Maurice Denis ziemliche Beachtung. Alfred Roll hat den Plafond ausgestellt, der für das Petit Palais in Paris bestimmt ist und der ein sicheres Gefühl für Komposition verrät. Der größte Raum des Salons gehört einer Ausstellung der Werke des verstorbenen Gaston La Touche, des bekannten Malers der galanten Feste, der aus diesem Salon hervorgegangen ist.

Im Salon des Artistes français steht in der Regel die dekorative Kunst im Vordergrund. Das meiste Interesse erregt hier ein großes Wandgemälde: „Die Werkstätte“ von Henri Martin. Dieser französische Maler, der sich für den Nachfolger Puvis de Chavannes hält, hat seine Arbeit in staatlichem Auftrage ausgeführt; sie ist dazu bestimmt, im Pariser Justizpalast den Saal zu schmücken, in dem die Arbeitsunfälle zur Verhandlung kommen. Henri Zo hat eine große dekorative Landschaft ausgestellt, die als Wandschmuck für das Museum von Bayonne bestellt ist. Unter den Landschaftern, die übrigens in beiden Salons selten sind, finden Guillemet und Pointelin ernste Beachtung. In der Skulptur-Abteilung wird besonders eine Jeanne d'Arc-Büste bewundert, die von Antonin Mercié stammt, dem Präsidenten des Salons und dem Schöpfer der bekannten Quand Même-Statue im Tuileriengarten. —

LÉON G. LÉRY PARIS.

DRESDEN. Die „Ausstellung französischer Malerei des XIX. Jahrhunderts“, die in der Galerie Ernst Arnold veranstaltet wurde, bot keineswegs ein allseitiges Bild der malerischen Entwicklung dieses Zeitraums in Frankreich, selbst in dem engeren der modernen Bewegung fehlte eine gleichgewichtige Darstellung Millets, für mich auch eine Andeutung Boningtons und Jongkinds. Denn der beste Wert der Darbietung lag in dem Nachweis einer organischen Ordnung, aus der die beiden Ausländer so wenig auszuschließen sind wie van Gogh. Immerhin bot sich ein tiefer Einblick in das herrliche Spiel von schöpferischen Kräften, deren individuelle Umgrenzung durch eine glückliche Auswahl und Zusammenführung zurücktrat gegen ihre größere Rolle in der modernen Genesis. Was sich etwa im Frauenbild, Akt, Figur und Porträt, darbot, war neuer Einblick in die Entwicklung, Erkenntnis neuer Zusammenhänge: überall nimmt die eigentliche Sphäre des Genies schaffenden Anteil an diesen Frauenbildern, bei Corot und Renoir der landschaftliche Rhythmus in der verschiedenen Schwingung tiefbeschlossener Anmut und sonniger Wohllust, bei Courbet das Stilleben, bei Degas das mondäne Milieu, gleich bestimmt nach Ort und Zeit, bei Manet die Rasse. Sonst erschienen zwei Komplexe besonders anschaulich herausgestellt: die absolute Leidenschaft der Malerei in Géricault und Delacroix, die alles Übrige wie ein Nährboden durchwirkt und von Daumier monumentalisiert wird, und der Kreis um Monet, der wie eine Nachlese und ein Ausklang wirkt, stünde nicht der große Wegweiser in die Zukunft hinter ihm, Cézanne. Aber auch im einzelnen gab es Genuß genug am Seltenen und Dokumentarischen, das die geläufige Einschätzung dieser Künstlerreihe nicht umstürzte, aber um Wesentliches bereicherte. Das vorgeführte Faktum, daß trotz allerhand Anfeindungen so wertvoller Besitz in deutschen Händen ist, bereitet überdies keine nebensächliche Genußtuung. Man wird auf ihn Acht haben müssen. Er hat noch seine Rolle in der Erziehung, des Künstlers und des Laien, zu spielen. — EISLER.

OFFENBACH. Ausstellung von Kunstwerken aus Privatbesitz. Man wird künftighin das Industriezentrum Hessens nicht mehr als unbeträchtlich für die Kunst betrachten dürfen: nach den Resultaten dieser Ausstellung, die der Verein für Kunstpflege und die Technischen Lehranstalten zusammen veranstalteten, gibt es eine sehr respektable Summe an altem und



KARL JOHANN BAUER MÜNCHEN.

»KREUZ UND LEUCHTER AUS KRISTALL«

neuem Kunstbesitz dort in einigen Dutzend Sammlungen. Bewußter Sammler zwar sind es nur wenige, und von diesen haben sich nun auch noch einige der bestorientierten von der Kunstschau ferngehalten, zu deren nicht unempfindlichem Nachteil. Aber auch was von gelegentlichen Käufen und vor allem von altem Familienbesitz existiert, bildet zusammen mit dem anderen eine stattliche und vielseitige Kollektion, die sich von griechischen Münzen, chinesischen Bronzen und Louis-Seize-Uhren bis zu Werken von Ostade und Govaert Flink, von Slevogt und Pissarro erstreckt. Die eigentlichen Sammler haben sich einerseits zur modernen

Malerei gewendet, wo an erlesenen Werken der besten Meister kein Mangel ist, andererseits zum älteren deutschen Kunstgewerbe und zu Offenbacher Ansichten, Altertümern und Fayencen. Der Familienbesitz ist besonders gut durch Bildnisse aus dem 18. und der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, durch Miniaturen, französische Bronzearbeiten des 18. Jahrhunderts und Gemälde des 17. Jahrhunderts vertreten.

Eine besondere lokale und mehr als lokale Bedeutung beanspruchen die stattlichen Kollektionen von Altffenbacher Stichen und Aquarellen, von Offenbacher Fayencen und von Gemälden der beiden

Bode und der lebenden Offenbacher Johannes und Karl Lippmann. Auf der Berliner Jahrhundert - Ausstellung waren die Bodes allerdings, man muß sagen, leider nicht vertreten. Aber es zeigt sich jetzt, daß man sie nicht hätte übergehen dürfen, nachdem aus verstecktem Privatbesitz die Bildnisse und Legenden von Leopold Bode aufgetaucht sind und noch mehr von seinem Vater G. W. Bode die Ausstellung ein Bild ergibt, das diesen freien und vornehmen Nazarener in die Reihe der Frankfurter Pfarr und Passavant stellt, jedoch an Können ihn beiden überlegen erscheinen läßt. Sein Gebiet sind die kleinen Bildchen, Kinder, legendenartige Genreszenen und Por-



KARL JOHANN BAUER MÜNCHEN. KELCH, SILBER VERGOLDET.

träts die Gegenstände seiner Darstellung. Seine Technik ist klar und gediegen, von der zeichnerischen Durchsichtigkeit der Nazarener; bisweilen aber wird er ganz malerisch und weich. Und seine Empfindung bleibt immer gelassen u. keusch, voll von zarter Lieblichkeit. — Auch von Offenbacher Fayencen — die dem Ende des 18. Jahrhunderts angehören — erfuhr man Authentisches durch eine mit Geschick noch die letzten Möglichkeiten ausnutzende Sammlertätigkeit. Diese sämtlich mit dem Zeichen „Off“ versehenen Stücke gaben allerdings mit wenigen Ausnahmen nicht das Bild einer reichen phantasievollen Tätigkeit, sondern mehr das einer Manufaktur, die für



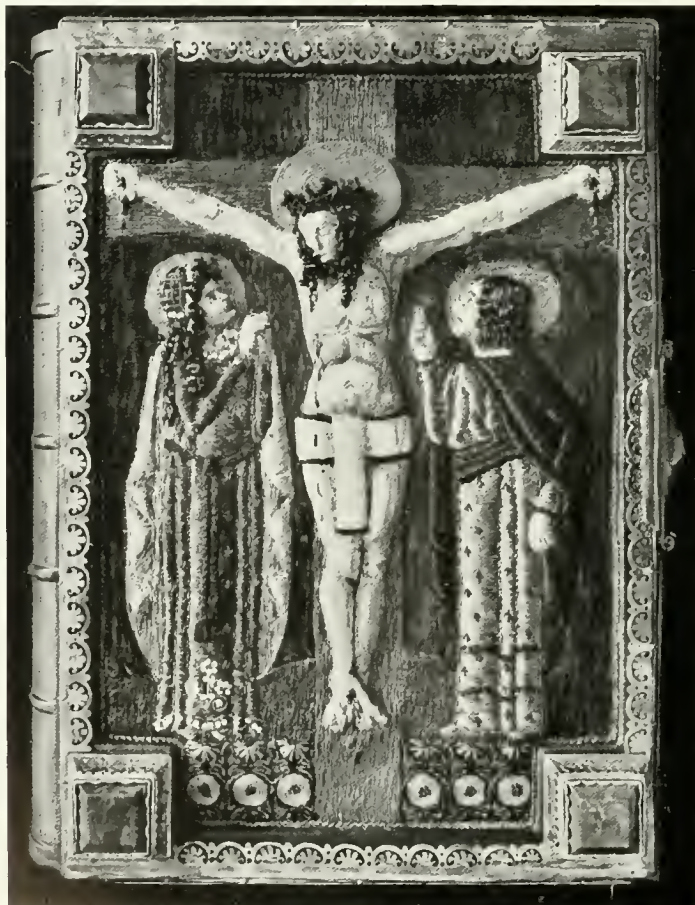
ENTWURF U. AUSFÜHRUNG: KARL JOHANN BAUER MÜNCHEN. ANHÄNGER, SILBER VERGOLDET MIT STEINEN.

den geschmackvolleren Hausbedarf arbeitete. Teller und Krüge mit der Dekoration von Architekturen, Vögeln und Sprüchen, Tintenfüßler in Kommodenform und Blumengefäße, diese in reicherer plastischer Ausstattung, erschöpften ungefähr das Hauptgebiet der Offenbacher „Porcelaine-Fabrique“. Aber unter den zahlreichen Fayencewerkstätten des 18. Jahrhunderts in Deutschland behauptet die Offenbacher nunmehr einen endgültigen und gesicherten Platz. P. F. SCHMIDT.

MANNHEIM. In der Kunsthalle sah man leztlich Gemälde von Albert Hau Eisen und Wilhelm Trübner. Hau Eisen gilt als einer der tüchtigsten Führer der jüngeren Generation in Baden. Seine lezten Arbeiten, von denen eine Auslese geboten wurde, zeigen eine besonders starke Entwicklung nach dem Malerischen hin, wie sie sich bei dem Künstler seit seinen ausführlichen und gründlichen Experimenten und der Auseinandersetzung mit französischer Kunst mehr und mehr Bahn brach. Die Arbeiten sind von einer sinnlichen Vitalität, die sich in rauschenden Farben und schwellenden Formen ausspricht, Landschaften und besonders Blumenstillleben. Die Porträts zei-

gen eine neue mehr gedämpfte Farbigkeit und enthalten Hoffnungen auf die Zukunft. — Von Wilhelm Trübner sah man die künstlerische Ernte des lezten Jahres und war überrascht über die jugendliche Frische, meisterliche Reife und straffe Energie, die diesen Werken das künstlerische Gepräge gibt. Es ist, als ob die Liebe zur Heimat diese vielfachen Ansichten des Stiftes Neuburg (bei Heidelberg) mit allen Reizen jugendlicher Frische ausgezeichnet habe. Die unerhörte Disziplin der Pinselführung verleiht jenen Werken (voll heimlicher Romantik) eine künstlerische Abgeklärtheit, wie sie im Schaffen Trübners und wohl überhaupt in Deutschland nur selten zu Tage tritt. Die Kunsthalle in Mannheim hat sich aus der reichen Kollektion fünf der schönsten Werke gesichert. — Anfang Mai wurde eine Ausstellung moderner Kleinplastik, verbunden mit Zeichnungen von Bildhauern eröffnet, die durch die reiche Beschickung und strenge Auslese einen ganz vorzüglichen Einblick in das plastische Kunstschaffen unserer Tage gibt. Die besten neuzeitlichen Bildhauer: Rodin, Maillol, Minne, Gerstel, Fehrle, Haller, Hoetger, Kolbe, Kogan, Lehmbruck, Langer, Albiker und viele andere sind vertreten. — W. F. STORCK.

ENTWURF:
E. JASKOLLA-
NÜRNBERG.



MESSEBUCH
MIT FARBIGER
RELIEF-
STICKEREI.



PROFESSOR ALBIN MÜLLER. »HAUPTPORTAL«
LÖWEN UND KAPITELLE VON PROFESSOR BERNH. HOETGER



PROF. ALBIN MÜLLER.

DAS HAUPTPORTAL.

AUSSTELLUNG DER DARMSTÄDTER KÜNSTLER-KOLONIE 1914

VOM 16. MAI BIS 11. OKTOBER.

Die Hauptbedeutung dieser Ausstellung und der Künstler-Kolonie liegt darin, daß hier an den Prinzipien des modernen deutschen Kunsthandwerks energisch festgehalten wird. Prinzipien, als deren Ausgangspunkt man wohl Darmstadt betrachten kann. Das Schicksal der jungen kunstgewerblichen Tradition in Deutschland ist so außerordentlich wichtig, daß dieser Punkt eingehender Beachtung bedarf. Es erübrigt sich, hier erneut eine Darstellung unserer jüngsten kunstgewerblichen Entwicklung zu geben. Sie ist mit allen ihren Wandlungen hundertfach erörtert. Die Rolle Darmstadts innerhalb derselben ist die, daß hier im Jahre 1901 zum ersten Male die Strebungen zu einem lautredenden, wenn auch nicht durchweg Endgültiges bietenden „Dokument“ zusammengefaßt wurden und daß den legitimen Grundsätzen dieser Anfänge hier die lobenswürdigste Treue gehalten wurde. Je mehr sich die Zahl der Überläufer ins Lager der früheren Stilarten verstärkt, desto mehr ist diese Beharrlichkeit anzuerkennen. Insofern kommt die Darmstädter Ausstellung zu einem richtigen Zeitpunkte; je zahlreicher die Verlockungen zum Verlassen

der bewährten Traditionen werden, desto besser wirken die Beispiele treuen Festhaltens. Ist auch nicht alles gelungen, was auf Grund dieses Beharrrens erzeugt wurde, — große repräsentative Aufträge standen nur teilweise zur Verfügung — so werden dadurch die guten Überlieferungen doch keineswegs in ihrem Wert und in ihrer Geltung gemindert. Entwicklungen, sogar Abweichungen vom Wege können freilich nie vermieden werden. Daß gelegentlich gewisse Verlockungen nachgegeben wird, ist noch kein grundlegender Schaden. Aber es kann keinem Zweifel unterliegen, daß weder das Abschweifen in die früheren Stilarten noch etwa eine ziemlich künstlich konstruierte und von Berlin aus verkündete deutsche „Neugotik“ fruchtbare Wege zur Vollendung des ruhmvoll Begonnenen bedeuten können. Es heißt weiterbauen auf den mühevoll geschaffenen Grundlagen, es heißt fortschreiten auf dem guten geraden Wege. Diese Wahrheit erkannt und in die Tat umgesetzt zu haben, das ist das Verdienst dieser Ausstellung, das Verdienst aller Faktoren, die hier maßgebend waren, insbesondere des fürstlichen Schirmherrn.



ARCHITEKT PROFESSOR ALBIN MÜLLER.

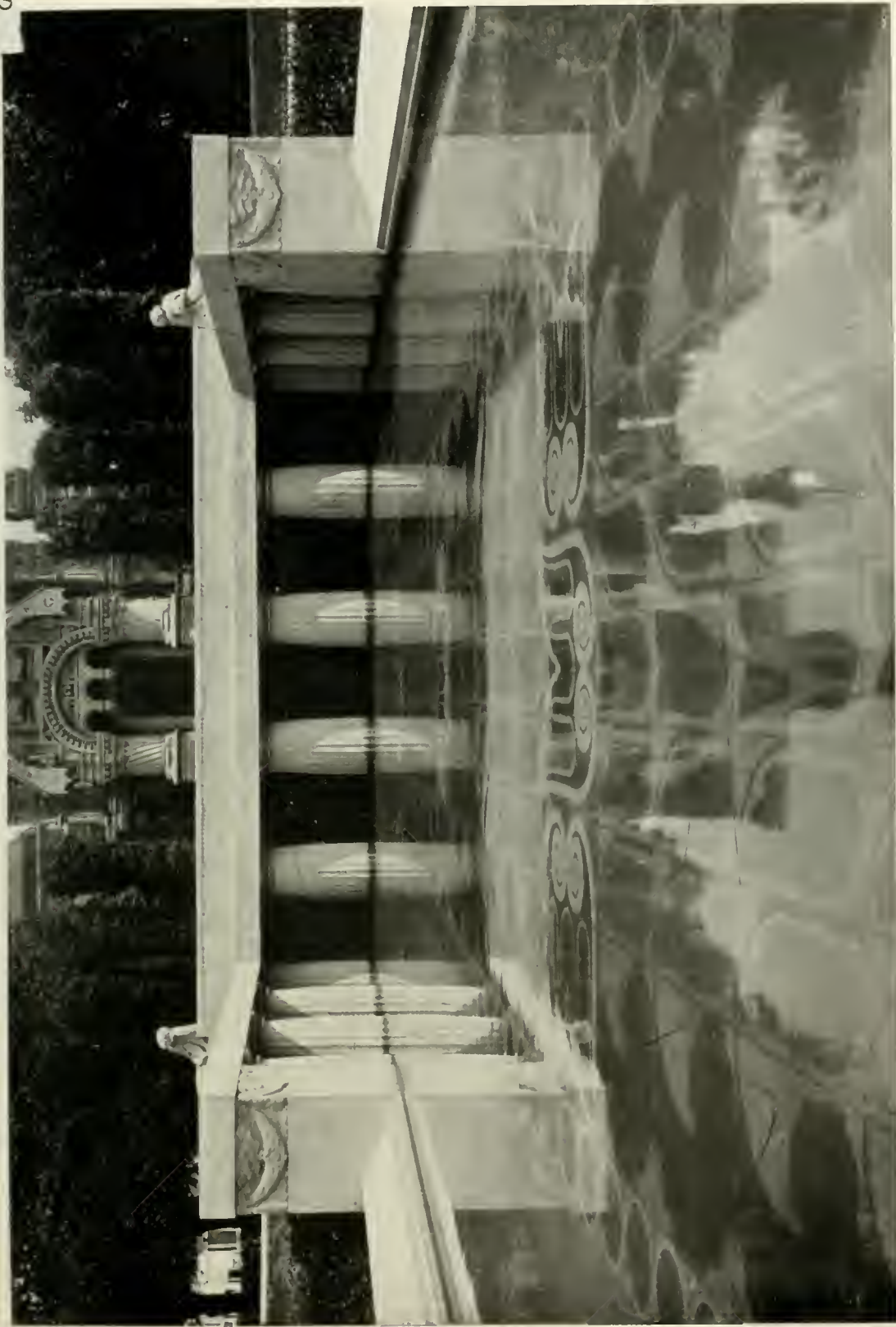
BLICK AUF DIE BRUNNENANLAGE.

Großherzog Ernst Ludwig war es, der den ersten Anfängen des jungen Strebens Gestalt und Rückhalt gab. Er ist es auch jetzt, der zu einem besonders kritischen Zeitpunkte sein treues Festhalten am Begonnenen und Erworbenen unzweideutig zum Ausdruck bringt. Auch wenn die Kritik, wie bei allen derartigen Veranstaltungen, innerhalb dieser Ausstellung manche Einzelleistung als minder gut gelungen aussondern sollte, das Ganze steht doch entschieden auf gutem Boden und bewegt sich auf richtigem Wege. Durch mancherlei Irrungen und Wirrungen ist die Künstler-Kolonie im Laufe ihres nun bald fünfzehnjährigen Bestehens hindurchgegangen. Aber doch hat der Erfolg der guten, scharfblickenden Intention ihres fürstlichen Gründers recht gegeben. Das Prinzip, begabte Künstler unter möglicher Freiheit des Schaffens und unter all den günstigen Einflüssen gegenseitiger Anregung und umfangreicher Betätigung zu vereinigen und damit zugleich das hessische Kunsthandwerk zu befruchten, hat sich fraglos bewährt.

Die Darmstädter Künstler-Kolonie besteht heute aus 11 Mitgliedern: Architekt Professor

Albin Müller, Architekt Emanuel Joseph Margold, Architekt Professor Edmund Körner, Bildhauer Professor Bernhard Hoetger, Bildhauer Professor Heinrich Jobst, Maler Professor F. W. Kleukens, Maler Hanns Pellar, Maler Fritz Osswald, der neu ernannte Leiter der Ernst Ludwig-Presse Christian H. Kleukens, der jüngst berufene Goldschmied Theodor Wende, wozu sich als auswärtiges Mitglied noch Goldschmied Professor Ernst Riegel in Cöln gesellt. Als Vorsitzender der Ausstellungs-Leitung fungierte Se. Exzellenz Geheimerat Römheld, Vorstand des Großherzoglichen Kabinetts.

Die Eröffnung der Ausstellung erfolgte am 16. Mai durch Se. K. H. den Großherzog. Mit der Eröffnung war ein Festakt verbunden, dessen Hauptbestandteil das von Ernst Freiherrn von Wolzogen verfaßte Festspiel bildete; der Darmstädter Komponist Professor Arnold Mendelssohn hatte eine fesselnde, reizvolle Musik dazu geschrieben. Den Glanzpunkt der Aufführung bildeten die Darbietungen der Elizabeth-Duncan-Schule unter Beteiligung junger Mädchen aus der Gesellschaft.



GROSSE BRUNNENANLAGE VOR DER RUSS. KAPELLE.

PROFESSOR ALBIN MÜLLER.



ARCHITEKT PROFESSOR ALBIN MÜLLER.

GARTENGESTALTUNG BEIM HAUPTTEINGANG.

Das Terrain der Ausstellung ist die Mathildenhöhe, in engerem Sinne der Gipfel des Hügels, mit dem aus der russischen Kapelle, dem städtischen Ausstellungshause, dem Hochzeitsturm und der von Albin Müller geschaffenen Miethausgruppe bestehenden Gebäudekomplex. Die lenzlich begrünte Vegetation, insbesondere der prachtvolle Platanenhain vor dem Aufgange zum Hochzeitsturm, wird als willkommene Zierde der Anlage wirksam. Es ist ein munter bewegtes und vielfach gegliedertes Gelände, das sich hier darbietet. Das Auge wird vielfach beschäftigt und angeregt, überall ergeben sich fesselnde Ausblicke. Eine gewisse Unklarheit herrscht nur bei den Terrassen vor dem Hochzeitsturm; es drängen sich hier Körners Modepavillon und der Musikpavillon des Platanenhains etwas unübersichtlich und unarchitektonisch zusammen, wodurch auch vereinzelt tote Winkel entstehen. Allein bei der gegebenen Gesamtdisposition war das nicht wohl zu vermeiden. Das Ganze ist jedenfalls heiter bewegt und in der Anlage für das Auge recht unterhaltsam, wie es sich für eine sommerliche Ausstellung nicht anders schickt.

Das von Albin Müller geschaffene Hauptportal liegt am Ausgang der Nikolaistraße. Es besteht aus sechs mächtigen Säulenpaaren mit jonisierenden Kapitellen, bekrönt von Löwenfiguren, die von Bernhard Hoetger geschaffen wurden. Zwischen den Säulenpaaren befinden sich wieder Bronzetore mit gut durchempfundenen Reiterreliefs von Hoetger. Die Wirkung des Ganzen ist von starker Monumentalität; die Wucht dieses Abschlusses läßt an Kraft nichts zu wünschen übrig. Zur Verstärkung der Portalwirkung wurde die russische Kapelle geschickt ausgenutzt. Sie steht mit ihrer Farbenpracht und dem Glanze ihrer Kuppeln annähernd in der Achse des Eingangs und gibt dem Ganzen so eine erwünschte Betonung. Gerade weil die Vorzüge des Ausstellungsgeländes sonst mehr nach der malerischen Seite gehen, wird hier am Eingange eine klare, straffe Architekturwirkung angenehm empfunden.

Den Platz zwischen dem Portal und der russischen Kapelle nimmt eine von Albin Müller geschaffene Brunnenanlage ein, ein rechteckiges Bassin mit farbigem Fliesengrunde, im Hintergrunde eine Anordnung von wuchtig gedungenen

kannelierten Säulen, die sich effektiv in der ruhigen Flut spiegeln. Diese Anlage nutzt das geneigte Terrain gut aus und schafft der Kapelle einen recht günstigen Vordergrund. Der plastische Schmuck, 2 Figuren am oberen Abschlusse des Bassinrahmens, rührt wiederum von Hoetger her, dessen Schaffen überhaupt in der ganzen Ausstellung sehr ausführlich zu Worte kommt. Man hat Gelegenheit, seine gewandte Begabung, mit der sich großer Ernst der künstlerischen Auffassung verbindet, in den verschiedenartigsten Aufgaben sich betätigen zu sehen. Es ist ein großer Vorrat von Ideen und stilistischen Anregungen, die der Kunst

Hoetgers zugrunde liegen. Äußerlich ist es für seine Kunst charakteristisch, daß in ihrer Ausdrucksweise vielfach Töne aus den künstlerischen Idiomien der Vergangenheit anklingen, von der Gotik bis Ägypten, China und Japan. Hoetger bewegt sich damit auf einer Linie, der bekanntlich viele moderne Plastiker folgen, und es ist zweifellos, daß er mit einem sehr gebildeten künstlerischen Sinne diese verschiedenartigen Anregungen seinem eigenen Ausdruckstreben dienstbar gemacht hat. Als das Gemeinsame in seinen Schöpfungen läßt sich wohl das überall bemerkbare Auftreten einer fesselnden neuartigen Note ansprechen, die er



PROFESSOR BERNHARD HOETGER. PLASTIK AM OBEREN ABSCHLUSS DER BRUNNENANLAGE.



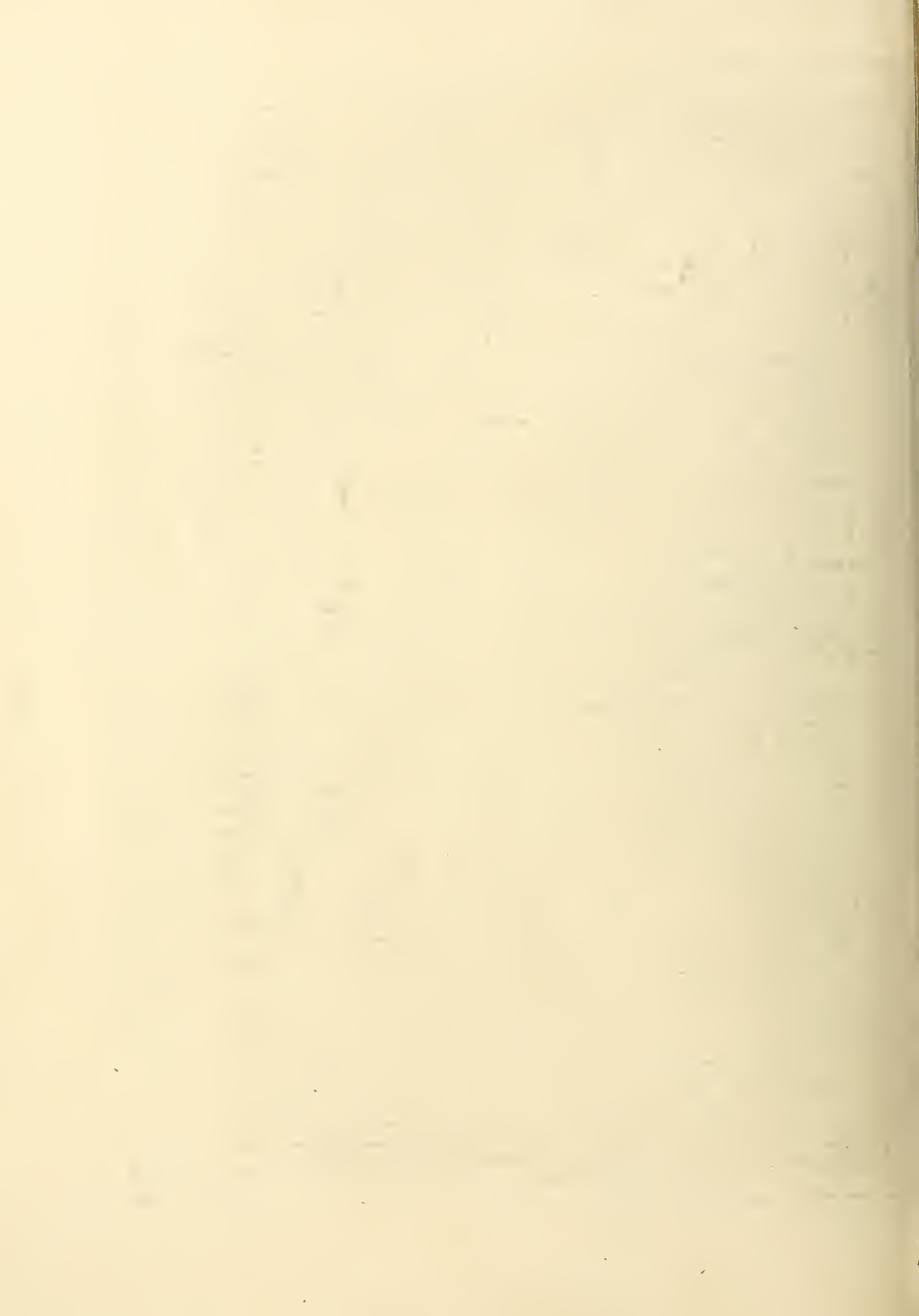
MUSCHELKALKSTEIN-RELIEF » ERWACHEN ».

PROFESSOR BERNHARD HOETGER DARMSTADT.



PROFESSOR BERNHARD HOETGER - DARMSTADT.

MUSCHELKALKSTEIN-RELIEF » SOMMER «





PROFESSOR BERNHARD HOETGER DARMSTADT.

MUSCHELKALKSTEIN-RELIEF SCHLAF, FARB. GETÜNT.



PROF. BERNH. HOETGER—DARMSTADT.
»FRAU MIT KRUG« SCHMUCK DES PLATANENHAINS.



PROF. BERNH. HOETGER - DARMSTADT.
»FRAU MIT KRUG« MUSCHELKALKSTEIN, BEMALT.



PROF. BERNH. HOETGER—DARMSTADT.
»FRAU MIT KRUG« MUSCHELKALKSTEIN, BEMALT.



PROF. BERNH. HOETGER—DARMSTADT.
»FRAU MIT KRUG« MUSCHELKALKSTEIN, BEMALT.



PROFESSOR BERNHARD HOETGER.

»WERDEN UND VERGEHEN« IM PLATANENHAIN.

findet, sei es in der betonten Einfachheit einer Körperkonstruktion, sei es in dem bizarren subjektiven Rhythmus einer leidenschaftlichen Bewegung, sei es in dem übersichtlichen Parallelismus seiner Reliefs im Platanenhain. Sein Streben geht stets auf eine gewisse stilistische Gebundenheit, auf eine formliche Bewältigung der buchstäblichen Wirklichkeit. Die Wirkung seines Schaffens hätte freilich an Tiefe gewonnen, wenn ihm in einzelnen Fällen eine energischere Verarbeitung der fremden Anregungen gelungen wäre. Manches bleibt in der Gebärde oder in der rein literarischen Idee zu sehr belangen, um ein großes Ergebnis an reiner Form zu liefern. In jedem Falle aber muß er als eine Begabung von hervorragenden Geschmacksqualitäten und echt modernem Empfinden gelten. Seine Werke haben stets, optisch sowohl wie auch der künstlerischen Weltanschauung nach, einen interessanten, sensationellen Umriß, der sich dem Auge leicht einprägt.

Der Platanenhain, der jetzt durch Hoetger einen guten, klaren Abschluß nach allen Seiten

hin erhalten hat, bildet im Ausstellungsganzen einen sehr willkommenen Bestandteil. Vor allem gibt er mit seinem schönen Baumbestand Gelegenheit zur Entfaltung eines frohen geselligen Lebens in den Nachmittags- und Abendstunden. Er dient zum Teil als Restaurationsgarten. Hier hat E. J. Margold sein frisches, auf Neuwiener Traditionen aufbauendes Können, seine kluge, gewandte Hand gezeigt. Von ihm stammt das Restaurationsgebäude, das kleine offene Café und der Musikpavillon; die beiden ersteren Bauten an den Längsseiten des Haines einander gegenüber liegend, der Pavillon an der Schmalseite vor dem Hochzeitsturm. Es sind Bauten, die mit einem Minimum an Aufwand eine sehr hübsche ästhetische Wirkung erreichen. Dem eigentlichen Restaurationsssaale ist ein Bogengang vorgelagert, der sich mit freundlicher Linien- und Schattenwirkung gegen den Hain öffnet. Ein heiterer südlicher Eindruck ergibt sich. Der Musikpavillon liegt genau in der Achse des regelmäßig angelegten Gartens, eine große weiße

Nische mit einfacher Umrahmung, rechts und links von breiten weißen Feldern flankiert. Letztere sind mit je einem farbigen Mittelstück in Mosaik geschmückt, dessen lustigbewegtes Ornament gleichsam aus den davorstehenden großen Blumenvasen hervorsprießt. Der Restaurationsaal ist im übrigen bei aller Einfachheit durchaus gelungen; insbesondere macht die rückwärtige Logenreihe mit kokettem Vorhang-Abschluß und gemütlichen Sitzwinkeln einen ganz reizenden Eindruck. Durch Weglassung oder bessere Verteilung des Wandornamentes hätte der Raum in der Wirkung noch gewonnen. — Vom Platanenhain gelangt man über den Vorhof zu Olbrichs Hochzeitsturm. Er weist in Portal - Umrahmung, Vorhalle und Sonnenuhr Arbeiten von Prof. F. W. Kleukens auf. Die Vorhalle enthält in großen halbrund abgeschlossenen Wandfeldern zwei Mosaiken von Kleukens, in denen sich, wenn auch keine starke schöpferische Kraft, so doch eine liebenswürdige leichte Erfindung offenbart. Benachbart liegt der von Prof. Edmund Körner geschaffene Mode - Pavillon. Das Gebäude hat keinen sehr günstigen



EMANUEL JOS. MARGOLD. DEKORATIVES MOSAIK.
 ANSEHER: PLIH & WAGNER — GOTTFRIED HINENSDORF • BERLIN-TREPTOW.

Platz. Es steht isoliert vor der Masse des Turmes und des hochgelegenen Ausstellungs - Gebäudes und mußte wohl auch wegen dieser Nachbarschaft auf eine kräftigere Dachausbildung verzichten. Die Raumwirkung im Innern ist, dank der erkerartigen Ausläufer mit ihrer Bereicherung der Lichtführung, recht günstig u. ansprechend. Die ausgestellten Objekte, darunter Toiletteschöpfungen von Hanns Pellar, kommen jedenfalls gut zur Geltung. Bei Körners ausgesprochener Begabung für die Außenarchitektur ist es zu bedauern, daß ihm die Ausstellung keine ausgedehntere Gelegenheit gab, sich von dieser Seite zu zeigen. Ebenfalls von Körner stammt der Entwurf der Feistschen Sekthalle, weiß mit blauen Möbelbezügen. Hier befindet sich auch ein großes dekoratives Gemälde von dem jetzt berufenen Mitgliede der Kolonie Fritz Osswald. Dieser begabte Künstler zeigt in den später zu behandelnden Räumen der Müllerschen Wohnhausgruppe Gemälde, in denen man mit Vergnügen ein schönes Weiterschreiten, eine entschiedene Überwindung der Entwicklungs-Schwierigkeiten wahrnimmt, die sein Schaffen eine



ARCHITEKT EMANUEL JOS. MARGOLD.

»MUSIK-PAVILLON IM PLATANENHAIN«

Zeitlang zu bedrohen schienen. Er hat da neue Form- und Farbelemente in sein Schaffen aufgenommen, zeigt einen klareren, glücklichen Aufbau und eine klingendere, resolutere Geistigkeit; die Folge ist, daß sich eine Wirkung reiner und ernster Art ergibt. Von diesen schönen Schöpfungen — es sei dabei besonders an einige seiner neuen Landschaften und ein wohl gelungenes Damenbildnis erinnert — dürfte eine neue gute Wendung in Osswalds Schaffen datieren. Umso leichter wird man sich eingestehen können, daß die dekorativen Absichten, die seinem großen Gemälde in der Sekthalle zugrunde liegen, nicht ganz zum Ziele geführt haben. Die Zukunft wird lehren, ob ihm auf diesem Gebiete Erfolge beschieden sind. Es läßt sich wohl sagen, daß seine neuesten Landschaften dekorative Elemente enthalten, die wesentlich schlagender sind als dieses Figurenbild.

Ehe man das Ausstellungshaus betritt, gilt es noch dreier Schöpfungen von Albin Müller zu gedenken: Der Badeanlage, des keramischen Gartenpavillons und des zerlegbaren Ferienhauses. Letzteres stellt den Ver-

such zur Lösung eines vorwiegend praktischen Problems dar: ein Haus, das so konstruiert ist, daß es von jedem Schreiner oder Zimmermann in drei bis vier Tagen aufgebaut und in derselben Zeit auch zerlegt werden kann. Hier ist mit einfachsten Mitteln eine sehr ansprechende ästhetische Wirkung erzielt; die praktischen Vorzüge des Objektes, dessen Preis sich einschließlich der Möblierung auf 9000 Mark beläuft, sind sehr schätzenswert. Die Badeanlage qualifiziert sich als ein reiches Privatbad mit Luft- und Sonnenbad, sehr fein und kostbar in den Materialien. Die beste Raumwirkung ergibt hier wohl das eigentliche Badezimmer, in dem ein sehr schöner, effektvoller Marmor zur Verwendung kam.

Das von Olbrich erbaute Städtische Ausstellungsgebäude zeigt nun eine Reihe von höchst repräsentativen Räumen, in denen alle Innenkünstler der Kolonie ihr Können zu bewähren hatten. Zunächst die große ovale Ehrenhalle von Edmund Körner: graubrauner Holzton mit dem gedämpften lebendigen Weiß einer Velvetbespannung. Hohe Seitenfenster und die Öffnungen eines kuppelartigen aufsitzenden



ARCHITEKT EMANUEL JOS. MARGOLD.

»BLICK IN DIE CAFÉ-HALLE«



ARCHITEKT EMANUEL JOSEF MARGOLD. »BLICK VOM VORHOF AUF DAS AUSSTELLUNGS-RESTAURANT«



ARCHITEKT EMANUEL JOS. MARGOLD.

BOGENGANG AN DER SÜDSEITE DES AUSSTELLUNGS-RESTAURANTS.

Plafonds geben die Beleuchtung. Obwohl man sich, wie erwähnt, des Eindrucks nicht erwehren kann, daß Körner in der Hauptsache Außenarchitekt ist, so läßt sich doch nicht leugnen, daß in diesem Ehrensaale der repräsentative Grundcharakter gut gewahrt ist; fesselnd ist die Behandlung des Plafonds in Metalltönen und schmiegsamen Formen wie von Treibarbeit. In korrespondierenden Wandfeldern eingelassen sieht man hier die repräsentativen Bildnisse des Großherzogs und der Großherzogin von Hanns Pellar, die von sprechender Ähnlichkeit sind. In diesen Bildnissen, sowie in seinen übrigen Gemälden, die den Raum der „Freien Kunst“ füllen, bewährt Pellar seine bekannten Qualitäten als eleganter Porträtist. Seine Hauptstärke dürfte u. E. mehr noch auf dem Gebiete des dekorativen Figurenbildes liegen, dem er ja auch ursprünglich seinen Ruf verdankt.

Die anschließende Bibliothek von Margold (dunkle Mahagonimöbel) zeigt eine reiche malerische Lichtführung und einen heiter bewegten Grund- und Aufriß. Hier spricht ein Künstler, der des Erfolges seiner Raumdispositionen im Ganzen jedenfalls stets gewiß ist.

Geschlossen folgt die Reihe der Bücher-Wandschränke der vielfach gebrochenen Grundrißlinie, ein freundlicher Fensterplatz tut sich auf. Es ist eine Welt von Schränken und Büchern, in der Stimmung durchaus elegant und ruhig, vornehm und doch nicht ohne anheimelndes Behagen. Der darauf folgende Gartensaal von Körner zeigt auf hellgelbem Grunde eine hübsche Wandfelder-Einteilung in geschliffenem Stuck, dazu in pikantem Gegensatz Tür- und Spiegelrahmen nebst Sitzmöbeln in dunkelpolierten Hölzern. Der große üppige Damensalon von F. W. Kleukens ist ganz auf Weiß und Blau gestimmt, eine Zusammenstellung, die ihre frische Wirkung auch hier bewährt. Eine gewisse Rokoko-Kurve ist in den Möbelformen nicht zu verkennen, überhaupt viel Lust am Zierat, der infolge seiner Häufung auch eine gewisse Unruhe in den Raum bringt. Die anstoßende Pfeilergalerie von Albin Müller ist eine Art Vorraum, durch stark vorspringende Holzpfeiler in malerisch wirkender Intarsien-Arbeit kräftig in einzelne Felder geteilt. Den Schmuck dieser Wandfelder bilden gut gestaltete Vitrinen mit Edelmetallarbeiten und Kera-



ARCHITEKT EMANUEL J. MARGOLD.
VORHALLE DES AUSSTELLUNGS-RESTAURANTS.



ENTWURF: ARCHITEKT EMANUEL JOS. MARGOLD.

BLICK IN DAS AUSSTELLUNGS-RESTAURANT.

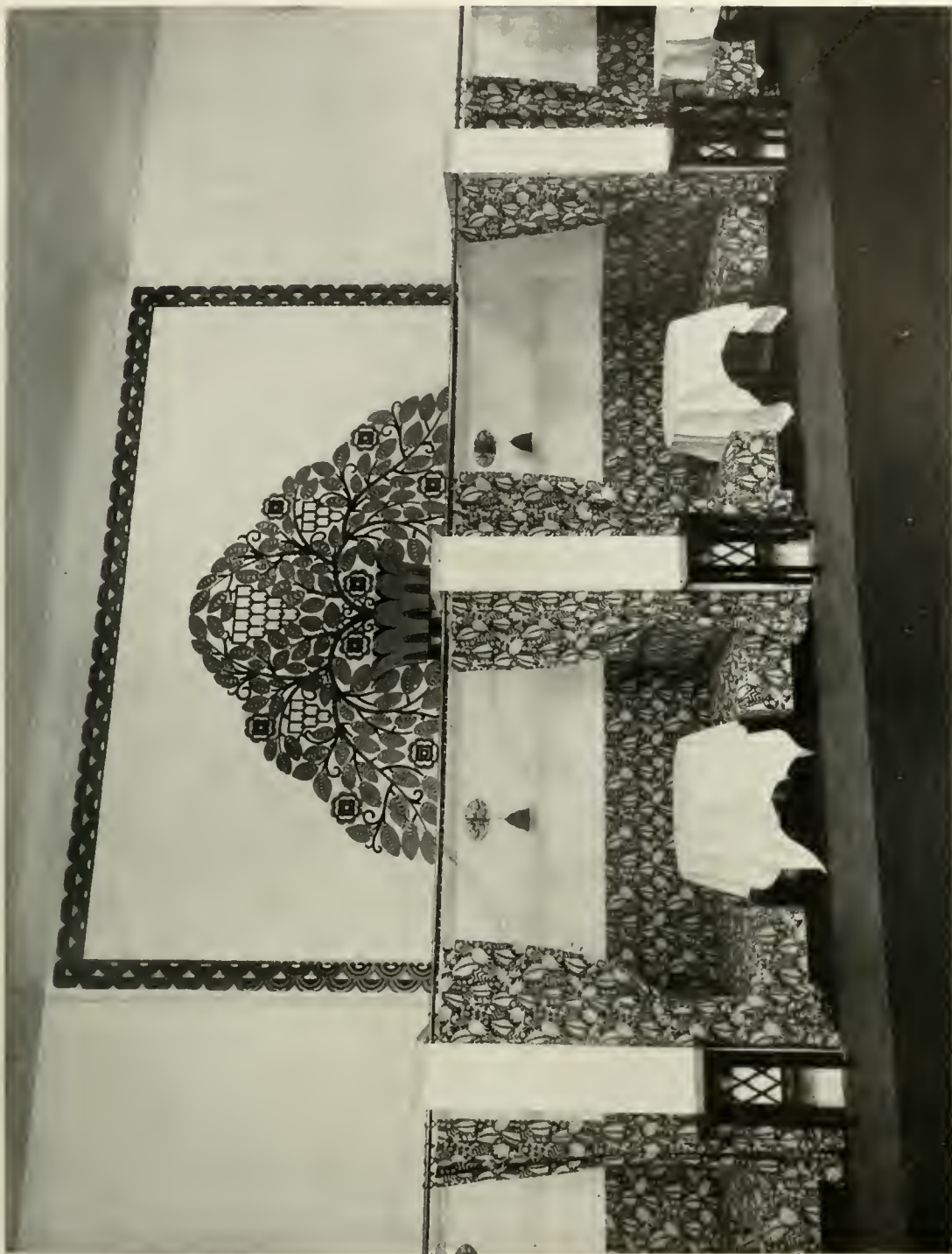
miken von Albin Müller, ferner eine Reihe Landschaften von Oswald, die in festem architektonischen Rahmen sitzen. Durch diese Pfeilergalerie betritt man den prunkvollsten der hier vereinigten Räume, den im speziellen Auftrag des Großherzogs geschaffenen Musiksaal von Albin Müller. Der Grundriß ist einfach, ein Rechteck, dessen eine Stirnseite die Fensterreihe enthält, während die andere zu einer reichgeschmückten Apsis mit dahinterliegender Orgel erweitert ist. Rechts und links von dieser Apsis befinden sich die Plätze für den Flügel und den Orgel-Spieltisch. Die Hauptfarben sind Gold und der dunkle Ton des Amaranth-Holzes, die Ornamentik ist dementsprechend lebhafter als man dies sonst bei Albin Müller zu sehen gewohnt ist. Der Saal hat durch flache pfeilerartige Motive wiederum eine klare, einprägsame Wandteilung erhalten, wodurch sich gute architektonische Felder für die Reihe der kleinen Diwans ergeben, die etwas mehr als die Hälfte der Gesamt-Wandfläche einnehmen. Auf weitere Belebung des Grundrisses ward verzichtet. Es muß anerkannt werden, daß der Künstler vor der keineswegs einfachen Auf-

gabe mit Ehren bestanden hat. Alle Dispositionen sind mit energisch zugreifender Hand getroffen, wie denn überhaupt im Schaffen dieses Künstlers die Qualitäten der Energie, des klaren Disponierens durchaus im Vordergrund stehen, während das lebenswürdige Ausgestalten im einzelnen, das eigentlich geschmackmäßige in zweiter Linie kommt. Sehr gut in der kräftig behaglichen Gesamtwirkung ist desselben Künstlers Herrenzimmer mit den hübschen Vitrinen, die vorbildliche Erzeugnisse der von Christian H. Kleukens geleiteten Ernst Ludwig-Pressen enthalten.

