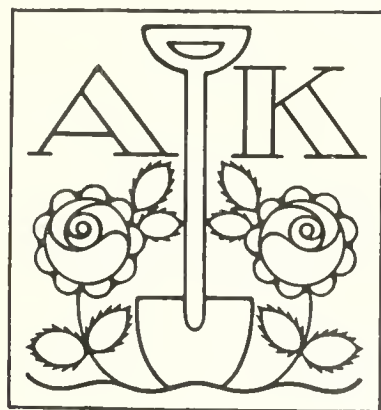




DEUTSCHE KUNST UND DEKORATION

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



DARMSTADT

VERLAGSANSTALT ALEXANDER KOCH

DEUTSCHE KUNST UND DEKORATION

HERAUSGEGEBEN UND REDIGIERT
VON
ALEXANDER KOCH

BAND XLIX
OKTOBER 1921 – MÄRZ 1922.

ALLE RECHTE VORBEHALTEN.

25 JAHRE „DEUTSCHE KUNST UND DEKORATION“.

Mit dem vorliegenden Heft tritt die „Deutsche Kunst und Dekoration“ in ihren 25. Jahrgang ein. An Arbeit, an Erfolgen und Anerkennungen hat es nicht gefehlt. Aber für den wirklichen Veteranen der Arbeit werden gerade Erfolge und Anerkennungen, die dem jüngeren Menschen so anziehend zu sein pflegen, immer gleichgültiger. Die Rücksicht auf das eigene Ich tritt immer mehr zurück hinter der Rücksicht auf das Werk, hinter der Frage: Was ist aus dem geworden, was du als eine Forderung in dir trugst? Wie weit konnten deine Ideale das Leben gestalten? Was hast du von deinem Standpunkte aus auf dem Gebiete, dem deine Arbeit galt, noch von der Zukunft zu wünschen?

Die erste größere Leitidee, die vor Jahren für mein Wirken bestimmend wurde, war die einer Reform des gewerblichen Ausstellungswesens. Man stand damals gerade in der Zeit, da wichtige Übergänge sich vorbereiteten. Die Gewerbe drängten mächtig an die Öffentlichkeit. Die Frage ihres Auftretens auf den Ausstellungen war sehr bedeutsam geworden. Man kannte bis dahin nur den Typ der großen, dabei nicht einmal spezialisierten „Gewerbeschau“, bei der zahllose Objekte wahllos bunt angehäuft wurden, um sich mit dem Tage des Ausstellungsschlusses wieder spurlos in die Winde zu zerstreuen. Dabei entstanden oft kostspielige Bauten, die allerlei Prunk in leichtem Material vorführten und dann wieder verschwanden, und so lag in diesem Ausstellungstyp eine Häufung unnötiger Geldausgaben. Demgegenüber war es mein Gedanke, zu Ausstellungszwecken feste Bauten zu errichten, die einerseits selbst Objekte der Ausstellung waren, andererseits die verschiedenen kleineren Objekte in fertig abgerundeten Wohnräumen beherbergen sollten, nach Schluß der Ausstellung aber zu Wohn- oder anderen Zwecken Verwendung finden konnten. Auf diese Weise konnte etwas Gediegenes für den Ausstellungszweck und zugleich etwas Praktisches für den dauernden Gebrauch geschaffen werden. Kurz, mir schwebte jener neue Typ von Ausstellungen vor, der nachmals in der ersten Ausstellung der „Darmstädter Künstlerkolonie 1901“ nach meinen Anregungen verwirklicht wurde. Er erwies sich als praktisch und brauchbar. Er wurde in Turin, Dresden und anderwärts aufgenommen; man plante seinerzeit sogar eine umfängliche Verwirklichung dieses Systems in München auf der Kohleninsel. Wenn es gelungen ist, in diesen 25 Jahren das Ausstellungswesen immer mehr seines früheren, auf augenblicklichen Schein berechneten und fast jahrmarkthaften Charakters zu entkleiden und zum praktischen Leben in immer engere Fühlung zu bringen, so kann ich einen Teil dieses Erfolges ohne Überheblichkeit meinen Bemühungen zugute schreiben.

Von diesem ersten Gedanken aus ging die Arbeit weiter. Unsere Lebensarbeit – wenn ich diese allgemeine Bemerkung hier einstreuen darf – speist sich bekanntlich nicht aus bewußten, programmatischen Gedanken, sondern aus den inneren Antrieben, Bedürfnissen und Wünschen, die unmittelbar aus unserem Charakter heraus wirksam werden. Erst später erkennen wir, welche Gedanken diesen Antrieben zu Grunde liegen. Erst später gelangen wir dazu, in unsern Impulsen ein Programm zu sehen und dieses Programm klar zu formulieren. Wenn ich sonach von einem „Programm meiner Lebensarbeit“ sprechen kann, so war es dies: Kunst und Leben in immer engere Fühlung zu setzen, die Kunst begreiflich zu machen als einen notwendigen Bestandteil des

Lebens und sie mit allen Mitteln in dasselbe hineinzuziehen. Daß Kunst eine Frucht des Lebens ist, daß sie umgekehrt wieder das Leben gestalten und schmücken muß, daß sie Anteil nehmen soll an der Verschönerung des Heims, der Kleidung, an der Erziehung der Jugend, an der Bildung der Hohen und Niederen, daß sie in die Familie gehört, ins Büro, in die Arbeitsstätte, auf den Marktplatz, auf die Theaterszenen, auf das Tanzpodium, in die Schulen und Kirchen – diese Gedanken lagen dem Geschlecht der 80er und 90er Jahre fern. Blicke ich heute auf meine Bemühungen zurück, so finde ich, daß es mir von Anfang an unmöglich war, die Kunst als etwas vom Leben Abgetrenntes zu betrachten. Als Idealist geboren, nahmen meine Bemühungen um die Kunst doch immer eine praktische Richtung: sie erschien mir von vornherein als eine Dienerin und Schmückerin des Daseins. Der rein ästhetizistische Standpunkt war nie der meine. Der wahre Adel der Kunst besteht darin, daß sie dem praktischen Leben dient.

So kam es auch zur Begründung der „Deutschen Kunst und Dekoration“. Sie wollte ein Organ sein zur Popularisierung der Kunst. Sie sollte die Berührungsf lächen zwischen Kunst und Volk verbreitern, sie sollte so den Künstlern wie dem Publikum ein „redlicher Makler“ sein. Sie sollte zugleich eine Aufgabe der Berichterstattung und der Geistesveredlung übernehmen, sie sollte „Volksbildungsarbeit“ leisten, lange ehe dieses Wort erfunden war.

Sie hat dies getan auf dem Gebiet der freien wie der angewandten Kunst.

Um zunächst von dieser zu reden, so möchte ich als meine unmaßgebliche Meinung aussprechen, daß wir damals wohl besser getan hätten, wenn wir unmittelbar auf der hochentwickelten englischen Wohnkultur aufgebaut hätten, statt schlankweg auf die Suche nach einem „neuen Stil“ zu gehen. Denn dadurch gerieten wir in jenen üblen „Linien- oder Jugend-Stil“, der – nachdem er in Deutschland bald abgewirtschaftet hatte – seinen Siegeslauf befremdlicher Weise durch die ganze Welt nahm und heute noch in Frankreich, Italien, Spanien usw. den Bezirk der angewandten Künste als Schreckgespenst durchgeistert. Bei jenem ersteren Verfahren hätten wahrscheinlich viele dieser Irrtümer und Umwege vermieden werden können. Aber die Geschichte wollte es anders... und die Gerechtigkeit gebietet, dem vielgeschmähten Jugendstil wenigstens das Eine zugute zu rechnen, daß er mit der geschmacklos „historisierenden“ Bau- und Dekorationsweise des 19. Jahrhunderts brach und – neben der Rückkehr zu echtem Material – das Problem eines eigenen modernen Stils in ernster, dringlicher Art an uns herantrug. Jedenfalls mußte die Zeitschrift den Bemühungen der Künstler achtsam und gewissenhaft folgen, und sie tat dies, immer mit Auslese des Besten. Aller Welt sind heute die schönen Ergebnisse bekannt, zu denen wir schließlich doch auf diese Weise gelangt sind.

