

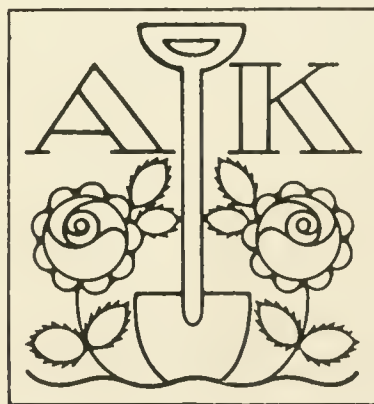
HANDBOUND
AT THE



UNIVERSITY OF
TORONTO PRESS

DEUTSCHE KUNST UND DEKORATION

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



DARMSTADT
VERLAGSANSTALT ALEXANDER KOCH



1138736

11
3
04
11 66

DEUTSCHE KUNST UND DEKORATION

HERAUSGEGEBEN UND REDIGIERT
VON
ALEXANDER KOCH

BAND XLVI

APRIL 1920—SEPTEMBER 1920.

ALLE RECHTE VORBEHALTEN.



JULIUS HÜTHER – MÜNCHEN. GEMÄLDE «NEGER»

BESITZER A. K. DARMSTADT



JULIUS HÜTHER — MÜNCHEN.

GEMÄLDE — LANDSCHAFT

JULIUS HÜTHER—MÜNCHEN.

Schenke mir Gott ein hartes Herz, denn mein Geschick ist schwer und schmerzreich. Der Himmel, ob grau, ob blau, ob wolken schwer, scheint erbarmungslos über Menschen und Schicksalen, über den Oedtäälern und den zahllosen Farben der Felsstücke und des Gerölls. Klar klingen die Töne gegen einander in der scharfen, feinen Harmonie dünner Höhenluft. So begann Julius Hüthers Kunst, Freunde zu werben. Sie bedeutete eine strikte Absage an die elegante Tendenz der Mittelmeerkunst, bedeutete eine Rückkehr zu einigen wichtigen Grundsätzen der Gotik aus innerer Verwandtschaft. Wir können keinen bestimmten Meister und kein Werk nennen, an den sie uns erinnert. Es ist eine innere Verwandtschaft und eine Ähnlichkeit des Ziels vorhanden. Die Welt seiner Wahlverwandtschaft, für die er in Vezzano, einem Ort der judikarischen Alpen, einen Rahmen fand, erfuhr gerade dort eine erfreuliche Wandlung. Sein Schaffen erhellte sich, begann sich zu lockern, der Raum hatte sich geweitet. Wir lindern eine neue, luftigere Geschlossenheit der Bildform; an die Stelle der hartfarbigen Kulisse, die die Figuren

seiner Frühzeit wie mit einer unerbittlichen Mauer von der Welt abschloß, treten Dunst und Nebel, flimmernd und schimmernd, die Erdenfläche hat sich gedehnt, der Himmel spricht freundlicher mit, ein kosmisches Element ist lebendig geworden, es sind dieselben Probleme, um die im Norden die Begabung Willy Jaeckels ringt, zwei junge Künstler, die sich gewiß nicht kennen und doch zum ähnlichen Ziel streben, so verwandt und so verschieden, wie der deutsche Süden und der deutsche Norden. Die Palette ist noch immer auf verhältnismäßig wenige Farben gestimmt, dennoch erscheint sie wie befreit, denn die Einschränkung ist kein herber, innerer Zwang mehr, sondern freiwillig geworden. Vor manchem Bild denkt man bei den feinen Perlmutterfarben, den zarten, blonden und vielfältigen grauen Tönen, den freudig belebten farbigen Schatten an die Franzosen. Soweit das nicht auf zufälligen Ähnlichkeiten beruht — denn natürlich findet Hüther zu französischen Bildern persönlich gar kein Verhältnis — ist es ein Beweis, daß der Künstler die Errungenschaften der letztvergangenen Kunstperiode einfach in sich hinein-



JULIUS HÜTHER MÜNCHEN.

GEMÄLDE SOMALI-NEGER

getrunken hat und mit ihren Mitteln als einer natürlichen Voraussetzung weiterbaut, wie das im Gang jeder gesunden Kunst- und Kulturentwicklung geschehen muß. Was er annahm, wurde für ihn ein nicht unwichtiges, aber durchaus sekundäres Element.

Der Künstler ist in ein Lebensalter eingetreten, in dem es gilt, die schwer erworbene Anschauung vom Wert und der Schönheit des Daseins auszudrücken. Zum ersten Mal kommt der Tropfen fröhlichen pfälzischen Blutes bei ihm zu seinem Recht; er begehrt das Leben und preist veröhnt seine Reize. Eine höchst glückliche Ehe mit einer poetisch schöpferisch begabten Dame aus Vezzano hat gewiß das ihrige dazu beigetragen. Licht und frei ordnen sich locker geordnete Gruppen lebensgroß gemalter Menschen aneinander, das Licht umspült sie, sie genießen die Sonnenwärme, der Himmel strahlt in breiten, leuchtenden Wolken und Streifen, es ist voller Sommer geworden. Nichts ist bezeichnender für die Art Hüthers, als die Stoffe, die er jetzt mit unermüdlicher Vorliebe aussucht, das belebt-ruhige Zusammensein der Menschen, diese Akte Farbig, Sudanesinnen,

Negerinnen. Seinem Malerauge geben sie immer neue Feste koloristischer Pracht. Dann entstehen Zirkusbilder, bisher die bewegtesten Darstellungen des Künstlers, in denen eine alte Leidenschaft für die Herrlichkeit des Pferdes sich zum ersten Mal in großem Format Genüge tat. Gleichzeitig eröffneten sich ihm auch, da er durch die Kriegsläufe von der Stätte seiner Tätigkeit in Vezzano abgeschnitten war, die Augen für die Landschaft der Münchener Umgebung; zum ersten Mal erscheinen starke grüne Töne in seinen Bildern, die durchsonnte Behaglichkeit einer Wiesen- und Baumlandschaft tut sich auf, ohne daß der Künstler an der Schärfe und Straffheit des struktiven Elements sich etwas vergab. Auch das Gefühl für die atmosphärischen Reize der Ebene hat sich entwickelt. Alle diese Themen, lang vorbereitet und doch eben erst ergriffen, sind für ihn noch lange nicht erschöpft: der Künstler steht im Beginn einer neuen und breiteren Entwicklungs-epoche. Seit geraumer Zeit gehen neben den Malereien großen Formats — denn Hüther malt selten einmal einen Kopf unter Lebensgröße — jene kleinen Blättchen her, die seine Haupt-



JULIUS HÜTHER—MÜNCHEN.

GEMÄLDE SOMALI-NEGER

werke so begleiten und kommentieren, wie reizvolle Anmerkungen einen Text.

Ihre Genesis ist nicht ganz einfach. Hüther hatte, da er fast immer alle seine Gemälde verkaufte, öfter das natürliche Bedürfnis, eine kleine Erinnerung an das Geschaffene für sich zu behalten. Die einfarbige Photographie tat dem gerade seine Farben über alles liebenden Künstler nicht Genüge. Eine kleine Farbenskizze mit Ölfarben, früher auch mit Wasserfarben, auf ein kleines Stück Papier geworfen, erfüllte ihm diesen Zweck besser. Die so entstandenen Bildchen, knapp und flüchtig wie sie waren, hatten einen eigenen Reiz. Bald begann der Künstler auch das, was ihm einfiel, auf diese Weise zu notieren: Projekte zu künftigen Bildern, Keime, die sich vielleicht einmal entwickeln würden. Und damit nicht genug, fing er an, kleine Skizzen und Studien vor der Natur ebenso zu machen, manchmal nur ein Hauch, eine Stimmung, dann aber auch wirkliche Kompositionsentwürfe.

In der letzten Zeit hat Hüther diese seine Kleinkunst mit vollem Bewußtsein gepflegt. Es erscheinen nicht mehr nur Skizzen, Erinne-

rungen, Studien und Notizen, sondern wirkliche kleine Bilder von einem Reiz, der an gewisse alte Miniaturen erinnert, etwa an die der flämischen Schulen seit Brueghel bis zu den Schülern des Rubens.

Natürlich zeigen auch diese Blätter alle Merkmale von Hüthers malerischer Entwicklung. Früher überwogen die pathetischen Konzeptionen: Bilder aus der heiligen Geschichte, feierliche Erscheinungen, viele senkrechte Linien. Es finden sich aber in ihnen auch neben den stillen Gruppen viele stürmisch bewegte Szenen und Kämpfe, Dinge, die dem Temperament des Künstlers fraglos sehr liegen, aber in seinen großen Werken erst in letzter Zeit aufzutauchen beginnen. Wieder finden sich, wie früher, vielfach Frauen im Bade und weibliche Einzelakte, doch jetzt ganz und gar in die Umwelt einbezogen. Der Dunst und die grauen Schleier des Wassers spielen fast traumhaft schön um die nackten Leiber. Andere in der Luft der Berghöhen stehen inmitten einer belebten Luftatmosphäre, und das weiche Fleisch spielt reflektierend den ganzen Reichtum eines buntbewegten Himmels. Die Blätter wirken



JULIUS HÜTHER. PFERDE



JULIUS HÜTHER. GEMÄLDE »PFERDE«.





JULIUS HÜTHER. SELBSTBILDNIS



JULIUS HÜTHER. NEGER-BILDNIS



JUL. HÜTHER
MÜNCHEN.
>STUDIE<

groß, doch ist's unmöglich, sie sich in einem andern Format vorzustellen, als sie da sind.

Der Charakterkopf ist von je eine der stärksten und gepflegtesten Künste Hüthers. Er versagt sich auch dem kleinen Format nicht. Freilich macht er sie selten, denn gewöhnlich zieht er, um sich in größerer Freiheit zu bewegen und alles, was er will, ausdrücken zu können, das große Format vor. Als Malgrund nimmt er stets glattes weißes Papier, auf dessen nüchternem Grund er die Ölfarbe sparsam verwendet. Früher kamen wohl ein paar fetter und breiter aufgesetzte Stellen in Betracht, die natürlich stärker leuchteten, neuerdings verreibt und verarbeitet er die Töne mehr ineinander. Was der Farbe an Glanz verloren geht, ersetzt er durch einen unendlich verfeinerten Reichtum

an Übergängen. Wasserfarben verwendet er kaum mehr. Sie würden ihm die erstaunliche Weichheit und den gedämpft leuchtenden Ton der Ölfarbe nicht geben können. Doch ist es natürlich nicht nur die Originalität und die Neuheit der Technik, die uns verblüfft und fängt: es ist der künstlerische Ernst, der den Blättern den Wert gibt und ihnen in Hüthers Werk den Platz sichern wird.

Welche Einheitlichkeit und Folgerichtigkeit seiner Entwicklung! Zuerst seine Geschöpfe in einer tragischen Ruhe. Auch da, wo Geschehnisse geschildert werden, die darstellenden Figuren wie gebannt in die stille Äußerung ihres inneren Lebens. Alle Bewegtheit innerlich. Das Geschehen ein Sein. Nur das Wasser glitzerte, der Wind oder die Wolken zogen.

Höchstens eine Nebengruppe, etwa ein paar Pferde, stürmten dahin, fast nur, um die herbe Geste der Hauptfiguren recht zu heben. Die Maltechnik entsprach vollkommen diesem geistigen Inhalt und wandelte sich allmählich in völliger Einheitlichkeit mit ihm. Das skulpturale Element löst sich in erhöhter Lichtkraft auf, in Süßigkeit und Leichtigkeit der Farbe. Die erhöhte Beachtung des Raums gilt nicht so sehr dem Genuß des früher für allgemein seligmachend gehaltenen Raumgefühls, sondern dem Daseinsgefühl, was für die veränderte Nuancierung des Menschen der Kunst gegenüber wichtig ist. Dazu galt es für ihn in der ersten Periode, die ausdrucksvollste Form der Menschheit in den Armen, Gedrückten, Schmerzerfüllten, Verzagten, in der zweiten die derjenigen zu wählen, die sich mit dem Leben trotz allem abzufinden suchen: die Zweifelnden, die Suchenden der Jugend, die tapferen Proletarier. Wir zögern nicht mit dem Bekenntnis, daß die Seelenschilderung manchmal an das Hellscherische grenzt. Heute nehmen seine Menschen das Dasein als Geschenk des Himmels, sie genießen es dankbar, still, freudenvoll.

Hüthers Kunst hat sich stets im engen Anschluß an die Naturbeobachtung entwickelt. Trotzdem ist von Anfang an — wie in aller guten bildenden Kunst — ein starkes, expressionistisches Element in ihr regsam gewesen,

insofern er nicht nur in der Flüchtigkeit der Erscheinung ihr Wesentliches zu erfassen vermeinte und der Darstellung seelischer Zustände Opfer zu bringen wußte. Dadurch gehört Hüther ganz dem Ausdruckswillen unserer Zeit. Auch die großen Kunstzeiten der reifen Gotik und des Barock kennen das Nebeneinander von rücksichtslosem Realismus und einem geheimnisvollen Vertrauen auf unbekannte Mächte, die an die zweifellos wahre Wirklichkeit des Daseins unmittelbar angrenzen. Daher zugleich die Unstimmigkeit wie auch die Größe dieser Kunstschöpfungen und ihr Schicksal, längere Epochen hindurch völlig mißverstanden zu werden. Bei Hüther haben sich beide Komponenten sogar mit den Jahren aneinander gestärkt und gerade das ist ein Zeichen für die Kraft des Künstlers. Seine Bilder sind heute zugleich wirklicher und mystischer als je. WALTHER UNUS.

Woher soll Neues, Untraditionelles entstehen, wenn nicht aus dem starken Eigenwillen der Jugend; woher sollen Kunstwerke kommen, wenn nicht aus der Sehnsucht und der Not des Einzelnen, zu blühen und Frucht zu tragen? Jede gesunde Entwicklung bedarf nichts notwendiger wie ihres Kraftüberschusses, der kaum groß genug bemessen werden kann. H. DE FRIES.



JULIUS HÜTHER-MÜNCHEN. »STILLEBEN



ALBRECHT DÜRER 1501. »MÄDCHEN MIT BARETT.«
AUFNAHME FRANZ HANFSTAENGL—MÜNCHEN.



KÖLNER MEISTER UM 1428.

PREDELLA MIT HEILIGENDARSTELLUNG.

ALTDEUTSCHE UND ALTNIEDERLÄNDISCHE MALEREI

IHRE WIEDERERWECKUNG UND WERTUNG IN DER NEUEREN DEUTSCHEN KUNSTGESCHICHTE.

I.

Es war um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts, als unter Führung Friedrich Schlegels eine geistige Gemeinschaft sich bildete, die unter dem Eindruck der gewaltigen politischen Umwälzungen, die in jenen Tagen Europa erschütterten, gegen die Auswüchse und dekadenten Äußerungen einer überlebten uralten Kultur Sturm lief. Ein neues Kulturideal wurde errichtet, Deutschlands Wiedergeburt sollte aus der Neubelebung nationalen Geistes erwachsen. Allein, wer diesen Geist erfassen wollte, konnte unmöglich an die unmittelbare Vergangenheit anknüpfen, er mußte weit in die deutsche Vergangenheit zurückgreifen und längst vergessenen Traditionen nachgehen, die in der Kunst und Religion des deutschen Mittelalters am reinsten und stärksten zum Ausdruck kamen. Es war kein Zufall, daß in jenen Tagen der Sang von den Nibelungen zu neuem Leben erweckt wurde, daß deutsche Volkslieder gesammelt wurden, die Faustsage eine neue künstlerische Gestaltung erfuhr und Kleist seine Hermannsschlacht schrieb. Neben dieser literarischen Strömung, die unmittelbar aus dem Born der volkstümlichen Gedanken- und Gefühlswelt schöpfte, ist auf dem Gebiete der bildenden Künste eine parallele Erscheinung festzustellen, die von den gleichen rückwärts gerichteten Tendenzen beseelt, der bil-

denden Kunst des deutschen Mittelalters zu ihrem alten Ansehen verhelfen sollte. Die alten deutschen und niederländischen Meister, die sich ihre schlichte, tief empfundene Frömmigkeit und Gefühlseligkeit in eckiger und herber Formgebung von der Seele malten, erstanden plötzlich zu neuem Leben. Sie waren im Zeitalter des Rokoko, das auch in Kunstwerke nur ein Spiegelbild seiner verfeinerten Überkultur und raffinierten Eleganz suchte, in Vergessenheit geraten.

Zwar war schon Goethe als Straßburger Student in seinem Aufsatz „Von deutscher Baukunst“ für die mittelalterliche Kunst eingetreten. Daß die absichtslose, nur auf Phantasie und Gefühl gegründete Malerei der alten deutschen Meister höhere Werte in sich schloß, als alles, was die Routiniers des Rokoko hervorzubringen vermochten, ist ihm zur Gewißheit geworden und er bekennt: „Wie sehr unsere geschminkten Puppenmaler mir verhaßt sind, mag ich nicht deklamieren. Sie haben durch theatralische Stellungen, erlogene Teints und bunte Kleider die Augen der Weiber gefangen. Männlicher Albrecht Dürer, den die Neulinge anspötteln, deine holzschnitzteste Gestalt ist mir willkommener!“ Diese Worte, die 1771 geschrieben sind, klingen wie ein devinatorisches Wissen um jene neudeutsche Bewegung in der Kunst,

die in den temperamentvollen „Herzenergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders“, des jungen Wackenroder, ihren Auftakt fand. Es war sicherlich kein einseitiger Chauvinismus, den dieser sonst so kosmopolitisch veranlagte Geist hier auf sich geladen hätte — denn Rom und Deutschland liegen für ihn auf einer Erde — auch war es nicht bloß literarische Schwärmerei, durch die das Mittelalter dem jungen Wackenroder in einem idealen Lichte erstrahlte, es war vielmehr der intuitive Glaube, daß hier die Quellen eines schöpferischen Formenreichtums, eines unendlichen gefühlsmäßigen Erlebens sich öffneten. Es ist die germanische Seele, die aus dem jungen Kunstenthusiasten spricht, wenn er in Dürer die unbefangene Einfalt liebt, wenn er den Geist und die tiefe Bedeutung seiner Gestalten preist. Er sieht in Dürer den deutschen Künstler, ohne den Tizian und Corregio zu vermissen. Gerade deshalb ist er ihm wert, weil er als Deutscher in seinen Werken den Ausdruck seiner Zeit sucht, sie mit dem Atem seines Zeitalters belebt, sie in die geliebten Formen seiner Welt und seines Gesichtskreises hüllt. Die absolute Ehrlichkeit der Dürerschen Kunst, die aus dem Volksempfinden für das Volk schuf, wird ihm zum Sinnbild des schlichten deutschen Volkscharakters vergangener Zeit, und sicherlich ist seine Klage nicht ohne Berechtigung, daß die Künstler seines Jahrhunderts oberflächliche Effekthascher geworden sind, die die Kunst zur Trödelware für eine dekadente Gesellschaft prostituieren. Daß dieser Ruf zur Selbstbesinnung der Deutschen nicht ungehört blieb, hat die Kunstgeschichte bewiesen. Friedr. Schlegel war es, der im Jahre 1803 unter dem Titel „Nachricht von den Gemälden in Paris“, in seiner von Paris aus redigierten Zeitschrift „Europa“ ausführlich die altdeutsche und altniederländische Malerei besprach, deren organische Entfaltung ihm durch die Namen van Eyck, Dürer und Holbein klar umschrieben erscheint. Zwischen den Polen van Eyck und Holbein, von denen der erstere die älteste Stufe der Kunstentwicklung bezeichnet und deshalb am verständlichsten und deutlichsten erscheint, der letztere durch eine bis zur äußeren Glätte und Weichheit ausgebildete Genauigkeit charakterisiert ist, steht Albrecht Dürer. In ihm wohnt das Geheimnisvollste, der unergründlichste und verwickelte Tiefsinn, er ist für Schlegel der Shakespeare oder, wenn man lieber will, der Jacob Böhme der Malerei.

Von Paris in die Heimat zurückgekehrt, war Schlegel in Köln mit den Kunstschöpfungen der alten Kölner Malerschule bekannt geworden, die ihm die innige Verbindung und Identität der

altdeutschen und altniederländischen Malerei augenscheinlich beweist. Mit dichterischer Emphase schildert er die Schönheit des Stephan Lochnerschen Dombildes: „Man sieht, daß jene Zeit das Köstlichste und das Höchste in diesem Bilde aufbieten wollte, was sie vermochte, es ist mit größter Liebe vollendet. Aber es ist auch entworfen im Geist und unter der Begünstigung der göttlichen Liebe . . . Die Blüte der Anmut ist diesem beglückten Meister erschienen, er hat das Auge der Schönheit gesehen und von ihrem Hauch sind alle seine Bildungen übergossen.“ Die Fülle der Eindrücke, die Schlegel in jenen Tagen aus dem liebevollen Studium der altdeutschen Meister schöpfte, blieb nicht als ein einmaliges persönliches Erlebnis in jenem leicht affizierbaren Geiste verschlossen. Wie er jedes große künstlerische Ereignis nicht bloß genießend in sich aufnahm, sondern in schöpferischem Sinne weiter zu verarbeiten bestrebt war, so gestaltete sich ihm auch hier das Erlebnis zu einem Bekenntnis, es wurde ein Axiom seiner Kunstgesinnung und Weltanschauung. Wohl erscheint es ihm für die Poesie möglich, die Phantasie in entfernte Regionen schwärmen zu lassen, doch muß auch sie jederzeit mit fremden Schätzen bereichert wieder zur Heimat zurückkehren können, „zu dem, was für ihre Zeit, für ihre Nation einmal der höchste Brennpunkt des Gefühls und der Dichtung ist, sonst muß sie unvermeidlich kalt und kraftlos werden“. Im höheren Maße hält er aber den nationalen Charakter der Kunst für die Malerei erforderlich. Denn die Malerei wird uns durch die Sinne vermittelt und der Sinn, führt Schlegel aus, sucht „das Einzelne und Nächste bis in seine letzte Tiefe und eigentliche Wurzel zu durchdringen und es dann im Bilde von neuem zu gebären, sodaß aus dem nun wiedergeborenen und verklärten Abbilde des unerforschlichen Naturwesens zugleich das Rätsel unseres eigenen Gefühls uns überraschend entgegenseht und in unaussprechlichen Worten hervorbricht“. Wohl kaum ließen sich Worte finden, jenen vergleichbar; die geheimnisvollen Fäden, durch die ein jeder sich mit dem künstlerischen Ausdrucksbedürfnis seines Stammes, seines Volkes verbunden weiß, sind hier aufs Tiefinnigste angedeutet. Aus der historischen Erkenntnis heraus, daß jede Nation, gleich wie sie ihre bestimmte Physiognomie in Sitte und Lebensweise, Gefühl und Gestalt hat, so auch über ihre eigene Musik, Baukunst und Bilderei verfügt, wünscht Schlegel auch für die Malerei den Nationalcharakter gewahrt zu wissen: „Die malerische Schönheit, welche die körperliche Form nur im Umriß erraten lassen kann, dafür



GOSSART, GEN. JAN VAN MABUSE. CHRISTUS AM ÖLBERG * KAISER FRIEDR.-MUS. BERLIN.
AUFNAHME: PHOTOGR. GESELLSCHAFT, CHARLOTTENBURG.





DIERICK BOUTS. »DER PROPHET ELIAS IN DER WÜSTE.« KAISER FRIEDR.-MUSEUM—BERLIN.
AUFNAHME: FRANZ HANFSTAENGL—MÜNCHEN.



CRANACH D. Ä. »KARDINAL ALBRECHT VON BRANDENBURG« KAISER FRIEDR.-MUSEUM.



HANS LEONHARD SCHAEUFELEIN. CHRISTUS AM ÖLBERG • KAISER FRIEDR.-MUSEUM BERLIN.
AUFNAHME: FRANZ HANESTAENGL MÜNCHEN.



KONRAT WITZ. »CHRISTUS AM KREUZ« KAISER FRIEDRICH-MUSEUM BERLIN.
AUFN: PHOTOGR. GESELLSCHAFT-CHARLOTTENBURG.

aber das Eigenste und wahrhaft Geistige im Sinnlichen zu ergreifen und in ihrem Farbenspiegel magisch zu fixieren vermag, muß durchaus eine individuelle sein im Idealischen; aber freilich individuell in größere Dimension, objektiv individuell, wie dies bei dem wahrhaft Lokalen und Nationalen der Fall ist!"

II.

Es war eine der merkwürdigsten Fügungen des Schicksals, daß in demselben Jahre, als Schlegel in Paris lebte und durch die Fülle der dort angehäuften mittelalterlichen Kunstschatze angeregt, seinem Kunstenthusiasmus eine so zündende Dialektik zu leihen wußte, die Brüder Sulpiz und Melchior Boisserée in der französischen Hauptstadt eintrafen. Die beiden jungen Kunstfreunde hatten das Glück, mit Schlegel bald in freundschaftliche Beziehungen zu treten. Der tägliche Umgang mit dem seltenen Manne wirkte auf die begeisterungsfähigen Gemüter der jungen Leute in höchstem Maße anregend und bildend. Unter Schlegels Leitung begannen sie nach der Rückkehr in ihre Vaterstadt eine rege Sammlertätigkeit zu entfalten. Ihrem unermüdbaren Eifer, der sich anfangs nur auf die Kölnischen, später auch auf niederländische Meister erstreckte, ist es im Wesentlichen zu danken, wenn eine stattliche Reihe von Meisterwerken niederrheinischer Kunst erhalten geblieben ist. Neben Boisserée war der Kanonikus Wallraf mit der Sammlung von Altertümern und Gemälden seiner Vaterstadt Köln beschäftigt. Unter den größten Opfern und Entbehrungen häufte er kostbare Schätze auf, die nach seinem Tode der Stadt Köln zufielen. Seine Gemäldesammlung bildet heute den Grundstock des Städtischen Wallraf Richartz-Museums in Köln. Wie sich aber eine wertvolle Idee, von einer überragenden Persönlichkeit vertreten, anfänglich auf kleine, dann auf immer größere Kreise mit suggestiver Kraft überträgt, so ist das von Wackenroder, Tieck und Schlegel einmal wachgerufene Interesse für die deutsche Malerei des Mittelalters lange Zeit über lebendig geblieben. Mag dieser romantische Einfluß sich auch im einzelnen nicht immer unmittelbar nachweisen lassen, Tatsache bleibt, daß gerade in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts verschiedene deutsche Galerien ihren Sammelleifer altdeutschen und altniederländischen Meistern zuwandten. So erfuhr die Darmstädter Galerie mit der Übernahme der Sammlung des Barons von Hüpsch einen bedeutenden Zuwachs an altkölnischen und niederrheinischen Bildern, Nürnberg erhielt auf Betreiben des kunstsinnigen Königs Ludwig I. eine deutsche Gemäldesammlung in der Moritzkapelle; der-

selbe König bereicherte den Münchener Gemäldeschatz mit den beiden altniederländischen und altdeutschen Sammlungen der Gebrüder Boisserée und des Fürsten Wallerstein und dem Berliner Museum fielen beim Ankauf der Privatsammlung Solly 6 Altarflügel des Genter Altars von Hubert und Jan van Eyck zu. Verhältnismäßig spät gelang es der Württembergischen Regierung durch Ankauf der Sammlung Abel sich eine hervorragende Kollektion von Bildern niederländischer und deutscher Meister zu sichern.

Ebenso befruchtend wie auf die Sammlertätigkeit wirkte der Einfluß der romantischen Bestrebungen auf die kunstgeschichtliche Forschung. 1816 erschien das erste Heft von Goethes „Kunst und Altertum in den Rhein- und Maingegenden“. Die Ausführlichkeit, mit der Goethe bei den gewonnenen Kunsteindrücken verweilt und die Teilnahme, die er den historischen Voraussetzungen der niederrheinischen Malerei entgegenbringt, erscheint bedeutungsvoll genug. Die Aufmerksamkeit weiterer Kreise wurde wachgerufen, die kunsthistorische Forschung setzte ein. Diese Wissenschaft befand sich damals noch am Anfange ihrer Entwicklung. Gleichwohl entstanden in jener Zeit, und zwar in ziemlich rascher Folge, mehrere Werke, die sich insbesondere mit der deutschen und niederländischen Malerei beschäftigten. 1815—1820 erschien die „Geschichte der zeichnerischen Künste“ von Johann Dominik Fiorillo, ein Buch, das zwar heute überholt ist, aber als fleißige und bahnbrechende Arbeit erwähnt werden muß. Die Spezialforschung blieb nicht zurück: 1822 veröffentlichte Waagen, der spätere Direktor der Berliner Gemäldegalerie, eine Schrift über Hubert und Johann van Eyck. Waagen wünschte hiermit ein nordisches Gegenstück zu Rumohrs Arbeiten über die altitalienische Malerei zu geben. Er versucht, die historische Erscheinung dieser beiden Maler vollständig zu umschreiben und sie dem Gesamtbild ihrer Zeit einzugliedern. 1834 folgten Karl Schnaases „Niederländische Briefe“, in denen der Verfasser von der bisher üblichen formalen Betrachtungsweise in der Kunstgeschichte abweichend alles im weiteren Maßstabe größerer Übersichten gibt, die den inneren geistigen Zusammenhang der Kunstepochen beleuchten. Dieser Gedanke ist noch kräftiger in Schnaases „Geschichte der bildenden Künste“ (1843—1864) durchgeführt, in der auch die Kunst des deutschen Mittelalters eine ausführliche Behandlung erfahren hat: alle künstlerische Produktion ist hier unter der höheren Idee der kulturellen Entwicklung der Völker und ihrer

besonderen psychischen und intellektuellen Voraussetzungen gesehen. Von weiteren Arbeiten ist die Darstellung Franz Kuglers in seiner „Geschichte der Malerei“ anzuführen. Kugler verfügte über eine reiche Fülle von Spezialstudien; sie kommen bei der Behandlung des deutschen Mittelalters, in das er sich liebevoll versenkt hatte, vorteilhaft zur Anwendung. Bereits in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts ragt die schriftstellerische Tätigkeit Hothos. Sein zweibändiges Werk „Die Malerschule Hubert van Eycks nebst deutschen Vorgängern und Zeitgenossen“ (1855—58) ist unter Berücksichtigung der geschichtlichen Tatsachen und unter kritischer Benutzung des damals zugänglichen Materials mit außerordentlicher Klarheit und feinem Urteil abgefaßt. Den Abschluß dieser Periode der deutschen Kunstgeschichtsschreibung bildet das auf Grund reicher Fachkenntnisse geschriebene „Handbuch der deutschen und niederländischen Malerschulen“ (1862) aus der Feder des bereits oben genannten Museumsdirektors Waagen. Nunmehr konnte die Detailforschung beginnen, um das, was im Laufe eines halben Jahrhunderts in großen Umrissen festgelegt war, auszubauen und zu vertiefen. Unterdessen hatten sich aber auch schon neue Strömungen in der Kunstwissenschaft bemerkbar gemacht. Die ursprüngliche Begeisterung für die altdeutschen und altniederländischen Meister mußte dem zunehmenden Interesse für die Harmonie und Reife, wie sie uns in der Kunst der italienischen Hochrenaissance entgegentritt, weichen. Jakob Burckhardt, der seine schriftstellerische Tätigkeit unter dem Eindruck der Kölner Malerschule und der altflämischen Kunst begann, hatte bald alle nationalbefangenen Interessen weit hinter sich gelassen. Nur die Höhepunkte in der Kulturentwicklung der Menschheit erscheinen ihm längeren Verweilens würdig; aus dieser hohen Gesinnung heraus entstand „Die Kultur der Renaissance“ (1860). Mit diesem Buch hat Burckhardt das Muster einer kulturgeschichtlichen Darstellung geschaffen und das Verständnis für die historischen Voraussetzungen der Renaissancekunst wesentlich gefördert.

III.

Wenn wir uns heutzutage, nachdem die klassische Kunst lange Zeit hindurch unbestritten das stärkste Interesse der Kunstwissenschaft auf sich vereinigt hatte, wieder mit erhöhter Teilnahme der deutschen Malerei des 14. und 15. Jahrhunderts zuwenden, so leiten uns hierbei sicherlich nicht einseitige nationalistische Tendenzen, wohl aber das Bewußtsein, daß in der germanischen Kunstübung viele Kompo-

nenten zusammenfließen, die zu einem Ganzen verbunden uns als überwältigender Ausdruck eines verwandten Gefühlslebens noch heute hinzureißen vermögen. Was uns zu dieser Kunst hinzieht, ist die Akzentuierung des Seelischen, das Herausdestillieren der Innerlichkeit, die an kein Maß gebunden ist, jenes schrankenlose Spiel der Phantasie, das selbst da, wo es groteske Form annimmt, trotz aller Absonderlichkeit nie aus dem Rahmen nordischen Gefühlslebens herausfällt. Hier packen uns die alten Meister in ihrer ganzen ursprünglichen Ausdrucksfähigkeit, hier wirken die geheimen Kräfte, die sich als Eigentümlichkeit der Rasse bis auf unsere junge Künstlergeneration erhalten haben.

Allein, die kunsthistorische Betrachtung würde einseitig bleiben, und zu falschen Ergebnissen führen, wenn man sich bei der Wertung der altdeutschen und altniederländischen Meister zu sehr psychologischen Erwägungen anvertrauen wollte und lediglich das Gefühl sprechen ließe. Betrachtet man die Geschichte der abendländischen Malerei nicht unter dem Gesichtspunkte örtlicher und zeitlicher Isolierung, sondern als ein lebendiges Ganzes, das in fortschreitender Entwicklung ein Maximum an Gestaltungskraft erreichen will, dann ist die Basis für eine gerechte historische Würdigung gewonnen.

Von diesem Gesichtspunkt aus gesehen, müssen wir bekennen, daß die altdeutsche u. niederländische Malerei des 15. Jahrhunderts nur eine Vorstufe und den Durchgangsposten zu jener Erfüllung darstellt, die uns die klassische Kunst der Renaissance bringt. Jeder Vergleich, den wir in dieser Richtung anstellen, wird uns die Mängel der Frühzeit entdecken helfen. Bei der ältesten Malerei treten diese Mängel am klarsten zutage; da finden sich perspektive Fehler, kühne Stilisierungen, die den dargestellten Gegenstand fast zu einer Atrappe herunterdrücken, unmögliche Verkürzungen und Überschneidungen, aus denen die ganze lineare und formale Ungeklärtheit ohne weiteres erhellt (Abb. S. 21). Aber auch auf einer höheren Stufe künstlerischer Entwicklung, in der ein stärkeres zeichnerisches Vermögen und ein ausgeprägtes Naturempfinden festzustellen ist, tritt die quattrocentistische Unvollkommenheit zutage. Konrat Witz hat den Goldgrund, auf den die Kölner Meister gern ihre überschulden, fast unkörperlichen Figuren zu setzen liebten (Abb. S. 15) überwunden. Sein „gekreuzigter Christus“ ist in eine feine von Sonne und zarten Morgennebeln durchwebte Landschaft hineingestellt; nur schließen Figuren und Landschaft sich nicht in ein Raumgefühl zusammen, jedes dieser Elemente führt eine Sonderexistenz (Abb. S. 22).



HANS MULTSCHER. »AUFERSTEHUNG CHRISTI«. KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM, BERLIN.
AUFNAHME: PHOT. GESELLSCH.,—CHARLOTTENBURG.



DIERICK BOUTS. »MARIA IN VEREHRUNG« KAISER FRIEDRICH-MUSEUM—BERLIN.
AUFNAHME: F. HANFSTAENGL—MÜNCHEN.



ROGER VAN DER WEYDEN. »MARIA MIT DEM KINDE« KAISER FRIEDR.-MUSEUM -BERLIN.
AUFNAHME: FRANZ HANFSTAENGL -MÜNCHEN.

Die Maler des 15. Jahrhunderts gehören einer Epoche linearen Sehens an, allein ihre Linienführung ist eckig, hart, gebrochen, sie wissen noch nichts von jener Linienmusik, die eine spätere Zeit kultivierte. Anfangs ist die Linie rein silhouettenhaft, erst nach und nach wird sie einfacher, klarer und nimmt eine sprechendere Haltung an. In Hugo van der Goes' „Anbetung der Könige“ (Abb. S. 29) ist vielleicht ein Maximum von dem erreicht, was der Quattrocentist an harmonischer Linienführung zu geben vermag. Die Linie ist hier benutzt, und kommt in einzelnen Gestalten wohl zum Klingen, aber sie ist nicht restlos ausgenutzt. Die Gruppe der beiden stehenden Könige und des knieenden Dieners auf der rechten Bildhälfte weist noch Unklarheiten und Überschneidungen auf, die eine spätere Generation vermieden hätte.

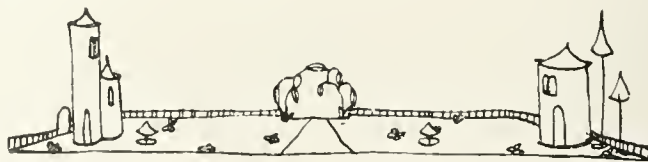
Weitere Mängel sind in formaler Hinsicht zu beobachten. Die Formen sind hart, bleiben isoliert und lassen jene Bindungen, jenen engen Kontakt vermissen, der es uns ermöglicht, mehrere zu einer Einheit verbundene Formen zusammen zu überblicken. Roger van der Weydens „Maria mit dem Kinde“ (Abb. S. 27) ist darin ein typisches Werk des 15. Jahrhunderts; Kopf, Hals, Brust, Hände und Locken sind im einzelnen naturalistisch fein durchgebildet, aber jedes dieser Elemente führt eine Sonderexistenz und ist mit Einzelakzenten ausgestattet. Es fehlt die Rundung, die das Bild zu einem Ganzen zusammenfügt, jene Überordnung der Gesamtform über die Einzelform. Diese hat Dürer als Künstler des 16. Jahrhunderts erreicht. Das „Bildnis eines jungen Mädchens“, das 1507 wahrscheinlich noch während seines venezianischen Aufenthaltes entstand, besitzt bereits den Charakter der inneren Geschlossenheit: Augenhöhlen, Wangen, Nase und Mund stehen bei diesem Porträt in enger Verbindung, alle Einzelformen klingen in einander über.

Auch in der Art, wie das figürliche Element in das landschaftliche eingefügt ist, macht sich bei dem Maler des Quattrocento der Mangel an Einheitlichkeit in der Komposition bemerkbar. Sie führen wohl die Landschaft in die Tiefe, allein die Figuren wirken isoliert, sie bleiben als Inseln an der vorderen Bildfläche haften, eine Ungeschicklichkeit, worüber eine interessante Schrägstellung nicht hinweghelfen

kann (Abb. S. 25). Fehlt hier eben noch der tektonische Zusammenhang beider Faktoren, so hat die Renaissance die Bindung vollzogen. Zwar zeigt ein Künstler wie Cranach noch einige Befangenheit (Abb. S. 20), allein, der Meister von Meßkirch bringt in seinem Bilde „Christus am Ölberg“ bei aller Flächenhaftigkeit, mit der die Christusfigur dem Vordergrunde eingeordnet ist, das Ineinandergehen des landschaftlichen und figürlichen Elementes zustande.

Diese kurzen Erläuterungen mögen eine allgemeine Vorstellung davon geben, wie die Kunst der deutschen und niederländischen Meister des 15. Jahrhunderts stilkritisch zu werten ist. Indes, jeglicher Versuch einer objektiv kritischen Wirkung bleibt immer Sache des Verstandes; nichts hindert uns, bei der Betrachtung der alten Meister unser Herz sprechen zu lassen und im Sinne der Romantiker in ihnen ein Stück germanischen Wesens wieder zu finden. Wir entsprechen hiermit dem Verlangen unserer Generation, die so beharrlich nach geistig-gefühlsmäßigen Ausdruckswerten sucht und für deren künstlerische Niederschrift sie jede Gestaltungsmöglichkeit, auch die naturfernste, gestattet. Von diesem Standpunkte aus werden wir Multschers Stilisierungen der Natur nicht ablehnen, wir verstehen die zarte Innigkeit, mit der Jan van Eyck die Himmelskönigin gemalt hat (Abb. S. 30) und wir durchkosten alle Schauer jenes Seelenkampfes von Gethsemane, den Mabuse so visionär zu gestalten vermochte (Abb. S. 17). Wir finden in allen diesen Ausdrucksarten das Eine wieder, was uns die höchste Formenschönheit nicht zu ersetzen vermag: die germanische Seele. Sie bedeutet für uns kein Schlagwort, ist niemals „modern“, nie einer Richtung, einer Laune, einem Geschmack dienstbar. In ihr liegt vielmehr die Urform all unseres Empfindens verschlossen, ort- und zeitlos wirkt sie als immanentes Prinzip in allen Schöpfungen deutschen Geistes fort. Sie mag zart und versonnen träumen, sich mit spielerischer Phantasie in einem schier unentwirrbaren Formenüberfluß verlieren oder mit eigenwilligem Charakterisierungs-Fanatismus die Naturformen vergewaltigen und zu bizarren Steigerungen gelangen — in allen diesen verschiedenartigen Manifestationen bleibt sie für uns, die wir sie kennen, stets dieselbe: die germanische Seele.

JOACHIM KIRCHNER.





HUGO VAN DER GOE, KAISER-FRIEDR.-MUSEUM.

ANBETUNG DER KÖNIGE VON HUGO VAN DER GOE, CHARLOTTE.



JAN VAN EYCK. »MARIA MIT DEM KINDE IN DER KIRCHE«
KAISER FRIEDRICH-MUSEUM. AUFNAHME: PHOT. GESELLSCH.— CHARLOTTBG.



ANTON HANAK—WIEN. „MÄDCHEN“ MARMOR.



PROF. ANTON HANAK—WIEN.

PLASTIK DER LETZTE MENSCH

PROFESSOR ANTON HANAK—WIEN.

VON BERTA ZUCKERKANDL.

Es erübrigt sich schon des knapp bemessenen Textraumes halber den Werdegang des größten österreichischen Bildhauers näher zu beleuchten. Deutschlands Kunstkreise kennen — besser als das gegen seine schöpferischen Menschen immer reaktionär sich verschließende Wien — die in Dresden, in Köln, in Mannheim vor dem Krieg ausgestellten Werke, welche bereits in ihrer Frühepoche eine geniale Synthese von tieferschauter Naturoffenbarung und Wesens-verklärter Symbolik ergaben. Die hier zur Abbildung gelangten Skulpturen entstammen durchweg Hanaks letzter Schaffensperiode. Sie sind sozusagen das zur Form kristallisierte Erlebnis, welches in fünf furchtbaren Kriegsjahren seine heiße Seele erbeben ließ. Fernab von realistischer Gestaltung jener Wirklichkeit, die dem echten Künstler immer als das Unwirklichste erscheinen wird, lauschte er wissend

und schmerzensreich dem tiefsten Sinn der Entwicklung und des Hasses. Nichts blieb Hanak fremd. Und aus den Konvulsionen der Menschheit erkannte er einer neuen Menschheit künstlerische Rhythmen. Zu allen Zeiten wahrte so die Kunst ihr Erleben von Kampf, Blut, Rausch und Tod. Geheimnisvoll verschlossen in der Werkstatt ihres Geistes. Bis in einer ihrer besten Diener, in eines echten wahren Künstlers Seele das Werk der Klage, der Sehnsucht, das hohe Werk der Verwandlung ward. Bis gelebte Wirklichkeit als scheues Geständnis verklärten Sehertums, im Symbol Reinigung erfährt. So ist Hanaks grandioser Zyklus von neun Bildwerken eine einheitliche untrennbare Vision von durchseelter Körperlichkeit.

Das Geheimnis der Gestaltung ist, seitdem die Akademie die Werkstatt verdrängte, also seit der Epoche Ludwigs XIV. der Bildhauer-

kunst in noch weit allgemeinerem Maße als der Malerei verloren gegangen. Als Zeugen der sterbenden Skulptur stehen auf allen Plätzen, Gebäuden, in allen modernen Galerien Europas die anämischen, ausdruckslosen Gebilde herum, ein gefälschtes Akademie-Ideal mit puppenhaft toter Bewegungsimitation. Nur immer Einzelne, nur immer wieder auferstehende Meister wahren und wahren das Geheimnis der Menschen-bindenden Kunst. Anton Hanak hält heute die Fackel hoch. Sein Teil ist, wie einst es war — ehrfürchtige Schlichtheit des Handwerkers allem und jedem Werk zu Grund zu legen. Das Material ist sein Gebieter. Für das größte Unglück der modernen Plastik sieht es Hanak an, wenn sie in Ton erste Formung erhält; Meißel und Hammer müssen die Figur herausmeißeln, soll das Diktat der Materie darin leben. Ebenso wie er die Spiegelflächen der Lichter auf dem Bronzeleib im Gips herausraspelt, genau nach dem System wie die Alten ihre Modelle in Holz vorerst geschnitzt haben. Und ebensowerkmässig feilt er das Werk nach dem Guß. Dies ist das Wichtigste an Hanaks Schaffensart: daß er, dessen lyrische Fülle, dessen dramatische Gesichte, dessen dichterisch musizierende Inspiration den Grund der Verzücktheit erwirken, dennoch niemals diesen Gefühlen die Vorherrschaft über sein treues Handwerkertum läßt. Ihm ist das Bildwerk, das er allein in der Materie verschlossen schaut, so unwandelbar in Form gebannt, daß er kein Hasten, kein impressionistisches oder expressionistisches, kein beiläufiges nur auf Erscheinung losstürzendes Abbilden kennt. Die Arbeit ist Erstes. Und diese Arbeit dann noch steigern zu können — das ist — Gnade Gottes! Solcher Frommheit Gebete sind Anton Hanaks Menschenleiber. — Menschheit — in monumentaler Zeitlosigkeit zu bilden, ist des Meisters grundlegende Offenbarung. Doch ihr gesellt sich als zweite Aussage: Der vergeistigte Mensch einer besonderen Epoche — hier der moderne Zeitmensch, der die für ihn allein charakteristische Prägung der Ahnenreihe der Bildüberlieferung einfügt. Dritte Aussage: Der Mensch als Abglanz eines schöpferischen Genius — Seele von Hanaks Seele, Geist von seinem Geist; Körperlichkeit erbebend vom Impuls eines erbebenden Welterlebens.

In der aus dem Chaos zum ersten Mal neugeschöpften Geste ist dieses Zeitgeständnis geprägt. Und nur einem souveränen Künstler konnte es gelingen die Scheidung von Körper und Geist so gänzlich aufzuheben, daß die Geste, als sichtbar werdende Willensübertragung, Regungen fortsetzt, die tief unter der Oberfläche in seelischen Gesetzen verankert ruhen.

Beherrschung aller Formen der Natur, aller ihrer unendlichen Spielarten ist die selbstverständliche Voraussetzung für Hanaks Schaffens-Ehrfurcht. Um aber über Natur hinaus der Kunst ihre niemals nachschaffende, sondern stets neuschöpferische Herrschaft zu wahren, sind alle diese, bis auf die geheimnisvollsten Übergänge erlauchten Formen reine Erinnerungsbilder. Niemals bildet Hanak direkt nach dem Modell. Keines der Bewegungsmotive, die hier abgebildet sind, ist „gestellte Pose“. Aus stets rein dichterischen Impulsen entstehen jene für Hanak so einzig charakteristischen, in Wasserfarbe mit dem Pinsel hingeschriebenen Zeichnungen, die Licht und Schatten der Wölbungen bis zu dem tiefsten Dunkel der Höhlungen fixieren.

Diese Zeichnungen halten die erste Vision der Formung fest, aus der die wundervolle Einheit leidenschaftlicher Körperbeseelung im Material dann ersteht, frei von der Schauspielergeste eines nur der Regiekunst des Bildhauers folgenden Modells. Über die Echtheit, Wahhaftigkeit, über die einströmende Kraft des Gefühles, das Haltung, Ausdruck, Bewegung jedes Körpergliedes zur höchsten Intensität der plastischen Offenbarung steigert, gibt sich der Meister an seinem eigenen Körper Rechenschaft. Er nennt das „Durchspüren“; bis in das Spiel der Zehen geht er so der Empfindung nach, ob diese ihm untrennbare Einheit seelischer Vision und bildlicher Bildung vollkommen ist.

Eine gedankliche Erklärung der hier abgebildeten Gestalten ist eigentlich kaum notwendig. Deutung soll die durch das Kunstwerk befreite Phantasie des Schauenden nicht einengen. Hier sind ja nicht literarische Themen verarbeitet, hier ist Raum und Seelenzucht zu lebensströmender Körperlichkeit verdichtet. Der „Letzte Mensch“ ist das Wesenszeichen jener Jugend, die der Weltkrieg hingemäht hat. Restlos ist er seiner Pflicht gefolgt, bis ans Ende seiner Kraft. Nun sinkt er mit den hilflos ausgebreiteten Armen zusammen. Gekreuzigter 1914. Erschütternd wirken diese nach letzter Hoffnung ausgreifenden Hände, die zuckenden Finger, das gebrochene Erschlaffen der Beine über deren Haut das Beben der Muskeln streicht; die ergebene Wölbung des Rückens, der vorne nach abwärts fallende Kopf von unendlicher Trauer. — Diesem Abgesang von Kraft entgehen, schwellt der straffe Rhythmus eines wundervollen Jünglingskörper empor, der als „Neuerer“ — neue Kraft aus der Erde zieht. — Führerin aber dieses neuen Heroengeschlechtes wird „Die nun über die Erde schreiten muß“



PROFESSOR ANTON HANAK - WIEN. PLASTIK.



PROFESSOR ANTON HANAK - WIEN.



»DIE NUN ÜBER DIE ERDE SCHREITEN MUSS.



PROFESSOR ANTON HANAK. DAS GROSSE LEID



ANTON HANAK - WIEN. TEIL VORSTEHENDER PLASTER



PROFESSOR ANTON HANAK. JUNG EVA.



ANTON HANAK. «DAS GOLDENE ANTLITZ»



ANTON HANAK. DIE IRDISCHEN GRENZEN.



PROF. ANTON HANAK.

SKIZZE FÜR PLASTIK

sein. Die Gottheit, die mit uns die Wandlung antritt, mit uns zur wiedereroberten großen klassischen Form, zur „Klarheit“ zu gelangen. Die Vorderansicht dieser halb knieenden, halb sitzenden Gestalt stellt den letzten Augenblick dar des gleichsam von höherer Macht befohlenen Sich-Erhebens. Der Übergang einer Bewegung in die andere scheint in diesem Werke meisterlich gelöst zu sein.

„Die irdischen Grenzen“ aber lassen stürmende Sehnsucht neuer Weltaufbauer verbranden. Über uns selbst können wir nicht hinaus — kündigt die angestrengt sich überhebende Gestalt, deren über das Haupt verschlungenen Arme den Gedanken vom letzten Höhenflug gebieterisch abschließen.

An dem Marmorblock aber das Gesetz der Schwere aufzuheben, diese Kühnheit hat Hanak bei der „Schwebenden“ vollbracht, durch die genial abgewogene Stellung der Hauptformen zueinander. Die Gerade der Unterschenkel; das Hineinziehen des Leibes; das meteorgleiche Herausschnellen des Oberkörpers — gibt dem Gefühl der Flugkraft überzeugende Sicherheit. Zärtlich auf einer Wolke gelagert zieht sie dahin, die von uns in den Jahren des Leids nicht gelebte Schönheit. Die unwiderbringlich Versäumte. . . — Großen Bildhauern ist oft auch die Gnade

des Wortes gegeben. Michelangelos Sonette, Rodins Gedanken-Gemmen sind dichterische und philosophische Bekenntnisse von höchstem Wert. Daran wird man Anton Hanaks Tagebücher einst reihen. Hymnen sind sie an das Leben. Sind Heiligung der Arbeit, durch die Reinheit des Gebetes eines Frommen, dessen Gott nicht in Kirchen wohnt. Wie in Hebbels Tagebüchern kaum das Skelett seines materiellen Lebenslaufes zu finden ist, weil er nur die Geschichte seines Geistes niederschrieb, so bestehen auch Hanaks Aufzeichnungen in Aneinanderreihungen von Lyrik, von ethisch-philosophischen Betrachtungen. Aufbau einer Seele, die Jahr um Jahr ihr Wachstum himmeln bezeugt. „Der Fanatiker“ und der vorerst im zeichnerischen Entwurf vorhandene „Brennende Mensch“ (letztes Werk des Zyklus) sind für diesen ekstatischen Menschen und hingebenden Künstler ergänzendes Bekenntnis zu dessen Tagebüchern. Wenn über Hanak der Fanatismus seiner Arbeit stürzt, wenn ihn die Qual der Angst — sein sich gestelltes Werk nicht vollenden zu können — befällt, dann beseelt und bildet er immer wieder an den vom Trans des Schöpfertums geschüttelten und verflammenden Menschen: nach seines Gottwissens Bekenntnis. „Wir verfaulen nicht — wir verbrennen!“ B. Z.



ANTON HANAK WIEN.

SKIZZE FÜR PLASTIK.

UMSCHWUNG IM EXPRESSIONISMUS.

VON WILHELM MICHEL.

Auf den Geist berief sich die junge Kunst bei ihrem Auftreten. Wie wollte sie dieses Wort verstanden wissen? Es schwankt zwischen vielen Bedeutungen, die unter einander verbunden sind, hier mit breiten Grenzstreifen, dort mit dünnen Stegen. Da scheint es bezeichnend: Beliebter als das Wort Geist war in expressionistischen Erörterungen das abschwächende Adjektiv „geistig“. Geistig ist das Wesen der jungen Kunst in jedem Falle: geistige Fragestellung ist ihr Anstoß, geistiges Erleben ihr Gegenstand, geistiges Erfassen ihre Anschauungsweise, geistiger Ausdruck ihr Ver-

fahren. „Geistig“ immer im Gegensatz zu der impressionistischen Gebundenheit an Sinne, Empfindung, Materie, Naturvorbild. Hier und da verdünnte sich der Begriff des Geistigen bis zum bloß „Subjektiven“. Das bezeichnet unter anderem die Verbindungslinie, die vom Impressionismus zum Expressionismus geht: der zwischen beiden liegende Neo-Impressionismus ist wesentlich und entscheidend Subjektivismus. Aber auch Vieles in der neuesten Kunst ist bloß subjektiv. Und dies weist auf einen inhaltsvolleren, positiveren Begriff „Geist“, der bisher nur sehr gelegentlich in junger Kunst



PROFESSOR ANTON HANAK WIEN

AQUARELLSKIZZE FÜR PLASTIK.

erschien und der sich, wenn die Anzeichen nicht trügen, zu klarer Auswirkung eben anschickt.

Geist ist nicht bloß Subjekt; Subjekt mit all seinen Zufälligkeiten und Belastungen, mit seinen Leiden, seiner Enge und Gebundenheit. Geist ist wesentlich: Sieg des Geistes über das Verwirrende und Dunkle der Welt. Geist ist Überwindung der kreatürlichen Enge, Niderkämpfung der kosmischen Feindlichkeit, der panischen Bedrohtheit. Geist ist, in ethischer Wendung, Gemeingeist, Liebe, Erkenntnis des Gesetzes. Geist ist nicht nur, wie der Expressionismus gemeint zu haben scheint, Offenheit für geistige Fragestellung, Gott-Suchen, religiöses Leiden, kosmisches Bedrohtwerden. Er ist das, was über diese

Dinge hinausgeht zum Positiven: ist geistige Antwort, Gott-Haben, religiöses Erkennen, kosmische Freiheit.

- Hier scheinen Entwicklungen einzusetzen. Der Expressionismus hat bis jetzt vorwiegend das Sprengende, Revolutionäre, Wilde, Friedlose des Geistes gezeigt. Er schuldet uns den Sieg, das Gesetz, das Verbindende, den Frieden. Er schuldet uns geistige Heiterkeit und Weltheimatgefühl. Er schuldet uns, nachdem er die Jugend des Geistes in reichster Fülle der Phänomene ausgebreitet hat, des Geistes Männlichkeit und Lebensreife. Nach der romantischen Vorstufe die Klassizität; nach kämpferischer, bewaffneter Tragik den Hymnus des Weltjubels und der Gesetzesfreude. Es ist mit

dem Geiste noch nicht Ernst gemacht worden. Es ist nur gefühlt und klargestellt, daß mit dem impressionistischen Weltbild nicht mehr auszukommen war. Der neue Glaube aber ist noch nicht da. Er wird vermutlich anders aussehen als jeder vorhergegangene. Aber er wird Glaube sein, irgend eine Art von schauendem Frommsein, Bestätigung der Schöpfung. Die Zeit wird dem Expressionismus sagen: Auf den Geist hast du dich berufen, zum Geiste sollst du kommen.

Anzeichen sind vorhanden. Schon sind wir in der Kunst mißtrauisch geworden gegen die bloß empörerische Geste und gegen die bloße Subjektivität. Kühnheit allein verfährt nicht mehr. Wir prüfen sie auf Kraft und Ziel. Im Bereich der Literatur haben sich Stimmen gefunden, die sich gegen Strindberg, Wedekind, Sternheim erhoben. Obschon nichts fester steht als die Unentbehrlichkeit dieser Leidenden, Zweifelnden und Höhnenden. Aber Barlach steht ähnlich in der Kunst wie Strindberg in der Dichtung. Und Wedekind, Sternheim können kaum als überwundener gelten als Manche, die der Malerei von heute noch Führer sind.

Auf der andern Seite liegen freilich in Dichtung und Kunst Versuche vor, die negative und vorbereitende, wenn auch schon durchaus geistige Periode, in der sich die Menschheit eben

verjüngt, um einen noch radikaleren Entwicklungsabschnitt zu verlängern. Es steckt in der dadaistischen Unternehmung das richtige Gefühl, daß es ein ungeheures Wagnis ist, aus dem Negativen ins Positive zu gehen. Bejahung bringt Bindung. Die Weite des Welt- und Ichgefühls, die Schwingung der kosmischen Woge muß irgendwie schrumpfen, wenn aus den tausend Masken in die eine Wahrheit, aus der vielfältigen Übertretung in das einfache Gesetz gegangen werden soll. Trotzdem scheint mir gegenwärtig der dadaistische Vorstoß wenig Aussicht auf Erfolg zu haben. Mit allgemeinen Argumenten läßt sich freilich in der Frage so großer Bewegungen nicht operieren. Aber in seinem Äußersten, vor zusammenfassendem, überschauendem Blick, wird das Geistige wieder auf überraschende Weise physisch-mechanisch. Und aus Gefühl für dieses Mechanische darf gesagt werden, daß wir einer Peripetie nach der positiven Seite genähert scheinen. Wie diese Wendung beschaffen sein kann, darüber ist keine Prophetie zu wagen.

Das Neue kommt immer von der unerwarteten Seite oder unerkennbar verummmt. Der Schaffende denkt nicht mit unserm Hirn und schöpft seine Bilder aus einem Vorrat, in den nie ein Auge einen Blick getan hat. . . . W. M.



ANTON HANAK - WIEN. SKIZZE FÜR PLASTIK.



PROFESSOR PAUL SCHEURICH. »PORZELLANGRUPPE«
STAATLICHE PORZELLAN-MANUFAKTUR - MEISSEN.



P. SCHEURICH.
»AMOR«
MEISSENER
PORZELLAN.

NEUE PORZELLAN-FIGUREN.

Es ist merkwürdig, wie schwer es allem Anscheine nach unserer doch auf manchen anderen Gebieten der dekorativen Kunst wieder recht erfolgreichen Zeit glücken will, zu einem wirklich gesunden Porzellanstil zu gelangen, in dem sich zugleich auch das spezifisch Neue derselben, das, was man für gewöhnlich modern zu nennen pflegt, einigermaßen widerspiegelt. Grund hierfür ist wohl zunächst, daß unserer Zeit mit ihrer nichts weniger als wirklich innerlich verfeinerten Kultur das Delikate, das was das eigentliche Wesen einer wirklich feinen Porzellan Kunst ausmacht, innerlich fremd ist. Fast alles, was wir heute auf dem Gebiete der bildenden Kunst schaffen, hat ja gegenüber dem, was früher auf ihm geleistet, etwas stark Grobschlächtiges an sich. Dann aber weiter, daß die Auffindung eines Porzellanstils an sich nicht eben leicht ist. Sie verlangt ein ganz anderes Einleben in das Wesen und die Technik dieses

Stoffes, als wohl fast alle übrigen ähnlich verwandten Materialien und zugleich auch ein viel feineres, sicheres Stilgefühl, was beides nur durch besondere Veranlagung und fleißiges Erarbeiten gewonnen werden kann. Porzellan ist kein Stoff für jedermann und keiner für ein Arbeiten so nebenher.

Ganz besonders aber gilt dies alles für die Wiedergewinnung einer wirklich gesunden Porzellanplastik, die einst im 18. Jahrhundert unter ihrem ersten Begründer Kändler anscheinend so spielend gelang, daß wir heute von einem wirklichen Ringen hier kaum noch etwas zu spüren vermeinen. Denn hier wirken einige besondere Eigenarten dieses Stoffes noch besonders erschwerend ein. Zunächst ist da seine vorwiegende Unzertrennlichkeit von seiner Glasur, die, wenn auch in der Regel nur ganz dünn aufliegend und durchsichtig, doch alle plastische Durcharbeit verundeutlicht, zum Teil ja auch



PAUL SCHEURICH—DRESDEN. STAATL. PORZELLAN-MANUFAKTUR—MEISSEN. »HERR U. DAME IN BIEDERMEIERTRACHT«

gänzlich verwischt. Dann sein Erweichen im Brande, das gleichfalls aller Schärfe der Formengebung spottet und vielfach Zufall an Stelle von Zielbewußtheit setzt. Mit der Gewissenhaftigkeit des Naturalismus, wie mit der Formensysteme des Klassizismus, diesen beiden Endpolen alles plastischen Arbeitens im 19. Jahrhundert, war darum diesem Stoff nicht beizukommen. Die Porzellanplastik mußte so ihren eigenen Weg gehen, eine eigene Stilisierung versuchen, die ganz auf dem Wesen dieses Stoffes beruhen, sich ganz in dieses versenken mußte. Das hat das 19. Jahrhundert und auch der größte Teil unserer Zeit noch nicht vermocht.

Und doch hätte es ihnen eigentlich an sich gar nicht so schwer fallen können, wofern sie nur genügend sich angeschaut hätten, was andere Zeiten auf diesem Gebiete geschaffen. Denn sowohl die Chinesen seit vielen Jahrhunderten, wie auch wir Deutschen seit dem 18. hatten auf diesem schon Stilarten gefunden, die völlig

befriedigen konnten. Man brauchte hier nur die Augen aufzumachen. Dann aber freilich mußte man, sobald man schaffen wollte, sich völlig darüber klar sein, welches von beiden Vorbildern man sich auserkoren. Denn beider Stilarten waren recht verschieden, mit einander durchaus unvereinbar. Bei den Chinesen eine weiche, rundliche Behandlung des Materials, die, auf Einzelheiten verzichtend, das vorliegende Motiv nur in großen Zügen wiedergab, dafür aber die Schönheit des Materials zur vollen Geltung brachte. Bei uns dagegen eine reichere Durchbildung des Plastischen, ein schärferes Betonen der Einzelheiten, ein pikantes Spielen mit den Glanzlichtern der Glasur und doch auch ein gewisses Maßhalten in allem wieder, wie es eben die Eigenart dieses Stoffes verlangt. Beide Stilarten aber waren durchaus gleich materialgerecht, durchaus gleich künstlerisch verwendbar, nur daß die unsrige vielleicht noch mehr einer spezifischen Kleinplastik,



PROFESSOR PAUL SCHEURICH—DRESDEN. »RUHENDER SCHÄFER«



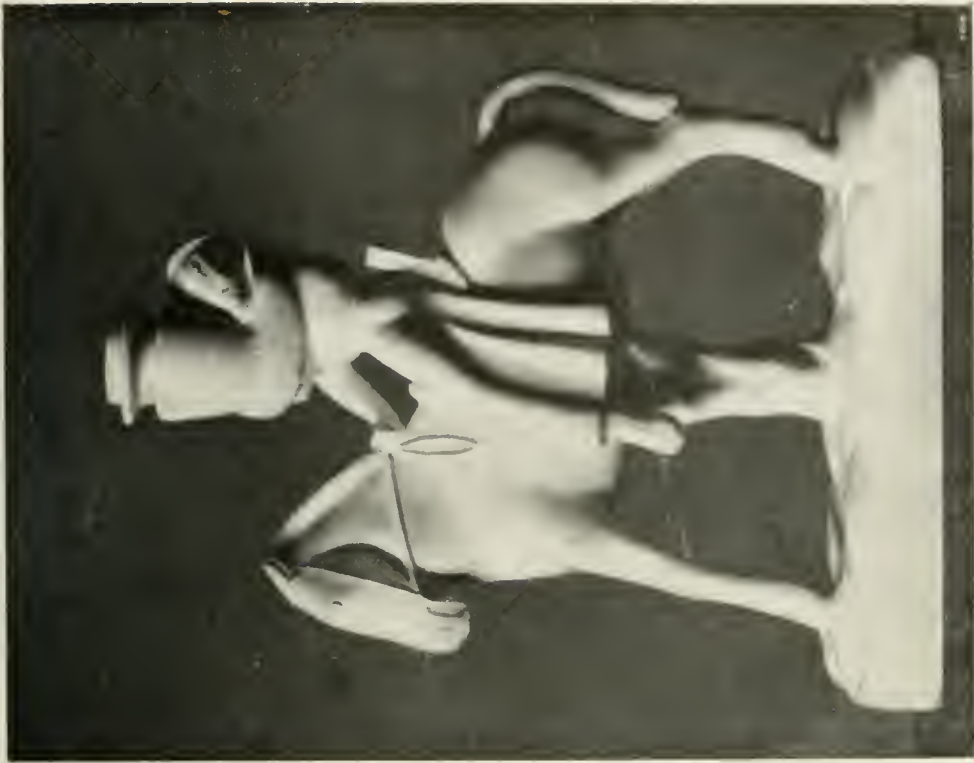
»KINDER MIT TIEREN« SCHWARZBURGER WERKSTÄTTEN IN UNTERWEISSBACH. MODELL VON STORCH.

die in der Hauptsache doch die Porzellanplastik immer darstellt, entsprechen dürfte.

