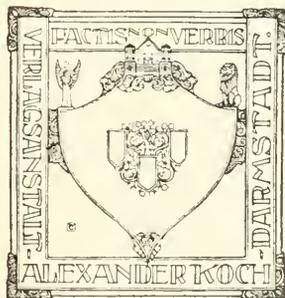




DEUTSCHE KUNST
UND DEKORATION

DEUTSCHE KUNST UND DEKORATION

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



DARMSTADT
VERLAGSANSTALT ALEXANDER KOCH



1074867

11

3

24

30.10

DEUTSCHE KUNST UND DEKORATION

HERAUSGEGEBEN UND REDIGIERT
VON
HOFRAT ALEXANDER KOCH

BAND XL
APRIL 1917 – SEPTEMBER 1917.

ALLE RECHTE VORBEHALTEN.

INHALTS-VERZEICHNIS.

BAND XL

April 1917—September 1917.

TEXT-BEITRÄGE:

	Seite		Seite
Dem Gedächtnis Fritz Boehle's. Von Rudolf Schrey	3—20	Ein deutsches Ledermuseum zu Offenbach a. Main. Von Prof. Hugo Eberhardt —Offenbach a. M.	187—190
Ratschläge vorm Verkauf von Kunstbesitz. Von Prof. E. W. Bredt	24—29	Eine Vereinigung für neue Kunst	197—198
Fritz Klirsch—Berlin. Von Fritz Stahl	35—36	Dem Andenken von Gustav Schönleber. Von Dr. Jos. Aug. Beringer	201—212
Ein verfehltes Preisausschreiben. Von Alfred Günther—Dresden	49	Schöpferische Kritik. Von Karl Heckel Haus und Heim. Von A. Jaumann	216—220 220
Waldemar Rösler. Von R. Klein-Diebold	53—56	Prof. Fritz Burger. Von Arthur Rehbein	223—231
Franz Hoch †—München. Von Prof. Karl Mayr	61—71	Bedruckte Stoffe der Oberhessischen Leinenindustrie. Von Dr. W. Müller-Wulckow	235—248
Damen-Schlafzimmer von Prof. E. von Seidl	72	Ausstellung des Deutschen Werkbundes in Basel	251—253
E. M. Engert—München. Neueste Silhouetten. Von Dr. C. Weinmayer—München	85—87	Kultur und Kunst (Wünsche und Ziele). Von Privatdozent Dr. Habicht	254—264
Verschiedenart künstlerischen Empfindens. Von Ernst Zimmermann	88—92	Ausstellung der Künstlervereinigung Dresden 1917. Von Richard Stiller	267—275
Die Kunst nach dem Kriege. Von Karl Ulmer—Hamburg	93—94	Vom Symbol in der Kunst. Von Otto Zoff	276—287
Florence Jessie Hösel. Von Jarno Jessen	95—96	Die Ordensschnalle. Von Dr. Rob. Corwegh	294
Welche Künstler belehrt man? Von Prof. E. W. Bredt	97—99	Karl Strathmann—München. Von Jsmar Lachmann—Berlin	297—299
Künstlerische Packungen. Von G. Pazaurek —Stuttgart	101—110	Psychologie der Kunst. Von Prof. Paul Bachmann—Cöln	299—306, 382—390
Eine Orpheus-Inszenierung. Von Eugen Mehler	112—115	Die Gartenstadt Mannheim-Waldhof. Von W. F. Storck	309—314
Vom Wert der künstlerischen Persönlichkeit. Von Dr. Konrad Vollert—Berlin	116—117	Vom Geruhig-Schönen. Von P. Westheim	315—316
Die Wiener in Nürnberg. Von Dr. Fritz Traugott Schulz	121—134	Zarte Dosen, zarte Teller	317—319
Hermann Stockmann—Dachau. Von Dr. Weinmayer—München	137—142	Die »schlichte Einfalt«. Von K. Prellwitz	320—323
Willi Geiger als Porträtist. Von Theodor Volbehr—Magdeburg	145—150	Reichsgraphik	324
Professor Philipp Franck. Von Jsmar Lachmann—Berlin	153—164	Zu den Werken von Leopold Durm. Von Hermann Esswein	327—334
Gegen eine Luxussteuer auf Kunstwerke	166	Gedächtnis-Ausstellung für Gotthardt Kuehl. Von Rich. Stiller	337—342
Oesterreichische Werkkunst. Von Joseph August Lux	169—176	Entwicklung der Kunst. Von Emil Utitz	343—345
Wie wird der Krieg auf die deutsche Baukunst einwirken? Von Geh. Regierungsrat Dr. ing. Hermann Muthesius	178—180	Stanislaus Stückgold—München. Von Dr. Kuno Mittenzwey	345—346
Gino Parin—München. Von Dr. Edgar von Mojsisovics	183	Von der Wandmalerei. Von Adolf Vogdt	347—348
		Neue Lichtbildkunst von Frank Eugen Smith. Von Dr. Julius Zeitler	351—360
		Zum Thema »Heldenhaine«	363—366
		Ungarische Kriegergräber und Gedenktafeln. Von Coloman Györgyi	369—370
		Zur Denkmalfrage. Von Th. Fischer—München	370—375
		Bemerkungen zu einigen neuen Arbeiten von Emmy Zweybrück—Wien	379—381

ABBILDUNGEN

(SACHLICH ZUSAMMENGESTELLT):

Architektur S. 72, 308—313; Ausstellungsräume S. 250—251; **Becher** und Pokale S. 169; Bedruckte Stoffe S. 174, 183, 235—248; Beleuchtungskörper S. 177; Bildnisphotographien S. 201, 350—360; Bildnistickereien S. 95—98, 105; Brunnen S. 40; Bühnen-Entwürfe S. 112—114; Bucheinbände S. 173, 190, 380; **Däcken** S. 99—100, 235, 248; Edelmetallarbeiten S. 116—117, 252; Erker- und Fensteranlagen S. 79, 81; Frisiertusch S. 79, 81; **Gemälde** S. 2—4, 6, 11, 13, 17—23, 25—27, 30—33, 52—70, 120—134, 137—142, 144—150, 152—153, 155—158, 200, 202—219, 222—230, 266—284, 286—287, 294, 296—297, 300—301, 304—306, 326—334, 336—348; Gläser, geschliffene und gravierte, S. 262—263; Grabdenkmäler S. 166; Grundrisse und Projekte S. 181, 314, 314; **Hallen**, Dielen und Treppenhäuser S. 234; Heldenhain S. 362—366; Kaminanlagen S. 82; Kassetten S. 117, 179, 180—196; Keramik S. 169, 174, 177, 261; Kissen S. 96, 100, 176, 264, 381; Kriegsdenkmal und -Kreuz S. 41, 362—366, 368—376; **Land**-, Stadthäuser und Villen S. 72, 308—313; Lederarbeiten S. 179, 186—196; **Malerei**, dekorative S. 304—305; Modellblumen S. 108; **Packungen** S. 101—110; **Plakette** S. 390; Plastik, figurliche und ornamentale S. 35, 37—48, 50, 168, 197, 252, 253, 257, 261, 288—293, 317—319; Porzellan S. 107, 252, 253, 255, 257, 317—323, 382—387; **Puppen** S. 115, 315—316, 389; **Reliefs** S. 166; Schalen und Dosen S. 116—117, 169, 255, 318—321, 382—385; **Schlafzimmer** S. 73—83, 170; **Schnittereien** S. 118, 168, 220; **Schränke** S. 171; **Service** S. 322—323, 385—387; **Silhouetten** S. 85—94; **Speisezimmer** S. 255; **Stickereien** und **Spitzen** S. 95—100, 111, 172—173, 176, 188, 198, 232, 264, 378—381; **Tafelgeräte** und **Tafelschmuck** S. 254; **Taschen** S. 172, 179, 188; **Teppich** S. 175; **Tierplastiken** S. 177; **Uhr** S. 220; **Vasen** S. 169, 174; **Waschtische** S. 83; **Wohndielen** und **Wohnzimmer** S. 234, 257; **Zeichnungen**, **Radierungen**, **Holzschnitte**, **Lithographien** S. 5, 12, 15—16, 24, 29, 101—110, 136, 154, 159—163, 178, 180, 184, 285, 324, 392.

SEPIATON- UND FARBDRUCKE:

	Seite
Gemälde »Selbstbildnis« Fritz Boehle †	2
»Bildnis der Mutter des Künstlers« Fritz Boehle †	7
»Selbstbildnis« Fritz Boehle †	13
Gemälde »Frauenbildnis« Fritz Boehle †	21
Gemälde »St. Georg« Fritz Boehle †	25
Gemälde »Bogenschützen« Fritz Boehle †	32
Gemälde »Weidende Pferde« Fritz Boehle †	33
Bronzebüste »Max Liebermann« Professor Fritz Klimsch—Berlin	37
Porträtbüste »Fr. L. Sohn-Rethel« Professor Fritz Klimsch	43
»Hindenburg-Büste« Prof. Fritz Klimsch—Berlin	45

Gemälde »Landschaft« Prof. Franz Hoch † München	60
Gemälde »Italienische Landschaft« Prof. Franz Hoch †	67
»Damen-Schlafzimmer im Landhause Seidl in Murnau« Prof. Em. von Seidl—München	78
»Fensterseite im Damenschlafzimmer« Em. v. Seidl Geschnittene Silhouette »Simson im Löwenkampf« E. M. Engert—München	79
92	
Mit den I. Preisen ausgezeichnete Entwürfe aus dem Wettbewerb für künstlerische Packungen. C. Hedrich A.-G.—Hamburg	105
Gemälde »Walter und Luise« Wilhelm Viktor Krauss—Wien	120
Gemälde »Frauenbildnis mit Fruchtschale« Anton Faistauer—Wien	129
»Bleistiftzeichnung« Gino Parin—München	136
Gemälde »Damenbildnis« Willi Geiger—Berlin	144
Gemälde »Durchbrechende Sonne« Philipp Franck—Berlin	152
Radierung »Bei Potsdam« Prof. Philipp Franck	161
Plastik »Der Rattenfänger« Prof. J. Breiter—Wien	168
Lederkoffer und -Kasten. Aus dem Offenbacher Ledermuseum	186
Gemälde »Kanal in Brügge« Prof. G. Schönleber †	200
Gemälde »Günzburg« Prof. Gustav Schönleber †	205
Gemälde »Rote Weiden« Prof. Gustav Schönleber †	206
Gemälde »Flascherino« Prof. Gustav Schönleber †	207
Gemälde »Overschild« Prof. Gustav Schönleber †	208
Gemälde »Blick von Ebersteinburg auf die Rheinebene« Prof. Gustav Schönleber †	213
Gemälde »Bildnis des Musikers Carrière« Prof. Fritz Burger—Berlin	222
»Kleine Vorderleie eines Landhauses« Architekt Karl Pullich—Stuttgart	234
»Seidenstoff farbig bedruckt« Frau von Kardorf	239
»Bedruckter Wandspannstoff für große Räume« Rudolf Alexander Schröder	145
»Raum für Kunstgewerbe« Deutsche Werkbund-Ausstellung—Basel	250
»Speisezimmer« Prof. Bruno Paul—Berlin	255
»Wohnzimmer« Prof. Adelbert Niemeyer	257
Gemälde »Bildnis F. M.« A. Böckstiegel-Dresden	266
Gemälde »Blumen-Stilleben« Max Pechstein—Berlin	271
Gemälde »Sitzendes Mädchen« Prof. Otto Gußmann—Dresden	281
Gemälde »Frühlings-Landschaft« Karl Strathmann—München	296
Dekoratives Gemälde »Hügel im Frühling« Karl Strathmann—München	301
»Hausflucht am Langen Schlag« Architekten Esch & Anke—Mannheim	308
Aquarell »Rachèle Malaquin« Leop. Durm-Dachau	326
Gemälde »Selbstbildnis« Gotthardt Kuehl † Dresden	336
Bildnis-Aufnahme »Ludwig III. König von Bayern« Prof. Frank Eugen Smith—Leipzig	350
»Modell für eine Krieger-Gedenktafel in Marmor« Viktor Vass—Budapest	368

NAMEN-VERZEICHNIS.

	Seite		Seite
Adler, Ernst—Preßburg	110—117	Haertel, Siegfried—Breslau	262
Angeli, Heinrich von—Wien	127	Harta, Felix, Albrecht—Wien	134
Bachmann, Prof. Paul—Cöln	299—306, 382—390	Heckel, Karl—Mannheim	216—220
Barlach, E.	256	Hedrich, C., A.-G.—Hamburg	101—110
Baschny, Emanuel—Wien	121	Hegenbarth, Emanuel—Dresden	276
Baumberger, Otto—Zürich	324	Heymann, J. D.—Hamburg	118
Bauroth, Richard	390	Höch, Prof. Franz—München	60—70
Beckert, Fritz—Dresden	278	Hösel, Florence, Jessie—Berlin	95—98
Behrens, H.	261	Hofer, Anton—Wien	176
Behrens, Prof. Peter—Berlin	250—251, 263	Hoffmann, Elsa—Berlin	165
Beringer, Dr. Jos. Aug.	201—212	Hoffmann, Prof. Josef—Wien	179
Besserer, Martha von—München	264	Horvath, B. — Budapest	372—373
Betlen, Julius—Budapest	371	Jaumann, Anton—Berlin	220
Bloch, Frieda—Leipzig	109	Jessen, Jarno—Berlin	95—96
Böckatiegel, August—Dresden	266	Jungnickel, L. H.	244
Boehle, Fritz †	2—33	Jungwirth, Josef—Wien	122
Bracht, Prof. Eugen—Dresden	286	Kallos, Eduard—Budapest	369
Bredt, Prof. Dr. E. W.—München	24—29, 97—99	Kardorf, Frau von—Berlin	236—237, 239, 241, 243
Breitner, Prof. Josef—Wien	166, 168	Klein-Diebold, R.—Berlin	53—56
Breuer, Robert—Berlin	317—319	Klumsch, Prof. Fritz—Berlin	35—50
Büttner, Erich—Berlin	165	Kozma, Ludwig—Budapest	220
Burger, Prof. Fritz—Berlin	222—230	Krauß, Wilhelm Viktor—Wien	120
Christiansen, Prof. H.	248	Kuehl, Prof. Gotthard †	336—344
Cilio-Jensen, Anton—Dresden	294	Lachmann, Jsmar—Berlin	153—164, 297—299
Corweß, Dr. Robert—Leipzig	294	Lange, Arthur—Dresden	293
Danko, Edmund—Budapest	376	Lange, Otto—Dresden	287
Daubner, Prof. Georg—Straßburg	112—114	Laske, Oskar—Wien	128
Defke & Hinkefuß—Charlottenburg	103, 107	Lehfeld, Leonie	315—316
Dresler, Paul—Krefeld	255	Lettré, Emil—Berlin	252, 254
Durm, Leopold—Dachau	326—334	Lipschitz, Alexander—Berlin	109
Eberhardt, Prof. Hugo—Offenbach	187—196	Lux, Joseph, Aug.	169—176
Eiff, W. von—Stuttgart	383	Mallina, Erich—Wien	184
Engert, E. M.—München	85—94	Marx & Kleinberger—Frankfurt a. M.	235—248
Esch & Anke, Architekten—Mannheim	308—314	Mayr, Prof. Karl—München	61—71
Esswein, Herm.—München	327—334	Mehler, Eugen	112—115
Faistauer, Ant.—Wien	129	Melzer, Wilhelm—Wien	179
Feldhauer, Prof. Max—Dresden	274—275	Mittenzwey, Dr. Kuno—München	345—346
Fischer, Th.—München	370—375	Moeller, Edmund—Dresden	288
Francq, Prof. Philipp—Berlin	152—193	Mojsisovics, Dr. Edgar von	183
Frank, Hugo—Stuttgart	104, 110	Moll, Karl—Wien	123
Frömmel-Fochler, Charlotte	174	Müller-Gräfe, Ernst—Dresden	280
Geiger, Willi—Berlin	144—150	Müller-Wulckow, Dr. W.—Frankfurt	235—248
Gmür, Ellen—St. Gallen	99—100	Muthesius, Geh. Reg.-Rat Prof. H.—Berlin	202—207
Grill, Oswald—Wien	131	Niemeyer, Prof. Adalbert—München	257, 323
Gröning, Karl—Hamburg	108	Pappenheim, Grete—Wien	172—173
Günther, Alfred—Dresden	49	Parin, Gino—München	136
Guggenberger, M.—München	109	Parnaß, Ther.—Wien	108
Gußmann, Prof. Otto—Dresden	281	Paul, Prof. Bruno—Berlin	255
Györgyi, Prof. Coloman—Budapest	369—370	Pazaurek, Prof. G.—Stuttgart	101—110
Györgyi, Prof. Dionysius—Budapest	374	Peche, Dagobert—Wien	169, 175, 178, 180
Haas, Hermann—München	263	Pechstein, Max—Berlin	270—271, 279, 362—366
Habicht, Privatdozent, Dr.—Hannover	254—264	Philipp, M. E.—Dresden	284

	Seite		Seite
Pintér, Julius, H.	372—373	Sterl, Prof. Robert—Dresden	268, 273
Porzellan-Manufaktur—Berlin	252, 317—322	Stiller, Richard—Dresden	267—275, 337—342
Porzellan-Manufaktur—Meißen	253, 384—387	Stockmann, Hermann—Dachau	137—142
Porzellan-Manufaktur—Nymphenburg	197, 323	Stoitzner, Josef—Wien	125
Poschinger, Benedict—Oberzwisein	263	Storck, Dr. W. F.—Karlsruhe	309—314
Powolny, Prof. M.—Wien	174, 177	Strathmann, Karl—München	296—306
Prelwitz, K.	320—323	Surnad, Prof. Oskar—Wien	170—171
Pritzel, Lotte—München	115, 389	Stückgold, Stanislaus—München	345—348
Pullich, Arch. Karl—Stuttgart	234	Thylmann, Karl—Darmstadt	392
Rehbein, Arthur—Berlin	223—231	Toth, Julius—Budapest	371—373
Riester, K. H. E.—Pforzheim	107	Ulmer, Karl—Hamburg	93—94
Rösler, Waldemar—Lichterfelde	52—58, 267	Utitz, Prof. Emil—Rostock	343—344
Rößler, Prof. Paul—Dresden	269, 277	Vago, Josef—Budapest	375
Seidl, Prof. Em. von—München	72—83	Vass, Viktor—Budapest	368
Seiwert, Wilhelm—Cöln	109	Vogdt, Adolf	347—348
Sitte, Julia—Wien	177	Volbehr, Prof. Theodor—Magdeburg	145—150
Smith, Prof. Frank, Eugen—Leipzig	350—360	Vollert, Dr. Konrad—Berlin	116—117
Sommer, Ilse—Berlin	101	Wackerle, J.—Berlin	252
Somoff-Michaeloff, Anna	198	Wagner, Baurat Otto—Wien	181
Suck, Oscar	201	Walser, Karl	242
Scheibe, Karl—Wien	173	Weinmayer, Dr. C.—München	85—87, 137—142
Scheurich, Paul—Berlin	253	Weiß, E. R.—Berlin	235, 238
Schimz, Adelheid—Leipzig	101, 103	Weißmann, A. W. R.—Berlin	102
Schlegel, Frl.—Cöln	102	Wersin, Wilhelm von	262
Schneider, Prof. Sascha—Hellerau	285	Westheim, Paul—Berlin	315—316
Schneidereit, Bruno	362—366	Wilhelm, Paul—Dresden	283
Schönleber, Prof. Gustav—Karlsruhe	200—219	Wimmer, Arch. Eduard—Wien	183
Schrey, Rudolf—Frankfurt	3—20	Wrba, Prof. Georg—Dresden	290—291
Schröder, Rudolf, Alexander	245	Wüirtb, Joseph—Darmstadt	104
Schulz, Dr. Fritz, Traugott—Nürnberg	121—134	Zeitler, Dr. Julius—Leipzig	351—360
Schwarzburger Porzellanfabrik	256	Zimmermann, Prof. Ernst—Dresden	88—92
Spiegel, Emerich—Budapest	370	Zoff, Otto—Berlin	276—287
Stahl, Fritz—Berlin	35—36	Zweybrück-Prochaska, Emmy—Wien	378—383



HOLZSCHNITT. KARL THYLMANN—DARMSTADT.



FRITZ BOEHLE † •SELBSTBILDNIS• 1896. PRIVATBESITZ.



FRITZ BOEHLE † FRANKFURT.

»AUFZIEHENDES GEWITTER« 1898. BESITZER: HUGO KESSLER-FRANKFURT.

DEM GEDÄCHTNIS FRITZ BOEHLES †

Zum drittenmale habe ich dank der Opferwilligkeit des Herausgebers Gelegenheit, die Leser dieser Zeitschrift mit den Schöpfungen des für die deutsche Kunst zu früh verstorbenen Meisters Fritz Boehle vertraut zu machen. Das Januarheft 1915 war vorwiegend dem Graphiker gewidmet, bei den zahlreich beigegebenen Abbildungen wurde hauptsächlich darauf gesehen, wenig bekannte Arbeiten zu bringen, die nur ganz vereinzelt den Weg aus den weitläufigen Arbeitsräumen des einsam Schaffenden fanden und die erst jetzt allmählich den Kunstfreunden in einer mäßigen Anzahl von Drucken vorgelegt werden können. Sein Leben und Bildungsgang wurde bei dieser Gelegenheit in Kürze geschildert, in dem überraschend bald folgenden Nachruf im Dezember-Heft 1916 erhielt er seine Abrundung.

Bald nach dem Tode des Künstlers veranstaltete der Frankfurter Kunstverein eine Ausstellung der erfaßbaren Gemälde und Zeichnungen, die ihre Ergänzung in der noch jetzt zugängigen Ausstellung des graphischen Werkes und einer großen Anzahl von Zeichnungen im Städtischen Kunstinstitut fand. Aus dem rei-

chen Nachlaß wurden einige Gemälde und die Gesamtzahl der im „Städel“ ausgestellten Zeichnungen zur Verfügung gestellt, wir haben dadurch zum erstenmal einen Überblick über das reiche und vielseitige Schaffen des Künstlers gewonnen, es fehlt nur noch die Zugängigmachung seiner plastischen Schöpfungen, bei der Beschaffenheit und Größe des Materials — auch gigantische Werke für öffentliche Plätze finden sich darunter — der derzeitigen Raumnot, von allen anderen Nöten ganz zu schweigen, verbietet sich vorläufig die Erfüllung unserer dahin gehenden Wünsche. Hoffen wir, daß in nicht allzu ferner Zeit die geplante und hinausgeschobene Ausstellung seines Gesamtwerkes zu Stande kommt, vorläufig wollen wir es bei einer Rückschau über die stattgehabte Ausstellung bewenden lassen.

Es sei gestattet, einige Worte über das äußere Leben des Künstlers einzufügen, wobei es vermieden ist, die zahlreichen über den Künstler umlaufenden Histörchen, die durch Weitererzählen immer mehr ausgeschmückt wurden, an dieser Stelle wiederzugeben. Tatsache ist, daß er Hochstehenden, wohl mögenden Mu-



FRITZ BOEHLE † FRANKFURT.

GEMÄLDE »FEIERABEND« 1899. BESITZER: HUGO NATHAN-FRANKFURT.

seumsdirektoren und ernsten Kunstfreunden nur ungern die Tür öffnete, wenn er sie nicht gar vergebens pochen ließ. Hilfslos stand er geschäftlichen Dingen gegenüber und nur ungern trennte er sich von seinen Schöpfungen, an Ausstellungen sandte er überhaupt nichts, was auf solchen zu sehen war, stammte aus Privatbesitz. Sein Traum war es, gute Kunst für das Volk zu schaffen, er wollte große Blätter entwerfen, die zu einem geringen Preis der Allgemeinheit zugänglich wären, doch scheiterte dieses Streben an der Teilnahmslosigkeit der Menge und an den Schwierigkeiten, die dem Vertrieb so billiger Blätter entgegenstehen. Wir haben es zur Genüge im Laufe der letzten beiden Jahrzehnte erlebt, wie alle derartigen Unternehmungen, trotz größter Opferfreudigkeit der Verleger, trotz aller Werbetätigkeit der Volksbildner und Kunstapostel, entweder ein klägliches Ende nahmen oder mühsam ihr Dasein fristen. Nur in einer Weise gelang es ihm, seine Schöpfungen weiteren Kreisen vorzuführen: durch die jährliche Ausgabe von Wandkalendern, die Klimsch' Druckerei und

Bindings Brauerei ihren Kunden darboten und für die Boehle die Zeichnungen entwarf. Namentlich Bindings Kalender fanden die weiteste Verbreitung und sie brachten einen Abglanz seiner Kunst auch in die verräucherte Wirtsstube und verliehen seinem Namen volkstümlichen Klang, es war „unser Boehle“, wobei es den einfachen Mann besonders anheimelte, daß ein solch großer Künstler als einer ihresgleichen in Apfelweinwirtschaften saß, mit vielem Behagen das „Stoffsche“ genoß und Handkäse dazu verzehrte.

Seine Künstlerfahrten über Land vollzog er auf einem kleinen Wagen, dem er sein Roß vorspannte, seine Hunde waren ihm treue Begleiter, für weitere Reisen benützte er auch Main- und Rheinkähne, die ihn bis nach Holland führten. Auf diesen kleineren und größeren Ausflügen sammelte er Eindrücke, die er nicht gleich an Ort und Stelle zu Papier brachte, sondern die erst nach einiger Zeit, ordentlich filtrierte, Gestalt annahmen und die er dann auf die Leinwand oder aufs Papier bannte. Er hatte sich eigentlich um einige Jahrzehnte zu-



FRITZ BOEHLE † ZEICHNUNG „GÄRTNER“ BES: JULIUS HEYMANN.



F. RITZ BOEHLE : « BILDNIS » 1904. BES: GEORG LÖFFLER - FRANKFURT.



FRITZ BOEHLE † · BILDNIS DER MUTTER DES KÜNSTLERS · 1896. PRIVATBESITZ.



FRITZ BOEHLE † »SELBSTBILDNIS« 1892. BESITZER: ROBERT FLAAUS.



FRITZ BOEHLE † FRANKFURT.

GEMÄLDE »KARTOFFEL-ERNT« 1899.
KOMMERZIERAT A. BENZINGER—MANNHEIM.

rückgeschraubt, lebte noch in der Zeit der unregulierten Ströme, der Leinreiter und hat auch immer den Frankfurter Dom mit seiner alten Turmbekrönung gemalt und gezeichnet. In das Leben unserer Vorfäter hat er sich liebevoll versenkt, alte Schlösser, Burgen und Städtchen veranlaßten ihn zu eingehenden Studien. Die hoch gepriesene Kultur unserer Zeit, von deren Vorhandensein wir innig überzeugt waren, und die uns so großartig dünkte, daß wir die innere Gehaltlosigkeit unseres Lebens gar nicht inne wurden, verachtete er; allerdings stand er damit nicht ganz allein. Wenn wir uns das deutsche Leben zu Beginn des 15., das Holländische um die Mitte des 17. Jahrhunderts vor Augen führen, dann sind wir freilich nur „Bettler und Barbaren“ (Dehio).

Bis zum Jahre 1910 hatte er seine Künstlerwerkstätte in einem Riesensaal des weiträumigen,

aber leider verwahrlosten Deutscherrenhauses in Sachsenhausen-Frankfurt, dort hatte ihm auch die Stadt Frankfurt für seine großen plastischen Arbeiten ein eigenes Gebäude geschaffen. Doch auch dies alles reichte nicht aus, um seine Schöpfungen aufzunehmen und nun ging er daran, sich nach seinem Geschmack auf dem Sachsenhäuser Berg ein eigenes Heim zu gründen, das er um das genannte Jahr bezog. Es gleicht einem Gutshof, dem auch nicht die vielerlei tierischen Bewohner eines solchen fehlen und hier wirkte er mit Feuereifer in den großen ihm zur Verfügung stehenden Räumen, die sich aber schon bald mit Kunstgut aller Art füllten. Für den Hof schuf er einen Ziehbrunnen, an einer Mauerwand brachte er ein Bildwerk im Stile eines altdeutschen Epitaphs an, mit altem Gerät, Skulpturen und Gipsabgüssen nach ihm lieb gewordenen Werken großer Künstler umgab er



FRITZ BOEHLE † FRANKFURT.

ZEICHNUNG »HÖCHST AM MAIN«

sich. Schon bald nach Ausbruch des Völkerkriegs zeigten sich die Vorboten seiner Krankheit, die er aber mit eiserner Energie zu bannen suchte, um seinen zahlreichen Gesichtern Gestalt und Form zu verleihen. Welch reiches Innenleben diesem Künstler mit der rauhen Außenschale beschieden, werden wir erst allmählich aus seinen Schöpfungen herauslesen können.

Noch eine persönliche Erinnerung: mir wurde es nahe gelegt, ein beschreibendes Verzeichnis seines graphischen Werkes zusammenzustellen; obgleich ich derartigen Werken über noch schaffende Künstler selbst nicht gerade freundlich gegenüberstehe, da sie schon bei ihrer Ausgabe veraltet sind, war es eine lockende Aufgabe, denn die Arbeiten waren fast durchweg vergriffen und von Kunstfreunden und Sammlungen stark begehrt. Ich machte mich an die Arbeit und pochte durch einen ihm sehr nahestehenden Freund an, um die Hilfe des Künstlers zu erbitten, der aber dies mit den Worten verweigerte: soll warten, bis ich gestorben bin. Ich, der Ältere, lachte damals, ob dieser Antwort, denn ich mußte den in der Vollkraft der Jahre stehenden als den Überlebenden ansehen. So ging denn das Werk ohne Zutun des Künstlers in die Lande, und nun wird durch Ergänzungen und Berichtigungen die notwendige Vollständigkeit zu erreichen erstrebt.

Um auf die Ausstellung zurückzukommen, will ich dieselbe, erläutert durch die beigegebenen Abbildungen, an unserem geistigen Auge vorüberziehen lassen, wobei ich auch einiger nicht veranschaulichter Werke gedenken muß. Als frühestes Gemälde sahen wir von dem Achtzehnjährigen das Leichenbegängnis eines Geistlichen, bei dem einerseits das Weiß der Gewänder der zahlreichen Geistlichen und der jungen Mädchen, andererseits das Schwarz der Männer in wirkungsvollem Gegensatz stand; von scharfer Beobachtung zeugte die Wiedergabe der Temperamente der Amtsbrüder des Verstorbenen, eine erstaunliche Leistung des jugendlichen Künstlers, den wir dann 1892 und 1896 in zwei Selbstbildnissen begegnen, letzteres zeigt ihn im schwarzen Rock über rotem Wams, die Pfeife im frischen Gesicht mit den hellblickenden Augen. Den Hintergrund bildet ein grüner Hügel, der einige Bauernhäuser trägt. Es fällt in die Schaffenszeit, die im Werk des Künstlers durch Darstellungen aus dem Leben des Landmannes in seiner eigentlichen Heimat (Emmendingen in Baden) gekennzeichnet wird. Viel Bewunderung erregte das Bildnis seiner Mutter in hellem Kopftuch, gestellt in die Landschaft ihrer Heimat, vorwiegend in grünen und blauen Tönen gehalten, wie überhaupt seine Porträts eine Überraschung der Ausstellung



FRITZ BOEHLE † »SELBSTBILDNIS« 1905. BES: GROSSM. GALERIE KARLSRUHE.

bildeten. Immer waren sie in eine für den Dar-
gestellten charakteristische Umgebung gestellt
und auch von ihrem Innenleben verspürten wir
mehr als einen Hauch. Bewunderungswürdig
war die Kraft ihrer Augen und dies hatte unser
Künstler mit seinem großen Vorgänger Leibl
gemeinsam. Allerdings bei Darstellung schöner
Männer und komplizierter Charakter versagte
der Meister, wie dies schlagend das Bildnis des
verstorbenen, großzügigen Frankfurter Ober-
bürgermeisters Adickes zeigt, das noch dazu
allzusehr an Dürers Holzschuhler-Porträt er-

innert. Es ist tief zu beklagen, daß sich die
beiden, Boehle und Adickes, wesensfremd
gegenüberstanden; Frankfurt wäre heute um
manches große Denkmal reicher.

Sachsenshausens weitberühmten Äpfelwein-
wirtschaften begegneten wir zweimal; wir fin-
den auf denselben nur die Urtypen, Gärtner
und Schiffer. Die Fremden, die dieselben mit
Vorliebe aufsuchen und dann sich etwas zu
stürmisch und ohne Kennerfreude den Genüssen
hingeben, vermissen wir gerne. In einer frei
behandelten Mainlandschaft mit Anklängen an



FRITZ BOEHLE † ZEICHNUNG »BAUERNPAAR« BES: LOUIS ROCH—FRANKFURT.



FRITZ BOEHLE I FRANKFURT.

ZEICHNUNG »HEIMKEHRENDE BAUERN«

die durch Goethe bekannte Gerbermühle führt uns ein anderes Gemälde mit einem am Ufer liegenden Frachtschiff, rastenden Schiffern und Lastfuhrwerk; über die Landschaft lastet Gewitterschwüle und in der dieser eigentümlichen Beleuchtung hebt sich das altertümliche große Gebäude wirkungsvoll von einer großen Baumgruppe ab. Aus dem gleichen Jahr stammt eine Flachlandschaft, ebenfalls mit anziehendem Gewitter, im Vordergrund ein Pflüger, der bei seinem heißen Tageswerk sich und den schweren Arbeitspferden eine kurze Rast gönnt. Friedliche Stille atmet der Sonntagsnachmittag in einem Dörfchen, im Vordergrund haben sich Bauer und Bäuerin niedergelassen, ihre wenigen müßigen Stunden mit Behagen genießend, weiter zurück sehen wir die Dorfstraße mit Kirche und Bauernhäusern. Noch einmal begegnen wir dem Meister selbst im besten Mannesalter im schattigen Wirtsgarten vor einem Tisch stehend, auf dem sich sein treuer „Sepp!“ niedergelassen, die Pfeife im Munde, das Glas in der Rechten und vor sich den Apfelweinkrug, eines der wenigen Bilder, das seinen Weg in eine auswärtige Gemäldegalerie (Karlsruhe) fand. Erwähnt sei noch das 1893 entstandene Bildnis seines ehemaligen Studiengenossen und Freundes Wilhelm Altheim, das allerdings eher wie das Bildnis eines Jesuitenpaters anmutet und von der Genußfreudigkeit dieses ebenfalls zu früh ver-

schiedenen, hochbegabten Künstlers uns nichts verrät.

Leinenreiter, Karrenfuhrwerke, das ganze ländliche Leben ziehen an uns vorüber, all die Mühsal des Landmannes und seine wenige Feierstunden geben ihm Stoffe für seine Darstellungen. Wie schon früher ausgeführt, wandte er sich dann auch wieder in vereinfachter Form der Darstellung von Rittern, jetzt sind es die Heiligen Georg und Martin, zu, oder Kompositionsstudien im Geiste Marées, dessen Werke er durch Hildebrand kennen lernte. Reisen nach Holland und Ober-Italien vermittelten ihm die Kenntnis der niederdeutschen Landschaft und der Kunst Mantegnas. Aus dieser späteren Zeit bringen die Abbildungen den hl. Georg, eine der Hauptzierden der Frankfurter Städtischen Galerie, die Jagd nach einem weißen Hirsch und weidende Pferde. Eine letzte große Arbeit lernen wir in dem Schweinemarkt in Kirchhain kennen, zwar unvollendet geblieben, aber doch die Quintessenz seines hohen Liedes auf den Landmann.

Von den im Kunstverein ausgestellten Zeichnungen werden vier Blatt vorgeführt, meist Studien zu Radierungen, seine letzte Arbeit bildet das Kalenderblatt von 1917 für Klimsch's Druckerei mit dem sinnenden Saturn, dessen Sense auch bald unseren Künstler dahinnähete. — Wenn wir noch einen Rückblick auf das



FRITZ BOEHLE † • HECKENWIRTSCHAFT IN SACHSENHAUSEN • 1898, BES: PROF. DR. H. WEIßSÄCKER.



FRITZ BOEHLE † »ADIKES-BILDNIS« 1907. BES: DR. SENCKENBERGISCHE STIFTUNG.



FRITZ BOEHLE † FRANKFURT.

»FLUSSLANDSCHAFT MIT FRACHTSCHIFF« 1900.
IM BESITZ DES HERRN JULIUS HEIMANN—FRANKFURT.

Schaffen des Künstlers werfen, wird schon die Vielseitigkeit seiner großen Begabung hier durch Wort und Bild genügend veranschaulicht sein. Boehle ging einsam, doch nicht unbeachtet seines Weges. Um die vielleicht fünfundzwanzig verschiedenen Kunstrichtungen und -Anschauungen, die in den letzten zwei Jahrzehnten die Völker beglückten, kümmerte er sich gar nicht, sondern arbeitete mit Bienenfleiß an seiner Vervollkommnung weiter. Die großen Künstler längst vergangener Zeiten waren ihm Vorbilder, doch wurde er dank seiner großen Begabung nicht ihr Nachahmer; Gedankentiefe spricht aus seinen Bildern und Zeichnungen und wenn sie uns auch viel vom Leben der Dargestellten erzählen, so sind sie doch frei von Anekdotischem und ohne Pose. Seine Kunst war ihm kein Geschäft und wie schon erwähnt, trennte er sich nur schwer von seinen Werken, am schwersten durch Verkauf, er versenkte lieber ein oder das andere an Freunde, die er damit für kleine Gefälligkeiten reich belohnte.

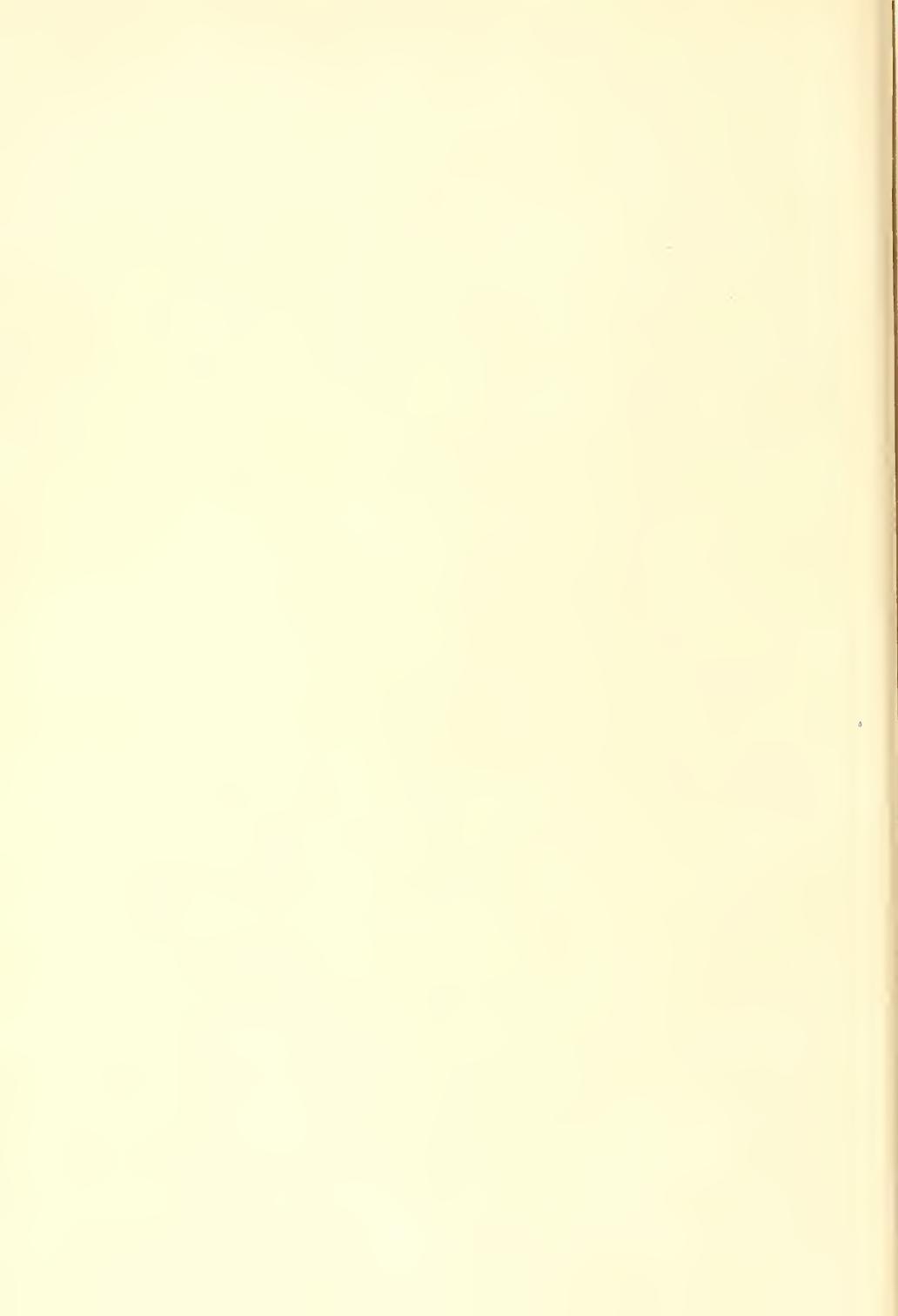
Mehr als all diese Worte werden die Abbildungen dem Kunstfreunde die Bedeutung und Eigenart des Künstlers vor Augen führen und die schon zahlreiche Boehle-Gemeinde vermehren helfen. RUDOLF SCHREY.

Die Wiedergabe der hier vorgeführten Gemälde von Fritz Boehle erfolgt mit Genehmigung der Graphischen Gesellschaft Pick & Co. in München . . . Die Schriftleitung der „D.K. U. D.“

Also ist es mit der Kunst: Nie darf ein einzelner Mensch auftreten und sprechen: Jetzt bringe ich sie euch, ich bin der Prometheus. Große Künstler der Vergangenheit waren nie Einzelgänger; sie sind in Generationen gewachsen. Wenn man ganz große Namen verehrungsvoll ausspricht, so meint man, genau genommen, drei bis vier Generationen, die vorher wachsen mußten, damit der Eine werden konnte. Es ist nur eine Verkürzungsbezeichnung, wenn man den Markantesten nennt, denn jeder, der überhaupt Kunst kennt und innerlich erlebt, weiß, daß es dem Einen gegeben wurde, die Ernte zu sammeln, andere aber haben vor ihm die Bäume gepflanzt, haben sie gepflegt und geschont. Es gab sogar wohl unter den anderen etliche, die viel treuer, viel tiefer vielleicht und feiner und idealistischer waren, als schließlich der, dem es zufällt, daß er der hohe Name geworden ist. Wie undankbar, wenn diejenigen, welche jetzt als unsere besten Führer gehalten werden, glauben wollten, sie wären nur einzeln und existieren für sich allein, wenn sie vergäßen, daß sie gehoben und getragen werden durch eine allgemeine Strömung und mitsinken, wenn die Strömung sinkt. Die ganze Erziehungsaufgabe von Bestellern und Publikum und Arbeitern und alles sonst, was die Künstler brauchen, um schaffen zu können, das ist nie nur eines Menschen Werk. FR. NAUMANN.



FRITZ BOEHLE + „FRAUEN-BILDNIS“ 1902. BESITZER: LOUIS KOCH - FRANKFURT.





FRITZ BOEHLE † FRANKFURT A. MAIN.

GEMÄLDE »KARRENFUHRWERK« 1914, BES: FRAU STADTRAT E. MOUSON.



FRITZ BOEHLES LETZTE ZEICHNUNG. IN 300 NUMMIERTELEN DRUCKEN HERAUSGEGEBEN VON DER KRIEGSFÜRSORGE FRANKFURT A. M. PREIS 60 M.

RATSLÄGE VORM VERKAUF VON KUNSTBESITZ.

VON PROFESSOR DR. WILLI ERNST BREDT.

Wenn auch möglichst kurz und allgemein gefaßt, möchten doch folgende Warnungen und Ratschläge nicht aufgefaßt werden als Schreibstückerzeugnisse von nur papiernem Wert. Denn Erfahrungen sehr erster, ja tragischer Natur aus letzter Zeit machen Warnungen notwendig. Würden doch auf so manch alten wertlosen Besitz, der jetzt ein Retter in der Not werden sollte, zu viele trügerische Hoffnungen gesetzt. Würde doch anderseits in dieser ersten Zeit wohl schon manche außerordentlich wertvolle Bleistiftzeichnung oder Porzellanfigur, für einen Betrag hergegeben, der auf dem Markte der Sachverständigen in wenigen Tagen sich verzehnfachte. Dem einstigen Besitzer kam zu spät Einsicht und Reue.

1. Glaube nicht, daß etwas recht altes, wertvoller als neues sein müsse.
2. Bedenke, daß auch der Kunstmarkt, so wenig wie irgend ein anderer, nicht unveränderliche Werte kennt.
3. Bedenke, daß Kunstwerke, ganz wie andere Gegenstände, umso höher bezahlt werden, je besser ihre Beschaffenheit.
4. Bedenke — beim Lesen unerhörter Preise für ähnliche Werke, wie Du sie noch besitzt —

daß auf dem Kunstmarkt die Preisunterschiede zwischen vorzüglichem Zustand und schlechter Erhaltung ganz außerordentlich große sind. Gut und schlecht, selten und häufig, Erstdruck und Spätdruck stehen oft im Wertverhältnis wie 100:1, ja wie 1000:1!!

5. Auch auf der Kunstbörse läuft nur der Kündige der Kurse keine Gefahr. Sachkenntnis allein hilft nicht viel.

6. Wer ohne Nachteil Kunstwerke veräußern, deren Wert nur kennen lernen will, frage bei einem staatlichen oder städtischen Museum an. Museen sind als neutrale Stätten der Kenntnis und des Marktes zu solcher Auskunft befähigt und berufen.

7. Erwarte aber nicht von den Museen zahlenmäßige Taxierung. Das ist nicht ihre Sache. Die zuverlässige Auskunft über Wert oder Unwert, der Nachweis von Preisen, die in letzter Zeit ähnliche oder gleiche Werke erzielt, die Anweisung des besten Weges und Ortes zum Verkauf behütet sicher vor Schaden.



FRITZ BOEHLE † „ST. GEORG“ 1905. BES: STÄDTISCHE GALERIE—FRANKFURT M.



FRITZ BOEHLE + FRANKFURT MAIN.

GEMÄLDE „SCHWEINEMARKT IN KIRCHHAIN“, 1913, PRIVATBESITZ.

8. Das nächstgelegene Museum allgemeiner oder spezieller Art ist bei Auskünften entfernten vorzuziehen. Denn bei Kunstwerken genügt Beschreibung fast nie, sehr oft genügt nicht einmal eine Abbildung zur sicheren Beurteilung.

9. Bei gleichem Angebot von Museum oder Privatmann gib dem Museum den Vorzug, weil dieses größere Sicherheiten bietet gegen Wechselfälle des Handels und vor Verfall.

10. Bedenke, daß in Kunsthandel und Museum wohl der persönliche Affektionswert

untergeht, daß aber die heimischen Museen allein die Kunstwerke schützen vor einer Abwanderung ins Ausland — also Dich und uns alle vor einem kulturellen Verlust. . . . E. W. BR.

Nur der erste Mensch kann wahrhaft heiter sein. — Der höchste Stil kommt der Natur am nächsten. Marées.

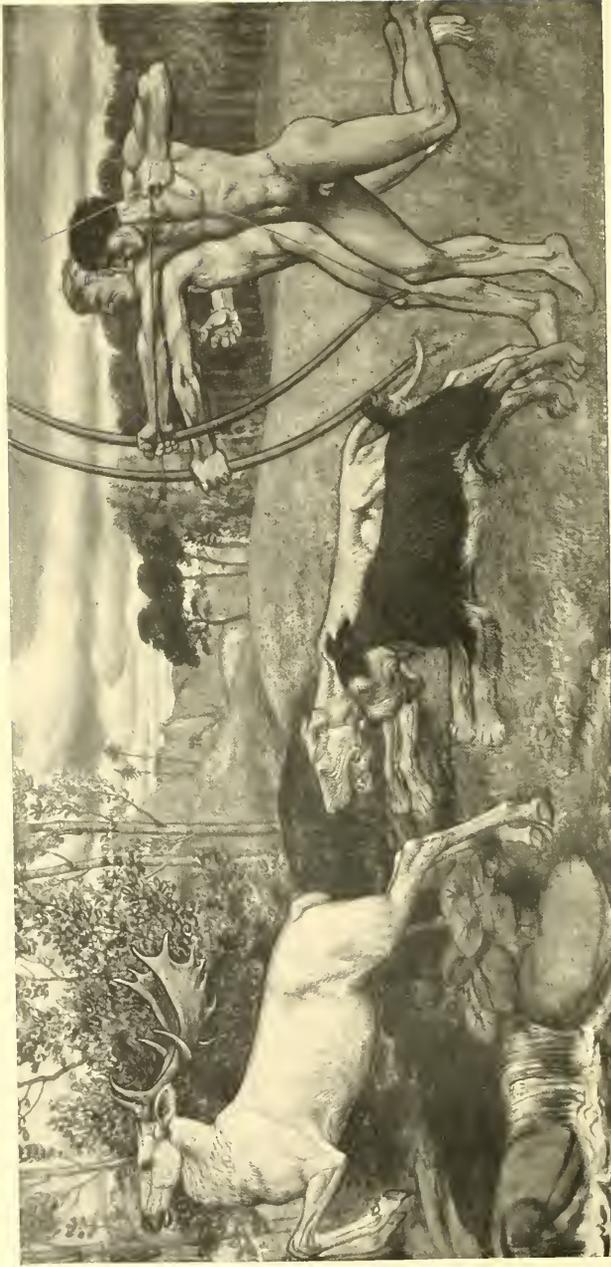
Es gibt keine Wertgrade des Schönen, nur verschiedene Arten. Nicht der Geschmack, sondern die besonderen Arten des Geschmacks entscheiden im Bereich der Schönen. Die wahre Schönheit geht durch die Augen zu der Seele. . . . Delacroix.



FRITZ BOEHLE | URKUNDE DER KRIEGSFÜRSORGE IN FRANKFURT FÜR GEBURTSTAGS-SPENDEN.



FRITZ BOEHLE † »BILDNIS WILH. ALTHEIM« 1898. BES: FRAU DIREKTOR L. HAHN FRANKFURT A. M.



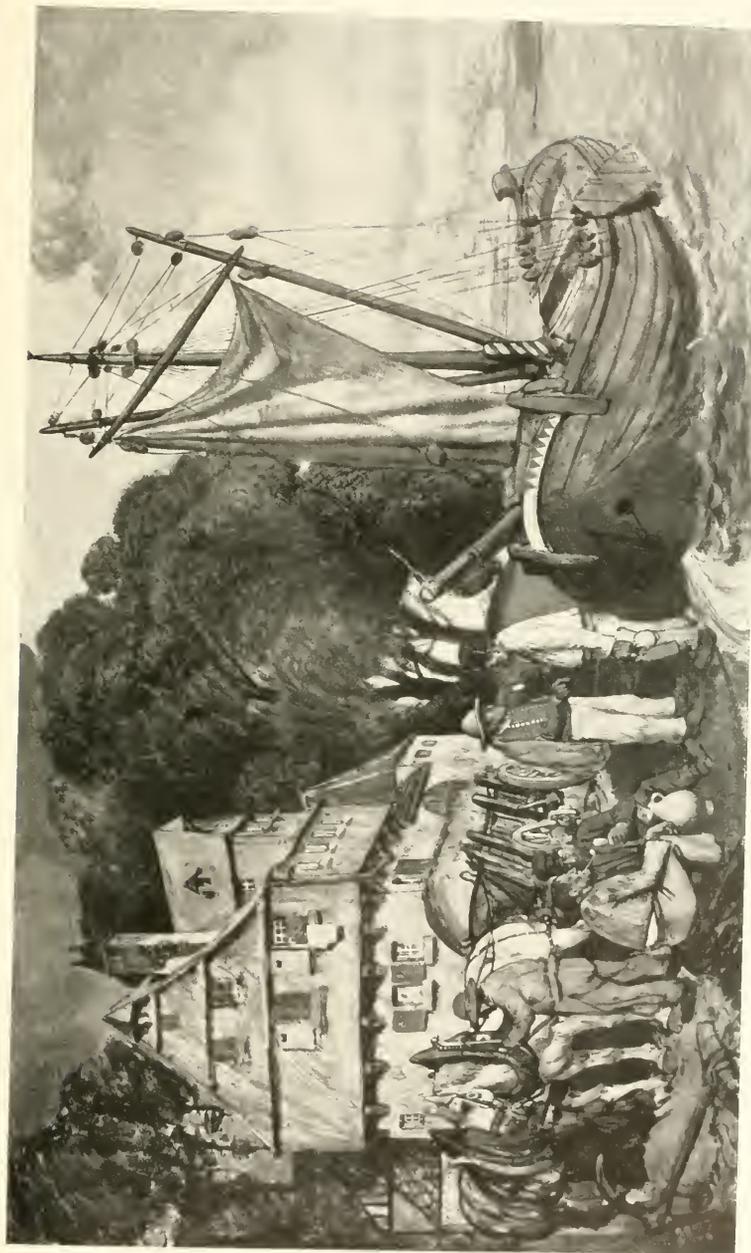
FRITZ BOEHLE † FRANKFURT A. MAIN.

GEMÄLDE • BOGENSCHÜTZEN • BES: FRAU STADERAT E. MOUSON.



FRITZ BOEHLE + FRANKFURT A. MAIN.

GEMÄLDE » WEIDENDE PFERDE » 1915, PRIVATBESITZ.



FRITZ BOEHLE + FRANKFURT A. MAIN.

GEMÄLDE: GERBERMÜHLE MIT SCHIFF. 1898. PRIVATBESITZ.



PROFESSOR FRITZ KLIMSCH BERLIN.

»WEIBL. FIGUR« MUSEUM IN GÖTEBURG.

FRITZ KLIMSCH-BERLIN.

VON FRITZ STAHL.

Alle Betrachtungen der neuen Kunstlehre, die starrer ist als irgend eine frühere, haben den gemeinsamen Zug, daß sie nie von den Organen des Bildners sprechen, die doch am Ende das Werk schaffen: von Auge und Hand. Und es ist die notwendige Folge, daß die Künstler, die der Lehre folgen, auf die Pflege dieser Organe keinen Wert mehr legen, ja sogar die angeborene oder früher erworbene Kraft verleugnen. Kunstform ist ihnen nicht mehr, was die Hand aus einer erschauten Wirklichkeit in einem gegebenen Material entwickelt, sondern etwas, das ihre Absicht gegen die Natur stellt. Und sie gehen bis zur Vergewaltigung des Organischen, nur um diesen Gegensatz zu unterstreichen. Das führt der Richtung natürlich alle die zu, die weder sehen können noch arbeiten gelernt haben noch lernen wollen. Und da alles das nur bestehen kann, wenn sie die Qualitäten verächtlich machen, die sie nicht haben, so wird jede Künstlerschaft gelehnet,

die Könnerschaft im alten Sinne des Wortes ist, jede Kunst totgesagt, die Charakter, Anmut, Feinheit der Arbeit als Ziel setzt, jede unmittelbar sinnliche Kunst.

Eine solche sinnliche Kunst vertritt Fritz Klimsch, der immer um so stärker ist, je weniger er sich von den Absichten der Zeit, von einem gefaßten Programm in seine Arbeit hineinreden läßt. Es ist dasselbe rheinische Temperament in ihm, das in dem jungen Reinhold Begas wirkte, lebhaftere Freude am Menschen, an der Kraft des Mannes und an der weichen Schönheit der Frau. Beides ist ihm nicht nur wichtig, so weit es plastisches Motiv ist. Die junge Tänzerin ist ihm mehr als eine reizvolle Bewegung, sie ist ein Körper mit feinen Schwelungen und zarter Haut. Ein Kopf ist mehr als individuelle Form, innere Regung belebt ihn, es läut Bewegung über die ruhigen Züge, so leicht und nur gerade noch fühlbar wie Wehen des Windes über ein stilles Gewässer.

Gerade das Gefühl für die Frau ist für Klimschs Wesen sehr bezeichnend. Es ist eine Gabe, die bei deutschen Künstlern sehr, sehr selten ist. Man muß sich nur einmal besinnen. Im Leben findet man doch oft ein feines Handgelenk, einen zarten Halsansatz, ein reizvolles Ruhen oder Schreiten. Aber in den Damenporträts unserer Ausstellungen so gut wie nie. Es ist als ob die Künstler es garnicht fühlten, am wenigsten die berufsmäßigen Bildnismaler, die eine sogenannte schmeichelnde kitschige Hübschheit geben. Klimsch empfindet diese Reize und fürchtet sich nicht vor dieser Empfindung wie wohl sonst so mancher unserer guten Künstler, denen noch das Kraftmeiertum des Naturalismus in den Gliedern steckt, für den die Schönheit erst bei der Häßlichkeit begann. Vom Expressionismus, für den sie erst mit der Niggerfratze beginnt, garnicht zu reden.

Und ebenso wenig wie vor der Schönheit im Leben fürchtet er sich vor der Schönheit in der Kunst, die ja noch mehr verehmt ist, vor dieser Schönheit, die aus der südlichen und antiken Welt stammt und immer wieder auf die Völker des Nordens gewirkt hat. Das zeigt die Art, wie er Denkmalsaufgaben löst. Virchow soll in Berlin verewigt werden. Er schien besonders wenig geeignet für die realistische Porträtstatue, die sich im 19. Jahrhundert und besonders in seiner Spätzeit als das allein Mögliche durchgesetzt hatte. So wählt Klimsch ein Symbol für den entscheidenden Zug in dem Wesen des Gelehrten und Volksmannes, der ihm das Kämpferische ist: den heroischen Jüngling, der die Hydra bezwingt. So hat er die Möglichkeit, eine schöne und ausdrucksvolle Form hinzustellen. Sie muß nicht antikisch sein. In eine Stadt von altem deutschen Charakter würde das nicht passen. Da schließt er sich, ohne Nachahmung, an Brunnen und Zeichen an, wie sie dort zu stehen pflegen und sich mit ihren Plätzen verbinden. All diese Formen sind über der trivialen Einförmigkeit, dem Ofensockel mit der angeklebten Figur, vergessen worden. Klimsch schafft wieder im alten Sinne, daß jedes Zeichen ein einzelnes werde. Auf dem Knauf eines Brunnens steht die Gruppe einer Mutter mit ihrem Knaben, auf einem Stein, einer Art abgeschnittener Pyramide, die Figur eines sprengenden Reiters. Das Auge soll überall eine bewegte schöne Form finden mitten im Alltag der Straße.

Daß ihn diese Freude an der Schönheit nicht von der Wahrheit fort verführt, nicht zu Schöneren, beweisen seine Porträtbüsten von Männern. Ihre Schönheit ist Charakter. Auch an

dieser hat er sinnliche Freude. Vergleicht man die Nervosität seines Liebermann mit der großartigen Ruhe seines Hindenburg, so hat man in einem Blick das Gefühl dafür, wie stark er jedesmal den Eindruck eines Wesens nachempfindet, und wie diese Empfindung bis auf das Tempo und die Art der Arbeit wirkt.

Klimsch gehört nicht zu den Künstlern, die ihrer Kunst neue Bahnen brechen, zu diesen, die immer so ganz vereinzelt waren, und die jetzt plötzlich, wenn man der modischen Meinung glaubt, in Massen auftreten sollen. Sein großer Vorzug ist, daß er sich auch nie als Bahnbrecher aufgespielt hat, nie versucht, mehr zu scheinen, als er ist, was doch seinem großen und gut gepflegten Talent gewiß nicht schwer gefallen wäre. Wer den größten Schaden unseres Kunstlebens darin sieht, daß die meisten Künstler sich recken und strecken und Genie markieren, hat eine Vorliebe für die, die sich ruhig in ihrem gewachsenen Maß darstellen und nur Wert darauf legen, was sie lieben, in guter Arbeit auszudrücken.

Klimsch hat eine leichte Hand. Aber er hat auch ein starkes Gewissen, das ihn bisher von den Gefahren dieser Begabung, der viele unterliegen, bewahrt hat. Er hat ebenso viel Freude am Handwerk wie an der Schönheit. Es ist ja dieselbe Sinnlichkeit, aus der beides wächst.

Dieses Gewissen hat ihn zu der Gruppe von Bildhauern gebracht, die der schlechten akademischen Tradition des 19. Jahrhunderts ein ehrliches Handwerk gegenüberstellten. Aus dem erneuerten Gefühl für das Material ergab sich von selbst die Aufnahme einer strengen plastischen Form. Die übliche Tonkneterei hatte sie verloren. Jetzt erst wurde den Bildhauern wieder ein Werk nicht nur die realistische Wiedergabe eines Modells, sondern eine geschlossene Kunstform, ein rhythmisch gegliederter Stein; der Stein nicht nur Mittel des Ausdrucks, sondern etwas an sich Wertvolles und Bedeutendes. Das Bekenntnis zu diesen Anschauungen stellte den Künstler in die moderne Bewegung, in der er durch die Art seines Schönheitsgefühls oft wie ein Fremder wirkte.

Die Entwicklung Klimschs liegt weniger in seiner Auffassung als in seiner Arbeit, die er immer zu verfeinern strebte. In doch wohl bewußtem Gegensatz zu einer Zeit, die diese Qualität durchaus nicht gelten lassen will. Und in einer Originalität, die der Zeit widerstrebt, steckt am Ende mehr, als in der, die sich auf die Strömungen der Zeit beruft oder gar erst nach ihren Geboten künstlich hergestellt wird. . . . F. ST.

* * *



PROFESSOR FRITZ KLIMSCH - BERLIN. BRONZEBÜSTE „MAX LIEBERMANN.“



FRITZ KLIMSCH. FIGUR FÜR DEN REICHSTAGS-SITZUNGSSAAL »DIE GOTTESFURCHT«



FRITZ KLIMSCH. »BRUNNEN IN DER ARBEITERKOLONIE DER FARBWERKE VORM. FRIEDR. BAYER IN LEVERKUSEN«



PROF. FRITZ KLIMSCH BERLIN. «ULANEN-DENKMAL IN SAARBRÜCKEN»





PROFESSOR FRITZ KLIMSCH. PORTRÄT-BÜSTE IN TERRACOTTA »FRL. L. SOHN-RETHIEL.«



PROF. FRITZ KLIMSCH. »HINDENBURG-BÜSTE.« STÄDT. MUSEUM ELBERFELD.



PROF. FRITZ KLIMSCH. »WEIBLICHE FIGUR IN GRANIT« PRIVATBESITZ.



STATUE DE S. AUGUSTIN (MUSEE DE LA VILLE DE PARIS) - (C. KILY)

EIN VERFEHLTES PREIS-AUSSCHREIBEN.

VON ALFRED GÜNTHER DRESDEN.

In Dresden hat man jüngst ein gutes Beispiel für ein schlechtes Preisausschreiben geliefert, als der Rat Entwürfe zur städtebaulichen Gestaltung des Eliasfriedhofes ausschrieb.

Der Eliasfriedhof, der alte „Pestfriedhof vor dem Ziegelschloß“, Ende des 17. Jahrhunderts angelegt, nach einer Erweiterung Anfang des 18. Jahrhundert zum Friedhof der vornehmen Bürgerschaft erhoben, liegt schon seit 40 Jahren in Abgeschlossenheit und Stille. Eine schmucklose halbhohe Mauer mit Bogennischen umschließt ihn. Durch eine enge Tür tritt man ein, ein schmaler Weg führt hindurch. Und zu beiden Seiten liegen versunken die Gräber, verwildert in der sommerlichen Fülle des blumigen Rasens, wilder Rosenbäume, hundertjährigen Efeus, hoher Zypresse, mächtiger Fliederbüsche. Verwittert die Barock-, Rokoko-, Empire- u. Biedermeier-Grabdenkmäler, verrostet die Rokokogitter. Manche Namen entziffert man aus dem Sandstein, doch heute nicht vergessen ist. Und in seiner öde Umherpracht ist dieses melancholische Idyll eine stiller, üppiger Park. — Der Großstadt hat sich bis ganz an die Friedhofsmauer herandrängt. Mietskasernen stehen daneben, ihre nackten Brandgiebel, ihre Hinterhäuser umrahmen ihn und die elektrische Bahn fährt vorüber. Mit einer Seite bildet der Friedhof eine Ecke des Eliasplatzes, auf dem ein großes Stadthaus steht, gegenüber die Kgl. Kunstgewerbeschule, auf der andern Seite das Kgl. Amtsgericht. Es ist klar. Die Frage der Einbeziehung des Eliasfriedhofes in den künstlerischen Bbauungsplan mußte vor Jahrzehnten schon von den Stadtbaumeistern gelöst werden, ehe es zu spät war. Heute läßt sich z. B. um diesen Friedhof keine Pappel- oder Kastanienallee mehr führen, um ihn vom Betriebe der Großstadt abzuschließen. Man fühle nun wohl, daß es allerhöchste Zeit ist, sich mit der Frage zu befassen. Am Beispiele des alten Annenfriedhofes, der allerdings im jüngsten Zentrum der Stadt lag, hatte man gesehen, wie die Notwendigkeit der Aufschließung neuer alter Straßen dazu führen mußte, den Friedhof zu beseitigen. Und trotz allen historischen, poetischen, städtebaulichen Bedenken, die sich der Zerstörung eines solchen Friedhofes entgegenstellen, hat man doch auch hier daran einen Anstoß genommen: Das Preisausschreiben regte zur Errichtung einer Gedächtnishalle für Gefallene an. — Ein Monumentalbau auf diesem Platze mußte den Friedhof völlig zerstören, darüber konnte niemand

im Unklaren sein. Darüber belehrten denn auch alle eingegangenen Entwürfe, die sich recht zahlreich mit dieser Gedächtnishalle befaßten.

Für jeden Weitsichtigen, künstlerisch Empfindenden kann es sich natürlich bei einer städtebaulichen Gestaltung des Eliasfriedhofes nur um die vollständige Erhaltung handeln. Mit sehr vorsichtiger Hand muß der Zerstörung, der der Friedhof durch Verwilderung ausgesetzt ist, Einhalt geboten werden. Ein paar Wege wären ringsherum und durchzuführen. Es könnten bei einer künstlerischen Gestaltung der Einfriedung wohl Nischenbauten eingefügt werden, die Gedächtnistafeln für Gefallene aufnehmen. Aber das sind ganz nebenher und leicht zu lösende Dinge. Für den Städtebaumeister kommt lediglich die Herumführung, der Abschluß unvollständiger Straßenzüge in Frage. Damit ist für ihn das Problem umschrieben.

Ein schwerer Fehler wäre es außerdem, wenn man mitten in diesen flachen Stadtteil zwischen stillen Dutzendbauten einen Monumentalbau errichten wollte. Eine Gedächtnishalle, eine Ehrenhalle für die Gefallenen gehört nicht mitten hinein zwischen Mietshäuser.

Das Preisgericht hat glücklicherweise an diesem unglücklichen Wettbewerb noch gut machen können, was noch gut zu machen war. Es hat keinen ersten Preis verliehen und die Entwürfe ausgezeichnet, die die Erhaltung des Friedhofes erstrebten. Darunter sind glückliche Lösungen, die Lösung fehlt noch.

Die Sache hat aber noch ein anderes Gesicht. Man regt zur Schaffung eines Monumentalbaus an und läßt die Architekten, die sich daran versuchten, leer ausgehen. Man konnte nicht von vornherein annehmen, daß kein junger Künstler sich an das Problem machen würde, nur weil es städtebaulich höchst unglücklich formuliert war. Nun haben so viele Zeit und Arbeit und Kosten völlig vergeblich vertan. Das hat böses Blut unter den Architekten gemacht. Denn davon unberührt bleibt ja die Tatsache, daß zwar viele phantastische und monströse Bauwerke geplant worden sind, aber wenig stillichere, die sich der Umgebung einfügen.

So hat dieses Preisausschreiben, das allerdings in der Zeit erlassen wurde, in der die Stadt nach Erlwisens Tod ohne Stadtbaurat war, nur Verwirrung gestiftet. Denn geklärt hat es die Frage der Erhaltung des Eliasfriedhofes doch nur für die, die von vornherein keine andre Lösung für möglich hielten. — — —



PROFESSOR FRITZ KLIMSCH. MODELL FÜR EINE BRONZEPLASTIK »DAPHNE«.



WALDEMAR RÖSLER + BERLIN-LICHTERFELDE. GEMÄLDE »SELBSTBILDNIS«. 1910.



WALDEMAR RÖSLER † LICHTERFELDE.

»LANDSCHAFT MIT BÜSCHEN«

WALDEMAR RÖSLER †

Als Mitte Dezember vorigen Jahres die Nachricht die Zeitungen durchlief, Waldemar Rösler, der seit dem Sommer 1914 im Felde gestanden, sei auf einem Gute in Ostpreußen einem plötzlichen Tode erlegen, war es fast als erfüllte sich eine bange Ahnung, die einige seit langem gehegt — denn jeder wußte, wie der äußerlich zwar kräftige, an Gemüt aber weiche Mensch, unter den rauen Erlebnissen des Krieges litt, trotz der fast pflifigen Lebensklugheit, die aus seinen hellen Augen blitzte und der Fähigkeit sich den Nöten des Daseins anzupassen und sich ihnen gewachsen zeigen. So ist es, als ob ein unabwendbares Schicksal sich hier vollzog. Als Sohn eines Künstlers, der früh im Leben Schiffbruch litt, fast schon als Knabe auf sich selbst gestellt, kämpfte er sich von Erfolg zu Erfolg durch, bis der große Krieg ihn aus dem Schaffen riß und damit seine sonst so springenden Energien gelähmt zu haben schien.

Mit ihm ist in dieser Zeit der sich überstürzenden Gärungen künstlerischen Wollens, eine der stärksten, und in ihrer natürlichen Schlichtheit eigensten und zukunfts-vollen Begabungen aus dem Kreise der deutschen Kunst

geschieden, die alle jene Schaffensbedingungen erfüllte, die man an echtes Künstlertum und ausgereifte Leistungen stellt: d. h. ein durchaus persönliches Verhältnis zur Natur, das unbeirrt aller Strömungen und Mannigfaltigkeiten der Stilwandlungen, der koloristisch-persönlichen Vortragsarten ringsum, immer wieder sich selbst zum Ausdruck bringt in den eigenen, fortschreitenden Entwicklungsphasen nach der formalen wie koloristischen Seite. Auf Rösler trifft zu, daß er zu den wenigen jüngeren Malern gehört, die sich durchaus selbständig der Natur nahten und talentvoll genug waren, während diesem Vorgang, von dem was ringsum in der Kunstwelt vorging, nicht gestört zu werden. Es ist bedauerlich, daß man solches heute als etwas besonderes betonen muß, denn diese Anlage und Fähigkeit ist im Grunde die selbstverständliche Voraussetzung jedes echten und natürlichen Talentes, das man in früheren Zeiten darum noch nicht in die obersten Reihen rangierte, in unseren Tagen aber schon als eine Seltenheit zu bezeichnen Anlaß hat. Wenn er dabei nun als ein ausgesprochen moderner Maler sich gab und auftrat, so ist diese seine



WALDEMAR RÖSLER | LICHTERFELDE.

GEMÄLDE »SOMMERLANDSCHAFT«

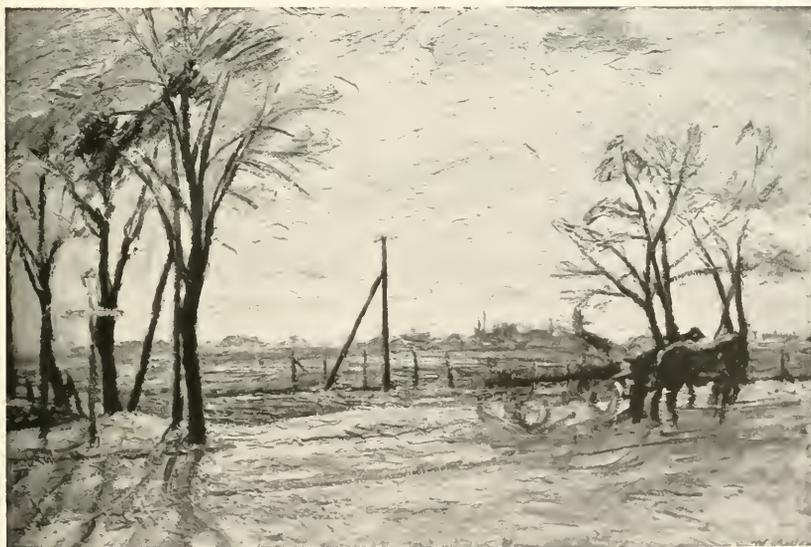
Sprache in keiner Weise auf eine Abhängigkeit von Corinth, Liebermann u. neuesten Franzosen zurückzuführen, vielmehr einzig die natürliche Folge jener inneren, geheimen Zusammengehörigkeit, die die originalen Naturen jeder Epoche bindet und beherrscht, einen jeden aber in seiner Zunge reden läßt. So war er modern, im inneren verwandt jenen Mitschaffenden und Führenden und doch ganz er selbst und aus diesem Lebendigen und organisch wachsendem Naturgefühl zugleich ein deutscher Künstler, den in keiner Weise der Vorwurf der Ausländerei trifft, die um ihn her so verhängnisvoll grassierte. — In Dresden geboren, kam er früh nach Ostpreußen, das ihm eine Adoptiv-Heimat wurde, und bezog in Königsberg die Akademie unter Dettmann, um sich nach einem erneuten kurzen Aufenthalt in Dresden in Berlin niederzulassen. — Als er im Frühjahr 1907 mit einer Kollektion von Bildern, die eine kleine Wand füllte, auf der Ausstellung der Berliner Sezession erschien, erregte er sofort die Aufmerksamkeit der Kunstfreunde, deren Interesse ihm von da an fortschreitend treu blieb. — Ruft man sich heute die Produktion des Künstlers, der vorwiegend ein lyrisch gestimmter Landschaftler ist, ins Gedächtnis zurück, mit der er, man

könnte sagen hinsichtlich seiner Entwicklung, in drei Etappen die Kunstwelt beschenkte, so erkennt man zwei Wesenselemente, von denen eines von Anbeginn grundbestimmend für seine Art aufzufassen und wiederzugeben, und das sich, höchstens noch greifbarer sich herausbildend, gleich blieb, während das andere wachsend einigen Schwankungen unterworfen war: jenes ist das Konstruktive, das in ungewöhnlichem Grade den Raum zu umreißen, in seinen Grundlinien festzulegen und aufzubauen, man möchte fast sagen, sein Volumen einzufangen verstand, dieses der Kolorismus, der von einem harten, noch kalten Grün durch ein im Cadmium erwärmtes, in Ockertönen vertieftes, in zartem, fast metallischen Silbergrau gelichtetes, in die volle Orchestrierung einer mit allen Klängen besetzten Palette endete. Dabei nimmt der Künstler einen Weg von der strengen, die Form anfangs mit bestimmtester Prägnanz festhaltenden Zeichnung zu einer mehr und mehr sich auflockernden Behandlung der Gegenstände, wobei diese manchmal an Charakter im einzelnen zu verlieren scheinen, nicht aber die für seine Konzeption so entscheidende Anlage und Herausbildung des Grundrisses, aus dem selbst diese ungenaueren Glieder mit nicht alltäglicher



WALDEMAR RÖSLER † LICHTERFELDE.