Was die freie Kunst anlangt, so zeigen die verflossenen Jahrgänge genau den Weg, den der Formgeist nach dem Zurückgeben der ersten großen naturalistischen Welle gegangen ist. Die Gründung der Zeitschrift fällt ungefähr in die Zeit, da die Wendung zum „Impressionismus“ vollendet war. Im Augenblick, in dem ich spreche, sind wir abermals an einem Wendepunkt angelangt. Es ist der Übergang vom „Expressionismus“ zu einem Neuen, das noch keinen Namen hat. Wenn ich einen keßerischen Gedanken äußern darf, so ist es der, daß sich der Expressionismus gar nicht so sehr vom Impressionismus unterscheidet. Sie ähneln sich sehr in der Verleugnung der Dinglichkeit, sie wollten beide von einer getreuen, besonnenen Naturbeobachtung nichts wissen. Das Weltbild zerfloß ihnen beiden; hier zu einem haltlosen Gewoge von Farben, dort zu abstrusen, unverständlichen Liniengefügen. Für die Reproduktion erwachsen aus diesem Mangel formaler und geistiger Selbstzucht mancherlei Schwierigkeiten. Ich möchte aufgrund meiner Erfahrungen sagen, daß ein wirklich gutes Bild auch immer eine gute

Schwarzweiß-Reproduktion gibt. Ja, ich gehe soweit zu sagen, daß ein Bild nur dann gut ist, wenn es auch in der Schwarzweiß-Wiedergabe standhält. Das war bei vielen Werken des Expressionismus nicht der Fall. Die überlaute Begeisterung für den letzteren, die jeden Mitläufer in den Himmel hob, habe ich nie geteilt. Trotzdem hat auch diese Epoche deutscher Kunst manches schöne und wertvolle Werk hervorgebracht. Und keinen Augenblick konnte es zweifelhaft sein, daß die Zeitschrift auch von diesen Leistungen das Beste vorführen mußte. Man findet manchmal, daß die Chronistenpflicht einer Kunstzeitschrift wie der „Deutschen Kunst und Dekoration“ nicht richtig gewürdigt wird. Ihr Stoff ist das wechselnde Kunstleben der Zeit. Die Zeitschrift wird sich gewiß gegen die Kunsterzeugnisse der Zeit nicht unkritisch verhalten. Aber auf der andern Seite ist es klar, daß sie ihren Lesern ein getreues, übersichtliches Bild der Entwicklung geben muß, und dazu war auch ein besonnenes Eingehen auf die Leistungen der expressionistischen Schule notwendig. Dieses Eintreten für etwas Werdendes hat einzelne Leser der Zeitschrift abgeschreckt. Aber es ist nicht richtig, Kunstentwicklungen mit persönlicher Leidenschaftlichkeit zu betrachten, und in keinem Falle kann es gutgeheißen werden, wenn man in Äußerungen oder Zuschriften gegen Künstler, die etwas entlegene Kunstziele verfolgen, ausfällig oder gar beleidigend wird. Tatsache ist aber jedenfalls, daß eine Zeitlang die Künstler die herrlichen alten Vorbilder etwas zu sehr aus den Augen verloren haben. In Erkenntnis dessen und in wohlwogener erzieherischer Absicht habe ich deshalb in den letzten Jahren hie und da illustrierte Abhandlungen über große Meister der Vergangenheit veröffentlicht. Wenn der Anschein nicht trügt, beginnt dieses Vorgehen jetzt schon Früchte zu tragen. Es wird immer mehr eingesehen, daß nur die Naturbeobachtung in Verbindung mit einem entwickelten Geschmack für Organisation der Bildfläche gute Werke hervorbringen kann. Insofern haben wir meines Erachtens Grund, der nächsten Kunstentwicklung vertrauensvoll entgegenzusehen.

Es kann nicht meine Sache sein, die Verdienste der Zeitschrift hier aufzuzählen. Ich möchte nur erwähnen, daß die Zeitschrift gewirkt hat erstens zugunsten der Künstler durch die vervielfachte Öffentlichkeit, die sie ihnen gab, zweitens zugunsten der Volksbildung durch Hineintragen der Kunst in die weitesten Kreise, drittens zugunsten der Kunstentwicklung durch ständige Erörterung, Belehrung, Vermittlung. Es liegt im Wesen meines praktisch-idealistischen Grundgedankens, daß alle Gebiete der künstlerischen Äußerung berücksichtigt wurden. Soll Kunst wirklich auf breitester Front ins Leben eindringen, soll die Geschmacksveredlung ernstlich und umfassend durchgeführt werden, so müssen nicht nur Malerei, Plastik, Baukunst, Innenausstattung und Kunstgewerbe behandelt werden, sondern auch die Theaterszene, das Spielzeug, der gedeckte Tisch, die Photographie, sogar die Mode und das Fest.

Erzieherisch hat insbesondere auch die buchtechnische Ausstattung der Zeitschrift gewirkt. Ihr galt von Anfang meine besondere Aufmerksamkeit. Nicht nur im übermittelten Material, sondern auch in der Qualität der Abbildungen, der Typen, des Umschlags, der Papiere, im Satzbild und in der Anordnung des Stoffes wollte sie hohe Anforderungen befriedigen und — erzeugen. Es ist Tatsache, daß man ein Abbildungsmaterial völlig erschlagen kann durch schlechten Druck und verkehrte Abmessungen der Bildstöcke, durch falsche Reihenfolge, falsche Anbringung auf der Druckseite und unrichtiges Verhältnis zum Satzkörper. Selbst solche Kleinigkeiten wie die Unterschriften unterm Bild oder dessen Abstand vom Blattrand üben eine fühlbare Wirkung nach der guten oder schlechten Seite. Es muß Sinn darin liegen, wie sich Künstler an Künstler, Bild an Bild fügt. Und so wäre noch Vieles hierzu zu erwähnen.

Die „Deutsche Kunst und Dekoration“ darf den Anspruch erheben, zum ersten Male einwandfreie Qualität im Aufbau, Satzbild und Druck gezeigt und auf die Haltung der deutschen Kunstzeitschriften günstig eingewirkt zu haben. Man braucht nur einmal gewisse ausländische Kunstzeitschriften heranzuziehen und zu vergleichen, dann merkt man sofort den grundlegenden Unterschied.

So ist man denn seinen Weg gegangen als Berater, immer selbst zu neuem Lernen bereit und immer geführt von der Absicht, der Kunst zu dienen und sie zum Leben in eine allseits fruchtbare Beziehung zu setzen: zwischen Künstler und Publikum zu vermitteln und möglichst vielen Menschen die Kunst zum „Erlebnis“ zu machen. Ich bemühte mich, zu wirken, wie etwa Georg Hirth in München gewirkt hat, d. h. redlich beizutragen zur Erschließung der Kunst nach allen Seiten.

Die Kunst hat auch heute noch schwer zu kämpfen; leider nicht nur mit der allgemeinen Not der Zeit, sondern auch mit einer gewissen Lauheit, mit einer zu weit getriebenen Sparsamkeit auf Seiten der öffentlichen Stellen. Meines Erachtens sollten die Behörden gerade jetzt nicht kargen mit den Mitteln, die sie der Kunstpflege zur Verfügung stellen. Daß die Luxussteuer kein Mittel zur Förderung der Kunst ist, sondern das krasse Gegenteil, ist vielfach und laut gerügt worden. Ich möchte mich diesen Rügen hier anschließen. Man muß bedenken, daß Kunst von alters her stets in einer festen Beziehung zum Luxus stand, zum Aufwand der Höfe, der Kirche, der Städte, der Besitzenden. In diese Beziehung darf man nicht ohne eine gewisse Schonung hineingreifen, wenn man die Kunst nicht ins Mark treffen will. Wer sich Kunstwerke anschafft, fördert die so wichtige geistige Wertproduktion unsres Volkes. Diese Wertproduktion wird, soweit Kunst und Kunsthandwerk in Frage kommen, in Zukunft noch mehr als bisher in der Richtung der Qualitätsproduktion gehen müssen. Nur durch Qualitätsproduktion werden wir uns auf dem Weltmarkt durchsetzen können, und da gerade die Qualitätsarbeit von der Luxussteuer getroffen wird, kann diese weder vom künstlerischen noch vom wirtschaftlichen Standpunkt aus gutgeheißen werden.