An beide Stilarten getrennt haben sich nun einige ganz neue Arbeiten auf diesem Gebiete angelehnt, die nicht zum wenigsten eben dadurch auch zu gutem Erfolge gelangt sind. Zunächst einige in der Meißener Manufaktur ausgeführte Werke des bekannten Zeichners, Radierers und Plastikers Paul Scheurich, der schon durch seine ersten Porzellanarbeiten für die Schwarzburger Werkstätten in Unterweissbach, dann für die Meißener Manufaktur berechtigtes Aufsehen erregt hat. Scheurich hat sich von Anfang an an den alten Meißner Stil angelehnt. Er entspricht auch ganz dem Wesen dieses so flott, launig, graziös und auch mit Vorliebe kleinschaffenden Künstlers, der oft wie ein Spätling des längst sonst überwundenen Rokokos erscheint, das uns zwar keine allzu tiefe, dafür aber um so anmutigere Werke hinterlassen hat. Von Anfang an hat er sich daher auch auf diesem Gebiete an diese Zeit angelehnt, hat ihr so manche seiner Motive entnommen, ihren künstlerischen, wie materiellen Stil sich möglichst zu eigen gemacht und sich auch von ihrer allgemeinen Auffassung des Lebens und seiner Erscheinungen durchdringen lassen. Graziös, pikant, beschwingt und flott erscheinen so seine Sachen. Sie strahlen frischestes Leben, froheste Laune, selbst Übermut und leichten Hohn aus, sind fern von jeder Erdschwere, Pedanterie und allzugroßer, aufdringlicher Gewissenhaftigkeit und holen dabei doch aus dem Porzellan stofflich heraus, was nur irgend aus diesem durch die von ihm erwählte Stilart zu gewinnen war. Doch ist

Scheurich keineswegs dabei ein bloßer Nachahmer geworden. Dazu war seine schöpferische Kraft viel zu bedeutend, sein künstlerischer Eigenwille viel zu stark. Nur ganz im allgemeinen hat er sich durch seine Vorbilder anregen lassen. Im übrigen erfindet er ganz neue Motive, gestaltet die Bewegungen erregter, durchquirlt alles mit frischerem, natürlicherem Leben und streift auch leicht einmal dabei die Karikatur. Und so sind seine Werke weniger konventionell ausgefallen, als seine Vorbilder, geben viel mehr, als jene, von ihren Naturvorlagen wieder, sind auch weit sorgfältiger im einzelnen durchgebildet. Seine Hände sind keine Rokokohände schlechtweg, seine Typen keine Kändlertypen oder sonst etwas Ähnliches aus dieser Zeit, die Behandlung des Nackten, sowie aller Stoffe ist gleichfalls viel naturalistischer erfolgt, als es die Rokokozeit je versucht hat. Alles ist hier mehr auf wirklich neuer, wirklich eingehender Naturbeobachtung gegründet. Und so erscheinen seine Werte alle als Erzeugnisse einer wahrhaftigeren Zeit, stehen unserem auf Realität fußendem Empfinden weit näher und zeigen zugleich meist auch einen leichten Humor, der, weil mehr satyrischer Art, auch mehr der Humor unserer spottlustigen Zeit ist. Es ist so in allem ein Mehr, das unser anspruchsvolleren Zeit nur zu willkommen ist.

Von allen diesem dürften die hier abgebildeten neuesten Arbeiten Scheurichs beredte Kunde abgeben (S. 48—54). Sie schließen sich seinen früheren völlig würdig an. Auch in ihnen zeigt er sich als Begründer einer neuen Porzellanplastik, nach der wir so lange gestrebt haben und doch so



«LEUCHTERTRÄGER» VON MARCKS.



STAATL. PORZELLAN-MANUF. - MEISSEN.



PROFESSOR PAUL SCHEURICH DRESDEN.
LIEBESPAAR* STAATLICHE PORZELLAN-MANUFAKTUR MEISSEN.



SCHWARZBÜRGER WERKSTÄTTEN - UNTERWEISBACH. „ÄHREN-LESERIN“ MODELL VON STORCH.

vergeblich, durch die dies Gebiet in der Tat wieder zu einer Kunst geworden ist, an der sich auch Verwöhnteste wirklich wieder erfreuen und die sie auch mit gutem Gewissen sich wieder aneignen können. Wird er nun auf ihm allein bleiben oder wird sich an ihn, wie einst an Kändler, eine ganze Schule anschließen? Das ist nun die Frage. Übertreffen jedoch wird ihn sobald wohl keiner. Dazu ist er bereits zu weit gelangt und auch seine natürliche Veranlagung für dies Gebiet zu groß. So können wir wohl nur erhoffen, daß er recht bald auf diesem Gebiete allgemeiner erzieherisch wirken und unsere ganze Porzellanplastik zu neuer Höhe erheben wird. Das wäre dann ein neues Verdienst von ihm.

Ganz anders wie diese Arbeiten wirken daneben die anderen neuen, jetzt aus der Meißner Manufaktur hervorgegangenen, die den Bildhauer Marcks, der gleichfalls in den Schwarzburger Werkstätten seine Porzellanarbeit begann, zum Urheber haben. Ihm ist im Gegensatz zu Scheurich das chinesische Porzellan Vorbild gewesen, damit jenes Streben nach vereinfachter, zusammengefaßter Wiedergabe weicher, rundlicher Formgestaltung und starker Zurschaustellung der Masse, das für jenes immer so ganz besonders charakteristisch ge-

wesen ist und ihm seinen besonderen plastischen Stil verschafft hat. Dies Streben ist ihm schon recht gut gelungen. Es ist erstaunlich, wie angenehm weich und milde schon die sonst leicht etwas hart und frostig sich gebende Masse des Meißner Porzellans wirkt, die hier keine andere ist, wie sonst. Es ist ein schlagender Beweis, wie sehr richtige Behandlung ein Material zu veredeln vermag. Das Streben nach Vereinfachung der Form und schärferer Konzentrierung des Ausdrucks aber hat den Künstler dann fast wie von selber in das Heerlager der neuesten Künstlerschar geführt, der Expressionisten. Wie Scheurich sich mehr rückwärts, hat er sich so weit, wie nur irgend möglich, nach vorwärts gewandt. Damit ist nun dieser vielumstrittene Stil auch in das Porzellan eingezogen, ohne freilich hier gleich, wie leider so vielfach, durch wüste Orgien oder schreckhafte Verblüffungen imponieren zu wollen. Es ist wirklich innerlich, konzentriert, empfunden worden, was in diesen Werken äußerlich, zusammengefaßt und auf das Notwendigste verkürzt, zur Erscheinung gebracht worden ist. Es gibt kein Zuviel und kein Zuwenig. Es ist alles da, was zum wirklichen Ausdruck des in der Natur Gegebenen dient. Zugleich aber sind trotz dieser äußersten Vereinfachung diese Arbeiten

doch durchaus spezifische Porzellanwerke geblieben. Sie enthalten genug der feineren Einzelheiten, die bei ihrer feinen Ausgestaltung nur im delikateren Porzellan, nie in der gröberen Majolika oder in Steingut denkbar sind, die auch nur unter einer feineren Glasur hindurchwirken können. Auf diese Weise sind schon diese als Leuchter gedachte Reiterfiguren (Abb. S. 53), eine schreitende Nachtwandlerin entstanden sowie die recht große Figur eines stehenden posauneblasenden Grabengels (Abb. S. 56), letztere von wundervoller Geschlossenheit der äußeren Umfassung und auch sonst größter innerlicher Ruhe. Mit ihr hat Meißen auch seine traditionelle Großplastik wieder aufgenommen, die einst zu so schönen Erfolgen geführt hat und wie dieses Werk beweist, auch für uns noch große Daseinsberechtigung haben dürfte. Alle diese Werke Marcks sind aber bezeichnender Weise unbemalt geblieben. Es sind die ersten „weißen“ Stücke, die die Meißner Manufaktur seit langer, langer Zeit wieder herausgegeben hat. Sie müssen es auch bleiben, wofern die Masse als solche wirken soll und können es auch, da diese hier wirklich allein schon durch ihrer richtigen Behandlung ästhetisch zu wirken vermag. So sind sie auch in dieser Beziehung für Meißen etwas ganz Neues geworden. — Groß und einfach geben sich dann auch noch einige neue, von Storch entworfene, in den



»GROSSE GRABFIGUR VON MARCK'S«
STAATLICHE PORZELLAN-MANUFAKTUR—MEIßEN.

Schwarzburger Werkstätten ausgeführte Arbeiten (Abb. S. 52 u. 55). Es sind, rein künstlerisch genommen, durchaus einwandfreie Werke, als Porzellanwerke jedoch keine diesen Stoff nach allen seinen Seiten ausnutzende. Sie könnten wohl ebensogut in Steingut oder Majolika ausgeführt gedacht werden. Es fehlt ihnen noch so ziemlich alles wirklich Delikate, alles, was von einer feineren Masse zeugt. So ist ein Stil zusammen gekommen, der von keiner der beiden oben charakterisierten Stilarten allzu viel schon in sich aufgenommen hat und darum auch noch nicht so sicher gegangen ist, wie der jener erst genannten Werke, die sich enger an jene angelehnt haben und darum auch schon zu ganz anderen Resultaten gelangt sind. . ERNST ZIMMERMANN.

Die Beobachtung lehrt oft, daß zwei im ernsthaften Sinne Sachverständige einander schroff widersprechen, und nicht selten zeigt es sich, daß beider Urteile vor der Geschichte keinen Bestand haben. Fachwissen allein ist wertlos, weil das Kunstwerk niemals Erzeugnis des Fachwissens ist, sondern umgekehrt dieses erst eine nachträglich gewonnene spekulative Ableitung u. Spezialisierung des Kunstschaffens. So ist es auch nicht richtig zu sagen: Kunst kommt vom Können. Daher ist auch das Können jeder neuen Kunst von dem der alten grundverschieden, es basiert auf neuen Willensgesetzen. PAUL BEKKER.



VOM KÜNSTLERFEST DER UNTERRICHTS-ANSTALT DES KUNSTGEWERBE-MUSEUMS—BERLIN.
»HULDIGUNG DER KÜNSTE«



MALERIEN DER KLASSE SCHERZ.

DEKORATIONEN IM TREPPENHAUS.

DAS KÜNSTLERFEST DER BERLINER KUNSTGEWERBESCHULE.

Seit einer Reihe von Jahren gehört der Ball der Berliner Kunstgewerbeschule der „Unterrichtsanstalt des staatlichen Kunstgewerbemuseums“, wie sie offiziell heißt, zu den Veranstaltungen, die dem Berliner Wintervergnügen seinen besonderen Charakter verleihen. Mit Freude und Wehmut denkt man an die Feste vor dem Kriege, den Zirkus, die Modetorheiten, das Fest des weißen Elefanten, die Harlekinade, die von der Schülerschaft immer mit Geschick und Eifer in glänzendstem Rahmen veranstaltet worden waren. Der Krieg ließ eine Pause entstehen. Und noch vor wenigen Wochen fand in der großen Halle der Unterrichtsanstalt eine Gedächtnisausstellung der gefallenen Schüler statt.

Doch auch die Lebendigen wollten zu ihrem Recht kommen. Es sollte ein Fest werden, das wie eine Insel der Seligen aus dem grauen Meer des Alltags herausragen sollte. Ein Künstlerfest aller Länder und Zeiten war als Leitmotiv gedacht. Dabei sollten die Exoten nicht zu kurz kommen! Und das Wichtigste: Durch das Entgegenkommen des Direktors Bruno Paul konnte das Fest in den Räumen der Schule

selbst stattfinden. Das hatte den Vorzug, daß die Dekorationen in reichlicherem Maße als sonst angebracht werden konnten: Zeit dazu war vorhanden, da das Lokal ja nicht erst am Tage vorher frei wurde wie die zu mietenden Säle; und was man an der Miete sparte, kam ebenfalls den Dekorationen zu gut.

Der Erbauer des Neubaus des Kunstgewerbemuseums, der die Bibliothek und den größten Teil der Unterrichtsanstalt birgt, der verstorbene Baurat Büttner, hatte, dem Vorhilde des genialen Erbauers des Berliner Amtsgerichts, Schmalz, folgend, einen reichlichen Aufwand an gewaltigen Treppenhäusern und weiträumigen Korridoren getrieben, freilich ohne in künstlerischer Beziehung auch nur von ferne sein Ideal zu erreichen. Nun kamen zum ersten Male die weiten Räumlichkeiten ins rechte Licht. Das unwahrscheinlich öde Gebäude in seiner kahlen Nüchternheit, die durch eine stümperhafte Barockverziererei nur noch gesteigert wird, war eine Nacht lang bunt und lebendig, wie ein Märchen aus 1001 Nacht nur irgend sein kann. — „Der tolle Stakugemu“ war der rätselhafte



KOSTÜME VOM KÜNSTLERFEST.

Titel des Festes. Doch man ist seit der „Wumba“ und „Damura“ an das Lösen solcher Rätsel gewohnt. Das Abkürzungsungetüm hatte aber durch den Klang der Silben gleichsam durch die Magie onomatopoëtischer Laute ein eigenes Leben erhalten. Die tolle Statue des Titelhelden, stakig, mysteriös, exotisch, die Expression von etwas, was es gar nicht gibt, war mitten auf der großen Freitreppe, den neugierigen Besuchern zunächst noch verhüllt, als Symbol der neuen Zeit aufgestellt. Erst als sich das Haus gefüllt hatte, ging unter Blitz und Donner die Enthüllung vor sich und in silbrig violetterm Licht stand der tolle Stakugemu unter der bunten Schar seiner Verehrer. — Die große Treppenhalle war zu einer Symphonie von Karminrot, Orange und Weiß umgestaltet worden; das zu stark gedämpfte Licht ließ freilich die

Farben nicht so kräftig wirken, wie sie wohl ursprünglich gedacht waren. Am Eingang standen zwei phantastische, bunte Ungeheuer, die jedem Negerbildhauer zur Ehre gereicht hätten. Sie paßten wundervoll in den Rahmen des Festes: ganz stakugemu! Nur ganz leise meldet sich das Bedenken, daß vielleicht bald kleine Stakugemu dieser Art nicht bloß als Künstlerwitze auf Kostümbällen, sondern in Kunstausstellungen als vollwertige ernsthafte Leistungen uns angrinsen werden.

Die große Halle war als Raum bedeutend dankbarer. Obwohl auch in gewöhnlichem Zustande durch 2 seitige Beleuchtung denkbar ungemütlich, wurde sie nun durch eingespannte Füllungen zu einem schönen geschlossenen Saal. Das freundliche Resedagrün bildete mit dem fröhlichen Karminrot mit etwas Weiß, Braun und Schwarz einen angenehmen Grundton. Die Malerei war nicht allein als Witz gelungen, sondern als künstlerische Leistung ernst zu nehmen; sie gemahnte an Phantasien des Rokoko; es tat einem ordentlich leid, daß sie nicht dauernd in der Halle bleiben konnte.

Außer den Korridoren und Treppenhäusern waren noch eine Anzahl von anstoßenden Klassenräumen als Theater, Kosewinkel, Weinstuben und dergleichen eingerichtet worden. Insbesondere die Weinstube, die von der Klasse Caesar Kleins ausgemalt war, konnte als Attraktion gelten. Das Wüsteste des Expressionismus war hier, bunt in bunt, ganz zügellos, zu einer leicht ange-trunkenen Phantasie zusammengeschlossen. Besonders



VOM KÜNSTLERFEST DER UNTERRICHTSANST. DES KUNSTGEWERBE-MUSEUMS.



KOSTÜME VOM KÜNSTLERFEST.

geschickt war der Fußboden durch tolle Linien mit in die Harmonie des Raumes einbezogen. Als i-Punkt hing von der Decke ein kostbares buntes Schweinewesen, das durch die Leuchtkraft seines runden Bäuchleins den Raum mit mildem, farbigem Licht überstrahlte. — Daneben war die Opiumhöhle von der Klasse E. R. Weiß ausgestattet, direkt ein Kirchenraum. Ein quadratischer Raum, darum rote Chinesen als Karyatiden, die ein zeltartiges Dach trugen, von dessen Spitze das Licht herableuchtete. Schwarz mit silbernen Sternen bildete den Grundton. Ein Raum zum Träumen, wie er nicht besser gemacht werden kann. — Daran anstoßend das neuseeländisch anmutende intime Theater der Klasse Böhm mit der leuchtenden Bühne, die durch einen Silberpapier-Hintergrund unerhört kostbar aussah. — So hatten Alle nach Kräften das Ihre zu der gelungenen Dekoration beigetragen. Vor allem war zu bewundern, wie mit ein-

fachen Mitteln die Räume zu der frohen Feststimmung ungewandelt wurden. Hundert kleine Erfindungen ließen das Unmögliche zur Wahrheit werden. Einst hatte der Direktor Bruno Paul, dem von befreundeter Seite der Vorschlag gemacht worden war, die Räume der Erziehungsanstalt durch Farbe, Zudecken der kläglichen Ornamente und dergleichen etwas menschenwürdiger zu gestalten, den Ausspruch getan: „Was man auch macht, es wird immer scheußlich bleiben!“ Nun haben seine eigenen Zöglinge dem skeptischen Urteil die Spitze abgebrochen. Sie haben dem Fest einen so herrlichen Rahmen geschaffen, daß es in der Tat als die hervorragendste Veranstaltung des heurigen Winters in Berlin bezeichnet werden muß. Und wie der Rahmen war das Bild, das er umschloß: Bunt, froh, lebendig; Bild und Rahmen aber hatten einen Fehler: die allzu kurze Dauer. DR. R. BERNOULLI.



KOSTÜME VOM KÜNSTLERFEST DER ERZIEHUNGSANSTALT.



MASKEN VOM KÜNSTLERFEST.

UNTERRICHTS-ANSTALT, BERLIN.

DER QUELL DER KUNST.

Die Antipathie der Künstler gegen die Ästhetik erklärt sich sehr einfach daraus, daß fast alle philosophische Betrachtungsweise immer wieder begriffliche Erkenntnis als Maßstab an die Kunstwerke legt. Selbst Schopenhauer, obwohl wir ihm so wertvolle Urteile über das künstlerische Schaffen verdanken, schreibt: „Der Künstler läßt uns durch seine Augen in die Welt blicken. Daß er diese Augen hat, daß er das Wesentliche außer allen Relationen liegende erkennt, ist die Gabe des Genius, das Angeborene; daß er aber im Stande ist, auch uns diese Gabe zu leihen, uns seine Augen aufzusetzen, dies ist das Erworbene, das Technische der Kunst“. Auch hier also begegnen wir wieder dem Worte „erkennt“. Aber der Kunst ist es bei ihrem Schaffen, so wenig wie der Natur, um die Erkenntnis des Wesens der Dinge zu tun.

Ich begrüße es daher freudig, daß Erich Major in seinem Buch: „Die Quellen des künstlerischen Schaffens“ (verlegt bei Klinkhardt & Biermann, Leipzig) nicht von der Wirkung der Kunst, sondern von ihrer Entstehung ausgeht.

Er nimmt einen ursprünglichen Kunsttrieb an und erkennt ihn im spezifischen Sehnsuchtsgefühl des Künstlers. „Die Sehnsucht nach dem von uns geliebten, d. h. dem uns schön erscheinenden ist es, die den Künstler begeistert“. Aber ein anderes Element muß hinzukommen. Major nennt es „den Willen zur Verewigung“. Diese Verewigung ist für den Künstler nur im Anorganischen möglich. „Der Lustwert der Kunst beruht auf dem Herausziehen der Erscheinung aus den Zufälligkeiten, aus den oft peinlichen und jammervollen Wechselfällen des Lebens in die Sicherheit des Anorganischen“.

Aber Eros und Wille ergeben noch kein Kunstwerk. Es muß die Synthese des Gefühls, des Willens und des Gedankens hinzutreten; denn es kommt letzten Endes doch auf das an, was Wilhelm Wundt „schöpferische Resultante“ nennt. Das heißt: verschiedene Elemente der Aktivität setzen sich zusammen und sind in der Gemeinschaft mehr als die Addition dieser Einzelkräfte. Auch Majors vielfach tastender Versuch ergibt noch kein klar erschautes Ergebnis. Zu diesem gelangen wir

nach meiner Überzeugung am sichersten, wenn wir von Henri Bergson's Lehre ausgehen, daß die Natur nicht einmalige Schöpfung ist, sondern allzeit lebendiger schöpferischer Wille.

Diese Einsicht auf die Kunst angewandt, dürfte uns dazu führen, was Major: Eros und ferner Wille zur Verewigung, sowie Fähigkeit zur Synthese nennt, nur als Voraussetzungen, nicht aber als Quellen der Kunst zu bezeichnen. Der Quell der Kunst ist, ebenso wie bei der Natur, ein in uns lebender schöpferischer Wille. In der Natur schafft dieser Wille nur aus dem Unbewußtsein, in der Wissenschaft gestaltet er aus dem Bewußtsein. Wo aber haben wir

diesen Quell zu suchen, wenn wir nach der Entstehung des Kunstwerks fragen?

Nicht im Unbewußtsein: denn das Kunstwerk ist das „schon durch ein Subject hindurch gegangene Object“ (Schopenhauer); aber auch nicht im Bewußtsein; denn mag dieses noch so sehr bei der Ausgestaltung mitwirken, alle künstlerische Geburt erfolgt unbewußt. Es zeigt sich also, daß wir hier eines weiteren Begriffs bedürfen, und dieser Begriff ist unserer Zeit geboten in der Vorstellung des Unterbewußtseins. Das Unterbewußtsein nimmt Gefühle und Gedanken, welche die Sinne unserem Bewußtsein übermittelten, auf, assimiliert sie un-



VOM KÜNSTLERLEBEN DER UNTERRICHTS-ANSTALT DES KUNSTGEWERBE-MUSEUMS, BERLIN

serer Seele, wie der menschliche Leib Nahrung sich assimiliert und sie in Zellen verwandelt. Wir kommen also, wenn wir die Entstehung des Kunstwerks erklären wollen, nicht ohne eine metaphysische Erklärung aus, wie sie in der Bezeichnung schöpferischer Wille liegt.

Damit müssen wir uns begnügen; denn wir können nicht endlos nach einer Ursache der Ursache fragen ohne zu mythologisierenden Vorstellungen zu gelangen. Aber wir dürfen uns auch damit begnügen, denn wir haben damit das Tiefste erlangt, was sich erreichen läßt, nämlich eine Analogie der organischen Natur. Alles was das Selbstbewußtsein uns als letztes bietet, ist: schöpferischer Wille. Wir dürfen uns glücklich schätzen, auf diesem Weg die so oft widersprechend beantwortete Frage nach dem Verhältnis des Unbewußten und Bewußten in der Kunst klar stellen zu können. Im Unterbewußtsein verbinden sich ehemals mehr oder minder bewußte Gefühle und Gedanken, um vom schöpferischen Willen befruchtet, ein Neues erstehen zu lassen. Meine Antwort auf die Frage, wo ist der Quell des künstlerischen Schaffens zu suchen, lautet daher: im schöpferischen Willen des Unterbewußtseins.

Dort waltet das Unendliche und bemächtigt sich des Endlichen, das ihm die Anschauung zugeführt hat. Dort vollzieht sich die Intuition, jenes durch keine Erkenntnis vermittelte, sondern unmittelbare Erleben der Wirklichkeit. Aber eben darum wird auch für den Genießenden ein Kunstwerk nur dann lebendig, wenn seine Seele sich intuitiv verhält. Die Wissenschaft mag uns noch so viel von ästhetischen Phänomenen erzählen, nur im unmittelbaren Erleben kann es erstehen, nur im unmittelbaren Erleben kann es genossen werden. KARL HECKEL.

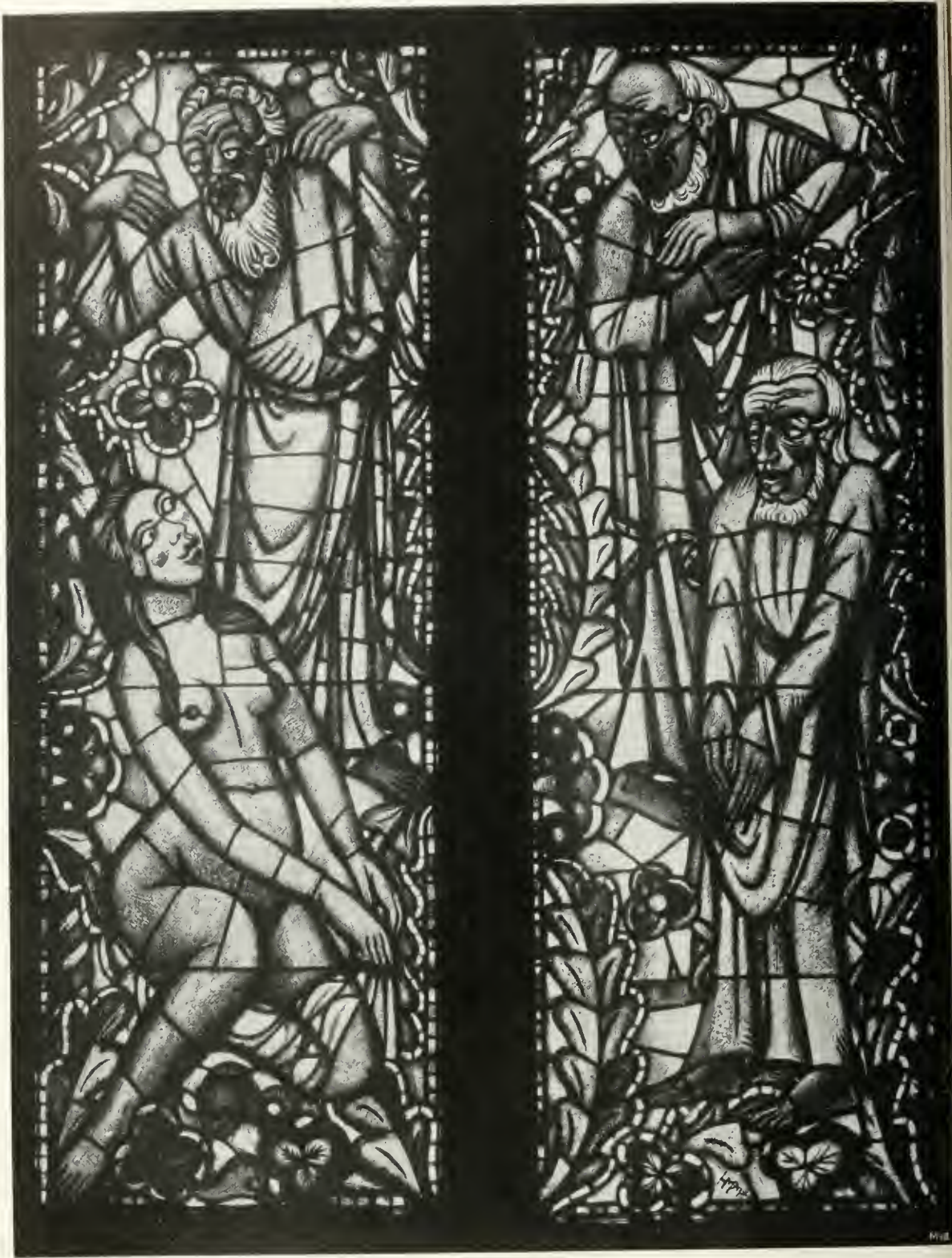
Allerdings ist in der Kunst und Poesie die Persönlichkeit alles; doch hat es unter den Kritikern und Kunstrichtern schwache Persönlichkeiten gegeben, die dieses nicht zugestehen wollten. . . . Aber freilich, um eine große Persönlichkeit zu empfinden und zu ehren, muß man auch wiederum selber etwas sein. Alle, die dem Euripides das Erhabene abgesprochen, waren arme Heringe und einer solchen Erhebung nicht fähig; oder sie waren unverschämte Charlatane, die durch Anmaßlichkeit in den Augen einer schwachen Welt mehr aus sich machen wollten und auch wirklich machten, als sie waren. GOETHE.



VOM KÜNSTLERFEST DER UNTERRICHTS-ANSTALT DES KUNSTGEWERBE-MUSEUMS- BERLIN.



MAX PECHSTEIN BERLIN. KUNSTVERGLASUNG »MADONNA«
IM KUNSTSALON FRITZ GURLITT—BERLIN. AUSFÜHRUNG: PUHL & WAGNER, HEINERSDORFF—BERLIN.



MAX PECHSTEIN BERLIN. «TEIL EINER KUNSTVERGLASUNG»
IM KUNSTSALON FRITZ GURLITT-BERLIN. AUSFÜHRUNG: PUHL & WAGNER, HEINERSDORFF-BERLIN.



MAX PECHSTEIN—BERLIN. TEIL EINER KUNSTVERGLASUNG
IM KUNSTSALON FRITZ GÜRLITT—BERLIN. AUSFÜHRUNG: PUHL & WAGNER, HEINERSDORFF—BERLIN.



STAATS-FACHSCHULE IN HAJDA.

GLÄSER MIT SCHLIFF UND GRAVIERUNG.

HANDARBEIT UND MASCHINENARBEIT IM SCHMUCK DES GLASES.

Es gab eine Zeit — und es ist dies noch gar nicht so lange her — da standen einander Handarbeit und Maschinenarbeit mit der größten Feindschaft gegenüber. Der seinerzeit vielgefeierte englische Reformator Morris ließ die erstere gelten und suchte auf jedes Maschinenprodukt Pech und Schwefel herabregnen zu lassen. Daß bei aller Hochschätzung künstlerischer Einzelarbeit maschinelle Vervielfältigungen, die die hochentwickelte Technik des 19. Jahrhunderts in virtuoser Weise zu vervollkommen verstand, nicht mehr entbehrt werden können, daß es das Rad der Entwicklung zurück-schrauben hieße, wollten wir lediglich bei der mittelalterlichen Handwerksart bleiben, haben wir längst erkannt. Die Großindustrie wird sich die Herstellung der zahllosen kunstindustriellen Erzeugnisse nie entwinden lassen; ja wir selbst werden sie gar nicht entbehren können, und zwar in der uns bevorstehenden großen Sparsamkeitsperiode weniger denn je. In vielen Beziehungen ist eben die Maschine nicht nur eine geniale technische Erfindung, sondern einfach ein verbessertes Werkzeug, das mit der größten Pünktlichkeit arbeitet.

Am wenigsten haben die technischen Fortschritte das Gebiet der Keramik und des Glases berührt. Alle vorbereitenden Manipulationen, die das Zerkleinern, Reinigen und Mischen der Rohstoffe, sowie die Feuerungsanlagen betreffen, sind allerdings in staunens-

wertiger Weise verbessert worden. Die Herstellung der Objekte selbst jedoch erfolgt heute noch so ziemlich unter denselben Voraussetzungen wie vor Jahrhunderten. In der Glasindustrie bläst der Arbeiter seine Gläser an der Pfeife wie seit fast zwei Jahrtausenden und nur für ordinäres Flaschenglas sind besondere Glasblasemaschinen erfunden worden, deren Produkte jedoch nur industriell, keineswegs kunstgewerblich zu werten sind. Der Glasraffineur malt, ätzt, schleift oder schneidet wie früher seine Stücke, nur daß er gelegentlich auch vom Umdruck oder von der Guillochierung Gebrauch macht oder daß verschiedene Erzeugnisse des Schlicfs durch gepreßte oder wenigstens vorgepreßte Gegenstände verdrängt wurden. — Im allgemeinen steht in der Gläserdekoration die Handarbeit mehr oder weniger nach altherwürdigem Verfahren weitaus im Vordergrund.

Ist aber deswegen die neuzeitliche Produktion auf diesem Felde erfreulich? — Wenn man verschiedene Leipziger Messen gesehen hat, wird man dies leider nicht bejahen dürfen. Freilich das meiste, was uns die zahlreichen Firmen in fabelhaft reicher Musterkarte vorzuführen haben, ist „Echte Handarbeit“. Und doch die meisten der Tausende und aber Tausende von Stücken, für die der im Gebirge sitzende Maler einen lächerlich niedrigen Arbeitslohn für das Dutzend oder das Gros zu bekommen pflegt, sind so wenig erfreulich, daß



STAATS-FACHSCHULE IN HAIDA (BÖHMEN). VERTRIEB: JOH. OERTEL & CO., - HAIDA. 9 GESCHLIFFENE UND GRAVIERTE GLÄSER 6

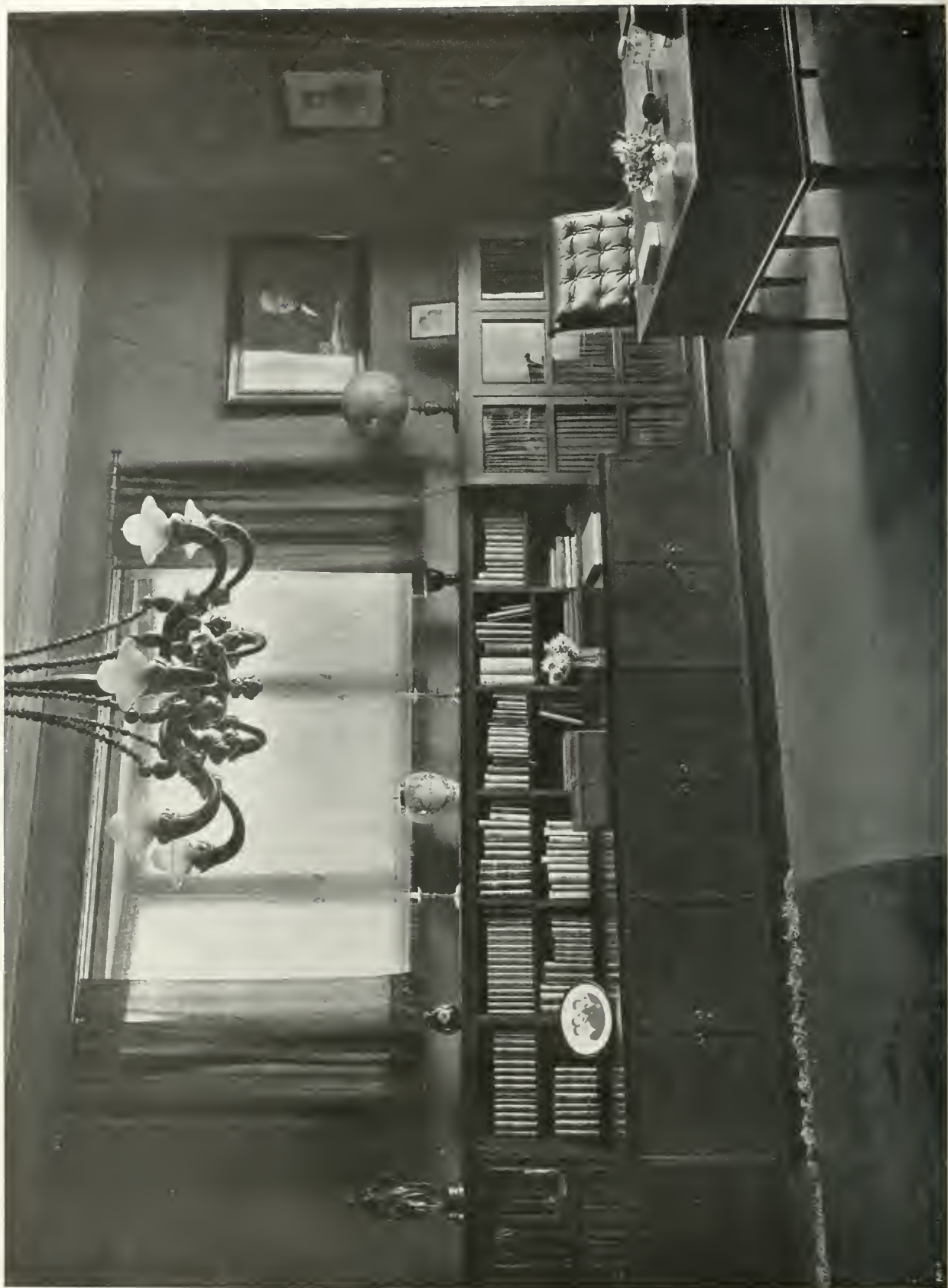
man auf solche „Handarbeit“ gerne verzichtet. — Da sollte dann doch Wandel geschaffen werden, damit der Begriff „Handarbeit“ nicht diskreditiert werde. Es ist dies einzig und allein nur möglich, wenn man eine Trennung zwischen den wohlfeilen Gegenständen macht, bei denen auch die Maschine herangezogen werden darf, die sich jedoch im allgemeinen möglichst frei von jedem sogenannten „Schmuck“ halten sollen, einerseits, und andererseits zwischen den natürlich viel besser zu bezahlenden Einzelstücken, bei denen man etwas von der Seele des Künstlers herausfühlen muß. Allerdings müßten zu diesem Zweck gerade Einzelkunstleistungen der Glasdekoration mehr vorgeführt und gewürdigt werden können, als dies bisher der Fall war. Während man in der Keramik doch noch häufiger Einzelkunstwerke zu sehen bekam, sind solche auf dem Gebiete der Glasdekoration leider eine immer größere Seltenheit geworden. Wenn ich von Kunstwerken spreche, meine ich jene poesievollen Einzelschöpfungen besonders tüchtiger Spezialkünstler, die eben als Vergleichsmaßstab unbe-

dingt erforderlich sind. Hätte es in früheren Jahrhunderten Ausstellungen in unserem Sinne gegeben, so wären Glaskünstler wie Schwanhartd oder Schwinger, Spiller oder Gundelach, Schaper oder Kunkel, Sang oder Greenwood, Mildner oder Mohn, solche Persönlichkeiten gewesen, deren Werke man zur andächtigen Bewunderung den Dutzendwaren ihrer Zeitgenossen hätte gegenüberstellen müssen. — Aber auch die Gegenwart hat auf dem Gebiete der Glasdekoration verschiedene tüchtige Meister, welche als Schrittmacher bei keiner großen Ausstellung fehlen sollten. Was z. B. die Kreise der Wiener Werkstätte zu bieten haben, sowie die Anregungen, die von der Fachschule in Haida ausgegangen sind, hat bis zu einem gewissen Grade Schule gemacht. Daneben muß aber auch wenigstens ab und zu verschiedenes vorgeführt werden, was eine besondere Rekordleistung repräsentiert, wie die Arbeiten des jetzt in Stuttgart lebenden Wilhelm von Eiff, den man ruhig als den ersten Glasschneider der Welt bezeichnen kann. . . .

. . . . PROFESSOR GUSTAV E. PAZAUKEK STUTTGART.



STAATS-FACHSCHULE IN HAIDA. »GESCHLIFFENES ÜBERFANGGLAS.



PROFESSOR
BRUNO PAUL-
BERLIN.

KAMIN-
NISCHEN
IN OBIGEM
HERREN-
ZIMMER.





I. PREIS. ZIGARREN-PACKUNG - DECKELBILD

ERNST HEIGENMOOSER—MÜNCHEN.

GUTE ZIGARREN-PACKUNGEN.

AUSSTELLUNG DES »FREIEN BUNDES« IN DER STÄDT. KUNSTHALLE MANNHEIM.
ERGEBNISSE EINES WETTBEWERBS DER FIRMA PAUL J. LANDMANN, MANNHEIM.

Kein Gebiet der Gebrauchsgraphik ist an eine so eigensinnige Tradition und an einen so besonderen Geschmack des breiten Publikums gebunden, wie die Zigarren-Packung. So müßte man sagen, wenn man den Zigarrenfabrikanten Glauben schenken will, die allen neuen Versuchen immer wieder die Einrede entgegenhalten: so etwas wolle ihr Käuferkreis nicht, oder: das alles möge gute Kunst sein, aber ihr Publikum sei dafür noch nicht „reif“. Mit solchen Entgegnungen stellt sich der Produzent abwehrend vor seine Kunden, deren an und für sich neutralen Geschmack (denn sie kaufen, was sie sehen) er so bei seinem einseitigen Urteilsvermögen einseitig präjudiziert.

Immer war es die sogenannte echte Packung, die die Richtung angab, jener Kistenschmuck, der den Havanna-Zigarren mit auf den Weg gegeben wurde. Nach dem besonderen Geschmack ihrer südlichen Heimat war sie über und über bedeckt mit erhabenen geprägten Goldmünzen, die zuerst als wirklich verliehene Auszeichnungen der Zigarrenfabriken, noch eine schwache innere Berechtigung hatten, die aber schließlich als willkürlich erfundene Medaillen nur ein gedankenloses Schmuckelement darstellten. Sie umrahmten in Verbindung mit einem Ornament

aus Tabakblättern südländische Motive, Szenen aus den Tabakplantagen, Ansichten von Havanna und ähnliches. Da nun auch das einheimischste Kraut wenigstens in seiner Aufmachung einer echten Havanna gleichen sollte, hielt man sich ganz und gar an die ausländischen Vorbilder, wobei man sich durch übertrieben süßliche Farbengebung, durch geschmacklose Auswahl der Motive und dilettantische Art der Zeichnung bemühte, südländischer zu tun als der Südländer selbst.

Freilich gab es eine Zeit — sie liegt etwa 70 Jahre zurück — die es verstand, in handwerklich tüchtiger Arbeit unter verständiger Verwendung der wesentlichen traditionellen Elemente reizvolle Packungen zu fertigen. Damals stand dem Handwerker noch Gefühl für Sachechtheit, Erfindungsreichtum und technisches Können zur Lösung einer solchen Aufgabe, mit der wir heute leider den Künstler beauftragen müssen, zur Verfügung. Die Erinnerung an die Zeit dieses Könnens ist in unseren Tagen fast ganz geschwunden.

Worauf es nun heute bei dem reizvollen Sondergebiet der Zigarren-Packung hauptsächlich ankommt, ist dieses: an die guten Inhalte der Tradition anzuknüpfen, ihre Wesensele-



II. PREIS. ZIGARREN-PACKUNG • DECKELBILD.

WILHELM SCHNARRENBERGER—MÜNCHEN.

mente zu übernehmen, um sie in einheitlicher Verschmelzung mit den Erkenntnissen und Schöpfungen des modernen Kunstgewerbes zu einer künstlerisch einwandfreien Höhe zu bringen. Daß die Bestrebungen des modernen Kunstgewerbes hier noch am wenigsten Fuß fassen konnten ist deshalb besonders merkwürdig, weil von allen Arten der angewandten

Graphik die Zigarren-Packung das umfangreichste Gebiet darstellt: hier verlangt die ungeheure Zahl der verschiedenen Marken und der rasche Wechsel der Sorten einen gewaltigen Bedarf verschiedenartigster Sujets.

Die grundsätzlichen Forderungen, die eine Zigarren-Packung stellt, sind im allgemeinen dieselben, wie bei jeder anderen Packung, etwa



II. PREIS. AUFLEGER. WILHELM SCHNARRENBERGER MÜNCHEN.



III. PREIS. DECKELBILD.

ERICH M. SIMON - BERLIN.

für Zigaretten, Keks, Seife oder Kaffee: klare, kontrastreiche, geschmackvolle, ausdrucksstarke, farb- und formschöne Darstellung eines packenden, prägnanten und besonderen Einfalls, mit der Absicht, die Aufmerksamkeit eines an der Auslage gleichgültig Vorbeiwandelnden an sich zu reißen und dann dem Käufer im Laden seine Marke so unvergeßlich einzuprägen,

daß er, wo auch immer, sie wieder erkenne und wieder nach ihr verlange.

Zu diesen generellen, sozusagen plakatmäßigen Erfordernissen tritt jedoch bei der Zigarren-Packung noch ein Besonderes; und dieses Spezifikum vermag gerade die traditionelle Packung zu lehren, wenn man deren Wesen recht erkennt. Das unbestimmbare Gefühl des enra-



III. PREIS. ZIGARREN-PACKUNG • AUFLEGER. ERICH M. SIMON - BERLIN.



ZIGARREN-PACKUNG • DECKELBILD.

WILHELM SCHNARRENBERGER — MÜNCHEN.

gierten Rauchers fordert von der Beklebung seiner Zigarrenkiste etwas, was man den „Tabakgeruch“ nennen möchte, den die Zigarren-Packung von sich ausstrahlen soll, der sie nur für ihre Bestimmung prädestiniert erscheinen läßt und sie scharf unterscheidet von jeder anderen Packungsart, sie sei für Tee oder Seife. Worin dieses Tabakgemäße nun eigentlich be-

steht, ist formelhaft nicht festzulegen. Bald ist es das Fremdländische im dargestellten Motiv, bald das Motiv selbst: Darstellungen der Tabakpflanze und der Tabakverarbeitung oder Szenen aus dem Leben des Rauchers; manchmal gibt nur die Farbe, das gelbliche Braun des Tabaks, das charakteristische Gepräge. — Von der Erkenntnis dieser Wesenheiten aus-



ZIGARREN-PACKUNG • DECKELBILD. WILHELM SCHNARRENBERGER — MÜNCHEN.



ZIGARREN-PACKUNG • DECKELBILD.

ERICH M. SIMON BERLIN.

gehend, unternahm die lithographische Anstalt Paul J. Landmann, Mannheim in enger Zusammenarbeit mit der Städtischen Kunsthalle Mannheim die Ausschreibung eines großzügigen Wettbewerbes, um die Aufmerksamkeit aller schaffenden Gebrauchsgraphiker — auch und gerade der jungen und unbekannteren — nachdrücklich auf dieses Sondergebiet zu lenken

und sich so, unterstützt von einem aus Künstlern, Kunstsachverständigen und Zigarrenfabrikanten gleichmäßig zusammengesetzten Preisgericht, in den Besitz möglichst hochwertiger Entwürfe zu setzen. Die Beteiligung war denn auch außerordentlich stark; weit über 800 Entwürfe lagen zur Begutachtung vor, die im allgemeinen ein achtbares künstlerisches Niveau einhielten.



ZIGARREN-PACKUNG • DECKFLBILD, JULIUS NITSCHE MÜNCHEN

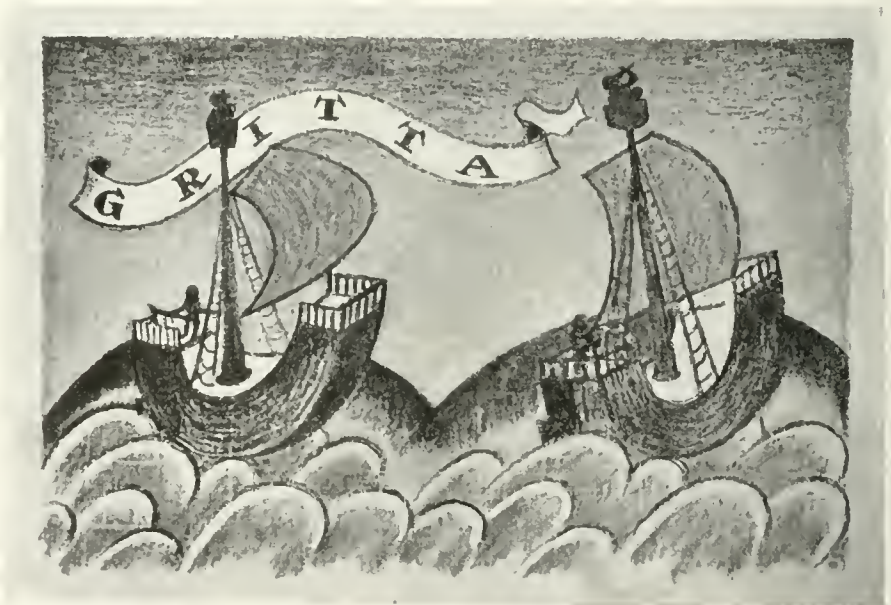


ZIGARREN-PACKUNG • DECKELBILD

HANS BOHN FRANKFURT A. MAIN.

Außer den Prämierungen der besten Arbeiten, wurden 15 Entwürfe preisgekrönt und 40 Pakkungen angekauft. Graphiker aus München, Stuttgart und Frankfurt a. Main dominierten unter den preisgekrönten und angekauften Entwürfen in besonderem Maße. In der Ausstellung dieser prämierten Arbeiten, die in der Städtischen Kunsthalle zu Mannheim als Ausstellung

des „Freien Bundes“ stattfand, fielen neben den ersten Preisträgern, Ernst Heigenmooser (München), Wilhelm Schnarrenberger (München), Erich M. Simon (Berlin), noch die Entwürfe von Hans Bohn (Frankfurt a. Main), Tobias Schwab (Berlin), E. J. Margold (Darmstadt), Hugo Frank (Stuttgart) und Hans Schreiber (Offenbach) als besonders gelungene Lösungen auf.



ZIGARREN-PACKUNG • DECKELBILD, GRETE DELAVILLA-SCHRADER—FRANKFURT A. MAIN.



ZIGARREN-PACKUNG • DECKELBILD.

ALBERT FUSS—FRANKFURT A. MAIN.

In gesonderten Vitrinen war eine Anzahl guter Zigarren-Packungen ausgestellt, die außerhalb des Wettbewerbs in unmittelbarem Auftrag und in enger Zusammenarbeit der Kunsthalle und der lithographischen Anstalt mit den einzelnen Künstlern entstanden waren. Diese Gegenüberstellung zeigte deutlich, daß die einzelnen Schöpfungen, die solchen Aufträgen entstammen, im

allgemeinen noch qualitätvoller, wesensechter und packender sind, als die Ergebnisse des Wettbewerbs, — eine wertvolle Feststellung, die sich daraus erklärt, daß verständige Auftraggeber, die genau wissen was sie wollen, dem arbeitenden Künstler von vornherein ein anregenderes Gegenüber bieten, als ein oft widerspruchsvolles Preisgericht, auf dessen unheit-



ZIGARREN-PACKUNG • DECKELBILD. E. J. MARGOLD—DARMSTADT.



ZIGARREN-PACKUNG • DECKFL.BILD.

HANS PAGE - MÜNCHEN.

liche Gesinnung der Künstler sich nicht einstellen kann. Andererseits zeigt der Vergleich, daß die Einheitlichkeit eines einzelnen Urteils leicht zu einer gewissen Einseitigkeit führt, die sich bei den außerhalb des Wettbewerbs entstandenen Entwürfen in einer besonders starken Betonung der rein traditionellen Packung offenbart.

Ob das Ergebnis dieses Preisausschreibens mithelfen wird, die üblichen geschmacklosen Be-

klebungen der Zigarrenkisten vom Marke zu verdrängen, wird die Zukunft zeigen. Durch ähnliche, frühere Versuche anderer Firmen, die sich zähe und in undankbarer Arbeit für die gleichen Absichten einsetzten, müßte allmählich — so sollte man glauben — ein Pfad gebahnt sein. Sache der Zigarrenfabrikanten und der Käufer ist es nunmehr, ihn entschlossen zu beschreiten und weiterzugehen. . . DR. HERBERT TANNENBAUM.



ZIGARREN-PACKUNG • DECKELBILD. TOBIAS SCHWAB - BERLIN.



• KISSEN FÜR EIN DAMENZIMMER •
IN FARBISTEM WOLLSTÜCKSTICH

MOTTO: EXOTISCHER VOGEL

ENTWURF: A. W. R. WEISMANN—BERLIN.

• KISSEN FÜR EIN DAMENZIMMER •

ÜBER DIE KUNST.

Es gehört zum Schwersten, durch die Schule hindurch sich selbst zu retten, zu lernen und zu vergessen und doch zu behalten, ohne es zu wissen, auf daß der Strom des Innern freie Bahn behalte fürs Leben.

*

Kunst kann niemals begriffen werden, wie der Schmetterling seine Schönheit verliert, den man begreift. Die Wissenschaft kann nur Konstellationen für das Leben der Kunst ahnen, ihre Linien sind alle falsch. Ein Buch über Kunst lasse das Kunstwerk ganz! Der göttliche Funke, der in dem Unteilbaren ruht, springe über auf uns und zeuge ein neues, selbständig intuitives Werk, keine, wenn auch noch so feindifferenzierte Analyse. Freude allein sei der Kunstwerke Sendung, deren die Liebe und die Ehrfurcht Kinder sind.

*

Man kann ein Kunstwerk zerlegen wie ein Räderwerk, wenn es auch ächzt und schreit bei jedem Griff; man kann die Teile nachahmen und die Stellungen der Teile zu einander und es wird doch kein Kunstwerk mehr daraus. Es gibt keine Rezepte für Kunst.

Kunst lernt man nicht auf der Schule, nur das Handwerk gebrauchen dafür. Was das Kunstwerk ausmacht, ist sein göttliches Gesetz, eingehaucht von einem göttlichen Meister.

*

Ob die Kunst gewänne, wenn plötzlich alle Bücher über sie verschwänden? Ich glaube wohl. Wenn die gesamte Kunst selber wieder spräche, zu sich und dem Volk, da sollte es wohl ein neues großes Klingen geben, wie man es im tiefsten Innern ersehnt.

*

Es ist besser, über ein Kunstwerk zu schweigen als zu reden und so sich einfach den Schwingungen der Seele hinzugeben, die es erzeugt.

DR. KONRAD WEINMAIER.

✽

Ein wahrer Glaube, welcher zur Freiheit führt, fehlt oft der Kunst unserer Zeit; da heckt man dann Systeme, Theorien, Prinzipien aus und schwört auf sie.

Was ist es, das den Künstler freudig macht und stark? Es ist ein Frohgefühl, weil er zum voraus gewußt, daß sein Werk kommenden Geschlechtern Freude machen kann. HANS THOMA.

ZU DEN NEUEN BAYERISCHEN POSTWERTZEICHEN.

Das bayerische Postreservat hat eine viel größere Bedeutung gehabt als nur die einer verwaltungstechnischen Eigenbrödelei, als welche es manchem Norddeutschen erschienen sein mag, wenn er sich auf seiner Sommerreise darüber ärgerte, daß seine Reichsmarken von Aschaffenburg ab keine Geltung mehr hatten. Es war vor allem auch ein ästhetisches Reservat. Der bayerische Postillon im blauen Frack und roter Weste war ein wundervoll stilechtes Stück Erinnerung an die absolutistische Zeit, und die Geschmacklosigkeit der Germania mit dem Blechbusen ist uns in Bayern Gott sei Dank erspart geblieben. Jetzt hat die bayerische Postverwaltung unmittelbar vor ihrem Ende noch ein Preisausschreiben für neue Postwertzeichen zur Erledigung gebracht und damit dem „öffentlichen Geschmack“, wenn dieses Wort gestattet ist, einen sichtbaren Dienst erwiesen. Denn die Ergebnisse dieses Preisausschreibens, zu dem nur bayerische Künstler zugelassen waren, stehen durchweg über dem Niveau der Nationalversammlungsmarken.

Gewiß leiden auch diese Entwürfe unter dem Grundgebrehen, welches allen Lösungen eines derartigen Wertzeichens für ein republikanisches Staatswesen anhaften wird: daß uns ein sichtbares Symbol für die deutsche Republik fehlt. Die „Idee“ der deutschen Republik gibt kein unmittelbar sinnenfälliges Bild. Man fühlt diese Verlegenheit bei dem schönsten Entwurf, in dem eine bildhafte Lösung versucht wird, dem von Franz Paul Glaß. Wenn der Volksmund diese Marke bereits das „Brillantenlied“ getauft hat, so ist darin die wesentliche Kritik enthalten: daß sich das Volk bei dieser barock bewegten Frauengestalt, so gefällig sie gezeichnet ist, nichts unmittelbares denken kann. Die Lösung, die Siegmund v. Weech versucht hat, aus der Patrona Bavariae das Markenbild zu gewinnen, muß in unserer Zeit unvermeidlich auf parteipolitische Mißdeutung stoßen. Als ungefährlichste Lösung bleibt immer wieder, das Markenbild rein auf Schrift und Zahl zu stellen. Lösungen wie die von Julius Nitsche und Gerhard Franke sind durchaus glücklich in Linienführung und Proportion. An diesen beiden Ent-

würfen wird vielleicht deutlich, was für das ganze Ergebnis der Konkurrenz in Anspruch genommen werden kann und was es angenehm von der Reichskonkurrenz unterscheidet: daß die Lösungen sich angenehm frei halten von allem im schlechten Sinn „Kunstgewerblichen“. Um genau zu sagen, was damit gemeint ist, müßten wir vorerst analysieren, worin das im schauerlichem Sinne Kunstgewerbliche besteht. Das würde hier zu weit führen. Genüge der Hinweis, daß beispielsweise eine kunstgewerbliche Sektflasche eine grauerregende Vorstellung wäre. Eine Sektflasche, einschließlich ihrer Staniolbeklebung, ist ein Gebrauchsgegenstand, der älter ist als das moderne Kunstgewerbe, und das Kunstgewerbe darf nicht versuchen ihn zu modeln. Ebenso ist eine Briefmarke, obwohl sie doch nur ein bedrucktes Stück Papier ist und darum aller Geschmacklosigkeit offen liegt, die man mit der Druckerpresse anrichten kann, ein Gegenstand, der seinen eigenen Stil hat, der gewahrt bleiben muß. Es gibt eine „Briefmarkentradition“, es gibt eine ganz gewisse Briefmarkenatmosphäre, von der die gute Marke umgeben sein muß, wenn sie wirklich postmäßig wirken soll und nicht mit der Reklamemarke irgend einer kaufmännischen Firma verwechselbar sein soll. Wenn man eine Briefmarkensammlung von diesem Gesichtspunkte aus durchblättert, so wird man bald ein Gefühl dafür bekommen, welche Marken in diesem Sinne gut sind und welche schlecht. Uns will es scheinen, daß dieses Briefmarkenmäßige der Wirkung in vielen Entwürfen der bayerischen Konkurrenz erreicht ist, und darum kann man mit dem Ergebnis im allgemeinen zufrieden sein. Daß es teilweise mit dem Mittel der Reminiscenz erreicht wurde, ist kein Einwand. Unsere Zeit ist durch eigenwillige Lösungen, die zu mißglückten Formen führten, in Schätzung ihrer eigenen Produktionskraft bescheiden genug geworden.

Hoffen wir nun, daß die neuen Markenbilder, die die bayerische Postverwaltung als ein Erbe der Reichspostgemeinschaft hinterläßt, auf die künftige bildhafte Erscheinung der Reichspost in jederlei Gestalt ihren günstigen Einfluß ausüben mögen. KUNO MITTENZWEY.



ENTWÜRFE FÜR BAYERISCHE POSTWERTZEICHEN

VIER I. PREISE ZU JE 1000 MARK



FRANZ PAUL GLASS
MÜNCHEN



E. R. VOGENAUER, MÜNCHEN



JULIUS NITSCHKE, MÜNCHEN



SIEGMUND V. WEECH,
MÜNCHEN

ZWEI HALBE I. PREISE ZU JE 500 MARK



FRANZ PAUL GLASS
VERBESSERTE AUSFÜHRUNG



SIEGMUND V. WEECH, MÜNCHEN



GERHARD FRANKE, MÜNCHEN



EMIL HEINSTORFF
TROSTPREIS 100 MARK

TROST-PREISE ZU JE 100 MARK



JOHANN WÜRSTL, MÜNCHEN



EUGENIE V. SCHACKY, MÜNCHEN



W. SCHNARRENBERGER



JOSEF GANGL, MÜNCHEN



FRITZ WITTLINGER, MÜNCHEN



VALENTIN ZIETARA

ENTWÜRFE FÜR BAYERISCHE POSTWERTZEICHEN

TROST-PREISE ZU JE 50 MARK



HANS PAPE, MÜNCHEN



HANS PAPE, MÜNCHEN



HANS PAPE, MÜNCHEN



MAX BERINGER, PASING



KARL WESTERMAIR,
MÜNCHEN



KARL WESTERMAIR,
MÜNCHEN



KARL WESTERMAIR,
MÜNCHEN



ERNST PFEIFER,
MÜNCHEN



JOSEF HILLERBRAND,
MÜNCHEN



JOSEF HILLERBRAND,
MÜNCHEN



MAX HOFSTETTER,
BAMBERG



JOSEF HILLERBRAND,
MÜNCHEN



EDUARD EGE, MÜNCHEN



HANS PAPE, MÜNCHEN



EDUARD EGE, MÜNCHEN

IM WETTBEWERB MIT TROST-PREISEN ZU JE 50 MARK BEDACHT

ENTWÜRFE FÜR BAYERISCHE POSTWERTZEICHEN

TROST-PREISE ZU JE 50 MARK



KARL RIEPL, MÜNCHEN



KARL RIEPL, MÜNCHEN



KARL RIEPL, MÜNCHEN



H. WITTMANN, MÜNCHEN



OTTO FLECHTNER,
MÜNCHEN



JULIUS DIEZ, MÜNCHEN



KARL ROTH, MÜNCHEN



EUGENIE V. SCHACKY,
MÜNCHEN



LORENZ DURNER, MÜNCHEN



LORENZ DURNER, MÜNCHEN



LORENZ DURNER, MÜNCHEN



SIEGMUND v. WEECH,
MÜNCHEN



E. HEINSTORFF, MÜNCHEN



W. SCHNARRENBERGER,
MÜNCHEN

IM WETTBEWERB MIT TROST-PREISEN ZU JE 50 MARK BEDACHT



L. & R. BAITZ—BERLIN. »TEEPUPPEN«



L. & R. BAITZ-
BERLIN.
TEEWÄRMER
»PIERROT«

PETITION BERLINER KÜNSTLER AN DIE DEUTSCHE NATIONAL-VERSAMMLUNG.

Hochgebietende Nationalversammlung!

Der Verkauf eines Kunstwerks durch den Künstler selbst oder in seinem Namen, der bisher von der 10^o/_o igen Luxussteuer befreit war, ist jetzt gegen den Widerspruch der Regierung auf Beschluß der Nationalversammlung von der auf 15^o/_o erhöhten neuen Luxussteuer getroffen.

Es würden jetzt, so haben einzelne Abgeordnete zur Begründung in der Kommission angeführt, viele Kunstwerke und zu hohen Preisen erworben, so daß die Abwälzung der Steuer auf den Käufer möglich sei. Unterstellt man dies als richtig — in Wirklichkeit wird sehr bald nur wenig Geld für Kunst ausgegeben werden können — so bleibt immer noch eine Ungerechtigkeit bestehen. Auch in anderen Berufen gibt es nämlich große Einnahmen, so daß

eine hohe Steuer auf den Käufer der Arbeit abgewälzt werden könnte. Weshalb muß der Komponist einer 300mal im Jahr aufgeführten Operette, der Verfasser eines Romans mit einer Riesenauflage, der Erfinder mit Millionenverdiensten und sogar ein bildender Künstler, der Architekt, selbst bei Prunkbauten für das Einkommen aus seiner Berufstätigkeit nur eine Steuer von 1¹/₂ ^o/_o zahlen wie jeder Gewerbetreibende, der Maler und Bildhauer aber gerade das zehnfache dieses Betrages? Ist es schon nur durch die Not des Staates zu rechtfertigen, daß Wissenschaft, Kunst und Literatur für ihre aus idealer Gesinnung entsprungenen und für einen rein geistigen Genuß bestimmten Werke in gleicher Weise besteuert werden wie Handel und Gewerbe, so liegt doch keine Veranlassung

vor, auf die eine geistige Arbeit eine 10 mal so große Abgabe zu legen wie auf die andere.

Eine zweite Ungerechtigkeit dieses Ausnahmegesetzes gegen Maler und Bildhauer ist aber noch größer. Die Abwälzung der Steuer ist nur den Wenigen vielleicht noch möglich, die einen berühmten Namen oder den Modegeschmack des Publikums für sich haben. Nur ihre Werke werden so heiß begehrt, daß der Käufer auch durch eine hohe Steuer nicht abgeschreckt wird. Dagegen werden die Arbeiten der unberühmten Künstler, und das ist die Mehrheit, wenn überhaupt, nur zu ganz gedrückten Preisen gekauft. Ganz besonders gilt dies für die jungen, strebenden Talente, die Mühe haben, sich mit ihrer Eigenart gegen die herrschende Richtung durchzusetzen. Fast alle unsere großen Meister haben lange Jahre ihres Lebens dieses harte Brot des verkannten Talentes essen müssen. Sie hungerten lieber, ehe sie ihrer künstlerischen Überzeugung untreu wurden. Es heißt also die beste und edelste Produktion von Geistesgütern hemmen, wenn man diesen schwer um die Existenz Ringenden anstatt weniger, mehr Steuer auferlegt. Zahlen beweisen. Ein Käufer zahlt auf einer Kunst-

ausstellung für ein Gemälde 1000 Mark. Davon gehen ab 15 % Luxussteuer = 150 Mark, 15 % Verkaufsprovision der Ausstellung = 150 Mark, ferner 150 Mark für Rahmen, 100 Mark für Leinwand und Farben, 100 Mark für Anteil an Generalunkosten (Atelierrmiete, Kohlen, Modellgeld, Speditionsgebühren usw.). Danach bleiben also dem Künstler von den 1000 Mark, die der Käufer scheinbar für ihn zahlt, nur 350 Mark, d. h. also etwa ein Drittel, während er bisher, ohne Luxussteuer, wenigstens die Hälfte bekam, wobei 500 Mark für die Arbeit von mehreren Wochen gewiß kein zu großes Entgelt ist. Ein so unsozial wirkendes Gesetz kann nicht bestehen bleiben. Wir haben das Vertrauen, daß die Nationalversammlung bei nochmaliger Prüfung unsere Gründe anerkennen wird und bitten daher, durch einen schleunigst einzubringenden Nachtrag zum Gesetz zu bestimmen, daß der Ankauf von Kunstwerken vom Künstler selbst, wie in dem sorgfältig abgewogenen Gesetzentwurf der Regierung vorgesehen war, von der Luxussteuer befreit ist und nur die gewöhnliche Umsatzsteuer zu tragen hat. — Der Verein Berliner Künstler: Professor Max Schlichting, 1. Vorsitzender. —



EMMA v. SICHART MÜNCHEN. »FLACHE STOFFPUPPEN«



HUGO KRAYN †. GEMÄLDE »IM THEATER.«



HUGO KRAYN †—BERLIN.

»SELBSTBILDNIS UND MUTTER« 1918.

HUGO KRAYN †.

VON MAX OSBORN.

Berlin hat in den schrecklichen, von Unheil, Krankheiten und schwersten Erschütterungen heimgesuchten Anfangsmonaten des Jahres 1919 in seiner Künstlerschaft eine ganze Kette traurigster Verluste erlitten — Wilhelm Lehmbruck starb und Franz Metzner und Louis Tuaillon, Martin Brandenburg und Theo von Brockhusen, schnell hintereinander wurden sie fortgerissen — aber keinen hat die Stadt tiefer betrauert als Hugo Krayn. Nicht nur weil er den tragischen Tod eines Dreiunddreißigjährigen erlitt, der mitten in aufwärts führender Entwicklung unbarmherzig von einer tückischen Seuche gefällt wurde, sondern weil er selbst ein Stück Berlin war, von seinem Körper und von seinem Geist. Im kurzen Lebenswerk dieses Malers spiegelte sich zugleich die große Wandlung der berlinischen Kunstgesinnung im neuen Jahrhundert. Am Beispiel einer fest im Boden ihrer Herkunft verwurzelten Persönlichkeit ward hier, wenn wir jetzt den Ablauf rückschauend überblicken, die Wegbiegung klar, die aus der

alten Naturtreue der norddeutschen Schule zu völlig anders gearteten Programmen führte.

Krayn begann als ein jüngerer Baluscheck. Er ging durch Berlin und sah mit offenen Augen ins Herz der Stadt. Der soziale Geist der achtziger und neunziger Jahre wirkte in ihm fort, zu einer Zeit, da die Gedankenwelt des Naturalismus schon entthront und der Geist der Revolution noch nicht erwacht war. Nachklang und Vorklang war in ihm. Sorgen, die ihn aus der eigenen Nähe anstierten, mögen ihr Teil dazu beigetragen haben. Aber entscheidend war doch offenbar ein innerer Trieb, sich mit der Last der Lebens- und Menschenprobleme auseinanderzusetzen, die ringsum lagerten. Die Schicht der Beladenen und Gequälten, die in einer mechanisierten Industriewelt als Maschinenteile eingeordnet sind, fesselte seinen Blick, beschäftigte seine Empfindung. Er malte sie als ein ehrlicher, scharfer Beobachter und als ein Künstler, dem Wirklichkeitsschilderung an sich Freude macht. Das große Bild des Ge-



HUGO KRAYN †.