»FRÜHLINGS-LANDSCHAFT«



WALDEMAR RÖSLER † LICHTERFELDE.

GEMÄLDE »FRÜHJAHRS-LANDSCHAFT I«



WALDEMAR RÜSLER I

GEMÄLDE »LANDSCHAFT«



WALDEMAR RÜSLER I LICHTERFELDE.

GEMÄLDE »FAMILIENBILD«



PROFESSOR FRANZ HOCH † MÜNCHEN. GEMÄLDE »LANDSCHAFT« 1910.



PROFESSOR FRANZ HOCH †

GEMÄLDE »PERUGIA« 1909.

FRANZ HOCH † MÜNCHEN.

An einem Junimorgen des Jahres 1916 verrann das Leben des Münchener Malers Franz Hoch in einem Vogesenwald. Trotz seiner 43 Jahre hatte er sich im Sturm der unvergeßlichen Augusttage von 1914 als Freiwilliger einschreiben lassen. Lange Zeit hat er unverdrossen unterrichtet; seine Vorgesetzten meinten, niemals einen gewandteren Lehrer für das Krokzeichnen gehabt zu haben. Endlich zog er als Leutnant mit den Mindelheimer Landsturm Männern ins Elsaß. Die dem prächtigen Manne nachtrauerten, erinnerten sich, wie der hochgewachsene Alemanne aus Freiburg i. B. vor 18 Jahren nach einem bedeutenden Ausstellungserfolge sich in München niedergelassen und da alsbald Wurzeln zu schlagen begonnen hatte, daß er sieben Jahre lang vorher der Lieblingsschüler und Freund Schönlebers in Karlsruhe gewesen, daß ihn einst ein träumerisch-weiser Landmann, Emil Lugo, in den baumreichen Ebenen der Dreisam gelehrt, was ein Naturausschnitt und was ein Bild sei — jener Emil Lugo, dem aus dem 17. Jahrhundert herüber die Geisterhand des Lothringers Claude Gelée so verwandtschaftlich zugewinkt hatte. Man erinnerte sich auch an die Bilder, die

man da und dort in Ausstellungen gesehen und dann wieder in öffentlichen Sammlungen ange troffen hatte, daß die Zeitungen ihn gar manchmal ärgerlich einen Proteus gescholten, weil er so oft in neuer Gestalt aufgetaucht war, was doch nicht sein darf. Und mancher von den vielen Tausenden, deren bescheidene Wohnräume eine seiner großen farbigen Steindrucke über den eintönigen Alltag hinaushob, mochte mit Wehmut davon gelesen haben, daß die freundliche Hand, die diese Erquickungen geschaffen, nun für immer erlahmt sei. Im allgemeinen hatten sich — nicht ohne eine gewisse Schuld des Malers selbst — weite Kreise, die nur das von seinem Schaffen kannten, was vereinzelt in Ausstellungen gedrungen war, daran gewöhnt, ihn als einen zwar sehr tüchtigen Künstler, jedoch nicht als einen solchen gelten zu lassen, der sich durch Frische und Naturhaftigkeit ausdrückte. Dazu kam, daß man sich schwer tat, wenn man ihn in eines der vor dem Kriege so sehr beliebten Abwandlungsschemata einreihen wollte. Er gehörte nicht zu den lockeren Impressionisten, weder zu denen von der Seine, noch zu denen von der Spree. Und gab es damals sonst einen einigermaßen brauch-



PROFESSOR FRANZ HOCH †

GEMÄLDE »WINTERRUHE« 1912.

baren, von der Allgemeinheit der ästhetischen Schriftgelehrten anerkannten Maßstab, mit dem man einen entschiedenen Landschalter zu messen vermochte?

Da begab sich aber etwas Erstaunliches. Kundige Freunde nahmen sich seines recht stattlichen Nachlasses an. Und siehe da, sie erlebten merkwürdige Dinge. Sie entdeckten, reihenweise geschichtet, Leinwände, die nie jemand außer der Familie gesehen hatte, verworfene Sachen, voll Unmittelbarkeit und klingenden Lebens, die er in die Ecke gestellt, man begriff nicht warum. Mehrmals ließen sie Pappendeckel spalten, weil beide Seiten wertvolle Eingebungen und Erinnerungen enthielten. Schließlich lehnte ein imponierender Schatz schönfarbiger Lebensindrücke, die Ernte eines reichen Malerlebens, an den Wänden der verlassenen Werkstatt. Von dem, was Hoch in den Jahren seines Münchener Aufenthaltes ge-

dichtet und gesungen, stellten die Freunde etwa hundert Bilder zusammen und vereinigten sie für andere Freunde und Kenner zu einer Besichtigung in Brakls Kunsthaus. Welche Überraschung! Hoch hatte allerdings seine Arbeit niemals in einer umfassenden Übersicht vorführen können, wie es etwa mit dem Lebenswerk seines väterlichen Freundes Schönleber 1912 in Stuttgart in einer für die deutsche Kunst so denkwürdigen Weise der Fall gewesen war. Jetzt sah man plötzlich eine vielseitige und überraschend bedeutende Begabung vor sich, eine dichterische Natur von männlich empfindenden Ernst, einen Maler von enthusiastischer Hingabe an die deutsche Erde, einen begeisterten Lobredner der Heimat, ihrer Berge und Ebenen, voll rhythmischen Gefühles, einen Künstler von einem bewunderungswürdigen Reichtum der künstlerischen Lösungen. Kurzum: der tote Meister hatte einen Erfolg, wie



PROFESSOR FRANZ HOCH † GEMÄLDE »BERGPREDIGT« 1912.



PROFESSOR FRANZ HOCH †

ALTES GEHÖFT IN BAYERN

ihn der Lebende niemals gehabt. Im Tode ward ihm die Krone, die ihm das Leben versagt hatte.

Hier ist also ein schweres Unrecht gut zu machen. Wir haben mit den interessanten, aufregenden Malern, die das Entzücken der Kunstphilologen des Tages waren, seltsame Dinge erlebt. Schon nach wenigen Jahren strömten sie den leisen Moderduft rasch überwundenen Moden aus. Anders hier. In den prachtvoll erhaltenen, immer leuchtender zusammenwachsenden Tafeln Hochs spricht sich eine volle, reife Natur aus, die deshalb fesselt und jung bleibt, weil sie zwar offenbar alles kannte, was vor und neben ihr war, dennoch aber nicht im Strudel der sich ablösenden Moden und Vorbilder sich verlor; er blieb sich selber treu und ist weder ein Sklave noch ein Vergewaltiger der Natur gewesen. Aus dem Simpelsten wußte er etwas Reiches zu gestalten. „Einfach schenken aus sich heraus, Freude und Schönheit voraussetzungslos austeilen“ – diese Lehre dünkte ihn die beste Wegzehrung, die ihm einst Schönleber als jungem Mann mitgegeben und

die ihn, soweit ihre Pfade auseinandergegangen, doch in den Erschütterungen und in der betäubenden Entwicklungsgeschwindigkeit der Jahre vor dem Krieg immerdar schaffensfroh erhalten hatte.

Etwa um sein 28. Jahr hat Franz Hoch den eigenen Ausdruck seiner Natur gewonnen. Alles Frühere war Vorbereitung: das Gymnasium in Freiburg, die Aneignung des Könnens auf der Karlsruher Akademie, deren Stolz Mitte der 80 er Jahre es war, zuerst an einer Staatsanstalt in Deutschland das naturalistische Studium und den Freilichtunterricht eingeführt zu haben. Die Geschicklichkeit und Leichtigkeit der Hand, die schon am Gymnasiasten aufgefallen war, hat ihn nicht zum Virtuosen verführt. Er blieb immer weit davon entfernt, eine erfolgreiche Spezialisierung auszuschauen und sie dann wirkungsvoll auszubauen. Es waltete vielmehr in ihm als Grundstrom eine tiefe Ehrlichkeit gegen seine Eindrücke. Es wäre ihm auch nicht etwa schwer gefallen, die Dinge so zu bewältigen, daß sie leicht nach etwas Gutem



PROFESSOR FRANZ HOCH I

»FRÜHMORGEN AM FURKAPASS« 1911.

aussahen und den Unkundigen dauernd, den Halbkundigen vorübergehend blendeten. Gerade eine solche Arbeitsweise, die er vielfach am Werk sah, wies er mit Schärfe weit von sich. Von seinen eigenen Bildern verlangt er, daß sie vor allem wahr seien — nicht freilich in dem Sinne, wie die Ausschnittsnaturalisten, die Anbeter des Zufalles in der Natur, es verstanden. Nicht wie das Licht etwa einen Baum, ein Feld, ein Stück Wegs zerriß und das Ganze zerfetzte und in lauter Einzelheiten zerblies,

sodaß als das Werk des Malers schließlich wenig mehr übrig blieb als die am Ende doch aussichtslose Konkurrenz mit der Natur — nicht die Poesie des Zufalls, wenn man so will, das Kleben am Kleinen der Erscheinung schwebte ihm als das begehrteste vor. Er ward deshalb in der Hochblüte des Impressionismus von Manchem, der genau wußte, welche Französelei jetzt am meisten Erfolg hatte, über die Achsel angesehen. Aber das hat den festen Alemannen nicht in seinen Anschauungen erschüttern



PROFESSOR FRANZ HOCH + MÜNCHEN.

GEMÄLDE „ITALIENISCHE LANDSCHAFT.“



PROFESSOR FRANZ HOCH · GEMÄLDE «SÖMMERTAG»



PROFESSOR FRANZ HOCH † GEMÄLDE «GEWITTER» 1915.

können. Hoch war im Innersten eine musikalische Natur; er hatte ein gewaltiges Bedürfnis nach Rhythmus; wenn diese Kräfte in ihm schwangen, fühlte er sich am wohlsten. Daher ging er mit den Elementen, die ihm die Erscheinungen boten, aufs freieste und doch auch wieder aufs treueste um. Die reine Kopie einer Landschaft, das Porträt einer Gegend mit den augenblicklichen, in der nächsten Viertelstunde wieder verschwindenden Zeichen wiederzugeben, bereitete ihm zwar keinerlei Schwierigkeiten, aber dünkte seiner gewandten Hand — zu leicht. Er hat zahllose derartige Studien gemacht, aber er sah sie in der Tat eben nur als Übungen an, als Unterhaltungen des Auges; es war ihm ein Vergnügen der Sinne wie eine stärkende Turnübung oder ein Glas guten Weines, etwa vor dem Wasser eines Teiches zu sitzen, die Schönheit der Farbe, die Wonnen ihres Spieles, ihr Verfließen und Auseinander-treten malend zu studieren und zu genießen. Das nämliche Vergnügen und die nämliche Anregung bot ihm aber auch bloßes Schauen und Träumen in der Natur, das den wechselnden Tönen der Wolken und dem Verdämmern eines Weges in der Ferne mit derselben Liebe folgte wie dem Schlinglein, das im Frühtau durch eine Moorwiese schleicht, oder dem Nicken einer Blume, die über die Häupter ihrer Schwestern schwankt. War er doch ein begeisterter Naturwissenschaftler, der keine gewöhnlichen Spezialkenntnisse besaß und wie alles so auch die Naturwissenschaften mit Ernst und Ausdauer betrieb. Jedoch als Künstler fühlte sich Hoch erst, wenn er im Atelier, voll von seinen Eindrücken der Erscheinungen, diese in freien rhythmischen Bildungen entweder vorläufig zeichnend oder gleich malend bezwang und zu neuen Schöpfungen umformte. Mochte er im Leben häufig nicht über Hemmungen allerlei Art hinwegkommen — wenn er vor seiner Staffelei stand und harmonisch bildete, wie es dem Grundbedürfnis seines Wesens entsprach, dann fühlte er sich frei, als Mensch und Schaffender auf der Höhe und im unbeschränkten Gebrauch seiner Kräfte. So entstanden dann diese Bilder, oft in so schönen Farben, wie man sie manchmal in glücklichen Stunden des Traumes, durch Wiesen und Wälder gehend, erblickt, freie Bildungen, die durch Bodenbeschaffenheit,

Lichtwirkung, Vegetation, Formen und Luft das Wesen einer bestimmten Landschaft aufs genaueste wiedergaben, ohne daß man doch sagen könnte, das Bild stelle diese und jene Ansicht dar, oder sie sei von der und jener Stelle aus aufgenommen.

Wer so arbeitet, den drängt es, viel zu erfassen und sich an vielem zu begeistern. So blieb er nicht in den badischen Landen, denen seine ersten Lieder galten, stehen. Er wanderte viel und wartete überall des belebenden Hauches, der seine Schöpferlust berührte und entfachte. Der Sohn der Ebene lebte sich leicht ein in die feingeschnittenen Juratäler mit ihren traulichen Städtchen und in die Gegenden Oberbayerns, deren erste Großartigkeit seinem das Wichtige bevorzugendem Herzen immer besonders naheging (vergl. die oberbayerische „Landstraße“ bei Wartenberg); er gab die sehnsüchtigen Blicke des Vorlandes auf die fernen blauen Berge wieder, als ob er da geboren wäre (siehe den „Sommertag“); nicht minder wahr und überzeugend aber auch die herbe Einsamkeit der Eifel. Aus Frühlingstagen in Umbrien und Wanderungen in Dalmatien brachte seine Phantasie allerdings Bilder mit, wie sie nur ein Deutscher sehen kann, gerade dadurch freilich beweisend, wie tief und unzerstörbar das Gefühl dieses echten, niemals von den Sirenen des Fremdländischen verführten Deutschen gewesen ist. Schließlich stieg er hinauf in die Hochgebirge Tirols und der Schweiz, wanderte im Sommer in den hohen Regionen und suchte die wilden Schönheiten und Schauer des Winters auf großen Skituren zu ergründen. Das letzte, was seine Hand preisen durfte, waren die urweltlichen Herrlichkeiten an der Jungfrau.

Als diese machtvollen Gouachen, die niemand bis dahin gesehen, aus den zahllosen Rollen des Nachlasses ausgewickelt wurden, überkam die Freunde Rührung und Bewunderung: so hoch war der meisterliche Mann in seinem 42. Lebensjahre gestiegen. Mancher denkt wohl mit Wehmut, was er uns noch alles hätte schenken können. Wir wollen uns bescheiden: er hat genug getan; er hat uns Köstliches gegeben; er war ein deutscher Meister vom Scheitel bis zur Sohle und seine Werke werden leben als reiche Zeugnisse seiner Natur und unserer Zeit. PROFESSOR KARL MAYR.

*

*

*



PROFESSOR EMANUEL VON SEIDL.

►LANDHAUS DES KÜNSTLERS IN MURNAU◄

DAMEN-SCHLAFZIMMER VON PROF. E. VON SEIDL.

Das Murnauer Heim von Professor Emanuel von Seidl hat bereits vor einigen Jahren in einer Sonderpublikation — „Mein Landhaus“ betitelt — eine umfassende Veröffentlichung gefunden. Es war das Haus eines Junggesellen, geschaffen für ein Leben in großem Freundeskreise, ein Leben voll Kunst und Musik. — Heute könnten und müßten wir eine Fortsetzung machen; vieles hat sich verändert, alles hat sich verschönert. Es müßte gezeigt werden, wie sich die einstige Junggesellenklausur zum stattlichen Familienhause des Spätverhehlchten entwickelt hat. Die nachfolgenden Wiedergaben aus dem Wohn- und Schlafzimmer der Frau mögen vorläufig genügen, um darzutun, wie Meister Seidl den neuen Anforderungen die schönste Erfüllung gab. Daß er diesem Werke alle Liebe seines Schaffens zufließen ließ, ist nicht zu verwundern, und so haben denn die Merkmale seiner Werke: Behaglichkeit, Tonwärme und praktische Gestaltung hier wiederum ihren reinsten Ausdruck gefunden. Form und Linie sprechen aus den Abbildungen zu deutlich, um weitere Worte der Anerkennung zu rechtfertigen. Nur

einige beschreibenden Angaben mögen noch Platz finden. — Das Schlafzimmer hat eine geschweifte oblonge Form und wurde dem bestehenden Haus neu angegliedert. In der Mitte der einen Längswand steht das Bett, das Kopfende in einer Nische, frei im Zimmer. Eine Reihe weißgestrichene mit Mahagonileisten gezierte Wandschränke erleichtern die Unterbringung der Kleider usw. Auch die Waschtilette ist in einen Wandschrank eingebaut. Sofa und Stühle sind mit schwarz und weiß gestreiftem Rips bezogen; die Plüschsessel haben schwarzen Bezug, wozu die Stoffwand und die Fußschemel mit ihrem grellen Grün einen guten Kontrast bilden. Die Wände sind mit gelblichweißem Cretonne bespannt, der ein reiches Girlandenmuster in hell und dunkelgetöntem Rosa zeigt. Den Fußboden ziert ein lila Teppich mit grauen Rosetten. Die Decke ist mit einer großen Hohlkehle heruntergezogen, sodaß ein gewölbeartiger Abschluß entsteht. Große Glastüren führen auf den Süd- und Ostbalkon mit der herrlichen Aussicht auf die alten Eichen des Parkes und die ragenden Gipfel des Wettersteingebirges. SCHRIFTFÜHRUNG.



»INGEBAUTE SOFANISCHE« AUS DEM SCHLAFZIMMER DER GATTIN DES KÜNSTLERS.



PROF. EMANUEL v. SEIDL-MÜNCHEN. »DAMEN-SCHLAFZIMMER.«



PROFESSOR EMANUEL VON SEIDL-MÜNCHEN.

-DAMEN-SCHLAFZIMMER. IM LANDHAUSE SEIDL IN MURNAU.



PROFESSOR EMANUEL VON SEIDL-MÜNCHEN.

*FENSTERSEITE IM DAMEN-SCHLAFZIMMER IM LANDHAUSE SEIDL-MÜNCHEN.



PROFESSOR E. v. SEIDL - MÜNCHEN. FENSTERSEITE DES SCHLAFZIMMERS.



PROFESSOR EMANUEL v. SEIDL MÜNCHEN. »KAMINPLATZ«



PROF. E. v. SEIDL. - MÜNCHEN. EINGEBAUTER WASCHTISCH.



E. M. ENGERT—MÜNCHEN. GESCHNITTENE SILHOUETTE »SIMSON IM LÖWENKAMPF«.



E. M. ENGERT—MÜNCHEN NEUESTE SILHOUETTEN

VON

DR. C. WEINMAYER—MÜNCHEN.

E. M. ENGERT hat die Silhouette aus dem engen Rahmen ihres Biedermeierdaseins herausgerissen und mit der Hand des Künstlers in die große, moderne Graphik eingeführt. Die glänzende Ehrlichkeit der neuen Jugend zwang ihn, auf den Ursprung der Silhouette zurückzugehen und von ihm aus eine neue Silhouette zu gestalten. Das Schattenbild zweier Fechter, die als formlose Ballen am Fechtboden einzig durch die herausstechenden Rapiere erkennbar sind — diese Silhouette ist leider nicht zu erhalten — beweist, wie sehr ihm die Lebendigkeit der Silhouette am Herzen liegt, die Lebendigkeit und die Klarheit der Form. Dieser Lebendigkeit dient auch die leichte Anheftung der geschnittenen Silhouette auf Japan. Besonders gewinnt dadurch vor allem auch die Identifikationsmöglichkeit der Porträts. Eine kleine Bewegung und die Erfahrung setzt spielend in die „3. Dimension“ um. Und dieser Lebendigkeit, dieser Flatterhaftigkeit hängt an — der „Witz“, dem Engerts ganzes Wesen mit offenen Armen entgegenkommt. Die Zeit des Harmlos-lieblich-Lustigen ist längst zu Ende. Die Zersetzung unserer Entwicklung hat für solche

Harmlosigkeiten jedes Verständnis verloren. Engerts „Witz“ ist verneinend, wie der seiner ganzen Generation, noch besonders vermittelt vielleicht durch die Unzufriedenheit mit den Mitteln der Silhouette. Der Niederschlag dieses Wesens vollzieht sich klar in der Form, gesättigt durch die Überpointierung der Proportionen des Künstlers selbst. In seiner Sprunghaftigkeit ist Engerts Form mit der Heines verwandt. Die Bewegung eines Armes oder einer andren Extremität wird durch die Assoziation aus einem andren, vielleicht tierischen Gebiet weitergebildet und zu Ende geführt. Eine Linie beginnt, in ihrem Urgrund schon auf Übertreibung vorbereitet, um plötzlich abzubrechen und in einer erstarrten Form mit ganz andrem Akzent zu endigen. Kurve wie gebrochene Linie im Brechpunkt sind von großer Bredsamkeit. Dazu kommt des Künstlers außerordentlich starkes Temperament. Ein Arm wächst bei ihm auch durch die enorme Aktivität der Begierde, und die Silhouette in ihrer Abstammung reicht auch dazu die Hand. Die Verzerrung der Form ist ja eine ihrer Haupteigentümlichkeiten. Ihre Verstöße gegen die Gesetze



E. M. ENGERT. GESCHNITTENE SILHOUETTE.

E. M. ENGERT.
SILHOUETTE
»LUSTMÖRDER«



des Körpers geben ihm das Recht zu Gunsten einer Komposition wie der des Simson, Formen zu verschlucken, die nur „mit den Fingerspitzen“ aus dem Hauptschatten träten, Kraftäußerungen verschiedener Quellen zusammenlegen. Ein untergegangener Arm wird nicht vermißt. Optische Lebendigkeit und Fassung der formalen, kompositionellen Lösung als Flächenornament zu vereinen, das ist eines der Hauptprobleme der Engertschen Silhouette.

Die Diana stellt das reifste Werk des Künstlers dar. Andre, wie die „Judith“ oder die „Salome“ mögen noch rassiger sein. Hier siegt die Schönheit der Form und die relative Größe. Ein einziges, leichtfüßiges, sich schneidendes Eilen, aus einer Quelle, nach einem Ziel, von vollkommenen Gleichgewichts-Bedingungen. Jede Bewegung von aaraliger Geschmeidigkeit, eine Linie die andre aufnehmend und weiterführend und zugleich rückschauend im Kreisbild bindend und jede Linie lebendig, keine tot, nirgends Leier. — Simson — Simson en face, den Löwen würgend. Alle Nebensächlichkeiten sind auf die Handlung hin verstummt. Der Körper des Löwen ist eine einzige sehnige Masse, die gespannte Kurve klingt im Schweif aus und kehrt ornamental zurück. In den Profilen der Köpfe liegt die ganze Wut des Kampfes und daneben steht — der bitterste Hohn, der der Komposition die Kraft nimmt und sie zum

Flächenornament stempelt. Die Haare des Simson sind zusammengenommen zum Hahnenkamm, der Nacken gleicht dem eines Hahnes und die Muskulatur der eines Papierathleten. — Judith — Eine überlange, weibliche Gestalt, mit nicht endenwollenden Armen und Beinen, nach der linken Hälfte aus Scheu vor der Tat überstreckt, mit einem langen Speiß, am obersten Ende gefaßt über Arm und Bein weg — diese schneidend — das Haupt des Holofernes durchbohrend, das zwischen den Beinen liegt. Die freie Hand vor Entsetzen gespreizt, den kleinen von einer Zipfelmütze bedeckten Kopf von schwindliger Höhe nach dem Opfer hinabgewandt. Alles Eckel vor dem Haupt und zugleich sadistische Lust. — Tänzerin. — Eine weibliche Gestalt von außergewöhnlicher Subtilität einzig mit einem Spitzenhöschen bekleidet, halb Heuschreck, halb Frosch, kaum den Boden berührend, das kleine Köpchen zwischen die hochgezogenen Schultern gesenkt, trippelnd und zirpend, von größter Feinheit im Rhythmus und Tastsinn. — 2 Ballspielerinnen — beide sitzend, die eine nach oben schauend, die Bälle akzentuiert werfend, eine herbe Gesamtform mit scharf einkerbenden Linien, aufatmend und unruhig. Die andre schlangenartig weich wachsend, mit wallendem Haar, das Gesicht nach der Ball haltenden Hand gesenkt, das Spiel in gleichmäßig ruhigem Gang,

das Ganze ruhig und fließend. Die Hände zu Schalen geformt, durch die reinste Form des Empfängers die Anschaulichkeit übertreibend. — Weibliche Gestalt — mit einem Bein auf der Erde knieend, das andere aufgestellt, der ganze Oberkörper eben im Begriff mit dem Arm sich drauf zu stützen. Die Bewegung nicht ausgeführt. Ein übersensitives Horchen im ganzen Oberkörper, der Kopf tierisch lauernd, die Hände gereizt zuspitzend, das Ganze in starken Kontraposten, die eine Schulter hochgezogen — die andre gesenkt, — Salome — genannt. Ein Marabu, in seiner ganzen unorganischen Form, wie alle Engertschen Tiere glänzend beobachtet mit seinem überlangen, zum Mechanisieren der Bewegungen förmlich reizenden langen Hals und dem großen Kopf mit dem glotzenden Auge drauf und drunter, unter seine schützende Linie genommen, eine sitzende Gestalt — Hiob — Meyrincks Bücher waren „in der Luft gelegen“ und so kam es auch, daß sofort nach ihrem Erscheinen eine Reihe von Illustrationen dazu auftauchten, alle viel zu erdschwer. Engert ist mit seinen unwirklichen Schattenbildern zum „Lustmörder Babinski“ aus dem Golem und der kleinen Geschichte vom Löwen Alois aus den Fledermäusen dem Wesen dieser Geschichten weit näher gekommen. Der Mann in der Glocke



E. M. ENGERT. GESCHNITTENE SILHOUETTE »BALLSPIEL«



E. M. ENGERT—MÜNCHEN. SILHOUETTE »BALLSPIEL«

unterm Galgen, der Flötenspieler und die Tat des Lustmordes selbst sind von großem Reiz, das letzte zählt zu den besten Blättern des Künstlers. In seiner ganzen Breite steht der Überriese da, den Dolch gezückt, zwischen den gestiefelten Beinen des Opfer. Jedes der 3 Blätter grundverschieden vom andren in Aufbau und Rhythmus, das letzte an die Tänzerin erinnernd, nur flockiger. — Der Löwe Alois, der unter die Schafe ging und Schafmilch trank, wieder ein Blatt von außerordentlicher Schönheit in Form und Bewegung und das Spiel des Löwen Alois mit der Verwandten. — Es gibt heute garnichts auf dem Gebiet der Silhouette, das sich mit Engert messen könnte. Er hat der Silhouette den Weg in die moderne, große Graphik eröffnet. Der Hohn ist sein Gebiet, er ist unerschöpflich und sprudelt, alles belebend, durch seine glänzenden Formen, bald stärker, bald schwächer. — Hier gärt eine Kraft, deren Bedeutung weit über diese Blätter hinausgeht und von der wir — das zeigen uns außer diesen zum größten Teil im Feld entstandenen Silhouetten seine unzähligen Zeichnungen, seine Holzschnitte und Radierungen — noch sehr viel zu erwarten haben. . . . DR. WEINMAYER.

Der Skizzist ist immer ein bisschen übertrieben im Ausdruck. Selten fällt er in den Fehler, zu weich oder unbedeutend zusein. Goethe.

VERSCHIEDENART KUNSTLERISCHEN EMPFINDENS.

Daß sich über den Geschmack nicht streiten läßt, ist eine Behauptung, die so sehr schon Gemeinplatz aller geworden ist, daß man sich fast scheut, dieselbe noch einmal hier zu wiederholen. Und doch ist vielleicht keine auf dem Gebiet der Ästhetik wahrer als diese. Wer, wie der Verfasser, als Leiter einer größeren, von anerkannt schönen Dingen angefüllten Sammlung jahraus, jahrein Gelegenheit gehabt hat, vor immer den gleichen Gegenständen immer andere Menschen in ihren Urteilen über jene zu belauschen, der kann nicht anders als erstaunt sein, wie unendlich verschieden diese selbst bei jenen ausfallen, die durch Anlage, Beruf oder Schulung in erster Linie dazu berufen erscheinen, derartige Urteile zu fällen. Es gibt in der Tat nur wenige Erzeugnisse in der Sammlung, die stets von diesen die gleiche Beurteilung erfahren werden. Was den einen begeistert, gefällt dem anderen noch lange nicht. Was diesem zusagt, läßt jenen noch völlig kalt und so findet in der Regel ein eigenartiges Schwanken der Meinungen statt, das arg in Verwirrung setzt, für das sich auch nicht immer eine Erklärung finden läßt. Und nur, wer die Stimmen wägt und zugleich auch zählt, wird den Gegenständen gegenüber, wofern man sich nicht ganz allein auf sein eigenes Urteil verlassen will, zu einigermaßen gesicherten Einschätzungen gelangen.

Diese Beobachtung stimmt sehr zum Nachdenken. Wie ist sie zu erklären? — Es kann kaum zweifelhaft sein, daß der Mensch der Kunst gegenüber, auch wo es sich nur um ihre Aufnahme handelt, ganz verschieden begabt ist. Er besitzt ihr gegenüber unzweifelhaft von Natur aus ein ganz verschiedenes Empfindungsvermögen. Das ist bisher merkwürdig wenig beachtet worden, viel weniger, als auf dem Gebiet der Musik, auf dem freilich diese Unterschiede der Begabung sich ausmancher-

lei Gründen viel deutlicher bemerkbar machen müssen. Auf diesem steht es schon lange fest, daß hoch musikalisch Veranlagten ganz unmusikalische gegenüberstehen und daß sich dazwischen alle nur erdenklichen Zwischenstufen befinden. Die einen empfinden nichts bei ihren Tönen, sie sagen: sie können sich nichts dabei „denken“, bei denselben Klängen, durch die für die anderen sich eine ganze Welt auftut, die freilich mit Denken zunächst garnichts zu tun hat. Sie haben eben kein „Gehör“ und alle Übung, alle Erziehung, und sei sie noch so eingehend, hilft ihnen nicht. Es fehlt ihnen eben das Organ für das Verbinden der einzelnen Töne, durch das allein eine musikalische Wirkung zustande kommen kann. Genau so aber steht es auch mit der Einwirkung der bildenden Kunst. Auch hier gibt es viele, ja vielleicht mehr, als man ahnt, die ebensowenig wissen, worauf es bei dieser in erster Linie ankommt und dies auch nicht begreifen werden, läßt man ihnen auch die liebevollste Beihilfe zu Teil werden. Es mangelt ihnen eben, wie man folgerichtiger Weise sagen muß, das „Gesicht“. Und auch bei diesen ist jede Übung, jede Erziehung so gut wie umsonst. Das „Gesicht“ will sich nicht einstellen und alles, was sie schließlich auf diesem Gebiete erreichen können, ist, daß sie bei der Kunst sich etwas „denken“ können, d. h. daß sie sich den verstandesmäßigen Elementen in ihr, deren sie mehr besitzt, als die Musik, mit ihrem Verstande nähern. Sie vermögen dann vielleicht, wie es Lessing ihnen im Laokoon vorgemacht hat, über den „fruchtbarsten“ Moment im Kunstwerk nachdenken, können vielleicht auch die Nachbildung der Kunst mit dem Vorbild der Natur vergleichen, das Materialgemäße, das Zweckmäßige an einem kunstgewerblichen Erzeugnisse und dergleichen mehr herausfinden. Dem eigentlich



E. M. ENGERT—MÜNCHEN. GESCHNITTENE SILHOUETTE.



E. M. ENGERT—MÜNCHEN.

GESCHNITTENE SILHOUETTE »DIANA«

Künstlerischen im Kunstwerk sind sie damit um keinen Schritt näher gekommen. Diesem gegenüber bedarf es eines ganz besonderen Sehens, eines Sehens, das unter völliger Ausschaltung des Verstandes nur empfindet, was ihnen im Kunstwerk in rein formaler und farbiger Hinsicht entgegentritt und dieses richtig einzuschätzen weiß. Derartig unnormal veranlagte Menschen sind in der Regel übel daran. Sie mühen sich oft ab, so viel sie nur können, machen Reisen, hören Vorträge und lesen Bücher, alles nur, um möglichst tief in das Heiligtum der Kunst einzudringen und sind schließlich nach allem Aufwand an Energie und Zeit und Geld ebensoweit, wie zuvor. Ein Glück für sie, daß sie die ganze Trostlosigkeit ihrer verlorenen Liebesmüh in der Regel selber kaum

merken! Um so schlimmer jedoch für die anderen und die Kunst selber! Weil sie sich redlich bemüht haben, glauben sie auch etwas erreicht zu haben, weil sie viel gesehen, glauben sie auch wirklich gesehen zu haben. Sie wiegen sich in Einbildungen, die zur Überhebung führen, die völlig unbewußt sein kann, deswegen aber durchaus nicht immer unschädlich. Es können aus ihnen Kunstmäzene hervorgehen, die leicht eine böse Pseudokunst beschirmen und fördern. Es ist darum angebracht, daß wir uns dieser Tatsache, daß es völlig unkünstlerisch veranlagte Menschen unter uns gibt, mehr als bisher, bewußt werden, damit wir sie fernhalten von einem Gebiet, auf das sie nicht hingehören, auf dem sie nur das größte Unheil stiften können. Auch kann an ihnen alle Erziehungsmühe völlig

gespart werden. Sie muß für fruchtbareren Boden aufgespart werden, der ihrer ja heute leider oft so dringend bedarf. — Es ist jedoch klar, daß ebenso, wie auf dem Gebiet der Musik die natürliche Veranlagung des Menschen die verschiedensten Abstufen zeigt und nicht nur ganz unmusikalische Menschen hochmusikalischen gegenüberstehen, auch auf dem, der auf das Auge wirkenden Künste sich eine große Mannigfaltigkeit der Veranlagungen offenbaren muß. Auch hier gibt es der Zwischenstufen zwischen den beiden äußersten Gegensätzen genug und darnach wird sich auch das Verhalten der Menschen gegenüber den Werken der Kunst richten. Hier freilich kann Schulung und Übung vielfach ausgleichend wirken und manche schwächliche Veranlagung bedeutend verbessern helfen. Doch auch bei denjenigen, die durch Anlage, Erziehung oder Beruf zu gleicher Stufe künstlerischer Erkenntnis haben gelangen können, wird, wer viel Gelegenheit gehabt hat, diese auf ihr Verhalten gegenüber künstlerischen Erzeugnissen zu prüfen, die merkwürdigste Verschiedenheit in diesem Verhalten feststellen können. Er wird hier oft vor Rätseln stehen, für die er nicht gleich die Lösung finden wird. Und doch dürfte diese Beobachtung keineswegs unerklärlich sein. Man vergesse nicht, daß die Menschen in Gattungen auseinanderfallen, die von Natur aus ein ganz

verschiedenes Empfindungsvermögen besitzen, darum auch, da Kunst in erster Linie Empfindungssache ist, gleichen künstlerischen Erscheinungen gegenüber sich ganz verschieden verhalten müssen. Sie können nicht anders, sie müssen, mögen ihre Augen auch immer das Gleiche schauen, dies Gleiche zufolge ihres verschiedenen Empfindungsvermögens anders empfinden, es darnach auch anders schätzen und bewerten. Sie müssen bei dem, was ihrer Empfindungsart entgegenkommt, mildere Richter sein, beim Gegenteil strengere. Sie werden im ersteren Falle sich leichter in das Kunstwerk versenken, es leichter verstehen und durchschauen, indeß sie im zweiten sich leichter von ihm abwenden und darum ihm gegenüber garnicht zu Vertiefung kommen. So wird hier stets in etwas die Objektivität der Beobachtung fehlen, damit auch die Gerechtigkeit der Beurteilung, und ewig wird so das Urteil schwanken, als Zeugnis, daß auch das Empfinden des Menschen nur Stückwerk ist. — In dieser Beziehung ist zunächst auf den Unterschied von Mann und Weib hinzuweisen. Kein Mensch wird leugnen, daß deren Empfindungsleben ein ganz verschiedenes ist. Ein jeder weiß auch, worin bei beiden der Unterschied besteht.



E. M. ENGERT. GESCHNITTENE SILHOUETTE »JUDITH«

So wird auch ein jeder den Gegensatz ihres künstlerischen Empfindens verstehen, wenn er prüft, wie der Mann sich kleidet und wie

die Frau, wie jener sein Arbeitszimmer ausfüllt, diese ihr Boudoir. Dort, falls normale Verhältnisse vorliegen, alles ernst und kräftig, hier alles weich und zart, dort allem Spielerischen abgewandt, hier diesem meist nur zu sehr geneigt. Es ist alles gar nicht anders denkbar, es würde, wenn es anders wäre, für uns alles aus aller Harmonie geraten. Es würden sich natürliche Gesetze zu lösen scheinen. Kann aber dieser Gegensatz der selbstgewählten künstlerischen Umgebung sich auch

über jemals verleugnen? Kann hier das Weib empfinden wie der Mann? Auch hier wird das, was zartem, weicherem Empfinden entgegenkommt, dem Weib sich leichter offenbaren, dem Manne das, was Kraft und Ernst enthüllt. Ein Rafael wird Damenfreund sein, ein Michelangelo Genosse des Mannes und alle die vielen Übergänge, die sich zwischen diesen beiden finden, werden in gleich verschiedener Weise auf beide Geschlechter wirken. Es wird Übereinstimmung hier nie zu erzielen sein. Denn niemand kann ganz aus seiner Haut. — Dann käme weiter der Unterschied der Gemütsveranlagungen in Betracht, jener Unterschied, den einst schon die Alten erkannten, als sie zuerst die verwirrende Menge der Menschen einteilen wollten und zu den vier Elementen gelangten. Auch für uns hat diese Einteilung wohl ihre Geltung. Auch wir reden täglich noch von Phlegmatikern und Cholericern, setzen dem Sanguiniker den Melancholiker gegenüber, sehen diese sich täglich als solche betätigen. Und auch diesen natürlichen, ganz unabänderlichen Veranlagungen der Menschen muß sich die Kunst verschieden offenbaren, mag hier auch Selbsterkenntnis, verbunden mit eigenem Bezwingen manchen Ausgleich

zuwege bringen. Ganz wird er jedoch nie zustande kommen. So wird auch nie, was der Gemütsanlage nicht entspricht, dem künstlerischen Empfinden völlig eingehen. Es wird nie der Melancholiker dem Heiteren in der Kunst in gleicher Weise gegenüberstehen, wie der Sanguiniker, ihm nie die gleiche ästhetische Vorurteilslosigkeit, das gleiche Interesse entgegenbringen. Und diese Verschiedenartigkeit der Gemütsanlage wird dann auch sein Urteil bestimmen, zum mindesten stark beeinflussen.

Er hat vielfach gar nicht so recht gesehen, was jener sah und kann es darum auch nicht empfinden. So fehlt auch hier die Voraussetzung zur Ruhe des Urteils. Denn der Mensch kann niemals ganz seine Natur verleugnen. — Und dann kommt jene reiche Trennung der Menschen, die einst die Renaissance begonnen, dann die französische Revolution vollendet hat, diejenige, auf die wir heute so ganz besonders stolz sind und die immer weiter durchzuführen wir uns heute so eifrig bemühen: die Trennung nach Individualitäten. Die Individualität des Menschen setzt sich zusammen, zunächst aus jenen Gegensätzen, die bereits besprochen, aus Geschlecht und Gemütsart, dann aus Veranlagung und Erziehung, Umgebung und Schicksal. Sie kann nur entstehen, wo der Mensch frei von aller äußeren Bevormundung sich frei zu entwickeln vermag und ist darum auch erst in

unserer Zeit entstanden, da eine derartige Bevormundung in ihr für gewöhnlich fehlt. Da aber jene die Individualität bestimmenden Faktoren und ihr Verhältnis zu einander unendlich verschiedenartig sein können, so muß auch die Individualität es gleichfalls sein. Unendlich mannigfaltig ist daher die Fülle ihrer Spielarten. Und dieser Reichtum macht auch den Reichtum un-



F. M. ENGERT, GESCHNITTENE SILHOUETTE »SALOME«



E. M. ENGERT MÜNCHEN.

GESCHNITTENE SILHOUETTE »TÄNZERIN«

seres heutigen Lebens aus. Damit ist aber auch der individuell empfindende Mensch erstanden, damit auch der künstlerisch individuell empfindende, der stets ein wenig anders empfinden muß, als andere. Freilich worauf diese Abweichungen dann im einzelnen beruhen, welche der genannten Faktoren bei ihnen am meisten mitsprechen, wer vermöchte dies zu sagen? Individualitäten lassen sich nicht, wie die Geschlechter und Gemütsarten, in Formeln ausdrücken. Es sind unmeßbare Größen. Doch sie sind da, wir empfinden sie täglich und gerade sie sind es wohl, die künstlerischen Dingen gegenüber so oft zu Urteilen führen, die uns unerklärlich erscheinen, weil unsere anders geartete Individualität sie nicht zu begreifen vermag. Sie sind auch unabänderlich, wofür sich nicht ihre Grundlagen ändern oder in ihrem Verhältnis zu einander verschieben. Da aber dieses möglich ist, da das das Schicksal ausmachende Leben

sich umgestalten kann, die Umgebung sich ändern, die Schulung sich vermehren läßt, so kann auch das künstlerische individuelle Empfinden ein anderes werden. Es kann sich weiter entwickeln und auch nach anderen Richtungen, kann herauskommen aus seinen bisherigen Behemmungen und Einseitigkeiten und sich der vollkommenen Richtigkeit nähern. Ganz ohne Rest wird freilich dies nie geschehen können. Denn die Verschiedenheit der Faktoren, die es bilden, und ihres Verhältnisses zu einander wird stets bestehen bleiben und irren wird so auch hier stets menschlich bleiben.

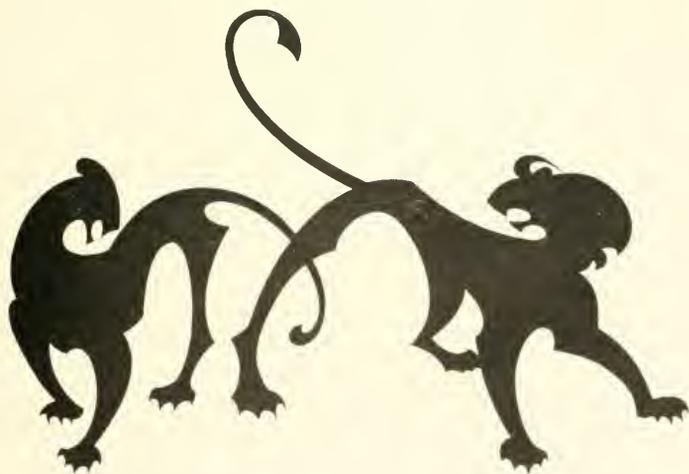
Alle diese die Verschiedenartigkeit des künstlerischen Empfindens betreffenden Feststellungen aber sind wichtig für den, der künstlerisch erziehen will. Denn wer dies will, der muß sie kennen. Sonst baut er auf ungleichen Boden und wundert sich dann, daß das Gebäude so ungleich ausfällt. ERNST ZIMMERMANN

DIE KUNST NACH DEM KRIEGE.

Die Lebensbedingungen, die Vorstellungen der Menschen und die Sitten sind dem ständigen Wechsel unterworfen. Die Folge ist, daß die Erneuerung der erwähnten Bedingungen, gleichzeitig mit der Veränderung der Seele, eine Erneuerung der Kunst nach sich ziehen muß. So wird unser Dasein eine neue Daseins-sphäre hervorbringen, genau wie diejenige es tat, die der unseren vorherging. Die neue Daseinssphäre aber wird einen neuen Geisteszustand hervorrufen, denn die Begabung und der Geschmack ändern sich in derselben Zeit und demselben Sinne, wie die Gebräuche und Empfindungen der Masse. Durch den neuen Geisteszustand werden aber die neuen Werke erzeugt; so wird die große Umwandlung, die wir jetzt durchmachen, ihre eigenen idealen Vorbilder mit sich bringen.

Die sich auf diese Weise entwickelnde Lage wird bestimmte Gefühle und besondere Fähigkeiten verkörpern, wie z. B. im Mittelalter verzärtelte Empfindsamkeit und überreizte Einbildung vorherrschend waren, so wird die Zeit, die vor dem Kriege mehr von dem kleinlichen Ehrgeiz und den ungestillten Wünschen beherrscht war, von Tatkraft und klarem Bewußtsein des zielstrebenden Willens abgelöst werden.

Vor dem Kriege überanstrengte sich jeder für die Bequemlichkeiten des eigenen Lebens. Die Lebensweise mit ihren Bedürfnissen hatte sich ins Ungeheuere gesteigert. Tausend Sachen gab es, die unentbehrlich erschienen, wie die kostbarsten Einrichtungen und die teuersten Gewohnheiten. Da aber alles durch Arbeit mühselig verdient werden muß, so wurde der größte Teil des Lebens in Arbeit und Anstrengung für die Bequemlichkeit des teuren Ichs verbracht. Der heftigste Wettkampf verdoppelte die Geschäftigkeit, überreizte und überanstrengte, und die Folge für die Kunst war, daß auch sie die Spuren dieser Überreizung mit sich trug. Dazu kam noch die Abhängigkeit vom Fremden, die ebenfalls nicht zur Befreiung der deutschen Seele beitrug, und es ergab sich ein unbefriedigtes Tasten und Suchen, wie wir es in den letzten Jahren vor dem Kriege beobachten konnten. — Da kam der Augenblick für unser Volk, in welchem es sich darum handelte, zwischen einem unfreien, für den einzelnen an und für sich vielleicht noch vorteilhafteren und einem heldenhaften Leben zu wählen. Wie ein feuriger Brand, der um sich frißt und sich vergrößert, so fanden alle durch die Begeisterung die Kraft und die Vereinigung, einer Welt von



E. M. ENGERT MÜNCHEN. GESCHNITTENE SILHOUETTE «ZWEI LÖWEN»

Feinden zu trotzen. Die Macht der Überzeugung und des inneren Glaubens, das Gefühl der Brüderlichkeit und das Vertrauen zu einander, das den ersten und den letzten Soldaten verbindet, gab ihnen eine Seele und einen Willen, verlieh ihnen allen Geduld, Kaltblütigkeit, Tatkraft und Opferfreudigkeit. Je mehr von der menschlichen Natur verlangt wird, desto mehr gibt sie. Das Notwendige tut seine Wirkung. Charaktereigenschaften, die unter anderen als den heutigen Bedingungen sich entwickelt hätten, können nicht zur Entfaltung kommen, sie verkümmern; andere hingegen blühen dafür auf. So gibt es keine Grenzen mehr für die Schaffensfreudigkeit, für die Opfer und Leiden der menschlichen Natur, es gibt nur einen Überfluß an Mut, an Aufopferung, Geduld und Willen. Kleines, Eigenwilliges und Verwickeltes wird hinweggefegt, der gewaltige Kampf hat uns höher denken gelehrt, hat fremde Einflüsse hinweggespült, sodaß die Quellen reinen, einfachen und großen Empfin-

dens wieder hell fließen. — Diese ewige Triebkraft tatkräftiger Charaktere, das schnelle Zugreifen, die Gewohnheit plötzlicher Entschlüsse und die Befähigung zum Handeln und Dulden, — alles, was unser Volk jetzt täglich und stündlich durchmacht, wird ein neues Geschlecht aufrechter, ungebrochener Menschen erzeugen, ein Geschlecht das fähig ist, starke, einfache und große Formen zu bilden, die aus seinem Geiste hervorgegangen sind.

Die nationale Kunst wird erstehen. Im Bewußtsein und dem Gefühl der großen Dinge, welche das deutsche Volk geleistet hat, wird es seinen Kindern eine neue Bahn weisen. Die Kraft, die fähig ist eine neue Welt zu schaffen, wird darüber hinauswachsen und eine Welt schaffen, die frei ist von allen fremden Gedanken, alles aus sich selber zieht und nur als Führer die eigenen Sinne und das eigene Herz hat. Große, wahre und einfache Gebilde werden entstehen, die allein in den nationalen Trieben wurzeln. KARL ULMER—HAMBURG.



E. M. ENGERT MÜNCHEN. SILHOUETTE »FLÜTENSPIELER«



FLORENCE JESSIE HÖSEL—BERLIN.

BILDSTICKEREI »MAIABEND IM GRUNEWALD«

FLORENCE JESSIE HÖSEL.

VON JARNO JESSEN.

Es kann nicht oft genug wiederholt werden, daß der wahre Antrieb zur Arbeit in der Freude am Werk selbst liegen muß, hat William Morris gesagt. Aus dieser Erkenntnis wird auch die unermüdliche Schaffenslust der Kunststickerin Florence Jessie Hösel verständlich. In dieser Künstlerin walten die Segnungen einer großen Fruchtbarkeit und eines naiven Selbstbewußtseins, das im eigenen Können wie in einem unvergleichlichen Besitz schwelgt. Je nachdem eine Landschaft auf die immerempfangsbereiten Sinne wirkte, oder das Durcheinander der Stoffreste auf ihrem Werkisch zu Formen- und Farbenverbindungen reizte, werden die neuen Schöpfungen geboren. Und je nach ihren naturalistischen, phantastischen oder dekorativ-ornamentalen Absichten geht die Ausführung ganz impulsiv von statten. Man kennt Motive, die die Textilkunst dieser Stickerin gern absah, doch ist für ihre Arbeiten kein bestimmtes Kennzeichen festzulegen.

Die Landschaftsbilder, echte Gelegenheitsdichtungen der Nadel, sind zwar nachgerade ein Sondergebiet der Stickerin geworden. Aber auch hier ist kein Abebben der Arbeitslust zu vermuten, weil jede Jahres- und Tageszeit ihr neues Loblied aus bunten Fäden fordert. Immer ist es erstaunlich, wie die Mittel ihren Zwecken

dienstbar gemacht oder beschafft werden. Der Stoff wird plötzlich zusammengeraust und mit Maschinennähten niedergehalten, um eine Baumrinde, einen Wasserstrudel darzustellen. Das Temperament entscheidet alles bei diesen Arbeiten und eine wundervolle Farbenfeinfähigkeit führt die Regie. Zuweilen vermag die Künstlerin auch, ganz in der Art der Japaner, aus dekorativen Andeutungen ein Ganzbild zu geben. Bei Wahrung dieser Eigenart wird oft genug mit geduldiger Liebe auf Einzelzüge eingegangen. Man sehe, wie sie den Wiesenteppich, blütenübersäte Obstbäume, winzige Frühlingskräuter und Vogelgefieder nachbildet. Ein ganzes, abwechslungsreiches Terrain wird gelegentlich erfaßt. Der blumenschimmernde Boden schwillt gebirgig, die geschlossene Waldwand zieht vorüber, und Bäume streben von links und rechts in den Bildraum, während ein vereinzelt Baumgebilde seine Gliederung klar darbietet. Wir zeigen vorstehend eine solche Nadelmalerei, die von grünlich greller Maiabendsonne besonderen Charakter empfängt.

Immer färbt die Künstlerin ihre Stoffe selbst ein, kocht aus Pflanzenstoffen die echten Naturfarben und ruht nicht, bis die gewünschte Stimmung erreicht ist. Schöpferisch in höchstem Maße ist Frau Hösels Arbeit. Daher ist sie

manchen Innenarchitekten hochwillkommen. Verschiedentlich hat sie sich an großen Aufgaben erprobt. Erst neuerdings im Romanischen Café in Berlin, wo es galt, während der Kriegszeit mit bescheidenen Mitteln etwas Wirkungsvolles zu vollbringen. Sie hat Theaterräume, Kinos und Wohnungen mit Stickereien ausgeschmückt. Aber noch ist ihr Traum nicht erfüllt — der weiträumige Saal, ringsum mit Wandteppichen von ihrer Hand geschmückt.

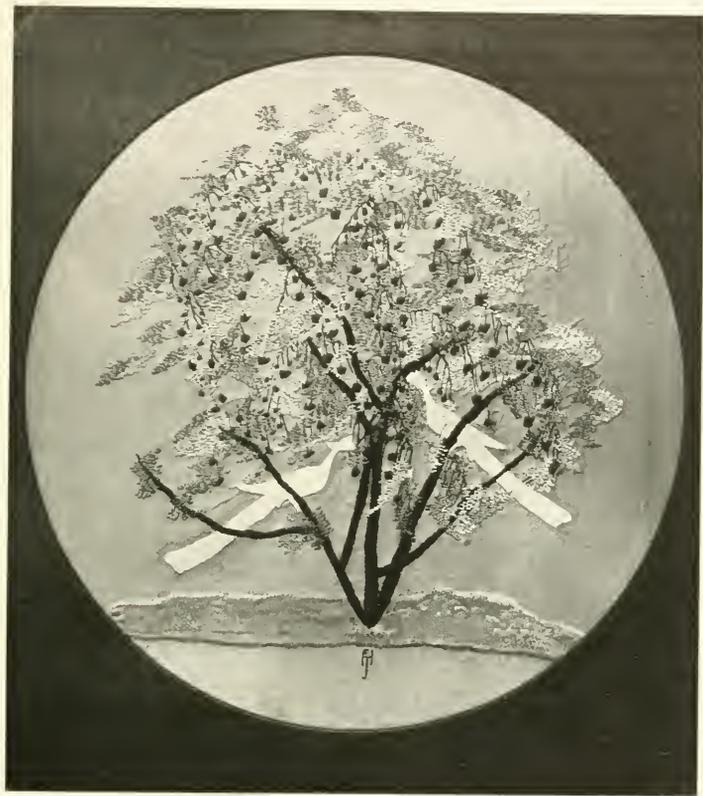
Neben den Landschaftsbildern laufen stets Ireiersonnene Kompositionen. Auch in Arbeiten der letzten Zeit finden sich Einzelmotive, denen sie mit besonderer Treue anhängt; so der Pfau, der Schmetterling, der Blütenstrauß, der winzige Blumentopf. Aber wie weiß sie in jedem Fall abzuwandeln. Auf einem unserer Bilder haben sich keck zwei kleine weiße Pfauen, deren Gradlinigkeit in die Rundform des Ganzen schneidet, unter die Laubgehänge eines Fruchtbaumes gesetzt. Hier verdient die Stickerei besondere Bewunderung, denn die feinschattierten Blätter sind nur durch Stopfstiche hervorgezaubert und trotz der vielen roten Früchte und der detailreichen Durcharbeitung des Ganzen hat eine einzige Nacht zur Schaffung des

Werkes genügt. Es ist unmittelbar aus der Vorstellung in den Satin hineingestickt worden. Der Hang nach weiträumigen Stickereien bringt stets Vorräte an neuen Wandbehängen hervor. Dem sehr dekorativen Goldregenmotiv ist die Künstlerin jetzt glücklich auf der Spur gewesen. Auf dem Leinen heben sich die langen gelben Blütentrauben von einem Grund dunkelgrüner, blauer und bordeauxfarbener Langblätter ab, und ihre Gehänge sind aus zusammengekraustem und durchsteptem Stoff gebildet. Eine solche Arbeit wirkt nahbetrachtet gewiß roh, aber aus der Entfernung zeigen sich ihre Schönheiten.

Kleine Königreiche in der Nußschale wiederum stellen die Handtäschchen dar, die sie neuerdings gern ersinnt. Als ein kleines Meisterstück technischer Ausföhrung und farbigen Zusammenklangs erwähnen wir einen erdbeerrotten Pompadour mit grünem Vorstoß. Ein Blumenkörbchen, also ein ganz landläufiges Motiv, ist als Zierstück auf den Atlas gestickt, aber wie fesselt seine Beschaffenheit bei näherer Betrachtung. Schwarze Gaze überzieht tiefblauen Samt, sie ist mit Kristallperlen niedergehalten, und ein Nest weißer Röslein in irischer Häkelarbeit lugt verstothen aus ihm hervor. J. J.



FLORENCE JESSIE HÖSEL—BERLIN. »SCHWARZES ATLASKISSEN MIT STICKEREI«



FLORENCE JESSIE HÖSEL.—BERLIN.

»BAUM MIT WEISSEN PFAUEN«

WELCHE KÜNSTLER BELEHRT „MAN“ ?

VON PROFESSOR E. W. BREDT.

Mit dem Rufe „los vom man“ warnte ich kürzlich vor dem unfaßbaren, überall zitierten Geschmackstyrranen und Geschmacksverderber „man“, d. h. der Meinung der allzuvielen. Heute erinnere ich an gewisse künstlerische Berufe, die sehr zum Vorteil sich belehren lassen über das, was man beliebt.

Welche Künstler sind das?

Die Maler gewiß nicht. Noch viel weniger die Graphiker und Bildhauer. Ein Maler, der sich nach dem Geschmack des kleinen „man“ richtet, ist unfehlbar dem Kitsch verfallen. Wer die Größen der Gegenwart oder Vergangenheit nach dem Geschmack ihrer jeweiligen Zeitgenossen

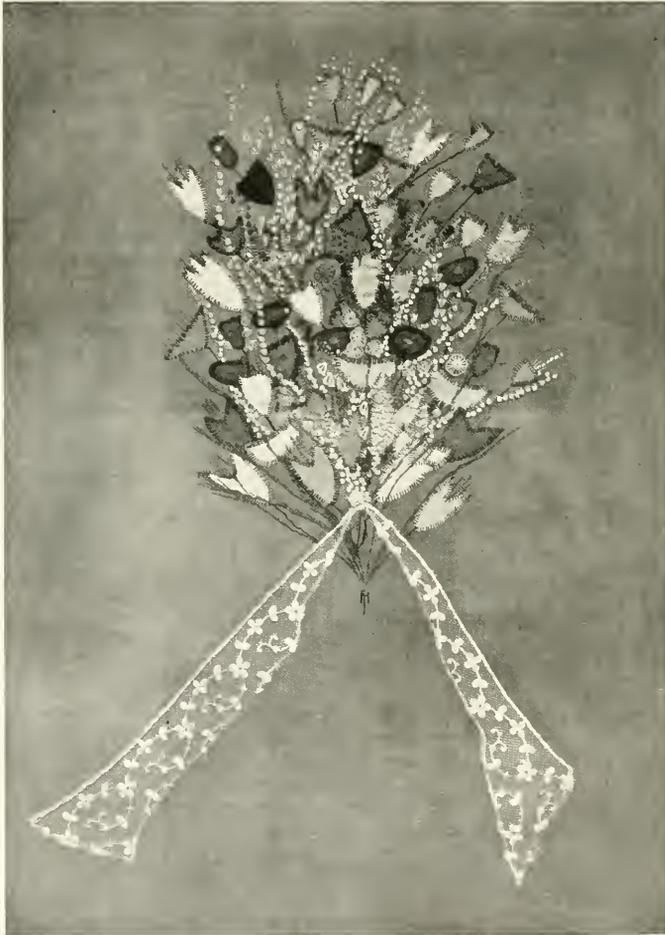
beurteilt, wird feststellen, daß wohl zufällig der große Maler auch mal sofort sein großes Publikum fand, daß aber der Grad der Liebäugelei eines Künstlers mit dem Publikum seine geschichtliche Größe entsprechend beeinträchtigt, wenn nicht vollständig zerstört. Das ist eine Tatsache, die sich immer wiederholt, weil sie im Wesen der freischaffenden künstlerischen Persönlichkeit liegt. Freilich, sie wird von der Menge in kürzester Zeit vergessen und während sie heute für Maler schwärmt, die noch vor zwanzig oder dreißig Jahren verkannt, verspottet, ja als Revolutionäre angefeindet wurden, macht die verjüngte Menge den alten Fehler

gegen neue junge Maler von neuem. Die Menge d. h. „man“ will bedient sein. Wer weiß denn heute noch, daß Feuerbach wegen seiner Farben, Spitzweg wegen seiner Themen, Schwind wegen seiner Erzählungen von ebendenselben Kreisen kühl, spöttisch oder feindlich angesehen wurde, die heute nichts edleres als Feuerbach, nichts entzückenderes als Spitzweg und Schwind kennen? Diese Maler wurden groß und bleiben groß, weil sie nicht malten was „man“ wollte.

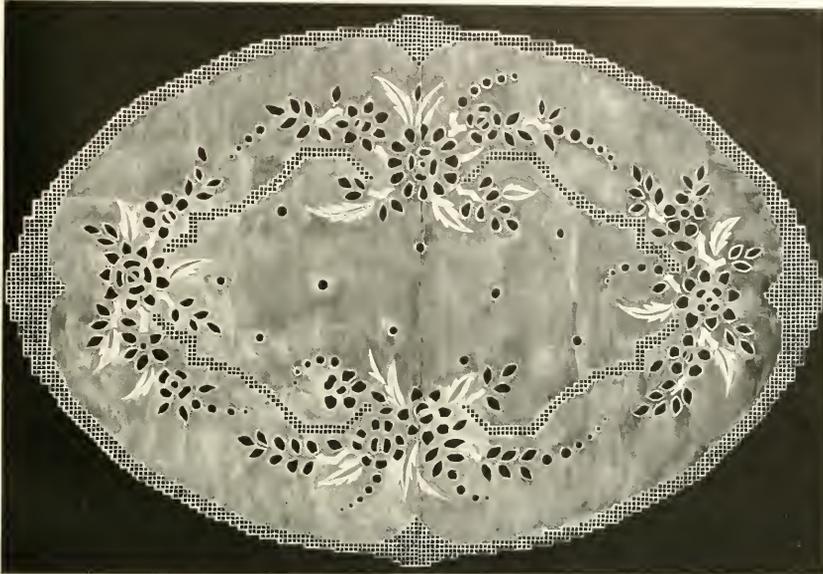
Die Erinnerungen an solche freiekünstlerische Persönlichkeiten will ich hier nicht häufen, ich habe das anderwärts getan.

Fest aber sollte sich aus solchen vielfachen und immer wiederholenden Erinnerungen die Lehre einprägen, daß man den freischaffenden Künstler, den Maler, den Bildhauer niemals belehren kann und darf.

Gleichzeitig sollte sich aber jeder künstlerische Gestalter unserer Möbel, Wohnungen und



FLORENCE JESSIE HÖSEL - BERLIN. FARBIGE BILDSTICKEREI »BLUMENSTRAUSS«



ELLEN GMÜR - ST. GALLEN.

»DECKCHEN MIT LOCHSTICKEREI«

Häuser, also jeder Kunstgewerbler, Dekorateur und Architekt einprägen, daß er unter allen Künstlern der einzige ist, den „man“ am besten belehrt. Unbeschadet seiner Genialität! — Genialität als Kunstgewerbler, als Meister angewandter Kunst erwirbt sich vielmehr gerade nur der, der aus dem Geschmack der mehr oder weniger gesonderten Menge heraus die Formen zu bilden weiß, die ihr unbewußt vorschweben, die sie selbst aber nicht zu finden weiß.

So trennt eine tiefe Kluft die künstlerische Bildung des einen und die des andern Künstlers.

Je weniger der Meister der freien Kunst auf das geben und sehen darf, was „man“ beliebt, um so fester und tiefer muß der Meister der angewandten Kunst das ansehen und erkennen, was man liebt, wünscht, gewohnt ist oder haßt.

Die höchsten Vertreter beider Künste geben aus tiefster Erkenntnis, aber der Nährboden der Intuition ist bei dem einen ein ganz anderer, als beim andern.

Das Gesichtsfeld des Meisters der angewandten Kunst ist die Welt, die Literatur, die Gewohnheit, das Behagen, das Verlangen, das Theater, die Alltäglichkeit und Feierlichkeit die „man“ liebt. Der freie Künstler mag all diesen

Dingen fernstehen, mag ein Sonderling sein und kann doch höchstes leisten. Die größten Meister der angewandten Kunst, die erfolgreichsten, im wirtschaftlichen wie im historischen Sinne, waren dagegen Männer von Welt. Die Welt, in der man sich langweilt, macht der rechte Meister angewandter Kunst zu einer Welt, in der jede Form das geistreiche Widerspiel der Menschen, ihrer Anschauungen, Hoffnungen, Spielereien.

Wenn sonst für alle „los vom man“ den Ruf zum persönlichen Behagen und Gelten bedeutet — der Kunstgewerbler und Architekt darf ihm nicht Gebör schenken. Wer sich bemüht, der Meister der angewandten Kunst seiner Zeit zu werden, fühlt in sich die Aufgabe, die Welt in der man lebt und schafft, unsterblich zu idealisieren.

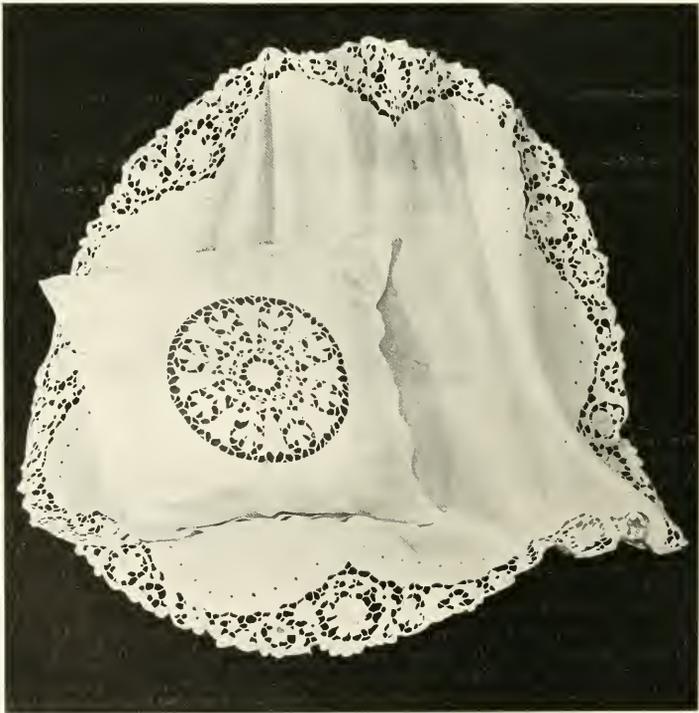
Die Apotheose der allzusterblichen Welt des kleinen „man“ vollzieht sich in den Formenschöpfungen des großen Kunstgewerblers und Architekten von Gottes Gnaden. Diese Künstler belehrt „man“ BREDE.

Was wir mit Kunst bezeichnen, ist das Werk weniger hervorragender Geister, aber der Künstler nährt sein Wirken aus dem künstlerischen Triebe seines Volkes, wie umgekehrt der künstlerische Volksgeist nur durch die Befruchtung mit dem Kunstwerk wächst. H. Wolpert.

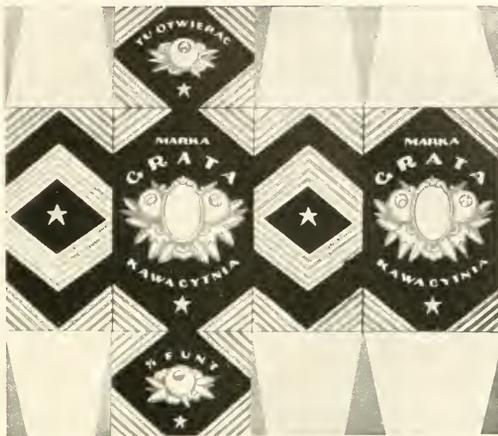


ELLEN GMÜR—ST. GALLEN (SCHWEIZ).

»DECKCHEN MIT AUSSCHNITT-STICKEREI«



ENTWURF ELLEN GMÜR—ST. GALLEN. »KISSEN UND DECKE MIT AUSSCHNITT-STICKEREI«



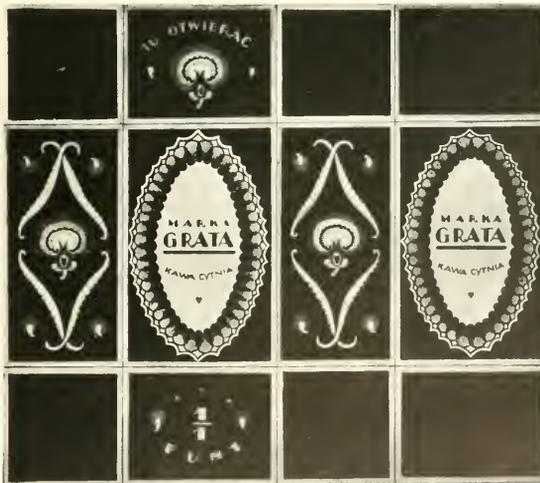
MARKA
GRATA
I. PREIS
M. 400.—
ADELH. SCHIMZ
LEIPZIG.

KÜNSTLERISCHE PACKUNGEN.

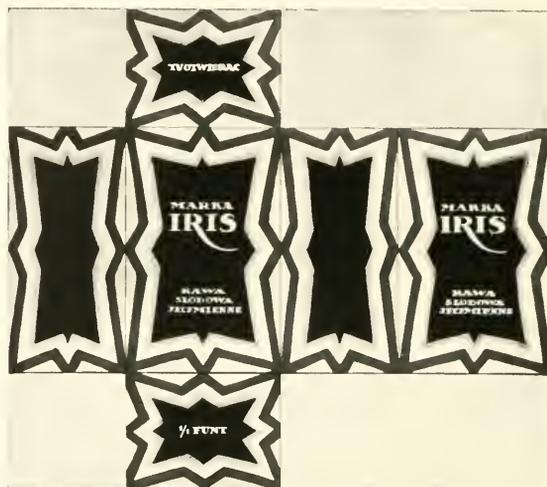
ERGEBNIS DES WETTBEWERBS DER C. HEDRICH AKT.-GES.—HAMBURG-ALTONA
DAMPFMÜHLENWERKE UND NÄHRMITTELFABRIK.

Am 4. Dezember 1916 hat in Hamburg in den Räumen der C. Hedrich Akt.-Gesellschaft das Preisgericht über 2607 Packungen das Urteil zu fällen gehabt und die Preise in 6 Gruppen den in den beigefügten Illustrationen abgebildeten Arbeiten zugesprochen. Trotz vielstündiger, ununterbrochener Arbeit wäre es den

Preisrichtern, von denen einzelne eine weite Fahrt zu unternehmen hatten, nicht möglich gewesen, eine so überraschend große Menge von Einsendungen zu bewältigen, wenn die mitwirkenden Vertreter der genannten Firma, nämlich Direktor W. Röber und der Werbeleiter H. Neubaur die Konkurrenz nicht in geradezu



II. PREIS
M. 200.—
ILSE SOMMER-
BERLIN.

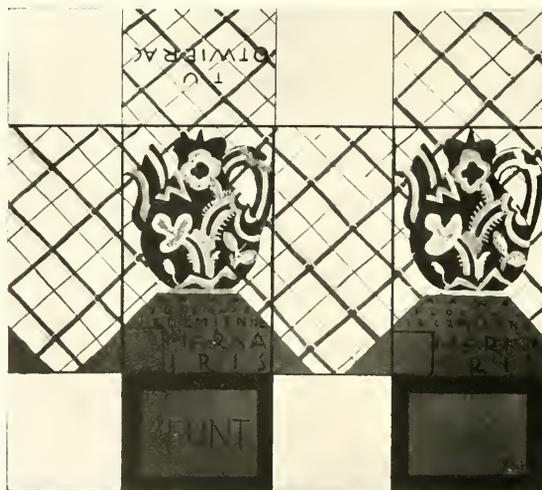


»MARKA IRIS«
I. PREIS M. 400.—
A. W. R. WEISS-
MANN BERLIN.