Am wenigsten aber kann „Hemmung der Kunst“ vom Standpunkt der nationalen Geistespflege aus gebilligt werden. Die geistigen Güter sind immer die wertvollsten Güter eines Volkes. Aber für das deutsche Volk von heute gilt dies in ganz besonderem Grade. Persönlichkeit, Charakter, Wert und Wertbewußtsein hat ein Volk nur insofern, als es teilnimmt an der geistigen Werterzeugung der Menschheit. Die äußeren Umstände, unter denen unser Dasein verläuft, sind heute so drückend, daß die materiellen und engen Sorgen alles Geistige zu ersticken drohen. Damit wäre die Axt an die Wurzel des deutschen Volksbewußtseins und Einheitsgefühls gelegt. Ich habe das volle Vertrauen, daß unser Volk siegreich aus diesen Schwierigkeiten hervorgehen wird. Aber dazu ist nötig, daß alle Geistmächte, aus denen dem Menschen sein Wertgefühl kommt, sorglich gepflegt werden, insbesondere die guten Mächte der Kunst! Sie werden uns hilfreich beistehen, wenn jeder Einzelne zu ihrer Erhaltung und Stärkung nach seinen besten Kräften beiträgt. —

Darmstadt, im September 1921.

ALEXANDER KOCH.



MARIA CASPAR-FILSER — MÜNCHEN
BLUMEN-STILLEBEN. SAMMLUNG A. K. — DARMSTADT



MARIA CASPAR-FILSER.

»CERIOSA DI VAL D'EMA«

EIN VIERTELJAHRHUNDERT DEUTSCHER KUNST.

VON MAX OSBORN.

Wenn die Erinnerung zu dem Bilde zurückschweift, das die deutsche Kunst gewährte, als diese Blätter zum erstenmal hervortraten, und zu der gewaltigen Entwicklung, die sich seitdem vollzog, so ist man nicht erstaunt, daß seitdem ein Vierteljahrhundert verstrich, sondern eher versucht, die Frage zu stellen: Erst fünfundzwanzig Jahre? Denn ungeheuer weit erscheint der Weg, den wir inzwischen zurückgelegt, endlos ausgedehnt das Auf und Ab der Schicksale, die Kunst und Kunstgewerbe in Deutschland seit 1897 durchgemacht haben.

Es gehört zu den Merkmalen dieses Jahres, daß ihm unsere Zeitschrift entsprang. Ihre Begründung war eine Tat. Sie faßte mit beherztem Griff Kräfte zusammen, die eben erst die Flügel regten, vereinzelt herumirrten und sich nach einer gemeinsamen Führung sehnten, um ihre Wirkung breit und voll entfalten zu können. Die moderne Bewegung der Malerei hatte schon zu Beginn des Jahrzehnts eingesetzt; 1892 war in Berlin die Vereinigung

der „XI.“, im Jahre darauf in München die erste Sezession entstanden. Die Begriffe der Freilichtmalerei und des Impressionismus hatten sich bereits eingebürgert. Aber nun erst wurde der Sinn der Reformen, die hier und anderswo ihr Haupt erhoben hatten, tiefer verstanden. Was Malerei, Plastik, Architektur, zeichnende Künste leisteten, stand bisher ohne Verbindung nebeneinander. Noch fehlte das Band eines neuen Kunstgefühls von gefesteten Formen, das imstande gewesen wäre, den Zusammenschluß herzustellen. Jetzt tauchte ein neues großes Ideal auf: das ganze Leben künstlerisch zu gestalten, nicht neben dem modernen Leben, sondern in ihm Kunst zu finden, es selbst mit seinen Wurzeln in den Garten der künstlerischen Form zu verpflanzen. Diesem Gedanken sollten die Hefte dienen, die nun von Darmstadt aus ihren Weg durch Deutschland nahmen. Sie wollten den Bestrebungen, die sich allenthalben geltend machten, eine vernehmliche Stimme geben, ein Mittel weit-

ausgreifender Kulturpropaganda sein. — Gerade in jenem Jahre 1897 führte das stürmische Verlangen, mit dem Schlendrian des bisherigen Betriebes aufzuräumen und jeden Gegenstand unserer Umgebung zu Gebrauch und Schmuck den Gesetzen verfeinerter Gestaltung zu unterwerfen, zu greifbaren Ergebnissen. Der Abscheu gegen die Geschmacklosigkeiten und Sinnwidrigkeiten, mit denen das Maschinenzeitalter unsere Häuser und Zimmer vollgestopft hatte, ward, zunächst in den Kreisen der jüngeren Künstlerschaft, allgemein. Mit wachsender Erregung vernahm man von den neuen Forderungen und Versuchen, die zuerst in England, dann in Belgien aufgetaucht waren. Mit wahren Heißhunger stürzte man sich auf die glückverheißenden Anregungen, die von dort herüberströmten. Rings erhoben sich tausend ungeahnte Aufgaben aus dem Boden, die nach Lösung verlangten. Die Maler waren die ersten auf dem Platze. Sie überschritten die engeren Grenzen ihres Spezialressorts. Aber sie waren von vornherein darauf bedacht, ihre Bemühungen nicht in ästhetische Verblasenheit münden zu lassen, sondern auf den festen Boden eines aus neuem Geiste begriffenen Handwerks zu gründen. Frisches Leben sproß auf. Weniger zurückhaltend als die Engländer, weniger abstrakt als die Belgier, mit mehr Lust an ausdrucksvollen Farben, an derben, behäbigen Formen, an phantasiereichem Spiel gingen die Deutschen daran, neue Muster für Schränke und Stühle, für Ornamente und Beschläge, für Öfen und Porzellanstücke und keramische Gefäße aller Art, für Lampen und Kronen, für Polsterstoffe und Goldschmuck, Tapeten und Tischgerät, kurz für alles zu finden, was zu unserem täglichen Leben und unseren festlichen Stunden gehört. München namentlich, wo sich noch ein Gefühl für das organische Zusammenwirken der Künste erhalten hatte, ward für die Bewegung wichtig. Dort trat Otto Eckmann auf, der unter dem Einfluß der Japaner seine dekorativen Farbenholzschnitte schuf und dann mit fliegenden Fahnen von der „freien“ zur „angewandten“ Kunst überging, um gleich das ganze Gebiet zu durchstreifen. Dort stellte Berlepsch-Valendas für Möbel, Hermann Obrist für die dekorative Plastik und für Stickereien ungewohnte Muster auf. Dort bildeten bald Richard Riemerschmid, Bernhard Pankok und Bruno Paul, alles von Hause aus Maler, eine jüngere Gruppe von Bedeutung. In Wien nahmen die Schüler Otto Wagners die neuen Gedanken auf, an ihrer Spitze Josef Hoffmann, Josef Olbrich, Josef Urban und Koloman Moser. In Karlsruhe ward Max Läger der Begründer einer neuen

Keramik, wobei das Beispiel Skandinaviens anfeuerte. In Berlin verstand es Melchior Lechter die Glasmalerei zu verjüngen, experimentierte Walter Leistikow mit Entwürfen zu Tapeten und Teppichen, zu Möbelstücken und Webereien. Die Tagespresse und die Zeitschriften wurden plötzlich, fast gleichzeitig, auf die Bewegung aufmerksam. Und in Berlin ward auch, wieder 1897, durch Keller und Reiner das erste Magazin, Verkaufs- und Ausstellungshaus für modernes Kunstgewerbe ins Leben gerufen, das außerordentlichen Einfluß ausübte.

„Deutsche Kunst und Dekoration“ — der Name war vortrefflich gewählt. Er gab in knapper Formel eine Parole für die in zahllose Einzelbemühungen gesplante Reformbestrebung. Daß sie in Darmstadt ausgegeben wurde, ward von großer Bedeutung. Diese Tatsache hat entscheidend dazu mitgewirkt, daß die hessische Hauptstadt sich zu einem Zentrum der Zukunftsgedanken entwickelte. Als ein moderner Mäzen großen Stiles erkannte der junge Großherzog Ernst Ludwig die Zeichen der Zeit. Der Herausgeber Alexander Koch kam seinen Ideen entgegen und legte dem fürstlichen Kunstfreund ein ausführliches Programm vor. Ein weitausgreifender Plan wurde entworfen. Auf der „Mathildenhöhe“ sollte ein „Forum der neuen deutschen Kunst“ entstehen, in dessen Bezirk sich Malerei, Bildnerei und Architektur mit allen dekorativen und handwerklichen Tätigkeiten die Hand zum Bunde reichen sollten. Der Großherzog rief von verschiedenen Seiten junge Kräfte heran; Olbrich aus Wien, Hans Christiansen, den Schleswiger, aus Paris, Peter Behrens aus München waren die Führer. Das Jahr 1901 brachte dann die erste Frucht dieses Eifers: das „Dokument deutscher Kunst“ — die Probe aufs Exempel. Man hat es heute leicht, über die Unzulänglichkeit des damals Geleisteten zu lächeln. Gewiß, manches war verfehlt, manches, das mit stolzen Worten angekündigt war, blieb allzuweit hinter ihnen zurück. Aber es wäre eine arge Ungerechtigkeit und Undankbarkeit, wollte man die ehrliche und feurige Begeisterung, den heiligen Idealismus und die außerordentliche Summe an positivem Können unterschätzen, die dabei zu Tage traten. Die ganze Entwicklung der letzten zwanzig Jahre ist undenkbar ohne diesen kühnen Versuch, der zum ersten Mal ein Gesamtbild des neuen Werdens entwarf, ohne das anfeuernde Beispiel, das damit gegeben wurde — ja selbst ohne die Fehler, die dabei unterliefen, und von denen man nun lernen konnte.