»GEMÜSEWAGEN«

müsegagens, das auch in diesem Heft erscheint, war das bezeichnende Werk aus dieser Gruppe seiner Arbeiten. Die Proletarierköpfe, von charakterischem und unverkennbarem Berliner Typus, sind mit ungewöhnlicher Fähigkeit gefaßt und durchmodelliert. Es fehlt auch nicht die Baluscheksche Härte, die aus dem Stoff selbst entspringt. Der Realismus der Darstellung geht in seiner (schon zu weit getriebenen) Lust am äußerlich Wahrnehmbaren fast bis auf die Gussow-Schule zurück.

Dennoch spürt man bereits neue Züge. Der ausgezeichnet gemalte Rock des Gemüsehändlers im Vordergrund wäre ohne Cézanne so nicht entstanden (die Schwarz-Weiß-Wiedergabe läßt das nicht erkennen). Und die Anordnung der Köpfe, die als Parallele zu dem schwarzen Brett am oberen Bildrand auftauchen, ergeben eine Wirkung, die über den Eindruck der tatsächlichen Einmaligkeit der Szene hinausweist: sie erweckt die Vorstellung der Reihe, als einer feinen Vermittlerin der höheren Vor-

stellung einer weitgedehnten Klasse, die Hunderttausende umfaßt. Auf einer Ausstellung der Stadt Berlin (der Gemüsegagen wurde von der städtischen Kunstdeputation angekauft) hing dies Bild durch Zufall neben einem Porträt Gerhart Hauptmanns aus dem Jahre 1892 (von Hanns Fechner) — 1892 war das Jahr der „Weber“, und unwillkürlich mußte ich daran denken, wie dort der soziale Gedanke dichterisch auch zu dem Ausdruck der großen Ruhe geführt hat, der hier von einem Maler gesucht wurde. — Immerhin blieb der Ausdruck noch stark gebunden. Der seelische Anteil in diesen Bildern ist Ausgangspunkt und Endziel. Aber in der Mitte steht breitbeinig die Realität des Stoffes, die unverändert hingenommen wurde. Damit soll gar kein herabsetzendes Urteil ausgesprochen werden. Im Gegenteil, man hat es Krayn hoch anzurechnen, daß er mit eisernem Fleiß sich das Fundament zum Bau der Kunst zimmerte, den zu errichten ihm vorschwebte. Durch seinen frühen Tod nehmen diese Arbeiten



HUGO KRAYN †.

»LIEBESPAAR« 1918.



HUGO KRAYN †. »LIEBESPAAR«

in seinem Lebenswerk natürlich eine schiefe Stellung ein. Sie wirken leicht als Gültigkeiten, während sie in Wahrheit Vorspiele waren. Vorspiele freilich von ungewöhnlichen Qualitäten, Zeugnisse einer außerordentlichen Begabung, Dokumente eines Malersinns, der sich mit heißem Bemühen, tiefem Gefühl, kräftigem plastischem Formverstehen und natürlicher Farbenfreude in das Wesen einer Stoffwelt einzubohren und sie in allen Weiten zu erfassen suchte. Doch nun erst stieg Krayn zu den Gestaltungsprinzipien auf, die ihm die Möglichkeit sichern sollten, den inneren Gehalt seiner Motive schärfer, eindrucksvoller hervorzutreiben.

Was er mitteilen wollte, war sein vertieftes Begreifen des schweren, machtvollen Lebenskampfes, der im sozialen Themenkreise symbolische Gestalt annahm — dieser in sinnlich leicht faßlicher Form ausgeprägten Auseinandersetzungen zwischen Mensch und Welt, Mensch und Schicksal, Mensch und Unbegreiflichem. Die Zeit drängte dazu, die seelische Erregung darüber nicht mehr nach der bisher üblichen Methode indirekt, durch Schilderung von Tatsächlichkeiten, auszudrücken, sondern unmittelbar und darum stärker, aufwühlender. Das künstlerische Erlebnis wollte selbst als solches sprechen, oder wenigstens mitsprechen, sich nicht hinter Wirklichkeitsillusionen verstecken. Verschiedene Anregungen trieben den wachen Geist des jungen Malers in diese Richtung, wiesen ihm Mittel nach, die sich nutzen ließen. Ein Blick von Baluschek zu dem zweiten Berliner, der aus der älteren Generation als Maler des proletarischen Volkes herübergrüßte: zu Heinrich Zille, wies bereits einen andern Weg. Denn Zille war in manchen Bildern und Zeichnungen eben dazu übergegangen, die Spiegelung mit einer inneren Vision von den Dingen und Menschen zu durchsetzen. Anderes kam hinzu. Gelegentlich ist mir, als habe Krayn von dem Belgier Laermans Anregungen empfangen, der, eine alte heimische Linie von Breughel hier fortführend, doch aus dem Gefühl der Gegenwart heraus, den Kern der proletarischen Existenz bloßzulegen verstand. Der größte Eindruck aber, der ihn traf, ging von Daumier aus. Der junge Deutsche erkannte klar, daß dies französische Genie schon vor zwei Menschenaltern das Problem gelöst hatte, Gestalten des modernen Alltags zu höherer Deutung emporzuheben, die Schilderung von Begebenheiten der uns umgebenden Wirklichkeit in eine der Realität überlegene, vielsagende Sprache zu übertragen. Von Daumier hatte das schon Millet gelernt, und wenn man bedenkt, was alles in der modernen Arbeiter- und Bauern-

malerei von Millet abstammt, so wird die ungeheurere Wirkung des Ahnherrn klar, den ein geistreicher Zeitgenosse, gar nicht zu Unrecht, in die Nähe Michelangelos rückte. Nur war die Daumiersche Art im Laufe der Jahrzehnte verwässert worden, bis die Pariser Centennale von 1900 sie wieder neu entdeckte, im ganzen Umfang ihrer Größe überhaupt erst entdeckte. Seitdem datiert die frische Bewunderung Daumiers, die Krayn sich zu eigen machte.

Seine Malerei beginnt in völlig veränderte Bewegung zu geraten, als sie diese Berührung erfahren hat. Der Ausdruck steigert und bereichert sich. Die Zeichnung und Modellierung wird freier, die Farbenhaltung flüssiger. Ein neuer Geist kommt über die Bilder. Es ist, als wenn etwas in ihm aus den Fesseln gelöst wird. Oft unmittelbar angelehnt an den französischen Meister, dann in persönlicher Verarbeitung der empfangenen Blutzufuhr, folgt er ihm. Das soziale Problem enthüllt Krayn jetzt erst seine volle Größe, Fruchtbarkeit und Unermeßlichkeit, seine Schauer und Tragödien, seine Anklagen und Gewitter, seine seelischen Erschütterungen und seine formalen Ungeheuerlichkeiten. Die Gestalten wachsen über sich selbst hinaus, ihr typischer Gehalt füllt sich. Noch nicht immer gerieten die Pläne. Manches blieb ein Versuch, ein Wagnis, in der Anlage oder auch in der Idee stecken und erlag der literarischen Gefahr, die im Stoffgebiet lauert, konnte nicht zu gestalteter Form werden. Aber man sah einen Weg. Auch andere Einflüsse traten hinzu, von Greco her namentlich. Oft stand das alles noch roh und uneingeschmolzen nebeneinander. Man fühlte das Ringen mit den Riesen, in deren Schatten er stand.

Zugleich aber befreite sich Krayns Malerei auch in ihren anderen Bezirken. So im Porträt, im Gruppenbilde. Besonders war sein Blick auf die Erscheinungen der modernen Stadtwelt eingestellt. Es entstanden Landschaften von Straßen und Häusern, die das Wesen dieser Steingebilde mit prachtvollem Griff ergründeten. Auch hier nicht nur ihr äußeres Bild mit ihren Licht- und Luft- und Farbenphänomenen, sondern den Sinn ihrer Linien, Rhythmen und kubischen Türmungen. Die Berliner Blicke mit den Schienensträngen der Hochbahn gehören zu seinen besten Arbeiten.

Noch höher stieg er in der Graphik. Was inneres Erleben, Studium der Welt und ihres Elends, die Jahre des Krieges mit ihrer schreckhaften Aufpeitschung in ihm an Gesichtern entbanden, kam am reinsten und hinreißendsten in Lithographien und Radierungen, einzelnen Blättern und ganzen Zyklen, zur Entladung.



HUGO KRAYN †. GEMÄLDE «VENUS». 1918.



HUGO KRAYN †—BERLIN.

»STRASSE IN DAVOS« 1914.

Auch hier stand Daumier Pate. Doch alles sproß aus tiefer innerer Erregung. Oft in wilde, groteske Gebilde, die die unselige Qual der gepeinigten Kreatur hinaus schrieen.

Immer mehr sog er an sich. Und während er sein Handwerk weiter gewissenhaft schulte und bis zur meisterlichen Feinarbeit seiner Venus kultivierte, suchte er immer tiefer in die Geheimnisse menschlicher Beziehungen, in die Rätsel des Körperdaseins einzudringen, in die mitschwingenden gespenstischen Nebenregionen der Erscheinungen, daß man fast an Wirkungen von Munch erinnert wird.

Das alles brodelte in Hugo Krayn. Suchte sich auszugleichen, zu mischen, zusammenzuklingen, strebte einer abrundenden Harmonie zu. Er gehörte nicht zu denen, die rasch zum Gipfel stürmen, sondern zu denen, die Zeit brauchen, ihre Keime ausreifen zu lassen. Und gerade ihn, den solche Eigenschaften vielleicht zu Großem ausersahen, mußte früh die Werkstatt schließen. Gerade das Unfertige, Widerspruchsvolle, Ungleiche der Erbschaft, die er uns hinterlassen, spiegelt sein Ringen, erhöht unsere Trauer um das Unglück, das ihn und uns um die Früchte gebracht. M. O.





HERMANN GEIBEL—MÜNCHEN. »MÄDCHEN-BÜSTE«



LITHOGRAPHIE
AUS DER MAPPE
»ZWEITÄNZERINNEN
GOLTZ-VERLAG
MÜNCHEN.

HERMANN GEIBEL—MÜNCHEN.

Nachdem die Sintflut des Krieges sich zu verlaufen beginnt, tauchen hier und da aus dem aufgehäuften Schlamm einige Gipfel hervor, der Zukunft entgegenwinkend. Ein solcher Gipfel ist die Kunst des Bildhauers Hermann Geibel, dem der Kampf fast die rechte Hand genommen hätte. Wir konnten unlängst froh sein Schaffen in der Thannhauser-Ausstellung in München überschauen.

Geibel ist urdeutsch: träumerisch — weich, innig — zart in jeder Regung seiner Kunst. Und doch weht auch ein Hauch südlicher Schönheit in seinen Werken. Mütterliche Hingabe an das Kleine offenbaren seine Tiere: der Fuchs und der Panther und der Löwe. Und doch ist in dem schreitenden Bronzelöwen männliche Kraft, männlicher Trotz; zumal in der zaudernd, lauernd gekrümmten linken Vorderpranke des Grimigen wird sein inneres Wesen offenbar.

Aber Geibels Arbeiten kopieren niemals das Leben, die Natur. Der Porträtkopf, so lebendig er schon ist, ist ihm nicht genug, ist ihm Übergang, wertvolles Merkzeichen innerer Ausbildung. Er sucht das tiefste Wesen eines Menschen (auch des Tieres) in sich aufzunehmen, gestaltet dann der Seele einen neuen Körper. So schafft er nach einer Porträtbüste seine Sappho („Träumende Frau“), in die sein Weib, die Dichterin Elfriede Geibel — der Sappho verwandt in der warmen, teils leidenschaftlichen Sinnlichkeit ihrer Verse — völlig eingegangen ist.

Geibel ist Lyriker — noch Lyriker. Die Haltung, die Gebärde, aber auch die Form seiner Körper (und hier beginnt das Problematische seiner Kunst) wird zum restlosen Ausdruck einer tiefen Empfindung, Stimmung. Der Kopf wird blumenhaft schmal bei der „Flora“ (aus Bronze), damit er die Neigung, die Biegung der Linien

ganz wiedergebe, die Schenkel werden voll über das normale Maß, um säulengleich wuchtig zu wirken. Hier wird das Expressionistische der Kunst am deutlichsten. Aber Geibel ist nicht nur Expressionist, oder kein gewöhnlicher Expressionist. Seine weiblichen Körper sind schön, fast klassisch schön. Die Natur scheint in den höchsten Werken, beispielsweise in einer „Erwachenden“, die in keuscher Nacktheit gelagert ruht, ihre Augen aufzuschlagen. Es ist zu hoffen, daß Geibel, rein sein Innerstes aussprechend, auf den Punkt gelangt, wo Subjektives und Objektives unbedingt zusammenfallen und eine neue große zukünftige Natur entsteht, allgemeingültig wie jene alte andere Natur. Dann wäre der Weg zum Dramatischen zurückgelegt. Und Geibel ist Plastiker durchaus — auch seine Zeichnungen sind unerhört körperlich — wie denn alle seine Werke Rundplastik sind, oft von der Seite und vom Rücken besonders bedeutsam. Der Plastiker aber wird sich nicht mehr begnügen mit der Wiedergabe einer vorüberhuschenden Stimmung. So dringt denn Geibel vor von der ganz augenblicklichen Bewegung einer liegenden Frau, einer umarmenden Geste, über den Tanz der

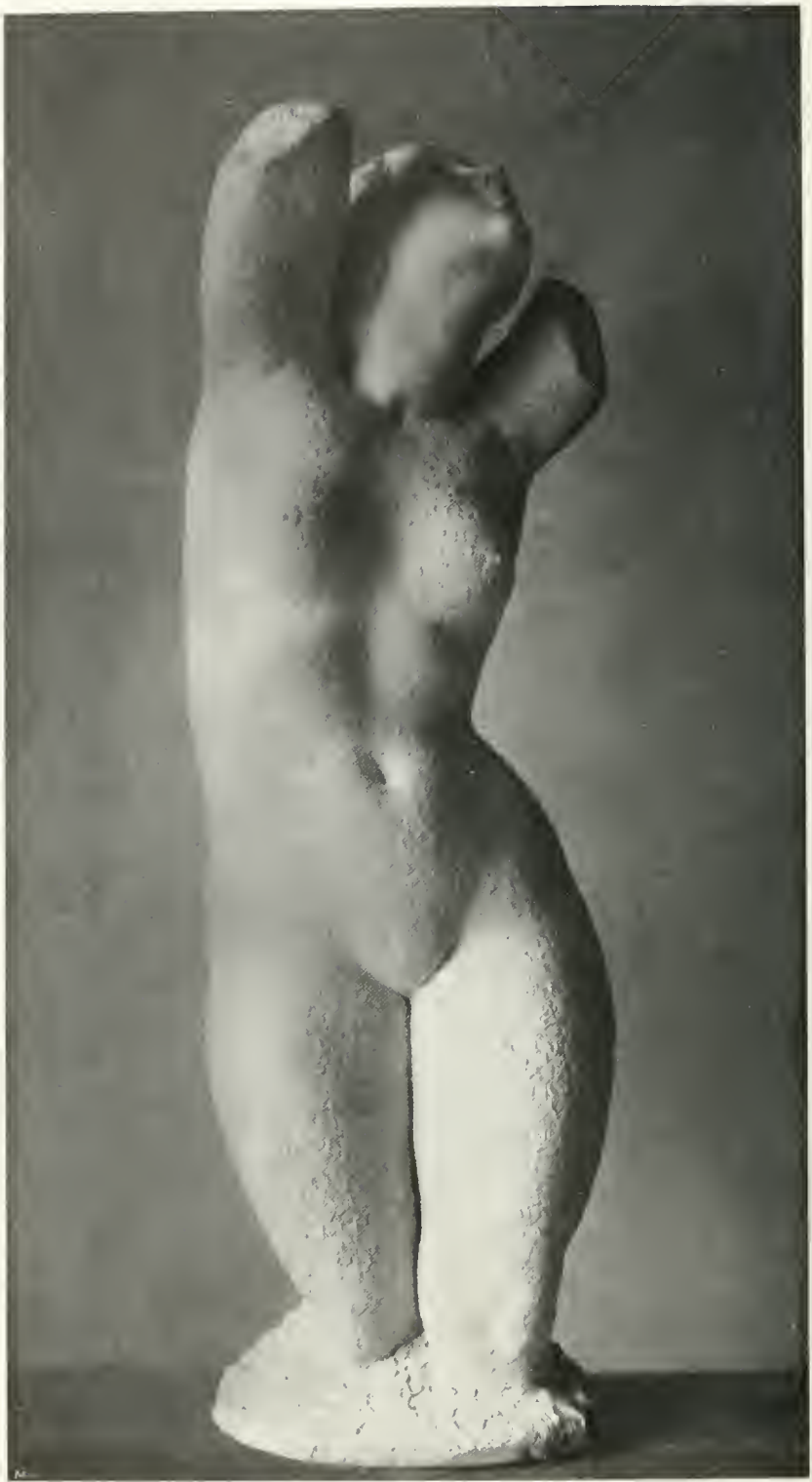


HERMANN GEIBEL—MÜNCHEN. BRONZE „TÄNZERIN“

höchst einheitlichen „Tänzerin“ (aus Bronze) hinaus, die gedreht fast die Illusion des Tanzes erweckt (zum Ruhme des Werkes?) — die Vorstudien liegen in den Zeichnungen vor — zu der Bewegung überhaupt, dem Durst und Drang und Trieb dem Aufschrei in seinem mächtigen Frauen-Torso. — Wenn hier zwar die Gewähr gegeben ist für Geibels fortstürmende Kraft, die ihre Grenzen immer zerbricht, um sie weiter zu setzen, ist doch sein vollkommenstes Werk eben jene „Sappho“, in Kalkstein gebildet, bei der alle Bewegung wieder gebunden ist, alle Kräfte harmonisch in einander fließen, um so eng begrenzt doch auszustrahlen in das Unendliche. Diese Figur schafft eine Atmosphäre um sich, eine rechteckige Halle, vor deren einer Schmalseite sie stehend den Raum vor ihr mit Leben erfüllt, indem sie uns gleichsam entgegenschreitet. — Was für ein Gedanke, daß so der Baumeister fortbildete des Bildhauers Werk! Ist doch die höchste Wirkung der Kunst, fortzuzeugen in dem andern Künstler. Wunderbare Gemeinschaft, in der Musiker, Maler und Bildhauer sich in das Erbe des Dichters teilten! Glücklicher Staat, in dem die Kette der Schaffenden geschlossen ist! DR. G. LANGE.



HERMANN GEIBEL—MÜNCHEN. BRONZE »FLORA«



HERMANN GEIBEL. «MÄDCHEN-TORSO»



HERMANN GEIBEL. »MÄDCHEN-TORSO«

105



HERMANN GEIBEL. KALKSTEIN »SAPPHO



HERMANN GEIBEL—MÜNCHEN. «MÄDCHEN».

157

GESETZ UND GEFÜHL.

Viel Unfug wird jetzt getrieben, indem, was gefühlsmäßig entstanden, nachträglich mit Worten ausgeputzt und auf irgend eine geheimnisvolle Lehre zurückzuführen versucht wird. Wohl die meisten jungen Künstler, die expressionistisch arbeiten, tauchen lediglich in die strömende Bewegung ein, ihre größte Mühe ist, sich richtig einzustellen, so daß sie von sich aus den neuen Stil treffen. Direkte Nachahmung von Äußerlichkeiten der Manier ist dabei gar nicht so häufig. Vielmehr sucht jeder seine eigene Manier zu finden. Der Verstand hilft da wenig. Denn trotz der Überschwemmung mit gedanklichen Theorien, der Maler muß doch in erster Linie auf das bildmäßige, farbige oder graphische Aussehen achten. Der Künstler kommt intuitiv auf seine neuen Farben und Gebilde, und sein Verstand, oder der eines guten Freundes, erfindet nachher die zugehörige Theorie, den — ismus. Denn das gehört heute zum guten Ton. Wer als Künstler etwas auf sich hält, der muß seinen eigenen Ismus haben.

So ergibt sich die merkwürdige Erscheinung, daß wir einen ansehnlichen Reichtum an Bildschöpfungen, Farbeneffekten und graphischen Witzten vorfinden, die an sich, nur mit dem Auge betrachtet, höchst amüsant wirken und eine geistige Betrachtung gar nicht nahelegen,

daß wir uns aber den sinnlichen Genuß dieser Reize selbst vergällen, indem überall eine Bedeutung, ein tiefer Sinn, eine Theorie gesucht wird. Es ist nicht zu leugnen, daß allerdings vielen Künstlern die Theorie nachträglich, hinterherum, doch noch in den Pinsel pfuscht, und so manch schönes Blatt verdorben wird.

Ein vollkommenes Mißverständnis von dem „Geistigen“ in der Kunst liegt dem zugrunde. Geistig heißt doch nicht verstandesmäßig und nicht literarisch. Die Schönheit eines Kristalls ist höchst geistiger Art, und sie enthüllt sich doch dem naiven Auge. Ob auch die wissenschaftliche Formel des Kristalls einfach, knapp, interessant ist, das hat mit seiner formalen Schönheit gar nichts zu tun. So kann die geistvollste Theorie optisch tote Werke hervorbringen, während zu einem Bild von höchster Wirkung der Verstand oft eine sehr blöde Erklärung serviert.

Pinsel und Stift sind zur Zeit sehr ausgelassen und rücksichtslos. So muß die arme Theorie die tollsten Purzelbäume schlagen, unglaubliche Verrenkungen ausführen, um allen diesen „Bewegungen“ zu folgen. Das könnte uns kalt lassen, wenn es sich nicht immer wieder zeigte, wie Künstler von starker gefühlsmäßiger Begabung durch ihre Kommentatoren verwirrt werden. ANTON JAUMANN.



HERMANN GEIBEL. HOLZPLASTIK »ERWACHENDE«



RICHARD TESCHNER—WIEN. GEMÄLDE »ALOË«.



RICHARD
TESCHNER.
»WIEDER-
GEBURT«

AUSSTELLUNG RICHARD TESCHNER WIEN 1920.

Richard Teschner ist ein in weiten Kreisen bekannter Künstler. Man kennt ihn als den überkultivierten Österreicher, als den Sohn eines Landes von uralter, hoher, künstlerischer Vergangenheit, eines Landes, das Blutmischung und Blutdurchkraftung von Völkern ermöglicht, die alle künstlerisch begabt sind. In ihm scheinen sich die künstlerischen Gaben Österreichs alle zu vereinigen. Er ist der Vielbegabte, ist Maler, Bildhauer, Radierer, Musiker und auf seine Weise Dramatiker und Schauspieler. Zu dieser Begabung tritt eine umfassende handwerkliche Fähigkeit, die gründliche Meisterschaft in vielen Handwerken gleichkommt. Tüchtigkeit, Ausdauer, Fleiß, ein klarer Sinn, die Gabe der Improvisation, des Erfindens, Konzentration, geschlossener Wille und festes Am-Bodenstehen, ein klarer Blick und Sinn, hohe Phantasie und Freimut, Geradheit bis zum derben und unerschöpflichen Humor. Damit hat die Natur, das Land, die Volkszugehörigkeit die Persönlichkeit Teschners ausgestattet. Das ist das Erbe seiner Väter. Mit diesen Fähigkeiten und Gaben, die er stetig

ausbaut und steigert im Gang seiner Entwicklung, kann seine Individualität wie mit einem Werkzeug wirken. — Diese Individualität — dies konnte man bei der Vorführung der geschlossenen Reihe seiner Werke in der Wiener Ausstellung erleben — diese Künstlerindividualität hat Zugang zu einer Seelen- und Geisteswelt, die uns andern verschlossen ist. In sie wächst sie hinein, ringend und strebend. Von ihren Wesenheiten gruppiert sich um sie, was ihr jeweilig verwandt ist, wahlverwandt, Wesenhaftes, zu dem sie gerade Beziehung hat, zu dem sie „Du“ oder „Ich“ sagen kann, dunkle Sphären zunächst und lichtere, Sphären der Leidenschaft, der Triebe, des Begehrens, Gespenster, Gnomen, Salamander, Drachen, Magier, Prinzen und Prinzessinnen, Zaubergärten und Märchenschlösser, soweit sie selbst noch in der niederen Ichheit verstrickt ist, in ihrem Wünschen und Begehren.

So ist er der Romantiker, als den man ihn bisher kannte und liebte, weil man sofort die Beziehung zu ihm herstellen kann, aus der eigenen Verstricktheit der Seele heraus, weil diese



RICHARD TESCHNER—WIEN.

»DIE GELBE KULTURRASSE«

Kunst so süß einschläferte, ablenkte von der Wirklichkeit des Lebens und dazu noch so liebenswürdig und eigenartig war.

Nun zeigt die Wiener Ausstellung den neuen Teschner. Er ringt sich durch zu höheren, reineren Sphären. Er stößt in die Sphäre des Geistes. Zunächst wird sie in Gedankenformen künstlerisch erfaßt. Die drei Kulturrasen werden hinausgestellt. Sie sind ein gewaltiger Sprung aus seiner Romantik heraus. Sein altes Grundproblem „Wie kann ich Leben gestalten“ sucht sich auch hierin, wie so oft in der Zeit der Romantik die Antithese. Aber nun gilt es der Lebenswirklichkeit. Teschner ist einer von den Deutschen, die ihre Zeit nicht verschlafen

haben. Er schaut der Gegenwart geradezu ins Gesicht. Am bewirkenden geistigen Leben der braunen Rasse (Buddha), am regsamen gestaltenden, sozialen Leben der gelben Rasse (Konfuzius), erlebt er als den Gegensatz, als die Erstarrung, die geistig-seelische Sterilität der weißen Rasse der Jetztzeit, die ganz und gar in die Mechanisierung, in Entseelung und Entgeistigung geraten ist. Wohin wir geraten sind, kann nicht eindringlicher gezeigt werden, als durch den Repräsentanten der weißen Rasse mit seinen leeren Augen. — Ich bin der Weg, das Leben und die Wahrheit. — Dieses „Ich bin“ ist nie in schrecklicherer Weise ans Kreuz geschlagen worden, als in der weißen Rasse. — „Die drei



RICHARD TESCHNER—WIEN.

»DIE BRAUNE KULTURRASSE«

Kulturrassen" sind der erste Auftakt der neuen Epoche. Sie stellen einen Erlebnisakt dar, an dem das Gehirn als Fragelöser beteiligt ist. Echte Geisterlebnisse werden in der Folge immer reiner aus der Erlebenswelt herausgestellt. Die Ausstellung zeigt die Reihe: Wiedergeburt, Sonnenland und den Zyklus Feuerelement, Wassergeist, Imagination und Nachtschauer.

Die Wiedergeburt mag als das Ergebnis des Erlebens der aufziehenden Sternenwelt, des Kreislaufes des kosmischen Werdens erfüllt sein, der Zyklus die Expression des Erlebens der vier Elemente und zugleich in dieser Schau, der vier Temperamente.

In dem Maße, in dem sich die Künstlerindi-

vidualität ringend einlebt in die Welten, aus denen sie gespeist wird, aus denen sie sich ihre künstlerischen Imaginationen und Intuitionen holt, die sie einprägt unter Schmerz und Lust in die sinnliche Wirklichkeit des Kunstwerkes, in demselben Maße ringt auch die Künstlerpersönlichkeit nach Formelementen, nach Ausdrucksmitteln. Die romantische Zeit hat ihre Entsprechung in dem „Nichtzurruhekommenkönnen" in einer bestimmten Technik. Der damalige Lebensinhalt will sich in Prunk ausleben, er sucht das Erhabene in Größe und Mannigfalt. Teschner langt nach allen bildsamen Stoffen, nach allen Ausdrucksmitteln, verbessert die gegebenen Techniken, erfindet sein Radierverfahren,



RICHARD TESCHNER - WIEN.

GEMÄLDE »SONNENLAND«

die „Handtonätzung“, lernt Speckstein färben, baut seine eigene neue Laute, schafft sich seine Temperatechnik und lebt in der Puppe seiner Figurenbühne. — Die neue Entwicklungsstufe, in der Teschner die Kulturrassen hinstellt, bringt auch die technische Beschränkung. Sie sind als Kohlenzeichnung ausgeführt. Teschner hat nun auch sein Bildformat gefunden und sich für Temperabilder entschieden. Die Farben seiner Temperabilder sind so rein, daß sie nun als Farbwert an sich Träger des geistig-seelischen Erlebens sein können. Aber auch sein ureigenstes Ausdrucksmittel, sein eigenstes Mittel der Expression ist zu einem gewissen Abschluß gekommen — die Puppe seiner Figurenbühne. . . .

Im Figurentheater kann sich Richard Teschner ganz ausleben. Hier fließt die Individualität in die Persönlichkeit aus. Inhalt und Form werden zur Einheit.

Was ist es, daß dieses Theater den wenigen Hundert Menschen, die es auf der Wiener Ausstellung sehen konnten, zu einem so bedeutsamen Erlebnis machte? Daß Stimmungen vermittelt werden, Schauspielwirkungen von ihm ausgehen, die rätselvoll erscheinen.

Das Theater ist eine Pantomime, das gesprochene Wort, das sonst maßgebende Ausdrucksmittel für den Inhalt der darzustellenden Dichtung ist, fällt weg und wird von der Geste der Puppe als nunmehr alleiniges Formelement er-



RICHARD TESCHNER—WIEN.

»DIE WEISSE KULTURKRASSE«

setzt. Das gestellte Problem heißt nun: Die Geste als einziges Ausdrucksmittel für Kunst. — Das ist vollkommen neu. Bisher kannte man die Geste in dieser Sonderstellung, wortentkleidet, nur von Schauspielern im körperlichen Eigenleben ausgeführt, vom Minenspiel unterstützt. Auf der Figurenbühne führt die Puppe die Geste aus, totes Material, freilich schon gestaltetes aber doch nur gestalteter Typus dem Persönlichen und Individuellen entrückt, ganz in den Stil gestellt. Die Geste muß dadurch ganz und gar entpersönlicht werden, ins Überpersönliche erhoben, ganz stilisiert werden. Die Puppe kann nicht, wie auf Marionettenbühnen, von oben mit Schnüren gezogen werden, da

diese Führungsart der Zufälligkeit zu viel Spielraum läßt. Fest und sicher müssen die Bewegungen von der Hand des Spielers ausgeführt werden. Teschner bewegt die Figuren mit Stäbchen von unten. Durch diese ist er in der Lage, wie mit einem Stift, wie mit einem Werkzeug jede Linie zu ziehen, jede, selbst die feinste Bewegungsnuance zu gestalten. Es ist klar, daß die gestellte Aufgabe, in der Geste auf der Figurenbühne sich künstlerisch auszusprechen, weit über den Rahmen der Schauspielkunst, der darstellenden Kunst hinausgeht. Ein Künstler, der die Puppe führt, muß vor allem bildender Künstler sein, Zeichner, Maler, Bildhauer. Er gestaltet unmittelbar, wie er eine



RICHARD TESCHNER WIEN.

TESCHNER-AUSSTELLUNG 1920

Plastik schafft oder ein Bild malt. Die Geste vereinigt, umschließt alle Ausdrucksmittel der bildenden Kunst in sich, prägt sie aber nicht dauernd in eine tote Materie ein, sondern wandelt das Werk der bildenden Kunst aus einem Nebeneinander, das bestehen bleibt in ein Nacheinander, das vergeht. Sie ergibt ein Kunstwerk, das im Entstehen vergeht, in die Zeit hineinfließt und stirbt. Es umgeht die Materie, huscht nur über die bewegten Konturen der Puppe hinweg direkt in die Seele des Beschauers. Die Puppe leiht nur ihre Arme, ihren Körper mit dem Teschner die Geste ausführt, das reinste aller möglichen Ausdruckselemente der bildenden Kunst, die bewegte, die lebendige Form, die wandelnde, fließende, in Rhythmen in die Zeit hinausprojizierte Form, die reine abgezogene Geste. Als Formelement kommt sie an sich zur realen Wirkung, wie im Expressionismus Farbe, Form, Ton und Linie.

Dieses Kunstwerk ermöglicht dem Beschauer am lebendigen Werden des Kunstwerkes, am Schöpfungsakt selbst unmittelbar teilzunehmen. Er kann wohl zum erstenmal an der Schöpferfreude des Künstlers teilnehmen. Denn dieses Kunstwerk ist das Schaffen an sich. Bildlich gesprochen, er kann am Sechstageswerk Gottes zuschauend teilnehmen, mühelos Mitschöpfer

werden, er, der den Geschaffenen gegenüber immer zum Nachschaffen verurteilt ist, die Gedanken, die Absichten Gottes am Geschaffenen immer nur nachdenken kann, wird zum Mitdenker, zum Vordenker gemacht. Epimetheus darf einmal Prometheus werden, der Nichtkünstler einmal Künstler.

Dies ist genau besehen der Inhalt des Erlebnisses, das in den aufgewühlten Seelentiefen des Beschauers der Teschnerbühne vor sich gehen mag. Die Geste ist Teschners Expression, sie ist sein ureigenstes Ausdruckselement. In die Erscheinung gebracht werden konnte es nur von einer Künstlerindividualität, die aus österreichischem Blutzusammenhange ihre Persönlichkeit gestaltet, ausgeführt nur von einem Künstler, der sich wie Teschner durch alle Gestaltungselemente durchgerungen hat und sie alle beherrscht. Denn die Ausführung der Geste am „Figurentheater“ setzt die ganze Reihe der Künstlerschaften voraus und umschließt sie: Malerei, Bildhauerei, Musik, Dichtkunst und Schauspielkunst. Sie werden alle zur Einheit, die Eine-Kunst. Die große Absicht des Jesuitenstiles wird hier in einer nie geahnten Weise Wirklichkeit. ING. RUDOLF THETLER.



Die erste Eigenschaft des Genius ist Originalität.



RICHARD TESCHNER—WIEN. »KRIPPENSPIEL.«

Mre



RICHARD TESCHNER. »HAUSGÖTTIN«



HOLZ-PLASTIK • PIETÀ • STÄDTISCHES MUSEUM - FRANKFURT A. M.



HOLZPLASTIK
»MADONNA«
ANFANG DES
XIV. JAHRH.
STÄDT. MUSEUM
FRANKFURT M.

VON DER SEELE DER GOTIK.

Seitdem Wilhelm Lehmbruck seine Figuren in die Schlankheit und Linie der Gotik aufwachsen ließ, gewöhnte man sich daran, alle moderne Kunst, wenn sie Innerlichkeit suchte, mit Gotik zu vergleichen.

Vergleiche hinken; und doch, trotz der Verschiedenheit des Weltbilds, das damals und heute hinter den Künstlern steht, läßt sich Gemeinsames nicht anzweifeln.

Räumliche Beziehungen zu setzen und zu lösen, ist die Aufgabe der bildenden Kunst. In diese räumlichen Werte wird Seelisches gebunden. Anders formt ein Gotiker die Mutter Christi als ein romanischer Künstler oder ein Renaissancemensch. Ist es nicht bezeichnend, daß es die Gotik war, die zuerst Mutter und Kind zusammenfügte, und nach starren An-

sätzen das innige Verbundensein, körperlich und seelisch, ausdeutete?

Anfangs nichts anderes als ein menschlicher Sitz für den jungen Heiland, der mit dem Blick in die Ferne eigene Aufgaben erfüllte, wird Madonnaimmergelöster in Gliedern und Geistigkeit zur Mutter, in deren Armen das Kind keine andere Aufgabe besitzt, als zu genießen, sei es den Lebensquell des Mutterbusens, sei es die zarte Sorge liebender Hut. So wächst mit dem Einleben in die Beziehung zwischen zwei Menschen die Gestaltungskraft. Aus der zärtlichsten Mutter wird die Dulderin am Leichnam des Sohnes. Die Falten des Kopftuchs sinken herab wie rinnende Tränen und weinen mit, alle Linien strömen im Fall Leid, Mitleid.

Doch der Beruf dieser Gestalten war es nicht

ein eigenes Dasein zu führen, als Kultbildern kam ihnen zu neben dem episch erzählenden Zweck, den sie erfüllten, Beziehungen zu schaffen zwischen der Glaubensquelle und dem Andächtigen. Wie in der Gotik immer bewußter die Blicke aus dem Jenseitigen zurückkehren, wie sie aus unbegrenzter Ferne erst nach innen gewandt, allmählich dem Betenden zusprechen, winken u. trösten, das muß man erkennen, um den Begriff der Entwicklung oder des Stilwandels aus geistiger Steigerung zu erfassen. — Die Abbildungen, den Schätzen des Liebighauses in Frankfurt a. M. entnommen, versinnlichen, was ich andeutete. Starr und fern den Blick thront die Madonna des XIII. Jahrhunderts, sie selbst wieder Thron des jungen Sohnes, der in Haltung und Tracht, ein römischer Konsul, seinen Segen spendet. Klage und Leid weht uns von der Pietà an; aber Maria blickt nicht zu uns aus ihrem Schmerz; nur den Sohn sieht sie, mit ihm verquellen alle inneren und äußeren Linien. Die späte Madonna mit dem Kind lächelt dem Andächtigen zu. Minnig und hold gleitet das Lächeln über ihre Züge, das



HOLZPLASTIK »JOHANNES« STÄDT. MUSEUM — FRANKFURT M.
AUS DEM ANFANG DES XIV. JAHRH.

im Gefällt des Kleides und Mantels sein gleiches Spiel zu treiben scheint. —

Versunken betet Maria der französischen Gotik am Kreuz ihres Sohnes, ihr Schmerz aber verbindet sie mit allen Menschen; so kehrt der Blick aus dem Innern zurück und sucht die Menschen. Auch an ihr klagen und rinnen die Falten der Gewandung. Allein die Linien fließen in leichter Schwingung nach vorn dem Betenden zu. — Die gleiche Wandlung der Form unter sich wandelnder geistiger Einstellung beim Johannes. Die erste Stufe fehlt, wo die Ferne sich dem Blick vermählt. Nur die innere Versunkenheit in die Tiefe des Schmerzes trägt Johannes des 15. Jahrhunderts. Der Kopf und der geraffte Zipfel des Mantels steigen und sinken gegeneinander, zwei

Gegenbewegungen finden Ruhe in der geistigen Mitte. — Die Farben begleiten die stille Klage der geschnitzten Form mit lautem Weh. Grün schreit in krampfendes Rot hinein. Auch der Johannes der französischen Kreuzesgruppe trägt Schmerz; auch hier führt Arm und Kopf in Gegenbewegung zueinander. Wie der Blick jedoch den Beten-



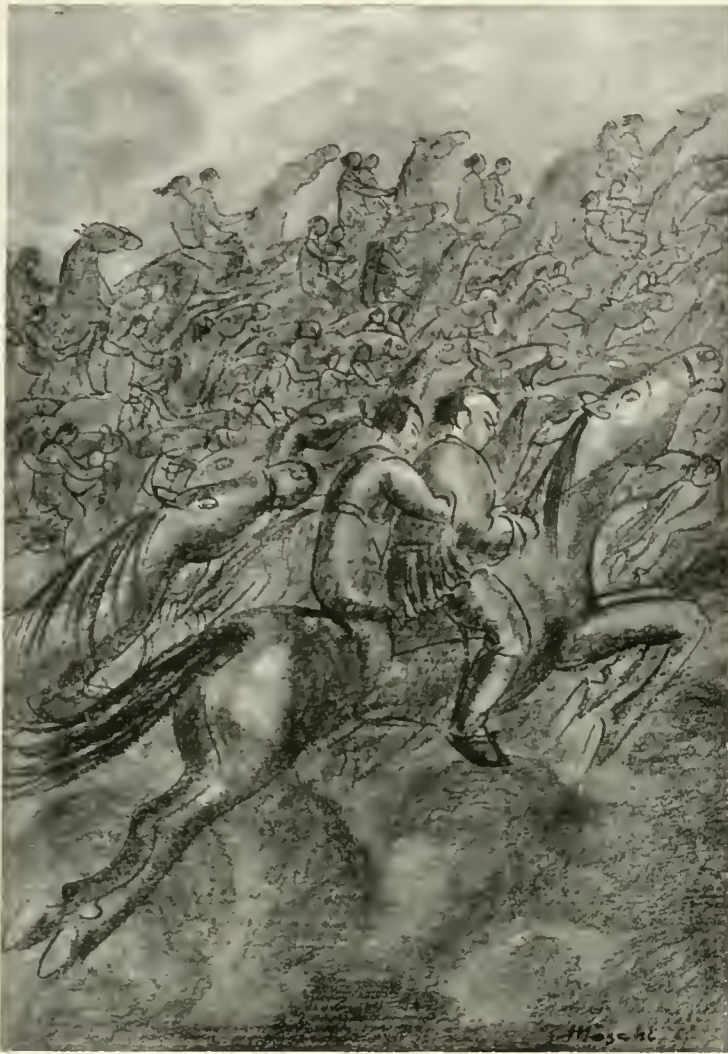
HOLZPLASTIK »MADONNA« STÄDTISCHES MUSEUM—FRANKFURT M.
OBERSCHWÄBISCH, MITTE DES XV. JAHRH. AUS MUNDERKINGEN.



HOLZPLASTIK »THRONENDE MADONNA« STÄDT. MUSEUM—FRANKFURT.
ERSTE HÄLFTE DES XIII. JAHRH., SÜDDEUTSCH.



HOLZPLASTIK »DER EVANGELIST JOHANNES« STÄDTISCHES MUSEUM FRANKFURT.
ENDE DES XV. JAHRHUNDERTS, OBERBAYERISCH.



GABI LAGUS-
MÖSCHL WIEN.
ILLUSTRATION
ZU EDSCHMID:
»DER BEZWINGER«

den streift, aus innerer Klage ins Leben sehend, so fallen auch alle anderen Linien aus der Verknotung unterhalb der rechten Backe in ein Strömen und Rinnen hinab zu den Menschen im Kirchenraum.

Unsere Zeit, sie nennt sich die soziale, sucht auch Verbindung und Verknüpfung der Menschen untereinander. Der Begriff der Gemeinschaft soll aus der Ferne ins Wirkende geworfen werden. Unendliches soll strömende Beziehungen mit andächtig Empfangenden schaffen. Sind hier nicht Gleichnisse mit gotischer Art? — Wenn Kunst Zeitgeborenes in entgültige, ewige Form hüllt, so muß Verwandtes zur Gotik im Schaffen unserer Tage nicht aus äußerlichem Nachahmen, — aus Innerstem erwachsen. Einzelne Künstler werden das Ewige draußen suchen, Toren, wie Parsifal, der Junge, einer war. Andere werden tief ins eigene Ich

steigen, wohl mancher selbstgefällig sich darin verlieren; doch die Wegbringer werden aus dem Ich emporsteigen und die hier gehobenen Schätze zagend doch opferbereit in wartende Hände legen, wie segnende, tröstende Blicke aus den Heiligenbildern der Gotik durchs weite Kirchenschiff das Auge des Betenden suchen und finden. . . . GUSTAV KNAPPEIS OFFENBACH A. M.



Wenn der Künstler produziert, so borgt er die Elemente der Darstellung von einer Welt, die schon existiert und in deren Mitte er lebt. Die stärkste Phantasie wird genährt von der Natur, dieser unerschöpflichen Quelle der Belehrung. Je mehr man in das Wesen der Natur eingedrungen ist, um so vollständiger ist das Erlebnis, das man wiedergeben kann. Je mehr Mittel des Ausdrucks man besitzt, um so besser gelingt die bildhafte Verständigung. F. HODLER.



GABI LAGUS-MÖSCHL. WIEN. BUCHILLUSTRATION
ZUR NOVELLE «DER BEZWINGER» VON KASIMIR EISCHMID.



PROFESSOR GEORG METZENDORF. »AUS DER MARGARETHEN-HÖHE.«



PROFESSOR GEORG METZENDORF—ESSEN. »ARBEITER-DOPPELWOHNHAUS HAUPTANSICHT.

AUS DER GARTENSTADT MARGARETHEN-HÖHE.

Professor Georg Metzendorf, 1909 zum Bau der Gartenstadt Margarethen-Höhe berufen, sah sich damit vor eine der bedeutsamsten Aufgaben gestellt, die unsere Zeit zu vergeben hat. Vielen tausend Insassen des Industriebezirks weitab vom Qualm und Lärm der Werkstätten im Schatten des Waldes, im Grün von Gärten eine Heimat zu schaffen, ihre Siedelungen zum Organismus einer ganzen Stadt zusammenzufassen, welche Aufgabe könnte schöner und fruchtbarer sein? Die vier Kriegsjahre, die den Baumeister seiner Tätigkeit fern hielten, haben in sein Werk eine Pause gebracht, aber die Baustube der Gartenstadt, in der sein Geist lebendig blieb, ist doch niemals ganz geschlossen worden, auch während des Kriegs hat sich Margarethen-Höhe um etliche Straßen vermehrt.

Von den fast sechshundert Häusern der Siedlung enthält ein Drittel Etagenwohnungen, zwei Drittel sind Einfamilienhäuser. Wohnungen, die weniger wie drei, mehr wie fünf Räume haben, sind selten. Das häusliche Dasein ihrer in bescheidenen Verhältnissen lebenden Insassen hat zum Mittelpunkt die geräumige Küche, die als Wohnküche gedacht ist und der darum in allen

Fällen eine Spülküche beigegeben ist, mit Waschkessel und Badewanne versehen und bestimmt, die Spülgerüche und den Wäshedunst dem Hause fern zu halten. Der Küchenherd gibt im Winter seine überschüssige Wärme an die benachbarte Wohnstube und die in den Einfamilienhäusern oberliegenden Schlafzimmern ab, sie bei nicht zu strenger Kälte ausreichend erwärmend. Aus diesen Einrichtungen, vor allem der Spülküche, denen der mit jeder Wohnung verbundene kleine Gemüsegarten hinzuzuzählen ist, spricht ein hohes soziales Gefühl, welches ungeheurer Fortschritt doch gegen das übliche Muster der Kleinwohnung, wie es die Etagenhäuser der großen Städte aufweisen! Wer die Welt dieser von zufriedenen Menschen bewohnten Häuschen vor seinem geistigen Auge auftauchen sieht, den mag leicht bedünken, als wären sie fast alle nach einem einzigen Plan entstanden. In Wahrheit sind auf Margarethen-Höhe der Typen gar viele, wenngleich die Absicht des Baumeisters, seine Häuser auf eine ganz strenge, sachliche Kastenform zu bringen, immer deutlicher hervortritt. Von unseren deutschen Gartenstädten, in denen im allgemeinen



MARGARETHEN-HÖHE BEI ESSEN.

ZWEIFAMILIENHAUS • GINSSEWEG 4

Gleichheit der Bedürfnisse wie der wirtschaftlichen Grundlagen waltet, hätte man vielleicht erwarten können, daß sie unsrem Volk die nationale Form des Kleinhauses gewonnen hätten, was indessen nicht gelungen ist; die letzte, die endgültige Formel steht noch aus. Wohnkolonien von Schmitthenner und Theodor Fischer sind Gegensätze, Peter Behrens würde sie anders aufteilen und bauen wie Muthesius, während doch die französische oder die holländische Kleinstadt von altersher ein festausgeprägtes, unwandelbares Antlitz zeigen. Das Suchen und Wägen, das durch die ganze Entwicklung unseres Kleinwohnungswesens geht, ist auch in Margarethen-Höhe noch nicht zur Ruhe gekommen, und wie manchmal doch stehen wir vor Häusern, die uns untadelig erscheinen, bei denen wir uns mit Bedauern fragen, warum der Baumeister nicht bei ihrer Form geblieben ist! Man muß hier wohl die Besonderheit des ungemein bewegten Geländes in Rechnung setzen, die einem durchgehenden Muster beim Hausbau

nicht günstig sein konnte. Wie es immer wieder Aufschüttungen, Abtragungen bedingt, wie es die gerade Führung von Straßenzügen verhindert, so erfordert es auch gelegentlichen Wechsel der Formen und Typen. Sehr fein ist nun, wie sich der Baumeister unmerkliche Mittel, das Verschiedene zu binden und zusammenzuhalten, geschaffen hat. Neben den gemeinsamen schwarzgrauen Dächern sind es die Türen und die Fenster, die in ihren Maßen immer wieder übereinstimmen und dem Ganzen Halt und Maß und Ruhe geben. Die Putzflächen der Häuser waren in den ersten Baujahren noch unterbrochen durch Backsteinbauten, die indessen aus wirtschaftlichen Gründen ganz aufgegeben wurden. So ist es ein durchgehender grauer Ton, freilich ein moduliertes, bald licht und silbrig, bald schwer und dunkel erklingendes Grau, das den farbigen Eindruck der Siedlung bestimmt.

Aber freilich hat Metzendorf auch die Stellen herausgefunden, die seine liebenswürdige und muntere Laune sich ausleben lassen. Es sind



PROFESSOR GEORG NIETZENDORF.

»HÄUSERGRUPPE IN DER MARGARETHEN-HÖHE.«



MARGARETHEN-HÖHE. »VIERHÄUSER-BLOCK AN DER SONNENBLICK-STRASSE«



AUFRISS DES OBIGEN VIERHÄUSER-BLOCKS.

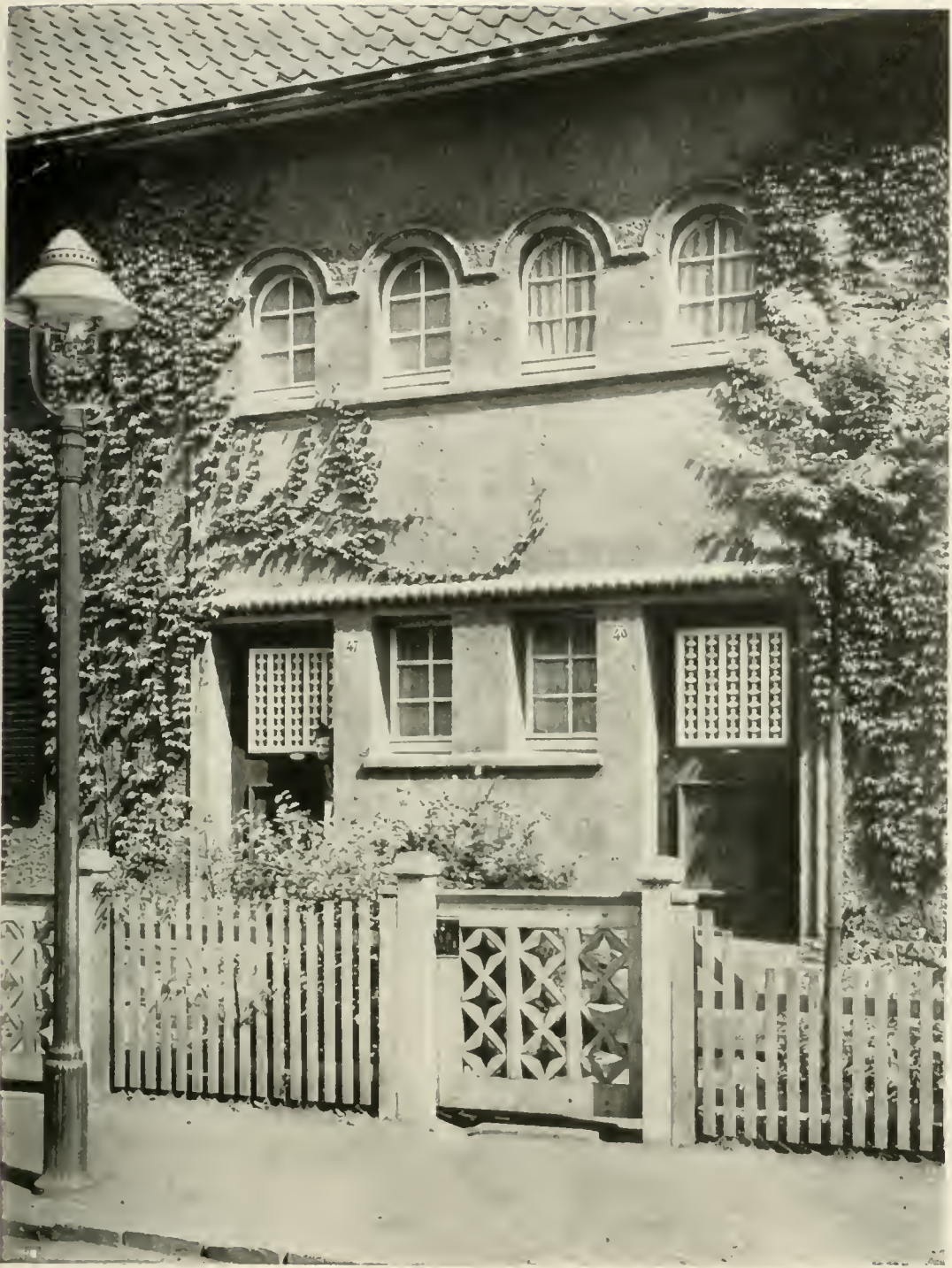


ZWEIFAMILIENHAUS AM KIRCHPLATZ

PROFESSOR GEORG METZENDORE.



PROFESSOR GEORG METZENDORF—ESSEN. »ZWEIFAMILIENHAUS«



GEORG METZENDORF. »EINGÄNGE EINES EINFAMILIEN-DOPPELHAUSES«

die Fensterläden und Haustüren, an denen er sich schadlos hält, die ersteren auf grünem oder blauem Grund bunt mit Blumen oder geometrischen Figuren ausmalend, die letzteren mit weißgestrichenen, lustig gedrechselten Gittereinsätzen in immer wieder neuen Formen belebend. Hier scheint der Springquell seiner Einfälle unerschöpflich zu sein.

So ist denn Margarethen-Höhe, Wirtschaftlichkeit, Wohnlichkeit und künstlerische Haltung

in glücklichster Weise vereinigend, in den elf Jahren seines Bestehens, von denen die fünf Kriegsjahre nicht voll zählen können, groß und stattlich geworden, im Kranz der deutschen Gartenstädte ein reifer, voller, gesegneter Strauß. Wie sich seine Entwicklung in Zukunft gestalten wird, läßt sich im Augenblick nicht sagen, es ist kaum anzunehmen, daß die nächste Zeit mit ihrer namenlosen Verteuerung der Baukosten dem Ausbau förderlich sein wird. GOSEBRUCH.

VOM DEUTSCHEN KÜNSTLERTAG

22. APRIL 1920.

Einem deutschen Künstlertag hat die Allgemeine Deutsche Kunstgenossenschaft, die größte und älteste, sich über das ganze Reich erstreckende Vereinigung bildender Künstler, am 22. April im ehemaligen Herrenhause zu Berlin einberufen. Er hatte den Zweck, einerseits einen Zusammenschluß aller Künstlervereine in wirtschaftlichen und Standesfragen anzubahnen, andererseits von der Regierung eine angemessene Standesvertretung zu fordern, und zu verlangen, daß nicht wie seither Gesetze und Verordnungen ergehen, Einrichtungen und Ämter geschaffen würden, die die bildende Kunst betreffen, ohne daß die Künstler vorher gehört worden sind. Die Versammlung wurde von Prof. Otto Heinr. Engel geleitet. Als erster Redner sprach Dr. Maximilian Pfeiffer, Mitglied der Nationalversammlung. Er konnte der Versammlung die erfreuliche Mitteilung machen, daß ihre Bestrebungen schon zum Teil Erfolg gehabt hätten, indem auf seine Anregung hin die bildende Kunst im Reichswirtschaftsrat in Zukunft vertreten sein werde. Und zwar solle der Werkbund sowie die vereinigten Verbände bildender Künstler Berlins und diejenigen Münchens je einen Vertreter präsentieren. Professor Heinrich Straumer, Vorsitzender des Verbandes deutscher Architekten, sprach sodann über die Dinge, die die Architektur berühren. Er führte unter anderem aus: Es ist kein Geheimnis, daß der unglückliche Ausgang des Krieges uns arm an Rohstoffen gemacht hat, während wir über Arbeitskräfte in reichlichem Maße verfügen. Daraus folgert zwingend, daß es nur ein einziges Mittel gibt, die deutsche Wirtschaft aufrecht zu erhalten, wenn nicht mit einem Hungersterben oder Massenauswanderung gerechnet werden soll, nämlich diese Arbeitskraft so hochwertig wie möglich in Form von Qualitätswaren auszuführen. Es muß Aufgabe der Regierung sein, planmäßig auf diese Hochwertigkeit der deutschen Arbeitskraft hinzuweisen, und hier

beginnt die ungeheuerere Bedeutung der Kunst und der Künstler für die deutsche Wirtschaft deutlich zu werden. Dort wo die Arbeit des deutschen Kunstgewerbes schon vor dem Kriege erfolgreich sich bemüht hat, muß eine staatlich mit allen Mitteln geförderte Organisation einsetzen, das deutsche Volk zu Qualitätsarbeit erster Klasse zu erziehen. Die gesamte Künstlerschaft muß hinein in die Werkstätten! Wie wenig die Bedeutung dieser Frage erkannt ist, beweist das im höchsten Maße kulturfeindliche und verderbliche Gesetz über die Luxussteuer. Die Steuer richtet sich nämlich gegen die Qualitätsware, welche für die Zukunft unseres Kunstgewerbes, für den Export, für die Hebung der Valuta von höchster Bedeutung ist. Wie widersinnig das Gesetz auch sonst aufgestellt worden ist, beweist der Unterschied, der zwischen künstlerisch und schlicht gemacht wird. Künstlerisch und schlicht sind durchaus keine Gegensätze! Es ist ganz unmöglich darnach festzustellen, ob ein Möbel künstlerisch gestaltet ist und somit der Luxussteuer verfällt, oder ob es als „schlicht“ frei bleibt. So wie man bei diesem Gesetz die eigentliche Fachwelt, die Künstler nicht gefragt hat, so hat man es auch mit anderen gemacht. Welche großen Worte sind der Wohnungsfürsorge und der Heimstättenbeschaffung gewidmet worden! Millionen hat man aufgewendet. Und was ist dabei herausgekommen? Nichts! — Warum, weil der zünftige Fachmann, der Baukünstler mit einer Geste, als den wirtschaftlichen Fragen fernstehend, beiseite geschoben wurde. Es ist eine Tatsache, daß in den gesamten halbamtlichen Wohnungsfürsorge-Gesellschaften und in den dienstlichen Ämtern für Wohnungsfürsorge kein einziger derjenigen Fachleute sitzt, die durch jahrelange Arbeit auf diesem Gebiete bekannt sind. Die Klubsesselkrankheit des Krieges ist in der Revolution zur wütenden Seuche geworden! Der Redner trat ein für eine feste Organisation der Künstler,



PROFESSOR GEORG METZENDORF - ESSEN. »DREIFAMILIENHAUS AM HOHLWEG IN DER GARTENSTADT MARGARETHEN-HÖHE BEI ESSEN.«



PROFESSOR GEORG METZENDORF.

»WOHNKÜCHE EINES ARBEITERHAUSES«

dann muß es ihnen selbst überlassen bleiben, diejenigen, die ihr Vertrauen genießen, dem Staate als Berater zu präsentieren.

Professor Lewin-Funcke sprach für die Bildhauer, und wies unter anderem darauf hin, wie die französische Kunst seinerzeit die ganze Industrie des Landes zum Blühen gebracht und die Ausfuhr des Landes riesenhaft gesteigert habe.

Professor C. Langhammer wies angesichts der nebensächlichen Behandlung, die die Künstler durch den Staat erfahren, darauf hin, welche ungeheueren Werte die Kunst z. B. in Italien geschaffen hat, und wie der italienische Staat davon heute noch einen gewaltigen Nutzen ziehe. Diese Werte werden auch bei uns heute noch tagtäglich geschaffen! Er glossierte sodann die lächerliche Behandlung des Künstlers im Luxussteuergesetz, das ihn zum Kleinhändler degradiere, von ihm verlange, daß er die vielleicht 30 Jahre alten Atelierbestände in einem Steuerbuch und einem Lagerbuch registriere, eine für jeden Künstler unmögliche Sache.

Der Radierer Paul Herrmann legte die speziellen Verhältnisse in der Graphik dar.

Der Vorsitzende des vorbereitenden Ausschusses, Maler Architekt Willy O. Dreßler, verlas sodann eine Resolution, in welcher die bildenden Künstler Einflußnahme auf die Gesetzgebung, so weit sie sich mit der bildenden Kunst beschäftigt, verlangen und gegen die seitherige Hintenansetzung und Entrechtung protestieren. HERMANN WIDMER.

Das Handwerk, das gelehrt wird, muß technisch gediegen gelehrt werden. Alles Halbe ist widerwärtig und trostlos, und wenn man vom Handwerk redet, darf man nicht wieder nur ein neues billiges Schlagwort in die Massen werfen wollen. Nicht der Lehrer ist der rechte, der der Jugend zum Maule redet, sondern der ihr auch bittere Pillen verordnet, der ihr durch den Ernst einer handwerklichen Ausbildung das Verantwortungsgefühl einprägt, das zur Ausübung jedes Berufs durchaus notwendig ist. H. POELZIG.

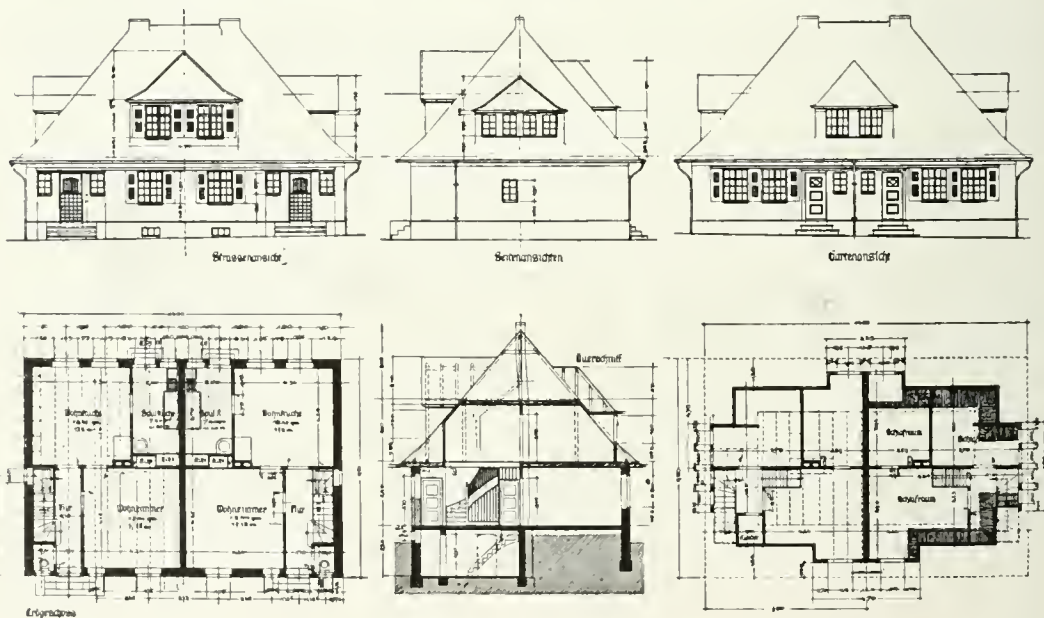


PROFESSOR GEORG METZENDORF.

„WOHNKÜCHE EINES ARBEITERHAUSES“



EINFAMILIEN-DOPPELHAUS. WINKELSTRASSE • MARGARETHEN-HÖHE.



Vorstehende Abbildungen sind einem soeben im Verlag von Alexander Koch erschienenen neuen Werk von Prof. Georg Metzendorf »Kleinwohnungs-Bauten und Siedlungen« (etwa 200 Illustrationen und Grundrisse) entnommen.



VASEN
IN BLAU,
SCHWARZ
U. WEISS.

MAX LÄUGER—KARLSRUHE (BADEN)



MAX LÄUGER—KARLSRUHE.

»SCHALE IN BLAU U. WEISS«

NEUE LÄUGER-KERAMIK.

VON PROFESSOR DR. A. E. BRINCKMANN ROSTOCK.

Man kennt den Karlsruher Hochschulprofessor Max Läger, seit er den Mut hatte, in Kandern-Südbaden eine Bauerngeschirrwerkstätte zu übernehmen und deren Erzeugnisse unter Vervollkommnung der alten Technik auf eine künstlerisch hohe Stufe zu heben. Man findet den Lägertopf in jedem Kunstgewerbe-geschäft, dekorative Lägerkeramik als Belag von Wänden oder Architekturgliedern ist bis nach Holland und der Schweiz gedungen.

Die bevorzugte Technik war der Auftrag gefärbter Tonschlickermassen auf die Wandungen des Gefäßes oder der Fliese, sodaß in sehr kräftigen Farben die dekorative Zeichnung als leichtes Relief entstand. Bleiglasuren steigerten dann die Farben zu höchster Leuchtkraft, während durch das leichte Relief die Lichtreflexe nicht hart auf der Oberfläche stehen blieben, sondern sich gewissermaßen zersetzten, auflösten und irrationale Spiegelungen formten.

Bei diesen hohen Leistungen, die einen nachhaltigen Einfluß auch auf andere keramische Werkstätten ausgeübt haben, ist Läger nicht stehen geblieben. Keramisches Arbeiten, solange es nicht in der Art der fabrikmäßig produzierenden Manufakturen geschieht, erlaubt beim Tonbereiten, Farbmischen, Brennen soviel persönliches Eingreifen und läßt dem persönlichen Entschluß soviel Freiheit, damit stets

neue und teilweise rätselhaft überraschende Resultate erzielend, daß der Keramiker von selbst zum Experimentator wird. Die klugen Untersuchungen v. Falkes über Rheinische Keramik lassen immer wieder durchscheinen, wieviel experimentelle Liebe die Entwicklungsgeschichte umfaßt; die von Anatole France herausgegebenen Memoiren Bernard Palissy's (1510—90), die ich allen modernen Keramikern als Brevier empfehlen möchte, zeigen, mit welcher Inbrunst dieser große Hugenotte sich der Alchemie keramischer Probleme hingab, wie denn auch innerlichste Zusammenhänge bloßgelegt werden, wenn umgekehrt ein Alchemist und Goldsucher Entdecker und Erfinder des Porzellans wird. Und so hat es auch Läger in diesem keramischer Tätigkeit innewohnenden Zwang zum Experimentieren getrieben, nicht bei den erreichten schönen Resultaten stehen zu bleiben, sondern die Techniken seines Materials zu verfeinern, sie schmiegsam seinen höchsten Ansprüchen zu machen.

In langen und stillen Versuchen, in stets neuem Wiederholen nicht gelungener Experimente, im Kampf mit durch Brand veränderten Farben und den Eigenwilligkeiten der schmelzenden Glasur hat Läger diesen Ausbau der Technik betrieben und er darf jetzt mit den neuen Ergebnissen hervortreten.



VASE,
GRÜN, BLAU
U. SCHWARZ.

MAX LÄUGER KARLSRUHE (BADEN).



MAX LÄUGER—KARLSRUHE (BADEN).