Im Raume der freien Kunst sowie im Brunnenhofe kommt Bildhauer Professor Jobst ausführlich zu Worte. Es ist eine unproblematische, ernste und disziplinierte Kunst, die etwa in der Richtung der von Hildebrand beherrschten Münchner Plastik sich bewegt. In der Büste des Großherzogs hat Jobst diesmal wohl sein Bestes gegeben; es ist eine repräsentable, vornehme Arbeit und — das kann man wohl sagen — das beste plastische Bildnis des Großherzogs, das bis jetzt geschaffen wurde.

In dem Raume für Goldschmiedekunst

ARCHITEKT
E. J. MARGOLD,
DARMSTADT.



AUSSTELLUNGS-
RESTAURANT.
NISCHEN AN
DER LÄNGSWAND.



ARCHITEKT EMANUEL JOS. MARGOLD DARMSTADT.

ÖSTLICHER ABSCHLUSS DES AUSSTELLUNGS-RESTAURANTS.



ARCHITEKT
E. J. MARGOLD.

BLUMENVASE
IN KUNSTSTEIN.



PROFESSOR ALBIN MÜLLER - DARMSTADT. ZERLEGBARES FERIEHAUS. AUSSTELLER: GABRIEL A. GERSTEL - MAINZ.



ARCHITEKT PROFESSOR EDMUND KÖRNER. »DER MODEPAVILLON«



PROFESSOR ALBIN MÜLLER. »KERAMISCHER GARTENPAVILLON« HAUPTAUSST: GAIL'SCHE DAMPFZIEGELEI—GIESSEN.

führen Professor Ernst Riegel-Cöln und Theodor Wende ihre Erzeugnisse vor, unter denen ein Kruzifix in Bergkristall von Riegel und zwei silberne Leuchter von Wende besondere Hervorhebung verdienen.

Gewissermaßen als zweite Sonderabteilung der Ausstellung tritt die von Albin Müller geschaffene „Miethaus-Gruppe“ rückwärts zu Füßen des Städtischen Ausstellungsgebäudes auf. Der Gedanke, in dieser Höhe und auf so beschränktem Terrain einen solchen Wohnhauskomplex zu errichten, erscheint auf den ersten Blick etwas befremdend. In der Tat spürt man in der Grundrißlösung einzelner Wohnungen gewisse Mängel, die der Künstler unter anderen Umständen wohl vermieden hätte. Aber es läßt sich nicht leugnen, daß diese Gebäudegruppe der Mathildenhöhe als Gesamtanlage zugute kommt. Sie bildet ein festes Element in dem sonst nicht ganz durchgestalteten Milieu. Die Häuser zeigen eine lebhaft, stellenweise etwas zu gedrängte Gliederung; die endgültige Wir-

kung ist jedenfalls freundlich und von künstlerischer Bedeutung. Als Bauherrn sind aufgetreten Se. Kgl. Hoheit der Großherzog sowie die beiden Baugesellschaften „Mathildenhöhe“ und „Platanenhain“.

Drei dieser acht Häuser (Olbrichweg 8, 10 und 12) werden in ihrer inneren Einrichtung zur Schau gestellt. Die Einrichtungen wurden als Ausstellungsobjekte geliefert von den Firmen Hofmöbelfabrik Joseph Trier, Hofmöbelfabrik Ludwig Alter, Hofmöbelfabrik J. Glückert, Darmstädter Möbelfabrik G.m.b.H., Möbelfabrik Ludwig Stritzinger, Möbelfabrik Georg Ehrhardt & Söhne, sämtlich in Darmstadt; dazu gesellt sich noch die Möbelfabrik A. Wolf & Co. in Frankfurt a. M. Daneben hat sich als Aussteller für einzelne Gegenstände noch eine sehr große Zahl anderer Firmen der verschiedensten Industriezweige beteiligt, deren in der später erscheinenden Monographie über diese Ausstellung noch ausführlicher gedacht werden wird. Die



ARCHITEKT PROFESSOR EDMUND KÖRNER.

»EHRENSAAL« HAUPTAUSSTELLER: HOF-MÖBELFABRIK GLÜCKERT—DARMSTADT.



ENTWURF PROF. F. W. KLEUKENS.

DEKORATIVES MOSAIK IM VORRAUM DES HOCHZEITS-TURMS. AUSF: PÜHL & WAGNER, - G. HEINERSDORF BERLIN-TREPTOW.



MALER HANNES PELLAR-DARMSTADT.
IHRE K. H. GROSSHERZOGIN ELEONORE.



MALER HANNS PELLAR—DARMSTADT.
SE. K. H. GROSSHERZOG ERNST LUDWIG.



GEORG:
ERBGRÖSSEHERZOG VON SACHSEN:

ZEICHNUNGEN: ERBGRÖSSEHERZOG GEORG UND PRINZ LUDWIG.



LUDWIG:
PRINZ VON SACHSEN:

MALER HANNS PELLAR - DARMSTADT.



MALER HANNS PELLAR.

PASTELL »KINDER-BILDNIS G. K.«

Arbeit all dieser Häuser verdient nach jeder Richtung hin uneingeschränkte Anerkennung.

Die Künstler, die für die Innen-Ausstattungen dieser Wohnungen verantwortlich zeichnen, — dem Einzelnen fielen jedesmal abgeschlossene Etagen zu — sind Albin Müller, Emanuel J. Margold und Edmund Körner. Jeder hatte nicht nur eine, sondern 3—4 Wohnungen zu bearbeiten und konnte so vom selben Problem verschiedenartige Lösungen geben.

Es ist eine große Summe von künstlerischer Arbeit, was hier vereinigt wurde, und jeder hat sein Bestes gegeben. Die eine Wahrheit, an der zu rütteln töricht und gefährlich wäre, geht aus diesen Darbietungen klar hervor: daß für die moderne Mietwohnung das Heil nur in einem zielbewußten Ausbau der Errungenschaften der modernen Möbelkonstruktion und Dekorationsweise liegen kann. Es ist ein Verdienst der



MALER
HANNS
PELLAR.

ZEICHNUNG.
FREIFRAU
VON W.

Darmstädter Ausstellung, besonders der hier in Rede stehenden Abteilung, diese Wahrheit aufs Neue bestätigt zu haben. Daran ändert auch die Tatsache nichts, daß im einzelnen manches zu beanstanden wäre, so beispielsweise die hie und da zu kecken, ausstellungsmäßigen Farben, das häufig mangelhafte Verhältnis zwischen den Abmessungen der Möbel und der Räume, gelegentlich auch Schwäche oder Gewaltigkeit der Formen. Wir erblicken überhaupt den vorzüglichsten Wert dieser Darbietungen in ihrer propagandistischen Wirkung auf weitere Kreise. Sie sind geeignet, die allgemeinen Eigenschaften der modernen Dekorationsweise dem breiteren Publikum eindrucksvoll vorzuführen: die Gediegenheit der technischen Arbeit, die Disziplin des Ornamentes, die Schmuckwirkung der Materialien und anderes mehr. Innerhalb dieser allgemeinen Vorzüge, die dadurch nicht geringer werden, daß sie den Kennern lange vertraut sind, treten die Eigentümlichkeiten der einzelnen Künstler erfreulich hervor: bei Margold die kecke und doch verbindliche Art, die ge-

schmackvolle Form und kluge Disposition; bei Albin Müller die energische klare Organisation des Ganzen, bei Körner die weiche gefällige Behandlung der Einzelheiten.

Nochmals: das Wesentliche bei diesen Leistungen ist das Betonen des Erreichten, nicht das Beibringen überraschenden neuen Materials. Darüber hinaus zeigt die Ausstellung, daß einer der Hauptprogrammunkte, die den hochherzigen Gründer der Künstlerkolonie leiteten, restlos verwirklicht wurde: die Befruchtung des gesamten hessischen Kunsthandwerks. Dieses hat die Einwirkung der auf der Mathildenhöhe schaffenden Kräfte sehr unmittelbar erfahren. Und mittelbar ist dadurch auch der ganze Westen und Süden Deutschlands in modernem Sinne industriell angeregt worden. Aus diesem Grunde hat nicht nur das Hessenland, sondern auch — das dürfen wir wohl sagen — das ganze deutsche Reich dem kunstsinnigen Förderer Großherzog Ernst Ludwig für seine ewig denkwürdige Tat Dank zu zollen. . . . A. K.



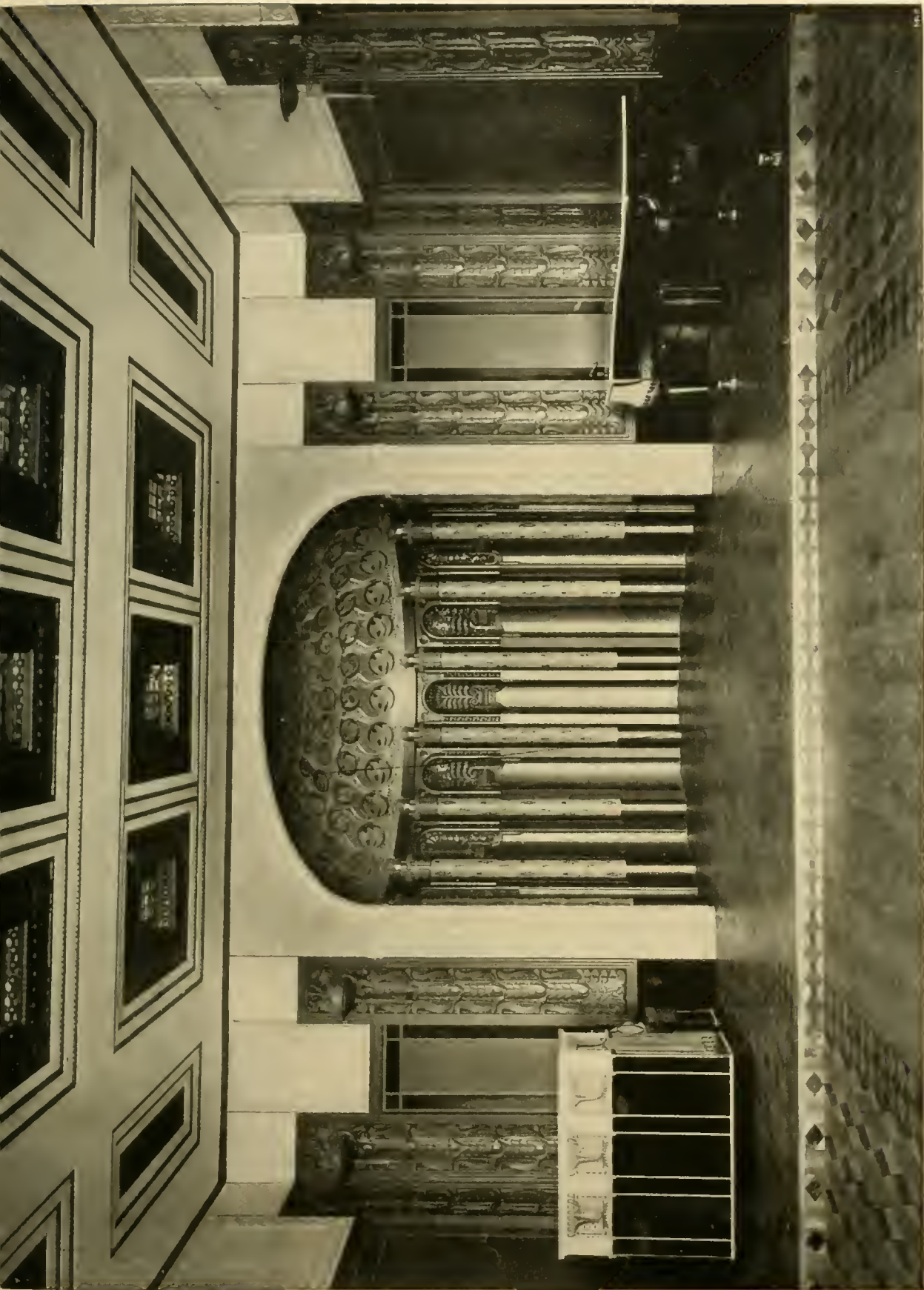
PROFESSOR ALBIN MÜLLER. »MUSIKRAUM DES GROSSHERZOGS« HAUPTAUSSTELLER: HOF-MÖBELFABRIK LUDW. ALTER.

KUNSTWAHRHEIT UND NATURWAHRHEIT.

VON DR. EMIL UTITZ—ROSTOCK I. M.

Ferdinand Hodler hat jüngst über seine Art, die Natur anzusehen, einige Bekenntnisse veröffentlicht, die mir sehr beachtenswert erscheinen. Die wichtigsten Sätze lauten: „Führt mich mein Weg in einen Tannenwald, wo die Bäume sich hoch zum Himmel heben, so sehe ich die Stämme, die ich zur Linken und Rechten vor mir habe, als unzählige Säulen. Ein und dieselbe vertikale Linie, viele Male wiederholt, umgibt mich. Mögen sich nun diese Stämme hell von einem immer dunkler werdenden Hintergrund abheben, mögen sie gegen das tiefe Blau des Himmels gestellt sein, die Ursache, die in mir jenen Eindruck von Einheit bestimmt, ist ihr Parallelismus. Die vielfachen senkrechten Linien wirken wie eine einzige große Vertikale oder wie eine ebene Fläche.“ Oder „setzen sich ein paar Leute, die derselbe Zweck zusammenführte, an einen Tisch, so können wir sie als Parallelen auffassen, die irgendwie eine Einheit bilden, wie etwa die Blätter einer Blume“. Hodler will demnach keineswegs

„Unwirkliches“ bieten, nichts irgendwie „Erfundenes“, das die Spannweiten des Natureindrucks sprengt, sondern er beruft sich auf die Erscheinung der Wirklichkeit, wie er sie aufsaßt, auf seine Stellung zur Natur. Und er baut diese auf aus wesenhaften Zügen, aus den tragenden Pfeilern ihrer Struktur. Die Grundakkorde löst er aus der Fülle der Töne, und dadurch gewinnen sie eine starke, reine, hallende Akzentuierung. Aber auch der japanische Künstler, der einen Frühlingsblütenzweig oder einen singenden Vogel in die rhythmische Formel einiger schwingender Linien bannt oder in den Zusammenklang wohl abgestimmter Farben, glaubt durchaus nicht von der Natur sich zu entfernen, sondern im Gegenteil tief in sie hineinzutauchen, indem er ihr wahres Sein von allen Hüllen entschleiert. „Wahrheit wird demnach auch hier geboten, nur ist diese Wahrheit unvergleichbar mit der des Impressionismus eines Manet oder Monet, eines Renoir oder Liebermann. Was kann dann aber



ARCHITEKT PROFESSOR ALBIN MÜLLER.

„MUSIKSAL DES GROSSHERZOGS“ HAUPTAUSSTELLER: HOP-MÖBELFABRIK LUDWIG ALTER—DARMSTADT.



ARCHITEKT PROFESSOR ALB. MÜLLER.
WANDPARTIE IM MUSIKSAAL DES GROSSHERZOGS.



ARCHITEKT EMANUEL JOS. MARGOLD.
»FENSTERSEITE DER NEBENSTEHEND. BIBLIOTHEK«
HAUPTAUSSTELLER: HOF-MÖBELFABRIK JOS. TRIER.

ARCHITEKT
EM. JOS. MARGOLD



BIBLIOTHEK &
HAUPTAUSSTELL.
HOFMÖBELFABR.
JOS. TRIER



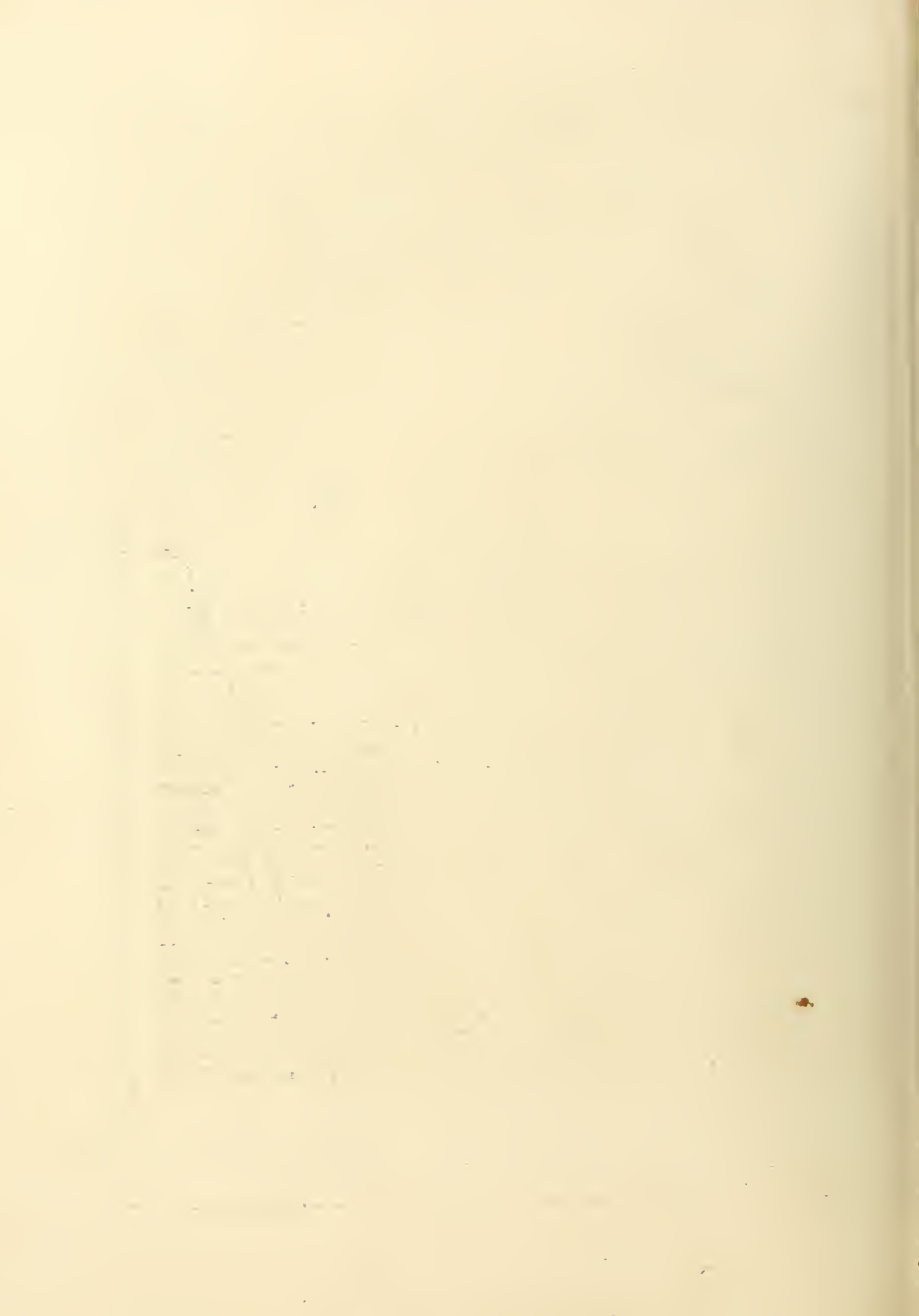
PROFESSOR EDMUND KÖRNER - DARMSTADT. »GARTENSAAL«

WANDBRUNNEN: PUHL & WAGNER - S. HEINERSDORF - BERLIN.



ARCHITEKT PROFESSOR EDMUND KÖRNER—DARMSTADT.

3 GARTENSAAL & GEMÄLDE VON FRITZ OSSWALD. PLASTISCHER WANDSCHMUCK VON BILDHAUER MERKSCHE MAINZ.





PROFESSOR
F. W. KLEUKENS.

» DAMENSALON «
HAUPTAUSSTELLE
L. STRITZINGER-
DARMSTADT.



MALER FRITZ OSSWALD.

GEMÄLDE »LANDSCHAFT«

„Kunstwahrheit“ bedeuten? wenn wir sowohl den naiven Glauben aufgeben, „Wahrheit“ sei Abklatsch einer immer sich gleichbleibenden Wirklichkeit, oder gar den Wahn, Kunst habe mit Wahrheit gar nichts zu schaffen, sie sei das freie Feld, auf dem die Willkür der Phantasie sich entfalte. Und diese Frage vertieft sich noch, wenn wir bemerken, daß zahlreiche hervorragende Künstler so begeistert als Naturalisten sich bezeichnen, ohne es doch in Wahrheit zu sein, daß immer und immer wieder Denker und Dichter nicht müde werden zu versichern, eigentlich müsse alle Kunst naturalistisch sein, sie könne lediglich auf diesem Boden einer gesunden, kräftigen Entwicklung entgegengehen. Ich will statt vieler Namen nur zwei berühmte nennen: so sagt Hugo von Tschudi in den „gesammelten Schriften zur Kunst“, es sei eine Beobachtung „von nicht zu verkennender Bedeutung, daß jede malerische Entwicklung eine naturalistische ist“. Und das gleiche meint der Jettchen-Gebert-Dichter Georg Hermann in einer Abhandlung, die 1912 im Literarischen Echo erschienen ist.

Einer der hervorragendsten Kunsthistoriker, die wir in letzter Zeit besessen haben, Alois Riegl bestätigt diese Auffassung in der berühmten Stelle seiner „spätromischen Kunstindustrie“: „Den Naturalismus für einzelne Stilweisen zu reklamieren, kann . . . nur zu Mißverständnissen führen. Der Ägypter, der die Dinge in ihrer streng „objektiven“ Erscheinung wiederzugeben suchte, glaubte dabei gewiß so „naturalistisch“ als nur irgend möglich vorzugehen. Der Hellene wiederum mochte sich erst recht „naturalistisch“ vorkommen, wenn er seine eigenen Werke mit den altägyptischen verglich. Und durfte sich der Meister der Konstantinporträts mit ihrem lebhaften Augenausdruck nicht als größerer „Naturalist“ fühlen, als etwa der Meister des Periklesporträts? Alle drei aber hätten dasjenige, was wir heutzutage „Naturalismus“ im modernsten Sinne nennen, als die pure Unnatur empfunden. Jeder Kunststil strebt eben nach treuer Wiedergabe der Natur und nichts anderem, aber jeder hat eben seine eigene Auffassung von der Natur, indem er eine ganz bestimmte Erscheinungsform



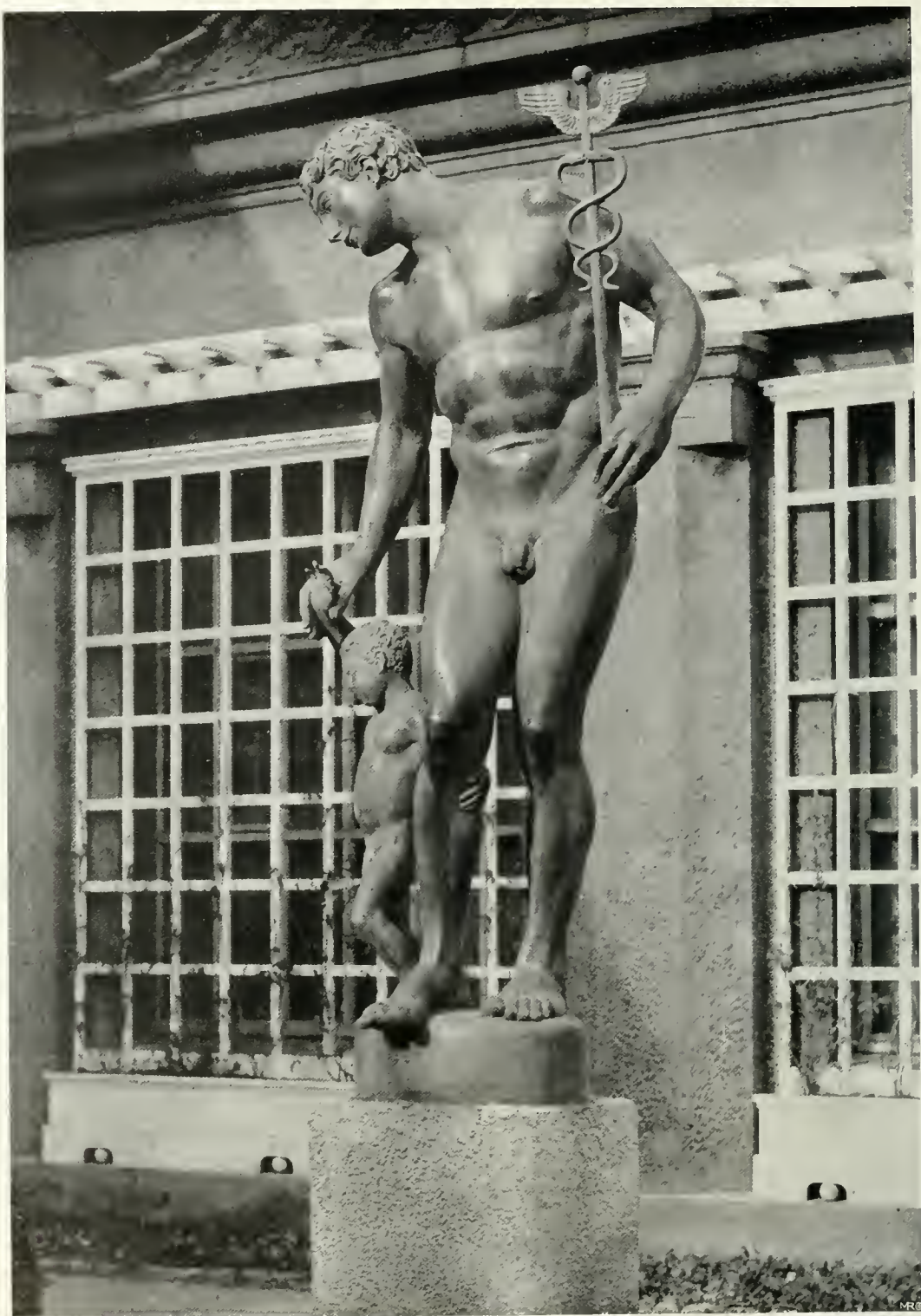
MALER FRITZ OSSWALD — DARMSTADT.

BILDNIS: FRAU GEHEIMERAT R.

derselben im Auge hat". Bereits Boileau gab ja die Parole aus: Rien n'est beau, que le vrai. Aus der Lehre, nur das Wahre gefalle, zogen nun manche den Schluß, nur eine naturwahre Kunstrichtung habe Aussicht auf begründeten Erfolg. Dieser Anschauung liegt jedoch eine verhängnisvolle Verwechslung zugrunde, eine nie versagende Quelle ewiger Mißverständnisse.

Kunstwerke — z. B. Romane oder Historienbilder — können sicherlich mit der Absicht auftreten, Wahres zu bringen, und das Interesse, das sie erregen, wird dann wesentlich durch

das Bewußtsein erhöht, daß sich hier bedeutungsvolle Einblicke in wirkliches Geschehen eröffnen. Ich will hier ganz von Fällen absehen, wie etwa dem Roman „Aus dem Tagebuche einer deutschen Schauspielerin“ von Helene Scharfenstein, dessen Lebensechtheit gerichtlich beglaubigt ist; denn hier handelt es sich ja nicht in erster Linie um Ästhetisches, sondern um treue Schilderungen sozialer Mißstände; und das Ästhetische macht nur diese Schilderungen schmackhafter. Das Werk fordert Glauben, und sein Hauptwert fußt auf dem



PROF. HEINR. JOBST-DARMSTADT.
MODELL EINER HERMESFIGUR IM ROSENHOF.



PROFESSOR HEINRICH JOBST.
MODELL ZU EINER PANDORA.

Grade der Glaubwürdigkeit; es ist vornehmlich ein soziales Kulturdokument. Damit treiben wir aber an den Rand der Kunst, weil das Problem einer Gestaltung auf ein Gefühlserleben sich immer mehr in bloße Berichterstattung auflöst. Das ist nun aber keineswegs so zu verstehen, als ob nun im Reiche der Kunst das Bewußtsein des Wahren irgendwie gleichgültig wäre. Wer wollte leugnen — ohne zu heucheln oder sein eigenes Erleben mißzuverstehen, daß

der große Roman „Der Idiot“ von Fedor Dostojewski in seinem Eindruck frei von dem Wahrheitsinteresse wäre und der Befriedigung ob der Offenbarung wirklichen, wenn auch seltsamen Menschentums. Und wenn wir etwa „Die vier Teufel“ von Hermann Bang oder „Theater“ von Hermann Bahr lesen, so ist es für uns wichtig, daß hier das Theaterleben und dort das des Zirkus richtig getroffen scheinen; und gerade bei dem Bahrschen Ro-



PROFESSOR HEINRICH JOBST. »BRUNNEN IM ROSENHOF« BRONZE.



ARCHITEKT PROFESSOR ALBIN MÜLLER.

»BLICK AUF DIE MIETHÄUSER-GRUPPE«

mane kann eine begründete Diskussion einsetzen — die gar nicht ästhetisch orientiert zu sein braucht — ob die Psychologie des Schauspielers oder der Schauspielerin hier in wesentlichen Zügen erfaßt oder einseitig umgebogen ist; ob hier individuell Zufälliges vorliegt oder Wesensgesetzliches, untrennbar diesem Stande Verbundenes. Und je nach der Entscheidung, zu der die Diskussion führt, wird zum Teil unsere Schätzung des Romans ausfallen, eine Schätzung, die nicht unmittelbar das Ästhetische trifft, aber doch den Gesamtwert des Werkes selbstverständlich in positiver oder negativer Richtung verschiebt. Und das gleiche gilt von einem Roman wie „Schritt für Schritt“ von Otto Flake, dessen Bedeutung mit der Hauptsache nach davon abhängt, ob die in ihm sehr differenziert und subtil durchgeführte Psychologie des Erotischen und Sexuellen stimmt oder nicht stimmt. Im ersteren Fall nehmen wir auch manche Unebenheiten der Komposition in Kauf, im letzteren nützt auch der blendend gute Stil nur wenig. Wenn wir — uns nun dem Gebiet der bildenden Kunst

zuwendend — die Hand des Rembrandt-deutschen sehen, wie sie Leibl gemalt hat, da schwingt doch sicher die Bewunderung mit für die fabelhafte innere Wahrheit der Darstellung; sie hat in ihrer Intensität geradezu etwas Ergreifendes, Bannendes, Bezwingendes und Geheimnisvolles. Und in den Gesten Hodlerscher Gestalten — mögen wir an den Drescher oder Holzfäller oder auch an die aufbrechenden Jenenser Studenten denken — da lebt doch eine unglaubliche, hinreißende Wahrheit, voll evidenter Überzeugungskraft. Dabei handelt es sich hier — und dies zu erkennen ist sehr wichtig — keineswegs um ein unmittelbares Problem der Ästhetik, wohl aber um ein solches der Kunst. Ob Bahr das Wesen des Schauspielers in seinen lebendigen Tiefen erkennt oder verkennt, ist eigentlich ästhetisch belanglos, ebenso ob Hodler in diesem oder jenem Rhythmus das Geheimnis einer bestimmten Bewegung einfängt. Aber in diesen Fällen tritt die wichtige Freude an der Wirklichkeitseinsicht dazu und damit ein neuer Wert, und weiterhin — damit gelangen wir zu einer neuen Seite



ARCHITEKT PROFESSOR ALBIN MULLER.

»MIETHÄUSER-GRUPPE« OLBRICHWEG 8 UND 10.



ARCHITEKT PROFESSOR ALBIN MÜLLER. »HOF-ANSICHT DER MIETHÄUSER-GRUPPE«



PROFESSOR ALBIN MÜLLER.

»MIETHÄUSER-GRUPPE« OLBRICHWEG 12.



ARCHITEKT PROFESSOR ALBIN MÜLLER. »ECKHAUS DER MIETHÄUSER-GRUPPE« AM OLBRICHWEG.



ARCHITEKT EM. J. MARGOLD.

»WOHNZIMMER« NUSSBAUM POLIERT. HAUPTAUSST: HOF-MÖBELFABRIK JOS. TRIER.

dieser Frage — entsteht eine bedenkliche Ge-
nußminderung, wenn in diesem entscheidenden
Sinne Falsches, Irriges uns dargeboten wird.
Wir können geradezu dadurch unfähig zur
ästhetischen Hingabe werden. Und dies meint
nun etwa Theodor Lipps, wenn er in seiner
„Ästhetik“ sagt: „Ich soll nicht in dem Kunst-
werke irgend etwas wiedererkennen, um an die-
sem Wiedererkennen meine Freude zu haben,
sondern das Kunstwerk soll gegebenenfalls so
geartet sein, daß ich in ihm ein Original in seinen
bedeutungsvollen Zügen unmittelbar wiederer-

kennen kann, und es soll dies, damit die Frage,
ob ich dasselbe in ihm wiedererkenne, nicht
in mir entsteht, also auch ein bewußter Vorgang
des Wiedererkennens in mir nicht zustande
kommt. Weil ich, so sagte ich soeben, in dem
wohlgetroffenen Kunstwerke unmittelbar das
in ihm Wiederzuerkennende habe, darum suche
ich es nicht. Ich vergleiche also auch nicht,
was ich sehe, mit dem, was ich darin wieder-
erkennen kann. Es genügt mir einfach jenes
Haben. Freude am Wiedererkennen wäre . . .
nicht Freude am Kunstwerk, sondern eben am

ARCHITEKT
EM. J. MARGOLD-
DARMSTADT.

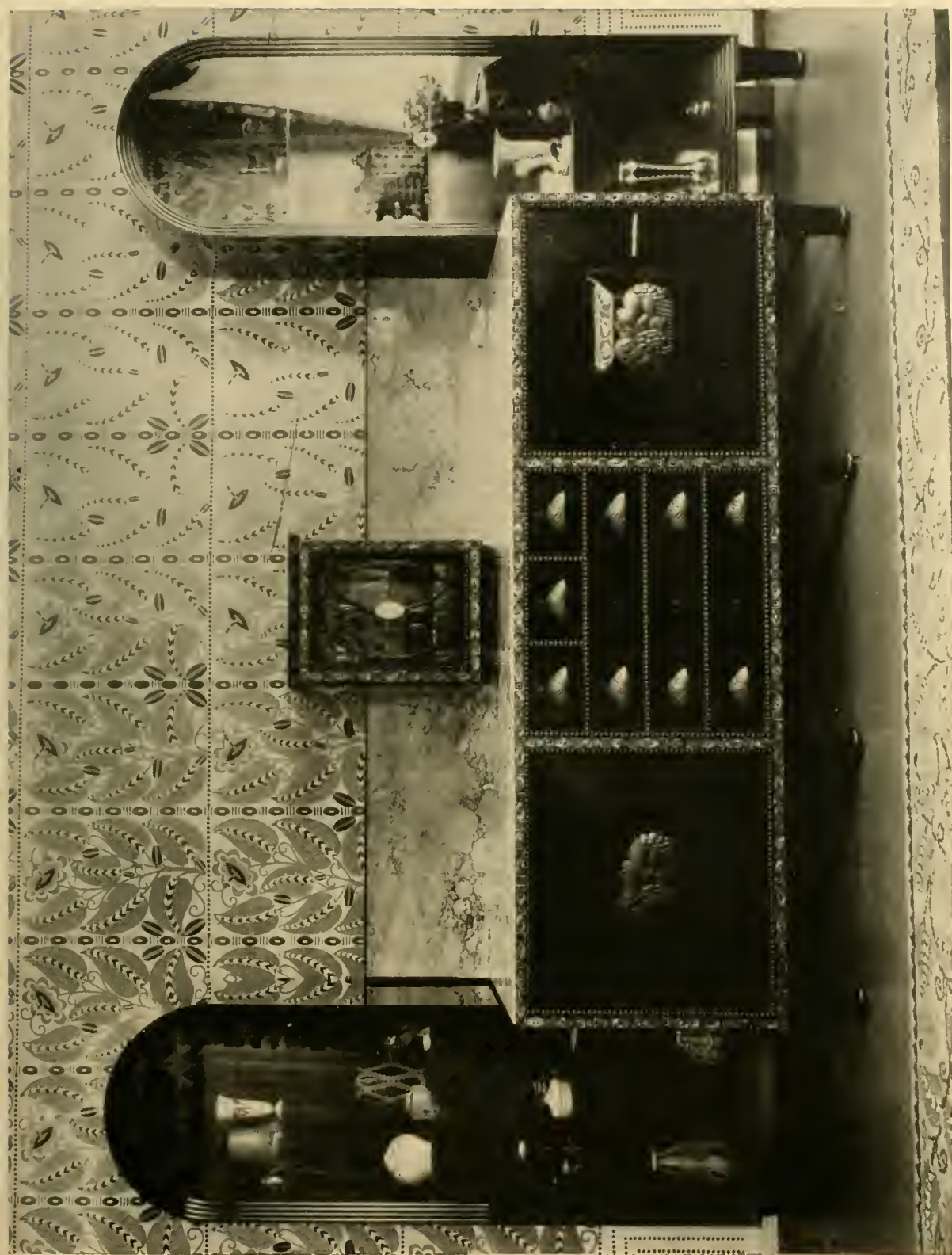


HERENZIMMER
HAUPTAUSSITZ-
HOF-MÖBELFABR.
JOSEPH TRIER
DARMSTADT.



ARCHITEKT
EM. J. MARGOLD.

»SPEISEZIMMER«
HAUPTAUSST.
HOFMÖBELFABR.
JOSEPH TRIER-
DARMSTADT.



ARCHITEKT EMANUEL JOSEF MARGOLD.

»BÜFETT IN NEBENSTEH. SPEISEZIMMER« AUSST: HOFMÖBELFABRIK JOS. TRIER.



Wiedererkennen. Und um diese Freude zu erleben, müßte ich vom Kunstwerke mich abwenden. Genauer genommen, müßte ich dies in doppelter Weise. Ich müßte hinblicken auf das Original, das jenseits des Kunstwerkes steht, und ich müßte dann den Inhalt des Kunstwerkes dazu in Beziehung setzen. Durch beides träte ich aus der ästhetischen Betrachtung heraus. Dies Heraustreten findet aber nun nicht statt, wenn ich in der soeben bezeichneten Weise das Wiederzuerkennende unmittelbar wiedererkennen kann, sondern nur wenn dies nicht der

Fall ist, oder wenn meinen Erwartungen nicht entsprochen wird. . . . Und dies und nur dies macht den Sinn der Forderung, daß ich in dem Dargestellten die Wirklichkeit wiedererkennen könne, oder macht den Sinn der Forderung der Übereinstimmung des Kunstwerkes mit der Wirklichkeit aus. Diese Übereinstimmung ist, kurz gesagt, daß, um für mein Bewußtsein nicht da zu sein, . . . sie ist da, damit die Frage danach, also auch jede Antwort auf diese Frage übrig bleibt, was das im Kunstwerk Gegebene mir bedeute." Sicherlich hat Lipps — dieser



ARCHITEKT EMANUEL JOS. MARGOLD—DARMSTADT. SCHRANK IN VORSTEHENDEM SPEISEZIMMER



ARCHITEKT EMANUEL JOS. MARGOLD.

»SCHLAFZIMMER« HAUPTAUSST: MÖBELFABRIK G. EHRHARDT & SÖHNE.

Meister der zergliedernden Analyse — damit recht, daß vom Standpunkt der reinen Ästhetik die Forderung nach Wahrheit nur die Bedeutung eines Hilfsmittels haben müsse, das vor dem eigentlichen Zweck gänzlich in den Hintergrund zu treten habe: das Gebilde muß „wahr“ sein, damit durch seine Unwahrhaftigkeit keine Genußminderung oder Genußdurchsetzung sich ergebe, nicht aber weil in diesem Wahren ein Sonderwert positiven Charakters stecke, und eine auf diesen Wert gerichtete Freude. Aber gerade die Tatsache dieses Sonderwertes und der ihn erfassenden Freude ist für die Kunstphilosophie wichtig; und wenn hier die Ästhetik ein Verbot ausspricht, so macht sie sich eines ungehörigen Übergriffes schuldig in das Gebiet der allgemeinen Kunstwissenschaft, ganz abgesehen davon, daß die Befolgung dieses Gebotes unmöglich ist und gar nicht im Sinne der betreffenden Kunstwerke gelegen. Und dann scheint mir der psychische Tatbestand in einer Richtung von Lipps nicht angemessen be-

schrieben: er glaubt, zum Habhaftwerden des „Wahrheitseindrucks“ — wenn ich mich vielleicht so kurz ausdrücken darf — gehöre ein doppeltes Abwenden vom Kunstwerk; das ist jedoch keineswegs erforderlich. Wenn ich die Hand des Rembrandtdeutschen — von Leibl gemalt — sehe, so weiß ich unmittelbar: das ist wahr, im tiefen und echten Sinne wahr, ähnlich wie ich das weiß, wenn Gretchen in Goethes Faust sich langsam entkleidend das ahnungsschwere Lied vom König in Thule vor sich hinsummt. Es ist mir selbstverständlich ganz unmöglich, die gemalte Hand des Rembrandtdeutschen mit dem mir völlig unbekanntem Original irgendwie vergleichen zu wollen, ja es ist mir — oder kann mir wenigstens — absolut gleichgültig sein, daß dies gerade die Hand des Rembrandtdeutschen ist. Aber ebensowenig fällt es mir ein, die gemalte Hand zu vergleichen mit irgendwelchen mir bekannten Händen, oder die „Wahrheit“ der Gretchenszene mir zum Bewußtsein zu führen, indem ich an verliebte



ARCHITEKT EM. JOS. MARGOLD. »ANKLEIDEZIMMER« WEISS MATTLACKIERT. HAUPTAUSST: HOF-MÖBELFABRIK J. TRIER.