— Was damals dem jugendlichen, kühnen und

gleichsam neugierigen Wollen in Kunst und Kunsthandwerk den Stempel aufdrückte, war die wiedererwachte Freude an der ursprünglichen, ungekünstelten, auf ihre natürlichen Voraussetzungen gestellten Arbeit. Der Impressionismus wollte die Erscheinungen der Wirklichkeit aus der Atelier-Konvention lösen und sie so wiedergeben, wie sie sich in der freien Natur, unter dem ungestörten Einfluß von Luft und Licht darbieten. Das moderne Kunstgewerbe wollte, sehr ähnlich, den ganzen Wust historischer Ornamentik zum Tempel hinausjagen, bei jedem Gegenstande auf das Material und den Zweck zurückgehen und die Frage aufrollen, wie man aus diesen Bedingungen auf logischem und organischem Wege zur künstlerischen Form gelangen könne. Die bedeutsame Verbindung zwischen Kunst und Handwerk, in alten Zeiten der Quell aller Formkultur, war in der Herrschaftsepoche der Industrie verloren gegangen — sie sollte neu geknüpft werden. Und sollte auf die ehrlichste und reinlichste Weise zurückgewonnen werden. Nicht mit Unrecht sagte man damals, daß die ganze Reform nicht nur auf eine andersartige Betätigung des Könnens, sondern auf einen Wandel der Gesinnung hinauslaufe, daß sie vom Ästhetischen eine Brücke zum Ethischen hinüber schlage. Aus solchen Prinzipien entstand die große Einfachheit, die nun Trumpf wurde. Klare und schlichte Linien beherrschten Baukunst und Innenarchitektur. Das Sachliche, Materialgerechte, Zweckmäßige ward oberstes Gesetz. So sehr, daß man vor Schmuck und Zier, die sich nicht ohne weiteres aus der Bestimmung der Gegenstände von selbst erklären ließen, eine Scheu empfand.

Diese Art war wohlthätig und notwendig als Rückschlag gegen die Üppigkeit und Willkür, ohne die man sich vorher künstlerische Gestaltung nicht denken konnte. Aber mit der Zeit empfand man die Strenge der Anschauung als etwas Nüchternes und Doktrinäres. Und es setzte nun die zweite Phase der Entwicklung ein. Man sehnte sich aufs Neue nach Schmuck und Anmut. Auch nach der holden Unnötigkeit. Der steigende Wohlstand in Deutschland verlangte nicht nur Konsequenz, sondern auch Luxus im Kunstgewerbe. In der Einrichtung und Ausstattung des Hauses hatte die Zeit der Sachlichkeit für eine bestimmte Gruppe von Räumen mustergültige Vorschläge aufgestellt: für Arbeitszimmer, Schlaf- und Speisezimmer, für Vorräume, Garderoben, Bibliotheken, Badezimmer ebenso wie für Industriebauten und Geschäftsläden. Aber für das Behagen der Wohnstuben, der Salons, der Musikzimmer, der Boudoirs hatte man noch nicht das Rechte ge-

funden. Diese Ergänzung wurde jetzt geliefert. Die Aufmerksamkeit lenkte sich auf Bequemlichkeit, Komfort, malerischen Reiz und Reichtum für das Auge. Vor einem Rückfall in die Unarten der abgetanen Schule schützte die straffe Zucht, die man durchgemacht hatte, und man kam nun in der Tat zu einem Kunsthandwerk und einer Innenarchitektur, die gesunde Theorien mit dem freien Spiel des Geschmacks, mit der schöpferischen Phantasie künstlerischer Laune aufs innigste verbanden. Auch historische Formen waren nun nicht mehr verpönt. Man brauchte keine Angst mehr davor zu haben, daß sie einem über den Kopf wachsen könnten, fühlte sich vielmehr selbständig und sicher genug, um mit ihnen nach Belieben zu schalten. Alle Anregungen, die Schönheit und Freude in das Heim bringen konnten, wurden mit Dank angenommen und mit modernem Gefühl in den zeitgemäßen Stil eingeschmolzen, der sich blühend entfaltete. Ob es Motive der Biedermeierzeit, da zuerst ein bürgerliches deutsches Möbel geschaffen wurde, ob es Schmuckgedanken volksmäßiger Überlieferung, geschichtlicher Perioden oder ostasischer Kulturen waren — sie wurden bereitwillig aufgenommen und, ohne daß man sich ihnen unterordnete, selbstherrlich benutzt. Wir wissen, wie sich alles das in diesen Heften treulich spiegelte.

Doch mit den zunehmenden Jahren des neuen Jahrhunderts zeigte es sich immer deutlicher, daß der Weg der Kunst noch einmal umbiegen wollte. Eine bedeutsame und tiefgreifende Veränderung der ganzen Kulturstimmung vollzog sich. Aus dem Lärm und der beklemmenden Enge der Zivilisation sehnte sich der Menschengeist nach einer Rückkehr zum Ursprung künstlerischer Vorstellungen, die unmittelbar aus innerem Erleben, aus der Erregung des persönlichen Gefühls hervorgingen. Das Zeitalter vorher war erfüllt und bestimmt durch die unbedingte Freude am Tatsächlichen und Seienden, am Diesseitigen und sinnlich Wahrnehmbaren. Die Kunstphasen des Naturalismus, Realismus und Impressionismus waren der natürliche Ausdruck dieser Weltanschauung. Jetzt begann der Geist anderen Zielen zuzustreben. Er wollte durch die Erscheinungen hindurch und hinter sie sehen, den Geheimnissen nachspüren, die dort ruhen, die Beziehungen aufdecken, welche die sichtbare Welt mit der unsichtbaren, das Zufällige der Natur mit den ewigen Rätseln des ungeheuren Systems verbinden, in das wir gestellt sind. Nicht mehr die umgebende Wirklichkeit und die Eindrücke, die wir von ihr empfangen, galten nun als das Wesentliche, sondern eben jene tieferen Zusammenhänge, deren

Niederschlag im individuellen Empfinden des Künstlers aufgefangen werden sollten — mit schlagender Prägnanz bezeichnete die Wortformel des Expressionismus die Verschiebung des Standpunkts.

Malerei und Plastik ergriffen mit Feuereifer und leidenschaftlicher Hingabe die neuen Möglichkeiten, die sich damit öffneten. Zugleich ward es offenbar, daß sie durch den Wandel der Auffassung der dekorativen Kunst entscheidende Anregungen zufließen lassen müßten. Die Synthese der Maler, die an Stelle der Analyse des Impressionismus getreten war, führte zu erhöhter Bedeutung der Farbfläche und Wiedereinsetzung der formgebenden Linie. Damit war ein Weg gewiesen, der die Malerei in vordem ungeahnte Beziehung auch zu der schmückenden Kunst brachte, zu der Wanddekoration, der Mosaikkunst, der Glaskunst, der Wirkerei. Stärker noch wurden auf solche Weise der Zusammenhang und die Einheit der Künste betont. Wir stehen heute mitten auf dem neuen Wege, der dadurch beschritten ward. Noch hat sich nicht auf der ganzen Linie eine Klärung der Anschauungen durchgesetzt. Noch kämpft künstlerischer Subjektivismus um Ausdrucksformen, die eine Wirkung in die Breite ausüben könnten. Noch scheint der neue Stil nicht er-

reicht, der gerade nach der Sehnsucht der Jugend eine Angelegenheit des ganzen Volkes werden soll und kann. Aber gerade die neue Bewegung der Kräfte, die geboren wurde, das Ringen der Geister, dessen Schauspiel wir wieder erleben, ist uns Bereicherung unseres Lebensgefühls, gibt der deutschen Arbeit neue Impulse und Ausblick in die Zukunft.