Nach zwei Richtungen gingen die Versuche: 1. die Einfarbigkeit des Schlickers aufzulösen in eine größere Nuancenskala und über die groben und unschmiegsamen Farbentöne hinauszukommen, mit denen heute die Keramik arbeitet — im Gegensatz etwa zu den märchenhaften Erzeugnissen altpersischer Werkstätten —, ohne in die der Staffeimalerei gleichen Abstufungen der Porzellanmalerei zu verfallen, die Farbtechnik also nicht unabhängig von den übrigen Techniken zu machen; 2. die Glasur nicht mehr lackartig als Überzug wirken zu lassen, sondern ihr in ihrer Schönheit Eigenexistenz zu geben und sie zu einem Medium zu machen, in dem die Farben zu verändertem Dasein emporblühen. — Daraufhin sind also die neuen Erzeugnisse Läugers zunächst anzusehen. Läger vermeidet jetzt im Gegensatz zu früher verschiedenartige Pri-



BAUCHIGE
VASE, BLAU
AUF WEISS.

MAX LÄUGER—KARLSRUHE (BADEN).

märfarben und begnügt sich im allgemeinen mit zwei Grundfarben, einem Dunkelblau und einem tiefen sanftem Grün, die er nach langem Experimentieren gefunden hat — damit gewissermaßen auch in der Keramik die Wendung von van Gogh zu Cézanne machend. Diese Grundfarben, mit denen sich ab und zu noch ein Tupfer Rot und Braun verbindet, werden nun in sich abgestuft und durch dickeren oder dünneren Auftrag nuanciert, gewinnen dann aber weitere Nuancen durch ihr Verhältnis zum Grund. Die Grundmasse dieser Töpfe oder Schalen, der sogenannte Scherben, ist in seiner Farbe abhängig von dem verwendeten Ton, meist ist er rötlich hart gebrannt, seltener hell und ins Gelbe spielend. Auf diesem Scherben sitzt die eigentliche Malschicht auf, die ganz licht, trotzdem in ihrer



MAX LÄUGER KARLSRUHE (BADEN).



M. LÄUGER-
KARLSRUHE.

FLIESE, BLAU,
SCHWARZ
UND WEISS.

Masse leicht gefärbt ist: bläulich, grünlich, gelblich. Diese Malschicht ist an verschiedenen Stellen absichtlich teils dünner, teils dicker aufgelegt, deckt also teils den Scherben, läßt ihn teils durchscheinen. Auf dieser differenzierten Fläche steht also das farbige Muster, das mit seinen Nuancen Anpassung an die Nuancen des Grundes sucht und in einem Farbakkord unendlich feine Abschattierungen und Farbverbindungen zu wecken vermag. Alles kommt darauf an, wie die Inspiration des Künstlers im raschen Auftrag des Ornaments diese Farbsymphonien zu gestalten weiß, denn die vielen Nuancen ermöglichen unzählige und stets neue Kombinationen. Es leuchtet ein, daß ein solches Arbeiten nie mehr fabrikmäßig sein kann, daß jedes Stück ein Einzelstück sein muß, große Anforderungen an das lebendige, schnelle Improvisieren des Künstlers stellt. Schon damit werden diese neuen Läger-Keramiken Unica und geschlossene Kunstwerke, jedes in seinem eigentümlichen Leben immer erneute Manifestationen der Schöpferkraft gebend, entsprechend aber auch im Preis zu bewerten.

Doch dies alles ist nur Einleitung zu dem großen entscheidenden Prozeß der Glasierung. War diese früher nur ein Leuchtendmachen der Farben, gewissermaßen die Politur des Werkstücks, so bekommt sie jetzt eigene Aufgaben, die sie unter Rücksichtnahme auf die Farbgebung erfüllt. Schon jetzt, noch vor dem Prozeß der Glasierung, weist die neue Läger-

Keramik einen farbigen Reichtum auf, der wie ein Cézannebild dem kultivierten Auge immer neue Entdeckungen bietet. Und nun erscheint eine Glasur, die von dickem durchsichtigen Schmelz bis zu den zartesten opaken, das heißt mattdurchsichtigen Überzügen verrinnt, die an einzelnen Stellen sich sammelt und das Licht aussprüht, an anderen Stellen wieder die samtene Tiefe der Farben wirken läßt. Diese Glasuren selbst sind zum Teil ganz zart in der Masse gefärbt, sodaß eine weitere Nuancenskala entsteht, die mit den Möglichkeiten des Grundes und des Farbauftrags verbunden neue Farbenreize aufzaubert, wie sie von moderner Keramik tatsächlich noch nicht erreicht ist. Auch feine Glasursprünge, das sogenannte Craquelé, stellen sich ein, die der Oberfläche jenes bewunderte rissige Flimmern verleihen, das besonders japanische Keramiken auszeichnet. Unwillkürlich stellt sich der Vergleich mit altpersischen Fliesen und keramischer Ware ein, die ja auch in ähnlich liebevoller Einzelbehandlung entstanden sind und die heute auf internationalen Auktionen Phantasiepreise erzielen. Läger würde am allerwenigsten leugnen, daß er durch solche Eindrücke zum Schaffen ermuntert wurde — doch kann es sich bei einem Läger auch nicht entfernt um Nachahmung und Anempfindung handeln. Die Technik ist ein zu empfindsames Werkzeug geworden, als daß sie nicht jeder Regung des Individuell-Künstlerischen nachfolgen müßte.



MAX LAUGER KARLSRUHE.
FLIESE: BLAU, GRÜN UND SCHWARZ.

Luger, der den eigenartigen in unserer Zeit seltenen Typ des Künstlers bildet, in dem sich die scheue Weichheit des Alemannen mit einem im Grunde überaus hartnäckigen, oft vielleicht sogar eigensinnigen aber trotz allem Phantasievollen höchst zielsicheren Instinkt verbindet, der mit Billing die prominenteste Persönlichkeit der Architektur-Abteilung der Karlsruher Hochschule ist, hat sich hier ein Instrument geschaffen, das von zartesten Emplindungen bis geradezu orgiastischem Rausch sich steigern kann. Man weiß, daß Japaner und Chinesen ihre keramischen Kostbarkeiten in köstlichen Seidenfutternalen aufbewahren und diese Stücke nur gelegentlich hoher Festlichkeiten herumreichen als besonderen Gang des Festessens, als Angenschmaus. Auch die neue Luger-Keramik verlangt, daß man ihr Stunden ruhiger Betrachtung widmet, daß man sie unter abwechselnde Lichtverhältnisse rückt, auf farbige Tücher und Seidenstoffe stellt, Akkorde mit Schalen und Gefaen aufbaut. Fließen vertreten hier gerahmt die Stelle köstlicher kleiner Miniaturen.

Die Form der keramischen Waren hat sich verschiedentlich bis zur Sonderexistenz entwickelt — zu anderen Zeiten will die Form nur Möglichkeiten für Zeichnung, Farbe und Glasur bieten. Absichtlich wählt Luger ganz einfache Formen: die Schale flach und tief, im Profil eine gleichmäßige Kurve zeichnend oder mit besonderem Fuß, den kugligen Kopf, der sich oben zusammenstaucht oder vasenartig sich hochzieht, Formen möglichst, die gut in der Hand liegen, wie denn auch die Gefae meist in einer Größe sich halten, daß die Hand sie leicht zu fassen vermag. Immer gilt es, Flächen zu gewinnen für das Spiel der Farben und Glasuren, das Auge nicht durch Kompliziertheit der Formen abzulenken oder aufzuhalten. Ich könnte mir zwar denken, daß auch Luger noch einen weiteren Schritt täte und neben Grund, Farbe und Glasur die Nuancenreihe der Formen weiter ausbildete — vielleicht gibt es aber für das moderne Auge eine Reizgrenze, über die hinaus Komplizierung Verwirrung scheint. Bereits die jetzigen Arbeiten stellen an das Vermögen des künstlerisch sehenden Auges außerordentliche Anforderungen, um allen Feinheiten nachzukommen — wobei es denn andererseits eine Beruhigung ist, daß diese Meisterwerke nur noch von einem erzogenen Auge und einem entwickelten künstlerischen Verständnis aufgenommen werden können und von selbst eine schieberhafte Luxusgesellschaft ausschließen. Experiment, aber immer durchschlagend in seinem kritischen Erfolg, ist es, einem größeren Kreis diese Keramik vorzuführen: die einen

sehen Wunder, die anderen Steingut — und so mögen denn die einen mit uns in den Tempeln der Kunst weilen, die anderen draußen bleiben.

Jetzt ein Letztes, Allerpersonlichstes: das Ornament. Seine Wahl bedingt Größe und Krümmung des Gefaes — die einfache Fliese weist ja viel einfacher nur das Quadrat —, andererseits macht das Ornament das Gefa leicht oder schwer, behäbig ruhend oder munter aufsteigend. Innenfläche und Außenfläche haben andere Spannungen und Tektoniken. Auch die Farbe bedingt das Ornament, die saftige ein anderes wie das herbe, wie andererseits das Ornament die Farben grazios in zärtlicher Rankung, pastos und wuchtig in breiten Flächen vorstellt, oder auch Lyrisches und Episches zusammenstimmt. Endlich bedingt die Glasur noch die Wahl des Ornaments, die feine Striche auflöst oder verschleiert, die große Flecken sprengt, da nun Lichttupfer auf der Wandung aufluchten, die allzugroße Formenrhythmik zerreißen. Man merkt bewundernd, wie das Ornament als letzter Schluß sehr vieler Kombinationen entsteht und wie es immer wieder neu erfunden sein will, da die Wechselfälle zwischen Scherben und Form, Farbe und Glasur unendliche sind. Man merkt auch nach und nach, wie hier für jedes Gefa die Peripetie steht und die Prüfung auf Erlebnis und Sieg des Künstlers. Luger wählt im Gegensatz zu früher nicht mehr das gegenständliche Ornament — wiesen wir vorher auf Cézanne, so berührt sich diese Gegenstandslosigkeit mit jüngster Malerei —, er sucht das Rhythmisch-Lineare. Es entsteht ein gleitendphantastisches Spielen einer Rankenornamentik, die an Vegetabilisches anklingt, an Algen und weiche Kiefernbuschel, die heraldische Tierformen sucht und immer wieder die linear-symbolische Schmiegsamkeit des nackten Frauenkörpers in seiner madchenhaften Schlankheit verlangt. Kaum Andeutung von Tiefe, nur so, als ob unter Schleiern ein anderer Grund zu ahnen ist, ein Grund, den nicht Zeichnung sondern nur Farbe und Glasur geben. Höchste Besonnenheit, wie sich dies Ornament zu den Spannungs- und Dehnungsfunktionen des Gefaes einpendelt, wie Ränder sich schließen, Bauchungen sich weiten, Schwerpunkt und Sammelstelle sich festigen, und — das ist letztes Kriterium — alle bisherigen Symphonien begleitet oder kontrapunktiert werden.

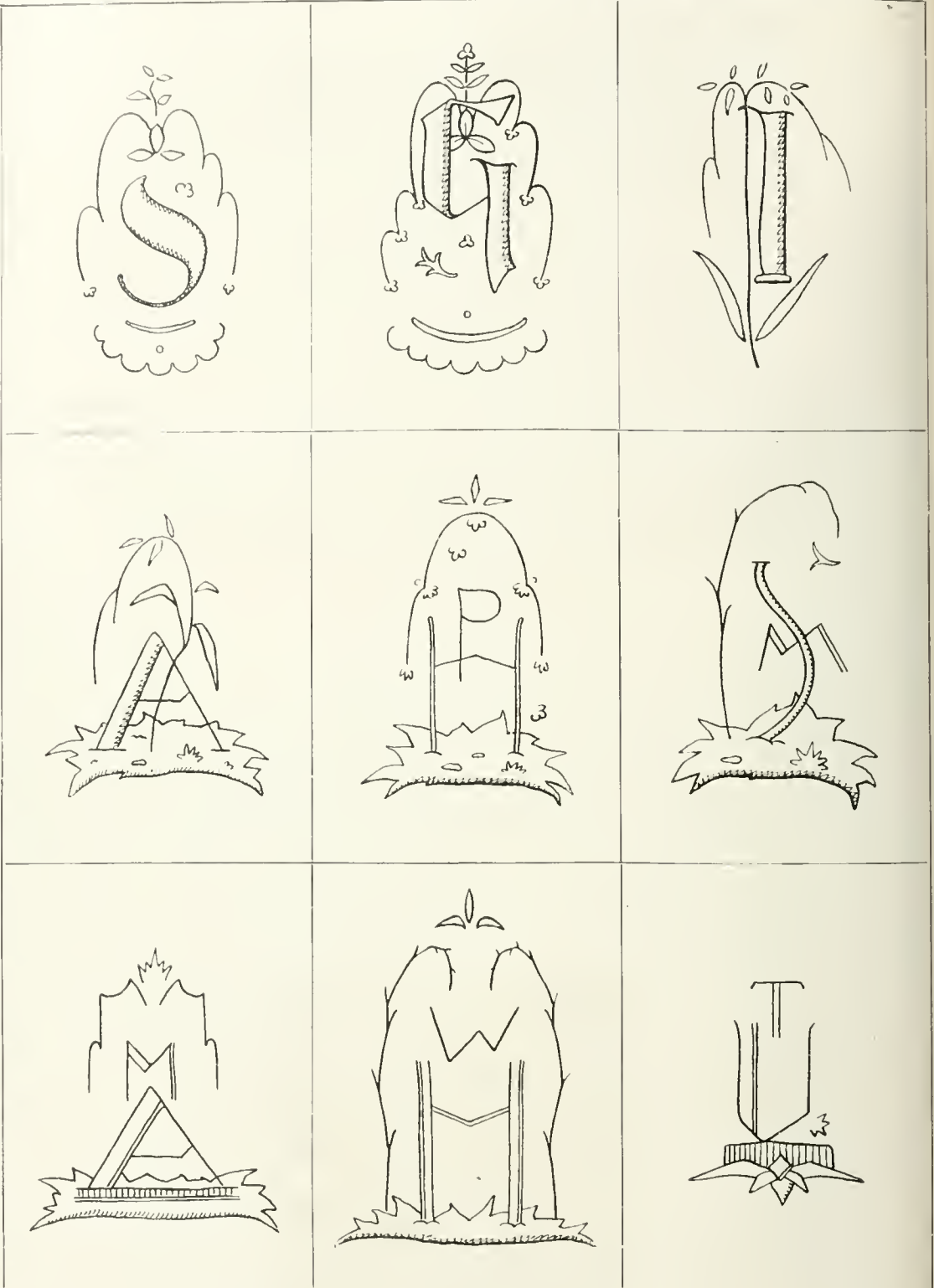
Tatsächlich, was Du in der Hand hältst, ist ein schaubarer Akkord. Dieser klanglose Scherben ist Träger geistiger Regsamkeiten eines ungewöhnlich fein empfindenden künstlerischen Instinkts. Ist ein Gipfelpunkt neuzeitlicher Keramik. A. E. B.



MAX LÄUGER. »SCHALE, BLAU, SCHWARZ UND WEISS«



MAX LÄUGER - KARLSRUHE. »SCHALE, BLAU UND WEISS«



ENTWURF VON PAUL H. HÜBNER—FREIBURG I. B. MONOGRAMME.
 II. PREIS IN UNSEREM WETTBEWERB: »MONOGRAMME UND ZEICHEN«



ALFRED RETHEL. »DIE MUTTER DES KÜNSTLERS.«
BILDNIS-AUSSTELLUNG DER BERLINER AKADEMIE.



FRIEDRICH REHBERG.

BILDNIS PROF. C. PH. MORITZ.

ALT-BERLINER PORTRÄTS.

VON MAX OSBORN.

"Mich dünkt immer, die Gestalt eines Menschen ist der beste Text zu allem, was sich über ihn empfinden und sagen läßt", meint Goethes Stella —: es gibt keinen schöneren und ausdrucksvolleren Kulturspiegel einer Zeit als eine erlesene Bildnisgalerie. Und jeder großen Porträtausstellung wird es so ergehen, daß sie mehr als nur ein kunstgeschichtliches Dokument darstellt.

So war es auch um die Frühjahrsveranstaltung der Berliner Akademie der Künste bestellt. Sie sollte nach dem ursprünglichen Plan eine

umfassende Vorstellung von der deutschen Bildniskunst seit dem Ausgang des achtzehnten Jahrhunderts bis an die Schwelle der Gegenwart geben. Da kamen die Tage des Kapp-Putsches und der folgenden Unruhen dazwischen, bei denen auch das Akademiegebäude eine Anzahl Infanterietreffer abbekam. Die privaten Besitzer, auf die man vor allem rechnete, wurden zurückhaltend. Die Versicherungsquoten stiegen ins Ungeheure. Die chronischen Transportschwierigkeiten erwiesen sich als so herrisch, daß man auf pünktliches Eintreffen aus-



KARI BLEICHEN. ZEICHNUNG »ARCHITEKT MAUCH«

wärtiger Stücke überhaupt nicht mehr rechnen konnte. Und so beschränkte man sich im wesentlichen auf berlinisches Material. Der Kreis war dadurch kleiner geworden, aber er hatte auch an Einheitlichkeit und Geschlossenheit gewonnen, und was wir nun sahen, war ein kulturgeschichtliches und gesellschaftsgeschichtliches Denkmal von so hohem Reiz, wie wir es in dieser Form kaum jemals genossen haben. Gewiß, nicht allein die künstlerische Arbeit fesselte in jedem Einzelfall, sondern auch die Menschen, die dargestellt waren. Man muß sich das bei solchen Gelegenheiten sehr deutlich klar machen, um nicht zu falschen Einschätzungen zu gelangen. Bei einer historischen Porträtschau bezaubert manches Werk durch die Präzision der Vergangenheitsstimmung auch ohne besondere malerische Qualität. Allerdings: wie angenehm war der Verkehr mit diesen versunkenen Generationen eines glücklicheren, behaglicheren, anspruchsloseren und geistigeren Berlin! Das waren Leute, die Zeit hatten. Leute, die ihr Leben als ehrliche Verwalter eines gottgegebenen Geschenks sich entwickeln und ausreifen ließen. Es quoll daraus Genuß und Lehre und etwas wie Trost für unsere Verworrenheit. Und das große Einheitsgefühl, das allen Epochen deutschen Lebens bis zum Beginn des großen materiellen Aufschwungs in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts eigen war, ord-

nete selbst Kunstwerke geringeren Grades in die beruhigte Totalität einer organisch herangewachsenen künstlerischen Kultur ein. Stadt und Menschen und Kunstschöpfungen waren von denselben festumrissenen und klar überblickbaren Lebensgesetzen bestimmt. Auch Talente, die nicht in der ersten Reihe marschierten, ja schlicht handwerkliche Begabungen wurden durch so glückliche Umstände gesegnet. . .

Der leitende Gedanke der akademischen Ausstellung war, aus versteckteren Quellen zu schöpfen. Die wenig bekannte Kunstsammlung der Akademie selbst gab den Ausgangspunkt des ganzen Unternehmens ab und bildete seinen Kern. Dann forschte man in anderen Staatsinstituten nach. Dann bei den Sammlern und vor allem bei den alten Berliner Familien. Und so gelang es mit Eifer und Glück, vor allem durch die ausgebreitete Kenntnis von Professor Hans Mackowsky, eine ganze Fülle von Stücken hohen Wertes aus verborgenen Winkeln hervorzuziehen. Anderes, das im einzelnen den Kennern schon vertraut war, auch früher schon — so bei der unvergeßlichen Jahrhundertausstellung von 1906 — als Entdeckung überrascht hatte, rückte nun erst in den rechten Zusammenhang und erhielt neue Wirkung. — Kostbar entfaltete sich vor allem das endende Berliner



JOHANN GOTTFRIED SCHADOW. »BILDNIS-ZEICHNUNG«



K. BLECHEN.
ZEICHNUNG
PROFESSOR
V. KLOEBER.

Rokoko mit seinem kultivierten Geschmack, seiner Freude an schimmernder Zierlichkeit, seinem erwachenden Realismus und seiner bürgerlichen Solidität. Der Vater dieser Schule war Antoine Pesne, der selbst als geborener Franzose auf der Ausstellung fehlte, bei der man sich auf deutsche Künstler beschränken wollte. Das war wohl ein bißchen doktrinär; denn Pesne war in jahrzehntelangem Aufenthalt an der Spree ein rechter Berliner geworden, und es hätten sich von seinen Arbeiten namentlich aus den jetzt zum National-eigentum gewordenen Schlössern zahlreiche wichtige Stücke herbeischaffen lassen (wie etwa, um nur ein Beispiel zu nennen, das wundervolle Bildnis Knobelsdorffs, des Opernhaus-Erbauers).

Doch Pesnes Schüler waren zur Stelle, und man verfolgte deutlich, wie sich in der nord-deutsch-preußischen Luft die feine koloristische Zucht der Pariser Watteau-Lehre mit einem schlichteren Naturgefühl verband. Wichtig waren damals in Berlin eine Anzahl polnischer Künstler, die eine glänzende Tätigkeit entfalten, an ihrer Spitze G. F. R. Liszewski und seine noch berühmtere und auch bedeutendere Tochter Friederike Julie Liszewska. Der Herrscher in diesen Rokokoräumen aber war natürlich Anton Graff, der mit seiner treuen, aus einfachem Handwerkssinn zu höchster Leistung aufsteigenden Kunst die Führer des geistigen Berlin konterfeite. Völlig unbekannt war bisher Graffs Porträt von Andreas Riem, einem



BUCHHORN. »JOH. GOTTFRIED SCHADOW«



UNBEKANNTER KÜNSTLER. »KOM.-RAT J. LIEBERMANN«

merkwürdigen Manne, der, wie auf der Rückseite der Leinwand zu lesen ist, ein höchst abenteuerliches Leben geführt hatte, bevor er als Ständiger Sekretär der Akademie sehr würdig endete — ein Meisterwerk in der Charakteristik, im malerischen Vortrag und im Hell-dunkel des Lichterspiels. Völlig unbekannt auch das außerordentliche Bildnis von Carl Philipp Moritz, das unter den Abbildungen dieses Heftes auftaucht, gemalt von Friedrich Rehberg, dem Vielgewanderten, der von 1786 an nur wenige Jahre in Berlin wirkte — in der breiten Malerei und der zarten Mischung kühler Werte wie der unbefangenen Natürlichkeit der Auffassung weithin in die Zukunft deutend. Wesentlich für den hohen künstlerischen Stand dieser Zeit war die Vorzüglichkeit einer Anzahl von Bildern, deren Maler vollkommen in Vergessenheit geraten sind. Wie wenig alle diese Dinge erforscht sind, mag ein Beispiel beleuchten. Hing da in der einstigen Königlichen Bibliothek, jetzt Staatsbibliothek, seit etwa hundert Jahren das Bildchen zweier musizierender Kinder, das immer unter dem Titel „Mozart und seine Schwester“ geführt worden war. Jetzt stellte sich heraus, daß es sich hier um ein Kinderbild der Rahel Levin, der berühmten späteren Rahel Varnhagen, und ihres Bruders Markus Levin, handelt, das J. Ch. Frisch, der wohlbekannte Direktor der Berliner Akademie, gemalt hat! Aus dem Rokoko zum Berliner Frühklassizismus führte dann Friedrich Georg Weitsch hinüber, der noch viel zu wenig Gekannte und Geschätzte.

In der großen Zeit des Hochklassizismus aber bewährte sich gerade im Porträt die gesunde Berliner Art, die sich durch keine hochgespannten Theorien abhalten ließ, die guten Überlieferungen redlicher Wirklichkeitstreue und malerischen Wissens zu pflegen. Man machte zwar seine offizielle Studienfahrt nach Rom, aber man wußte, was man seinem deutschen Handwerk schuldig war. Von Weitsch führt über seinen Schüler J. K. H. Kretschmar, der das vielbesprochene Prinz von Homburg-Bild von 1800 malte (das Heinrich von Kleist die entscheidende Anregung zu seinem Drama gab), der aber als Porträtist weit Besseres leistete denn als Historiker, eine gerade Linie zu Karl Wilhelm Wach, der 1815 auf drei Jahre nach Paris ging, um bei David und Gros seine Studien abzuschließen, und, heimgekehrt, in Berlin auf die heranwachsende Generation großen Einfluß gewann. Und nun sahen wir wieder, wie gerade das Porträt sich immer mehr zu einer Hauptdomäne der Berliner Kunst entwickelte, hier wie überall mit seinen unbeirrbar wirklichen Forderungen als Retter aus der blassen

und verblasenen Idealität des Kartonstils auftretend. Auch auf diesem Gebiet thronte über allen der alte Schadow, der auf der Ausstellung als Plastiker wie als Zeichner und als Lehrer und Anreger seine unvergleichliche Größe wieder entfaltete. Und sein strenger, dabei von hoher künstlerischer Freiheit beseelter Wirklichkeitssinn blieb auch lebendig, als man romantisch-nazarenisch-düsseldorferisch gestimmt wurde, voll Schwärmerei und Sehnsucht war und sich, fast ähnlich den Bestrebungen unserer Gegenwart, nach den Primitiven übte. Welche Holdheit und Liebenswürdigkeit dabei zutage trat, mag hier als Probe das entzückende Doppelporträt von Adelheid und Gabriele von Humboldt aus dem Jahre 1809 erkennen lassen, das Gottlieb Schick malte, der sich sonst in hochtrabenden antikisierenden und biblischen Kompositionen bewegte und in diesem Kinderbilde ganz natürliche Anmut und treue Beobachtung blieb. Die Familienbilder der Humboldts lieferten auch sonst manch besonders schönes Stück der Ausstellung. In ihrem Kreise, und namentlich auf ihrem Sommersitz in Tegel draußen nördlich vor der Stadt fand der von hohen literarischen und wissenschaftlichen Interessen getragene Geist der Berliner Kultur jener Jahrzehnte eine seiner vornehmsten Pflegestätten.

Die romantische Strömung ebte ab, und das Biedermeiertum erhob sein Haupt. Nun schwelgte das Berliner Bürgertum in einer von häuslichem Behagen, bravem Wohlstand und zielklarer Tüchtigkeit erfüllten Luft. In keiner anderen deutschen Stadt hat die vormärzliche Epoche eine so runde und reiche Ausbildung erfahren. Wenn man diese Porträts der Schoppe, Magnus, Julius Hübner, Carl Begas (des Ahnherrn der Begas-Dynastie) betrachtete, so fühlte man den gesättigten Frieden der Familien, die sich solche Dinge bestellten. Besonders charakteristisch dabei unser Bildnis der jungen Gattin Hübners, einer Tochter des Bankiers Bendemann — „*amoris sui monumentum*“ schrieb der Maler auf das Bild der neunzehnjährigen Frau. Wieder tauchen iamose Unbekannte auf, wie der, der Max Liebermanns Großvater porträtierte — er gehört in die Gegend Franz Krügers, aber mit dem Meister selbst ist er nicht zu verwechseln.

Noch zwei Beispiele zeugen hier von der Macht des Porträts. Alfred Rethel, der Historiker, dessen Sinn auf monumentalen Ausdruck gestellt war, ist in dem herrlichen Bilde seiner Mutter ein Realist von peinlicher Gewissenhaftigkeit; freilich, die Größe der Anschauung, von der Rethels ganzes Wesen erfüllt war, grüßt imponierend auch aus diesem Denkmal, das



CARL BEGAS D. ÄLT. »CONSTANZA VON HEINZ«



ANNA VON JAGEMANN. »FRAU HENRIETTE WERTHEIMBER«



GEORG FRIEDRICH REINHOLD LISZENSKI.
»DIE TOCHTER DES KÜNSTLERS«



JULIUS HÜBNER. «GATTIN DES KÜNSTLERS»

der Sohn seiner Mutter setzte. Und Karl Blechen, der Lichtpoet der vormenzelschen Zeit, verblüfft durch die fabelhaften Porträtzeichnungen aus dem Kreise des alten (1814 von Schadow gegründeten) Berliner Künstlervereins, die bisher völlig unbekannt geblieben waren. Ganz schnell hingesezte Spiegelungen; dabei wundervoll eigenwillig und persönlich, von jedem Objekt zu anderer Zeichenmethode angeregt, durchaus modern in der Führung der Kreide, alle Konventionen der Zeit sprengend.

Freilich, als nun die Stadt reicher wurde, als Preußen emporstieg, die Gründung des Kaiserstaats sich vorbereitete und vollzog, war es mit

der Sicherheit des künstlerischen Schaffens aus. Geradezu erschreckend hat das die Berliner Ausstellung wieder bestätigt. Es kommt wohl hier und dort zu bedeutenden Einzelleistungen, aber es fehlt die große Bindung, der Zusammenhalt. Jene Totalität der Welt- und Lebensanschauung war verloren — die Kunst als Menschheitsbarometer zeigte das an. Vorbei war es mit der Blüte der Berliner Porträtmalerei. Denn vorbei war es mit den wurzelechten berlinischen Menschen als einer Klasse und Rasse, wie sie Theodor Fontane einmal charakterisiert hatte: „Die Seele griechisch, der Geist altenfritzisch, der Charakter märkisch“ M. O.

SYNTHESE.

Der Kunstfreund, der in der Kunst die Schönheitswerte liebt — verschieden vom Sammler, dem es mehr auf den Namen, auf die Berühmtheit ankommt — steht oft mit aufrichtigem Bedauern neben den sich ablösenden Bewegungen, die mehr in programmatischen Neuerungen sich kundtun, als in abschließenden, reifen Werken. Er vermißt die klassische Lösung, das große, ausschöpfende, starke Werk und er sucht es in den Ausstellungen fast immer vergebens. Schon der Impressionismus hat verschwindend wenige in seiner Art klassische Bilder hervorgebracht, und das „große“ Bild hätte ja auch seiner Absicht, die eine Wiedergabe des flüchtigen, optischen Eindruckes erstrebte, ganz und gar nicht entsprochen. Die Standardwerke von Manet sind ebenso komponiert wie die von Liebermann. Der Impressionismus ist rein immer nur in der Skizze zum Ausdruck gekommen. Und wie wurde gerade über dieses Skizzenhafte vom Kunstfreund geklagt.

Heute ist das Bestreben der jungen Maler eigentlich ja auf das Bildmäßige gerichtet. Sie komponieren, konstruieren. Aber wieder suchen wir das durchgearbeitete, reife „fertige“ Bild vergebens. Wir sehen Liniengerüste ohne Kleid, Gedanken ohne Verkörperung. Der Kunstfreund stößt sich an den Verzerrungen wie früher an den Flüchtigkeiten. Er hält, wenn er guten Willens ist und den Künstlern gerecht werden will, mit seiner Entrüstung und Enttäuschung zurück, aber im Innern haben ästhetisch gestimmte Menschen dieser Art doch alle ein Empfinden und eine Hoffnung, es müßte möglich sein, auch in der neuen Weise volle, reife, restlos erfreuliche Werke zu schaffen. Werke, die auch das reiz- und schönheitshungrige Auge befriedigen, die mehr sind als Sensation. — Aber diese Hoffnung wird ebenfalls vergeb-

lich sein. Um das Konstruktive des Bildes, um den Ausdruck rein herauszuarbeiten, haben unsere Maler auf alle anderen Zutaten und Ausschmückungen verzichten müssen. Luftstimmungen gibt es nicht mehr, die Sonne hat, außer als Ornament, ausgespielt. Wer kennt noch die feineren Schwebungen, die Valeurs der Farben? Soll das alles abgetan und vergessen sein, ebenso wie die Fähigkeit, auf der Haut die unendliche Vielfältigkeit der Lichter und Töne aufzuspüren? Die neuen Ziele fordern Verzicht auf alle Blumen, die abseits vom geraden Wege blühen.

Aber, so fragt der Kunstfreund, sollen wir uns nun wieder mit ungefähren Lösungen einseitiger Problemstellungen begnügen, um dann rasch zu neuen, noch einseitigeren Aufgaben weiterzugehen? Kann es nicht einmal versucht werden, etwa im Porträt, geistigen Ausdruck, reine Farbigkeit und Lichtstimmung des Milieus zu einer frohen Synthese zu vereinen? Ich wage kaum, diese Verbindung von Dingen niederzuschreiben, die als unversöhnliche Gegensätze gelten. Und doch! Der naive Kunstfreund hegt nun mal diese Sehnsucht nach der großen Synthese im Herzen, still, furchtsam — auch in der Kunst herrscht manchmal Terror — er kann sich das Bild dieser Synthese nicht vorstellen, aber er erwartet es mit bescheidener Hartnäckigkeit.

Die Aussicht auf Erfüllung ist nicht groß. Denn der Ablauf des Kunstgeschehens stellt in unseren Tagen eine Folge kurzer Perioden höchster Einseitigkeit dar. Die Kunst wird in Einzelprobleme aufgelöst. Was nicht in diesen engen Bezirk paßt, gilt überhaupt als kunstfeindlich. Nichts liegt unserm Kunstbetrieb ferner als Synthese. Der Kunstfreund wird noch lange warten müssen. ANTON JAUMANN.



GOTTLIEB SCHICK. »ADELHEID U. GABRIELE VON HUMBOLDT«



WILHELM KOHLHOFF. •BILDNIS EINES MÄDCHENS•

WILHELM KOHLHOFF.

VON JOACHIM KIRCHNER.

Dem Wanderer durch die Provinzen der modernen Kunst wird der Weg heutzutage keineswegs leicht gemacht. Aus den lebenssprühenden, sinnenfreudigen Gefilden des Impressionismus tritt er plötzlich in eine entmaterialisierte, vergeistigte Welt ein — sichtlich arm an dem, was man von dem lebenswürdigen Reiz des Lebens bisher in der Kunst mit prikelndem Behagen zu genießen pflegte, doch reich an inneren Klängen, die zu einer Einkehr, einer Läuterung, zu einer Selbstbesinnung auf den geistig religiösen Gehalt der Kunst einladen. In diesem Sinne darf man sich der neuen Bewegung in der Kunst freuen. Allein, jede Reaktion, mag sie sachlich noch so berechtigt erscheinen, büßt einen Teil ihrer Bedeutung ein, wenn sie über das Ziel hinausgeht, und sie wirkt unsympathisch, wenn sie mit marktschreierischer Propaganda zu sinnlosen Extremen geführt und damit zu Tode gehetzt wird. Was wenige starke Talente mit richtigem Impuls ursprünglich, aus innerer Notwendigkeit imaginierten, wird durch skrupellose Nachahmung und Übertreibung zahlloser und zügelloser Mitläufer diskreditiert, und was anfangs so leuchtend anhub, erscheint mit einem Male zur Modeangelegenheit degradiert. Nicht ohne Sorge sieht man die moderne Kunst diesen Weg nehmen. Verheißungsvoll waren die Anfänge; der Expressionismus der Jungen ließ Großes erwarten. Doch nur zu schnell wurde von behenden Reklamemachern die Idee zum Geschäft ausgebeutet, und wenn das relativ gemäßigte Furioso der Ausstellungen des ersten Revolutionsjahres auf den diesjährigen Ausstellungen nur noch in Fortissimoklängen erschallt, so muß das den überzeugtesten Parteigänger der jungen Kunst bedenklich stimmen.

Es ist ein Unding, daß wir uns immer weiter nur in Ekstasen bewegen sollen. In der Natur alles Ekstatischen liegt es beschlossen, daß sie sich in Übertreibungen ergelht, und gewiß gibt es Momente in einem Künstlerleben, wo sich die Sehnsucht in zügellosen Verkrampfungen ausdrückt. Allein das Maßlose darf nicht einen stationären Charakter annehmen, darf nicht das einzige Ziel einer ganzen Generation werden. Es gibt Zwischenstufen des ekstatischen Ausdrucks, die künstlerisch haltbar und wertvoll sind, aber doch sicherlich nur dann, wenn ein Selbstzucht übender starker Wille dahintersteht.

Die Atmosphäre der Großstadt erweist sich für den Künstler immer als besonders gefährlich; beneidenswert ist der Glückliche, der fern von allem Kunstbetriebe in der Einsamkeit ganz seinen Phantasien nachgehen kann, und der auf der Basis eines gut fundierten handwerksmäßigen Könnens dort seine Visionen auf die Leinwand bringt. Er lebt abgeschieden von der geräuschvollen Welt und fragt wenig danach, wer seine Bilder einmal kauft. Ungern drängt er sich mit seinen Schöpfungen an die Öffentlichkeit, aber wenn er einmal seine Werke zu einer Ausstellung vereinigt, dann wird es klar, wie sehr sich seine Einsamkeit belohnt, und wie sehr er mit dieser selbstgewählten Askese sich und seine Kunst gefördert hat. Ein Künstlertypus dieser Art tritt uns in Wilhelm Kohlhoff entgegen. Kohlhoff, ein geborener Berliner, zog sich vor zwei Jahren aus der Großstadt zurück und lebt seitdem in Heidelberg. Über seine außerordentliche Begabung bestand wohl nie ein Zweifel; vor seinen Bildern, die er auf den Ausstellungen der Berliner Sezession zeigte, hatte man stets das Gefühl, einem eigenwilligen, starken Temperament gegenüber zu stehen. Seine Kunst hatte von Anfang an etwas merkwürdig Transzendentes, Erdenfernes. Nicht als ob Kohlhoff sich gewaltsam von dem Objekte löste, und mit willkürlichen Stilisierungen experimentierte, vielmehr war er bemüht, die in der Natur gegebenen Formen nach Möglichkeit zu wahren. Aber er erfüllte sie mit einer visionären Kraft, mit dem Überfluß einer reichen Phantasie, er steigerte sie durch rhythmische Akzentuierungen und breitete durch Anwendung dunkler Farbtöne, die durch ein visionär empfundenes Weiß aufgehellt waren, über jedes seiner Bilder eine sonnambule, fast könnte man sagen, spiritistische Stimmung aus. Man hat zuweilen das Empfinden, als ob ihn Grünewald und Greco beeinflußt hätten. Allein diese Beziehungen sind doch wohl nur zufälliger oder mindestens sehr oberflächlicher Art, denn Kohlhoff hat nie ein Grünewaldsches oder Greco'sches Original gesehen. Wesentlicher scheint die Lektüre Dostojewskis auf sein Schaffen eingewirkt zu haben, durch die ihm, wie er selbst versichert, die stärksten Anregungen gegeben wurden. Dieser Hinweis ist für das Verständnis des Malers bedeutungsvoll genug. Wo der russische Dichter die ekstatisch-visionären und

dämonischen Seiten der Menschenseele analysiert, wo er ihre verworrenen Fäden und grundlosen Tiefen behandelt und in das weite Reich des Unbewußten und Rätselhaften untertaucht, da hat er am nachhaltigsten an die innersten Seiten von Kohlholfs Künstlertum gerührt. Mit einem unvergleichlichen Einfühlungsvermögen hat sich hier der Maler in das Wesen des Dichters gefunden: an seiner bis ans Übersinnliche streifenden Phantasie erkannte er den Grundzug seines eigenen Wesens wieder. . . .

Mag ein gutes Stück phantastischer Schwärmerie die Eigenart dieses merkwürdigen Malers ausmachen — niemals verliert sie sich ins Spielerische, nirgends tritt sie zügellos in Erscheinung. Es ist anzuerkennen, daß Kohlhoff an einer immer stärkeren Betonung des linearen Elementes und an einer immer klareren Behandlung der Fläche arbeitete. Eine Kollektivausstellung seiner Werke, die er im März und April erstmalig in Berlin, bei Fritz Gurlitt, veranstaltete, legt von dem Ernste, mit dem er an der technischen Vervollkommnung seiner Bilder arbeitet, Zeugnis ab. Während die frühen Bilder noch nach Ausdrucksmöglichkeiten tasten, verhältnismäßig wenig farbig sind und in der Behandlung von Form und Fläche bisweilen etwas Übernervöses und Ungeklärtes an sich haben, sind solche Mängel in den Bildern der letzten Jahre nicht mehr anzutreffen. Es ist, als ob dieses überreiche Künstlertemperament über der Fülle seiner Visionen anfangs das Maß für die Formen vergaß, in das er seine Phantasien zu bannen hätte, und als ob es erst ruhigeren Stunden in ländlicher Abgeschiedenheit vorbehalten sein sollte, zwischen den stürmischen Wallungen der Phantasie und ihrer bildmäßigen Wiedergabe einen Ausgleich zu schaffen.

Kohlholfs Kunst beschränkt sich nicht auf ein bestimmtes Fach — die figürliche Komposition und das Porträt mag seinem Kunstgefühl die bedeutsamsten Probleme stellen und die Besonderheit seiner Begabung am augenscheinlichsten hervortreten lassen, indes auch aus den Landschaften und Stilleben spricht ein überragendes Künstlertum, das mit einer aus dem Innern strömenden, schöpferischen Gestaltungsgabe alles Gegenständliche in seine weltferne verklärte Sphäre erhebt. Und so sehr sich der Maler hier kompositionelle Freiheiten erlaubt, wie sie einem Dichter in Farben zukommen, so verliert er doch nie den Zusammenhang mit der Materie. Luft, Licht, Berge, Wasser und Wolken, jedes einzelne dieser Elemente atmet die Eigentümlichkeit seines Stoffes und kommt in reinen transparenten Farben zum Klingen. Dabei lebt alles ein traumverklärtes

Dasein, gerade als ob der Maler den ganzen Zauber der Gotteswelt in eine romantische Märchenatmosphäre übertragen hätte. Ein gleiches Empfinden stellt sich vor seinen Blumenstilleben ein. In diesen Blumen, durch ein fahles Weiß aufgehellt, geistert eine seltsame, übersinnliche Lebenskraft: wir suchen sie nicht in einem deutschen Garten, wohl könnten sie in einem fremden Zauberreich gewachsen sein.

Die merkwürdigsten Überraschungen bietet Kohlhoff als Bildnismaler. Mit einer schlechthin erstaunlichen Sachlichkeit steht er seinem Modell gegenüber: keine anatomischen Gewalttätigkeiten, keine bizarren Verrenkungen, und doch bei aller porträtistischen Lebensfülle Welch ungeheuere Kraft der Beseelung und Vergeistigung des Ausdrucks! Es sind nicht bloß die Einzelheiten, die Bewunderung hervorrufen, etwa die feine Modellierung von Kopf und Händen, oder die Behandlung innerer Gewandflächen, die nicht irgendwie pauschal erledigt, sondern wirklich gemalt sind — es ist vielmehr die Intensität des psychischen Elementes, das Kohlhoff restlos aus seinem Modell herausholt, und das sich mit straff gebundener Einheitlichkeit der Gesamterscheinung der von ihm dargestellten Personen teilt. Der äußere und innere Habitus dieser Menschen macht durch den Gestaltungswillen des Künstlers den Ruck ins Geistige mit. Beachtenswert erscheinen auch die Farben, durch die jene eindringlich expressive Note in den Porträts wesentlich gestützt wird. Auf grauer Untermalung entwickelt Kohlhoff warme Farbentöne, deren Skala sich von Dunkelkrapplack bis zum lichten Ocker erstreckt. Er bricht mit Preußischblau und spannt den Eindruck nach der Seite des Visionären durch Verwendung von aufgesetztem Kremserweiß. Diese Farbenskala, bei der grüne Töne fast ganz ausgeschaltet sind, wiederholt sich in seinen figürlichen Kompositionen, in denen Kohlhoff mit dem ihm eigentümlichen nachdenklichen Ernste den Irrungen und Erregungen des Seelenlebens nachgeht. Schon die Titel dieser Bilder (z. B. „Verzückung“, „Verzweiflung“, „Verführung“) kennzeichnen die geistige Zone, in der seine Phantasie sich heimisch fühlt. In diesen Werken ist nichts Literarisches, nichts verstandesgemäß Konzipiertes anzutreffen, alles ist stark gefühlt, erlebt, die dämonischen Abgründigkeiten menschlichen Seelenlebens sind malarisch auf eine letzte sprechende Formel gebracht. Irren wir nicht, so spürt man in diesen Bildern bisweilen den Hauch einer religiösen Mystik, womit Kohlholfs Kunst sich den Tendenzen der zu neuem Leben erweckten religiösen Malerei unserer Zeit anschließt. J. K.



WILHELM KOHLHOFF. «FLUSS-LANDSCHAFT»
BESITZER: FRITZ GURLITT - BERLIN.



WILHELM KOHLHOFF. «BLUMEN-STILLEBEN»
BESITZER: JUSTIZRAT LIPMAN-WULF—BERLIN.



WILHELM KOHLHOFF. »BILDNIS« PRIVATBESITZ



WILHELM KOHLHOFF. »FRAUENBILDNIS«

GESCHMACKS- UND WERTURTEILE.

GRUNDSÄTZLICHES ZUR KUNSTKRITIK.

Zur Beurteilung von Kunstwerken sind zwei Gesichtspunkte wesentlich: Der Geschmack des Urteilenden und das Nacherleben des Kunstwerkes im Geiste des Urteilenden. Für das erstere zivilisatorische Moment ist der Bildungsgrad des Kritikers maßgebend, für das zweite, kulturelle, die Intensität seiner Erlebniskraft. Es ist festzustellen, daß in Zeiten, wo das zivilisatorische Moment ausschlaggebend war, das kulturelle zurückgedrängt wurde, d. h. die Kritik, deren Urteil vom Zeitgeschmack gestempelt wird, besitzt nicht Freiheit genug, um künstlerische Erlebnisse in ihrer ganzen Größe restlos in sich aufzunehmen und zu bewerten. Sie wird sich darauf beschränken müssen, die technischen Grundelemente eines Kunstwerkes auf analytischem Wege (d. h. durch Zersetzung des Ganzen in seine Bestandteile) zu finden. Die Schale erscheint ihr wesentlichler als der Kern, und sie wird, wenn es sich darum handelt, zu einem impressionistischen und zugleich zu einem expressionistischen Bilde Stellung zu nehmen, eines von beiden ablehnen müssen, weil sie das Stilistische dogmatisch (d. h. nur von sich aus) beurteilt. Eine solche Kritik vermag letzthin nur subjektive Urteile hervorzubringen.

Der wahre Kritiker sieht im Kunstwerk etwas objektiv Gegebenes; für ihn ist es das naturnotwendige Produkt der geistigen Totalität. Bei dieser Auffassung erweist sich der Geschmack als ein trügerischer Wertmesser. Es kommt vielmehr darauf an, den künstlerischen Instinkt reagieren zu lassen. Dies kann positiv oder negativ geschehen, insofern nämlich, als sich der Betrachter des Kunstwerks durch dasselbe angezogen oder abgestoßen fühlt. In beiden Fällen kommt ein Erlebnis zustande, denn der Geist seines Schauens ist demütig. Je nach der Stärke der Reaktion ist ein Kunstwerk höher oder niedriger zu bewerten.

Der Kritiker muß also, will er der Wahrheit die Ehre geben, anerkennen, daß ein Bild, welches seinem Geschmack widerspricht — ihm also schlecht erscheint —, welches hingegen seinen Instinkt zu fassen vermag, dennoch entschieden künstlerisch ist. Sein Urteil lautet deshalb nie schön oder schlecht (angenehm oder unangenehm), sondern nur stark oder schwach, künstlerisch oder unkünstlerisch. Objektive Kritik steht jenseits von Gut und Böse. Eine Geschmackswertung wie „schön“, „erhaben“,

„geschmackvoll“ rührt aus der harmonischen Weltanschauung des Griechentums her und ist voreingenommen. Wahrhafte Kritik aber darf sich nie nur einer Weltanschauung verpflichten, ebensowenig auf eine vom Standpunkt des Geschmacks vielleicht verständliche Vorliebe für einen bestimmten Stil sich gründen, sondern muß allumfassend und großzügig sein, überall die geistigen Faktoren ausschlaggebend sein lassen. Es kann sich beim Urteil auch kaum darum handeln, den tatsächlichen Wert eines Kunstwerks festzustellen. Dieses richtet sich in Wahrheit selbst: nämlich im Kampf der schöpferischen Geisteswerte, aus dem (dem Gesetz der geistigen Zuchtwahl zufolge) nur das Starke siegreich hervorgeht.

Damit ist die Beschränkung alles kritischen Erkennens scharf gekennzeichnet. Überhaupt hat die Kritik im künstlerischen Leben keineswegs die Bedeutung, die ihr gemeinhin beigegeben wird, und sie verdammt sich zur Bedeutungslosigkeit, sobald sie ihre Grenzen nicht erkennt, autokratisch wird und es ihr an der nötigen Ehrfurcht vor der künstlerischen Schaffenskraft fehlt. Schopenhauer sagt einmal, daß man vor Kunstwerke hintreten müsse wie vor Fürsten, um abzuwarten, was sie einem zu sagen haben. Diese Bescheidenheit wird von den meisten Kritikern leider außer acht gelassen. Sie sind Pharisäer genug, das eigene Geschmacksurteil mit stillschweigender Selbstverständlichkeit als objektiv maßgebend hinzustellen und zu glauben, ihrerseits ein Wesentliches zur Durchsetzung eines Kunstwerks beitragen zu können. Statt Diener der schöpferischen Kräfte zu sein, sind sie Diktatoren derselben. Sie begeben sich dadurch der Möglichkeit eines Konnexes zwischen sich und dem Seelischen, finden ihre Hauptaufgabe darin, festzustellen, inwieweit die Organisierung der Formen und die Differenzierung der Farben im Bilde den Gesetzen entspricht, die sie (weil sie ihnen konform sind) als maßgebend ansehen und die sie am liebsten dem Künstler aufzwingen möchten.

Wenn die Kritik überhaupt einen Zweck hat, so kann es nur der sein, daß sie nach bestem Wissen und Gewissen die Wege zu den Quellen des Geistes zu weisen sucht, indem sie sich dabei stets der Grenzen ihrer Erkenntnisfähigkeit bewußt ist und unbefangen den Grad des instinktiven Nacherlebens in ihrem Urteil aufklingen läßt. So und nur so erfüllt sie ihre Aufgabe



WILHELM KOHLHOFF.

»FRAUENBILDNIS« BES. GURLITT.

bei der Synthese des kulturellen Lebens; andernfalls fördert sie den Zersetzungsprozeß.

Nur die Ehrfurcht vor allem schöpferischen Leben kann jenes tiefste Ergriffensein vermitteln, das wir Liebe, Begeisterung oder Erlebnis nennen, einen Zustand andächtiger Hingabe an das göttlich Unbegreifliche, der allein die Grundlage wahrer Kunstwertung sein kann. Im Werturteil spiegelt sich das Kunstwerk als ein Stück Ewigkeit, es möchte die Brücke bilden zwischen Zeit und Ewigkeit, von dem Schöpfer hin zu den Schauenden, vom Willen zur Tatsächlichkeit.

Opferfeuer glühen auf den Altären der Kunst. Es ist ein weiter Weg zum Ziel. Der Kritik ob-

liegt das Suchen, das Finden bleibt der Kunst vorbehalten. — Beide können ihre Mission nur dann erfüllen, wenn sie ihre Aufgabe klar erfaßt haben. Beide ergänzen sich. Nur wo das Begrenzte dem Unerschöpflichen, das Zeitliche dem Ewigen, das Zweckmäßige dem Geistnotwendigen, das Erwägende dem Aktivistischen sich freudig unterordnet, da entfesseln sich Kräfte, aus denen lebendiges künstlerisches Leben und wahre Kultur sich entwickeln. Nur so ist die Kritik berechtigt, innerhalb ihres Machtbereiches selbst, bewußt und entschieden aufzutreten; nur so ist sie fähig, ihre Aufgabe, Wegweiser und Brücke zu sein, zu lösen. HELM. DUVE.



GASTON BÉGUIN. TERRAKOTTA-PLASTIK »STEHENDE FRAUEN



GASTON BÉGUIN — LE LOCLE.

»FÜLLUNG IN HOCHRELIEF«

GASTON BÉGUIN.

Der junge Schweizer Bildhauer Gaston Béguin kam im Alter von 20 Jahren nach Paris. Er brachte seine Künstlermappe — die bereits Skizzen, Malereien, dekorative Studien, Gravur- und Ciselierarbeiten enthielt — eine Studienbörse der schweizerischen Regierung und den festen Willen, etwas in der Bildhauerkunst zu werden, mit sich.

Die Ausbildung, die er bei Bourdelle genoß, enthüllte ihm seine Persönlichkeit. Unter dem Einfluß des unruhigen Geistes dieses Meisters festigte sich seine gesunde und optimistische Natur. Das dem jungen Künstler holde Geschick machte ihn dann zum Schüler Maillols, desjenigen unter den heutigen französischen Künstlern, der von Natur aus der geeignetste war, ihn zu verstehn. Hier erlernte er in mühevollen, aber glücklichen Tagen seinen Beruf als Bildhauer und Bildner. — Die Umstände brachen diese nützlichen Studien jäh ab: In vollkommener Unabhängigkeit führte Béguin sein künstlerisches Streben in seinem Atelier in Etange la Ville weiter. Seine ersten Werke, die Frucht fünfjähriger Arbeit — Statuetten, Terrakottafiguren, Büsten, Flachreliefs, Aktstudien, Landschaften — zeugen zugleich vom erworbenen Können und vom angeborenen künstlerischen Sinn. — Überall finden wir denselben Frauen-

körper, dessen wechselvolle Schönheit der Künstler zum Ausdruck bringt. Der Aufbau der Werke ist streng, die rhythmische Abhängigkeit der Teile, die Massenverhältnisse unter sich, sowie die relative Wichtigkeit der Einzelheiten sind sorgsam erwogen, und die Komposition ist zu einem harmonischen und unendlich lebendigen Ganzen verknüpft. Die Statuetten Béguins sind gleichsam von Innen nach Außen gestaltet. Das Äußere ist in der Tat nur ein Übergang von einer Form zu einer andern. Nirgends findet man tote Stellen, die Kennzeichen der Oberflächlichkeit so vieler Künstler. Béguin setzt seine ganze Kraft ein, bis das vollkommene Gleichgewicht seines Werkes erreicht ist, bis es von jeder Seite aus vollendet erscheint. So gelangt er zu Wirkungen von erstaunlicher Größe.

Béguin ist ein einsam Suchender. Er entdeckt nacheinander die Geheimnisse seiner Kunst und diejenigen seines Temperaments; weder die offizielle Schule, noch Theorien stören ihn. Die Natur ist zugleich sein Beobachtungsfeld und seine Führerin. Er ist ganz Künstler und beharrlich Schaffender zugleich. Wie eine gesunde Frucht der Erntezeit nicht vorseilt, und nur mählich zur vollkommenen Reife gelangt, so wird auch dieses schöne Talent sich kraftvoll entwickeln zu schöner Fülle. . . . PAUL JACOB.



GASTON BÉGUIN—LE LOCLE.

PLASTIK »ERWACHEN«

DIE KUNST UND IHR PUBLIKUM.

II. TEIL. DER I. TEIL ERSCHIEN IM MÄRZHEFT 1920.

Ich habe von den Schwierigkeiten gesprochen, die die neue Kunstentwicklung dem Laien bereitet. Ich habe versucht, mich in seine Lage zu setzen. Ich habe angeführt, was zu seiner Entlastung spricht, wenn er nicht sogleich mit seinem Verständnis einer neuen Kunstwendung folgt. Dies alles ausgehend von der Beobachtung, daß die innere Bereitschaft des Publikums, dem künstlerischen Fortschritt zu folgen, viel größer, viel herzlicher ist als die Künstler oft annehmen; daß an der Störung des Einvernehmens zwischen Künstler und Publikum auch die Künstler ihr Teil Schuld haben. Freilich nicht ihr Schaffen, denn das steht unter höherem Zwang; sondern die Schroffheit ihres Urteils über laienhafte Verständnislosigkeit, die hochfahrende Überlegenheit, mit der sie dem zögernden, unentschiedenen Verhalten des Laien vor der Neuerung oft begegnen. Es wird freilich nicht möglich sein, jeden Konflikt zwischen der vorandrängenden Kunstentwicklung und dem nachfolgenden Laienverständnis zu beseitigen. Eine Spannung zwischen beiden wird von Zeit zu Zeit immer wieder eintreten. Es liegt etwas Naturgesetzliches in diesem Gegensatz. Aber eben deshalb, weil höherer Zwang diesen Gegensatz immer wieder erzeugt, muß der Mensch stets das Seine tun, ihn zu mildern oder doch vor Ausartung zu bewahren. Normalzustand der Natur ist im Geistigen wie

im Physischen der Krieg; Aufgabe des Menschen ist es, zu versöhnen. Künstler und Publikum haben sich bei ihren Konflikten neuerdings zu lieblos dem Stolz, der Abneigung, der Verachtung überlassen. Künstler glaubten ihre Sache nur vertreten zu können, indem sie weiten Laienkreisen blindes Vorurteil und hämische, gewollte Selbstverblendung vorwarfen. Laien glaubten sich künstlerische Neuerungen nur erklären zu können, indem sie sie als bewußten Bluff, als geistige oder gar moralische Verrungen hinstellten. Menschen aber sollten wissen, daß es immer schlecht um eine Sache steht, die zu ihrer Erklärung oder Verteidigung den Gegner als einen Schurken oder als einen Entarteten oder als einen Idioten betrachten muß. Ich behaupte jedenfalls, daß man in der Kunst sehr gut ohne diese verdächtigen Hilfsmittel auskommen kann.

Nachdem gesagt ist, was zu Gunsten des Laien spricht, möge besprochen werden, was seinem Kunsturteil am häufigsten als Mangel anhaftet. Ich setze dabei einen Laien voraus, der überhaupt Verhältnis zur Kunst, Lust am Schönen, Ehrfurcht vor geistigem Wert, sinnliche Empfänglichkeit für Form hat.

Da ist es denn eine Frage, die der vorandrängenden Kunst in hundert Gestalten vorgelegt zu werden pflegt: Weshalb gibt es in der Kunst Entwicklung? Weshalb geht es



GASTON BÉGUIN — LE LOCLE.

»RÜCKSEITE NEBENST. PLASTIK«

von Giotto zu Raffael, von Grünewald zu Rembrandt? Weshalb verläßt Rembrandt selbst den meisterlichen Stand seiner ersten „Anatomie“, um zum „Saul“, zur „Judenbraut“ überzugehen? Wenn Mozart und Bach Gipfel aller Musik sind, weshalb dann Wagner und Schönberg? Wenn der Louis XV-Sessel ein Urbild an Schönheit und Zweckmäßigkeit ist, weshalb dann Stühle von Bruno Paul und Van de Velde? Man kann diese Frage fein fassen und sehr grob, aber sie bleibt immer der Kernpunkt aller Abwehr gegen neue Wendungen in der Kunst. Irgendwie fühlt der Laie, wenn er die Kunst neue, ungebahten Wege einschlagen sieht, Befremden darüber, daß sie nicht auf dem Standpunkte der Kunst von gestern stehen geblieben ist. Er weiß zwar und erkennt als notwendig an, daß in der exakten Wissenschaft, in der Technik kein Stillstehen stattfindet. Er nimmt es als unausweichlich hin, wenn Chemiker und Physiker Entdeckungen machen, die das ganze bisherige Weltbild der Wissenschaft umstoßen. Wenn aber Van Gogh wichtiges zum rhythmischen Ausdruck der modernen Seele entdeckt; wenn der Expressionismus, um wieder menschliche und religiöse Fragestellungen in die Kunst zu bringen, die genießerische wörtliche Wiedergabe der Naturvorlage peinlich flieht — dann empfindet der Laie Befremdung, als fehle diesem Vorgang Zwang und Müssen. Er sieht die ungeheure Zumutung, die ihm der Künstler stellt, und meint, ausgesprochen oder unausge-

sprochen: wenn Jahrzehnte und Jahrhunderte mit einer mir geläufigen Kunstanschauung ausgekommen sind, so hätten sich doch auch diese Neuerer dabei genügen lassen können. Er sträubt sich, die Notwendigkeit der Neuerung anzuerkennen. Sie scheint ihm irgendwie willkürlich. Er hat immer gehört, daß es sich in der Kunst um Aufsuchung des Schönen handle. Er sieht das Schöne in der ihm geläufigen Kunst. Er sieht das Gegenteil von Schöner in der Neuerung. Daher sein Wehren, daher seine Empfindung: Dies ist nicht notwendig.

Hier setzt ein, was dem Laien von Künstlers Seite gesagt werden muß.

Es handelt sich in der Kunst nicht um Schönheit schlechthin, sondern um diejenige Schönheit, die sich ergibt aus der jungen, unmittelbaren Auseinandersetzung eines bestimmten Zeitalters und Menschen mit der einen und ewigen Welt. Kunst ist vor allem Ausdruck. Das heißt, sie ist Gestaltung aus ganz bestimmten, einmal gegebenen, unabänderlichen Voraussetzungen heraus, die von Epoche zu Epoche wechseln. Sie ist Beziehung eines Veränderlichen zu einem Ewigen; Darlegung eines bestimmten Weltgefühls, einer bestimmten Weltanschauung, einer umschriebenen Zeitstimmung, einer gegebenen Kunstanschauung. Mozart konnte aus seiner Zeit heraus in seiner Weise musizieren: göttlich frei, himmlisch heiter, wohnend in einem unzerstörbaren Glück. Heute kennen wir das nicht, denn unsere Zeit

ist tragisch belastet, irdisch schwer, in ihrem Lebensgefühl schuldvoll und gehemmt. Und so gibt es in jeder Epoche nur einen Weg, das Ewige der Kunst auszusprechen: den Weg der Zeitkunst. Die Zeit schenkt ihre Liebe und Kraft jedesmal nur einer bestimmten Kunstweise. Sie stattet diese mit dem höchst parteiischen Vorrecht aus, daß sie allein Ausdrucksträgerin ist und daß außerhalb ihrer alles Ohnmacht, Geschmäcklertum, Epigontentum sein muß. Jede Zeit ermächtigt eine bestimmte Auslese von Gedanken und ästhetischen Anschauungen, das Höchste an Gebilde zu verwirklichen. Die Entwicklung der Kunst bewegt sich zwangläufig mit der umsturzeichen Entwicklung des Menschengestes. Nur ein Träumer, nur ein Mensch, der keine Ahnung von dem Lebensgehalt der Kunst hat, vermag den Gedanken zu denken, daß die Kunst unergriffen bleiben



KLEINPLASTIK «JUNGES MÄDCHEN»

müsse von all dem wissenschaftlichen, technischen, sozialen, geistigen Umsturz, den wir im 19. Jahrhundert sich vollziehen sahen. — Der oft gehörte Einwand, es handle sich in der Kunst nicht um Richtung, sondern um Qualität, stützt nur, was hier gesagt wird. Es ist das offenbare Geheimnis alles Kunstwerdens, daß überwundene Kunstweisen keine Qualität mehr hervorbringen können; wenigstens nicht Qualität im letzten, tiefsten Sinne von künstlerischer Lebensentwässerung. So gibt es heute, zehn Jahre nach Entthronung des Impressionismus, freilich noch Impressionisten. Sie arbeiten weiter, vielleicht nicht schlechter als früher. Aber als Bewegung ist der Impressionismus ausgeschöpft. Zur Not und zum Drang des Augenblicks hat er nichts Entwässerndes oder Erlösendes mehr zu sagen. Er ist historisch geworden, wie die Rea-



GASTON
BÉGUIN.

KLEINPLASTIK
FRAUEN «

listen oder die Nazärener historisch geworden sind. Die Zeit aber, der Moment Leben, den unsere heutige Sonne bescheint, spricht nicht mehr durch seinen Mund; er hat sich ein anderes Sprachrohr geschaffen, weil ihm das alte nicht mehr tauglich war. Der Impressionismus hat Ewiges hervorgebracht aus der Begeisterung über dem Problem der Luft, des Lichtes, des vertieften, sinnlichen Naturgefühls. Nie vorher floß Landschaft so üppig und paradiesisch frisch in den Bannbezirk des Goldrahmens wie in dieser Zeit. Heute haben die Probleme des Impressionismus ihren Entwicklungswert, ihre Triebkraft, ihre Zeitbedeutung, ihre weltanschauliche Wichtigkeit verloren.

Heute handelt es sich brennend darum, den Menschen, sein Gefühl, sein Leiden und Zweifeln, seine Begeisterungen und Frömmigkeiten, als Maß aller Dinge wieder in den Mittelpunkt des Weltbildes zu rücken. Es ist ein anderes Wollen, ein anderes Müssen da, und dieses prägt der Expressionismus aus. Er flieht die treue Schilderung der Natur, weil er gerade das Nicht-Natürliche, den Menschen und seine ganze ungeheure fremdartige Geistwelt, herausstellen will. Er ist die äußerste Reaktion gegen die sinnlich-geistige Naturfrömmigkeit des Realismus, Naturalismus, Impressionismus. Und nur aus der Heftigkeit dieser Reaktion heraus kann sein fast verzweifelt Wehren gegen Naturversklavung richtig verstanden werden. Es mag sein, daß er mit diesem Wehren weit übers Ziel schießt. Es ist sogar sicher, daß er dies tut. Aber dies eben ist die Weise, in der die Menschheit sich überhaupt entwickelt: Das Pendel schwingt stark nach der einen Seite; es muß ebenso stark nach der andern schwingen, bis Zeiten kommen, da es sich ruhiger um die gesetzgebende Schlichtheit der Senkrechten bewegt.

Das Ideal ist selbstverständlich, daß die Kunst die Menschen- und Geistwelt darstelle in inniger Angeschmieghtheit an die seiende Natur- und Körperwelt. Es ist ganz sicher Art eines innerlich verstörten Zeitgeistes, diesen heftigen Krieg gegen äußere Naturform zu führen. Aber erst Zeiten, die innerlich befriedet und ruhig geworden sind, können diesen Krieg aufgeben. Diesen Zeiten eines ruhigeren, tief frommen und gesättigten Lebensgefühls nähern wir uns gewiß. Aber der

Weg zu ihnen kann nicht schwindelhaft übersprungen oder auf Fausts Wunschmantel zurückgelegt werden. Er muß redlich gegangen werden, Schritt für Schritt, Etappe nach Etappe. Wer das Ziel will, muß auch die Etappe wollen. Das gilt im Künstlerischen wie im Zeitpsychologischen. Künstlerisch kommen wir her von Epigonentum und von geistfremdem Naturalismus. Wir müssen schrittweise den Weg zur Vergeistigung gehen, und auf diesem Weg ist der Expressionismus eine der letzten und wichtigsten Etappen. Zeitpsychologisch kommen wir her von einer grenzenlosen Depossedierung des Menschen aus seinem geistigen Erbe. Denn Naturwissenschaft und Technik haben uns Materialismus und geistige Barbarei gebracht, haben den Menschen zum Fremdling gemacht inmitten einer Welt, die nur ihm gehört. Wir reißen diese Welt geistig nun wieder an uns, mit heiligen Gebärden, und eine wichtige, entscheidende Phase dieses Kampfes um die geistige Welteroberung ist der Expressionismus.