Mädchen denke und daran, was sie etwa in ähnlichen Lagen tun. Und trotzdem ist die „Wahrheit“ mit andrängender Schlagkraft als ganz positiver Wert für mich da. Also nicht darum handelt es sich, daß ich dunkel weiß, ich könnte diese Gebilde oder Geschehnisse, wenn ich wollte, wiedererkennen, sondern ich erkenne sie als notwendig wahr, wesenhaft richtig und darum als wertvoll. So möchte ich

denn hier weit mehr als Lipps dem Naturalismus entgegenkommen, und doch ist es nur ein scheinbares Entgegenkommen. Denn uns hat sich ja — und das wird meistens übersehen — während dieser Erörterung die eigentliche Frage verschoben: nicht um Vorbild und Abbild handelt es sich jetzt mehr, sondern um wesenhafte Züge des Wirklichen. Diese können aber gerade schärfer hervortreten, wenn sie von allen



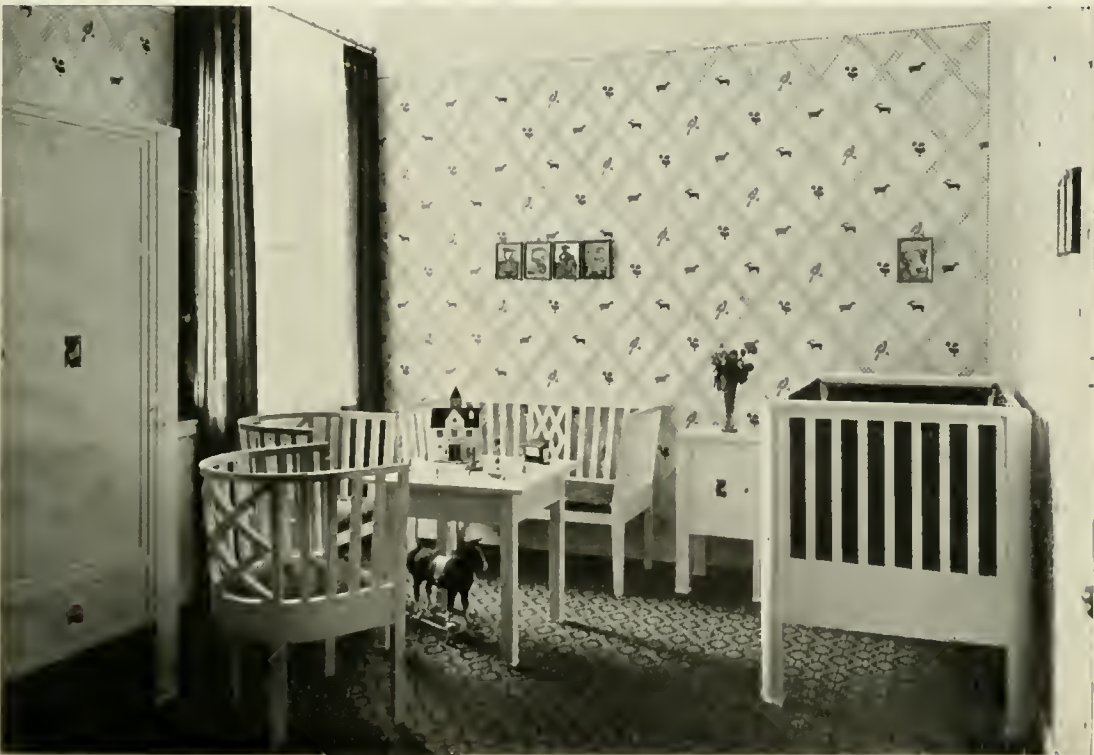
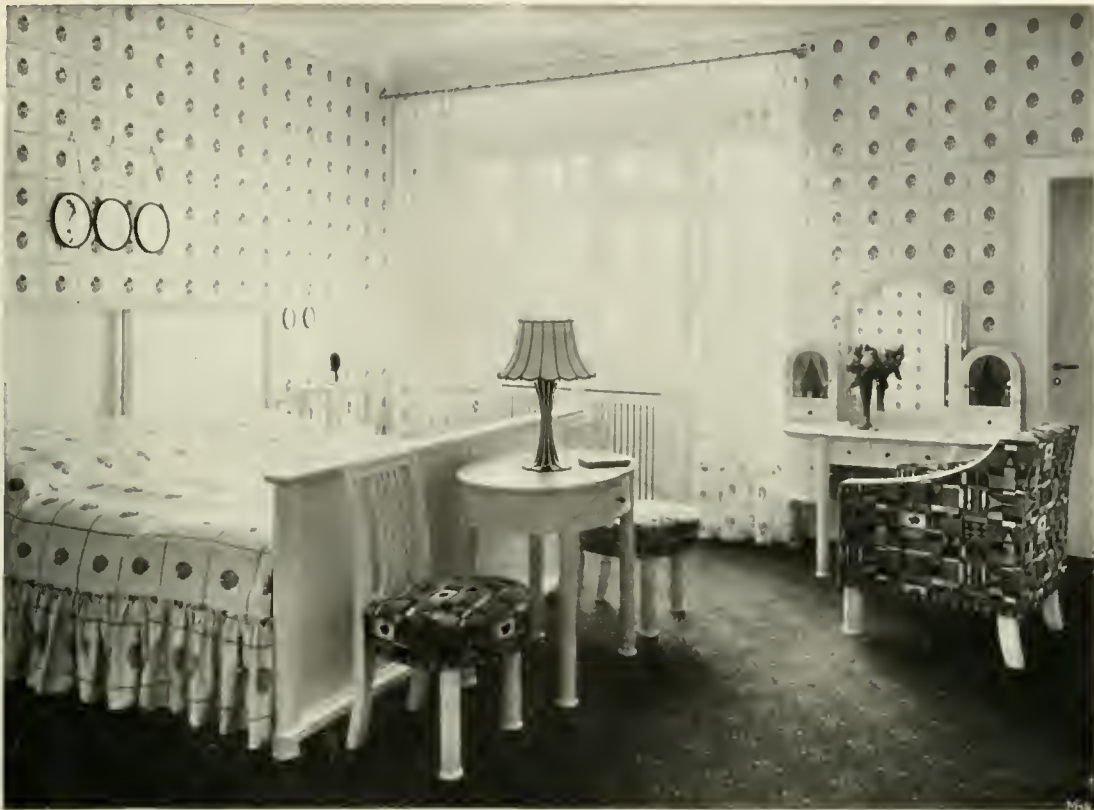
ARCHITEKT
E. J. MARGOLD.

» HERRENZIMMER «
AUSSTELLER:
DARMSTÄDTER
MÖBELFABRIK



ARCHITEKT EMANUEL JOS. MARGOLD. »SPEISEZIMMER«

NUSSBAUM POLIERT. AUSSTELLER: DARMSTÄDTER MÖBELFABRIK G. M. B. H.



ARCH. EMANUEL JOS. MARGOLD. »SCHLAFZIMMER UND KINDERZIMMER« AUSST. DARMSTÄDTER MÖBELFABRIK G. M. B. H.

ARCHITEKT
E. J. MARGOLD,
DARMSTADT.



HERRENZIMMER &
MAHAGONI MATT.
HAUPTAUSST.
MÖBELFABRIK
G. EHRHARDT
& SÖHNE.



ARCHITEKT
E. J. MARGOLD-
DARMSTADT.

»SPEISEZIMMER«
EICHE BRAUN.
HAUPTAUSST.
MOBELFABRIK
G. EHRHARDT
& SÖHNE.



ARCHITEKT PROFESSOR ALBIN MÜLLER.

»SPEISEZIMMER« HAUPTAUSST. HOF-MÖBELFABRIK LUDW. ALTER.

Zufälligkeiten und Verwirrungen des gewöhnlichen Lebens befreit sind. Diese „Wahrheit“ ist aber nicht mehr die platte Nachahmungswirklichkeit des betriebsamen Naturalisten, oder sie muß dies jedenfalls nicht sein; sie bedeutet: immanente Folgerichtigkeit, innere Möglichkeit und Wesenserfassung. Dies meint wohl auch Volkelt, wenn er in seinem System der Ästhetik die Anschauung verflucht: von jedem Kunstwerk gelte die Forderung, daß es den Eindruck einer lebenskräftigen, bestandfähigen Wirklichkeit machen müsse. Sei die im Kunstwerk dargestellte Welt noch so erdentrückt, noch so romantisch und verzaubert: es muß ihr doch der Schein der Lebensfähigkeit anhaften. Auch den tollsten Phantastereien gegenüber müssen wir das Gefühl haben, daß sie in sich möglich sind. Und auch das ist noch zu bedenken, daß ein Kunstwerk, sobald es die Beziehungen zur Wirklichkeit durchschneidet, unverständlich und unfaßbar wird; es sinkt zur Farbentapete, zum Linienornament herab, die vielleicht dunkles Ahnen wecken, das aber

keine notwendige Erfüllung im Werke selbst findet. Das gilt von manchen neuen Arbeiten von P. Picasso und W. Kandinsky; es fehlen alle Einfühlungsmöglichkeiten. Aber auch sie wollen „Wirkliches“, „Wesenhaftes“, „Notwendiges“, ja sogar in erhöhterem und gesteigerterem Sinn als die meisten anderen; nur fehlt dem Betrachter die Brücke zu jenen Gegebenheiten, wie unseren Augen die Empfindlichkeit für ultraviolette Strahlen. Damit ist natürlich keineswegs gesagt, daß nicht Künstler wesenhafte Seiten des Wirklichen offenbaren können, die wir nicht als solche erkennen, so daß dann die Schuld uns trifft; dies war ja beim Auftreten der Impressionisten ganz sicher der Fall, und nicht minder bei Hans von Marées. Nur muß natürlich die Wirklichkeit — die wir heischen — durchaus nicht mit der des Alltags zusammenfallen; alles Illusionistische kann ihr völlig fernliegen. Sie vermag der Einzelercheinung des Lebens gegenüberzustehen, wie das Gesetz der Gravitation dem einzelnen Körper, oder der pythagoreische Lehrsatz



ARCHITEKT PROFESSOR ALBIN MÜLLER.

»ARBEITSZIMMER DER SÖHNE« AUSST. LUDWIG STRITZINGER.



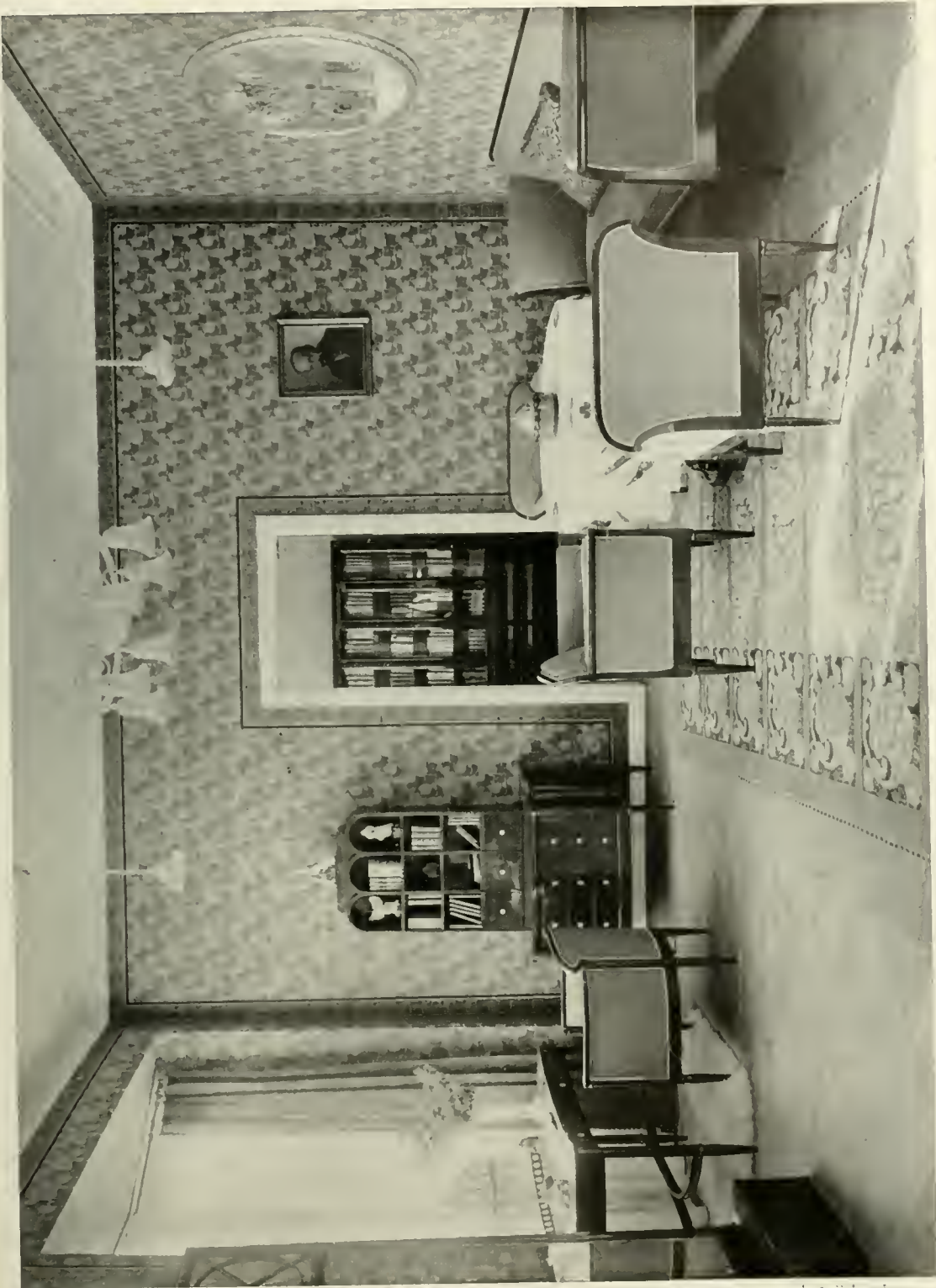
ARCHITEKT PROFESSOR ALBIN MÜLLER. »BÜCHERSCHRANK IM WOHNZIMMER« AUSSTELLER: LUDWIG STRITZINGER.



ARCHITEKT
PROFESSOR
A. MÜLLER.

» SPEISE-
ZIMMER &
BISCUITKABINETT
SCHWARZ
POLLETT.
HAUPTAUSST.
L. STUTZINGER-
DARMSTADT.

MRE



ARCHITEKT
PROFESSOR
A. MÜLLER

»EMPFANGS-
ZIMMER*
HAUPTAUSST.
HOFVORBEL-
FABRIK
LUDW. ALTER.



ARCHITEKT PROFESSOR EDMUND KÖRNER.

»EMPFANGSZIMMER« HAUPTAUSSI: J. GLÜCKERT.

dem einzelnen Dreieck, wenn wir dabei nicht auf das Begriffliche, Abstrakte achten, sondern auf das Wesensnotwendige. Und weiterhin: ein nach der Schlacht die Zigarette rauchender und im Klubsessel ruhender Achilles ist historisch sicher unmöglich; aber durchaus berechtigter Gegenstand des komischen oder satirischen Kunstwerkes; und uns fällt sofort der mit vielen schönen Stunden eng verknüpfte Name Offenbach ein. Die Fabelwesen des Märchens kommen sicher im Leben nicht vor, aber sie sind innerlich möglich im Rahmen der Märchenwirklichkeit, ähnlich wie die vielköpfigen und vielarmigen Götzen in den Spannweiten kultischen Fühlens, das so ihre notwendige Weisheit und Kraft veranschaulicht. Landschaften ohne Perspektive sind ausgeschlossen; in der dekorativen Kunst begegnen wir ihnen allenthalben. Also nicht darum kann es sich in der Kunst handeln, daß Vorbild der Natur und Abbild im Werk in ihrer „Wahrheit“ übereinstimmen müssen; das setzt eine sehr primitive Vorstellung von „Natur“ und eine

ebenso primitive von „Kunst“ voraus. Wir haben doch im Gegenteil zu bedenken, daß das „Wirkliche“ für verschiedene Kulturstufen und Persönlichkeiten sich anders darstellt. Das Kind und der Mann, der Eskimo und der Europäer, der paläolithische Jäger und der durchgebildete Renaissancemensch stehen einer anderen „Wirklichkeit“ gegenüber; es ist dies ja eine Anschauung, die glücklicherweise immer mehr in den Arbeiten junger Kunstwissenschaftler Wurzel faßt; sie ist das Quellgebiet, dem eine richtige Stilwissenschaft entspringen kann. Insoweit wird also schon Naturalismus zu verschiedenen Zeiten und bei verschiedenen Persönlichkeiten etwas ganz anderes bedeuten müssen. Aber wir dürfen noch weiter gehen: das eben Gesagte würde lediglich beweisen, daß der Künstler die „Wirklichkeit“ wiedergibt, wie er sie „auffaßt“, wie er sie „sieht“, also seine „Wirklichkeit“, demnach doch immer von der Absicht sich leiten läßt, „Wirkliches“ zu bieten, wie dies Zola z. B. meint mit seiner berühmt gewordenen Definition von der durch



ARCHITEKT
PROFESSOR
EDMUND
KÖRNER

AUSSTELLER:
A. WOLF & CO.-
FRANKFURT.



ARCHITEKT PROFESSOR EDMUND KÖRNER—DARMSTADT. »SCHLAFZIMMER« HAUPTAUSST: A. WOLF & CO.—FRANKFURT.

ein Temperament geschauten Natur. Aber das ist noch immer mißverständlich und irreführend! Oft hört man ja den Einwand: Sah der Gotiker die langgestreckten Körper, erschauten so Cézanne oder van Gogh ihre Landschaften? Gaben sie nur ihre „Wirklichkeit“ wieder? Nein, aus der „Wirklichkeit“, die dem Künstler gegenübersteht, zum Teil bereits als sein eigenes Formungsergebnis, vermag er nun die Züge herauszugreifen, die ihm besonders wesenhaft erscheinen, die eigentlich die Wirklichkeit konstituierenden Züge. Damit verläßt er zugleich die Wirklichkeit und gräbt sich doch tiefer in sie ein, wird gleichsam natürlicher als die Natur, wirklicher als die Wirklichkeit. Und noch ein Schritt weiter ist möglich: es können Wesenszusammenhänge geschaffen werden, die „wirklich“ sind und doch frei von jeder „Wirklichkeit“, die der Künstler in der Natur findet; so z. B. hallende, feierlich-dunkle Farbenakkorde, oder das reizvoll-verführerische Spiel biegsam-lebendiger Linien. Diese Erfahrungen sammelt der Künstler nicht im gewöhnlichen Leben, bestenfalls schöpft er aus ihm

Anregungen dazu; sondern diese Einsichten entquellen der Bemühung um das Wesen der Farbe, um das Wesen der Linie, ähnlich wie der Mathematiker die Gesetze des Dreiecks durch das Versenken in dessen Wesensbeschaffenheit gewinnt. Und in den Ausdrucksgehalt dieser Wirklichkeiten der Farbe oder der Linien können nun Erlebnisse einschmelzen, die aus der Schicht des gewöhnlichen Seins herrühren; oder diese Erlebnisse vermögen die Umsetzung in jene Wirklichkeiten zu erfahren, in denen sie befreit von aller Erdschwere in voller Reinheit erstrahlen, eingepreßt in die elementare Wucht anschaulicher Beziehungen. Um Wirklichkeiten handelt es sich auch hier; und wir können sogar sehr empfindlich gegen jede Störung und Trübung werden: wie leicht dünkt doch uns eine Biegung einer Linie als verfehlt, gezwungen, hinausführend aus der zarten Sphäre heiterer Tändelei in die roher Brutalität, oder geradezu das ganze „Sein“ zerreißen, es auflösend in ein unsinniges Chaos. Ganz ähnlich ergeht es uns da wie bei der Aufhebung der Märchenwirklichkeit durch

irgend ein ihren Rahmen sprengendes Geschehen. — Die Wirklichkeit der Kunst ist immer die durch die Kunst Geschaffene, was auch immer in sie eingehen mag. Erschreckend banal und abgrundtief kann der einfache Satz sein: Kunst ist Kunst und niemals etwas anderes. Wie weit sich nun aber ihre Wirklichkeit von der des natürlichen Geschehens entfernt, das hängt vom allgemeinen Stil ab, von den Kunstmitteln, dem Künstler selbst und vielleicht auch noch anderen Faktoren, die der Reihe nach hier zu prüfen kein Anlaß vorliegt. Zwei Grenzen be-

stimmen nur die lange Linie der Wirklichkeitsschichten, deren Sein die Kunst setzt: auf der einen Seite die Natur. Mündet hier die Kunst ein, hört sie auf Kunst zu sein, und dies tut sie auch, wenn sie nichts anderes als Natur sein will. Auf der anderen Seite dräut die Loslösung aus notwendigen Wesenszusammenhängen; strebt die Kunst dahin, wird sie willkürlich und sinnlos, unverständlich, chaotisch. Und nun wird man wohl einsehen, daß man in einer gewissen Weise sehr wohl von der Kunst „Wahrheit“ fordern kann, ohne sie in das Fahrwasser des Naturalismus



PROFESSOR EDMUND KÖRNER. »SCHRANK UND FRISIERTISCH IM ANKLEIDEZIMMER« AUSSTELLER: A. WOLF & CO.

GOLDSCHMIED
TH. WENDE



SILBERNE
KONFEKT-
SCHALE.

hineinzusteuern, und daß da vielleicht der berechnigte Kern von der „künstlerischen Wahrheit“ zu suchen ist, die nicht zusammenfällt mit der des alltäglichen Geschehens. Wenn aber auf diese Weise keine Stufen für den Naturalismus zu gewinnen sind, woher kommt es denn, daß immer und immer wieder begeisterte Verfechter des Naturalismus auftauchen? Ich brauche da lediglich an die eingangs gegebenen Beispiele zu erinnern. Mancherlei Ursachen sind es, aus denen dieser Glaube immer neue Nahrung zieht. Auch der bedeutende Gelehrte, der wirklich etwas Eigenes zu sagen hat, spricht häufig so von seiner Arbeit, als ob sie nur aus Literatur-Kenntnis und klarer Stoffbewältigung bestände, und dies deshalb, weil diese Faktoren ihm die meiste Mühe



GOLDSCHMIED TH. WENDE. »SILBERNER TAFELLEUCHTER«

machen, die kostbarste Zeit rauben. Und so ergeht es auch dem Künstler. Die eigenen seelischen Werte, mit denen er seine Werke erfüllt, die strömen verschwenderisch reich aus der Schöpferkraft seines Innern. Aber was ihn mit Sorgen und Qualen bedrängt, das ist die herbe Arbeit, in der er kämpft und ringt; das ist eben die Bewältigung der Natur, dieses Umgiesens in das Material seiner Kunst. Das muß er jahrelang lernen, und lernt eigentlich nie aus; darum kann es ihm leicht als das Wichtigste erscheinen, als das Kostbarste. Weil der Künstler es immerfort mit Natur und Leben zu tun hat, verfällt er unschwer auf den Gedanken, seine Tätigkeit erschöpfe sich im Darstellen der „Wirklichkeit“, wozu noch der ungemein vieldeutige Sinn



GOLDSCHMIED
THEOD. WENDE.

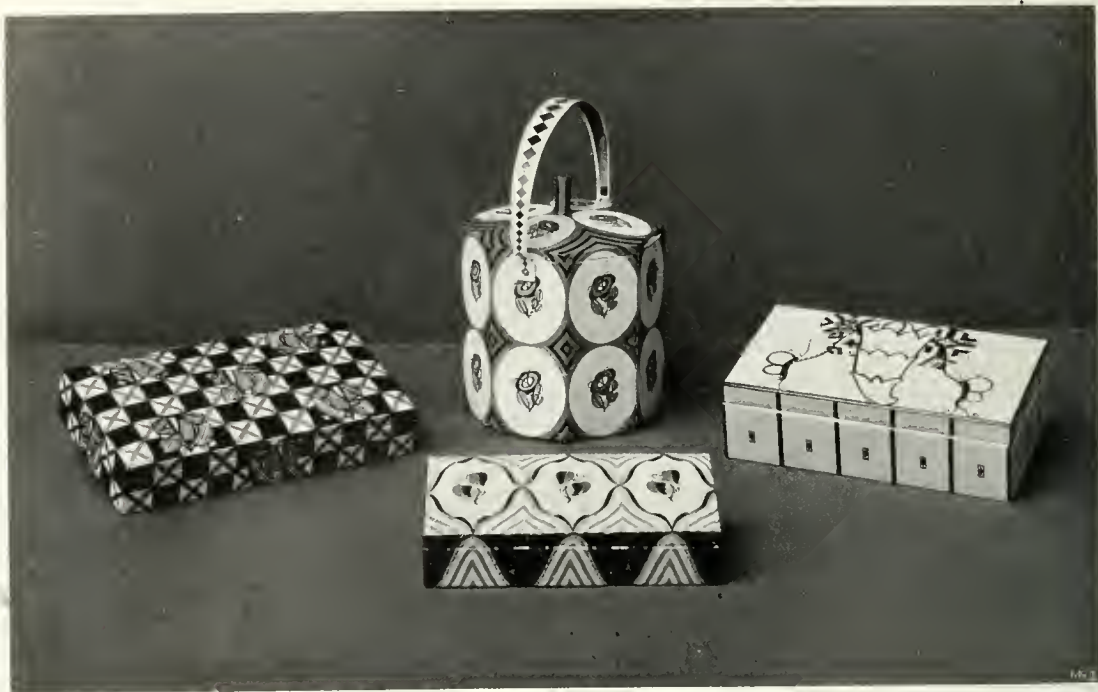
»SILBERNES
FÜLLHORN«

dieses Begriffes kommt, der den verschiedensten Deutungen freien Spielraum läßt. Bisweilen ist es nur die brennende Intensität des Naturerlebens, die einen Künstler in sein Werk peitscht, und er denkt dann häufig, nur ein Stück Natur zu bieten; dabei hat er aber seine eigene Naturergriffenheit mitgemalt, die flammend aus dem Bilde entgegenleuchtet, und erst die Photographie offenbart den ganzen Unterschied. Im übrigen gibt es genug Künstler, die sich dieses Unterschiedes wohl bewußt sind; und es ließen sich zahlreiche Äußerungen von Goethe, Anselm Feuerbach, Delacroix, Max Liebermann, Rodin usw. hier anführen. Also sicherlich ist der Glaube an die allein seligmachende Gewalt des Naturalismus auch unter Künstlern nicht allgemein verbreitet, ob-



GOLDSCHMIED THEODOR WENDE. »SILBERNER POKAL«

gleich noch ein — bisher nicht erwähnter — sehr wichtiger — Grund diesen Irrtum begünstigen hilft. Gesetzt den Fall, es ringen zwei Künstler um das anschauliche Wesen einer Landschaft. Der eine wähnt es im Erhaschen der momentanen Erscheinung zu erjagen, in der Augenblicksimpression, der dann das Werk Ewigkeit verleiht. Er wird alle Züge besonders betonen, die gerade diese Impression individualisieren, also in ihrer Einzigartigkeit begründen. Der andere erblickt in all den vom Augenblick herrührenden Erscheinungsbestandteilen Zufälligkeiten, welche die Gesetzmäßigkeit des Eindrucks beeinträchtigen, also Trübungen, Hemmungen, die ausgemerzt werden müssen. Er gibt in seinem Werk nur die bleibende unveränderliche Struktur, und in ihr erschaut er das



ARCHITEKT EMANUEL JOS. MARGOLD.

NEUE PACKUNGEN FÜR LEIBNITZ-KEKS.



ARCHITEKT EMANUEL JOS. MARGOLD. »SERAPIS-FAYENCE« AUSFÜHRUNG: ERNST WAHLISS - WIEN.



ARCHITEKT EMANUEL JOS. MARGOLD.

SILBERNE FRUCHTSCHALE.

AUSGEFÜHRT VON DER SILBERWARENFABRIK P. BRUCKMANN SÖHNE HEILBRONN.



ARCHITEKT EMANUEL JOS. MARGOLD—DARMSTADT. »SCHIRMGRIFFE« AUSSIELLER: KARL JORDAN.

ENTWÜRFE
E. J. MARGOLD
TAFEL
SERVICE



AUSSTELLER:
LOUIS NOAK,
HOFLIEFER-
DARMSTADT.

Wesen. Beide wähen dem nach den wahren Eindruck zu geben, und jeder hält das Werk des anderen für gefälscht. In diesem Sinne sind also beide „Naturalisten“, wie auch der japanische Künstler „naturalistisch“ fühlen kann, der eine Blume auf die letzte Formel einer rhythmisch bewegten Linie bringt, in der ihr Wesen sich ihm entschleiert. Aber damit ist selbstverständlich der strenge und eigentliche Sinn des Naturalismus durchbrochen, dessen Wesen ja in der Nachahmung liegt; denn

hier handelt es sich doch klar um weitgehende Umsetzung und Umformung. Nicht die Naturerscheinung wird irgendwie festgehalten, sondern ein bestimmter Wesenswert zum intensivsten Erleben gebracht. Und dieser Gesichtspunkt schafft hier das Darstellungsproblem, nicht der der Nachahmung. So verhält sich ungefähr „Kunstwahrheit“ zur „Naturwahrheit“, allerdings war es uns nur möglich, ihre Beziehungen anzudeuten, nicht in ihren Einzelheiten auszuführen. DR. E. U.



ARCHITEKT EMANUEL JOS. MARGOLD. GLAS-GARNITUR IN GOLDDÄTZUNG UND ÜBERFANG.
AUSGEFÜHRT VON BAKALOWITS SÖHNE—WIEN.



A. WEISGERBER MÜNCHEN. »ABSALOM.«



ALBERT WEISGERBER MÜNCHEN.

GEMÄLDE »VORSTADTBILD«

DIE NEUE MÜNCHNER SECESSION.

München bringt etwas Neues hervor, und dies Neue ist sehr beachtenswert.

Für einen, der seit Jahren den Stupor des Münchner Kunstlebens voll gelinder Verzweiflung miterlebt hat, ist diese Möglichkeit etwas Unwahrscheinliches. Sie ist es zweimal, wenn er sieht, wie in dieser Stadt von Jahr zu Jahr die elementarsten Voraussetzungen aller Kunst, die wirtschaftlichen, gesellschaftlichen, politischen, sich eher zurückbilden als vorwärtsentwickeln. Wir wollen wirklich einmal auf jede ästhetische Sentimentalität verzichten und den gewissen Anzeichen die Bedeutung zuerkennen, die sie näher oder entfernter für die Freisetzung künstlerischer Produktivität haben. Zum warnenden Exempel: einige Leute zweifeln überhaupt an der Existenz einer oberbayerischen Volkswirtschaft; die Brauereiaktien standen, wenn man recht hört, schon besser; es verlautet sogar, die Firma Kathreiner, deren Spezialitäten eigentlich in die oberbayerische Idylle passen, verlege ihren Millionen-

betrieb nach Berlin. Die einzige Möglichkeit, Bayern zu industrialisieren und es damit in den Rhythmus der Zeit zu ziehen — eine phänomenale Möglichkeit allerdings —, die elektromotorische Ausnützung der Wasserkräfte, wird im besten Fall mit einer kleinbürgerlichen Horizontlosigkeit behandelt. Das Münchner Künstlertheater — der Name ist bereits eine Affekation — wird für drei Jahre an das Ensemble Dumont-Lindemann aus Düsseldorf verpachtet, damit den Fremden des Juli und des August gezeigt werde, wie originell wir hier sind, wenn wir nur wollen. Vor allem: man muß nicht banausisch sein und nicht bloß den Glaspalast, sondern auch den Kristallpalast in München gesehen haben. Evoe Bacche! Nun weiß man alles. Man weiß mindestens mehr, als wenn man die Entwicklung des Schauspielhauses und der auchliterarischen Kammerspiele verfolgt hat. Ich persönlich habe noch nie so eine kümmerliche Pläsierründung gesehen. Man hat in München leider nicht einmal den Impuls, wenig-



WALTHER PÜTTNER MÜNCHEN.

GEMÄLDE »LANDSCHAFT«

Kette mißlichster Ursachen und Wirkungen. — Da kam die neue Secession. Sie begann auf diesem fragwürdigen Boden als eine muntere Bewegung. In der Tat: hier geschah etwas Regsames. Es geschah gegen die negativen Größen der Stadt — gegen das Nichtvorhandene. München hatte sich beinahe am eigenen Zopf aus dem Sumpf zu ziehen. Der Versuch gelang ungefähr. Wir sind uns bewußt, daß derlei Dinge nur in der Parabel wirklich hemmungslos zu Ende gehen. Direkt gesprochen: was immer in München entsteht, auch das Beste, wird mehr oder minder an der Substanz leiden, die München heißt; es entstehen feine Relativitäten, aber die Struktur der Stadt

stens im Amüement ein klein wenig mehr als deprimierend primitiv zu sein. — Das sind, verehrter Spezialist der Kunstkritik, sehr kunsthistorische Tatsachen. Die Zusammenhänge sehen zuerst etwas mystisch aus, aber das hindert sie nicht, sehr tatsächlich und sehr wirksam zu sein. Von dem Rückzug der Malzkaffeeabrik bis zu der kammerpräsidialen Pädagogik des Herrn von Orterer, vom Walchenseeprojekt bis zu der gähnenden Stimmungslosigkeit des in jedem Sinn sehr anständigen Ausstellungsparks, vom Verkauf der königlichen neuen Pinakothek bis zu der sublimen Urteilsschärfe der Herren Secessions-Juroren, die vor wenigen Jahren etliche Cézannes im Dépôt zurückhielten, weil sie — die Cézannes — künstlerisch unzureichend erschienen, ist alles eine einzige



WALTHER PÜTTNER—MÜNCHEN.

GEMÄLDE »MÄDCHENKOPF«



W. BANGERTER. GEMÄLDE »QUARTIERSFRAU«

dung scheiterte an der Raumfrage — und überhaupt. Die Neuen hatten das Bewußtsein, eine eigene Generation darzustellen. Man wollte sich selbst, nicht einen trübenden Kompromiß. O — das war für Münchner Verhältnisse immerhin ein erfrischender Augenblick. Ein Mann von Instinkt geriet an die Eisarena in der Galeriestraße. Die Gegend ist kunsthistorisch. Die Boutique wurde in wenigen Wochen in einen idealen Ausstellungsraum verwandelt. Man machte Zwischenwände mit tonig ausgezeichneten grauen Besspannungen. Das starke Oberlicht wurde durch weißen Mull auf die denkbar günstigste Nüance abgedämpft. Den Boden, über den sonst die Schlittschuhe der kleinen Münchnerinnen kreisen, deckte man mit Kokosteppichen von jenem angenehmen hellen Braun. Lobenswerte Mäcene halfen. Kurz — der Apparat entwickelte sich ausgezeichnet. Er hätte sich garnicht besser entwickeln können.

bringt es mit sich, daß hier die letzten Entscheidungen oder besser gesagt, die ersten nicht ausgefochten werden können. Ich sage das ungern, weil ich einigermaßen in der Mitte dieser Dinge lebe. Aber ich sehe keine andere Wahrheit. — Mit einem leidenschaftlichen Eifer suchten wir Jüngeren — Maler, Bildhauer, Graphiker und Literaten — einen Weg zur Erneuerung der Münchner Kunst. Denn wenn wir auch unsere Vorbehalte gegen München haben, wir lieben diese Stadt bis in die letzten Fasern ihrer Hilflosigkeit — wiewohl wir nicht wissen weshalb. Jeder hatte zum andern das Vertrauen, daß er künstlerisch etwas vermöge. So kam ganz natürlich das Prinzip der Selbstjurierung zustande. Man einigte sich — mir scheint allerdings ein wenig rasch — über die Mitglieder und über die Gäste. Die laufenden Arbeiten wurden in Kommissionen und Plenarsitzungen wacker erledigt. Die alte Secession war geneigt, mit der neuen Organisation in ein Kartell-Verhältnis zu treten. Die Verbin-



MAX FELDBAUER MITTENDORF. GEMÄLDE »WEIBLICHER KOPF«



MAX FELDBAUER MITTENDORF.

»ÜBERFALLENE AMAZONEN«

Er entwickelte sich beinahe zu tadellos. Ich muß ein wenig persönlich sprechen, weil mir alle diese Dinge so nahe waren. Ich sagte mir insgeheim: Revolutionen beginnen ja eigentlich anders. Aber das war es gerade. Eine Revolution war nicht gewollt. Sie konnte — wenn man die Möglichkeiten der Stadt objektiv maß — gar nicht gewollt werden. Sie ist in München prinzipiell unmöglich. Man wird hier immer Qualität haben: gemessene Qualität, Qualität ohne Kanten und ohne Spitzen. Man wird hier nie rüde sein, nie gewalttätig — auch wenn es das Beste wäre, es zu sein. Man wird hier immer — mehr oder minder — Elite bringen. Ich möchte nicht mißverstanden werden, wenn ich behaupte, daß dieser Charakter relativer Elite nun just die Schwäche der Situation ist. Ich möchte vor allem gegen meine Freunde von der neuen Secession nicht so unehrerbietig sein, ihnen meine allgemeinen Gedanken über unsere Nährmutter München in irgend einem besonderen Sinn zuzueignen. Ich weiß: sie haben Geist, Witz, Humor genug, so viel davon zu nehmen, als objektiv recht ist, und haben vor allem das Talent, das sie berechtigt, die Distanz zu allerlei tristen Münchner Tatsachen recht weit zu dehnen. Ich

weiß auch: sie sind klug genug, unter diesen Tatsachen ein wenig und mehr als ein wenig zu leiden. Aber sie lieben eben ihre Stadt, wie man die etwas indolenten Frauen liebt, die einen hemmen und die man forcieren muß.

Um die Sache ganz einfach zu bezeichnen: das Bild der neuen Secession ist verhältnismäßig konservativ. Das leugnen die Münchner Kritiker. Schon reden einige von etlichen Modernitäts-Exzessen, die indiskutabel seien. München ist die wunderlichste Mischung der Welt. Die internationalen Einzelnen summieren sich, aber sie sind doch viel zu schwach, dieser Stadt — und beispielsweise ihren Zeitungen — das Kleinbürgerlich-Provinzlerische zu nehmen, das zugleich ihre Armut und einen ihrer liebenswerten Reize und, alles in allem, vielleicht noch immer ihren entscheidenden Ton ausmacht. So meint man, Kokoschka oder Klee oder Meidner oder Jawlensky seien überhaupt nicht mehr zu erörtern, während in Paris, in Mailand, in Moskau, in Berlin und selbst in dem traditionschweren Rom Dinge der Kunst getan werden, neben denen unsere Radikalen als Gemäßigte erscheinen.

Man durchschreitet die schönen Räume der neuen Secession mit dem Gefühl, einer sehr



R. GENIN—MÜNCHEN. •FIGÜRLICHE KOMPOSITION•



WALTER TEUTSCH—MÜNCHEN.

GEMÄLDE »LANDSCHAFT«

besonnenen Gesamtleistung zu begegnen. Auch Bilder, die ausschweifend erscheinen könnten, sind in die distinguierte Situation so hineingefaßt, daß sie gemessen wirken. Seewald hängt neben Sieck, Jawlensky neben Feldbauer und Jagerspacher, Kokoschka neben Nowak, Levy, dieser feine Matisseschüler, neben dem kräftigen Hess, Klee neben Nolde und Nolde neben Beckmann, Schüle in bei Stein, Macke bei Püttner. Alles erscheint in diesen trefflichen Räumen wie auf einem und demselben Niveau. Auch jede Häufung, die kraß wirken könnte, ist vermieden. Alles Plebejisch-Rebellische fehlt. Mit vornehmer Verschwendung hat man die Bilder einreihig und in angenehmen Abständen gehängt. Man hängt auch jeweils die Bilder desselben Malers nebeneinander und mehrte damit gleichsam ihre Berechtigung. Andererseits vermied man jede Pedanterie. Man hängt nichtsymmetrisch, sondern nach allerlei Nüancen und Gegensätzen: mit einer scheinbaren, in Wirklichkeit sehr raffinierten Lässigkeit, die den Eindruck sicherer Distinktion noch verstärkt. Und vor allem: man hängt mustergiltig wenig. Der Katalog verzeichnet für fünf Säle und zwei Zimmer zweihundertsiebzehn Arbeiten. Unwillkürlich denkt man daran, wie etwa bei den

Futuristen oder bei den Indépendants ausgestellt wird. Sicher sehr wüst. Aber zuweilen weiß man nicht, ob man nicht die rohste und konfuseste Aulhäufung vorzöge. Man könnte darin vielleicht mehr Auftrieb finden.

Man hat auch im Material dem sozusagen Konservativen viel eingeräumt. Man mußte es, denn in München ist mit der Zahl der Künstler, die Radikales wollen, keine neue Secession zu machen. Kandinsky und Marc haben — wie mir scheint sehr zu Unrecht — ihre Beteiligung versagt. Nun wick man instinktiv ein wenig nach rechts. Man findet in der Ausstellung Dinge, die an sich ihre liebenswerte Qualität haben, aber in dieser Zeit und in diesem Rahmen fremd sind. Man findet zum Beispiel Sieck. Aber auch in den Dingen, die den Kern der Ausstellung ausmachen, lebt eine verhältnismäßig konservative Überlieferung fort. Das ist nicht Ablehnung. Es ist eine Konstatierung neutraler, fast naturhistorischer Art — der ich nur rein aus meinem persönlichen Gefühl heraus eine Note des Widerspruchs beimische. Man lebt mit großer Intensität in einer wertvollen malerischen Tradition. Jagerspacher, Feldbauer, Lichtenberger, Hess, Unold, Kopp, Schüle in, Teutsch — jeder Name bedeutet



MARIA CASPAR-FILSER - FLORENZ.

GEMÄLDE »FLORENZ«



A. KANOLDT-
MÜNCHEN.
»HÄUSER«



H. PURRMANN PARIS.

GEMÄLDE »LANDSCHAFT«



B. SIECK.
GEMÄLDE
»MAIREGEN«

OTTO KOPP-
MÜNCHEN.



GEMÄLDE
»NIOBIDEN«

eine irgendwie zuverlässige Auseinandersetzung mit malerischen Problemen, deren Ursprung vor der neuen Secession liegt. Ohne Zweifel: die malerischen Probleme sind hier immer irgendwie weitergetrieben. Aber die Antriebe bringen keine Explosion hervor. Man pflegt die Dinge. Man mißhandelt sie nicht. Vor allem ist Verantwortlichkeitsgefühl am Werk. Werte werden nicht preisgegeben, bevor sie bis ins Letzte durchgedacht sind. Man brüskiert nicht. Mit einem Wort: man ist nicht juvenil. Alles hat ein gewisses Maß von Reife. Selbst in den stärker revolutionär gestimmten

Kräften ist Fühlung mit Überliefertem. Der junge Nowak hat eine Grazie, die fast wörtlich als Dix-huitième wirkt; von Pascin könnte man, natürlich gegenüber einem andern Anwendungsgebiet, Ähnliches sagen. Nirgends ein Barbarismus; überall ein ausgebildetes Bedürfnis nach guter Haltung. Fast überall das Verlangen, im Zusammenhang bewährter Kunst zu stehen: ganz besonders zum Beispiel bei Weisgerber, dem Bedeutendsten dieser jüngeren Münchner. Fast jedem Bild ist eine Nuance von Historischem eingeprägt. Man riskiert keine Niedertracht. Man hat Meisterlichkeit. Ich denke an



JULIUS HESS MÜNCHEN. »BLANCHE«



MAX UNOLD-
MÜNCHEN.

GEMÄLDE
»BILDNIS DR. H.«

Püttner. Der auserlesene Wert dieser schönen Malerei beruht im Grund auf dem edlen Maßgefühl des Künstlers. Seine Anschauung ist malerisch-formal etwas Außerordentliches; aber sie ist zugleich abgewogen. Der Ausdruck ist meisterlich gekonnt. Solches ist nach Trübner nicht mehr getan worden. Der Name Trübner gibt den Zusammenhang. Das Beste an Püttner ist das Gefühl der Verpflichtung gegenüber dem Gegebenen. So ist er für mich einer der vornehmsten Träger münchenerischer Kunst. Wäre Feldbauer minder problematisch, wäre er fester in Anschauung und Exekutive, als er sich ge-

rade diesmal darstellt, so müßte er an dieser Stelle auch genannt werden. Es ist charakteristisch, wie Stein fühlt. Seine Ambitionen sind in rationellem Erlebnis Klassischem zugekehrt — in rationellem Erlebnis trotz der Mystik, die er sucht: Marées, Poussin und auch dem gotisierenden Puvis. Bangerter arbeitet mit Intensität in der Tradition Cézannes. Überall findet man eine wohlthuende Verantwortlichkeit. Caspar verharrt in seiner Kunstgesinnung und in seinem Ausdruck so bestimmt, daß einige etwas verblüfft nach Neuem fragen. Aber dies ist das Tempo seiner Kunst. Sie will inner-



H. PURKMANN—PARIS. GEMÄLDE »STILLEBEN«

halb der einmal fixierten — und sicher sehr methodisch fixierten — Anschauung das Mögliche tun, bevor sie weitergeht. Der Begriff der Zeit, der Entwicklung scheint fast zu stocken. Mit Gewißheit folgt Werk auf Werk. — Es ist für das Klima Münchens bezeichnend, daß sich selbst Begabungen wie Schinnerer, wenn sie Neues suchen, fast nicht zu bewegen vermögen und nur ganz problematische Dinge hervorbringen. Es handelt sich hier gewiß um eine Grenze persönlichen Vermögens; aber es handelt sich zuvörderst um eine Grenze örtlicher Möglichkeiten. Selbst Kanoldt, der einzige in dieser Ausstellung, der die kubistische Vision erlebt, erlebt sie von fern, bleibt im natürlichen Bild und verleiht seiner

schönen Kunst die Linie eines ruhig reflektierenden Stils. Jawlensky zieht seine Form nicht aus der Münchner Sphäre; sie wurzelt in russischen Kultgefühlen. Klee lebt in einer Isolierung, die ihn dem Örtlichen ganz entrückt. Seine köstlichen Aquarelle aus Afrika sind die Musik eines Überhobenen, der in einer wundervollen Verwirrung die Beziehungen zu allem Natürlich-Positiven und vollends zu festen lokalen Möglichkeiten verlor und sich nun restlos in der einsamen Geistigkeit seines Lebens konzentriert. Aber Weisgerber repräsentiert den Geist der örtlichen Atmosphäre. Er repräsentiert ihn beinahe schon klassisch. Er repräsentiert ihn zugleich mit der schönsten Weite, die von hier aus denkbar ist. Seine Anschauung ist in der Zeit weit vorn orientiert, aber sie hält sich mit einer eigentümlichen Beherrschung innerhalb des Sicheren. Sie konsolidiert sich zu einer sehr fertigen Malerei. Alles Gewagte, alles Präzise, alles Dünne des Absalombildes erscheint in der neusten Arbeit über-



OTTO COESTER—MÜNCHEN.