„Deutsche Kunst und Dekoration“ hat auch an diesen großen Auseinandersetzungen lebhaften und tatkräftigen Anteil genommen. Die Zeitschrift und ihr Herausgeber haben gerade heute ein Amt von hoher Bedeutung zu erfüllen, da sie es sich als Aufgabe stellen, im gärenden Gewoge künstlerischer Neugestaltungen und Formbildungen, Wagnisse und Experimente mit kritischem Blick das herauszufinden, was gesunde und bleibende Werte enthält. Zu ihrem Jubiläum kann man ihnen keinen besseren Wunsch darbringen, als daß es ihrer Tatkraft und ihrer wachen Sorgsamkeit weiterhin so wie bisher gelingen möge, in der andrängenden Fülle auf das zu weisen, was guten Geschmack, ernste Arbeit, edles Handwerk und starkes Wirken im Dienste der künstlerischen Kultur unseres Volkes bedeutet. Mehr denn je tut uns in diesen Zeiten ein Führer und Berater not, der sich solche Ziele steckt. M. O.



FR. AHLERS-HESTERMANN—HAMBURG. »DURCHBLICK«



• J. WOLFGANG SCHÜLEIN.

GEMÄLDE »SALZBURG«

MÜNCHENER NEUE SEZESSION 1921.

VON KURT PFISTER.

Die vorderen Räume vereinigen das wesentliche von dem, was Wilhelm Lehmbruck an Plastik, Graphik und Zeichnung hinterlassen hat; Beispiele einer Begabung, die sich nicht vollenden durfte und dennoch aus dem Bild der Kunst dieser Zeit nicht mehr weggedacht werden kann. Nur daß sich die Einstellung zu dem Werk in etwa verschoben hat: die gotisch hochsteigenden, in abstrakter Stilisierung sich erschöpfenden Körper, die Kniende oder der Gestürzte, die einmat als stärkste Bekundung galten, scheinen nun irgendwie maniert und karg, während die naturnahen Arbeiten der Pariser Jahre um vieles reifer, ausgeglichener und doch gleichnishafter wirken.

Die Ausstellung der Gemälde, die der graphischen Schau, von der schon früher die Rede war, nunmehr folgt, bringt manchen interessanten Beitrag zur gegenwärtigen künstlerischen Situation, die von barocken Tendenzen weg zum klaren und einfachen Bild drängt und sich dabei wieder auf große Beispiele der Vergangenheit, Klassizismus und Nazarenertum, berufen zu müssen glaubt. Die „Umstellung“ mußte freilich hier nicht so unvermittelt wie anderwärts ge-

schehen, da das Gefühl für die Werte der Tradition in München immer sehr lebendig blieb.

Der Kreis der Kräfte, ist immer noch vieldeutig genug. Neben den traumhaft farbigen Phantasien Paul Klees die rustikalen, mit breiter Nachdrücklichkeit gebauten Flächen Walter Teutschs, die sehr farbigen Landschaften von Julius Heß, die ruhigen in nachdenklicher Empfindung gebildeten Stilleben Max Unolds. Josef Eberz' bunt glühende Tafeln und die in gedämpfterem Rhythmus sich breiten biblischen Bilder Carl Caspars, dessen Ostermorgen zumal ein schönes Beispiel malerischer Disziplin und geistiger Durchdringung ist. Die sensibeln und melancholischen Blumenstücke und Landschaften Oskar Coesters, die flockigen, flimmernden Impressionen, die Schülein aus Atmosphäre und Häusern des barocken Salzburg dichtet, und, ihnen benachbart, Großmanns zarte Landschaft. Dunkeltonige, gepflegte Tafeln von Walter Püttner, feine stille Eingebungen von Hans Gött und die ein wenig kargen, aber starken und unmittelbaren Landschaften Richard Seewalds, dessen Malerei immer schon irgendwie nazarenisch wirkte.



JULIUS HESS - MÜNCHEN.

LANDSCHAFT - ROTE DÄCHER

Kleine lebhaft vibrierende buntfarbige Stücke von Constance Schwedeler und die schön gebaute, farbig wohl abgestimmte südliche Stadt der Caspar-Filser.

Von Auswärtigen sind vertreten: der Hamburger Ahlers-Hestermann, der kultivierte Salzburger Faistauer und Max Beckmann, dessen Kollektion von neuem die bohrende Eindringlichkeit und unbeirrbar Folgerichtigkeit seines Weges bezeugt. Überwiegt in den Figurenbildern bisweilen allzusehr die Geste des Krampfes und der Zeitsatire, so ist doch etwa das Bild der Frau Tube oder die Landschaft mit dem Ballon die Äußerung eines ungewöhnlichen malerischen und künstlerischen Temperaments.

Neben Edwin Scharff, der eine schöne Reihe von köstlich belebten Reliefs und eindringlichen plastischen Arbeiten, darunter ausdrucksstarke Bildnisse von Heinrich Mann und Helene Ritscher, zeigt, tritt der begabte Fritz Claus mit einem klargeformten Kinderporträt.

Wer durch die wohlgeordneten Räume geht, wird immerhin ein gut Teil von dem, was heute

in Deutschland geschaffen wird, in treffenden Beispielen vereinigt finden. Das Bewußtsein, daß die Zeit der lauten Manifeste vergangen ist und trotz vielfacher seelischer Unsicherheit mit zäher Ausdauer an der Verwirklichung der Gesichte gearbeitet wird, wird hier, obschon die Ausstellung (was durchaus für sie spricht) keinerlei Überraschungen — Sensationen — bringt, neu bestärkt. K. P.



Jede Kunst ist auch Handwerk und soll sich des Handwerksgeistes nicht schämen, jenes Geistes, der die Vollendung der Darstellungsmittel will. Die Verflüchtigung dieses Handwerksgeistes und das Zurücksinken in bewußte Barbarei, das wir gerade in der Malerei wahrnehmen, bekräftigt nur, was uns auch sonst ein Überblick über das Gesamtgebiet der Künste lehrt: daß die Malerei von der Vorherrschaft zurückgetreten ist. Die Führung in das neue Land der künftigen Kunst hat die Architektur übernommen; und so muß es auch sein, wenn wir erhalten sollen, was die neue Zeit uns schuldet, einen Stil. GUSTAV PAULI.



WALTER TEUTSCH—MURNAU. »KÜHE UND TANNEN«



PAUL KLEE WEIMAR. »HEIMGARTEN-ANLAGE«



RICH. SEEWALD.

»LA STRADA« 1920.

DIE KUNST IM ZUSAMMENHANG DER GEISTIGEN ZEITPROBLEME.

VON WILHELM MICHEL.

Wir werden uns selten bewußt, wie tiefgreifend die geistige Umwälzung ist, die sich gegenwärtig in unserem Kulturkreis vollzieht. Sie ist nicht von heute und nicht von gestern. Seit vielen Jahrzehnten schwankt und bricht es in den Grundfesten, und viele Jahrzehnte noch wird es dauern, bis der Übergang von den alten Fundamenten auf neue und stärkere beendet ist.

Alles menschliche Tun in Kunst, Geist, Wirtschaft setzt eine solche geistige Grundlage voraus. Das Allgemeinste ist das Wichtigste. Der Mensch bedarf vor allem eines klaren Grundgefühls in Bezug auf seine Stellung zu der Welt und in der Welt. Wird dieses Grundgefühl schwankend, so wirkt das in geistiger und wirklicher Welt wie ein Erdbeben: das Festeste stürzt, die letzte Oberfläche zeigt Risse und Spalten.