So müssen diese Dinge verstanden werden. Und deshalb gilt es für den Laien, mit dem Künstler jederzeit zum Umschwung bereit zu sein. Denn der Künstler steht unterm Zwange der Zeit wie der Laie. Der Künstler arbeitet für uns alle, wenn er kühn vorandrängt, auch für den, der ihn meint ablehnen zu können. Geben wir ruhig zu, daß wir gegenwärtig noch nicht in einer Zeit leben, da eine Kunst von breiter, umfassender Volkswirkung möglich ist. Daran ist der Künstler so wenig schuld wie der Laie, der ihn kritisiert. Oder beide zugleich. Das Muß der Zeit steht über uns allen. Wir wissen solange von der Kunst nichts, als wir sie nicht begreifen als wesentliche, unaufhörliche Umwälzung. Wollen wir am Werden der Kunst teilnehmen, so müssen wir uns klar sein, daß dies ein Teilnehmen an einem Bewegen, an einem Entwickeln ist. Kunst ist Leben, und Leben wechselt von Einatmen zum Ausatmen, vom Steigen der Woge zu ihrem Sinken, Zielen entgegen, die wir ahnen und erwünschen können, die aber nur dann sich verwirklichen, wenn sie von allen herangelebt werden in einer ungeheuren Zusammenfassung der edelsten Kräfte. HEINRICH RITTER.





FACHSCHULE FÜR
GLASINDUSTRIE
IN HAIDA.

KRISTALLGLAS
MIT SCHLIFF U.
GRAVIERUNG.



FACHSCHULE FÜR
GLASINDUSTRIE
IN HAIDA.

KRISTALLGLAS
MIT SCHLIFF U.
GRAVIERUNG.

ARCHITEKTONISCHE LÖSUNGEN.

Der Architekt ist zu einem guten Teil Rechner. Er benötigt zwar von der höheren Mathematik für die Praxis des Hausbaus nicht allzuviel. Aber die allgemeinen rechnerischen Grundlagen seines Unternehmens müssen ihm dafür desto eindringlicher gegenwärtig sein. Für den Architekten ist der Bau ein System von Maßen, von Winkeln und Verhältnissen, und zugleich ein finanzielles Gerüst, in dem Arbeits- und Materialkosten, Boden- und Gebäudewerte, Hypotheken, Mieten und Zinsen die wesentlichsten Faktoren darstellen. Der Laie sieht gottlob diese vielfältigen Zahlengebäude nicht, sonst würde ihm oft der Genuß am schönsten Hause vergehen. Aber dem Architekten ist leider das Bauen fast nicht mehr als ein stetes Rechnen, er muß die Partitur der Zahlen gründlich beherrschen, um trotz alledem noch eine gute Musik zu machen. —

Nicht minder wichtig ist die technische Lösung. Wir können das Haus auch als ein System von Zweckmäßigkeiten auffassen, die entweder mit seiner eigenen Erhaltung oder mit der menschlichen Benutzung zusammenhängen. Die Mauern stützen und bergen, das Dach lastet und schützt. Die Heizung dient nur dem Menschen als Wärmequelle, die Fundamente existieren ausschließlich für die Selbsterhaltung des Hauses. Diese beiden Zwecksysteme gilt es, nachdem erst jedes einzelne technische Erfordernis für sich berücksichtigt ist, noch in Einklang zu bringen. Der Bau ist technisch gelöst, wenn alle Zwecke so erfüllt sind, daß keiner den andern beeinträchtigt. — Von Kunst war bei all dem noch nicht die Rede. Ein Bau kann technisch und rechnerisch einwandfrei dastehen, und doch ein wüster Formenhaufen sein. Hier setzt der Architekt als Künstler ein. Er sorgt dafür, daß eine Form mit der anderen harmoniert, daß ein gutes Verhältnis entsteht zwischen den Teilen unter einander und zum Ganzen. Ergestaltet die technischen Dinge so, daß ihre Ge-

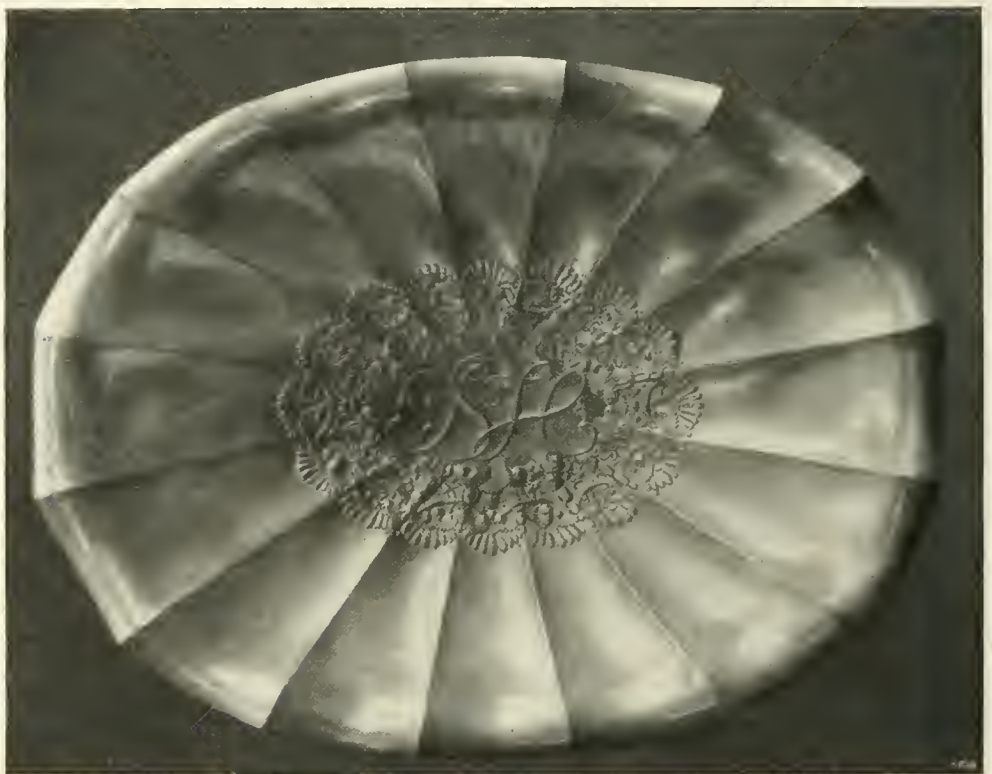
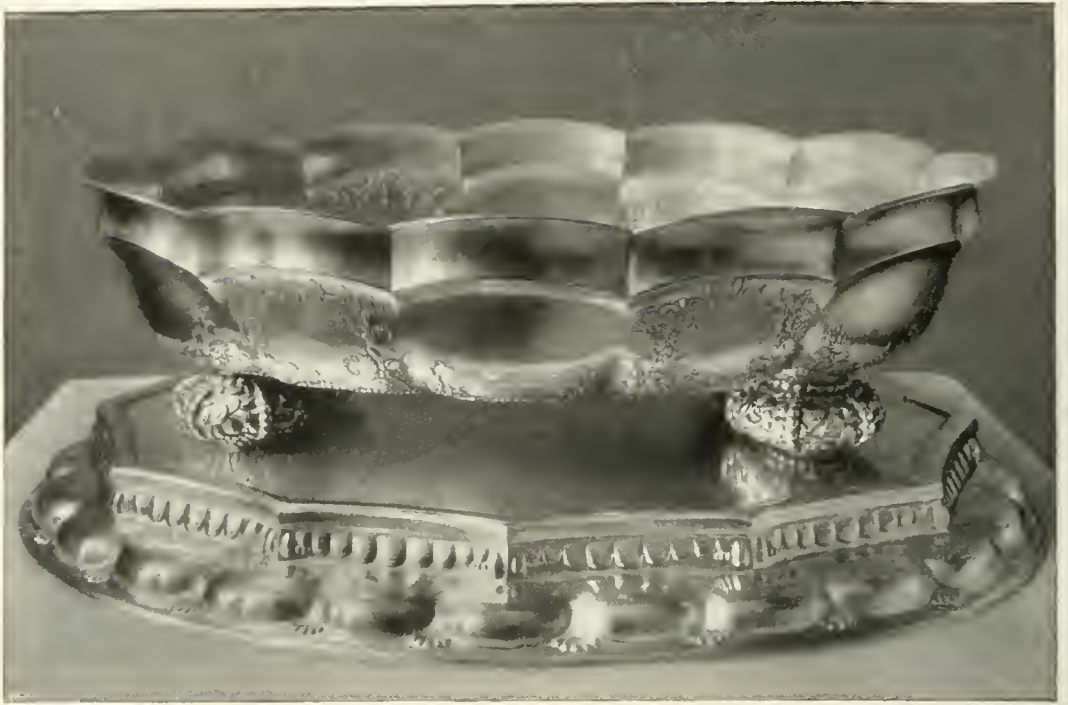
samtform und ihre Glieder klar hervortreten, und daß ein künstlerisch interessantes Gebilde entsteht. Die Türe wird eine Form, ein Rechteck mit aparter Teilung, das Dach ein System von schiefen Ebenen. Künstlerisch gelöst ist die Bauaufgabe, wenn aus allen Baugliedern gute künstlerische Formen geworden sind und wenn diese Formen sich zu einer großen Einheit zusammenschließen. Insbesondere handelt es sich hier darum, den Bau stilistisch durchzuarbeiten. Wo stillose oder stillfremde Formen sich zeigen, bleibt ein ungelöster Rest.

Daneben gibt es aber noch eine andere künstlerische Lösung. Denken wir an eine alte Kirche. Da kam es dem Baumeister nicht so sehr darauf an, alle Formen möglichst kunstvoll durchzubilden. Die Kirche war ihm eine Stätte der Andacht, der Sammlung, der Gottesverehrung, und er baute seine Kirche so, daß sie dieser Stimmung, diesem innern Wesen am besten entsprach. Das ganze Haus wurde zur verkörperten Andacht, und desto schöner war die Kirche, je mehr sie in allem von Andacht, Sammlung, Gottesverehrung erfüllt war. Das Biedermeierzimmer atmet bürgerliche Behaglichkeit, ein alter Barockschrank ist die Verkörperung ruhiger, bergender Festigkeit. So hat jedes Ding seine Seele, seinen Charakter, seine Stimmung. Künstlerisch gelöst ist das Haus und sind die Bauglieder erst dann vollkommen, wenn jegliches Ding die seinem inneren Wesen entsprechende Gestalt gefunden hat,

wenn eine Seele so aus dumpfer Wirrnis erlöst ist. Man kann die rein formale Durcharbeitung leicht zu weit treiben, wenn das Haus in ein ästhetisches Formenspiel aufgelöst wird, sodaß für die Beseelung kein Platz mehr bleibt. Dann geht alle Blutwärme, alle Schwere und irdische Dinghaftigkeit verloren. — Keine der vier architektonischen Lösungen kann für sich allein durchgeführt werden; das Haus wird ein guter, lebensfähiger Organismus erst dann, wenn alle vier gelungen sind. A. J.



RICHARD BAUROTH—CHARLOTTENBURG.



THEODOR WENDE-DARMSTADT. «SILBERNE SCHALEN.»



TH. WENDE - DARMSTADT.

»ASCHENSCHALE IN SILBER«

THEODOR WENDE.

Hier liegt aus eines Behutsamen Werk wenig
 ausbreitet. Den heute 37 jährigen Ber-
 liner hat die Berufung des hessischen Groß-
 herzogs 1914 zum Darmstädter Kolonisten
 gemacht. Keine Lärmtrommel schrie ihn am
 wimmelnden Markte aus. Die Zeit, über-
 geschäftig, kleinstes Geräusch durch schmet-
 ternde Schallrohre zu dröhnen, ließ diesen Still-
 wirkenden unbeachtet. Überzeugt vom Recht
 und der Richtigkeit seines Daseins lebt er in
 der Arbeit seiner geschmeidigen und sicheren
 Hände, beim bedachten Ausführen ganz Hand-
 werker, ganz Künstler durch das Glühen des
 inneren Gesichts.

Gold und Silber und edle Steine sind seine
 Stoffe; sein Werkzeug sind Treibhämmer und
 Treibdorne, Lötflamme und Kolben, die kleine
 Feile und der Grabstichel; seine Gegenstände
 sind Ringe, Ketten und Gehänge, Schalen und
 Becher, Dosen und feine Gefäße. Mit des
 Handwerks Genossen teilt er den mühevollen
 Weg, welcher von der ungestalten Materie hin-
 weggeht und durch Gestaltung demjenigen zu-
 führt, was dem Zweck, dem Spiel, der Freude
 dient. Mit des Handwerks Genossen teilt er
 auch, was der Materie an Glanz und Farbe
 und sinnlichen Reizen innewohnt, an Härte
 und Dehnbarkeit, was sie selten macht und kostbar;
 ihre Kraft Licht zu brechen, Licht zu spiegeln;
 ihr Gebundensein in des Menschen Gefühlsreich,
 die mystische Sinnbildlichkeit, durch welche das
 festliche Gold die Sonne, das grauschimmernde
 Silber den Mond hervorbeschwört.

Sein eigen aber ist die Form.

Die Gewöhnung des Lebens zeigt uns die
 umgebende Welt als wohlgeordneten Bezirk;
 darin sind die Dinge tüchtig zueinander gestellt,
 in sich formvoll gefügt. In die Fülle fertiger
 Gebilde habe der Künstler, glauben wir, glück-
 liche Griffe zu tun, Wahl zu treffen nach An-
 leitung seines Willens, und es entstehe — in
 seinem Stoffe — das Werk. Nimm das Un-
 mögliche an, ein gesunder Mensch wachse im
 lichtlosen Kerker auf und eines Tages werde
 er ins Reich der Sachen gestoßen: Heillosem
 Tumult im Innern wird Getös und Gequirl von
 draußen antworten. Doch wird er sich ermannen,
 Ordnung schaffen in dem, was ordnungslos seine
 Sinne befällt, wird Ding von Ding sondern, die
 Gesonderten ins Verhältnis bringen, bloßen Reiz
 zum Gebilde formen, ihm gemäß. Ein freier
 Schöpfungsakt wandelt die angestarrte Wunder-
 welt zur daseinsmöglichen Welt der Sinne. Ihr
 nun, die ihm von vornhinein gegeben ist, be-
 gegnet der Künstler mit neuem Staunen; sie,
 die zweckvolle, bedeutet ihm neues Chaos;
 sie, die durchrechenbare, ist ihm von Wundern
 neu gefüllt. Von sich her ein zweitesmal sie
 durchzugestalten, treibt es ihn an. Die untern
 menschlichen Zwecke verschmähend, führt er
 einer oberen Schicht menschlichster Zwecke
 sie zu. Nicht jeder, der Kunst macht, kommt zu
 dieser zweiten Welt. Damit sie schlackenrein
 werde, muß sie ganz seine Welt der Freiheit
 sein, seiner inneren Form im äußeren Bestand
 entsprechen. Weil seine Welt so beschaffen
 ist, daß über den bloßen Gebrauch und außerhalb
 der handwerklichen Geschicklichkeit als Form



THEODOR WENDE—DARMSTADT.



RINGE UND MANSCHETTENKNÖPFE

sie besteht, darum liegt in den Arbeiten Theodor Wendes der große Zauber verborgen. — Einst Entfesseler vom Durcheinander überkommener Stilarten, hat uns Jahr um Jahr der Irrtum befangen, der „Kunstgewerbler“ habe genug getan, sei nur sein Gegenstand zwanglos dem Rohstoff entsprungen, glatt dem Gebrauche angepaßt. Er glich zwitterhaft einem Begriffe etwa vom „gehobenen Handwerker“. Densob man zwischen Kunst und Gewerbe mitten hinein. Als Künstler mochte derselbe Mann Schränke zeichnen, als Gewerbler die dazu bedurften Bretter hobeln. Genug, war nur eine Schale geeignet, saftige Früchte emporzuhalten; genug, baumelte ein Schmuck, ließ ein Becher den Wein funkeln. Bei so kurzatmigem Bequemen, wie



TH. WENDE—DARMSTADT. »ANHÄNGER« SILBER MIT BRILLANTEN.

leicht geriet das Werk zur Flachheit, wie gleichgültig konnte es lassen, fehlten die Früchte, der Wein, der geschmückte Frauenhals, stand oder lag das Ding ohne seinem Nutzen zu dienen umher. Totes Metall blieb über, trockener Wert des Besitzes, graue, auf die Stunde des Genusses wartende Höhlung. Kühle Absicht war verwirklicht, doch der Aufstieg aus dem dunklen Untergrund des wachsenden Lebens war vermißt. Was gemeint ist, versteht, wer je in den Bannkreis Wende'scher Schmucke und Wende'scher Gefäße gezogen war, nicht vom Abbild her eine abseitige Kenntnis hat: Eines Bechers Fuß breitet als weiches Rund sich aus, hebt geschmeidig einen Wellenrücken hoch; Streben springen ab, pressen heftig drängende Hände ans

untere Gewölb der zartgeschobenen Wandung; eine Lippe ist dargeboten, ihr naht, in schöner Kurve aus und eingebogen, der Deckel, und, daß er leicht wegzuziehen sei, fügt seine Endigung einer Knospe gleich sich in die sachte Hand. — Breit und glatt ruht ein Kästchen in aufgeregter zackiger Fassung; sie schwillt an den Ecken vollgerundet aus und unter der Rundung setzen plattkugelige Füße das Ganze sanft, doch sicher hin. — An vielgliedriger Kette hängt ein zuckendes Geschmeid; Lichter übersprühen es; Wolkenbild wallt auf: unerhörter Prunk an einer reichen Frauen-



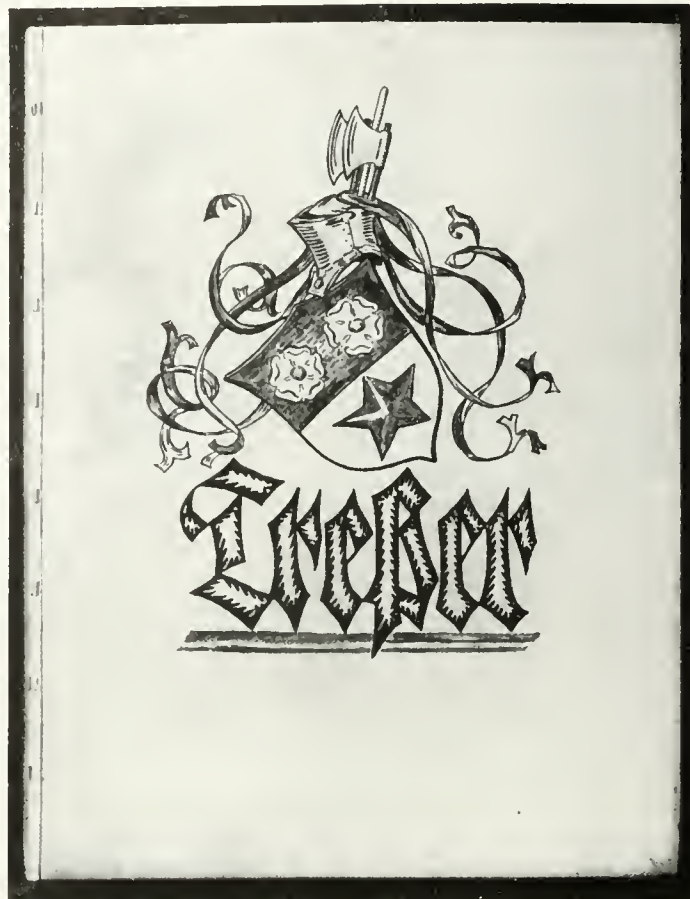
brust funkelt vorüber. — Der schlichte Kreischild einer Brosche ist kaum gewölbt; von seiner Mitte neigen, dreimal und rhythmisch, ohne Starrheit, Rippen sich zum Rand, und den umkreist achtfach zerteilt ein feiner Schwung. — Drei Füße, dünn im untersten Gelenk und Knöchel, stählern fast im Willen, gehn empor und fassen eine kelchhaft tiefe Schale zwischensich; gefaltet strebt sie auf und öffnet ihre Höhle. Drin ist, nicht hell — nicht dunkel, doch vom weiten Raum gekühlt, von seiner lichten Wand durchstrahlt, die Luft wie eines feierlichen Kirchenraumes Luft. K. FREUND.

TH. WENDE—DARMSTADT.

»TEEBÜCHSE IN SILBER«



TH. WENDE—DARMSTADT. »ZIGARETTENDOSE IN SILBER«



OTTO REICHERT-
OFFENBACH A. M.
MALEREI DES

PERGAMENT-
EINBANDES DER
NEBENSTEHENDEN
FAMILIENCHRONIK.

SCHRIFTKUNST UND DICHTUNG.

VON OTTO REICHERT.

Das gesprochene Wort verlangt nach einer bildlichen Form, die das Flüchtige der Laute bannt und ihren Sinn andern Menschen und Zeiten übermittelt. Wie die Musik dem Wort tiefere Schwingungen abringt, so soll die Schrift das Kleid sein, das seinen Klang umhüllt und ihn dem Auge kenntlich macht. Wenn heute die Kunst der Alten, schön zu schreiben, wieder lebendig geworden ist, so ist dies nicht mehr, um als Bildverständigungsmittel zu dienen, sondern um irgend etwas Besonderes aus dem Alltäglichen des Gedruckten herauszuheben, ihm neue Bedeutung, neuen Persönlichkeitswert zu geben.

Die Schrift hat ihre eigene Seele, die zu uns reden möchte. Wer sie erklingen lassen will, muß Sinn haben für die Musik, die in den Buchstaben liegen kann, im Spiel der Linien und Formen. Erst dies wird ihn über das rein Hand-

werkliche hinausbringen, über das mechanische Aneinanderreihen von Buchstaben, heute in der, morgen in jener Schrift. Was die Handschrift zum Kunstwerk erhebt, ist das schöpferische Gestalten, das die Buchstaben dem Gedankeninhalt des Textes anpaßt und diesen dadurch in Schrift übersetzt.

Der Musiker, der ein Gedicht zum Lied vertont, läßt schon die Töne reden, malt mit der Klangfarbe, mit Tonfolgen, mit Dur und Moll und läßt den Rhythmus so wirken, daß schon daraus auf die Stimmung der Dichtung zu schließen ist, auch wenn die Worte noch nicht gesungen werden. So sollte aus dem Schriftbild der Sinn einer Dichtung zu fühlen sein, noch ehe man die Worte las. Es muß also ein Gestalten aus dem Geist der Dichtung heraus werden, und so gelingt es auch nur dem, der Dichtung zu erleben vermag, der die Musik

Lebendigen auszüge aus den
Kirchenbüchern der Stadt-

Schults

1762

den 10. Januar wurden kopuliert: Johanna
rad Dreßer, Metzger-Knecht allhier, Meister
Friedrich Dreßers, Bürgers und Metzgers zu
Lauterbach ehel. Sohn mit Margaretha, Eleo-
nora, welsand Herren Pfarrers zu Langensheim-
Johann Ludwig Steidorns nachgelassener Witt-
ter ehel. Tochter.

1762

den 6. April geboren und den 7. getauft: Henriette
Levine Dreßerin. Eltern sind: Johann Konrad Dre-
ßer allhier und dessen ehel. Hausfrau Margaretha
Eleonora geb. Steidornin; Taufzeugen: Johann
Henrich Steidorn und Anna Levina Steidornin,
zwei noch ledige Geschwister der Mutter des
Kindes.

1764

den 5. März geboren und den 6. getauft: Johann
Friedrich Dreßer. Eltern wie oben. Taufzeugen:

Johann Friederich Dreßer, des Kindes Vaters leib-
licher Bruder.

1766

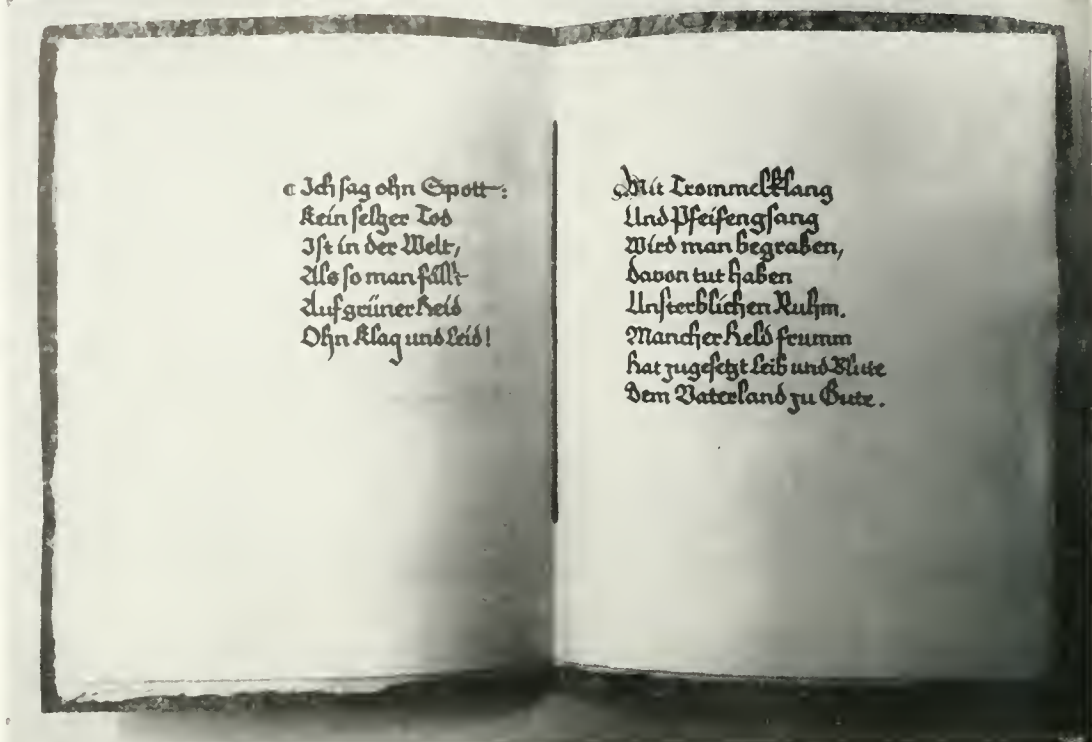
den 26. Februar geboren und den 28. getauft: Anna
Maria Dreßerin. Eltern wie oben. Taufzeugin:
Anna Maria, Meister Wilhelm Niepoth's, Bü-
rgers und Metzgers allhier ehel. Hausfrau.

1767

den 9. August geboren und den 11. getauft: Mar-
garetha Elisabetha Dreßerin. Eltern wie oben.
Taufzeugen: Margaretha, Meister Friederich Dre-
ßers Bürger und Metzgers zu Lauterbach ehel.
Hausfrau, die leibl. Mutter von dem Vater des
Kindes und Elisabetha, Herren Christian Schäfers
zu Weimar ehel. Hausfrau, des Kindes mutter
leibl. Schwester.

1768

den 16. September geboren und den 18. getauft:
Johann Henrich Dreßer. Eltern wie oben. Tauf-
zeuge: Meister Johann Henrich Niepoth, Bürger
und Metzger allhier.



OTTO REICHERT—OFFENBACH A. M. HANDSCHRIFT: EIN ALTER SCHLACHTGESANG. PHOT. EMMY LIMPERT—FRANKFURT.

zarter Lyrik, die Wucht harter Verse eines alten Kriegsliedes in sich wiederklingen lassen kann. Ihm gehen beim bedächtigen Schreiben immer neue Schönheiten der Gedanken und des Wortklangs eines Dichterwerkes auf. Sie alle auch dem Beschauer näher zu bringen ist die vornehmste Aufgabe des Buchschreibers. Daß er sie erfüllt, halte ich aber — im Gegensatz zu manchen andern Schreibern — nur dann für möglich, wenn er mehr gibt, als bloßes Abschreiben. (Bildschmuck kann die Gesamtwirkung einer Handschrift wohl heben, aber fehlende Ausgestaltung der Schrift nicht ersetzen. Schrift und Schmuck und Einband müssen unter sich und mit dem Inhalt des Textes zusammengehen und ein Ganzes sein, wie sich auch die Farben der Stimmung der Dichtung einfügen müssen.)

Menschen, die keinen Sinn für Dichtung haben, oder denen sich die Schönheiten einer Schrift noch nicht offenbaren — und es gibt manche Leute dabei, die sonst in Kunstdingen ein reifes Urteil haben! — verstehen auch ein handgeschriebenes Buch nicht; sie blättern ratlos darin, und wissen auch nicht den persönlichen Wert zu schätzen, den es für den Besitzer hat. Der bekam es vielleicht als Gabe

aus lieber Hand, weil ein besonderes Erinnern sich gerade mit diesem Gedicht verknüpft, oder er ließ sich als Freund guter Literatur das ihm Liebste schreiben, um es in stillen Feierstunden andächtig zu genießen. —

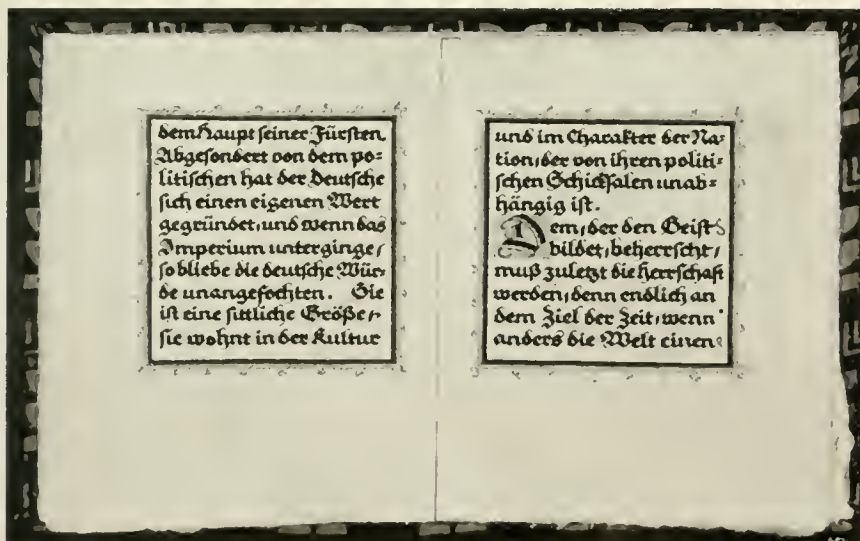
Die wenigen Kunstfreunde, die das neue Sondergebiet der Buchkunst bisher richtig erkannten, betonen immer wieder das Persönliche und Innige und Lebendigbleibende des geschriebenen Buches. Und die Freude, die ihnen aus dem köstlichen Besitz erblüht, hilft von selbst dazu, daß sich ihr Kreis ständig erweitert. . . . O. R.

Ein Volk ist umso stärker, je mehr Empfindungen und Gedanken in den Herzen und Köpfen aller lebendig sind, je mehr von den großen nationalen Werken und Taten als allen gemeinsamer Besitz gefühlt und geliebt werden. Wir können nach außen keine Kraft äußern, die wir nicht in uns besitzen. Jeder einzelne muß die bildende Kraft und den Willen der Edelsten seines Volkes in sich wirksam fühlen. Das gibt im Innern den festen Boden, auf dem sich alle Glieder des Volkes verstehen und eins fühlen und nach außen das starke Bollwerk, das ein Volkstum bewahrt. ALFRED LICHTWARK.

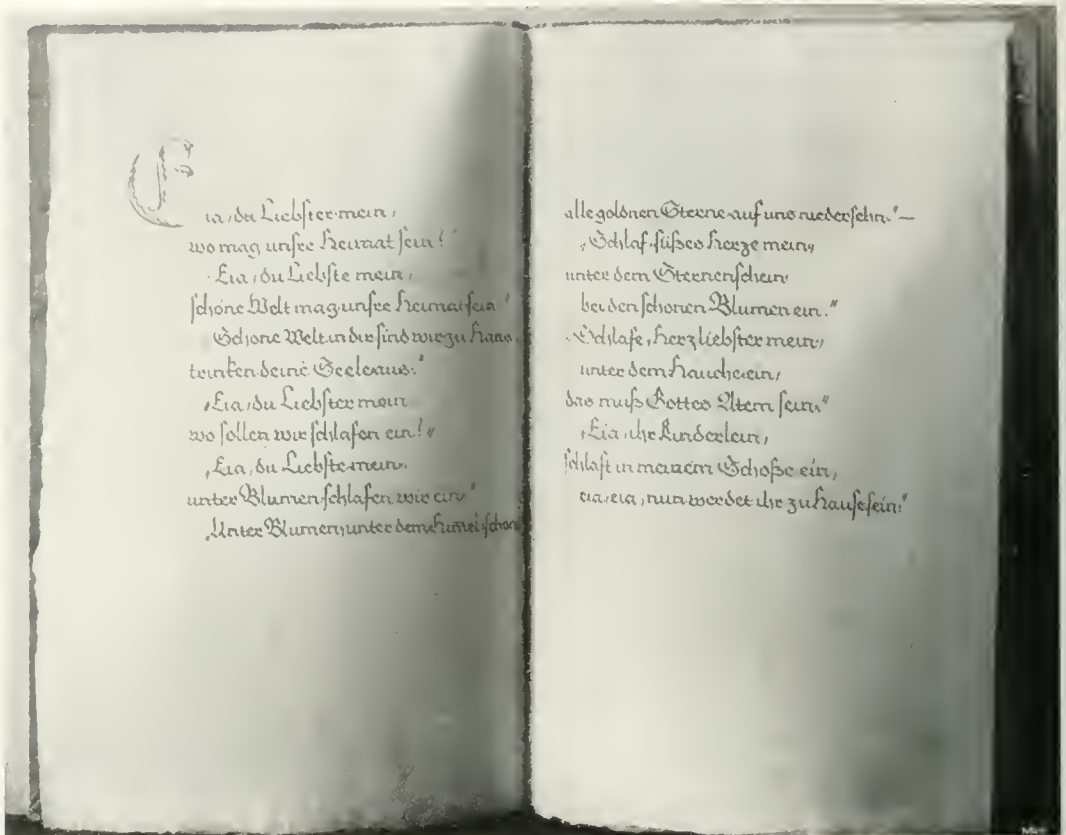
Ich muß die Singen / deine
Schönheit rühret so an
meine Seele. Ich möchte die
nur immer singen: Wie du
den Himmel überziehst und
schmückest den Morgen und
den Abend / und rosenrote
Schifflein segeln Wolken
und silberweiß im Glanz /
den du entzündest. Die feuch-
te Erde spiegelt sich selig in

deinem Licht und dein Gesicht
strahlt wieder in tausend blit-
zenden Perlen. O dein Ge-
sicht strahlt wieder in meiner
Liebsten Gesicht. Ich muß mich
selig beugen / in ihre Strahlen
neigen / die auf mich nieder
scheinen / da flammen auch die
meinen / und leise kommt ein
Weinen / da blüht noch viel
mehr Licht! f

O. REICHERT, HANDSCHRIFT: HERTHA KNEIST »FÜR DIE SONNE« (INITIAL BLAU, SCHRIFT SCHWARZ, GELB AUSGETUNKT).



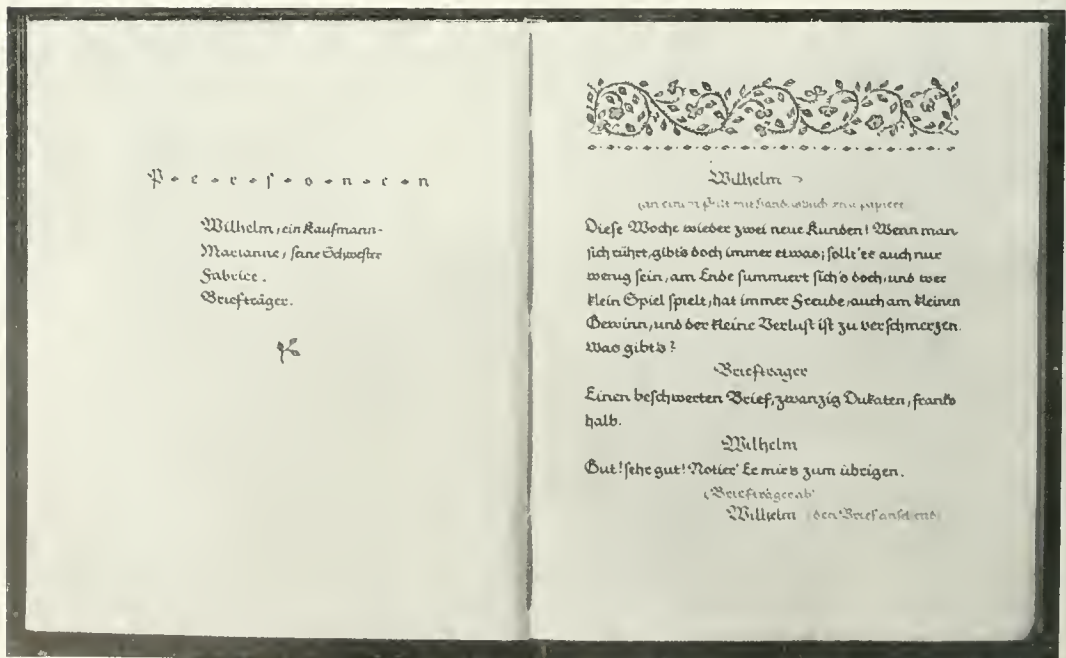
OTTO REICHERT—OFFENBACH, HANDGESCHRIEBENES BUCH: SCHILLER »DEUTSCHE GRÖSSE« (SCHRIFT SCHWARZ, RAND GOLD, BLAU, ROT).



Eia, du Liebster mein,
 wo mag unsrer Heimat sein!
 Eia, du Liebste mein,
 schöne Welt mag unsrer Heimat sein!
 Edlere Welt in die sind wir zu haan,
 teanken deine Geleaus.
 Eia, du Liebster mein
 wo sollen wir schlafen ein!
 Eia, du Liebste mein,
 unter Blumen schlafen wie ein.
 Unter Blumen, unter dem hime! schon

alle goldenen Steere auf uns rueder sehn. —
 Schlaf süßes heize mein,
 unter dem Steerenschein
 bei den schonen Blumen ein.
 Schlafe, herz liebster mein,
 unter dem hauche ein,
 das ruifs Gottes Altem sein.
 Eia, ihr Lundelein,
 schlaf in meirer Schoße ein,
 eia, eia, nun weedet ihr zu haufe sein!

OTTO REICHERT—OFFENBACH. HANDSCHRIFT: HERTHA KNEIST »EIA« (SCHRIFT INDIGO, GELB U. ROSA AUSGETUNKT)



P e r s o n e n

Wilhelm, ein Kaufmann-
 Marianne, seine Schwester
 Sabelle.
 Briefträger.



Wilhelm

an einen phit mit hand wubst zuu gipere

Diese Woche wieder zwei neue Kunden! Wenn man
 sich kühet, gibts doch immer etwas; sollt' ee auch nur
 wenig sein, am Ende summiert sich's doch, und was
 klein Spiel spielt, hat immer Secude, auch am kleinen
 Gewinn, und der kleine Verlust ist zu verschmerzen.
 Was gibts?

Briefträger

Einen beschwerten Brief, zwanzig Dukaten, feant
 halb.

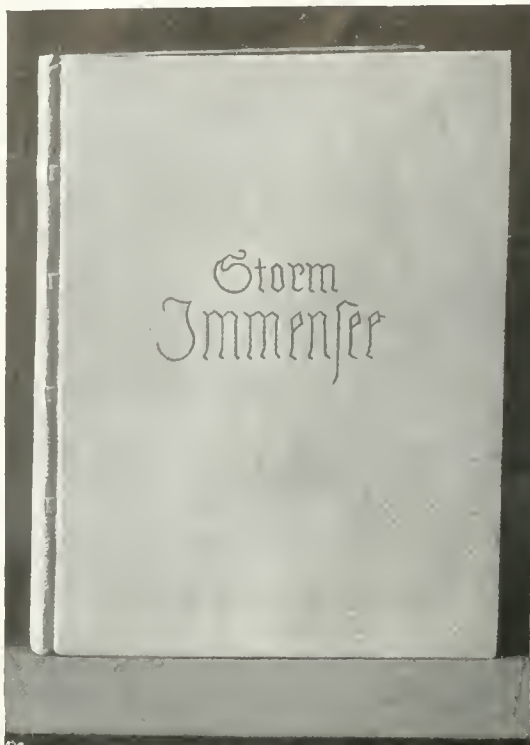
Wilhelm

Gut! sehr gut! Notier' Le mie's zum überigen.

(Briefträger ab)

Wilhelm (den Brief an den)

HANDGESCHR. BUCH: GOETHE »DIE GESCHWISTER« (SCHRIFT SCHWARZ, NAMEN ROT, KOPFLEISTE SCHWARZ, GRÜN).



OTTO REICHERT OFFENBACH. SCHRIFTENTWÜRFE FÜR HANDVERGOLDUNG AUF PERGAMENTBÄNDEN*

HANDWERKLICHES UND GEISTIGES.

Es gibt keinen graduellen Unterschied zwischen Akademie und Kunstgewerbeschule, nur einen formellen. — Der Maler baut sein Bild aus einzelnen Farbpartikeln auf. Er muß sein Handwerk verstehen, es bewußt ausnutzen. Da wo ihm das Höchste gelingt, schafft er unter dem Zwang einer ihn beseelenden Idee.

Wie der Maler sein Bild aus Farben, so baut der Buchkünstler sein Buch aus Lettern. Auch er muß bewußt sein Handwerk ausüben. Ein Kunstwerk entsteht aber auch nur da, wo in dem langen Arbeitsvorgang — der Wahl von Papier und Typen, Anordnung derselben unter Rücksichtnahme auf den Text, der Durchbildung des Satzbildes von der ersten bis zur letzten Seite — die geistige Spannung nicht nachläßt, die für seine endgültige und einheitliche Form das Entscheidende ist. . . .

Die handwerklichen Disziplinen spielen nur eine untergeordnete Rolle neben den führenden geistigen Ideen. Die wesentliche Aufgabe der Schule wird es sein, ihre Schüler mit den Grundbedingungen alles künstlerischen Schaffens zu erfüllen, die für alle Gebiete der

Kunst die gleichen oder doch ähnliche sind. . . . — Um nur ein Beispiel zu geben, sei das Gebiet der künstlerischen Schrift erwähnt. Gewiß, das Handwerkliche ist eine Vorbedingung, ist sogar der einzige Weg zur Meisterschaft. Man muß schreiben, immer wieder schreiben, sein Handwerkszeug beherrschen und in Ordnung haben, aber das Wesentliche dieser Schulübungen liegt doch nicht im Handwerklichen, sondern in der Deutlichmachung des geistigen Prozesses, in dem sich der schöpferische Formwille das widerstrebende Gerät, das spröde Material gefügig macht, es liegt in der Klarlegung der zum Schluß alle Kunst beherrschenden Gesetze von Verhältnis, Wirkung und Gegenwirkung horizontaler, vertikaler, schräger und runder Linien, zusammengefaßt in 26 verschiedenen Typen, die für die genannten Kunstregeln die knappste und prägnanteste Form darzustellen scheinen, dabei die einfachsten und erschöpfendsten Mittel für den Ausdruck alles Geistigen sind.

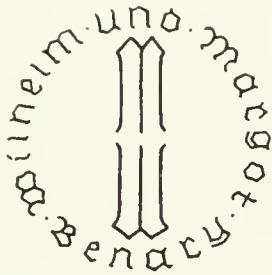
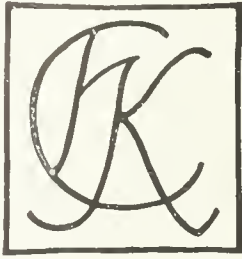
AUS DER BEACHTENSWERTEN SCHRIFT F. H. EHMKE »ZUR KRISIS DER KUNST« VERLAG EUGEN DIEDERICHS-JENA.



OTTO REICHERT—OFFENBACH A. M. HANDGESCHRIEBENE BÜCHER. PHOT. EMMY LIMPERT—FRANKFURT A. M.



OTTO REICHERT—OFFENBACH. HANDGESCHRIEBENE BÜCHER. (INITIAL O: GELB MIT SATURNROT, MITTE UND RAND BLAU, GRUND HELLGRÜN.) PHOT. EMMY LIMPERT—FRANKFURT





HANS SCHREIBER -OFFENBACH.

»DECKELBILD« EIN IV. PREIS.

WETTBEWERB FÜR ZIGARREN-PACKUNGEN.

VERANSTALTET VON DER FIRMA HEINRICH CONRAD DEINES HANAU A. MAIN UNTER FRÜHEREN UND JETZIGEN STUDIERENDEN DER KUNSTGEWERBESCHULE OFFENBACH A. MAIN.

Gleichzeitig mit dem im April-Maiheft der „Deutschen Kunst und Dekoration“ behandelten Wettbewerb Landmann-Mannheim spielte sich in einem enger umrissenen Kreis von Künstlern und solchen, die sich auf dem Weg zur Künstlerschaft befinden in Offenbach a. Main ein gleichartiges Ausschreiben für Zigarrenpackungen ab. Die rühmlichst bekannte Firma Heinrich Conrad Deines, Lithographische Kunstanstalt in Hanau a. Main stellte der Direktion der Technischen Lehranstalten Offenbach den Betrag von 5250 Mk. zur Veranstaltung eines Ausschreibens unter der jüngeren Generation früherer und den derzeitigen Studierenden der Kunstgewerbeschule zur Verfügung. Gewiß eine hohe Summe, die zu Preisen führte, die mit denen des Landmannschen Wettbewerbs ziemlich übereinstimmen. — 90 Arbeiten wurden eingereicht. Das Preisgericht entschied wie folgt: Zwei I. Preise zu je 1000 Mk. an Georg Baus-Leipzig und Fritz Rosenthal-Berlin. Zwei II. Preise zu je 750 Mk. an Hans Schreiber-Offenbach und Hans Bohn-Frankfurt. Ein III. Preis zu 500 Mk. an Hans Schreiber-Offenbach. Weiter fünf IV. Preise zu je 250 Mk. an Georg Baus-Leipzig, Hans Schreiber-Offenbach, Hans Bohn-Frankfurt, Frau Leni Collin-Bohn-Frankfurt, Wilhelm Grimm-Offenbach. Die Ent-

würfe hielten sich mit wenigen Ausnahmen auf einem außerordentlich guten Niveau. Was an dem Wettbewerb besonders erfreute, war das Vorherrschen vorzüglicher Schrift. Die strenge Schriftschule der Offenbacher Anstalt, die derzeit in der Kunstgewerbebibliothek Berlin durch die Sonderausstellung „Offenbacher Schreiber“ unter Rudolf Kochs Leitung mit großem Erfolg ihre Arbeiten zeigt, trat in augenfälligster Erscheinung. Der Charakter der Zigarrenpackung war ebenfalls durchweg gut getroffen.

Einem der Hauptpreisträger des Landmannschen Wettbewerbs begegnen wir auch bei dieser internen Offenbacher Konkurrenz: Hans Bohn, der vorzügliche Graphiker, heute Mitarbeiter bei Gebrüder Klingspor, stand auch hier mit einer Reihe von gut gelungenen Entwürfen im Vordergrund des Interesses. Der Entwurf Tropenglut müßte insbesondere auch durch seine frischen und für Tabak charakteristischen Farben eine außerordentlich wirkungsvolle Zigarrenmarke abgeben. Georg Baus-Leipzig war mit 4 flott hingeschriebenen Arbeiten, worunter der feinfarbige, in gold, grün, violett gehaltene Entwurf „Brothers Jonathan“ an erste Stelle rückte, vertreten. Nur eine Arbeit reichte Fritz Rosenthal-Berlin ein, eine abgeklärte reife, architektonisch vorzüglich auf-



HANS BOHN—FRANKFURT.

»DECKELBILD« EIN II. PREIS.

gebaute Packung für teure Zigarren in wunderbarem Rot mit Schwarz und Gold und weißem Schriftband, deren vornehme Farbenwirkung in Schwarzweißervielfältigung leider nicht

wiedergzugeben ist. Drei der Abbildungen führen auf Hans Schreiber-Offenbach zurück, den wir gleich Bohn auch unter den Siegern des Landmann'schen Wettbewerbs verzeichnet



GEORG BAUS—LEIPZIG. »ZIGARREN-PACKUNG • DECKELBILD« EIN I. PREIS.



HANS SCHREIBER OFFENBACH.

»DECKELBILD« EIN II. PREIS.

sahen. Besonders bei seinen Arbeiten tritt die Schrift in Vollendung in Erscheinung, Farbe und subtile Zeichenweise treffen vorzüglich das, was uns bei guten alten Packungen als wesentlich erscheint. Allerdings muß gesagt sein, daß

das Zurückverlegen der dargestellten Motive aus der Gegenwart in altvergangene Tage auch Gefahren in sich birgt, über die wir uns im Interesse fortschrittlicher Kunst klar sein müssen. — Zu hoffen ist, daß die Firma Heinrich Conrad



HANS SCHREIBER OFFENBACH. »ZIGARREN-PACKUNG • DECKELBILD« III. PREIS.

Deines, die den beschränkten Wettbewerb in so großzügiger Weise zu einem vollen Erfolg zu gestalten wußte, auch die Kraft findet, die Widerstände, die sich der Verwendung geschmackvoller Packungen leider noch immer entgegenstellen, zu überwinden. Dabei handelt es sich weniger um den Raucher, der gewiß seine Freude an einer guten Aufmachung des Rauchmaterials findet, auch nicht um den Zigarrenfabrikanten, der einem künstlerischen Fortschritt sich auf die Dauer sicher nicht entgegenstellt; der Widerstand tritt uns vielmehr aus dem Lager der Reisenden entgegen, die zwischen der lithographischen Firma und dem Zigarrenfabrikanten stehen. Da wäre allerdings zu wünschen, daß an diese Herrn die energische Weisung ergehe, ihre ganze Kraft in den Dienst der guten Entwürfe zu stellen und dem Wunsch nach zu süßlich fader, geist- und geschmackloser Mache sich mit aller Kraft und Überredungskunst entgegenzustemmen. Es geht nicht an, sich auf die Dauer hinter die Entschuldigung zu verschanzen: „Unser Publikum kauft das nicht“. Der Reisende — auch der in Zigarrenpackungen — muß sich endlich darauf besinnen, daß auch er ein Kulturträger zu sein, eine Mission zu erfüllen hat, daß er sich frei machen muß von der Freude an Dingen, die geschmackvollen Menschen als Geschmacksgeuel erscheinen. Nun ist es ja gewiß schwer, sich von festgesessenen Anschauungen loszusagen, ohne andere bessere begreifen und erfassen zu können, es erscheint auch fast unmöglich, Dinge mit gewandter Sprache zu vertreten, denen das

Herz kalt und teilnahmslos gegenüber steht. Da bleibt eben nur der Weg des Personenwechsels, der Weg, die Vertretung künstlerischer Dinge nur Leuten anzuvertrauen, die diesem Arbeitsgebiet Gefühl und Verständnis entgegenzubringen vermögen. Keinesfalls darf der Fortschritt daran scheitern, daß ungeeignete Menschen erfreuliche Ansätze um ihre Auswirkung bringen. Es muß mit der Ansicht gründlich aufgeräumt werden, daß, während auf allen anderen Gebieten der Weg zum guten Geschmack offen steht, die Zigarrenpackung allein dazu verurteilt sein soll, sich dauernd im Rahmen übelster Geschmacklosigkeit gefangen zu sehen. Man kann nicht glauben, daß während der Zigarettenraucher die Freuden guter Packung genießen darf, man an den Zigarrenkonsumenten für alle Zeiten die Anforderung stellen will, sich mit der Tatsache abzufinden: „Unser Publikum lehnt die moderne Richtung der Packung ab“ H. E.

Allein Unterricht sollte eine Anleitung sein, der Welt selbständig und unabhängig gegenüberzutreten und in befestigter Gewohnheit das erarbeitete Wissen zum Erwerb neuer Kenntnisse zu benutzen. In jedem Augenblick muß alles Wissen zur Verfügung stehen. Dies wird am sichersten erreicht, wenn es von der ersten Stunde einem Können dient. Können ist die höchste Macht. Verstehen und selbständig untersuchen können, mitzuempfinden und nachzuempfinden vermögen, geht über alles Wissen weit hinaus. ALFRED LICHTWARK.



*Hercules Perijano für
Gesamt-Atmosphäre.*

FRITZ ROSENTHAL-BERLIN. »ZIGARREN-PACKUNG« EIN I. PREIS.



KAY H. NEBEL—DARMSTADT. »MÜTTERLICHKEIT«



KARL HOFER - GENÈVE.

»GRÜNE LANDSCHAFT«

DEUTSCHER EXPRESSIONISMUS DARMSTADT 1920.

(10. JUNI BIS 30. SEPTEMBER 1920.)

Das malerische, graphische und plastische Material dieser Ausstellung voll Sorgfalt und Vielschichtung ist als künstlerisches und zeitliches Bekenntnis durchaus in Form und voll Fortissimo, voll von blühender Gegenwart und pochendem Rhythmus, als Wertfaktor in vielen Linien jedoch ohne letzte Notwendigkeit und Plan. Vielfältige Verzweigung, Einbeziehung, der weite und ausgespannte Kreis der Einheitlichkeit im Stilistischen, die überall bewahrte Bewußtheit zur Persönlichkeit und zum Verschwisterten machen sie zu einer Tat künstlerischer Stärke und Reinheit. Für Darmstadt ist sie durchaus ein Faktum neuen kräftigen Kunstwillens, Aufreißung von fruchtbarem Neuland, ist sie ein Begeben mitten in die großen und fruchtbaren Strömungen der Epoche.

Ihre Stärke liegt nicht in der ausschließlichen Qualität des Materials, sondern in der umfassenden Linie, womit sie die zahlreichen Er-

scheinungen der Mitte einschließt und vordrängt, sie erstreckt sich mit konsequenter Neigung mehr in das Ausmaß der Breite als ein einziges Juwel voll Schönheit und Süße zu sein. Ihr Charakter wird geprägt und angezeigt durch die scharfe Aufzeichnung des Mit- und Nachwuchses.

Sie leidet trotz der Betonung zur Schärfe an der letzten eisigen Klarheit. Sie ist durchblitzt von Sonnen, Sternen und Edelsteinen einiger Großen und Führenden, aber ihr großes Angesicht wird von den matten Abendlichtern der Schwankenden, Tastenden, Angelehnten, Brütenden und Unausgeglichenen komponiert.

Ein Rhythmus durchgeht sie jedoch. Der große und morgendliche Rhythmus des Kampfes und des neuen Kunstwillens. Hier ist Luft und Musik aus der Zeit. Hier sind die Rätsel der Epoche, die Sünden, die Beschränkungen, die unendlichen und tragischen Irrgärten, hier sind die Schönheiten, die Freiheiten, die göttlichen



REINHOLD EWALD—HANAU.

GEMÄLDE «MÜTTER»

Blumen und die Augen der Unsterblichen. Die Beziehungen hinüberlaufend zu den Franzosen, von denen sie einige fürstliche und glänzende Gebilde voll Kultur und Güte zeigt, in der Zuspitzung romanischer, superiorer Form, ohne Schwanken und Konzession in der sicheren und reizvollen Linie: Sachen von Georges Braque von Weisheit und Beglänzung, Bilder der Laurencin recht weltmännisch und gutgelaunt in der niedergleitenden Kontur von Lyrik und Dandytum, breitere von Impuls und Temperament durchpochte Schöpfungen, die noch die Neigung zum Spielerischen haben, von Raoul Dufy; klassisch und klug Geformtes von Picasso, eine kubisch starre Landschaft von Juan Gris, heitere, starkbewußte und vorgeschobene Bilder von Maurice de Vlaminck und die primitive und bezaubernde Reinheit Rousseaus.

Es sind Bilder in den Sälen, zu denen durch das Gewaltsame und Ungelöste ihrer Form keine Beziehung zu finden ist, bei denen die Analyse des Intellekts zur Erbitterung sich zuspitzt, nicht

im Sinne einer unvollkommenen und bürgerlichen Betrachtung, sondern in der erkennenden und verstehenden des Bewußten und Wissenden, der die Möglichkeiten sieht, die unausgestaltet blieben, die Betrügereien, die Schamlosigkeiten, den das Vergebliche bedrückt, das nicht Gefundene erzürnt. Bilder aus der Erschlaffung gemacht, aus der Verführung der Konjunktur, nachgeahmt dem Stil der Führenden und Reinen, aber ohne Ertastung des Geistigen und Seelischen, ohne die fesselnde Dynamik des Innerlichen, Sterilitäten expressionistischen Epigonentums.

Aufwühlt mich Marc, aufwühlt mich Lehmbruck. Grosz ist prachtvoll. Entzückend ist Klee. Von Grosz das blühende Bild des „Abenteurers“. Dieses Bild ist eine einzige Faszination, fesselnd durch das Meer seiner Erscheinungen, durch die Schärfe seiner Technik, durch den Geruch seiner Exotik, durch das Rauchende seiner Inbrunst, durch das Brüllen seiner fiebernden Weltmusik, durch das Mexikanische seiner



CÉSAR KLEIN—BERLIN. RUHE AUF DER FLUCHT.
MIT GENEHMIGUNG DER KUNSTHANDLUNG FRITZ GURLITT—BERLIN.



GEORG KARS KRALUP. »ZITRONENPACKERINNEN«
MIT GENEHMIG. VON HANS GOLTZ—MÜNCHEN.



HENRI ROUSSEAU †.

GEMÄLDE »DIE ZOLLSTATION«
(GAL. ALFRED FLECHTHEIM-DÜSSELDORF.)

Mache. Hier ist Welteinfangen. Kosmos auf der Fläche. Hier ist Pracht und Traum in unendlichen Variationen. Aus seinen Lithographien steigt makabre Melodie. Es zerlegt alles ins Skelettartige. Er zieht alles auf die wesentliche Linie zurück. Ihn reizt das Viehische, die Stadt, die Dirne und die Straße. Er ist der zeichnerische Entschäler der Psyche, der Chirurg, der Anatom. Innig blüht neben ihm Marc mit seinen Kompositionen, die sich gelb, blau, grün und südlich über das Tier und seine Seele ausschütten. Die Tiere singen ihre Seele ans Licht. Sie werden blau in ihrer Freudigkeit, in ihrem Adel, sie werden dunkel, gewitterrot, zackig und gesträubt in ihrem Hunger, ihrer Gier, ihrem

Zorn. Marc war ein Mystiker, ein metaphysischer Mensch. Nur wenige haben diese Linie erkannt. Rein und einfältig glänzen seine Holzschnitte. Lehmbruck, dem ein ganzer Saal voll Plastik, Radierungen und Zeichnungen zum Gedächtnis gewidmet ist, stößt mich mit allem ins Licht. Seine Plastik, die hier steht, überglänzt alle Plastik dieser Ausstellung. Lehmbruck erscheint mir als der künstlerische Gesetzesformer dieser Zeit. Seine Figuren, gotischer Gerechtigkeit voll, mit romanischen Rundungen, ganz zentralisiert, sind nicht in allem gelöst. In den Radierungen und Zeichnungen ringt er fanatisch und glühend um das Problem der Plastik. Man ist manchmal frappiert, wie Renoir-nahe man-



OTTO VON WÄTJEN—DÜSSELDORF.

GEMÄLDE »NACHT« (GRANADA).
MIT GENEHM. DER GALERIE FLECHTFIN.

ches ist, wie romanisch hingekugelt und gewälzt. Paul Klee mit vielen Kompositionen, Aquarellen und Skizzen, die schön und kostbar gemalt, gezeichnet und schraffiert sind. Welt und unberührtes Leben unter dem Traumuntergrund der Seele staunt in die Realität. So tief steigt er hinab bis in eine blaugründige Dämmerung. Astrale Lyrik, Chimärenhaftes, Fremdes, von Träumen Zartgesponnenes, Verwirrtes in reizvoller Bindung, Unbeholfenes in exakter Disziplin: es ist unerschöpfbar. Was von Kokoschka an Gemälden gezeigt wird, gibt keine neuen Erstaunungen und Prägungen, was von Pechstein hängt, kann

nicht stark interessieren. Das große Erntebild von Nauen ist mit gewaltsamem, rohem und stoßendem Atem gemalt. Carlo Mensse blüht schön, großäugig und fremd. Bilder, deren Superiorität in dem farbigen Elan und der glänzenden Malweise liegt. Davringhausen, der irgendwie durch Mensse beeinflusst ist, fesselt durch den phosphoreszierenden vorspringenden Glanz seiner intensiven Farbe. Letzten Endes ist er jedoch eine aus süßlicher Einstellung zweifelhafte Erscheinung. Kay H. Nebels Bild, „Mütterlichkeit“, scheint mir aus der Fülle eines großen Zwanges geschaffen. Eine Vision von un-



CARLO MENSE—BONN.

GEMÄLDE »HEILIGER«
MIT GENIHM. VON HANS GOLTZ-MÜNCHEN.

endlicher und frischer Fruchtbarkeit ist so stark zentralisiert, daß sie fast trocken wirkt. Eine zärtliche feinnervige und hervorgelockte Innigkeit gibt dem großen Bild, das formal ohne Zerrüttung ist, die Anziehungskraft. Ewald aus Hanau fesselt eminent. Er scheint auf dem Wege zu sein, der raffinierteste deutsche Maler zu werden. Er lockt die Farbe zur Darstellung des Seelischen hervor, durchaus anekdotisch eingestellt, findet er doch immerhin eine Bindung über dieses nur Situationshafte hinaus. Man muß seine Farbe beachten, die ganz groß und stark ist (leider auch mit dekorativ-leerer Wirkung).

Man muß auch das Geistige fühlen und abtasten, das seine Bilder irgendwie beprägt hat. Für das stärkste halte ich seine „Mütter“, seinen „Eislauf“ liebe ich, hier ist neben dem dekorativ Mißglückten eine außerordentliche Widerstandskraft im Atmosphärischen und im Beobachteten, hier ist ein ganz starkes Tremulieren in den Schattierungen und Gegeneinanderstellungen der Farben, die aus hartnäckiger Wissenschaftlichkeit und gutem Gefühl kommen. Josef Eberz bringt mit dem Bild „Tänzer“ ein koloristisch und rhythmisch urwüchsiges Bild voll Bewegung, Linie und Freude. „Golgatha“ und



ALBERT BLOCK—ST. LOUIS.

GEMÄLDE „HEXENBILD“
MIT GENEHM. VON HANS GOLTZ-MÜNCHEN.

„Erstehen“ leiden an schwankender Zergliederung, bleiben in der lyrischen Kurve stecken, sind farbig von feinem Reiz, aber eine letzte Lösung bilden sie nicht. Ihm nahe steht Karl Gunschmann, der zwei Kompositionen und ein Stilleben zeigt. Gunschmann meistert die Fläche des großen Bildes mit vieler Lebendigkeit, oft entzückend reich in der Variation und Ausstrahlung seiner Einfälle, erfüllt seine Figuren mit Kurve, Linie, Biegung und ganz zarter Rhythmik, die harmonisch zusammenstreben, blüht und träumt in leichten ätherischen Körpern zwischen glockigen Blumen und brennenden Gewächsen in heiterer Anspruchslosigkeit und Demut. Irgendwo aber

steht er in der Ermattung. Irgendwo ist die entzückende etwas melancholische Unschuld und Sinnenfreudigkeit pedantisch und trocken geworden. Seine Radierungen sind voll trauriger einfacher Melodie. Hermann Keil ist ebenfalls in einer Krisis, die vielleicht aus der Überlast allzu großer und beherrschender Intellektualität resultiert. César Kleins Bild „Ruhe auf der Flucht“ ist sehr harmonisch, sehr prägnant in der Hervorzauberung atmosphärischer Stimmung und voll versachlichter Exotik und Phantasie und trotz ganz hervorragend ausgeprägten Stilgefühls ohne eine manirierte Kurve. Ich raffe zusammen, was sich noch herauslöst aus der



JOSEF EBERZ—MÜNCHEN. GEMÄLDE «TÄNZER»



HEINRICH M. DAVRINGHAUSEN—MÜNCHEN. »DER FARMER«
MIT GENEHM. VON HANS GOLTZ—MÜNCHEN.



CARL GUNSCHMANN DARMSTADT.

GEMÄLDE »STILLEBEN«

Masse, was als Bestätigung betrachtet werden kann: aus dem Sturmkreis Georg Muche mit der farbigen Tafel zum Gedächtnis von Wilhelm Runge, die mit ihrem flockigen gelben und roten Tupfen eine gewisse Delikatesse der Farbnuanzierung zeigt. In gleicher Linie sein Bild „Sommer“. Von Otto Lange erfrischt das Bild „Mondlicht“, das in den vielfältigen Erscheinungen eine zarte süße Überglänzung hat, von Rohlf's fesselt Einiges, ebenso von Seewald, der in seiner Fächerpalme bemerkenswerte Aufleuchtungen gibt, Scharff nicht zu vergessen mit seinen plastisch geformten Bildern. Schrimpf ermüdet. Schwalbach ist Neoimpressionist. Schwitters macht Ulk. v. Wätjen ist mondain in seiner Nacht zu Granada. Rudolf Baur malt Musikalisches: Symphonien, Klänge, Fugen. Boeckstiegel ist sehr krampfhaft. Campendonk

entzündet sich lebhaft an Farben. Karl Caspar baut eine dreigliederte Passion auf, in der inbrünstige Strömungen fluten. Chagall hängt eine Geburt hin von slawischer Stärke und Mystik. Interessant ist das Bild des Nils von Dardel. Trotz der französischen pointillierten Schule Originalität und Rhythmik aus dem Norden. Eine Landschaft hellfröhlicher zarter Farbigkeit macht auf Mila Eßlinger-Bensheim aufmerksam. Kars in seinen Citronenpackerinnen ist voll monotoner Schwere und Müdigkeit.

Was Well Habicht-Darmstadt an Plastik zeigt, ist fundiert in einer angespannten geistigen Intensität, deshalb nicht sehr sinnlich und erregend geformt, aber in der Wirkung voll von Fesselung und Vornehmheit. Seine „Begegnung“ in weicher Schwingung erstarrt, etwas stumpf und rund in der Modellierung, aber von zarter



ERICH HECKEL - BERLIN.

»LANDSCHAFT« BES. DR. H. SIMON-FRANKFURT.

und angedeuteter Seele und Inbrunst reich. Von Arnold Hensler sind drei Bildnisköpfe voll witziger eleganter Prägung. Bernhard Hoetger fesselt. Seine etwas trachtige, drückende und geballte Art ist von dumpfer Wirkung. Von Milly Steger steht ein leichtsinniges lüsteres Tanzgrüppchen da, Stärkeres gab sie dem „Unfreien“.

Angegliedert ist mit großer Wirkung Graphik, die teilweise von hervorragender Qualität ist und die sehr Prinzipielles und Positives aussagt. Es ist Wichtigstes vorhanden. Es ist durchweg Gutes an den Wänden. Es sind ausgezeichnete Stücke in großer Menge da. Neben der witzig-ironischen Nadel Rudolf Großmanns, Formungen aus einem großen weltmännisch-sicheren und blitzenden Gefühl, neben der inbrünstigen hingewühlten Art von Kokoschka, die starken konturtragenden Schnitte und Lithos Pechsteins, prachtvolle gemeisterte Schnitte von Lasar Segall, zarte behutsame Radierungen von Seehaus, plastisch hingeworfene von Scharff, amüsante Aquarelle voll Kopfsteherei, Unsinn und Phantastik von Großschem - Einfluß von R. Schlichter-Berlin. Margarete Schubert-Darm-

stadt reißt eine böse lauernde, dämonenhaft überlagerte Welt voll Unheil, Finsternis, Zusammenrottung, Hunger, Gier und Armut auf. Subtil und tief gearbeitete Motive aus dem alten Darmstadt. Hier ist eine rasche, nervöse Phantasie am Werke, durchströmt und durchschmerzlicht von Visionen apokalyptischer Flügelhaftigkeit. Sehr flimmernd gibt sich die Graphik von René Beeh. E. M. Engert geht in seinen Scherenschnitten überspitzter raffinierter Verfeinerung zu. Barlach wirkt sehr vornehm und gerundet.