GEMÄLDE »IDYLLE«



EUGEN VON KÄHLER †

GEMÄLDE »KOMPOSITION«

wunden; die Anschauung bindet sich heute in einer vor fast lateinischer Tradition getragenen Darstellung, die das Mystische, das Neue farbig und malerisch und kompositionell sehr sicher zu materialisieren vermag.

Die wirklich aggressiven Antriebe kommen von auswärts. Das ist nicht zu leugnen. Gegenüber der konservativen Durchdachtheit einer Plastik Bleekers, von der man eher den Weg zum Empire und zur antiken Klassik als zu der Kunst der neuen Zeit findet, wirkt Kokoschkas Windsbraut zweimal, dreimal als revolutionärer Exzeß. Man könnte sagen, hier habe sich etwas vom Geist Grünewalds neu geformt; aber da ist die Tradition freilich nicht im mindesten wörtlich genommen. Kokoschka ist nicht appetitlich. Aber er ist ungeheuer leidenschaftlich und ist bis zur Erweckung unmittelbarster physischer Wirkungen suggestiv. Man unterliegt. Dieser Kokoschka ist wahrscheinlich das

stärkste Bild auf der Ausstellung. Im übrigen kommen die radikalen Impulse von Nolde, Pechstein, Hofer, Macke, Meidner, Purmann, Levy, Moll und dem verstorbenen Prager Kähler. Man hat aber auch hier die Konservativeren nicht vergessen: Rösler, Beckmann, der übrigens peinlich schlecht vertreten ist.

Die Ausstellung besteht im Münchner Kunstleben zur Zeit ohne Zweifel als der bedeutendste Wert. Dieser Wert besteht zum großen Teil durch den Reiz seiner Legitimität. Es ist zuletzt eine Frage des Geschmacks, der Vitalität, wie weit man sich mit diesem Reiz zufrieden gibt. Jedenfalls hat man hier im großen und ganzen das Beste, dessen München zur Zeit organisatorisch fähig ist. Im großen und ganzen: denn es bleiben empfindliche Lücken — unverschuldete wie das Fehlen Marcs und Kandinskys, aber auch Lücken, die man bei größerer Übersicht leicht hätte schließen können. Die neue



W. NOWAK - MÜNCHEN. »MÄDCHEN AM TISCH«

Secession bedarf der systematischen Erweiterung, wenn sie elastisch bleiben und überhaupt das werden will, was sie zu sein nun anfing; das Bild der neuen Generation. — Sie wird schwerlich je ein Bild der äußersten Kämpfe geben, die auf dem Boden der Kunst ausgekämpft werden. Sie wird nie durch Barbarismen groß sein; Kokoschka wird in ihr immer der Typus des Gastes bleiben. Ihre Kraft wird in der Konsequenz liegen müssen, mit der sie die Werte der Zeit pflegt. Aber diese Werte werden vielleicht von Jahr zu Jahr weniger in München selbst hervorgebracht werden. Die Kunst dieser Stadt ruht nicht in neuen Lebensstatsachen, sondern in einer erlauchten Überlieferung, die sich schwebend in der Luft hält. Doch wer weiß? Vielleicht haben wir eines Tages Anlaß, unser Pamphlet auf diese Stadt beschämt zurückzunehmen — es sollte gern geschehen,

denn es ist vom Haß der Hoffnung eingegeben. Vielleicht lernen wir auch hier einmal noch tüchtig gründen. Die allzu abstrakte Situation der Münchner Kunst begann, als Liebermann, Corinth und der Niederbayer Slevogt nach Berlin gingen. Aber vielleicht war dieser abstrakte Charakter immer da. Vielleicht war die Kunst hier immer ein Phantom. Und es könnte sein, daß alle unsere Prämissen falsch sind. Es sieht beinahe so aus, als ob die größte Kunst zuweilen schon von stillen und harmlosen Heiden der Provinz an die Sonne getragen worden wäre. — WILHELM HAUSENSTEIN.



»Will der Maler Schönheiten erblicken, die ihn zur Liebe bewegen, so ist er Herr darüber, sie ins Leben zu rufen; und will er Dinge sehen, ungeheuerlich zum Erschrecken, oder drollig zum Lachen oder aber zum Erbarmen, so ist er darüber Herr und Gott.«
. Lionardo da Vinci.



A. V. JAWLENSKY—MÜNCHEN. GEMÄLDE »KOPF IN BRONZEFARBE«



OTTO TH. W. STEIN - MÜNCHEN. »BILDNIS FRAU D.«





J. W. SCHÜLEIN - MÜNCHEN.

GEMÄLDE »SOMMER«

ZUR GEGENWÄRTIGEN BEDEUTUNG DER SCHILLER'SCHEN ÄSTHETIK.

In das Dasein des gegenwärtigen Menschen, der sich bemüht, aus dem Umkreis eigen erlebter Erfahrungen allgemeine Probleme zu lösen, ragen die Antworten vergangener Epochen wie fremde und unzugängliche Berggipfel hinein. Sprache und Denkformen reden nicht mehr unmittelbar zu uns, und wo wir den ganzen Apparat eines historisch geschulten Verstandes aufbringen müssen, um das in ihnen Ausgedrückte ausfindig zu machen, da sind wir nur zu gern überzeugt, daß auch die Inhalte uns, als moderne Menschen, nicht betreffen. So erklärt sich wohl auch, daß man in dem ganzen Streit der neuen Malerei Schiller nicht um seine Meinung abgefragt hat. Und doch hätte er eine klarere, bündigere Antwort gegeben, als jemals zwischen den Schlachtrufen: Natur oder Stil, Einfühlung oder Abstraktion, Impressionismus oder Expressionismus laut wurde. Diese Antwort: weder Einfühlung noch Abstraktion ist erkenntniskritisch so unanfecht-

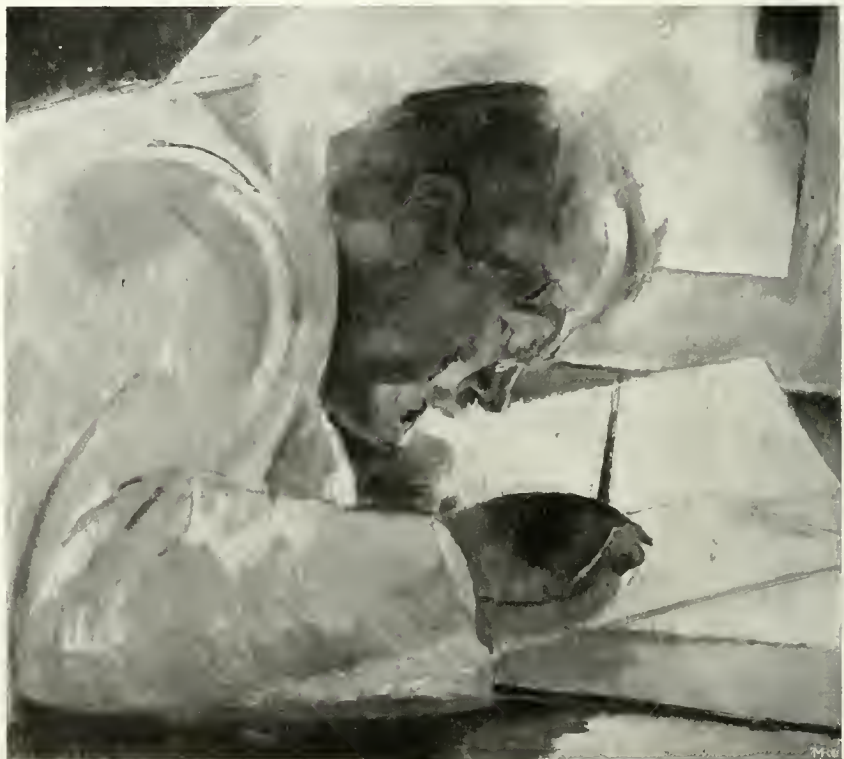
bar begründet, daß sie selbst unsere in selbstgefälligen Schätzungen schwelgende Zeit zu bescheidender Selbstbesinnung bringen könnte.

Für den Künstler Schiller, der sich über den Wert seiner Tätigkeit für die Kultur der Menschheit theoretisch klar werden wollte, stand von vornherein die Schönheit im Zentrum der geistigen Welt. Hätte er sie nicht „als notwendige Bedingung der Menschheit“ aufzeigen können, so hätte sie für den Kantschüler überhaupt keinen Platz in der Ideenwelt gehabt. Aber gerade für einen solchen war bereits dieser Ausgangspunkt eine, wenn nicht schon die wichtigste Tat. Denn es ist etwas wesentlich Verschiedenes, wenn Kant von der „Verknüpfung“ spricht, die die Urteilskraft zwischen der theoretischen und der praktischen Vernunft herstellt, von dem „Übergang“ aus der einen zur anderen, und wenn Schiller in seiner durch die große Revolution aufs höchste aufgepeitschten Zeit schreibt: „daß man, um jenes politische



GEORG JAGERSPACHER - MÜNCHEN.

GEMÄLDE »WEIBLICHER AKT«



FR. NÖLKEN-
HAMBURG.
»BILDNIS
MAX REGER«



K CASPAR-
FLORENZ.

GEMÄLDE
»DER
VERRAT«

Problem in der Erfahrung zu lösen, durch das Ästhetische seinen Weg nehmen muß." Dort ist das Schöne eine Brücke, hier das Fundament, das Prinzip der Existenz. Darum ist es nicht außerhalb des Menschen, sondern es wird durch ihn. Die Natur an sich, das physische Dasein der Dinge ist nicht schön — oder mehr im Sinne Schillers gesprochen: es hat nicht die Funktion des Geistes, die zur Schönheit führt. Schiller unter-



PROFESSOR B. BLEEKER. »SELBST-PORTRÄT«

schied immer sorgfältig zwischen „der wirklich vorhandenen Schönheit“ und „dem Ideal der Schönheit, das die Vernunft aufstellt“, und Goethes Vorwurf der „Undankbarkeit gegen die große Mutter“ konnte auch später nichts daran ändern. War die Natur für Goethe „selbständig, lebendig, vom Tiefsten bis zum Höchsten gesetzlich hervorbringend“, so war sie für den subjektiveren Schiller das, was der Mensch dem Tiere gleich passiv er-



O. KOKOSCHKA WIEN.

GEMÄLDE »WINDSBRAUT«

leiden mußte, das was seiner Würde als Mensch nicht entsprach. Denn als Mensch hatte er die Pflicht, sich aus dem Kreis der Geschöpfe in den des Schöpfers aufzuschwingen. Der wahrhaftige Mensch ist der schöne, der schöne aber ist der schöpferische.

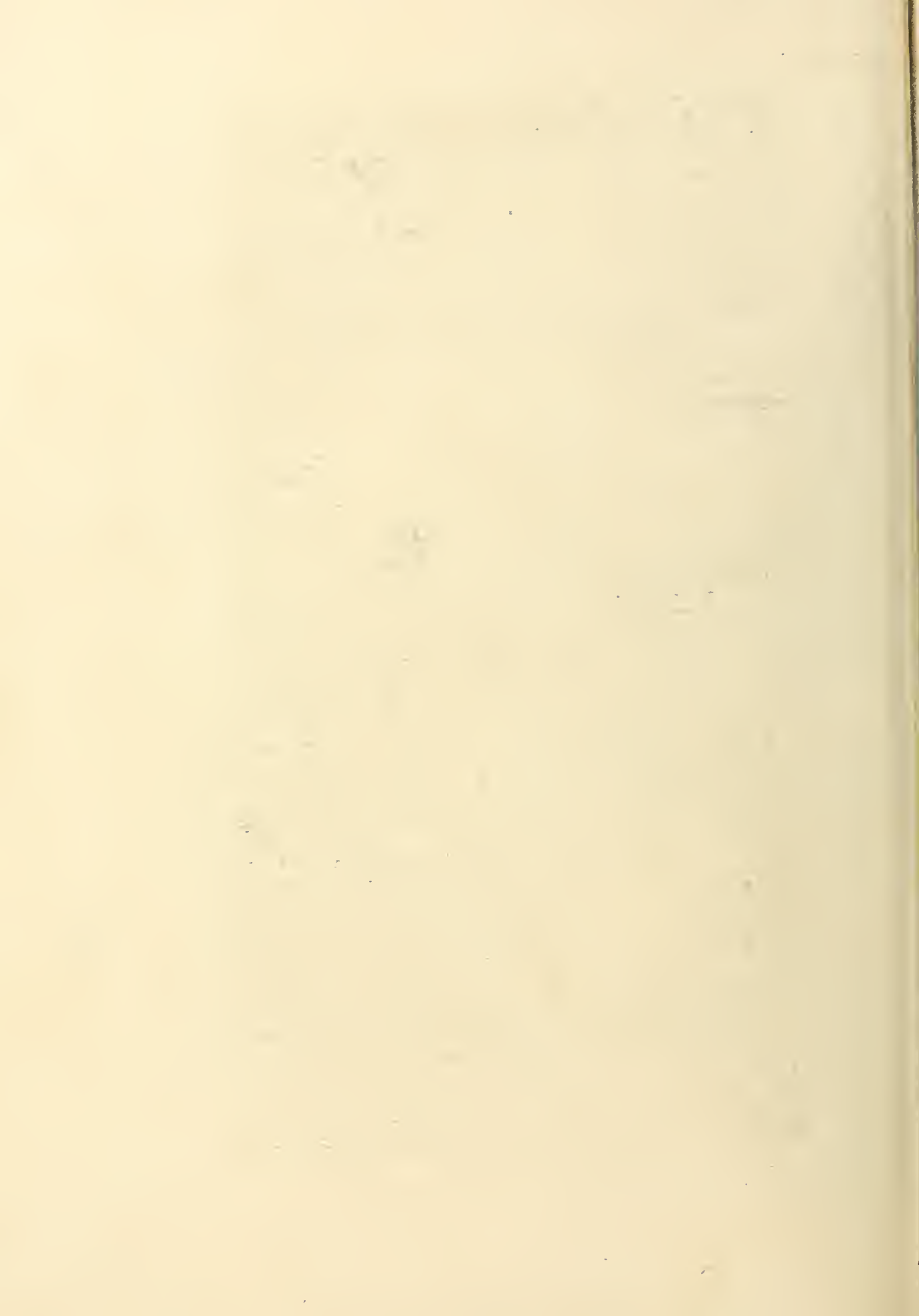
Damit war das Ästhetische aus dem Bereich des Gefühls in den des Willens gerückt, aus dem passiven in den aktiven. Das hieß aber nicht, daß der Wille nur wie ein natürlicher Trieb zu wirken brauchte, um „schöne Kunst“ zu schaffen. Die Schönheit ist „zugleich unser Zustand und unsere Tat“. Und dieser Zustand stellt sich dar als die Auflösung, als die Aufhebung der beiden extremen Grundtriebe des Menschen: des sinnlichen und des vernünftigen.

So sehr Schiller in die Denkformen Kants eingesponnen war, in jenes In-Beziehung-setzen vorher peinlichst getrennter statischer Grundelemente, so verleugnet sein Stil nie den Dramatiker. Das Bedürfnis nach Harmonie, die Forderung, ein ganzer Mensch zu sein und die

Tatsache der Vereinzelung des Menschen in einen sinnlichen und einen vernünftigen ergab ihm einen fruchtbaren Konflikt, der nur so zu lösen war, daß der reale Mensch zugunsten der ideellen Forderung zwischen den beiden Grundtrieben einen ausgleichenden dritten finden mußte. Hier liegt die Bedeutung der Art, wie Schiller das menschliche Bewußtsein aufbaut. Er verleugnet weder den sinnlichen Menschen vor dem sittlichen, noch läßt er diesen den ersteren aufsaugen. Natur und Vernunft, Trieb und Begriff bestehen beide zugleich zu Recht. Die Aufgabe des Menschen ist es, durch ihre Anerkennung sie beide zu überwinden, ihre Realität aufzuheben, mit ihnen zu spielen. Diesen Sinn hat der Spieltrieb Schillers: diejenige Funktion des menschlichen Geistes zu sein, in der sich Sinnlichkeit und Vernunft abwägen und so die Freiheit zurückgeben, die das Erfülltsein mit jedem einzelnen der Triebe verhindern muß, d. h. den Menschen zu einer reinen Intensität zu machen,



PROFESSOR B. BLEEKER - MÜNCHEN.
BILDNIS-BÜSTE FRAU B. • MARMOR.





EDWIN
SCHARFF-
MÜNCHEN.

»WEIBLICHER
TORSO« GIPS.
MIT GENEHM. DER
GALERIE CASPARI
IN MÜNCHEN.

aus der heraus er ein Werk gebären kann. — Das sind die grundlegenden Gedanken, von denen aus Schiller zu seinem Begriff der „schönen Kunst“ fortschreitet, und aus denen wir zugleich alle Gründe gegen eine sogen. abstrakte, formale Kunst und Kunsttheorie ebenso entnehmen können, wie die der Ablehnung einer naturalistischen Kunst. Dabei wollen wir beachten, daß der Begriff der Abstraktion — obwohl er es weniger deutlich ausdrückt — ebenso wie der korrespondierende Gegenbegriff der Einfühlung, der Begriff des Stils wie der der Natur, im Gebiet der Kunst zwei Bedeutungen hat, eine funktionale, indem er die schöpferische Tätigkeit bezeichnen, und eine statische, indem er das Wesen des Kunstwerks umschreiben soll.

Wenn schon die Schönheit ein Produkt aus Sinnlichkeit und Verstand war, um wieviel mehr noch die schöne Kunst! Niemals würde Schiller zugeben, der einen vor der anderen einen Rang anzuweisen. Die Funktion, die Kunst schafft, muß beide enthalten und beide in einem immateriellen Gleichgewicht. „Ohne Form keine Materie, ohne Materie keine Form“, ist der Leitsatz der Schillerschen Kunstlehre, der in immer neuen Variationen Ausdruck findet. „Des Menschen Kultur wird also darin bestehen, erstlich: dem empfangenden Vermögen die vielfältigsten Berührungen mit der Welt zu verschaffen und auf seiten des Gefühls die Passivität aufs Höchste zu treiben; zweitens: dem bestimmenden Vermögen die höchste Unabhängigkeit von dem empfangenden zu erwerben und auf seiten der Vernunft die Aktivität aufs Höchste zu treiben. Wo beide Eigenschaften sich vereinigen, da wird der Mensch mit der höchsten Fülle von Dasein die höchste Selbständigkeit und Freiheit verbinden und anstatt sich an die Welt zu verlieren, diese vielmehr mit der ganzen Unendlichkeit ihrer Erscheinungen in sich ziehen und der Einheit seiner Vernunft unterwerfen.“ Schiller betont ausdrücklich, daß die Gefahr des Rationalismus für Erkenntnis und Betragen nicht geringer sei als die des Sensualismus. Die entscheidende Erkenntnis liegt darin, daß sie vor einem höheren Forum sich völlig gleichen, trotz ihrer polarhaften Gegensätzlichkeit in der Erscheinung. Schiller drückt das erfreulich kraß so aus, daß beide „gleich Null seien — der eine, weil er nie er selbst, der andere, weil er nie etwas anderes ist“.

Einsichtiger läßt sich die statische Seite des Abstraktionsbegriffes widerlegen. Schiller selbst nennt das Resultat des Spieltriebes „lebende Gestalt“. Ein andermal sagt er, das

Geheimnis jeder schönen, d. h. künstlerischen Darstellung beruhe „auf der Sinnlichkeit im Ausdruck und der Freiheit der Bewegung“. Das wahre Wesen des Kunstwerks liege zwischen der Meinung des Sensualisten, die es zu bloßem Leben, und der Lehre „von spekulativen Weltweisen“, die es zur bloßen Gestalt degradieren wollen. Leben und Form, Körper und Bedeutung, Sein und Bewegung müssen in dem Werk ihren harmonischen und lebendigen Ausdruck erhalten haben, damit der Betrachter „rein wie aus den Händen des Schöpfers aus dem Zauberkreis des Künstlers“ entlassen wird. — Nichts von alledem in dem modernen Formalismus. Weder Hodler mit seinem auf Parallelismus beruhenden Schema, noch der in mathematischen Figurenkompositionen sich erschöpfende neue Akademismus des Othon Friesz und seiner Schule (als falsche Cézanne-Nachahmung), noch die Ausdruckskunst Munchs kommen diesen Bestimmungen der Schillerschen Ästhetik nach. Hodlers Parallelismus ist ein Netz, das er über jeden Stoff gleichmäßig legen kann, ohne dadurch — was jede echte Form notwendig tun müßte — den Stoff aufzuzehren. Vielmehr wird der Betrachter, nachdem er von der formalen Beziehung in Anspruch genommen war, nachdrücklich auf den Inhalt verwiesen und so durch zwei Materialitäten beschäftigt, wo er von keiner berührt werden sollte. Das gleiche gilt von der zweiten Kategorie, da auch sie unter dem Fluch einer sogen. Form steht, die ihren Ursprung fern von der Materie genommen hat, die sie formen soll. Die Natur auf Dreiecke und Vierecke hin ansehen und komponieren, ist nicht weniger anekdotisch und materiell als sie auf einen bestimmten Zustand der Luft etc. betrachten und abmalen. Auch Munchs Ausdruckskunst bedeutet nur eine Steigerung der äußeren Lebendigkeit auf Kosten der inneren, eine Tötung der künstlerischen Ausdrucksmittel zugunsten des ausgedrückten Gegenstandes, so daß das literarische Symbol das fehlende Leben der Farben und Linien ersetzen muß.

Kann der moderne Künstler aus der Ästhetik Schillers nichts lernen, weil gerade nach der Meinung ihres Autors der schöpferische Trieb von der Beeinflussung durch den Verstand unabhängig ist, so sollte der moderne Kunstwissenschaftler um so nachdrücklicher bei einem Satz verharren und sich allen Psychologen zum Trotz nicht eber begnügen, als bis er ihm durch die Aufstellung oder Anerkennung einer entsprechenden Theorie Genüge geleistet hat: daß der „Einbildungskraft eine eigene absolute Gesetzgebung“ zukomme.

MAX RAPHAEL.



PROFESSOR DR. OSKAR STRNAD - WIEN.
»HOF IM ÖSTERREICHISCHEN HAUS«



DAS ÖSTERREICHISCHE HAUS
AUF DER DEUTSCHEN WERKBUND-AUSSTELLUNG, CÖLN 1914.

Die Wissenschaft überzeugt durch Gründe, die Kunst soll durch ihr Dasein überzeugen.“

„Schönheit ist die vollkommene Übereinstimmung des Sinnlichen mit dem Geistigen.“

„Jede Kunst liegt in der vollkommenen Darstellung der mehr oder minder vollkommenen Idee.“

„Nicht der Gedanke macht das Kunstwerk, sondern die Darstellung des Gedankens.“

Auf dem bandartigen, dreifach gestuften Architrav, welcher den Säulenbau des „Österreichischen Hauses“ krönt, sind diese Sprüche Grillparzers in den monumentalen Typen, die Professor Larisch der österreichischen Schriftkunst schuf — geprägt. Die in Beton erhabenen geformten Buchstaben umsäumen das Haus, umschließen es wie ein streng und herb stilisiertes Ornament. Ganz einzig wirkt das dunkelgraue, tempelartige Gebäude, welches über den tragenden Säulenreihen, diese wie in Granit gehauenen Zeichen der tiefsten Kunsterkenntnis des österreichischen Dichters entrollt. Wenn es die Aufgabe eines Ausstellungs-Gebäudes ist, wie ein Ruf zu wirken, und mit den unver-

löschbaren Zügen einer Eigenart sich in das Bewußtsein der flutenden Menge einzukrallen, so ist nicht nur als Kunstwerk, sondern auch in diesem Sinne als Zweckbau, das von Regierungsrat Professor Josef Hoffmann errichtete Haus vollkommen zu nennen.

Das österreichische Haus wirkt feierlich monumental wie ein Tempel der Kunstweihe. Das dunkle Grau der kapitallosen geriffelten Säulenzüge wird nur rechts und links vom Eingang durch zwei leuchtend weiße Figuren von Professor Hanak erhellt, die restlos dem Rhythmus der Hoffmannschen Architektur sich einfügen. Eine Anbetende und ein Ringender mit ekstatischer Gebärde. Dramatisch leidenschaftlich durchfühlte Körper. Sie sind Stimmungsleiter in das Innere des Hauses; sie lenken zu dem stillen und pathetischen Hof, der nach außen gegen die Säulen-Portiken hin offen ist. Dieser Hof, den Professor Strnad gestaltet hat, ist wie ein Vorhof der Erwartung, der Vorbereitung. Das kühle Rot der von Bildhauer Obisiger schön gezeichneten Gödinger Ziegel, die den Mauern und dem Bodenbelag ihren Akzent geben, und das in seinen Maßverhältnissen so originell und edel wirkende schmale Wasser-



PROFESSOR JOSEF HOFFMANN—WIEN.

»ÖSTERREICHISCHES HAUS« BLICK IN DEN HOF.

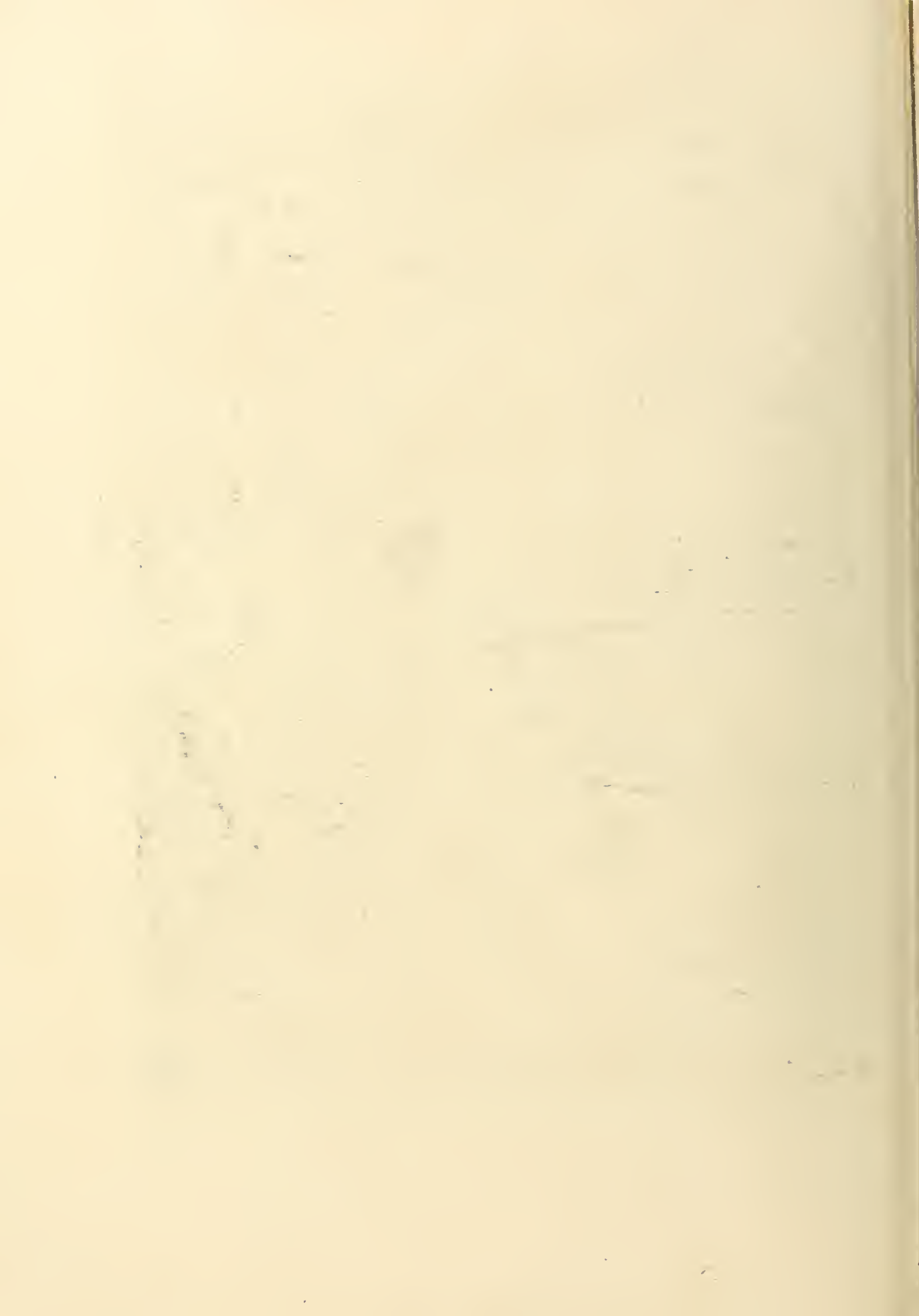
Bassin, welches den Hof nach der Länge hin teilt, sind harmonische Bestandteile einer Raumgliederung, die, obwohl in vollkommener Einheit zu Hoffmanns Bau stehend, doch ganz eigene Charakterzüge verrät. Professor Strnad rückt allmählich in die Linie der formschaffenden österreichischen Architekten. Wie andere Baukünstler auf der Antike oder Gotik fußen, geht sein Konstruktions-Ideal auf die Bauweise des Orients zurück. Von ihr werden seine streng logisch durchdachten Maße beeinflusst. Wenn nun trotzdem eine vollkommene Harmonie entstehen kann, die diesen Innenhof als absolut integrierenden Bestandteil des Hoffmannschen Baues empfinden läßt, so liegt dies an einer tiefen Gemeinsamkeit der Stil-Anschauung. Beide Künstler sind Klassiker, durch die Konzentration, die Phrasenlosigkeit und die Keuschheit ihrer Formgebung. Für die österreichische Schule bildet aber der fremde eigenstarke Zug der Strnadschen Stil-Empfindung eine wichtige Ergänzung.

Der große Mittelraum, in welchen man nun zunächst eintritt, weist die Form des reinen Quadrates auf, die als Grundmaß des neuen österreichischen Stiles gelten kann. Professor

Witzmann hat wieder, wie stets in den Ausstellungen des österreichischen Museums, diesen Raum gestaltet, der differenzierten Temperamenten und Materialien einen zusammenfassenden Rahmen geben soll. Er ist imponierend durch den majestätischen Faltenwurf eines von der Decke bis zu der Vitrinhöhe gerafften weißen Velums und bietet der blühenden Phantasie, die hier in Kunst und Industrie zum Ausdruck gelangt, einen raffiniert getönten Hintergrund. Es wäre unmöglich, alle Fabrikate, welche bereits als werkbundgültig in diesen Qualitäts-Raum aufgenommen sind, zu erwähnen. So bedeutend ist heute bereits die Zahl der Industrien, die in der künstlerischen Veredelung ihrer Erzeugnisse das Machtgebot ihres Weltmarkterfolges erblicken. Diesen Engrosisten kultivierter Produktion reihen sich die Arbeitenden Frauen-Industrien aller Kronländer, der Gewerbeschulen und privaten Genossenschaften an, die alle im Zeichen einer erwachenden Stilgemeinschaft stehen. Ihnen gesellen sich dann die Einzelnen, die Wilden: ganz unabhängig produzierende Künstler. Trotz aller Divergenz der Temperamente, die der österreichischen Rassenmischung in so hohem Grade

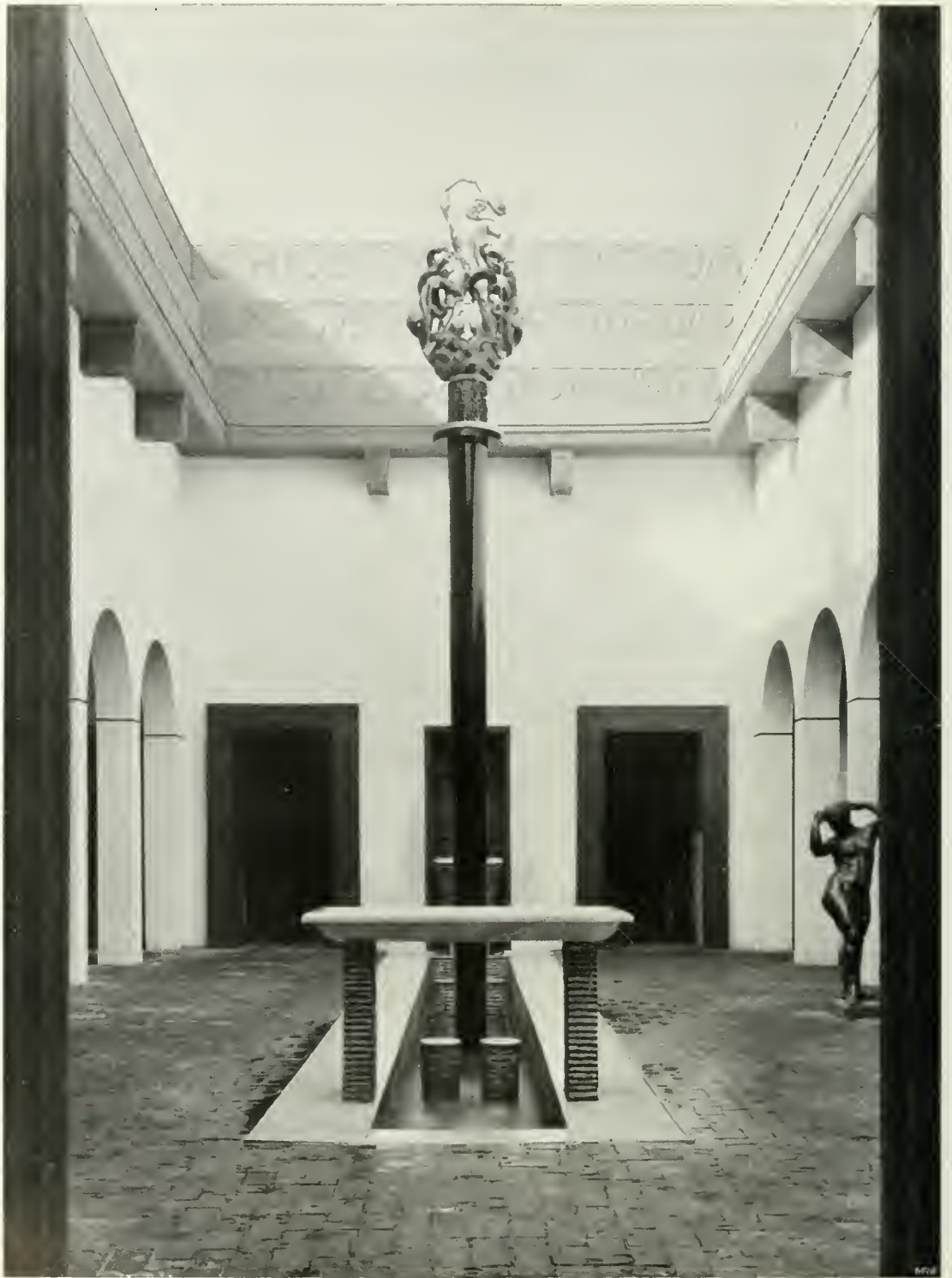


PROFESSOR JOSEF HOFFMANN — WIEN.
»HAUPTFASADE DES ÖSTERREICHISCHEN HAUSES«





PROFESSOR ANTON HANAK WIEN. »MARMORPLASTIK AM ÖSTERREICH. HAUS.«



PROFESSOR DR. OSKAR STRNAD WIEN.
»HOF IM ÖSTERREICHISCHEN HAUS« BRUNNEN-
FIGUR AUSGEFÜHRT V. PROFESSOR FRANZ BARWIG.



PROFESSOR DR. OSKAR STRNAD—WIEN.
»LOGGIEN IM HOF DES ÖSTERREICHISCHEN HAUSES«

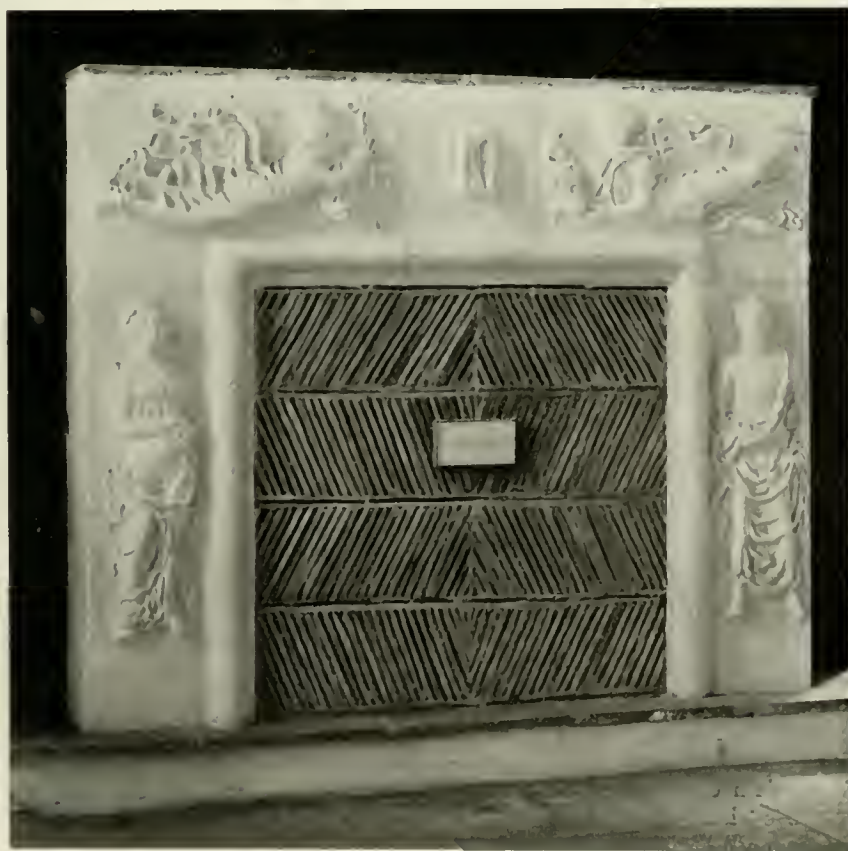


PROFESSOR DR. OSKAR STRNAD — WIEN.
»REPRÄSENTATIONS-RAUM FÜR MALEREI, PLASTIK ETC.«



PROFESSOR
DR. O. STRNAD.

DETAIL AUS
DEM NEBENST.
REPRÄSENTA-
TIONS-RAUM.



BILDHAUER
R. OBSIEGER.
KAMIN IM
REPRÄSENTA-
TIONS-RAUM.

»SESSEL«
VON BILD-
HAUER
J. PFAFFEN-
RICHLER



TAPEZIER-
ARBEIT:
LEOPOLD
LOEVY.

eignet, herrscht hier jene höhere, das Individuelle zum Allgemeinen steigernde Einheit, die eben allein „Stil“ genannt werden darf.

Mit der größten Ökonomie angelegt, gibt das österreichische Haus doch dem Werkbund-Gedanken umfassendsten Ausdruck. So sind die ausgezeichneten Erfolge der Werkbundrichtung, die das Gewerbeförderungsamt unter der Leitung Hofrat Vettters eingeschlagen hat, in einem Ausstellungsraum und in einem von Architekt Nechansky gestalteten Repräsentationsraum sichtbar. Kunstgewerbeschule und österreichisches Museum zeigen knapp und klar ihre vereinten Ziele. Als eine neue Mitarbeiterin an dem österreichischen Kulturwerk hat die Tiegelguß-Stahlfabrik „Poldihütte“ einen eigenen Raum errichtet, der die

Qualität ihrer Stahlwaren durch den Spruch: „In edler Umgebung gedeiht edle Arbeit“ illustriert; auch der böhmische Werkbund gibt eine charakteristische, von Wiener Kunst vollständig divergierende Note. Es ist ein Zeichen schöner künstlerischer Eintracht, die über alle politische Fehde siegt — daß gemeinsame Kultur und Qualitätsarbeit imstande ist, Tschechen und Deutsch-Österreicher brüderlich zu einen. Der in Böhmen sich bildende Stil hat Mark und Kraft, ringt aber noch mit dem Ausgleich zwischen Empfindung und Form. Er ist noch ganz „expressionistisch“ durch die gewaltsame Unruhe seiner Gestaltungen. Vielfach aber zeigen Neubauten in Prag bereits einen pathetischen Aufriß, der sich der „schwarzen Stadt“ wundervoll einfügt. Die



BILDHAUER ROBERT OBSIEGER—WIEN.
»KERAMIK« AUS DER FACHKLASSE PROF. POWOLNY.



ARCHITEKT ARNOLD NECHANSKY—WIEN.
»EMPFANGS-RAUM« GELBHOLZ UND NUSSBAUM GEBEIZT.



ARCHITEKT DAGOBERT PECHÉ—WIEN. »DAMEN-BOUDOIR« FENSTERSEITE. TISCHLER-ARBEITEN: JOH. JONASCH—WIEN.

inmitten der klassischen Beruhigkeit österreichischer Formenkonzeption aufwirbelnde, einem futuristischen Struktur-Ideal entsprechende Raumgestaltung, welche von Architekten Novotny und Professor Kysela geschaffen wurde, zeigt, daß im österreichischen Werkbund der von Oberbürgermeister Wallraff bei der Eröffnung der Kölner Ausstellung ausgesprochene Gedanke: „Freie Bahn jedem, auch dem kühnsten Wollen, wenn es auch noch so befremdend, — sei es gefördert“ hier schon zur Tat gediehen ist.

Wenn nun Direktor Roller in dem von Prof. Thessenow entworfenen Raum der Kunst-

gewerbeschule darauf verzichtete, den Werdegang der Schüler-Ausbildung zu demonstrieren, und einfach durch die Aufstellung von Objekten beweist, was die Schüler in ihrer Höchst-Produktion zu bieten fähig sind, und nicht, wieso sie zu dieser Leistung erzogen wurden; wenn gleichen Sinnes das österreichische Museum in dem von Professor Prutscher gestalteten Saal unter der Bezeichnung „Raum für einen Sammler“ einfach die Erwerbungen ausstellt, die es im Sinne der Edel-Qualität seit Jahren gemacht hat, um solche Objekte als Lehr- und Wander-Ausstellung in alle österreichischen Provinzen zu versenden, so muß der Raum der Wiener



ARCHITEKT ARNOLD NECHANSKY—WIEN.
»EMPFANGS-RAUM« GELBHOLZ UND NUSSBAUM GEBEIZT.



ARCHITEKT DAGOBERT PECHE—WIEN. »DAMEN-BOUDOIR« FENSTERSEITE. TISCHLER-ARBEITEN: JOH. JONASCH—WIEN.

inmitten der klassischen Beruhigkeit österreichischer Formenkonzeption aufwirbelnde, einem futuristischen Struktur-Ideal entsprechende Raumgestaltung, welche von Architekten Novotny und Professor Kysela geschaffen wurde, zeigt, daß im österreichischen Werkbund der von Oberbürgermeister Wallraff bei der Eröffnung der Kölner Ausstellung ausgesprochene Gedanke: „Freie Bahn jedem, auch dem kühnsten Wollen, wenn es auch noch so befremdend, — sei es gefördert“ hier schon zur Tat gediehen ist.