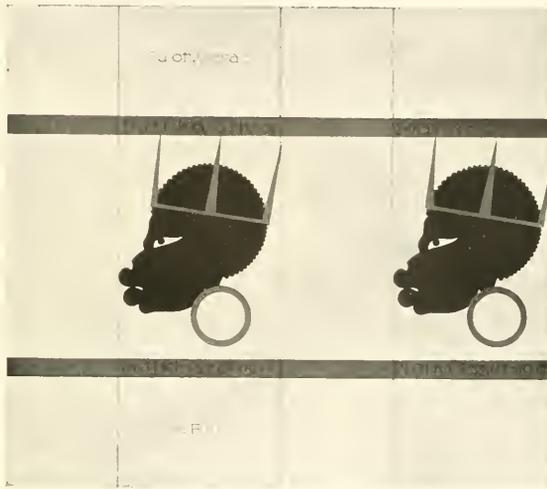
vorbildlicher Weise vorbereitet gehabt hätten. Sämtliche Packungen waren bereits als Schachteln zusammengebunden, in langen Reihen auf vielen mit abgetreppten Aufsätzen versehenen Tischen in der übersichtlichsten Weise angeordnet, wie es keine Ausstellung besser machen könnte. Dadurch aber war auch die Wirkungsmöglichkeit auf dieselben Vorbedingungen gestellt, wie sie die ausgeführten Arbeiten später

im Schaufenster zu bezeugen haben werden, und schwächere wie ganz dilettantische Arbeiten fielen fast von selbst aus dem Rahmen heraus und konnten sofort ausgeschieden werden. —

Das muß sogleich betont werden, daß unter den mehr als dritthalbtausend Arbeiten nur ein verschwindend geringer Bruchteil als vollständig dilettantisch zu bezeichnen war. Dies ist ein hoher Ruhmestitel für die Leistungsfähigkeit



II. PREIS M. 200.
FRL. SCHLEGEL-
CÖLN A. RHEIN.



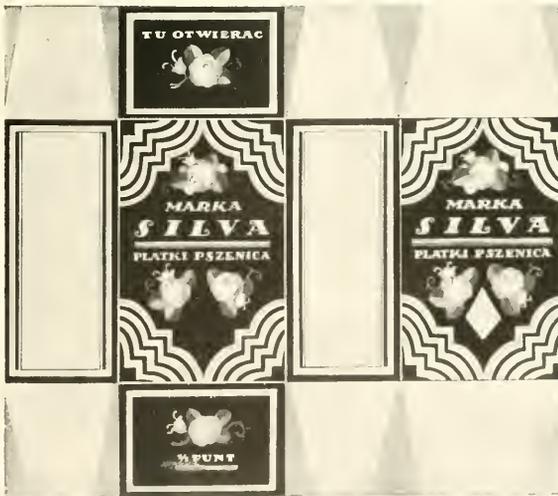
MARKA SILVA
I. PREIS M. 400.
WILHFM WERK
W. H. DEFFKE &
E. HINKEFUSS-
CHARLOTTENBURG.

der deutschen Graphik, selbst mitten in diesem riesigen Weltkrieg, der auch die meisten jüngeren Graphiker aus ihren Werkstätten unter die Fahnen gerufen hat. Dergleichen könnte uns derzeit kein Land der Welt auch nur annähernd nachmachen. —

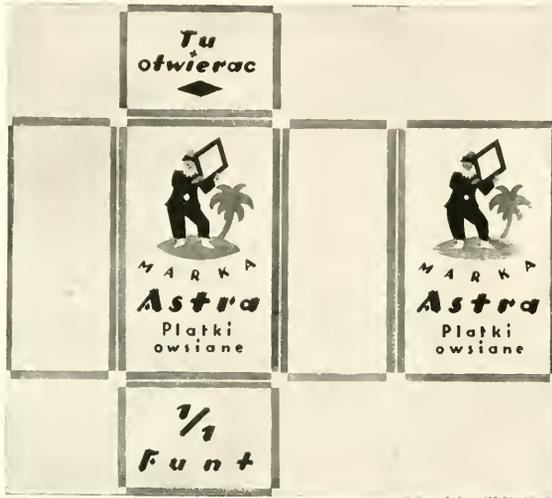
Jede Gruppe industrieller Besteller hat vorläufig der Reklame gegenüber andere Wünsche. Die eine begünstigt das Plakat, das die andere

vernachlässigt, eine andere wieder legt das ganze Schwergewicht auf das Schaufenster-Arrangement und hat Zeitungsanzeigen gegenüber noch kein Verständnis; wieder eine andere wendet ihr Interesse lediglich der künstlerischen Ausschmückung der Packungen zu und kümmert sich um andere Reklame zu wenig.

In der Lebensmittelgruppe war das Beispiel der Firma Bahlsen-Hannover, welche



II PREIS M. 200.
ADELHEID SCHIMZ
LEIPZIG.



»MARKA ASTRA«
I. PREIS M. 400 —
HUGO FRANK-
STUTTGART.

zunächst die engere Konkurrenz feinerer Backwaren zu gleichem Vorgehen veranlaßte, vorbildlich. Was die Firmen Theodor Krumm-Ravensburg, Max Feurich-München, Gebr. Schmidt-Mainbernheim neben einzelnen Münchner Konditoreien in Verbindung mit be-

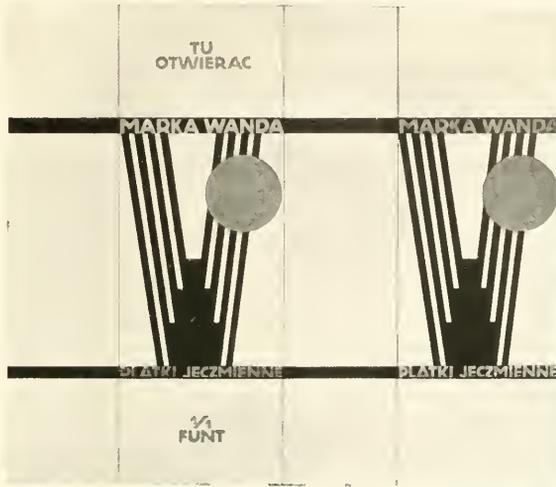
sonders berufenen Graphikern auf den Markt gebracht, was auch bereits große Schokoladenfabriken wie Sarotti-Berlin angefangen, verdient volles Lob. Die gute Saat, welche namentlich von der Handwerker- und Gewerbeschule-Barmen (Graph. Abteilung von E. Schneider)



II. PREIS M. 200.—
JOSEPH WÜRTH-
DARMSTADT.



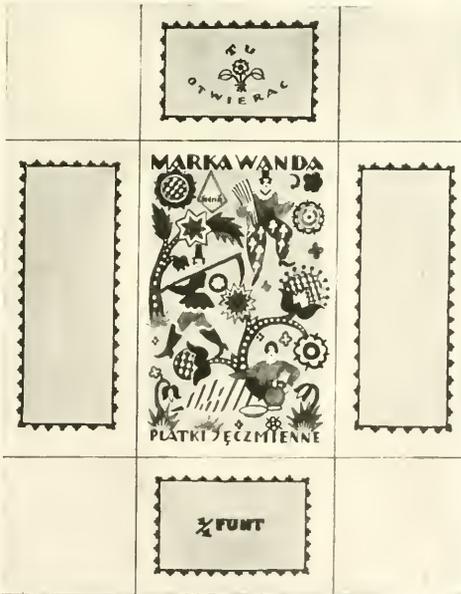
MIT DEN I. PREISEN AUSGEZEICHNETE ENTWÜRFE AUS DEM WETTBEWERB FÜR KÜNSTLERISCHE PACKUNGEN. C. HEDRICH A.G., HAMBURG-ALTONA.



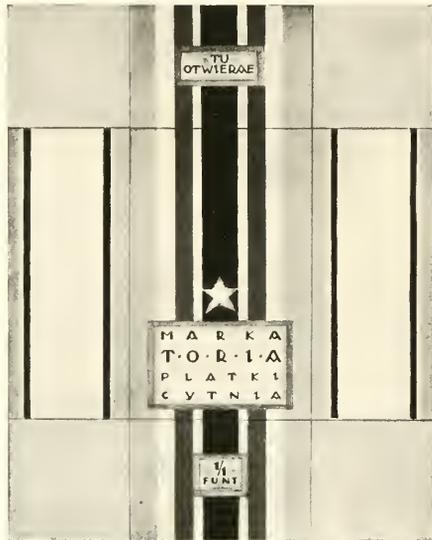
»MARKA WANDA«
I. PREIS M. 400.—
WILHELM WERK
W. H. DEFFKE &
E. HINKEFUSS-
CHARLOTTENBG.

gesät wurde, ist längst tüppig aufgegangen, und überall schenkt man der künstlerischen Packung, die zugleich keineswegs kaufmännisch unwirksam sein muß, die vollste Aufmerksamkeit, so daß heute unsere Zigarettenfabriken, die auf

diesem Gebiete die größte Mannigfaltigkeit entfalten, bereits nahezu erreicht wurden und auch ein so konservatives Gebiet, wie die Parfümeriebranche, bereits mitgerissen wird. Die Packungen, die die Aktien-Gesellschaft



II. PREIS M. 200.
K. H. E. RIESTER-
PFORZHEIM.



»MARKA TORIA«
I. PREIS M. 400.—
KARL GRÖNING-
HAMBURG.

verlangt hat, sind durchwegs für polnische Kundschaft berechnet. Damit ist auch zugleich die große Wichtigkeit der Farbenfrage noch mehr unterstrichen, als dies auf diesem Gebiete obnehin der Fall zu sein pflegt. Eine Zurückhaltung wäre hier ein grober Fehler; und so muß ich denn auch gestehen, daß die schwarzen

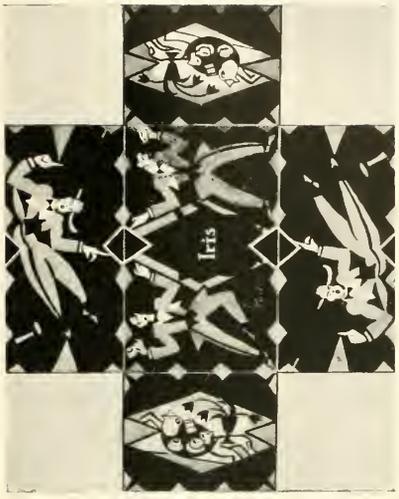
Abbildungen nur eine unzulängliche Vorstellung der prämierten Arbeiten zu geben im Stande sind, deren Vorzüge durchwegs koloristischer Art sind. Die Hervorhebung der einen oder anderen Arbeit wird sogar dem objektivsten Kritiker ganz unverständlich, wenn er, lediglich auf die formale Erfindung und auf die Qualität



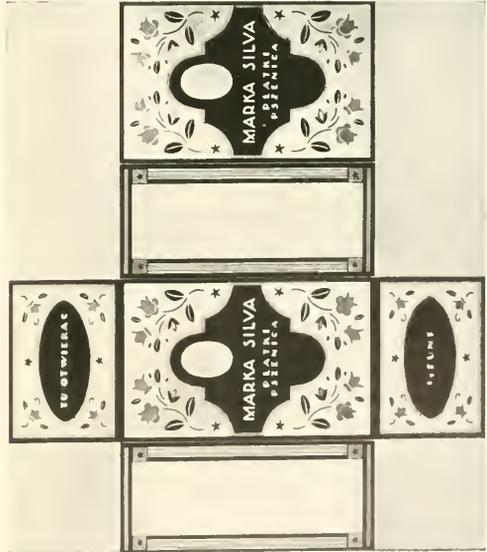
II. PREIS M. 200.
THER. PARNASS
IN WIEN.



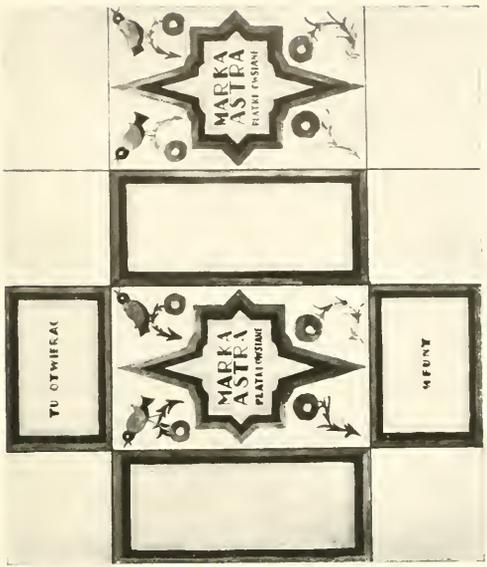
ANKAUF
M. 150.
M. GUGGEN-
BERGER-
MÜNCHEN.

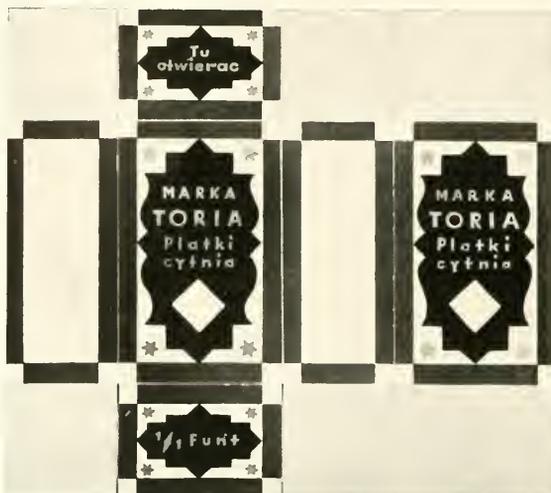


ANKAUF
M. 150.—
ALEXANDER
LIPSCHITZ-
BERLIN.



ANKAUF MARK 150.— FRIEDA BLOCH-LEIPZIG. ♦ ♦ ♦ WETTHEVERE DER C. HEDRICH AKT. GES.—HAMBURG-ALTONA. ♦ ♦ ANKAUF MARK 150.— WILHELM SEIWEIT-CÖLN RH.





EIN ANKAUF
MARK 150.—
HUGO FRANK-
STUTTART.

der Schmuckmotive gestützt, den Wert beurteilen wollte. Es ist nicht zu leugnen, daß derzeit manche Erzeugnisse modernster Gebrauchsgraphik hauptsächlich unter der Einwirkung von Hadank oder Zietara (vergl. besonders dessen preisgekröntes Plakat des Cafés Rathaus-München) eine eigenartige Wendung zu nehmen beginnen, die nicht nach jedermanns Geschmack sein dürfte. Sonderbar abgeschnürte Gliedmaßen, merkwürdig primitive Spruchbänder und zusammenhanglose Ornamente, die von Apotheker-Etiketten der vormärzlichen Zeit herzurühren scheinen, schließlich Blumen-Stilisierungen von ethnographisch-exotischer Herkunft fangen bereits an, zur Manier zu werden. Man wird gut tun, solchen Bestrebungen bei Zeiten seine Aufmerksamkeit zuzuwenden, damit sie viel hoffnungsvolleren Elementen deutscher Plakatkunst nicht etwa gefährlich werden könnten. — Aber wie ge-

sagt, die Zeichnung tritt in der Gebrauchsgraphik gegenüber der Farbgebung naturgemäß ziemlich zurück, und wir empfehlen, bei der Betrachtung der preisgekrönten Arbeiten dieses ausschlaggebende Element nicht vergessen zu wollen, das es erst erklärlich erscheinen läßt, warum gerade diese, koloristisch ungemein originell wirkenden Arbeiten aus der Überfülle der

Einsendungen besonders herausgehoben worden sind. — Hoffentlich bemächtigen sich auch Firmen anderer Gebiete durch Verhandlung mit den betreffenden Künstlern vieler anderer gelungener Lösungen, damit die imposante Arbeit auch sonst möglichst nutzbar gemacht werde. Daß die Aktien-Gesellschaft C. Hedrich auch in der Folgezeit auf diesem als richtig erkannten Wege weiterfortschreiten wird, ist eine Versicherung, die alle mit besonderer Genugtuung zur Kenntnis nehmen werden. . . .

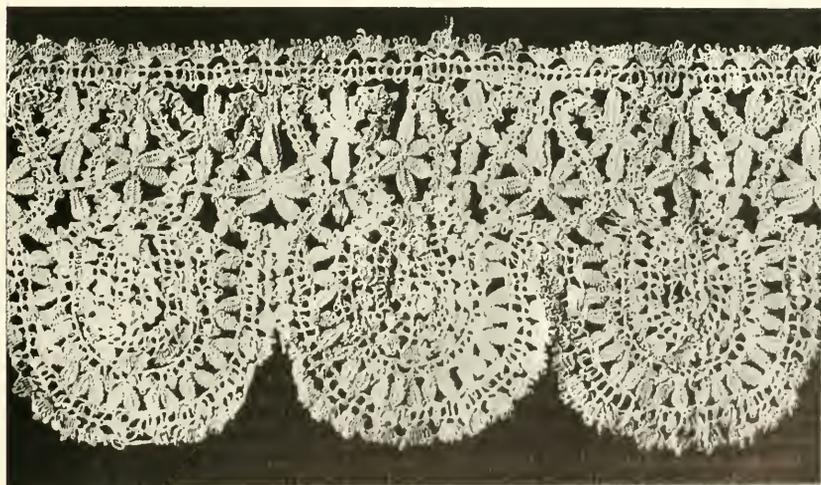


MALER PAUL GLASS—MÜNCHEN. ANKAUF MARK 150.—



WEISS-STICKEREI AUS DINANT.

AUS DEM 18. JAHRHUNDERT.



TEIL EINER ALTEN SPANISCHEN KLÖPPELSPITZE.



PROFESSOR GEORG DAUBNER—STRASSBURG. BÜHNENBILD ZU GLUCKS OPER »ORPHEUS« I. AKT. »GRABMAL EURYDIKES«

EINE ORPHEUS-INSZENIERUNG.

GELITWORT ZU PROF. GEORG DAUBNERS BÜHNEN-BILDERN VON EUGEN MEHLER.

Die Zweihundertjahr-Feier von Glucks Geburtstag (geb. 2. 7. 1714) brachte 1914 den Namen des großen Vorläufers von Rich. Wagner den deutschen Bühnen wieder einmal in Erinnerung; so war die äußere Veranlassung gegeben, sich auch seiner Werke zu entsinnen. Von den Festaufführungen seien hier nur die in Lauchstedt und Frankfurt stattgehabten erwähnt. Die Lauchstedter Aufführung war schon insofern von theatergeschichtlicher Bedeutung, als die Partie des Orpheus endlich einmal wieder der traditionellen Altistin entrissen und sinngemäß einem männlichen Darsteller zugeteilt war; die Frankfurter Aufführung verdient besondere Erwähnung wegen ihrer Inszenierung durch Ottomar Starke und Karl Heinz Martin, die hier Bühnenbilder schufen, durchdrungen von echt modernem Geiste in des Wortes bestem Sinne! —

Während meiner Tätigkeit als Opernspielleiter am Straßburger Stadttheater war es auch mir vergönnt, den Orpheus zu inszenieren, in künstlerischem Zusammenarbeiten mit Opern-

direktor Prof. Dr. Hans Pfitzner als musikalischem Leiter und Prof. Georg Daubner als Schöpfer der Bühnenbilder. Die Bilder Daubners erscheinen mir deshalb so bedeutend, weil sie mit höchster malerischer Schönheit ein außergewöhnlich feines Empfinden für den Stil des Gluck'schen Werkes verbinden; dazu kommt, daß sie ein Mindestmaß an bühnentechnischen Forderungen stellen. Ich möchte hier sogenannten mittleren Bühnen einen Weg weisen, wie auch ohne moderne technische Einrichtung und mit äußerster Beschränkung des Ausstattungsmäßigen szenisch-bildmäßige Wirkungen von hoher Vollkommenheit zu erreichen sind. Die Oper erfordert fünf Szenenbilder, die alle kurz gebaut höchstens vier Kulissengassen der Bühnentiefe in Anspruch nehmen; zur Ermöglichung einer schnelleren Verwandlung können das 1. und 3. Bild auf Wagen gebaut werden.

I. Akt. — Heiliger Hain mit dem Grabmal Eurydikes. — Einen nach oben sich verjüngenden Treppenbau krönt der mit Rosen-



PROFESSOR GEORG DAUBNER - STRASSBURG. BÜHNENBILD ZU »ORPHEUS« II. AKT 2. BILD. »DIE GEFILDE DER SELIGEN«



PROF. GEORG DAUBNER - STRASSBURG. BÜHNENBILD ZU GLUCKS »ORPHEUS« II. AKT 1. BILD. »EINGANG ZUR UNTERWELT«



PROFESSOR GEORG DAUBNER · STRASSBURG. BÜHNENBILD ZU »ORPHEUS« III. AKT 2. BILD. »IM TEMPEL DES EROS«

ketten geschmückte Sarkophag. Ringsherum, bis in halbe Höhe der vordersten Stufen heranreichend, stehen hohe, schlanke Zypressen, vom tiefblauen Nachthimmel sich kaum abhebend. Das ganze Bild ist in einen Rahmen von dunkelblauen Sammetvorhängen eingespannt, die sich auch in den Soffitten fortsetzen und für alle folgenden Bilder bleiben, gewissermaßen einen neutralen Bühnenrahmen bildend.

Die lastende Schwere verhaltener Trauer, die aus dem Bühnenbilde spricht, muß sich in Haltung, Geste und Bewegung jeder einzelnen Person widerspiegeln; über dem Ganzen liegt die Stimmung unsägliches Schmerzes über den Tod der Eurydike. Die Schmerzausbrüche des Chors, die in wenigen Steigerungen und Akzenten der Musik ihren Ausdruck finden, treten auch äußerlich nur in wenigen gemeinsamen und gleichmäßigen Ausdrucksbewegungen des Chors sichtbar in die Erscheinung, indem dieser zu den Forte-Akzenten der Musik wie in gebändigtem Schmerze die Arme flehend nach der Dahingeschwundenen erhebt. Je weniger Gesten, um so erhebender und packender der Gesamteindruck. Die Treppenstufen des Grabmals bieten dem Spielleiter Gelegenheit, den Chor in sinnvoller Anordnung und Einteilung der Gruppen dem Bühnenbilde einzufügen. Orpheus steht — abgesondert von seinen Ge-

fährten — allein auf der obersten Stufe neben dem Sarkophag. Die Farben der Kostüme sind auf die Dekoration einzustimmen; es sind nur dunkle, stumpfe Farben zu verwenden: grau, schwarz, dunkelrot, dunkelblau, dunkellila. Orpheus in blauem Mantel, dessen Farbe sich auch der Beleuchtung der beiden folgenden Bilder anpaßt.

Eros mit der Fackel erscheint nicht als „deus ex machina“ der alten Oper in einer sich teilenden Wolke, sondern einfach aus dem Zypressenhain, etwa auf die 4. Stufe des Treppenhause tretend; ein mattroter Schein, vom Schnürboden her auf ihn fallend, genügt zur Andeutung der Wundererscheinung.

II. Akt, 1. Bild. — Eingang zur Unterwelt. — Dunkle Felsenhöhle, in die nur ein gelber Schimmer von Licht wie aus der Oberwelt durch den Eingang von oben hereindringt. In diesem Lichtschein erscheint Orpheus und richtet seine flehenden Klagen an die Furien und Larven, ihm die verlorene Gattin zurückzugeben. Erst nach ihrer Zustimmung:

„Laßt in die Unterwelt
Ruhig den Helden ziehn,
Der uns bezwang“

steigt er weiter in die Tiefe hinab und geht festen Schrittes durch die Reihen der zurückweichenden Schatten.

Für dieses Bild genügen zwei Kulissenhänge. Die diagonale Linie im Felsgestein, die den Vordergrund des Bildes durchzieht, geht gewissermaßen auch auf die agierenden Figuren über, die sich nicht wie Menschen von Fleisch und Blut bewegen, sondern ruhelos schattenhaft Orpheus entgegenstreben, ihm den Eingang in ihr düstres Reich wehrend. Diese schattenhafte Wirkung kann noch verstärkt werden, wenn man das Bild hinter einem grauen Schleiertorhang spielen läßt.

2. Bild. — Die Gefilde der Seligen. —

„Ihr wandelt droben im Licht
Auf weichem Boden, selige Genien!
Glänzende Götterlüfte
Rühren euch leicht.“ Hölderlin, Hyperion.

Im Gegensatz zu den beiden vorausgegangenen düsteren Bildern erscheinen die Gefilde der Seligen in strahlender Helligkeit. Ein plastischer Rasenhügel, mit vielen bunten Blumen bewachsen, steigt sanft empor, im Vordergrund ein plastischer Felsblock mit einem blühenden Mandelbäumchen; den Abschluß der Landschaft bilden ein paar hell leuchtende Birken. Das ganze Bild ist in einen zartgelben Himmel eingespant. Helle, farbenfreudige Gewänder. Mit der lieblichen d-moll Melodie der Soloflöte lockt ein auf dem Felsblock sitzender Hirt durch sein Spiel die seligen Geister, in ihrer Mitte Eurydike, herbei, die kaum mit irdischen Füßen schreitend vorüberziehen. Mit der Instrumentaleinleitung zu der C-dur Arie des Orpheus durchflutet ein neuer noch stärkerer Lichtstrom das Bild: „Welch reiner Himmel! Die Sonne glänzt! So leuchtend hat sie dem Auge noch nie gestrahlet!“

III. Akt, 1. Bild. — Ausgang zur Oberwelt. — Orpheus und

Eurydike steigen aus der dunklen Tiefe empor. (Anselm Feuerbachs gleichnamiges Bild faßt den ganzen seelischen Gehalt dieses Vorgangs zusammen!) Blau-schwarze Wolken-dämpfe, aus der Unterwelt unablässig zur Höhe strömend, beleben die starre Felslandschaft. — Für dieses Bild genügt eine einfache Felslandschaft mit torähnlichem Ausgang ins Freie. Der Auftritt des Eros erfolgt in gleicher Art wie im 1. Akt.

2. Bild. — Im Tempel des Eros. — Der Architektur-Ausschnitt besteht aus 2 plastischen ionischen Säulen in Steinfarbe, die sich nach oben wenig verjüngen, einer mattronen niedrigen Tempelmauer mit Mäanderries, den Abschluß bildet ein lachsfarbener Sammetvorhang, auf einem plastischen Sockel steht Eros, der Liebesgott. Farbenfreudige Gewänder, Orpheus in großem Mantel von leuchtendem Rot. — Die Daubner'schen Dekorationen sind rein auf bildhafte Wirkung hin empfunden und so ganz und gar nicht theaternmäßig. Sache des inszenierenden Spielleiters ist es, sich in diese Bilder einzufühlen, die agierenden Personen so hineinzu komponieren, daß sie stilvoll sich dem Bilde einfügen. — So wird eine künstlerische Einheit von Bühnenbild und Bühnenspiel entstehen.



LOTTE FRITZEL. »VITRINEN-PUPPE« INDISCHE PRINZESSIN.

Die Größten haben erkannt, was von der ganzen Natur das Würdigste war, und haben auf dieses ihren Fleiß gelegt: die Mittelmäßigen haben eben so nur auf die mittelmäßigen Sachen Acht gehabt und geglaubt, daß in diesen die Kunst bestände. Die Kleinen sind von dem Kleinen geführt worden und haben die Kleinigkeiten als Hauptsachen genommen, endlich ist die Thorheit der Menschen von dem Kleinen auf das Unnütze, von dem Unnützen auf das Garstige, von dem Garstigen aber bis auf das Lügenhafte, oder Chimärische gefallen. . . . Raphael Mengs.

ERNST ADLER-
PRESSBURG.
»DOSE IN
SILBER GETR.«



VOM WERT DER KÜNSTLERISCHEN PERSÖNLICHKEIT.

VON DR. KONRAD VOLLERT—BERLIN.

Nur soweit er sich als Typus äußert, ist ein Mensch dem anderen verständlich und seine Äußerung wirksam und fruchtbar.

Man unterstreicht zwar häufig den Gegensatz zwischen Individualität und Typus und gefällt sich in der Vorstellung, daß gerade das ausnahmslos Einmalige, das Gleichungslose ein Kennzeichen der Individualität, der Persönlichkeit sei. — Diese Auffassung ist in einem wohlberechtigten und edlen Drang nach Absonderung von der gemeinen Alltäglichkeit, nach Entwicklung über das niedrige Durchschnittsmaß begründet, der insofern allerdings ein Merkmal aller sittlichen und schöpferischen Naturen bedeutet. Darüber hinaus jedoch führt er zu einer tödlichen Absprengung des Einzelnen aus dem organischen Bau der Allgemeinheit, dem wir Alle doch angehören, wie die Blätter dem Baum. Gerade die Kunst, welche als Wesensausdruck sondergleichen formuliert worden ist, zeigt uns immer wieder

die natürlichen Grenzen des Individualismus und seine Entartung, die jenseits dieser unbedingt eintritt.

Es ist die Aufgabe der Kunst, das Geistige in sinnlich wahrnehmbaren Formen darzustellen — eine Aufgabe, welche der schöpferischen Individualität ein gewaltiges Maß von Selbstvertrauen und Eigenwillen abfordert. Im Chaos der Eindrücke hat sie allein zu wählen, zu richten und zu schaffen. Je höher das Streben nach Vollendung, um so mächtiger der Wunsch, das eigene Wesen restlos auszudrücken. Ein Wunsch,

der schließlich nichts anderes und geringeres ist, als der Selbsterhaltungstrieb des Geistes! Doch wie die körperliche Zeugung — so ausschließlich sie in dem Eigentrieb des Einzelnen zu wurzeln scheint — dennoch letzten Endes nur der Ausdruck des Gattungswillens ist, so erweist sich auch für die tiefere Einsicht, daß der künstlerische Schöpfungsakt be-



ERNST ADLER PRESSBURG. »DECKEL DER OBIGEN SILBERDOSE«



ERNST ADLER.
«ZIGARETTEN-
KASTEN AUS
EBENHOLZ
MIT SILBER»

deutungsvoll im eigentlichen Sinn an sich nicht genannt werden kann, sondern nur im Zug einer großen Entwicklung gesehen, und daß er nicht an sich selbst gemessen werden darf, sondern nur an den Grundrißmaßen, nach denen der Bau des allgemeinen Geisteslebens sich aufrichtet. — So ist die höchste künstlerische Individualität eine Spiegelung des geistigen Universums, dessen unbegrenzte Bewegtheit sie — wenn auch im kleinsten Rahmen — zurückstrahlt. Auch sie hat die Bestimmung alles Vergänglichen: ein Gleichnis zu sein. Hierin liegt ihre Begrenzung, doch auch ihr Adel, denn sie ist ein Gleichnis des Höchsten: der großen Ideen, welche die Menschheit in rhythmischem Wechsel bewegen. — Wir kennen an Ideengehalt arme Völker und Zeiten, wir wissen, daß auch sie Individualitäten von eminenter Stärke hervorbrachten, die in eisigem Egoismus, gleichsam nur sich selbst bespiegelnd, ziellos und letzten Endes ohne Wirkung dahingingen. — Selbstlos, auf blendende Entfaltung exzentrischer Formen verzichtend, ord-



»BRIEFÖFFNER« HOLZ MIT SILBER.

net sich die hohe Persönlichkeit — nicht nur die künstlerische — in jene Tradition ein, die das Dasein allein mit einem Sinn zu erfüllen vermag. — Wir haben gerade in unserer Zeit, man möchte sagen: Ausbrüche eines künstlerischen Egoismus erlebt, Versuche das Individuum außerhalb geistiger und sozialer Gemeinschaft zu stellen, den Organismus der seelischen Gesamtheit durch Emanzipation der einzelnen Sinneswahrnehmungen zu sprengen. Eine Bereicherung ist uns dadurch nicht widerfahren... Gewaltige Schicksale lasten jetzt schwer auf den Völkern und den Einzelnen — möglich, daß sie uns zu jener Demut zurückführen, die aus der Einsicht in die große Gesetzmäßigkeit der Menschheitsentwicklung quillt, und die jene hochsinnige Naivität gebiert, aus der auch der Kunst allein die großen Taten entstehen können. . . . DR. KONRAD VOLLERT.



Daß es Vers und Prosa in der Malerei gibt, wissen die meisten nicht, und wie sehr muß da geschieden werden! Es wird doch niemanden einfallen, eine Novelle in Versen zu schreiben und ein Epos in Prosa. . . . Moritz von Schwind.



J. D. HEYMANN-
HAMBURG
MÖBELFABRIK.



»SCHNITZEREIEN
AN EINEM SPEISE-
ZIMMERSCHRANK◀

SEHEN UND VERSTEHEN. Unter allen Sinnen ist das Gesicht der feinsten und mannigfaltigsten Eindrücke von außen fähig; dennoch kann es an sich bloß Empfindung geben, welche erst durch Anwendung des Verstandes auf dieselbe zur Anschauung wird. Könnte jemand, der vor einer schönen weiten Aussicht steht, auf einen Augenblick

alles Verstandes beraubt werden, so würde ihm von der ganzen Aussicht nichts übrig bleiben, als die Empfindung einer sehr mannigfaltigen Affektion seiner Retina, den vielerlei Farbenflecken auf einer Malerpalette ähnlich — welche gleichsam der rohe Stoff ist, aus welchem vorhin sein Verstand jene Anschauung schuf. Arthur Schopenhauer.

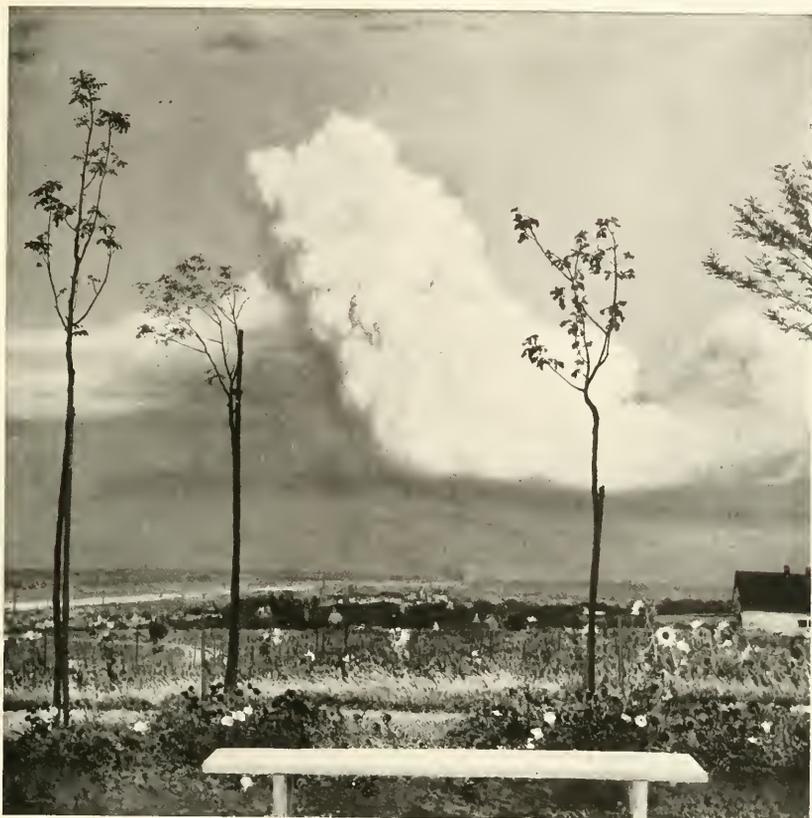


J. D. HEYMANN-
HAMBURG
MÖBELFABRIK.

»SCHNITZEREI
AN EINEM BÜ-
CHERSCHRANK◀



WILHELM VIKTOR KRAUSS - WIEN. GEMÄLDE »LUISE UND WALTER.«



EMANUEL BASCHNY - WIEN.

GEMÄLDE »NACH DEM GEWITTER«

DIE WIENER IN NÜRNBERG.

VON DR. FRITZ TRAUOGOTT SCHULZ.

Wenn man von Nürnberg spricht und reden hört, denkt man zuvörderst an sein unvergleichlich altertümliches Stadtbild, an die Kaiserburg auf ragendem Felsen mit dem schier unermesslichen Häusermeer zu ihren Füßen, an die malerischen Plätze und Straßen, an die schmalen und winkligen Gassen und Gäßchen, an die stolzen doppeltürmigen Dome von St. Sebald und St. Lorenz mit ihrem Reichtum an Altären und Kunstwerken, an die schmucken Bürger- und Patrizierhäuser, an die Stadt eines Albrecht Dürer, Peter Vischer, Veit Stoß, Adam Kraft, Wenzel Jamnitzer und Hans Sachs, und

nicht zum mindesten an das Germanische Museum. Die Überfülle an Schätzen und Erinnerungen aus vergangenen Tagen ist es, die den Fremden immer und immer wieder nach Nürnberg zieht, während er die frisch pulsierende Gegenwartskunst in München zu suchen gewohnt ist. Nürnberg ist heute eine Stätte der Großindustrie und des Handels. Es fehlen ihm die Vorzüge Münchens: die Nähe eines Herrscherhauses, dem die Liebe zur Kunst traditionell ist, große Sammlungen, bedeutende Kunsthandlungen, die gewohnheitsmäßige Veranstaltung großer Ausstellungen, eine mit Natur-



JOSEF JUNGWIRTH—WIEN.

GEMÄLDE »NACH DEM BALLE«

schönheiten gesegnete Umgebung, und nicht zuletzt das freie ungebundene Künstlerleben, die Vorbedingung eines zwanglosen Blühens und Gedeihens der Kunst. Die Schar der am Ort ansässigen Künstler ist klein, ihre freien Regungen sind durch die sozialen Verhältnisse stark gehemmt. Doch es wäre irrig, wollte man wännen, daß in einer Stadt der Arbeit der Hunger nach Kunst fehlte. Das gleichmäßige Stampfen der Maschinen, das schwere Pochen der Hämmer, die qualmenden Schlote der Fabriken, die schweren Anstrengungen der körperlichen Arbeit, sie verlangen förmlich eine Befreiung vom Joch der drückenden Alltagslast, sie erheischen ein Gegengewicht im Geistigen, in der Anregung, welche die Güter des Schönen und Erhabenen bieten. Allerdings dauerte es in Nürnberg verhältnismäßig lange, bis der unter der Decke äußerer Ungunst bescheiden glimmende Funke zur Flamme aufloderte. Gar zu lange hatte man sich selbst-

gefällig im Ruhme vergangener glänzenderer Tage gesonnt, ehe die gebieterischen Forderungen der Gegenwart in ihrem Wert und in ihrer Bedeutung für das soziale Leben recht erkannt und gewürdigt wurden. Nürnberg besitzt trotz der im Jahre 1910 erfolgten Weihe des Künstlerhauses noch keine Galerie von der Bedeutung, wie sie weit kleinere Städte ihr Eigen nennen. Dafür aber wurde ihm in der im Jahre 1913 von dem kunstsinnsinnigen Ehepaar Geheimrat Dr. Oskar und Elisabeth von Petri gestifteten Kunsthalle am Marienort ein Ausstellungsgebäude geschenkt, um das es sogar größere Städte beneiden müssen. Man wird es begreiflich finden, wenn der Albrecht Dürer-Verein, das einzige Organ auf dem Gebiet der Pflege der lebenden Kunst in Nürnberg, der längere Jahre in den dumpfen Räumen des Telegraphenamts-Gebäudes am Hauptmarkt und dann im oberen Geschoß des Künstlerhauses am Königstor ein kümmerliches Dasein gefristet hatte, nun die Gelegen-

heit zur freieren Entfaltung seiner Kräfte und zur Erfüllung seiner eigentlichen Aufgabe gekommen sah. Er stellte sich auf eigene Füße, reformierte sein ganzes Ausstellungswesen und lenkte es nach und nach in Bahnen, die der Größe und Bedeutung Nürnbergs entsprechen. Von dem Ernst, mit der er seiner Aufgabe gerecht zu werden trachtet, haben die Ausstellungen der letzten Jahre zur Genüge Zeugnis abgelegt. Im besonderen gilt dies von der Ausstellung Österreichischer Künstler, mit welcher der Albrecht Dürer-Verein den Reigen seiner diesjährigen Ausstellungs-Unternehmungen eröffnete.

Die Ausstellung bietet kein buntes zusammenhangloses Nebeneinander möglichst vieler Werke von möglichst vielen Künstlern aus dem Lande der schwarz-gelben Grenzpfähle. Sie ist tatsächlich — soweit zurzeit möglich — ein Gesamtübersichtsbild österreichischer Kunst schlechthin. Und darin liegt ihr Wert und ihre Bedeutung. Sie zusammensetzend aus vier



KARL MOLL WIEN. GEMÄLDE »GEDECKTER SPEISETISCH«



HEINRICH VON ANGELI WIEN. GEMÄLDE «DAMEN-BILDNIS»



MALER OSKAR LASKÉ - WIEN.

GEMÄLDE »NEUMARKT IN STEIERMARK«

nach großen Gesichtspunkten zusammengestellten Einzelkollektionen, spiegelt sie in einigen großen Linien die Hauptströmungen und Hauptrichtungen der derzeitigen österreichischen Kunst wieder. Scharf grenzen sich die Sonderarten der Künstlergenossenschaft, der Sezession, des Hagenbundes und der Klimtgruppe gegeneinander ab, lassen auf diese Weise ungezwungen den Werdegang und Aufschwung des Wiener Kunstlebens erkennen und fügen sich schließlich doch zu einem einheitlichen und repräsentativen Ganzen zusammen.

— Zu den stärksten Talenten des Künstlerbun-

des „Hagen“ zählt Alois Seibold. Sein skizzenhaft in Würfeln hingetupftes „Fronleichnamsfest“ sticht durch den scharfen Kontrast der in ungebrochener Glut fast senkrecht einwirkenden Sonne und der sich dadurch von selbst ergebenden tiefblauen Schatten und das bunte Farbengetümmel der Menschenmenge gegen die sonst feierliche Ruhe, welche diese, durch mancherlei Austausch gemäßigte Gruppe heute bietet, ab. Oskar Laskes großes Bild „Noah“ offenbart eine Fülle gesunder Einzelbeobachtung. Rein landschaftlich aber fügt sich das Ganze nicht recht zusammen und fast ist



AUSSTELLUNG
ÖSTERR. KÜNSTLER
IN NÜRNBERG.

ANT. FAISTAUER—WIEN. FRAUENBILDNIS MIT FRUCHTSCHALE.



OSWALD GRILL-
WIEN,
GEMÄLDE
»DER WINTER«

es zu bedauern, daß so viel gesunde Beobachtungsgabe massenweise hier vergeudet wurde. Weit mehr befriedigt seine Studie „Neumarkt in Steiermark“, ein Bild, gleich reizvoll in Farbe und Bewegung, von einem Glanz und Schmelz, der lebhaft an die alten Niederländer, etwa an einen Pieter Breughel, erinnert (Abb. S. 128). A. O. Alexander zeigt mit seinem „Wintermotiv aus Agram“, wie selbst der gegenständlich bescheidenste Winkel, künstlerisch richtig erfaßt, zur typischen Bedeutung gesteigert werden kann. Unter den Arbeiten August Roths ragen seine „Versuchung“ und sein „Markt“ hervor, erstere durch die neuartige, wenn auch nicht allzu kraftvolle Auffassung des an sich schon alten Vorwurfs, letzterer durch die vortrefflich geratene farbige Wiedergabe des geschäftigen Markttreibens. Beachtung verdient, wie Roth Traum und Erscheinung einerseits durch gleichmäßige kalte Töne, anderseits durch einen mosaikartig bunt behandelten Untergrund zu kontrastieren gewußt hat. Adolf Groß hat in seinem „Buchenwald“ die feinen Farbnuancen von Baum und Strauch, von Wiese und Felsgestein überzeugend getroffen, während Otto Barth in seinem Winterbild das Dunstige, Schwere, Schmutzige und Feuchte in der Luft, die wie ein Schleiergewebe über der Landschaft lastet, in selten vollendeter Art herausgebracht hat. Ferdinand Michls „Dresdner Hofoper“ ist ein beachtenswerter Versuch, der gedämpften künstlichen Beleuchtung in ihrem mannigfachen Wandel nachzugehen. Der Präsident der Gruppe Alfred Keller ist mit drei Bildchen vertreten, von denen ich wegen seiner Frische den Grinzinger Kirchenplatz hervorheben möchte. Franz Barwig weisst in seinen Kleinbronzen den Charakter der Tiere, das Wesentliche der Bewegung und Formgebung überzeugend wiederzugeben.

Im allgemeinen gewährt die Sammlung des Hagenbundes das Bild eines breiten, gleichmäßig dahingleitenden Flusses, dessen Wasser nur hier und da stärker rauscht und unruhiger brodelte. Anders diejenige der Sezession! Ein buntes Auf und Nieder, bald heroisierende, monumentalisierende, bald im beschaulichen Rahmen lyrische Art, ein impulsives Erfassen das Auge momentan reizender Erscheinungen, dann wieder gehaltvolle Schwere, tiefer Ernst, naive Anmut und endlich gar geklärte Ruhe! Ich beginne mit den Werken figuraler Art, und zwar zunächst mit Hermann Grom-Rottmayers „Anbetung“, einem Bilde, das auf den ersten Blick rätselhaft anmutet. Der Wert dieser in kräftiger Kaseintechnik ausgeführten, auf die Tafelkunst der Gotik zurück-

greifenden Schöpfung liegt auf dekorativem Gebiet. Es ist ein Versuch, das blendende Inkarnat des die Bildmitte einnehmenden, aus einem tiefblauen See aufsteigenden weiblichen Körpers durch eine Fülle keineswegs in Wechselbeziehung zu einander gesetzter kräftiger Töne zur höchsten Wirkung zu steigern. Dieses Ziel wurde erreicht. Es herrscht Spannung in dem Bilde. Einen tiefen Eindruck erweckt Rudolf Jettmars Monumentalbild der Nacht. Glänzend gelöst ist das Motiv des Schwabens des schweren weiblichen Körpers, nicht minder das Problem der Verkürzung der am Boden schlafenden Gestalten. Eine wackere Leistung ist mit seiner kraftvollen Plastik F. M. Zerlachers weiblicher Rückenakt, der silhouettenartig aus dem schwarzen Grund ausgespart wurde. Eine hochentwickelte Malkultur verraten Otto Friedrichs Brettltänzerinnen, reizende kleine Schöpfungen, flott in den Bewegungen und liebevoll im Detail durchgebildet. Viktor Hammers friauliche Bäuerin, eine Miniatur in Öl, ist eine köstliche Probe scharfer Beobachtung der Eigenart der Rasse. Und ein Gleiches gilt von seinem Abbild eines Russischen Juden. List und rohe Gewalt, die aus den Partien um Auge und Mund sprechen, sind überzeugend zum Ausdruck gebracht. Ernst Stöhr hat in seinem Bilde „Christus“ dem alten Thema der Kreuzigung dadurch, daß er den Vorgang in das bäuerliche Leben unserer Zeit umsetzte, neuartige Form zu leihen gewußt. Dazu prachtvolle Charakterköpfe und in den Figuren volle Hingabe an den Gegenstand! Die kühle Art, in der Franz Wacik die Sage von Hero und Leander in einem dreiteiligen Zyklus behandelt, steht in inniger Wechselbeziehung zum Vorwurf. Die großen eckigen, ja harten Linien, die kalten reservierten Farben, im Gegensatz dazu die auf die Gotik zurückgreifende zierliche und unruhige Gewandbehandlung geben diesen Schöpfungen die Note größter Eigenartigkeit. In scharfem Kontrast hierzu steht die liebliche, fast kindlich-naive Form, in der Maximilian Liebenwein in 7 Einzelbildern dem Märchen vom Dornröschen Gestalt und Leben gegeben hat. Die Farben voll und ungebrochen, die einzelnen Szenen voll köstlichen Humors, überall Handlung und urwüchsige Natürlichkeit! – Die Bildniskunst ist wenig stark vertreten. Doch verdient Ludwig Wiedens Porträt des Kommandanten der „Zenta“, Paul Pachtner, deswegen eine Hervorhebung, weil es dem Künstler gelungen ist, die Klippe des Repräsentativen glücklich zu vermeiden. — Dagegen hat die Landschaftskunst eine ganze Reihe tüchtiger und befähigter Vertreter aufzuweisen, so Anton Nowak mit seiner

eindrucksvollen Darstellung des malerisch aufgebauten Städtchens Krumau in Böhmen, Ernst Eck mit seinem stimmungsschweren Dürnstein an der Donau, einem Bilde, in dem vor allem das Ärmliche der Gegend herausgeholt ist, ferner Dr. Alfred Pöhl, dessen großzügige Winterbilder ungemein stark auffallen, Richard Harlfinger mit drei Ausschnitten aus der Wachau, die in weiten Fernsichten den Habitus dieses herrlichen Stückchens Erde greifbar reflektieren, Josef Stoitzner mit einem sonnigen Motiv aus Kirchberg am Wechsel, das unwillkürlich an Goethes Mailied erinnert (Abb. S. 125), und Ludwig Sigmundt, dessen strichelnde Manier sich vor allem für trübe Stimmungen eignet. Wilhelm Dachauer schildert in seiner „Obsternte“ in leicht an Richter anklingender, in modernem Sinne selbständiger Art die Segnungen des Herbstes. Viel Gutes bietet auch die kleine Schwarzweißgruppe der Sezession. Es genügt, die Namen von Ferdinand Schmutzer, dessen virtuose Radierkunst auch hier wieder in günstigstem Licht erscheint, von Karl Friedrich Bell, Karl Müller, Alfred Offner und Franz Wacik zu nennen, um damit das Milieu, in dem sich diese Abteilung bewegt, wenigstens anzudeuten.

Ernst und Größe der Auffassung, bewährtes Können und reife Meisterschaft ergeben sich als Kennzeichen der Sonderkollektion der Künstlergenossenschaft. Wenn man sich in die Betrachtung dieser meist großen Werke, denen die Künstler durch gründlichste Erschöpfung des Vorwurfs allgemeinen Wert zu leihen gewußt, vertieft, wenn man von Bild zu Bild wandert und immer wieder neue Ideen, neuartige Wollen entdeckt, so ist es, als blättere man in einem Codex aus fern zurückliegenden Zeiten, in dem jeder Satz, ja jedes Wort seine Bedeutung hat und uns somit zum Nachdenken anregt, zum Nachempfinden zwingt. In Oswald Grills großem Bild „Winter“ (Abb. S. 131) ist der Winter wirklich Winter, d. h. es ist an einem an sich schlichten Motiv das Wesen des Winters ergründet, in Bildform gegossen, von grüblerischem Geist durchdrungen und damit zum Reflex dessen gemacht, was wir gemeinhin unter dem Namen „Winter“ begreifen. Es friert den Betrachter vor dem Bilde und doch kann er sich nicht enthalten, den unsagbaren Reiz dieser herrlichen Winterlandschaft ganz in sich aufzunehmen. Wie winzig klein, wie unsagbar unwichtig erscheint die kleine Figur des schreitenden Mannes gegenüber der Allgewalt der Schöpferkraft, wie sie uns Ferdinand Brunner in seinem großen Bild „Der Wanderer“ offenbart!

Und doch, wie leer wäre das Bild, wenn in ihm die Krone der Schöpfung, der Mensch, fehlte! Nicht minder inhaltsschwer ist Thomas Leitners „Verlorenes Paradies“. Und was hat Emanuel Baschny in seinen reizenden Naturausschnitt, den er in der feuchten Stimmung nach einem Gewitter mit scharfem Malerauge sah, hineinzuzaubern gewußt! Wie von einem drückenden Alp befreit, scheint die Natur wieder aufzuatmen (Abb. S. 121). Auch Hugo Darnauts nordische Heidelandschaften wirken unmittelbar auf unser Empfinden ein. In gesteigertem Maße gilt dies von Eduard Kaspari des großen Bild „Porte Pille bei Ragusa“, während Künstler wie Friedrich Beck, Josef Köpf, Eduard Zetsch und Max Suppantschitsch die Natur rein als Natur sehen und wiedergeben. Dort Umsetzung des der Natur Abgelesenen in Empfindungswerte, hier reine Wirklichkeit! — Im Gegensatz zur Sezession hat die Genossenschaft eine stattliche Reihe trefflicher Porträts aufzuweisen, und zwar sowohl der älteren bewährten, in ihrer unverrückbaren Treue und peinlichen Sorgfalt immer wieder erfreuenden Art (Heinrich von Angeli (Abb. S. 127), Fritz Zerritsch, Heinrich Rauchinger), wie der neueren Richtung, die einerseits nur auf das Charakteristische im Gesichtsausdruck ausgeht, andererseits den Reiz der Persönlichkeit durch glänzende Stoffe noch zu heben sucht (Wilh. Viktor Krauß (Abb. S. 120), Viktor Stauffer). Das markige Bildnis des Ministers Marchet von Stauffer bildet geradezu einen Ruhepunkt in der Ausstellung. Von Hugo Charlemonts viel gerühmter Stillebenkunst haben wir in seinem Dachstubenwinkel mit alten vergilbten Folianten ein treffliches Beispiel. Max von Pooss führt ähnlich wie der Sezessionist Ernst Stöhr mit seinem Zuge der hl. drei Könige den Beweis, daß man ein altes Thema mit Glück auch in ein neuzeitliches Gewand kleiden kann. Artur Straßer läßt in seiner technisch virtuos durchgeführten Majolikafigur eines Bischofs die monumentale Grabmal-kunst der Frührenaissance wieder aufleben, während Franz Zelezny („Schmerzhaftes Mutter“) und namentlich Karl Wollek („Christus“) auf eine selbständige Lösung alter Themas ausgehen. Flott und lebendig geben sich Anton Endstorfers „Brunnenknabe“ und Josef Breitners „Rattenfänger“.

Ich komme zur Klimtgruppe. Sie ist nicht jedem faßbar, aber gleichwohl flößt sie Achtung ein. Hier flotte Mache, gänzlichliches Sichlossagen von aller Konvention, durchaus eigenes Wollen und Streben. Dort — und daher rein äußerlich eine starke Dissonanz! — hochentwickelte

Kultur, glänzendes Können, abgeklärte Ruhe, Raffinement. Es wird schwer, zwei so verschieden geartete Künstler wie Karl Moll (Abb. S. 123) und Oskar Kokoschka dicht nebeneinander zu verstehen. Moll ruhig, würdevoll, sicher, gereift und doch keineswegs rückständig. Kokoschka wirr drauflosstürmend, extravagant, weder maltechnisch noch zeichnerisch recht faßbar, noch ungeklärt. Wie ungemein beruhigend wirkt dem gegenüber Anton Faisstauers bestimmte und festumrissene Art (Abb. S. 129) oder Koloman Mosers gehaltvolles Bild „Regentag“. Und dann endlich die hochentwickelte Kunst Gustav Klimts, bald aus dem Born der Natur schöpfend, bald rätselhaft, bunt, symbolisch, allegorisch und teilweise zum Widerspruch herausfordernd. Klimt kennt und studiert die Natur. Die ausgestellten Landschaften zeigen, daß er scharf beobachtet und ihre Gesetze keineswegs verleugnet. Sein „Forsthaus“, seine „Kirche am See“, sein „Garten in Riva“ sind Schöpfungen, so wahr und so naturecht, dabei so locker und weich hingestrichen, so duftig und frisch, daß man eine gewisse Spanne Zeit gebraucht, um neben ihnen sein auf den ersten Blick japanisch anmu-

tendes Damen-Porträt oder sein symbolisches Werk „Tod und Liebe“ gleich zu verstehen. Aber Klimt ist Klimt, immer eigenwillig und ganz seine eigenen Wege gehend, unbekümmert um das Urteil der Menge. Aber ist es nicht kolossal, wie Klimt den Gegensatz von Tod und Liebe bewältigt und verschärft, wie er das Gräßliche des auf seine Beute lüsternen Todes einerseits und das anmutige, ahnungslose Träumen andererseits durch teils abstoßende, teils dem Auge wohlthuende, mosaikartig aneinandergereihte Farben zu steigern gewußt hat! Man ist fast versucht, von feindlichen oder häßlichen und von sympathischen oder freundlichen Farben zu sprechen. „Eine Farbensymbolik“ wäre die passendste Bezeichnung für diese auf hoher Stufe stehende Schöpfung.

† Die Wiener Kunst unserer Tage stellt keineswegs ein in sich abgeschlossenes Ganzes dar. Überall gärt und brodelt es und sproßt und keimt auf wohl vorbereitetem Boden die junge Saat. Aber ein gemeinsamer Zug eint doch das im einzelnen so verschiedenartige Streben, das ist ein raffinierter Geschmack, eine hohe Malkultur und eine wohlthuende Eleganz. Die Wiener Kunst ist eben in erster Linie Gefühlskunst. —



FELIX ALBRECHT HARTA - WIEN. GEMÄLDE »ENTFÜHRUNG«



GION PARIN-MÜNCHEN. •BLEISTIFT-ZEICHNUNG•



HERMANN STOCKMANN—DACHAU.

GEMÄLDE »DIE HOCHEBENE.«

HERMANN STOCKMANN—DACHAU.

ZU SEINEM 50. GEBURTSTAG.

Am 28. April 1867 wurde Professor Hermann Stockmann in Passau geboren. In München besuchte er die Akademie der Künste und war Schüler von Wilhelm Diez. Seit 1898 lebte er in seinem Hause in Dachau, einem wahren Schmuckkästchen, gefüllt mit den erlesensten Werken heimischen Kunstgewerbes aus dem 18. und der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. — Man kennt den Künstler allgemein als Illustrator der Münchner Fliegenden Blätter und schätzt ihn in dieser Art der Illustration als feinen Epigonen jener Glanzzeit deutscher Buchillustration, die mit den Namen Schwind, Richter und Neureuther wohl am einfachsten gekennzeichnet ist. Stockmann ist der geborene Märchenerzähler mit seiner nie versiegenden Frische plastischen Humors und seiner, eben von jener großen Zeit überkommenen musikalischen Linie. Und als echter Deutscher hat auch er die ausgesprochene Begabung für die reinste Art deutscher Graphik, für den reinen Holzschnitt. Seine Illustrationen zu den „Kulturbildern aus Altmünchen“ von Karl Trautmann 1914 und seine Bilder zur Chronik

der Röckl 1917 stellen den Höhepunkt dieser seiner Kunst dar. Diese Bilder gehören in Erfindung und Reinheit der Holzschnittelemente, aber auch im Rahmen unseres heute neuerblühenden Holzschnittes überhaupt zu den besten. Kernig und grob geschnitten und von einer inneren Wärme, wie selten.

Hier jedoch soll vor allem von dem Landschaftsmaler Stockmann die Rede sein, von dem unendlich feinen Koloristen. Ein vollständig neuer Mensch nach den Illustrationen. Nicht der mindeste Zusammenhang! Zwei vollständig von einander unabhängige Erscheinungen. Von Wilhelm Diez, seinem Lehrer, höchstens noch die Schule des feinen Taktes in Form und Farbe, sonst ganz er selbst, der Maler des Dachauer Moores. Nirgends das mindeste Hineinspielen des Illustrators in die Landschaft, immer diese allein, erfaßt in ihrem ganzen Spiel koloristischer Reize, selten in Ruhe, meist dem Temperament des Malers Stockmann gemäß in leidenschaftlicher Bewegtheit, mit jagenden Wolken. Der Pinsel setzt nach. Der koloristische Eindruck wird von der Seele herunter-



HERMANN STOCKMANN - DACHAU.



HERMANN STOCKMANN: DACHAU.

GEMÄLDE: GEFANGENE RUSSEN.



HERMANN STOCKMANN - DACHAU.

GEMÄLDE »DER STILLE BACH«

gemalt, bis zur Erschöpfung. Was wir hier sehen, sind leidenschaftliche Ergüsse eines für Farbe prädestinierten Menschen. Darum zog es ihn auch nach dem Moor. Eine weite Ebene, von dem Garten des hochgelegenen Dachauer Schlosses übersehbar, in der Ferne das Münchner Stadtbild, dahinter die lange Bergkette, und darüber ein weitgespannter wundervoller Himmel. Aus diesem Reich stammen Stockmanns Landschaften. Bald malt er das Ganze, bald Teile daraus, wie Partien an moorigen Bächen, oder am Waldesrand. Keine rein dekorativen, momentanen und kurzlebigen Ausschnitte, sondern mit erstaunlicher Vornehmheit abgerundete Bilder. Nirgends ein Loch in der Form- oder Farbkomposition, alles bis ins Kleinste abgewogen und in sich abgeschlossen. Nirgends eine Brutalität. Der Himmel, als der

feinste Teil dieser großen Dachauer Ebene, ist ihm ein Hauptorgan seiner Bilder. Er malt koloristische Erlebnisse, eine Symphonie in Grün, die ganze Skala des Grün durchlaufend, vom tiefsten, stumpfen Grün bis zum hellsten Gelb. Dazu stahlblauer Himmel, die Farbfelder schneidend dünn. „Frühling“. Ein andermal ist das Grün vollständig erhalten und nur als „Gewürz“ verwendet in der prachtvollen warmen Satttheit des Moores. Da haben die kalten spektralreinen Farben zu schweigen, und es beginnt erst der Tanz der eigentlichen Farben des Künstlers, der warmen Skala des Moores. Alles ist dann fließende Farbe, der Boden, die Menschen, der Himmel, alles förmlich schwitzend vor Leidenschaft, und plötzlich mitten in dieser Satttheit ein befreiendes Wort, das Aufblackern etwa eines Rot als Kulminations- und Sammelpunkt zu-

gleich. Die koloristischen Erlebnisse sind rein momentan, meist aus bewegter Natur geholt, selten aus Normalzuständen. „Nach dem Gewitter“ und ähnliche Leidenschaftszustände der Natur reizen den Künstler mehr. In der Durchbildung eines koloristischen „Satzes“ in der Ferne allein ist vielleicht ein Zusammenhang mit dem Lyriker der Buchillustrationen zu verspüren, in der Liebe, mit der er diese feinen Nuancen wie Blumen herausplückt. Es ist gerade hier eine leichte typisch „bayrische“ Note zu spüren, aber sie ist stets weise verhalten. Stockmann ist der Maler des Dachauer Moores, von keiner Seite beeinflusst, ein bodenständiger Künstler. Die uralte eingessene Farbenkultur der Bewohner des Dachauer Moores beweist mathematisch diese Bodenständigkeit.

Es ist ein außerordentliches Glück für Dachau und Bayern, daß es gerade Stockmann vergönnt war, das Museum im Dachauer Schloß, das ein für alle Male ein Muster eines Provinzmuseums bleiben wird, einzurichten. Er besaß den für solche Tat unumgänglichen Grad der Einfühlung in den Volkscharakter und bei Dachau im Besonderen die vollständige Zugehörigkeit zu dem dort seit Jahrhunderten eingewurzeltelten Farbenkreis. So allein gelang diese überraschende Belebung einer erstorbenen Zeit, wobei man

niemals etwas Künstliches vom Künstler spürt. — Mögen dem Künstler noch recht viele Jahre beschert sein und möge Deutschland lernen, daß es auch bei uns feinste Koloristen gibt, die vollständig bodenständig etwa den Barbizonisten die Wage halten. DR. WEINMAVER.

Erfahren, schauen, beobachten, betrachten, verknüpfen, entdecken, erfassen sind Geistestätigkeiten, welche tausendfältig, einzeln und zusammengekommen, von mehr oder weniger begabten Menschen ausgeübt werden. Bemerken, sondern, zählen, messen, wägen sind gleichfalls große Hilfsmittel, durch welche der Mensch die Natur umfaßt und über sie Herr zu werden sucht, damit er zuletzt alles zu seinem Nutzen verwende.

Von diesen genannten sämtlichen Wirksamkeiten und vielen andern verschwisterten hat die gütige Mutter niemanden ausgeschlossen. Ein Kind, ein Idiot macht wohl eine Bemerkung, die dem Gewandtesten entgeht, und eignet sich von dem großen Gemeingut, heiter unbewußt, sein bescheiden Teil zu. . . Goethe.

Die Kunst ist viel zu reich, der Einzelne viel zu arm, als daß er die übermächtige Fülle von Seligkeiten bewältigen könnte; es gilt, sich entschlossen auf die seelenverwandten Lieblinge zurückzuziehen und mit ihnen in traulichem Umgang zu verkehren. Mit einem solchen Entschluß befreit man sich von der Bildungsfron, jener ebenso lästigen als gemeinschädlichen Kopfsteuer. Karl Spitteler.



HERMANN STOCKMANN—MÜNCHEN-DACHAU. GEMÄLDE „HOLZSAMMLER.“



WILLI GEIGER - BERLIN. GEMÄLDE • DAMEN-BILDNIS •



WILLI GEIGER-
BERLIN.
»BILDNIS
HAUPTMANN
W. HOEFFERT«

WILLI GEIGER ALS PORTRÄTIST.

VON THEODOR VOLBEHR—MAGDEBURG.

Als Willi Geiger im Jahre 1903 in München mit seinem Zyklus „Seele“ an die Öffentlichkeit trat, waren die Freunde und die Gegner seiner Kunst sich bald darüber einig, daß seine Begabung eine ausgesprochen graphische sei. Und jedes neue Blatt seines Zeichenstiftes bestätigte dieses Urteil. Für das Kecke, Sprunghafte, ja Bizarre seiner Phantasie und seiner Technik ließ sich schlechterdings kein anderes Ausdrucksmittel denken als die „Griffelkunst“. Man fand es daher durchaus begreiflich, als ihm das Jahr 1904 die Münchener Silberne Medaille bescherte, konnte es aber absolut nicht verstehen, warum man ihm, dem Graphiker, das Schackstipendium zu einem zweijährigen Besuche Italiens und Spaniens gab. Was sollte ein Griffelkünstler in den Galerien Roms und Madrids? Oder waren sein Lehrer, Franz Stuck, und die Verwalter des Schackstipendiums der Meinung, daß doch in erster Linie ein Maler in dem 26 Jährigen steckte und daß es dem Süden gelingen würde, die schüchternen Keime ans Licht zu locken? — Das Ergebnis der Reise sprach nicht für die Berechtigung eines solchen Glaubens. Man sah eigentlich nur, daß der

Landsmann von Joseph Sattler — Landshut war beider Heimatstadt — und der Verehrer von Max Klinger sich auch noch den großen Goya zum Pathen seiner graphischen Kunst geholt hatte und daß er sich doch in ihr nichts von seiner eigenwilligen Selbständigkeit rauben ließ. Denn die Kopien nach den Gemälden von Velasquez und Goya fielen zwar wegen ihrer unbedingten Treue auf, aber sie ließen kein Urteil über etwa vorhandene selbständige Maler-Qualitäten zu. Und was er sonst malte, erschien den Freunden als eine allzu einfache Niederschrift der Tageserlebnisse, als gewissenhafte Wiedergabe zufälliger Wirklichkeiten; und man war ein wenig befremdet, in diesen Gemälden nichts von jener kühnen Phantasie zu sehen, die man von Geigers Arbeiten glaubte erwarten zu dürfen. — Wer aber vermag zu sagen, wie sich die Samenkörner solcher Lern- und Reisejahre in die Seele eines Künstlers senken und welche neuen Erlebnisse nötig sind, sie zum Leben zu wecken? Es wäre nicht zum erstenmale, daß Künstlergedanken ein Jahrzehnt zum Ausreifen brauchten. — Wie dem aber auch sei: daß ein echter und rechter Maler



WILLI GEIGER BERLIN.

GEMÄLDE »LEONORE V. LICHNOWSKY«

in Willi Geiger steckte, das haben uns die Kriegsjahre gezeigt. Man fühlte das schon in seinen Lithographien „Unsere Helden 1914“. Und es ging dem Beschauer der Gedanke flüchtig durch den Sinn, ob der Künstler nicht neben Velasquez und Goya auch Greco in jenen spanischen Tagen habe auf sich wirken lassen; und ob nicht die neue Anregung der Expressionisten der Anlaß gewesen, jene alten Eindrücke lebendig zu machen. Aber man empfand zugleich, daß sich hier in geradezu typischer Weise das Wesen des deutschen Künstlers zeigte: seine Sinne jeglichem Reichtum fremder Kunst weit zu öffnen, das Aufgenommene aber kraftvoll zu Eigenem zu verarbeiten. — Und das gleiche Empfinden hat man gegenüber Willi Geigers Kunst des Porträts. Da ist der Künstler so völlig Maler, daß man im ersten Augenblick glauben möchte, daß von dieser neuen Kunst gar keine Brücke zu der Kunst seiner Mappenwerke, seiner Exlibris zurückführt. Wenn man aber schärfer zusieht, dann findet man bald den organischen Zusammenhang und sieht dann auch die Einheit der ganzen künstlerischen Per-

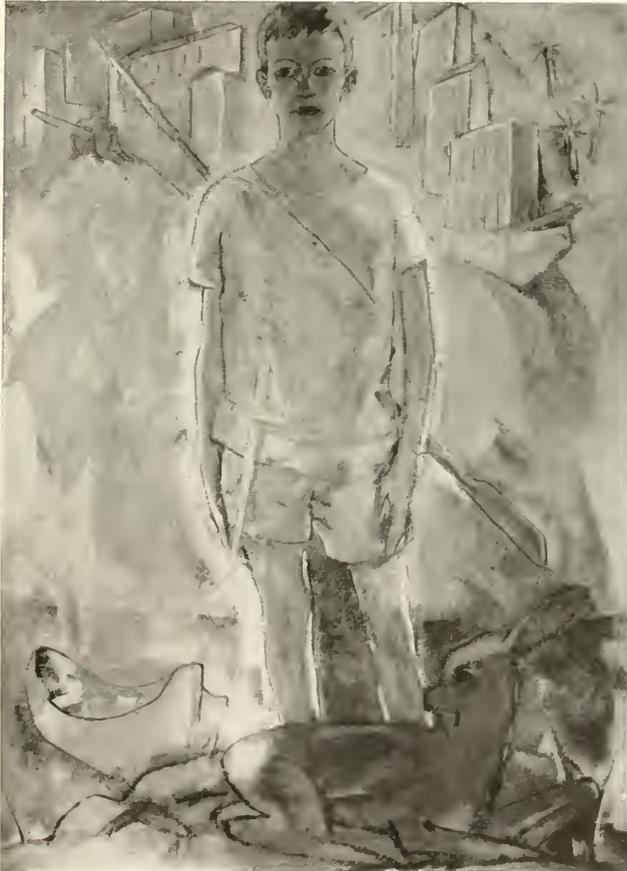
sönlichkeit. — Was machte die Eigenart seiner Griffelkunst aus? Ein dreifaches: eine große Feinfühligkeit für die Ausdruckskraft der Linien an sich, eine ungewöhnliche Treffsicherheit bei der Disposition des Raums und eine starke Freude am psychologischen Erfassen von Situationen und Menschen. All das zeigen auch seine Porträts. In den starren, eckig flatternden Linien und in den flackernden Lichtern seiner Radierungen lebt schon etwas von den harten Brechungen der Hintergründe seiner Porträts; in dem geschickten Einordnen des Bildinhalts seiner Schwarzweiß-Blätter fühlt man die Meisterschaft voraus, mit der er seine Menschen in den Bildrahmen hineinstellt. Wenn man aber in den Exlibris von Detlev von Lilienkron, von Richard Dehmel, von Max Dauthendey mit stillem Erstaunen gesehen hat, wie sich der Künstler in das besondere Wesen jedes dieser drei Dichter einzufühlen verstanden hat und wie er das Entdeckte dem Betrachter der Buchzeichen greifbar deutlich machen konnte, und wenn man beobachtet hat, wie er jedem Objekte seiner Exlibris gegenüber die gleiche psycho-



WILLI GEIGER—BERLIN. GEMÄLDE »BILDNIS FÜRST LICHIOWSKY.«

logische Kunst bewährte, dann begreift man sofort, warum auch seine Porträts so reich an seelischem Leben sind. — Nur möchte man behaupten: in diesen Bildnissen ist alles vereinfacht, schlichter, größer geworden. Es ist, als stecke in der Technik etwas von den künstlerischen Erlebnissen der Zeit unmittelbar vor dem Kriege, von der Abkehr vom Impressionismus, dem Sinn für das Wesentliche, für die Struktur der Dinge. In der Ausdruckskraft der Köpfe aber scheint viel von dem großen Erleben des Krieges selbst zu liegen, eine Inner-

lichkeit, die dazu zwingt, sich immer wieder in die Eigenart jedes einzelnen dieser Menschen zu vertiefen. Dabei wird man dann die Entdeckung machen, daß in jedem dieser Köpfe nicht nur die dargestellte Persönlichkeit zum Ausdruck gebracht ist, sondern zugleich ein Typisches, das sich über den Einzelfall erhebt. Man empfindet das gegenüber der Frauengestalt mit dem leise vorgestreckten Haupt und dem suchenden, fast ängstlich in die Ferne träumenden Blick, gegenüber dem Manne mit dem stillen Lauschen im geneigten Kopfe und in der



MALER WILLI GEIGER · BERLIN. GEMÄLDE »BILDNIS DES SOHNES DES KUNSTLERS«

ganzen Körperhaltung, gegenüber den beiden prachtvollen Knabentypen und sogar gegenüber seinen eigenen Selbstporträts. Zumal das Selbstporträt im Besitze des Kaiser Friedrich-Museum der Stadt Magdeburg ist nicht mehr die Darstellung eines Künstlers in feldgrauer Uniform, sondern es ist Darstellung des geistigen Arbeiters als Glied des Volksherdes. Und man empfindet hier ganz unmittelbar die Ausdrucksfähigkeit der zuckenden Linien und Lichter des Hintergrundes.

In seinen Anfängen hat Willi Geiger sich manchmal bitter über die Verständnislosigkeit der „kompakten Majorität der Masse“ beklagt. Die Vorreden zu seinen Veröffentlichungen gaben ihm Gelegenheit dazu. Man wird auch von seinen Porträts nicht erwarten dürfen, daß sie auf die Masse wirken. Aber sie werden den Kreis der Freunde seiner Kunst sicherlich erweitern, denn sie bedeuten ein ruhig-sicheres Wachsen seiner künstlerischen Kräfte. . . TH. V.

KUNST, als rein persönliches, innerliches Gnaden-erlebnis betrachtet, bedarf, um sich mitzuteilen, der Form. In der Welt der Form wird sie zum schöpferischen Werk. Das Wesen der Kunstform ist vorwiegend untypisch. Je mehr typische Elemente ein künstlerisches Formgebilde enthält, desto mehr nähert es sich dem gewerblichen Erzeugnis.

Der Widerstand, den der Stoff der Formwerdung entgegenstellt, wird überwunden, durch die überragende Gewalt und Nachhaltigkeit des ursprünglichen Erlebens und durch Können.

Der Charakter des Werkes wird bestimmt durch die Anteile, welche das ursprüngliche innere Erlebnis und das Können an ihm haben.

Unmittelbar lehr- und lernbar ist nur das Können — Kunst selbst bleibt Gnadenerlebnis.

Jede schöpferische Tat hat inneres, persönliches Erleben zur Voraussetzung. Jedes schöpferische Tun ist künstlerisches Formschaffen. Auf jedem Gebiet menschlicher Tätigkeit gibt es begnadete Schöpfer — Künstler. Nur das Verhältnis dieser auf ihren Gebieten Schöpferischen zum fremden Kunstwerk hat Bedeutung.

Können und Wissen allein genügen weder zum Schaffen noch Aufnehmen des Kunstwerks. Alfred Roller.



WILLI GEIGER BERLIN. GEMÄLDE »SELBSTBILDNIS«



PHILIPP FRANCK - BERLIN. «DURCHBRECHENDE SONNE»



PROF. PHILIPP FRANCK - BERLIN.

»FRÜHLING IM REICHENBACH-TAL«

PROFESSOR PHILIPP FRANCK.

VON ISMAR LACHMANN—BERLIN.

Heimatkultur, neue Kunst, Nationalgefühl — die Schlagworte fliegen durch die aufgeregte Zeit. Propheten zeigen der Kunst ihr Zukunftsgesicht. Der Krieg als Erwecker rührt Federn und Pinsel. Und immer die große Frage: was wird und was kommt? Nebel trüben den Blick. Schließt sich die furchtbare Zeit, dann kommen die Forderungen. Dann wird das neugeschenkte Leben neuen Inhalt suchen. Tiefe Sehnsucht wird nach Erfüllung drängen. Alle Kräfte werden zur neugewonnenen Wirklichkeit streben. Kunst, die in der Wirklichkeit wurzelt, wird offene Herzen finden. Wert und Schönheit der Heimat werden erfüllt und erkannt werden. Sängern, die von der Heimat singen, werden gehört werden. Dann wird auch für Philipp Franck wohl die Stunde kommen. Er ist der rechte Maler des Heimatglücks und des wirklichen Lebens. Keiner der Lauten. Seine Kunst ist still und absichtslos. Aber sie schließt vieles ein, was zum Höchsten und Reinsten gehört.