Maurice de Vlaminck schneidet Städte ins Holz: Marseille, Martignes, S. Michel, muskulös in der Haltung, von energischem Wuchs und eigenwilligem Selbstbewußtsein. Max Beckmann mit Radierungen aus Kasimir Edschmids Novellenzyklus: Die Fürstin, mit Motiven aus Bordell und Krieg, mit Köpfen und Gesichtern; das Kriterium kommt zu der alten Feststellung: Welt, Dinge, pathologisch unterhöhlt, eigendünkelhaft, jedoch voll Form, liebend hingeneigt ans Primitive manchmal und auch oft voll grauenhafter Aktualität. Man kommt zu der Erkenntnis: wie unabänderlich dieser Mensch



CARL CASPAR—MÜNCHEN. LINKER FLÜGEL UND MITTELBILD EINES TRIPTYCHONS »PASSION«.



MARIE LAURENCIN - PARIS.

»BILDNIS NILS VON DARDELS«
MIT GENEHM. DER GALERIE FLECHTHHEIM.

sucht, wie hartnäckig, wie fest und treibend. Holzschnitte Dülbergs aus älterer Zeit — geistige Profile — sind voll bohrendem Fanatismus, gearbeitet in das Intellektuelle hinein, aus denen überall spielerische Überspitztheit droht. Die Stickereien seiner Frau (Hedwig Dülberg-Arnheim) durchzieht stilistische Stärke, sie sind voll Reiz und Delikatheit, Farbe blüht blumenstark und flächig. Otto Gleichmann mit Zeichnungen und Lithographien neben einigen Bildern erscheint hier nicht so groß in seiner typischen Selbständigkeit. Aus allem bricht eine neurotische zerfaserte Art, starke zeichnerische

Begabung, ein Grinsen, ein satyrisches Gelächter. Im Turmzimmer hängen Kinderzeichnungen aus dem Formunterricht Lang-Schubert, deren Leiterin die begabte, sehr überraschende Margarete Schubert ist. Breite und farbenstarke Äußerungen kindlichen Entzündetseins, Erweckung und Hingebung. — Eberz ist hier sehr epidermishaft. Das wären die Wichtigsten. Klee, Lehmbruck, Marc und Grosz habe ich schon genannt. Und ich will dieses zum Schluß noch sagen: Klee und Grosz — welche Klasse! Marc welch' zarter Kosmos! Lehmbruck welch' gigantisches Ringen! ANTON SCHNACK.



RAOUL DUFY—PARIS.

GEMÄLDE »DER TÜRKENREITER«
MIT GENEHM. DER GALERIE FLECHTHEIM.

ABKLÄRUNG.

Picasso fait du Ingres, hört man seit einem Jahre aus Paris. Und man wird gemahnt an das künstlerische Wunschziel, das Cézanne einmal aufgestellt hat: *refaire Poussin sur nature*. In den künstlerischen Hauptstädten drückt man die Entwicklung, die sich da anzubahnen scheint, grob und mißtönig aus in dem Schlagwort: Ende des Expressionismus. Nur ein kindliches Gemüt könnte darüber erstaunen. Die 10—15 Jahre Lebensdauer, die jeder Kunstwahrheit beschieden sind, gehen für den Expressionismus ihrem Ende entgegen. Das Schlagwort tut das Seinige, um dieses Ende zu beschleunigen. Denn wenn auch nicht inneres Keimen den Expressionismus zersprengen würde: das Schlagwort seines Namens hat man zu oft und zu laut gehört. Das Ohr verlangt einen anderen Klang. Und wieder wird die Erfahrung gemacht, daß das Schlagwort wirklich seinem Wortsinn gemäß funktioniert: es be-

nennt nicht nur eine Sache, es erschlägt sie auch. — Aber davon abgesehen: Picasso macht Ingres. Er hat die Malerei Europas eine größere Strecke lang geführt. Das braucht keineswegs die Konsequenz zu haben, daß sie ihm auch in diese seine neueste Entwicklung folgen wird. Aber zu denken gibt diese Entwicklung doch. Sie bezeichnet immerhin eine Richtung, in die unsere Malerei früher oder später wieder wird einlenken müssen: Aufgabe des Kriegszustandes gegenüber der Naturvorlage, Ausdruck des Geistigen durch das Medium treu bewahrter Naturform, Klassizität in irgend einer Gestalt.

In Deutschland sind dazu noch keinerlei Ansätze vorhanden. Wenigstens haben wir noch nicht die geistige Einstellung, sie zu sehen. Viel eher scheinen unsere Künstler noch durch die Reize und Möglichkeiten einer entschlossen abstrakten Kunst angezogen zu werden; was bedeuten würde, daß sie es für verfrüht halten,



GEORGE GROSZ BERLIN. GEMÄLDE »DER ABENTEUERER«
MIT GENEHMIGUNG VON HANS GOLTZ-MÜNCHEN.



WELL HABICHT-DARMSTADT. »BEGEGNUNG«



TH. CASPAR
PILARTZ-
MÜNCHEN.
»SPHINX«

den Frieden mit der seienden Welt zu machen, den jede Art Klassizität, jedes Verwenden der Naturform als Ausdrucksmittel in sich schließt. Auf jeden Fall aber ist es notwendig, den Kunstfreund nachdrücklich auf die Gespanntheit der Situation aufmerksam zu machen, sein Auge zu schärfen für das Neue, das sich entbinden will, seine Neugier, seine Lust zum Miterleben zu stimulieren in einem Zeitpunkt, der wieder irgend welchen Entscheidungen zudrängt. Es ist eine ähnlich gespannte Lage wie vor 10—12 Jahren, als unsere Kunst in eine trostlose Sackgasse geraten war und kein Mensch wußte, wie es weiter gehen werde: bis plötzlich eine himmelhoch und unersteiglich geglaubte Felswand, die allen Weg verriegelte, vor unseren staunenden Augen als wesenlose Attrappe zusammensank und den Blick in unabsehbare Gebreite freigab. Ähnlich, sage ich, war diese Lage. Nur mit dem Unterschied, daß heute viel mehr sichtbare

Möglichkeiten vor uns liegen, von denen jede eine gewisse Ergiebigkeit zu besitzen scheint. Auf keinen Fall liegt, wie damals, Zwang zu einer schroff abbrechenden, katastrophalen Wendung vor. Es gibt so viele Wege, die ganz natürlich und logisch vom Expressionismus ausstrahlen; es gibt so Vieles zu erfüllen, was er versprach, zu vollenden, was er begann, daß mit einer scharfen Abkehr von seiner bisherigen Linie kaum gerechnet werden kann. Die allernächste Zeit wird ja wohl den internationalen Austausch von Kunstwerken in Ausstellungen etc. wieder in Fluß bringen. Das wird einen mächtigen Faktor der Entwicklung bilden. Der Expressionismus hat, rein formal genommen, die Möglichkeit, seine abstrakten Keime zu entwickeln oder seine kosmisch-dadaistischen oder seine klassizistischen. Er ist eine wenig einfache Sache. Er enthält als ein echtes Chaos Samen der verschiedensten Art.

Von der allgemeinen Lebensstimmung der Zeit wird es abhängen, welche dieser Samen zuerst in Blatt und Stengel schießen werden. Eine Prophezeiung darüber? Die ist schwer zu wagen. Es scheint zwar sonnenklar, daß Zeit und Menschen zerrissener sind als je und stürmisch bewegt und daß daher, trotz Picasso, keine Aussicht auf innere Beruhigung und klassizistischen Weltfriedensschluß vorliegt. Aber die Kunst ahnt, was in den Tiefen ist. Sie liefert die frühesten Ausschläge auf unterirdische elektrische Ströme, die sich später sichtbar an der Oberfläche auswirken wollen. Sie begann sich vor zehn Jahren, mitten in Frieden und Gedeihen, urplötzlich zu erregen, wurde fanatisch und rebellisch, ging mit revolutionärem Zorn ins Ethische und hatte rein in ihrer Form den ganzen Umsturz, der in Krieg und Revolution grauenhaft über die Welt kam. Es ist ebenso wohl möglich, daß sie jetzt schon eine Beruhigung ahnt, die kommen will. Eine Beruhigung, die freilich alles andere eher ist als bürgerliches Behagen und stumpfsinnige Gottfremdheit. Aber eine Beruhigung, die die waltenden Mächte der Welt klar und positiv erkennt und endlich zu ihnen in eine fromme, direkte und offene Beziehung tritt. Wir haben — ich sage dies gerade aus inniger Föhlung mit dem Zeitgeist heraus — lange genug mit diesen Mächten Verstecken gespielt, sie illusionistisch verspottet, geleugnet, gelästert, weil Irdisches durchgelebt werden mußte, weil wir des Irrtums bedurften, um

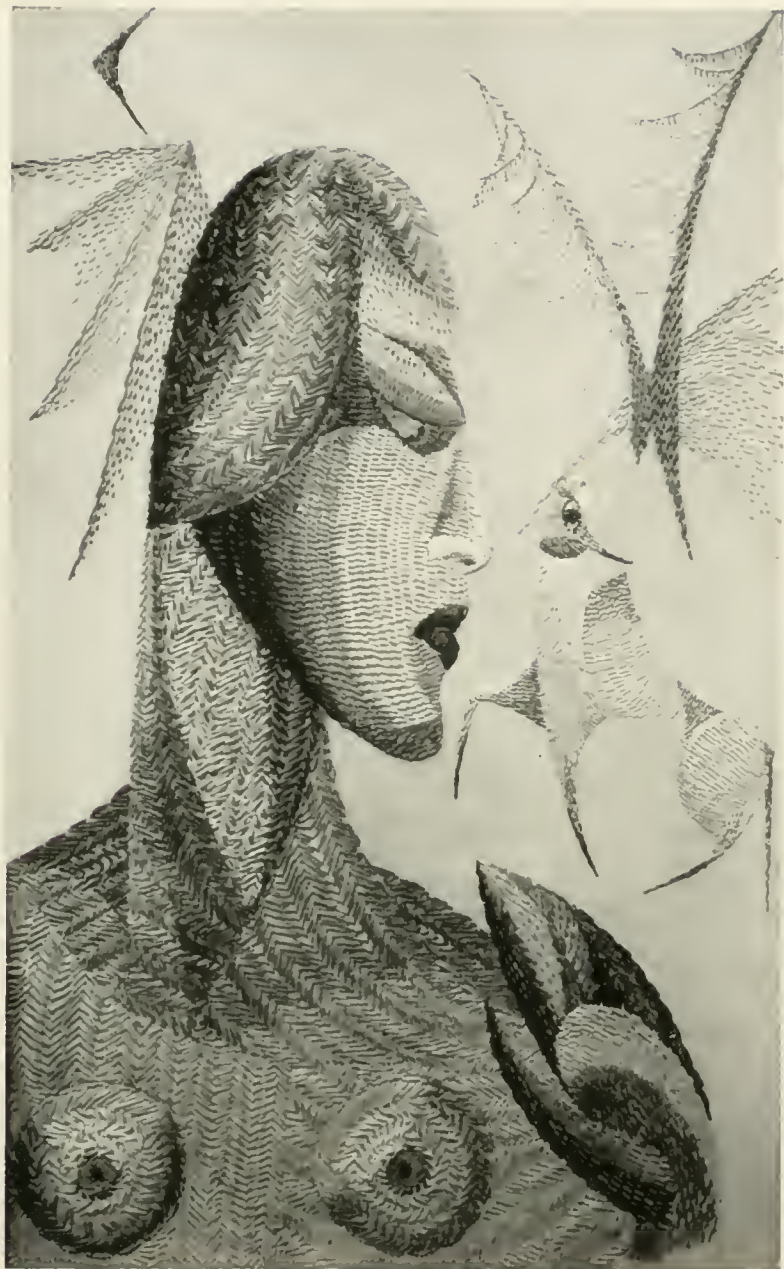
wieder ganz in unserer Welt heimisch zu werden. Wir müssen manchmal durch solche Perioden der Verjüngung und Ver-Erdung gehen, um dann das Gestirnhafte und Wahre um so mächtiger zu föhlen. Es ist ganz sicher eine Ermüdung an diesem Versteckspiel mit den „Mächten“ eingetreten. Und so scheint es nicht ausgeschlossen, daß in der Tiefe der Zeit etwas Friedevolles keimt trotz des Aufruhrs an der Peripherie. Jedenfalls sollen wir mit großer Lust und frömmster Neugier den Prozeß verfolgen und uns der Woge Leben hingeben, die sich schon in der Höhe des Meeres erhebt und kraftvoll dunkel auf uns zurollt. WILLY FRANK.



Alles was gelernt und gelehrt und an Kräften erworben wird, muß durch das Gefühl in den Dienst der höheren Entwicklung unseres Volkes gestellt werden. Jeder einzelne muß sich mit verpflichtet föhlen, an der Vertiefung und Veredelung unseres Volkscharakters mitzuarbeiten und zwar, indem er nicht bei den andern, sondern bei sich selber anfängt. In solchem Boden gepflegt, werden Vaterlandsgefühl, Volksbewußtsein, Nationalstolz und wie wir die Äußerungen des einen tiefen Geföhls der Zugehörigkeit nennen mögen, sich als aufbauende und gestaltende Lebensmächte wirksam erweisen, die nicht nur an seltenen Schicksalstagen fieberhaft aufwallen, sondern auch an allen Werktagen still und stark an der Arbeit sind. ALFRED LICHTWARK.



WILHELM LEHMBRUCK †. »SITZENDES MÄDCHEN«



HEDWIG DÜLBERG-ARNHEIM. »BILDSTICKEREI«



FERDINAND
HODLER †.

»FRÜHLINGS-
LANDSCHAFT«

GEMALDE AUS DARMSTÄDTER PRIVATBESITZ.

(AUSSTELLUNG AM RHEINTOR: JUNI BIS SEPTEMBER 1920.)

Zur Zeit findet in Darmstadt neben der großen Ausstellung „Deutscher Expressionismus“ auf der Mathildenhöhe in der neuhergerichteten Kunsthalle am Rheintor eine Ausstellung der Darmstädter Sammlertätigkeit der letzten Jahrzehnte statt, worunter Namen wie Böcklin, Thoma und Hodler vertreten sind.

Die Gesamtschau, die nicht in allen dort gezeigten Bildern glücklich zu nennen ist, weist Werke auf, die dem Geiste der Zeitschrift besonders nahestehen, wobei das Werturteil wohl mehr zu Gunsten der „expressionistischen“ Werke verschoben sein dürfte, wobei dem Impressionismus — sagen wir in diesem Falle, um es besser und deutlicher zu bestimmen — einer gewissen breiteren Verdeutschung desselben mit allen Vorzügen und Gefahren, das Beste zu entlocken versucht wurde.

Diesen Geist zu beleuchten, möchte der Unterzeichnete sich bemühen. Es sind ausgestellt: Werke von Eugen Zak und Julius Adam, von Altheim und Willroider, Bader und Weisgerber, Beyer und Weise, Böcklin und Weber, Buri und Vlamineck, Bracht und Trübner, Caspar und Caspar-Filser, Otto H. Engel, Tooby, Thoma, Strich-Chapell, Th. W. Stein, Eberz, Steppes, Seewald, Kopp, Kars, Eimer, Erich Erler, Au-

gust Gebhard, Grütznern, Willi Geiger, Goossens, Habermann, Heß, Hodler, Hoelscher, Hoetger, Hofmann, Hüther, Jank, Kallmorgen, Schwalbach, Schüle, Schuch, Schreuer, Liebermann, Schönleber, Schinnerer, Röth, Raupp, Putz, Püttner, Pechstein, Orlik und Oswald, Lenbach und — Heinz Heim.

Zuvörderst ist ein wundervolles Werk — ein Aquarell „Drei nackte Frauen“ — von Hoetger zu nennen; außerordentlich sinnliche und schöne Spannungen der Form sind in Frauen der Natur abgelautet und gefrieren zu einem formalen Gebilde, das schöne und edle Gefühle auslöst. Rodinverwandt, jedoch eher mit bester griechischer Vasenmalerei vergleichbar.

Ein äußerst zarter, verhältnismäßig früher Hodler, eine „Frühlingslandschaft“, ganz ohne die etwas geschwollene Pathetik seiner späteren Bilder, fast naiv, mit eigenem Grün, Veilchenviolett und vergilbtem Gelb frühlingshaft klingend in gewisser Parallele — so paradox es klingen mag — mit Kandinskyschen „Klängen“. Wohl aus derselben Zeit wie das schöne lispelnde Bild — nicht die spätere Seelandschaft — der Münchener Staatsgalerie.

Orchideenhaft kostbar — an Picasso und Matisse erhitzt, ein Deutscher mit der „Pein-



AUSSTELLUNG *GEMÄLDE AUS DARMSTÄDTER PRIVATBESITZ* • BLICK AUF EINE WAND DES HAUPTSALES DER AUSSTELLUNG.

ture" — die „Iris“ von Eberz, mit stark mystischem Klang, gut in der Statik der gotisierenden Fläche, ich möchte sagen, mit einer böcklinischen Schwermut, nicht räumlich tief, sondern reliefartig eingeschoben.

Ein sehr schönes Bild, von räumlicher Klarheit mit dieser geheimen Herrschaft der Naturseele, die man je nach Zeit als Vorzug oder Einschränkung — mit dem Hinweis auf die Gebiete der lyrischen Dichtung — erkennen wird, die „Römische Villa“ Böcklins. Meiner Erfassung nach mit dem weltverlorenen Klang des geheimnisvollen Schwarzgrün, der Silberhelle, mit der Freiheit des Raumes in diesem Ausmaß sich unbedingt malerisch behauptend, das Florentinische — mit gewisser Verkennung von Giorgione und Tizian — ins Bunte und schöngeistig Ausartende der „Lachenden Au“ glücklich vermeidend. Hier wären die beiden Lenbachs einzufügen.

Von Thoma die „Mutter mit den Kindern“, farbig und formal primitiv mit abendlichem Blau und Goldbraun, die „Nixen“, ein zur Arabeske neigendes Bild (1875 entstanden), mit allen Vorzügen und Schwächen, bleigrau und grüntintig, von rhythmisch barocker Bewegung mit der Gefahr dekorativer Symbolik.

Aus der frühen Periode von Maurice de Vlaminck ein sprühendes, räumlich freies Bild „Blumenstraß“ von einer Farbe, die an alte Schloßtapeten erinnert.

Von Pechstein, der mit 7 Werken vertreten ist, vor allem ein gutes stabiles „Porträt“ seiner Frau aus guter Zeit, voll und stark in der Farbe, blau und violettrot mit

starkem Grün; eine schöne „italienische Landschaft“; etwas lockerer zwei „Stilleben“, die von einer Talentprobe: einer „Strand- und Meereskurve“ mit gelben und roten Segeln übertroffen werden.

Von Secwald ein gutes Bild mit bäuerlich stiller Erfindung, ein wenig an das „Ravin“ von Van Gogh erinnernd, mit lockerer Hand gemalt. — Von Eugen Zak gute Lyrik in schöner ausgeglichener Farbe und Form.

Geht man auf den spezifisch breiteren und „süddeutschen Impressionismus“ ein, so repräsentieren sich als vermittelnde Glieder etwa Caspar und Weisgerber, wobei der erstere besser vertreten erscheint; ein relativ bester Putz, ein Stilleben von Püttner sind beachtenswerte Erscheinungen in diesem Milieu. Dazu gehören mit relativ guten Bildern Schinnerer, Münzer, Buri, Hüther, Caspar-Filser, Schwalbach, Willi Geiger, Ludwig von Hofmann, und ein kleiner früher Bracht, der überrascht.

Als Outsider hier wirkt der witzige kleine Max Liebermann.

Man pflegt neuerdings bei retrospektiven Ausstellungen Entdeckungen zu machen; will man dies, so beachte man die komplementäre Farbkraft und das Räumlich-Kubische als gewisses malerisches Fundament von Reinlichkeit in den „Apfelessern“ des unbekanntenen Heinz Heim und ziehe von dem „Odenwaldbild“ das motivisch Genrehafte ab, um ein Talent von nicht geringem Ausmaß erstehen zu sehen, das zurückgestellt und trocken, sich an schlechtem Thema verlor. . . . REINHOLD EWALD.



OTTO KOPP—MÜNCHEN. »SPRINGENDE PFERDE«



MAX KLINGER †.
»BEETHOVEN«
VOLLENDET 1902.

MAX KLINGER †.

DEM GROSSEN TOTEN.

Er war der Bruder Albrecht Dürer's: wie dieser mit allen Fasern der Geisteswelt und den Gestirnen verbunden, wie dieser ein Könner von Gottes Gnaden, wie dieser ein faustischer Sinner und Dränger. Nur in ihrer künstlerischen Handschrift waren sie verschieden. Was Meister Albrecht auf mittelalterlich-dunklem Grunde mit kraus eichen-deutscher Fraktur hervorzauberte, das flammte unter Meister Klingers kundigen Händen in edlen marmorweißen Antiqualettern auf blauer Himmelswand empor. Barg jener sein Leben in Lust und Schmerz, in Himmel und Hölle der christlich-römischen Vorstellungswelt, war diesem Hellas, Olymp und Orkus, Maske und Gewand, sich selbst zu agieren, von seinem Erleben, Erfühlen, Erfahren in bewegenden Rhythmen zu reden.

Wie Meister Dürer nicht eigentlich kam, nicht allmählich heraufzog, erst klein und ringend in Fernen, dann wachsend, wie er sein Können, sein Handwerkszeug gleich mitbrachte, nicht werden brauchte von Unreife zur Reife, so stand auch Meister Klinger plötzlich vor unsern Augen, ein Könnender, Ausgerüsteter, dem die Formen nur Selbstverständliches sind und der nur zu leben braucht um reden zu können.

Wir, die wir ihn kannten, weinen, daß wir seine hohe Flammengestalt, die sich in der Erinnerung immer ins Riesenhafte weitete, nicht mehr sehen werden, weinen, daß wir seine Stimme, die so schwerfällig gewaltsam nach Ausdruck rang, weil Pan und der Wald und das unendliche Meer, in Allem mitschwingen wollten, nicht mehr hören werden, weinen, daß wir nicht mehr diese Aura verspüren dürfen, die so gewitterschwer mit Titanenkraft und so sonnenhaft mit Götterliebe und mit Götterwillen geladen war, weinen, daß unwiederbringlich dahin sind die Gelage bei Wein und dämonischer Musik, zu denen er so gerne die Besten berief und bei denen er so bescheiden und anspruchslos und doch so unvergeßlich überragend den Mittelpunkt abgab — wir weinen als Menschen, als Erschütterbare, als Erföhler einer entstandenen Lücke, als Empfinder gesteigerter Einsamkeit um uns. Wir weinen wie bei allen Todesfällen um das Wehmütige im Tod, das keinem erspart bleibt, um Menschenlos und Menschenleid! Aber auch nur so dürfen wir an seinem Grabe trauern. —

Denn: Sein Werk ist nicht unterbrochen, kein Bedauern zittert an seiner Bahre. Kein, „ja

wenn er“ oder „hätte er noch länger“ braucht den Kopf zu erheben aus den Lorbeeren und Rosen um seinen Sarg. Sein Werk steht da, groß, gewaltig, vom Basenzögern bis zur Blutenschwellung der Säulenwelt — fertig und vollkommen. Es fehlt nichts — und von diesem Gesichtspunkte aus darf sich unsere Trauer in weihevoller Dankesfreude verwandeln, in einen stillen Lobgesang des Herzens auf die Wunder der Vorsehung bei der Vollendung eines solchen Menschenlebens.

Man wird nun ihm, der es wie kein Anderer verstand, durch seine Kunst die Verdienste Anderer zu ehren, ein liebender Diener aller Größe zu sein, ein Denkmal setzen müssen.

Doch ach — wo ist die kundige Hand zu finden, die einen Stein so klingen machen könnte, wie er es konnte.

Wehmütig halten die Freunde Umschau — wo ist der Meister, der auf der Stätte, da sein Sterbliches schläft, ihm den Denkstein errichtet, wo ist das glühende Herz, das wie das seine, in Liebe und Hingabe sich in fremder Größe verzehren kann? Suchen wir unter den Alten! Ach, wer ist unter ihnen, den Denkstein zu errichten? — Und wenn er mit Menschen- und mit Engelszungen zu reden vermöchte — die Kinder der neuen Zeit werden ihn nicht hören wollen! Und einer der schaffenden Jungen, einer, der aus dem Geist der letzten Zeit emporgebürgten? — Könnte ihr stürmendes Sinnen, gepeitscht von der jugendlichen Ehrfurcht des „αμείνωνες ἔσμεν πατέρων“ sich dazu verstehen, der Größe von Gestern ein Denkmal zu errichten? Könnte überhaupt die Sprache des sehndenden Chaos, des Ur- und Neumenschenstammels, einen Funken Hoffnung auf würdiges Ehrenwort für den ergeben, der ein sonniges Heißes, und die Ideen eines Platos in nordische Fluren verpflanzte?

Sie rufen — aber der Ruf verhallt! Der, der dem großen Denkmalsetzer ein würdiges Denkmal setzen könnte — er ist nicht da, diese Zeit hat ihn nicht gezeugt!

So wollen wir einen gewaltigen Quaderstein nehmen, ungeheuer, von unentrückbarer Zentnerlast, und wir wollen ihn auf sein Grab legen, daß niemand an den Gebeinen dessen rühre, der der Größten einer unseres Volkes war, und ein Steinmetz soll mit schlichten, ehrwürdigen Buchstaben darauf schreiben: MAX KLINGER. Unter diesem Quadersteine soll er ruhen. Mögen die ewig wechselfrohen Herzen der Menschenkinder den Weg zu seiner Stätte verwachsen lassen, mögen wilde Rosen ihn umwuchern,

eines Tages, vielleicht in vielen Jahren, wird der Junge kommen, der Sucher, der Träumer, der Sohn des Faust! Der wird das Dickicht der Vergessenheit zerstampfen und sich mit dem Schwerte Bahn brechen zur heiligen Grabstätte! Und der Stein wird bei seinem Nahen erklingen. Musik aus den Tiefen der Dämonen, Musik aus den lichten Höhen der Sphären wird ihn umzittern. Und auf dem Steine wird lächelnd der alte Meister sitzen, mit flammendem Haar, übermenschlich an Größe und in seiner Hand wird ein goldner Bogen sein und Pfeile werden neben ihm liegen, blanke spitze Pfeile aus Gold. Und er wird den jungen Kömmling zu sich auf den Stein laden und wird ihn lehren, den Bogen zu spannen und die Pfeile zu versenden, die wie Sonnenblitze das Dunkel der Welt erhellen.

Und während sie so handeln, lehrend und lernend, wird sich der Stein, von Riesennacken emporgehoben, vom Boden aufrecken und er wird sich weiten und breiten und es wird sich aus ihm eine herrliche Insel gestalten, mit Bergen und Klüften, mit Wiesen und Pappelbäumen und Tempeln aus Marmor und rings umher das endlose Meer mit weißen Wellenkämmen. Und glückliche Menschen in Schönheit werden den Knaben umgeben, weißnackige Frauen mit umschatteten fragenden Blicken, Knaben, gebräunt in Spiellust und mit straffen Muskeln, Ehrfurcht und Sehnen in Sonnenaugen! Und sie werden ihm huldigen als ihrem rechtmäßigen König, als den Erben des versunkenen Hellas, das wieder einmal erlöst aus den Tiefen emporgestiegen ist. Er aber wird wohnen in dem geheimen Königszelt, darin die Braut geboren wurde und dessen Wände die Teppiche sind mit den ungezählten Tieren und den ungezählten Bäumen und den ungezählten Menschen, die Penelope, die ewig umworbene, webte, Penelope, die große Mutter Natur! Und in seinen Nächten wird er darin Lust und süße Not der Liebe, Anziehung und Abstoßung, Raserei und Verschmelzung und die große Einsamkeit der Vielsamen fühlen!

Und der Tag wird süßen Kampf bedeuten um Welten und Erkenntnisse, Kampf, Brust an Brust mit den Größten um das Größte, wie ihn der alte König auch kämpfte, ehe er verklärt ward.

Und die ungeborenen Kinder einer noch ungeborenen Zeit werden dieses Wunder sprachlos anstauen, wie etwas ganz Neues und beten zu dem Sohn und Erben des alten Schöpfergeistes, der immer wieder, wenn seine Zeit gekommen ist, die Welt mit dem unsterblichen Hellenentraum erhellt und beglückt! HARDENBERG.

*

*

*



PIERO DELLA FRANCESCA. FRESCO-GEMÄLDE IN DER ST. FRANZISKUS-KIRCHE IN AREZZO.
„DIE KÖNIGIN VON SABA DAS KREUZ VEREHREND.“



PIERO DELLA FRANCESCA. »ADAMS TOD UND GRABLEGUNG« FRESCO IN DER ST. FRANZISKUS-KIRCHE IN AREZZO.

PIERO DELLA FRANCESCA.

ANLÄSSLICH DER 500JÄHRIGEN WIEDERKEHR SEINES GEBURTSJAHRES.

Es gibt eine romanische Ader, die von der Venus von Milo über Raffael — Ingres bis Renoir hingeht, für unsere Eltern schlechtweg die klassische Linie.

Sie geht um Norditalien herum. Hier ragen als große, anders geartete Pfeiler die Byzantiner in Ravenna, Cimabue, Giotto und dessen Nachfolger, besonders in Florenz und Pisa hervor. Der Höhepunkt ist zweifellos der Giotto'sche Wall der Bilder der Arena-Kapelle in Padua: Aus der anregenden Natur werden hier etwa 30 malerische Gleichnisse herausgerissen und mit Mitteln der absoluten Malerei zu Gebilden geformt, die sich jedem Naturalismus gegenüberstellen. Freud und Leid, Schmerz und beglückender Himmel der Marienlegende — der Judaskuß gegenüber der Taufe, die Gerichtsszene vor Pilatus gegenüber der Geburt Christi — zum erfundenen Gleichnis geformt.

Eingeborene mögen der Nährboden gewesen sein, die Byzantiner hängen mit Konstantinopel zusammen, Cimabue, Giotto, Duccio erscheinen ohne gotische Blutmischung aber undenkbar.

Nach einer Verflachung, die man für Entwicklung nahm, der Brancacci-Kapelle des Masaccio, erscheint etwa um 1450 ein großer Outsider: Piero della Francesca.

Ein ganz großer Monumentalstil, etwas Asia-tisches der Alexanderschlacht des Darius scheint neu aufzuleben als Piero della Francesca seine Schlachtenbilder im Chor der San Francesco-kirche in Arezzo malt. Gegenüber Raffael und Michelangelo ist sein Ruhm verdunkelt wie der des Baldung Grien gegen Dürer.

Seine Hauptwerke sind in der Provinz in kleineren Orten verstreut: In seiner Geburtsstadt Borgo San Sepolcro ein Altarwerk, ein Fresco in Rimini, sein Hauptwerk in Arezzo.

Es steht fest, daß er bei Domenico Veneziano in Florenz als Gehilfe tätig war, mit dem ihn ein — damals ganz neuer — farbiger Pleinairismus verbindet. Durch glückliche Umstände wird ihm die Aufgabe, in den Chor der San Franziskuskirche in Arezzo die „Legende des Heiligen Kreuzes“ zu malen.

— Das Thema hat eine riesige Spannweite, um-



PIERO DELLA FRANCESCA

„SCHLACHT BEI MASSENZIO“

fassender wie das des Giotto: Von der Urmythe des Todes des Adam und der Pflanzung des Kreuzbaumes bis in die nachchristliche Zeit des Kaisers Konstantin und die Rückführung des Kreuzes über prunkhafte Symbole der Kaiserin Helena und der Königin von Saba zum Sieg des Christentums in den Schlachtenbildern.

Der hohe Raum des Chors bedingt glücklich ein Über- und Nebeneinanderordnen der Themen.

Zum ersten Male tritt hier ein Maler auf, — und das scheint im Hinblick auf unsere Zeit eminent wichtig, — der die absoluten Mittel der spezifisch malerischen Kunst restlos beherrscht, der zugleich deren Anwendung in den verschiedensten Gesichtern schafft.

Erst durch den wiederholten Vergleich der Bilder untereinander kommt einem die Erkenntnis.

In asiatischer Wut brennt eine Schlacht, nicht aber, daß wütende Menschen wütend aufeinander losgingen und psychologisch richtig nachgebildet wären, nein — das formale Gebilde, das Piero für die Schlacht erfindet, wagt diagonal von einer Bildecke in die andere, von vorne in die Tiefe, stößt sich, keilt sich, ballt sich, verfängt sich, ringt in der Form, bis es rechts und links sich beruhigt wie der Schlußsatz der Matthäuspension des Bach. Es kommt zum ureigensten Beweis absoluter Form: Zwei ineinandergeflorene Krieger erdolchen sich mit lächelnd grinsenden und teilnahmslosen Gesichtern, das Psychologische der Situation an sich verschwindet ganz, geht unter und entsteht zu-

gleich doch wieder in dem, was es für Malerei wichtig macht, in der Geste der Form.

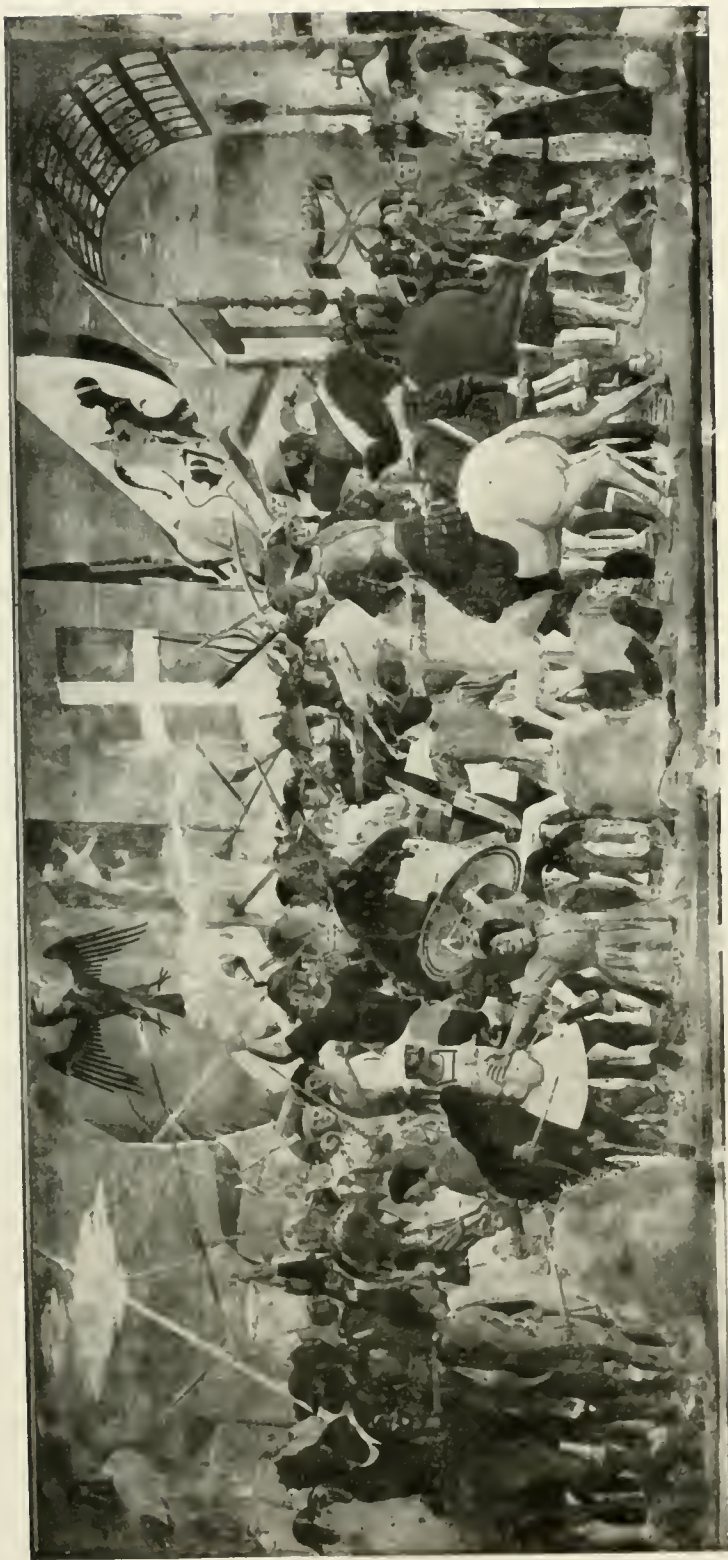
Der Vorsatz, eine Schlacht zu malen, erzeugt bei ihm schwarz-, caput mortuum- und blauweiß angestrichene Ballen von Pferdeleibern, rote nackte Krieger mit einer Wirkung, die an modernste Farbaseinandersetzungen erinnert, schwarz durchreißende Kriegsstandarten und giftgrün aufzuckende Panzerungen wie Kupferdächer.

Ganz anderes Gesicht bei dem Bilde der Königin von Saba: Wohlige blaue und harmonisch rote Fluten der Gewänder schreiten mit einer Formgeste von Stolz, Anmut und Größe in königlichen Jungfrauen beruhigt vor goldgrünen Oliven und lichtestem, schönsten Blau des Himmels mit Bergen rhythmisch verbunden. Groß und verklärt wie ägyptische Königinnen.

Bei dem Tod Adams: Windstille, in der Mitte der große, mit den Ästen greifende Baum, rechts und links feierliche stille Größe in der Mitte der Massen, dicht daneben in der Stille und vor dem Baum die Geste des formalen Schrei's.

Bei der Kreuztragung die unabänderliche Schwere und Wucht des breiten Kreuzbalkens, der das Gegenstemmen der Menschen einzwängt, sie zermalmend in die Ecke des Bildes drängt unter geisterhaft erregten Wolken in der Leere des Weltalls.

Das Feierlichste: Die Wache beim schlafenden König mit der lichten Vision in ruhig feierlicher Stille. In bewußtem Gegensatz zu den anderen Bildern, in denen die Erfindung der



PIERO DELLA FRANCESCA. »NIEDERLAGE DES PERSERKÖNIGS KOSROËS.« FRESKO IN DER FRANZISKUS-KIRCHE IN AREZZO.

Form- und Farbgebilde primär sind, tritt hier in dem Bilde des Konstantin-Traums das Hell-dunkel als Schwerpunkt der malerischen Mittel hervor, verbunden mit ruhig formaler Raumdisposition. Das wohligherundete Zelt, die zwei stehenden und der sich stützende Wächter sind hier zugleich formale Raumzeugende wie Hell-dunkel-Massierungen.

Piero della Francesca gilt als der erste Freilichtmaler, deshalb, weil er unmittelbar von der Natur angeregt, hellste Farben holt. Man kann die Farbe des Gruppenporträts des Herzogspaares von Urbino in den Uffizien unmittelbar mit der Farbe des Treibhauses des Manet in Berlin oder der Arlesienne zusammenbringen. Doch ginge man fehl, diese seine farbige Realistik als das Primäre seiner farbigen Bedeutung zu bezeichnen. Sein Lehrer Domenico Veneziano hat ihn, wie das im Kaiser Friedrich-Museum in Berlin befindliche weibliche Porträt zeigt, farbigher von der Konvention befreit.

Das Ausschlaggebende ist jedoch der Gegensatz des Farbgebildes der Schlacht zu dem der Königin von Saba. Etwa in der Spannweite der Handlungen zueinander stehen die beiden Erfindungen der Farbe.

Es steht fest, daß Piero im späten Alter den frei sich ergehenden Bildraum — den künstlerischen Raum an sich — als Fundamental-Lehrsatz aufgestellt hat. Die Bilder seiner Hochperiode in Arezzo füllen kühn dieses fundamentale Gehäuse. Das scheinbar Eingefrorene der Schlacht, das formale Gebilde, das sich halt und wie eine Granate auseinanderberstet, ist expressionistische formale Schlacht analog der Alexanderschlacht.

Es scheint mir wichtig, in einer Zeit wie der unserigen, in der in Frankreich Werke bereits entstanden sind wie die Badenden des Seurat, dessen Chahut, das Zirkusbild, in der Derain Porträts malt wie das des Chevalier X, in der Matisse so ungläubliche Porträts und den blauen Tanz gemalt hat, solch Bild wie die Kreuztragung des Piero in die Parallele zu stellen und den Turm der blauen Pferde des Franz Marc etwa zu dem mittleren Teil der Schlacht des Piero. Denn Eines ist all diesen Dingen gleich: Ein Herausbringen von stärkster, vollster Natur, nicht von tiefgründiger Psychologie oder gar Philosophie aus, sondern durch das Gefrieren aller Erlebnisse in diesen Urmalern zu dem, was eben Eigenstes in Malerei heißt: Durch behauptend entstehende Gesamtgebilde der Form, Gesamtgebilde der Farbe, des Großvaleurs wird Psychologie und Ausdruck geboren.

In Deutschland geht noch eine Linie, die mir psychologischer Natur scheint, von den Porträts

Liebermanns zu denen Kokoschka's, sie scheint mit ihren Wurzeln bis zum Selbstbildnis und Muffelporträt des Dürer zu greifen.

Rein malerische Ereignisse, wie die Porträts des Cranach, das der Frau Luthers, des Herzogs Heinrich des Frommen von 1537, der Herzogin Catharina u. a. scheinen uns heute noch schwer einzugehen.

Ich glaube, man müßte Dürer und Beethoven zusammenzufinden suchen, um plötzlich zu sehen, daß in der Kreuztragung des Piero della Francesca die Matthäuspassion des Bach mit ihrer unpsychologischen Reinheit steckt.

Vielleicht kommt dann ein Porträt des Picasso und die berühmte, aber unphilosophische Violine auf eine Bach'sche Fuge oder einen Satz des Mozart heraus. REINHOLD EWALD.

DER GENIUS IM KINDE. Die städtische Kunsthalle Mannheim und der ihr angegliederte „Freie Bund zur Einbürgerung der bildenden Kunst“ bereitet eine umfangreiche Ausstellung vor, die das Verhältnis von Kind und Kunst behandeln soll. Der Ausstellungsplan faßt vorläufig drei Hauptteile ins Auge. Der erste Teil ist dem Kinde als Künstler gewidmet. Er zeigt sowohl künstlerische Arbeiten heute bereits Erwachsener, die es zu bedeutenden Künstlern gebracht haben, als solcher, in denen die künstlerische Anlage später erlosch. Er zeigt ferner eine große Auswahl von Arbeiten heute im Kindheitsalter stehender Menschen, wobei möglichst viele Individualitäten von frühesten Jahren an über längere Zeiträume der Kindheit hinaus verfolgt werden sollen.

Der zweite Teil der Ausstellung gilt der Kunst in der unmittelbaren Lebensumgebung des Kindes, also vor allem in Haus und Schule. Hier soll ein gewähltes Material an künstlerisch einwandfreien, d. h. zum eigenen künstlerischen Mitgestalten anregenden Bilderbüchern, Anschauungsvorlagen, Spielzeugen usw. vorgeführt werden, die sich zum Gesamtbild einer vorbildlichen „Kinderstube“ und „Schulklasse“ zusammenschließen.

Der letzte Teil der Ausstellung gilt dem schwierigen und verzweigten Problem der künstlerischen Erziehung des Kindes, also vor allem des Zeichen- und Modellier-Unterrichts.

Künstler, die Arbeiten aus ihrer Kinderzeit bewahrt haben, sowie Eltern künstlerisch irgendwie begabter Kinder, und alle um die Kunsterziehung unserer Jugend bemühten Lehrer und Erzieher werden um Überlassung ihres Materials, auch um Erstattung von Anregungen und Vorschlägen freundlichst ersucht. w.



PIERO DELLA FRANCESCA. »FRAUEN DER KÖNIGIN VON SABA«
IN DER ST. FRANZISKUS-KIRCHE IN AREZZO.



PIERO DELLA FRANCESCA. »KREUZ-TRAGUNG.«
IN DER ST. FRANZISKUS-KIRCHE IN AREZZO.



PIERO DELLA FRANCESCA. »KONSTANTINS TRAUM«
IN DER ST. FRANZISKUS-KIRCHE IN AREZZO.





»DAMEN-SCHLAFZIMMER« AUS DEM PALAIS STOURDZA - BADEN-BADEN.
ENTWURF NACH LENDECKE, GEMÄLDE VON LUDWIG KAINER - BERLIN.



PALAIS STOURDZA BADEN-BADEN.

AUSSTELLUNGSHAUS FRIEDMANN & WEBER.

DAS PALAIS STOURDZA IN BADEN-BADEN.

Wir leben unter sozialer Einstellung unserer Gedankenwelt, da tauchen hie und da aus seelischen Hintergründen vom Ressentiment beflügelte Verdächtigungen auf gegen alles, was dem Überfluß, dem Luxus dient. Und doch fühlt man, wie Kunst und Luxus eng verschwistert zusammengehören, daß sie Kinder eines Triebes sind. Freilich nicht an jedem Ort darf uns der Luxus begegnen. Wir mögen ihn nicht in Stätten nahe der Arbeit, wo vom Ruß der Industrie er sich wie unter bengalischer Beleuchtung grell gleich einer Maske am Aschermittwoch abhebt. Aber es gibt Orte unter gesegneter Sonne; hier inmitten eines Rahmens üppigster Natur scheint er zu Hause, hier wohnt er in selbstverständlicher Gelassenheit wie die Marmorgruppen im Rokokopark. Wo die Vergleiche fehlen, schweigt die sittliche Einstellung aus anderem Gedankenkreis, man genießt ihn, genießt ihn glücklich und bedenkenfrei zusammen mit den Blumen reicher Sommertage.

Eine Stätte solcher Selbstsicherheit alles Überflusses liegt umgrenzt von Gürtel gründer Wälder im Tal der Oos, Baden-Baden.

Besonders zur Zeit der Rhododendronblüte, wenn Busch an Busch von unglaublichen Farben prangt und uns südlichere, begnadetere Gegenden vortäuscht, freut man sich in dieser Umwelt schöngeputzten Frauen zu begegnen. Sie wetteifern im Farbenspiel ihrer Kleidung mit der Natur um sie und fügen sich ins Gesamtbild, da die Freude am Putz der eigensten Frauennatur entspringt.

Hier einen Palast der reichen Fee des Luxus zu schaffen, hier alles das zusammenzutragen, was dem göttlichen Überfluß dient, war ein glücklicher Gedanke, weil er an dieser Stelle berechtigt ist.

Der ehemalige Palast des Bojarengeschlechtes der Stourdza wurde dazu erwählt, ein Palast im vornehmen Stil der Zeit Napoleons III., vor dessen Gartenfront weite Rasenflächen unter schattigen Baumgruppen zum Verweilen einladen. Der Berliner Firma Friedmann & Weber wurde die Gesamtleitung übertragen, ihr Geschmack schuf in den Räumen und Möbeln die rahmende Kulisse, von der alle jene entzückenden Dinge, die man eigentlich nicht braucht,



FRIEDMANN & WEBER - BADEN-BADEN.

MODENSCHAU IM PALAIS STOURDZA.

die aber der Freund des Überflusses liebt und nicht entbehren kann, mit einladender Geste von der Notwendigkeit des Unnötigen reden.

Ein Teeraum empfängt uns in indischem Gelb mit Kobaltblau, die Glasplatten der Tische leuchten, und der Orangeton lichttragender Stoffkugeln schmeichelt auf weiße Frauenwangen rötlichen Schimmer, hebt den Glanz dunkler Augen. Luxus und Frauen gehören zusammen. Während man beim gut gekleideten Kavalier sich nicht erinnern soll, wie er angezogen war, nur ein unklares Bild eines zusammenpassenden Ganzen im Beschauer haften bleibt, hinterläßt die elegante Dame mit einem diskreten Duft ihres besonderen Parfüms die deutliche Erinnerung an Einzelheiten ihrer Toilette. Die aparte Kleinigkeit gibt die eigene Note. Diese eigene Note muß gut, doch nicht laut betont sein, will die elegante Frau in der Vielstimmigkeit ihrer Schwestern die Aufmerksamkeit erregen. Und welche von ihnen möchte nicht Blicke fesseln, bewundernde, beneidende. Hinter jedem dieser entzückenden Gegenstände, diesen Kleidern, Kleinigkeiten kichert im Silberlächeln der Besitzerfreude ein wenig Schadenfreude der allein Genießende, der Beneideten. Wer möchte

auch bei einer anderen das gleiche Stück wiederfinden, einen Doppelgänger? Deswegen sollen diese reizenden Bijoux so teuer sein, der Preis schließt die Bedingung ihrer Einmaligkeit mit ein. Neben dem Teeraum blättert man in schönen Büchern. Die elegante Frau weiß zu plaudern, und zur Plauderei anregende Bücher gehören zu ihr. Im weichen Sessel ruhend läßt sie sich modische Zeitschriften oder in Leder gebundene Raritäten reichen, wählt, kauft, kauft, lächelt bestrickend. Wer fragt da noch nach Preisen? Sie kennt keine Preise, weiß nur, was ihr gefällt, was ihr steht.

Einer der begabtesten Minnesänger dieser Frauenart war der verstorbene Maler Lendecke. Einem Nachen gleicht das Bett nach seinem Entwurf, und der Schild der Venus, der Spiegel, (jede Schöne bereichert ihn mit der Farbigkeit ihres Lächelns) scheint ihm voranzuschweben.

Welche Feinheiten hegt die Kommode. Spinnenweben — zart, ein farbiges Nichts, hüllend enthüllend! — Einzelheiten und Räume lassen sich hier nicht beschreiben, denn wie die Mode wechselt, wechselt hier täglich die Wahl. Nur den Raum der Lotte Pritzel-Puppen muß man erwähnen, wo diese feinen Wachsgebilde, gehüllt



FRIEDMANN & WEBER—BADEN-BADEN.

GEDECKTER TEE-TISCH IM PALAIS STOURDZA.

in Samt und Seide, in Nischen stehen oder ruhen, vornehm, dekadent, als schliche durch ihre Adern das Blut tausendjähriger Ahnenreihe. Durch eine Alabasterplatte am Boden dringt das Licht, unwahrscheinliche Halbhelligkeit verbreitend, seltsame Schatten weckend und doch wahr und echt vor diesen Erscheinungen einer seltsamen Märchenwelt.

Rahmen, Kulisse sind diese Räume. Jedes Möbel, Nippes, Kleidungsstück, glänzendes Handwerk, jede Einzelheit von Kunst berührt, und alles doch nur wertvoll, wenn schöne Frauen, elegante Kavaliere sie beleben. Wohl wirken die Farben der Kissen an sich, doch die Puppen, die sich in allen Ecken breit machen und räkeln, sind nichts als grotesker Ersatz für Menschen. Hier wird Modeschau abgehalten. Durch Säle und Garten schreiten die Mannequins, sie die Seltenen unter den Frauen, die gehen können. Leichtfüßig, gewandt, biegsam in den Hüften tragen sie kostbarste Kleider, Überwürfe. Und doch spürt man, sie tragen nur zur Schau. Es fehlt die Selbstverständlichkeit, die selbstsichere Einschätzung dieser bunten Dinge,

durch die Grande Dame als eine wandelbare Hülle, wertvoll, wenn Laune es will, wertlos, wenn die kurze Zeit des „dernier Cri“ vorüber ist.

Eine eigene Welt entriegeln die Tore des Palais Stourdza, sicher unzeitgemäß; und doch wie die schöne Frau zeitlos, alle Zeiten überdauernd. ROBERT CORWEGH.

ZWECKFORM UND KUNSTFORM. Die reine Zweckform ist unpersönlich. Für sie gelten bei allen Völkern dieselben Gesetze, sie ist international. Das aber, was ihr beigelegt werden muß, um ihr das Merkmal der Kunstform aufzudrücken, ist das Persönliche. In ihr verrät sich der Volkscharakter: Das Zarte, das Derbe, das Warmblütige, das Kühle, das Heitere, das Ernste, das vornehm Elegante, das bäuerlich Vierschrötige. Die Kunstform zeigt die völkische Eigenart, sie schafft den nationalen Typus, in ihr auch zeigt sich die Höhe des Geschmacks der Zeitperioden, sie führt zum Wechsel des Stils. Die Dauerherrschaft der reinen Zweckform führt zur Uniformierung, zum Stillstand künstlerischer Entwicklung. II. EBERHARDT.



VON DER MODESCHAU IM PALAIS STOURDZA—BADEN-BADEN.



VON DER MODESCHAU IM PALAIS STOURDZA - BADEN-BADEN.

LAMPENSCHIRME. Licht ist nicht Helligkeit, sondern Strahlung. Es soll nicht zerstreuen, zerreißen, sondern einigen. Es sammle die Gesellschaft um den Tisch, dir selbst gebe es Sammlung mit dem Buche. Und wenn drei Viertel des Raumes in Dämmerung sinken, der eine bestrahlte Fleck hebt sich dafür desto wärmer heraus, wie der Edelstein in dunkler Fassung.

Dieser Lichtkegel, auf den kommt es an! In ihn tauchen wir ein, wenn wir lesen, schreiben, essen. Die dunkelnden Wände weichen zurück, die Gedanken schweben, während du liest, hinaus. Du bist allein im Weltraum, allein mit deiner Seele und dem Dichter!

Der Lampenschirm ist heute nötig. Denn er scheidet Licht von Dunkel, er gestaltet. Er gibt der Lichtaura festen Kontur, er entbindet,

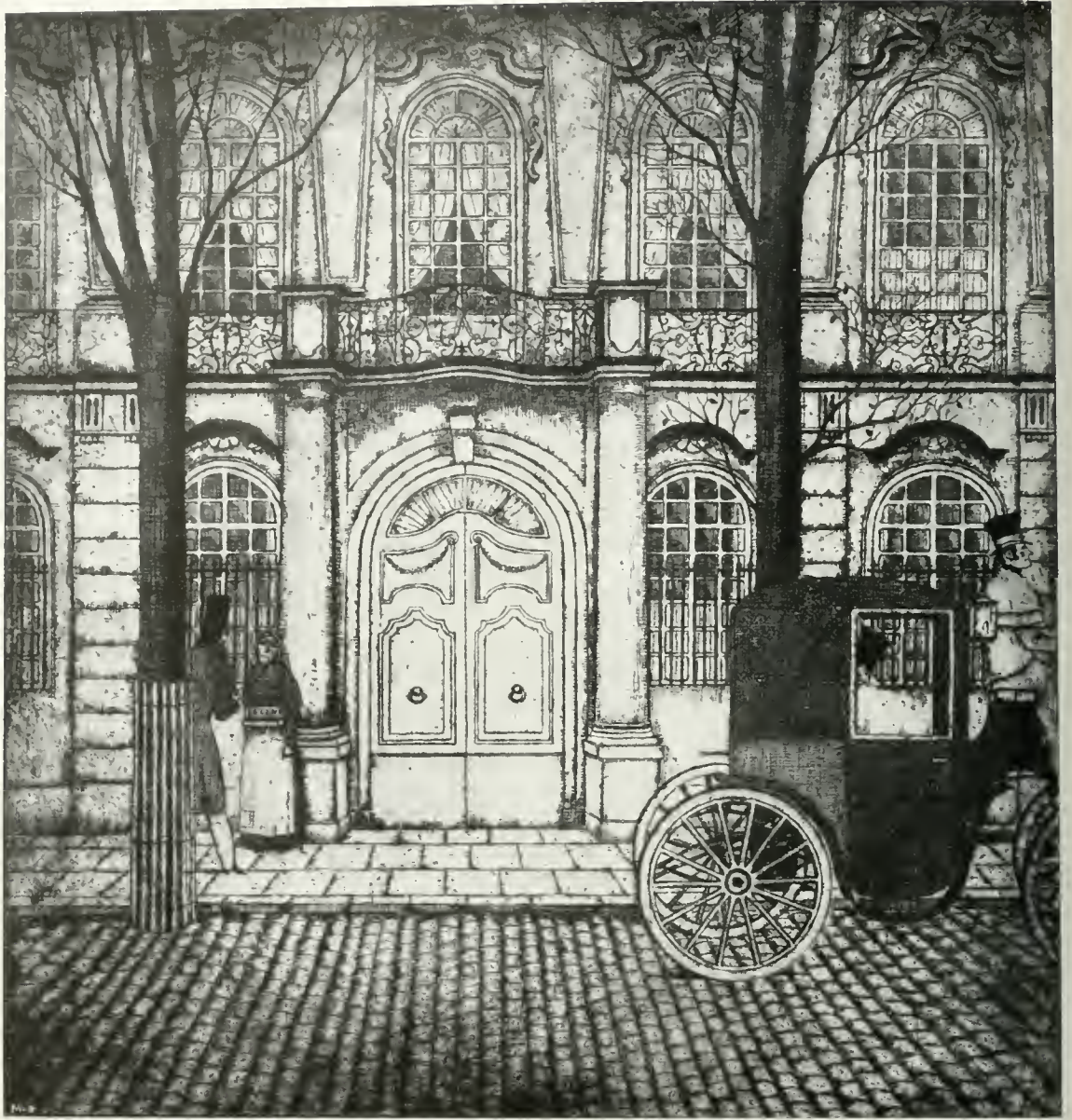
befreit die Farbe. Wir schauen in dieses farbige Leuchten, in das grüne, rote, violette Glühen und finden Erlösung von irdischer Schwere, ein Aufbrennen der Schönheit.

Darum, weil der Lampenschirm eine Überwindung aller zweckhaften Nüchternheit ist, könnt ihr ihm auch die kühnsten, unwahrscheinlichsten Formen geben. Ich sah leuchtende Hörner, Pagoden, Würfel, Spitzkristalle, und die Frau, die alles „Nüchterne“ haßt, kaufte. Die Zeiten der Mystiker haben an dieses innere Leuchten geglaubt und sie haben unbedenklich die Fenster ihrer Kathedralen mit glühenden Märtyrern gefüllt. Heute haben wir den Lampenschirm, in dem wir noch ein bißchen Mystik, eine Durchseelung der Dinge mit Licht und Farbe gestalten können. ANTON JAUMANN.



FRIEDMANN & WEBER—BADEN-BADEN. »TISCHLAMPE«





ERICH M. SIMON-BERLIN. RADIERUNG »DAS ALTE PALAIS«



ERICH M. SIMON

M A L E R U N D R A D I E R E R

B E R L I N



Es gibt Nachgeborene vergangener Zeiten, Menschen, die in verklungenen Tagen mit ihrer Gedankenwelt wurzeln. Und doch stehen sie in der Vergangenheit nicht wie Eingeborene, wir spüren die Distanz, graue Schleier zwischen dem Heut und Einst.

Eine stille Melancholie liegt über den Menschen und Dingen gleich dem verblaßten Schatten auf Photographien Toter.

Ein solcher Nachgeborener des Biedermeier scheint mir Erich M. Simon. Dabei ist er kein Unmoderner. Die Kindschaft unserer Zeit verleugnet er nicht, er hat die Nerven des Modernen, und gerade sie befähigten ihn über und durch die Literatur das Biedermeier-Land mit der Seele nicht nur zu suchen, sondern in ihm zu landen.

Wenn man seine Arbeiten durchgeht, sieht man die Kleinstädte von damals, hört auf dem holprigen Pflaster das Rasseln großer, schwankender Reisewagen, den Schritt eines einsamen Wanderers in der Stille der Straßen. Hinter den Vitragen ahnen wir Mädchenköpfe mit hohen Frisuren, die dann neugierig, aber verstohlen dem Einsamen nachblicken. Kleinstadtmilieu ist Biedermeiermilieu, denn auch die großen Städte hatten damals Kleinstadtcharakter. Eng war die Welt, überall Grenzen und Schranken, so zwischen den Klassen, steife Konvention zwischen Gleichberechtigten und zwischen den Geschlechtern. Und doch träumen wir beim Eilzug-Tempo unserer Tage so gern von den Zeiten, da man Zeit hatte, geruhsam genießen, ja selbst sein Leid bis zur Neige auskosten konnte.

Bei dieser Generation war der unglücklich Liebende an der Mode. Die Frau spielte, weil sie in die Welt des Mannes sich nicht sichtbar mischte, Herrscherin in Leben und Politik. Die Fadenarbeiten der immer geschäftigen Frauenhände waren damals Symbol, daß sie die Fäden zu allem hielten. Wer solches schildern will, muß Kleinstadt in sich tragen, wenigstens als Erinnerung der Kindheit.

Erich M. Simon wurde 1892 in einer Kleinstadt Pommerns geboren und hat bis zu seinem 9. Lebensjahre, da man nach Berlin übersiedelte, die ersten, entscheidenden Eindrücke dort empfangen. Früh schon hatte er von seiner Mutter Unterweisung im Zeichnen erhalten; und die Malerei, als Beruf zu erwählen, war bald sein brennendster Wunsch, über dem Schule und Unterricht im Latein, Mathematik vergessen wurden. Bruno Paul regte die Aufnahme an die Berliner Kunstgewerbeschule an, und Emil Orlik wurde der Lehrer des Achtzehnjährigen. Neben Beardsley, den er damals auf Grund von Blättern einer Kunsthandlung der Potsdamerstraße verehrte, ohne seinen Namen zu kennen, lockte ihn Buch und Literatur. Über die Bücher der Museumsbibliothek gelangte er zur Schätzung von Menzel, Daumier, Guys und Gavarni. So landete er in der Zeit, wo er Wurzel fassen sollte. Orlik ließ ihn zwar genau und gut die Natur studieren; doch verletzte er in seiner Kritik nie den Aufstrebenden, wenn er selbständige Entwürfe vorlegte. Denn Aufträge erforderten frühzeitiges Entwerfen, da der junge Künstler in schneller Einfühlung Zigarrenpack-



ERICH M. SIMON - BERLIN.

RADIERUNG »DER EINSAME WANDERER«

ungen, Schokoladekartons, Etiketten mit vielseitiger Anpassungsfähigkeit entwarf.

Bald wurde die Radierplatte sein Feld. So entsteht das melancholische Blatt mit dem alten Palais. Es ist die Zeit des Blätterfalls. Herbstnachmittag. Zu ihm paßt die Blinde, der ein Kavalier Almosen spendet; deren Elend man im Gegensatz zur eleganten Kutsche doppelt empfindet. Es sind Eindrücke an flüchtige Tageserlebnisse, die so ihren Niederschlag fanden. Die winklige Kleinstadt, mit ihrer Enge und ihrem Geschwätz umrankt den einsamen Wanderer des zweiten Blattes. Hier mögen Jugendeindrücke Form gewonnen haben. Literarisches wurde in diesen Blättern gestaltet, was Wunder, daß bald Verleger diese Begabung für Zwecke der Illustration ausnutzten. Thomas Mann's „Tonio Kröger“ war die erste Probe. Buchausstattungen für die Verleger Georg Müller, Kiepenheuer, Axel Junker, Reiß, Fleischel folgten in bunter Reihe mit Exlibris, die Bücherfreunde von dem bekannt gewordenen Illustrator verlangten. Während dieser arbeits-

reichen Zeit fallen zwei Reisen nach Paris (1911 und 1913). Reisen bildet, aber keine Stadt hat so einprägsame Bedeutung wie Paris. Bilden bedeutet Wachwerden schlummernder Bilder in uns. Paris erweckt in jedem von uns Schlummerndes. Simon fand im Louvre, bei den Bouquinisten am Quai d'Orsay, was er brauchte. Hier erwachsen ihm beim Anblick der Antiquitäten Vorstellungen und Bilder. Hier wurde seine Phantasie beflügelt. Bald war es ein altes Buch mit seinen Abbildungen, das zu ihm sprach, bald ein altes Möbelstück im weichen Schwung seines feinmaserigen Holzes, im Schimmer der goldenen Beschläge.

Wenn nun Aufträge für die Praxis an ihn herantraten, Plakate, Werbeblätter, Briefköpfe, dann wollte er sie mit gleicher Liebe am Kleinen, mit gleicher liebevollen Handwerklichkeit vollenden, wie der Meister arbeitete, der den alten Möbeln ihre gediegene Form gab, der Tabakdose des Großvaters ihren dauernden Reiz. In solcher Gesinnung schuf er wertvolle Entwürfe für Packpapiere, Kataloge, Zigarrenaus-

stattungen. Was anderen täglichem Brot gleichdünkt, war ihm Erholung von freikünstlerischem Schaffen. Ihn reizte es, wichtige Dinge, die vielen zu Gesicht kommen, mit guter künstlerischer Form zu versehen.

1914—1918 finden wir ihn im Osten, Westen, in Etappe und Lazarett, bis er Ende 1918 heimkehrt zur Werkstatt. Wohin nun, nach diesen Erlebnissen, der Weg gehen wird, muß die Zukunft erweisen. Wird er weiter in der stillen Zeit des Biedermeiers sich wiederfinden, wird er aus härterem Stoffe Erzählendes bilden? ROBERT CORWEGH.

KRITIK UND PERSÖNLICHKEIT. Kritik ist keine Sache des Verstandes, des Wissens. Sie ist nicht erlernbar und darum in allem zutiefst Wesenhaften logisch nicht zu greifen. Sie ist ein Geschenk von oben, wie eine schöne Stimme, wie ein besonders zur Kunst treibendes Fühlen: eine Begabung, die der Mensch entweder hat oder nicht hat — und zwar eine der seltensten. Gewiß ist sie disziplinierbar und es gibt Punkte, über die Meinungsverschiedenheiten nicht zulässig sind. Aber die Grenzen hierfür sind sehr eng gezogen, viel enger als man gemeinhin annimmt. PAUL BEKKER.



ERICH M. SIMON BERLIN. RADIERUNG «DER EMIGRANT»



ERICH M. SIMON-BERLIN.

KALENDERZEICHNUNG.

GLEICHNISHAFTES WESEN DER KUNST.

Daß alles Vergängliche nur ein Gleichnis sei, ist eine Erfahrung religiösen Erlebens. — Irgend etwas in uns weiß sich eins mit dem Wesentlichen in allen Daseinsformen. Irgend etwas in uns kennt nur ein Wissen, lebt nur in einem Begriff: dem des Einen. Von hier aus wird die Vielfältigkeit der äußeren Daseinsformen als unwesentlich und gleichnishaft empfunden; notwendig zur Verankerung des Einen im Leben, unwirklich gegenüber dem Ewigen, das meerhaft in und um alle Gefäße von Daseinsformen wogt.

Der Künstler läßt uns das symbolhafte Wesen der Daseinsformen klar in seinem Schaffensvorgang erfahren. Regte sich nicht der schaffende, wortlose Geist im Künstler: nie hätte ein Mensch von der Sinnlichkeit her das Bedürfnis empfunden, einen Baum, ein Tier, einen Menschen auf Tafel oder Leinwand nachzuschreiben. Nur weil im Künstler der hitzige, bildbedürftige Geist lebt, die innere Zeugung, nur deshalb bedeckten sich Flächen mit Welt, schieden aus dem Stein die granitenen Herrscher und Köni-

ginnen, als Gleichnisse dieses wortlosen inneren Erkühnens. Der Laie liest das Gleichnis ab als unterhaltende Geschichte und glaubt an buchstäbliche Mitteilung. Er meint, dies sei entstanden aus dem Wunsch, ihm etwas zu erzählen, und läßt sich daran genügen. Er ahnt nicht, daß Gedichte aus sinnlosen Klängen vorm inneren Gehör, Bilder aus Rhythmen ohne jeden begrifflichen Gehalt entstehen. Das gießt sich hitzig ins Zeichen, und das Zeichen ist nur dann begriffen, wenn diese wortlose Erregung in den Genießenden übergezuckt ist.