Wenn nun Direktor Roller in dem von Prof. Thessenow entworfenen Raum der Kunst-

gewerbeschule darauf verzichtete, den Werdegang der Schüler-Ausbildung zu demonstrieren, und einfach durch die Aufstellung von Objekten beweist, was die Schüler in ihrer Höchst-Produktion zu bieten fähig sind, und nicht, wieso sie zu dieser Leistung erzogen wurden; wenn gleichen Sinnes das österreichische Museum in dem von Professor Prutscher gestalteten Saal unter der Bezeichnung „Raum für einen Sammler“ einfach die Erwerbungen ausstellt, die es im Sinne der Edel-Qualität seit Jahren gemacht hat, um solche Objekte als Lehr- und Wander-Ausstellung in alle österreichischen Provinzen zu versenden, so muß der Raum der Wiener

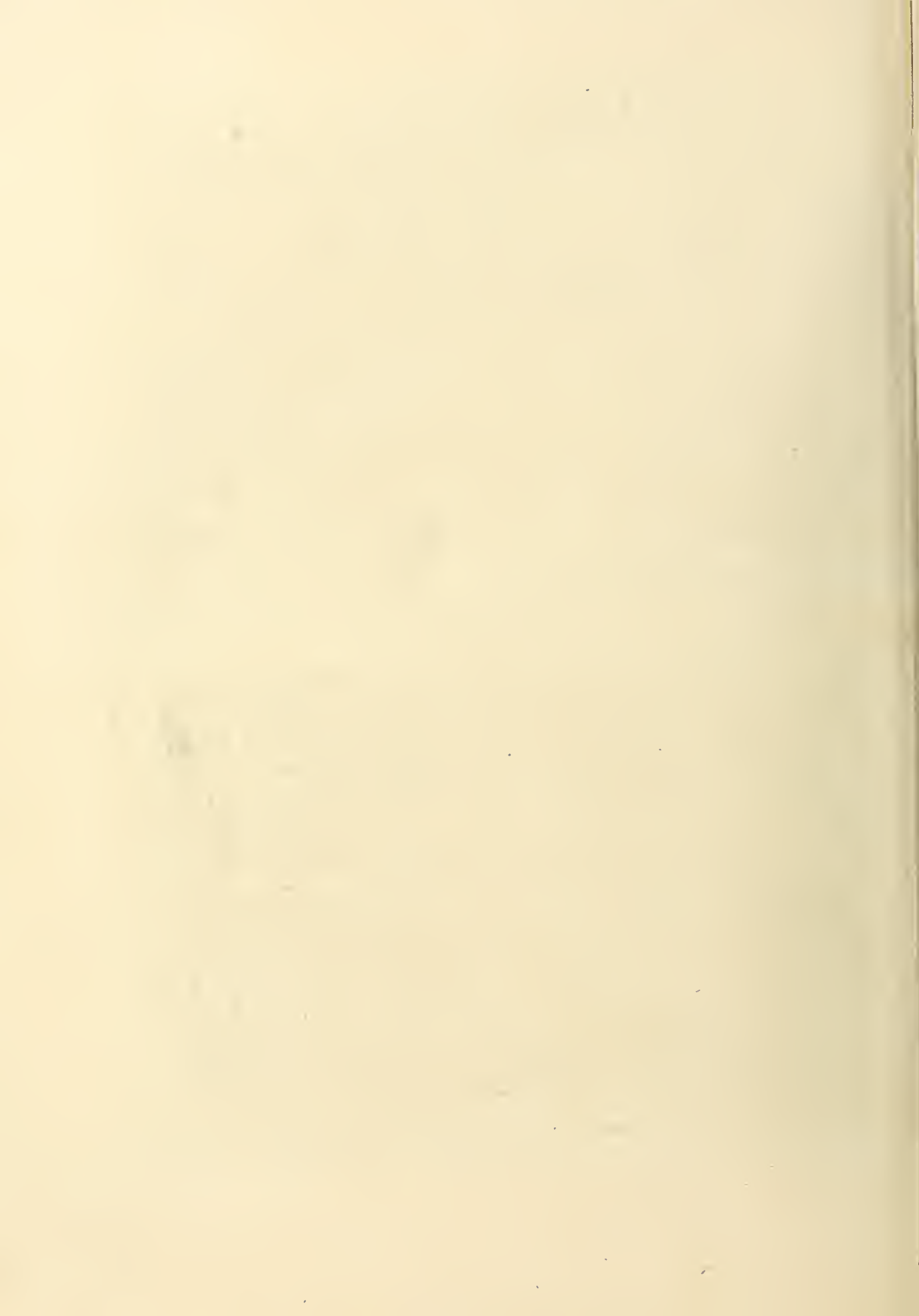


ARCHITEKT CESAR POPPOVITS—WIEN.
»AUSSTELLUNGS-RAUM FÜR GLAS UND KERAMIK«



» AUSSTELLUNGSRAUM FÜR ALLGEMEINES KUNSTGEWERBE «

ARCHITEKT PROFESSOR CARL WITZMANN — WIEN.





ENTWURF: K. K. INSPEKTOR HEINR. KATHREIN.

AUSSTELLUNGS-RAUM DES GEWERBE-FÖRDERUNGS-AMTES.



ENTWURF: ARCHITEKT ARNOLD NECHANSKY—WIEN. »VITRINE IM EMPFANGS-RAUM« SEITE 362.



ARCHITEKT PROFESSOR OTTO PRUTSCHER.

»RAUM FÜR EINE KUNSTSAMMLUNG«

Werkstätte als Ausgangs- und Höhepunkt aller dieser zu Tage tretenden Energien gelten. War sie es doch, die vor mehr als einem Jahrzehnt schon Werkbund-Ideale schuf und betätigte. Architekt Wimmer hat mit außerordentlichem Feinsinn die Stimmung der Raumgestaltung getroffen. Der Akzent der kultivierten Lebens-Delikatesse und der raffiniertesten Kultur herrscht vor. Das durch einen durchsichtigen Stoff-Plafond filtrierende Licht breitet eine Stimmung von Gedämpftheit und Vornehmheit. Sein Blütenmuster setzt sich an den weißen

Stuckwänden in Relief übersetzt fort, welches Motiv dann wieder als Hintergrund der schwarzen Wand-Vitrinen in der Stoff-Bespannung auflebt. Die Seitenwände des Saales bedecken schwarzgerahmte Panneaux, in denen eng aneinandergereiht künstlerisch ausgeführte Mode-Gravüren gezeigt werden, die nach der Tradition des achtzehnten Jahrhundert die Wiener Werkstätte wieder aufleben läßt.

Der Empfangsraum, den Professor Josef Hoffmann geschaffen, bringt mit Absicht die für ihn so charakteristische Note eines Zim-



ARCHITEKT ED. J. WIMMER - WIEN.

»RAUM DER WIENER WERKSTÄTTE«

mers in Weiß-Schwarz. Eine Note, die im Ausland wie ein Plakat des österreichischen Stils wirkt. Decke und Wände ganz aus weißlackiertem Holz, von schwarzen Holzleisten gestreift, gleichen durch Exaktheit und Gewähltheit der Arbeit dem Inneren einer edlen Prunkkassette. Ein schwarz-weißer Teppich, ebensolche Sitzmöbel und Kommoden von vornehmer Maß werden nur von einem einzigen Farbenfleck kontrastiert. Von einer dekorativ äußerst geistreichen Vision roter Dächer, einem Temperabild Egon Schieles. Hoffmanns Genie

liegt in dem Proportionsadel seiner Raumbegrenzungen. Dies gilt für ihn als Baukünstler, ebenso wie als Künstler der Geräte. Umso lustiger wirkt durch ihren Kontrast die neue Stimmung, welche ein neuauftretender Künstler dieser österreichischen Harmonie bringt. Der angrenzende, von Dagobert Peche entworfene, von Professor Löffler mit Malerei dekorierte Raum, ist durch und durch romantisch, ist stark von phantastischen Elementen durchzogen. Es blüht und kichert an den Wänden; die Möbelformen huldigen ausschweifend-



ENTWURF U. AUSFÜHRUNG: EMMY ZWEYBRÜCK--WIEN. >STICKEREIEN, KERAMIK, GLAS UND SCHMUCK<



ENTW. U. AUSF: EMMY ZWEYBRÜCK.
»SCHAL AUS WEISSER SEIDE, BUNT BESTICKT«



ENTWURF: PROFESSOR JOSEF HOFFMANN—WIEN.

»TAFELSERVICE MIT SCHWARZEM DEKOR«

den Konturen; die Einfälle der Dekoration sind graziös und übermütig. Das Ganze aber hat sonnige Wiener Anmut. Schubert und Schwind möchte man zitieren, würde man nicht fürchten, damit mißverständlich an „Biedermeier“ zu erinnern, womit das Pechezimmer nicht das geringste zu tun hat. Es ist offensichtlich voll und ganz zwanzigstes Jahrhundert.

Es war mir leider nicht möglich, die vollkommene Fertigstellung des von Professor Strnad entworfenen Repräsentationsraumes und des von Architekt Poppovits geschaffenen Raumes abzuwarten. Sie werden wohl halten, was das österreichische Haus als Ganzes dokumentiert, daß die österreichische Werkbund-Arbeit von Künstlern allein geschaffen



PROFESSOR JOS. HOFFMANN—WIEN. AUSFÜHRUNG: J. & L. LOBMEYR—WIEN. »TAFELSERVICE MIT SCHWARZEM DEKOR«



PROFESSOR JOSEF HOFFMANN WIEN.

»GLASVASEN UND BECHER, »SCHWARZ BEMALT«

wurde, die durch ihr Genie, ihren Mut, ihre Aufopferung es vermochten, die Mitarbeit des Produktions-Marktes an dem Werk frischer Kulturarbeit zu erzwingen. Die stolzesten Namen der Industrie sind in diesem der neuen Ausdrucks-Kultur gewidmeten Haus vertreten; mit Leistungen, die alle im Sinn und im Geist entstanden, mit dem Können ausgeführt sind, die ein paar junge, verlachte Künstler vor fünfzehn Jahren als ideale Forderungen aufzustellen den Mut fanden. Ein Sieg ist deshalb das österreichische Werkbundhaus zu nennen. Ein Sieg

über alle gewohnten Hindernisse, die jedem künstlerischen Zeit-Gedanken zuteil werden, aber auch über die ungewohnten, speziell dem negierenden und gern reaktionären Wienertum anhaltenden Hindernisse. Denn, Stileinheit, die durch Einheit der Gesinnung zwischen künstlerisch Produzierenden und künstlerisch Konsumierenden geworden, ist ein kostbares Zeichen nationaler Kraft. Stileinheit aber, die nur durch den Schöpferwillen der Künstler entstanden — dies ist ein seltenes, noch kostbareres Geschenk des Schicksals. — B. ZUCKERKANDL.



ENTW.: OSWALD DITTRICH - WIEN. AUSFÜHR.: J. & L. LOBMEYR - WIEN. »BLUMENVASEN MIT SCHWARZER BEMALUNG«



ENTWURF: OSWALD DITTRICH - WIEN.

LEUCHTER UND TINTENFASS IN GESCHLIFFENEM KRISTALLGLAS.

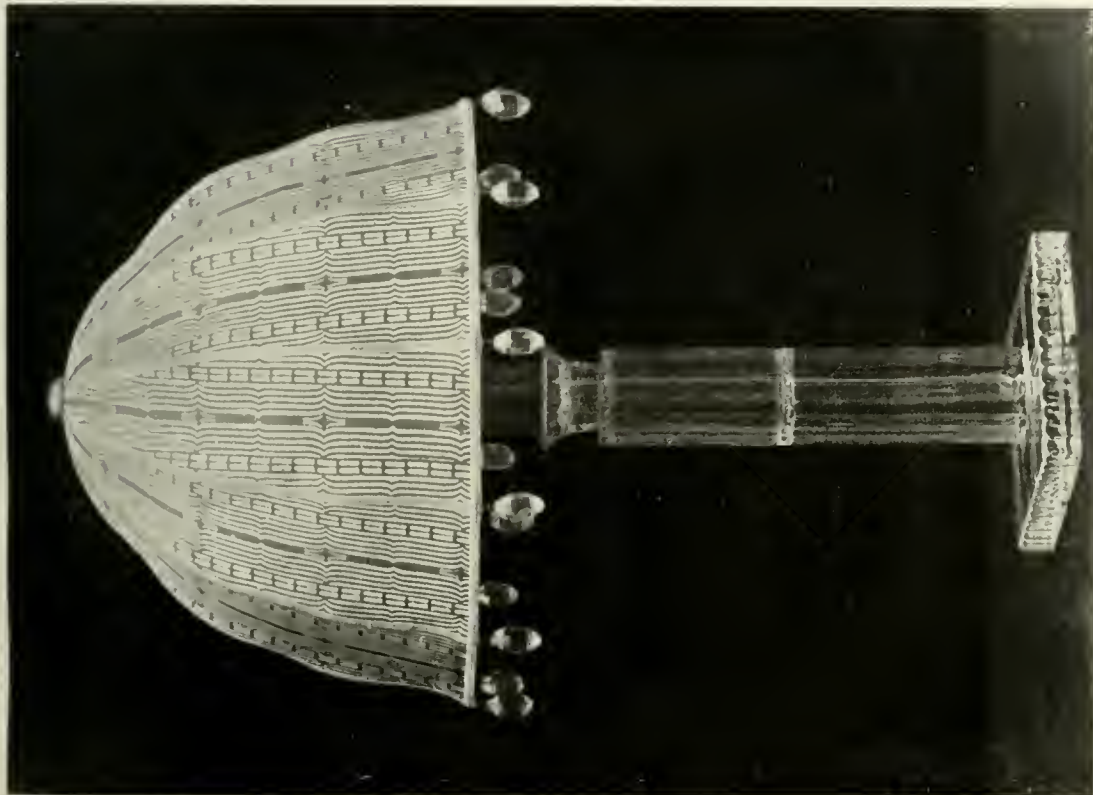


ENTW: OTTO HOFNER - WIEN. AUSFÜHR: J. & L. LOBMEYR - WIEN. » VASE U. SCHALE IN GESCHLIFFENEM KRISTALLGLAS «



»STEHLAMPE«
M. GESCHLIFF.
KRISTALL-
GLASSTÄNDER.
PROFESSOR
J. HOFFMANN.

POKAL MIT
GRAVIERTEM
ORNAMENT.
PROFESSOR
M. POWOLNY.
AUSFÜHRUNG:
J. & L. LOBBEYE
WIEN.





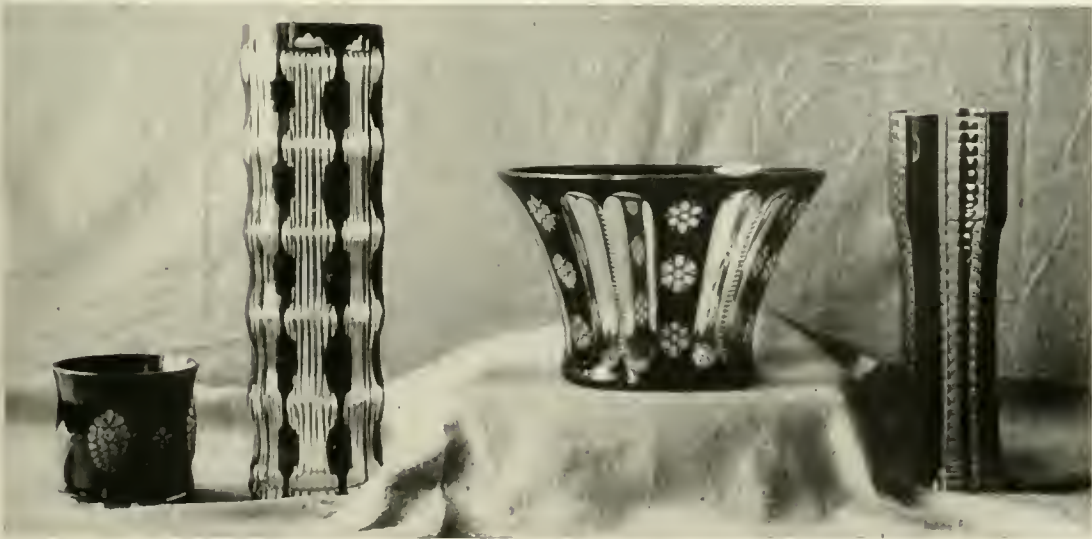
PROFESSOR JOSEF HOFFMANN. »KRISTALLGLAS MIT REICHEM SCHLIFF« AUSFÜHRUNG: J. & L. LOBMEYR - WIEN.



KGL. KAISERL.
FACHSCHULE
FÜR GLAS-
INDUSTRIE
HAIDA.



ZIERGLÄSER
UND VASEN
IN KRISTALL- U.
ÜBERFANGGLAS,
GESCHLIFFEN.





»LUXUS-GLÄSER« AUSFÜHRUNG: JOH. LÖTZ' WWE. — KLOSTERMÜHLE (BÖHMEN).

TYPUS UND INDIVIDUALITÄT.

ZUR TAGUNG DES DEUTSCHEN WERKBUNDES, KÖLN, 2.—1. JULI 1914.

In den Zeitungsberichten, die über die diesjährige Werkbundtagung erschienen sind, ist die Diskussion, zu der es (fast möchte man sagen endlich einmal) in Köln gekommen ist, ein wenig gar zu sensationell und zu tragisch behandelt worden. Im Grunde ist nichts anderes geschehen, als was so häufig in Debatten zu geschehen pflegt: an einem halb nebenbei gesprochenen Wort entzündeten sich Spannungen, die sich seit langem angesammelt hatten. Die Heftigkeit, mit der die Geister gegeneinander fuhren, war weniger die Ankündigung eines unheilbaren Kriegszustandes, als vielmehr eine Entladung gespeicherten Unbehagens und damit die Einleitung einer neuen, verjüngten und vertieften Wirkungsperiode. Daß es irgend wann einmal zu solch einer Auseinandersetzung zwischen den verschiedenen und oft allzuverschiedenen Gruppen und Wesenseinheiten, die sich im Deutschen Werkbund weniger aus innerem Bedürfnis als aus Gründen der äußeren Politik zusammengefunden haben, kommen mußte, war jedem Eingeweihten selbstverständlich. Es mußten früher oder später die Individualisten, die nur ihren Dämon und sonst nichts auf der Welt anerkennen, mit den Diplomaten des Typus, mit den Organisatoren eines gehobenen Niveaus, aneinandergeraten. Eine Gemeinschaft, deren Lebensmöglichkeit durch die Propagierung einer allgemein gültigen, wenn auch möglichst vollkommenen und schönen Qualität getragen wird, die aber zugleich trotzige Revolutionäre und titanische Zerstörer jeglicher Gewöhnung

umfaßt, muß darauf vorbereitet sein, die Barbaren der Kunst mit den gesitteten Pflegern einer erwogenen Kultur ins Handgemenge kommen zu sehen. Der „Deutsche Werkbund“, dessen eigentliche und entscheidende Tendenz dahin geht, das Wiedererwachen einer deutschen Normalkultur zu pflegen, zu fördern und zu verkündigen, kann nur Vorteile davon haben, wenn solch pädagogisches Geschäft von Zeit zu Zeit durch die Jagdrufe der Künstler, die auf ein bisher unbekanntes und besonders feines Wild pirschen, gestört wird. Die Kölner Diskussion war solch ein Interregnum streitbarer Befruchtung. Alle werden von ihr Vorteile haben. Die Künstler werden sich darauf besinnen, daß auch sie (wie das Friedrich Naumann in seinem Abendvortrag großzünftig ausführte) nicht im leeren Raum schweben, daß sie vielmehr durch eine Fülle von Beziehungen mit den banalsten Realitäten der alltäglichen Welt verknüpft sind. Die tüchtigen Meister der mannigfachen Arbeitsgebiete, die Häuserbauer, die Arrangeure von Plakaten oder Sofakissen sind daran erinnert worden, daß all ihre Arbeit nur Vorstufe zu dem eigentlichen und engbegrenzten Reich der Kunst sein kann. Allen Werkenden und Genießenden aber muß es zum Bewußtsein gekommen sein, daß die Erzieher große Ehre verdienen, daß aber darüber hinaus die Entscheidung immer bei den gezählten Persönlichkeiten ruht. Für die nächste Zeit wird es nicht gut möglich sein, daß irgend ein braver Hersteller von trefflichen Rohmöbeln oder zureichenden Einfamilienhäusern es wagt, die ihm



»LUXUS-GLÄSER« AUSFÜHRUNG: JOH. LÖTZ' WWE.—KLOSTERMÜHLE (BÖHMEN).



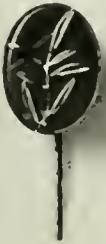
ENTWURF U. AUSF.: WILHELM MELZER—WIEN.

»LEDERARBEITEN MIT GOLDPRÄGUNG«

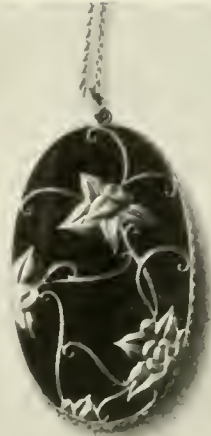
unverständlichen Entladungen des Genies zu bekritteln. Durch die Kölner Diskussion ist unter den vielen tüchtigen Helfern der deutschen Qualitätsarbeit der Respekt vor dem Künstler neu gestärkt worden. Ein Respekt, der dann besonders produktiv wirken kann, wenn er die Hüter des Niveaus antreibt, nach den Höhen sehnsüchtig zu werden. Die Ausstellung, auf deren Gelände die Werkbündler spazierten und redeten, ist ein deutlich lesbares Dokument für die Notwendigkeit solch einer Anreizung der zufriedenen, wenn auch gehobenen Mittelmäßigkeit zur Selbstkritik und zum Fortschritt. Freilich: Vieles, was es auf der Werkbundaussstellung zu sehen gibt, läßt den Wunsch nach einer rücksichtslosen Typisierung, nach einem Verzicht auf alle Individualität wach werden. Ein guter Typus ist ganz gewiß wertvoller, als eine unzulängliche oder gar unberechtigt freche Individualität.

Als Muthesius seine heiß umstrittenen Thesen aufstellte, hat er zweifellos nicht daran gedacht, die Freiheit der Künstler zu beeinträchtigen. Wenn er in seinem ersten Leitsatz sagt: „Die Architektur und mit ihr das ganze

Werkbundschaftensgebiet drängt nach Typisierung und kann nur durch sie diejenige allgemeine Bedeutung wieder erlangen, die ihr in Zeiten harmonischer Kultur eigen war“, so will er damit sicherlich nur die normale Produktion der Vielen für die Vielen fassen. Das geht aus dem weiteren Fluß seiner Thesen, in denen von der „Allgemeinhöhe“ des deutschen Geschmacks und von dessen Verbreitung durch Großgeschäfte dauernd gesprochen wird, ganz deutlich hervor. Muthesius wollte auseinandersetzen, welche Mittel benutzt werden könnten, um den Absatz deutscher Qualitätsware zu mehren und um des weiteren dieser Qualitätsware so bald wie möglich die Wirkungskraft eines geschlossenen Stils zu erwerben. Es war mehr ein handelspolitischer als ein philosophischer oder ästhetischer Vortrag, den der verdienstvolle Präzeptor der deutschen Architekten, Fabrikanten und Handwerker gehalten hat. Die Vorschläge, die er machte, um den Auslandsmarkt zu gewinnen, waren wichtiger, als die theoretische Auseinandersetzung über das, was auf die fremden Märkte ausgeführt werden soll. Diese Vorschläge sind klug



ENTWÜRFE: DAGOBERT PECHE.
AUSFÜHRUNG: OSCAR DIETRICH WIEN.
»RINGE UND NADELN MIT STEINEN,
KAMEEN, PERLSCHALE.



DAGOBERT PECHE. AUSF: O. DIETRICH—WIEN. »ANHÄNGER IN GOLD UND SILBER, ELFENBEIN, CARNEOL«

»KOSTÜM-
SKIZZEN«
V. SNISCHEK.



»KOSTÜM-
SKIZZE«



TEXTIL-
WERKSTÄTTE
ROTHANSEL
& WIMMER.
KUNSTGEW.-
SCHULE-WIEN.



»KOSTÜMSKIZZE« AUS DER KUNSTGEWERBESCHULE.
FACHKLASSE PROFESSOR JOSEF HOFFMANN – WIEN.



ENTW: ARCH. ED. J. WIMMER-WIEN.
»TEEKLEID« AUSFÜHR: WIENER WERKSTÄTTE.

und auch ausführbar: „Die Fortschritte Deutschlands in Kunstgewerbe und Architektur sollten dem Auslande durch eine wirksame Propaganda bekannt gemacht werden. Als nächstliegende Mittel hierfür empfehlen sich neben Ausstellungen periodische illustrierte Veröffentlichungen.“ Gegen solche Meinung ist nicht das geringste zu äußern. Problematischer könnte schon scheinen, ob der Export von Qualitätsware dadurch gefördert werde, daß eine gewisse Anpassung an die Bedürfnisse und Empfindungen der fremden Völker stattfinden soll. Es ist aber ganz unwahrscheinlich, daß die Muthesius- Thesen solchen Ratschlag geben wollten; er wird sich nur ein wenig unvorsichtig ausgedrückt haben. Dafür spricht, daß er an einer anderen Stelle seines Vortrages mit aller ihm möglichen Heftigkeit dafür eintritt, daß die Deutschen deutsch bleiben: „In einer Zeit wie der heutigen, in der die lebendige Weiterbildung der Architektur in die Hände der germanischen Völker gelegt ist, den Satz aufzustellen, daß der Geist der gotischen Baukunst unfruchtbar und unbrauchbar sei, halte ich persönlich für die größte Torheit, die wir Deutschen begehen können . . . nur in kühnem Weiterstreben, nicht im Ausruhen auf bequemen ausprobierten Formen kann das Heil der Zukunft liegen. Jede Hemmung nach dieser Richtung bedeutet eine Gefahr.“ Solche Einsicht entspricht durchaus dem Urteil van de Veldes, der in seinen Gegenthesen den uns notwendigen Export einen Fluch heißt, und der dann fortfährt: „Nie ist



PROF. JOSEF HOFFMANN. »ELEKTR. HÄNGELAMPE«
AUSFÜHRUNG: WIENER WERKSTÄTTE - WIEN.

durchaus recht, wenn er sagt: „Wir wissen, daß mehrere Generationen an dem noch arbeiten müssen, was wir angefangen haben, ehe die Physiognomie des neuen Stils fixiert sein wird, und daß erst nach Verlauf einer ganzen Periode von Anstrengungen die Rede von Typen und Typisierung sein kann.“ Solche Erkenntnis kann freilich nicht hin-

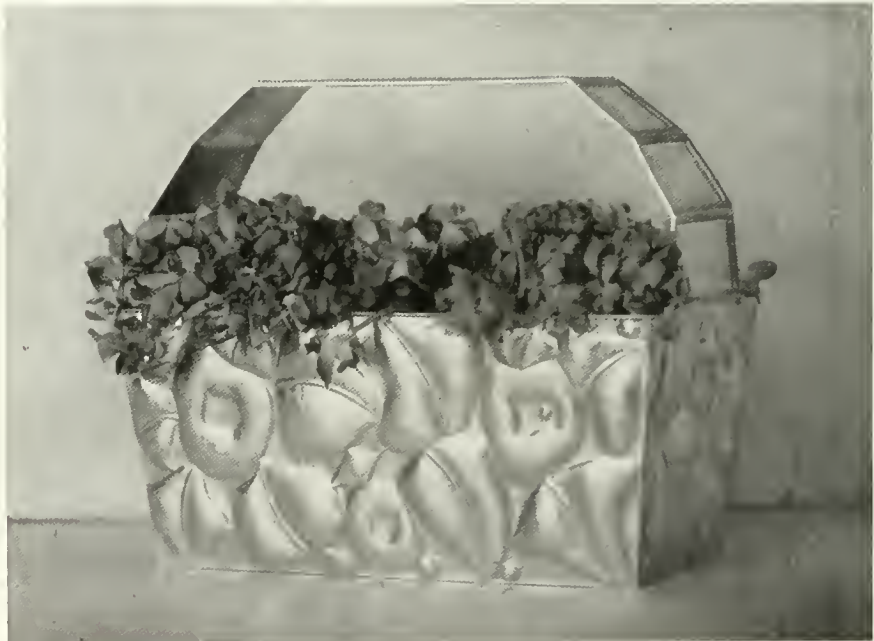
etwas Gutes und Herrliches geschaffen worden aus bloßer Rücksicht auf den Export. Qualität wird immer nur für einen ganz beschränkten Kreis von Auftraggebern und Kennern geschaffen. Es ist ein vollkommenes Verkennendes Tatbestandes, wenn man die Industriellen glauben macht, sie vermehren ihre Chancen auf dem Weltmarkt, wenn sie a priori Typen produzieren für diesen Weltmarkt, ehe diese ein zu Hause ausprobiertes Allgemeingut geworden seien. Die wundervollen Werke, die jetzt zu uns exportiert werden, sind niemals ursprünglich für den Export erschaffen worden.“ Das sind Selbstverständlichkeiten: Durch imitiertes Lous Seize werden wir den Weltmarkt nicht gewinnen. Die handelspolitischen Absichten, die Muthesius erstrebt und organisieren will, können gar nicht besser gefördert werden als durch eine eifersüchtige und leidenschaftliche Züchtung von starken Individualitäten. Der Typus, der den Ruf einer Nation demonstriert, ist erst der Extrakt aus ganzen Reihen solcher unbeugbaren Persönlichkeiten. Es kann kein Einzelner einen Stil schaffen; aber es gibt keinen Stil ohne die Hartnäckigkeit der Einze'nen. Und darum hat van de Velde

durchaus recht, wenn er sagt: „Wir wissen, daß mehrere Generationen an dem noch arbeiten müssen, was wir angefangen haben, ehe die Physiognomie des neuen Stils fixiert sein wird, und daß erst nach Verlauf einer ganzen Periode von Anstrengungen die Rede von Typen und Typisierung sein kann.“

Solche Erkenntnis kann freilich nicht hin-



ENTWURF: PROFESSOR JOSEF HOFFMANN—WIEN. »SAMOVAR« SILBER GETRIEBEN. AUSF: WIENER WERKSTÄTTE.



ARCHITEKT E. J. WIMMER. »BLUMENKÖRBCHEN« SILBER GETR. AUSF: WIENER WERKSTÄTTE.



ENTWURF: ARCHITERT E. J. WIMMER - WIEN.

»JARDINIÈRE« SILBER GETRIESEN UND VERGOLDET.

dern, eine möglichst schnelle Typisierung für bestimmte Gegenstände zu wünschen. Die Individualität eines Wasch - Gefäßes oder eines Aschbechers ist leicht zu entbehren. Und wenn auch das geringste Gefäß (man denke an japanische Teedosen) Medium höchster Sensationen zu werden vermag, so läßt sich immerhin wenig dagegen einwenden, daß unsere technische Zeit darnach strebt, für gewisse Normalbedürfnisse gute Normal-



ARCH. E. J. WIMMER - WIEN. »BLUMENTOPF-BEHÄLTER IN SILBER«
AUSGEFÜHRT VON DER WIENER WERKSTÄTTE - WIEN.

typen zu gewinnen. Von solchen Fällen abgesehen, bleibt allerdings der erste Satz, den van de Velde gegen Muthesius setzte, bestehen: „Solange es noch Künstler im Werkbunde geben wird und so lange diese noch einen Einfluß auf dessen Geschieke haben werden, werden sie gegen jeden Vorschlag eines Kanons odereiner Typisierung protestieren. Der Künstler ist seiner innersten Essenz nach glühender Individualist, freier und spontaner Schöpfer.“

ROBERT BREUER.

CÖLN. Die Ergebnisse der Verhandlungen in der Sitzung des Verbandes deutscher Kunstgewerbe - Vereine waren insofern von weittragender Bedeutung, als bedeutende Fragen der künstlerischen, wirtschaftlichen und juristischen Stellung des Kunstgewerblers erörtert und gelöst wurden. Die Eisenacher Ordnung, die die Grundsätze für die Berechnung kunstgewerblicher Entwürfe aufstellt, die schon 1909 angenommen, 1912 in der jetzigen Fassung bestätigt wurden, hat eine Erweiterung erfahren. Gutgewählte Beispiele zeigen, wie die Berechnung der Gebühren innerhalb der einzelnen Gebiete des Kunstgewerbes zu erfolgen hat. Von durchgreifender Bedeutung sind die Beschlüsse bezüglich der privaten kunstgewerblichen Lehranstalten. Die erfreuliche Entwicklung des deutschen Kunstgewerbes hat neben den öffentlichen Lehranstalten die Entstehung privater Kunstgewerbe- und Fachschulen begünstigt. Die Gefahr besteht, daß bei diesen Schulen der Erwerbszweck ungebührlicherweise in den Vordergrund gestellt wird, daß dadurch die Ausbildung der Schüler leidet. Die Weiter - Entwicklung des Kunstgewerbes



ARCHITEKT ED. JOS. WIMMER. »BLUMENVASE IN SILBER«



ENTWURF: ARCHITEKT ED. JOS. WIMMER. »JARDINIÈRE IN SILBER«
AUSGEFÜHRT VON DER WIENER WERKSTÄTTE WIEN.

fordert daher ein tatkräftiges Vorgehen gegen diese Mißstände. Am wirkungsvollsten erscheint die ständige Überwachung dieser Schulen durch die staatliche Aufsichts - Behörde. Diese Überwachung muß sich erstrecken auf die Übereinstimmung der Schulleistungen mit den Versprechungen der Reklame, weiterhin auf die Lehr- und Unterrichtsmittel und Schulräume. Gleichzeitig soll die Errichtung dieser Schulen ausnahmslos von der Erteilung der behördlichen Genehmigung abhängig gemacht werden. Zur Frage der Ausbildung weiblicher Lehrlinge beantragt Professor Groß-Dresden, der Verband möge seinen Ausschuß beauftragen, die Notwendigkeit einer erhöhten Allgemeinbildung für kunstgewerbliche Berufe in nähere Beratung zu ziehen. - Zu einer erregteren Auseinandersetzung führte der Antrag des Verbands-Vorstandes auf Beitritt des Werkbundes zum Verband und Beitritt des Verbands zum Werkbund. Eine kleine Minderheit machte starke Bedenken bezüglich des Beitritts zum Werkbund geltend. Vor allem auch scheint die neueste Richtung innerhalb des Werkbundes die Auffassung dieser Minderheit begünstigt



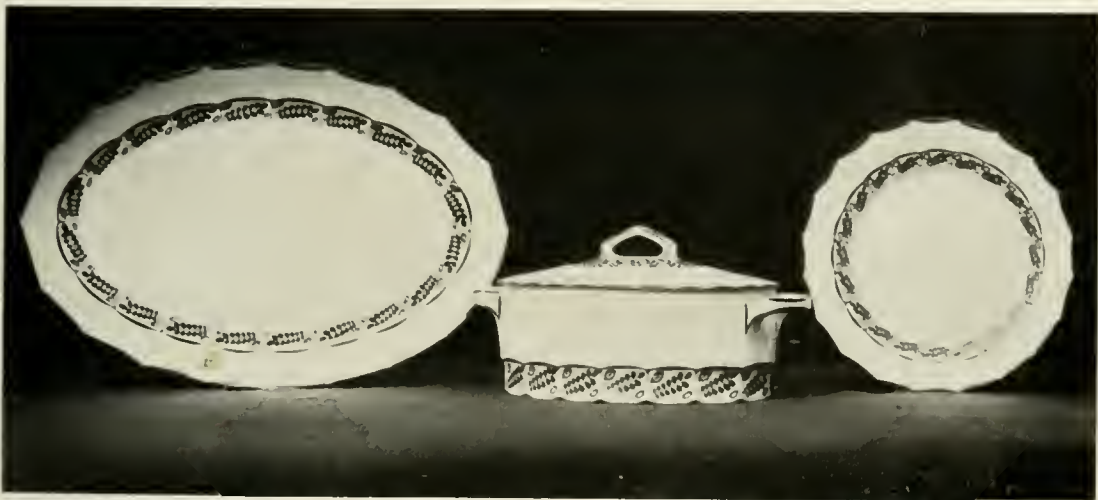
ENTWURF: ARCHITEKT DAGOBERT PECHE.

»KAFFEE-SERVICE« GRÜNER FOND.



ENTWURF: PROF. JOSEF HOFFMANN - WIEN.

»KAFFEE-SERVICE« SCHWARZ-GOLD.



ENTWURF: ARCHITEKT D. PECHE. »TAFEL-SERVICE« AUSF: JOS. BÜCK—WIEN. ALLE MUSTER SIND GES. GESCHÜTZT.

zu haben, daß durch diesen Beitritt zum Werkbund die ursprünglichen Ziele des Verbandes sich zersplittern möchten. Trotzdem wurde der Beitritt des Verbandes zum Werkbund mit allen gegen eine Stimme beschlossen. Nachdem A. Herborth-Straßburg auf die mögliche Förderung der Volkskunstbestrebungen hingewiesen hatte und Professor Groß über die Honorierung künstlerischer Veröffentlichungen gesprochen hatte, gab Professor Lehnert-Berlin eine übersichtliche Darstellung der Rechtsstellung des Kunstgewerblers. Er betonte, daß das Geschmacksmustergesetz, das Kunstschutzgesetz und das Bürgerliche Gesetzbuch sowohl bezüglich der Rechtsstellung

des Kunstgewerblers wie auch bezüglich der Bekämpfung von Fälschungen genügend Handhaben böten, daß aber die Kenntnis der Gesetze in den maßgebenden Kreisen zu wenig verbreitet sei. Die Kunstgewerbe-Vereine sollen infolgedessen darauf hinwirken, die den kunstgewerblich interessierten Kreisen verfügbaren Rechtsmittel in weitestem Maße bekannt zu machen. Das Ergebnis dieser Verhandlungen, die von Herrn Geheimrat Dr. Muthesius geleitet wurden, muß für das gesamte Kunstgewerbe, namentlich für die Entwicklung der modernen kunstgewerblichen Richtungen als außerordentlich günstig bezeichnet werden. G. E. L.

ENTWURF:
ARCHITEKT
DAGOBERT
PECHE-WIEN.



WIENER TAPETE.
HERAUSGEGEBEN
VON MAX SCHMIDT-
WIEN I.



DAGOBERT PECHÉ-WIEN. »WIENER TAPETEN« HERAUSGEGEBEN VON MAX SCHMIDT-WIEN I.

DIE DEUTSCHE KUNST UND DER KRIEG.

Alle Luxusgewerbe sehen sich durch den Krieg und seine Folgen empfindlich geschädigt. Der Absatz ist bei Kriegsgefahr sofort wie abgeschnitten, und niemand ahnt, wann je wieder Empfänglichkeit und Mittel für die schönen Dinge des Überflusses vorhanden sein werden. Die deutschen Künstler waren schon bisher nicht auf Rosen gebettet. Was soll ihnen erst die Zukunft bringen?

Kaum darf man es wagen, für Angelegenheiten der Kunst jetzt Interesse zu erbitten. Das deutsche Volk kämpft um seine Existenz. Vor dieser elementaren Sorge tritt alles andere zurück, auch die Sorge um unsere Künstler, mögen sie sonst unserm Herzen noch so nahe gestanden haben.

Trotzdem drängt sich der Gedanke an die Zukunft deutscher Kultur, und ihrer schönsten Blüte, deutscher Kunst, jetzt immer wieder ins Bewußtsein. Wir kämpfen für deutsches Volkstum und für deutsche Kultur! Ja, wie wenig ist es uns bisher zum Bewußtsein gekommen, was wir zu verlieren haben. Nicht nur bissige Satire hat uns Woche für Woche unsere kleinen Lächerlichkeiten und auch bedeutendere Schwächen vorgehalten. Auch ernste Beurteiler hegten die Befürchtung, das gesunde Mark des deutschen Wesens könnte unter der Überspannung moderner Maschinen-Zivilisation, unter der Überwucherung amerikanischen Geschäftsgeistes Schaden gelitten haben. Und die Kunst selbst war ja in letzter Zeit dem Volkscharakter unlegbar recht entfremdet. Hatte sich doch die Malerei fast ganz nach Paris orientiert. Die Mode vollends empfing ihre Befehle ausnahmslos aus der Seinestadt.

Diese bangen Zweifel scheint nun auch der Krieg mit einem Mal zu lösen. Die grandiose Erhebung des gesamten deutschen Volkes, als der Ruf zum Kampf erscholl, hat uns die Augen geöffnet, hat uns Gewißheit gegeben über uns selbst. Alles Kleinliche ist gefallen, wie neue Menschen standen wir uns gegenüber. Da zeigte sich soviel wortlose Opferfreude, soviel Ritterlichkeit, ernste Festigkeit und lächelnder Todesmut, soviel Disziplin und Brudertreue, daß wir froh aufjauchend das deutsche Volk mit seinen alten Mannestugenden wiedererkennen. Ein solches Volkstum ist des höchsten Einsatzes wert. Und plötzlich, da wir das deutsche Land von allen Seiten bedroht sahen, kam es uns zum Bewußtsein, was wir – wenn wir auch längst alle romantische Schulbuchschwärmerei abgelegt – doch an unserm Vaterland besitzen! Es ist schön und reich, aber von einer herben Schönheit, ganz dem Volkscharakter entsprechend, und erfüllt von schwer erworbenem Reichtum, von selbstgeschaffenen, unabsehbaren Kulturwerten, die die Lebensarbeit des deutschen Volkes darstellen, um die es kämpfen muß wie um seine Kinder.

Aber die Kunst? Ist die Kunst tatsächlich die Blüte deutscher Kultur? Oder dürfen wir wenigstens hoffen, daß der Krieg auch hier läuternd, anfeuernd, mitreißend

wirkt und uns die Kunst gebiert, die einer modernen Kultur, einer modernen deutschen Kultur würdig ist?

Der Krieg ist den Musen nicht hold. Kriegerische Völker haben nie versucht, sich durch eigne Kunst zu verewigen. Sie ließen die Unterjochten für sich arbeiten, sie waren vielleicht gute Vermittler. Ihre Wesensart kam aber in ihren Werken nicht zum Ausdruck. Selbst der große Friedrich hat in seinen zahlreichen Kunstbauten doch nur fremde Kunst verkündet. Man kann eher fürchten, daß auf die ungeheuere Anspannung aller Kräfte eine Periode völliger Kunstlosigkeit folgt, wo die Gedanken materieller Selbsterhaltung und militärischer Selbstverteidigung nichts neben sich dulden. Aber selbst wenn es so schlimm nicht kommt, werden auf lange hinaus kriegerische Gefühle den deutschen Geist beherrschen.

Wir sehen die Kunst jetzt mit anderen Augen an. Die Atelierprobleme erscheinen mit einem Male recht unwichtig, manche scheinbaren Großtaten von Impressionisten, Kubisten, Futuristen entpuppen sich als bloße Spielereien der Palette. Selbst Reinhardtsche Mysterien, mit Riesenpersonal in Riesentheatern aufgeführt, sind armselige Maskeraden gegenüber dem grandiosen Schauspiel eines im Begeisterungsturm sich erhebenden Volkes. Angesichts des ungeheuren Räderwerkes, das Millionenheere in wenigen Tagen zur Schlacht führt, verstummt alle Theaterregie. Wenn die Luft von Waffen klirrt, wenn der harte Tritt der Bataillone den Boden stampft, wenn ganz Europa von Explosionen zittert, so ist das jetzt unsere Musik, mit der sich keine an tiefster Wirkung vergleichen läßt. Der Maler Tod, der mit Pulver und rotem Blute malt, führt jetzt den Pinsel. Seine Bilder ergreifen so, daß wir alle Lust zu einem Kunstaustellungsbesuch verlieren. Solche erschütternden Eindrücke werden gewiß nicht bei Friedensschluß von heute auf morgen ausgelöscht sein. Die dröhnende Kriegsmusik durchdringt unsere Gedanken bei Tag und unsere Träume bei Nacht. Was wir summen und pfeifen, werden Marschrhythmen, und die Lieder unserer Komponisten werden wie soldatische Weisen klingen. Die deutschen Wanderer werden noch mehr als bisher in militärischem Takte schreiten. Unser Luxus werden die schnurgeraden Linien der Regimenter sein, und mehr als das edelste Holz, den feinsten Brokat werden wir das Blinken scharfen Stahles lieben. Und siehe, die Musik des Krieges mischt sich mit dem Dröhnen der Fabriken, mit dem Takt der Motore, — und aus dieser Musik scheint der Rhythmus des neuen Deutschtums zu erwachen.

Der edlen Volksrasse ist der Krieg wie ein Fegefeuer. Er verzehrt alles Überreife und Kränkelnde. Kleinlichkeiten fallen ab, die gesunden und starken Kräfte steigen ans Licht. Stahlhart müssen die Nerven sein, die nicht gebrochen, zermürbt werden sollen. Aber harte Nerven erfordert auch der Maschinendienst und die Hast des modernen Erwerbs.

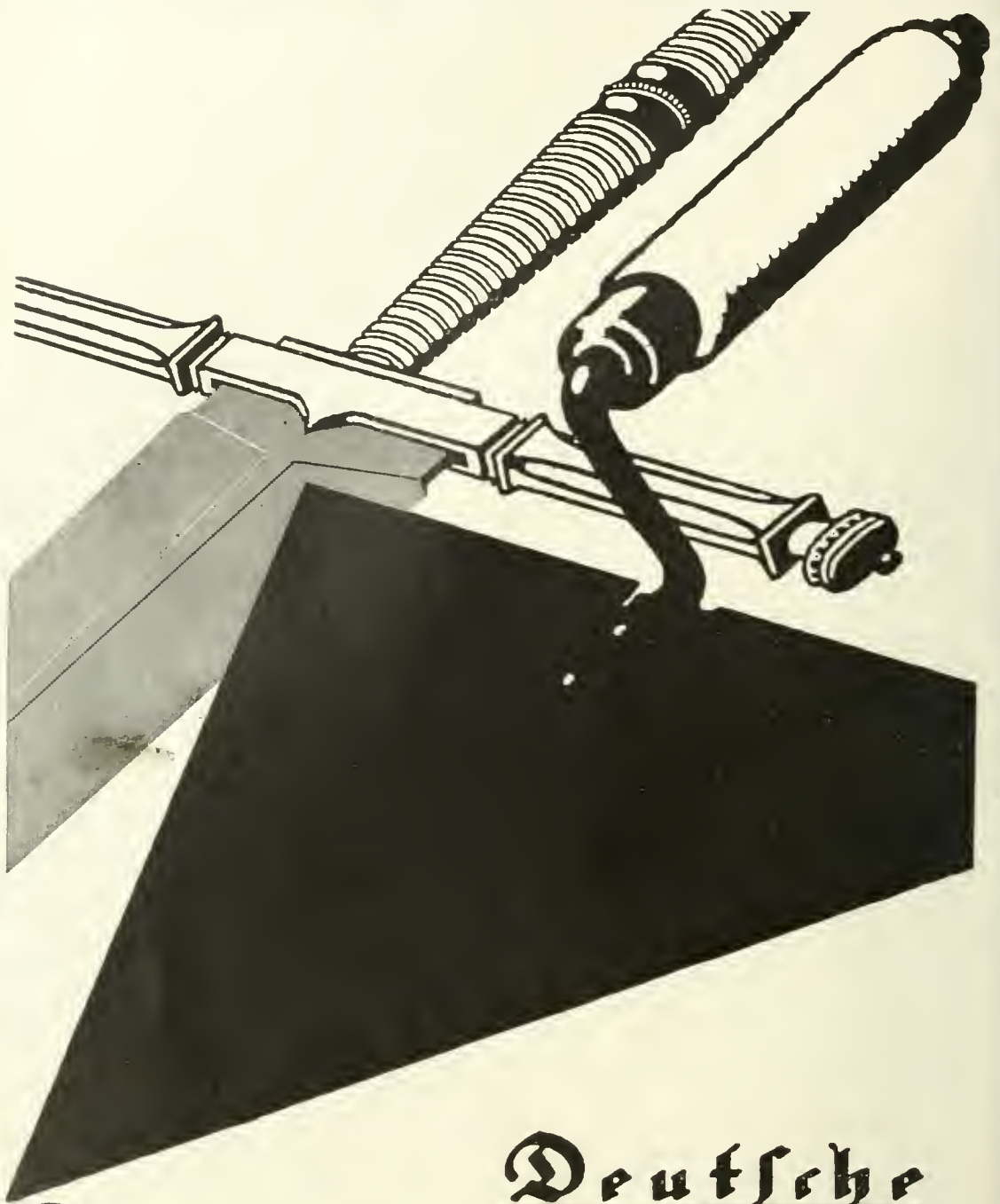
Das ist der Boden für eine neue, wahrhaft deutsche Kunst, die männlich ist und stolz, mit stählernen Nerven und mit einem herben, desto rührenderen Lächeln auf den Lippen.