Von der Kunst z. B. sollte man wohl denken, sie könne von geistigen Schwierigkeiten des Zeitalters nicht im Tiefsten ergriffen oder er-

schüttert werden; denn sie ist doch zu einem wesentlichen Teil aufgebaut auf der Beziehung des Menschen zur Natur, und die Natur bleibt sich ewig gleich. Heutige Maler stehen vor genau derselben Umwelt wie Grünewald oder Van Eyck. Bäume, Wolken, Menschen, Berge: es ist alles, wie es je und je gewesen ist. Das trifft aber nicht zu. Es zeigt sich, daß das Ordnungs- und Gestaltungsprinzip, auf Grund dessen es feste, reale Dinge außer uns gibt, in unserem Innern liegt; daß die Welt geordnet, sinnvoll und dinglich nur dann ist, wenn die ewig mitschöpferische Kraft in uns dazu mit-hilft; daß die Welt sogleich ein tolles Chaos wird, sobald diese orphische Kraft in unsrer Seele erlahmt. Wenn die Beziehungen des Menschen zu „Gott“ verwildern, dann verwildert sogleich auch die sinnliche Welt. Und insofern kann man sagen: Seitdem der Mensch seine tiefe religiöse Verbundenheit, sein klares geistiges Ortsgefühl in der Welt verloren hat,

gibt es für ihn, soweit er Maler ist, auch keine festen, eindeutigen Dinge, keine eigentliche Natur mehr. So wirken die geistigen Schwierigkeiten des Zeitalters durch bis ins letzte Atelier unter den Großstadtdächern. Wenn der Expressionismus in ein so problematisches, verwildertes Verhältnis zu den Naturdingen geraten ist, so trug daran die Entdinglichung der Welt infolge der Erschlaffung der inneren geistigen Mittäterschaft sehr wesentliche Schuld.

So hängt das Problem der Kunst mit dem allgemeinen geistigen Grundproblem der Zeit auf breiten Berührungsflächen zusammen. Ja, man kann es als eine der wesentlichen Erzungenschaften der Gegenwart bezeichnen, daß sie diese Verbundenheit der beiden Problemkreise klarer als je eingesehen hat. Eine Ein-

sicht freilich, die nur aus der Kränklichkeit der heutigen Zustände gewonnen werden konnte, wie man ja auch gewisse Zusammenhänge im körperlichen Organismus klarer erkennt, wenn eine krankhafte Störung vorliegt.

Dazu tritt dann noch die weitere Erkenntnis, daß wir mit unserm Willen und unsrer bewußten Tat nur Verschwindendes zur Verbesserung der Gesamtlage beitragen können. Ist die Möglichkeit großer oder auch nur gesunder Kunst gebunden an die Verdichtung und Gesundung der Menschenseele, so ist wenig zu hoffen von Atelier-Rezepten oder kunstschriftstellerischen Klugheiten oder von befehlshaberischen Gesten: Dies ist der Weg. Ebenso wenig ist zu hoffen von Mahnungen, die sich auf das Ganze, auf die Gewinnung einer neuen religiösen Grund-



OSKAR COESTER—MÜNCHEN. »STILLEBEN«



JOSEF EBERZ - MÜNCHEN.

»CHIOSIRO SAN FRANCESCO«

lage beziehen. Man befiehlt keinen neuen Glauben, man macht tote Götter nicht mit Worten lebendig. So wenig uns Nietzsche die heidnische Kraft, die er als Grundlage jedes modernen Weltbaus erkannt hatte, durch seine Entrüstungen und Lobpreisungen tatsächlich schenken konnte, so wenig wird irgend eine neue Geistesgrundlage mit Ermahnungen herbeizuführen sein. Damitschafft man höchstens schnellfertige Heuchler, die in Scheinwelten leben.

Wohl aber ist es nützlich und nötig, die Problemstellung den Menschen so oft und so dringlich als möglich vorzurücken und so in

ihnen eine Bereitschaft und eine Freudigkeit für eine kommende Verfestigung und Verdinglichung der Welt zu erwecken. Was wir bewußt tun in solchen Dingen, taugt meistens keinen Deut. Was wir an Antrieben und Begehungen aber in unsre Tiefen senken, so daß wir am Ende wirklich Wille und Verlangen sind, das hat schaffende Kraft. Ich halte gar nichts von den Laienpredigern, die nun den Künstlern die Lektüre des Katechismus empfehlen oder heilige Namen mit Fingern bedeuten und bewinken. Aber wertvoll ist alles, was die Menschen zum inneren Horchen und Gespanntsein



JOSEF EBERZ—MÜNCHEN.

»STADT IN UMBRIEN«

bringt und sie wie Akkumulatoren mit Einsicht und Bereitschaft lädt und sie zugleich warnt, die aufgespeicherte Kraft vorzeitig in Tun oder Reden zu entladen. Es muß, auch im Bereich der Kunstschreiberei, mehr Fähigkeit zum Schweigen über die Menschheit kommen; zu einem Schweigen, das nicht buchstäbliches Verstummen ist, sondern eine gewisse schonende Lindigkeit mit den Dingen der Tiefe, ein vorsichtigeres Umgehen mit den Worten, die heute wie je ein gefährliches, wenn auch mächtiges Werkzeug sind. Ich halte auch nichts von jenen

überstürzten Depressionsäußerungen, die nun in heftigen Absagen an die letzten zehn Kunstjahre und gar in Ermahnungen zum Kleinsten hervorkommen. Man rühre nicht immer in allen Kesseln mit langen Schlagwortstangen bis auf den untersten Grund. Man lasse Schweres und Leichtes, Trübes und Helles sich scheiden. Die unerschöpflich wirkenden Kräfte brauchen nicht unsre Geschäftigkeit und unsre groben Deutefinger; sie brauchen unsren Wert und unser Sein, unsere Bereitschaft und unsre Frömmigkeit. Das andere stört sie nur in ihrem Wirken. —



EDWIN SCHARFF. »BÜSTE HEINRICH MANN.«



CLAUDE MONET. »FRÜHSTÜCK.«
STÄDELSCHE GALERIE—FRANKFURT.



JOH. H. W. TISCHBEIN.

»GOETHE IN DER CAMPAGNA

DIE ERWEITERUNG DES STÄDELSCHEN MUSEUMS.

Würdig der großartigen Gesinnung des Stifters, der gerade durch die Verquickung seiner Sammlung mit einer Kunstschule etwas Lebendiges zu schaffen suchte, hat das „Städelsche Museum“ nie versäumt, Kunstwerke der eigenen Zeit zu sammeln. Dank einer feinfühligsten Leitung, dank den reichen Schenkungen einer selbstbewußten Bürgerschaft war daher der Bestand an neueren Gemälden kurz vor Kriegsausbruch so angewachsen, daß es notwendig wurde, zum vierten Mal der Sammlung einen anderen Rahmen zu geben. Die breit am Mainufer lagernde Galerie Sommers wurde verdoppelt, und man führte — wenn man so will — hinter der Gartenfront einen in der Gesamthaltung ähnlichen, in Einzelheiten strengeren, schmuckloseren Bau auf. Den ganzen stattlichen Neubau bestimmte man für Gemälde des 19. Jahrhunderts. —

Lag hierin nicht eine Waghalsigkeit? Neben der süßen Eleganz des Rokoko, neben dumpf

rauschendem Barock, neben dem schweren Gold der alten niederländischen und deutschen Meister sollte jüngste Kunst, so ausgebreitet, sich behaupten können? Freilich wird weitherziger bei den noch schwimmenden Grenzen dieser Epoche gewählt, nicht unbedingte Endgültigkeit beansprucht werden müssen, aber es kann und soll allgemach gefordert werden: Auch das 19. Jahrhundert ist museal zu sammeln, ist einzuordnen als neues Glied in die Kette der bekannten Stile. Der Abstand ist groß genug geworden vom Vorgrund des Impressionismus, wir verweilen seit langem mit Liebe beim Mittelstück der bürgerlichen Kunst, und so klar erscheinen uns die blauen Linien des romantischen Hintergrundes, daß wir schon beginnen, Sehnsucht nach dorthin zu verspüren. Ja es kann scheinen, daß jetzt erst ein Museum, wo es die tausend Gesichter einer Kunst widerspiegeln soll, die nicht für die Kirche, für den König, kaum für den Bürger entstand, daß ein solches



L. GRAF v. KALCKREUTH.

HEIDEGARTEN IM NEBEL

Museum jetzt erst seinen eigentlichen Sinn erfährt; daß es für eine Kunst, die eine Auseinandersetzung der Vielen, Einzelnen mit der Welt bedeutet, den soziologischen Raum abgibt. Hieraus würde die große Verantwortung des Museums erhellen, und es könnte sich ereignen, daß nach den Richtlinien, den Blickpunkten, die für das Sammeln neuester Kunst notwendig werden, auch Entdeckungen in der alten Kunst sich auftun. —