Berlin und Frankfurt a. M. waren die Nährböden für Philipp Franck. Seit einem Viertel-

jahrhundert steht er im Kreis der Berliner Impressionisten. Aber sein Herz gehört heute noch ganz seinem Jugendland. Die Weite und Schönheit der Taunusberge hat kaum einer vor ihm tiefer und inniger erfüllt. Seine Wiege stand in der Goethestadt. Hier ist er am 9. April 1860 geboren. Etwas von Goethescher „Frohnatur“ ist auch in ihm lebendig. Ein heiteres Weltbetrachten zieht sich durch seine ganze Kunst. Das Städelsche Institut gab ihm die ersten Regeln des Handwerks. Eduard von Steinle war sein Erzieher. Man kennt die alte Frankfurter Schule: Historienkunst, Zeichendruck, Kompositions- und Linienübung. Die Letzten der Nazarener waren noch an der Arbeit. Manches von damals griff schon in unsere jüngste Erfahrung hinein: man schälte den Formenkern aus den Dingen, man bildete um, stilisierte und suchte die einfachste Formel. Das schärfte den Blick für das Wesentliche, aber es lenkte ab von der frischen Natur. Im Studiersaal konnten Farbengefühl und malerischer Sinn keine Entfaltung finden. Draußen lachten die grünen



PROFESSOR PHILIPP FRANCK.

RADIERUNG »BADENDE ENABEN«

Berge und schimmernden Wälder. Mit Macht zog es den jungen Franck in die freie Natur. In einer Zeit, da die Landschaft nicht hoch im Ansehen stand, war sein Sinn nur auf die Landschaft gerichtet. Schon der Zwanzigjährige zeichnet Blätter, die wie kleine Liebermanns anmuten. Kein Wunder, daß man ihn bald in Cronberg sieht, wo Jakob Fürchtgott Dielmann, Anton Bürger, Wilhelm Steinhausen, Jakob und Peter Becker, Peter Burnitz u. a. ein freieres Spiel der Kräfte erstreben. Hier tritt er in enge Föhlung mit der Natur. Hier lernt er Farbensehen und Farbenvergleichen. Hier sieht er die Meister von Barbizon. Hier geht ihm der Sinn für die Helligkeit auf. Man malte schon frisch und anders wie ehemals. Aber der Lichtstrahl der Sonne war zehnmal heller und die Farbe der Matten war leuchtender als der zaghafte Ton auf der Leinwand. Der junge Franck wollte kein Halbtes. Er hatte die Wahrheit der Zukunft erkannt und ging seinen Weg.

Bei Eduard von Gebhard und Eugen Dückers in Düsseldorf beschließt er die Lehrjahre, macht seine Wanderjahre durch Berlin, Potsdam, Würzburg und Halle und kommt 1892 dauernd in die Reichshauptstadt. Als Rüstzeug hat er sein tüchtiges Handwerk, seine starke Begabung und seine aus Selbsterfahrung gewonnene Kenntnis. Er schafft mit redlichem Fleiß, malt Figür-

liches und Landschaftliches und greift zur Radiernadel, um die Übung der Hand zu erhalten. Bald wird der Schüler zum Lehrer. Er bekommt eine Anstellung an der Königlichen Kunstschule in Berlin und damit ein Amt voll Verantwortung. 1912 wird er zum kommissarischen und 3 Jahre später zum etatsmäßigen Direktor der Anstalt ernannt, dadurch zugleich zum Mitglied des Senats der Königlichen Akademie der Künste. Diese berufliche Seite seiner Arbeit nahm ihn stark in Anspruch. Er fand hier ein Feld für überaus fruchtbare erzieherische Tätigkeit. Die Ausbildung der Zeichenlehrer lag in seiner Hand und zugleich die staatliche Aufsicht über den Betrieb des Zeichenunterrichts in Preußen. Franck sah sofort, wo es fehlte. Er löste den Zwang der nüchternen Abzeichnerei und setzte an seine Stelle die freie, selbstschöpferische Betätigung. Er wies neue Wege, den Anschauungssinn der Jugend zu wecken und zu beleben. Nicht zeichnerische Fertigkeit war das Ziel seines Unterrichts, nur die Hinlenkung des Schülers zur Formenwelt der Umgebung. Das Zeichnenlernen war ihm nur Mittel zum Zweck, Geschautes klar zu erfassen und selbsttätig bildhaft zum Ausdruck zu bringen.

Der Künstler war immer ein selbstkritischfortschreitender Geist. Er rang mit der Form und ließ sie nicht eher, bis sie ihr Letztes und

PROFESSOR
PHIL. FRANCK-
BERLIN.



GEMÄLDE
»DAS KORNFELD«



PROFESSOR PHILIPP FRANCK BERLIN. GEMÄLDE »TAUNUS-LANDSCHAFT«



PROFESSOR PHILIPP FRANCK - BERLIN. GEMÄLDE »WIESE IM TAUNUS.«



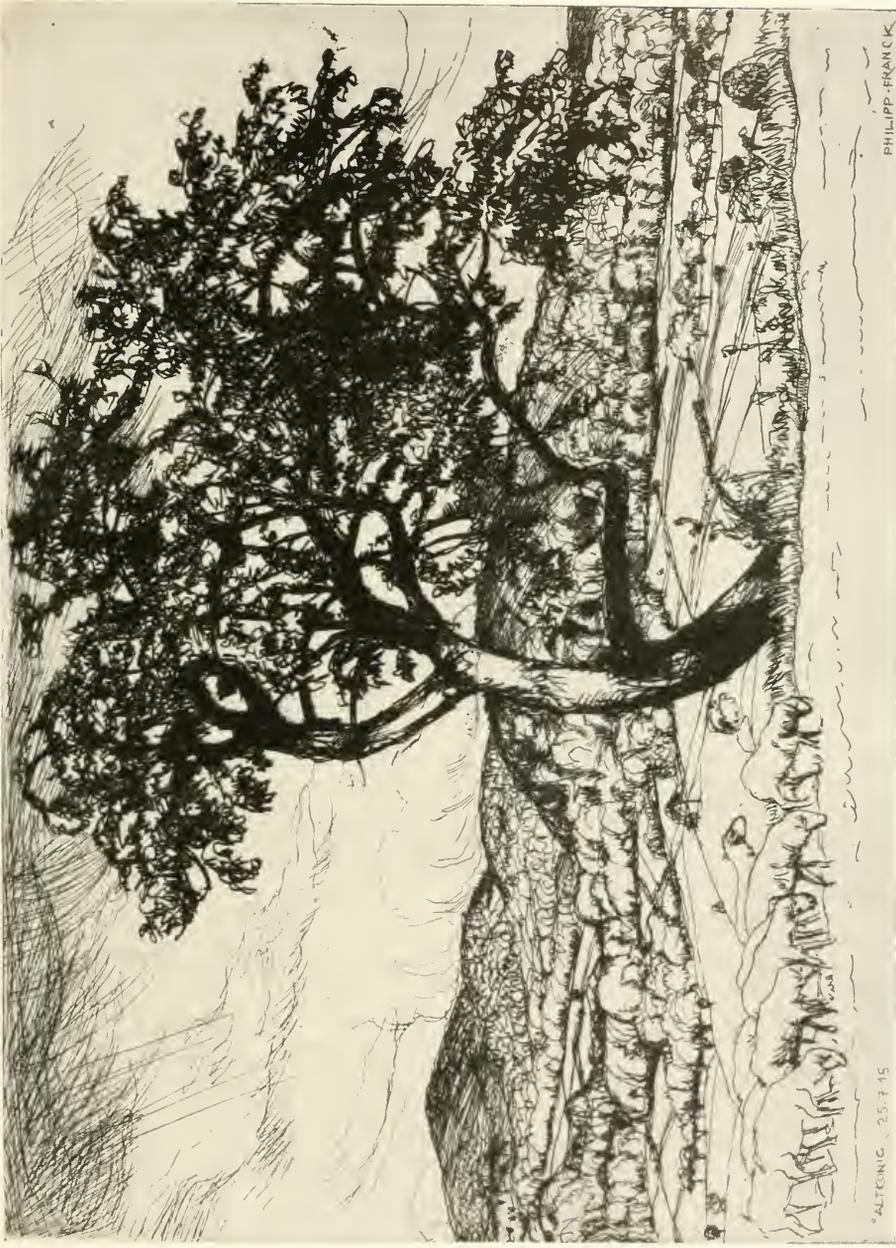
PROF. PHILIPP FRANCK—BERLIN.

GEMÄLDE • DER WANNSEE •

Bestes hergab. Sein Platz war stets unter der Jugend. Als in den neunziger Jahren die junge Berliner Kunst sich zur Sezession zusammenschloß, sah man ihn unter den Gründern. Die Theorien der Impressionisten waren längst seine Sache. Bei der Spaltung der Sezession im ersten Kriegsjahr in Corinth- und Liebermann-Gruppe trat er zur Gruppe Corinth. Manche Anregung konnte er im Kreise der Sezessionisten finden. Aber im Grunde war seine Art selbsterworben und selbsterkämpft. Er war zu stark, um nur Mitläufer zu sein. Sein Pinsel hat Saft und Kraft von Trübnerschem Wurf und hat die lyrische Zartheit Thomascher Seelenkunst. Innere Wahrhaftigkeit und ruhevollere Heiterkeit sind

die Kennzeichen seines Wesens. Was er gab, gab er aus sich heraus. Schaffend und unbewußt warf er die Fesseln der Schule ab. Nichts mehr von Linienzwang, nichts mehr von Anekdotenkunst! Bis 1907 ergötzt er sich noch an figürlichen Dingen. malt Landleute und bunte Gestalten vom Spreewald. Er liebt die Blumen und liebt den Wald und liebt die Natur in der Ganzheit ihrer Erscheinung. Er genießt die Schönheit mit unbefangener Lust. Er malt nur, was sein Malerauge reizt und beglückt.

Drei Motive haben ihn am meisten beschäftigt: Blumengärten, badende Knaben und Taunusberge. Seine Blumenbilder gehören zum besten was er geschaffen hat. Sie sind in der Öffent-



SALTENIC, 25.7.15

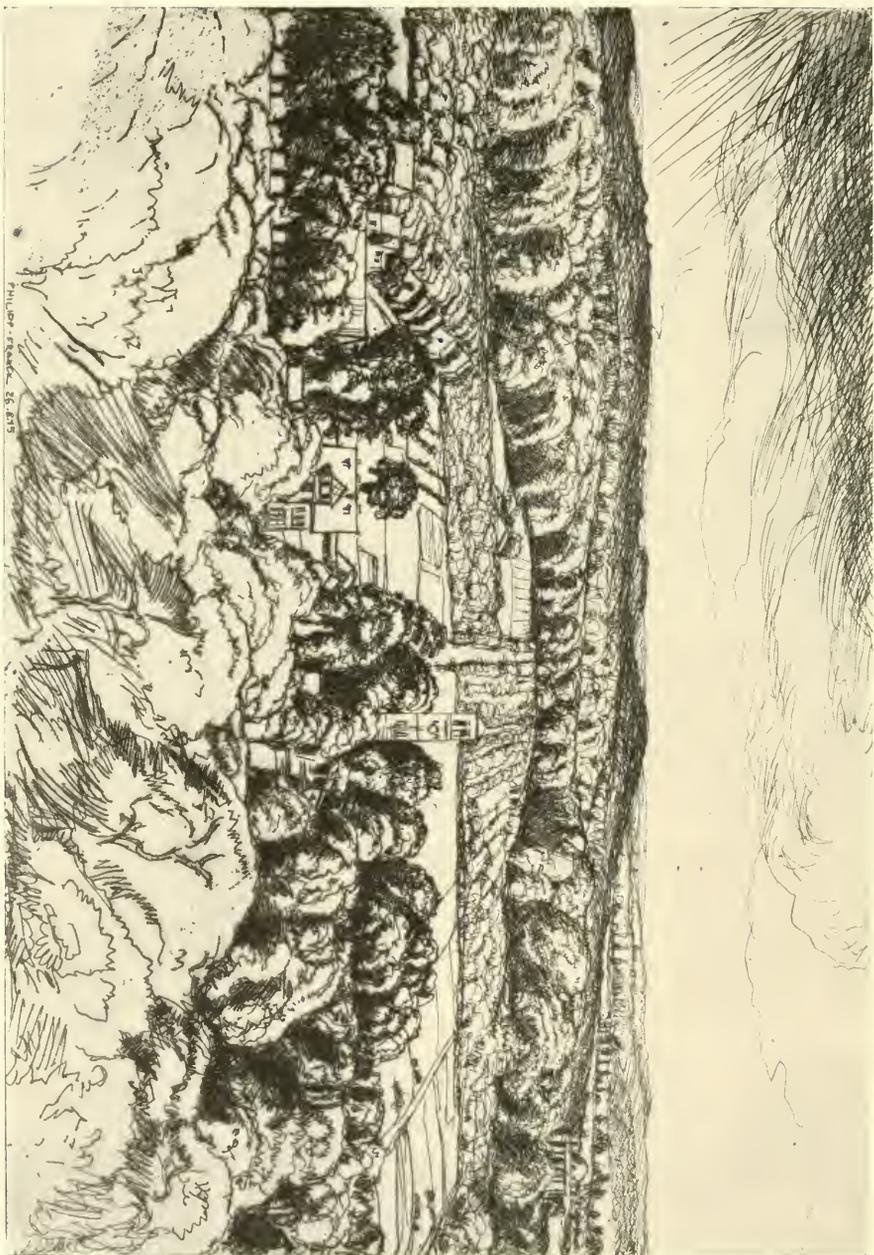
PHILIPP-FRANCK

RADIERUNG • TAUNUS-LANDSCHAFT •

PROFESSOR PHILIPP FRANCK - BERLIN.



PROFESSOR PHILIPP FRANCK. RADIERUNG »AUF DEM FELDE«.



PHILIPP FRANK, 26. JAN. 1875

PROFESSOR PHILIPP FRANK, BERLIN.

RADIERUNG „BEI POTSDAM“



PROFESSOR PHILIPP FRANCK. RADIERUNG »BADENDE KNABEN«

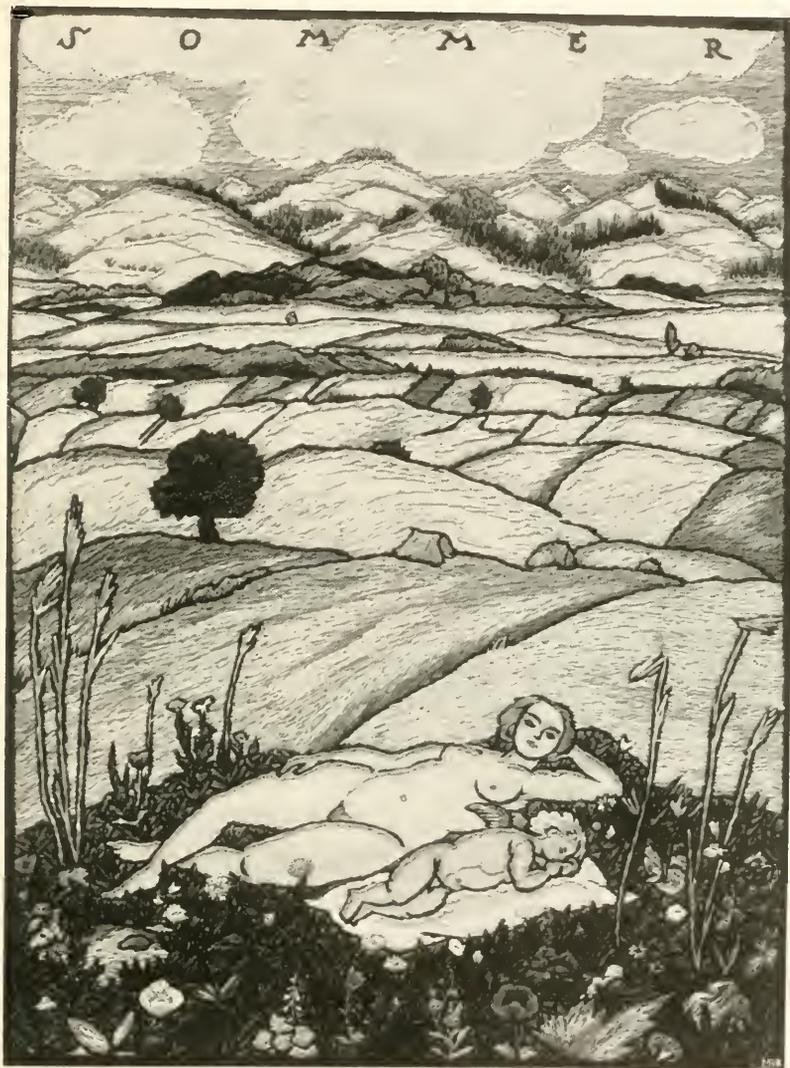
lichkeit noch so gut wie unbekannt. Sie sind voll Licht und Duft und sonniger Freudigkeit. Hier schwelgt das Malerauge in der Glut reiner ungebrochener Farbenflächen. Der Künstler malt nicht die einzelne Blüte, nicht den Blütenstrauß mit seinen Details von Stengeln, Büscheln und Blättern. Ihn reizt nur das buntpupfige Muster der leuchtenden Teppichbeete. Aus Rot, Gelb, Oliv und Grün schallt er schimmernde Harmonien, die das Leben im farbigen Abglanz bespiegeln und ihr eigenes farbiges Leben verströmen. Breitflächig sitzen die Flecken nebeneinander und geben den vollen Eindruck der Blütenwelt. Der Gluthauch der Sommer-sonne lacht aus den Bildern und die fröhliche Lust des beglückten Genießers. Auch die „Badenden Knaben“ sind Kinder des Sommers. Knospende Körper, vom Licht überflutet, umglitzert vom Schaum der plantschenden Wellen. Mit rechter Wonne hat Franck diese Jugend gemalt. Er belauschte ihr Körperspiel und sah seinen Linienreiz auf dem Grunde der blau-grünen Wasserfläche.

Sein Feinstes und Tiefstes aber holte der Künstler von den Hängen zwischen Rhein, Main und Lahn. Hier ist ihm alles lieb und vertraut. Hier wohnt seine Jugend mit tausend Erinnerungen. Hier strömt ein Born, aus dem er beliebig schöpfen kann. Vom Feldberg herab sieht er auf weites grünes Land. Prangende Wiesen und fruchtgesegnete Äcker so weit das Auge reicht. Und auf den Hängen bei Cronberg öffnen sich grüne Kulissen mit sanft verklingenden Linien. Nähe und Ferne scheinen sich hier zu berühren. Goethe rühmte die heitere Sinnlichkeit dieser Landschaft. Und schon als Jüngling erkannte der Dichter: „Welcher Sinn, welches Talent, welche Übung gehört nicht dazu, diese weite und breite Landschaft als Bild zu begreifen“. Philipp Franck hat diesem Land in die Seele geschaut und hat sie nachschöpfend erschlossen. Er drang in die Weite und Breite und fing sie ins Bild. Das Gesichtsfeld auf diesen Bildern ist unbegrenzt. Vorn wogende Felder, grünender Wald und lachende Fluren. Hinten die ruhig ansteigenden Wellen der Berge in endlos verschwimmender Flut. Der Feldberg steckt seine grauverschleierte Spitze nur schüchtern heraus. Über sein Haupt spannt sich die Bläue des Lichts. So umfassend der Ausblick, nichts Panoramahaftes macht sich bemerkbar. Der Reichtum der Landschaft ist treffsicher ausgeschöpft. Ein Stück lachender, sprießender Heimatserde enthüllt seine Schönheit. Franck zeigt sie immer nur in der blühenden Pracht des Lenzes und Sommers. Ihn reizt das saftige Grün in seiner Vielheit von Tönungen und das wech-

selnde Spiel des Lichts auf Blättern und Büschen. Auch im letzten Kriegssommer tauchte er friedesehend in die Welt seiner Jugend. Eine Reihe der prächtigsten Landschaftsgedichte sind die Frucht dieser Zeit. Eines der schönsten zeigt das trauliche Häusergewirr Cronbergs, umgldet vom Strahl der sinkenden Sonne. Sein ganzes Gemüt spricht aus der Innigkeit dieser Schilderungen. Er verfällt aber niemals in Süßlichkeit. Sein Vortrag ist herb, herzlich und erdfeet und seine Anschauung streng und unverfälscht.

Sein Stil ist das Ergebnis eines feinen Naturgefühls und langen angestrengten Studiums vor der Natur. Was die Jugend von heute als selbstverständlich mit auf den Weg nimmt, hat er erst mühsam erkämpfen müssen. Manches vom Überkommenen mußte er abwerfen, bis er der Natur unbefangen gegenüber treten konnte. Anfangs gibt er zuviel Einzelheiten. Allmählich lernt er vereinfachen. Sein Strich wird freier, seine Farbe heller und durchsichtiger. Seine Hand gewinnt spielende Sicherheit, sein Auge wird äußerst geschärft. Mit breitem energischem Strich setzt er die Farbe auf. Er kennt keine Untermalung. Jeder Pinselhieb sitzt. So gewinnt sein Ton die volle Leuchtkraft und Schönheit. Auch der Siebendundfünfzigjährige kennt keinen Stillstand. Er strebt rastlos weiter in der Festigung seines Stils. Selbstkritisch stellt er die höchsten Forderungen. Zur Prüfung und Schärfung der Hand greift er oft zur Radiernadel oder zum Zeichenstift und erprobt die Probleme, die ihn erfüllen. So schuf er im Laufe der Jahre zahllose Blätter als Vorstudien und selbständige Arbeiten. Nur wenig davon ist in die Öffentlichkeit gedrungen. Wer einmal in seinem Wannseer Künstlerheim weilte und einen Blick in die Schätze verborgener Mappen warf, weiß, welche Werte hier ruhen. Die ganze Entwicklung tritt in diesen graphischen Arbeiten deutlich zutage. Bildnisse und Figurenzeichnungen der jüngeren Jahre zeigen die sorgsamste Feinheit und die Kleinarbeit äußerster Wirklichkeitstreue. Über Zwischenstufen kommt der Künstler auch hier zur besonderen Ausdrucksform. Er vereinfacht die Fläche und läßt nur noch die große Linie sprechen. Der klare und offene Strich verdrängt die vielfachen Tonlagen. Im Wechsel von Schwarz und Weiß bringt er den ganzen Reichtum an Übergängen und Tonwerten. In der Kaltadelarbeit hat er diese Art bis zur letzten Vollendung geführt.

Philipp Franck steht heute auf der Höhe des Schaffens. Seine Kunst ist ukräftig und bodenständig. Sie ist von echt deutschem Geist durchtränkt. Sein Werk ist stark genug, um sich durchzusetzen und ihm den Platz zu sichern, der ihm gebührt. 1. 1.



ENTWURF: ERICH BÜTTNER, AUSFÜHRUNG: ELSA HOFFMANN BERLIN.
FARBIGE BILD-STICKEREI IN SEIDE »SOMMER-LANDSCHAFT« (ORIG. GR.)

GEGEN EINE LUXUSSTEUER AUF KUNSTWERKE.

Der deutschen Künstlerschaft droht Gefahr! Ein neuer Steuerentwurf schlägt eine Besteuerung aller Kunsterwerbungen vor, die den Betrag von 100 Mark übersteigen. Die Abgabe soll die erschreckende Höhe von 20 von Hundert betragen, und nur die Verkäufe an das Ausland sowie die Verkäufe zwischen Kunsthändlern sollen steuerfrei bleiben.

An den Reichstag richteten die führenden Künstler, Leiter deutscher Kunstausstellungen, die Bitte, die bildenden Künstler Deutschlands beim Verkauf ihrer Werke von der geplanten Luxussteuer auszunehmen. In der Eingabe heißt es: „Bisher war die Ausübung jeglicher Kunst zum Unterschied von Handel und Gewerbe von jeder Berufsabgabe frei. Während auch nach dem geplanten Gesetz alle übrigen Künstler, wie Dichter, Komponisten, Schriftsteller frei bleiben, würden nur die Maler und Bildhauer zu einer Gewerbesteuer herangezogen werden. Auf diese Weise würde der bildende Künstler durch die Luxussteuer die doppelte Einkommensteuer zahlen. Auf den Käufer von Gemälden und Plastiken läßt sich die Steuer nicht abwälzen, da nur bei Dingen des notwendigen Gebrauchs

der Erwerb trotz eines höheren Preises nicht unterlassen wird. Aber auch für die Person des Käufers wäre die Zahlung einer Sondersteuer bei dem Erwerb von Kunstwerken eine Ungerechtigkeit. Warum soll derjenige, der sein Einkommen nicht verpraßt, sondern spart, um sich mit Kunstwerken zu umgeben, für seinen Idealismus noch bestraft werden? — Dasselbe Einkommen zur Förderung der Kunst in unserem Vaterlande verwendet, würde also doppelt so hoch besteuert werden, als wenn es auf Reisen ins Ausland getragen wird. Kunstwerke lassen sich nicht mit Gold und Geschmeide auf eine Stufe stellen. Während der Sinn für edle Kunst und die Aufopferung, für diese schwankenden Werte Geld auszugeben, der Förderung bedarf, fließt der Wunsch, sich mit Perlen und Brillanten zu schmücken, aus sehr verbreiteten aber weniger idealen Motiven, die auch durch den höchsten Preis nicht unterdrückt werden. Die Künstler sind gern bereit im Rahmen der allgemeinen Abgaben mit allen anderen Volksgenossen die Lasten des Krieges zu tragen, eine Sondersteuer gerade für die bildende Kunst erscheint ihnen indes ungerecht und kulturwidrig.“ —



PROFESSOR JOSEF BREITNER »GRABRELIEF IN BRONZE.«



PROF. JOSEF BREITNER WIEN. PLASTIK «DER RATTENFÄNGER» HOLZGESCHNITZT.



ARCHITEKT DAGOBERT PECHÉ - WIEN.

WIENER UND GMUNDNER KERAMIK

ÖSTERREICHISCHE WERKKUNST.

Das Antlitz dieser Stadt schaut heimlich aus der österreichischen Werkkunst heraus, dieser Stadt, die der ewig fruchtbare Schoß der österreichischen Werkkultur ist. Der Genius loci Wiens. . . Man muß die Züge dieses Antlitzes verstehen lernen, um das österreichische Schaffen zu begreifen, sein Fürsichsein, sein Anderssein, seine eingeborenen Merkmale, die es von der deutschen Werkkunst unterscheiden.

Vergessen wir nicht, daß über den Dächern dieser hügeligen Stadt der traumhüptige Wiener Wald hereinblickt, und daß sich die schöne, märchenblaue Donau wie ein liebend drängender Arm um sie legt, schier heimlich, in einem großen Bogen, nur von weitem gesehen, aber doch jedem fühlbar, der sinnend durch die alten Gassen wandelt. Und so kommt es, daß in dieser Stadt das Träumerische und Sehnsüchtige wohnt, und daß das Nahe immer zugleich mit dem Fernen geistig verknüpft ist. In der Enge des Lebens, die hier manchen bedrückt, ist dieses Fernenglück die heimliche Tür ins Freie. Der Alltag vertieft sich, er steht im Verklärungslicht, gesehen durch das zweite, innere Gesicht. Das ist die besondere Gabe der Donaukinder. Merkwürdig, wenn man die Wege der schaffenden Menschen hier verfolgt, sie wandern immer hinaus ins Ländliche, wo ihnen Petrus den grünen Schlüssel gibt. Sie haben immer Beziehung zur Natur, zur Landschaft, zur Ferne. Aber diese Wanderung ins Grüne ist eigentlich nur Symbol.

Denn es ist genauer betrachtet eine Wanderung in Gott, ins Unendliche der eigenen Seele. Ich denke dabei an Schubert, der diese Wege hinausging, wo Gottes Finger winkte, oder an Beethoven, der am Heiligenstädterbach die Eroica dichtete, und ich denke vielmehr noch an die vielen Berühmten und Unberühmten, die immer wieder schier unbewußt dieselben Wege wanderten und ihre Sehnsucht von der Stadt hinaus aufs Land und vom Land wieder zurück in die Stadt trugen, und doch nicht fort konnten aus dieser hold verruchten Stadt, wie sehr sie sich auch sehnten, so fest verwurzelt waren sie mit dieser Scholle. Wer an die Stadt geheftet ist, träumt sich wenigstens ein Haus im Grünen, wie es die Vorväter gehabt haben, und wer den Traum verwirklichen konnte, blieb doch wieder mit einem Fuß in der Stadt, die die eigentliche Lebensluft der österreichischen schaffenden Seele ist. In diesem Doppelleben findet diese Seele ihr Glück: in der Verbindung des Nahen mit dem Fernen, in der allzeit fühl-sam bewußten Gegenwärtigkeit des tram-haperten Wiener Waldes und des Stromantlitzes mit seinem kühlen Hauch über den alten, mirakelhaften Gassen. Hier, in dem Kunstwerk der traditionsreichen Stadt, verbindet sich in der Seele ihrer Bewohner die Idylle Eichen-dorflischer Täler und der gedämpfte Jubel der Weinbergfreuden mit dem lockenden Ruf des Alphorns „Hoch vom Dachstein an . . .“ und



PROFESSOR OSKAR SZNAD - WIEN.

»BLICE IN EIN SCHLAFZIMMER«

der ganzen Alpenkette, die im Süden bis auf Sehweite zur Stadt heranrückt. Alle diese Elemente sind in der Stadtseele als lebendige, wirksame Kräfte tätig, als ein verbindendes Allbewußtsein, das so viele Gegensätze, landschaftliche, menschliche, kulturelle vereinigt, und den Genius loci bildet, davon jeder Schaffende hier irgendwie ein Ausdruck ist. Der Fremde, der zu uns kommt, mag vielleicht zunächst enttäuscht sein, weil man diese vielseitig zusammenwirkenden Elemente nicht äußerlich mit dem Finger zeigen kann; aber sie sind ein innerlich Gegenwärtiges, das im Gefühlsleben seinen Bestand hat, und das man selbst nur wieder durch ein gleichgestimmtes Fühlen kennen lernen kann. Man muß es innerlich erleben.

Weil aber der hiesige Mensch das Nahe und längst Gewohnte seiner Stadt nicht missen kann und doch zugleich so stark in dem Fernen lebt, so tut ihm das Ferne den Gefallen, zu ihm zu kommen und in seiner Gefühlsweise da zu sein, um an seinem Werk mit magischen Händen mitzuschaffen. Das gibt dem heimatfrohen Österreicher sein ihm angeborenes Wesen der Universalität. Ein Genius, der diesen tiefsten Grundzug des österreichischen Geistes am sichtbarsten verkörperte, war Mozart. Er ist der rhythmische Ausdruck der österreichischen Landschaft und der österreichischen Seele und zugleich

war er in diesem höchsten Maße Europäer, daß die gesamte Kunst seiner Zeit und aller Kulturvölker in ihm ihre Erfüllung fand. Aber er war zugleich der rhythmische Ausdruck der österreichischen Kaiserstadt, die selber bei all ihrer Eigenart ein universelles Gleichnis ist. Daran muß man denken, wenn man irgendwie den Weg auch heute zu unseren schaffenden Menschen finden will, gleichviel wie groß oder wie klein sie im Verhältnis zu diesen Beispielen stehen, oder wie groß oder wie klein die Provinz ihrer Kunst ist. Man muß daran denken, daß im Herzen der Stadt das tiefe deutsche Gemüt sich einen steinernen Baldachin errichtet hat und in dem mystischen Dunkel der Stephanskirche seine Gottesgedanken hegt, Unendlichkeitsgedanken, die zur geistigen Luft dieser Stadtseele gehören. Das Fernste ist zugleich das Nächste und blüht im gotischen Stein hervor als gemeißeltes Bild oder Legende. Das Sinnlich-Besinnliche spricht hier stärker als irgendwo und drückt das Wesen unserer Kunst aus. Und kommen wir schon nicht immer hinaus in den Wiener Wald, so kommt doch er herein, mitten in das Herz und steht als Wahrzeichen am Stock im Eisenplatz, als jener älteste Baum der Welt, über und über benagelt und eisengepanzert von den kunstgerechten, gottseligen, wandernden Schlossergesellen, die seit Jahrhunderten nach

dieser Stadt pilgerten. Und wenn wir auch bei unserem Denken und Schaffen nicht gerade auf den Stock im Eisen hinzielen, so ist doch jede neue Tat ein Nagel in den Stammbaum unserer Stadt, zu ihrem Gedächtnis und ihrer Verherrlichung. Und nicht weit von diesen beiden Symbolen Wiens steht ein drittes, die barocke Dreifaltigkeitssäule von Burnacini als Kunstweiser des herrlichen 18. Jahrhunderts, das Wien mit soviel Gnaden beschenkt hat, von Raphael Donner und Fischer von Erlach bis Wolfgang Amadeus Mozart. Das Goetheische Zeitalter fügte dann das ihrige hinzu, es ist die große

Spanne, in der klassizistische Ideen Heimatwurzeln faßten, vom kaiserlichen Schönbrunn bis zu den bescheidenen Biedermeierhäuschen am Fuß des Kahlenberges, was Grillparzer und Raimund in Verborgenheit und Verkantheit, Universelles österreichisch ausdrückten. Auch für sie stand es fest, daß österreichisch sein zugleich bedeutet universell sein, im Hinblick auf Menschheits- und Himmelsgedanken. Daß man sie aber in der Sprache des Gemüts ausdrücken müsse, damit sie den Weg in die Herzen fänden und in das Gefühl, aus dem sie stammen, und daß dies eben keineswegs in erster Linie



ARCHITEKT PROFESSOR OSKAR STRNAD WIEN. »WÄSCHESCHRANK IN NEBENSTEHENDEM SCHLAFZIMMER«



GRETE PAPPENHEIM - WIEN.

eine bloße Verstandessache sei, wie überhaupt Kunst niemals eine bloße Verstandessache ist. — Dies alles, soweit es scheinbar abliegt, sind doch ganz notwendige und zielstrebige Wegweiser zum schaffenden Künstler auch von heute, wie verschieden sein Tun äußerlich auch sein mag. So amerikanisch sich beispielsweise Otto Wagner in seinem Großstadt-Entwurf für den 21. Bezirk Wiens geben mag, so ist doch unverkennbar, daß tief in seiner Gefühlsweise die Wienerische Note des Empires sitzt, ihm selber vielleicht ganz unbewußt, trotz aller Utilitätsgedanken, denn solche Nützlichkeitsprinzipien hatten auch die früheren Baupochen. Und wenn ich auf andere lebende Künstler hinblicke, so finde ich, daß sie in ihrer heimatlichen Weise doch auch diesen universellen Zug nach dem Fernen hin haben, dieses sich Einsfühlen mit Gott und aller Welt, wobei das scheinbar Entlegenste zugleich das Allernaheste ist, ob es nun orientalische oder westliche Einflüsse sind, das reiche Kunsterbe des 18. Jahrhunderts oder der Wunderborn slavischer und magyarischer Volkskunst oder die biedermeierliche Schlichtheit ländlicher Bezirke, wo der



HANDTASCHEN MIT STICKEREI.

junge Wein blüht. Wie hoch oder wie fern diese Ahnenschaften auch sein mögen, immer kommen sie als ein Bodenständiges zum Ausdruck, als ein Produkt des Genius loci dieser Stadt, die auf alle österreichischen Provinzen abfärbt und aller österreichischen Kunst den unverkennbaren Familienzug gibt. Das Sinnende der österreichischen Seele ist das eigentliche Merkmal unserer Kunst. Das abstrakte, analytische Denken ist ihr nicht im gleichen Maße gegeben; sie lebt mehr im Schauen, in Bildern und Vorstellungen, darin sich Nahes und Fernstes zwanglos verknüpfen. In diesem Sinnen, das sich mit aller Welt innerlich in Übereinstimmung setzt, liegt die Universalität des Österreicheriums. Sie strebt nicht so sehr nach außen, sie hat keinen Expansionstrieb, sie ist vielmehr voll Innerlichkeit, eine persönliche Angelegenheit, in der es jeder mit sich zu tun hat. Das bewirkt leicht, daß sich jeder auf sich selber zurückzieht, auf sein Eigenes, was wieder zur Folge hat, daß so viele schöpferische Naturen bei uns in Verborgenheit oder Verkanntheit leben, wofür es außer Grillparzer, Raimund, Schubert noch unzählige Fälle hierzulande gibt. Wenn es einmal anders ist, dann ist es höchstens ein Ausnahmefall. Das Gefühl der Zurücksetzung erzeugt wohl auch zuweilen eine gewisse Verbitterung oder vergrößert zumindest

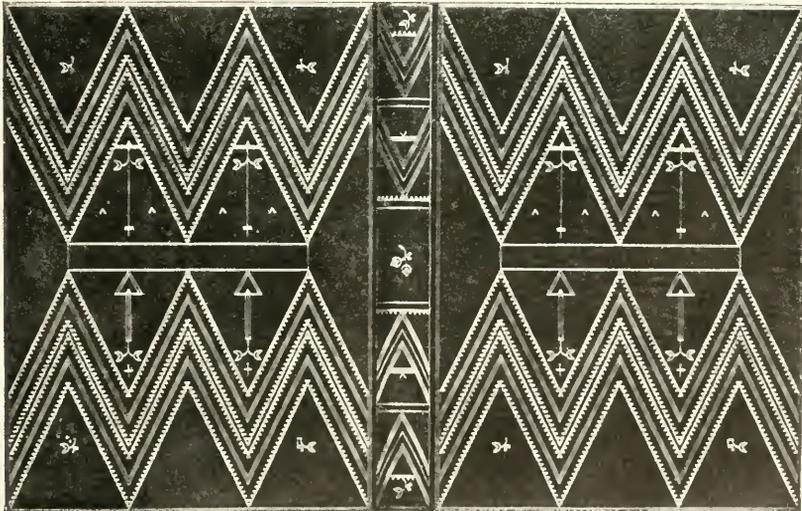
die Weltscheu und zwingt den Einzelnen, sich noch mehr in seine Schale zurückzuziehen und darin wie die Auster Perlen zu zeugen. Aber die Verborgenheit der Stellung hat keinen gehindert, mit dem Tiefsten der Welt in Gemeinschaft zu leben, im Gegenteil; wohl aber begünstigt sie die Sonderlingsart und nirgends gibt es, auch im kleinen, so viele Individualitäten wie hierzulande. Universalität kann nur auf Individualismus gestellt sein; sie drückt sich bei uns aus allen diesen geheimen oder offenen Ursachen immer auf intime Weise aus, ja die Stadt selbst ist ein Beispiel davon, sie ist die einzige intime Großstadt der Welt, in der man wirklich noch angenehm wohnen kann; ja sie ist als Großstadt glücklicher Weise keineswegs so schematisiert wie andere moderne Weltstädte; sie ist vielmehr ein Konglomerat von Provinzstädten oder Bezirken, die ebenfalls lauter Individualitäten sind und sozusagen alle österreichischen Wesenszüge in sich verkörpern. Und dieses zweite Gesicht der Stadt blickt aus der österreichischen Werkkultur hervor.

Von dem was die Lebendigen heute in Österreich schaffen, bekommt man einen teilweisen Anschauungsunterricht durch das bei Anton Schroll, Wien, 1916 erschienene Werk von Max Eisler „Österreichische Werkkultur“, davon das gegenwärtige Heft einige Beispiele

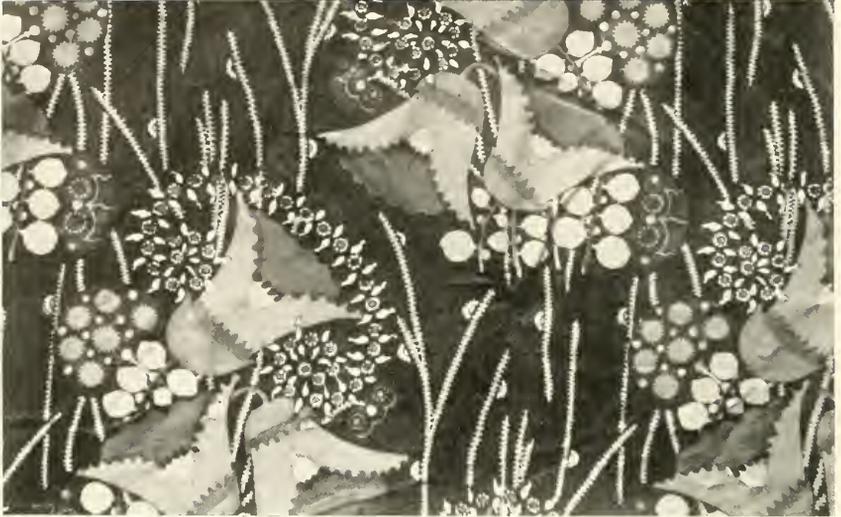


GRETE PAPPENHEIM—WIEN.

»UMHANG MIT GESTICKTEM RAND«



KARL SCHEIBE. SCHULE PROF. JOSEF HOFFMANN. »BUCHENBAND MIT HANDVERGOLDUNG«



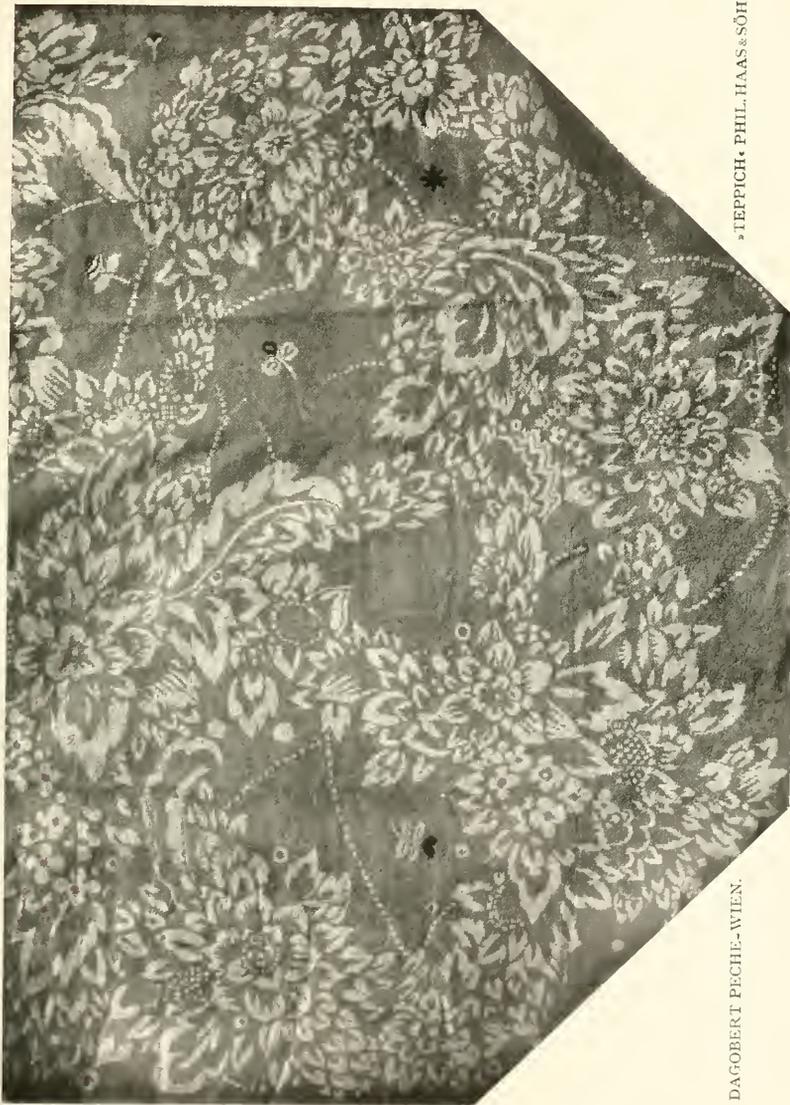
CHARLOTTE FRÖMEL-FOCHLER.

»BUNTBEDRUCKTER SEIDENSTOFF«

DIE ABBILDUNGEN ENTSTAMMEN DEM WERKE »ÖSTERREICHISCHE WERKKULTUR« VERLAG ANTON SCHROLLY & CO.—WIEN.



AUS DER SCHULE PROF. POWOLNY WIEN. »KERAMISCHE VASEN MIT RELIEF UND GLASUREN«



ENTW: DAGOBEKT PEGHE-WIEN.

TEPPICH: PHIL. HAAS & SOHNE.

bringt. Das vorstehend Gesagte wird dem deutschen Leser gewissermaßen als Leuchte auf dem Weg zu dem Innern der österreichischen Kunst und somit zu dem bilderreichen Inhalt des Buches dienen. So vorzüglich die Auswahl und Zusammenstellung der Bilder auch ist, so muß ich es doch bedauern, empfindliche Lücken zu treffen. Wer über österreichische Werkkultur Bilder veröffentlicht, muß schon ein so weites Herz haben, um unparteiisch die Gesamtheit der künstlerischen Qualitätsproduktion zu bringen und muß sich hüten, künstlerisch bedeutende Gruppen auszulassen, aus dem kleinlichen Grund, weil sie zufällig nicht zum Verein gehören. Es ist schade, daß dem an sich so verdienstlichen Buch auf diese Weise Abbruch geschieht und die leicht zu erreichende Vollkommenheit mangelt.

Neben dieser Werkkultur Österreichs präsentiert sich jedoch in einem stattlichen Band die „Deutsche Werkkunst“ (Verlagsanstalt Alex. Koch, Darmstadt), die insofern ein Geschlossenes bietet, als sie die Arbeiten deutscher und österreichischer Künstler von der „Werkbund-Ausstellung zu Köln am Rhein“ vereinigt. Dem deutschen Leser brauche ich ja nicht erst deutsche Werkkunst zu erklären; meine Aufgabe beschränkt sich nur darauf, ihm österreichische Werkkunst näher zu bringen. In dieser Hinsicht ist der Koch'sche Band besonders lehrreich, weil er die Möglichkeit vergleichender Studien über Österreichische und Deutsche Werkkunst gibt. Freilich darf man nicht vergessen, daß sich die österreichische Kunst zu Köln in ihrer

Besuchtoilette gibt, also nicht ganz in ihrer häuslichen Intimität; aber das ist ja die Eigentümlichkeit jeder Ausstellungskunst. So viel aber wird bei der Vergleichung klar, daß der österreichische Genius eben Gefühlsnatur ist, während der deutsche Künstler den organisierten Tat- und Willensmenschen verrät. Vergessen wir nicht, daß die Prinzipien von Zweckmäßigkeit, Sachlichkeit, Materialgemäßheit zuerst in Deutschland zur entscheidenden Vorherrschaft gebracht wurden und das gesamte deutsche Schaffen nach einem bestimmten einheitlichen Ziel orientierten, wobei das Eigenpersönliche oder lokal Bestimmte naturgemäß in den Hintergrund treten mußte, wenn sie sich auch nicht immer nicht ganz verleugnen wollte. Aber sie empfängt durch diese herrschenden Direktiven dennoch eine straffere Haltung und Organisation zum Unterschied von der gefühlmäßigeren, individuelleren österreichischen Art, die auf die Vielheit des Universalismus gestellt ist, und die man, wenn auch mit Unrecht, deutscherseits gern als „spielerisch“ bezeichnet. Ich aber meine, man soll die beiden nicht gegeneinander abwägen, sondern man soll sie zusammenwägen, wie es in dem Alexander Koch'schen Band „Deutsche Werkkunst“ trefflich geschehen ist.

JOSEPH AUGUST LUX.

Nur ein Schöpfer, der Einheit von Mensch und Schicksal visionär erlebt, kann Mensch und Schicksal und das Verwachsen beider aus einem Zentrum gestalten, Seele und Form in seiner Dichtung in eins schauen und als Einheit schauen lassen. Diese Einheit von Geist und Leben ist aller lebendigen Kunst Voraussetzung und Merkmal. F. F. BAUMGARTEN.



ANTON HOFER—WIEN. »MEHRFARBIGES KISSEN MIT STICKEREI«



SCHULE PROFESSOR POWOLNY—WIEN.

»TIERFIGUREN IN KERAMIK«



ENTWURF UND AUSFÜHRUNG: JULIA SITTE - WIEN. »LEUCHTERKRANZ IN KERAMIK«



DAGOBERT
PECHE WIEN.
»ZIERSCHRIFT«

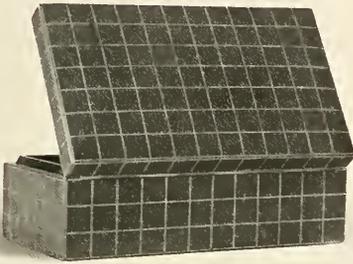
WIE WIRD DER KRIEG AUF DIE DEUTSCHE BAUKUNST EINWIRKEN ?

VON GEH. REGIERUNGSRAT DR.-ING. HERMANN MUTHESIUS.

Die ungeheuren Geldopfer, die der Krieg gefordert hat, werden eine Andersgestaltung aller wirtschaftlichen Verhältnisse nach Friedensschluß heraufbringen. Es erscheint dann aber fraglich, ob schwebende Bauabsichten noch in der früheren Weise durchgeführt werden können. Zwar sind Bauten unbedingt nötig, die Welt könnte nicht weiterbestehen, wenn nicht gebaut würde. Aber es ist ein Unterschied, ob aus gefülltem Geldsäckel heraus gebaut wird, oder ob die Mittel knapp sind. Die Losung nach dem Kriege wird sein, sich einzurichten. In Deutschland ist in den letzten zwanzig Jahren mit dem Ersatz von Bauten etwas eilig vorgegangen worden. Wer die Verhältnisse in anderen Ländern kennt, weiß, daß nirgends in der Welt mit solcher freudigen Bereitwilligkeit zu Neubauten geschritten wurde wie in Deutschland. Es liegt auf der Hand, daß wir nach dem Kriege nicht in gleichem Schritt weitergehen können. — Aber nicht nur zum langsameren, auch zum einfacheren Bauen wird die Zeit nach dem Kriege nötigen. Ganz abgesehen von der reichen Formentaltung, die sich in unseren Straßen vor dem Kriege bemerkbar machte, äußerte sich vielfach ein übertriebener Luxus in der Verwendung kostbarer Baustoffe. Werkstein, Marmor, Bronze, Kupfer, edle Hölzer,

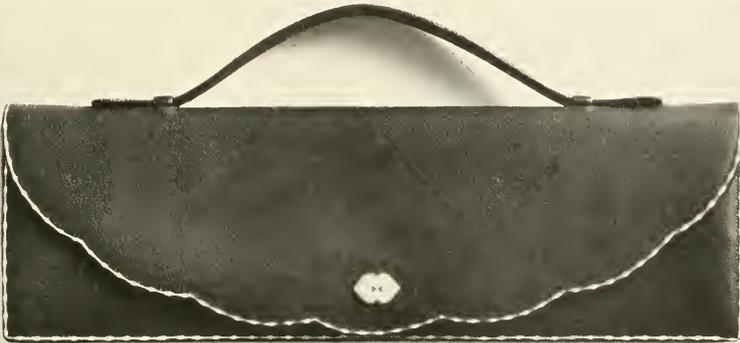
Kunstkeramik waren bei größeren Bauten eine Selbstverständlichkeit geworden. Ein Putzbau schien überhaupt nicht mehr zulässig zu sein.

Vom Standpunkte des Architekten wird eine gewisse Opferwilligkeit des Bauherrn gewiß stets begrüßt werden. Die Baukunst im höchsten Sinne ist aber von den äußeren Mitteln so gut wie unabhängig. Gerade die Entwicklung der letzten Jahrzehnte läßt uns dies erkennen. Die sich in den siebziger und achtziger Jahren breit machende Überladung mit Stuck und Zinkfußornamenten wurde keineswegs dadurch gebessert, daß später echte Stoffe verwendet wurden. Die Unkultur war noch ebenso vorhanden wie vorher, ja sie trat vielleicht noch stärker dadurch hervor, daß edle Materialien in unedle Formen gekleidet wurden. Höchst lehrreich ist aber, zu beobachten, daß auch der weitere Schritt, berühmte Architekten heranzuziehen, nicht überall das erwünschte gute Ergebnis gebracht hat. Es genügt also weder die Echtheit des Baustoffes, noch der gewandte Architekt, um zu einem guten Bau zu gelangen, sondern ausschlaggebend vor allem ist die Gesinnung, die in dem Bauwerk niedergelegt wird. Die sichere Empfindung für das Schickliche, das richtige Augenmaß für Zweck und Ziel, die unaufdringliche gute Haltung sind unerläßliche



PROFESSOR JOSEF HOFFMANN—WIEN.

»LEDER-KASSETTEN« WIENER WERKSTÄTTE.



ENTW. U. AUSF: WILHELM MELZER—WIEN. »TASCHEN IN LEDER MIT HANDVERGOLDUNG«

Vorbedingungen. Und gerade daran hat es in der Zeit des wirtschaftlichen Hochstandes vor dem Kriege oft gefehlt. Eine gewisse deutsche Architekturrichtung hatte sich überdies in eine Auffassung verstiegen, die sich an Kolossalität nicht genug tun konnte. Warenhäuser, in denen billige kleine Sachen verkauft wurden, wurden in das feierliche Gewand eines Sakralbaues gekleidet, große Hallen sahen aus wie Katakombensäle. Eine Sucht nach dem Übermonumentalen, Ausschreitungen ins Ungeheuerliche, Unförmliche, ja Barbarische konnten nicht nur an Denkmälern, sondern auch an Gebrauchsgebäuden täglich beobachtet werden. Gerade in solchen Neigungen aber gibt sich das Unreife einer Zeit zu erkennen.

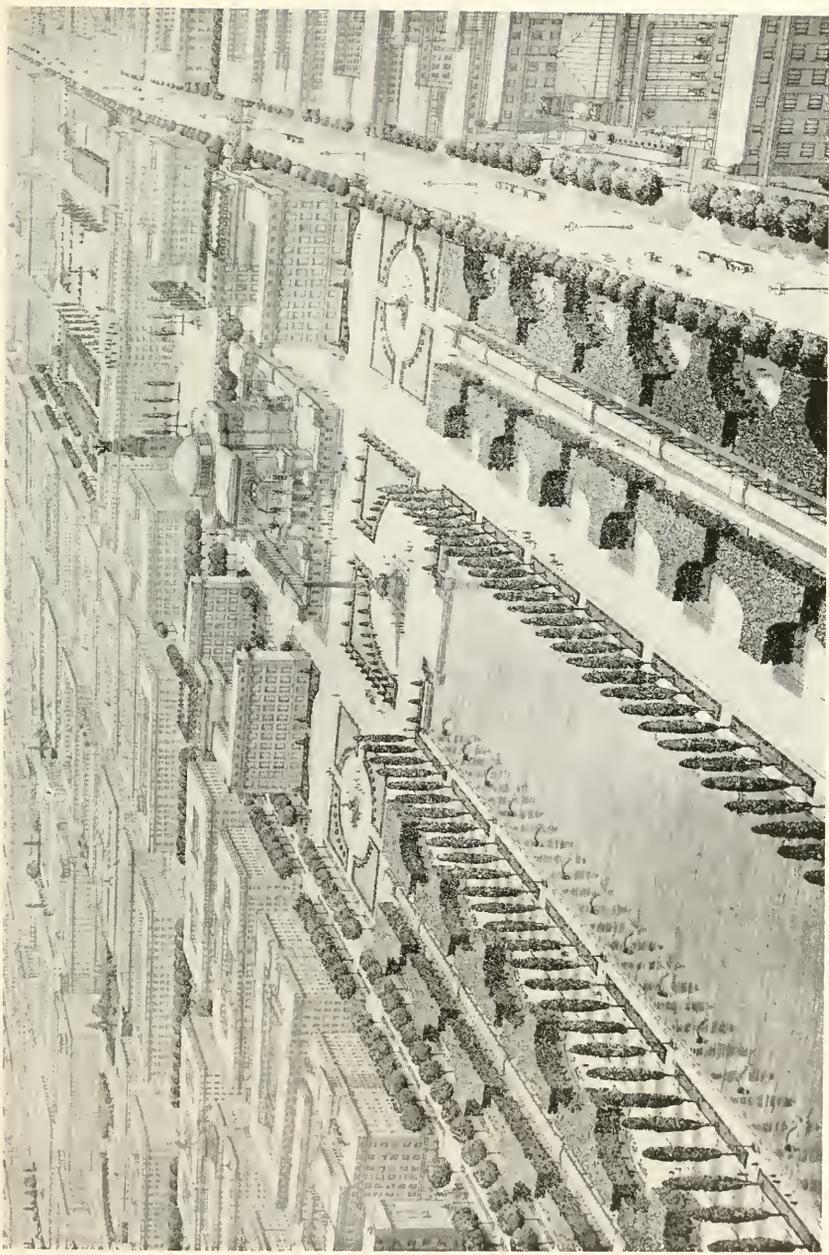
Von diesem Standpunkte aus braucht uns die voraussichtliche wirtschaftliche Beschränkung, unter deren Zeichen die Jahre nach dem Kriege stehen werden, für die deutsche Baukunst nicht zu erschrecken, sie kann sogar erzieherisch wirken. Architektur an sich hängt weder von kostbaren Baustoffen, noch von reicher Formengebung ab, sie arbeitet mit Verhältnissen. Gute Verhältnisse sind im einfachsten Gewande ebensogut zu erzielen wie im prunkvollen Kleide,

der Putzbau gewährt dieselben Möglichkeiten wie der Steinbau. Gerade bei beschränkten Mitteln ist der Architekt gehalten, die ganze Wirkung in dem eigentlichen Wesen der Architektur, den guten Verhältnissen zu suchen. So kann gerade die Beschränkung zu innerer Höherentwicklung beitragen, die wahren architektonischen Werte herausarbeiten helfen, eine Vergeistigung der Baukunst herbeiführen.

Schon vor dem Kriege ging als Unterströmung ein Zug nach Veredelung und Vereinfachung durch die deutsche Architektur, ein Überdruß gegen das Aufdringliche, Anmaßende, ein Sehnen nach Aufrichtigkeit und Schlichtheit machte sich geltend. Diesen Zug zu stärken wird eine zum Selbstbesinnen zwingende Zeit nach dem Kriege geeigneter sein, als ein Fortwühlen in Reichtümern, Wohlleben und Überfluß. Die Natur des Deutschen hat sich noch stets am besten in Gefahr und Bedrängnis bewährt. Wie der Krieg läuternd, erhebend, erneuernd auf allen geistigen Gebieten gewirkt hat, so werden seine Folgen auch die Schlacken aus der deutschen Architektur ausstoßen, die ihr aus ungeklärten Zeiten noch anhaften. (AUS: ZEIT- U. STREITFRAGEN DES BUNDES DEUTSCHER GELEHRTER UND KÜNSTLER.)

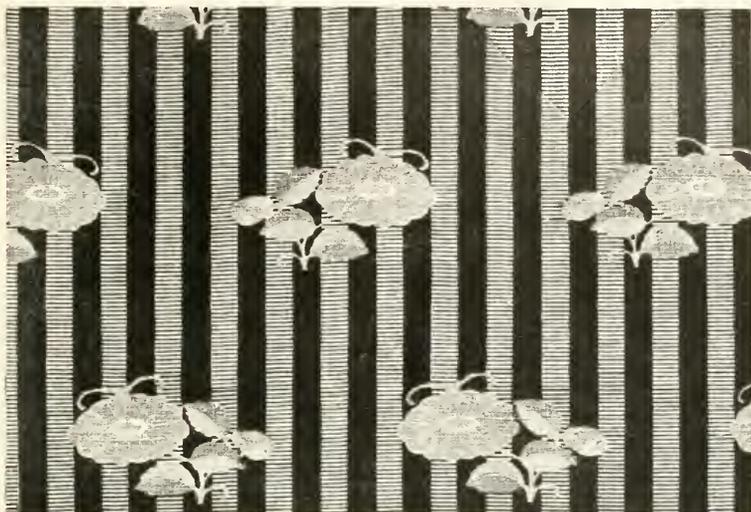


ARCHITEKT DAGOBERT PECHE WIEN. »GESCHÄFTS-EMPFEHLUNGS-KARTE«



PROJEKT FÜR DIE GESTALTUNG DES KÜNFTIGEN XXII. WIENER STADTBEZIRKS.

BAURAT OTTO WAGNER WIEN.



ARCHITECT EDUARD WIMMER.

»DRUCKSTOFF« WIENER WERKSTÄTTE.

GINO PARIN—MÜNCHEN.

Die Ölbildnisse des Schweizer Malers Gino Parin, der seit 1894 in München säßig ist, sind komplex im höchsten Sinne, durchreißt von einer rastlos beobachtenden Erkenntnis und bergen eine Kraft des Ausdrucks in sich, deren man sich am stärksten beim Anblick eines der wundervollen Frauenbildnisse bewußt wird. Dieser Ausdruck ist nicht ein einfacher; es ist Schmerz und Ermüdung und Hingebung, Spott und Verzweiflung und Lust, die bald in dem mahnend ersten Blicke, der in unerforschliche Tiefen hineinleuchtenden Augen, bald an kraftlos einsinkenden Wangen, spöttisch und leidvoll gezogenen Lippen aufleben. Dieser vielgestaltige Ausdruck ist über das Ganze gegossen, er durchwirkt das Ganze, bewegt und belebt das Ganze und sieht uns als Ganzes erschütternd an. Es strömt eine suggestive Wirkung von diesen Frauenköpfen, eine Wirkung in die Breite und in die Tiefe. — Des Künstlers wundersame Zeichnungen sagen dem Fachmann nicht weniger als des Malers vollendete Gemälde. Auf etwa 100 Blättern hat der Künstler sein Modell in seltenen, oft sehr eigenartigen Stellungen und Bewegungen festgehalten. Es ist wunderbar zu sehen, mit welch einfachen Mitteln komplizierteste Haltungen, verschrobenste Gebär-

den, bald die zusammengeraffte Kraft, bald die erschlaffende Müdigkeit als Ausdruck einer Seelenbewegung oder eines Seelenzustandes dargestellt werden. Diese zeichnerischen Aphorismen enthalten alles Wesentliche an Form, Haltung und Ausdruck, nichts vermißt man. Und der Ausdruck dominiert. Er beherrscht die Linie und führt sie, er durchzittert die Falten des Gewandes, er verwirrt wallendes Haar, er durchkrampft die Hände, er beruhigt den müde liegenden Körper. Und welch wundervolle Arabesken bieten die in Gewandfalten und Körperbiegungen eingezeichneten fein geschlungenen und gewundenen Linien! (Man vergleiche die Wiedergabe Seite 136).

Bei Parin denkt man an Rodin: an das Alles in sich Aufnehmen, alles Wiedergeben, aus tausend Augenblicken Zusammentragen, nicht an einem Tage, in einer Stunde, sondern jahrelang, lebenslang, sein Werk immer vor sich haben, es nie bessernd, aber unermüdlich Neues, dem Leben Abgewonnenes hinzutragend.

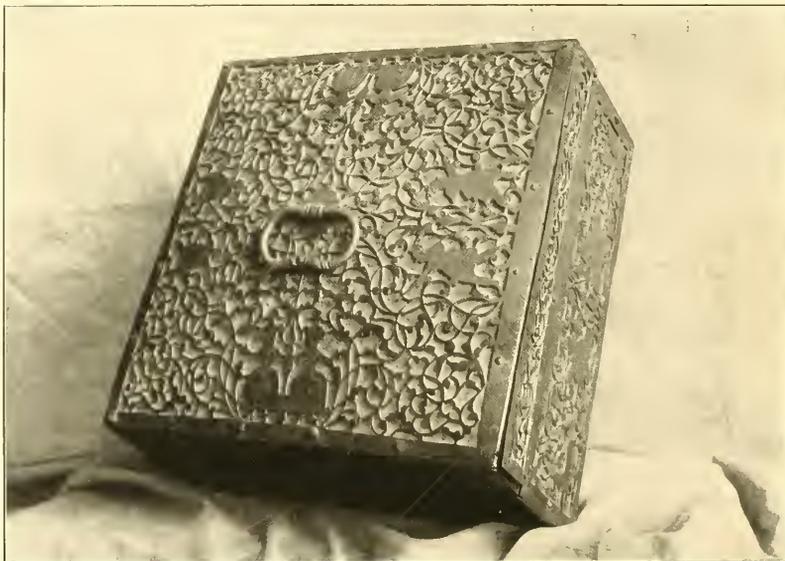
Parins Kunst kennt Ziele, aber kein Ende. Sie ist rastlose Arbeit und wird letzte Erfüllung. Ein Künstler, der sich nie befriedigt zur Ruhe setzen wird, der ein Meister ist, weil er nie zu lernen aufhört. . . . DR. EDGAR VON MOJSISOVICS.



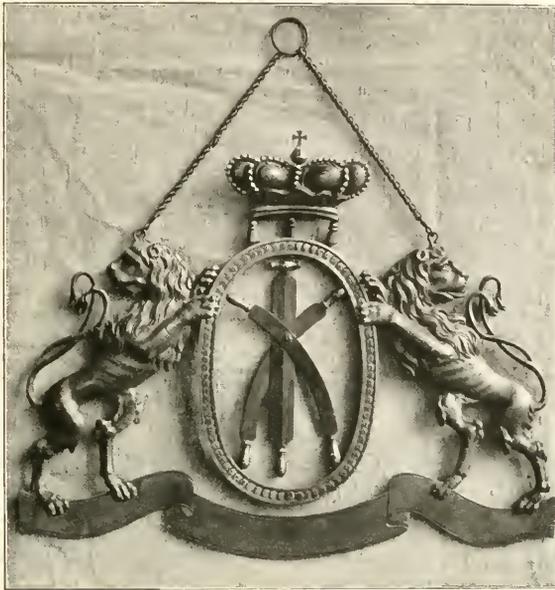
ERICH MALLINA WIEN. ORIGINAL-HOLZSCHNITT, DEKORATIVE KOMPOSITION.



LEDERKOFFER MIT EISERNEM BESCHLAG. 18. JAHRH.



LEDERKASTEN MIT EISENVERZIERUNG. PERSISCH 18. JAHRH. IM LEDERMUSEUM IN OFFENBACH A. MAIN.



WAPPEN
DER GERBER.
DEUTSCHE ARBEIT
18. JAHRH.

EIN DEUTSCHES LEDERMUSEUM ZU OFFENBACH A. MAIN.

VON PROF. HUGO EBERHARDT—OFFENBACH A. M.

Offenbach am Main, die größte Industriestadt des Großherzogtums Hessen, ist mehr noch als durch ihre bedeutsamen Maschinenfabriken bekannt als der Ursprungsort der Offenbacher Portefeuille- und Lederwaren, die ihrer technischen Vollendung und ihren geschmackvollen Zweckformen eine Verbreitung über die ganze Welt verdanken und die auch durch den Krieg in ihrem Siegeslauf sich nicht werden aufhalten lassen. Es bestehen für diese Artikel in Offenbach etwa 500 Betriebe, darunter solche von gewaltiger Ausdehnung. Es seien in alphabetischer Folge nur die Namen: S. W. Brody; Hochstädter & Bergmann; Cahn Valeri & Co.; Heinrich Gretsch; M. Gunzenhäuser & Co.; Adolf Huwerth; Willy Huwerth; Rudolf Kahn; Ernst Kuppenheim; Wilhelm Leißler & Sohn; Julius Lichtenfels; Fritz & Anton Krumm; Ludwig Krumm; Eduard Posen & Co.; Karl Seeger; Friedrich Stein; Karl Wagner jun. genannt. Neben den Portefeuille- und Lederwaren gilt die Industrie der Stadt im großen Maßstab auch der Ledererzeugung. 5 Riesenunternehmen, wie

die Lederfabrik J. Mayer & Sohn, Lederwerke Becker & Co., Lederfabrik J. Feistmann Söhne, Lederwerke vorm. Phil. Jac. Spicharz, Union Lederwerke vorm. Wilh. Hch. Philipp G. m. b. H. schicken ihre Lederhäute in alle Länder. Vier bedeutende Schuhfabriken: Leander Schuhfabrik A. G. vorm. Ochsenhirt & Behrens, Herm. Liebmann, Schuhfabrik Hassia, Eugen Wallerstein, und 2 große Militärrequisitenfabriken: Maury & Co., H. Müller & Co. vervollständigen die Ledererarbeitungsindustrie des Platzes.

Hand in Hand mit dem Feinledergewerbe arbeitet die blühende Offenbacher Metall- und Gürtlerwarenindustrie. Über zwei Dutzend Fabriken: C. Feuss, Frdr. Wilh. Goedecke, Ludwig Haeg, E. Ph. Hinkel, Huppe & Bender, A. Lachmann, Moeller & Schroeder, Jakob Moench, Friedrich Moller, Peter Schlesinger, Volkert & Schröder usw. — lassen ihre Erzeugnisse — Taschenbügel, Verschlüsse, Einrichtungsgegenstände für feine Lederkoffer, Galanterieartikel, Rauchzeuge, Zigarren- u. Zigarettenetuis, Rasierer und Toilettespiegel usw. über die Meere gehen.



SOGENANNT FALKENTASCHE, LEDER MIT RELIEFSTICKEREI. DEUTSCHE ARBEIT AUS DEM 16. JAHRH.

Auch diese Offenbacher Waren eroberten sich ihren Platz an der Sonne dank technischer Vollendung und einer aus dem Zweck herausgewachsenen — international zu nennenden — Form. Die Offenbacher Portefeuillefabriken empfangen die Neuheiten dieses Industriezweigs aus erster Hand.

Es gibt nur wenige deutsche Städte, die auf volkswirtschaftl. bedeutsamem Industriegebiet zu solcher Geltung gelangt sind in der Welt, wie Offenbach gleichzeitig auf den eng verwandten Gebieten der Ledererzeugung, der Lederverarbeitung und der bei letzterer zur Verwendung gelangenden Gürtlerwarenindustrie.

Es ist deshalb ein beinahe selbstverständlicher Gedanke, zu versuchen, in Offenbach, dieser Hochburg der Lederarbeit, all das zu sammeln, was uns an diesem Material interessiert und was mit seiner Verarbeitung zusammenhängt.

Als Endziel schwebt vor: Ein Deutsches Ledermuseum, ein Museum, in dem zunächst durch die Unterstützung der Offenbacher, der hessischen Lederindustrie, weiterhin aber der ganzen deutschen Lederfachkreise alles planmäßig zu einer Sammlung zusammengetragen werden soll, was geeignet scheint, das so vielseitig verwendbare Material in seinem Werde-

gang, seinem Wesen, seiner Bearbeitung, seinem Gebrauch in der Vergangenheit und Gegenwart aller Völker zu einer möglichst lückenlosen Darstellung zu bringen.

In einer Zeit, in der die Berufe auf jedem Gebiet sich zusammenschließen, erscheint es ein folgerichtiger Gedanke, auch das Arbeitsergebnis einer so starken Gruppe übersichtlich in einer umfassenden Sammlung zusammen zu halten, in einer Sammlung, die es erleichtert, sich über berufliche Dinge zu unterrichten, in ihr alles zu finden, was auf dem Berufsgebiet Gegenstand fachlichen Suchens sein kann, in der die Deutsche Berufsgemeinschaft mit Stolz all das niederlegt, was Gegenwart und Vergangenheit auf ihrem Arbeitsgebiet geschaffen haben.

Der Vorgang ist nicht neu: Das Deutsche Buchgewerbemuseum in Leipzig erscheint als nachahmenswertes Beispiel — eine gemeinsame Arbeit der deutschen buchgewerblichen Industrie mit allen um das Buchgewerbe sich herum gruppierenden Berufsgruppen, begründet in der Stadt, die sich am stärksten mit dem Buchgewerbe befaßt. —

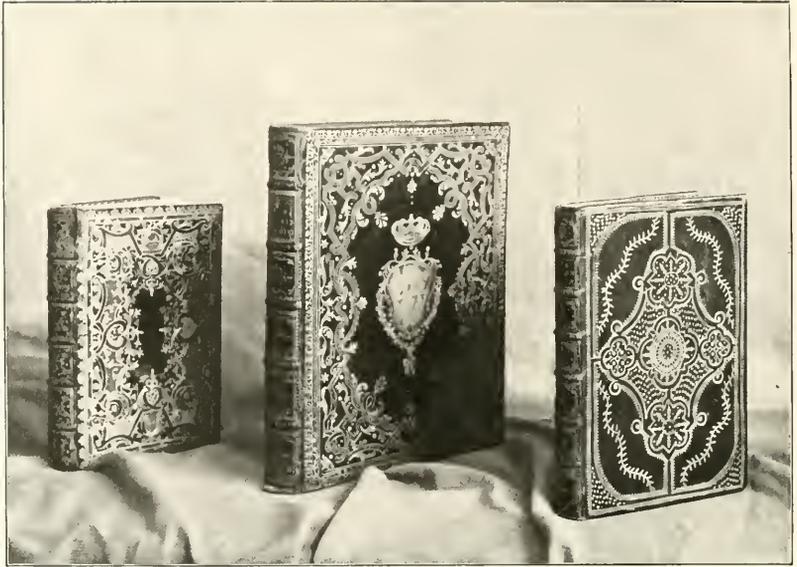
Das Endziel, das wir uns stellen wollen, ist, eine Parallele zu schaffen zu diesem standes-



GROSSE LEDERTRUHE MIT GOLDSTEMPEL- UND NAGELVERZIERUNG. OBERITALIEN ENDE 16. JAHRH.



GROSSER LEDERKOFFER MIT REICHEM ORNAMENT AUF GEFUNZTEM GRUND. DEUTSCHE ARBEIT, 17. JAHRH.