Für feine „Sentiments“ ist da wenig Platz. Der Sturmwind der Leidenschaft wird auch der Kunst die innere Glut und Vehemenz geben, die ihr solange gefehlt. Sollte sie auch, was die Menge der Produktion angeht, recht merklich zurückgehen, für das Volkstum wird sie dafür von um so größerer Bedeutung sein. Männlich, großzügig ergreifend, mitreißend muß sie sein, um ihre Mission im Volke zu erfüllen, oder sie ist wirklich überflüssig und tot. Nur eine solche echte, starke, deutsche Kunst kann die Blüte deutscher Zukunftskultur bilden, sonst wird sie zur äußersten Bedeutungslosigkeit verdammt sein.

Disziplin wird auch das Zeichen deutscher Kunst sein müssen! Sie muß dienen, muß erheben, muß dem Volke voranhelfen. Die artistischen Ausstellungsmäßen haben wir jetzt in ihrer ganzen Schaltheit und Belanglosigkeit erkannt, wir wollen sie nicht mehr sehen. Die internationalen, zeit- und rasselosen Atelierkünsteleien interessieren uns ganz und gar nicht mehr. Verkündet doch die unerschöpflichen Schönheiten deutscher Lande, zeigt, was wir zu bewahren und zu verteidigen haben, entfaltet vor unseren Augen die Tausendfältigkeit deutschen Volkstums, haltet die Bilder unserer deutschen Männer und Frauen fest, erfaßt die Gesamterscheinung der großen deutschen Gegenwart, daß sie für alle Zeiten erhalten bleibe! Schafft Räume, die würdig sind der deutschen Arbeit, der deutschen Familie, und schmückt sie mit würdigen Bildern! Die gesamten Künste haben sich ja Kunstmittel in den letzten Jahrzehnten genug auf Vorrat angeschafft, wir brauchen nicht mehr, sie müssen nur endlich der Arbeit, der Kultur zugeführt werden. Die Technik ist ausgebildet, nun heißt es weiter schreiten und damit die Kulturgüter mehren mit unvergänglichen Werken, und dem Volksganzen dienen. Neue Kunstarten brauchen wir nicht im geringsten, das Erreichte ist nur zu läutern, zusammenzufassen, zu organisieren.

Ein einheitlicher Stil kann und wird sich dann sicher herausbilden, er wird von Fremdtümelei frei sein, aber auch von romantischer Altertümelei. Er wird modern sein und deutsch, und wohl auch etwas von militärischer Straffheit und Disziplin an sich haben. Das üppig-weiche Blumengeranke wird sich ordnen, müde Farben gewinnen Kraft und Saft, die Konturen straffen sich, das Chaos gliedert sich, Disziplin und Männlichkeit ist dann gleichmäßig die Signatur deutschen Lebens und deutscher Kunst.

Wenn die Künstler so in den Dienst der Volkskultur treten, dann werden ihre Werke nicht als Luxus erscheinen. Man wird sie wie Priester ehren, und für einen Ehrensold wird das Geld — auch in der schlimmsten Zeit — nicht fehlen. A. Jaumann.



Deutsche
Kunst u. Dekoration

„Kämpfen und Bauen“



ERICH KUITHAN-BERLIN. »MÄDCHEN MIT ÄPFELN.«



W. TER HELL CHARLOTTENBURG.

»MÄRKISCHE LANDSCHAFT«

DIE GROSSE BERLINER KUNST-AUSSTELLUNG.

VON DR. KONRAD VOLLEKT - BERLIN.

Selbst dem unbefangenen oder wohlmeinendsten Besucher der Kunstschau am Lehrter Bahnhof wird sich, wenn er die 69 Säle durchwandert, die Empfindung aufdrängen, daß hier Weg und Ziel verfehlt wurden.

Aus der schier unübersehbaren Fülle der ausgestellten Werke gliedert sich auch bei eingehendster Betrachtung kein Gesamtbild heraus, aus dem man den Versuch zu erkennen vermöchte, eine Entwicklung zu veranschaulichen oder die Kunst unserer Zeit auf einer Etappe ihrer Bahn zu zeigen. Es läßt sich der Eindruck nicht verwischen, daß diese Ausstellung keinem in höherem Sinne sichtendem Geist ihr Zustandekommen verdankt. Sie scheint durch Massenaufgebot die Schlagkraft der Idee ersetzen zu wollen — ein Fehler, der nicht nur in der Kunst zu sicherer Niederlage führt.

Die Frage, was denn überhaupt jenen alljährlich sich wiederholenden Ausstellungen ihre

Berechtigung gibt, drängt sich in diesem Falle mit besonderer Heftigkeit auf. Mir scheint es, als ob diese Berechtigung letzten Endes darin besteht, einer Gesinnung, einem Willen Ausdruck zu verleihen; den einzeln Schaffenden im Zuge einer geistigen einenden Bewegung zu zeigen. Ausschließung alles Unhomogenen, Sichtung, Klärung, Konzentration — ohne diese ist auf die Dauer nichts zu erreichen. Das Stoßkräftige, Werbende, ja — trotz aller Anzeichen eines Niederganges — immer wieder Faszinierende der Ausstellungen unserer Sezession beruht auf diesem Prinzip. —

Freilich auch für die Zusammenstellung der Großen Berliner sind „Gesichtspunkte“ maßgebend gewesen. Eine gewisse Exklusivität läßt sich ihr (trotz der dreitausend Werke!!) nicht absprechen: das Extreme, wir dürfen in diesem Falle wohl sagen, das drängend Jugendliche hat keine Stätte in diesem Labyrinth von



FR. BAYERLEIN MÜNCHEN.

GEMÄLDE »GEWITTER«

dicht behängten Sälen gefunden. Doch auch von dem gesicherten, inzwischen historisch gewordenen Besitz unserer Kunst wird wenig gezeigt. Ja, diese Ausstellung erhebt schon den Anspruch zeitgemäß, modern zu sein!

Im vergangenen Jahr erlebten wir in den damals verwaisten Räumen der alten Sezession eine Sammlung von Kunstwerken „auf mittlerer Linie“ — das war der programmatische Name, mit dem man das Unternehmen zu erklären oder wohl besser zu rechtfertigen suchte. Die Ausstellung war aber trotz ihres ungewöhnlichen Ortes und Namens nichts Neues — sie bedeutete nichts anderes als eine Projektion der jährlichen „Großen“ auf enge Fläche. „Kunst auf mittlerer Linie“ — so könnte es mit Fug auch über dem Palaste am Lehrter Bahnhof zu lesen stehen.

Wer jedoch im vergangenen Jahr darüber noch Zweifel hegte, dem wird's angesichts der

Großen Berliner wohl klar sein, daß Kunst auf mittlerer Linie zu sammeln nichts anderes heißt, als dem Minderwertigen das Recht zum Dasein, zu selbständiger Bedeutung einzuräumen. Seine alles Wertvolle erstickende und verdunkelnde Fülle ist eine notwendige Folge — sie fließt auf den leisesten Wink zusammen.

In der Kunst muß wenigstens das Ungewöhnliche gewollt werden. Verzichtet man darauf, so steigt das Gespenst einer geradezu phantastischen Sinnlosigkeit richtend empor, das der Kunst, dieser so schwer erforschlichen Lebenserscheinung, für den oberflächlichen Blick schon an sich mehr oder weniger nahe zu folgen pflegt. Wir müssen das Große, das Ungewöhnliche suchen im Leben wie in der Kunst, denn nur aus ihm entströmen die Impulse, aus denen der Mensch das Gefühl seiner Würde schöpft, und die Kraft, im Wandel der Dinge sich zu behaupten.

Die Empfindung der peinlichen, inneren Ge-



PROF. RUD. HELLWAG—KARLSRUHE.

GEMÄLDE »HYDE-PARK«

haltlosigkeit bei der erdrückenden Fülle der Erscheinungen hat die Ausstellungsleitung in der Weise nicht ungeschickt gedämpft, daß sie äußerlich durch Sonderausstellungen einzelner Künstler und geschlossener Gruppen eine gewisse Gliederung schuf, welche die Übersicht immerhin erleichtert und abgerundete Eindrücke ermöglicht, zu denen sonst nur schwer durchzudringen wäre.

Freilich, die historische Abteilung — Berliner Kunst der Zeit Wilhelms I. — wirkt lediglich wie ein Notbehelf, aber man scheint neuerdings überhaupt nicht mehr ohne historische Rückschau auszukommen. Wir begegnen hier Plastiken von R. Begas, Wittig und Drake, Zeichnungen von C. G. Pfannschmidt und Gemälden von Schick, A. Brendel, A. Werner, O. Begas, F. Kraus, Genz, F. C. Meyerheim, Gesellschaf und anderen. Der große Mann dieser Zeit,

Menzel, ist nur spärlich vertreten — die Ausstellung hätte an Wert gewonnen, wenn man ihn seiner Bedeutung entsprechend mehr in den Vordergrund gerückt hätte.

Der zweite Saal ist der Monumentalmalerei gewidmet. Unter den hier versammelten Künstlern ist der Tiroler Albin Egger-Lienz fraglos die markanteste und wichtigste Erscheinung. Sein Triptychon „Erde“ zeigt die ganze Stärke seines ungewöhnlichen Talentes vor allem in den beiden mächtigen, wuchtig wirkenden Seitenfiguren. Das Mittelbild freilich läßt erkennen, wo die Gefahr beginnt, im Streben nach monumentaler Vereinfachung der Form und Farbe schließlich zur Öde und Monotonie zu gelangen. Auf diesem bedenklichen Weg schreitet auch der Österreicher Andri, doch glückt ihm wohl der Ausdruck hoheitsvoller Schlichtheit und Innigkeit wie in seinem „Früh-



MAX LINGNER—RADEBEUL.

GEMÄLDE »STILLEBEN«

ling". Auf völliger Verkenning des Wesens der Monumentalität beruhen aber die Arbeiten von Walter Corde und Hugo Vogel, denen die Größe des Ausdrucks zunächst lediglich im Format des Bildes zu bestehen scheint.

Die Sonderausstellung von Aquarellen und Pastellen, der zehn Räume gewidmet sind, ist fraglos verdienstvoll. Sie könnte anregend wirken, wo die junge Generation Wasserfarbe und Buntstift nur selten noch zu größeren Aufgaben verwendet. So sehen wir denn hier auch mehr die älteren im Vordergrund. Von Paul Meyerheim wird eine umfangreiche Kollektion gezeigt, neben ihm erscheinen in erster Linie Gotthard Kuehl, Max Uth und Hans Herrmann. Von den Jungen nenne ich Martin Brandenburg, dem seine phantastisch fabulierende, freilich recht eintönige Kunst den Ehrenpreis der Stadt Berlin eingetragen hat. Aus der Fülle der übrigen, unter denen Alfred Mohrbutter mit einer Reihe von Stilleben in billiger süßlicher Manier aufzufallen sucht, möchte ich die tüchtigen Arbeiten von Paul Plontke, R. Richter, Flint und Looschen besonders hervorheben.

Von der Münchner Künstlergenossenschaft, in der Bilder wie „Friedrich der Große und die

Seinen“ von Seiler und „Pleite“ von H. Best keineswegs aus dem Rahmen des Üblichen herausfallen, schweigt man besser. Die Vereinigung von Düsseldorfer Künstlern wirkt weit erfreulicher. Ich nenne daraus den Freiherrn von Perfall, Ernst Hardt, Hermanns, Fritz von Wille und August Kaul.

Aus der graphischen Abteilung hebt sich das Werk des Berliners Paul Herrmann-Héran schon durch seinen Umfang zu besonderer Beachtung heraus. Eine selten sichere Beherrschung des Technischen scheint diesen außerordentlich begabten Künstler leider zu einer effektvollen Manieriertheit zu verführen. Gewandter Schwung ersetzen ihm bisweilen das Fesselnde innern Gehalts, was gerade bei seinem reichen Können doppelt zu bedauern ist. Was man sonst in dieser Abteilung sieht, übersteigt nur selten das Herkömmliche. Nichts anderes läßt sich von der Abteilung der „freien Vereinigung der Graphiker, Berlin“ sagen, doch möchte ich Max Coschell, Carl Alexander Brendel und Leonhardt Sandvork besonders hervorheben.

Sieben Maler hat man durch umfassende Sonder-Ausstellungen ausgezeichnet: die Berliner Kappstein, Douzette und Schad-Rossa, den



FIRMIN BAES - BRÜSSEL. »SCHLAFENDE BÄUERIN«



OTTO UBBELOHDE—GOSSFELDEN (HESSEN)

GEMÄLDE »HOCHSOMMER«



M. CLAREN-
BACH-
WITTLAER
AM RHEIN.
»WALD«



PROF. HANS LOOSCHEN—BERLIN.

GEMÄLDE »MADONNA«

Königsberger Carl Albrecht, den Breslauer Friedrich Pautsch, den Aachener A. v. Brandis und den Düsseldorfer Max Clarenbach. Ob ein irgendwie zwingendes Interesse vorlag, gerade diese Künstler in derart ausgedehnten Kollektionen vorzuführen, will ich nicht untersuchen — jedenfalls wirkt es ungemein beruhigend, sich nach der Wirrnis von Erscheinungen unter den Eindruck von Persönlichkeiten flüchten zu können, wie sie sich hier entfalten. Von der stillen abseitigen Kunst Kappsteins und Douzettes, die in vergangenen Tagen wurzelt, bis

zu den ringenden Versuchen Schad-Rossas und Pautschs ist ein weiter Weg, und so kommt hier die historisch vergleichende Betrachtungsweise zu behaglichem Genuß.

Der Plastik ist im Vergleich zu der üppigen Vertretung der Malerei und der zeichnenden Kunst nur ein bescheidener Raum angewiesen. Um so deutlicher aber tritt das Werk des Münchner Bildhauers Fritz Behn hervor. Er hat sich an Gaul und Tuaille geschult und geht jetzt selbständig seine Bahn. Zweifellos ist er eine unserer stärksten Hoffnungen. In der



FRITZ BURGER—WIEN.

»STAATSEKRETÄR DR. SOLF«

Abteilung von angewandter Plastik zeigen Wackerle, Feuerhahn und Hosaeus ebenfalls sehr bemerkenswerte Arbeiten.

Es sei nun noch erwähnt, daß der „Verband deutscher Illustratoren“ in einem großen Saal für Unterhaltung sorgt, und eine Architektur-Abteilung als letztes, freilich stiefmütterlich bedachtes Glied den Ring der bildenden Künste beschließt Unser Bericht hat sich darauf beschränkt, nur andeutend der Gliederung der großen Kunstschau zu folgen. Es mußte ihm

versagt bleiben, wirklich zu sichten und alles Wertvolle nachdrücklich vom Schlechten zu scheiden — er konnte nur einen Gesamteindruck vermitteln. Aus der Tatsache, daß diese Ausstellung das Gute mehr verbirgt als sichtbar emporhebt, läßt sich unschwer das abschließende Urteil bilden. DR. V.

Erwirbst du dir, o Maler, deine Kenntnisse nicht auf der guten Grundlage des Naturstudiums, so wirst du wohl viel Werke hervorbringen können, jedoch mit wenig Ehre und noch weniger Gewinn. Lionardo.



FERDINAND ANDRI WIEN.

MITTELBILD EINES TRIPTYCHONS »FRÜHLING«

Die Natur allein, die lebende, bewegliche, in der Form bei jeder Bewegung veränderte, ermöglicht das Verständnis der Formenwelt in der bildenden Kunst. Nur das Leben erzeugt Leben, nur die Natur, die Gott geschaffen, nicht das Gebild der Menschenhand, die sie nachahmte, weckt den Geist der Kunst zur selbstschaffenden Tat. Die Aufgabe jeder Kunstleistung ist nie und nirgends anders zu lösen als auf dem Wege zur Wahrheit. Die Natur aber ist die ewige Wahrheit; in ihren Erscheinungen, in ihren Formen ist nichts gemein.

F. G. Waldmüller.



Die Schönheit ist eins von den großen Geheimnissen der Natur, deren Wirkung wir sehen und alle empfinden, von deren Wesen aber ein allgemeiner deutlicher Begriff unter die unerfundenen Wahrheiten

gehört. Wäre dieser Begriff geometrisch deutlich, so würde das Urteil der Menschen über das Schöne nicht verschieden sein, und es würde die Überzeugung von der wahren Schönheit leicht werden; noch weniger würde es Menschen entweder von so unglücklicher Empfindung oder von so widersprechendem Dünkel geben können, daß sie auf der einen Seite sich eine falsche Schönheit bilden, auf der anderen keinen richtigen Begriff von derselben annehmen. Winkelmann.



Die Kunst ist nicht an irgend ein Land, an irgend einen Raum gebunden. Ihr Geist weht durch die Welt vom Aufgang bis zum Niedergang und findet überall Berufene, ihm zu huldigen. Die Quelle zur Taufe der Geweihten ist in allen Zonen zu finden, es ist Wahrheit und Natur.

F. G. Waldmüller.



PROF. A. EGGER-LIENZ-ST. JUSTINA-BOZEN.
SEITEN-BILD DES TRIPTYCHONS »ERDE«



PROF. EGGER-TIENZ ST. JUSTINA-BOZEN.

WANDGEMÄLDE. TRIPTYCHON ERDE.

EIN PROTEST SCHWEIZERISCHER KÜNSTLER.

Unter dem Vorsitz Ferdinand Hodlers fand letzthin die Generalversammlung der Gesellschaft schweizerischer Maler, Bildhauer und Architekten statt. Die Notwendigkeit, sich gegen die Behandlung zu verwahren, die der Künstlerschaft in den Kunstdebatten der Volksvertretung und durch einen Teil der Presse zuteil wurde, zeitigte einen „offenen Brief an die eidgenössischen Räte“. Die Hauptsätze dieses Protests mögen hier wiedergegeben werden:

Hochgeachtete Herren,

„Sie haben sich in den letzten Monaten im Schoße Ihrer illustren Versammlungen neuerdings eingehend mit Fragen der Kunst und der Kunstpflege befaßt. Das war Ihr gutes Recht, das wir Ihnen unter keinen Umständen bestreiten möchten.

Allein, Sie taten es in einer Weise, welche die Sachkenntnis und das Übelwollen eines Teiles Ihrer Herren Mitglieder in so unzweideutiger Weise zum Ausdruck bringt, daß wir nicht länger durch unser Stillschweigen in den weiten Kreisen des Volkes die Meinung nähren dürfen, als hätten wir Ihre Auslassungen als einen gerechtfertigten Tadel verdient und einstecken müssen. . . .

Einige Ihrer Mitglieder sind mit unserm Schaffen nicht einverstanden. Man kann das sein! Wir wissen, daß wir unsere Kunstabsichten nicht ohne Kampf und Widerspruch durchsetzen werden, und beklagen uns in keiner Weise über das Mißverständnis, das große Kreise unserm ehrlichen und mitunter entbehrrungsreichen Kunstschaffen entgegenbringen. Wir wissen, daß jede neue Offenbarung auf dem Gebiete der Kunst langsam reift, in uns selbst, die wir

schaffen, und in der Masse, die da genießt. — Wir wollen Sie nicht durch Worte zu unsern Anschauungen bekehren, sondern überlassen es der Zeit, unser Schaffen zu richten und zu sichten. In der Überzeugung, daß uns in unserm Sturm und Drang manches Unvollkommene mitunterläuft, daß wir stets lernen und an uns arbeiten müssen, um zu der Vollendung, die wir anstreben, endlich zu gelangen.

Ob sie uns also verstehen oder nicht, ob wir in unserm Schaffen der Ehre Ihrer Billigung teilhaftig werden oder nicht, das muß uns, die wir uns nur mit uns selbst und unserer Kunst abzufinden haben, gleichgültig sein.

Aber, wir bestreiten Ihnen die sachliche Zuständigkeit, darüber zu urteilen, und wir verwahren uns, die wir ehrlich schaffen, gegen die ausgesprochene Mißachtung, mit welcher Sie uns behandeln. Dazu haben Sie weder die Kompetenz noch das Recht.

Hochgeachtete Herren, wir bestreiten Ihnen Ihre Zuständigkeit. Sie sind Industrielle, Landwirte, Ärzte, Juristen und wir sind Künstler. Das will sagen, daß Sie in künstlerischen Dingen uns gegenüber genau so Laien sind, wie wir Ihnen gegenüber auf all den Gebieten Laien sind, welche den Inhalt Ihres Lebens und Wirkens ausmachen. Vor Ihrer bürgerlichen und parlamentarischen Tätigkeit haben wir Hochachtung und Ehrfurcht und keinem von uns würde es einfallen, Ihnen auf Ihrem ureigenen Tätigkeitsgebiete gute Ratschläge zu erteilen, Sie zu benörgeln oder gar, wie Sie es uns gegenüber tun, lächerlich zu machen und zu beschimpfen. Und doch ist hundert gegen eins zu wetten, daß es unter der großen Zahl der schweizeri-



P. PLONTKE - BERLIN. GEMÄLDE »KINDERGRUPPE«

schen Künstler eine ganze Anzahl gibt, aus welchen sich ganz passable eidgenössische Räte machen ließen, während wir in Ihren Reihen vergeblich nach einem einzigen Ihrer Mitglieder Umschau halten, aus welchem sich ein einigermaßen tüchtiger Maler oder Bildhauer heranbilden ließe. — Also Sie, meine Herren Laien, werfen uns Künstlern Verrücktheit und Hanswurstentum, Bluff und Unehrlichkeit in unserm Schaffen, Unvermögen und berufliche Minderwertigkeit vor. — Sie tun das, die Sie nie ein Wort der Entrüstung fanden, als die eidgenössischen Behörden jahrzehntelang unser Land mit den denkbar geschmackverlassensten Bauten verunzierten, die Sie in Ihrer großen Mehrzahl mit der Kunst außerhalb der eidgenössischen Ratsäle überhaupt nie in Berührung kommen. — Sie fertigen unsere Kunst und ihre Erzeugnisse mit schlechten Scherzen ab, welche man weniger gebildeten und namentlich sehr jungen Leuten zur Not dürfte hingehen lassen. — Sie tun das an einer Stelle, auf welche

die Augen des ganzen Landes gerichtet sind. Das Recht dazu leiten Sie von der Tatsache ab, daß Sie alljährlich hunderttausend Franken für die nationale Kunstpflege verausgaben. Haben Sie, hochgeachtete Herren, eine Ahnung, wie verschwindend wenig diese 100 000 Franken angesichts der künstlerischen Jahresproduktion unseres Landes bedeuten? Wissen Sie, daß Sie den ganzen Kunstkredit von heute auf morgen streichen können, ohne daß irgend einer von uns auch nur etwas davon verspürt? Ist Ihnen bekannt, daß diese 100 000 Franken einen Teil der öffentlichen Gelder bilden, welche wir Künstler gerade wie Sie, meine Herren, und jeder andere Staatsbürger ebenfalls häufen helfen? Und haben Sie, die Sie auf allen andern Gebieten so ungemein subventionsfreudig sind, an eine so spärliche Unterstützung eines Tätigkeitszweiges je so erniedrigende und Ihrer selbst so unwürdige Glossen geknüpft? ... — Sie haben das Recht, uns Ihre Förderung zu verweigern. Wir bitten Sie sogar um Streichung des Kunstkredites, der uns durch Ihre Reden darüber, wenn auch



EMIL W. HERZ - BERLIN. »HERKENBILDNIS«



H. HARTMANN-DREWITZ BERLIN.

GEMÄLDE »KOLBERGER VORSTADT«

nicht moralisch, so doch wirtschaftlich schädigt. Aber wir verlangen, daß Sie uns und unserm Schaffen das Maß von Achtung und Wohlgezogenheit ange-deihen lassen, das unter anständigen und gebildeten Menschen als Voraussetzung gemeinschaftlichen Lebens gelten muß.

Wir drängen uns Ihnen nicht auf, wir begehren nur frei zu gestalten, nicht wie Sie, sondern wie unsere Eingebung und unsere künstlerische Einsicht es uns gebieten. Wir verlangen von Ihnen nicht Verständnis, nicht einmal mehr Förderung, sondern lediglich wohlwollende Neutralität.

Ob, was wir schaffen, vor der Zeit bestehen wird oder nicht, das können Sie nicht beurteilen, ebensowenig wie wir Künstler uns darüber ein Urteil zu bilden vermögen, ob eine nicht allzu ferne Nachwelt die Politik unserer Tage, die in Ihren Händen liegt, billigen und bewundern wird. Und doch wären unsere allfälligen Zweifel darüber wahrhaftig leichter zu rechtfertigen, wie die Ihrigen über unser Kunstschaffen. Wir schaffen auf unsere eigene Verantwortung, auf unsere eigene Rechnung und

Gefahr. Und setzen unsern guten Namen, unsere Zukunft, unser Leben dran. Ist Ihnen, hochgeachtete Herren, das noch nicht genug? Wohnt Ihnen wirklich der Ehrgeiz inne, das Wort des großen Gottfried Keller, die Schweiz sei ein Holzboden für ideale Bestrebungen, zu einer Ewigkeitswahrheit zu gestalten? Und ist Ihnen nicht bewußt, Ihnen, meine Herren Volksvertreter und oberste Hüter der schweizerischen wirtschaftlichen Interessen, daß Sie durch Ihre Stellung zu unserer Kunst die blühende Ausfuhr schweizerischer Kunsterzeugnisse nach dem Ausland, allerdings ohne großen Erfolg, schädigen?

Noch einmal, meine Herren, wir hoffen weder auf Ihr Verständnis noch ihre Förderung, wir verzichten gerne auf den eidgenössischen Kunstcredit, namentlich auch im Interesse der Achtung der gebildeten Welt vor Ihren illustren Versammlungen, wir bitten Sie lediglich um die Achtung, die Sie ehrlichem Schaffen schuldig sind, auch da, wo es Ihnen fremd ist, wir bitten Sie um Neutralität." gez.: C. A. LOOSLI.



PAUL HERRMANN-HÉLAN-BERLIN.

RADIERUNG »DIE SCHIEBERIN«



RICH. MÜLLER—DRESDEN. RADIERUNG •IM ZACHGRUND•

C. STEINER-
MÜNCHEN.



GEMÄLDE
»SOMMERTAG«

DIE AUSSTELLUNG DER „FREIEN MÜNCHNER KÜNSTLER“.

Wenn ein Kunstliebhaber in diesem Sommer nach München kommt, um in sich aufzunehmen, was an moderner Produktion gezeigt wird, und er nun etwa glaubt, er habe mit Absolvierung des Glaspalastes, zweier Sezessionen und der Juryfreien genug getan, so täuscht er sich. Es ist erstaunlich, wieviel Einzelgruppen sich gerade in diesem Sommer zu Wort melden, und nach der Gesamtsumme der ausgestellten Werke gemessen, ist das Kunstleben in München so rege wie nur je.

Die Hochflut der Ausstellungen hat das Erfreuliche gebracht, daß sich die schönen Räume der alten Schackgalerie wieder einmal dem allgemeinen Besuch geöffnet haben. Wer dieses Palais in der Brienerstraße aufsucht, wird von der Fülle des Gebotenen überrascht sein. Er findet da zunächst eine Kollektivausstellung von Werken Prof. Franz Naagers und wird über das außerordentlich umfangreiche Werk dieses an Italiens Schönheit begeisterten Künstlers erstaunen, er findet ferner eine Ausstellung von italienischen Meistern meist des Cinquecento und später, aus dem Privatbesitz Prof. Naagers, einen ganzen Saal voll Magnascos, und nachdem er all diese

Säle durchwandert hat, werden plötzlich die Wände hell, moderne Lichtprobleme melden sich, und er befindet sich in der ersten Ausstellung der „Freien Münchner Künstler“. Nur von diesen Werken soll hier die Rede sein.

„Freie“ Münchner Künstler — der Name klingt sehr revolutionär und sezessionistisch. Keine Angst: diese neuen „Freien“ servieren uns weder ein radikales Programm, noch werden sie überhaupt durch ein besonderes Richtungsprogramm geeint. Die „Freien“, das soll wohl vor allem heißen, daß diese Künstler untereinander frei sein wollen. Ich kann mir denken, wie es schwer war, für diese Gruppe von Künstlern, die sich da zunächst zu Ausstellungszwecken zusammengetan haben, einen gemeinsamen Namen zu finden. Sie hätten etwa sagen müssen: „Die vor einander Respekt haben“. Das war zu lang, so nannten sie sich etwas farblos die „Freien“.

Diese Ausstellung der „Freien“ zeigt wieder einmal, wieviel tüchtige und heißbemühte Arbeiter es doch in München gibt. Und solche Arbeiter sind nötig, um die Allgemein-Atmosphäre der „Kunststadt“ herzustellen. Sie zeigt zugleich, was München aus dem Einzelnen



IDA BEER-WALBRUNN - MÜNCHEN.

GEMÄLDE »FONTAINE«

macht, wie das fortwährende Zeigen und Vergleichen einen jeden anstachelt, möglichst viel aus sich herausholen zu wollen. Ein großer „Tip“ für den Kunsthandel wird allerdings kaum einer von ihnen werden, dazu sind die Charaktere meist zu „normal“. Damit unser Bericht nicht zu allgemein bleibe, noch ein paar einzelne Notizen. Am zahlreichsten ist das Landschaftsbild vertreten. Die lebendige Auffassung in Otto Geigenbergers Landschaften ist in der beigefügten Reproduktion noch gut zu spüren. Weniger kommt die Wiedergabe den Bildern von Blanche Willner zu statten: man sieht hier wohl, daß das Licht großzügig erfaßt ist, aber der eigentliche Reiz liegt in den Farben. Ein gegenteiliges Temperament spricht aus der Landschaftskunst Carl Steiners: hier strebt alles nach Ruhe und intimer Wirkung hin. Reizvolle Farben weiß Sidonie



O. GEIGENBERGER - MÜNCHEN.
»PONTE TIBERIO«



BLANCHE WILLNER - MÜNCHEN.

GEMÄLDE »IM GRÜNEN« (ANGEKAUFT.)



HUGO SCHIMMEL—MÜNCHEN GEMÄLDE »ABEND-GESELLSCHAFT«



BLANCHE WILLNER MÜNCHEN.

GEMÄLDE »IM FOYER«

Pichler ihren gut gesehenen Stadt-
skizzen zu verleihen. Von Figurenbildern nennen wir außer dem interessanten Kompositionen - Versuche des „Parisurteils“ von Dora Wimmer die koloristisch feinen Arbeiten von Maria Lübbes und das gut gestimmte Interieur mit Figur von Ida Macdonald (von dieser auch eine Landschaft mit reizvoller, nicht kleinlich werdender Ferne). Gute Schulqualitäten stecken in den Arbeiten von Margarete Scholtz, Ella Bürgin und Elsa Nixdorff. Mit dem Licht und seinen Gestaltungs - Möglichkeiten wohlvertraut



FR. S. HERRMANN—MÜNCHEN. »PORTRÄT MEINER TOCHTER«

zeigt sich Hugo Schimmel, dessen Arbeiten uns zur Porträtkunst überleiten mögen. Wir nennen hierzu noch das gut aufgebaute Porträt von Frank S. Herrmann und die sorgfältigen Arbeiten von Laurens Kleyn van Brandes. Von Aquarellen die saftigen Bilder von Max Eduard Giese und die „Prozession“ von Karoline Kempter. Von graphischen Werken die mit einer ganzen Menge Leben angefüllten Blätter vom „Brandplatz“ von Chr. Bärmann, Farben-Holzschnitte von Cläre Neuhaus und die Lithographie „Gemma“ von Max Arth. Stremel. K. M.



GEHEIMRAT HERMANN MUTHESIUS BERLIN.
D.W.B.-AUSSTELLUNG CÖLN. »GEBÄUDE DER FARBENSCHAU«



D.W.B.-AUSSTELLUNG CÖLN.

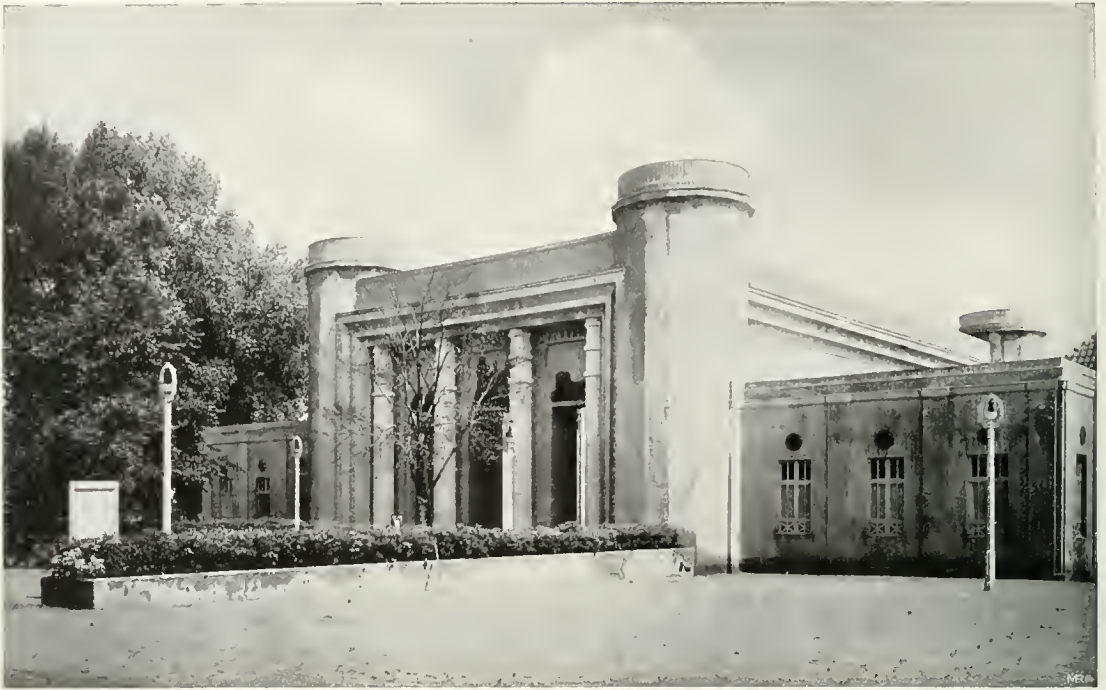
BLICK VON DER TEE-HAUS-TERRASSE.

DIE CÖLNER WERKBUND-AUSSTELLUNG.

MAI OKTOBER 1911.

Man muß die Geschichte der neuen deutschen Architektur und des jungen deutschen Kunstgewerbes kennen, wenn man der Ausstellung, die unter der Flagge des Deutschen Werkbundes in Cöln veranstaltet worden ist, gerecht werden will. Wer so naiv wäre, von der Werkbundaussstellung neue und erschütternde Offenbarungen der Kunst zu erwarten, müßte notwendig enttäuscht werden; die Entwicklung der seltsamen, von einigen Künstlern begonnenen, dann aber immer mehr und mehr zur einer allgemeingültigen Kulturerscheinung gewordenen Bewegung macht es von vornherein unmöglich, die letzten und höchsten Erlebnisse, deren der Mensch fähig ist, als allein berufen durch die Tore einer Ausstellung für deutsche „Qualitätsarbeit“ einzulassen. Die Bewegung ist eben inzwischen aus einer künstlerischen zu einer sozial und ethisch, merkantil und weltpolitisch orientierten zivilisatorischen geworden. Der Werkbund ist kein Olymp der Künstler; er ist eine zum Zwecke der praktischen, der propagandistischen, der geldbringenden Arbeit zusammengefaßte Vereinigung von Künstlern, Fabrikanten, Handwerkern und Kaufleuten. Wo-

bei der Künstler zwar an erster Stelle steht, und wohl auch immer stehen bleiben muß; wobei aber doch zu bedenken ist, daß das unternehmende Kapital und andererseits die Masse der gehobenen Konsumenten (diese zwar unsichtbar aber doch entscheidend) keine unwichtigen Rollen spielen. Es ist ja selbstverständlich, daß ein Bund, der im künstlerischen Taumel geboren wurde und dessen erste sieghafte Schlachten mit dem Feldgeschrei, Genie wider Philistertum, gewonnen wurden, sich nicht leicht zu der Erkenntnis bequemt, daß durch unabwiesbare Verhältnisse in den süßen Wein ein wenig (mitunter sogar ein wenig viel) Wasser des täglichen und allzutäglichen Lebens gekommen ist. Es ist so sehr verführerisch, sich Künstler und Künstlergenosse zu nennen; dennoch hat ohne Zweifel Karl Scheffler recht, wenn er in dem neusten Bande des Jahrbuches des deutschen Werkbundes diesen Satz schreibt: „Der Architekt, der unsere Untergrundbahnhöfe baut, der Ingenieur, der die Hochbahnviadukte errechnet, der Konstrukteur, der unsere Eisenbahnwagen und elektrischen Bahnen gestaltet — sie alle sind Arbeiter einer mächtigen Lebensprosa, die sich überall zwar mit



ARCHITEKT BAURAT CARL MORITZ CÖLN.

D.W.B.-AUSSTELLUNG »VERWALTUNGSGEBÄUDE«

der Kunst berührt, nirgends aber Kunst ist. Sie alle verrichten ihr Werk am besten, wenn man von ihnen sagen darf, sie arbeiteten als vernünftige und im höheren Sinne normale Menschen, wenn man in ihrer Arbeit das scheinbar Selbstverständliche findet." Was so vom Ingenieur gilt, gilt aber gleichfalls von den weitestmeisten, die tätig sind, die Ziele des deutschen Werkbundes zu erarbeiten. Ein Fabrikbau, ein Kontorhaus, eine Tapete, ein Eßgeschirr, ein Kleiderstoff — das alles sind keine Kunstwerke und können keine sein, können es wenigstens so lange nicht, als man die „Sklassen“ des Michel Angelo, Hodlers „Holzfäller“ oder Raphaels Wandteppiche Kunstwerke heißt. Man muß sich langsam daran gewöhnen, mit der verführerischen Vokabel „Kunst“ ökonomischer zu verfahren. Man braucht dabei durchaus nicht zu vergessen, daß eine geschliffene Kristallflasche oder ein frühes japanisches Lackschälchen oder ein sassanidisches Gewebe befähigt sind, die Nerven des Menschen in göttliches Entzücken zu versetzen und ihn über sein Dasein hinauszuhoben. Man kann der festen Überzeugung sein, daß ein Künstler das Äußerste, was er zu empfinden vermag, in der Kurve einer Salatschüssel ausdrücken kann; man wird trotzdem nicht an alle Salatschüsseln solch hohe Forderungen stellen. In einer Organisation,

wie der Deutsche Werkbund sie darstellt, kann und muß es Künstler geben; es ist aber unmöglich, daß ein Bund, dessen Mitgliederverzeichnis viele Quartseiten füllt, nur aus künstlerischen Potenzen besteht. Die Ausstellung des Deutschen Werkbundes konnte den Eingeweihten von vornherein nicht lüster machen, die Erruptionen feuriger Gipfel zu sehen; der Eingeweihte konnte nur den breiten Strom geklärt und unter dem Ideal des neudeutschen Stil sich sammelnder Produktivität erwarten. Nur an dem Maßstab solcher allein vernünftigen Erwartung kann die Cölner Ausstellung gemessen werden.

Jene erste denkwürdige Demonstration, die auf der „Mathildenhöhe“ in Darmstadt vor sich ging, war der Leidenschaftsausbruch einiger gezählter Künstler. Es waren da Männer, die ihr ganzes Wesen in den scheinbar harmlosesten und gleichgültigsten Dingen versinnlichen wollten. Ein neuer Mensch, eine neue Welt sollten durch die Neugestaltung eines Gartenhauses, eines Wandteppichs erzwungen werden. Die Überschwenglichkeit solches Strebens war damals etwas Großes und Schönes; sie ist aber ganz gewiß die Ursache dafür, daß heute niemand, der jene Dokumente brausender Jugendzeit sieht, sich eines Lächeln zu enthalten ver-



ARCHITEKT GEHEIMRAT H. MUTHESIUS.

»BLICK AUF DAS GEBÄUDE DER FARBENSCHAU«



AUS DER DEUTSCHEN WERKBUND-AUSSTELLUNG - CÖLN. »BLICK GEGEN DIE LADENSTRASSE«



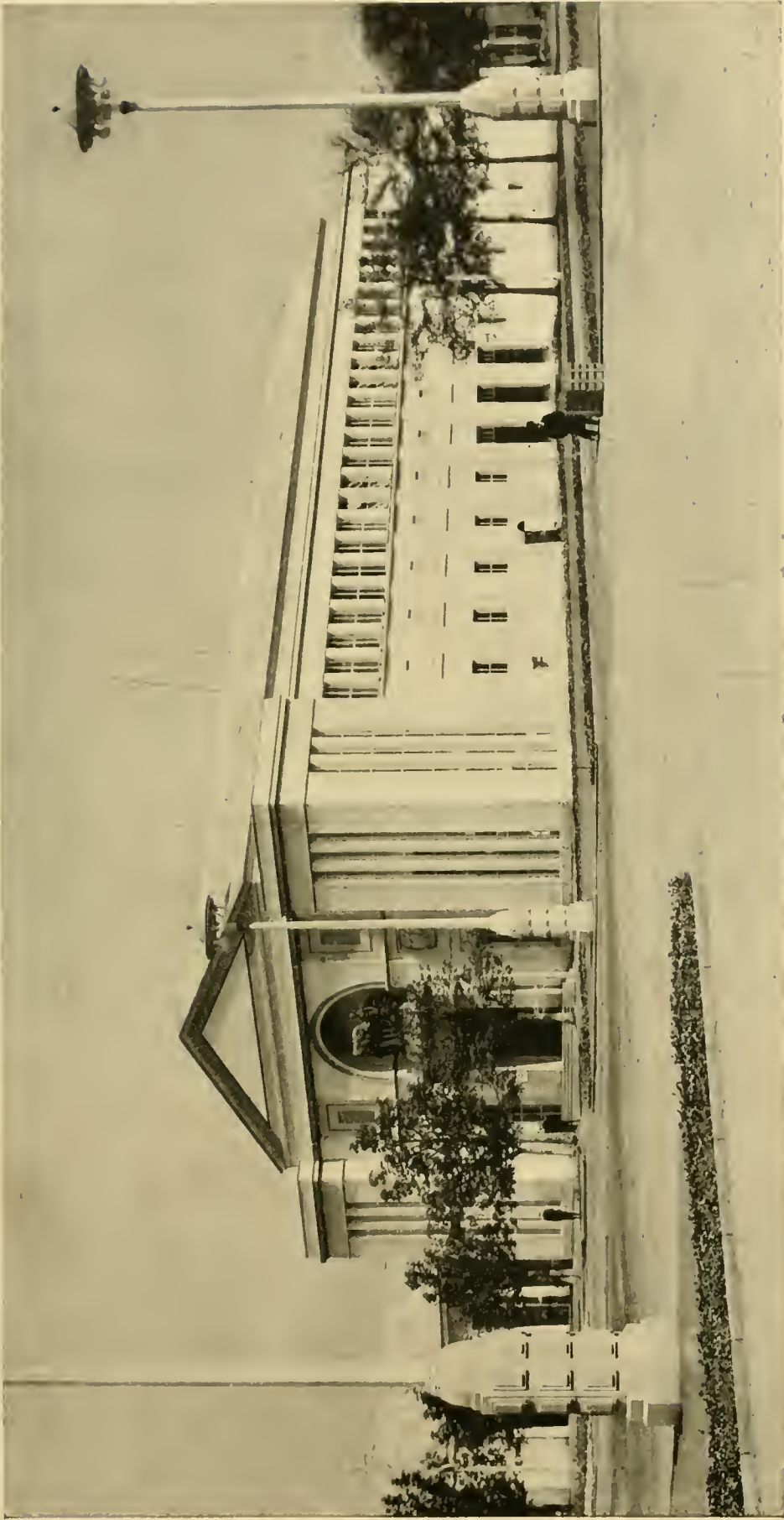
PROFESSOR THEODOR FISCHER - MÜNCHEN.