Der aber fehlt meist dadurch, daß er sich an das Tote und Gewandhafte hält, daß er es gar mißt an seinem nüchternen, wertlosen Weltbild und so bei der Mauer verweilt, unansichtig des Gartens, den sie umhegt.

Niemand suche aus dem Kunstwerk zu erfahren, wie die Welt beschaffen ist. Sondern er spüre, wie die Weltseele sich darin regt in ewiger Wiederholung der Schöpfung, in deren Formen sie sich nicht festbannte, sondern gleichnisweise zu verdeutlichen suchte. M. F.

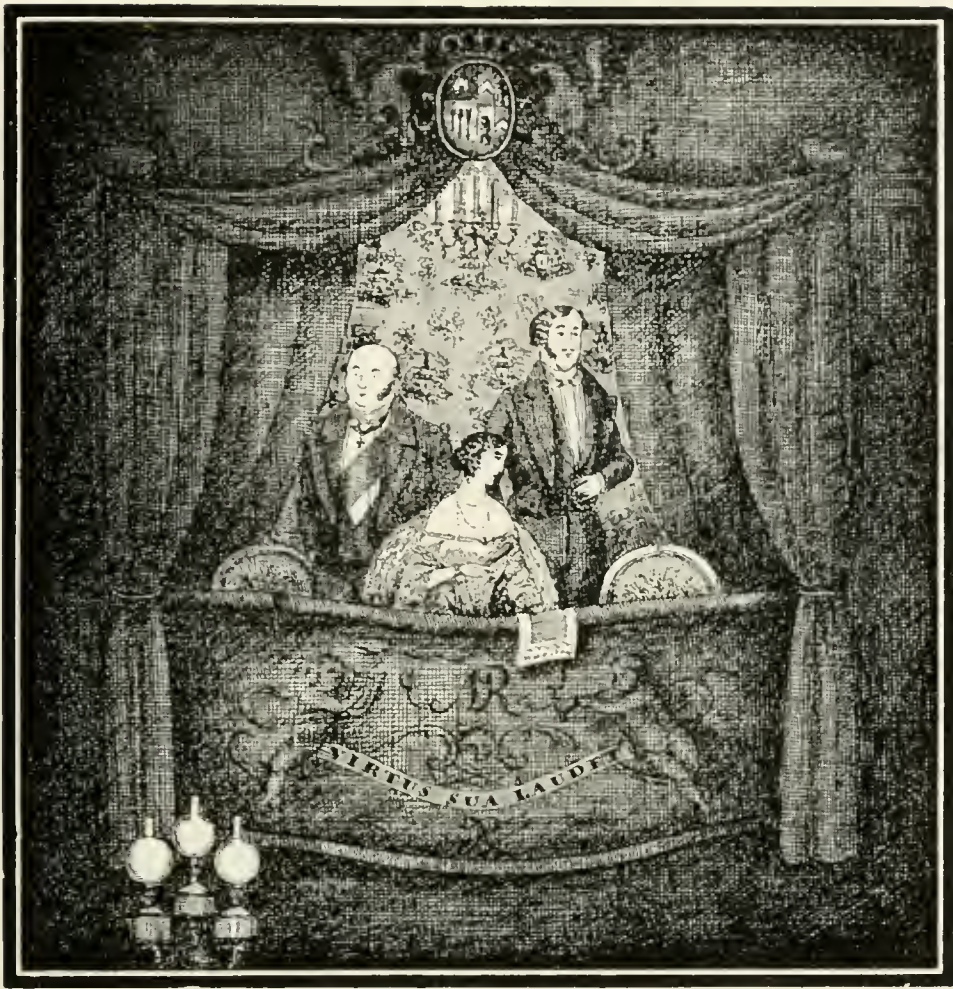


J A N U A R
Man geht in die
OPER

ERICH M. SIMON BERLIN. FEDERZEICHNUNG ZU EINEM KALENDER DER FIRMA H. WOLFF.



O K T O B E R
*Sern trinkt man ein gutes
Gläschen Wein*



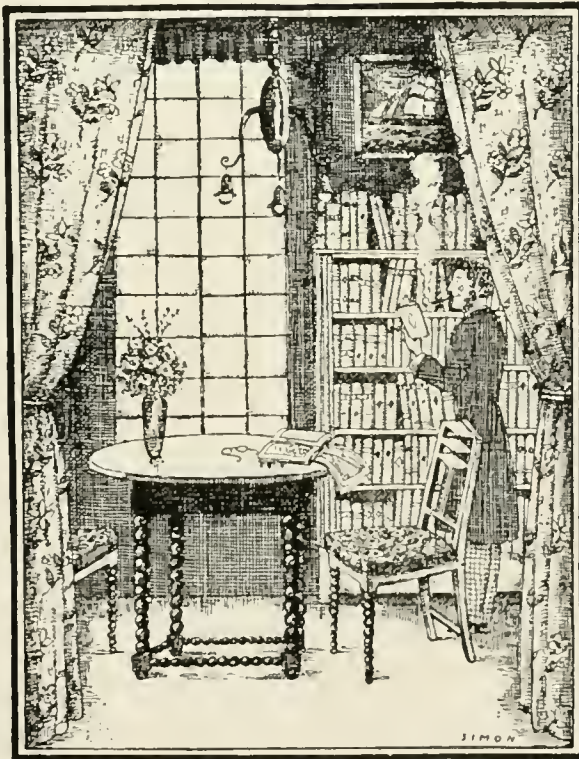
NOVEMBER
Die SAISON beginnt

FRICH M. SIMON—BERLIN. FEDERZEICHNUNG ZU EINEM KALENDER DER FIRMA H. WOLFF—BERLIN.



ERICH M.
SIMON-
BERLIN.

EXLIBRIS
LITHO U.
RADIERUNG.



DER WETTBEWERB FÜR DIE REICHS-BRIEFMARKE.

VON REGIERUNGSBAUMEISTER A. D. HANS MEYER, BERLIN.

Als das Reichspostministerium trotz des Fehlschlages des Erinnerungsmarken-Wettbewerbs zu einem neuen rüstete, wurde es von allen Seiten mit mehr oder weniger guten Ratschlägen bestürmt, wie die Fehler des ersten zu vermeiden seien. Heute zeigt es sich, daß die maßgebenden Herren sich das Beste davon herauszusuchen verstanden haben, denn das Ergebnis des nunmehr abgeschlossenen Ausschreibens kann durchaus als gut bezeichnet werden. Der beste Gedanke — dennoch (oder deshalb?) am meisten angegriffen — war der der Zweiteilung in einen öffentlichen und einen beschränkten Wettbewerb. Die Bedenken gegen diesen ungewöhnlichen Schritt waren billig: Ungerechte Bevorzugung, Verzettlung der Mittel und dergleichen Schlagworte waren schnell zur Hand —: siegreich haben sich demgegenüber die Vorzüge dieses Vorgehens behauptet, als deren wichtigster erwartet wurde und eintraf: Beteiligung der Allerbesten, die einen öffentlichen Wettbewerb erfahrungsgemäß gemieden hätten. Was von diesen 26 Künstlern (eingeladen waren 34) eingegangen ist, etwa 150 Arbeiten, stand nicht nur im Gesamtdurchschnitt über dem der 4000 Entwürfe der andern 1100 Einsender (was des Rühmens nicht wert wäre), sondern wurde auch von den besten Leistungen des allgemeinen Wettbewerbs nicht übertroffen.

Man hat die Zusammensetzung des Preisgerichts bemängelt. Nicht nur die Vielköpfigkeit — 23 Mann — erregte Bedenken, auch die Wahl der vertretenen Berufsklassen — 3 Beamte, 3 Abgeordnete, 9 Künstler, 8 Sachverständige — wurde verurteilt. Einmal heischten allerhand andere Körperschaften, Sammler, Heimatschützer und dergleichen ihrerseits Berücksichtigung, die Künstlerschaft andererseits hätte am liebsten nur ihresgleichen unter den Preisrichtern gesehen, und die Unentwegtesten unter ihnen ließen nicht einmal die Auswahl dieser neun Künstler gelten, da sie bei der Verschiedenheit ihres Standpunktes Kompromisse befürchteten. Gerade dieser naheliegende, in ähnlichen Fällen häufig gehörte Einwand hat sich diesmal als hinfällig erwiesen. Über gewisse Arbeiten, auch solche von äußerster neuer Richtung, waren alle anwesenden Künstler einer Meinung — ein Entwurf zum Beispiel trug auf dem Begleitzettel als erste Stimme die von —

Jaeckel und Schlichting! — Es hat sich weiterhin gezeigt, daß die ausübenden Künstler mit ihrer Fähigkeit, künstlerische Werte zu erkennen, keineswegs allein stehen: in keinem Fall kam es zu einer geschlossenen Gegnerschaft gegen die andern Preisrichter. So bleibt als einzige noch nicht bestandene Probe das Urteil der Öffentlichkeit. Mit der Wiedergabe der von den Preisrichtern mit Preisen bedachten und empfohlenen Entwürfe, 16 aus dem beschränkten, 28 aus dem allgemeinen Wettbewerb, legen diese öffentlich Rechenschaft über ihre Amtsführung ab. In erweitertem Maße wird das durch möglichst vollständige Ausstellungen aller eingegangenen Arbeiten in zahlreichen Städten und durch ein von der Reichsdruckerei vorbereitetes Büchlein geschehen.

Welche Marken aus diesem Wettbewerb zur endgültigen Ausführung hervorgehen werden, ist noch nicht entschieden. Da aber der Minister sich verpflichtet hat, seine Auswahl nur aus den preisgekrönten, angekauften oder sonst vom Preisgericht hervorgehobenen Arbeiten zu treffen, — eine wichtige Bedingung, auf deren Aufnahme die Preisrichter bei der früheren Durchberatung der Ausschreibung rastlos gedrängt hatten, — so kann man jeder Entscheidung mit gutem Mute entgegensehen. Ob nun der Pflüger Edwin Scharfs oder die, neuzeitlichen Geist atmende und doch so fest in guter Überlieferung ankernde Marke Schnarrenbergers gewählt wird — beide werden Widerspruch wecken, dem man aber diesmal mit besserer Überzeugung entgegentreten kann —, ob die zur letzten Vollendung gefeilten Arbeiten Hadanks zur Ausführung gelangen — das Schiff wurde allerdings von den Preisrichtern trotz seiner meisterlichen Durchbildung als Vorwurf abgelehnt, während der Hinweis der zur Beratung anwesenden Sammler auf ähnliche Marken von British Guyana (!) natürlich wirkungslos abprallte —, ob die packend gezeichneten Bergarbeiter Paul Neus, Michels formsicherer Holzschnitt, Cissarz' feine, etwas gefühlvolle Knieende, Dreschers eigenartige Gemme, — ob Markus Behmers oder Schneidlers eigenwilliger Flächenschmuck oder sonst eine der andern erfolgreichen Arbeiten aus der letzten Wahl hervorgeht —: Deutschland wird sich jedenfalls diesmal seiner neuen Marken nicht zu schämen haben! H. M.

ENTWÜRFE FÜR DIE NEUEN DEUTSCHEN POSTWERTZEICHEN
 BESCHRÄNKTER WETTBEWERB

ERSTE PREISE (JE 1000 MARK)



WILLI GEIGER, MÜNCHEN



PROF. J. V. CISSARZ, FRANKFURT



EDWIN SCHARFF, MÜNCHEN

ZWEITE PREISE (JE 750 MARK)



ARNO DRESCHER,
 DRESDEN-BLASEWITZ



O. H. W. HADANK, BERLIN-SÜDENDE



PAUL NEU,
 MÜNCHEN

DRITTE PREISE (JE 500 MARK)



PAUL NEU, MÜNCHEN



W. SCHNARRENBERGER, MÜNCHEN



PAUL NEU, MÜNCHEN

DRITTE PREISE (JE 500 MARK)



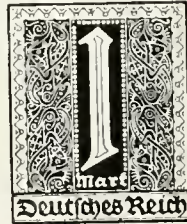
O. H. W. HADANK,
 BERLIN-SÜDENDE



ARNO DRESCHER,
 DRESDEN-BLASEWITZ



PROF. E. R. WEISS,
 BERLIN



MARKUS BREHMER,
 CHARLOTTENBURG



F. H. ERNST SCHNEIDLER,
 BARMEN

ALLGEMEINER WETTBEWERB

ERSTE PREISE (JE 1000 MARK)



ADOLF UZARSKY,
DÜSSELDORF



KARL GRÖNING,
HAMBURG



KARL MICHEL,
BERLIN

ZWEITE PREISE (JE 750 MARK)



WALTER BUHE,
BERLIN-FRIEDENAU



KARL ROTH, MÜNCHEN



WILH. LAUGER,
LEIPZIG

DRITTE PREISE (JE 500 MARK)



WALTER BUHE, BERLIN-FRIEDENAU



VALENTIN ZIETARA, MÜNCHEN



TOBIAS SCHWAB, BERLIN-WILMERSDORF



VIERTE PREISE (JE 300 MARK)



KARL GRÖNING, HAMBURG



KURT ARENDT, Breslau



ERNST BÖHM, BERLIN

VIERTE PREISE (JE 300 MARK)



JOH. WÜRSTL,
MÜNCHEN



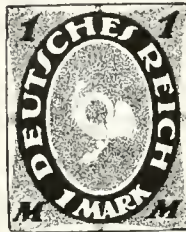
HERMANN HAAS, MÜNCHEN



KARL BÜLTMANN,
BERLIN-WILMERSDORF



JOH. WÜRSTL,
MÜNCHEN



WILLI SZESZTOKAT,
KÖLN A. RHEIN



F. H. ERNST SCHNEIDLER,
BARMEN



FRITZ WITTLINGER,
MÜNCHEN



WALTER BUHE,
BERLIN-FRIEDENAU



HANS PAPE, MÜNCHEN



WILLI DYCK,
DÜSSELDORF



KARL FEG,
BREMEN



DOMINI BÖHM U. FRANZ HOLZ,
OFFENBACH A. M.



GEORG BAUS,
LEIPZIG-CONNIEWITZ



GEORG BAUS,
LEIPZIG-CONNIEWITZ



MAURICE DE VLAMINCK »BLUMEN«

BESITZER A. K., DARMSTADT



M. DE VLAMINCK.

»SCHNEE IN LA JONCHÈRE«

SAMMLUNG
A. STEIN-
DÜSSELDORF.

MAURICE DE VLAMINCK.

Dieser in Paris geborene Maler stammt aus flämischem Blut. Seine Art zu sehen wird bestimmt von jener vollblütigen Sinnlichkeit, die von jeher ein besonderes Merkmal der Kunst in dem Lande des Rubens und Jordens gewesen ist. Darum steht er den Bestrebungen um eine neue Mystik, die sich von der Naturerscheinung abwendet, die allenfalls noch Elemente der Realität in freier Umbildung verwendet, um ein Übersinnliches im gemalten Symbol zu geben, durchaus fremd gegenüber. Ihn interessiert lediglich die Umwelt und in erster Linie die Landschaft. Diese seine inbrünstige Liebe zu Straßen und Plätzen, Häusern und Gärten, zum Wasser, zur Luft, dieses starke kosmische Gefühl ist es, was ihn mit den Impressionisten verbindet. Und es ist vor allem ein Meister der impressionistischen Epoche, dem er mit seiner Anschauung nahe steht: Cézanne. Nicht, daß er, wie so viele Nachläufer, diesem Großen gewisse Äußerlichkeiten der Perspektive oder der Pinselschrift, nicht daß er ihm ein koloristisches Rezept verdankte. Was ihn neben den Franzosen rückt, ist die außerordentliche Gabe, auch die un-

scheinbarste Materie kostbar zu machen durch malerische Beseelung.

Vlaminck ist ein Künstler, der einer Zeit, die den „Naturalismus“ überwinden zu müssen glaubt, weil er sich erschöpft habe, durch sein gesund naives Schaffen den Beweis erbringt, wie viele Möglichkeiten noch aus der sichtbaren Welt heraus zu holen sind, wenn ein unbefangenes Auge und eine von keinerlei Kunsttheorien unsicher gemachte Hand sie zu gestalten unternimmt. Es lebt in ihm nicht die dämonische Phantastik eines Munch, der die Wirklichkeit zur gespenstischen Vision steigert. Er wühlt sich auch nicht in das Problem der sichtbaren Dinge hinein mit der überreizten Glut eines van Gogh. Und doch drängt sich neben der romanisch verfeinerten Sinnlichkeit in dieser Kunst ein Moment auf, der sie germanischem Empfinden nahebringt: eben jenes tiefe Weltgefühl, jenes Bewußtsein vom großen Zusammenhang der Dinge, das über das Sinnliche hinaus ein Werk der Malerei bedeutend zu machen weiß.

Vlaminck ist alles andere als ein Grübler, wie die genannten Germanen. Aber es ist auch in seiner Landschaftskunst ein Metaphysisches



MAURICE DE VLAMINCK.

»STRASSENECKE« BES: O. SCHÜLER-ROCHUM.

lebendig. Mehr als aus den anspruchsvollen Symbolismen expressionistischer Phantasten spricht aus ihr das geheimnisvolle Wesen, das hinter der elementaren Sichtbarkeit steht. Es gibt heute kaum einen Maler, der die düster drohende Stimmung eines heraufziehenden Gewitters so suggestiv festzuhalten versteht, der die prachtvolle Fülle eines blühenden Gartens, die sonnenweiße Einsamkeit eines Platzes, den Schimmer weich spiegelnden Gewässers so unmittelbar, so zwingend Erlebnis werden ließe. Immer fühlen wir, wie die Seele der toten Dinge durch die farbige Erscheinung hindurch sprechend geworden ist, wie so eine Mauer nicht für sich dasteht als ein Zufälliges, wie sie sich organisch eingliedert in das Sein um sie her, Leben hat vom Leben der Erde, der Luft, der Bäume, die sie umschließt, wie eines nicht sein kann ohne das andere. Wie alles mit Notwendigkeit sich zusammenschließt zu einer kosmischen Einheit, der als sinnlicher Erscheinung ein ihr immanentes Übersinnliches, Größe, höhere Gesetzmäßigkeit verleiht.

Ich stehe nicht an, es hinzuschreiben: Vlamincks Werk hat heute schon klassische Be-

deutung. Eine außerordentlich glückliche Mischung von romanischer Augenempfindlichkeit und germanischer Gefühlstiefe befähigt ihn zu Leistungen, die in der Landschaftskunst unserer Tage in solcher Reinlichkeit selten sind. Der Künstler hat in diesen letzten Jahren viel Beachtung gefunden. Die Preise seiner Bilder sind gestiegen, aber im Verhältnis zu ihrer Qualität immer noch angemessen, wenn man die Marktpreise im allgemeinen vergleicht. Eine Gefahr für Vlaminck wäre, daß ihn diese günstige Konjunktur zum Mißbrauch seiner fraglos leicht, aus der Überfülle eines kraftstrotzenden Temperaments heraus schaffenden Begabung verlocken könnte. Daß seine farbige reiche, das Gegenständliche groß zusammenfassende Kunst sich veräußerlichen, entarten könnte zu virtuossem Manierismus. Immer wieder wird ihm die Natur, in der er mit beiden Beinen steht, deren farbigen Abglanz er mit wahrhaftigen und starken Sinnen als „Leben“ begreift, die Quelle sein, aus der ihm neue Kraft fließt, die ihm das Auge gesund, die Hand widerstandsfähig erhält gegen die Verlockung, einem billigen Atelier-Schema dienstbar zu werden. . . OTTO ALBERT SCHNEIDER.



M. DE VLAMINCK. »LES ANDELEYS«
KUNSTHALLE BREMEN. MIT GENEHM. DER GALERIE FLECHTHEIM - DÜSSELDORF.



MAURICE DE VLAMINCK.

»DIE SEINE« AQUARELL.
SAMML. DR. F. HANIEL-DÜSSELDORF.

TENDENZIÖSE KUNST.

Erschlagen sind die Wahrheiten von gestern. Es lebe das Heute! Was wir glauben, ist wahr, und nur, solange wir glauben. Der Künstler hat sich in den Feuerwirbel der Politik, der Tagespolitik geworfen. Nicht anteilnehmen, schildern, nein, handeln ist seine Losung. Mitten steht er in dem Gezisch von Haß und Eifer, die Fackel der Kunst in erhobenen Händen, um zu leuchten, zu führen, aber auch zu zerstören. Seine Leidenschaften, lange quälerisch zurückgedrängt, sind ausgebrochen und rasen dahin. In Freund und Feind ist die Welt zerfallen. Der Künstler flucht, segnet, höhnt, kämpft, er, dessen höchstes Ziel einst war, reinster, aufrichtigster Spiegel zu sein, einer Welt die er nicht bessern wollte. Schildern wollte er sie in all ihrer Zerrissenheit und geflickten Buntheit, in ihrem großen und doch wieder so kleinen Getriebe.

Welche Aufregung war um die Arme-Leute-Maler seinerzeit, um Israels, Liebermann, Uhde, Kollwitz! Eine umfangreiche Literatur hatte sich um die Berechtigung der Tendenz in der Kunst angesammelt. Eine eigene Lehrerver-

einigung hatte sich gegründet zu dem Zweck, alle und jegliche Tendenz aus der Jugendliteratur auszumerzen, aber auch aus dem Lese-stoff des Volkes überhaupt. Sie waren natürlich der Ansicht, daß der Patriotismus den Stil verdirbt. Und es galt nur der Stil der Wahrheit, tendenzloser, voraussetzungsloser Wahrheit.

Diese Anschauung ist heute ganz unverstän-dlich geworden. So geht es mit den Glaubens-sätzen von gestern! Die Kunst hat ihre Reserve vollständig abgelegt, sie will weder abgeklärt sein, noch wahr, noch tendenzfrei, noch über-haupt Kunst an sich. Der Maler predigt Welt-anschauung, der Dichter singt verzückte Hym-nen und blutige Kampflieder gegen seine poli-tischen Feinde. Ein Bekenntnis, ein Kampf-ruf soll jedes Bild sein! Jeder Strich zielt auf einen Gegner, will den „Bürger“ vor den Kopf stoßen. Der eine hat es sich als Programm gesetzt, den Menschen herabzudrücken zum Kretin. Ein anderer sieht ihn als Feuerbrand. Die Ver-göttlichung steht neben der Verkündlichung. Kunst ist Umsturz. Wo früher patriotische Ge-



MAURICE DE VLAMINCK.

GEMÄLDE »STRASSE BEI LOUVECIENNES« GALERIE FLECHTHEIM.



MAURICE DE VLAMINCK.

»PORT MARLY« GEMÄLDE.
SAMMLUNG A. CAHEN-CÖLN.

schichtsklitterung verfolgt wurde, strahlt jetzt die Apotheose der Weltrevolution. Die Tendenz ist in unsere heutige Kunst unlösbar verstrickt. Sie ist ihr Rückgrat.

Nun ist nur die Frage, ob sie dem Künstlerischen nicht schadet, ob sie sich überhaupt mit Kunst verträgt. —

Gehen wir die Kunstgeschichte rückwärts, so merken wir staunend, daß es eine Kunst ohne Tendenz, ein *l'art pour l'art*, in den besten Zeiten überhaupt nie gegeben hat. Am Nil wie am Euphrat dienten Tempel, Pyramiden, Statuen, Reliefs ausschließlich der Verherrlichung von Göttern und Königen. Die Heldenhaftigkeit der Könige wurde ins Riesige gesteigert, die Untertanen, die fremden Völker erscheinen vor ihnen wie Zwerge. Soweit die Reliefs geschichtliche Darstellungen sind, sind sie Entstellung. Der Chauvinismus feiert Orgien. Hat dies dem Kunstwert der ägyptischen und assyrischen Werke geschadet? Hat nicht vielmehr der Wille zur Verherrlichung gerade den Stil groß, den Ausdruck stark, den Vortrag volltönend gemacht?

Niemals hätte die griechische Plastik diese wunderbare Vollendung erklommen, wenn nicht die Verherrlichung ihrer Götter, ihrer Helden, ihrer Rasse sie von Anfang leidenschaftlich beherrscht hätte. Sie kämpften wie Israel für den Ruhm ihres Gottes, sie kämpften mit ihren Kunstwerken. Stets fühlten sich ihre Künstler als Vorkämpfer griechischer Kultur gegen die Barbaren ringsum. Ihre Kunst war in hohem Grade Staatskunst. Sie wurde nicht nur von der Polis bezahlt! Tempel, Statuen, Theater, Gedichte, sie dienten der Verherrlichung der Stadt und ihrer großen Männer. Instinktiv wurde damals schon der Wert der Kulturpropaganda erkannt, die uns so garnicht gelingen will. Freilich, die lobenswerte Tendenz allein tut es nicht, wenn nicht künstlerisches Können dahinter steckt. Aber die griechische Geschichte zeigt eine auffällige Parallele zwischen dem Anschwellen und Verebben der politischen Energie und den Höhepunkten ihrer Kunst. Die technische Fertigkeit allein hätte auch nicht das letzte Flügelrauschen des griechischen Geistes



MAURICE DE VLAMINCK.

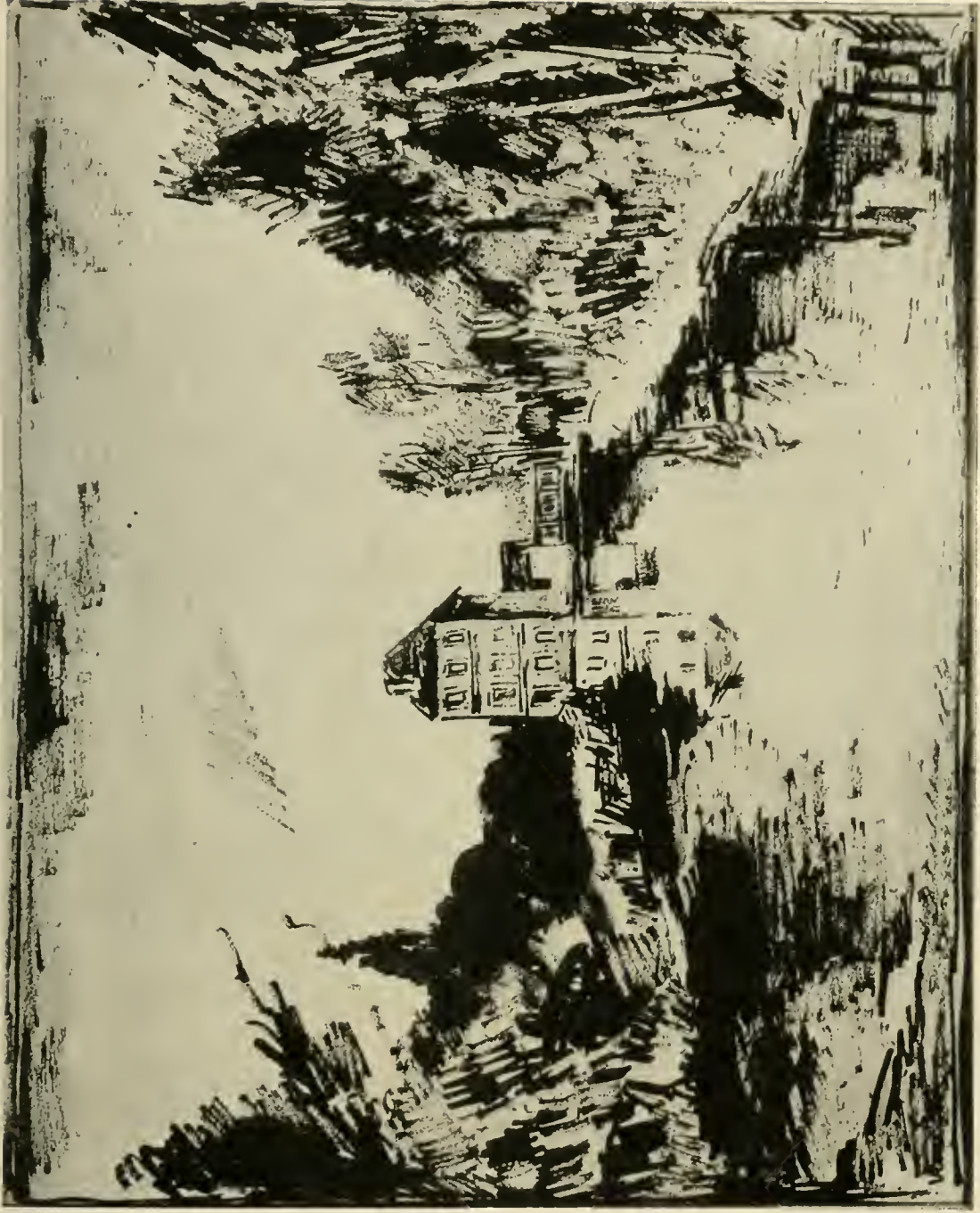
»PLATZ IN PONTOISE« AQUARELL.
SAMMLUNG A. SABELSON-AMSTERDAM.

im pergamenischen Alter vermocht, wenn nicht ein großer König Staat und Volk mit neuauf-flackernder Energie erfüllt hätte. Ihn zu preisen und das Griechentum überhaupt, war die Ten-denz der Architekten und Bildhauer, die sie noch einmal zu großem Wollen und Gelingen emporriß. In der ganzen ungeheuer reichen Produktion der griechischen Kunst finden sich nur verschwindend wenig Werke reinen Atelier-charakters, solche, die nur aus Lust am Bilden entstanden sind.

Und die große Gotik? War sie nicht Die-nerin der Kirche und der Städte? Das darf nicht so ausgelegt werden, als ob Kirche und Stadt den Baumeistern nur die Mittel, die Ge-legenheit gegeben hätten, ihre Werke auszu-führen. Nein, der inbrünstige Gemeinssinn war es erst, der die Inspiration und den Willen gab zu diesen unendlich reichen und hochstrebenden Bauten. Die religiöse Flamme riß die Kathedralen in Himmelshöhen. Geld allein hat niemals eine Kunstblüte hervorgebracht, sowenig wie andererseits eine Kunst, die sich von aller Be-influssung, von jeder Tendenz frei hält, jemals

über artistische Spielerei hinauskommen wird. — Selbst Rembrandt, der Anführer der indivi-dualistischen Malerei, wollte mit seiner Kunst werben, lehren, kämpfen. Er rückt vom Glanz der offiziellen Heroen allmählich ab und ver-herrlicht trotziger die Armut, das Elend, das seelisch reiche; er predigt einen neuen Trost, das Licht, den göttlichen Strahl der Liebe, der nirgends wärmer leuchtet als im Staub und auf den Falten des Kummers. Auch Rembrandt freilich hatte vorher den staatlichen, bürger-lichen, offiziell kirchlichen Tendenzen gedient. Haben sie seiner Kunst geschadet? Hat er nicht aus dem Selbstbewußtsein bürgerlicher Tüchtigkeit kostbare Bilder herausgeholt, eben-so aus den Staatsaktionen, den repräsentativen Aufträgen, den großen biblischen Szenen?

Die Impressionisten, Pleinairisten, und die Maler der „Armen Leute“ waren Nachkommen der Revolutions-Epoche. Sie protestierten, scheinbar nur schildernd, gegen ein vermoder-tes, falsch gewordenes Schönheitsideal, gegen die ganze bürgerliche Weltanschauung. Wer glaubt, daß sie nichts als frische, neuartige



M. DE VLAMINCK. » HAUS AM KANAL. « SAMMLUNG VON HEISTE - DÜSSELDORF. • MIT GENEHM. DER GALERIE FLECHTHEIM - DÜSSELDORF.



MAURICE DE VLAMINCK.

HÜGELKETTE BEI RUEIL
SAMMLUNG: SILBER-BÄRMEN.

Bilder anstrebten, verkennt ihr Wesen stark. Sie haben ihre Meisterwerke der hohen Erregung zu verdanken, sie fühlten sich als Propheten einer neuen Wahrheit, einer neuen Gesinnung, einer neuen, der Lichtreligion. Und fast alle waren sie Fanatiker, wenn auch nicht jeder mit der gleichen, verzehrenden Hingabe wie Van Gogh.

Freilich tritt die Tendenz in verschiedener Gestalt auf, aber frei davon ist große Kunst fast nie. Hat Dostojewsky sein Allrussentum, Tolstoi sein Pietismus und Pazifismus, Gerhart Hauptmann die soziale Ader geschadet? Haben sie nicht gerade daraus die hochgespannte Arbeitsenergie, die seelische Erhebung, die Glut der Gefühle geschöpft?

Voraussetzung ist nun allerdings, daß die Tendenz dieser seelischen Erhebung nicht direkt entgegenwirkt. Und das ist der Fall, wenn die Tendenz bestellt, bezahlt ist, wenn sie nicht mit der Überzeugung des Künstlers übereinstimmt. Patriotismus für den Schulbuchgebrauch wird niemals ein starkes Gedicht erstehen lassen. Wer die Armut malt, nur weil es Mode und

einträglich, der bringt eben nur ein Modebild zuwege. So ist es auch heute. Der Umsturz aller Werte, das Hereinspielen der Politik, das wird unserer bildenden Kunst nicht schaden, wenn tatsächlich eine innere Anteilnahme vorliegt. Brennt wirklich Feuer, so kann sich die Phantasie daran entzünden. Selbst Zorn, Empörung, Haß sind fruchtbar, soweit sie mit Herzblood arbeiten. Heuchelei jedoch treibt taube Blüten. Was schäbig, heimtückisch, kleinlich gemeint, wird sich auch keine große und reine Form als Ausdruck finden.

Die Kunst steht nicht isoliert zwischen den übrigen Lebensäußerungen. Architektur ist Gestaltung des Bauens, Dichtung formvolles Reden. Wie wir uns auch äußern mögen, durch Worte, durch Handlungen, durch Werke, stets suchen wir auch irgendwie den Mitmenschen damit zu beeinflussen. Kunst will wirken, und besonders die Malerei wirbt und predigt, stachelt die Sinne auf und den Geist, will den Menschen packen. Soweit sie das tut, soweit sie also Tendenz ist, ist sie auch — im tieferen Sinne — Kunst. ANTON JAUMANN.



MAURICE DE VLAMINCK.

»STILLEBEN« GALERIE FLECHTHEIM.

HUNGER NACH MATERIE.

VON WILHELM MICHEL.

Ein Merkmal des heutigen Geistbetriebs ist die Stofflosigkeit.

Wir sehen im Bereich des Schrifttums ungeheure Erkühnungen des Geistes. Die Wertsetzungen wirbeln, die Standpunkte verschieben sich unaufhörlich, die ganze Werkstatt des Geistes dröhnt von zyklonischem Bemühen. Aber sieht man näher zu, so ist die wirkliche Umarbeitung an Welt und Stoff gering. Die Subjekte glänzen auf in funkelnder Bewegtheit der Einstellungen. Aber sie reißen wenig an derbem Stoff mit. Es ist mehr Wollen und Können in dieser Gymnastik als Müssen. Die Kühnheiten brausen leer hin durch einen Raum ohne Widerstände. Das Verpflichtende, das Festlegende der geistigen Äußerung wird nur schattenhaft gefühlt. Das endet schließlich bei einem wahren Überdruß am bloßen Intellekt.

Das Wort kann gewiß tathaft sein. Aber nicht alles Wort ist Tat. Tathaft wird es nur da, wo es heraufkommt aus starker Empfindung der Realitäten, wo es die Widerstände nicht tänze-

risch umgaukelt, sondern ernsthaft überrennt, wo es gebunden ist an das innere Müssen des Menschen, wo es festlegt und verpflichtet. Wir haben heute eine ungeheure Fülle an Geist; aber Geist, der nicht eingeschaltet ist als Motor in ein Getriebe. Die äußerste Folgerung daraus ist der Dadaismus, der bewußt auf jede Beziehung zu einem Objektiven verzichtet und affenhaft in die Luftleere der kosmischen Clownerie klettert. Eine sehr zuträgliche Übung für den Philister, der sich so den trägen Speck vom Leibe schwitzen mag; aber ein Irrsinn für jeden, der irgendwie vom Nichts herkommt, und in Form und Tat will: Fall aller echten geistigen Menschen, die wissen, daß Kraft die Welt zusammenhält, nicht etwa träge Spießerei.

Ähnliches gilt für große Mengen der neuen Kunst. Der Geist hat sich durchgesetzt gegenüber dem Objekt. Aber es ging gleich in die Tyrannei des Geistes hinüber, in die Alleinherrschaft der Gesinnung und der negativen Persönlichkeit. Das Objektive der Welt, das

dem Künstler so nötig ist wie dem Welterschöpfer der Stoff, stöhnt irgendwo in einem fernen Verlies oder ragt nur schemenhaft ins Werk hinein.

Wer das graue, geistverlassene Elend der letzten Impressionisten-Ausstellungen um 1908/9 erlebt hat, wird gewiß die Heftigkeit verstehen, mit der sich der Geist im Expressionismus von der Kette der Sinnlichkeit losriß. Er wird auch verstehen, daß jede derartige Wendung das Ziel weit überspringt und zunächst einmal in ihr Gegenteil stürzt. Incidit in Scyllam, qui vult vitare Charybdin. Aber alles Verständnis dieser Art kann nicht hindern, zu sehen, was ist. Zu sehen also, daß das Ziel überlaufen wurde, daß nach der Naturversklavung die Tyrannie

des Geistes eingetreten ist, daß unter tausend funkelnden Wie das Was in der Tiefe verdämmert. Das ist beileibe kein Einwand gegen die Notwendigkeit, mit der der Expressionismus seinerzeit in die Welt sprang; wohl aber ein Einwand gegen die Meinung, in ihm sei das absolute Ziel der Kunst erreicht.

Ein wahrer Hunger nach Materie kann uns belallen, sehen wir die neue Kunst auf jede Auseinandersetzung mit dem Stoff verzichten, sehen wir das Handwerk aus ihr schwinden, sehen wir sie mit dem objektiven Weltstoff zugleich Tradition, Faßlichkeit, Sinnenreiz und Aktivität preisgeben. Die Meister tun dies freilich nicht: Ein Kokoschka, ein Beckmann, ein



M. DE VLAMINCK. »BLUMEN IM ATELIER« SAMMLUNG O. SCHÜLER-BOCHUM.

Heckel, ein Macke und andere wußten sich das Nötige an Materie zu retten und ihr Wert ruht darauf fest und sicher. Aber viele andere scheinen dies nicht zu sehen und bestehen auf der Unvermischtheit des Ausdrucks mit einer toddrohenden Konsequenz.

Mußte früher gegen die Überlastung des Kunstwerks mit totem Stoff gestritten werden, so ist heute wichtig, daran zu erinnern, daß sich das Kunstwerk nur durch die eingeströmten Naturelemente verfestigt, genau wie sich in der Welt der Geist nur durch die Materie in Verfestigung, Vereinzelung und Wirksamkeit erhält.

Was will unter anderem die neue Erkenntnis vom Ausdruckswert der Linien und Farben an sich (diese sehr wichtige und ergiebige Erkenntnis), wenn sie vergißt, daß Linie und Farbe sich an bedeutungsvolle Materie binden müssen? Man lege das erregendste Linienschema eines Baldungschen Bildes statt in menschlichen Körpern in einfachen Farbstrichen oder in Gegenständen ohne bedeutungsvolle Assoziationen dar: so wird es leer und nichtig bleiben. Und so weiter durch alle Anwendungen.

Ein bemerkenswerter Umstand: Während die deutsche Kunst immer hitziger dem Phantom des absoluten Ausdrucks nachjagt und in Armut stürzt, wendet sich die Kunst Frankreichs

sehr gelassen der Sinnlichkeit, dem Handwerk, der Überlieferung zu. Sie hatte diese Dinge nie ganz verlassen. Selbst gewagte französische Erzeugnisse behielten immer noch einen letzten Rest an sinnlicher Gebundenheit, an objektivem Reiz. Dem französischen Geist war Faßlichkeit immer eine Hauptforderung. Er hat sich in der Kunst zu ihr durchgefunden; nicht zurück, sondern vorwärts. Es scheint, als sei romanische Gebundenheit an Form und Erde wieder einmal bestimmt, der deutschen „Liebhabelei für das Absolute“ das nötige Korrektiv zu liefern.

Wie dem nun sei: jedenfalls muß die Kunst wieder Tore auftun, durch welche Materie in sie einströmen kann. Materie in diesem Sinne ist nicht bloß Natur (als Studienobjekt, als sinnliche Form), sondern auch Gemütsmaterie: ein inneres Ernstnehmen der Dinge, ein Frommsein, ein Sich-Hingeben an die Arbeit und an das Problem der Verfestigung.

Das tut not. Möglich, daß der Geist des Geschehens es uns noch ferner vorenthalten muß. Möglich, daß er unsere Kunst über noch weitere Umwege treiben will. Das geht uns nichts an. Wir müssen jedem Geschehen mit Frommheit bereit sein, aber wir sind auf Menschengedanken verpflichtet und dürfen sie aussprechen, wie und wann sie uns kommen.



M. DE VLAMINCK. »DIE KLARINETTE« 1912. GALERIE ELFCHTHEIM.



MAX UNOLD-MÜNCHEN. »DIE STRASSE« 1919.
KUNSTHALLE BREMEN.



MAX UNOLD - MÜNCHEN.

»STRASSE NACH LIBOURNE« 1911.

MAX UNOLD - MÜNCHEN.

VON KURT PFISTER.

Von den jüngeren Künstlern Münchens besitzt Max Unold am stärksten das Bewußtsein für die Werte der Tradition. Dies besitzen, heißt sich unablässig mit den Ergebnissen früherer Generationen auseinandersetzen und, auf festem gesichertem Boden stehend, langsam und gesammelt eine neue Synthese bilden. Fernab von durchstoßenden und bisweilen abwegigen Experimenten stete und verwurzelte Arbeit tun.

In Traditionen wachsen heißt nicht, in Abhängigkeit und Schüler sein. Und wenn man, um die Richtung von Unolds Weg anzudeuten, zwei Namen nennt — Marées, Cézanne — so bedeutet das nichts weiter als einen ungefähren Anhalt. Flächen wachsen aus der Tiefe, wölben sich zu Kuben, bauschen sich zu Massen und strömen in die zweidimensionale Ebene. So wollte es Marées, so wollte es Cézanne, der gelegentlich zu Bernard gesagt hat: Die Kontraste und Übereinstimmungen der Töne: darin liegt das Geheimnis der Zeichnung und Modellierung.

Cézanne meinte, wenn er von Modellierung sprach, die Farbe. Jüngere, die in seinen Bahnen schritten, Picasso, Bracque, setzten an die Stelle der Farbe, was ihm nur Gerüst bedeutet hatte: das geometrische Schema; andere den Ton. In der Tat modelliert Unold die Flächen nicht farbig, wie Cézanne es wollte, sondern tonig. Und bisweilen geht die Modellierung in Abstimmung der Tonwerte über. Dies ist der innere, eigentliche Sinn dessen, was man bei Unold Tradition nennen könnte.

Unter dem unablässigen Ringen um die Realisierung dieser Formidee hat bisweilen die Unbefangenheit des Gestaltens gelitten: an die Stelle der phantastischen Schöpfung trat Ergriffenheit durch ein Formerlebnis. Immer kreist die Bemühung um die gleichen Motive: Stillleben und bewegte Gruppe. Und wenn sonst Vorstellung Form wird, hier scheint er sich umzukehren: die Form ist das Primäre und erringt sich die ihr gemäße Legende.

Parallel geht das umfangreiche und beträchtliche graphische Werk. Illustrationen zu Rabe-



MAX UNOLD-MÜNCHEN.

»BIERGARTEN« 1919.

lais, Sankt Julian, Judenbuche, Einzelblätter. Während frühere Blätter einen reizvollen, trotz Anregung durch altdeutsche Holzschnitte durchaus persönlichen Bilderbogenstil zeigten, gilt die Bemühung jetzt dem gleichen Problem einer Bewegung, die sich in der Fläche breitet.

Damit ist die Richtung eines Weges, der trotz mannigfacher Verknäuelung unablässig weiterläuft, andeutend bezeichnet. Das fast fanatische und oft vergebliche Ringen um das Ziel gab diesen Bildern einen Hauch von Melancholie und unsteter Ruhelosigkeit. Er liegt auf ihnen und ist mit ihnen verwachsen, wie die Patina der Tafeln alter Meister. K. P.

Das ist die Gefahr der expressionistischen Kunst, daß in ihr der seelische Gehalt, eben weil auf ihn die ganze Betonung fällt, outriert wird. In dieser Hinsicht bot eine Kunsttheorie wie die naturalistische, die der expressionistischen gedanklich weit unterlegen ist, doch auch wieder einen sehr gesunden Nährboden für den inneren Ausdruck, weil er in ihr ganz ungewollt und darum mit aller Frische und Würze des Unbeabsichtigten in Erscheinung trat; während der Expressionismus, der den Akzent richtig auf den Ausdruck gelegt hat, Gefahr läuft, das rein Gefühlsmäßige zu stark ins Bewußtsein zu heben und dadurch zu rationalisieren. F. LANDSBERGER.



MAX UNOLD—MÜNCHEN.

»LIEBESPAAR« 1919.

KUNSTWERK UND KUNSTTHEORIE.

VON HEINR. RITTER.

Die Beziehungen zwischen Kunstwerk und Theorie bilden ein schwieriges Kapitel. Nur von einem Sonderfall dieser Beziehungen soll hier die Rede sein: von der Art, wie bei neuen Kunstwendungen die stützende Theorie auftaucht, von der Bedeutung, die sie innerhalb der neuen Kunstwendung beanspruchen kann.

Fast alle neuen Kunstrichtungen treten mit programmatischen Erklärungen über ihre Antriebe und Ziele auf. Der Impressionismus erklärte das Wesen des Naturausschnittes tiefer zu fassen

als der Naturalismus. Er gab sich erkenntnis-kritisch, erklärte: Natur, das sind nicht Dinge, sondern die Art, wie Dinge unter bestimmendem Einfluß von Luft und Licht, von innerer und äußerer Bewegung unsern Sinnen erscheinen. Der Expressionismus schrieb die Formel Geist auf seine Fahne und behauptete, nur mit Hilfe dieses Schibboleths könne das Endgültige der Form erreicht werden.

Gemeinsam ist allen Theorien, daß sie die Sache so darstellen, als sei erst das künst-



MAX UNOLD—MÜNCHEN.

»KARTOFFELN« 1911.

lerische Strebensziel aufgetaucht und dann das Kunstwerk; als sei das Kunstwerk die Verwirklichung eines vorher bestehenden, programmatischen Erkennens, einer zunächst gedanklich erfaßten theoretischen Einsicht. Jede dieser Theorien beruft sich auf allgemeine Denknotwendigkeiten, entwickelt sich unter Bezugnehmung auf ewige Werte und behauptet, eine definitive, allgemein gültige Einsicht vorzutragen.

Aber es geht diesen Denknotwendigkeiten im Bereich der Kunst genau so, wie es dem Denken im allgemeinen geht: es tritt auf mit dem Anspruch vollkommener Freiheit und Selbständigkeit, aber es steht im Dienste einer höheren Macht, des Wollens, des Affekts. Der Intellekt ist Diener des Willens — diese alte voluntaristische Wahrheit, von Schopenhauer und Nietzsche mit größtem Nachdruck neu formuliert, gilt nirgends klarer als in der Kunsterörterung. Das Wollen ist das Primäre. Und dem Wollen liefern Verstand und Theorie die logischen, ästhetischen, sittlichen Begründungen. Aus Erwägungen, Reflexionen, theoretischen Ein- und Absichten entspringt niemals eine neue

Wendung in der Kunst. Sondern ein neues Kunstwollen taucht aus der Tiefe und Not der Zeit auf. Ein neues Müssen kommt aus verändertem Weltgefühl und aus dem Schwung der Entwicklung. Dann erst tritt als Späteres die Theorie hinzu und formuliert Ziele, deutet klarbewußte Absicht in das Geschehen hinein und gibt ihm die ewige, verstandesmäßige Grundlage.

Aber gerade dieses Streben der Theorie, eine neue Kunstrichtung als zeitlose Notwendigkeit hinzustellen, sie in allgemeinen Denknormen und Kunstgesetzen zu verankern, verschuldet jene sonderbare Vieldeutigkeit, die aller Kunsttheorie anhaftet. Keine Theorie löst alles Wesentliche der zu ihr gehörigen Kunstwirklichkeit restlos in Begriff und Einsicht auf. Früher oder später kommt es zu weithin sichtbaren Überschneidungen von beiden. Und es zeigt sich klar, daß das Eigentliche und Feste in jeder Kunstrichtung das besondere Wollen ist, das sich fern der Verstandessphäre auswirkt und der bestimmenden Einwirkung des Begriffs durchaus entzogen ist. Wir lesen bei Schelling theoretische Kunstanschauungen, die schön und



MAX UNOLD-
MÜNCHEN.
»BIRNEN« 1919.



MAX UNOLD-MÜNCHEN. »KARTOFFELN« 1919.

kräftig sind und einer starken Kunstepoche auf den Leib geschrieben scheinen. Dann aber sehen wir, daß sie jenes Nazarenertum in der Malerei zu decken bestimmt waren, in dem wir heute solche Züge als charakteristisch empfinden, die Schelling nicht gesehen hat. Wir sehen Schwächen, die ihm unbegreiflich entgingen, wir sehen Entlehnung, Abhängigkeit, Archaismus, Ohnmacht, wo er urwüchsiges, idealistisches Bilden zu finden meinte. Die Theorie und die Wirklichkeit des entsprechenden Kunstschaffens überschneiden sich schließlich in grotesker Weise, und klar tritt der ungelöste Restbestand an Wollen im Kunstwerk hervor, den keine theoretische Erwägung einzufangen imstande ist. Die Theorie ist vieldeutig, das Kunstwerk ist eindeutig, weil es Wille ist. Kluge und gute Dinge sagte uns sogar die Theorie des Jugendstils, und wir erschrecken, wenn wir sehen, was die Kunst dieser Zeit nun an Form wirklich aus diesen Einsichten erzeugt hat. Ins Ungeheuerliche wächst die Diskrepanz zwischen Kunstwerk und theoretischer oder ästhetischer Betrachtung, wenn ein Zeitgenosse Grünewalds dessen Bilder als zierlich und lieblich bezeichnet oder wenn ein geschulter Kunst-

betrachter allen Ernstes eine Parallele F. Erler-Michelangelo zieht (wie dies Albert Dresdner begünstigt ist). Ähnliches wird sich später zweifellos aus einem Vergleich zwischen expressionistischer Theorie und Praxis ergeben.

Nie spricht die Theorie das Wesentliche und Entscheidende des zu ihr gehörigen Kunstschaffens aus, sondern dies geht in der Tiefe und Dumpfheit des Wollens vor sich. Und nur weil dies so ist; weil Kunstschaffen kräftiges, gebundenes Wollen ist, nur deshalb gibt es in der Kunst Entwicklung, Bewegung, Umsturz und ewigen Reiz neuer Eroberungen. . . . H. R.

Es ist ja natürlich, daß der Spezialist irgendeines Faches leicht vergißt, wozu das Fach eigentlich da ist. Das trifft im allgemeinen die Gelehrten geradeso, wie die Maler und Bildhauer, die Musiker und Dichter. Das Virtuosen- und Spezialistentum ist an der Tagesordnung, junge Leute nur bauen Weltanschauungen — freilich auch unter dem Gesichtswinkel des eigenen Faches. Im allgemeinen sitzt also jeder im Zentrum des engen Netzes, in das er sich eingesponnen hat, fängt ein, was da hereinfliegt, und läßt die Menschheit als Ganzes laufen. JOS. STRZYGOWSKI.



MAX UNOLD—MÜNCHEN. »LANDBRÜCKE« 1912.



PROFESSOR BRUNO PAUL. »HAUS HERZ IN DAHLEM · DIE TERRASSE«



MODELL: BILDHAUER BLAZEK.

»SUPRAPORTE IM ESSZIMMER«

EIN LANDHAUS VON BRUNO PAUL.

HAUS HERZ IN DAHLEM BEI BERLIN.

Ich glaubte, in ein Bild von Van Gogh hinein-zugehen. Unter lichtblauem Sommerhimmel ballten sich die Baumkronen des Grunewalds zusammen, und aus dem satten Grün leuchtete, ja schlug und flammte das entschlossene Gelb der Villenfassade mir entgegen, gekrönt vom heiteren Grau des hohen Ziegeldaches. Ein Haus von Charakter, das strahlend und lebensfroh sich in die Landschaft bettete.

Dann, als ich näher kam, erkannte ich an der Familienähnlichkeit sofort das Geschlecht, dem es angehört. Wer im architektonischen Werke Bruno Pauls Bescheid weiß, kann über die Herkunft dieses Gebäudes nicht zweifelhaft sein. Breit und wohlighingelagert die Front mit ihren neun Fensterachsen, von gemessener Ruhe, in die der ein wenig vorgezogene Mittelrisalit freundliche Bewegung bringt. Die Strenge der Anordnung gemildert durch die anmutig leichten Bogenlinien, mit denen sich das Mansardengeschoß gegen die Luft abhebt. Die Fülle der nicht zu großen Fenster erzählt von Behagen und lädt den Ankömmling gastlich ein.

Rechts und links von der sorgsam geschorenen Rasenfläche, die dem Eingang vorgelagert ist, und um die sich die hübsch geführte Linie der Anfahrt zieht, erheben sich zwei kleine Vorbauten. Niedriger als das Landhaus selbst, das sie in jeder Hinsicht vorbereiten. Zwei Diener, die vor ihrem Herrn Aufstellung genommen haben und seine Livree tragen. Eine Erinnerung taucht auf an die Anlage der französischen Hotels der Barockzeit. Hat man die Gittertür hinter sich, so fühlt man sich sogleich von Architekturteilen umgeben, gleichsam eingehüllt und behütet. Man ist standesgemäß empfangen. Und zwischen Chauffeur- und Gärtnerwohnung

schreitet man den jonischen Säulen zu, die die Haupttür flankieren.

Diese Säulen stehen dort nicht zufällig. Sie deuten auf eine klassizistische Neigung, die sich im Hause selbst mit der niederdeutschen Schlichtheit seines Wesens verbindet. Hier lag offenbar eine besondere Geschmackstendenz der Besteller und Bewohner vor, und mit behutsamem Gefühl arbeitete der Künstler sie in seinen Plan hinein. Das kunstfreundliche Paar, das sich dies Haus erbauen ließ, in der Berliner Künstlerschaft wohlbekannt, zumal dem älteren Sezessionskreise durch vielfache persönliche Beziehungen verknüpft, liebt Möbelstücke des späteren Empire, die klaren Linien ihrer architektonischen Umriss, ihren reizvollen Wechsel von Holzfarbe und Vergoldung, die reife Kultur ihrer ganzen Art, die Festlichkeit und Wohnlichkeit zu verschmelzen weiß. Überall in den Räumen verstreut findet man solche Einzelheiten. Runde Tische mit Bronzerand und Bronzeteilen an den Füßen, die französisch sprechen. Behäbige Schränke mit ausdrucksvollem Gesims und gravitätische Sofas, die uns schon mehr in der deutschen Mundart anreden. Und in der Halle zwei prachtvolle Wandtische mit Spiegelaufbau, die sich italienisch ausdrücken — Reste des mütterlichen Hausrats der aus dem Rheinland stammenden Herrin. Diese kostbaren Zierstücke, die sich für diesen Vorraum empfahlen, gaben den Takt für seine Ausgestaltung an. Bruno Paul setzte je zwei dorische Säulen, auf die wir nun durch die Ionier draußen schon vorbereitet sind, rechts und links als Gebälkträger an das Ende des rechteckigen Raumes. Links, wo die Zimmereingänge liegen, füllen sie die Ecken; rechts flankieren sie schinkel-



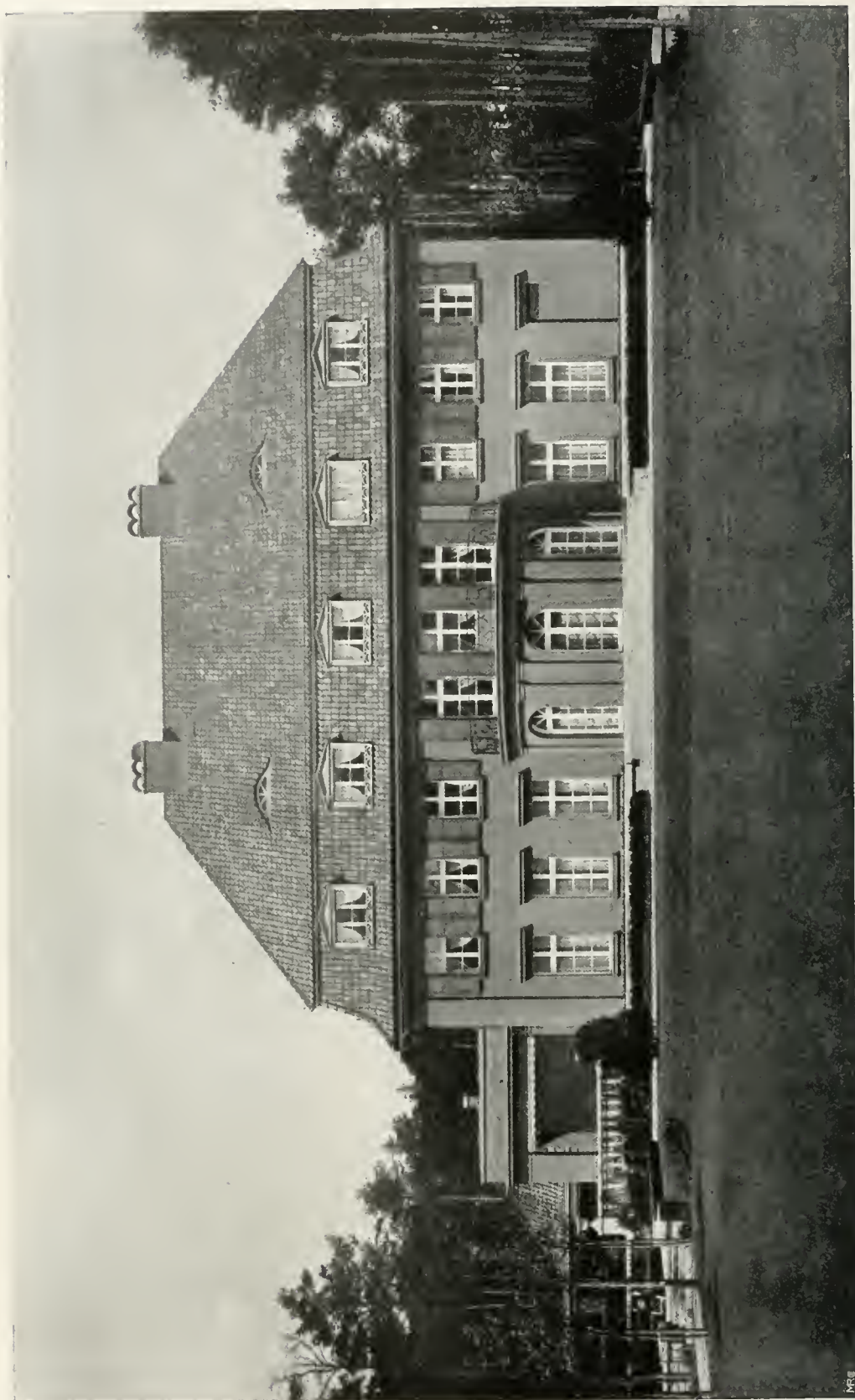
PROFESSOR BRUNO PAUL BERLIN.

»CHAUFFEUR-HAUS UND GEMÜSEGARTEN«

haft den offenen Eingang zum Treppenhaus. Ein Teppich von gedämpftem Blau der Grundfarbe mit gelblich getönten Ornamentbändern klingt überaus vornehm zu dem keuschen Weiß der Wandungen, an denen farbige Kupferstiche in schmalen Goldrahmen die Melodie der Empirezeit aufnehmen, und grüßt zu dem blauen Läufer der Treppe hinauf, deren Stufenanstieg alte Aquatintablätter mit italienischen Architekturen begleiten.

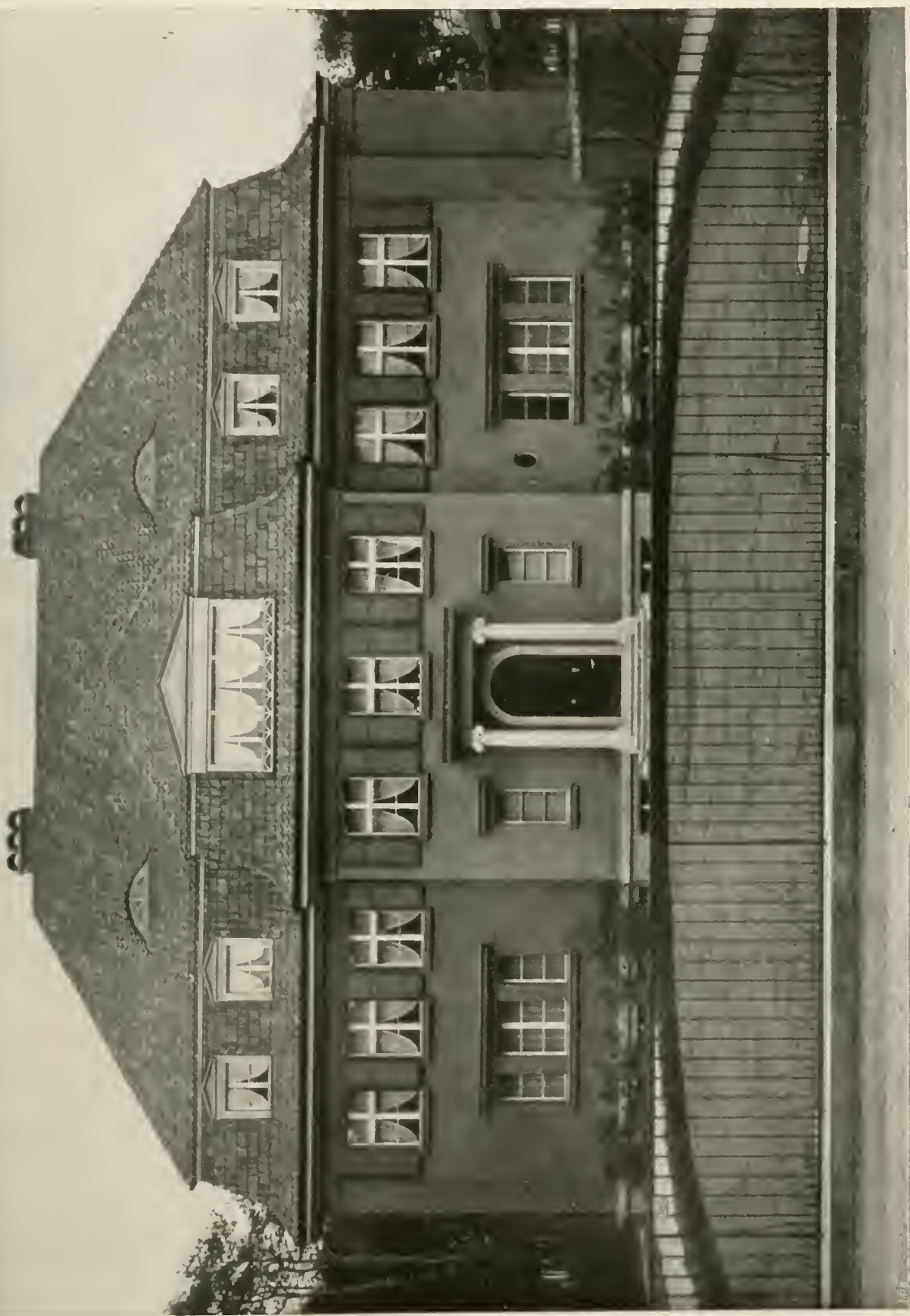
Durch die repräsentative Würde der Halle geht es geradeaus in den Musiksaal, der durch das leichte Halbbrund einer Apsis mit drei bis zum Boden herabgeführten Fenstertüren auf die Gartenterrasse hinausdrängt, die der Rückfront vorgelagert ist. Dieser Musiksaal, als Mittelpunkt der Wohnräume im Erdgeschoß, ist das Entzücken des Hauses. Rings an den Wänden zieht sich eine festlich-heitere Malerei, die Karl Walser auf dem Kalkbewurf ausführte: eine Ordnung schlank aufsteigender exotischer Bäume, auf denen sich seltsames und phantastisches Getier tummelt und schaukelt, Äffchen und Papageien und eine märchenhafte Gesellschaft anderer buntgefiederter Ge-

schöpfe. Die braungrauen Vertikalen der Stämme, das kühle Cézanne-Grün der tropischen Blätter, der Kling-Klang der Tierfarben, delikate abgestimmt, heben sich von dem mit Blau leicht untermischten Weiß der Flächen ab. Und der ganze traumhafte Wald, der den Eintretenden sofort in eine Stimmung fern von Alltäglichkeit entrückt, wird verbunden durch die zierlichen Girlanden schmaler blaß-violetter Bänder, die Walser mitsamt den kleinen Ringen, die sie zu halten vortäuschen, auf die Wände gemalt hat. So erhalten die Vertikallinien einen festen Zusammenhang durch ein horizontales Motiv, von dem dann der Blick zu dem offenen Gitterwerk der Deckenfläche hinaufgeht. Für die Beleuchtung sorgen lediglich die rings verteilten Wandarme aus leise angehauchtem böhmischen Glase. Das ergibt eine glitzernde und doch nicht laute Beleuchtung. Damit aber das Ganze nicht gar zu tändelnd dreinschaut, malte Walser über die drei Türen des Raumes auf schwerem dunklen Grunde Musikinstrumenten-Bündel in schmale Rechteckfelder. Diese Supraporten stimmen zu den Empiremöbeln mit ihrem gelben Tuch, von dem sich charak-

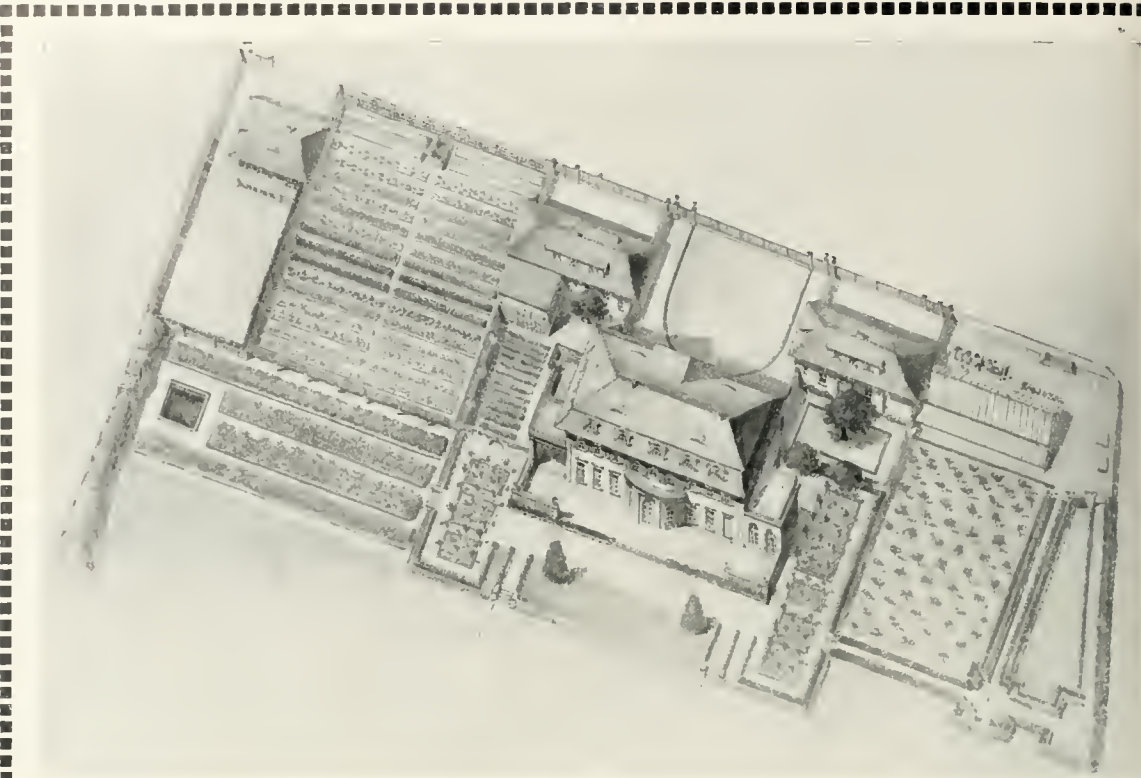


PROFESSOR BRUNO PAUL—BERLIN.