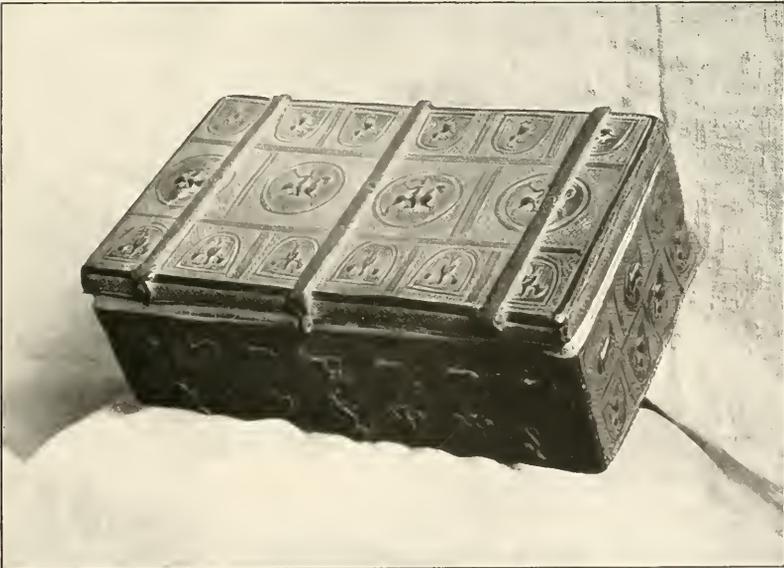
ZWEI ITALIENSICHE UND EIN DEUTSCHER LEDERBAND MIT HANDVERGOLDUNG, 18. BEZW. 17. JAHRH.



LEDERKÄSTCHEN MIT REICHEM RANKEN- UND TIER-ORNAMENT. OBERITALIENISCH I. HÄLTE 16. JAHRH.



LEDERTRUHE MIT BILDLICHEN DARSTELLUNGEN GESCHMÜCKT. OBERITALIENISCH I. HÄLFTE 16. JAHRH.



LEDERKASSETTE MIT GETRIEBENEN WAPPEN AUF GEPUNZTEM GRUND. OBERITALIENISCH MITTE DES 15. JAHRH.

stolen, in prächtiger Entwicklung befindlichen Unternehmen. Beginnen wir bescheiden bei unserer Arbeit, so wird dieser Umstand sicher nicht gegen die Berechtigung des Unternehmens sprechen. Findet der Gedanke in der deutschen Leder- und Lederverarbeitungsindustrie aber Interesse, dann ist das Ziel nicht zu hochgesteckt.

Unsere deutschen Museen suchen fast durchweg die Aufgabe zu erfüllen, allgemeinbildend zu wirken, und, um ein anschauliches Bild des Standes der Kultur einzelner Zeitperioden zu geben, stellen sie Arbeiten aus den verschiedensten Materialien und Stoffen in Gruppen gleicher Entstehungszeit zusammen. Das fachlich Interessierende tritt so gegenüber dem allgemein Interessierenden stark zurück. Auch die mehr das Material berücksichtigenden kunstgewerblichen Museen können das Fachliche nicht erschöpfen, sie dulden nur das Mustergültige, das künstlerisch Wertvolle und geben so nur ein Bild der kunstgewerblichen Höhepunkte, ein Bild auch nur des fertigen Gegenstandes. Der Arbeitsvorgang, das Arbeitsgerät, findet bei ihnen keine Berücksichtigung. Auch für den rein technisch zu bewertenden Gegenstand ist keine Stätte in diesen Museen.

Diese Lücken im deutschen Museumswesen hat das Fachmuseum auszufüllen.

Das Ledermuseum wird sich nach technologischen und kulturhistorischen Gesichtspunkten aufbauen. Eine Abteilung gilt der Ledererzeugung und zeigt das Leder in seinem Werdegang. Präparierte Tiergruppen führen die Tiere vor, deren Häute für die Ledererzeugung von Bedeutung sind. Diese, die Naturgeschichte der Tiere erschöpfenden Gruppen — man denke an Krokodile, Eidechsen, Schlangen, den Seehund, an die verschiedenen Ziegenarten usw. — bieten auch der Allgemeinheit besonderes Interesse, zumal wenn dieselben, im Gegensatz zu den Tiergruppen der allermeisten naturwissenschaftlichen Museen, durch die Art der Präparierung und die umgebende Landschaft zu künstlerischer Wirkung gebracht werden. — Es folgen die rohen Häute, die Rohstoffe der Gerberei und Lederindustrie, die Gerbstoffe und die Gerbstoffextrakte, die chemischen und sonstigen Gerbe- und Appreturmittel. Die verschiedenen Gerbeverfahren sind zur Darstellung zu bringen, Darstellungen aus Gerbereien der Gegenwart und Vergangenheit, das Färben des Leders, die Färbemittel, das Lackieren des Leders, endlich die fertigen Häute. Mikroskope führen die Struktur der Tierhäute vor. Die Schäden der Häute durch Krankheit und Insektenstiche, die Schädlinge selbst sind zur Anschauung zu

bringen. Zerreiß- und Schleifproben geben Rechenschaft über die Festigkeit der Ledersorten. Die Berufskrankheiten der Lederarbeiter sind vorzuführen.

Der Produktionsumfang und die wirtschaftliche Bedeutung der Ledererzeugung: Berufs-, Gewerbe- und Handelsstatistik ist anschaulich zu machen. Die Darstellungen des geographischen Vorkommens der Lederträger, der Gerbstoffe, der Lederverarbeitung usw. hätten die Abteilung zu ergänzen.

Eine weitere Abteilung erschöpft die Lederverarbeitung: Das Leder im Kunstgewerbe, im Gewerbe und Handwerk und in der Industrie.

Auf die Ausgestaltung der kunstgewerblichen Abteilung müßte ein besonderes Augenmerk gerichtet werden, denn sie würde weit über das Fachliche hinaus dem Publikum Interesse ablocken können. Für den Fachmann bildet sie den nie versiegenden Quell, aus dem das moderne Gewerbe immer und immer wieder erfrischende Anregung zu schöpfen vermag. Sie bildet den Prüfstein für die moderne Leistung, zu deren richtiger Einschätzung der Vergleich mit zeitgenössischen Arbeiten nicht ausreicht. . . Man weiß, daß die Gotik, die Renaissance, die Barockzeit, das Rokoko prächtige Lederarbeiten geschaffen haben. Die ganze Fülle der Möglichkeiten künstlerischer Behandlung dieses herrlichen Materials — das Punzen, Gravieren, Treiben, Ätzen, Pressen, Vergolden müßte durch zahlreiche Beispiele des alten Kunstgewerbes zur Darstellung kommen. Hervorragend schöne Lederbehälter, Lederkasten, Besteckkasten, Koffer, Futterale, Stuhllehnen, sehen wir in allen deutschen Museen verhältnismäßig spärlich und verloren unter anderen Kunstwerken derselben Zeitperioden. Es gilt in Offenbach eine Sammlung zu schaffen, die an Güte und Vielseitigkeit möglichst das übertrifft, was diese Museen einzeln und „unter Anderem“ an Lederarbeiten aufzuweisen haben, eine Sammlung zu schaffen, die dann ohne das mühevolle Suchen, das andere Museen dem Besucher aufzwingen, übersichtlich zeigt, welchen Gang die kunstgewerbliche Lederarbeit durch alle Zeitalter genommen hat. Diese Sammlung würde die charakteristische nationale Art der verschiedenen Länder und Völker zu zeigen haben. Spanien, Portugal, Indien, Frankreich, Persien und die Türkei brachten neben Deutschland in früheren Jahrhunderten ganz besonders schöne Lederarbeiten hervor. Der Geschichte des Lederbucheinbandes wäre eine besondere Gruppe zu widmen.

Aber auch der Weg ins Gewerbliche und Handwerkliche der Lederware führt zu ergebnisvollen Sammelmöglichkeiten: die Geschichte



RELIQUIENSCHREIN, LEDERSCHNITT-ARBEIT MIT RELIEFFIGUREN. BURGUNDISCH? 15. JAHRHUNDERT.



LEDERKASTEN, EISENBESCHLAGEN, LEDERSCHNITT-ARBEIT MIT KRÄFTIG UMRISSENEM ORNAMENT. PORTUGIESISCH.



SCHMUCKKASTEN MIT GOLDDRANKEN UND DEM MONOGRAMM MARIA VON MEDICI. FRANZÖSISCH NACH 1610.

der Damentasche und des Taschenbügels, der Brieftasche, des Reise- und Taschenschreibzeugs, des Nähnecessaires und Nähkörbchens, der Zigarrentasche, der Schreibmappe, des Reisekoffers, des Geldbeutels würde bemerkenswerte Aufschlüsse insbesondere über die Modebewegung geben — man denke an die Damentasche — so hätte das Museum spätere Geschlechter auch aufzuklären über äußere Entstehungsursachen der Schläger in der Ledermode.

Der Bauernkunst in der Lederware — der Bauerngürtel, der Lederkorb, das Pferdgeschirr — wäre eine besondere Abteilung zu widmen. Die Lederverarbeitung bei außereuropäischen Völkern würde, wie wir in unseren ethnographischen Museen sehen, eine besonders wertvolle Abteilung bilden können, die uns außerordentlich viel praktisch Verwendbares bieten würde. Man erinnere sich an die eigenartige Bearbeitung des Leders bei wilden Völkern (Waffen, Schilde, Gürtel, Kleidungsstücke, Aufputz durch Muscheln, Zähne usw.).

Selbstverständlich müßte das Museum auch ein übersichtliches Bild der Geschichte der Offenbacher Feinlederverarbeitung bringen.

Vom Jahre 1812 an, wo auf dem Fürstlich Isenburgisch-Birsteinschen Weihnachtstisch die

vom Begründer der Offenbacher Lederwarenindustrie, dem Portefeuller Joh. Georg Klein gefertigten Papp- und Lederarbeiten vom Fürsten Karl mit der Scherzmarke „Hochfürstlich Privilegierte Portefeulle Fabrique von Isenburg, Klein & Comp.“ versehen aufgelegt waren, sind Jahr um Jahr neue charakteristische Offenbacher Portefeulletypen entstanden, die zu sammeln eine Ehrenpflicht des Museums bedeutet. Wir werden alles zusammentragen, was an diesen alten heimischen Lederarbeiten noch zu erreichen ist, in ausgeführten Stücken, in Teilarbeiten, in Zeichnungen, in Photographien. Auch für die Zukunft hat jedes neue Jahr seine besonders charakteristischen, seine gangbarsten Formen dem Museum einzuverleiben. Von Interesse wäre die Arbeit der Offenbacher Lederindustrie im Weltkrieg (Tornister, Patronentasche, Helm, auch die Lederarbeiten der Kriegsbeschädigten im Offenbacher Berufsübungs lazarett würden der Sammlung einverleibt. Eine geschichtliche und statistische Darstellung hätte Rechenschaft zu geben über den Geschäftsgang, Preisbewegung des Materials, der Löhne, die Zahl der Arbeiter und der Betriebe. — Eine ins Einzelne gehende, geschickt und anschaulich gehaltene Abteilung

hätte die Technik der Lederbehandlung, den Lederschnitt, das Lederpunzen, Ledereinlegearbeiten, Handvergolden, Lederbrennen, Lederätzen zu zeigen. Die bei diesen Techniken gebräuchlichen Instrumente — ihr geschichtlicher Werdegang — Probearbeiten in den verschiedensten Vollendungsstadien — müßten Fachmann und Laien den Arbeitsvorgang darlegen.

Der Schuh und der Handschuh und seine Geschichte und Mode müßte gezeigt werden. Das Leder in der Orthopädie, das Leder in der Industrie (der Treibriemen und die sonstige Verwendung bei der Maschine), das Leder im Haushalt würden weitere Abteilungen zu bilden haben. — Die Rolle, die das Leder bei der Bewaffnung des Kriegers zu allen Zeiten spielte — der Sattel, die Tasche, das Pulverhorn, der Gürtel, der Helm usw. — wäre durch Beispiele wiederzugeben. — Eine Abteilung zeigt die Lederimitation, die Möglichkeiten der Verwendung der Lederabfälle. — Ein Raum wäre den Persönlichkeiten zu widmen, die auf dem Gebiete der deutschen Ledererzeugung und Lederverarbeitung sich besondere Verdienste erworben haben; wenn es gelingen würde, zu den Porträt-darstellungen tüchtige Künstler heranzuziehen, könnte diese Abteilung den Charakter einer sehenswerten Gemäldegalerie erhalten. — Die Museumsbibliothek hätte alle Werke zu enthalten, die sich mit Leder und Lederarbeiten befassen. — Eine Photographiensammlung hätte die lückenlose Ergänzung der im Museum vertretenen Gegenstände, sowohl nach der künstlerischen, als nach der geogra-

phischen, naturwissenschaftlichen und technischen Seite zu bilden. — Ein Raum hätte die neuesten Maschinen und Werkzeuge, neue Ledersorten, neue Zutaten, neue Verschlüsse, kurz, alle auf dem Markt erscheinenden Neuheiten in immer neuer Ergänzung zur Schau zu stellen.

Erwägt man all diese Möglichkeiten, so bedarf es keines besonderen Hinweises, welche Fülle von Anregung aus einem solchen Fachmuseum fließen und welche Förderung von ihm ausgehen könnte. — Durch erfreuliche Stiftungen des bekannten hessischen Kunstmäcens, Herrn Geh. Kommerzienrat Ludo Mayer, der Lederwerke Becker & Co., der Union Lederwerke vorm. Wilh. Hch. Philippi, der Lederwerke vorm. Phil. Jac. Spicharz, der Lederwarenfabriken Rud. Kahn und Heinr. Gretsch, weiterhin der Herren Robert von Hirsch, Louis Feistmann, Theodor Hecht, M. J. Hartmann, Karl Maier ist der Anfang zum Ledermuseum gemacht. Eine besonders bedeutende Zuwendung verdankt das Museum ferner der Offenbacher Schraubenindustrie, Metz & Weissenburger, Mühlheim. Das 25 jährige Regierungsjubiläum des Förderers hessischer Industrie und hessischen Kunstgewerbes Seiner Kgl. Hoheit des Großherzogs Ernst Ludwig von Hessen und bei Rhein gab den Anlaß, mitten im Weltkriege den erfreulichen Grundstock des Museums, der zwei große Säle füllt, erstmals öffentlich zu zeigen. Energische Werbearbeit wird dafür sorgen müssen, daß das Museum nicht in seinen Anfängen stecken bleibt. H. E.



LEDERKÄSTCHEN MIT TIEREN UND RAUTEN IN LINIENSCHNITT. DEUTSCH 14. JAHRH.



KLEINE GRUPPE VON MUSIKANTEN.

NYMPHENBURGER PORZELLAN-FABRIK.

EINE VEREINIGUNG FÜR NEUE KUNST.

In Frankfurt hat sich unter diesem Namen eine Gruppe Gleichgesinnter zusammengefunden, die es sich zur Aufgabe macht, die lebendigen Äußerungen auf den verschiedenen Gebieten gegenwärtiger Kunst, vorwiegend aber der bildenden Kunst, zu fördern und zur Geltung zu bringen. Um diesen Zweck zu erreichen, sind Ausstellungen, Vorträge, und Führungen vorgesehen, zu denen die Mitglieder freien Zutritt haben. Durch intime und in sich abgeschlossene Ausstellungen soll die Möglichkeit geben werden, mit den schöpferischen Leistungen lebender Künstler dauernd Fühlung zu halten. Dem Fernerstehenden werden Führungen vor den Originalen unmittelbar Aufklärung über die künstlerischen Absichten geben, während außerdem Vorträge die großen Richtlinien des künstlerischen Wollens unserer Tage klarlegen. Um ein persönliches Verhältnis zu den Kunstwerken zu erleichtern, sind Jahresgaben vorgesehen, die vorwiegend in Originalgraphik bestehen werden. Ein dauernder Niederschlag der Wirksamkeit der Vereinigung soll schließlich durch den Ankauf ausgewählter, bedeutender Werke und deren öffentliche Ausstellung möglichst im Anschluß an die vorhandenen Museen bewirkt werden. Die Vereinigung umfaßt Mitglieder, Arbeitsausschuß und Vorstand.

Dem Vorstand gehören an: Dr. W. Müller-Wulckow, Dr. Sascha Schwabacher, Dr. W.

Schürmeyer, Pauline Kowarzik, Dr. E. v. Benndemann, Professor Dr. J. Petersen.

Die Absichten der neuen Vereinigung sind in nachstehenden Worten umrissen:

„VON KUNST HEUTE REDEN, heißt von dem Geiste reden. Denn der Geist ist das Einzige geblieben, was uns als Glaube blieb in diesen Zusammenbrüchen. Kunst, die uns heute angeht, kann nur aus dem Geiste kommen. Wir brauchen heute keine andere. Kunst, die uns nur in der Enge und Begrenztheit des Interesses anfaßt, ist ohne Bedeutung. Am wenigsten jene, die nichts widerspiegelt als die Armseligkeit der geschauten Realität. Sichtbares wiederzugeben war nie Ziel der Kunst. Die Welt ist da. Es wäre sinnlos sie zu wiederholen. Und auch in der Wiederholung wäre sie schlecht. Wir wollen eine Kunst aus dem Geist. Denn wir suchen in ihr im Versagen der Gegenstände um uns den Ausweg zum Ewigen. Wir wollen gerührt sein, erregt werden, wir wollen Glauben und Willen in ihr finden, nach größeren Inhalten zu, als wir gewohnt sind. Wir haben eine zeitgenössische Kunst, die dies alles sucht. Und ist es nicht, was uns aufrecht hielt in dieser Zeit, ist es nicht die große Inbrunst der Bilder und Statuen um uns gewesen, die große Welle des Gefühls, mit der der Geist in diesen seinen Symbolen aus der Menschheit hinaufschlug. Ist es nicht die paradiesische Klarheit, die blaue Ewigkeit Franz

Marcus, die versprechend über alles hinaus vor uns steht. Nicht Heckels dithyrambische Explosion Weisgerbers nackte göttliche Körper unter den Palmenwedeln Kokoschkas Gier nach dem, was hinter den Dingen steht Großmanns mystisches Verschweben der Landschaft Hoetgers weises Suchen des einfachen Ausdrucks Lehmbucks flötenhafte übersehnsüchtige Gotik und andere Fanfaren: Matisse, Nolde, Munch, Chagall! Dies sind, zufällig ergriffen, Namen für Dinge, die uns am Herzen liegen. Aber all diese Namen, vereint im ruhelosen Suchen nach großer Erleuchtung, kaum ausgesprochen schon sind sie Mittelpunkt wägender, extatischer, verneiner Diskussion. Sie sind neu. Sie stehen im Sprung durch die Widerstände. Hier heißt es einzusetzen, nicht mit Programmen, sondern lediglich mit der Pflicht, den Dingen nahezustehen, die unserer Zeit und unseres Geistes sind. Wir stehen bewundernd vor allem, was echt und groß, aus tiefer Leidenschaft gebildet wurde in jeder Generation. Wo die Einfalt ist und die Glut neben der Erleuchtung, da ist stets das Wahre. Wir erkennen, absehend von

jeder allgemeinen Erörterung, achtungsvoll das Gute auch letzter vorausgegangener Generation. Auch wir lieben Manet und Thoma. Aber am Herzen liegt uns vor allem die Kunst unseres Tags. Ein Ding lieben heißt es fördern, solange es dies bedarf. Nur das Passive ist das Feindliche unserem Geist. Aktiv sein in der Liebe heißt sich ganz einsetzen für die Idee. Sinn zu fördern hat aber nur das Neue. Hier liegt die Aufgabe der Zukunft. Für Alles zu stürmen, wäre Widersinn in sich selbst. Man desavouierte die geleistete Qualität. Davor liegt schon der Respekt, die Achtung und die Anerkennung der Welt. Hier aber geht noch der Kampf. Hier ist die Glut, die gegen die Widerstände anlodert. Da heißt es helfen. Da will die Sache schon die sichtigende Hand, die klärt. Wo schon der Irrsinn erstarrender Theorien die Hirne blendet, soll man für das Gute eintreten, Nachläuferisches aufdecken, das Unentwegte preisen. Denn nur von dem Ehrlichen und Starken kommt das Heil der Welt. Diese Aufgaben tragen den Lohn der Idee in sich. Nicht oft war Kunst so nötig wie in diesen Tagen. Und selten war so sehr Geist der Kunst unser Geist".



ANNA SOMOFF-MICHAELOFF. BLUMEN AUS BÄNDCHEN UND PERLEN.



PROF. GUSTAV SCHÖNLEBER + GEMÄLDE »KANAL IN BRÜGGE« 1913.



PROFESSOR
G. SCHÖNLEBER I
BILDAUFNAHME
VON OSCAR SUCK.

DEM ANDENKEN VON GUSTAV SCHÖNLEBER.

GEB. 3. DEZEMBER 1851 — GEST. 1. FEBRUAR 1917.

Gustav Schönleber ist von uns geschieden. Mitten im Kriegssturm ist er, der Maler der beschaulichen Stille, der heimatselige Meister, zum stillen Schauen und zur ewigen Heimat nach diesem Erdenwallen eingegangen. Er ruht vom Streben in seinem Beruf, vom Kampf und Leid der Welt, das ihm nicht gefehlt, und das er in diesen Jahren des Weltkampfes besonders schmerzlich empfunden hat. Nachdem so viele Bande der Freundschaft sich lockerten und zerrissen, die er auf seinen vielen Kunstfahrten durch Süd- und Westeuropa geknüpft hatte, löste sich sein Herz unter Schmerzen und Leiden von dieser Welt, in der er so viel Schönes geschaut und gestaltet hatte.

Aber sein großes, reiches und reines Werk blieb uns. Es lebt und wird bis in die spätesten Zeiten dauern; so lange eben noch Menschen für reine Schönheit, für Stille und Beschaulichkeit, für Heimat und Welt Sinne und Herzen haben. — Denn Schönlebers Kunst ist gewissermaßen zeitlos. Sie ist unabhängig von den Richtungen und Kunstmeinungen der Tageskämpfe, unbeeinflusst und unbeirrt von den rauschenden Erfolgen künstlerischer Moden. Sie ist getragen und getrieben allein von

der herzlichen Wärme und Liebe, mit der ein Künstler seine Umwelt umfaßt, gestaltet mit der Klarheit und Sorgsamkeit, deren allein ein sich mit der Natur in Harmonie befindlicher Meister der Farben und Linien fähig ist. Sie ist, vom ersten Tage ihres Werdens bis in die letzten Zeiten ihrer Vollendung, eine Einheit, deren Entwicklung, Entfaltung und Abrundung lediglich in der Treue zu sich selbst, in der Ehrfurcht vor der Natur und in dem Verantwortlichkeitsgefühl vordenzwar weitgezogenen, aber doch unverletzlichen Gesetzen seiner Kunst ruhen. So ist er ein Hüter, Wahrer und Mehrer im Reiche der Kunst gewesen, kein Stürmer, Dränger und kühner Eroberer, aber doch eine deutlich und scharf umrissene Epoche innerhalb der deutschen Landschaftskunst, sowohl als schöpferischer und schaffender Meister, wie als Führer und Lehrer einer ganzen Künstlergeneration.

Zu der Zeit, als Schönleber in die Kunst eintrat, galten noch die letzten Ausläufer der historischen und klassizistischen Landschaft. Die Gegenbewegung zu der „idealen“ hatte bereits mit der „intimen Landschaft“ eingesetzt. Ihre Meister hatten in Fontainebleau und in



PROFESSOR GUSTAV SCHÖNLEBER I

GEMÄLDE »ROTHENBURG OB DER TAUBER« 1906.

Barbizon den Reichtum, den zarten Reiz, die Fülle und die innige Beseeltheit der Örtlichkeiten, die melodiosen Wandlungen der Tageszeiten und die stärkeren Orchesterklänge der Jahresabschnitte, ätherische Lüfte, in Luft gebadete und von Luft umspielte Gegenstände entdeckt und gemalt. Adolf Lier hatte, nach seinem Aufenthalt in Barbizon, die traulichen Reize der Umgebung von München bei Dämmerung und im Mondschein, in Regenstimmungen und im hellen Mittagslicht geschildert und die Schönheit der Heimat offenbart.

G. Schönleber ist am 3. 12. 1851 zu Bietigheim (Württemberg) als Sohn eines Tuchfabrikanten geboren. Nach üblichem Schulgang

und kurzer Vorbereitungszeit vor den „Gipsen“ bei Kurtz am Polytechnikum in Stuttgart war Schönleber, von seinem ursprünglichen Beruf als Maschinenbauer sich abwendend, auf den Rat seines Vetters G. Conz im Oktober 1870 nach München gegangen. Lier, dessen Schule überfüllt war, nahm den von der Akademie „noch unverdorbenen“ Schönleber auf und führte ihn in die Kunst der Barbizonmeister ein. Im Sommer 1871 stand Schönleber aber schon auf eigenen Füßen und malte zur Zeit, als die deutschen Truppen aus Frankreich zurückkehrten, seine von der Kunstkritik rasch anerkannten und gelobten venezianischen Bilder. — Merkwürdig ist, daß der aus der Heimatkunst



PROFESSOR GUSTAV SCHÖNLEBER †

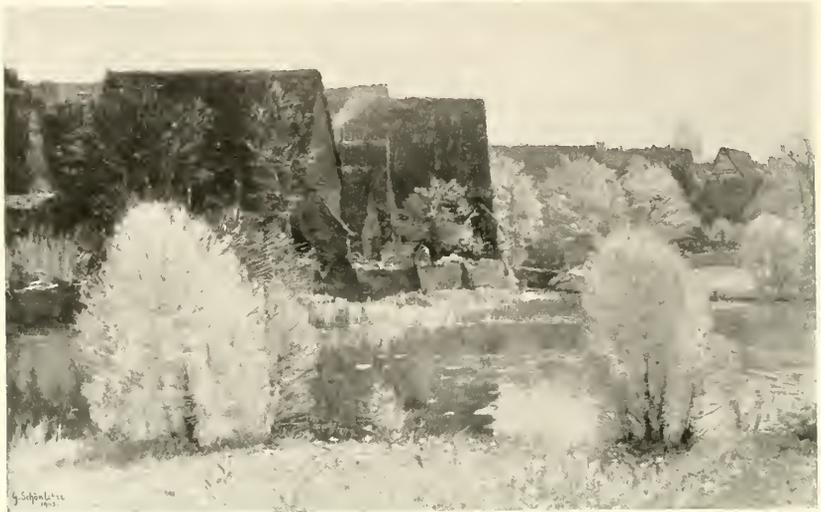
GEMÄLDE »VILLA SPINOLA« 1893.

hervorwachsende Schönleber mit heimatferner Kunst begann und damit Erfolg hatte. 1872 malte er erstmals in Genua und Nervi, 1872 in Dortrecht, Rotterdam und Scheveningen.

Schönleber zeigt sich auch in diesen ersten Werken, trotz rasch eintretender künstlerischer und praktischer Erfolge, durchaus als kein Neuerer, sondern als ein tüchtiger, zeichnerisch und malerisch sicherer junger Fortbildner der beiden damaligen Richtungen in der Landschaftskunst; heute würde man ihn einen Synthetiker der dekorativen und intimen Kunst nennen. — Die Farben dieser ersten Werke sind noch schwer und trüb, die Schatten braun

und schwarz. Aber zeichnerisch sind diese Bilder mit voller Sicherheit und mit aller Liebe durchgeführt und koloristisch in starker Gegensätzlichkeit von Licht und Schatten gehalten. Erst die Reise in die Niederlande, das Studium des alten Delfter van der Meer und des neuen Mesdag, vielleicht auch die farbige Kraft und Ausdrucksfähigkeit, die Schönleber an den Böcklinschen Bildern bei Schack wahrnahm, wandelten seine Palette und hellten seine Farben und Schatten auf.

Nebenher klärten und festigten seine Illustrationsaufträge für Engelhorns und Kröners Verlag ebensowohl sein zeichnerisches Können



PROFESSOR GUSTAV SCHÖNLEBER 1

»FRÜHLING IN DINKELSBÜHL« 1903.
RES. KOMMERZIENR. HAUSCHILD-HOHNFICHTER.

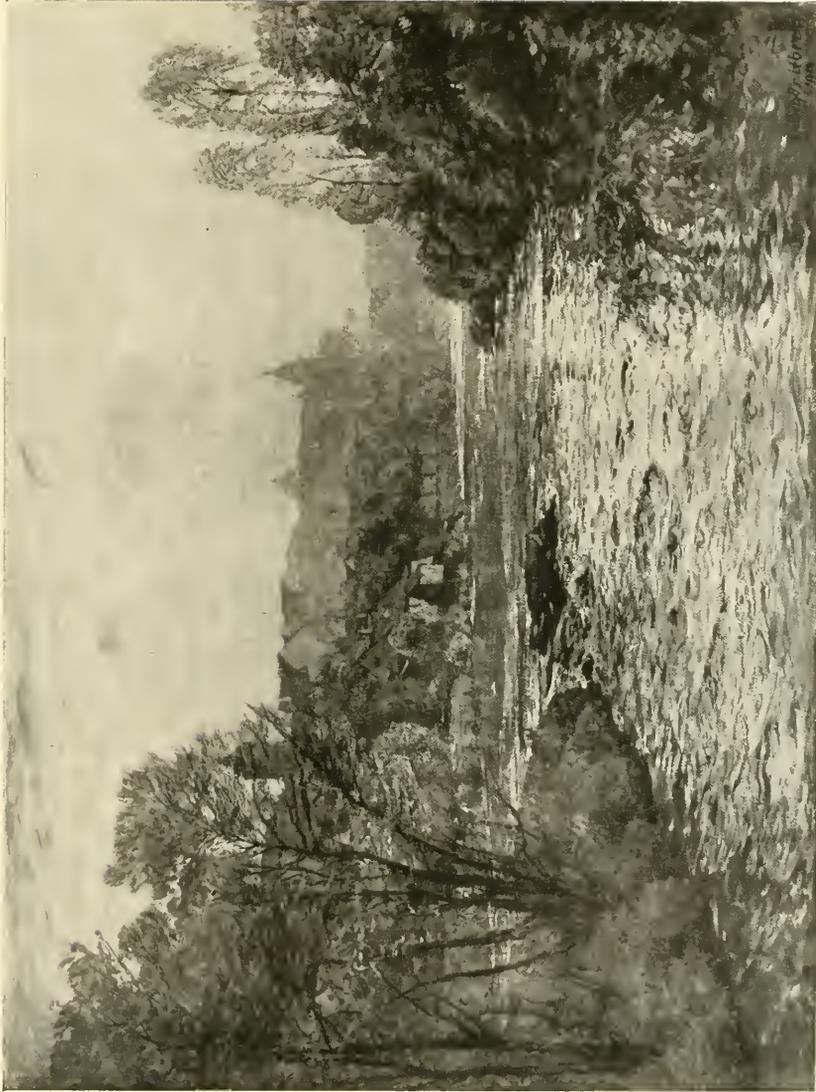
und sein bildmäßiges Auffassen der Motive, wie sie sein Stoffgebiet bereicherten (Italien, Rheingegend, Niederlande, Nord- und Ostseeküste).

Schönlebers Name als einer der bedeutendsten Landschaftler stand fest, als Großherzog Friedrich von Baden den Künstler nach Gudes Weggang 1880 an die Akademie nach Karlsruhe berief. Diese Berufung hat m. E. eine starke Einwirkung auf Schönleber gehabt. Sie hat ihn seiner schwäbischen Heimat genähert und ihn gewissermaßen dort fest verankert. Als neue und schroffere Bestrebungen sich in Karlsruhe geltend machten, die auch höheren Ortes nicht sympathisch waren, empfand Schönleber erst recht das Bedürfnis, sich auf sein eigenes Wesen zurückzuziehen. Und das ist die Heimatkunst dieses Meisters, die Liebe zur heimatlichen Scholle, die Wärme und Zärtlichkeit, die Treue und Frische, die Reinheit und Unmittelbarkeit, mit der er die Welt in seiner naheliegenden Heimat sieht, erkennt und gestaltet.

Es ist unverkennbar leicht nachweisbar, wie im Lebenswerk Schönlebers von jetzt an die Heimatwerke an Zahl und künstlerischer Bedeutung wachsen und Raum gewinnen. Nicht als ob der glänzende Maler der mehr dekorativ gehaltenen Venezianer- und Genueser-Bilder, der rheinischen, holländischen und französischen Stadtansichten, der duftigen und auch der dü-

steren Küstendarstellungen aus England und Schottland verlassen und aufgegeben sich ganz in die feinen Reize der Bildungen vertieft hätte, wie die Heimatnatur sie bietet. Nein, Schönleber hat das Dekorativ-Koloristische seiner frühen Zeit auch weiterhin stark und mit künstlerischem Feingefühl entwickelt und es in seinen Rivierbildern, namentlich aus den Studienjahren 1892/93, zu einer höchsten Wirkung und richtunggebenden Kraft und Festigkeit getrieben. Aber nebenher fließt ein gleichstarker Strom künstlerischer Gestaltung, in dem der Schwabe und Heimatkünstler sein Innerlichstes und Wesentlichstes zum Ausdruck bringt: die stattliche Folge seiner Werke aus Schwaben, Franken, Alemannien und der Rheinebene: seine Heimatkunst. Damit setzt Schönleber ein, als der Impressionismus in Deutschland sich in einseitiger Weise um die Darstellung der Luft- und Lichterscheinungen bemühte. Damit trennt er sich von den neuesten Phasen der Landschaftskunst.

„Die Neueren und die Neuesten lieb' ich nur in einzelnen Werken, habe aber darin Fortschritte gemacht, während manche frühere „Liebe“ verschwunden ist. Ich glaube, daß wir noch mitten in der Entwicklung stehen, die sich noch konzentrieren muß und dabei erst abklären wird. Wie, das weiß ich auch nicht . . . Ich schwärme für Böcklin, für Thoma, seine



PROFESSOR
G. SCHÖNEKER,
GEMÄLDE
"GRENZBURG"
1914.



PROFESSOR GUSTAV SCHÖNLEBER † • ROTE WEIDEN • BESIGHEIM • 1914.



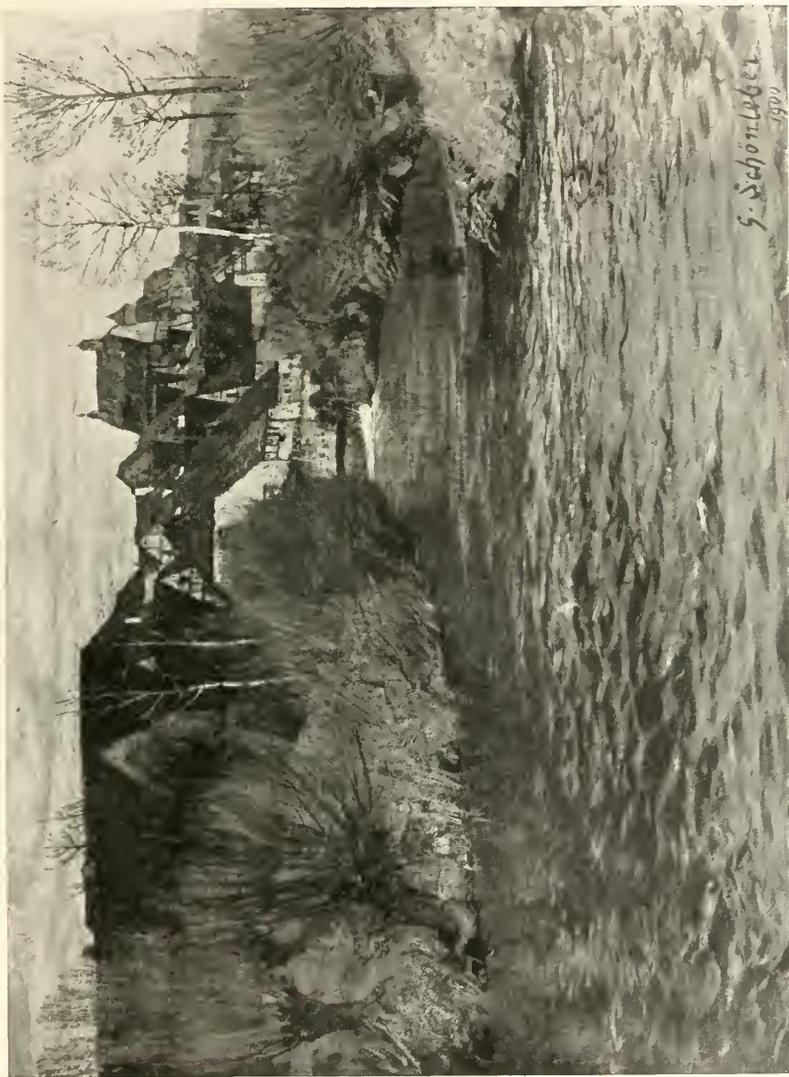
PROFESSOR GUSTAV SCHÖNLEBER †

†FIASCHERINO, 1901, BESITZER: R. WIDERSHEIM-FREIBURG.



PROFESSOR GUSTAV SCHÖNLEBER † GEMÄLDE »OVERSCHIL« 1882.

PROFESSOR
G. SCHÖNLEBER.



GENÄHME:
STADTINSEL-
Blick auf
MAGDEBURG.



PROFESSOR GUSTAV SCHÖNLEBER + GEMÄLDE »ILNIS« 1906.



PROFESSOR GUSTAV SCHÖNLEBER †

GEMÄLDE »ABEND IN DIEPENBRÜCKE« 1885.

Landschaft, für Leibl und für gewisse Trübner, für Corots, Daubignys u. s. f. Auch liebe ich Schwind bei Schack", sagte er einmal. Gerade die Rivierabilder Schönlebers (Rapallo, Fruttuoso, Castello di Paraggi) werden gern mit Böcklin in Zusammenhang gebracht. Der leuchtende Glanz des blauen Wassers, seine Durchsichtigkeit und die Mannigfaltigkeit der Zurückwerfung und Spiegelung des Lichtes, wie sie Böcklin zeigt, aber auch die düstere und sandige Färbung der Küstengewässer an der Nordsee, in den holländischen Flußmündungen und Hafengebieten, wie sie A. Achenbach erstmals so naturwahr dargestellt hat: all das ist Schönleber eigen. Doch noch mehr: Er belebt seine Bildfläche bis ins kleinste Fleckchen hinein mit dem Zauber, den die Natur in verschwenderischer Fülle über jede ihrer Formen, jedes ihrer Gebilde ausbreitet. Dabei bleibt er immer bildmäßig und verliert sich nie in das Detail, so sehr er es liebt. Mit einer sicheren Bewußtheit und Herrschaft weiß er die Massen anzuordnen, zu gliedern und ihre natürliche Sprache sprechen zu lassen. Sei es eine Stadtansicht, eine Straßenflucht, ein Mastenwald mit breiten Segeltuch- und Wasserflächen, das trauliche Gewirr von Ziegeldächern oder des malerischen alten Hinterhausfachwerkes, seien es die traulichen,

in Obsthainen versteckten Dörfchen, die Weidengebüsche an Mühlbächen, herbe Vorfrühlingsstage in Schwaben oder melancholische Küstenlinien und Stranddörfer im Mondschein, seien es stolzaufstrebende Städte oder alte, ehrenfeste, patinaüberhauchte Stadtüberreste, trutzige Tore und Wachtürme, lastenbefahrene, mächtige Brückenbauten der Heimat oder stille, verschwegene Stadtwinkel, verträumte Plätze, Gassen und Wege in niederländischen Gebieten: immer taucht Schönleber sie in den farbigen Zauber und die Gewalt eines in sich ausgeglicheneren und aus sich heraus ansprechenden Kunstwerkes. Nie tritt er mit nur effektvoller Herrlichkeit, immer auch mit freundlicher und natürlicher Herzlichkeit an den Beschauer.

Dazu hilft ihm auch seine stets reinliche, in Farbe und Zeichnung klare Technik. In dieser hat Schönleber vielleicht die äußersten Spannungen erreicht, die seiner künstlerischen Entwicklung zugänglich waren.

Von der disziplinierten Beherrschtheit der kalten und warmen Töne, der dunkeln und hellen Flecken, die in seinen Frühwerken sprechen, geht er in den 80 er und namentlich in den 90 er Jahren zu einer leuchtenden und glanzvollen, satten Farbengebung über. Aber immer mehr entwickelt sich auch seine Meister-



PROFESSOR GUSTAV SCHÖNLEBER I

»HINTER DER STADTMAUER • ESSLINGEN • 1880.

schaft in der Anwendung einfachster Mittel. Er wird tonig, läßt mit köstlicher Feinheit und Bedachtsamkeit die Malgründe mitsprechen und erreicht sogar in seinen rein zeichnerisch gehaltenen, mit Buntstift ausgeführten oder mit Bleistift oder Kohle gezeichneten Blättern, denen er durch wenige, einfache Farbtöne oder nur mit Weiß noch Lichter aufsetzt und neue Reize gibt, volle farbige und bildmäßige Wirkungen. Mit unendlicher Geduld und Liebe geht er den Einzelheiten einer Baumverzweigung, eines Kronenumrisses, dem ornamentalen Spiel der Wellen, den Überschneidungen und Verkürzungen nach. Nichts ist ihm zu unbedeutend, um es seinem Bild organisch einzuordnen, nichts zu nebensächlich, um es in seinem Werk bedeutungsvoll herauszuholen. Ganz besonders glänzend gelingen ihm die Lüfte und die Wasserpiegelungen. Beharrlich müht er sich, ohne je die Geduld zu verlieren, bis er auch diese ätherischen und flüssigen Elemente ruhevoll auf seine Bildfläche gezaubert hat. Die naive natürliche und tiefe Gemütsfülle seines Landsmannes Moerike ist ihm ebenso eigen, wie die balladeske Wucht oder die epische Breite und die lyrische Empfindsamkeit, wie wir sie in der schwäbischen Dichterschule in allerlei Ausbildung und Stärke finden. — Diese Schwingungsfähigkeit zwischen virtuoser Meisterschaft und vertraulicher Herzlichkeit machte Schönleber zu dem erfolgreichen Lehrer, als der er eine ganze Generation von Künstlern ausgebildet hat. Damit ist er auch

der Begründer der Karlsruher Landschaftsschule geworden, der den verschiedenartigsten Begabungen Wege gewiesen und ihnen das Eigenste ihres Talentes gewahrt hat. Der Geist Schönlebers lebt in allen möglichen Abstufungen und Formen durch diese Schüler weiter. Aus den Dutzenden seien nur ein paar Namen, wie Bergmann, Braun, Conz, Dischler, Hasemann, Hellwag, Hoch, Hübner, Kallmorgen, Kampmann, Luntz, von Ravenstein, Strich-Chapell, von Volkmann und M. Wieland herausgegriffen. Damit urteile man, was Schönleber der deutschen Landschaftskunst gegeben und erhalten hat. Allen diesen und den anderen hat er ihr Eigenes gelassen. Wie in fast jeder deutschen Galerie der Name unseres Meisters vertreten ist, so ist auch über Deutschland und seine Grenzen hinaus die Wirkung seiner Meisterlehre verbreitet.

Schönleber hat in einer kleinen Autobiographie das Geheimnis seiner Kunst und seines Wirkens ausgesprochen, wenn er sagt: „Was du mit Liebe gemacht hast, wird auch zu anderen sprechen.“ — Er hat mit Liebe gesät. Er wird in Liebe weiterleben. Sein Andenken wird in Kunst und Leben ein gesegnetes sein.

DR. JOS. AUG. BERINGER.

Die Kunst ist des Künstlers Handwerk, das auszubilden die Aufgabe seines Lebens ausmacht. Sie auszubilden heißt: seine Natur so restlos und überzeugend als möglich durch die Mittel seiner Kunst zum Ausdruck zu bringen. MAX LIEBERMANN.



PROFESSOR GUSTAV SCHÖNLEBER †

GEMÄLDE »AN DER GÜNZ« 1910.

ERNSTE ARBEIT. Der Mensch darf, wenn es die Bestimmung seines Lebens gilt, nicht bloß seine Lust befragen. Man kommt in keinerlei Studien zu etwas Rechtem, wenn man nicht auch dasjenige, was uns mißbehagt, was durch Trockenheit und scheinbare Unbedeutendheit uns abschreckt, mit dem Gedanken an das freudige Ziel beharrlichen Mutes überwindet. Nur durch Arbeit kann ein geistiges Besitztum unser werden, und Arbeit als Arbeit schmeckt niemals

oder selten süß; aber was wir haben, wenn die Arbeit getan, der Weg zurückgelegt ist, das ist lauter Freude und erquickender Genuß. . . .

Gottes Hilfe kommt von der eigenen Kraft und Tat, zu welcher er uns aufruft durch die innere Stimmung, in welcher er stets gegenwärtig sich uns offenbart, durch die heilige Stimme des Gewissens. Es ist eine große Sache um einen guten Willen. Er tut Wunder, mit ihm kann man Berge versetzen. ANSELM V. FEUERBACH 1820.



PROFESSOR GUSTAV SCHÖNLEBER †

GEMÄLDE »DIXMUIDEN« 1914.

SCHÖPFERISCHE KRITIK.

Hans Thoma — ich verdanke meinen Bemerkungen in seinem Atelier wertvolle Bemerkungen persönlicher Art über das künstlerische Schaffen, die mir intime Einsichten erschlossen — hat einmal gesagt: die Kunst hat Freunde nötig, Kritiker hat sie genug.

Ähnlich denkt wohl jeder Künstler. So wertvoll ihm unter Umständen die kritische Bemerkung eines Kollegen, oder das feinsinnige Urteil eines Kenners sein mag, so abwehrend steht er nicht nur dem Kunstgerade Unberufener gegenüber, sondern auch der Kunstbetrachtung, die verschiedenartige Werke gegeneinander ausspielt, oder starke Regeln formuliert.

Was der schaffende Künstler bedarf, ist Wiederhall. Der ist nicht immer identisch mit Beifall und Erfolg. Denn diese können sich Nebendingen verdanken, oder gar auf Mißverständnissen beruhen. Anders der Wiederhall. Auch wenn er zunächst nur vereinzelt zum Aus-

druck kommt. Er bezeugt dem Künstler, daß die Vorstellung, die in ihm lebte, in der Darstellung so zum Ausdruck kam, daß sie dem Beschauer zum Gefühlsverständnis gelangt. Lob und Tadel, auch wo sie belehrend wirken, kommt daneben nur eine untergeordnete Bedeutung zu.

Produktive Naturen sind im allgemeinen frei von Tadelsucht. Zufällig lese ich zwei Aussprüche von Goethe: „Wo ich nicht loben kann, da schweige ich.“ Und „Es ist unbedingt ein Zeichen von Wahrheitsliebe, überall in der Welt das Gute zu sehen.“ Das gilt vor allem von lebensfürchtigen und verehrungerfüllten Menschen wie Goethe. Freilich geht es nicht an, sie ohne weiteres vom Kritiker zu fordern. Auch Kritik ist etwas positives. Sie ist Freude am Erkennen und Freude am Urteilen. Urteilen aber ist Wertabschätzung. Und Wertabschätzung führt zur Errichtung und Wahrung der Rangordnung, die dem Niederen im Verhältnis zum

Hohen, dem Geringwertigen im Verhältnis zum Vollwertigen zukommt. Es versteht sich von selbst, daß es hierbei nicht ohne Negationen abgeht. Auch nicht ohne vernichtende Angriffe, wo es sich um anmaßende Überschätzung des Minderwertigen handelt. Verwerflich wird diese Tätigkeit erst dann, wenn die Lust am Ausroden des Unkrauts die Freude an der Kunst und Kultur überwuchert. Die vornehmste Aufgabe des Kritikers bleibt, das Verständnis des Beschauers gegenüber der Kunst zu vermitteln. Er fördert dadurch die Autonomie gegenüber der Heteromanie, also die Selbstherrlichkeit des

Künstlers gegenüber allen fremdartigen und darum kunstfeindlichen Forderungen des Publikums. Der Kritiker als Freund ebnet dem Künstler seine Wege zur Volksseele und bewahrt ihn vor der Vereinsamung.

Ich mußte diese Ausführungen vorausschicken, um die Frage nach der schöpferischen Kritik klar stellen zu können. Man vergönne mir zunächst zu sagen, was ich nicht darunter verstehe. Vor allem nicht die Forderung: „was die Kunst soll!“ Wer als Kunsthistoriker glaubt, der Kunst eine Aufgabe stellen zu dürfen, gerät dabei auf ein durchaus unfruchtbares Gebiet.



PROFESSOR GUSTAV SCHÖNLEBER † KARLSRUHE. GEMÄLDE »WEIDEN AM MÜHLBACH« 1910.



PROFESSOR GUSTAV SCHÖNLEBER †

ÖLSTIFT-ZEICHNUNG »ERSTES GRÜN« 1903.
BESITZER: SÜDDEUTSCHE KUNSTHALLE—DÜSSELDORF.

Produktiv im Sinne organischer Gestaltung ist die Natur. Und außer ihr nur die Kunst. Niemals aber der kritische Verstand. Ein Kunstwerk ist eine Schöpfung, von dem Niemand vor seinem Entstandensein eine Vorstellung hat. Seiner Erzeugung, ohne Fühlung mit dem Künstler, Ziel und Weg vorschreiben zu wollen, wäre die gleiche Anmaßung, als wenn wir der organisch schaffenden Natur willkürlich ein Thema stellen wollten. Wer für Natur und Kunst die gebührende Achtung empfindet, bedarf hierzu keiner Erläuterung.

Trotzdem gibt es eine Funktion der Kritik, die wir als schöpferisch bezeichnen dürfen. Nur daß sie niemals Prolog, sondern nur Epilog sein kann. Sie tritt dann ein, wenn die Kritik von der Analyse zur Synthese übergeht. Zuweilen vermag sie hierbei ihre Aufgabe durch ein einziges Wort zu erfüllen. Ich wähle einige beliebige Beispiele. Chamberlain hat von Goethe geschrieben, er sei kein Naturforscher, sondern ein Natur-erforscher gewesen. Er hat damit den großen Anteil künstlerischer, aus der Anschauung geborenen Schaffenstätigkeit bei Goethes wissenschaftlichen Bestrebungen gekennzeichnet. Ich habe dieses Urteil wie eine Erleuchtung empfunden, die produktiv zu einem wertvollen Gedankenbild führt. Oder ein anderes Beispiel. Georg Brandes hat von Nietzsches Philosophie, zu einer Zeit, da sie fast nirgends einem Verständnis begegnete, gesagt, das sei „aristokratischer Radikalismus“ und damit die Synthese gefunden für scheinbare Widersprüche in der Lehre des Philosophen,

der bald die Kunst gegenüber der Wissenschaft und bald die Wissenschaft gegenüber der Kunst auf den Thron erhob. Nietzsche selbst hat das Urteil über die Griechen gewandelt durch seine kritischen Ausführungen, die in der Gegenüberstellung von dionysisch und apollinisch gipfelten, und Jakob Burckhardt hat, wohl von Nietzsche beeinflusst, die künstlerische Lebensanschauung der Griechen ungemein treffend charakterisiert, indem er vom „Pessimismus der Erkenntnis und dem Optimismus des Temperaments“ sprach. Schiller endlich hat sich Goethe gegenüber als schöpferischer Kritiker in einem Wort von wertvollster Bedeutung bewährt. Man weiß mit welchem Eifer Goethe nach der „Urpflanze“ forschte, ja wie er sie im Walde zu finden hoffte, bis Schiller ihn belehrte, daß es sich dabei nicht um eine Angelegenheit der Erfahrung, sondern um eine Idee handle. Dieses eine kritische Wort krönte gleichsam alle vorausgegangenen Betrachtungen Goethe's, vollendete gewissermaßen seinen Gedankengang und hat, nach seiner eigenen Aussprache, ihn ungemein gefördert. Wer in der Kritik der bildenden Künste bewandert ist, hat es leicht, sich zahlreicher Beispiele zu erinnern, in denen es dem Kritiker gelang, für das Gesamtwerk eines einzelnen Künstlers, oder einer zusammengehörigen Gruppe durch sein Urteil das Übereinstimmende hervorzuheben, das den Künstler, ihm selbst unbewußt, bei seinem Schaffen leitete. Womit ich den Schlagwörtern, sobald sie nicht mehr als schöpferische Kritik, sondern als bequeme Münze gehandelt werden, durchaus nicht das Wort reden will.



PROFESSOR GUSTAV SCHÖNLEBER + GEMÄLDE „ENGLISCHE KÜSTE“, 1906.

Worin dürfen wir nun das Gemeinsame solcher Urteile erblicken, das sie als schöpferisch charakterisiert? Ich glaube darin, daß sie sich als ideenbildend erweisen. Ohne Ideenbildung ist keine Kritik schöpferisch. Diese Ideenbildung aber ist nur möglich durch enthusiastische Einfühlung. Wie der Schöpfungsakt in der Kunst undenkbar ist ohne eine Temperaturerhöhung der Gefühlswelt des Künstlers, so ist auch die schöpferische Kritik nicht denkbar im Bereich einer neutralen Interessenlosigkeit, sondern einzig in einer enthusiastischen Anteilnahme an der Kunst und ihren Zielen.

Leben und Kunst waren in der hellenischen Kultur untrennbar verbunden. Eine Wiedergeburt im Sinne der Griechen fordert, daß wir diesen lebendigen Zusammenhang wieder herstellen. Ich rede nicht von der Kunst als dekorativem Luxus, ich rede von der Kunst als organisch gestaltender Kraft, als Kultur fördernder Macht. Das Leben muß die Kunst und der Kunsttrieb das Leben erfüllen. . . KARL HECKEL.

HAUS UND HEIM. Ein Heim im vollen Sinne des Wortes hat heute nur der, der in der kleinen Stadt oder auf dem Lande lebt. Die Großstadt reißt den Menschen in ihre Arme, sie bestrickt und betört den, der sich ihr naht, solange, bis er nicht mehr sich selbst gehört. Und auch nicht seinem Heim. Dein Haus wird dir fremd. Die Nachbarn, die auf dem gleichen Flur wohnen, kennst du kaum. Dafür fühlst du dich auf der Straße zuhause, in den Läden und Schankstätten, in den Bahnen, in den Fabrikräumen. Doch diese Orte, die allen gehören, ein wirkliches Heim vermögen sie dir doch nicht zu ersetzen, du bist überall „Passant“, und bist es auch in deiner eigenen Wohnung. Nur das Eigenhaus auf dem Lande hat dich ganz, du bist nicht mit deinem Sinnen und Fühlen anderswo, es gehört dir und du gehörst ihm, ungeteilt. Darum fühlt sich die Mehrzahl unserer Mitmenschen heimatlos, weil sie in der Großstadt zu leben gezwungen sind, die niemandem ein Heim bietet. . . . ANTON JAUMANN.



LUDWIG KOZMAR BUDAPEST. STANDUHR MIT SCHNITZEREI.



FRITZ BURGER · BERLIN. · BILDNIS DES MUSIKERS CARRIÈRE.



PROFESSOR FR. BURGER—BERLIN.

GEMÄLDE »FAMILIENBILD«

PROFESSOR FRITZ BURGER.

Am 16. Juli 1917 wird Professor Fritz Burger 50 Jahre alt. Erst fünfzig? Und hat doch eine so reiche Ernte jetzt schon eingebracht, daß es für ein ganzes langes Künstlerleben ausreichen würde. — Schon fünfzig? Und ringt doch immer noch wie ein ganz Junger um die Form, in der er am besten seinen inneren Gesichtern Ausdruck geben kann. — Fritz Burger gehört als Fünfziger zu den Klassikern der Kunst und ist doch noch problematisch. Die Sachkundigen sind sich darüber einig, daß wir in ihm den Porträtkünstler unserer Zeit zu sehen haben. Das große Publikum aber steht vielen seiner Bilder noch mit einer gewissen Scheu gegenüber, wenn es auch fühlt, daß hier ein Auserwählter zu ihm spricht. Das macht eben die Neuartigkeit der Ausdrucksmittel, deren er sich bedient. So erstaunlich für jeden die fast visionäre Sicherheit ist, mit der Fritz Burger den Wesenskern seines Objektes erschaut, so befremdend ist dagegen für viele die Sparsamkeit der Mittel, mit denen er das Ersehene zur Wiedergabe bringt.

Ich sprach von inneren Gesichtern und von visionärem Schaffen. Und habe damit vielleicht den Schlüssel zu Burgers Kunst gefunden. Seine Malweise bedeutet eine Abkehr vom unbedingten Impressionismus; es kommt ihm garnicht auf die zufällige, augenblickliche Erscheinung an; sein ganzes Drängen geht vielmehr dahin, das Bleibende zu erfassen und festzuhalten. Er malt nach einer inneren, nach einer vorgestellten Farbe, ja ich möchte beinahe von einer Astralfarbe sprechen, in der sich ihm die seelische Persönlichkeit seines Modells darstellt. Was Wunder, daß mancher Beschauer stutzt, wenn er ein Porträt in so unwirklichen Farben sieht. — Hebbel sagt irgendwo in seinen Tagebüchern vom künstlerischen Schaffen: „Stoff ist Aufgabe, Form ist Lösung.“ Und ein anderes Wort über Kunst lautet: „Der Weg ist nichts, das Ziel ist alles.“ Nun, wenn wir Burgers Kunst von diesem Gesichtspunkte aus betrachten, kann es uns nicht beifallen, das Befremden der Menge zu teilen. Wir sehen, daß unser



PROFESSOR FRITZ BURGER BERLIN.

BILDNIS »HERMANN HEJERMANN»

Meister die Aufgabe vollkommen löst, mit der äußeren Erscheinung eines Menschen sein geistiges Ich auf die Leinwand zu bannen.

Wir wissen, daß z. B. auch Leibls Porträtkunst anfänglich Verwirrung erregte, wissen, daß sein Pallenberg, heute der Stolz des Wallraf-Richartz-Museums in Köln, zuerst in irgend einen Speicher verbannt wurde. Im übrigen eignet sich Leibl nicht zum Vergleich, geht er doch in seinen Köpfen denselben Problemen nach, die er auch etwa bei einem Stilleben ver-

folgen würde: die farbige, rein malerische Erscheinung zu erfassen. Und deshalb kann man es eigentlich sogar begreifen, daß der Besteller nicht zufrieden war: er fühlte sich zu einem malerischen Experiment mißbraucht und wollte doch porträtiert sein. Als Porträtist dem Porträtierten bietet also Burger mehr, ohne indes in künstlerischer Beziehung auch nur die geringste Weitherzigkeit zu zeigen; im Gegenteil, sein unaufhörliches, angestrenktes Suchen wird ja nur von seinem künstlerischen Ernst verur-



PROF. FRITZ BURGER - BERLIN. GEMÄLDE - KNABEN-BILDNIS.



PROFESSOR FRITZ BURGER BERLIN. •SELBSTBILDNIS•



PROF. FRITZ BURGER—BERLIN. GEMÄLDE »BILDNIS DES GENERAL-FELDMARSCHALLS VON BÜLOW«



PROFESSOR FRITZ BURGER - BERLIN. »KINDER-BILDNIS«



PROFESSOR FRITZ BURGER—BERLIN-ZEHLENDORF. GEMÄLDE »BILDNIS DER BARONIN L.«

sacht; er könnte es sich weiß Gott leicht machen, da ihm das rein Porträtmäßige stets mit unfehlbarer Sicherheit gelingt. Dem Dritten ist, wenn er ein Burgersches Porträt sieht, als ob er den Dargestellten seit Jahren kenne und mit seinen Schicksalen vertraut wäre. Die Intuition des Künstlers, durch deren geheimnisvolle Kraft er seinen Gegenstand auf Herz und Nieren geprüft hat, überträgt sich auf nicht minder geheimnisvolle Weise durch seine Bilder auf deren Betrachter. Seine Gemälde sind beiseit, aber nicht in dem Sinne, als ob der Maler

etwas hineingelegt habe, sondern derart, daß er Alles, was im Modell steckt an geistigen Werten, herauszuholen verstanden hat. Es verspricht keinen Nutzen, wollte man dem Geheimnis auf die Spur zu kommen suchen; man muß halt daran glauben, wie etwa an die Inspiration, die den blutjungen, weltfremden Schiller instand setzte, eine Verbrechernatur wie Franz Moor zu schaffen, oder die den älteren Schiller befähigte, die Schweiz, die er nie gesehen, so treu zu schildern, daß sein „Tell“ eine der besten Möglichkeiten bietet,



PROFESSOR FRITZ BURGER - BERLIN. GEMÄLDE »KINDER-BILDNIS«

sich den Begriff Schweiz aus der Ferne klar zu machen. Fritz Burgers Gabe, den Menschen aufzuschließen, in seiner Seele zu lesen und Andere darin lesen zu lassen, hat fast etwas Unheimliches. Und eben diese Gabe sichert ihm einen ganz besonderen Platz unter allen Porträtisten unserer Tage.

Das Bildnis der Baronin L. aus jüngster Zeit scheint mir besonders geeignet, die Einzigartigkeit der Burgerschen Kunst zu studieren. Das Auge dieser Frau ist wie ein Fenster, durch das wir in ein Menschenschicksal hineinsehen. Man meint ihr gesamtes Leben daraus lesen zu können. Aber der ganze prachtvoll modellierte Kopf, ja sogar die schlanken Hände sind mehr als körperliche Formen; sie sind wie Emanationen der geistigen Persönlichkeit, in denen wir wie der Graphologe in der Schrift den Charakter erkennen.

Dieses Bild sagt uns außer über das Seelensehen Burgers auch viel über seine malerischen Mittel. Kartonähnlich ist seine Wirkung durch die Weglassung alles Überflüssigen, Zufälligen. Das Ganze nur ein Farbenakkord von Schwarz und zwei verschiedenen Rot auf indifferent hellem Hintergrunde: einem harmonisierten Weiß, einem farbigen Schwingen und Schwirren, das einzig den Zweck hat, dem Gesicht die volle Aufmerksamkeit zu sichern.

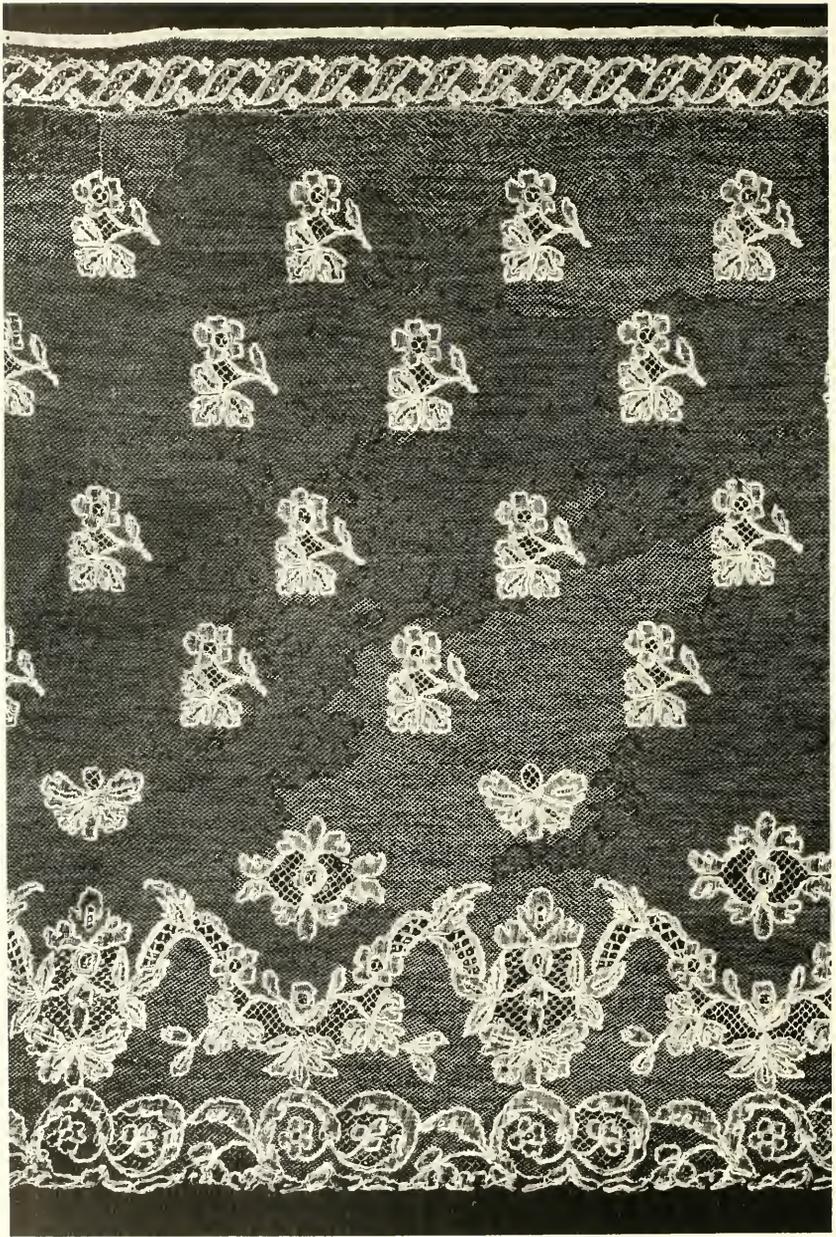
Gewissen Erscheinungen auf diesem wie auf anderen Bildern der letzten Jahre hat es Burger zu danken, daß man ihm nachsagt, von Hodler beeinflusst zu sein, welche Ansicht ja noch dadurch genährt wird, daß er eine Reihe von Jahren in Basel seßhaft gewesen ist. Man kann, wenn man über Burger schreibt, an dieser Behauptung nicht vorbeigehen. Ich meine dazu erstens: daß es von untergeordneter Bedeutung ist, in welcher Technik er sich ausdrückt (Der Weg ist nichts, das Ziel ist alles); zweitens: sein Ringen um die Form, von dem ich schon in den einleitenden Sätzen sprach, ist so unverkennbar, daß er ganz gewiß zu dem eigenen Kunst-Ich auch noch die völlig eigene Handschrift finden wird. Er selbst freilich will es nicht Wort haben, daß er „hodlere“; er behauptet, daß nur das (ihm z. B. als hodlerisch vorgeworfene) Grün an der Schläfenpartie der Baronin L. als Komplementärfarbe die starke Plastik des Schädels zu erzielen ermöglichte.

Unter den vielen Feldherrenbildern, die im vergangenen Jahre in der Großen Berliner Kunstausstellung hingen, war das Burgersche des Feldmarschalls von Bülow das lebendigste. Ein geradezu ergreifendes Werk. Was spricht aus diesen Augen! Sie haben den Krieg gesehen in seiner ganzen großen Furchtbarkeit, und nun

ist es, als sähen wir in ihnen den Krieg. Ein unbedingt lebenswahres Bildnis und doch weit über den Rahmen eines Porträts hinausgewachsen. Man könnte es geradezu „Das Wissen“ nennen. — Schon auf den früheren Ausstellungen am Lehrter Bahnhof hat Burger alljährlich höchste Aufmerksamkeit erregt. Besonders bekannt geworden sind die Darstellungen des Bildhauers Prof. Ludwig Manzel und des Staatssekretärs Dr. Soli, die auch auf der Großen Berliner Ausstellung gehangen haben. Sie geben mit scheinbarer Einfachheit verblüffend aufschlußreiche künstlerische Dokumente über beide Männer, in gleicher Weise verblüffend für den, der die Porträtierten nicht im Leben kennt, wie für den, der mit ihrem Charakter vertraut ist. Dieser stellt fest, daß die ganze Persönlichkeit — im Sinne des Goetheschen Spruches vom „höchsten Glück der Erdenkinder“ genommen — auf der Leinwand ihren Ausdruck findet, jener hat wenigstens sofort den Eindruck, es mit einer „Persönlichkeit“ zu tun zu haben, und es reizt ihn, deren Charaktereigenschaften aus dem Porträt herauszudeuten.

Läßt sich an diesen zwei Gemälden die intuitive Erfassung der geistigen Physiognomie besonders gut erkennen, so ist das aus jüngster Zeit stammende Bild eines etwa zehnjährigen Mädchens geeignet, das zu bestätigen, was ich vom Verhältnis Burgers zur Farbe sagte. Diese Schöpfung nimmt einen immer mehr gefangen, je mehr man sich mit ihr beschäftigt. Warum? Doch wohl wegen des absolut Unzufälligen der Farbe. Die Farbenharmonie ist innerlich geschaut; sie hat mit der Wirklichkeit vielleicht sehr wenig, umso mehr mit der künstlerischen Wahrheit zu tun, die natürlich nicht erwiesen, sondern nur empfunden werden kann.

Vergleicht man dies Werk mit solchen aus früheren Schaffenszeitreihen des Meisters, die ganz delikate Erzeugnisse bester, nach klassischer Technik arbeitender Porträtkunst sind, so wird einem dies klar: dank seiner perzeptiven Kraft hat Burger stets Bildnisse geliefert, die nicht nur das Äußere, sondern auch den seelischen Gehalt seiner Modelle restlos wiedergeben; neuerdings aber ist er dabei, für diese Wiedergabe einen ganz eigenen Stil zu finden, der es ihm ermöglicht, den reichsten Inhalt mit den schlichsten Mitteln auszudrücken, unter Weglassung alles Unwesentlichen das Wesentliche, alles Nebensächlichen das Prinzip, alles Augenblicklichen das Bleibende zu geben. So bedeutend sein bisheriges Lebenswerk auch ist, — nie haben wir am 50. Geburtstag eines Künstlers hoffnungsfroher in die Zukunft geschaut, als bei Fritz Burger. . . ARTHUR REHBEIN.



GEKLÖPPELTE MECHELNER SPITZE AUF TÜLLGRUND. AUS DEM JAHRE 1820. HÖHE DER SPITZE: 0,50 M.



KARL PULLICH:

KARL PULLICH - STUTTGART. •KLEINE VORDIELE EINES LANDHAUSES.▪



BEDRUCKTE SEIDENDECKE.

ENTWURF: PROF. E. R. WEISS.

BEDRUCKTE STOFFE DER OBERHESSISCHEN LEINENINDUSTRIE

MARK & KLEINBERGER, FRANKFURT A. M. UND SCHLITZ (OBERHESSEN).

Die Farbe kam in der Entfaltung des modernen Kunstgewerbes zeitlich — nicht der Bedeutung nach — an zweiter Stelle. Man mag die Ursachen hierfür suchen wo man will, man wird die Tatsache nie umgehen können, daß die erste Phase der Neubelebung gewerblicher Kunst auch in der Farbe puritanisch war oder aber — vor Disharmonien nicht zurückschreckte. Das Krasse, Unvermittelte und oft noch Kahle der Frühjahrszeiten ließ sich eben nicht verleugnen. Seit aber im guten Fortgang des Aufstrebens eine gewisse Blüte eingetreten, haben auch die Farben den nötigen Zusammenklang und damit eine ihrer Wirkungsmöglichkeit entsprechende Beachtung erlangt.

Dieses Sekundäre mag wohl seine Ursache haben in der viel tiefer gehenden stofflichen Gebundenheit der Farbe vor der Form. Die Form kann, bei vielen Materialien wenigstens,

nachträglich hinzugefügt oder geändert werden. Die Farbe dagegen ist in dieser Hinsicht elementarer, stoffgebundener, und man muß schon in dem Bearbeitungsprozeß des Rohmaterials meist viel weiter zurückgehen, will man die Art der Farbigkeit beeinflussen. Deshalb haben denn auch in jenem ersten Jahrzehnt, dessen Höhepunkt in der Dresdner Ausstellung liegt, die im Stück gefärbten Möbel und Dekorationsstoffe die Oberhand gehabt, an denen das Auge als an entschiedenen Einzelfarben seinen Reiz fand. Es lag aber etwas Ungeschlachtet in dem Zusammentreffen solch ungebrochener, kabler Flächen, und es muß als ein Zeichen der Verfeinerung anerkannt werden, sobald in der mehrfarbigen Musterung der Stoffe die Farbenzusammenstimmung selbst schon geläutert dargeboten wurde. So kommt denn in dem zweiten Entwicklungsabschnitt (wenn wir Wandlungen,



DRUCKSTOFF DER OBERHESSISCHEN LEINENINDUSTRIE, MARX & KLEINBERGER—FRANKFURT. ENTW: FRAU V. KARDORF.

in denen wir selbst noch begriffen sind, schon mit Cäsuren versehen dürfen), d. h. also in den letzten 10 Jahren die Musterung und Vielfarbigkeit der Stoffe erst richtig zur Entfaltung.

Das Entscheidende ist hierbei die Drucktechnik; es ist die entwicklungsmäßig späteste, abgeleitete, die des Bedruckens fertiger Stoffe. Auch hierbei äußert sich wieder die Rückläufigkeit unserer Entwicklung, daß wir nicht aus dem Rohmaterial und seiner ersten Verarbeitung zu den schließlichen Möglichkeiten kommen, sondern daß wir, voller Ungeduld, die Abkürzung in dem Derivat suchen. Drei Faktoren wirken hier im gleichen Sinne zusammen.

Die Mechanisierung der Weberei hat diese Technik längst dem künstlerischen Denken entrückt. Die Hindufrau am primitiven Holzwebstuhl erlebt noch die in ihrer Technik liegenden Möglichkeiten. Der Musterzeichner dagegen denkt flächig, auch wenn er auf Millimeter-

papier arbeitet und die Fäden von Kette und Einschub abzählt. Sein Entwurf muß also in einer auf flächige Wirkung abzielenden Technik, wie es das Bedrucken ist, am besten zur Geltung kommen. — Ferner trägt die hohe Entwicklung der Farbenchemie ein Weiteres zur Förderung des Stoffdrucks bei. Denn die zahllosen Nuancenreihen, die nunmehr zur Verfügung stehen, würden als gefärbte Garne eine zu große Materialbindung und Lagerung bedeuten, ohne doch den Vorteil der Entschliebung und Nuancierung im Moment der Verwendung in dem Maße zu belassen, wie dies beim Mischen und Ansetzen der Farben für die Walzen oder Druckmodel der Fall ist.

Aber letzten Endes ist es doch hauptsächlich ein formal-künstlerischer Faktor, der den Lauf der Entwicklung unterstützt und beschleunigt. Die Abkehr vom Naturalismus und die Stilsehnsucht hat das Auge für die Flächigkeit



DRUCKSTOFF DER OBERHESSISCHEN LEINENINDUSTRIE, MARX & KLEINBERGER FRANKFURT. ENTW: FRAU V. KARDORF.