D.W.B.-AUSSTELLUNG »DIE HAUPTHALLE«

mag. Auf Darmstadt folgte Dresden 1906. Die Reformation, die alle Gestaltung an Haupt und Gliedern erfassen wollte, war ihrem Wesen gemäß in die Breite gegangen. Den Künstlern waren Fabrikanten und Industrielle zur Seite getreten; und wenn sich auch noch vielfältig der zwecklos schweifende Geist und das ungehemmte Temperament der Phantasiebegabten nicht verleugneten, so machte sich doch schon allenthalben ein Streben zur nüchternen Wirklichkeit, zur Verkaufsfähigkeit der Ware und zur Gewinnung eines nicht nur verzückten, sondern auch erwerbenden Publikums bemerkbar. Schnell hatte sich die Wandlung vollzogen, die einen Schrank aus dem individuellen Traumgebilde eines Künstlers zum Gebrauchsgegenstand eines gut erzogenen und vom Rhythmus der Zeit erfaßten Menschen machte. Neben den Stühlen, die die Individualität eines lyrischen Gedichtes beanspruchten, standen schon ganz behäbig die Typen, die ganzer Klassen von Benutzern warteten. Es waren auch nicht mehr die Künstler allein am Werk; sie hatten sich bereits Ateliers zugelegt, sie wurden bereits durch Qualitätshelfer unterstützt. Die Bewegung ging vom Künstler zum Qualitätshelfer, weil sie vom Kunstwerk zur Qualitätsware ging.

Aus England, dem Lande der aristokratisch gewordenen Demokratie, kamen die Lehrsätze und Lebensregeln, die uns das Lächerliche der Kulturlüge, in deren Theaterwolken wir uns wohlfühlten, erkennen machten. Das große Reinigungsbad begann; von den Fassaden der Mietskasernen wurden die Stuckpuppen, von

den Möbeln die verdrehselten Aufsätze, von sämtlichen Geräten die ornamentalen Schwülste fortgeschwemmt. Es starben der Salon, das Büfett, der Marmor, der aus Holz und das Leder, das aus Papier nachgeahmt worden war. Die unduldsamen Dogmen der Zweckmäßigkeit, der Materialgerechtigkeit und der technischen Vernunft traten ihre Herrschaft an. Wir wissen, daß es diesen Dogmen gegangen ist, wie es allen fanatischen Grundsätzen gehen muß; sie überwandten sich selber. Das darf uns aber nicht abhalten zu erkennen, daß die Tage der drei Dogmen zugleich die Tage der Demokratisierung der als ein aristokratisches Schwärmen von Künstlern begonnenen Bewegung waren. Die Nüchternheit des neuen Stils suchte die Massen. Man lernte wieder erkennen, daß alle Ausdrucksform irgendwie Darstellung der herrschenden wirtschaftlichen, sozialen und politischen Zustände ist. Man erkannte das Louis XVI. als die Ausdrucksform der Welt, die durch die Gnade der Sonnenkönige lebte; man begriff, daß das moderne Bürgertum die sittliche Pflicht hat, Häuser und Möbel, Teppiche und Gläser nach dem eigenen Wesen zu gestalten. Erst in dem Augenblick, da solche Einsicht aktiv wurde und der Kampf gegen die als verlogen erkannten Nachahmungen der Gotik, der Renaissance, des Barocks und des Empires begann, geschah plötzlich ein Aufstand jener Fachleute, deren profitable Gewöhnung durch solches Erwachen der Konsumentenmassen gestört wurde. Man muß sich der oft komischen, oft bitter ernsten Katzbalgereien, die den Fachmann gegen den Theoretiker, den Handwerker gegen den Künst-



ARCHITEKT PROFESSOR PETER BEHRENS — BERLIN.

»DIE FESTHALLE« DEUTSCHE WERKBUND-AUSSTELLUNG.



ler und den Traditionsgetreuen gegen den Revolutionär mobil machten, erinnern, um an die Geburtsstunde des Deutschen Werkbundes zu geraten. Er sollte eine Kampforganisation der Modernen gegen die Veralteten sein; er sollte alle die zusammenfassen, die der Überzeugung und des Willens waren, daß der neuen Welt und dem neuen Menschen neue Formen, neue Häuser und neue Möbel, neue Gärten und neue Parke gebühren. Von Anfang an war der Werkbund zum mindesten ebensowohl ein Instrument der Sozialisierung, wie ein Schildbuckel der die neue Menschheit witternden und sie im Größten wie im Kleinsten aufspürenden Künstler. Vom ersten Tage seines Bestehens an glimmte im Deutschen Werkbund der Konflikt, der während der Cölner Tagung so heftig und fruchtbar zugleich sich entlud. Durch die leidenschaftlichen Schreie der Individualitäten zur Erkenntnis gebracht, wollten die Massen das ererbte Joch früherer Stile und Typen abwerfen; sie wollten zu einem neuen Stil, zu einem neuen Typ sich durchringen, die Künstler aber meinten jeder für sich, diesen Typ geben zu können. Eine Ausstellung des Deutschen Werkbundes mußte von vornherein in den Konflikt kommen, das Streben nach einem allgemein gültigen Niveau durch die berufenen und nichtberufenen Gipfelsteiger und deren Herabspotten fördernd oder lähmend gestört zu sehen.

Es ist notwendig, sich auch noch einen Augenblick an die Situation und die Ergebnisse der Brüsseler Weltausstellung vom Jahre 1910 zu erinnern. Damals trat Deutschland zum ersten Mal mit dem Anspruch, die Führung in allen Fragen des guten Geschmacks und der Entwicklung des Zeitstils zu beanspruchen, vor die erstaunten Völker. Zwar hatten die Deutschen schon in St. Louis etwas ahnen lassen von der entscheidenden Wandlung, die sich bei ihnen seit den Tagen der philadelphiaer Reuleaux-Briefe vollzogen hatte; aber damals vermochten sie noch nicht mit der Geschlossenheit, die das Begehren einer kulturellen Hegemonie allein rechtfertigen kann, aufzutreten. Nun brachte Brüssel die Reife. Das Deutsche Haus, wie es Emanuel von Seidl hingestellt hatte, war trotz all der Mängel, die ihm anhafteten, inmitten der internationalen Bauten die einzige von der historischen Belastung befreite und dem Charakter der Gegenwart nachspürende Architektur. Die Völker waren verblüfft; sie waren bestürzt, als sie im Innern der deutschen Hallen das Ereignis eines vielfältigen, mit jungem Tatendrang zur Einheit strebenden Formenwillens erlebten. Wie kamen die weißen Küras-

sier, die man bisher wohl für Meister des Kasernendrills, im übrigen aber für Barbaren gehalten hatte, zu solcher Leistungsfähigkeit. Man muß jene Tage miterlebt haben, das Kopfschütteln der Franzosen und Belgier, das Erstaunen ihrer Presse und den sofortigen Entschluß der Pariser gegen solches Aufbegehren der Pickelhauben, das nicht zu erschütternde Können der Nachkommen der Sonnenkönige in einer großen Kunstgewerbe-Ausstellung an der Seine aufmarschieren zu lassen. Der deutsche Stil, den man nicht mehr leugnen konnte, den man zwar (und vielleicht mit Recht) noch ein wenig unbeholfen, schwer und pathetisch fand, schien Paris, den Vorort des europäischen Geschmacks, zu bedrohen. Selbst die Engländer, die durch ihre mit kühler aber gepflegter Sachlichkeit organisierte Ausstellung hoher Qualitäten in Brüssel ohne Zweifel mit ruhiger, fast phlegmatischer Handbewegung den Siegespreis einsteckten, hätten, wenn sie zu solcher Regung irgendwie befähigt wären, mit einigem Erstaunen zu den Deutschen, die gestern noch ihre gelehrigsten Schüler waren, die nun plötzlich als die Propheten eines eigenen Stils auftraten, hinblicken können. Jedenfalls: die Deutschen hatten endgültig den schlimmen Ruf, Förderer qualitätloser Massenfabrikation und phantasielose Kopisten der Vergangenheit zu sein, durch unbestreitbare, wenn auch hier und da kuriose Leistungen zerstört. Die Möglichkeit, daß, entsprechend dem Wandel, der sich auf den wirtschaftlichen und politischen Gebieten bereits vollzogen hatte, nun auch in dem Komplex der Architektur die germanischen Völker (inbegriffen die angelsächsischen und skandinavischen) die Führung bekommen könnten, wurde langsam wahrscheinlich. Die Franzosen witterten bereits den Export der deutschen Schönheit. Die Deutschen hätten Narren sein müssen, hätten sie die Sachlage nicht richtig einzuschätzen gewußt. Es begann jetzt, als eine Art liebenswürdiger Revanche für die Manet und Monet, die Degas und Cézanne, als Vergeltung für diese Väter der deutschen Malerei, die endgültige Erledigung des französischen Monopols in allen Angelegenheiten der formalen Kultur. Wie zur Aufmunterung solcher Einsicht kam die Nachricht, daß die angeordnete große Revue des französischen Kunstgewerbes vorläufig verschoben sei. Herr Poiret eilte statt dessen nach Wien (das in diesen Zusammenhängen zu Deutschland gehört) und holte sich Anregungen, die er wohl pariserisch frisierte, die aber doch bereits eine kleine deutsche Invasion bedeuteten. Im Gegensatz zu solcher Episode ließen die Franzosen ihren



PROFESSOR JOSEF HOFFMANN WIEN.

D.W.B.-AUSSTELLUNG »ÖSTERREICHISCHES HAUS«

Blutgenossen van de Velde, der zu den Urzeugern des deutschen Stils gehört, als er in Paris baute, nicht gewähren; sie vertrugen nicht die kalte Genialität dieses Europäers. Die Deutschen indessen hatten längst diesen Refugié sich zu einer Quelle fruchtbarer Kraft werden lassen. Das Pariser Abenteurer Veldes wurde so ein gutes Sympthom für den Entschluß der Deutschen, mit dem neuen Stil gegen Frankreich zu marschieren. Es war nur zur Hälfte ein Zufall, daß die erste Ausstellung des Werkbundes, dieser Organisation für die neue deutsche Qualitätsarbeit, an der Westgrenze des Reiches, in Cöln, stattfinden sollte.

Es gibt eine doppelte Art der Warenausfuhr; man exportiert Güter, die das Empfangsland in solcher Vollkommenheit nicht zu leisten und nicht einmal sich vorzustellen vermag; oder man versklavt sich dem Niveau der Auslandskundschaft und liefert dem Neger Negerhaftes. Durch beide Arten der Ausfuhr kann der Kaufmann als einzelner verdienen; der Ruf eines Landes und damit sein internationaler Wirtschaftswert steigen nur: wenn Qualität und Güter, die sonst niemand herzustellen vermag, exportiert werden. Lange genug hat Deutschland die Nigger bedient; wenn es sich jetzt als Bringer unnachahmlicher Schätze den Völkern

vorstellt, so muß es darauf gefaßt sein, eine schwere Campagne führen zu müssen. Solchem kulturellen Kreuzzug will der Deutsche Werkbund ein besonderer Förderer sein; die Cölner Ausstellung wollte zeigen, was das Ausland an guten und schönen Dingen schon heute von uns beziehen kann. Es ist nur zu begreiflich, daß bei dem großen Schwarm der Aussteller nicht alle bereits zu der Einsicht gekommen sind, daß auch in solchem Kampfe der Hieb die beste Waffe ist. Wie das Muthesius gesagt hat: „Nie würde die Welt nach uns gefragt haben, wenn wir fortgefahren hätten, französische Möbel zu kopieren, unsere Eßzimmer in flämischer Renaissance, die Empfangszimmer in Rokoko, die Herrenzimmer in italienischem Barockstil zu machen. Das, was auf die Dauer imponiert, ist nur das Originale, und niemals entfernt man sich vom Originalen mehr, als wenn man es nachahmt. Die von uns entwickelte besondere Art des Kunstgewerbes ist es, die die Aufmerksamkeit der Welt auf sich gezogen hat. Hierbei ist es zunächst gleichgültig, ob die Welt mit diesem Stil, wenn man es so nennen darf, einverstanden ist oder nicht, Hauptsache ist, daß sie eine ausgeprägte Art erblickt. Die Möglichkeit, für diese von uns entwickelte Art sich durchzusetzen, hängt zwar auch davon ab, daß



PROFESSOR HENRY VAN DE VELDE WEIMAR.

D.W.B.-AUSSTELLUNG »DAS WERKBUND-THEATER«



ARCHITEKT PROFESSOR HENRY VAN DE VELDE. »DAS WERKBUND-THEATER« ANSICHT VON DER RÜCKSEITE.

wir uns den Auffassungen außerhalb Deutschlands bis zu einem gewissen Grade anpassen, hauptsächlich aber ist sie darin begründet, daß aus unseren Leistungen ein geschlossener, überzeugender Stilausdruck spricht. Je mehr dies der Fall ist, je deutlicher dieser Stilausdruck sich offenbart, um so wahrscheinlicher ist der Sieg der deutschen Arbeit." Noch allzu oft hat man nun beim Abwandern der Cölner Vorposten den Eindruck, als käme Deutschland nicht ganz aus sich heraus, als hätte es immer noch nicht den vollen Mut, losgelöst von aller Erinnerung, nur die neue, die deutsche Form zu geben. Fast peinlich berührt solche Schwäche bei den Vorschlägen, die eine große deutsche Schiffsgesellschaft für die Einrichtung eines neu zu bauenden Dampfers zeigt: was Troost da plant, ist nichts als ein variiertes Louis Seize. Um dergleichen hervorzubringen, braucht man nicht mit Frankreich zu streiten. Doppelt merkwürdig wirkt solch Zurückweichen der deutschen Künstler vor der französischen Suggestion, wenn man dann gar feststellt, daß selbst Muthesius bei der Erledigung der gleichen Aufgabe, bei der Herstellung von besonders kostbaren Kabinen für eine andere Schiffahrtsgesellschaft, sich trotz seiner richtigen Erkenntnis nicht völlig frei von fremden Einflüssen zu bewahren wußte. Fast möchte man ein wenig verzagen; denn man weiß genau, daß gerade, was die Ausstattung der Ozeandampfer betrifft, Deutschland schon weit kühneres geleistet hat. Wir haben es hier also mit einem Rückschlag zu tun, mit einem Schwanken und Abweichen in jener Bewegung, die von Darmstadt über Brüssel nach Cöln dauernd aufsteigen und sich stetig festigen sollte. Es wäre indessen falsch, aus solcher Unsicherheit der Entwicklung auf deren Stillstand zu schließen. Eine Bewegung, die so rücksichtslos alle Produktionsgebiete ergriff und keinem Konsumenten völlig fremd blieb, kann nicht wieder abebben. Die Cölner Ausstellung wurde durch ihre Dimensionen zur Nachgiebigkeit gegen viele Unzulängliche und zu manchen Kompromissen gezwungen; sie leidet unter ihrer Größe, sie verrät, daß die Leistung nicht immer mit der Erkenntnis Schritt hält, sie verhehlt uns nicht einmal das Ärgernis, daß in Deutschland der Instinkt der Produzenten sich noch nicht völlig von dem Neger abwandte und daß die berufenen Führer der neuen Form noch immer mit einem gewissen, schmarotzenden Durchschnitt zu kämpfen haben. Dennoch: so wie sie jetzt dasteht, kann die Cölner Werkbundausstellung von keinem anderen Volk der Erde nachgemacht werden. Selbst die schärfste Kritik muß zugeben, daß der Gesamteindruck der ist:

daß das deutsche Volk sich energisch aufrafft, um auf allen Gebieten des architektonischen Schaffens voranzuschreiten. Es hebt sich das Niveau; es regen sich aber auch so viele Einzelkräfte, so viele eigengeartete Begabungen, daß selbst dann, wenn ein augenblickliches Stocken der Entwicklung zugegeben werden müßte, man ein Versiegen nicht zu befürchten brauchte. Das aber ist die letzte und die maßgebende Einsicht, die uns Cöln vermittelt: wo ist das Volk, unter dessen Architekten, Fabrikanten und Handwerkern soviel Persönlichkeiten ragen, deren jede etwas anderes vollbringt, und die doch gemeinsam das Gleiche wollen — den deutschen Stil.

Die Verführung, mit einem möglichst imposanten Dokumente seiner Leistungsfähigkeit aufzuwarten, war für Cöln sehr groß. Das Ideal des Deutschen Werkbundes kollidierte sozusagen mit der Ausstellungsjungfernschaft der heiligen Stadt. Dabei darf man nur nicht vergessen, daß die Millionen, die von Cöln zur Verfügung gestellt worden sind, immerhin einiges bedeuten. Vom Fluch des Goldes zu sprechen, wäre deplaziert; immerhin, das preußische Großbürgertum war bis dahin dem neuen architektonischen Idealismus ganz gut bekommen. Der Psychologie der Dreikönigstadt ist die ihres Baumeisters Rehorst verwandt gewesen. Man vergegenwärtige sich einen Mann, dem das Glück in den Schoß fällt, auf einem äußerst exponierten Posten einer von tausend Seiten beobachteten Bewegung zu einem endgültigen Schlage, zu einem glänzenden Siege, zu verhelfen. Rehorsts Pläne spannten sich gewaltig; vom Enthusiasmus angefacht, gelang es ihm, die Einwände des vorsichtigen Muthesius und anderer Kenner der Sachlage zu beschwichtigen. Statt der möglichst begrenzt gedachten, eifersüchtig die Qualität wahren ultraradikalen Ausstellung, wie die Führer des Deutschen Werkbundes sie sich wünschten, kam ein kapitales Unternehmen von sehr bedeutendem, den Eingeweihten von vornherein verdächtigen Dimensionen. Niemand wird daran zweifeln, daß heute selbst Rehorst der Meinung sein dürfte, über die Kraft der deutschen Leistungsfähigkeit hinaus geschritten zu sein. Vielleicht auch ein wenig über seine eigene.

Man kann nicht sagen, daß er restlos die Vorzüge, die das von der Stadt Cöln zur Verfügung gestellte Gelände drüben am Deutzer Rheinufer bot, ausgenutzt hätte. Er hat das Ufer zugebaut. Zwar kann man im Müßiggang längs des Rheines promenieren; widmet man



PROFESSOR A. NIEMEYER UND HERM. HAAS MÜNCHEN. BRUNNEN: K. ALBIKER ETTLINGEN. AUSF.: VILLEROY & BOCH.

sich aber der Ausstellung, so verliert man den Fluß und verliert die Übersicht über die heroische Silhouette der jenseits liegenden Stadt. Die einzige Lösung, die hier gegeben war, die Anordnung der Hallen um ein großes, gegen den Rhein sich öffnendes Forum, hat Rehorst nicht gewählt. Merkwürdig ist die Doppelung und Knickung der Zufahrtsstraßen. Es scheinen während des Baues Änderungen in dem städtebaulichen Grundplan der Ausstellung, besonders dieser Straßen eingetreten zu sein. So, wie die Situation jetzt ist, mangelt es an einer festlichen, der Größe der Ausstellung entsprechenden Avenue, die mit starkem Stoß in das Herz der Anlage geleitet. Man kommt beinahe zufällig in das Innere; auf Seitenwegen. Daß man erst den Vergnügungspark übergehen muß, ehe man an das Hauptthema gelangt, ist kein Vorzug; daß man nach dem Eingangswirrwarr, wenn man glücklich in dem überflüssig pathetischen Torhof, den Moritz ägyptisierte, steht, abermals zwei Straßen zur Wahl vor sich hat, deren eine jedoch als Sackgasse endet, ist gewiß keine Aufhebung der bisherigen Mängel. Die Sackgasse läuft gegen die

Bastion, die von den früher hier stehenden Befestigungen übrig blieb, und auf der jetzt ein Teehaus von Kreis zu sehen, wenn auch nicht ganz zu begreifen ist. Man möchte nämlich meinen, daß die charaktervollen Energielinien des Forts sich wirklich besser nutzen lassen. Der langgezogene, vom Barock zur Klassik pendelnde Pavillon mit dem viel zu hoch geratenen Dachreiter wirkt unvermittelt. Aber es gibt von hier oben eine schöne Perspektive auf die Türme des Doms, die man aus solcher Entfernung beinahe gotisch zu empfinden vermag. Die Wände der Sackgasse werden von der Verkehrshalle, die Eberhardt schlicht und recht baute, und von dem Haus der Farbenschau, das Muthesius, der erfahrene Landhausbauer, monumental plante, gebildet. Das Haus der Farbenschau trennt die tote Straße von der lebendigen. Diese wurde als Ladenstraße mit vorgesetzten Kolonaden ausgebildet. Sie ist zu lang geraten und läßt darum das an sich amüsante Thema verpuffen. Die Läden, die mustergiltige Einrichtung und ungewöhnlich geschmackvolle Schau Fenster aufweisen sollten, halten ihr Verspre-

PROFESSOR
ADOLBERT
NIEBHYER
UND
HERMANN
MÜNCHEN.



DAN.B.-AUSST.
DAS HAUPT-
CAFÉ.

PROFESSOR
ADELBERT
NIDEMEYER
UND
HERM. HAAS
MÜNCHEN.



HAUPT-CAFÉ,
TÜRKSCHARR,
STEINZEIG,
VERKLEIDUNG,
AUSFÜHRUNG
VILLEROY & BOCH,
METTLACH.



FRAU KNÜPPELHOLZ-ROESER—BERLIN.

»HAUS DER FRAU« D.W.B.-AUSSTELLUNG.

chen nur zu einem geringen Teil. Das Caféhaus von Niemeyer, an dem man bei einem Intervall der Ladenstraße vorbei muß, ist sehr gefällig, außen wie innen heiter und gepflegt.

Die Ladenstraße öffnet sich in den Hauptplatz der Ausstellung. Er grenzt mit der einen Seite an das Rheinufer; da aber hier ein großer Musikpavillon steht, so kommt auch diesmal der Fluß nicht zu seiner Geltung. Im tiefen Rechteck streckt sich der Platz landeinwärts; die Restaurationsgebäude von Paul, die Festhalle von Peter Behrens, das Österreichische Haus von Joseph Hoffmann und die Haupthalle von Theodor Fischer umstehen ihn, umstehen ihn aber nicht so dicht, daß der Eindruck einer Platzwandung aufkommen könnte. Es öffnen sich überall Durchblicke, die aber wiederum kein eigentliches Ziel aufweisen, sondern nur als Durchlöcherungen einer scheinbar geplanten Umgrenzung wirken. Vor der Haupthalle zum Beispiel läuft eine breite Querallee vorüber; man weiß nicht recht, ob sie noch zu dem Rechteck, das vom Rhein aufsteigt, gehört, oder ob sie es rechtwinklig durchdringt. Jedenfalls im Blick längs der Haupthalle wirkt diese Allee wie ein neuer Platz, der auf dem einen Endpunkt durch das sächsische Haus, das Lossow und Kühne bauten, abgeschlossen wird, der sich in der entgegengesetzten Richtung bis zu dem Kontorhaus und der Fabrik von Gropius er-

streckt, links vor der Behrenshalle und dem Haus der Frau, rechts von dem Theater des Van de Velde bewandet. Durch die Gropiusbauten abgeschnürt, mündet diese zweite Platzanlage in eine zivile Straße, die an dem Oldenburgerhaus vorbei sich im Niederrheinischen Dorf verliert. Die Anlage zwischen dem Theater, der Fabrik und dem Haus der Frau ist wohl die beste Stelle der Ausstellungsstadt, deren Grundrißdisposition im übrigen, wie das auch der wohlwollende Betrachter eingestehen muß, nicht schlankhin überzeugt.

Es wäre töricht, von Ausstellungsbauten architektonische Offenbarungen zu verlangen; aus Scheinmaterialien, Holz und Rabitz, ausgeführt, bleiben sie Notgebilde. Es muß ihnen die Sinnlichkeit, die der Backstein ebensogut wie der Werkstein, die jeder ehrliche Stoff, nur nicht das Wesenlose ausströmt, mangeln. Damit ist aber nicht gesagt, daß Ausstellungsgebäude nicht dennoch einen eigenen Ausdruck erwirken können. Das Österreichische Haus beweist dies. Zwar eignet auch ihm keine stoffliche Kraft; aber es siegt durch die Form: es ist ein Ausstellungsgebäude, mit kecker Genialität improvisiert. In einem redlichen Material, dauerhaft, ließe es sich kaum denken. Der Fehler der meisten anderen Cölner Gebäude ist der, daß sie die Dünne ihrer Wände nicht offen zugeben. Zwar gibt es nirgends (was aber nur selbstver-

ständig ist) direkte Versuche, edle Materiale, Ziegel oder dergleichen, vorzutäuschen; aber die Gestalt der meisten Bauten scheint doch mehr für den Stein und seine Zeit, als für die Vergänglichkeit hohlklingender Gipsmantelungen bestimmt zu sein.

Merkwürdig geriet die Hauphalle; man glaubt zunächst nur eine lang gestreckte Abschlußkolonade vor sich zu haben. Man ahnt nichts

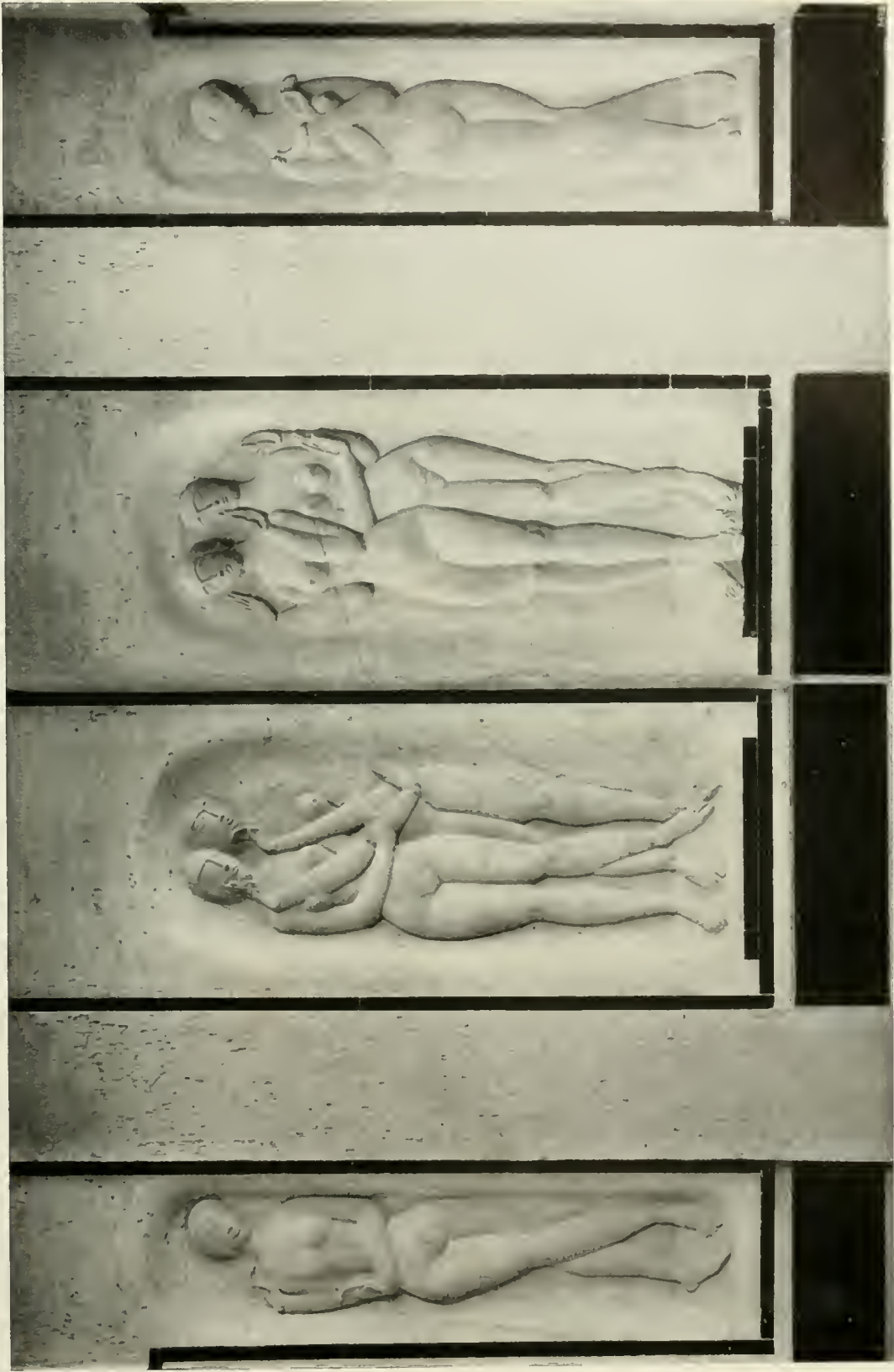
von den gewaltigen Räumen, die sich hinter der feierlichen, zu einer Kuppel gesteigerten Bogenfassade erstrecken. Das liegt vor allem daran, daß die eigentlichen Hallen tiefer liegen als der Vorbau. Dieser nämlich ruht auf dem großen Staudamm, der sich quer durch das Ausstellungsgelände erstreckt. Der Fußboden der Hallen liegt jenseits des Damms. Es bedarf keiner Erwägung um zu wissen, daß die Nötigung, die



ARCHITEKT PROFESSOR WILHELM KREIS—DÜSSELDORF. »TEEHAUS AUF EINEM ALTEN FORT«



ARCHITEKT WALTER GROPIUS—BERLIN. »FABRIK-, WERKSTATT- UND BÜRO-GEBÄUDE« D.W.B.-AUSSTELLUNG.



BILDHAUER MOYSSEY KOGAN. PARIS.

»WANDRELIEFS IN EINEM VORRAUM DES BÜROGEBÄUDES VORSTEHENDEN FABRIKAUS«



ENTWURF: KURT HOPPE—WIESBADEN.

»GARTENPAVILLON UND GARTENANLAGE«

dieser Störenfried den Architekten bereitete, kaum zu maskieren war. Der Grundrißdisponent hätte Mittel finden müssen, die die Hallenbauer vor dem unlösbaren Konflikt, die Fassaden höher als die Bauten zu stellen, bewahrt hätten. Die Komik der jetzigen Disposition ist nicht klein; man muß, um in die Haupthalle zu kommen, erst so und so viel Stufen hinaufsteigen, um dann sofort, nachdem man nämlich den die Halle durchsteigenden Staudamm überwandt, wieder abwärts zu klettern. Unter diesem offenbaren Fehler leidet besonders das Theater von Van de Velde. Dieser Plastiker des Raumes, dem der Ausweg Fischers, die Fassade über das eigentliche Gebäude hinausstoßen zu lassen, undenkbar sein mußte, dessen Konstitution es einfach verlangte, das Haus in körperhafter Ganzheit sehen zu lassen, konnte gar nicht anders, als in die Grube fallen, die ihm zugewiesen worden war. Nun scheint das Theater im Erdboden zu versinken; das kommt aber nur daher, daß es tatsächlich versinken mußte; es liegt das Parkett wesentlich tiefer als die Eingangshalle, die notwendig auf den Staudamm zu stellen war.

Das Theater von Van de Velde, das übrigens die Ausstellung um einige Zeit überdauern soll, zeigt, wie heftig noch immer der Bildnerdrang in diesem Mystiker von der Rasse Maeterlincks

wallt. Diese Architektur ist ein Kampf, durch Kurven einen Raum aus dem Kosmos zu schneiden. Es ist dramatische Architektur. Dramatisch aber nicht in dem Sinne des Barock, mehr in dem der Gothik; es lebt in Van de Velde der Sturm und der Glauben der Turmbauer. Er glaubt an die Kraft der Linie. Man fühlt, wie die Umrißlinien seiner Bauten einen Akt der Energie vollziehen. Das ist es, was die Bauten dieses Tragikers glückspendend sein läßt. Neben dem sich dynamisch entladenden Theater und neben dem von Musik durchzitterten Hause Josef Hoffmanns verdienen als architektonische Leistungen nur noch das Kontorhaus und die Fabrik von Gropius hervorgehoben zu werden. Die Festhalle des Behrens, die wesentlich anders geraten sein soll, als sie geplant war, gehört, so wie sie jetzt dasteht, nicht zu den besten Arbeiten dieses Künstlers, der mit geschmeidigem Trotz es schon oft genug gezeigt hat, wie erfolgreich er den Ingenieurgeist der Zeit formal produktiv zu machen versteht. Im Innern wirkt Behrens Halle überzeugender; durch eine fast absolute Verneinung der Materie übermittelt sie uns ein Gefühl der Leichtigkeit, das durch die rythmisch klare, in gewaltigen Rechtecken sich vollziehende Konstruktion und durch die große Helligkeit, die den Raum durchströmt, noch gesteigert wird.

Die Bauten, die Gropius hinstellte, entbehren ohne Zweifel der Routine. Gropius ist noch durchaus ein Suchender; aber daß er das ist, dadurch wird er gerade interessant und wertvoll. Durch das dreifache Dogma von der Sachlichkeit und ihren Genossinnen sind ganze Scharen unserer Bauenden zu der Überzeugung gekommen, daß einem Hause Genüge geschehen sei, wenn die Küche nach Norden und das Schlafzimmer nach Morgen sich öffnet. Gropius gehört zu der anderen Klasse, zu der, die nach der Form pirscht. Gegen sein Kontorhaus läßt sich vieles sagen; besonders wunderbar wirken zwei Treppentürme, die er, ganz mit Glas ummantelt, an die Ausläufer der flachen, aber vital gegliederten Fassade gestellt hat. Für fensterpromenierende Jünglinge mögen diese gläsernen Türme allerlei Lockendes haben; im übrigen aber sind sie unmöglich. Überhaupt hat Gropius ein wenig stark mit Glas gewirtschaftet. Die Wände, die nach dem Fabrikhof zu liegen, sind abermals von der Decke bis zum Fußboden Glas. Solche Durchsichtigkeit mag für die Kontrolle des Kontorpersonals und der Hofarbeiter nützlich sein; sie hat aber etwas peinlich Unsoziales, auch entbehrt sie jener Diskretion, die nun einmal zum kultivierten Menschen gehört. Man kann doch nicht plötzlich das Prinzip, das Strafgefangenen peinlich ist, redlichen Staatsbürgern auferlegen. Im übrigen dürften die allzu großen Glasflächen auch für unser Klima nicht gerade geeignet sein. Doch das alles kann nicht hindern, den Eifer, mit dem Gropius nicht aus Sensation, vielmehr aus Trieb, nach etwas neuem strebt, anzuerkennen.

Zu den nettesten Episoden, die man in der großen Halle erleben kann, gehört die Raumsérie der zwölf Apostel. Zwölf anerkannten Pionieren der architektonischen Reformation wurden Kojen zur Verfügung gestellt, zwei Toten, Prof. Eckmann und Prof. Olbrich, und zehn Lebenden. Es ist amüsant, in schneller Folge diese Persönlichkeiten wieder einmal zu erfahren; so sieht man, wie reich trotz alles notwendigen Strebens nach Typisierung die junge deutsche Stilbewegung doch ist, es wenigstens zu sein vermag. Velde, Obrist, Pankok, Endell, Behrens, Riemerschmid, Paul, Dülfer, Hoffmann, Niemeyer: das sind doch schließlich alles Künstler, deren Nerven im eigenen Rhythmus schwingen. Die zwölf Apostel lassen uns das Vertrauen zu der Fortentwicklung der deutschen Form nicht verlieren. Unsere Zuversicht würde vielleicht noch gewisser werden, wenn gleichzeitig neben den Denkmälern für die Künstler auch den führenden Kunstzeitschriften und Fabri-

kanten eine Ehrung bereitet worden wäre. Man darf nicht vergessen, wieviel Opfer einige jener Firmen, die sich mit all ihrem Können in den Dienst der Künstler stellten, gebracht haben.

Zu den Mehrern unserer Zuversicht gehören auch die Schulen, die ihre Leistungen in einer sehr umfassenden Ausstellung zeigen. Nun läßt sich das Schulproblem gewiß nicht mit wenigen Zeilen abtun; nicht einmal über ein Kapitel, das zur Diskussion geradezu reizt, nämlich über die auffallende Verbreitung der wienerischen Ornamentik in beinahe allen größeren Lehranstalten, kann in diesem Zusammenhang gesprochen werden. Soviel aber ist doch zu sagen: daß trotz mancher Schwäche, trotz des Vorhandenseins jener Art des Kunstgewerbes, die durch ihre zwecklose Grimassierung immer noch an Laubsäge und Holzbrand erinnert, auch trotz des völligen Versagens einiger Fachschulen dennoch der pädagogische Eifer und das künstlerische Tempo, die unsere Schulen beleben, zu sicheren Hoffnungen berechtigen. Und, was gewiß nicht unwichtig ist: auch diese deutschen Kunstschulen, besonders die zu Breslau, zu Berlin, zu Düsseldorf, zu Cöln, zu Magdeburg und Hamburg, kann uns niemand nachmachen. Man muß die Ausstellungen der französischen Schulen hier und da gesehen haben, um die kunstpädagogischen Leistungen der Deutschen richtig einschätzen zu können.

Nach den prinzipiellen Sätzen, die dieser Ausstellungsbesprechung vorangestellt wurden, erübrigt es sich fast, auf die Einzelheiten, mit denen die Hallen überfüllt sind, einzugehen. Immer wieder würde man auf das eigentliche Thema, das den Kritiker an der Werkbundausstellung interessiert, einzugehen haben, auf den Konflikt zwischen den Wenigen, die berufen waren, und den Vielen, die durch das unerwartete und auch unerwünschte Cölner Programm hinzukommen mußten. Über die Metallarbeiten von Lettré, Van de Velde, Richard L. F. Schulz, Eisenlöffel, auch über Stücke, wie sie Bruckmann-Heilbronn fertigt, ist schon oft genug gesprochen worden; diese Arbeiten gehören zu dem Besten was Deutschland an kleinem Gerät hervorzubringen vermag. Einige Keramiken könnten hinzukommen, ein Dutzend Stücke je aus den großen Manufakturen Berlin, Nymphenburg, Meißen, einige Steinzeuge aus Höhr, einige Figuren, der Schwarzbürger Werkstätten, einige Tiere von Pottner. Die prachtvollen Schmiedearbeiten von Julius Schramm, die Verglasungen, die Heinersdorff macht, die meisterhaften Erzeugnisse einiger Schriftgießereien und so manche Proben der

deutschen Buchkunst wären hervorzuheben. Das alles aber würde weit stärker wirken, den Eingeweihten reiner erfreuen, das Publikum besser erziehen und den Zweck der Werkbundausstellung eigentlich erst erfüllen, wenn das Unzulängliche ringsum nicht vorhanden wäre. Es dürfte kaum einen Freund der schönen Qualitäten geben, der sich nicht anheischig machen würde, aus der ganzen, fast unübersichtbaren großen Halle und all den übrigen Häusern zugleich eine Ausstellung von der Größe der österreichischen etwa, dann aber eine Ausstellung im Sinne des Werkbundgedankens, eine wirklich gewählte und prophetisch siegende Ausstellung herauszusuchen.

Es war ganz überflüssig, es war auch unmöglich, im Zeichen der Qualität die Leistungen lokal aufzuteilen; was nutzt uns der Hannoverische, der Württembergische, der Breslauer Raum; was nutzt uns das Sächsische, das Cölnner, das Oldenburger Haus. Alle diese Orte und Gebiete haben wohl einige treffliche Künstler aufzuweisen; aber deren längst nicht genug, um als Stadtgemeinschaft, d. h. als geschlossener Charakter auftreten zu können. Gewiß, der Hamburger Raum, der uns das nach dem Norden verpflanzte Wien in heftiger Regsamkeit zeigt, gewährt uns viele sinnliche Vergnügungen; eine Gruppe Essener Möbeldgestalter, zu denen Metzendorf gehört, leistet manches Gute; eine neue Berliner Gruppe, zu der sich der Architekt Blume und die Maler César Klein und Bengen zusammenfanden, verblüfft durch ihre Südsee-wildheit. Die Münchner verhehlen uns nicht den längst entschiedenen Kampf zwischen den alten Herren des Kunstgewerbevereins und den heiter vorwärts strebenden jüngeren. Das alles aber hätte sich besser konzentrieren und mehr verdeutlichen lassen. Das alles hätte, durch einige gewählte Proben illustriert, stärker gewirkt. Um von solcher Auffassung sich nochmals zu überzeugen, braucht man nur in den von Osthaus zusammengestellten Raum der erlesenen Stücke zu gehen. Das ist die Ausstellung, wie sie zwar erst embrional, aber doch wesentlich der Werkbund wollte und brauchte. Aufmerksamkeit verdienen auch die Räume, in denen Tapeten und Beleuchtungskörper vorgeführt werden; sie wurden von August Endell gebaut. Auch Endell gehört zu unseren Formsuchern, auch ihm ist die Architektur mehr als ein Erfüllen

von Zwecken. Die Versuche, die Lauweriks in dem erwähnten Osthausraum gewagt hat, eine wolkig brodelnde Phantastik, wollen in der Nähe Endells, wenn auch mit Reserve, genannt sein.

Wovon soll noch berichtet werden, wenn es darauf ankommt, die schöne Qualität zu loben. Die Synagoge, die Friedrich Adler baute, ist zu erwähnen. Aus dem Hagener Raum kann das Mosaik des Thorn-Prikker genannt werden; auch die atemreichen Plastiken der Milly Steeger und die metallisch lebenden Silberarbeiten der „Hagener Silberschmiede“. Die Gobelins der gewandten Bibrowicz, die farbenlustigen Kissen der Frau Wislicenus, einige Gläser der Josefinenhütte, einige Kissen und Stickerien von Herta Koch, Puppen von Lotte Pritzel, Pompadours und sonstige Handarbeiten, wie sie im Haus der Frau beieinander sind, verdienen Aufmerksamkeit. Aus der Verkehrshalle sollen die Karosserien von Neumann, soll ein Speisewagen von Endell und ein Schlafwagen von Gropius hervorgehoben werden. Auf die Kirchenfenster des Thorn-Prikker, die Heinersdorff ausführte, ist dann noch hinzuweisen. In diesem Thorn-Prikker regt sich gotische Mystik; es reckt sich in ihm aber auch das Seelische der modernen Konstruktivität. Seine Farben sind flüssige Leidenschaft; die Fenster bluten und glühen, sie machen den schweren Flügelschlag der Ewigkeit hörbar. Gemessen an aller übrigen monumentalen Malerei, deren es auf der Werkbund-Ausstellung einige beachtenswerte Proben gibt, erweist sich Thorn-Prikker als der Stärkste.

Es war kein Zeitverlust, die Werkbundaustellung zu besuchen; sie gewährte uns einen Überblick über die gegenwärtige Leistungsfähigkeit der deutschen Architektur und des deutschen Kunstgewerbes. Dieser Überblick ist freilich kein vollkommener; es fehlten vortreffliche Leute. Wo war der Breslauer Pölzig, wo die besten Süddeutschen? Warum fehlte E. von Seidl? Es ließen sich die Fragen bequem reihen. Sie zu lösen, sie unmöglich zu machen, wird die Aufgabe Derer unter den Werkbündlern sein, die das Gedeihen einer gehobenen Mittelmäßigkeit für weniger wichtig achten, als die Offenbarung der unkonventionellen, aus der Persönlichkeit steigenden Produktivität. . . . ROBERT BREUER.





ARCHITEKT EM. JOS. MARGOLD-DARMSTADT.
AUSSTELLUNGS-RAUM. VERLAGSANSTALT ALEXANDER KOCH.



ARCHITEKT EMANUEL JOS. MARGOLD. AUSSTELLUNGSRAUM DER VERLAGSANSTALT ALEXANDER KOCH.



ENTWURF: ARCHITEKT K. SIEBRECHT HANNOVER. PAVILLON FÜR LEIBNITZ-KEKS. D.W.B.-AUSSTELLUNG—CÖLN.



ARCHITEKT K. SIEBRECHT HANNOVER.

NISCHE MIT SOFAPLÄTZEN IM LEIBNITZ-KEKS-PAVILLON.



SOFAPLATZ
IM LEIBNITZ-
KEKS-RAUM.



ARCHITEKT KARL SIEBRECHT-HANNOVER.
BLICK IN DEN PAVILLON DER LEIBNITZ - KEKS - FABRIK.



ARCHITEKT F. A. BREUHAUS. »ZIMMER EINER KUNSTFREUNDLICH GESINNTEN DAME« AUSF: ROSE & CO. - DORTMUND.

ARCHITEKT FRITZ AUGUST BREUHAUS.

VON HERBERT EULENBERG.