»HAUS HERZ IN DAHLEM«. • GARTENSEITE.



PROFESSOR BRUNO PAUL. »HAUS HERZ IN DAHLEM.« - EINFABRTSEITE.



PROFESSOR BRUNO PAUL—BERLIN.

»HAUS HERZ IN DAHLEM« • LAGEPLAN.

teristische palmetten- und mäanderartige Musterung abhebt, und Walsers Märchenbäume stehen dazu wie eine Rokokoerinnerung.

Die schöne Einheit, die hier waltet, segnet auch die Nachbarräume. Nebenan das Eßzimmer mit den Möbeln in sattem Nußbraun, mit dem graziös gewellten niedrigen Büfett, mit den Stühlen in englischem Geschmack, mit der durch Diagonal-Linien streng in Rhomben geteilten Damastseide, von der sich die Wandbespannung, die Gardinen und der Polsterbezug der Stühle gleichermaßen ernährten — und mit der wundervollen Heiterkeit des großen Teppichs, den E. R. Weiß aus der gedämpften bunten Glut üppigen Blumengedränges mit erlesenem Geschmack weben ließ. Einfach und behaglich das Herrenzimmer in Hellbraun und Dunkelbraun, mit Nußbaummöbeln, einer besonders köstlichen Nußbaumtür, niedrigem Regal und breiten runden Tischen. Weiter der Salon, auf den roten Ton der Wandbespannung gestimmt. Bezaubernd im ersten Stock das Schlafzimmer der Frau des Hauses. Ein großer Aubusson-Teppich aus der Louis-Philippe-Zeit, im rechten selbstvergnügten Prunk des damaligen Neu-Rokoko schwelgend, — wiederum ein Stück alten Besitzes —, gab hier den Ton an. Trefflich

paßt dazu das große Bett mit dem luftigen Korbgeflecht seines Gestells, nicht minder die kapriziöse Form der Stühle, das Blau der Seidenbezüge an den Möbeln, die zierlichen Reliefnien der Türen. Die Beigefarbe der Wände dämpft die gute Laune der Einzelstücke, daß sie nicht zu übermütig werde.

Besondere Freude hat das Auge an der Sorgfalt und dem reifen Geschmack, die jedes Detail im ganzen Hause bestimmten. Jede Klinke und jeder Türgriff —, das alles wurde noch in den glücklichen Zeiten vor dem Kriege hergestellt —, jede Profilierung an den Wänden, jedes Stuckornament in dem gebändigten Barockstil, den Paul schon seit Jahren in sein Herz geschlossen hat, ist bedacht überlegt und vorbildlich ausgeführt. Eine Augenwonne für sich bilden die Beleuchtungskörper. Die Eleganz der Messingführungen mit ihren Kristallvolants, die hier und dort den Empiregedanken wieder andeuten. Die Holzkrone im Herrenzimmer mit ihren vergoldeten Teilen und ihren flachen Lichtschalen. Die hellgestrichene Eisenkrone im Schlafzimmer mit der Mittelschale aus Milchglas, sanfte Stille und Beruhigung verbreitend. Nicht zuletzt das originelle Stück des Treppenhauses mit den hochgereckten messingnen Schlangen,



HAUS HERZ IN DAHLEM.

»CHAUFFEUR-HAUS« • GARTENSEITE.



PROFESSOR BRUNO PAUL. »CHAUFFEUR-HAUS« • STRASSESEITE.



PROFESSOR BRUNO PAUL—BERLIN.

»TREPPENHAUS IM HAUSE HERZ«

die auf ihren Köpfen wie Krönchen die Lichttulpen tragen.

Aber ein Landhaus ist für sich nichts Ganzes, nur Teil. Es hat sich dem Garten einzufügen, den es beherrscht, und auf den es immer wieder hindeutet. Bruno Paul ist längst ein Meister in der Herstellung dieser Harmonien. Auch hier hat er wieder seine reifsten Künste entfaltet. Von der breiten Terrasse der Rückfront, die als Nebenteil noch die intime Ecke einer gedeckten Veranda birgt — darüber ein geräumiger Freibalkon mit handwerklich schön geschnittenem Eisengitter — führt erst zu einem breiten Querweg und dann zu einem königlich ausladenden Blumen- und Rasenparterre, das sich freilich im Kriege mit Kohlköpfen und ähnlichen nahrhaften Dingen bepflanzte. Die Architektur des Hauses ist mit ihren großen Linien auf die Ebene des Gartens projiziert. Überall Durchblicke mit betonten Endpunkten, rechtwinklige

Bildungen, systematische Ordnungen, die nur die freie Kieferngruppe einer Ecke unterbricht.

Das Allerschönste an diesem ganzen stolzen Besitz aber ist, daß jeder Besucher fühlt: hier leben Menschen von eigenem und bestimmtem Kunstempfinden. Von allen Wänden grüßen Bilder, Zeichnungen, Lithographien der Künstler aus dem Bannkreis der berlinischen Sezession, nicht Monstrestücke der Matadore, sondern allerlei ausgesuchte Gemälde und Kleinwerke der tüchtigen Kräfte, die sich um die großen Führer gruppierten — gerade das ein Beweis für den verstehenden Sinn der Käufer. Aus Ecken und von Tischen blicken Plastiken von Klimsch und Gaul herüber. Auch eigene Handarbeit der Hausfrau liegt anmutig dazwischen. Das ganze Haus ist erfüllt von der Luft eines kultivierten persönlichen Geschmacks, und es ist wundervoll, wie der Künstler das Wesen seiner Bauherren verstand und in sein Werk verwob. DR. MAX OSBORN.



PROFESSOR BRUNO PAUL. »HALLE IM HAUSE HERZ«



PROFESSOR BRUNO PAUL. »GARDEROBE IM HAUSE HERZ«



PROFESSOR BRUNO PAUL.

»OBERES TREPPENHAUS

KUNST UND BILDUNG.

VON KARL HECKEL.

Durch einen Ausspruch von Edwin Redslob, dem Vorstand der württembergischen Kunstsammlungen, ist die Frage nach dem Verhältnis von Kunst und Bildung wieder einmal auf die Tagesordnung gesetzt worden. Redslob stellt die Forderung, die Kunst im Interesse einer freien Entfaltung „aus den überkommenen Fesseln des wesentlich bildungsmäßigen zu lösen“. Leider erklärt Redslob nicht, was er unter Bildung versteht. Ist wissenschaftliche, künstlerische oder kulturelle Bildung gemeint? Tote oder lebendige, konventionelle oder persönliche Bildung? Je nach der Antwort ergibt sich für uns eine wesentlich veränderte Stellung zu seinem Ausspruch. Darüber sind wir uns wohl einig, daß der naiv schaffende Künstler gegenüber dem bewußt bildenden den Vorteil eines freieren Fluges der Fantasie genießt. Aber wir müssen uns dagegen verwahren, daß der von Redslob in erster Linie gemeinte expressionistische Künstler schon durch Ausschaltung der Bildung zu jener Naivität gelange.

Bis zum achtzehnten Jahrhundert bedeutete gebildet so viel als „gestaltet“. Erst mit der Zunahme des Intellektualismus und der schulmäßigen Erziehung gewann das Wort jene Bedeutung, die wir ihm heute allgemein beimessen, und die Nietzsche seinen Hohn über den „Bildungsphilister“ ausgießen ließ. Mit vollem Recht, denn jener „Gebildetheit“ wohnt keine Handlung des Bildens inne, keine lebendig gestaltende Kraft, sondern sie ergibt nur eine von außer der Tradition entnommene Bekleidung.

Wir kennen genug Maler, die trotz dem Mangel an Bildung, ja auch bei geringwertiger Intelligenz Tüchtiges leisten, nur daß sie immer Gefahr laufen, sich im Technischen zu verlieren und in der Regel der Poesie entbehren. Das darf uns nicht wundern; denn, wo weder die Überlieferung, noch die aus eigener Erkenntnis gewonnene Einsicht dem Quell des künstlerischen Schaffens Speisung zuführt, da verbleibt nur die Möglichkeit technischer Vervollkommnung, nicht aber die Entfaltung schöpferischer Ideen.



PROFESSOR BRUNO PAUL—BERLIN.

»DIE RÄUME DER GARTENSEITE«

„Poetischer Gehalt ist Gehalt des eigenen Lebens“, sagt Goethe.

Wir werden daher als Dichter und Künstler gern auf den Ballast unfruchtbarer „Gebildetheit“ verzichten, wir werden willig zugestehen, daß der Gebildete leicht Gefahr läuft, seine ursprüngliche Eigenart der Tradition und Gewöhnung zu opfern, aber wir werden nicht die mittelbare Bedeutung der Bildung für die Kunst preisgeben, sondern Bildung gemäß den Worten Nietzsches als Lebensgestaltung definieren:

„Bildung ist es, daß jene edelsten Momente aller Geschlechter ein Kontinuum bilden, in dem man weiterleben kann.“

„Bildung ist das Leben im Sinne großer Geister mit dem Zwecke großer Ziele.“

„Gebildet nennen wir den, der ein Gebilde geworden ist.“

— Auch wenn wir den kulturellen Wert gelehrter historischer Bildung voll einschätzen, werden wir doch stets die Forderung stellen, daß ihre Wirksamkeit im Leben des Einzelnen und der Völker durch eine lebendige Kunst ihre Ergänzung erfahre, und dabei den Kulturwert der Kunst voranstellen. Denn was sich der Anschauung verdankt, gilt uns wertvoller als alles, was der bloßen Reflexion entstammt. Aber das heißt nicht auf die Forderung der



• MUSIKRAUM MIT VON KARL WALTER GEMALTEN WÄNDEN •

PROFESSOR BRUNO PAUL—BERLIN.



PROFESSOR BRUNO PAUL, AUS OBIGEM MUSIKRAUM • TÜR ZUR HALLE.

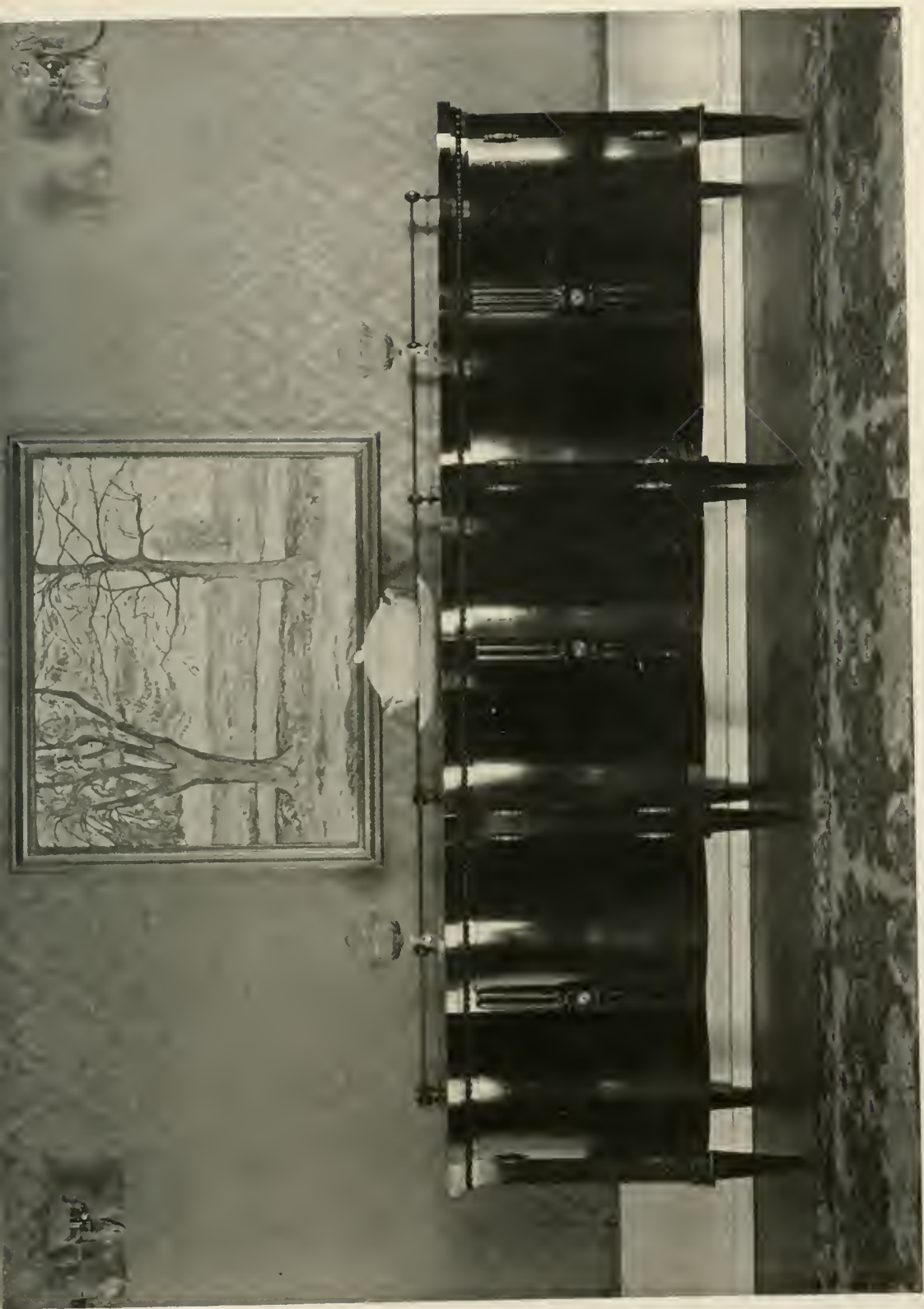


BRUNO PAUL. »BLICK VOM MUSIK- INS ESSZIMMER IM HAUSE HERZ«



PROFESSOR BRUNO PAUL.

»ESSZIMMER IM HAUSE HERZ«



PROFESSOR BRUNO PAUL. »BÜFETT AUS MAHAGONIHOLZ



PROFESSOR BRUNO PAUL. »MUSIKRAUM • TÜR ZUR TERRASSE«



BRUNO PAUL. »KACHELOFEN IM HERRENZIMMER«

Bildung für die Kunst verzichten. Zu wahrer Größe vermag sich ein Kunstwerk immer nur dann zu erheben, wenn sein Schöpfer eine Persönlichkeit ist. Zur Persönlichkeit aber bildet sich ein Künstler immer nur dann aus, wenn ein zentrales Selbst sich reiche Erfahrungen und tiefe Erlebnisse einverleibt. — Die Gefahr liegt für eine Kunst, die auf „Bildung“ verzichtet, in chaotischen Auswirkungen. Nicht an sich ist der Expressionismus, der das Innenleben betont, unkulturell, aber er wird es, wo dieses Innenleben verarmt und ohne Disziplin des Gestaltungsdranges sich in nervöser Hast subjektiv verausgabt, ehe Gefühle und Gedanken sich unterbewußt verdichtet haben. Wohl schöpft der Künstler aus dem Quell des eigenen Gefühlslebens, aber dieses bedarf der Zuflüsse, wenn es nicht versiegen soll. Zum mindesten wird es ohne die mittelbare Bereicherung und Veredelung durch jene harmonische Einheit schaffende Gestaltung, die wir unter dem Begriff Bildung zusammenfassen, des Wachstums entbehren. Daß wir dabei an keine wahllos tastende Belehrung, sondern an Belebung denken, bei der das eigene schöpferische Selbst mit weiser Beschränkung unbewußt Ziel und Grenze bestimmt, bedarf kaum einer besonderen Versicherung. Goethe hat uns gelehrt, daß der Mensch „in der Fülle der äußeren Welt allein Nahrung für sein Wachstum finde“. Der Verzicht auf Bildung würde Verzicht auf kulturelles Wachstum bedeuten. „So ist's mit aller Bildung auch beschaffen:
Vergebens werden ungebundene Geister
Nach der Vollendung reiner Höhe streben.
Wer Großes will, muß sich zusammenraffen.
In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister,
Und das Gesetz nur kann uns Freiheit geben.“



PROFESSOR BRUNO PAUL—BERLIN.

»KAMINPLATZ IM ROTEN ZIMMER«

DIE KUNST DES KUNSTEMPFINDENS.

VON JOSEPH AUG. LUX.

Hört endlich auf mit dem Genießerstandpunkt des Kunst„genießens“; Kunst ist nicht da, zu digestiven Zwecken „genossen“ zu werden; sie will geahnt, erfüllt, im Innersten erlebt, erlitten sein; der Weg ins Heiligtum führt über die Schwelle der Andacht; geht Ihr in die Kirche, Euren Gott „genießen“?!

Es ist nichts mit den Regeln und Rezepten, die nur schulmeisterlich an der Außenwand herumfingern und nicht aus dem Kern springen wie das Licht aus seinem Brennpunkt; laßt uns gleich von der Sache zentral reden — Kunstempfinden ist ein mystischer Akt wie die Erotik; sie ist nicht Liebe schlechthin, wie sie der Lüstling „genießt“, sie ist Religion!

Empfinde Kunst — dann wirst du ein Schaffender der Seele! Aktiviere dich, entfalte seelische Kräfte, indem du das fremde Werk aus seinem Kern in dir zum Erblühen bringst. Und dich wachsend an dem erfüllten Geist des Kunstwerks deiner eigenen tätigen Kräfte freust,

die anders nicht die Auferstehung in ätherischen Gefilden feiern!

Urteile nicht zuerst; empfinde! Dein Urteil bist gewöhnlich nicht du, sondern ein Anderer, der Abfälliges sagte; mißtraue den Urteilen! Mißtraue auch dir, wenn dein Empfinden vorerst schweigt; prüfe lang und prüfe dich selbst am meisten, und suche den Fehler in dir, wenn du nicht zum Kunstwerk findest. Verwirf nicht, sonst bist du leicht in den Augen Eingeweiheter selbst ein Verworfenener!

Verlange nicht, daß das Kunstwerk zuerst dir etwas sage; es braucht lang, bis du die Eigensprache des Kunstwerks in dir vernimmst, die Seelenschwingung fühlst, durch die es von seiner ungeahnten Welt dir verkündet. Sage dir selbst, daß man zur heiligen Empfängnis bereit und aufgeschlossen sein muß, ehe uns eine Verkündigung werden kann.

Sie wird uns kaum, wenn wir hundert Bilder in einer Stunde flüchtigen Ausstellungsbesuchs,



PROFESSOR
BRUNO PAUL-
BERLIN.

BRUNO PAUL. »KAMIN IM ROTEN ZIMMER.«

hundert Gedichte im oberflächlichen Blättern eines Buches vor unseren Augen vorüber-spazieren lassen, wobei man gewöhnlich nur am schon Bekannten hängen bleibt und sagt: es war nichts Neues!

Klammert Euch nie an das Gegenständliche, sonst bleibt Ihr ewig draußen! Bedenkt, daß Form entsteht, weil Form empfunden wurde; Farbe, weil Farbe empfunden wurde; Ton oder Wort, weil Ton oder Wort empfunden wurde. Bedenkt aber darüber hinaus, daß Form, Farbe, Ton, Wort ein Seelengeborenes ist, das über sich hinausweist auf ein höheres Sein, wo alles Gegenständliche nur Geist, alle Form ewiger Fluß, Musik, Raummathematik ist, die sich nicht errechnen sondern nur in der Phantasie anschauen läßt. Dieses innere Erleben metaphysischer Bezirke und Sphären ist das Wesentliche des Kunstempfindens; mehr läßt sich nicht sagen, man muß es fühlen!

Es ist dasselbe, was der Künstler fühlt, ehe er dazu kommt, seine Vision zu gestalten oder stammelnd zu offenbaren. Daß er es kann, dieses Organ Gottes, macht ihn zum Künstler; nicht die Schule macht ihn dazu — sie hindert ihn oft; daß Ihr diese Offenbarung versteht, macht Euch, Kunstempfindende, zu Kindern Gottes, die seine Herrlichkeit neu schauen wie am ersten Tag; nicht die Doktrinen machen Euch dazu, diese Verstandesprodukte hindern Euch meist, Eure Seele zu gebrauchen, worauf es einzig und allein ankommt.

Nicht der Verstand, nicht die Kritik, nicht die Kunstgeschichte, nicht die Vergangenheit ist Ausgangspunkt des Kunstempfindens, sondern Eure lebendig und dürstend gewordene Seele, die im dynamischen Fluß die ätherischen Landschaften der Künste, dieser ewig neuen Welterschaffung spiegeln.

Täglich wird die Wertschöpfung erneut in der Seele des Künstlers und seines geistigen Schöpferwillens; täglich ist ein Uranfang in der Welterschaffung, die das verloren geglaubte Paradies erneuert in der Kunst — Kunstempfindende wandelt darin wie das erste Menschenpaar, denn auch das Paradies war nichts anders als das Seelenerleben eines Wunders, das sich ewig vor unseren Augen vollzieht und das sich im Kunstwerk als Seelenereignis vollendet; die Kritik, der Zweifel, die Verneinung ist der erste Sündenfall und der grinsende Höcker Verstand sieht sich in der Wüste, wo er, Kain, seinen Bruder, die Künstlerseele Abel, erschlägt.

Qualität, dieses Beckmesserwort, Ihr wollt Qualität im Kunstwerk erspüren. Aber die Qualität im Kunstwerk ist nichts Stoffliches, sie ist immer und überall nur der Ausdruck eines

seelisch Wertbaren, das sich irgendwie stofflich manifestiert; wir können sie künstlerisch nur in unserem eigenen Seelenelement erfühlen; sie ist da als eine wesentlich ätherische Eigenschaft, die metaphysisch begründet ist.

Alles, was aus wirklich innerlich Erlebten kommt, aus genialer Notwendigkeit, hat Qualität, als gottgewollte Zeugung. Es kann psychometrisch gemessen werden. Der entwickelte Kunstempfinder ist Psychometer.

Qualität empfindet, wer selber Qualität hat. Sie ist ein geist-menschliches Postulat, nicht ein Werk der Spekulation und des Handelsgeistes.

Aus dem Grund jedes Kunstwerkes spricht der reine Mensch, das Fluidum seiner geistigen Persönlichkeit, die mit ihrer Eigenart im Kosmos verankert ist. Diese innerste Menschlichkeit enthüllt sich im Werke, ihr Fluidum flutet lebendig darin, der Kunstempfindende ist die telepathische Station, die dieses ätherische Fluidum des Kunstwerkes mit ihren sensitiven Sinnen registriert. Kunstempfinden ist eine eminent menschliche Angelegenheit. Man ist an den Grundquellen des Daseins.

Dieses Fluidum ist ein untrüglicher Maßstab für jeden Wert. Daran können wir echte Kunstwerke von falschen, die nur Werke der Spekulation oder der Nachempfindung sind, psychometrisch unterscheiden, was nur auf der Höhe der Meisterschaft des Kunstempfindens möglich ist, die nicht ohne weiteres gegeben ist und erworben wird. Aber vor dieser Meisterschaft steht jeder Betrüger entlarvt da, mag sein Plagiat noch so geschickt und täuschend gelungen sein. Sein eigenes Menschentum, das Fremdes borgt und verändert als Eigenes ausgibt, verrät ihn. Wer auf die Geheimkräfte der Kunst zu reagieren gelernt hat, spürt augenblicklich die Schwingung, ob sie aus dem eigenen seelischen Bezirk des Urhebers geboren ist, oder als fremdes Fluidum nur geborgt ist und mit dem menschlichen inneren Format des angeblichen Schöpfers im unlösbaren Mißverhältnis steht. Doch diese Meisterschaft des Empfindens gehört zu den letzten Weihungen derjenigen, die in der Kunst als Tempel demütig Gläubige und Empfangende waren und Erleuchtungen empfangen als Gnade wie der Priester; doch mutet Euch nicht gleich das Priesteramt, oder was schlimmer ist, das Richteramt, oder was das Schlimmste ist, das Scharfrichteramt zu, sondern seid Gemeinde und Gläubige und genießt die reinen Freuden am Tisch der Kunst, wo der Leib des Herrn und der Seelenwein wie am heiligen Abendmahl der Geister verabreicht werden.

Es ist das besondere Merkmal des wahren Kunstempfinders, daß er nicht nach Schulen



PROFESSOR BRUNO PAUL.

HERRENZIMMER IM HAUSE HERZ IN DAHELM.

und Richtungen urteilt, sondern jedes Werk als Individualität erfaßt und das Wesentliche daran erkennt oder erfühlt, ob es nun vergangenen Epochen oder der jüngsten Generation angehört. Für ihn gibt es nur lebendige Kunst und tote Kunst, die aber keine ist und niemals lebendig war. Nicht alles ist tot, was nicht modern oder Mode ist, nicht alles ist lebendig, weil es von heute stammt und die jüngste Doktrine schreit.

Denkt nicht an die Werke anderer, die Ihr gestern gesehen habt, wenn Ihr heute vor eine neue Kunst hintretet, die Euch noch fremd ist. Es wäre schlimm, wenn die neue Kunst Euch von dem Gestrigen her bekannt und darum schon lieb wäre. Schlimm für Euch und für das Kunstwerk! Schlimmer noch für Euch, aber nur für Euch, wenn Euch das neue Werk deshalb zuwider wäre, weil es allem Gestrigen so unähnlich ist. Doppelte Ehre und Gnade dem Neuen in seiner Selbstheit und Einsamkeit vor Eurem Blick, der nicht ahnt, daß der gemeinsame Ahnenzug aller Kunst tiefer liegt, wo heute und gestern selbst nicht mehr sind und Ihr nicht seid, ewig Gestrige!

Das sind nicht die wahren Kunstversteher, die auf einen Heiligen schwören und so viele Märtyrer lästern. Oder die nur gerade das erkennen, wovon „man“ spricht. Sie beweisen nur, daß sie gar nichts erkennen und die Kunst ihrer Liebe im wesentlichen ebensowenig begriffen haben, wie sie Kunst begreifen, die sie abzulehnen sich für berechtigt halten.

Wer ein Kunstwerk im tiefsten Grunde begriffen hat, der, sollte man glauben, müsse den Geheimschlüssel zu allen Kunstwerken besitzen, wie verschieden sie auch nach Zeit und Art seien. Das ist jedenfalls das ideale Ziel des Kunstverstehens.

Wenn Kunstempfinden eine hohe Empfängnis der Seele ist, dann muß das Haus rein sein, damit der bräutliche Geist einziehen kann. Jede Spur an frühere Geliebten und Sündenfälle muß ausgetilgt werden, die Seele muß ihre keusche Unberührtheit wieder erlangen, jede Erinnerung an früheren Umgang, jeder Name von anderer Kunst, jedes Gedächtnis und jeder Vergleich muß verschwinden, damit eine geistige Hochzeit gefeiert werden kann mit dem Werk der neuen Wahl. Überhaupt Vergleiche! Sie sind in der Regel die Kurzschlüsse des Verstandes, wie die Schlagwörter, die jede unmittelbare Regung erschlagen zu Gunsten der Konvention, die der Tod des unmittelbaren Empfindens ist.

Kunstwerk und Kunstempfinden sind wie Gott und Seele, die keines anderen Mittlers bedürfen und sich unmittelbar finden müssen eines im andern! Wer das nicht kann, dem hilft auch der Katechismus der Kunstregeln nichts.

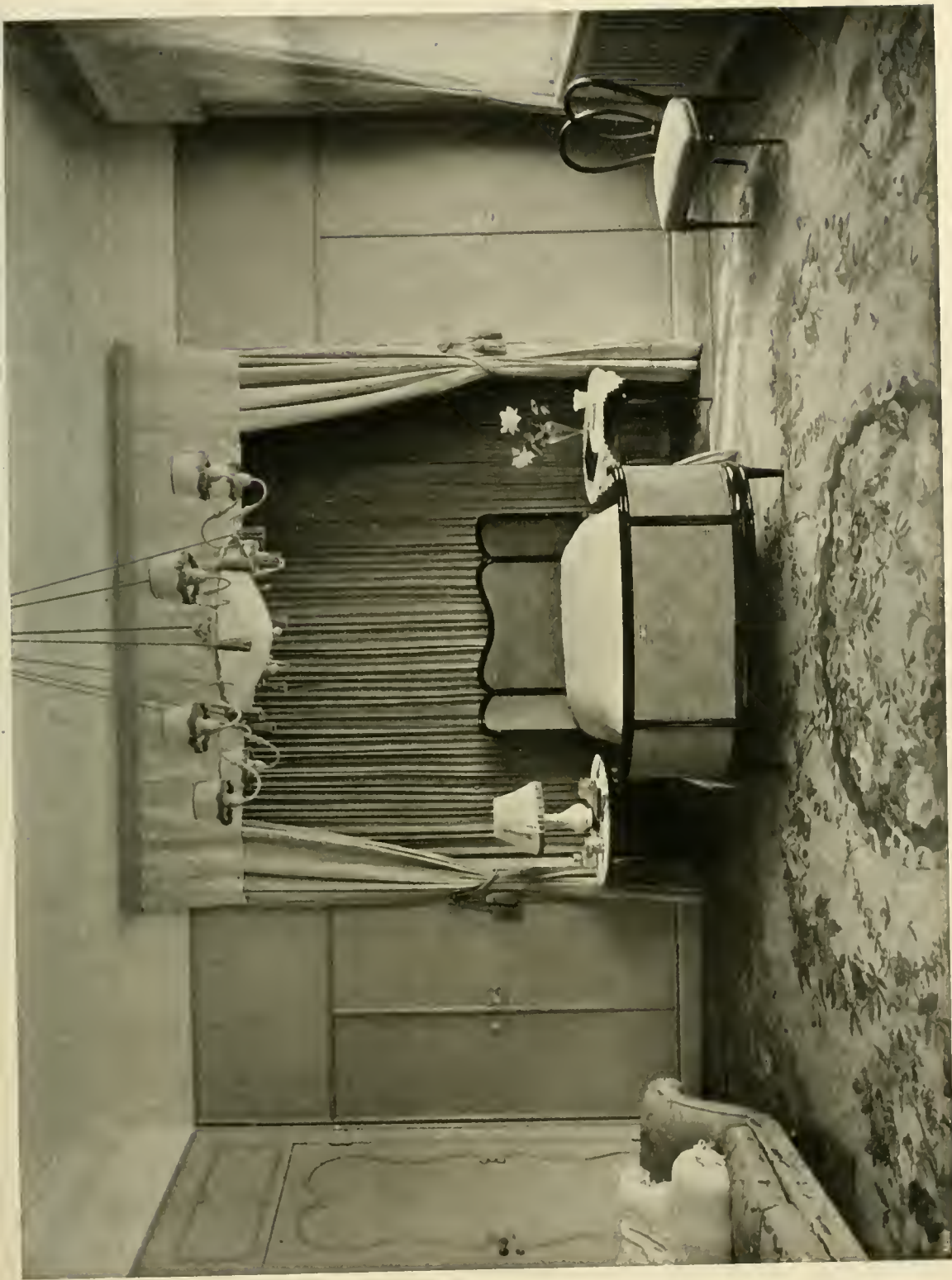
Begreift es, daß Kunst nicht verharren und ihre Formen wiederholen kann, sie ist immer nur ein Einmaliges und zweimal dasselbe ist schon ein Fluch! Warum verlangt Ihr in der Kunst immer nur das, was Ihr gewohnt seid, wenn Ihr vorgebt, Kunst zu empfinden? Die



»HEIZUNGS-GITTER IM HERRENZIMMER«

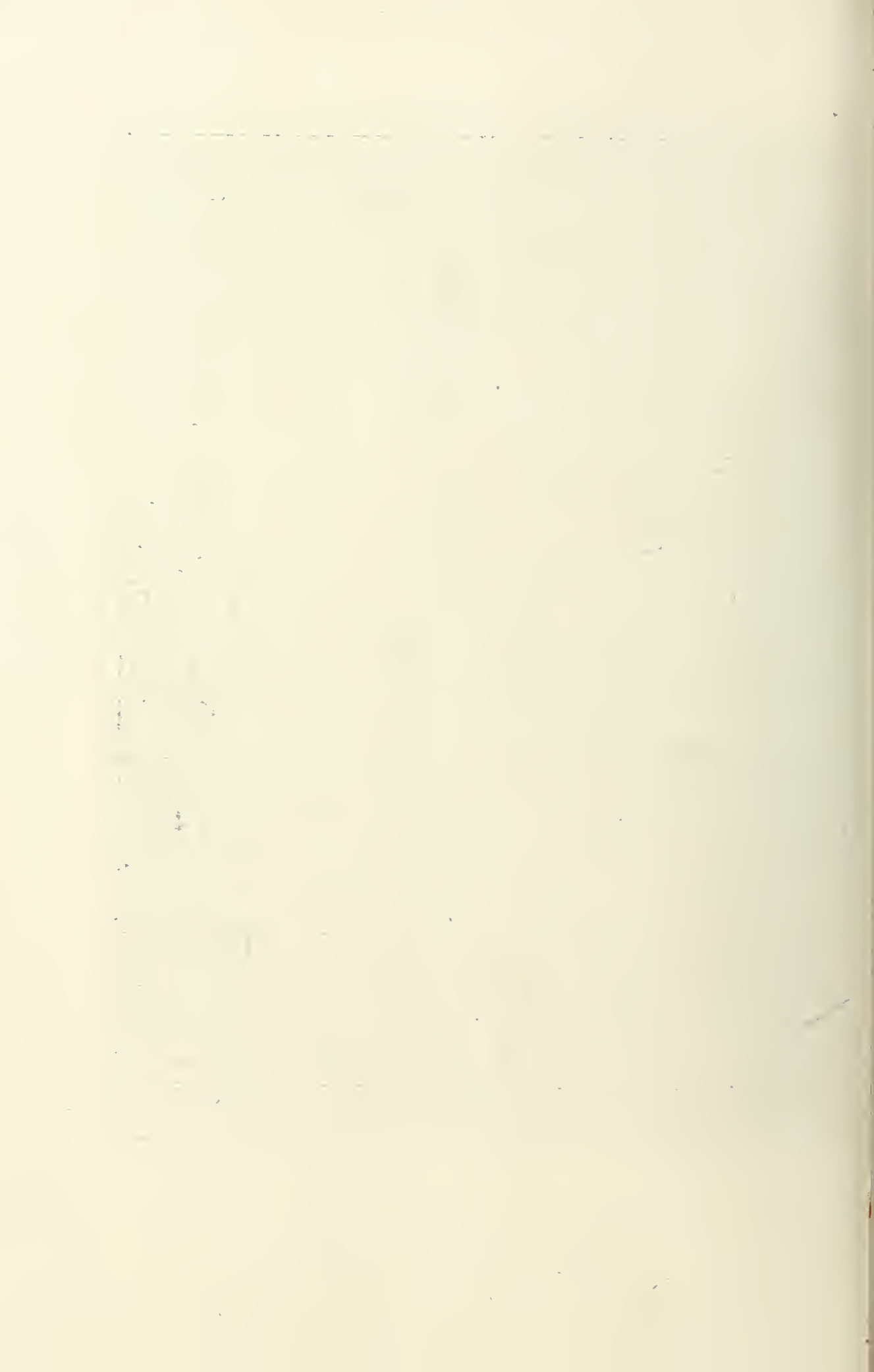


PROFESSOR BRUNO PAUL. »FRISIERTISCH AUS NUSSBAUMHOLZ«



•SCHLAFZIMMER MIT ALTEM AUBUSSON•

PROFESSOR BRUNO PAUL.





LIEGESOFA IM SCHLAFZIMMER

BRUNO PAUL BERLIN.



• WÄSCHESCHRANK IM SCHLAFZIMMER •



ANKLEIDESPIEGEL IM SCHLAFZIMMER.



PROFESSOR BRUNO PAUL.

»SCHMIEDEEISERNES GITTER«

Menschheitsgeschichte ist die Geschichte der Ausnahmefälle; Kunst statuiert die Ausnahme und verwirft das Herkömmliche; sie behauptet ihren Rang neben allem Großen, indem sie immer wieder neu in den Strom der Geistigkeit hinabtaucht und aus dem ewigen Fluß immer wieder als anderes emportaucht, das uns von den gebrauchten Formen erlöst und die Geistigkeit des Unendlichen in der Unerschöpflichkeit der Form spiegelt. Dies, Kunstempfindende, würdet Ihr wissen, wenn Ihr selbst in den Strom hinabtauchtet, wo Eurem Empfinden das Licht aufgeht und Ihr den ewigen Inhalt an jeder neuen Form erkennt, die notwendig neu und jung sein muß, wenn sie aus der Dynamik des inneren Lebens geboren ist und nicht im Abschauen von Vorbildern peripherisch erzeugt wurde, von Vorbildern und Formen, auf die jene schwören, die bloß Einäugige und nicht Sehende sind unter den Künstlern wie unter den Kunstverehrern.

Zur Kunst berufen sind wenige; zum Kunstempfinden alle. Es kommt nur darauf an, daß sie ihre Seele entdecken und deren grenzenlose Fähigkeiten und den rechten Gebrauch wissen. Das rechte Empfinden in diesen Dingen führt

zum Göttlichen hin, weit über das Elend der Zeiten hinaus. Der rechte Gebrauch in diesem Sinn ist die einzige Sittlichkeit, die zur Menschenwürde führt, und in der Kunst ihr hohes Urbild erkennt, vor dem der moralisierende Splitterrichter in seiner Unduldsamkeit und Lüge basiliskenhaft erstarrt. J. A. L.

Wo beginnt die Ausführung eines Bildes, und wo endet sie? Im Augenblick, da höchste Empfindungen in der Tiefe des Wesens in Fluß sind, im Augenblick, da sie zum Ausbruch kommen und der Gedanke wie Lava aus einem Vulkan bricht, ist das nicht die Blüte des plötzlich geschaffenen, vielleicht brutalen Werkes, das aber sicherlich groß und übermenschlich ist? Das kalte Rechnen der Vernunft hat nicht über dieser Blüte gewaltet, wer aber weiß, wann in der Tiefe des Wesens das Werk begonnen wurde? Unbewußt vielleicht. Haben Sie schon gemerkt, daß, wenn Sie eine Skizze nochmals abzeichnen wollen, mit der Sie zufrieden sind und die in einer Minute, einer Sekunde der Inspiration geschaffen ist, Sie immer nur eine minderwertige Kopie zu Wege bringen? PAUL GAUGUIN.



PROFESSOR BRUNO PAUL.

«LEUTE-ESSRAUM»

LICHTTRÄGER IN DER WOHNUNG.

Was dem baulichen Kunstwerk das Raumbedürfnis, das ist dem Beleuchtungskörper das Lichtbedürfnis: ein Anlaß für „Form“, Rohstoff der Gestaltung. Der Lichtträger ist keineswegs eine praktische Vorrichtung, sondern eine positiv bestimmte, irgendwie stilisierte Art, dem Wohnraum das Licht darzubieten. Schon das Tageslicht flutet in einen baulich wohl durchdachten Raum nicht wahl- und fessellos ein: das Fenster fängt die ungeheuren Massen des Freilichts schon in menschlich gebundener Weise ab und führt sie in bestimmt stilisierter Art über Gegenstände und Wandflächen. Man spricht von Regelung des Lichteinfalls, von Lichtführung, von Modellierung des Raums und seines Inhalts durch das Licht, von weiser Abwägung des Lichtes gegen den Schatten.

Viel stärker noch tritt das Stilisierte der Lichtdarbietung bei den Quellen künstlichen Lichtes hervor. Die seelische Wirkung der Lichtführung im Raum wurde sehr früh bemerkt. Von ihr aus wird alles wichtig, was mit der Präsentierung des Lichtes im Wohnraum zusammenhängt: die Farbe des Lichtes, die Anordnung der Lichtquellen im Raum, die Zerstreuung oder Zusammenfassung, die Abdämpfung durch den Schirm und insbesondere der Körper selbst, der die Flamme trägt, faßt und hütet.

Der Beleuchtungskörper faßt die Flamme im selben Sinne, wie man von der Fassung einer Quelle, von der Fassung eines edlen Steines spricht. Er ist der Übergang vom toten Stoff zum Geistigsten, das wir kennen; vom Unlebendigen zum Lebensvollen; vom Trägen zum Tätigen. Daher ist der Lichtträger häufig eine Auflösung der Materie in eine reichere, zartere Verästelung, ein Spalten in dünne, zweigartige Röhren, zierliche Gehänge, ein Übergehen aus Dingen von toter Oberfläche in glänzendes Metall oder durchblitztes Glas, eine Behausung der Helle in einer funkelnden Wohnung, in der ein so geistiger, ungreifbarer Gast sich wohlfühlen kann. Die letzte Form, die die eigentliche Flamme hegt, wird fast immer zu einer Nachbildung des zartesten und zwecklosesten Stoffgebildes der Erde: zur Nachbildung des Blumenkelches, zu der Vereinigung eines knospenhaft Zusammenhaltenden, der Dülle, mit einem breit sich Öffnenden, dem eigentlichen Schirm.

Der Lichtträger bietet das Licht dar. Er hat eine Bewegung in sich, ein Hinausstrecken und Hochhalten, eine feierliche, spendende Geste, die wir sogar im derbsten Menschenarm, der etwa eine Fackel hält, wieder erkennen. Der Zweig, der den Lichtkelch trägt, setzt an



LICHTTRÄGER IM OBERN TREPPENHAUS«

aus einer Metallkugel oder aus einem schalenartigen Holzkörper, legt erst eine abwärts führende Kurve an, um dann festlich und voll Energie hochzusteigen in einer stolzen Bewegung, die der Wichtigkeit des Dienstes angemessen, des edlen, kostbaren Elementes bewußt ist.

Der Lichtträger dient aber nicht nur den Stunden der Nacht. Auch bei Tag erfüllt er eine wichtige, schmückende Aufgabe. Ja, das wertvollste seiner Form wird bei Tag fast noch wirksamer, als wenn er in seinem eigentlichen Dienste steht. Was er an sinnvoller Bewegung, an Bug und Klang der Linien wie an gemüthafter Bedeutung besitzt, an Wirkung der Farbe und blinkenden Materials, mischt er bei Tag leicht und heiter in das strengere Gefüge der Linien, die den Raum gestalten und teilen. Er spielt seine Kurven in ernsthafte, meist vom Winkel beherrschte Gefüge der Deckeneinteilung. Er

erregt, wo er aus der Decke hervortritt, ornamentales Leben, wichtig zur Schmückung der sonst leeren Fläche. Er überschneidet anmutig die Geraden des Gesimses oder wird, wo Bogenfenster und Wölbungen die Raumeinteilung beherrschen, als höchster, leichtester Akzent der gebogenen Linie wirksam. Er schwebt wie ein Baldachin über dem schön gedeckten Tisch. Er steht, des Dienstes ledig, im Tagraum wie die Blume im Garten. Er wird raumgestaltend tätig, indem er die obere Zone des Raumes fast wie ein Baum organisiert, indem er Verdichtung und Teilung schafft an einer Stelle, an die die übrigen architektonischen Elemente von Wand und Decke nicht mehr hinreichen.

Der Lichtträger hatte ein Recht auf die große Aufmerksamkeit und Liebe, mit der er von der neuen Innenkunst behandelt worden ist. Auf kaum einem Gebiet hat neues Suchen und Formen so Endgültiges und Erfreuendes hervorgebracht, wie auf diesem. H. RITTER.



BRUNO PAUL. »LICHTTRÄGER IM UNTERN TREPPENHAUS«



PROFESSOR BRUNO PAUL.

»LICHTTRÄGER IM HERRENZIMMER«

STAAT, STADT UND MODERNE KUNST.

Die Not der Zeit hat uns schon auf mehr als einen neuen guten — alten Weg geführt. Sollte es nicht an der Zeit sein, den Ankauf moderner Werke der Kunst wieder den Stellen zu überlassen, die vor der Massengründung großer öffentlicher Museen sich dazu berufen fühlten zum Vorteil der Erben? Sei nur ein Wort diesem alten Weg gegönnt. Wer oft genug dafür eingetreten, daß es Pflicht der modernen

Museen, moderne Werke zu erwerben, bevor noch der betreffende Künstler ganz allgemein mit hohen Summen belohnt wird, ist wohl gegen den Vorwurf gefeit, moderner Kunst das Wasser abgraben zu wollen. — Aber die Tatsachen zwingen zum andern Weg. Staat und Gemeinden haben für ihre Museen leider am allerwenigsten Geld übrig. Dagegen werden in unserer Ära der Papiergeldfabrikation viele staat-



PROFESSOR BRUNO PAUL - BERLIN.
-LICHTTRÄGER IM ESSZIMMER-»



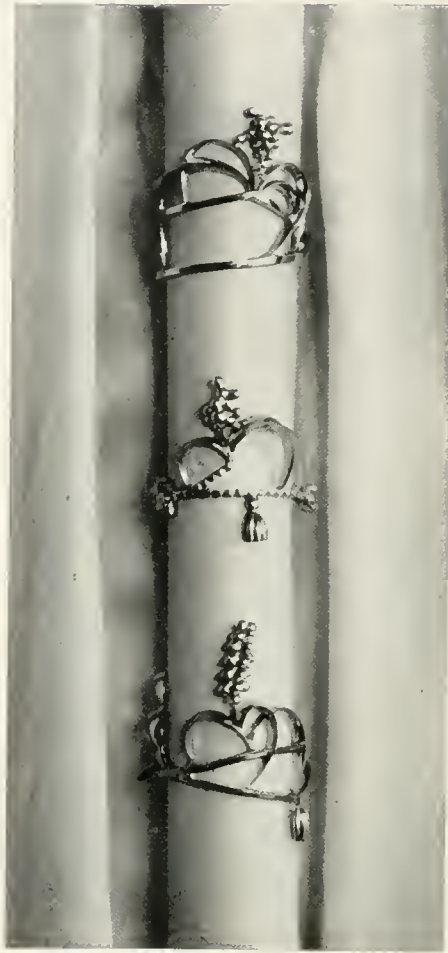
PROFESSOR BRUNO PAUL.-BERLIN.
LICHTTRÄGER IM SCHLAFZIMMER.

liche und städtische Stellen mit solchen Summen allein für würdige Einrichtung und Repräsentation bedacht, daß unter kluger Führung manch modernes Kunstwerk, irgend welcher Art für den Schmuck der Säle und Zimmer oder für irgendwelche sportliche oder andere Auszeichnung erworben werden könnte. Und das muß geschehen. Auf diese Weise und nur auf diese Weise kann der Schaden, den jetzt die Kunst der Gegenwart erleiden muß, reichlich wieder gut gemacht werden. Hier kann auch viel mehr Persönlichkeiten der Kunst öffentliche Anerkennung verschafft werden als das der doch immerhin geringen Zahl von Museen möglich war. — Nach einigen oder vielen Jahren mögen dann aus diesen Kunstschatzen staat-

licher oder gemeindlicher Stellen die Werke abgestoßen oder ausgewählt werden, die doch besser in einem Museum ihren ständigen Platz finden sollten. — Auf diese Weise könnte beim ersten Ankauf eine viel größere Freiheit zu Wort kommen als beim unmittelbaren Ankauf für ein Museum, bei dem die Sorge um die Ewigkeitsbewertung eines Werkes oft genug hemmend wirkte. — Der Weg ist wie gesagt nicht neu — ist weiter — aber viel weniger kostspielig. Früher kauften das Moderne die absoluten Fürsten, Magistrate und Kaufherren — heute sollten es die verschiedensten Behörden für ihre Pflicht und Schuldigkeit halten. Sie werden sich auf diese Weise einen bleibenden Namen machen. — Auf zum neuen Weg! E. W. BREDT.



DAGOBERT PECHE. »SILBERNE SCHALE« WIENER WERKSTÄTTE.



DAGOBERT PECHÉ • WIENER WERKSTÄTTE.
»FINGERRINGE IN GOLD«

INHALTS-VERZEICHNIS.

BAND XLVI

April 1920—September 1920.

TEXT-BEITRÄGE:

	Seite		Seite
Julius Hüther—München. Von Walther Unns—Berlin	3—22	Neue Läger-Keramik. Von Prof. Dr. A. E. Brinckmann—Rostock	145—150
Altdeutsche und altniederländische Malerei. Ihre Wiedererweckung und Wertung in der neueren deutschen Kunstgeschichte. Von Dr. Joachim Kirchner—Berlin	15—28	Alt-Berliner Porträts. Von Dr. Max Osborn	155—165
Professor Anton Hanak—Wien. Von Berta Zuckerkandl—Wien	33—43	Synthese. Von Anton Jaumann—Berlin Wilhelm Kohlhoff. Von Dr. Joachim Kirchner—Berlin	165 169—170
Umschwung im Expressionismus. Von Wilhelm Michel—Darmstadt	44—46	Geschmacks- und Werturteile. Von Helmut Duve—Preetz	175—176
Neue Porzellan-Figuren. Von Prof. Dr. Ernst Zimmermann—Dresden	49—56	Gaston Béguin. Von Paul Jacob	179
Das Künstlerfest der Berliner Kunstgewerbeschule. Von Dr. R. Bernoulli—Berlin	59—61	Die Kunst und ihr Publikum. Von Heinrich Ritter	180—183
Der Quell der Kunst. Von Karl Heckel—Mannheim	62—64	Architektonische Lösungen. Von A. Jaumann—Berlin	186
Handarbeit und Maschinenarbeit im Schmuck des Glases. Von Prof. Dr. Gustav Pazaurek—Stuttgart	68—70	Theodor Wende. Von Dr. Karl Freund—Darmstadt	189—191
Gute Zigarren-Packungen. Von Dr. Herbert Tannenbaum—Mannheim	75—82	Schriftkunst und Dichtung. Von Otto Feichert—Offenbach	192—194
Über die Kunst. Von Dr. Konrad Weinmayer	83	Handwerkliches und Geistiges. Von Prof. F. H. Ehmcke—München	198
Zu den neuen bayerischen Postwertzeichen. Petition Berliner Künstler an die Deutsche National-Versammlung	84 89—90	Wettbewerb für Zigarren-Packungen. Von H. E.	201—204
Hugo Krayn †. Von Dr. Max Osborn—Berlin	93—98	Deutscher Expressionismus Darmstadt 1920. Von Anton Schnack—Darmstadt	207—221
Hermann Geibel—München. Von Dr. Georg Lange—München	101—102	Abklärung. Von Willy Frank	222—226
Gesetz und Gefühl. Von Anton Jaumann—Berlin.	108	Gemälde aus Darmstädter Privatbesitz. Von Reinhold Ewald—Hanau	228—230
Ausstellung Richard Teschner Wien 1920. Von Rudolf Thetter—Wien	111—116	Max Klinger †. Dem großen Toten. Von Kuno Graf v. Hardenberg	231—232
Von der Seele der Gotik. Von Gustav Knappeis—Offenbach a. M.	121—127	Piero della Francesca. Von Reinhold Ewald—Hanau	235—238
Aus der Gartenstadt Margarethen-Höhe. Von Direktor Gosebruch—Essen	131—138	Der Genius im Kinde	238
Vom deutschen Künstlertag. Von Hermann Widmer—Berlin	138—140	Das Palais Stourdza in Baden-Baden. Von Dr. Robert Corwegh	245—247
		Lampenschirme. Von A. Jaumann—Berlin	250
		Erich M. Simon. Von Dr. Robert Corwegh—Darmstadt	253—255
		Gleichnishaftes Wesen der Kunst. Von M. F.	256
		Die neuen deutschen Postwertzeichen. Von Hans Meyer—Berlin	263
		Maurice de Vlaminck. Von Otto Albert Schneider—Düsseldorf	269—270

	Seite
Tendenziöse Kunst. Von Ant. Jaumann	272—270
Hunger nach Materie. Von Wilh. Michel	
—Darmstadt	280—282
Max Unold—München. Von Kurt Pfister	285—286
Kunstwerk und Kunsttheorie. Von Heinr.	
Ritter	287—290
Ein Landhaus von Bruno Paul. Haus Herz	
in Dahlem bei Berlin. Von Dr. Max	
Osborn—Berlin	293—300
Kunst und Bildung. Von Karl Heckel .	303—313
Die Kunst des Kunstempfindens. Von Jos.	
Aug. Lux	314—326
Lichtträger in der Wohnung. Von Heinr.	
Ritter	327—328
Staat, Stadt und moderne Kunst. Von Prof.	
Dr. E. W. Bredt—München	329—332

*

ABBILDUNGEN

(SACHLICH ZUSAMMENGESTELLT):

Ankleidezimmer S. 325; Architektur S. 130—139, 142, 245, 292, 294, 296—297, 298—299; Ausstellungsräume S. 116, 229, 244; Beleuchtungskörper S. 328—329, 330—331; Blumenschalen S. 68—70, 144—147; Briefmarken S. 85—87, 264—266; Bucheinbände S. 198; Bücherschränke S. 72—73; Büfett S. 311; Chauffeur-Häuser S. 294—299; Damenzimmer S. 304, 314; Dekorations-Malereien S. 58—59; Drucksachen S. 75—82, 201—204, 256—262; Edelmetall-Arbeiten S. 188—191, 332, 334; Exlibris S. 200, 253, 260—261; Festdekorationen S. 58—59; Fliesen S. 148—149; Frisiertisch S. 320; Garderoben S. 302; Gärten S. 247; Gemälde S. 2—30, 92—98, 110—115, 154—176, 206—223, 228—230, 234—242, 268—290; Glasfenster S. 65—67; Glaswaren S. 68—70, 184—185; Grabzeichen S. 56; Hallen S. 300—301; Heizkörperverkleidung S. 319; Herrenzimmer S. 72—73, 317; Kamine S. 73, 315; Keramik S. 144—151; Kissen S. 83; Kleinplastik S. 48—56, 115; Kleinwohnhäuser S. 130—142; Kostüme S. 60—64, 248—249; Krippenspiel S. 117; Küche S. 140—141, 327; Kunstverglasungen S. 65—67; Landhäuser S. 292—327; Lichtträger S. 250, 328—331; Liegesofa S. 323; Monogramme S. 152, 200; Musikzimmer S. 308—312; Öfen und Kamine S. 313, 315; Plastik, figürliche S. 32—56, 101—108, 120—125, 178—182, 224—226, 231; Pokale S. 68, 184, 185; Porzellan-Figuren S. 48—56, 118; Postwertzeichen S. 85—87, 264—266; Puppen S. 88—90, 117; Reliefs S. 186, 293; Schalen S. 144—151, 332; Schlafzimmer S. 244,

321, 323—325; Schmiedeeisernes Gitter S. 326; Schmuck S. 190, 334; Schriftkunst S. 192—199; Silberarbeiten S. 188—191, 332, 334; Speisezimmer S. 305, 306—307; Stickereien S. 83, 227; Tafelgeräte und -Schmuck S. 188—191, 332; Teepuppen S. 88—89; Teetisch S. 247; Tischlampe S. 250; Treppen S. 300, 301, 303; Trinkgefäße S. 68, 69; Vasen S. 144—151; Vorräume S. 300, 303; Wandgemälde S. 234—242; Wäscheschrank S. 324; Wohnküche S. 140—141; Wohnzimmer S. 304; Zeichnungen, Radierungen, Holzschnitte, Lithographien S. 43—46, 101, 127—128, 156—158, 252—262, 272, 276—277; Ziergläser S. 68—70, 184, 185; Zigarren-Packungen S. 75—82, 201—204, 262.

*

SEPIATON- UND FARBDRUCKE:

	Seite
Gemälde »Neger« Von Julius Hüther—München	2
Gemälde »Pferde« Von Julius Hüther—München	7
Gemälde »Mädchen mit Barett« Von Albrecht	
Dürer	14
Plastik »Mädchen« Von Anton Hanak—Wien .	32
Kamin-Nische in einem Herrenzimmer. Von Prof.	
Bruno Paul—Berlin	73
Gemälde »Im Theater« Von Hugo Krayn † .	92
Gemälde »Aloë« Von Richard Teschner—Wien	110
Holzplastik »Pietà« Aus dem Städt. Museum—	
Frankfurt	120
»Aus der Margarethen-Höhe« Von Prof. Georg	
Metzendorf—Essen-Ruhr	130
Vasen. Von Prof. Max Läger—Karlsruhe . .	144
Gemälde »Die Mutter des Künstlers« Von Alfred	
Rethel	154
Gemälde »Bildnis eines Mädchens« Von Wilhelm	
Kohlhoff—Heidelberg	168
Terrakotta-Plastik »Stehende Frauen« Von Gaston	
Béguin	178
Silberne Schalen. Von Theodor Wende—Darm-	
stadt	188
Gemälde »Mütterlichkeit« Von Kay H. Nebel—	
Darmstadt	206
Triptychon »Passion« Von Carl Caspar—München	219
Fresco-Gemälde. Von Piero della Francesca . .	234
Gemälde »Blumen in Vase« Von Maurice de	
Vlaminck	268
Zeichnung »Haus am Kanal« Von Maurice de	
Vlaminck	277
Haus Herz in Dahlem. Von Prof. Bruno Paul	
—Berlin	292
Musikraum. Von Prof. Bruno Paul—Berlin	306—307
Schlafzimmer. Von Prof. Bruno Paul	321

*

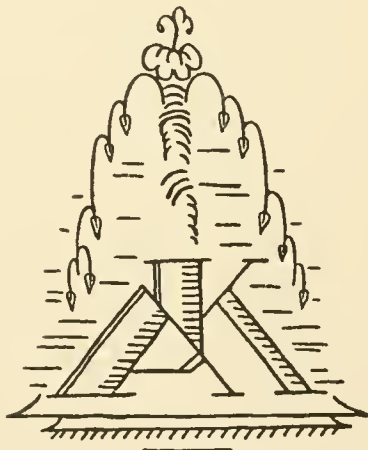
*

*

NAMEN-VERZEICHNIS.

	Seite		Seite
Arendt, Kurt—Breslau	265	Grosz, Georg—Berlin	223
Baitz, L. & R.—Berlin	88—89	Gunschmann, Carl—Darmstadt	217
Bauroth, Richard—Charlottenburg	186	Gurlitt, Fritz—Berlin	171—176
Baus, Georg—Leipzig	202, 266	Haas, Hermann—München	266
Béguin, Gaston—Le Locle	178—182	Habicht, Well—Darmstadt	224
Behmer, Markus—Charlottenburg	264	Hadank, G. H. W.—Berlin-Südende	264
Beringer, Max—Pasing	87	Hanak, Prof. Anton—Wien	32—46
Bernoulli, Dr. R.—Berlin	59—61	Hardenberg, Graf Kuno v.	231—232
Blazek, Bildhauer—Berlin	293	Heckel, Erich—Berlin	218
Blechen, Karl	156, 157	Heckel, Karl—Mannheim	62—64, 303—313
Bloch, Albert—St. Louis	214	Heigenmooser, Ernst—München	75
Böhm, Ernst—Berlin	265	Heinstorff, Emil	85, 87
Böhm, Domini—Offenbach a. M.	266	Hüllerbrand, Josef—München	87
Bohn, Hans—Frankfurt a. M.	80, 202	Hodler, Ferdinand	228
Bouts, Dierick	19	Hofer, Karl—Genf	207
Bredt, Prof. Dr. E. W.—München	329—332	Hofstetter, Max—Bamberg	87
Brinckmann, Prof. Dr. A. E.—Rostock	145—150	Holz, Franz—Offenbach a. M.	266
Bube, Walter—Berlin-Friedenau	265, 266	Hübner, Julius	164
Bültmann, Karl—Berlin-Wilmersdorf	266	Hübner, Paul H.—Freiburg i. B.	152
Caspar, Carl—München	219	Hütter, Julius—München-Vezzano	2—12
Cissarz, Prof. J. V.—Frankfurt	264	Jacob Paul	179
Corwegh, Dr. Robert—Darmstadt 245—247, 253—255		Jagemann, Anna v.	162
Davringhausen, Heinrich Maria—München	216	Jaumann, Anton—Berlin	108, 165, 186, 250
Delavilla-Schrader, Grete—Frankfurt a. M.	80	Kaiser Friedrich-Museum	20—22, 25—30
Diez, Prof. Julius—München	87	Kars, Georg—Kralup	210
Drescher, Arno—Dresden—Blasewitz	264	Kirchner, Dr. Joachim—Berlin	15—28, 169—170
Dufy, Raoul—Paris	222	Klein, Cesar—Berlin	209
Dülberg-Arnheim, Hedwig—Oberhambach	227	Klinger, Prof. Max	231
Dürer, Albrecht	14	Kobilhoff, Wilhelm—Heidelberg 168, 171—174, 176	
Durner, Lorenz—München	87	Kopp, Otto—München	230
Duve, Helmuth—Preetz	175—176	Knappeis, Gustav—Offenbach a. M.	121—127
Dyck, Willi—Düsseldorf	266	Krayn, Hugo	92—95, 97—98
Eberz, Josef—München	215	Lagus-Möschl, Gabi—Wien	127—128
Ege, Eduard—München	87	Lange, Dr. G.—München	101—102
Egg, Karl—Bremen	266	Läuger, Prof. Max—Karlsruhe	144—149, 151
Ewald, Reinhold—Hanau 208, 228—230, 235—238		Lauger, Wilhelm—Leipzig	265
Fachschule für Glasindustrie—Haida 68—70, 184—185		Laurencin, Marie—Paris	221
Flechtner, Otto—München	87	Lehmbruck, Wilhelm	226
Francesca, Piero della	234—237, 239, 241—242	Lizenski, Georg Friedrich Reinhold	163
Frank, Willi	222—226	Lux, Joseph Aug.—Bayr. Gmein	314—326
Franke, Gerhard—München	85	Margold, E. J.—Darmstadt	81
Friedmann & Weber—Baden-Baden	245—247, 250	Mense, Carlo—Bonn	213
Freund, Dr. Karl—Darmstadt	189	Metzendorl, Prof. Georg—Essen	130—142
Fuß, Albert—Frankfurt a. M.	81	Michel, Karl—Berlin	265
Gangl, Josef—München	85	Michel, Wilhelm—Darmstadt	44—46
Geibel, Hermann—München	100—108	Mittenzwey, Dr. Kuno—München	84
Geiger, Willi—München	264	Museum—Frankfurt a. M.	120—125
Glaß, Franz Paul—München	85	Nebel, Kay H.—Darmstadt	206
Gosebruch, Direktor—Essen	131—132, 138	Neu, Paul—München	264
Gröning, Karl—Hamburg	265	Nitsche, Julius—München	79, 85

	Seite		Seite
Oertel & Co.—Haida-Böhmen	68—70	Schreiber, Hans—Offenbach a. M.	201, 203
Osborn, Dr. Max—Berlin 93—98, 155—165, 293—300		Schwab, Tobias—Berlin-Wilmersdorf	82, 265
Page, Hans—München	82	Schwarburger Werkstätten—Unterweißbach	55
Palais Stourza—Baden-Baden	244—250	Sichart, Emma v.—München	90
Pape, Hans—München	87, 266	Simon, Erich M.—Berlin	77, 79, 252—262
Paul, Prof. Bruno—Berlin	72—73, 292—331	Szesztokat, Willi—Köln a. Rh.	266
Pazaurek, Prof. G. E.—Stuttgart	68—70	Tannenbaum, Dr. Herbert—Mannheim	75—82
Peche, Dagobert—Wien	322—324	Teschner, Richard—Wien	110—118
Pechstein, Max—Berlin	65—67	Thetter, Ing. Rudolf—Wien	111—116
Pfeiffer, Prof. Ernst—München	87	Thoma, Prof. Hans	83
Pfister, Kurt—München	285—286	Unold, Max—München	284—288
Pilartz, Th. Caspar—München	225	Unterrichts-Anstalt des Kunstgewerbe-Mu-	
Porzellan-Manufaktur—Meißen	56	seums—Berlin	58—64
Puhl & Wagner, Heinersdorff—Berlin	65—67	Unus, Walter—Berlin	3—12
Rehberg, Friedrich	155	Uzarsky, Adolf—Düsseldorf	265
Reichert, Otto—Offenbach a. M. 192—194, 195—200		Vlaminck, Maurice de	268—282
Rethel, Alfred	154	Vogenaue, E. R.—München	85
Riepl, Karl—München	87	Walser, Karl—Berlin	306—307
Ritter, Heinrich . 180—183, 287—290, 327—328		Wätjen, Otto v.—Düsseldorf	212
Rosenthal, Fritz—Berlin	204	Weech, Siegmund v.—München	85, 87
Roth, Karl—München	87, 265	Weiß, Prof. E. R.—Berlin	264
Rousseau, Henri	211	Weißmann, A. W. R.—Berlin	83
Schacky, Eugenie v.—München	85, 87	Wende, Theodor—Darmstadt	188—191
Schadow, Johann Gottfried	156	Westermair, Karl—München	87
Scharff, Edwin—München	264	Widmer, Hermann—Berlin	138—140
Scheurich, Prof. Paul—Berlin	48—54	Wittlinger, Fritz—München	85, 266
Schick, Gottlieb	166	Wittmann, Karl—München	87
Schnack, Anton—Darmstadt	207—221	Würstl, Johann—München	85, 266
Schnarrenberger, Wilh.—München 76, 78, 85, 87, 264		Ziétara, Valentin	85, 265
Schneider, Otto, Alb.—Düsseldorf	269—270	Zimmermann, Prof. Dr. Ernst—Dresden	49—56
Schneidler, F. H. Ernst—Barmen	264, 266	Zuckerkindl, Berta—Wien	33—43



PAUL H. HÜBNER.

N Deutsche Kunst und Dekoration
3
D4
Bd. 46

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY