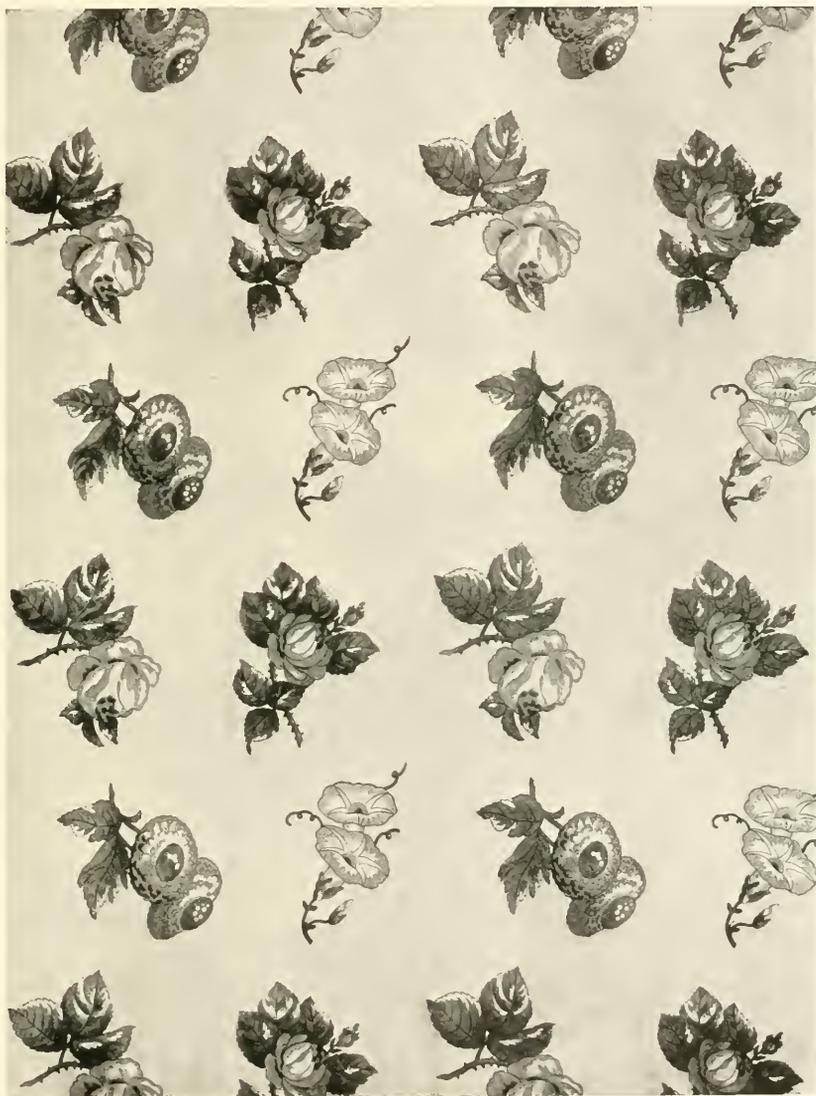


BEDRUCKTE SEIDE. ENTW: PROF. E. R. WEISS. AUSFÜHRUNG: OBERHESSISCHE LEINENINDUSTRIE, MARX & KLEINBERGER.



* SEIDENSTOFF FARBIG BEDRUCKT * ENTW: FRAU V. KAROORF.

AUSFÜHRG: OBERHESSISCHE LEINENINDUSTRIE, MARX & KLEINBERGER.



BEDRUCKTE SEIDE. ENTW: FRAU V. KARDORF. AUSFÜHRUNG: OBERHESSISCHE LEINENINDUSTRIE, MARK & KLEINBERGER.

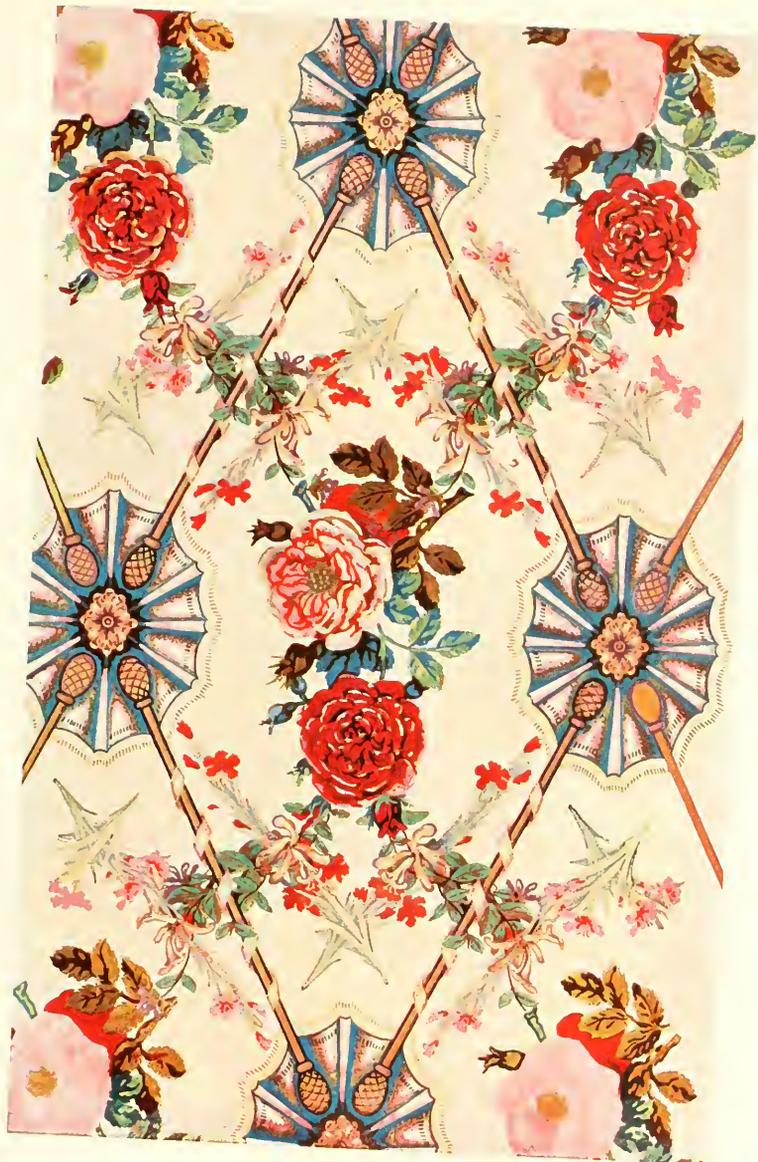


DRUCKSTOFF. ENTW: KARL WALSER. AUSF: OBERHESSISCHE LEINENINDUSTRIE, MARX & KLEINBERGER—FRANKFURT A. M.



DRUCKSTOFF, ENTW: FRAU V. KARDORF. AUSF: OBERHESSISCHE LEINENINDUSTRIE, MARX & KLEINBERGER—FRANKFURT.





ENTW. RUDOLF ALEXANDER SCHRÖDER. BEDRUCKTER WANDSPANNSTOFF FÜR GROSSE RÄUME.
AUSFÜHRUNG: GEBRÜDERSSICHE FEININDUSTRIE MARY & KLEINBERGER-FRANKFURT A. M.

wieder empfänglich gemacht. Ein Stoff- oder Tapetenmuster soll nicht von der Leibhaftigkeit der Naturreminiszenz seine Überzeugungskraft herleiten, sondern soll von dem Gegebenen, der Fläche ausgehen, sich ihr anpassen und einordnen. Diese Disziplin ist Voraussetzung für jegliche Stilbildung. Es gibt aber kaum eine Technik, die diesem Zeitbedürfnis so sehr Vorschub leistet, als der breite, flächige Druck mit Holzmodeln. So ist es denn kein Wunder, daß die Vorliebe für den Holzschnitt, wie sie gerade die letzte Generation auszeichnet, auch im Stoffdruck zur Geltung kommt.

Denn was von der kompliziert und unverständlich gewordenen mechanischen Weberei nicht mehr gilt, das kann man umso mehr dem Stoffdruck nachrühmen: auch der Laie versteht ihn in seinen technischen und künstlerischen Bedingungen. Auf solche Leistungen ist das Auge eingestellt; bedruckte Stoffe sind mithin zeitgemäß. — Sicherlich spiegelt sich das Wesen der Zeit in dem, worin sie ihren Reiz findet. Und so wird es wohl an das Wesentlichste rühren, wenn man in dieser Tendenz zur Flächenordnung das Bestreben unserer Zeit erkennt, allem in gleicher Weise gerecht zu werden, alles gleich wichtig zu fassen. Darin äußert sich eine Stärke, die doch auch eine Schwäche in sich birgt, wenn alles in eine Fläche gebannt und dadurch alles gleich nahe erscheinen soll. Es ist dies der nivellierende Zug unserer Zeit.

So mag es denn psychologisch verständlich erscheinen, daß einzelne Künstler gegen die absolute Herrschaft des Flächenprinzips sich auflehnen. Frau v. Kardorff und Karl Wals er haben wieder die künstlerische Ungebundenheit erlangt, die leicht als stilgeschichtlicher Rückschritt gedeutet werden kann. Und R. A. Schröder hat sich ja den Fesseln irgendwelcher Elementargesetze nie unterworfen, er hat immer aus einem spielenden Phantasie reichtum und zugleich in einer unwillkürlichen Stilbindung geschaffen, einander ergänzende Eigenheiten, die ihn ganz besonders auszeichnen. Es wäre pedantisch, wollte man solchen Künstlern diesen Spielraum nicht gönnen innerhalb der gemeinsamen Grenzmarken. Im harmonischen Ausgleich von Regel und Willkür liegt auch hier das Ziel.

Es fragt sich, ob ein Produktionszweig des Kunstgewerbes wie der hier besprochene zu dieser Ausgeglichenheit gelangen kann, ohne die vermittelnde Hand und den Ziele erkennenden Kopf eines Organisators, der frühzeitig solche in der Zeit angelegten Möglichkeiten begreift und ihnen zu gedeihlicher Entfaltung verhilft. Auch der fruchtbarste Boden will beackert, das Saatgut zur rechten Zeit ausgestreut

sein. Wenn heute die Oberhessische Leinenindustrie Weltruf besitzt, so ist das zunächst der großzügigen Förderung zu danken, die jegliches zeitgemäß gesinnte Kunstgewerbe überhaupt in Hessen gefunden hat, dann aber speziell der unentwegten Arbeit und Unternehmungsfreudigkeit des Herrn Louis Marx, der in steter Zusammenarbeit mit dem künstlerischen Berater, Professor Hans Christiansen, auf die Vervollkommnung des Stoffdrucks hingewirkt hat. In richtiger Erkenntnis der in seiner Position ihm vergönneten Möglichkeiten ist er zum Vermittler der sich kreuzenden Kräfte und Bestrebungen geworden, in dessen Hand die Fäden zusammenlaufen. Indem er einerseits die technischen Voraussetzungen der Produktion andauernd verbessert, den Holzschneider zur vollendeteren Wiedergabe der Entwürfe erzieht und mit den immer komplizierteren Druckstempeln die Ausnützung der von der Chemie zur Verfügung gestellten Farben in stets größerer Zahl ermöglicht, verschafft er andererseits der Phantasie des Künstlers den festen Rückhalt und schult auch ihn zu sachgemäßer Arbeitsweise. Diesen Vorteil haben die von Louis Marx zu derartigen Aufgaben herangezogenen Künstler, wie Bruno Paul, Orlik, E. R. Weiß, Th. Th. Heine und Margold sämtlich gespürt, sobald ihnen Gelegenheit gegeben wurde, sich hier mit den technischen Bedingungen vertraut zu machen und ihre Entwürfe diesen anzupassen. Das Vollkommenste in dieser Hinsicht stellt wohl das an die Spitze gesetzte Muster von E. R. Weiß dar, das hier, als Spiegel einer Tischdecke mit dunklem Rand gefaßt, gerade in dem beschwingten Rhythmus seines Rapports geprüft werden kann. Überaus reich in seinen Formelementen und in der Fläche ganz gefüllt, bekommt doch das Bild durch das Versetzen der Model eine Diagonalbewegung, welcher über Kreuz die Perlbänder und die Glockenblumenreihen das Gegengewicht halten. In gleicher Art ist der Vertikalismus in auf- und abwärtssteigende Gegenbewegung aufgelöst, als deren Träger vor allem die Tulpen erscheinen. Eine Kaprice beherrscht den neuen Schröder'schen Entwurf: in ihrer dynamischen Kraft fein abgegebene Diagonalspannungen organisieren großzügig die Fläche und bauen dem graziösen Blumengeranke das Gerüst. Bei aller Reminiszenz an ausgehendes Dixhuitième kann man dem Einfall, der mit heiterer Zeltspannung kokettiert, eine anregende Wirkung als Spannstoff nicht absprechen. Das Streublumenmuster von Frau v. Kardorff wirkt auch ohne Farben so lebendig durch das Gegeneinanderbalancieren der Richtungen. Zwei Beispiele von dia-

gonal gereihten Blumensträußen zeigen den festen Rückhalt, den ein breit gestreifter Untergrund solchem mehr oder weniger lockeren Muster verleiht, gerade wenn das ziemlich straff geordnete Streifenmuster der Frau v. Kardorff dem noch leise schwingenden und pendelnden von Karl Walsler gegenüber steht, das geistreich die Rechts- und Linkswendung mit der Reihung und Versetzung kombiniert. Nur scheint in diesem Fall eine Gefahr nicht ganz vermieden, der so viele Stoffdrucker unterliegen, ihrer Zeichnung nämlich den Schein des Webemusters zu geben, und dadurch ihrer Drucktechnik das Odium des Surrogats zu belassen. Zweifellos ist Stoffdruck ein nachgeborenes Verfahren, dem aber der Eigenwert unbestritten bleiben muß, so lange es sich von der Imitation der Weberei oder Stickerei fern hält. Von stärkster Wirkung kann es immer nur sein, wenn es die in ihm selbst angelegten Reize entwickelt und nicht um fremde buhlt, die es doch nie ganz

erreichen kann. Vermeidet es dieses aber, dann fallen ihm auch die Früchte all seiner Vorzüge zu, als deren letzter vielleicht noch erwähnt werden mag, daß das Muster von der Art des Stoffes unabhängig ist. Ob die hier abgebildeten Muster auf Baumwollstoffen, oder auf Leinen oder Seide gedruckt werden, das ist, bis zu einem gewissen, dem besonderen Feingefühl vorbehaltenen Grade gleichgültig. — Es bekundet sich auch darin der gleichmacherische Zug der Zeit. Multipliziert man aber die zahlreichen Variationsmöglichkeiten in der Farbstellung mit der allen Gebrauchszwecken sich anpassenden Stoffzahl, so ahnt man wohl, wie sehr dieses Stoffdruckverfahren der Mannigfaltigkeit der Bedürfnisse und der Geschmacksverschiedenheit sich anpaßt. Seine glückliche, verhältnismäßig rasche Entwicklung durch die Oberhessische Leinenindustrie ist daher nicht vom Zufall, sondern von einer hervorragenden Zeitgemäßheit getragen. DR. W. MÜLLER-WULCKOV.



DECKCHEN IN DRUCKSTOFF. ENTW: PROF. H. CHRISTIANSEN. AUSFÜHRUNG: MARX & KLEINBERGER.



DEUTSCHE WERKBUND-AUSSTELLUNG BASEL 1917. »RAUM FÜR KUNSTGEWERBE«



ENTW: PROFESSOR PETER BEHRENS.

»AUSSTELLUNGSRAUM FÜR KUNSTGEWERBE«

AUSSTELLUNG DES DEUTSCHEN WERKBUNDES IN BASEL.

Zum ersten Male kam dieses Frühjahr der „Deutsche Werkbund“ in die Schweiz, um in einer Auswahl von Arbeiten seiner Mitglieder den Schweizern ein Bild seiner Leistungen und Bestrebungen vorzuführen. Für die große Masse der Beschauer wirkte die Ausstellung sensationell, so viel Gestaltungskraft, so reiche, materialtechnische Lösungen, so viel Eleganz trauten viele den Deutschen gar nicht zu. Sehr wesentlich zu dem starken Erfolg trug die vornehme Aufmachung der Ausstellung bei, deren Gestaltung auf einem wohlgedachten Plan von Peter Behrens fußte und ausstellungstechnisch eine Glanzleistung genannt werden muß. Nicht so ganz befriedigte den genauen Kenner der heutigen deutschen Werkkunst die Wahl des Ausstellungsgutes, manches, das fast ans Geschmacklose streifte, ist den Sachverständigen aufgefallen und von ihnen getadelt worden. Zum Nutzen der Werkbundbestrebungen wirken aber solche Erscheinungen nicht günstig; sie lassen auch an der Sicherheit in Geschmacksfragen ernstliche Zweifel aufkommen.

Die Wanderausstellung des Deutschen Werkbundes umfaßt beinahe das ganze Gewerbe. Einzelne Zweige sind sehr stark, andere nur mit einzelnen Stücken vertreten; die Vielseitigkeit der Werkbundarbeit aber wurde klar herausgehoben. — Zum Schönsten zählten die Gläser und die keramischen Arbeiten, unter denen sich wirkliche Neuschöpfungen finden. Gläser nach Entwürfen von Peter Behrens und Wersin wetteifern mit den prachtvollen Erzeugnissen der Josephinenhütte von Schreiberhau, deren künstlerische Leitung in den Händen von Siegfried Haertel zu ruhen scheint. Dieser zählt zu den bedeutendsten Persönlichkeiten in seinem Fach.

Die Keramik nahm mit Recht einen breiten Raum ein; denn sie ist weit fortgeschritten in Deutschland. Von dem Gebrauchsgeschirr sollen hier das Teeservice von Else Wenz-Vieter hervorgehoben werden, dann die zahlreichen Arbeiten in Porzellan und Steingut, die Adelbert Niemeyer und Richard Riemerschmid entworfen haben. Figürliche keramische Arbeiten befanden sich ebenfalls in stattlicher An-



J. WACKERLE. »PIERROT« KGL. PORZELLAN-MAN. BERLIN.

zahl in der Ausstellung. Die graziösen Porzellanfiguren von Paul Scheurich, die etwas derber wirkenden von Ernst Barlach gehören zu den typischen Werken deutscher Kleinplastik und sind Beispiele für den Stil unserer Zeit.

An Reichhaltigkeit kam das Silber der Keramik nahe, sein Kunstwert war freilich nicht einheitlich und einzelne Arbeiten wären besser ausgeschrieben worden. Künstlerisch am höchsten stehen die Arbeiten von Emil Lettré, der als bedeutendster deutscher Goldschmied unter den Werkbundmitgliedern hervortritt. Seine Erfindungsgabe, seine raffinierte Materialbehandlung und sein sicherer Geschmack lassen fast alles übrige weit hinter sich, wenn wir von den guten Arbeiten aus der Fabrik Bruckmann in Heilbronn absehen. Nicht genügend vertreten war Anton von Mayrhofer—München, der in seinen Schmucksachen besonders interessant

wirkt. — In Messing und Schmiedeisen hergestellte Leuchter und Schalen, deren materialgerechte Behandlung ihnen einen besonderen Reiz verleiht, fanden sich in guter Auswahl vor. — Luxus in noch höherem Maße als Silber und Porzellanfiguren sind wohl die Spitzen, die in großer Feinheit vorhanden waren. Hier stehen die Spitzenschulen der Fürstin v. Pless—Hirschberg in Schlesien an erster Stelle, der allerdings von der Nationalen Spitzenschule energisch Konkurrenz gemacht wird. Die Klöppelspitzen waren durch die bewährten Arbeiten von Leni Matthaei und der Spitzklöppelmusterschule Schneeberg i. S. sehr gut vertreten. Eine besonders wertvolle Sammlung von



ENTW. PROF. JOS. WACKERLE. AUSF. EMIL LETTRÉ.
»GOLDENE GLOCKE« BESITZ: KRUPP V. BOHLEN-HALBACH.



PAUL SCHEURICH. AUSF: EGL. PORZELLAN-MANUFAKT. MEISSEN. »TÄNZER« PORZELLAN, FARB. BEMALT.

schönen Maschinenspitzen aus der Plauener Spitzenindustrie geben ein Bild der Werkbundbestrebungen auf diesem lange vernachlässigten Gebiet. Die Margarethenspitze der Margarethe Naumann wirkt in feiner Ausführung sehr reizvoll, abzulehnen sind dagegen die großen Stücke wie „Deckenleuchter“ und massive Hauben.

Die bedruckten Stoffe, die Batikarbeiten, ferner Perlenstickereien und Kurbeleien zählten zum Wertvollsten der Ausstellung.

Die deutsche Möbelindustrie war durch die großen Unternehmungen der Deutschen Werkstätten A.-G.—München und Hellerau-Dresden sowie durch die Pössenbacher Werkstätten in München ausgezeichnet vertreten. Adelbert Niemeyer stellte ein reizvolles Wohnzimmer

aus mit bequemen Polstermöbeln und einem praktischen Bücherschrank. Bruno Paul zeigte sein Frühstücks-Zimmer in blaugestrichenem Mahagoni, einen Raum, der sich durch vornehme Eleganz auszeichnet. Die koloristische Harmonie des Ganzen gehörte zu den größten Eindrücken der Ausstellung. Etwas kälter wirkte der Musikraum von Bernhard Pankok, in dem in der Form eine starke Individualität sich ausspricht und der in der technischen Ausführung ans Raffinierte streift.

Die verschiedenen Einzelmöbel von Eduard Pfeiffer-Berlin weisen in der Regel schöne Schnitzereien auf. Pfeiffers Arbeiten zählen zu den kultiviertesten Erzeugnissen der modernen deutschen Werkkunst. E. F.



EMIL LETTRÉ—BERLIN.

»SILBERNE SUPPENSCHÜSSEL.«

KULTUR UND KUNST (WÜNSCHE UND ZIELE).

VON PRIVATDOZENT DR. HABICHT.

Die Erwartung auf eine Erneuerung der Kultur und damit auch der Kunst ist sofort mit dem Beginne des Krieges und zwar mit einer Einstimmigkeit und Zuversicht ausgesprochen worden, daß die Frage nach den „zureichenden Gründen“ nicht unberechtigt erscheinen kann. Die kulturellen und künstlerischen Entwicklungen der Jahre nach dem Kriege 1870/71, besonders die unmittelbar folgenden, hätten eigentlich gerade das Gegenteil veranlassen sollen. Denn das Gesicht dieser Epoche der 70er und 80er Jahre hat zweifellos soviel abstoßendes an sich, daß man nicht gerade ermutigt werden könnte, von dem Krieg „als Erneuerer“ überhaupt viel zu erwarten. Wenn man nun diesmal von Anfang an auf den Zerstörer und Vernichter Krieg doch auch große Hoffnungen gesetzt hat, so lag das offenbar an der Erkenntnis, daß wir damals (August 1914) an der Wende einer neuen Zeit standen, daß da ein Geschehen einsetzte, das umwälzende Änderungen auf allen Gebieten mit sich ziehen müsse und daß die plötzlichen Offenbarungen seither schlummernder Kräfte nicht wieder verschwinden können. Diesem mehrgefühlsmäßigen Eindruck hat die nachfolgende lange Zeit der

Kriegsspanne ja auch in der Tat Recht gegeben. Der wie immergestaltete Ausgang dieses Krieges wird uns vor eine neue Umwelt stellen und eine andere Einstellung auf dieselbe von uns verlangen. Es genügt diese Tatsache festzustellen; denn eine Aufzählung der heute kaum übersehbaren Umwälzungen vielseitigster Art würde über die fundamentale Neugestaltung doch nichts aussagen — oder vielmehr aussagen können.

1.
Eine neue Zeit — bringt eine neue Kultur mit Notwendigkeit mit sich. Darüber wird sich vernünftigerweise nicht streiten lassen. Es fragt sich nur, ob es nicht möglich sein wird, auf die Formung einzuwirken.

Diese Frage läßt sich durchaus bejahen, wenn es auch zu den falschen sentimentalischen Anschauungen gehört, als ob Kunst oder Stil etwas „gewordenes“, „unbewußtes“ wären. Ein Blick auf die Stilgeschichte zeigt, daß einzelne Epochen derselben wie etwa Barock oder Empire geradezu auf Befehl entstanden sind, und daß andere wie Gotik oder Renaissance zum mindesten den Willensakten nichtkünstlerischer Kreise ihr Entstehen verdanken. Von den vielseitigen äußeren und inneren Ursachen



ENTW: PAUL DRESLER—KREFELD.

»FAVENCEN MIT FARB. GLASUREN«

abgesehen, zeigt sich beim Werden der neuen Kulturen und damit der Kunst (oder Stile) doch immer das gleiche Bild. Man versucht in bewußter Gegensätzlichkeit zu den vorausgegangenen oder noch gültigen Anschauungen der Lebens- und Weltauffassung einen neuen Inhalt einzupflanzen und verlangt zugleich auch dafür einen neuen Ausdruck in der Kunst. In unserer Zeit liegen die Dinge nun so, daß man schon lange vor dem Kriege mit einer ausgesprochenen Absichtlichkeit das Werden einer neuen Kultur und Kunst erzwingen wollte. Und wenn man einerseits zu keinem befriedigenden Ergebnis kam, andererseits durch die Kriegsergebnisse plötzlich außerordentlich ermutigt wurde, so besteht wohl ein innerer Zusammenhang zwischen diesen beiden Tatsachen. Denn es ist klar, daß an dem Mißlingen all' der z. T. an sich erfolgreichen Bestrebungen der Mangel an Einheitlichkeit schuld war, wie andererseits gerade diese politische Konstellation eine Einheitlichkeit von nie gekannter Größe offenbarte. Was man ersehnte war ja eben die Geschlossenheit und unverkennbare Eigenartigkeit einer neuen Kultur und Kunst. Denn, um nicht mißverstanden zu werden: an dem Vorhandensein einer hochentwickelten Kultur und an dem Dasein einer reichen und erfolgreichen Kunst hatte ja nie jemand gezweifelt. Was man vermiedte,

waren eben die zeitgeborene Unverrückbarkeit und klare Einheitlichkeit. Wie weit man aber davon entfernt war, das zeigt die ausgesprochene Zwiespältigkeit der Kunst aufs allerdeutlichste. Es kommt dazu, daß man immer wieder den Irrweg beschritt, von rein manuellen oder zum mindesten artistischen Änderungen aus das Werden eines Stiles erzwingen zu wollen. Wie unzulänglich diese Mittel waren, das zeigen die weiteren Ausströmungen dieser Bewegungen ganz klar. Impressionismus meinerwegen ist eine Darstellungsweise — denn darum handelt es sich auch gegensätzlicher Behauptungen zum Trotz — in der Malerei, aber kein Stil der Zeit; ebensowenig sind solche all die Bewegungen in der Literatur, Musik, Plastik, Architektur usw. Im Gegenteil scheinen sich selbst im Bereiche der bildenden Kunst allein diese Strömungen zeitweilig geradezu aufzuheben. Der Wert einer „Richtung“ aber wird genau ebensogut wie der eines einzelnen Kunstwerkes nach der extensiven Wirkung beurteilt werden müssen, und da zeigt sich, daß von einem Durchdringen aller Formen, von einer bis zu den Grenzen spülenden sieghaften Welle gar keine Rede sein kann.

II.

Unter diesen Umständen war der sehnsuchtsvolle Blick auf den Umgestalter Krieg durchaus nötig und berechtigt. Nicht die Künstler,

sondern die Gesamtanschauung der Umwelt, also die reine Kultur, wird die Möglichkeit zum Reifen einer neuen stilkräftigen und stilbildenden Kunst erwecken können. Eine rückblickende Betrachtungsweise wird nicht zögern, der Religion — im weitesten Sinne — die neubildende Kraft als Erweckerin zuzubilligen. In der Tat sind es ja um 1400 in Ägypten, um 500 in Griechenland, um 1100 im Norden usw. die breiten religiösen Strömungen gewesen, die eine Änderung des Lebensgefühles und der Weltanschauung im Gefolge hatten und damit die Kultur und Kunst eines Echnaton, eines Perikles, des Mittelalters usw. geschaffen haben. Es konnte nicht ausbleiben, daß man aus diesen Gründen auch in unseren Tagen eine Erneuerung von den tatsächlich bemerkbaren religiösen Wallungen erhoffte. Allein, die völlig veränderte Zusammensetzung unserer Gesellschaftsschichten, die Vielstrebigkeit der religiösen Anschauungen selbst und die Gleichgültigkeit weiter Kreise werden es kaum zulassen, daß wir das Entstehen einer neuen Kultur und

Kunst auf diesem Boden erwarten können. Vor Allem auch deswegen, weil sich kein Zwang mehr in dieser Hinsicht ausüben läßt und weil damit die Geschlossenheit und Einheitlichkeit — die Grundbedingungen einer jeden neuen, eigenen Kultur und Kunst — wegfallen. In Wirklichkeit ruht ja das gewaltige, vereinheitlichende Band unserer Tage auch nicht hierauf. Umso ausgesprochener, klarer und eindeutiger ist das Fundament, auf dem wir alle stehen und das zweifellos auch als das der neuen Kultur und Kunst anzusehen sein wird: das Deutschtum. Von vorneherein läßt sich für die Stellung dieses Zustandes als gebietenden Machthaber über unser künftiges Lebensgefühl und unsere Weltanschauung geltend machen, daß der Zwang zum deutschen Fühlen und Denken an und für sich ja kommen muß. Leider hat die leicht überhebliche Entwicklung der Geistesrichtung unserer Tage auch unter den Künstlern eine Anarchistik gezüchtet, die alles andere eher als eine Unterwerfung unter ein Allgemeines — was es auch sei — dulden möchte.



E. BARLACH. »RUSSISCHER BAUER« AUSF: SCHWARZBURGER PORZELLANFABRIK.



DEUTSCHE WERKBUND-AUSSTELLUNG BASEL 1917. »SPEISEZIMMER« VON PROF. BRUNO PAUL.



WOHNZIMMER VON PROF. ADELBERT NIEMEYER.



H. BEHRENS. »LÖWE UND SCHLANGE«

KERAM. WERKST. DER DEBSCHITZ-SCHULE.

Zweifellos wird man sich zunächst auch mit Phrasen wie Künstlerfreiheit, Menschentum der Kunst u. ä. über die Zumutung, sich voll und ganz unter den Zwang, sich durch und durch als Deutschen zu fühlen, hinwegsetzen. Es wird aber wenig nützen, denn ein Sichbeugen unter die Herrschaft des mit Notwendigkeit zu erwartenden „Sichdeutschfühlers“ wird früher oder später doch geschehen müssen. Dagegen werden auch Redensarten wie „Spießbürgertum“, „Engherzigkeit“, „Froschperspektive“ usw. nichts anhaben können. Man überlege auch, daß es ja nicht eine beliebige sondern die deutsche Kultur und Kunst gewesen sind, die wir als völlig eigene, unbeeinflusste Erscheinungen bis jetzt noch nie gezeitigt haben, die man sehnsüchtig schon lange vor dem Kriege erhofft hatte.

III.

Wenn es also wirklich das Deutschtum ist, das als anregender, die Kräfte auslösender Machthaber anzusehen sein wird, so lassen sich schon jetzt natürlich Wünsche und Ziele bezeichnen. Nicht eitlem Prahlens willen anderen Nationen gegenüber, sondern aus der unbeeinflussten Erkenntnis heraus, daß noch ungeheure Schätze in den Taten des deutschen Geistes und Wesens zu heben sind, wird man sich ernstlich auf sich besinnen und strebend bemühen

müssen. Denn seien wir ehrlich, Wenige, Wenige nur sind es, die den ganzen Reichtum, die Größe und die Eigenart unserer deutschen Güter voll erfaßt und zu ihrem Besitz gemacht haben. Es kann nun nicht meine Aufgabe sein — wozu auch der Platz nicht reicht —, eine Darstellung des deutschen Wesens zu bieten. Nur eines möchte ich hervorheben. Mit der oberflächlichen Art und Weise, mit der irgend ein Schlagwort, das angeblich etwas über das Deutschtum aussagen soll, benutzt wird, um darauf aufzubauen, ist es wirklich nicht getan. So hat man mit dem Begriff „Verinnerlichung“, der tatsächlich einen Teil des deutschen Wesens und der Sonderstellung der deutschen Kunst ausmacht, geradezu Unfug getrieben. Man „macht“ nun, weil es zu einem Gemeinplatz geworden ist, daß Verinnerlichung eben unbedingt an deutsche Kunst geknüpft ist, in diesem Begriff, ohne sich die geringste Mühe zu geben, die ganz besondere Ausprägung dieser Eigenart in deutschem Wesen und deutscher Kunst in sich aufzunehmen. Deshalb erscheinen dann — wie ein Modeding — wahllos nachgeahmte manuelle Übertreibungen in asiatischem Gewande, im Stile Giotto's, Greco's usw. Nein, so einfach ist die Sache doch nicht. Nicht um die äußere Form für ein wirklich erlebtes Sichversenken der Seele, sondern um der Seelen



ZIERGLÄSER MIT SCHLIFF UND GRAVIERUNG

ENTW. U. AUSF. SIEGFRIED HAERTEL - Breslau.



ENTWURF: WILHELM VON WERSIN. »ZIERGLÄSER UND NIEDRIGE TRINKGLÄSER«



ENTW: HERMANN HAAS - MÜNCHEN.

»TRINKGLÄSER MIT FLÄCHENSCHLIFF«



PETER BEHRENS. »TRINKGLÄSER« AUSF: BENEDICT POSCHINGER - OBERZWIESELN.



MARTHA VON BESSERER—MÜNCHEN.

LEINENKISSEN MIT WOLLSTICKEREL.

Kräfte selbst handelt es sich. Und wer da auch nur in entferntem Maße etwas ähnliches bieten will, wie unsere großen deutschen Meister, der versuche es erst einmal mit ehrlicher Arbeit und rastlosem Bemühen den deutschen Kern der Werke derselben zu erfassen. O, es gibt so unzählig viele Quellen, aus denen der wahre

deutsche Geist geschöpft werden kann; aber sie wollen gesucht, gehütet, ergründet sein. Man gehe erst einmal ernstlich an sie heran, dann wird dem Werden der neuen deutschen Kultur und Kunst, die kommen müssen und kommen werden, schon genug des Weges bereitet sein! DR. H.



MARTHA VON BESSERER. DUNKELGRAUES SEIDENKISSEN MIT STICKEREL.



AUGUST BÖCKSTIEGEL - DRESDEN. GEMÄLDE • BILDNIS F. M. •



WALDEMAR RÖSLER †

GEMÄLDE »FRÜHLINGSTAG«

AUSSTELLUNG DER KÜNSTLERVEREINIGUNG DRESDEN 1917.

Diese Veranstaltungen der Künstlervereinigung bedeuten einen neuen Schritt vorwärts im Dresdner Kunstleben. Sie bezwecken, wie in anderen Kunststädten, so auch in Dresden in alljährlich wiederkehrenden Ausstellungen das künstlerische Schaffen vorzuführen und erfüllen damit, dank der einsichtigen Unterstützung der Stadtverwaltung, die das neue vornehme Ausstellungshaus nach Erlweins Plan an der Lennéstraße errichten ließ und zur Verfügung stellte, einen lang ersehnten Wunsch der Dresdner Künstlerschaft. Mit weisem Weitblick hat die Künstlervereinigung ihr künstlerisches Ziel verfolgt und allem „was künstlerischen Willen aufweist, aus welchem Lager es auch komme, und nicht zuletzt der sprudelnden Jugend, der doch die Zukunft gehört“, wie der Vorsitzende Professor Gußmann in seinen Eröffnungsworten im vorigen Jahre verhiess, hier eine Heimstätte zugesagt.

Was mit ihrem frischen hoffnungsvollen Einsetzen die vorjährige Sommer-Ausstellung und

die folgende graphische versprochen, erfüllt die diesjährige Sommerdarbietung in achtunggebender Weise. Der Gesamteindruck ist vorzüglich, die Anordnung zeugt von erlesenem Geschmack. Man spürt wieder aufs angenehmste, daß die Aufstellung selbst eine gepflegte Kunst geworden ist. Einige kleine Räume nehmen sich in ihrer gewählten Zusammensetzung wie in sich geschlossene kleine Galerien aus. Der wesentliche Teil des Dargebotenen wurde aus den eigenen Beständen der Dresdner aufgebracht, nur der kleinere von den auswärtigen Gästen. Dabei befestigt sich der Eindruck, daß die lebendigsten Elemente der blühenden Dresdner Kunst sich hier zusammenfanden. Ein paar wichtige Namen fehlen zwar in der Malerei und Plastik. Der Krieg entzog auch hier manche Hand ihrem eigensten Berufe und entriß ihm ein paar der Hoffnungsvollsten. Aber die Hauptsache, die stärksten treibenden Kräfte wetteifern mit den jungen und jüngsten in der Entfaltung neuer Triebe.



PROF. ROBERT STERL - DRESDEN.

GEMÄLDE »STEINBRUCH«

Zugleich geht durch die Reihen ein edles Reifen, ein Zug der Abgeklärtheit, das gibt der Ausstellung wieder das Merkmal des Neuartigen.

Die anerkannte Fertigkeit bewährt sich im großen und ganzen. Neue Erscheinungen tauchten auf und zeugen von junger schöpferischer Kraft. Neues zeigt sich aber auch anziehend in Anknüpfungen und im Ausbau. Es kreist frisches Leben im Innern, während jenseits der Reichsgrenze der Kampf ums Dasein gekämpft wird.

Robert Sterl und Otto Gußmann, denen wieder das Verdienst um die Vollendung dieser Ausstellung zufällt, befestigen aufs neue ihre sichere Führerschaft durch eine Reihe Werke von reicher Gestaltungsfähigkeit. Sterls Bilder

geben Eindrücke wieder, die Erlebnisse sind. Er schildert voll Hingabe und Bewunderung, mit der lebhaften Gedrängtheit und schwelgenden Ausschmückung seines starkgeistigen Malertalents. In einer wirksam aufgegriffenen Szene der Ariadne-Aufführung hält er noch eine Erinnerung an Schuchs unvergeßliche Dirigentenschaft fest. Mehrere Bilder geben blendend aufleuchtende Aufnahmen von seinen russischen Reisen. Die Höhen bilden zwei Steinbrecherbilder. Während das eine das malerische Ereignis zu monumentaler Größe steigert, sammelt das zweite in höchster Leichtigkeit des Tons mit scharf charakterisierenden Strichen im knappsten Ausdruck alle Aufmerksamkeit auf die takt-



PROFESSOR PAUL RÖSSLER - DRESDEN. »MUTTER UND KIND.«



MAX PECHSTEIN BERLIN.

»OBSTSCHALE MIT WEINFLASCHE«

mäßige Bewegung des Wuchtens und Hebens. — Gußmanns dekorative Malerei ist scharf geprägter Stil in Linie und Farbe. In seinen Bildnissen und Blumen, einem zarttonigen Mädchenakt und einer kleinen Landschaft liegt gesammelte Kraft, eine wachsende Verfeinerung in Ton und Linie und über dem rein Malerischen seelische Vertiefung. Schon das Bild eines sitzenden Mädchens in dem helleuchtenden Dreiklang von Rot, Gelbgrün und Blau und dem straffgeschmeidigen Linienfluß in der Art seiner vorjährigen Bilder und mehr noch die Arbeiten aus jüngster Zeit nehmen durch einen

Zug von Sinnigkeit ein. Er wird wahrnehmbar in einer gefühlsmäßigen Dämpfung der gesamten Farbgebung, die entscheidende Töne mit reinen starken Klängen einsetzt, und in der Einfachheit des unfehlbar sicheren formbildenden Strichs. So erscheint bei ihm die moderne Form durch seine unbefangene gesunde Ursprünglichkeit mit künstlerischer Selbstverständlichkeit.

Zwischen diesen Werken hängen zwei wundervoll ausgereifte Frühlingslandschaften des früh dahingerafften Berliners Waldemar Rösler und ein in starkem Blau und Gelb klingendes



MAX PECHSTEIN BERLIN-FRIEDENAU. «BLUMEN-STILLEBEN» 1914.



PROF. ROBERT STERL—DRESDEN.

GEMÄLDE • WOLGA •

Bildchen von Pechstein, das Ruderboot. Was er an stilistischen und farblichen Reizen leistet, zeigen ferner ein blühendes Stilleben und ein Frauenbildnis von ihm im Plastikensaal. Dort haben auch Paul Röblers neues dekoratives aus dem Innern empfundenes Werk „Steinigung“ mit dem er kühn und bestimmt ein für ihn neues Gebiet betritt, sowie Otto Hettners feintönige phantasievolle Bilder, die Niobiden und das sommerliche Idyll Platz gefunden. In einem Raume für sich gibt Feldbauer, der wie Hettner nun gleichfalls Dresdner geworden, ein umfassendes Bild seines auf höchst entwickeltem Farbengeschmack beruhenden Schaffens.

Geirefter kommen Müller-Gräfe mit einem Selbstbildnis als Feldsoldat und dem Bilde seiner Frau, und Richard Dreher mit einer stilistisch durchgebildeten Landschaft. Buchwald-Zinnwald und Oberhoff mit Landschaften, Cilio-Jensen und Gelbke mit Bild-

nissen und Stilleben, Paul Wilhelm mit zwei zarttonigen Bildnisköpfen und dem Pionierpark Cirey treten mit erhöhter Eigenart auf. — Mit reifen Werken fesseln Em. Hegenbarth, Bracht und Altenkirch, Ferd. Dorsch und Beckert. Sascha Schneider bringt Studienköpfe. — Die äußersten Gegensätze vertreten Böckstiegel u. Otto Lange, v. Mitschke-Collande, Drescher und Felix Müller mit ihren ins Kunstgewerbliche spielenden dekorativen Malereien. Bildmäßig feiner sind zwei neue eigenartige Talente: Schubert, der seine Fähigkeiten kürzlich in innerlich empfundenen, malerisch gelösten Kriegszeichnungen offenbarte, in einem Bildnis und Ad. Jentsch in zwei Bildnissen, einer rhythmisch bewegten Landschaft und einem visionären Bilde „Betrachtung“. Auch zwei andere jüngere, Hugo Lange und Joseph Hegenbarth, wissen zu interessieren. — Von Gästen sind der Land-



PROF. MAX FELDBAUER - DRESDEN, GEMÄLDE «TEGERNSEERIN»



PROF. MAX FELDBAUER DRESDEN.

GEMÄLDE »TROMPETER«

schafter Rich. Pietzsch, Thoma mit einem älteren Bilde, Steinhausen und Landenberger zu nennen.

Die Plastik ist verhältnismäßig knapp bemessen. Neben verschiedenen Bildnisbüsten, darunter Arbeiten von Wrba und Edmund Moeller, bilden dessen überlebensgroße, von heiterer Rhythmik bewegte Tänzerin und eine ebenfalls rein plastisch empfundene weibliche Figur von Arthur Lange die wichtigsten Bildwerke der Sammlung. RICHARD STILLER.

Die drei Bilder von Max Pechstein entstammen der Kunsthandlung von Fritz Gurlitt in Berlin. Die Schriftleitung.



INNIGKEIT UND AUSBREITUNG. In allem, was Kraft ist, läßt sich Innigkeit und Ausbreitung unterscheiden; so muß es auch bei Menschenart sein. Ein Mensch, der stark in sich selbst ist, fühlt sich nur in wenigem, aber sehr tief hinein, und kann fast in einer Sache leben und weben. Das sind Menschen von starkem Sinn, von tiefem Erkennen und Empfinden, und die Mutter Natur hat diese Gattung

ihrer Kinder selbst schon bezeichnet. Man sieht keinen unsteten Blick, kein kleines fliegendes Feuer, keine verworrene halbtworfene Züge: was die Bildung sagt, sagt sie ganz, einfältig und tief in Wirkung. Ein Mensch, der sich durch alle Glieder und Leidenschaften also stark, gesund und wohl fühlte: wie treu muß er alles empfangen und geben! Von wie vielen Zerstreuungen, Vor- und Halburteilen frei sein! Ein sterbliches Ebenbild göttlicher Stärke und Einfalt. Gegen zehn kleine Laster gewappnet, verachtend viele kleine Triebfedern, handelt er lieber durch eine große, siehet nicht auf andere, weil er sich selbst fühlt u. f. — Eine andre Gattung von Kraft ersetzt durch Ausbreitung, durch Lebhaftigkeit und Schnelle, was ihr an tiefer Innigkeit abgeht. Sie sind Esprits, Geister, alle Farben im Spiele. Die Natur hat ihre Bildung beseeset, ihnen Neigungen gegeben, die nicht Glut, aber Strahlenschimmer weit um sie her sind. Voll Phantasie, Flug, Anlage, Leichtigkeit zum Entwerfen, zum Verkündigen, zum Vorzeigen, aber wenig von Bestandheit, Ausdauer. HERDFER.



EMANUEL HEGENBARTH DRESDEN.

GEMALDE »SANDFUHRWERK«

VOM SYMBOL IN DER KUNST.

VON OTTO ZOFF.

Wieder wird von einer jüngeren Generation das Symbol in der Kunst gesucht. Demütig neigt man sich vor ihm, wenn ältere und vergangene Menschheitsepochen es unvergänglich aufweisen. Und man behauptet mit Vorliebe, daß es erst mit dem Einbruch der realistischen Zeit verloren gegangen sei. In Wahrheit aber ist es seit Jahrhunderten verloren. Denn die realistische (und später die naturalistische) Zeitepoche ist kein Stil für sich, der Weltanschauliches hätte umstürzen können: vielmehr ist sie nur Fortsetzung und (vielleicht) Abschluß einer jahrhundertelangen Menschheitsentwicklung. Sie ist Glied einer einzigen und wahrhaftig ununterbrochenen Kette, die nicht mit der Schule von Fontainebleau, sondern fünfshundert Jahre früher — mit Masaccio und Jan van Eyck — ihren Anfang nimmt. Damals schon brach dieses Zeitalter an, das anstatt einer einheitlich festgelegten Weltanschauung eine individuelle freie Welterforschung setzte. Damals schon hörte das Christentum auf, die allgemeine Idee der Menschheit zu sein: Naturwissenschaft (im weitesten Sinn gefaßt) trat an seine Stelle. Damals schon war es, daß die Darstellung des Körpers, der Materie, der Be-

wegung und der atmosphärischen Erscheinungen für die Darstellung des gläubigen Gefühls gesetzt wurde. Und damals wurde das Symbol (als Sichtbares und Darstellbares für ein Unsichtbares und Undarstellbares) überflüssig: denn das Unsichtbare und Undarstellbare hatte aufgehört, die Menschheit zu interessieren.

Seitdem ist die Kunst nicht mehr von der Betrachtung jenes Lebens losgekommen, das sich mit den Sinnen erfassen läßt. Von diesem hat sie Anstoß, Kraft und Vollendung genommen: das scharfe Auge ist ihr wichtigstes Werkzeug. Seit Masaccio, der als der erste bedeutende Naturalist nach der Antike gelten muß, ist sie — so unwahrscheinlich es auch klingt — von einem einzigen Stil bestimmt gewesen. Was aber nicht heißen soll: von einer einzigen Richtung. Oder um es anders auszudrücken: in ihrem eindeutigen Stil hat sie (beinahe von Generation zu Generation) — stets zwischen zwei Richtungen gewechselt: vom Naturalismus zum Idealismus, und wieder vom Idealismus zum Naturalismus zurück; aber — und hierauf kommt es an — niemals mehr zum Symbolismus. Jene sind (ihrem tiefsten Wesen nach) ein Stil nur. Stellt der eine Sichtbares dar,



PROFESSOR PAUL RÖSSLER - DRESDEN. GEMÄLDE »STEINIGUNG.«



FRITZ BECKER—DRESDEN. GEMÄLDE »GOBELINZIMMER«



MAX PECHSTEIN - DRESDEN.

»JUNGES MÄDCHEN« 1908.

wie es ist, so verändert es der andre (im Bestreben, es zu veredeln): aber beide gehn vom Sichtbaren aus und beide erkennen im Sichtbaren das Ziel. Selbst im Barock noch ist das Sichtbare Ziel, selbst im Barock ekstatischster Neigung: wenn hier die irdische Materie von Sehnsucht nach jenseitigem bewegt wird, so ist es eben nur Sehnsucht, Sehnsucht von immerhin Materie. Während die Gotik schon jenseits der Materie war und ihr eigentliches Leben außerhalb des Irdischen führte.

Denn das Symbol wurzelt in einem einheitlichen und von keiner Reflexion gestörten

Glauben an Jenseitiges. Nur wenn die Menschheit, so vielgestaltig und divergierend sie auch sein mag, sich in ihren ideellen Anschauungen einig sieht, nur dann schafft sie sich Symbole, Symbole ohne Erläuterungen, Symbole von Selbstverständlichkeit, Symbole von organischer Existenz. Und nur dann auch ist das Individuum von einer unbedingten Sicherheit jeder irdischen Erscheinung gegenüber. Es weiß, wie viel diese in Bezug zu der hinter ihr stehenden Idee zu gelten hat. Oder man kann das auch so ausdrücken: mit einer instinktiven Sicherheit bildet es sich die sichtbare Erscheinung nach der ide-



ERNST MÜLLER-GRÄFE DRESDEN.

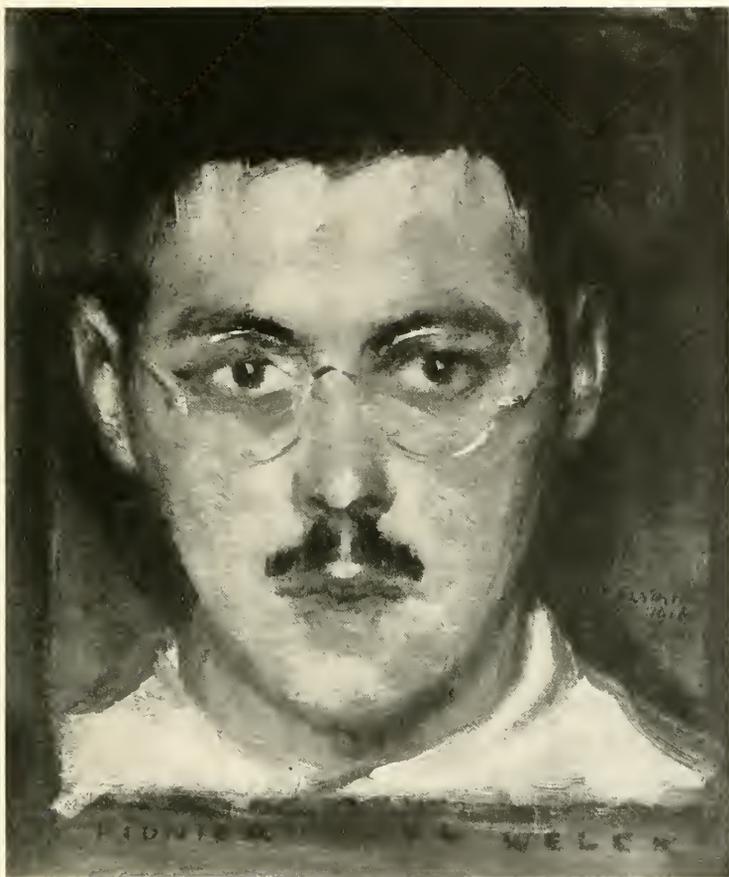
SELBSTBILDNIS

ellen Anschauung um. Wenn wir auf altgriechischen und antiken Bildwerken die Götter von riesiger Massivität, die Könige und Helden von lebensgroßer Bedeutung, die Feinde und Barbaren aber klein, oft zwerghaft dargestellt sehen, so bedeutet das Umformung nach der Idee. Hier entscheidet eben nicht die reale, sondern die gefühlsmäßige Wahrheit; und in dieser sind die Könige und Helden überlebensgroß und die tückischen, gehaßten, besieigten Feinde klein. Hier kann man wahrhaft sagen: Kunst ist gleich Symbolik. Widerspiegelung nicht des mit den Augen Sichtbaren, sondern

des mit meinem Glauben erlebbaren. Hier beherrscht nicht die Natur das künstlerische Ich, sondern umgekehrt: gespiegelt im Herzen eines einzigen Menschen erscheint die Welt. Um dafür noch ein anderes Beispiel anzuführen: auf primitiven Bildern sieht man einen selbst weit im Hintergrund stehenden Baum oft groß, ja größer als einen ganz im Vordergrund stehenden Menschen geben. Vielleicht ist das wirklich Mangel an Perspektive. Aber dieser Mangel hat seine Ursache in der Gleichgültigkeit des Künstlers ihr gegenüber. Er braucht sie nicht, denn nicht der Baum, nicht dieser, nicht ein



PROFESSOR OTTO GUSSMANN—DRESDEN. «SITZENDES MÄDCHEN»



PAUL WILHELM - DRESDEN. •PIONIER PAUL WELCK•



M. E. PHILIPP-
DRESDEN
»STILLEBEN«

bestimmter Baum soll dargestellt, sondern meine Vorstellung vom Baume an sich soll festgelegt werden; und die ist: groß.

Man kann wohl sagen, daß der symbolisierende Stil das eigentliche Urelement aller bildnerischen Darstellung ist. Denn die primitive Seele findet sich lange schon vor der Naturerforschung die Naturanschauung. Sie sieht mit dem Gefühl. Und so ist es mehr als selbstverständlich, daß die symbolische Kunst gerade in jenen Zeitaltern verschwindet, welche die Zivilisation zur Herrschaft kommen lassen. Zivilisation als Sieg der Vernunft über primäre Zustände, das heißt so viel wie: Sieg der Vernunft über den einheitlich hingenommenen Glauben. Im selben Augenblick, als die deutsche Nation aus dem gotischen Dogmatismus erwacht und infolge des Einbruchs des italienischen Humanismus der empirischen Erkenntnis zugeführt wird — also zu Beginn des 16. Jahrhunderts — im selben Augenblick wird auch der großen Symbolik des mittelalterlichen Jahrhunderts das Grab gegraben. In Albrecht Dürer,

der an der Schneide der beiden Zeitalter steht, klapft der unüberbrückbare Widerspruch: das Studium der Perspektive steht der dogmatischen Bilderbuchwirklichkeit seiner Holzschnitte ebenso entgegen, wie der lateinische Faltenwurf der vier Evangelisten ihrem germanischen Augenaufschlag. Denn dieser Kontrast Venedig-Nürnberg, in seinem ganzen Werk, von Blatt zu Blatt, nachweisbar, bedeutet mehr als ein Kontrast zweier Nationen, ja, mehr als der Kontrast zweier Kulturen: er ist ein Abgrund, der sich zwischen zwei Zeitaltern der Menschheit, zwischen zwei Epochen der Geschichte aufbaut. In ihm zerbricht für Jahrhunderte das heilige Symbol.

Wenn heute wieder das Symbol gesucht wird, so ist das erst in mittelbarer Linie eine Frage der Kunst: unmittelbar stellt sich mächtig die Frage nach jenem Kosmos selbst auf, den wir uns in unsrer Seele bilden. Denn nicht ist dieser Satz verrückbar, daß ich sehe, wie ich fühle. Die Frage um unsere Kunst ist vor allem, und daher auch dringlicher, eine Frage um unsere Weltanschauung. Jetzt ist noch alles ungeklärt



PROFESSOR SASCHA SCHNEIDER HELLERAU. •STUDIENKOPF•



PROFESSOR EUGEN BRACHT - DRESDEN. «STEINBRUCH IM SCHNEE»

und selbst die Vergangenheit ist noch mit ungerechter Verkenning von uns betrachtet. Vielleicht wird man einmal erkennen, daß der Impressionismus, der als Objektivismus gefeiert wurde, schon alles eher als dies war: und daß er — wie die Kunst eines Dürer — schon zweiseitig auf der Schneide zweier Erscheinungen stand. Vielleicht wird man erkennen, daß er wohl die Objektivität und damit die strikte Naturerkenntnis gesucht hat, daß er aber in Wahrheit (und ihm selbst unbewußt) schon wieder eine Rückkehr zur Erscheinungskunst war: zur Spiegelung des Außen im individuellen

Innern. Dadurch, daß er das Ding nicht mehr gab, wie es ist, sondern so, wie es dem Auge des einzelnen und höchst persönlichen Individuums in den Veränderungen durch Licht und Atmosphäre erscheint, dadurch hat er schon die Herrschaft des Dinges an sich gebrochen und es unter die Impressionsfähigkeit des Menschen gestellt. Schon ist das Ding seiner realen Wirklichkeit entzogen, schon erscheint es wieder in die Vorstellung des Menschen gestellt. Und so macht sich dieser mit Naturerkenntnis an ein Werk, das er nur mit dem Gefühl wird beenden können. O. Z.



OTTO LANGE—DRESDEN. GEMÄLDE IN TEMPERA »DIE STEINKLOPFER«



EDMUND MOELLER—DRESDEN. PLASTIK „MUTTERGLÜCK“.



PROFESSOR GEORG WRBA - DRESDEN. «BILDNISBÜSTE DR. MAX EMDEN HAMBURG»



PROFESSOR GEORG WRBA—DRESDEN. •BILDNISBÜSTE DER GATTIN DES KÜNSTLERS.



ARTHUR LANGE—DRESDEN. MODELL F. STEINPLASTIK »FRAU IHR HAAR KÄMMEND.«

DIE ORDENSSCHNALLE.

Erst seit dem Kriege sieht man in Deutschland allenthalben am Bürgerrock das mehr oder weniger diskret den Orden andeutende Bändchen. Noch haben wir nicht die Einschätzung für diese Auszeichnungen wie die Franzosen, von denen Bismarck in seinen Erinnerungen eine charakteristische Anekdote erzählt. Bei einem Volksauflauf wurde für einen älteren Herrn leicht Platz und Weg durch die Menge geschaffen, weil er ein „Monsieur décoré“ war.

Allein nach dem Kriege wird jeder Mitkämpfer gern seine Beteiligung in vorderster Linie an dem Geschick unseres Volkes zur Schau tragen, und dafür ist ihm das Ordensband die beste Ausweiskarte. Vielleicht ist es aus dieser Erwägung heraus schon jetzt angebracht, ein wenig über das Bändchen und seine ästhetische Bedeutung am Kleid zu plaudern. Unser Bürgerrock besitzt so wenig Farben- und Formenreichtum und sticht in seiner Schlichtheit und Schmucklosigkeit so sehr von der Männerkleidung früherer Zeiten ab, daß ihm eine farbige Belebung, wie sie das Ordensband bietet, gut tut. Freilich muß man dabei Geschmack und eine gewisse Zurückhaltung walten lassen.

Augenblicklich ist es Mode, breite Bänder oder Röllchen in den Farben der Orden aus dem Knopfloch hängen zu lassen. Andere wieder tragen vom Knopfloch aus das Band in breiten Streifen über den Aufschlag, wie der Soldat die Kriegsauszeichnung im zweiten

Knopfloch des Waffenrocks anlegt. Diese Formen, den Orden anzudeuten, sind nicht geschmackvoll und nicht diskret genug.

Der Orden hat seine eigene Wesenheit. Wenn sein Band unvermittelt zum Knopfloch herausguckt oder herausrollt, gelangt diese Selbständigkeit nicht zum Ausdruck. Das Band selbst muß eine eigene Form besitzen, der Blumenform verwandt. In der Rosette und in der feingeknüpften Schleife aus schmalem Seidenbande besitzen wir eine eigene Schmuckform, und das Schleifchen gibt dem Träger beim Sonntags- oder Festrock Gelegenheit, seine Auszeichnung in kleiner Nachbildung daran zu befestigen. Auf die Farbe des Bandes muß der Träger dabei Bedacht haben. Beim Eisernen Kreuz mit seiner schwarz-weißen Streifung kann ein größeres Schleifchen das Knopfloch zieren als bei einem einfarbigen Bande in Rot, Grün oder Blau. Gesehen soll das Bändchen werden, dazu trägt es der Ausgezeichnete, aber es darf nicht die Aufmerksamkeit allein auf sich lenken. Die Ordensschnalle darf nur ein Ornament sein, eine Betonung der Würde des Trägers auf dem Gewande, doch nicht eine Posaune, die herausbläst, welcher Held dort schreitet. Heldentum kennt wohl das Bewußtsein seiner Bedeutung, doch paart es sich mit Bescheidenheit. Alles das kann ein Bändchen, wie wir sehen, zum Ausdruck bringen, nur die richtige Form gilt's zu finden. DR. ROB. CORWEGH.



ANTON
CILIO-JENSEN-
DRESDEN.
»STILLEBEN«



KARL STRATHMANN MÜNCHEN. »FRÜHLINGS-LANDSCHAFT«



KARL STRATHMANN—MÜNCHEN.

GEMÄLDE «KRIEGERGRAB»

KARL STRATHMANN—MÜNCHEN.

VON ISMAR LACHMANN—BERLIN.

Die Fünfziger haben nach guter neuer Sitte ein Recht auf Beachtung: Karl Strathmann hat in der Berliner Sezession fünf Jahrzehnte Lebensarbeit vorgelegt. Das gibt Anlaß, diesem eigenwilligen Schönheitssucher näherzukommen. Man möchte ihn einordnen und ihm pflichtgemäß sein Etikett aufdrücken. Aber die Formel für diesen Fall ist unzureichend. Farbenpoet? Stilromantiker? Alt oder neu? Im- oder Expressionist? Die Begriffe sind nicht erschöpfend. Der Sonderling achtet nicht Übung und Regel. Sein Weg läuft außerhalb des Gewohnten. Wer dichtet heut Märchen auf Bildertafeln? Wer macht Ornamente aus Blumen und nimmt sich Geduld für mühsame Mosaikstrichelei? Strathmanns Merkmal ist das Anderssein. Er sucht das Abseitige. Nicht aus Hang am Originellen. Ihn treibt der Zwang innerer Bestimmung in fremde Reiche. Dieses Subjektive macht die Größe seiner Kunst. Er ist, was heute selten geworden ist: eine Persönlichkeit. Wie man auch zu ihm stehen mag — man muß den Mann hochschätzen, der sich selber so

die Treue hielt. Es heißt schon Charakter, gegen den Strom zu schwimmen. Einsam zu bleiben im Kreis der Mitstrebenden. Strathmann fühlte sein Sondertalent und ließ sich nicht irren machen.

Allem Heutigen war er im Tiefsten fremd. Seine Beziehungen führten zurück zu den Alten. Für ihn gab es keine Bewegungskunst. Alle Welt malte den fliehenden Augenblick, haschte den Blitzpunkt aus dem Filmband der Sichtbarkeiten. Er blieb der Maler des Seins und der unbeweglichen Ruhe. Nur was feststand, war seinem Pinsel genehm. Farbengesetze wurden als Schlachtruf verkündet. Er fragte nie nach dem Malerischen. Sein Antrieb war nur der zeichnerisch faßbare Gedanke. Nur die Form bot ihm Anreiz und Glück. Die Linie war seine Herrscherin. Dieses dekorative Gestalten hat manchen Berührungspunkt mit der neuesten Kunst. Es zieht seine Grundlagen aus der Natur und will nur schmückende Arbeit sein. Aber es ist doch im Charakter ganz gegensätzlich. Dort gesammelte Ruhe, große monumentale Form, hier flimmernde Kleinarbeit und novel-

listische Absicht. Der Fabulierer des Pinsels ist voll bunter Einfälle und glitzernder Phantasien. Wirklichkeit und Unwirklichkeit mischt er ganz nach Gefallen. Er schafft Gedichte voll Märchenzauber und Rätselromantik. Immer mehr aus der inneren als aus der äußeren Anschauung. Die Natur gibt ihm nur Stoff für die Formelemente. Er bildet sie um, wandelt sie ab und schaltet mit ihr nach Belieben. Sein Maßstab ist nur die dekorative Wahrheit, die als Einheit ein klingendes Ganzes ergibt.

Man kann diesen Stil leicht kunstgewerblich bewerten. Strathmann hat ja als Illustrator viele Kostlichkeiten geschaffen. Aber sein Stil ist mehr wie Handwerk, er ist zwingendes Ausdrucksmittel. Strathmann liebt diesen schönen Schein. Seine Welt ist voll farbigem Glanz und schimmernder Schönheit. Aus Pflanzen und Blüten bildet er Ranken und Arabesken, bizarre Muster und krause gezirkelte Ornamente. Böcklins Symbolik, Feuerbachs kühle Romantik haben ihn stark beeinflusst. Orientalisches und Ostasiatisches hat auf ihn eingewirkt. Nahe Verwandtschaft ist hier unverkennbar. Mit Behagen schwelgt er in Buntheit und Üppigkeit. Juwelen und Perlen, bunte Steine und Stickerien, Blumen und Teppiche sind seine Augenlust. Sie wachsen unter seiner phantastischen Hand zu bunten Wunderfiguren. Um dämmernde Grotten wuchern prangende Massen von roten und violetten Kelchen. Stille Lauben sind eingesponnen vom wirren Gerank der Blätter und Dolden. Blasse Mädchenleiber träumen auf farbigem Zauberwiesen. Wundervögel kreisen um hohe Zypressen. Faune und Drachen treiben ihr Wesen in geheimnisvoll dunklen Bezirken. Franz von Assisi predigt den Vögeln und Ibykus schwebt durch die Wolkenbahn. Odaliken ruhen auf perlengestickten Polstern, Mohren gesichter blicken aus Federbüschen und Salome schwingt schmucküberhangend das Haupt des Täufers. Funkelnd und farbig wie in Tausendundeinernacht ist es in diesem Malerreich. Die Sinnenfreude des Orients sprüht aus den Harmonien von Gelb und Rot und leuchtendem Grün. In den Ausstellungen sah man erstaunt und befremdet auf diese Bilder. Ihre präziöse Art war zu außergewöhnlich. Die Masse fand kein Verhältnis zu ihnen. Man suchte blutfrische Wirklichkeit und fand gestreichte Abstraktion. Diese Werke aber wollten nie mehr sein als farbige Dekoration. Sie waren Kinder einer noblen Kultur und einer eigenen Welt mit eigenen ästhetischen Werten.

Strathmanns Erfindungskraft wandelt den Formenschatz der Natur zu einer Welt neuer Erscheinungen. Er handelt nach Flauberts Rat,

ein Ding so lange anzusehen, bis es von allen als Einziges anders erscheint. Er hat eine Art „mikroskopisches“ Auge. Sein Blick ist eingestellt auf das Kleine und Einzelne. Für diesen Zweck schuf sich sein Künstlerwille seine eigene Technik. In peinlichster Kleinarbeit webt er mit spitzem Pinsel aus zartesten Linien seine feinziselierten Formengewebte. Wer von den Heutigen treibt solchen Aufwand an Zeichnerfleiß? Wer kennt diese Sorgfalt und diese Gründlichkeit? Der Österreicher Klimt ist vielleicht sein einziger Gegenwert. Höchste technische Fertigkeit ist die Grundlage dieser strengen Formenkultur. Und dieser glänzende Zeichner wurde einst als talentlos von der Akademie gewiesen! Macht das Schicksal nicht zuweilen erbeuternde Witze? Der ornamentale Sinn des Malers spricht am reinsten aus seinen Stilleben. Hunderte von Blumenvasen hat dieser emsige Pinsel zu stilisierten Dekorationen gestaltet. Vasen mit Tulpen, mit Rosen, mit Narzissen und Mohnblumen wurden zu farbigem Kostbarkeiten. Diese Stilleben sind ganz neuartige Stimmungsmittel für den Raumkünstler. Wer einmal so eine Tafel in eine Wand eingelassen an intimer Stätte auf sich wirken ließ, kennt den köstlichen Zauber, der von ihr ausstrahlt. Unsere Innenarchitekten seien auf diese Reichtümer hingewiesen! Diese ganze dekorative Kunst ist ja nur Dienerin unseres feinkultivierten Lebens, Schmuck des schönheitsverklärten menschlichen Daseins.

Auch in die Landschaft sieht Strathmann mit seinem gleichen Auge. Auch seine Landschaften wollen nicht nachahmen, nur Stimmung verkünden. Sie singen nicht Thomasche Volkslieder oder Weisen von Schwindt. Ihr Ton ist träumerisch-schwermütig wie der Seufzer verhaltener Leidenschaft. Aus ihrer kühlen Pracht zittert lyrischer Seelenklang. Der Künstler sieht die Natur nur in Feiertagsglanz. Der „Hügel im Frühling“ und die „Frühlingslandschaft“ sind Teppiche mit kostbar gewirkten Mustern. Der grüne Grund ist übersät mit Hunderten von leuchtenden Blumentupfen. Im festlichen Laubschmuck streben die Stämme zum Licht. Das „Anziehende Gewitter“ wird zu einem Gobelin voll erhabener Schönheit. Das Motiv ist fast dürtig in seiner Einfachheit: Ein weites Wiesefeld auf riesiger Fläche. Nur eine Hecke gliedert den Raum. Vorn ein gefallener Birkenstamm. Hinten ein einsames Haus. Und welcher Reichtum an Stimmungswerten! Glühende Mohnblumenköpfe mischen ihr Rot mit dem saftigen Grün der Matte. Die Wolken ballen sich finster zusammen und scheuchen das Licht, das in fahlem Wechsel das Land überflutet. Eine der

letzten Arbeiten ist das „Kriegergrab“. Eine stille Vision aus der Gegenwart: Ein einsames Kreuz mitten in blühendem Glanz. Darüber ein grauer, düsterer Himmel. Leben und Tod! —

Wie wurde der Künstler zu dem, was er ist? Fast nur durch sich selbst. Am 11. September 1866 wurde er als Sohn des Großkaufmanns und Konsuls Strathmann in Düsseldorf geboren. Die Akademie seiner Vaterstadt entließ ihn — wegen Begabungsmangel. Bei Kalkreuth in Weimar lernte er dann sein Handwerk, aber die kräftige Art des Meisters hatte ihm nicht viel zu geben. In München suchte er seine

eigenen Wege. Als Fünfundzwanzigjähriger ist er noch Impressionist. Ein Bild „Begegnung“ hat jetzt bei der Rückschau auch diesem früheren Strathmann viel Ehre gebracht. Später kam dann der Umschwung ins andere Gebiet. Allmählich fand er am Isarstrand sicheren Grund. Die Karikaturen „fin de siècle“ machten den ersten Ruhm. Dann wurde er ständiger Gast in den Sezessionen. Heute steht er als merkwürdigste Erscheinung im deutschen Künstlertum. Sein Werk ist reich, aber sein Pinsel ist noch voll sprühender Kraft. Hier keimen noch Wurzeln zu reicher Hoffnung. 11.

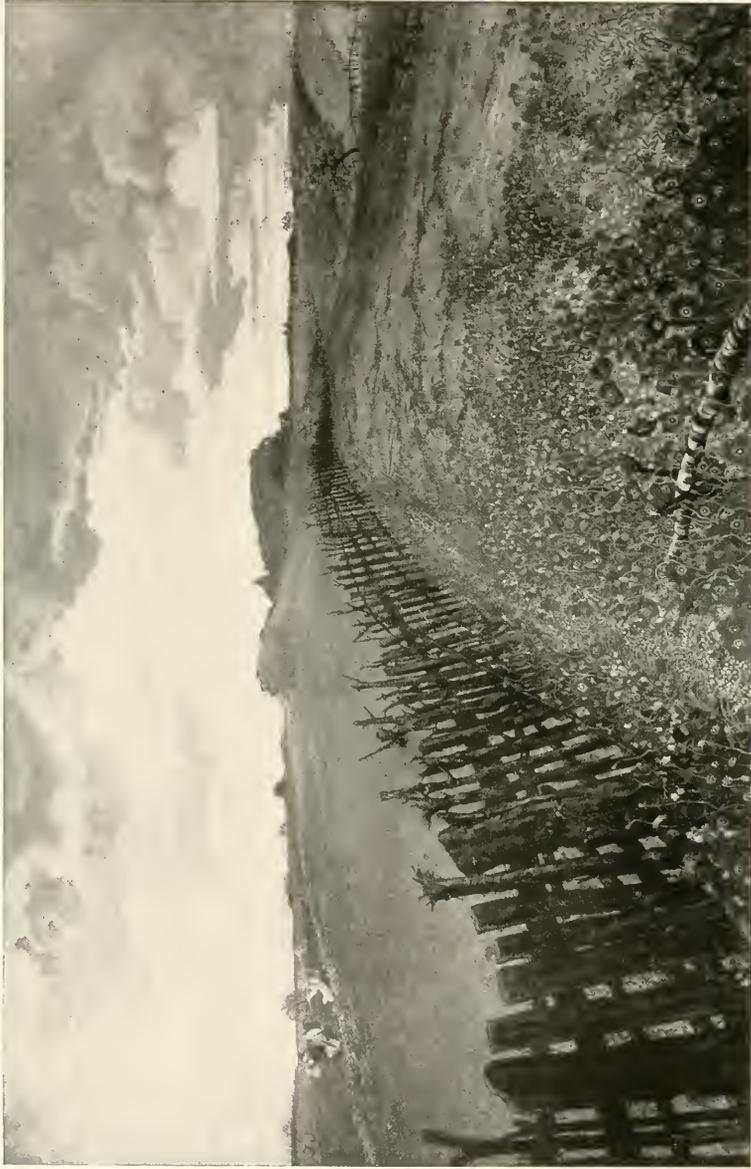
PSYCHOLOGIE DER KUNST.

VON PROFESSOR PAUL BACHMANN—CÖLN.

Höher-Entwicklung ist das Streben der Menschheit — auch die Kunst dient zur Höherentwicklung des Menschengeschlechtes, denn je höher die Kultur eines Volkes, desto höher auch seine Kunst. Unser Leben ist unzertrennbar von der Kunst. Wir durchschreiten die Straßen der Großstadt — aus breiten Fenstern lachen uns Bilder und Reproduktionen alter und neuer Meister entgegen — begehrtenwerte Wohnräume stehen gebrauchsfertig hinter hohen Ausstellungsfenstern — figurale und ornamentale Plastik grüßt uns von öffentlichen und privaten Gebäuden — monumentale und profane Architekturen postieren in eindrucksvoller Schönheit Markt und Straße. Kunst, ewig sich verjüngende Kunst, wohin wir schauen —, so kann ein empfänglicher Geist nach und nach sein Urteil reifen. Freilich nicht Vielen wird das gelingen, denn die „bildende Kunst“ liegt nicht Jedermann, wie ja auch nicht Jeder Verständnis und Auffassung für die „darstellenden Künste“ haben kann. Immerhin aber ist die letztere — „die darstellende Kunst“ — mehr in das Volk eingedrungen, als die bildende Kunst, — sie ist gleichsam ein Stück unserer deutschen Volksseele geworden. Das liegt in ihrem ganzen Wesen — sie wirkt mehr von innen nach außen, während die bildende Kunst von außen auf uns eindringt. Weil nun gerade hierin die verklärende Kraft der bildenden Kunst liegt, so sollte sie vielmehr in unserer täglichen Umgebung zu finden sein, — denn was will sie denn anders, als unser Leben verschönern, das Bereich unseres täglichen Wirkens schmücken — unsere Umgebung heiterer, sonniger, lebendiger gestalten. Die Kunst soll uns draußen und daheim umwehen, wie Luft aus Himmels Höhen, — so wird sie unser Dasein bereichern, und uns selbst durchwärmen mit der Glut stillen Wohl-

behagens und innerer Zufriedenheit; denn der Mensch, der mit der Kunst durch die Welt geht, lebt doppelt.