Was uns an diesem Raumkünstler anzieht und gefällt, das ist die Lebensfreudigkeit, die Lust an der schönen freundlichen Gewohnheit des Daseins und Genießens, die uns aus jedem Stück Materie anspricht, das er ausgestaltet oder geschmückt hat. Man merkt den Sachen an, die er geschaffen hat, daß ihr Schöpfer gern lebt und die Erde liebt, auf der er es sich wohl sein lassen mag, solange er seinen Atem zieht. Er will es sich und denen, die ihr Heim ihm anvertrauen, vor allem wieder wohllich machen auf dieser Welt und scheut dabei nicht einmal mehr das Wort und den Begriff „gemütlich“, den die Biedermeierzeit anbetete, und den die Moderne perhorresziert. Er baut seine Räume und macht seine Möbel nicht allein nach dem Ideal, das ihm für sie vorschwebt, wie dies ja ein jeder Künstler tut, sondern auch ein wenig nach der Natur und dem Wesen der Menschen, für die er sie sich denkt. Er behandelt die Leute, für die er ar-

beitet, nicht einfach als seine Auftraggeber, die man entweder ignorieren oder tyrannisieren muß, wie sich einmal ein Kunstgewerbeprofessor ausdrückte. Nein, er beachtet sie sehr und befolgt gerne des Polonius' weisen Rat, sich alles anzuhören und dann das Seinige zu tun. Oft verkehrt er geradezu geistig mit diesen Menschen, für die er seine Räume ersonnen, wie ein Dramatiker mit den Geschöpfen, die er geschrieben hat oder schreiben will und sucht sich ganz in die Seele einer kunstliebenden Dame oder eines Sammlers oder eines unverheirateten jungen Künstlers zu vertiefen.

Darum leben die Menschen, für die er seine, besser gesagt, ihre Räume geschaffen hat, mit dieser Umwelt ganz anders verwachsen, als man es leider in den letzten Jahren häufig zu sehen bekam, wenn man Leute in kunstgewerblich „modern“ eingerichteten Häusern herumlaufen sah, die ihnen gar nicht standen, und in denen nach einem Simplizissimus scherz alles stilvoll



ARCH. FR. AUG. BREUHAUS-DÜSSELDORF.
»BLICK IN VORST. DAMENZIMMER« AUSFÜHR: ROSE & CO.



ENTW. ARCH. F. A. BREUHAUS-DÜSSELDORF.
»FENSTERSEITE DES VORSTEHENDEN DAMENZIMMERS«



ARCHIT. FRITZ AUG. BREUHAUS. »BÜFETTWAND DES GOLDENEN SPEISEZIMMERS« GOBELIN DER MANUFAKTUR MÜNCHEN.

war, mit Ausnahme der Eigentümer selbst. Breuhaus nimmt wie ein verbindlicher Mensch, wie wir heute statt Goethes geliebtem Wort „Mittler“ sagen, den Menschen, die er einrichtet, die Befangenheit und das Gefühl der Fremde vor diesen neuen Dingen fort, indem er sie ihnen von vornherein nach Möglichkeit anpaßt und es ihnen dadurch sich schnell darin wohl sein läßt. Etwas von seinem eigenen Behagen an der Erde und dem häuslichen Komfort, den sie für den bietet, der es sich heiter und bequem auf ihr machen will, geht von den Räumlichkeiten, die Breuhaus aufbaut, auch auf die Bewohner über, und seine Freudigkeit steckt wie jeder Optimismus, alle, die dafür empfänglich sind, an.

Dabei wird er trotz der Convenienz, mit der er auf seinen Auftraggeber masculini et feminini

generis eingeht, durchaus nicht eklektisch im bösen stillosen Sinn und niemals altmodisch. Selbst das Speisezimmer für einen Gartenpavillon, das er im Jahre 1913 in Düsseldorf ausstellte, mit seinen bewußten Anklängen an das Barock und Rokoko hat trotzdem in seiner Gesamtheit etwas so modernes, daß wir bei seinem Anblick nur auf die erste Sekunde, wo uns die Beziehungen Sanssouci — Friedrich der Große — Voltaire durch den Kopf schwirren, aus unserem zwanzigsten Jahrhundert geraten. Beim zweiten Blick sehen wir sofort das durchaus Moderne, das der Raum hat, und dieser Eindruck bleibt dauernd und siegreich.

In den sieben neuen Räumen, die er jetzt auf der Cölner Werkbundaussstellung bringt, ist er noch stärker und bewußter ins Moderne übergegangen, ohne dabei etwas von seiner alten



ENTW: ARCH.
F. A. BREUHAUS-
DÜSSELDORF.
AUSF: ROSE & CO.-
DORTMUND.

» DAS GOLDENE
SPEISEZIMMER &
PALLISANDER, VER-
GOLDETE TÜREN
GRÜNSEID. WAND-
BESPANNUNG



ARCH. F. A. BREUHAUS. GARTENARCH. TH. OTT-AACHEN, BRUNNEN: F. BLAZEK-BERLIN. HOLZWERK: GEBR. RÜTTGER-VELEN.

Wärme und Farbigkeit verloren zu haben. Auch in ihnen leiht er sich zuweilen noch Motive und Ornamente aus dem Rokoko und zuweilen auch aus dem Biedermeierstil. Aber der Zusammenklang jeder dieser sieben Räume ist doch völlig modern und klarer und konsequenter, als er es je vorher war. Freilich ist Breuhaus auch jetzt und hier kein Purist geworden, kein strenger und pedantischer Modernist, der keine andern Götter neben dem einzig wahren neuen Stil anbetet. Man betrachte sich nur das Speisezimmer, das er diesmal ausstellt und das er das goldene nennt. Hier setzt er einen prächtigen Rokokokronleuchter zu einem modern gehaltenen Tisch- und Stuhlwerk. Aber er vermittelt dies so glücklich durch die Tür- und Fensterfüllungen, die hinter geschnitztem Blattwerk die Heizkörper des Zimmers verbergen, daß bei der Ausstattung des ganzen Raums vortrefflich eins ins andere übergeht. Und gleicherweise verbindet er den vornehmen, warmen Gobelin der Münchner Manufaktur, der den Hintergrund füllt, durch die übrigens von Franz Blazek, einem Berliner Bildhauer, vortrefflich hingestellten schweren goldenen Truthähne mit dem

übrigen Interieur. Gewiß, er mischt, wie wir sehen, hier und da noch altes mit neuem. Aber müssen wir, die wir erst mit en auf dem Wege zum modernen Lebensstil stehen, das nicht alle tun! Den Bußgang zur Primitivität, den die Kunst, bevor sie neue Sprossen und Blüten treibt, in der Regel antritt, den ist auch Breuhaus gern mitgegangen. Am bezeichnendsten hierfür ist der Raum eines Sammlers, den er in Cöln mitausgestellt hat, und der mir am besten von allem gefallen will, was er je geschaffen hat. Reizend zeigt sich da seine Freude an der Primitivität beispielsweise an den Seitenwänden des breiten Fensters, die er mit einfachen Kieselsteinchen ornamentiert hat. Auch der hohe Eichentisch und der Holzleuchter, in den der Tierkreis eingeschnitzt ist, wie die dunkle Decke, sind auf diese schöne Schlichtheit abgestimmt.

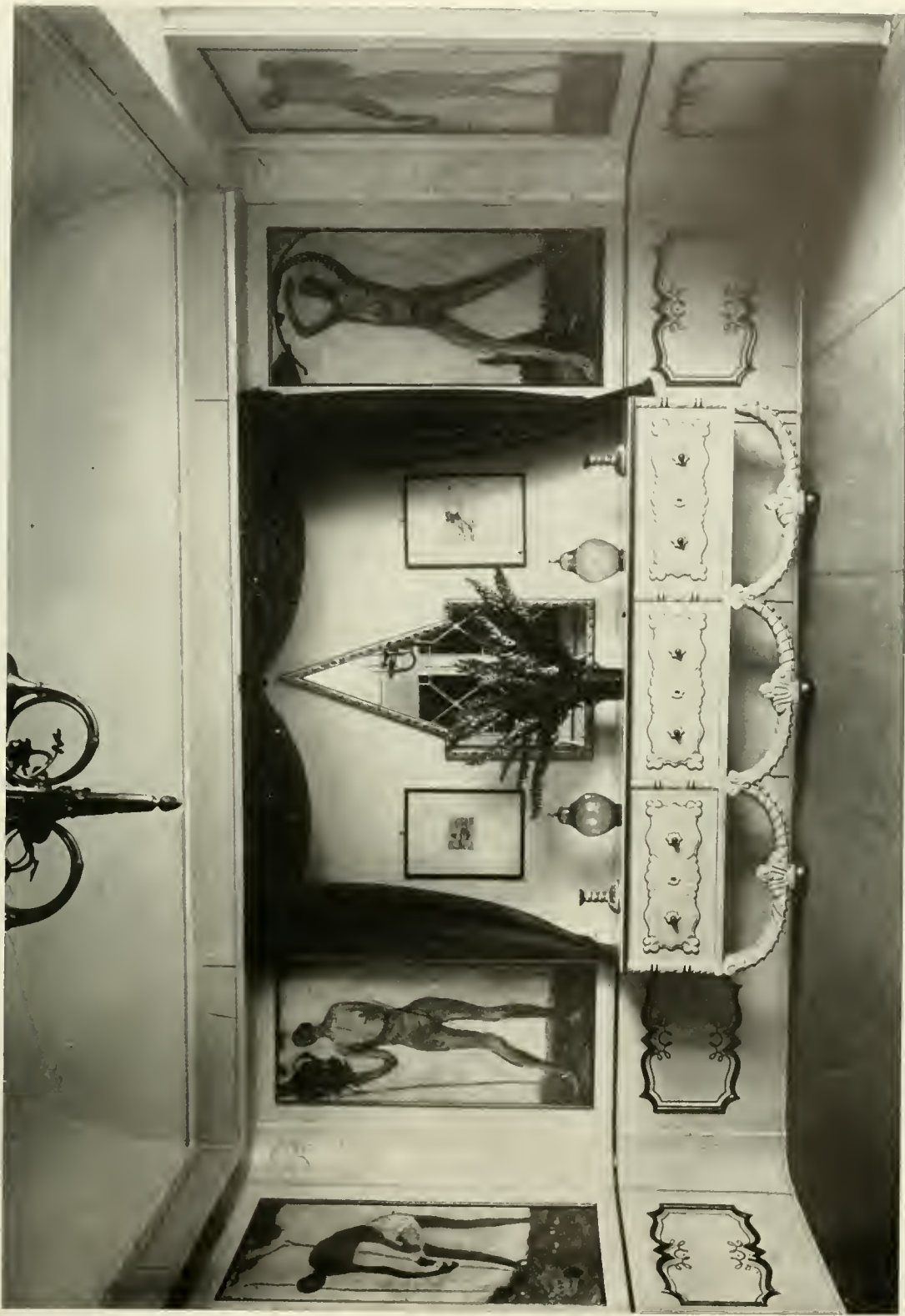
Aber Breuhaus opfert sich und seine Phantasie nicht diesem nihilistischen Hang zum Primitiven. Das sehen wir an der Diele, wo sich seine strotzende Schmuckfreudigkeit an den Türklinken sogar wieder aufs prächtigste austoben muß. Das sehen wir an dem lichten, zart aus-



F. A. BREUHAUS-
DÜSSELDORF.
AUSFÜHRUNG:
GEBR. RÖTTGER-
VELEN I. W.

»SPEISEZIMMER«
MIT GEMÄLDEN
VON HEINZ MAY.





ENTW: ARCHITEKT FRITZ AUGUST BREUHAUS — DÜSSELDORF. AUSFÜHRUNG: GEBR. KÖTTIGER — VELEN I. W. »BÜFETT U. WANDGEMÄLDE IN VORSTEHENDEM SPEISEZIMMER.«



ENTW: ARCH. F. A. BREUHAUS. AUSF: ROSE & CO.—DORTMUND.
»BOUDOIR« HOLZWERK GELB MATTLACKIERT, BEZÜGE GELB,
VORHÄNGE UND BODENBELAG GRÜNE SEIDE, KORALLENHOLZ.



FRITZ AUG.
BREUHAUS-
DÜSSELDORF.
AUSFÜHR:
ROSE & CO.

» FENSTERSEITE
DES NEBENSTEH.
BOUDOIRS « REI-
CHE HEIZKÖRPER-
VERKLEIDUNG.

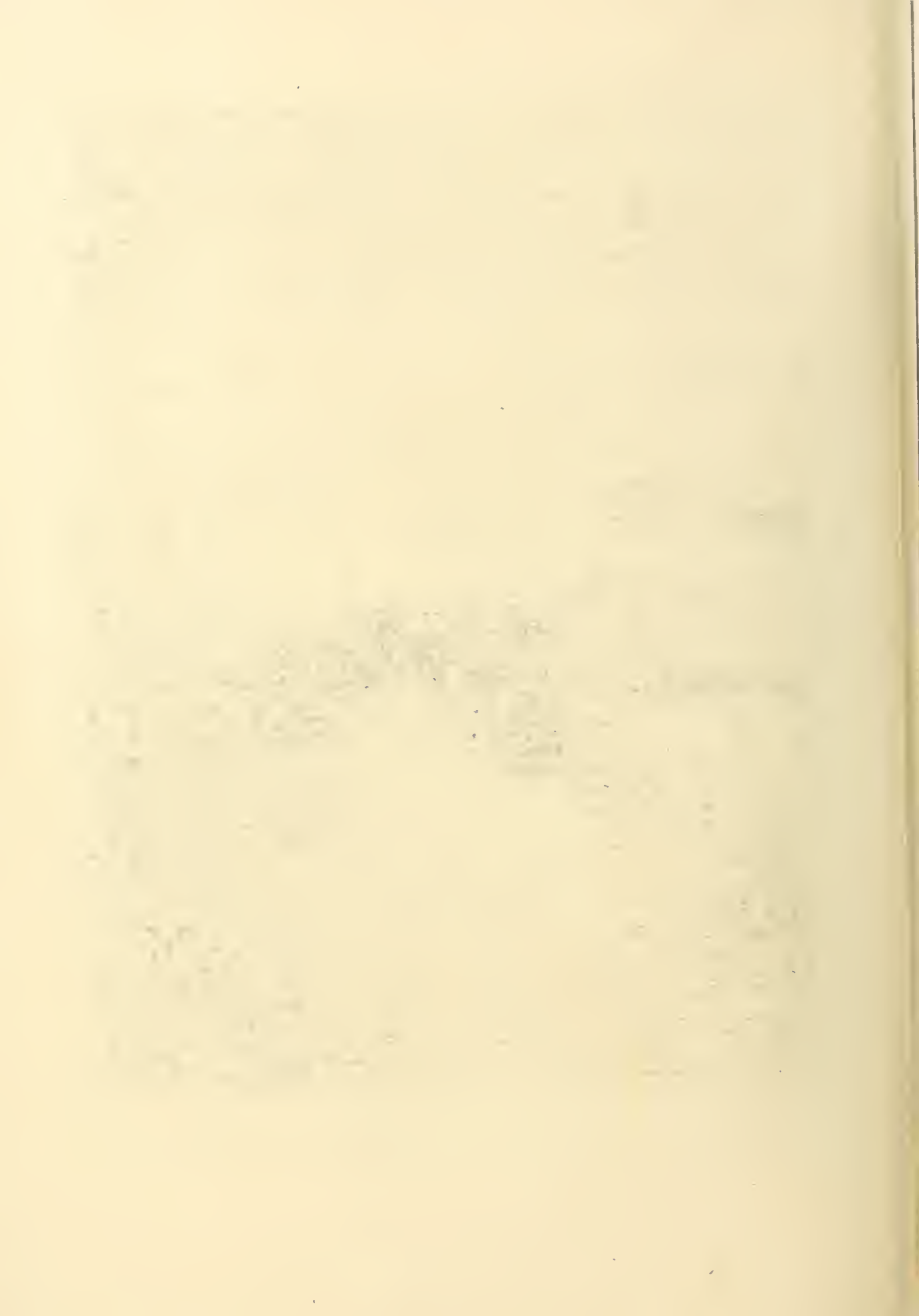


ENTWURF: ARCHITEKT F. A. BREUHAUS — DÜSSELDORF.

» RAUM EINES KUNSTSAMMLERS « FENSTER MIT DURCHGEHENDER BANK. FENSTERWANDUNG MIT KIESELMOSAİK.



ENTWURF: ARCHITEKT F. A. BREUHAUS-DÜSSELDORF. »RAUM EINES KUNSTSAMMLERS« HOHER TISCH FÜR ZEITSCHRIFTEN. AUSFÜHRUNG: GEBR. RÖTTIGER-VELEN I. W.



ENTW: ARCH
F. A. BREUHAUS,
AUSFÜHRUNG:
GEBR RÜTTGER.



» KAMINISCHE
IM RAUM EINES
SAMPLERS »



ARCHITEKT F. A. BREUHAUS—DÜSSELDORF.
AUS DEM KABARETT DER D.W.B.-AUSSTELLUNG—CÖLN.



ENTWURF: ARCHITEKT F. A. BREUHAUS, AUSF: ROSE & CO. — DORTMUND.

»KABARETT ZUR BUNTEN LATERNE« D. W. B.-AUSSTELLUNG.



ARCHITEKT F. A. BREUHAUS DÜSSELDORF.

TANZPLATZ IM KABARETT DER D.W.B.-AUSSTELLUNG.

geschmückten Speisezimmer der acht Mays, so benannt nach den großen acht Wandfiguren, die der Düsseldorfer Maler Heinz May für dieses Zimmer geschaffen hat. Das sehen wir an der Bar, deren Separés er in der Form von großen Sänften brillant ausgebildet hat, an dem Boudoir und an dem Schlafzimmer mit dem unvergeßlichen breiten Bett, das wie eine Muschel die beiden Schlafenden umschließt, deren Herzen der geschnitzte kleine Liebesgott zu ihren Häupten auf seiner Wage gleich wägt.

In all diesen Räumen siegt der Optimismus, die Lebensfreudigkeit, die wir von vornherein als die Triebfeder und die schöne Eigentümlichkeit unseres Künstlers gepriesen haben, der mit Goethe denkt: „Ich liebe mir den heitern Mann am meisten unter meinen Gästen“. Hier spricht sich seine Phantasie an tausend Ecken und Kanten aus, und das schönste, was man eigentlich von jedem künstlerisch Schaffenden sagen kann, gilt auch für ihn: „Ihm fällt immer wieder etwas Neues ein“. Und auch wo er sich an frühere Formen anlehnt und uns gleichsam verschnittenen Wein zu kosten gibt, da ist es stets einer, der Geschmack hat und vortrefflich mundet. Breuhaus ist einer der heutigen Innenarchitekten, die sich nicht pedantisch auf einen,

auf den neuen Stil festlegen, sondern einen Raum nach seinem Zweck, seinen Bewohnern und nach dem eigenen Geschmack als dem besten Kompaß durch alle Stilwirrnisse und Stilverbindungen ausschmücken. Bei Breuhaus kommt zu diesem sichern guten Geschmack noch das heitere niederländische behagende Temperament hinzu, um welch seltener Beigabe willen wir ihm stets gerne weiter in seiner Kunst Gefolgschaft leisten wollen.

Ich durchschritt die schönen Räumlichkeiten, die er in Cöln ausgestellt hat, schon unter dem Eindruck der ersten Kriegskunden, die mit grauenhaftem Klang an die Kostbarkeiten dieser Ausstellung zu pochen schienen. Und mir war, als hätten diese Räume selbst sprechend jeden Feind und Störenfried von ihrer Pracht abwehren wollen, wie ich den Goetheschen Spruch las, den Breuhaus über den breiten gezielten Kamin der Diele gesetzt hat:

Willst Du mit mir hausen,
so laß die Bestie draußen! H. E.



»Das Nützliche befördert sich selbst, denn die Menge bringt es hervor, und alle können es nicht entbehren; das Schöne muß befördert werden; denn wenige stellen es dar, und viele bedürfen es.« Goethe.



EMIL LETTRÉ-
BERLIN.
»TERRINE IN
SILBER GETR.«



ENTWURF:
ARCHITEKT
ED. PFEIFFER-
BERLIN.



EMIL LETTRÉ—BERLIN.

»KAFFEE- UND TEE-SERVICE IN SILBER«



ENTW. UND AUSF: EMIL LETTRÉ—BERLIN. »COLLIER MIT BRILLANTEN UND PERLEN«



GOLDSCHMIED
EMIL LETTRÉ
ENTW: PFEIFFER
»DIAMANTEN,
PERLEN, SMARAGDE«

GOLDSCHMIED
EMIL LETTRÉ
BERLIN.
»ANHÄNGER«



GOLDSCHMIED EMIL LETTRÉ-BERLIN. »SILBERNE GLOCKE:
ENTWURF: ARCHITEKT EDUARD PFEIFFER—BERLIN.

INHALTS-VERZEICHNIS.

BAND XXXIV

April 1914—September 1914.

TEXT-BEITRÄGE:

| | |
|---|---------------|
| Zu neuen Arbeiten Max Pechsteins. Von Dr. Paul Fechter—Berlin-Friedenau | Seite 3—11 |
| Drama und Dekoration. Von Dr. Carl Weichardt—Frankfurt a. M. | 12—22 |
| Maler Josse Goossens—München. Von Dr. Willy Burger—München | 25—27 |
| Freiheit und Gesetz in der Kunst. Von Wilhelm Michel—Darmstadt | 28 |
| Form und Inhalt in der Architektur. Von Dr. Fritz Hoerber—Straßburg i. Els. | 31—36 |
| Dekorative Plastik. Von Robert Breuer | 38—40 |
| Kunstgewerbe und neudeutsche Kultur. Von Dr. Max Osborn—Berlin | 41—42 |
| Neue Arbeiten von Karl Bertsch—München | 45—55 |
| Ausstellung russischer Hausindustrie | 58 |
| Photographien von Frau Elisabeth Simons Schmuکارbeiten aus den Werkstätten Schmidt-Kügel & Berthold—Darmstadt | 63—65 |
| Ergebnis des Wettbewerbs Rud. Ibach Sohn | 69 |
| Gartenanlagen von Fr. Gildemeister | 79—80 |
| Frühjahrs-Ausstellung der Münchner Sezession. Von Dr. Kuno Mittenzwey—München | 87—90 |
| Vom plastischen Schmücken. Von Hermann Esswein—München | 90—94 |
| Maler des Grünen | 96 |
| Das Darmstädter Kunstjahr 1914 | 97—98 |
| Plastiken von Nora von Zumbusch | 99—100 |
| Selbstporträts. Von Richard Braungart | 101—103 |
| Maler Peter Koch—Gimmeldingen. | 107—113 |
| Überwindungen von Wilhelm Michel | 114 |
| Haus Dr. Wiegand in Dahlem. Von R. Breuer | 121—129 |
| Professor Heinrich Henes—Stuttgart. Von Wilhelm Michel—Darmstadt | 133—139 |
| Freie Sezession Berlin 1914. Von Dr. Walter Georgi—Berlin | 157—166 |
| Ist bildende Kunst nur »Gestaltung für das Auge?« Von Dr. Fritz Hoerber | 171—180 |
| Bildhauer Franz Metzner. Von Dr. Konrad Vollert—Berlin | 183—187 |
| Die Künstler-Kolonie-Ausstellung Darmstadt | 189—190 |
| Architekt Fritz August Breuhaus. Haus Vollrath ein Stadthaus | 191—196 |
| Zur Fünfzigjahrfeier des k. k. österreichischen Museums für Kunst und Industrie | 205—211 |
| Architekt Dagobert Peche—Wien | 213—216 |

| | |
|---|------------------|
| Das Pathos des Monumentalen. Von Dr. W. C. Behrendt—Berlin | Seite 219—221 |
| Die Mannheimer Ausstellung »Neues Bauen« | 222—228 |
| Ein Grabmal von Professor Hugo Eberhardt. | 231—234 |
| Ausstellung der Darmstädter Künstler-Kolonie | 241—271 |
| Kunstwahrheit und Naturwahrheit. Von Dr. Emil Utitz—Rostock i. M. | 272—318 |
| Die Neue Münchner Sezession. Von Dr. Wilhelm Hausenstein—München | 321—336 |
| Zur gegenwärtigen Bedeutung der Schiller'schen Ästhetik. Von Max Raphael | 339—346 |
| Das Österreichische Haus auf der Deutschen Werkbund-Ausstellung—Cöln 1914. Von Berta Zuckerkandl—Wien | 349—373 |
| Typus und Individualität. Von R. Breuer | 378—387 |
| Die Deutsche Kunst und der Krieg. Von Anton Jaumann | vor 391 |
| Die große Berliner Kunst-Ausstellung. Von Dr. Konrad Vollert—Berlin | 393—401 |
| Ein Protest schweizerischer Künstler | 405—407 |
| Die Ausstellung der Freien Münchner Künstler | 411—414 |
| Die Cölner Werkbund-Ausstellung | 417—436 |
| Architekt F. A. Breuhaus. Von H. Eulenberg | 443—460 |

KLEINE KUNST-NACHRICHTEN:

| | |
|------------------------------------|----------|
| | Seite |
| Berlin 80—83. 140—142. | 143—147 |
| Chemnitz | 83. 154 |
| Cöln | 388—390 |
| Dresden | 83. 235 |
| Halle | 152—153 |
| Krefeld | 83 |
| Mannheim | 238 |
| München | 36—37 |
| Offenbach a. M. 83. | 235—238 |
| Paris | 84. 235 |
| Wien | 147. 154 |
| Französische Architektur | 153—154 |

ABBILDUNGEN

(SACHLICH ZUSAMMENGESTELLT):

Ankleidezimmer S. 299, 313; Architektur S. 121—124, 132—138, 192—193, 219—221, 240—244, 256—259, 262—264, 289—291, 348—351, 354—355, 416—434; Ausstellungsgebäude und -Räume S. 256—264, 348—369, 416—434, 438—442; Becher u. Pokale

S. 152, 237, 315, 372—379; Beleuchtungskörper S. 47, 152, 236, 374—375, 385; Bibliothekszimmer S. 128—129, 276—277; Bildnisphotographien S. 60—64; Blumenbehälter und -vasen S. 151, 255, 266, 316, 372—377, 386—388; Bowlen S. 152, 376; Bronzen S. 21, 102, 179, 183—184, 187, 285, 288; Brunnenanlagen S. 242—243, 288; Büfets und Kredenzen S. 48, 50, 207—208, 222, 295; Büroräume S. 56—57; **Damenzimmer** S. 281, 363; Decken S. 146; Denkmäler u. Brunnen S. 104, 354; **Edelmetallarbeiten** S. 66, 145, 148—151, 217, 237, 314—315, 317, 381, 386—388; Einbände S. 238; Empfangszimmer u. -Räume S. 127, 309—311, 360—362; Erker- und Fensteranlagen S. 197, 214, 228, 276, 292; **Fächer** S. 212, 370; **Gartenanlagen** u. Gartenarchitektur S. 79—82, 124, 132—139, 244, 434; Gartenhäuser und -säle S. 133—139, 263, 264, 278—279; **Gemälde** S. 2—22, 24—37, 86—96, 106—116, 118—119, 156—178, 213, 268—271, 282—283, 320—342, 392—409, 411—414; Geschäfts- u. Fabrikbauten S. 263, 432; Glasarbeiten S. 318, 370, 372—379; Grabmäler und -kreuze S. 230—234; Grundrisse S. 124, 134; **Haus-Eingänge** und Portale S. 121, 122, 124, 193, 240—243; Herren- und Arbeitszimmer S. 130, 140—141, 196—197, 293, 300, 304, 307; Hotels und Cafés S. 257—262, 427—429; **Jagdzimmer** und -hallen S. 198; **Kamine** S. 196, 198, 277, 357; Kassetten, Dosen und Packungen S. 145, 150, 151, 316; **Keramik** S. 39, 101, 145, 316, 359, 370; Kinderkleidchen und Häubchen S. 370; Kinderzimmer S. 303; Kirchengeräte S. 236—238; **Kissen** S. 146, 147, 370; **Kleider** und **Kostüme** S. 382—384; **Kristallarbeiten** 236, 374—377; **Küchen**

S. 210; **Landhäuser** und **Villen** S. 219—221, 263; **Ledarbeiten** S. 145, 380; **Malerei**, dekorative S. 18—19, **Mosaiken** S. 255, 267; **Musikpavillon** S. 256; **Musikzimmer** u. -säle S. 200—203, 272—275; **Perlenarbeiten** S. 67; **Plakate** S. 68—78; **Plastik**, figürliche und ornamentale S. 21, 38, 42, 97, 104, 179—180, 182—190, 194—195, 230, 232—233, 240—241, 245, 254, 284—288, 343—345, 353, 357, 359, 433, **Porzellan** S. 39, 145, 217, 389; **Reklame-Marken** S. 68—78; **Reliefs** S. 40—41, 246—249, 433; **Repräsentationsräume** S. 265, 356—357; **Salons** S. 58, 214—215, 281, 311; **Schalen** S. 148, 149, 153, 314, 317, 373—379; **Schals** 65, 370—371; **Schirmgriffe** S. 317; **Schlafzimmer** S. 51—55, 226—228, 298, 303, 312; **Schmuck** S. 66, 145, 150, 217, 237, 370, 381; **Schränke** und **Vitrinen** S. 46, 49, 55, 142, 203, 209, 214, 297, 307, 313, 367; **Schreibtische** S. 44, 130, 144; **Service** S. 149, 152, 217, 318, 372, 386, 389; **Sitzmöbel** S. 47, 58, 143, 215, 358, 361; **Speisezimmer** S. 48—50, 126—127, 204—209, 222—223, 294—297, 301, 305—306, 308; **Spitzen** S. 212; **Stickerereien** und **Naharbeiten** S. 65, 67, 146—147, 238, 370—371; **Stoffe**, gewebte und bedruckte S. 216, 218; **Täschchen** S. 145, 380; **Tafelgeräte** und **Tafelschmuck** S. 148—149, 151, 152—153, 217, 314, 315, 317, 386—389; **Tapeten** S. 390; **Teehäuser** S. 136—139; **Terrassen** S. 132—134; **Toilettenische** und -**Spiegel** S. 51, 52, 227, 299, 313; **Treppenhäuser** S. 125; **Veranden** S. 258—259; **Wohnzimmer** und **Wohndielen** S. 44—45, 47, 225, 292; **Zeichnungen**, **Radierungen**, **Holzschnitte**, **Lithographien** S. 20, 22, 218, 382—383; **Ziergitter** S. 234; **Zinnarbeiten** S. 152—153.

NAMEN-VERZEICHNIS.

| | Seite | | Seite |
|--|----------|--|--------------|
| Ahlers-Hestermann—Hamburg | 166 | Breuer, Rob. 38—40. 121—129. 378—387. | 417—436 |
| Albiker, K.—Ettlingen | 429 | Breuhaus, Fritz Aug.—Düsseldorf 191—210. | 443—460 |
| Alter, Ludwig, Hofmöbelfabrik 272—275. | 306. 309 | Bruckmann & Söhne—Heilbronn a. N. 148—149. | 317 |
| Andri, Ferdinand—Wien | 402 | Bültmann, Karl—Berlin | 74. 77 |
| Atzler, Walter—Berlin-Schöneberg | 74 | Burger, Fritz—Wien | 401 |
| Backhausen, J. & Söhne | 218 | Burger, Dr. Willy—München | 25—27 |
| Bacs, Firmin | 397 | Bussjäger, Franz—München | 70 |
| Bakolowits Söhne—Wien | 318 | Caspar, Karl—Florenz | 341 |
| Bangerter, W.—München | 323 | Caspar-Filser, M.—Florenz | 91. 328 |
| Barwig, Professor Franz—Wien | 354 | Clarenbach, M.—Wittlaer | 399 |
| Bauer, Karl Johann—München | 236—237 | Coester, Otto—München | 334 |
| Bauer, Max—Stuttgart | 88 | Dardel, Nils von | 173 |
| Bayerlein, Fr.—München | 394 | Darmstädter Möbelfabrik G. m. b. H. | 300—303 |
| Beer-Walbrunn, Jda—München | 412 | Deutsche Werkstätten für Handwerkskunst | 44—58 |
| Behrendt, W. C.—Berlin | 219—221 | Dick, Adolf—Stuttgart | 75 |
| Behrens, Prof. Peter—Neubabelsberg. 121—130. | 421 | Dietrich, Oscar—Wien | 217 |
| Belanyi, Viktor von—München | 96 | Dittrich, Oswald—Wien | 373—374. 381 |
| Bertsch, Karl—München | 44—58 | Döring, Wolf Henry—Niederwiesa i. Sa. | 83 |
| Bleeker, Professor B.—München | 341. 343 | Drubel, E.—Essen-West | 73 |
| Böck, J.—Wien | 217. 389 | Durm, Leopold—Holzhausen | 93 |
| Börner, E. P.—Meißen | 74 | Eberhardt, Prof. Hugo—Offenbach | 230—234 |
| Braungart, Richard—München | 101—103 | Egger-Lienz, Prof. A.—St. Justina-Bozen | 404—405 |

| | Seite | | Seite | |
|--|----------|---------|--|----------|
| Ehrhardt & Söhne, Möbelfabrik | 298. | 304—305 | Jobst, Prof. Heinrich—Darmstadt | 284—288 |
| Eisler, Dr. Max—Wien | 154. | 235 | Jonasch, Joh.—Wien | 363 |
| Eschle, Max—München | 69. | 71. 76 | Jordan, Karl—Darmstadt | 317 |
| Esswein, Herm.—München | 90—94 | | Kahler, Eugen von †. | 335 |
| Eulenberg, Herbert—Kaiserswerth | 443—460 | | Kalkreuth, Prof. Leopold Graf von—Eddelsen | 171 |
| Fachschule für Glasindustrie—Haida | 377 | | Kanoldt, A.—München | 328 |
| Fechter, Dr. Paul—Friedenau | 3—11 | | Kardorff, Konrad von—Berlin | 177 |
| Feldbauer, Max—Mittendorf | 323—324 | | Kathrein, K. K. Inspektor, Heinr. | 367 |
| Fischer, Prof. Theodor—München | 420 | | Kienzle, Oscar—Heilbronn a. N. | 75 |
| Frank, Hugo—Stuttgart-Kaltental 68. 71. 73. 74. 78 | | | Kienzle, Wilhelm—Freiburg i. Br. | 77. 78 |
| Friedmann, Ed.—Wien | 148 | | Killer, Karl—München | 232—233 |
| Friedmann, Mizi—Wien | 76. | 78 | Klein-Diebold, Leo—Noordwijk a. Zee | 160 |
| Fuglsang, Hans—München | 95 | | Kleukens, Prof. F. W.—Darmstadt | 267. 281 |
| Fuhrmann, M.—München | 75 | | Koch, Peter—Gimmeldingen | 106—116 |
| Gangl, Josef—München | 72 | | Köhnke, Fritz—Lüneburg | 75 |
| Geigenberger, O.—München | 412 | | Kogan, Moyses, Bildhauer | 433 |
| Genin, Robert—München | 325 | | Kokoschka, O.—Wien | 342 |
| Georgi, Dr. Walter—Wilmersdorf. 80—83. 157—166 | | | Kolbe, Georg—Berlin | 179 |
| Gerstel, Gabriel A.—Mainz | 263 | | Kopp, Otto—München | 330 |
| Gildemeister, Fr.—Bremen | 79—82 | | Körner, Prof. Edmund 263. 265. 278—279. 310—313 | |
| Glückert, Hofmöbelfabrik—Darmstadt | 265, 310 | | Kramstyk, Roman | 157 |
| Goetze, A.—Bremen | 79—80 | | Kraska, Willy—Berlin-Steglitz | 74 |
| Goossens, Josse—München | 24—37 | | Kreis, Prof. Wilhelm—Düsseldorf | 431 |
| Grimmer, Bruno—Kotzschbroda | 71 | | Kuithan, Erich—Berlin | 392 |
| Gropius, Arch. Walter—Berlin | 432 | | Langer, O. R.—Charlottenburg | 174 |
| Gruszka, Reinold—Krefeld | 73. | 76 | Le Beau, Alcide | 174 |
| Güttler, Kurt—Cöln-Ehrenfeld | 74 | | Lery, Leon G. | 84, 235 |
| Hausenstein, Dr. W.—München | 321—336 | | Lettré, Emil—Berlin | 461—464 |
| Hanak, Prof. Anton—Wien | 353 | | Leybold, Ludwig—München | 75 |
| Hartmann-Drewitz, H.—Berlin | 407 | | Liedmann—Düsseldorf | 74 |
| Heckendorf, Franz—Steglitz | 164 | | Lindner, Paul—Dresden | 78 |
| Hellwag, Prof. Rudolf—Karlsruhe | 172. | 395 | Lingner, Max—Radebeul | 396 |
| Henes, Prof. Heinrich—Stuttgart | 132—139 | | Lobmeyr, J. & L.—Wien | 372—376 |
| Herrmann, Fr. S.—München | 414 | | Loevy, Leopold—Wien | 358 |
| Herrmann-Heran, Paul—Berlin | 408 | | Looschen, Prof. Hans—Berlin | 400 |
| Herz, Emil, W.—Berlin | 406 | | Lörcher, Alfred—Stuttgart | 97 |
| Hess, Julius—München | 118—119. | 331 | Lötz, Joh. Wwe.—Klostermühle | 378—379 |
| Heubner, F.—München | 78 | | Margold, Em. Jos. 148—149. 255—262. 276—277. 292—305. 316—318. 438—439 | |
| Heuser, Karl—Barmen | 72 | | Martin, G.—Karlsruhe | 84 |
| Hlavin, Heinrich—Prag | 96 | | Maßloff, C. K.—Leipzig | 75 |
| Hodler, Ferdinand—Genf | 86 | | Melzer, Wilhelm—Wien | 380 |
| Hoerber, Dr. Fritz . 31—36. 171—180. 231—234 | | | Mersch, Bildhauer—Mainz | 279 |
| Hoetger, Prof. Bernh.—Darmstadt . 240. 245—254 | | | Metzner, Prof. Franz—Zehlendorf | 182—190 |
| Hoffmann, Prof. Josef—Wien 140—144. 151. 349—351. 360—361. 370—371. 372—373. 375—376. 383. 385—386. 389. 424 | | | Michel, Wilh.—Darmstadt 28. 107—113. 133—139 | |
| Hofner, Otto—Wien | 374 | | Mittenzwey, Dr. Kuno—München | 87—90 |
| Höhne, Robert—Oppach i. Sa. | 76 | | Moritz, Arch. Baurat, Carl—Cöln | 418 |
| Hoppe, Curt—Wiesbaden | 434 | | Mössel, Julius—München | 135 |
| Hosaeus, Prof. Herm.—Berlin | 104 | | Muck, Otto u. Wilhelm—Berlin | 78 |
| Huber, Karl—Offenbach | 230 | | Muggly, Karl—Bielefeld | 77 |
| Hübner, Prof. Ulrich—Neubabelsberg | 172 | | Müller, Prof. Albin—Darmstadt 240—244. 263. 264—272. 275. 289—291. 306—309 | |
| Jagerspacher, Georg—München | 340 | | Müller, August—München | 76 |
| Jaskolla E.—Nürnberg | 212. | 238 | Müller, Heinrich—Wilmersdorf | 178 |
| Jaumann, Anton—Cöln | vor | 391 | Müller, Rich.—Dresden | 409 |
| Jawlensky, A. von—München | 336 | | Muthesius, Geheimrat Hermann—Berlin | 416. 419 |

| | Seite | | Seite |
|---|--------------|---|---------------|
| Nechansky, Architekt, Arnold—Wien | 362. 367 | Schülein, J. W.—München | 339 |
| Niemeyer, Prof. und Haas, Herm.—München | 427—429 | Schürmeyer, Dr. W.—Krefeld | 83 |
| Niestle, Heinr.—Pasing-München | 87. 89 | Siebrecht, Architekt K.—Hannover | 440—442 |
| Nölken, Fr.—Hamburg | 340 | Sieck, R.—Prien-Prinswang | 329 |
| Nowak, W.—München | 336 | Sigrist, Karl—Stuttgart-Kaltental | 72. 76 |
| Obsieger, Bildhauer, R.—Wien | 357. 359 | Simons, Elisabeth—Elberfeld | 60—64 |
| Opitz, Hans—Oberhausen | 73 | Sintenis, Renee—Berlin | 180 |
| Oppenheimer, Max—Berlin | 163 | Sittel, Hugo—Düsseldorf | 78 |
| Orlik, Prof. Emil—Berlin | 167 | Snischeck, V.—Wien | 382 |
| Osborn, Dr. Max—Berlin | 41—42 | Somoff-Mikhailoff, A. | 67 |
| Osswald, Fritz—Darmstadt | 279. 282—283 | Soulek, J.—Wien | 215. 360 |
| Ost-Petersen—München | 78 | Stahl, Carl—Wilmersdorf | 76 |
| Ottler, Otto—München | 72. 76 | Stein, Otto Th. W.—München | 337 |
| Pallmann, Dr. Kurt—Berlin | 58 | Steiner, C.—München | 411 |
| Pankok, Bernh. Prof.—Stuttgart | 165 | Stock, K.—Frankfurt a. M. | 234 |
| Pascin, Julius | 173 | Storck, Dr. W.—Mannheim | 238 |
| Peche, Dag.—Wien 213—218. 363. 381. 389. 390 | | Stritzinger, J.—Darmstadt | 281. 307—308 |
| Pechstein, Max—Wilmersdorf | 2—22 | Strnad, Prof. Dr. Oskar—Wien | 348. 354—357 |
| Pellar, Hanns—Darmstadt | 268—271 | Sydow, Elisabeth von—München | 77 |
| Petter, Grete—Wien | 65 | Ter Hell, W.—Charlottenburg | 393 |
| Petter, Valerie—Wien | 65 | Terkatz, Peter—Berlin | 102—103 |
| Pfaffenbichler, J. Bildhauer | 358 | Teutsch, Walter—München | 327 |
| Pfeiffer, Architekt Ed.—Berlin | 57 | Thiersch, Architekt, Paul—Berlin | 219—228 |
| Plontke, P.—Berlin | 406 | Thoma, Prof. Hans—Karlsruhe | 169 |
| Poppovits, Architekt Cesar—Wien | 364 | Tillmanns, Hans—Barmen-Rittershausen | 75 |
| Porzellanmanufaktur—Berlin | 39 | Trier, Jos., Hofmöbelfabrik 276—277. 292—297. 299 | |
| Porzellanmanufaktur—Nymphenburg | 39 | Trübner, Prof. Wilhelm—Karlsruhe | 158 |
| Powolny, Prof.—Wien | 359. 375 | Ubbelohde, Otto—Gossfelden | 399 |
| Prächtel, C.—Berlin | 226—227 | Unold, Max—München | 333 |
| Prutscher, Prof. Otto—Wien | 151. 368 | Utitz, Dr. Emil—Rostock | 272—318 |
| Puhl & Wagner, Heinersdorff 255. 267. 278—279 | | Velde, van de, Professor Henry—Weimar | 425 |
| Pullich, Karl—Stuttgart | 70 | Vietor, Wenzel | 152 |
| Purrmann, H. | 329. 334 | Villeroy & Boch—Mettlach | 429 |
| Püttner, Walter—München | 322 | Vinnen, Carl | 95 |
| Raphael, Max—Bodmann | 339—346 | Vollert, Dr. Konrad—Berlin . 183—187. 393—401 | |
| Rappaport, Max—Berlin | 159 | Wackerle, Prof. Josef—Berlin | 38—42 |
| Renoir, Auguste | 161 | Waetjen, Otto von | 159 |
| Richter, Erik—Charlottenburg | 175 | Wahliss, Ernst—Wien | 316 |
| Richter, H.—Berlin-Nentempelhof | 77 | Weichardt, Dr. Carl—Frankfurt a. M. | 12—22 |
| Richter, Klaus—Charlottenburg | 170 | Weisgerber, Albert—München | 320—321 |
| Richter, Dr. Werner—Berlin | 143—147 | Weiß, Prof. E. R.—Berlin | 156. 175. 176 |
| Riemerschmid, Prof. Richard—München | 152 | Wende, Th., Goldschmied—Darmstadt | 314—315 |
| Roloff, August—Hamburg-Bergedorf | 77 | Wersin, W. von | 152—153 |
| Rothansel & Wimmer, Textil-Werkstätte | 382 | Westermair, Carl—München | 74 |
| Röttger, Gebrüder—Velen . . 197—198. 204. 206 | | Wiener Chinasilber-Werkstätten | 149 |
| Rupprecht, Ernst—München | 77 | Wiener Werkstätte—Wien 150. 216. 369. 384—388 | |
| Schaffer, Gustav—Chemnitz | 78 | Willner, Blanche—München | 413. 414 |
| Scharff, Edwin—München | 345 | Wimmer, Ed. J.—Wien 150. 369. 384. 386—388 | |
| Schiele, Egon—Wien | 90 | Winter-Heidingsfeld, Peter—Allach | 98 |
| Schimmel, Hugo—München | 413 | Wisotzki, Erich—Berlin | 77 |
| Schmidt, Max—Wien | 390 | Witzmann, Prof., Architekt, Carl—Wien | 365 |
| Schmidt, P. F.—Offenbach | 235—238 | Wolf, A. & Co.—Frankfurt a. M. | 311—313 |
| Schmidt-Kugel & K. Berthold—Darmstadt | 66 | Zaudy, G.—Wesel 197. 200. 204. 206 | |
| Schmid & Hoffmann—Stuttgart | 71. 75 | Zuckerlandl, Berta—Wien | 349—373 |
| Schnarrenberger, W.—München | 75 | Zumbusch, Nora von—Wien | 99—101 |
| Schröder, Heinrich—München | 94 | Zweybrück, Emmy—Wien . . 145—147. 370—371 | |

N
3
D4
Bd.34

Deutsche Kunst und Dekoration

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