Daß der Kunst diese Himmelskraft, den Menschen über die rauhe Luft des Tages in reinere Atmosphäre zu erheben, innewohnt, beweist ein Gang durch die Jahrtausende unseres Erdbestehens, denn wie wäre es anders wohl erklärlich, daß die Kunst immer den Gleichtritt mit Kultur und Weltgeschichte — vom Anbeginn der Welt bis auf den heutigen Tag — gehalten hätte! Warum schmückte denn der kulturarme, prähistorische Mensch sein Kleid, sein Hausgerät, seine Hütte, seine Waffe — kurz alles, was ihn umgab? Doch nicht allein weil er Freude am Schaffen fand, sondern weil er in der Veredelung seiner Umgebung ein Heben seines „Ichs“ unbewußt — instinktiv fühlte, und so ist diesen Anfängen der Kunst ein vielleicht stärkerer Einfluß auf die Entwicklung des Menschengeschlechtes beizumessen, als man im allgemeinen gewohnt ist, anzunehmen. Der Mensch ist von Natur aus zur Kunst prädestiniert, das zeigt sein schmückender Sinn, den wir an allen ihn umgebenden Dingen seit Bestehen des Menschengeschlechtes beobachten können. Je höher ein Volk stieg in Kultur und geistiger Entwicklung, desto energischer schritt seine Kunst vorwärts, — daraus ersehen wir, wie die Kunst der Völker auch durch äußere Verhältnisse beeinflußt, wie sie in ihrer Entwicklung entweder gehemmt oder gefördert wird. Ein Gang durch die Kunst- und Weltgeschichte der Jahrhunderte zeigt deutlich, wie Krieg und politische Wirren immer ein Niederhalten des vorwärts drängenden Stromes der Kunst zur Folge hatten. Als Beispiel mögen nur dienen: die Zeit des 30jährigen Krieges, als Deutschland unter den Greueln und Lasten



KARL STRATHMANN - MÜNCHEN.

DEKORATIVES GEMÄLDE „AUFZIEHENDES GEWITTER“



KARL STRATHMANN MÜNCHEN.

DEKORATIVES GEMÄLDE »HÜGEL IM FRÜHLING.«

beinahe eines Menschenalters unsäglich zu leiden hatte, — ferner die Zeit der Unterdrückung Deutschlands durch Napoleon — diese traurige, arme Zeit, die nach der glänzenden Freude des Barock und Rocco in der sparsamsten Stilistik des Biedermeier ausklang. Umgekehrt wieder ist zu beobachten, wie die deutsche Kunst zu Anfang dieses Jahrhunderts einen erstaunlichen, nie gekannten Aufschwung nahm — die Folge einer durch den segensreichen Frieden dreier Jahrzehnte gestärkten Finanzkraft des kunst-sinnigen Adels- und Bürgerstandes. — Wohl haben wir in unseren Schulen und der Schaffung mustergültiger Beispiele der Kunst durch Staat, Kommune und Private die Fäden der Erziehung des heranwachsenden Geschlechtes sowohl als auch die Mittel zur Verfeinerung und Klärung des allgemeinen Kunstempfindens in der Hand —, es müssen aber durch äußere politische Verhältnisse die normalen Bedingungen zum geistigen und wirtschaftlichen Aufstieg eines Volkes auf allen Gebieten gegeben sein. Verständnis und freies Urteil in der bildenden Kunst kann nur auf der Basis einer planvollen Erziehung gedeihen, hingegen wird die beste Aussaat vergeblich auf ein Ausreifen warten lassen, wenn der Boden nicht die Vorbedingung ersprießlichen Wachstums in sich birgt. Warum war denn die Kunst früherer Zeiten vielmehr Allgemeingut? — Die beste Schule ist immer das Leben. Es war die Welt des Bürgers im Mittelalter so von Kunst durchsetzt, daß er Schlechtes garnicht zu sehen bekam, — das war die beste Kunsterziehung! Andererseits lagen die wirtschaftlichen Verhältnisse für den Einzelnen so wenig kompliziert, daß sich auf solchem Fundament eine reine Kunst fröhlich und ungehemmt entwickeln konnte.

Unsere Zeit hat ja gesunde Ansätze zur Durchführung einer ähnlichen Kunsterziehung, und in der Tat ist die Kunst wieder in breitere Schichten des Volkes eingedrungen; leider aber sind unsere wirtschaftlichen Verhältnisse derart, daß unter dem Druck eines harten Existenzkampfes der einfache Mann sich nicht viel um Kunst kümmern kann — und doch ist Kunst für Alle und Jedermann, sie ist die leuchtende Blume, die am Lebenswege des Menschen blüht, auf deren berauschenden Duft der Ärmste sowohl als der Reichste Anspruch erheben darf. — Ob wir soweit kommen werden — oder besser: ob wir wieder soweit kommen werden —? Ich bezweifle es! Dafür ist unser Volksempfinden zu sehr im Materialismus erstickt, unser Zeitalter zu gewaltig von der Technik beherrscht und unser Intellekt zu ausschließlich von der unfehlbaren Wissen-

schaft geleitet. — Das sind drei gar gewaltige Zeitriesen, gegen die die bescheidene Tochter „Kunst“ immer zur Seite stehen wird, denn Gewinnsucht, Nüchternheit und Verstand haben nie Sinn für Schönheit und Ebenmaß.

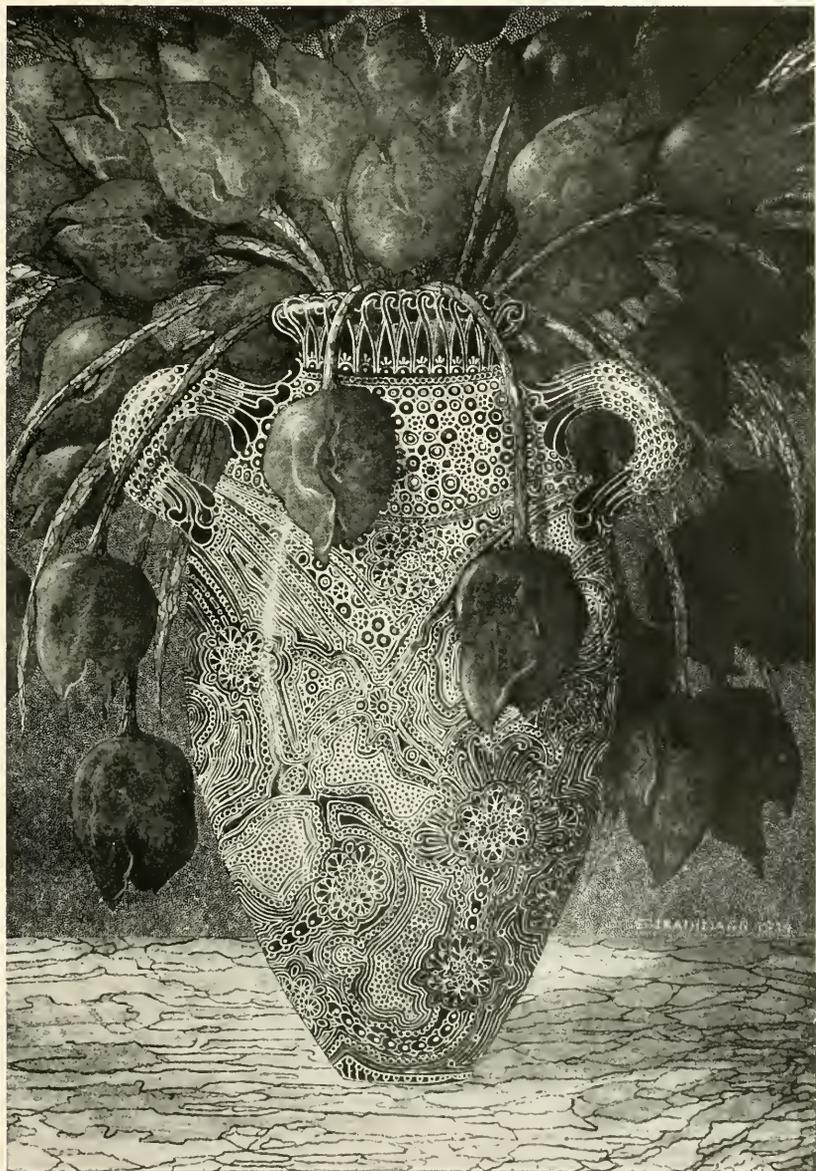
II.

Man spricht soviel vom „Charakter der Kunst“ — es lohnt sich, diesen Punkt einmal von einer ganz bestimmten Seite aus zu beleuchten. Es ist verständlich, daß der fein beobachtende Kritiker und Kunstkenner aus den Arbeiten des Künstlers nicht nur das herausfindet, was man schlechthin als „Stil“ bezeichnet, er wird einen ganz bestimmten Charakter aus dem Kunstwerk leuchten sehen, — spricht man doch von einer wuchtigen Architektur, von einer strengen Plastik, von einem süßlichen Bild u.s.f. Ja der tieferschauende Psychologe wird einen Schritt weitergehen und aus dem Charakter des Kunstwerkes auf das innere Wesen sowohl als auch auf die Lebensart seines Schöpfers schließen. Es bietet des Interessanten genug, zu untersuchen, inwieweit sich der Charakter des Kunstwerkes mit dem seines Schöpfers deckt, — den Nachweis zu erbringen, will ich versuchen, soweit es ohne erklärendes Bildmaterial möglich sein wird. —

Es ist bekannt, daß man aus dem Gang, den Bewegungen, der Haltung und Kleidung, der Sprache, der Schrift — kurz aus jeder Lebensäußerung des Menschen auf sein Inneres schließen kann, wie vielmehr sollte dies nicht auch zutreffen in seinem künstlerischen Schaffen, das doch als sichtbarer Niederschlag eines tiefinnerlichen Gärungsprozesses in der Seele des Künstlers nach außen drängt! Denn wenn es richtig ist, daß „Stil“ der Ausdruck eines Zeitempfindens ist, so muß auch das einzelne Kunstwerk den Charakter seines Schöpfers unwiderleglich nach außen erkennen lassen. Kunst ist schöpferische Arbeit, die im Innersten des Menschen ihren Ursprung hat; da aber der Künstler die Wurzeln seiner Kraft in seiner Zeit hat, — denn es ist die Gegenwart, aus der er seine Aufgaben zieht — steht er wie kaum ein Anderer durch tausend Fäden mit den Forderungen und Bedingungen der ihm umwogenden, alles gestaltenden Zeit verbunden und so liegt es klar, daß des Künstlers Werk sowohl sein eigenes Innere spiegelt, als auch den Geist des Jahrzehnts (früher hätte man gesagt des „Jahrhunderts“!) ausatmet. Es wird also ein Kunstwerk einerseits immer den Stempel seiner Zeit tragen, andererseits wird es sich in seinem Ausdruck und Charakter mit Eigenart und Wesen seines Schöpfers decken. — Die rohen unentwickelten



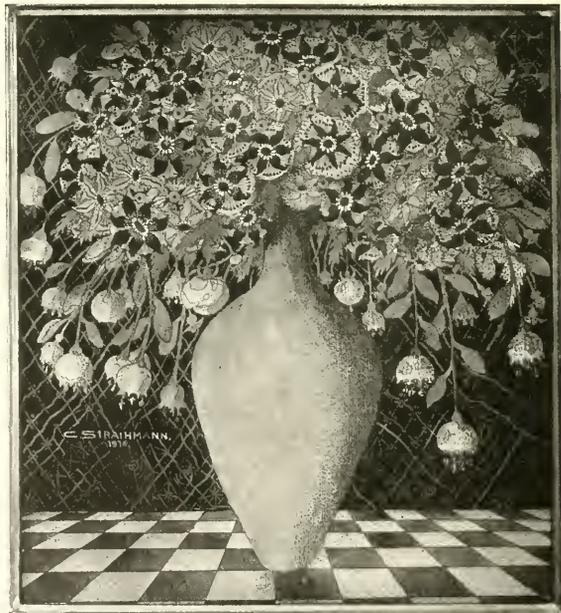
KARL STRATHMANN—MÜNCHEN. DEKORATIVES BILD »RIESENBLUMEN« WANDFÜLLUNG.



KARL STRATHMANN. WANDFÜLLUNG »TÜRKISCHER TOPF« ORIGINALS IN BRAKLS KUNSTHAUS-MÜNCHEN.

Formen am Haus- und Kriegsgerät der Wilden — Anfänge der Kunst — lassen auf seinen geistigen Tiefstand und die Unkultur seiner Zeit schließen, während hinter der klassischen Formensprache in der griechischen und römischen Kunst, dem wunderbaren Ideen-Reichtum, der nie gekannten Größe und der spielenden Lösung ihrer Aufgaben Geschlechter stehen von hohem Geistesadel, fußend auf einer Kulturallerhöchster Steigerung! Eine gewaltige Zeit, die blendenden Glanz noch über unsere Tage breitet, eine Zeit, der sich etwa die Renaissance des Mittelalters vergleichen läßt, jene leuchtenden Jahrhunderte, die das Erwachen des Geistes und den Wohlstand des Bürgers in ihren reichen Kunstwerken sprechend erkennen lassen. Und so können wir die Kunst der Jahrtausende durchschreiten: immer wieder finden wir in ihren Werken den Ausdruck der Zeit und das Empfinden des Einzelnen als den Vertreter eines ganzen Geschlechts. Dabei entgeht dem tiefschauenden Beobachter nicht, daß in Arbeiten der Künstler, die nicht zu sehr im Zuge der Kultur und des tiefatmigen Lebensstromes der Zeit standen, die persönliche

Note ihres ureigensten Wesens schärfer zum Ausdruck kommt, als dies bei den Kunstschöpfungen aus großen Kultur-Zentren der Fall ist. Das ist ganz natürlich. Denn in der großen Kunst der Künstler ist die Führerschaft einzelner starker Talente mehr oder weniger immer nachzuweisen, während in stiller Verlassenheit der Einzelne für sich allein stand. Daraus erklärt es sich auch, warum die ländliche Kunst — namentlich Architektur und Hausgerät — früherer Jahrhunderte so überaus hohe, packende Reize in sich trägt, mit so erfrischender Poesie zum Herzen spricht —, weil die stillzufriedenen Künstler aus dem reinen Quell natürlicher, tiefinnerlichster Empfindung schöpfen — schöpfen mußten, sodaß der lebenswarme Hauch ihrer Seele das Vernichtungswerk der Zeit leichthin überdauert. — Wir streifen auf unseren Reisen ein stillverlassenes Dorf, schließen wir aus einem alten malerischen, glücklich abgewogenen Kirchlein, das wie das Auge Gottes aus dunklem Grün des Friedhofs hervorschaut — schließen wir aus diesem schlichten Kunstwerk nicht auf den Geist längst dahingegangener Geschlechter? . . . (Fortsetzung folgt.)



KARL STRATHMANN. STILLEBEN »BLAUE VASE« BES: A. E. DARMSTADT.



ARCHITEKTEN ESCH & ANKE. GARTENSTADT MANNHEIM »HAUSFLUCHT AM LANGEN SCHLAG«



ARCHITEKTEN ESCH & ANKE—MANNHEIM.

»AUS DER GARTENSTADT—MANNHEIM-WALDHOF.«

DIE GARTENSTADT MANNHEIM—WALDHOF.

Der Krieg hat einer raschen Entwicklung der Baukunst gewissermaßen Einhalt geboten. Wohl sind auch während des Krieges Leistungen großen Stiles in Angriff genommen und vollbracht worden. Doch ist naturgemäß eine ausgebreitete Bautätigkeit unter den durch die Dauer des Kriegs geschaffenen Umständen nicht mehr möglich. Baustoffe, Arbeitskräfte und Künstler sind auf lange Zeit hinaus für notwendige Zwecke festgelegt. So tritt eine Art Ruhepause ein, die geeignet ist, rückschauend die Kräfte zu sammeln, die für den Aufbau des neuen Deutschland in Betracht kommen. Nicht nur werden die im Kriege zerstörten Landesteile noch über Jahre hinaus der Baukunst neue Aufgaben stellen; die notwendig eintretende Steigerung des Mangels an Kleinwohnungen wird sofort nach dem Kriege viele Kräfte beanspruchen; vor allem aber wird die Durchführung des zwingenden Kriegerheimstätten-gesetzes Künstler und Handwerker in gleicher Weise beschäftigen. Die vielfältigen neuen Aufgaben werden die Künstlerschaft nicht un-

vorbereitet finden; denn die Frage der Kleinwohnungs-siedelungen war längst in Verbindung mit der Eigenheim- und Gartenstadtbewegung mit sachlichem Ernste und achtbarem Erfolg in Angriff genommen worden. Ihre Ergebnisse werden die Grundlage bieten für die Gestaltung der neuen Forderungen. Es wird daher gut sein, sich das bemerkenswerte Material zurecht zu legen, um im geeigneten Augenblick rasch und zuverlässig zugreifen zu können.

Hier soll kurz die Rede sein von einer Gartenstadt, die einige Jahre vor dem Krieg begonnen, nunmehr gerade in der Entwicklung begriffen ist. Ihre Schöpfer sind die Mannheimer Architekten H. Esch und A. Anke; die geschäftliche Leitung liegt in den Händen der Gartenstadtgenossenschaft Mannheim (E. G. m. b. H.). Ein etwa dreieckiges Terrain ist — im Anschluß an größere Fabriken, deren Arbeiter und Werkmeister die Siedelung besonders zugute kommt — aus dem Wald geschnitten; es umfaßt einen Gesamtflächenraum von etwa 20 Hektar und wird über 400 fast gleichartige Häuser enthalten.



ARCH. ESCH & ANKE—MANNHEIM.

»AUS DER GARTENSTADT MANNHEIM«

Die städtebauliche Gesamtanlage (Abb. S. 314) folgt allgemeinen und grundsätzlichen Anschauungen. Ausgezeichnet durch die übersichtliche Klarheit der Gesamtgliederung, ist sie indes keine äußerliche Aufteilung in geometrische Figuren, sondern zeigt eine organische Entwicklung klarer Raumvorstellungen, die Einordnung des Einzelnen in das Ganze nach seinem Wirkungswert. Eine Ellipse umschließt mit doppelten Häuserreihen den Raum; zwei Hauptachsen öffnen ihn als klar ausgebildete Straßen von individueller Physiognomie; ihre Flächen sind belebt von kleinen Denkmälern und Brunnen. (Abb. S. 311.)

Die eine Hauptstraße bildet die breite Lunge des Zentrums; sie bleibt rein auf die Ausbildung des Raumes beschränkt; nur die Häuser umschließen sie; sie atmet eine gewisse Kälte und Strenge. Die andere hingegen ist schmal und umfriedet von hochragenden Bäumen; sie hat eine bunte Wärme und Farbigkeit. Innerhalb der Ellipse läßt ein Rechteck eine größere Fläche zusammen und öffnet seinerseits durch schmale Zugänge den Weg zur Peripherie. Zwischen seinen Kanten und der äußeren Häuserreihe breiten sich die grünen Flächen des Gartlandes aus, die in langen, schmalen Parzellen sich an die Häuser anschließen. — So wechseln in der Gesamtanlage die Gegensätze; und es gibt keine starre Monotonie, sondern ein lebendiges, auseinanderfallendes und doch zu-

sammengehaltenes Ganze. Zwischen der häuserumschlossenen, steingepflasterten Straße und der heckumfriedeten Allee liegen alle Abwandlungen von Straßen, bei denen Häuser, Bäume und Gärten sich in anmutigem Wechsel darbieten. Wesentlich bleibt stets die klare Ausbildung der Räume. Die genannte Alleenstraße macht das Grundprinzip recht anschaulich: in breitem grün umfaßten Vor-Raum öffnet sie sich, schließt sich dann enger zusammen, flankiert von dichten Häuserreihen und bildet hier gewissermaßen die Pforte zu der sich weiter verengenden Allee. An den beiden Stellen, an denen sie die Kanten des in die Ellipse eingeschnittenen Rechteckes kreuzen, öffnet sie sich jeweils zu kleinen Plätzen, die durch bescheidene Monumente geschmückt sind. Schließlich läuft sie auf einen rondellartigen Platz, an dessen Ende als Blickabschluß ein großes öffentliches Gebäude steht. Bunter Wechsel und monumentale Steigerung charakterisieren ihre Haltung.

Soviel von der Raumgestaltung der Anlage. Die körperliche Form der Häuser folgt gewissermaßen der Tradition Alt-Mannheimer Häuser, etwa der allgemeinen Stillformen des Weinbrennerschen Klassizismus; doch nicht in unschöplerischer Nachahmung, sondern in einer belebten Neuschöpfung. Sie sind in Reihen angeordnet zur zweckvollen und preiswerten Ausnutzung des Geländes; ihre Gestalt wird



ARCHITEKTEN ESCH & ANKE. MANNHEIM.

• MODELL DER GARTENSTADT MANNHEIM-WALDHOF •



ARCHITEKTEN ESCH & ANKE. EINZEL- U. REIHENHÄUSER DER GARTENSTADT MANNHEIM.



ARCHITEKTEN ESCH & ANKE. STRASSENZÜGE DER GARTENSTADT WALDHOF BEI MANNHEIM.

von den Bedürfnissen des Gesamtplanes bestimmt. Die fortlaufende, geschlossene Architektur der langen Häusergruppen bietet naturgemäß für das Gesamtbild wesentliche Vorteile. Die Gleichheit der Wohnbedürfnisse verlangt eine Typisierung der Wohnformen, sowie die zweckmäßige Anordnung und Gleichheit der Innenräume. Auch im körperlichen Aufbau der Siedelung kommt eine Steigerung zur Monumentalität zum Ausdruck; die äußeren Reihenhäuser sind einstöckig mit hohem Mansardendach; die inneren hingegen zweistöckig mit flacherem Satteldach. Sie sind nicht ärmlich und dürrig, nicht spielerisch und ländlich, sondern tragen ehrlich und bewußt auch im einzelnen eine gewisse monumentale Art zur Schau. Von außen angebrachten Schmuck vermeiden sie; die Klarheit und Würde ihrer Verhältnisse, die sorgsame Durchführung an sich schmückender Detailformen (Fenster, Brüstung, Treppe, Balkon usw.) geben ihnen Reichtum und Schönheit. Die Flächen wirken in ihrer Reinheit stark und bewußt; oft verleihen ihnen ein einfacher Blendbogen, ein plastisch voll gebildetes Gesims weithin sichtbare Zierde. Die Dächer

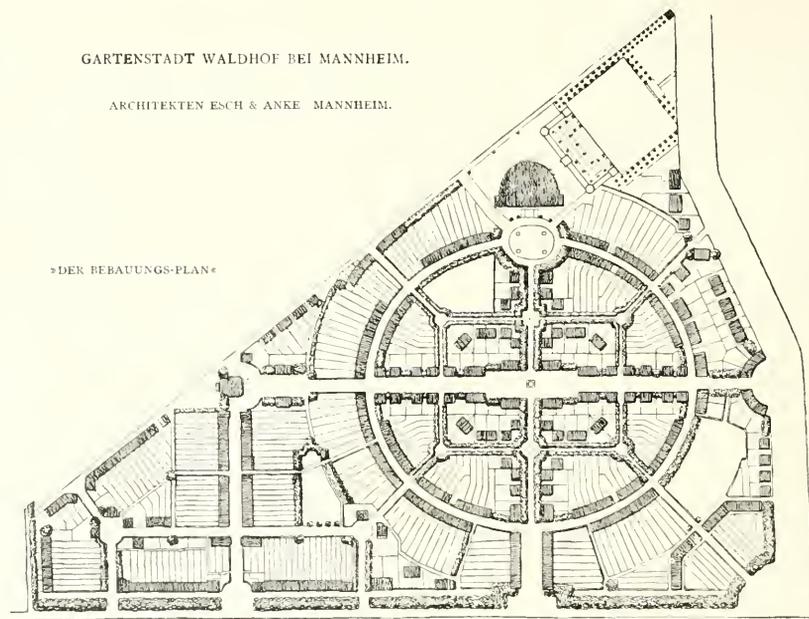
sind in ihrem warmen Ziegelrot ein malerisch belebender Faktor; ihre Ausnutzung ist durch praktische Gesichtspunkte bedingt; sie sind besonders massig ausgebildet im Verhältnis zur Gesamtgröße der Häuser.

Die bisher ausgeführten Häuser haben noch nicht die Hälfte des Gesamtplanes erreicht; und doch bieten sie bereits in ihrer jetzigen Vollendung einen Reichtum an wechselvoll gegliederten Formen und Räumen; breit und behäbig öffnen sich die Hauptstraßen; still und verborgen laufen die Gartenwege durch das weite Grün. Offene Torbögen gestatten Durchblicke von malerischem Reiz; plastische Vasen, Monumente, kleine Gartenhäuser geben dem Auge wirkungsvolle Zielpunkte. Noch ist manches unvollkommen, provisorisch: die Laternen stören in ihrer verschnörkelten Gußzierform, ebenso wie die hart und derb wirkenden Drahtgitter, die durch Hecken ersetzt werden sollen. Die Zeit wird diese Mängel abstellen; und die nach dem Kriege infolge der Bedürfnisse wohl rasch ihrer Vollendung entgegenreifende Siedelung wird eine beachtenswerte städtebauliche Leistung darstellen. W. F. STORCK.

GARTENSTADT WALDHOF BEI MANNHEIM.

ARCHITEKTEN ESCH & ANKE MANNHEIM.

»DER BEBAUUNGS-PLAN«



VERGLEICHE HIERZU DAS AUF SEITE 311 ABGEBILDETE MODELL DER GARTENSTADT WALDHOF.



ENTWURF: LEONIE LEHFELD.

PUPPE »JAPANERIN«

VOM GERUHIG SCHÖNEN.

VON PAUL WESTHEIM.

Ein bezeichnendes Kriegserlebnis war ein Spitzweg-Bilderbuch, das durch irgendeinen Zufall mir vorigen Winter mit der Feldpost nachgeschickt worden war. Eine Zeitlang war es das Labsal der Wache, auf der ich mich befand. Männer aller Schichten, die das Schicksal da zusammengewürfelt hatte, waren ergriffen von der Besinnlichkeit und Herzlichkeit der Spitzwegschen Krähwinkeliaden. So viel Heimeliges und Anheimelndes war in dieser Kunst nach all den Unheimlichkeiten die einem in schweren Wochen und Monaten beschieden gewesen waren. Es war ein Drängen um diese Bildchen, viel stärker, als wenn es irgendeine der blutrünstigen Aktualitäten gewesen wäre, nach denen von den Leuten da draußen wahrlich kein Begehren war. — So bezeichnend es ist, so erklärlich ist es auch, daß die Sehnsucht aller nach der Heimat und am allerstärksten nach dem Heim, den stillen Freuden des Zuhause ging. Jeder schwärmte auf seine Weise und jeder hatte da ein anderes Behagen, von

dem er mit Wehmut sprach. Was früher nur als Rahmen, nur als Zutat galt, ist Verlangen geworden, riesengroß! Draußen im Schlamm und Eis, da haben wir das Trauliche und Zarte schätzen gelernt, man ist bescheiden geworden im Äußeren und wiederum auch anspruchsvoll, voller Sehnsucht, begehrlieh nach dem Innerlichen. — Es bedarf keiner prophetischen Begabung, daß die Menschen, die diesen Krieg hinter sich haben werden, mit einer gewaltigen Ergriffenheit hängen werden an allem, was ihr Heim, ihre wahre und wirkliche Zuflucht anheimelnder macht. Und gerade die feinen gepflegten, innerlich kostbaren Dinge, die Dinge, die irgendwie aus dem Seelischen kommen und die Seele ansprechen, werden ihnen die Entspannung bieten, nach der sie lechzen. — Ob es große oder kleine Kunst sein wird, Bildliches oder Gewerbliches, das Begehren wird immer gleich mächtig sein. Auch die Frauenkünste, das beseelte Nadelwerk, so weit es mehr als Spielerei mit Formen und Farben und

Stoffen ist, werden teilhaben an dieser inneren Ergriffenheit, mit der alles geruhig Schöne aufgenommen werden wird. Sie vielleicht ganz besonders, weil in den Spitzen, den Stickeereien und Häkeleien sich am allerstärksten die Zartheit des Empfindens auszuwirken vermag, die gesucht sein wird.

Es ist gewiß kein Zufall, daß dieses Frauenhandwerk in rauhen und allerrauhsten Zeiten zu so kostbaren Blüten zu kommen pflegte. Man braucht nur zu erinnern an all das, was in den Tagen der Kreuzfahrer in jenen Zeiten, da das Rittertum in blutigsten Händeln sich zerfleischte, aus den stillen Kemenaten, ewig berückend, hervorgegangen ist. Aus dem Eisen der Zeit war es ein Flüchten in die Schönheit des edel Geformten, in bestrickende Spiele der Phantasie. Auch das war nur möglich, weil eine große Empfänglichkeit der Herzen da war, weil über den Untergrund des Technischen hinaus Empfindung Form werden wollte.

Wo aber wäre solche Empfindung mehr gebraucht als bei den textilen Frauenkünsten?

Da, wo ohne solches Fühlen gestichelt wird, kann das Ergebnis nichts anderes denn Stichelei sein. Solch Handwerk, das nur Mache der Hände ist, läßt unfroh. Aber bei der Selbsterziehung, die an den Textilkünsten zu beobachten ist, scheint diese Gefahr der Veräußerlichung kaum vorhanden. Im Gegenteil. War die Entwicklung, deren Zeugen wir in den letzten Jahren gewesen, nicht gerade hartnäckiger Kampf gegen eine frühere Veräußerlichung des Nadelwerks, wie es oberflächlich genug betrieben worden war? Es will doch scheinen, als ob immer deutlicher ein Neuaufblühen dieser textilen Künste erkennbar würde, als ob die mannigfachsten Triebe ansetzten, als ob da Wille wäre, der mit aller Gewalt nach Auswirkung strebte. Und das allseitige Streben nach einem neuen Formengehalt, das Begehren, sich auf andere, auf stärkere Weise auszudrücken, als es vor dem der Fall gewesen, ist das alles nicht Anzeichen genug für ein neues Leben, das irgendwie an den Tag will?! P. W.



PUPPE VON LEONIE LEHFELD, KRIEGSHILFE-WERKSTÄTTEN DES LUFTFAHRENDANK - BERLIN.



PORZELLAN-MANUFAKTUR - BERLIN.

»PORZELLAN-PLASTIK« VON RÖHRIG.

ZARTE DOSEN, ZARTE TELLER.

Kleine Blüten, kleine Blätter". . . . Durch die zärtlichen Verse des jungen Goethe rankt sich eine verspätete Rokokostimmung. Von ihrer Art sind die Empfindungen, die der moderne Mensch beim Anschauen und noch mehr beim Abtasten von Porzellan erlebt. Selbst das schlichte Gebrauchsporzellan weckt solche Erinnerungen und gibt den Nerven ein seltsames, in die Vergangenheit schweifendes Gefühl. Zunächst glaubt man kaum, daß diese zerbrechlichen u. klangvollen Dinge der rauhen Wirklichkeit zugehören, man glaubt es umso weniger, je mehr sie dem Bereich des Nützlichen entrückt sind und sichtlich nur dem Scherzo der Muße gefällig sein wollen. Das Porzellan gehört zu der Maskerade, deren wir zu benötigten scheinen, um uns über die kalte Logik unserer technischen Gegenwart hinwegzutäuschen. Wobei wir keineswegs vergessen, daß erst die entwickelte Technik das Porzellan zu einem allgemeinen Gut, zu einem Objekt des Fabrikationsbetriebes und so zu einem populären Ver-

gnügen gemacht hat. In diesem Widerspruch, daß mit Maschinen und mit Chemie etwas zustandekommt, was zu dem Zartesten gehört, was die Menschheit überhaupt bisher hervorzubringen vermochte, zwinkert sozusagen noch ein besonderer ironischer Reiz, den alles porzellanene Kleingerät, kleine Vasen, kleine Dosen, Tierpüppchen und Menschenfigürlein, auf uns ausübt. Das Porzellan belächelt unsere Weisheit und unsere schreckliche Reife. Das Porzellan ist so uralte und es weiß soviel von China und von Europas Armseligkeit, daß die Jüngsten dieser gewappneten und furchtbar klugen Rasse immer erröten müssen, wenn sie den Enkeln jener seltenen Schätze begegnen, nach denen einst die holländischen Seefahrer ihre Segelschiffe über das weite Weltmeer schickten und um deren Einbürgerung Kurfürsten und Könige sich am liebsten mit Krieg überzogen hätten.

Das Porzellan gehört zu den Erscheinungen, die den Hochmut des Europäers beschämen.



KÖNIGLICHE PORZELLAN-MANUFAKTUR—BERLIN.



»DOSEN MIT SCHWARZ UND GOLD« VON GERTRUD KANT.

Es ist durchaus Orient. Es kam von dort und vermag, wenn es nicht lügenhaft und ärmlich wirken soll, seine Heimat niemals zu verleugnen. Das Porzellan ist ein vortrefflicher Beweis gegen alle Verdächtigung jener Neigungen der Gegenwart, die das Negerhafte suchen. Europa hat, wenn es sich künstlerisch erfreuen wollte, von jeher exotische Ausflüge gemacht. Diese Zusammenhänge sind nur des öfteren vergessen worden, aber wenn man zum Beispiel bedenkt,

mit welchem Vergnügen die Renaissance der Madonna einen persischen Teppich als Hintergrund gegeben hat, oder wie sehr die Zeit der Zauberflöte in die Geheimnisse Ägyptens vernarrt war, und daß die Sphynx bis in das neunzehnte Jahrhundert hinein an europäischen Möbeln ihre pathetischen Scherze trieben, wenn man sich vor allem an die Chinoiserie, die für die frühen und zugleich klassischen Zeiten des europäischen Porzellans, auch der holländischen



MODELL
VON SCHLEY-
BERLIN.

KGL. PORZELLAN-MANUFAKTUR—BERLIN. »DOSE, MIT ALTEN BLUMEN BEMALT«



KÖNIGL.
PORZELLAN-
MANUFAKT.
-BERLIN.

MODELL
VON
HEYNE-
DUMONT.

Fayence, kennzeichnend ist, ein wenig erinnert, so muß man zugeben, daß die Sehnsuchtspsyche der Kreuzzüge durch viele Jahrhunderte hindurch die ästhetischen Bedürfnisse der Europäer durchwirkt hat. So ist es noch heute. Jedes Porzellan-Schälchen ist hiervon ein Bekenntnis, und noch mehr ist dies die Freude, die solch ein Porzellan-Schälchen in uns, einem Geschlecht von rechnenden Realisten, immer noch zu erwecken vermag.

Eine Zeitlang hatten wir das Porzellan völlig europäisiert. Man zwang das fremde Material in die harten und korrekten Formen unserer steinernten Architektur. Die Ergebnisse solcher Vergewaltigung vermag heute niemand mehr anzusehen. Dann wiederum versuchte man es

mit anderen Experimenten, man nutzte die Beweglichkeit des knetbaren Stoffes und mißbrauchte ihn zu allerlei spielerischen Scherzen, man knitterte ihn und reizte ihn, sich virtuos zu gebärden. Das

Risiko der Zerbrechlichkeit wurde ein besonderer Vorzug. Auch diese Periode ist heute völlig überwunden. Durch die Rückerinnerung an das Ursprungsland kam die Gesundheit. China und Japan lehrten uns zum ändern Male, das Porzellan wieder in elastischen Flächen leuchten zu machen, es zu wirklich umschließenden Gefäßen zu fassen, es wieder in seiner Weichheit und edlen Härte mystisch musizieren zu machen. Solcher Art hat die Berliner Manufaktur eine neue Periode des europäischen Porzellans gefördert. R.B.



PORZELLAN-MANUFAKTUR. »DOSE, TIEFBLAU« RELIEF VON FAUSER.

BERLINER
PORZELLAN-
MANUFAKTUR.
KARTENSCHALE.
MODELL VON
FAUSER.



DIE „SCHLICHTE EINFALT“.

Der Bürger! Wie, auf welche Art, nach welchen Grundsätzen soll er sich entscheiden, wenn ihm ein Drama, eine Plastik, ein Bild vorgelegt wird? War das Theaterstück gut, weil es lang, weil es kompliziert, weil es mit vieler Mühe und großem Raffinement zusammengebaut war? War es außerordentlich, weil es sich abrollte vor exotischen Kulissen in phantastisch fernen Ländern? War es bedeutend, weil es die Illusion erregte oder weil es den Sinn auf die nächste Wirklichkeit lenkte? Wenn man den Künstler hörte, so war schätzenswert daran die Form. Was aber war das, diese Form, woher kam sie, wie war sie zu erkennen, wieso und wozu da? Ich bin überzeugt, es ist niemals vorgekommen, daß man einen Bauer vor eine Fahrstuhl-Anlage gestellt und ihm zugemutet hat zu entscheiden, was daran gut oder nicht gut, falsch oder richtig wäre; aber man hat geglaubt und glaubt es gelegentlich auch heute noch, daß man ein ästhetisch ganz ungebildetes Publikum nur vor ein Werk der Kunst zu stellen brauche, um ein Wunder der Erkenntnis zu erleben. Natürlich ist das naive, das unbewußt urteilende Publikum ebenso eine Fabel wie der unbewußt schaffende Künstler, der zu gelegener Zeit einem

Dämmerzustand verfällt, aus dem er schließlich mit einem abgeklärten, in sich kristallisierten Kunstwerk erwacht. So sehr man auch den Glauben an das Blitzlicht des Genies haben möge, so gewiß ist doch, daß aus der genialen Intuition noch nie ein Meisterwerk geworden ist ohne die bewußte und zielbewußte Organisation der gesamten Kräfte. „... Erkenntnis ist die erste Bedingung und sogenanntes naives Künstlertum existiert wohl nur in Romanen. Alle die großen Künstler, welche Geschriebenes hinterlassen, Leonardo, Dürer, Alberti, Schuman, Schadow, Goethe, Herder usw. gaben sich genau Rechenschaft über ihr Tun und arbeiteten nicht in den Tag hinein und wenn diese artistoni es nötig fanden so vorzugehen, wieviel mehr denn ...“ (Stauffer-Bern). Solch Kunstwerk wirklich genießen, das heißt, es im Erlebnis noch einmal nachschaffen, setzt aber ebenfalls eine Organisation der Aufnahmeorgane voraus, die der Mensch von Natur aus so wenig mitbringt wie die religiöse, philosophische oder juristische Einsicht.

Die „schlichte Einfalt“, die Diderot schon propagierte, als man in Versailles noch schlemmte und schnäbelte, die ganze Diderotsche Ästhe-



BERLINER
PORZELLAN-
MANUFAKTUR.
KARTENSCHALE.
MODELL VON
FAUSER.

tik war aus diesem Banausentum der künstlerisch Unwissenden herausgewachsen. Sein Kampf gegen Boucher, gegen Watteau und Fragonard vor allem, seine Agitation für einen verlogenen Erfolgshascher wie Greuze hatte da ihren Ursprung. Bei den Meistern der galanten Zeit, Meistern, deren Kunst noch heute wie Champagnerperlen prickelt, sah er nichts von der graziösen Formgebung, nichts von dem delikaten Kolorit, das Malereien wie die des göttlichen Frago so über alle Maßen erlesen macht. Vor einem Boucher, der ja zweifellos einen Stich ins Routinierte sehr oft nicht zu unterdrücken vermag, der aber doch von so sensiblen Naturen wie den Goncourts als der französische der französischen Künstler empfunden wurde, ahnt er nichts von den großen dekorativen Harmonien, in denen seine Bilder doch schweben. Es ist so, als ob er gegen das Malerische an diesen Malereien völlig blind wäre. Wie der Unzüchtigkeit fahnende Staatsanwalt in der „Helene Fourment“ des Rubens nur „eine mit einem Mantel dürrtüg bekleidete Frauensperson, die mit dem gekrümmt gehaltenen rechten Arm die Brüste nach oben zusammenpreßt“ zu sehen vermag, so sieht er an dieser Kunst der galanten Zeit nichts als den Stoff, als die unverblümete und ungenierte Dar-

stellung einer Alkovensituation, als den für seine bürgerlichen Begriffe unerhörten Cynismus, mit dem da das erotische Sein einer in der Tat sehr ausgelassenen Gesellschaft verklärt wird. Der Bourgeois in ihm empört sich. Im Namen der Kunst meint er aufbegehren zu müssen gegen Talent von der Art, und in Wirklichkeit ist es der entsetzte Hausvater, der um den Anstand besorgte Bürger, der aus moralischen Gründen sich entrüstet. Auch bei dem Greuze, bei dem er sich erholt von jenen schweißtreibenden Frivolitäten, sieht er nichts von der Malerei, ich meine von der schlechten, geist- und kunstlos hingepinselten Malerei. Sie verletzt ihn ob ihrer Kläglichkeit nicht. Er scheint völlig unempfindlich gegen die rohe Mache in diesen Bildern, möglich auch, daß ihm eine Ahnung wenigstens von ihrem ästhetischen Unwert dämmert, was ihn jedoch nicht gehindert hätte, sich an der moralischen Pointe ihres Inhaltes zu ergötzen. Was er da erlebt, ist nicht Schönheit von dem malerischen Reiz eines Veronese, eines Velasquez oder Hals, vielmehr ist es eine moralische Epistel über den Wert und den Nutzen der bürgerlichen Tugend, die einzuhalten dem Menschen ziemt und frommt. Was Diderot an diesem Greuze schätzt und was ihn in Lobeshymnen sich fast die Stimme überschlagen

TAFEL- UND TEE-SERVICE.



KÖNIGLICHE PORZELLAN-MANUFAKTUR BERLIN.

GROSSES TAFELSERVICE SOGEN. «BRESLAUER STADTSCHLOSS-SERVICE»



KÖNIGLICHE PORZELLAN-MANUFAKTUR—BERLIN. «TEESERVICE MIT FARBIGER BEMALUNG»

macht, ist die pädagogische Rückwirkung auf die moralische Haltung des von den Ausschweifungen der Aristokratie bedrohten oder bereits angekränkelten Bürgertums. Nicht die Farbe, nicht die Linie, nicht die Komposition, nicht die sinnliche Wirkung aufs Auge war ihm wesentlich, sondern das Thema um seiner Ehrbarkeit und Wohlanständigkeit halber. Mehr ein Pastor denn ein Kunstkritiker, spendete er Beifall, weil einer auf die Idee gekommen war, den „Familienvater, der aus der Bibel vorliest“, darzustellen. Daß einer nicht eine auf Abenteuer erpichte Schöne beim Schminken und Pudern, sondern ein die „Hände faltendes Mädchen“ malte, daß er nicht ein intimes Tête à Tête heimlicher Genüßlinge, sondern eine ehrbare Verlobung mit Heiratskontrakt, Ausgedinge, mit Freuden- und Rührungstränen bot, fand er lobenswert und wird in dem Punkt wenigstens zum Prototyp jener Kunstbetrachtung, die über dem Äußerlich-Stofflichen das eigentlich Künstlerische eines Kunstwerkes ganz übersieht. Der Philister, zu dem Diderot redet, der Spießbürger, für den er sich die Mühe macht, die Kunst auf ihre Brauchbarkeit und Ordentlichkeit zu untersuchen, machte und man darf ja wohl auch sagen: macht sich einen Spauz aus dem, was wir so die malerische Qualität nennen, ihn interessiert lediglich die Wahl des Stoffes, die Eindringlichkeit der Tendenz, mit der er gerade angesprochen wird. Die gute Gesinnung, die Tugendhaftigkeit, die Sentimentalität des Vorwurfs, das ist es, worauf er sich versteht und was er bei solcher Gelegenheit an erster Stelle schätzt. Deshalb hat er sich bei der Wahl zwischen Greuze und Fragonard für den ehrbar tuenden Kitschkünstler Greuze entschieden. Der Diderot war das Mundstück der vom Standpunkt des Künstlers aus banaischen Masse. Ihm ist auch schon das Schicksal dieser Massenurteile geworden; die Kunstgeschichte hat ihn widerlegt, indem sie die Geister, die er verwarf, in immer strahlenderer Glorie aufsteigen ließ, während man gegenüber

der Produktion eines Greuze sich damit abfind, daß man sie „eben als Bilder fürs Publikum, des raschen Erwerbs wegen gemalt“ (Woermann), ablehnte. — Für den lebenden Künstler, der ringt, der sich durchsetzen will und sich von denen, die sein Publikum sein sollten, durch solche Verständnislosigkeit abgeschnitten sieht, ist solch posthume Rechtfertigung schließlich nur ein Stimulansmittel. Wer weiß, was Fragonard noch geschaffen, wie die französische Kunst zur Zeit des Interregnums, bis Ingres und Delacroix da waren, sich entwickelt hätte ohne diese Ästhetik kunstfremder Dogmen.

Und es ist die Frage, um wieviel Kunst, um wieviel schöpferische Leistung auch wir uns betrügen durch ein verkehrtes Dreinreden, durch Vorschriften und Forderungen, die unsachlich an den Schaffenden gestellt werden. Die Gefahr scheint heute weniger groß, weil es eine allein seligmachende Ästhetik nicht mehr zu geben scheint und weil der Schaffende heute erzogen ist, mit einer gewissen Entrüstung Zumutungen abzulehnen, die ihm vielleicht am wenigsten von der Seite der Kritik, aber doch immer noch von einem künstlerisch ungebildeten Publikum gemacht werden. Das mag eine gewisse Gelassenheit rechtfertigen; aber es ist zu bedenken, wieviel Kraft, wieviel Lebenskraft unsere Schaffenden verbrauchen, verzetteln müssen in der Abwehr solcher Forderungen, wie viele künstlerisch und seelisch zugrunde gehen, indem sie schließlich vor dem so ungestümen Begehren zusammenklappen, indem sie das tun, was man „ihren Frieden mit dem Publikum“ machen heißt. Man kann sagen, daß es um diese so wenig Standhaften nicht schade ist, daß die Kunst ihnen nicht nachzutrauere brauche, daß solche Auslese vielleicht sogar im Interesse des großen Kunstganzes zu erwünschen wäre. Doch wird man nicht bestreiten, daß diese Art Kunstleute in jene Kreise, die sich dem Großen der Zeit so ablehnend verhalten, doch noch einen Abglanz des Künstlerischen senden könnte. K. PRELLWITZ.



PORZELLAN-
MANUFAKTUR-
NYMPHENBURG.

TINTENZEUG. ENTWURF VON PROFESSOR ADELBERT NIEMEYER MÜNCHEN.



MALER OTTO
BAUMBERGER
-ZÜRICH.

I. PREIS IM WETTBEWERB UM EINEN ENTWURF FÜR EINE SCHWEIZERISCHE FRIEDENSMARKE.

REICHS-GRAPHIK. Professor Dr. Gustav Pazaurek unterzog letzthin im Berliner Tageblatt die Drucksachen der Reichsanleihe einer kritischen Betrachtung. Einige Sätze seiner Ausführungen seien hier wiedergegeben:

Die banale Germanialfigur in der Renaissance-Nische mit dem krönenden Reichsadler, den Balustern und Festons in der breiten, linken Zierleiste können wir uns zur Not auf einem Diplom oder auf einer Einladungskarte zu Ende der achtziger Jahre des vorigen Jahrhunderts denken; in unseren Tagen ist sie ein schreiender Anachronismus. Ist es nun wirklich notwendig, daß gerade bei den wichtigsten offiziellen Aufgaben die künstlerische Potenz so gänzlich versagt? Daß, von all den vielen genialen Persönlichkeiten unserer großen Reichsbank, mit dem berühmten Generalfeldmarschall an der Spitze, auch nicht eine einzige so viel Einfluß besitzt, um die für künstlerische Angelegenheiten weniger empfänglichen Kollegen davon zu überzeugen, wie wenig ehrenvoll es ist, die ästhetischen Gesichtspunkte gänzlich auszuscheiden und unser gewaltiges Reich, das eben einer ganzen Welt ungebeugt gegenübersteht, selbst vor den entlegensten südamerikanischen Staaten künstlerisch bloßzustellen? — Daß es uns an entwerfenden Künstlern fehlen könnte, wird trotz der Lücken, die der Tod auf dem Schlachtfelde bereits in diesen Reihen gerissen hat, gewiß niemand behaupten können. Eine Geldfrage ist es gewiß auch nicht, denn die paar hundert Mark, die so ein Entwurf selbst von einem unserer führenden Künstler kostete, spielen gar keine Rolle; aber auch der Einwand, es mangle hierfür an Zeit, ist gewiß nicht stichhaltig, da sich unsere Zeichner im Notfalle eben

auch beeilen könnten und dies gewiß gern täten. Es bleibt somit nur der einzige Erklärungsgrund übrig, daß man eben bei Wertpapieren aller Art noch so gut wie nie daran gedacht hat, ihnen auch ein zeitgenössisches und künstlerisches Gewand zu geben. Dies kann man nun mit einer jeden Zweifel ausschließenden Deutlichkeit und zugleich mit einer bangen Betrübniß in einer Ausstellung überblicken, die im Stuttgarter königlichen Landesgewerbemuseum eröffnet worden ist. Fast ausnahmslos sind Papiere entstanden, die, so hoch auch ihr Börsenwert sein mag, künstlerisch nahezu durchweg als armselig und rückständig bewertet werden müssen, gleichgültig, ob es sich um Stahlstich, Lithographie, Kupferdruck oder Buchdruck handelt. Der Rand, der das Grundmuster abschließt, die Kopfleiste, die das eigentliche Bild einprägsam macht, die Anordnung der oft überflüssig gehäuften Schrift von vorsintflutlichen Typen bis zum Reliefstempel — alles ist gänzlich veraltet, als ob die Gebrauchsgraphik drei Jahrzehnte oder noch länger verschlafen hätte. Neben den abgedroschensten Renaissance-Formen erscheinen verschiedenartige guillochierte Musterungen von ärmlicher Erfindung und, wenn es hochgeht, einige unmögliche Jugendstil-Motive.

Professor Pazaurek verweist zum Schlusse seiner Darlegungen auf die künstlerische Sorgfalt, die man neuerdings in Österreich solchen Wertpapieren widmet. Auch die österreichischen Briefmarken sind sehr gelungene Arbeiten, „die himmelhoch über unserer häßlichen u. trotz ihrer bereits unbegreiflich langen Lebensdauer immer noch nicht umzubringenden Reichspostmarke mit dem Germaniabrustbild stehen.“ —



LEOPOLD DURM-DACHAU, AQUARELL «RACHÈLE MALAQUIN».



LEOP. DURM-
DACHAU.
HERKEN-
BILDNIS

ZU DEN WERKEN VON LEOPOLD DURM.

Alle jüngeren Bestrebungen unserer Malerei stimmen darin überein, das Kunstwerk möglichst weitab vom Wirklichkeitsbilde aus geistigen Elementen, aus rein ästhetisch wirksamen Faktoren aufzubauen. Es liegt dabei in der Natur der Sache, daß ein Einschlag realistischer Kunstgesinnung auch den mit Bewußtsein, ja mit Leidenschaft stilstrebigem Gebilden der Jüngeren nicht fehlt, außer es handle sich um die unkontrollierbaren Ausbrüche einer höchstgesteigerten Künstlersubjektivität, die uns entweder überzeugt oder abstößt, ohne daß im einen wie im anderen Falle die Möglichkeit geboten wäre, diese Wirkungen begrifflich zu begründen.

Leopold Durm verlangt in dieser Beziehung gewiß nichts Unmögliches von uns. Was an seiner Kunst außergewöhnlich ist, gründet im natürlichen Entwicklungsgange der heutigen Ma-

lerei, die von der Wirklichkeitsstudie zum Bilde, vom zerfließenden Farbeindruck zur festgefügt geschlossenen Form zurück will. Das geht nun einmal nicht ohne ein gewisses geistbeherrschtes Maß von Gegenständlichkeit, von Wirklichkeitsnähe, und so stellen uns Durms Bildnisse mit einem unumgänglichen, wie wohl niemals unterstrichenen Maße von Psychologismus Menschen vor Augen, nicht hieroglyphische Formeln von Seelen in jener gezwungen-nüchternen Abstraktion des rein Malerischen, das es in der Ausschließlichkeit, in der es heute so gerne verlangt wird, niemals gegeben hat und wohl auch nie geben wird. Ein deutlicher Fortschritt zur reinen, rein sachlichen Wirkung ist da freilich der bei den Frauenköpfen betätigte Verzicht auf die fast ausschließlich psychologische Geste, die wir bei dem auf S. 327 wieder-



DR. LEOPOLD DURM — DACHAU.

AQUARELL »ALT BREISACH«

gegebenen älteren Herrenbildnis — siehe die Hände mit dem Buch — betätigt finden. Doch selbst hier verliert die etwas literarische Auffassung alles Einfallhafte, Willkürliche durch die Strenge, mit der Durm die psychologisierende Geberde zugleich zu wesentlichen Diensten bei der Bildgestaltung zwingt.

Der einfachere Mensch gab bei dem Ulanenoffizier die einfache Bildformel, die wir auch ohne das entschieden gegebene Grün und Rot der Uniform als eine fröhliche, festlich-gehobene

empfinden auf Grund der diesem Stücke zuteil gewordenen Raumgestaltung.

Am reichsten gelang Durm diese räumliche Beseelung der Malfläche, die mit das sicherste Kennzeichen seines Stilwillens ist, bei dem Segler, und gerade hier bemerken wir die Selbständigkeit, aber auch die leise Zeithörigkeit des Künstlers, dem eine so wertvolle Anregung wie die kubistische eben gottlob nur Anregung blieb und nicht zum Programm, zum mysteriösen Dogma ausartete. Der Meister, den wir nach



DR. LEOPOLD DURM MÜNCHEN-DACHAU. GEMÄLDE »SEGLER«



LEOP. DURM-
DACHAU.
GEMÄLDE
»ULANEN-
OFFIZIER«

so starken Talentproben erwarten, wird sicherlich eines Tages frei von jeglichem Anklang uneigenen Formenempfindens vor uns hintreten. Daß er heute noch dem allgemeinen Gedankenkreise der Zeit einiges dankt, das ist gewiß kein Fehler, sondern das gute Recht jedes werdenden, die von der allgemeinen Entwicklung gebotenen Anhaltspunkte dem eigenen Wesen und Wollen nutzbar zu machen. Die Hauptsache bleibt stets, daß sich der Künstler

bewahre vor der Idolatrie vor jeglichem Formenkanon, daß er aus dem jeweiligen Erlebnis frisch heraus die Mittel entdecke, es uns miterlebbar zu machen. Die lichte Vision der drei Jungen mit dem Eselchen, die wir auf Seite 333 nach einem der schönsten unter den neueren Wasserfarbenblättern Durms abbilden, erforderte von Grund aus andere Mittel als die des vorhin betrachteten architektonisch-wandmalerisch gerichteten Stückes. Die Pointe der starken



DR. LEOPOLD DURM - MÜNCHEN-DACHAU. AQUARELL MÄDCHENKOPF »ERIKA«



DR. LEOPOLD DURM DACHAU. AQUARELL «DORFESEL VON RANCOURT»



LEOP. DURM-
DACHAU.
»BILDNIS F. L.«

Dunkelheit des Tieres in einer licht- und farbenleichten Umgebung war hier am Platze, aber auch sie ist bei Durm nicht Grundsatz, nicht technischer Kniff, nicht öd-dogmatische Manier. Der Graphiker, der zugleich mit diesem kommenden Wandmaler von Rang kräftig heranwächst, versteht sich, wie der Knabenkopf auf Seite 334 besagt, auch auf die Präzisionsarbeit linearer Feinheiten. Der Maler, der sonst mit mächtigen raumgestaltenden Tönegechieben die Fläche zu weiten vermag, legt hier, wie ein Kabinettkünstler der guten alten Zeit, zarte Lavierungen an zur Betonung einer drastisch-eindrucksvollen, jedoch nicht aufdringlichen Körperhaftigkeit. — Die gleichfalls in kleinem Format und in Wasserfarben gegebenen Frauenköpfe wären der beste Ausgangspunkt zu einer

Betrachtung von Durms Farbe, die starke Gegensätze nicht scheut, sie aber zu verbinden weiß.

Die hier gezeigten Abbildungen sind nur ein kleiner Ausschnitt aus dem Schaffen Durms, das uns in den Ausstellungen der Münchener Sezession und in Brakls Kunsthaus mit immer neuen Steigerungen geboten wurde. Auch die Anteilnahme des Künstlers an den härtesten Kampfhandlungen vor Arras und Verdun hat der Qualität seines Schaffens nicht geschadet, ja gerade die besten Stücke dieser Veröffentlichung sind in Kampfpausen entstanden.

Möge es uns vergönnt sein, den hiermit nur flüchtig vorgestellten Künstler in ruhigeren Zeiten einmal so ausführlich zu würdigen, wie es sein Werk dann sicherlich rechtfertigen wird. HERMANN ESSWEIN.



GOTTHARD KUEHL † DRESDEN. GEMÄLDE „SELBSTBILDNIS.“



GOTTHARDT KUEHL | DRESDEN.

»AUGUSTUSBRÜCKE IM WINTER« 1898.

GEDÄCHTNIS-AUSSTELLUNG FÜR GOTTHARDT KUEHL.

Der Sächsische Kunstverein in Dresden brachte zu Ehren des Künstlers, der wie kein anderer seit den Tagen Canalettos durch seine modernen Darstellungen von Dresdener Stadtansichten und nicht zuletzt durch seine nachdrücklichen und erfolgreichen Bemühungen um die Erneuerung der Dresdener Kunst sich dauernde Verdienste um die sächsische Hauptstadt erwarb, eine mit Umsicht gewählte und mit Geschmack angeordnete Ausstellung seiner Werke. Viele öffentliche Sammlungen, darunter Berlin, Dresden, Lübeck, München und private Sammler haben aus ihrem Besitz dazu beigetragen und den Nachlaß ergänzt. Die Sammlung bietet mit über 200 Arbeiten eine übersichtliche und umfassende Zusammenstellung vom Lebenswerk des im Januar 1915 verstorbenen Malers. Sie zeigt den Städteschilderer, den Kirchen- und Innenbildmaler, den deutschen Impressionisten in seiner besonderen Art. Sein gesamtes Schaffen liegt in bezeichnenden Arbeiten, von der rasch hingeworfenen Studie und Zeichnung bis zum

vollendeten Werke, in glänzenden Gemälden und virtuoson Prunkstücken ausgebreitet. Sie spiegeln ein Stück Entwicklung der neueren deutschen Malerei in der künstlerischen Darstellungsweise wie in der Wandlung des allgemeinen Kunstgeschmacks. Sie gipfelt in der farbigen Eindrucksschilderung und lehrt auch wieder, daß der Impressionismus, wie Kuehl ihn gleich vielen anderen anwandte, als Ausgangs- und Grundform zum selbständigen Arbeiten, alle Möglichkeiten einer Weiterentwicklung in sich birgt und verbürgt.

Mit Werken aus den siebziger Jahren setzt die Sammlung ein und reicht bis ins letzte Lebensjahr. Auch bei Kuehl wiederholt sich die oft beobachtete Erscheinung, daß die raschen Studien und die farbigen Gemälde der Frühzeit im Gegensatz zu einander stehen, indem diese Studien uns auch heute noch weit mehr malerische Eigenschaften bieten als jene vollendeten Gemälde, die in zeichnerischer Schärfe und Klarheit des Tons ihr Wesentliches geben und noch nichts von dem lockeren Lichtflimmer

und der starken Farbenbetonung der Blütezeit besitzen. In Werken, wie die „Traurigen Nachrichten“ der Münchener Pinakothek (1890), als Vorläufer des gleichnamigen und ähnlich angeordneten Gemäldes der Dresdener Galerie (1893) und dem unter altholländischem Einfluß entstandenen Bilde „Plauderstunde“ (Ende der 1880er Jahren) klingt nicht nur der auch heute noch nicht erloschene

Zeitgeschmack nach (der im Bilde nur das Gegenständliche sucht), sondern vollzieht sich bereits der Übergang durch tonlichen Schmelz und stärkere Hervorkehrung des Farbig-Malerischen. — Für den malerischen Stoffbereich Kuehls, dem er in weiten Umrissen treu blieb, mögen schon frühe Jugendeindrücke bestimmend gewesen sein. Die nieder-

deutsche Heimat bot dem Sohne der alten Hansstadt Lübeck einen reichen Schatz an architektonischen Bildern in Hafenplätzen und Straßen, Kirchen und merkwürdigen Gebäuden mit altertümlichen Räumen. Die wohlvertrauten Orte zogen ihn auch bis in seine letzten Lebensjahre immer von neuem an und fanden in mannigfachen Motiven aus seiner Vaterstadt, aus Travemünde, Hamburg und anderen nördlichen Städten bis hinauf nach Danzig durch ihn künstlerische Gestalt. Im Lübecker Dome und zumal im Waisenhaus fand er sich malerisch angeregt. Das Rot und



GOTTHARDT KUEHL † DRESDEN. GEMÄLDE »PLAUDERSTUNDE« UM 1890.

Blau der Tracht der Waisenkinder gab ihm die Grundfarben für das Dreiteilbild der Dresdener Galerie (1892) und das Rot gibt den farbigen Klang in dem Bilde der Strümpfe stopfenden Waisenkinder vom Jahre 1912. — Indessen hatte es Kuehl, der in Dresden seine Studien begonnen und in München fortgesetzt hatte, wie Liebermann und viele andere deutsche Künstler, in den 1870er Jahren nach Paris, der Hochschule der Malerei des 19. Jahrhunderts, gelockt. Die Anregungen, die er von dort aus der unmittelbaren Berührung mit der neuen Naturbeachtung des Impressionismus mit heimbrachte, begründeten seine Eigenart als Maler und sind an dauerndem Werte nicht vergleichbar mit den praktischen Fingerzeigen für eine beliebte Stoffwahl,

die er (nebst andern Malern) von seinen Abstechern nach Holland aus den Werken der gemütlichen alten Holländer herauslas. Der Schüler Frankreichs und Hollands besaß aber das nötige Maß von eigener malerischer Triebkraft und Geist, um das Empfangene selbständig zu verarbeiten. Dazu fand er namentlich in der heiteren Barock- und Rokokopracht der katholischen Kirchen Süddeutschlands und Österreichs die natürlichsten Anreize. Da flutet das Licht durch die weiten Räume und löst das Weiß der Wände auf in eine Fülle



GOTTHARDT KUEHL + GEMÄLDE »TRAURIGE NACHRICHTEN« 1890.



GOTTHARDT
KUEHL †
»STANDES-
AMT« 1913.

verfließender Töne, umspielt das Stuckwerk der Decken, die goldenen Zierate, die Heiligenbilder und Fahnen, die schwarzen Gitter und geschnitzten Holzgestühle, die Priester und Andächtigen. Das Beste, was er an solchen Bildern geschaffen, hat ihm niemand vor- und keiner nachgemacht. Neben den Kirchen die weiträumigen Flure mit sauberen Dielen und Ziegelböden, mit farbigen Türen, verwinkelten Treppen und Gängen und Fenstern, durch die das Licht hereinquillt. Dann die dämmerigen Zimmer, Werkstätten und dunklen Gelasse, in denen ein paar Farben an Menschen oder Gegenständen kräftig aufleuchten, die Küchen und Salons und die Arbeitszimmer, die mit zusammengetragenen Farbstücken bald feintonig zart, bald voll malerischen Überschwangs schimmern

und leuchten oder herausfordernd prunkend die Absicht verraten und die Nachahmer ermuntern.

Nach Paris fand Kuehl zunächst in München wieder ein fruchtbares Arbeitsfeld. Von dort wurde er nach Dresden berufen, was nicht minder für ihn als für die sächsische Hauptstadt ein künstlerischer Gewinn war. Hier fand der durch den Süden Verwöhnte zwar keine schimmernden Kirchenhallen, die ihn zur Darstellung reizten. Dafür entdeckte er aber die malerischen Schönheiten der alten Barockstadt an der Elbe. Von seiner Werkstatt, mit dem bekannten Glasausbau auf der Kunstakademie, genoß er den Blick auf die Brühl'sche Terrasse, die Elbe und das Neustädter Ufer flußaufwärts und abwärts, auf die ziervolle katholische Hofkirche und den Schloßturn, die herrliche Kuppel



GOTTHARDT
KUEHL †
»ABBRUCH«
1901.

der Frauenkirche, und immer aufs neue zog ihn das wechselvolle Bild der unvergeßlichen alten Augustusbrücke an, mit ihrem regen Verkehr. In den wechselvollen Stimmungen aller Jahreszeiten und Witterungen hat er sie in ungezählten Gemälden, schwarzen und farbigen Zeichnungen voll Leben und künstlerischer Launen der Nachwelt überliefert. Er fand manches reizvolle Bild von belebten Plätzen und roten Dächergeschieben und das Tönegewirr beim Abbruch an der Kreuzkirche (1901) bot ihm Anlaß zu einem seiner reifsten Gemälde.

Währenddessen hatte Kuehl auch in der alten Stadt Überlingen eine neue Auffrischung gefunden, die allen seinen Arbeiten im Jahrzehnt nach 1900 sehr zu gute kam. München und

Salzburg, Dresden und Überlingen, mit diesen Städten ist die reichste und reifste Ausbeute seiner Kunst verknüpft.

Seine besondere Bedeutung behält Kuehl als der Maler des modernen Dresden. Hatte Canaletto mit sachlicher Treue die kursächsische Hauptstadt des 18. Jahrhunderts geschildert, so gibt Kuehl farbenvolle Gesamteindrücke der sächsischen Königsstadt an der Wende des 19. Jahrhunderts. Wie in Canalettos Bildern, so besitzen nun auch in Kuehls Gemälden das Dresdener Stadtmuseum und die Dresdener Gemäldegalerie ausgewählte Reihen künstlerischer Denkmale der Geschichte der Stadt Dresden. Kuehls Name ist damit auch für immer der Stadtgeschichte verbunden. . . RICHARD STILLER.



GOTTHARDT
KUEHL †
»WAISEN-
KINDER« 1912.

ENTWICKLUNG DER KUNST. Es ist ein wahrer Unfug, mit welcher Leichtfertigkeit heute oft von einem rhythmischen Entwicklungsgang der Kunst gesprochen wird, ohne klare Besinnung darüber, was man hier unter den Begriffen Entwicklung und Rhythmik verstehen darf. Schreibe ich eine Entwicklung der Luftschiffahrt, so ist anzunehmen, daß da der Verlauf einen Fortschritt offenbart vom Unvollkommeneren zum Vollkommeneren. Und den Abschluß kann das stolze Bewußtsein bilden, wie herrlich weit wir es gebracht haben, oder ein Aufweisen der Möglichkeiten, die eine weitere Leistungssteigerung gestatten. Die Einsicht in das Wesen der Kunst, wie es sich uns darstellt, verbietet im vornhinein jedweden dergartigen Versuch; denn wir bewegen uns ja gar

nicht in einem Geleise immer weiter. Die Entfaltung der Kunst ist kein ständiges Besserwerden, sondern Auseinandertreten ihrer verschiedenen Möglichkeiten, die an sich gleichberechtigt sind. . . . Es ist kindisch, wenn die Mehrzahl der jüngeren Kunstschriftsteller begeistert den Expressionismus feiert als eine dem Impressionismus weit überlegene Kunstart. Berechtigt ist nur die Anerkennung, daß der Expressionismus unserem Zeitempfinden entspricht. An sich ist er genau so eine Kunstweise wie der Impressionismus. Und wie viel Wertvolles auf diesen Grundlagen geschaffen wird, hängt von den Künstlern ab, die sich in ihnen betätigen. Die Richtungszugehörigkeit beweist für die Güte noch gar nichts. Ist aber die Entwicklung der Kunst nur Entfaltung ihrer

Möglichkeiten, liegt der Gedanke verlockend nahe, daß ein logisches System auffindbar sei, dem zufolge in sachlich-immanenter Notwendigkeit ein Kunstwerk dem anderen folge im unverbrüchlich ewigen Rhythmus. Dem widerspricht aufs schärfste die Erfahrung: wir kommen besten Falles, die Fäden von Werk zu Werk weiterspinnend, nur ein Stück vorwärts und sehen uns plötzlich vor einem Abgrund, über den wir auf diese Weise nicht hinwegkönnen. Und die Behauptung, da schlage eben die Gestaltung in ihr Gegenteil um, ist doch

nur eine Ausrede. Von einem Gegensatz ist leicht zu sprechen, wo es sich um zwei Glieder handelt wie etwa weiß und schwarz; wenn aber für grün blau eintritt, so ist das etwas anderes, das nicht durch ein Gegensatzgerede geklärt wird. Und warum soll es überhaupt zu diesen Gegensätzen kommen? Manche glauben: aus dem Bedürfnis nach Neuem. Aber dieses Bedürfnis hat keine Stätte im logisch-immanenten Entwicklungsgang der Kunst, sondern greift sicherlich von außen in diesen Gang ein. —
EMIL UTITZ, DIE GEGENSTÄNDLICHKEIT DES KUNSTWERKS.



GOTTHARDT KUEHL | DRESDEN. GEMÄLDE »INNERES DER PETERSKIRCHE ZU SALZBURG« 1910.



STANISLAUS
STÜCKGOLD.
»UNGARISCHER
GARTEN«

STANISLAUS STÜCKGOLD-MÜNCHEN.

Die Kunst Stanislaus Stückgolds ist im Innersten ethisch abgestellt. Immer wird es als die höchste Aufgabe der Kunst ergriffen, die Dinge in ihrem wesenhaften Sein zu zeigen, und stets ist die Überzeugung lebendig, daß dies höchster Menschheitsdienst sei. Der Glaube an den Willen ist unbedingt, der Zufälligkeit bleibt nichts überlassen.

Sieht man zu, mit welchen Mitteln die Lösung dieser Aufgabe unternommen wird, so findet sich ein bemerkenswertes Vermögen, elementare Mittel mit wirklicher Naivität zu handhaben. Auf jede Konzession an den Eindruck, an die Raumillusion wird bewußt verzichtet. Die Dinge, die Stückgold malt, führen von vorne herein ihren Raum mit sich, jene dem Zufälligen entrückte Ebene des Seins, in der sich wesentliche Ereignisse abspielen. Wo Tiefe gebraucht wird, wird sie mit einem Minimum primitiver Perspektive hergestellt. Dem Illusionären, Scheinhaften wird niemals nachgegangen, für Halbtöne, Übergänge, alles Transitorische ist kein Platz. Damit das Sein einfach werde, wird der farbige Aufbau mit naiven, elementaren Farben, unter starker Steigerung durch den Kontrast, hergestellt. Auf dem „Elisabeth“ betitelten Bilde z. B. ist das Gewand in einem grasigen Grün gegeben, das gegen einen Hintergrund von leuchtendstem Orange steht, aus dem die Ringe rot herauswachsen. Durch diese Ele-

mentarität der farbigen Behandlung bekommen Stückgolds Bilder — nicht etwa etwas Plakathafte, wie vielleicht der Leser von heute denken wird. Davor bewahrt sie der wohlthuende Mangel an allem Journalistischen, an jeglicher „Schmissigkeit“ und schnellfertigen Gekonntheit. Sondern etwas von der Art der alten Glasbilder, die jetzt wieder so gesucht werden. Man beachte z. B. wie Stückgold ein Gesicht malt: in einen Fleishton, der ganz flächig und simpel gehalten ist, werden die Konturen mit inbrünstiger Werbung um Beseltheit des Ausdrucks eingezeichnet.

Und dies ist es, was den Werken Stückgolds das ganz Persönliche, Unvergleichliche gibt: die stets vorhandene Hochspannung des geistigen Pathos, das beinahe Prophetische, mitunter ausgesprochen Theosophische der Aufgabe, und dabei das Naive, die beinahe rührende Einfachheit des Vortrages. — In den charakterisierten Qualitäten ist die Sonderstellung Stückgolds unter den verwandten Bemühungen um eine geistige Malerei gegeben. Alle die malerischen Dinge, die wir eingangs mit Worten andeuteten, werden ja heute so vielfach kultiviert, daß sie fast für jeden Vertreter neoidealischer Malweise zuzutreffen scheinen, und mancher könnte vielleicht dem Gesagten entnehmen wollen, Stückgold wäre einfach ein expressionistischer Mitläufer. Bei der Schnelligkeit, mit der heute



STANISLAUS STÜCKGOLD. GEMÄLDE »LANDSCHAFT MIT REITER«

Bewegungen gemacht werden, ist ein Minimum an Jahren bereits ausschlaggebend. Stückgold ist keiner mehr von den Jüngsten, die nach dem Markte drängen. Im reiferen Alter erst hat er, ursprünglich Ingenieur, sich der Malerei zugewendet und verfolgt seinen Weg schon eine beträchtliche Reihe von Jahren. Als Hans Goltz, der verdienstliche Propagator neoidealistischer Malerei in München, im Jahre 1913 zuerst eine Ausstellung Stückgold'scher Bilder zeigte, stieß sie im allgemeinen auf stummes Befremden. Gewiß sind Berührungen mit verwandten Bestrebungen aufweisbar. Reminiszenzen an Henri Rousseau, gelegentlich auch an Matisse, stellen sich dem Betrachter mühelos ein. Übrigens ist zu bemerken, daß Stückgold niemals an expressionistischen Vergewaltigungen namentlich des menschlichen Körpers teilnimmt. Man muß, um dem Künstler ganz gerecht zu werden, seine Porträts in Betracht ziehen. Hier findet sich eine fast ehr-

fürchtige Hochachtung vor der Korrektheit der Linie. — So ist die Stückgold'sche Malerei der Ausdruck einer Art des Sehens, wie Kinder sehen: des Glaubens, daß in Kontur und Linie das Sein der Dinge wesentlich gegeben sei, während Schatten und Töne dem Flüchtigen und Unwirklichen angehören. Und dieses Sein erscheint in Stückgold's Bildern in absoluter Ruhe. Von der Bewegung und Unrast Van Goghs, von der inneren Gespanntheit aller Spätgeborenen findet sich bei Stückgold nichts. In zeitlosem Fürsichsein liegen die Dinge da. — Wem die Malerei mühelose Gunst der Sinne, klärendes Aufschließen der Sichtbarkeit ist, dem wird dieser pathetische Verweis auf das Geistige vermutlich zu anstrengend sein. Darüber läßt sich nun nicht rechten. Jedenfalls aber hüte man sich, Stückgold damit abtun zu wollen, als wäre er einfach einer jener zahlreichen Mittläufer gewisser Bestrebungen, die gegenwärtig in Mode sind, weil sie einen Markt haben. Eher wäre es ein Modetum des Marktes, wenn dieser sich plötzlich für Stanislaus Stückgold interessieren sollte. KUNO MITTENZWEY.



STANISLAUS STÜCKGOLD—MÜNCHEN. GEMÄLDE »DIE GELBE BLUME«



STANISLAUS STÜCKGOLD. GEMÄLDE »MADONNA UNTER BLUMEN«

akademische Korrektheit selten hinaus. — Dem gegenüber fallen die paar Wände, die wahrhaft modernen Künstlern anvertraut wurden, kaum ins Gewicht. Sie lassen ein endgültiges Urteil über das, was große moderne Malerei auf der Wand leisten könnte, noch nicht zu. Sie geben nur einen Vorgeschmack. Von den unabhsehbaren Entwicklungsmöglichkeiten ist nur ein verschwindender Teil angedeutet. Zwischen diesen beiden Gruppen steht eine Reihe von dekorativen Talenten, denen es gelungen ist, farbige und zeichnerische Wirkungen moderner Illustrationskunst für das Wandbild mit großem Geschick nutzbar zu machen. Haben sie auch die dekorativen Anregungen, die unsere Graphik in unendlicher Fülle bietet, bei weitem nicht ausgeschöpft, so sind ihnen ihre wachsenden Erfolge doch wohl zu gönnen. Sie verstanden es, der Wand ein neues Gesicht zu geben, sie wiesen auf den Weg hin, der von der flächigen Graphik zur Wand führt. — Man müßte es lebhaft bedauern und als einen unersetzlichen Verlust buchen, wenn die zahllosen weiteren Anregungen, die unsere heutige Malerei und Graphik für die Wand-

VON DER WANDMALEREI.

Große dekorative Aufträge werden in unserm Lande gar nicht so spärlich erteilt. Der Menge der Arbeiten entspricht allerdings nicht ihr künstlerischer Wert. So wie die Verhältnisse gegenwärtig liegen, kommen diese Aufträge, die Wandmalereien in Kirchen, Rathäusern, Schulen, Festsälen, fast ausschließlich in die Hände von einigen wenigen Spezialisten, die das liefern, was allgemein verlangt und erwartet wird! Auf die Wand geklebte Riesensbilder historischen und symbolischen Inhalts. Diese Abart akademischer Malerei, der die monumentalen Aufträge zufallen, hat an den Fortschritten und Wandlungen unserer modernen Malerei so gut wie keinen Anteil genommen; sie arbeitet mit den ältesten Schulmitteln, die frühere Historienmalerei lebt hier in wenig veränderter Form weiter. Ich will nicht das große zeichnerische Können übersehen, das sich hier oftmals kund tut, doch kommt es über



STANISLAUS STÜCKGOLD. GEMÄLDE »BLUMEN UND FRÜCHTE«

malerei bieten, ungenutzt bleiben sollten. Im Plakat ist es erreicht, mit den einfachsten Mitteln große Formen, breite Farbflächen aufzubauen; die Illustrationen geben ein Äußerstes in der Auswertung der Striche und weniger, pikanter Farben. Auch Silhouetten und besonders mehrfarbige Ausschneidebilder zeigen manches, was sinngemäß angewandt, auf der Wand von großer Wirkung sein könnte.

Untersuchen wir nun aber erst das moderne „Staffeleibild“, so sehen wir, daß es zum großen Teil nichts anderes ist als verkappte Wandmalerei, eine Malerei, bei der die Leinwand nur ein Ersatz ist für den Putz der Wand. Der braune und graue Grund, der zur Erzielung harmonischer Töne schier unentbehrlich war, ist verschwunden, mit Vorliebe malt man auf ein kalkiges Weiß. Man malt mit reiner Farbe, mit freien, saftigen Pinselstrichen. Denkt man sich diese Malereien auf die Wand, wo sie eigentlich hingehören, so ist da keineswegs ein großes Bild an die Wand gehängt oder geklebt, nein, die Wand bleibt Wand, Mauer, und auf ihr sitzen die einzelnen Striche und Farbklexe. Der Raum behält seine natürliche Wandfläche, die nur eigenartig an-

gestrichen, getüpfelt, mit Farben und Strichen besetzt ist. Selten ist eins der modernen Bilder, so wie sie jetzt auf den Ausstellungen zu sehen sind, für den Rahmen berechnet. Sie muten an wie Skizzen zu Wandbildern, ihre großen Linien, ihre getrennten Farben fordern große Räume, oft treten die Massen wie ein Flachrelief hervor, oder die Linien erscheinen wie eingekerbt. Hier treffen wir Anklänge an Mosaik, dort Plattenefekte. In hundert Zeichen tut sich kund, daß die Malerei wegstrebt vom Ölbild zur Wand. Und zwar heute in anderer Weise als vielleicht vor 15 Jahren. Damals zielte man auf das „Dekorative“, heute direkt auf die Wand, die gemauerte, geputzte, getünchte Wand. — Es wäre jammerschade, wenn die günstige Gelegenheit, unsere Wandmalerei entscheidend und ernstlich vorwärts zu bringen, wieder ergebnislos bleiben sollte. Die großen monumentalen Aufgaben nach dem Kriege würden dann wieder denselben geschäftsklugen Akademikern in die Hände fallen wie bisher, während die freie Kunst ihre Bahn weiter geht und den Punkt ihrer größten Wandnähe bald verläßt. ADOLF VOGDT.



STANISLAUS
STÜCKGOLD-
MÜNCHEN.

DEKORATIVES GEMÄLDE »HEILIGE ELISABETH.«



PROF. FRANK EUGEN SMITH—LEIPZIG. BILDNIS-AUFNAHME: „LUDWIG III. KÖNIG VON BAYERN.“



PROF. FRANK EUGEN SMITH—LEIPZIG.

PHOTOGRAPHISCHE BILDNIS-STUDIE.

NEUE LICHTBILDKUNST VON FRANK EUGEN SMITH.

VON DR. JULIUS ZEITLER.

Auf der Bahn der ästhetischen Durchdringung der Photographie sind uns die Wesenszüge immer deutlicher geworden, durch deren Befolgung sie sich zum Range einer Kunst erheben kann. Das Mechanische, das Naturgesetzliche des Vorgangs ist dabei immer mehr auf das Elementare eingeschränkt worden, das Künstlerische dagegen hat sich vertieft, hat sein Reich erweitert, der chemische Prozeß ist dabei gewissermaßen vergeistigt worden, das Künstlerische hat auf wesentliche Stadien des Vorgangs bestimmenden Einfluß gewonnen. Alle Gebiete der Photographie wurden so für die Kunst erobert, die Landschaft, das Bildnis, wie der Innenraum. Und diese Bewegungen innerhalb der Photographie als Kunst haben ihre genauen Bezüge zu den allgemeinen Bewegungen in unserem Kunstleben, in der Tat könnte man, so gut man von einer impressionistischen Photographie spricht, ebenso gut auch von einer expressionistischen reden, und wenn denn der Geist des photographischen Künstlers das Entscheidende ist, muß es immerhin als möglich

gelten, daß wir eines Tages von einer futuristischen Photographie überrascht werden. Jedenfalls aber könnte die Vergeistigung der künstlerischen Photographie von heute mit den Stilprinzipien des Expressionismus in Parallele gesetzt werden. Wie es damit aber auch stehen mag — der Begriff der künstlerischen Photographie ist heute ein klar umgrenzter und theoretisch genau festgestellter — nur freilich, die schönste Erkenntnis hängt in der Luft, wenn sie nicht von einem Meister durch die Tat bewährt wird, wenn ein Meister sie nicht durch die praktische Ausübung verwirklichte und eben darin ihr Reich immer weiter ausdehnte.

Frank Eugen Smith ist solch ein Meister, dem wir eine so wirksame lebendige Förderung der Photographie als Kunst verdanken. Wenn die künstlerische Photographie heute gleichberechtigt neben den Reproduktionskünsten steht, wenn sie sich ihren Platz im Kreise der graphischen Künste errungen hat, so gebührt ihm und seinen Kunstleistungen ein ganz wesentliches Verdienst daran. Man hat vielleicht



PROFESSOR FRANK EUGEN SMITH.

BILDNIS-AUFNAHME »GUDRUN B.«

auch für die Photographie die Vergleiche viel zu sehr aus der Kunst der Malerei hergeholt, so wichtig auch gerade die malerische Schulung für den künstlerisch gesinnten Photographen ist, man hätte weit eher die parallelen Wesenszüge mit dem Kupferstich, mit dem Holzschnitt und der Lithographie aufspüren sollen. Diese Bemessung der Photographie nach der Malkunst, die ja allerdings eine reine Kunst ist, die in einem ganz andern Sinne von der technischen Prozedur unabhängig ist, wie die reproduzierenden Künste, mag allerdings daher mit rühren, daß das Naturvorbild für beide in einem ähnlich entscheidenden Sinne als Ausgangspunkt gegeben zu sein schien. Die Photographie blühte empor in der Epoche des Naturalismus. Die Photographie hatte die Aufgabe, die Wirklichkeit wiederzugeben, man lebte ganz im Bannkreis der Wirklichkeitsdarstellung und von einer Unterscheidung zwischen wissenschaftlicher und künstlerischer Photographie war noch keine Rede. Der Begriff der Naturnachahmung spukte noch in allen Köpfen. Mit diesem undifferenzierten Wirklichkeitsbegriff arbeitete die Pho-

tographie länger als ihr dienlich war, sie begann sich erst von ihm zu lösen, als die Epoche des künstlerischen Sehens in andern Bereichen sieghaft zum Durchbruch gelangt war. Wenn wir aber kein Naturbild so sehen, wie es ist, sondern so, wie wir es auffassen, wie wir es in unsern künstlerischen Apparat einordnen, mit der ganzen künstlerischen Erfahrung und Beeinflussung, der sich heute kein Mensch mehr entziehen kann, dann kann auch die Wirklichkeit als solche, in ihrem allgemeinen ungeschiedenen Bestand, nicht mehr der Gradmesser sein, an dem sich die künstlerische Photographie beurteilen läßt, sondern das Entscheidende werden eben die wesentlichen, die typischen, die konstitutiven Züge des Naturvorbilds sein, denen sie Rechnung zu tragen hat. Die Malerei kann ein Bild der Welt sein, alle Graphik aber ist eine weitgediehene Abstraktion, und mit diesem Reich der Abstraktion muß die Photographie verglichen werden, wenn man ihr gerecht werden will, nicht mit dem der Malerei. Alle Probleme der Ähnlichkeit, der Richtigkeit, der Wahrheit gewinnen nun von dorthier eine



PROF. FRANK EUGEN SMITH—LEIPZIG. KINDERBILDNIS-AUFNAHME »GUDRUN B.«



FRANK EUGEN SMITH. BILDNISAUFNAHME »DREI SCHWESTERN«



FRANK EUGEN SMITH—LEIPZIG. BILDNISAUFNAMME »HILDE UND YVONNE«



FRANK EUGEN SMITH LEIPZIG. BILDNIS »JESKO VON PUTTKAMER«



PROF. FRANK EUGEN SMITH. BILDNISAUFNÄHME •PROF. DR. GEORG WITKOWSKI•

neue Färbung, eben in dem Sinne, in dem die künstlerische Photographie zu ihrer Ausbildung und psychologischen Grundlegung gelangte.

Und so ist es in Smith der Künstler, der für den Vorgang der Bildwerdung den Grundton angibt. Er formt die Menschen, die Gestalten, die Szenen mit seinem eigenen Künstlergeist, bevor er den Apparat arbeiten läßt, und ein Kunstprozeß ist es auch, wie er ihn in Wirksamkeit bringt und endlich ist auch sein Umgehen mit der Platte von reifster künstlerischer Erkenntnis diktiert. Man muß schon die rassige Vitalität von Smith haben, seine vollaftige, kraftstrotzende Natur, sein sprühendes Temperament, um solche Werke hervorbringen zu können. Gewiß spielt es entscheidend dabei mit, daß Smith ursprünglich Maler war, und daß er von Natur seine malerische Begabung, deren Bedeutung sich noch ahnen läßt, in die Photographie mitbrachte, aber noch viel bedeutsamer erscheint sein außerordentliches, ja unerhörtes Einfühlungsvermögen in die Personen und Gegenstände, oder vielmehr Vorgänge, denen er Gestalt geben will. Und diese Einfühlung, dieses fabelhafte Sichhineinversenken in das Modell erfolgt in der Begleitung eines sicheren Raumgefühls und eines intensiven Formensinns. Dazu gesellt sich noch, wie Smith das Licht erlebt, wie sich alle Farbenergebnisse ihm in Lichtflutungen und Lichtabstufungen verwandeln. Dieses Ineinwirken einer hohen formalen Kultur, dieses feinsten Sinnes für räumliche Verhältnisse, dieser visionären Kraft, den Rhythmus einer Flächenbelebung und Flächenfüllung empfinden zu können, mit der Musik einer souveränen Lichtbehandlung, die nun alle jene formalen Elemente ihren Zaubern unterstellt und einordnet — das ist die auszeichnende Begabung, die Smith für seine Schöpfungen mitbringt. Und zugleich ist Smith als Künstler-Photograph ein Psychologe ersten Ranges. In der seelischen Durchdringung seines Modells oder eines szenischen Vorgangs ist er einzig, mit intuitiver Art erfährt er ihren Charakter, hüllt er sie in einen geheimnisvollen künstlerischen Zauber ein, in eine Gesetzmäßigkeit des Schauens, die ihre Grundrichtung aus dem Wesentlichen, dem Charakteristischen, dem Konstituierenden des Objekts selbst empfängt. Daher sind alle seine Bilder selbst auch so ausdrucksreich. Er ist ein Meister der Poesie der Kamera. Er lebt sich in sein Objekt ein und unter leisem Tönen wird es zu einem Motiv, wird es überströmt von geistig-seelischer Einheit, eine Bezauberung, die Smith in gleicher Weise Szenen wie Porträts zuteil werden läßt; und so wird das Werk, das so unter seiner schöpferi-

schen Hand hervorgeht, wahrhaft ein Bild. — Einen überlegenen Geist, ein sinnlich tiefempfindendes Temperament, geleitet von einer souveränen Instinktsicherheit des Geschmacks, ein musikalisch beschwingtes Können sehen wir in Smith an der künstlerischen Arbeit. Darum gibt es von vornherein auf seinen Bildern keine leere oder tote Stelle, alles ist räumlich fein und lebensvoll gegliedert, in einer unendlichen Harmonie ist die Bildfläche zusammengestimmt, und eben weil er schon uranfänglich künstlerisch geformtes und gesehenes Leben gibt, ist Smith auch berechtigt, die Platte mit Stift, Messer u. Pinsel noch weiter zu bearbeiten, bis sie eben auf den letzten beabsichtigten Bildausdruck gebracht wird. Der künstlerische Prozeß fordert sogar dieses manuelle Fertigmachen, in dem so mancher weniger sichere Geschmack scheitert, gegen das aber hier, da es mit soviel Feingefühl geschieht, kein Einwand zu erheben ist. In der Form kennt Smith ganz genau die Wirksamkeit von Kontrastierungen, die rhythmische Harmonie von Linienzügen, die Ausgewogenheiten von Raumwerten; in der Tonabstufung, in der Modellierung der Körper beherrscht er das Licht, wie ein Kapellmeister sein Orchester, man kann von einer reichen Lichtinstrumentation reden, von der seine Bilder erfüllt sind. Es ist selbstverständlich, daß es in diesem Schaffen kein Schema gibt, immer sieht sich Smith einem neuen Problem gegenüber, wie es eben durch die individuelle Lage gefordert wird. In diesem Wechsel der Aufgaben ist er erstaunlich mannigfaltig, von der üblichen theatralischen Auffassung bei der photographischen Aufnahme ist die seine durch eine Kluft getrennt, von aller Pose sind unter seinem Blick seine Modelle befreit, ungezwungen und unverkünstelt geben sie ihre Individualität kund. Und diese geistige Auffassung ist es, die alles mit höchster Vornehmtheit adelt. Dazu besitzt Smith eine intime Kenntnis der Kunst des Hintergrundes, aufs glücklichste zieht er den Hintergrund mit in die Bildwirkung hinein, er weiß, wie seine Szene oder sein Objekt von der abschließenden Ebene sich abzuheben hat, oder welche Verschmelzung es mit ihr einzugehen hat. Die Belebung des in der Photographie zu meist so toten Grundes bringt erst den Bildcharakter auf seinen letzten Ausdruck. Ein flächenhaftes Sehen zeichnet ihn darin aus, eine Regulierung der Perspektive, wie es eben die neue Bildanschauung verlangt. Eben damit wirkt er konzentrierend, die gerade bei der Photographie so fatale Tiefenwirkung bändigend.

Der Lichtpoet in Smith ist es, der uns diese dichterisch erhöhten und umgedeuteten Bilder



PROFESSOR FRANK EUGEN SMITH.

GRUPPENAUFNÄHME »SONNENSCHIN«

schenkt, wie wir sie uns aus früheren Jahrgängen dieser Zeitschrift erinnern, das musisch unwittrerte „samoanische Lied“, das „Menuett“, „Adam und Eva“ — im gleichen Sinne wie hier die köstliche „Mädchenstudie“ unter wehenden Gartenbüschen, ein echtes Stimmungsgedicht von größtem Liebreiz der Bewegung in diesem jungen edlen Mädchenkörper und der Einhüllung durch die flächenhaft erfaßten blühenden Zweigehänge. Derselbe Stimmungsausdruck ist es auch, der Smith's Aktbilder auszeichnet, weit entfernt sind wir hier von der banalen naturalistischen Überdeutlichkeit bis zu den Zehen u. Hautfalten, Smith gibt vielmehr eine Körperharmonie, einen düftigen Linienrhythmus, der uns, umspielt von tausend Lichtern, in einer vibrierenden Tonskala, ein körperhaftes Gefüge zur reizvollsten künstlerischen Anschauung bringt. — Sicher kann man Smith's Bildnissen etwas Altmeisterliches nachrühmen, aber das

betrifft wesentlich die Qualität, er ist selbst ein Meister, und nur im Sinne der Qualität läßt es sich aufrecht erhalten, daß man bei ihm an Holbein, Trübner, Leibl erinnert werden mag. Die Bildnisphotographie betont ja dieses Altmeisterliche glücklicherweise nicht mehr so sehr, jeder Künstler wird heute qualitativ Gewicht darauf legen. Das ist auch in überlegenstem Sinne bei Smith der Fall, sowohl bei seinen Männer- und Frauenporträts, wie bei seinen Kinderbildnissen. Wenn er bei diesen eine entzückende Anmut walten läßt, so wird er in jenen dem bleibenden typischen Charakter des Dargestellten in der überzeugendsten Weise gerecht. Bei Smith trifft es nicht zu, daß die Photographie nur einen Moment aus dem Leben des Modells, aus der Ereigniskette dieses Körpers, geben kann, schon wie er den fruchtbarsten Moment für die Enthüllung der Individualität zu finden weiß, hebt ihn darüber hinaus, er gibt

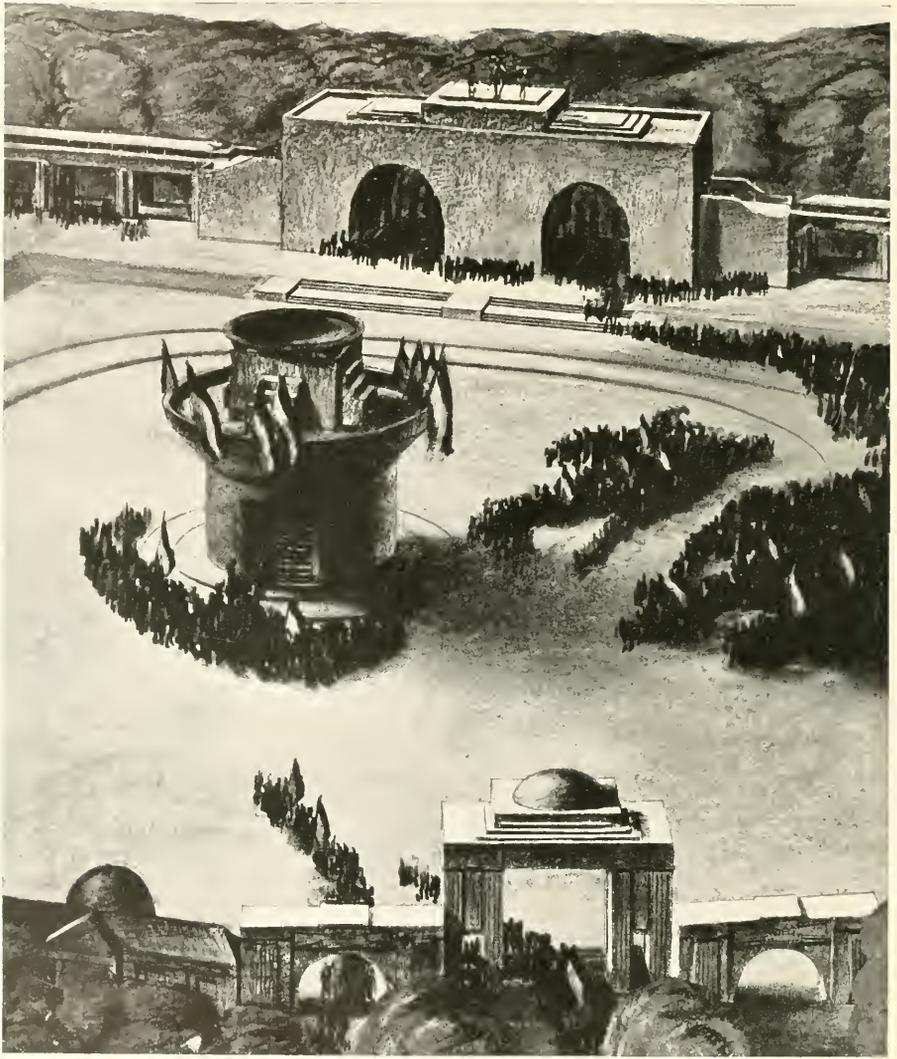
vor allem auch die bleibenden konstitutiven Charakterzüge des Dargestellten, seinen typischen Wesensausdruck. Man sehe nur das Bildnis König Ludwigs III. von Bayern oder Jesko von Puttkammer und Georg Witkowski darauf an. Und wie lebendig bewegt weiß Smith diese Gruppen- und Familienbildnisse zusammenzuordnen, in eine einheitliche Stimmung mit dem Teppich, dem Divan, dem ganzen Raum hineinzubannen; wie flüssig ist da jede Linie, wie singt eine jede im Wechselspiel mit ihren Geschwistern, welche Musik, welchen herrlichen Wohlklang strömt eine solche Gruppe von Mädchen oder von Kindern im Spiel mit ihrer Mutter aus! Alles ist eine Einheit, in die sich noch die leiseste Bewegung rhythmisch fügt und dabei entfaltet sich doch jedes Einzelwesen in seinem eignen Charakter. Es sind malerische Visionen, die hier Smith so unnachahmlich zu verwirklichen und zu verkörpern versteht, kräf-

tiges und liebliches, lachendes und glückausstrahlendes Leben. In diesem Geiste auch, in der Lebendigmachung seiner künstlerischen Ideale, wirkt Smith als Lehrer der Lichtbildkunst an der Leipziger Akademie für graphische Künste und Buchgewerbe, nicht in dem Sinne, daß er seine Meisterklasse anleitete, sein Können sklavisch zu kopieren, sondern er führt sie in den Sinn und in das Wesen seiner Kunst ein, er lehrt sie ihre eigne Schöpferkraft entdecken und mit eignen Problemen ihre eigne Welt gestalten. Auch in der künstlerischen Photographie ist es die vorbildliche Persönlichkeit, von der die höchste Pädagogik ausgeht und als eine solche vorbildliche Schöpfernatur in der Lichtbildkunst muß Frank Eugen Smith geschätzt werden. J. z.

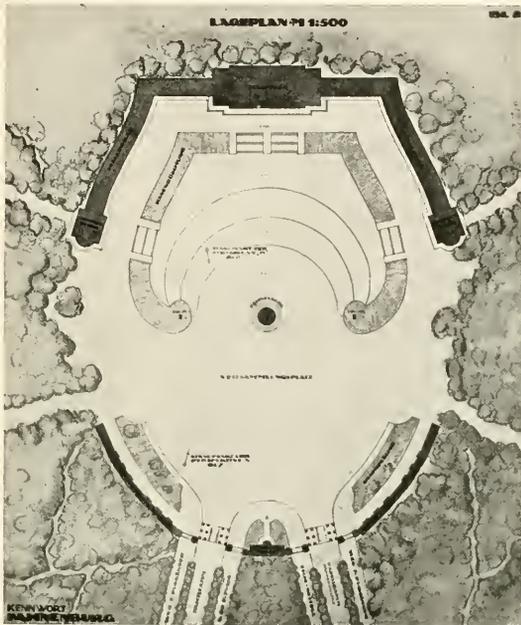
Die Schönheit hat jede Macht. Vor ihr müssen die Schlösser sich öffnen, die Felsen bersten, und um sie zu empfangen, ist wohl das Geringste, daß sich die Berge ebnen. CERVANTES.



PROFESSOR FRANK EUGEN SMITH LEIPZIG. KINDERBILDNIS-AUFNAHME.



MAX PECHSTEIN UND BRUNO SCHNEIDERREIT. ENTWURF FÜR EINEN HELDENHAIN I. D. WUHLHEIDE.



M. FECHSTEIN
UND BRUNO
SCHNEIDERREIT.
GRUNDRISS DES
HELDENHAINES.

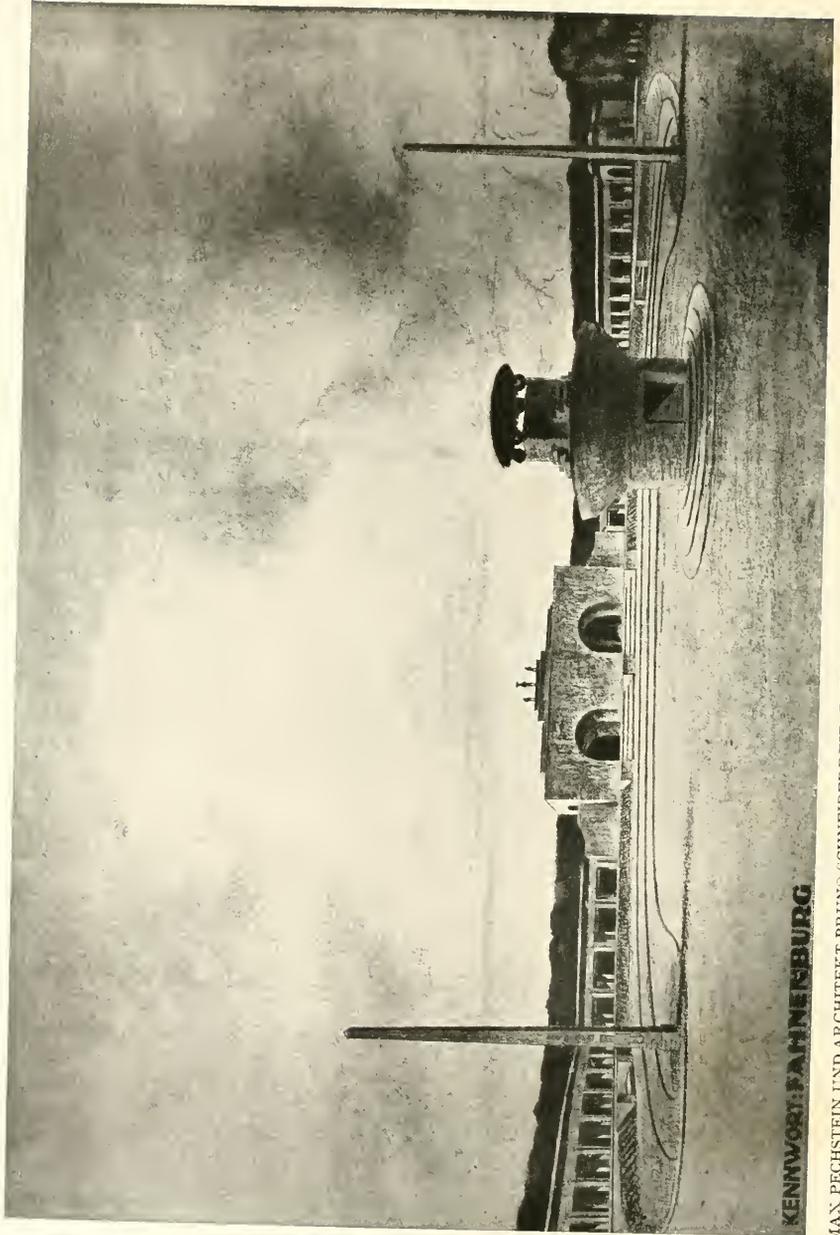
ZUM THEMA „HELDENHAINE“.

Kriegerdenkmale als Zeichen wirklicher Soldaten-Begräbnisstätten wie das gewaltige jetzt entstehende Heldengrab auf dem Trienter Friedhof von dem Wiener Architekten Perco mögen ihre Berechtigung haben — Kriegerdenkmale und Heldenhaine als bloße Symbole, als Träger einer Idee sind müßige Projekte. Denn für alles andere wird man in Zukunft Geldmittel nötiger brauchen als für solche Luxusbauten, die im Grunde ja ohne eigentliche Zweckbestimmung sind. Nicht für das gewesene Schreckliche sollten wir Geld und künstlerische Kraft vergeuden, — für die Zukunft des Vaterlandes und seiner wackeren Krieger sollte man reichlich Mittel geben, für Wohlfahrtshäuser, Heimstätten, Siechenhauskolonien, Industriebauten etc.

Und wenn nun schon der Volkswille auf Errichtung von Heldenhainen als Volksdenkmalen gerichtet sein sollte — immer wird die Forderung zu stellen sein, daß dann das Beste aus dem Volke herausgeholt werde bezw. aus dem

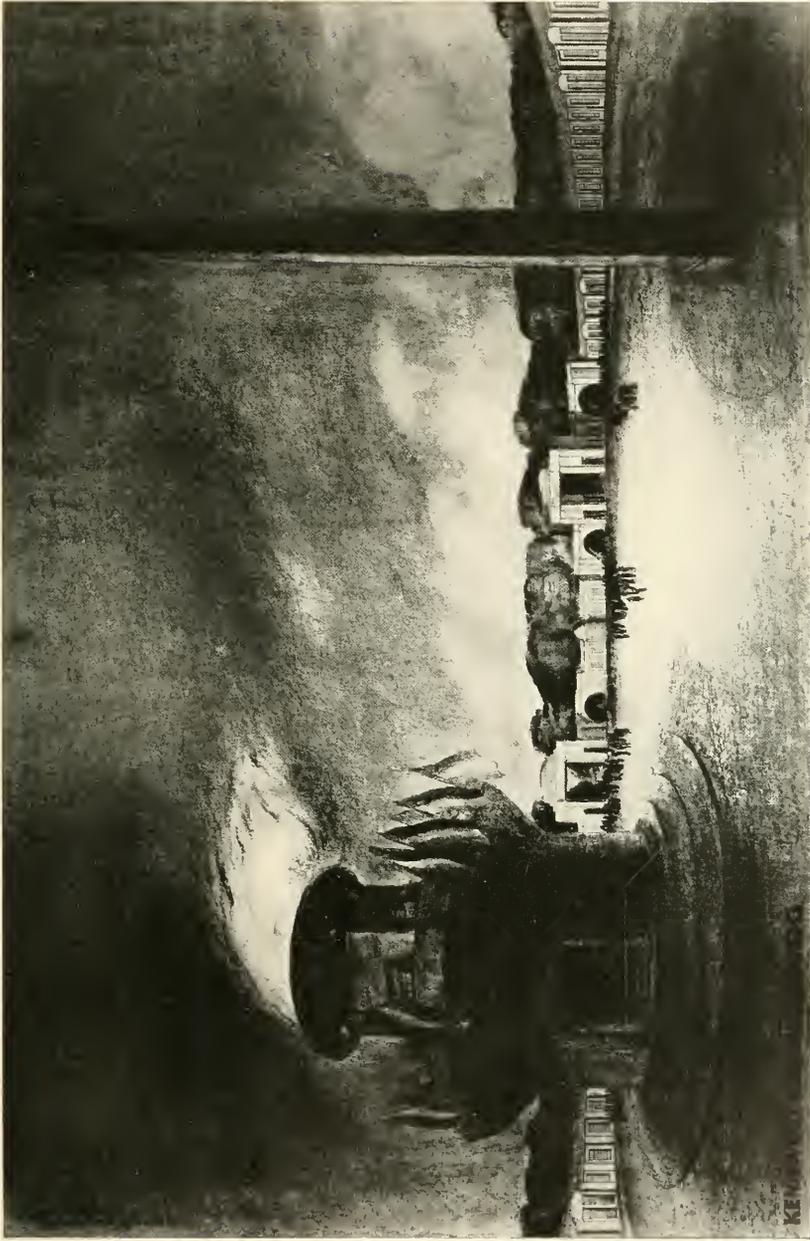
Künstler als Verkörperung des Volkswillens. Das Interesse daran ist ein öffentliches. Mag die Errichtung des Denkmals auf den Beschluß von Ausschüssen oder auf Preisausschreiben zurückgehen — immer sollte die Planung von einem für das ganze Land tätigen Sachverständigenausschuß überprüft werden. Und diese „neutrale“ Instanz müßte zum guten Teil aus modern gesinnten bildenden Künstlern zusammengesetzt sein.

In unserem weitausholenden technischen Zeitalter müssen die Kunstwerke diesen Zeitgeist ausprägen. Nirgendwo ist es so angebracht, expressionistisch zu gestalten wie bei einem derartigen Heldenhain, einer Aufgabe, die geradezu nach neuem Ausdruck schreit! Ausgangspunkt muß etwas Geistiges sein, ein inneres Erschauen, ein Eindringen in das Wesen des gewaltigen Hintergrundes. Das Denkmal muß ein Symbol sein, das dem inneren Erlebnis der Zeit entspricht und zugleich dem durch die Technik beherrschten neuzeitlichen Weltbild.



KENWORT: FAHNENBURG

MAN PECHSTEIN UND ARCHITEKT BRUNO SCHNEIDERREIT BERLIN. ENTWURF FÜR EINEN HELDENHAIN IN DER WUHLHEIDE BEI BERLIN.



MAX. PECHSTEIN U. ARCH. BRUNO SCHNEIDERREIT. ENTWURF ZU EINEM HELDENHAIN MIT FAHNENBURG FÜR DIE WUHLHEIDE B. BERLIN.



MAX PECHSTEIN UND BRUNO SCHNEIDERREIT.

»VARIANTE ZU VORSTEHENDEM ENTWURF«

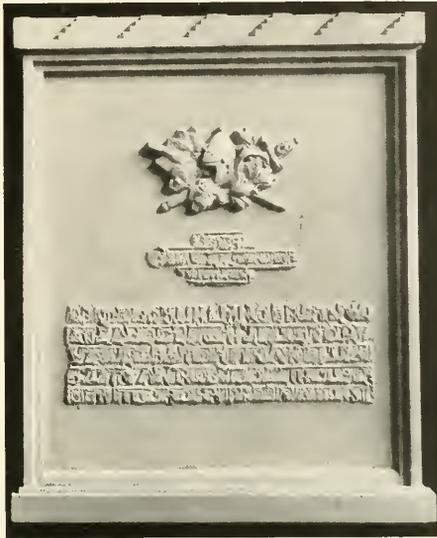
Daß aber gerade Architektur expressionistisch gestalten kann, zeigten uns ein Bruno Taut oder Peter Behrens in ihren Industriebauten.

Der abgebildete Entwurf spricht für sich. Max Pechstein und Bruno Schneiderreit, der Architekt, taten sich zusammen, um diese wichtig große, zusammenballende und doch als Denkmal so unvordringliche der Landschaft sich einfügende originale Architektur zu planen — gelegentlich des Preisausschreibens der Stadt Berlin für einen Heldenhain in der Wuhlheide. Kubische, schwere Baumassen in Beton und

Eisen mit Bogenöffnungen und anschließenden niederen Hallenbauten flankieren als Abgrenzungsmassive den in feingeschwungenem Oval gehaltenen Versammlungsplatz, in dessen Mitte — grotesk — die Fahnenburg (als Sprechempore). Die ganze Anlage an römische Kastellbauten erinnernd, den Zweck voll und ganz ausprägend. Kein Ausfluß bizarrer Phantasie — eine fast primitiv anmutende große Andachtsstätte, eine markig neudeutsche Architektur. Solchen Projekten sollte man doch höchste Beachtung schenken! PALLMANN.



ENTWURF: VIKTOR VASS BUDAPEST. »MODELL FÜR EINE KRIEGER-GEDENKTAFEL IN MARMOR.«



EDUARD KALLOS-
BUDAPEST,
»GEDENKTAFEL«

UNGARISCHE KRIEGER-DENKMÄLER UND GEDENKTAFELN.

Gleich nach Beginn des großen Ringens erwachte im Lande allgemein der Wunsch, daß man das Andenken unserer Helden würdig verewigen müsse. Unter dem Präsidium des Wirkl. Geheimrats Dr. Georg v. Lukács wurde zur Verewigung des Andenkens der Gefallenen eine Landeskommission eingesetzt, die sofort in Föhlung trat mit den Künstlervereinigungen, namentlich mit dem Verein ungarischer bildender Künstler, der Landesgesellschaft für Kunstgewerbe, dem Architekten-Verein und mit dem Bund ungarischer Architekten.

Die Landesgesellschaft für Kunstgewerbe war es, die zuerst gut dotierte Konkurrenzen ausschrieb zur Beschaffung geeigneter Entwürfe für billige freistehende Kriegerdenkmäler und Gedenktafeln. Auch die übrigen Vereinigungen erließen Aufforderungen an ihre Mitglieder zur Einschickung von Entwürfen, so daß bereits in kurzer Frist ziemlich reiches Material vorhanden war. Nach aufmerksamer Sichtung der eingelangten Projekte wurde die Herausgabe eines illustrierten Katalogs beschlossen, in dem ein Teil der Entwürfe veröffentlicht, und der in vielen tausend Exemplaren verschickt wurde.

Die Herausgabe des illustrierten Katalogs war schon deshalb begründet, da aufdringliche

Agenten einiger Grabsteinfabriken die Provinz mit ihren Anträgen überschütteten, so daß das Ministerium des Innern es angezeigt fand, den betreffenden Behörden die Inanspruchnahme der Vermittlung der Landeskommission dringlichst zu empfehlen, da hierdurch die Interessen der einheimischen Kunst und Industrie gewahrt, und auch die Auftraggeber ihren Anforderungen und den vorhandenen Geldmitteln entsprechende, künstlerisch und technisch tadelloso ausgeführte Leistungen erhalten werden.

Um die Verwirklichung und Verallgemeinerung der patriotischen Idee der pietätvollen Ehrung der gefallenen Helden zu sichern, wurde dem Parlament von der Regierung unlängst ein Gesetzentwurf unterbreitet, wonach sämtliche Munizipien und Gemeinden zur Errichtung entsprechender Denkmäler, resp. Gedenktafeln verpflichtet wurden. Das Gesetz erhielt bereits die allerhöchste Genehmigung.

Nun soll ein Teil der bisher eingelangten Entwürfe für Kriegerdenkmäler und Kriegergräber demnächst verwirklicht und im Rahmen einer Ausstellung den interessierten Kreisen vorgezeigt werden. Auch wird die Sammlung geeigneter Entwürfe fortgesetzt, so daß dem bereits erschienenen Katalog bald weitere folgen



EMERICH SPIEGEL-
BUDAPEST.
»GEDENKTADEL IN
GETRIEB. METALL«

dürften. Aus den dem ersten Heft entnommenen, hier reproduzierten Entwürfen ist das lobenswerte Bestreben der Künstler ersichtlich, die gestellten Aufgaben mit möglichst einfachen Mitteln zu lösen. Und dies entspricht ja auch dem ausdrücklichen Wunsch der Landes-Kommission, da bei bedeutenderen Aufträgen und reicheren Mitteln den betreffenden Auftraggebern der Weg zur öffentlichen Konkurrenz oder die Betrauung namhafter Künstler stets offen bleibt. COLOMAN GYÖRGYI.

ZUR DENKMALFRAGE. Das Denkmal, sei es das vulgäre Erinnerungsmal einer Stadt- oder Landgemeinde, oder das nationale Großmal in der weiten Landschaft, bedarf letzten Endes in seinem Grundgedanken des erkennbaren Anschlusses an eine primitiv-praktische Kernidee. Wir sehen ab von dem rein bildhauerischen Denkmal, für dessen gegenständliche Wahl die Bahn frei ist, mit der Einschränkung, daß man uns mit Viktorien und sonstigen gelehrten, unserem Volksempfinden glücklicherweise fremd gewordenen Allegorien

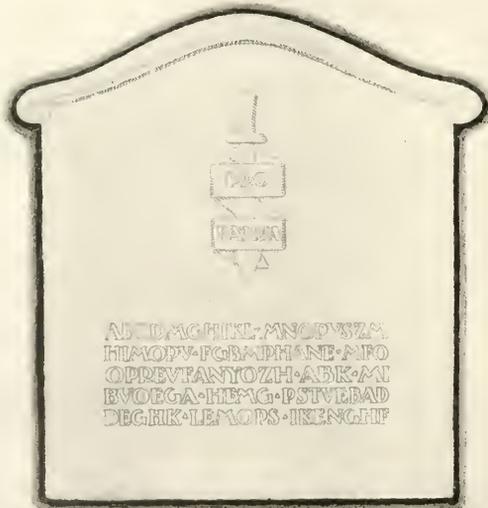
und Symbolen vom Leibe bleibe. Uns liegt hier das architektonische Werk am Herzen, bei dem die Plastik begleitend auftreten mag; und da gilt nun, wie es scheint, ohne Ausnahme jene Kerntheorie.

Das Grabmal, also etwa die Stele, den Sarkophag, den Tumulus wird man beiseite lassen können, denn sie wären fern von den Gräbern des Schlachtfelds offensichtlich ein falscher Ausdruck für ein Erinnerungszeichen an den Krieg. Ebenso wird die antike Form des Altars nicht erfreuen, denn uns ist die sentimentale Versenkung in den Geist der Antike, der sich noch die Zeitgenossen der Befreiungskriege mit ehrlicher Überzeugung hingaben, fremd geworden. Man muß zu ursprünglicheren Motiven zurückgehen, wenn man festen Boden unter den Füßen fühlen will. Ein unerschöpfliches Meer von Formen bietet sich, wenn der aufgerichtete Steinblock, dieses Ur- und Kernmotiv des Males, angewendet wird. Fehlen große Steine, so wird die Zusammensetzung des hochgerichteten Males aus kleineren Stücken wenig an der Gewalt des Eindrucks än-



B. HORVATH u. JULIUS H. PINTÉR.

»ENTWURF ZU EINEM KRIEGERDENKMAL.«

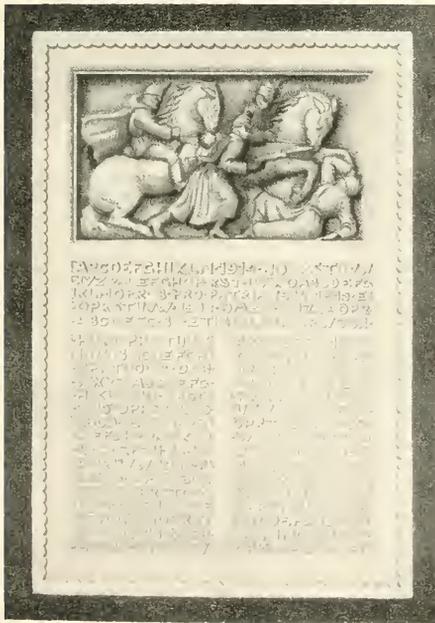


JULIUS TOIH-
BUDAPEST.

»ENTWURF ZU EINER
GEDENKTAFEL.«



B. HORVATH u. JULIUS HOSSZU-PINTÉR—BUDAPEST. •ENTWURF FÜR EIN FREISTEHENDES KRIEGERDENKMAL•
 ALLE ENTWÜRFE STAMMEN AUS EINEM WETTBEWERB DER LANDESGESELLSCHAFT FÜR KUNSTGEWERBE—BUDAPEST.



JULIUS TOTH—BUDAPEST.

•KRIEGER-GEDENKTAFEL•



JULIUS TOTH—BUDAPEST. •KRIEGER-GEDENKTAFEL•



PROFESSOR DIONYSIUS GYÖRGYI - BUDAPEST. •ENTWURF ZU EINEM KRIEGERGRABMAL IN STEIN•

dern. Mit ihr kommt die reichere Gliederung, die feinere Profilierung von selbst. Es wäre aber zweierlei zu vermeiden: einmal entspricht es nicht dem Stand unserer Zivilisation, wenn wir die rohen Menhire der Vorwelt unverändert anwenden wollten, und auf der entgegengesetzten Seite wäre es falsch, die Grundgestalt durch zu reiche Form und zu üppigen Schmuck bis zur Unkenntlichkeit zu verkleiden oder aufzulösen.

Eine zweite Urform ist die Schrifttafel; bei ihr ist die Verbindung mit ernster Architektur notwendig; sie kann aufs reichste umrahmt werden, aber die Schrift muß doch immer die Hauptsache bleiben; dauerhaftes Material kommt ihr selbstverständlich zu, aber weißer Marmor wirkt in deutschem Lande kalt und fremd.

Schreitet man weiter, so wird man bald dem umbauten Raum, dem Heiligtum, begegnen. Böcklin'sche Vorbilder locken, aber entkleidet man die Idee des ummauerten, gegen den Himmel offenen Heiligtums Böcklin'scher Darstellungskunst, so schillert sie romantisch. Was dagegen die Kapelle für die christliche Religion,

insbesondere für die katholische Kirche als Erinnerungsmal bedeutet, ist unerschöpflicher Reichtum. Warum sollten der Erinnerung an den Krieg nicht solche kleine Heiligtümer errichtet werden, kirchlicher oder auch weltlicher Art?

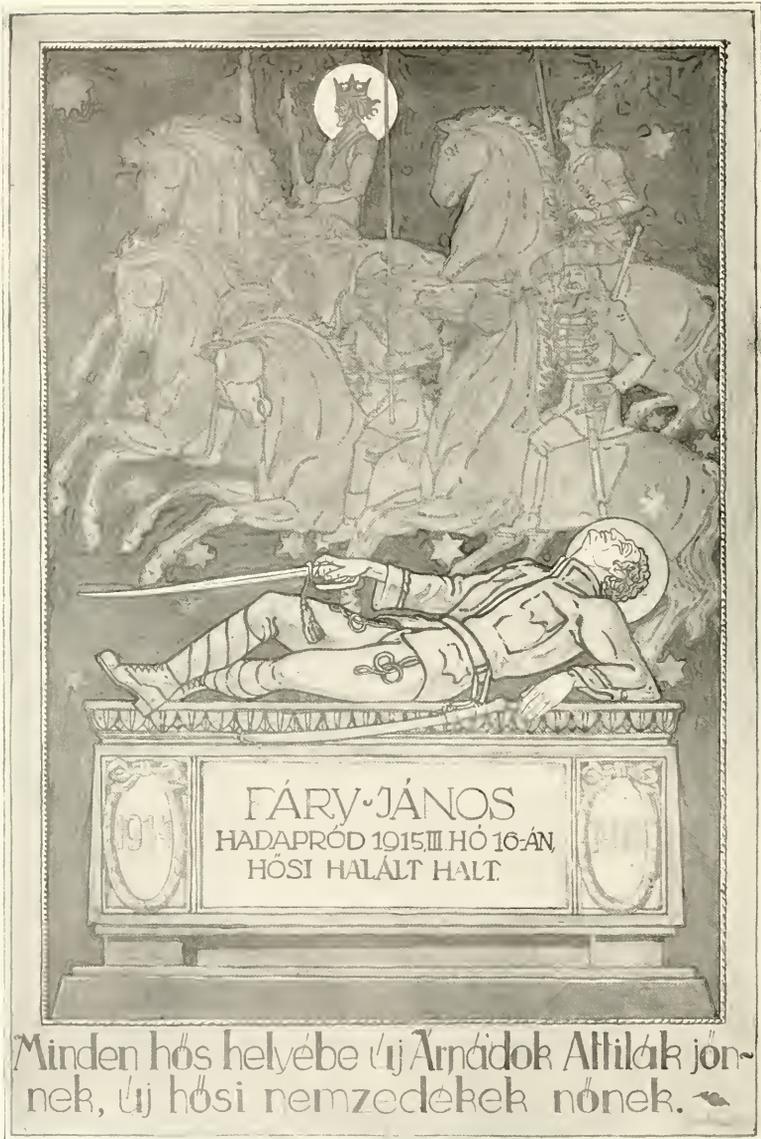
Bei allen diesen Beispielen, die leicht vermehrt werden könnten, scheint das Ausschlaggebende, daß der Kerngedanke rein und ungeschmälert erhalten bleibt bei aller Freiheit der Abwandlung. Vermengt man aber den einen mit dem andern, oder verquickt man die architektonischen Kernideen mit Plastik in der Weise, daß diese gleichwichtig wird, so ist man der unseligen Stillosigkeit nicht fern, die für die verfllossene Epoche bezeichnend war.

Oder häuft man Steine übereinander, gleichgültig ob dies in guten oder schlechten Proportionen, mit guter oder schlechter Profilierung geschieht, ohne daß der Kerngedanke des aufgerichteten Males klar wird, etwa der Art, daß halb eine Denksäule, halb ein Altar herauskommt, so ist man an derselben Stelle angelangt. —

THEODOR FISCHER — MÜNCHEN IN »KRIEGERGRÄBER IM FELDE UND DAHEIM« JAHRBUCH DES D.W.B. 1917.



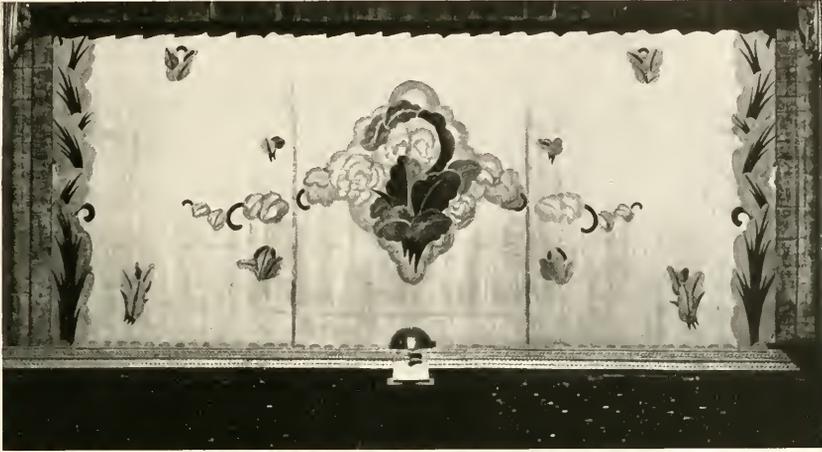
ARCHITEKT JOSEF VAGO BUDAPEST. »KRIEGER-GEDENKTAFEL«







EMMY ZWEYBRÜCK-PROCHASKA. »KLAVIERDECKE« SEIDE MIT STICKEREI.



E. ZWEYBRÜCK-PROCHASKA — WIEN.

VORHANG DER VOLKSÜHNE — WIEN.

BEMERKUNGEN ZU EINIGEN NEUEN ARBEITEN VON EMMY ZWEYBRÜCK.

Der unverwüsthliche Optimismus der Künstler hat Wien wieder zu einigen Kunst-Ausstellungen verholfen. Obgleich aus den mannigfaltigsten Bestandteilen und, was sehr wahrscheinlich ist, ohne ungewöhnlichen Kraftaufwand entstandenen, guten Durchschnittsleistungen zusammengesetzt, spiegelten diese Ausstellungen doch recht deutlich den gegenwärtigen Zustand der österreichischen u. engeren Wiener Kunsttätigkeit. Denn es dürfte wohl auch heute noch als unbezweifelbare Tatsache gelten können, daß der allgemein gegebene Zustand des Volkes, an dem durch keinerlei Kunstpflege etwas geändert zu werden vermag, die natürliche Grundlage der Kunst bildet, deren Entwicklung allerdings — es sei diese Grundlage mehr oder minder günstig — gefördert oder auch gehemmt werden kann. Dieser Zustand ist, namentlich in seinen unangenehm empfundenen Äußerungen, auch im Deutschen Reich hinlänglich genug bekannt, so daß er hier nicht geschildert zu werden braucht, wo es sich lediglich darum handelt, sozusagen im Vorbeigehen, auf den Zusammenhang zwischen dem allgemeinen Zustand und dem besonderen, in dem sich die mit der Kunst Beschäftigten durch ersteren versetzt finden, hinzuweisen. Es liegt zwar das Heil gegen irgend ein Übermaß auf die Dauer nicht im entgegengesetzten Extrem, aber nach den vielen, zumeist recht greulich

gemalten Greuelszenen des Krieges, die weniger erschütternd als abstoßend wirkten, empfand man die zu Tage tretende unzweideutige innerliche Abkehr von Krieg und seiner ungeheuerlichen Gräßlichkeit, die sich in fast allen ausgestellten Arbeiten kundgab, geradezu erquickend, und zwar selbst dann noch, wenn die Arbeiten einer kunstkritisch strengen Wertung nicht bis ins Letzte standzuhalten vermochten. Die meisten der zur Schau gestellten Arbeiten durften von ihren Urhebern in der sicheren Erwartung des Erfolges, sowohl des moralischen wie praktischen, ausgestellt werden, den das Bewußtsein einer nach Tunlichkeit ehrlich vollbrachten Leistung verleiht. Wo es trotz aller Mühe und Fähigkeit zu keinem vollen Gelingen kam, waren wenigstens verheißungsvolle Ansätze zu bemerken, denen sicherlich nur der Verblendete oder Böswillige die Anerkennung verweigern konnte oder mochte.

Den größten Erfolg hatte das Kunstgewerbe, jene Provinz der Kunst, die einem Eiland der Friedfertigen gleicht, an dessen sanfte Gestade nichts anstrandet, was Zeugnis geben würde von dem gegenwärtigen inneren und äußeren Aufruhr der Menschenwelt. Es wurde — und wird weiterhin — gekauft, was nur zu erlangen war und ist, ungeachtet der erhöhten, durch die verteuerten Herstellungskosten bedingten Preise, obgleich vereinzelt auf Umwegen über-



E. ZWEYBRÜCK-
PROCHASKA.
•BUCHLEINBAND
MIT MALEREI•

nommene und bereits ältlich gewordene Auslandsmuster Verwendung fanden. Im großen und ganzen jedoch ist an den neueren Wiener kunstgewerblichen Arbeiten der überlieferte Typus Wien, wie ihn die Lehrer der Kunstgewerbeschule geschaffen haben, erkennbar geblieben, für scharfe und im Schauen geübte Augen sogar mit gewissen „familienhaften Zügen“, privat-persönlichen Ähnlichkeiten. — Auch die neuen Arbeiten von Emmy Zweybrück weisen noch die Merkmale dieser familienhaften Ähnlichkeit auf, doch ist ihnen bereits etwas beigemischt, was sie von ähnlich gearteten Dingen deutlich genug unterscheidet, was ihnen zu einer schärferen persönlichen Ausprägung verhilft. Sie sind weniger abstrakt als bisher,

gleichsam gemüthlicher, österreichischer geworden. Dadurch wirken sie bei aller erhalten gebliebenen Modernität ihren älteren Vorfahren ähnlicher als ihren unmittelbaren. Die Stilisierung pflanzlicher Ornamente, die ornamentale Ausschmückung gegebener Flächen ist weniger gewaltsam als zuvor, die Farben weniger grell, die Formen, insbesondere der Gefäße aus Glas und Ton, runderlicher, geschmeidig, dem Blick und der Hand faßlicher. Beschaut man eine Anzahl der bestickten Kissen und Schals, der bemalten Buchleinbände und Schatullen, der gedrehten gläsernen und tönernen Näpfe, Schalen und Vasen von Emmy Zweybrück, wird einem klar, daß mit der Künstlerin eine innere Wandlung vor sich gegangen ist, daß sie die

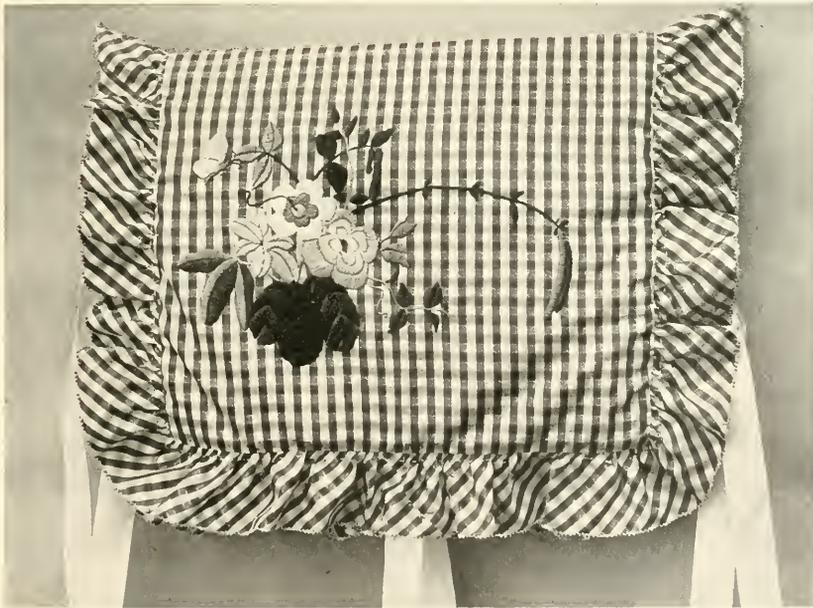
Eitelkeit des Strebens nach „Effekt“ abgetan hat und oft auf die Erfindung zu gunsten der Empfindung verzichtet. Mitunter erlebt unter ihren kunstfertigen Fingern ein altes Motiv das Wunder der Wiederauferstehung und entzückt den Beschauer, der sich davon heimelig ange-
muetet fühlt, obwohl oder besser gesagt, weil es keinen antiquarischen Mummenschanz treibt, sondern sich als das gibt, was es ist: eine organische Fortsetzung. Da wider das Festhalten an überliefertem Guten nichts einzuwenden ist, so lange das von der Tradition Übernommene nicht zum trägen Beharren wird, in dem alle frischen Triebe der schönen Lebendigkeit in sich selbst verdampfen und erstarren, müssen wir uns, die wir in einer Zeit der vielhundertfachen „Ersatz“-Mittel leben, — die nur allzu oft auch in der Kunst und dem Kunstgewerbe auf den Markt gebracht werden —, damit zufrieden geben, wenn uns, wie von Emmy Zweybrück, gutes Echtes dargeboten wird, das zu andern Zeiten und unter andern Umständen vielleicht geringer geschätzt würde als heute. Denn heute ist es wahrlich nicht wenig, wenn

eine Menschentat nicht unerfreulich wirkt, und Emmy Zweybrücks anmutige kunstgewerbliche Leistungen wirken durchwegs erfreulich. A. R.-R.

☉
BÜCHER ALS FREUNDE. Bücher sind gute Gesellschaftler. Wer in ein Zimmer eintritt, in dem sich Bücher befinden, den scheinen sie, noch ehe er sie aus den Regalen nimmt, anzureden, zu begrüßen und dem scheinen sie zu sagen, daß Etwas von ihren Einbänden umschlossen wird, das ihm nützlich sein kann, und daß sie nichts Besseres wünschen, als es ihm mitzuteilen. Deshalb hallet die Bücher in Ehren und versucht, den besten Gebrauch von ihnen zu machen. GLADSTONE.

*
Bekannte kommen und vergehen, Freunde nicht. Bücher, die wir zu unsern Freunden machen, werden uns nie zum Ekel. Sie nützen sich durch den Gebrauch nicht ab; sie reproduzieren sich immer von Neuem, wie das Leben; ihr Genuß ist unerschöpflich. FEUERBACH.

*
Bücher sind die großen Schätze des Menschengeschlechts. Das Beste, was je gedacht und erfunden wurde, bewahren sie aus einem Jahrhundert in das andere; sie verkünden, was einst auf Erden lebendig war. GUSTAV FREYTAG.



ENTWURF UND AUSFÜHRUNG: EMMY ZWEYBRÜCK-PROCHASKA WIEN. »TASCHENTUCH-HÜLLE MIT STICKEREI«



EMMY ZWEYBRÜCK-FROCHANSKA WIEN.

»SCHMUCKSCHALE UND ASCHENBECHER«

PSYCHOLOGIE DER KUNST.

VON PROFESSOR PAUL BACHMANN—CÖLN.

(Schluß.)

Gerade ländliche Gegenden sind oft reich an lieblichen Architekturen, freundlicheren Gartenhäuschen, schmucken Haustüren und Oberlichten, predigenden Kruzifixen und dergl. mehr, aus denen uns der sorgenlose, ruhigschaffende Geist vergangener Tage anweht, jenes beneidenswerte Gefühl innerer Glückseligkeit und Zufriedenheit, in dem die anspruchslosen weltfremden Landkünstler und Kunsthandwerker ihr engbegrenztes Reich liebevoll schmückten. — Und gehen wir die Städte durch, welch ein völlig anderer Geist steigt hervor aus den Mauern des himmelragenden Domes, des reichgegliederten Rathauses, des stolzen Patrizierhauses, — wir sehen hinter diesen Werken nicht allein die Größe der Zeit, sondern auch den Künstler stehen, der sicher und lebensgewandt mit Geistlichkeit, Adel und Fürsten verkehrt, der — selbst Lebenskünstler — von den üppigen, anspruchsvollen Lebensbedingungen seiner Umgebung merklich berührt ist, — und dennoch — wie indifferent auch die Zweckbestimmung der Gebäude — es reden aus den Werken jeder Stil-epoche andere Geschlechter, anders inspirierte und geartete Künstler zu uns.

Und nun betrachten wir von diesen Gesichtspunkten aus die Kunst unserer Tage, so finden wir an der Vielgestaltigkeit moderner Kunstschöpfungen eine viel stärkere Ausprägung des Eigenwillen als in früheren Epochen, denn die Stil-Einheitlichkeit vergangener Jahrhunderte läßt eine Gleichförmigkeit — wenn ich so sagen darf: eine Uniformierung der Gedanken eines ganzen Geschlechts erkennen. Daher auch diese durchschlagende Überzeugungskraft, diese packende Größe, diese

meisterliche Vollendung der großen Stilepochen, die wir von den Ägyptern an bis auf die Tage Ludwig XVI. durchlaufen können, — immer wird die verschwenderische Schönheit jener der Geschichte angehörenden Stilepochen die empfängliche Seele des Künstlers wie des Kunsthistorikers erheben und bezaubern. Ganze Geschlechter waren so von warmen Kunstempfindungen durchdrungen, daß der einzelne Künstler instinktiv — bis auf die bekannten Größen — mehr oder weniger in der Allgemeinheit unterging, er schöpfte aber aus den stillen Tiefen seiner Künstlerseele jene Fülle von Gestaltungskraft und Formenreichtum, die aus seinen Werken als vollendete Schönheit selbst nach Jahrhunderten auf uns herüber leuchten. Heute sucht der Einzelne in seinem Schaffen sich vielmehr bemerkbar zu machen — das hochentwickelte Reproduktionsverfahren, die Menge der Kunstzeitschriften reichen ihm die Hand dazu — und nicht zum Mindesten drängen ihn der alles umnetzende Geschäftssinn unseres Jahrhunderts wie auch die Forderung der Zeit nach Individualität und Persönlichkeit des künstlerischen Ausdrucks dahin. So fehlt wohl dem Stil unserer Tage die frühere Einheitlichkeit, aber das, was wir als innerstes Wesen eines Kunstwerks erkennen, „Die Seele des Künstlers“, müßte sich naturgemäß auffallender äußern. Und in der Tat ist auch unsere Zeit reich an impulsiven, persönlichen Kunstschöpfungen, die uns wie leuchtende Blumen herübergrößen aus neuentdecktem Land, das mutvoll der Starke auf unbekanntem Pfaden durchschreitet. Hierbei verdient noch etwas besondere Beachtung! Wie sich Reichtum, Wohl-



E. ZWEYBRÜCK-PROCHASKA — WIEN.

•KERAMISCHE BLUMENSCHALEN•

leben und Sinnlichkeit in den Stilarten des XVIII. Jahrhunderts, die damals alle Kreise erfaßt hatten, ausspricht, so zeigt sich in der Kunst — vor allem der Baukunst — die aufs höchste gesteigerte Schnellebigkeit unseres Jahrhunderts. Schier über Nacht wachsen Baukolosse aus dem Boden hervor, zu grübelndem Suchen,

ruhigem Abwägen ist keine Zeit; blitzartig beleuchtet des Künstlers schaffender Geist die in die Erscheinung tretende Bauidee. So machte der Baukünstler in wenigen Jahrzehnten eine unglaubliche Wandlung durch und notgedrungen mußte eine Formensprache der Architektur und Bauplastik gefunden werden, die den hohen



BONBONNIERE MIT PUTTEN-MEDAILLON. IN GLAS GESCHLIFFEN UND GRAVIERT.

WILHELM
V. EIFF-
STUTTGART.



KÖNIGL. PORZELLAN-MANUF. - MEISSEN.

»TELLER MIT MALEREI UND DURCHBRUCH«

Anforderungen der Zeit und der Technik stand hielt —; daher die Zeit- und Arbeitskräfte sparenden breiten, flächigen Formen an unsern Bauten und ihrem Detail; ich halte dafür, daß sie eher aus diesen Forderungen herauswuchsen, als daß sie sich mit Schlagworten wie „materialgerecht“ oder „dekorativ“ begründen lassen, — denn die großen Baukünstler aller Epochen mußten sich mit den Gesetzen materialgerechter Verarbeitung ebenso abfinden, und ich meine, sie haben es — mit zeitweisen Ausnahmen vielleicht — meisterlich verstanden.

Ob nun Kunst und Geschlecht im steten Fluß mit dem Jahrhundert sich befinden, — daß die Persönlichkeit des Künstlers und sein Werk sich decken, ist nach wie vor ein unumstößliches Gesetz. Keiner kann aus seiner Zeit heraustreten und kein Künstler kann eine Lebensäußerung tun, (— denn die Kunst ist sein Lebens-Element —) die nicht analog seinem innersten Wesen sich entfaltet. Immer finden wir Harmonie mit dem Wesen und der Erscheinung, mit dem Inneren und Äußerem, — es wächst das Werk des Künstlers aus der Persönlichkeit heraus, wie die Frucht aus dem Baume. —

III.

Es ist im Anschluß an diese Betrachtungen berechtigt, die Frage aufzuwerfen: „Wer eignet sich denn für den Künstlerberuf?“ Nun, jedenfalls der, der Drang und Fähigkeiten dazu hat. Selbstverständlich! Aber schon

mancher glaubte, sie zu besitzen und ist doch nie ein Künstler geworden. Psychologisch möchte ich die Frage dahin beantworten. Ich unterscheide drei Klassen von Menschen: Den intellektuellen, den spirituellen, den materiellen. Eine dieser Anlagen ist bei dem Menschen in der Basis vorhanden, während die beiden anderen in 1. und 2. Inklinations nachzuweisen sind. Die Mischung dieser drei Arten ist eine so verschieden ungleiche, daß Wiederholungen in der Natur so gut wie ausgeschlossen sind und nur daraus der millionenfache Unterschied geistiger Veranlagung und der Charaktere sich erklären läßt. Es leuchtet ein, daß, je gleichmäßiger die Mischung sich nachweisen läßt, desto harmonischer der Mensch sein muß, denn in völliger Ebenmäßigkeit der drei Anlagen ist die Grundlage für den vollkommenen Menschen gegeben, während das zu starke Vorherrschen einer Anlage immer abnorm ist. Damit soll aber keineswegs gesagt sein, daß der Mensch mit ausgesprochen einseitiger Anlage nicht eine hohe Stufe in der menschlichen Gesellschaft einnehmen könnte. Von diesen Gesichtspunkten aus beurteilt, war einer der harmonischsten Menschen „Goethe“ — daher auch sein sicheres Urteil auf allen Gebieten und seine hohe geistige und körperliche Entwicklung. — Die Künstler sind vorwiegend spirituell basiert; materiell basierte Menschen habe ich oft unter Plastikern gefunden, was eine ganz natürliche Er-



KGL. PORZELLAN-MANUFAKTUR - MEISSEN. »KAFFEE- UND TAFEL-SERVICE«



KGL. PORZELLAN-MANUFAKTUR MEISSEN. •GEDECKE MIT BLUMENMALEREI•

scheinung ist, auf die, näher einzugehen, sich hier erübrigt. Intellektuell basierte Menschen sind die Gelehrten-Naturen, sie eignen sich — je nachdem die spirituelle Anlage vorhanden ist — im allgemeinen nicht für den Künstler, da sie geneigt sind, zuviel Verstandesarbeit und Phylosophie in die Kunst hineinzufragen, während doch die wahre Kunst ihre starken Wurzeln im Empfindungsleben des Menschen hat, das am besten entwickelt ist bei spirituellen Naturen.

Es ist sehr interessant und bietet hohen geistigen Genuß, den Künstler und sein Werk auf der Grundlage dieser Betrachtung zu prüfen. Ein sicheres Auge wird dabei soweit kommen, daß ihm bei Vertiefung in die Werke großer Künstler eine klare Vorstellung von Eigenart und Wesen seines Schöpfers wird, woraus ein tieferes Verständnis für seine Werke

reifen muß. Wie ein Arzt gleichzeitig Psychologe sein soll, der aus dem Gemütszustand auf die Krankheit und umgekehrt, aus dem äußeren Befinden auf die Seele seines Patienten schließen muß, so wird dem geübten Auge die Harmonie zwischen der Persönlichkeit des Künstlers und seinem Werke nicht entgehen —, ja man kann soweit kommen, daß man aus der Art eines Kunstwerkes untrüglich auf die Person des Künstlers, sein Wesen und seinen Charakter schließen wird, sodaß wir gleichsam in eine unsichtbare Verbindung mit dem Künstler treten.

Wenn es mehr als bisher gelingen möchte, Kunst und Künstler in solch innerem geistigen Zusammenhang zu betrachten, so würden manche Gehässigkeiten und Zwiespälte unter den Vertretern der verschiedenen „Richtungen“ im Keime ersticken; die Achtung vor jedem Kunst-



LOTTE PRITZEL—MÜNCHEN. »VITRINEN-PUPPE«. ANBETENDER ENGEL.

werk müßte sich steigern, weil wir jedes, selbst das unscheinbarste, als eine Menschheitstat begrüßen würden, die nicht um ihrer selbst willen geschah, sondern die ein Glied darstellt in der endlos goldenen Kette der göttlichen Kunst, die in ihrem wärmenden, schimmernden Glanze das Herz der ganzen großen Menschheit der Jahrtausende erfreuen soll. Außerdem brächte es den hohen sittlichen und moralischen Wert mit sich, daß nicht nur wenige Große durch Einfluß protegirt und vergöttert würden, während der bescheidene Künstler, der aber immerhin eine Persönlichkeit verkörpert, (— denn jeder Künstler ist eine Persönlichkeit —) nicht beachtet, mit samt seinen Werken untergeht und verkümmert. In jedem Kunstwerk lebt ein Stück Seele des Künstlers. Gerade die vielgestaltige Ausdrucksmöglichkeit der Kunst, die schon innerhalb der einzelnen Schulen oft ins Auge fällt, ist besonders reizvoll; sie findet ihre Begründung nicht zum wenigsten in den psychologischen Unterschieden der Künstler.

Die Beschäftigung mit der Kunst bringt immer Genuß, und wenn wir, sie von hoher Warte aus betrachtend, in ihr innerstes Wesen eindringen, so wird sie uns nicht nur zum notwendigen Lebenslement, in dem wir uns selbst

läutern und erwärmen, — wir werden hinter das Wesen aller Dinge sehen und den unzertrennlichen Zusammenhang von Menschheitskultur- und Kunstgeschichte erkennen. P. B.

Zum Geschmack erziehen, heißt nicht Geschmack predigen, vom guten Geschmack inurren; sondern ihn zeigen, damit die Seele umringen, ihn von Jugend auf melodisch und tätlich lehren, oder mit anderen Worten, in die Kräfte eines Zöglings nicht übereilt, aber mit sanftem, fortgehenden, nie unterlassenen Schwunge, Ordnung bringen, der Seele hellen, freien, lichten Blick, dem Herzen sanft Gefühl des Schönen und Guten mit Vernunft und Wahl begleitet geben. Die Seele soll durch alle Kräfte und Kraftanwendungen konsongestimmt werden, wie die Leyer Apollos. In Empfindungen, Sitten und Handlungen muß nicht weniger Geschmack herrschen, als in Kenntnissen der Phantasie oder des Verstandes.

Endlich da Freiheit und Mensehgefühl doch allein der Himmelsäther ist, in dem alles Schöne und Gute keimt, ohne den es hin ist und verweset: so lasset uns mehr nach diesen Quellen des Geschmacks, als nach ihm selber streben. Er ist doch nichts, als Wahrheit und Güte in einer schönen Sinnlichkeit, Verstand und Tugend in einem reinen, der Menschheit angemessenen Kleide. Je mehr wir also diese auf die Erde rufen, desto tiefer arbeiten wir an Veranlassungen, daß er nie mehr bloße Nachahmung, sondern mit Philosophie und Tugend gepaart, ein dauerndes Organum der Menschheit werde. . . . HERDER.



RICHARD BAUROTH. »FRIEDENS-FLAKETTE«



KARL THYLMANN + DARMSTADT.

N
3
D4
Bd.40

Deutsche Kunst und Dekoration

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