Mit einem halben Tausend Bilder sieben große Säle, acht Kabinette, d. h. also ein ganzes Museum zu füllen, ist keine Aufgabe der Regel detri. Es kann auch nicht darauf ankommen, systematisch zu sein, chronologisch das geschlossene Werk eines Malers im Zusammenhang zu zeigen. Dies wäre eine Aufgabe wissenschaftlicher Art, mühselig, mancherlei Aufschlüsse versprechend, aber auch für eine Schmetterlings-Sammlung verwendbar. Die Aufgabe aber, den geheimen Bindungen auch der kleinsten Epochen und doch der Individua-

lität der Schöpfung — dem Wesen des guten Bildes — gerecht zu werden, das „schöne Bild“ vorzuführen und doch den Proteus Zeit beim Schopf zu fassen, diese Aufgabe ist künstlerischer Natur. Es ist eine beneidenswerte Aufgabe. Swarzenski und sein Assistent Wolters haben sie verdient. Ihre Lösung ist vorbildlich. —

Nicht wie ein zweites Doppelstück von Alter- und Neuer-Pinakothek liegen die beiden Galerien räumlich auseinander, sondern unmittelbar gelangt man vom alten in den neuen Bau. Die ursprüngliche Galerie, die in Kürze einen Bestandteil von Frankfurts Historischem Museum übernehmen soll, harret noch der Neuordnung. Immerhin stand es fest, daß man aus Sälen des 18. Jahrhunderts in die neuen Räume würde schreiten müssen. Die Überleitung zum 19. Jahrhundert erfolgt zweimal, in verschiedener Form durch das westliche und östliche Seitenkabinett.

Das westliche birgt als Kernstück sozusagen das erste Bild des Säkulums. „La Grotte di San Francesco Alla Verra Filippo Hackert di-



O. SCHOLDERER. »GEIGER«
STÄDELSCHE GALERIE—FRANKFURT AM MAIN.



WILHELM TRÜBNER. »STARNBERGER SEE«
STÄDELSCHE GALERIE—FRANKFURT M.



HANS THOMA KARLSRUHE. »DIE OEDA«



W. ALTHEIM. »FABRIK«



P. A. RENOIR. »FRÜHSTÜCK.«
STÄDELSCHE GALERIE - FRANKFURT AM MAIN.



EDOUARD MANET.

»CROQUET-PARTIE«

pinse 1801" steht unter dem merkwürdigen Opus deutscher Pedanterie, die sich nichts erspart, kein Blättchen der Vegetation, die doch heimlich in Barockkurven italienisches Gemäuer umschlingt. In diesem Kabinett der Landschaften vereinigt sich der Ursula Reinheimer und Peter Beckers Urwüchsigkeit mit dem zierlichen Taunusausblick Friedrich Karl Reinermanns, mit Karl Morgensterns, des Italienfahrers der Malerfamilie, durchsonnten Ansicht der alten Reichstadt. Und wenn diese Bilder auch zum Teil aus der Mitte des Jahrhunderts stammen (Peter Beckers „Neuweilnau“ 1865), sie alle durchzittert der gleiche, nachmittägige Goldton: die Erinnerung an das Rokoko. Ein Schritt weiter, in den nächsten Raum (den ersten der neuen Galerie) und diese Erinnerung ist verflogen; klare Farben löschen das Gold aus; mit den roten Abendwolken über blauem Tiberufer führt Schirmer, effektiv von Rottmanns Himmelslichtern unterstützt, die Düsseldorf-Landschaftsschule herauf. — Das östliche Seitenkabinett weist den zweiten Weg ins 19. Jahrhundert. Es zeigt Jakob Beckers „Arme Familie“, den Lessing der 1000-jährigen Eiche, des Wilhelm Amandus Beer porzellanene Russenbilder, Alfred Henschel, d. h. es zeigt die bürgerliche Kunst, das Genre. Noch enthält der später so verachtete Bezirk

überraschende Möglichkeiten; so wenn Adolf Schreyers Pferde elegant, als wäre es im Bois de Boulogne und nicht in den Taunusanlagen, einhertraben, wenn die Lust am Märchen Schwind so anmutige Phantasien schenkt, wie den „Elfenreigen“, wo die zarten Körperchen wie zu einem lebendigen Saturnring verschlungen um die Nacht des Dickichts kreisen. —

Der mit Rot bespannte Empfangssaal vereinigt machtvoll die verschiedenen Klänge der Seitenkabinette in der repräsentativen Landschaft. Das kühle, taghelle Licht des Laternendaches flutet über die großen Stücke eines Calame, eines Aschenbachs. Die „Italienerin“ von August Heinrich Riedel (eine Neuerwerbung) überrascht; wie die breite Malerei gleich Trauben vom Abendrot durchglüht wird, möchte man von einer Vorwegnahme des Gauguin reden. Hier hängen die Zeugnisse aus der hohen Zeit der Städelschule: Binders Porträt von Veit, dem ersten Direktor der Akademie, stolz, in pelzverbrämten Mantel, das Rom der Brüder von St. Isidoro im Auge (und mußte doch den Düsseldorfern mit Lessing an der Spitze unterliegen): hier hängt die wuchtig ernste Studie Alfred Rethels, hier das in seiner edlen Bescheidenheit monumentale Bildnis, das Steinle von seiner Tochter schuf. Tischbeins Goethe-



EDGAR DEGAS.

»MUSIKER IM ORCHESTER«

bild aber beherrscht den Saal. Wie fast immer vor einem berühmten Gemälde bleibt der Beschauer erstaunt, daß er nicht enttäuscht wird. Ist es das durchleuchtete Grau der Campagna, die Klarheit des Vordergrundes, ist es die Kühnheit, wie der Haupt-Akzent — das Gesicht — so weit nach links geschoben ist, genug: das Bild hält Stand. — Dem Empfangsraum vorgelagert öffnen sich zwei weite blaugrau bespannte Säle, die, als Angelpunkt der anschließenden Fluchten, in ihrer Bedeutung erst aus den nachfolgenden Räumen ganz zu verstehen sind. Die eine Flucht führt zu den Modernsten von heute, die andere zu den großen französischen Meistern.

Im östlichen Mittelsaal bestimmt ein Frauenporträt die Haltung. Es ist Feuerbachs „Lucrezia Borgia“, schwermütiges Violett um die stolzen Schultern, dunkel, wie von einer alten Sonne beschienen. Das feierliche Bild umstehen — schwarz gerahmt — zwei Landschaften; von Stäbli und von Haider. Die besten Thomas der Galerie reihen sich an. Jener „Windige Tag“, den Trübner schenkte, die „Öd“, ein Stück aus Frankfurts schönster Zeit, ein schlichtes Waldtal und die „Hängematte“, wo leicht wie die Dame selbst sich das Grau vor Grün schaukelt. Scholderers zartes Porträt seiner Frau, neben dem silbrigen Burnitz, neben Angilbert Goebels



VIKTOR MÜLLER. »JUNGES MÄDCHEN«
STÄDELSCHE GALERIE—FRANKFURT.

bedeutendstem Werk, den „Armen Leuten“ und Steinhausens „Christophorus“ bilden eine Gruppe Frankfurter Malerei, die zu Gunsten des Eindringlichen selbstbescheiden auf starke Farbe verzichtet. Aber schon tauchen neue Instrumente in dem deutschen Malerorchester auf. Da erinnert eine „Villa am Meer“ an die wilde Theatralik der Boecklinschen Palette, unerbittlich malt Leibl sein „Ungleiches Paar“ zu einem kolossalischen Genre hinauf, und der ehrlichste seiner Schüler, Trübner, stellt den Dichter Martin Greif vor, so selbstverständlich wie der Meister, nur um einen Grad weicher, stimmungshafter, mit Maiglöckchen in der Hand.

Die Richtungen fliehen auseinander. In dem anschließenden Saal, dessen braunrote Bespannung zur Not die Einheitlichkeit wahr, tritt die Divergenz in der Malerei seit 70 erschreckend zu Tage. Da hängt, nüchtern und kalt, der „Starnbergsee“, ein später Trübner, neben dem blassen Puvis de Chavannes. Liebermanns „Delila“, mehr noch die „Judengasse“ mag mit dem zerfahrenen Stadtbild Corinths mit der Improvisation Slevogts zum „Sommernachtstraum“ im Tempo des Strichs, in der sprühenden Art, Tatsächliches vorzutragen, noch zusammengehen. Aber was hat ein Bild wie Hodlers „Mädchen“ inmitten dieser wilden Jagd nach dem Momentanen zu suchen? Diese seltsame Mischung aus raffinierten Farben und archaisch strenger Profilierung, diese Vereinigung von Schlafwandlerischem und Brutalität? Das Gemälde bildet gemeinsam mit dem unheimlichen, wie aus Ruß zusammengewehrten Porträt Kokoschkas die Nachbarschaft des „Dr. Gachet“, des höchsten Werkes des van Gogh. Diesem Stück blauer Unendlichkeit könnte nur ein eigener Saal die schuldiige Ehrfurcht erweisen.

Im östlichsten Raum des Traktes taucht dann der erste Versuch zur Synthese in den Arbeiten der Maler unserer Tage auf. Hier allein ist direktes Oberlicht und infolgedessen die Kühle der anderen Säle verschwunden. Aber es scheint, als bedrücke auch die Hitze die Leidenschaft des Kampfes, der um die Manifeste der Unbedingten tobt. Kirchners und Heckels Nervosität spannt sich gegen die farbige Festigkeit Babbergers und Lißmanns; Matisse überstrahlt den Schüler Moll, zwei seltsam leere Stücke des großen Munch dehnen sich gegenüber einem stillen Bild der Modersohn, und aus nacktem Holzrahmen lastet Beckmanns ungeheuerliche Kreuzabnahme in den engen Raum. —

Wir kehren zurück in den westlichen Mittelsaal. Neben den bekannten, starken Boehlbildern aus dem Legat Pfungst glüht ein einsames, dunkles Gemälde auf. Es ist von Hans von

Marées. Nichts als zwei Jünglinge, als eine Handbewegung, begleitet von dem milden Klang der Hügelinie. Ein Nichts an Motiv, ein Alles an Gestaltung.

Vor diesem Einsamen wirkt Viktor Müller als ein Vielgewandter. Er hatte den „Mut zur Literatur“, wenn er auch in den Opheliaden, den Historien von Tannusrittern künstlerisch sich nicht behauptet. Aber was malte er nicht alles außerdem. Malte er nicht auf dem großen Stück zu Viktor Hugos „Les misérables“ die träumende Abendlandschaft zu einem Religioso, wie es kaum Steinhausen inniger gelang? Malte er nicht die Grazie selbst in seinem „Sneewittchen“? Und wer wird Viktor Müller das Genialische abstreiten, der dem „Jungen Mädchen“ von ihm begegnete; dieser leidenschaftlich überhitzten, flämischen Mona-Lisa, in deren Lächeln nicht allzuweit der Irrsinn lauert?

Damit sind wir zum Kern und Prunkstück, zum Saal der großen Franzosen gelangt. Hier allein ist einreihig gehängt, als Hintergrund ein stumpfes Braun-Rot gewagt. Vieles wurde anders, seit wir die vertrauten Bilder das letzte Mal sahen; wie grell war die absolute Farbigekeit, an die inzwischen sich die Augengewöhnten, und doch — wie leuchtet alles nach kurzem Verweilen in Schöne auf. Da ist Degas' geheimnisvoller Orchesterausschnitt wieder, düster leuchtet über tiefstem Wasser der Horizont auf Courbets Woge. Da ist das Gartenstück Manets, der Daubigny (ein ganz spätes Werk, reif, gleich herbstlichem Obst), Renoirs „Frühstück“ sendet seinen lieblichen Hauch von Flieder und Veilchen. Groß überschattet Monets „Dejeuner“ die Wand, malerisch wie je ein niederländisches Stilleben, voll Begebenheit wie ein Roman. Hier faßte ein Bild mehr das Unwägbar der Zeit, nie war eins weniger Tendenz, und nie wurde das Gefährliche der Anekdote, das Genre schlagender überwunden. — Wieder rührt Vincents unbeholfene Hütte, überrascht die deutsche Landschaft Thomas, die er in Italien malte. Neben Sisley, Delacroix ordnen sich einige Neuerwerbungen bescheiden: ein mit Sonne gekneteter Monticelli, Scholderers „Geiger“, frisch wie Schwinds „Morgenstunde“ und sachlich wie ein Menzel. —

Der westlichste Raum soll den Neuerwerbungen der gesamten Galerie vorbehalten bleiben, auf die an dieser Stelle nicht eingegangen zu werden braucht. — Die vorgelagerten Kabinette geben die Begleitmusik für die Hauptsäle ab. Im östlichen Trakt eröffnet ein Steinhausen-Segantini-Zimmer, daran schließen sich Frankfurter von Heute und Gestern: Jakob Nußbaum mit einer guten Landschaft, die Röderstein, das begabte Selbstporträt von Hans Sutter,



G. OPPENHEIM.

»LUDWIG BÖRNE«

Soldenhoffs lässig hingestrichener „Landstürmer“; Altheims „Fabrik“ ist gediegenstes Malwerk, konzentriert und locker zugleich. Es folgen die zärtlichen Rumpfs, Hoppner, zwei süße Impressionen Reiffensteins. Mit tüchtigen „Dielmännern“ und mit dem bekannten sommerlich-schattigen Interieur von A. Burger, macht die Kronberger Malerschule den Schluß dieser bunten Reihe.

Auf der anderen Seite beginnen die Kabinette mit einem Raum süddeutscher Kunst, wo neben Waldmüller, Oberländer, Spitzweg ein guter Schönleber hervorgehoben sei. Es folgen Frankfurter des 2. Kaiserreichs. Der schwere, farben-satte Cornicelius, Luntenschütz' „Schopenhauer“ (da hat das romantische Theaterblut sich einmal zusammengerissen), das

Courbet bei seinem Aufenthalt in Frankfurt malte. — Schließlich ein Prachtstück; dunkelgrau gespannt, vereinigt es Frankfurt und Paris zu einem unerwartet harmonischen Klang. Eine Winterlandschaft Courbets steht neben silbrigen Zärtlichkeiten des Peter Burnitz, Viktor Müllers „Sneewittchen“, eine geniale aus Grau und Grün sich schälende Skizze von Böcklin (für die man ein Dutzend Meeresvillen geben würde) neben Paul Guigou und Moreau. Dazwischen singen die festen und doch so holden Landschaftsgedichte Corots, leuchtet aus Graubraun ergreifend in aller Fragilität seine „Italienerin“.

Ein prunkhaftes Lenbach-Zimmer in Gold und Rot schließt sich an und macht den Schluß.

Wer nun an dieser langen Reihe vorüber-



LUNTESCHÜTZ.
»ARTHUR
SCHOPEN-
HAUER«

wanderte, hin und her gerissen von den male-
rischen Möglichkeiten des Jahrhunderts, hier
von der genießerischen Freude am Freilicht, an
dem ernstesten, verzweifeltsten Ringen um Form und
Gesetz da, wer, eingewiegt von den hundert-
fältigen Arten bürgerlicher Daseinsfreude, plötz-
lich vom Blitz gerührt vor den wenigen Offen-
barungen des gestaltenden Genius stehen blieb,
der mag, zum Schluß, jene beiden schwarz be-
spannten Kammern betreten, wo — als ein Quell
des verflommenen Säkulum — die deutsche
romantische Malerei gezeigt wird. Und
was vielleicht in dem kleinen Raum der Aller-
jüngsten gehäht werden mochte, hier wird es
zum schmerzlichen Bewußtsein: die Einheit,
das Durchgängige des Lebens ist nicht mehr.
Aus den Bildnissen Steinles, aus Friedrich Over-

becks Porträt des jungen Franz Pforr mag man
das Wesen dieser Menschen ablesen: ihre Ver-
sunkenheit, ihre Leidenschaft, ihr tiefes Wissen,
ihre Jugend. Mondgleich zieht des genialischen
Fellners „Märchen“ den Fluß entlang und leitet
zur Tivolilandschaft des Karl Philipp Fohr. Da
strömt es aus kühlblauer Ferne, die Bäume
dehnen sich wie die Wolken, Mensch ist wie
Baum verwurzelt, es grünt aus den Tiefen und
das italische Land rauscht daher wie eine
einzige, große Symphonie.

Aus der gleichen, zarten Kraft, aus dergleichen
Unbedingtheit der Empfindung konnte Franz
Pforrs Legende vom Grafen Habsburg entstehen,
schwebend, ungreifbar wie das erste Morgen-
dämmern, und doch eindringend, unvergeßlich
— eine Vision. — BENNO REIFENBERG.



OTTO SCHOLDERER.

»DIE GATTIN DES KÜNSTLERS«

DIE ERWEITERUNG DER STÄDELSCHEN GALERIE.

AUS EINER ANSPRACHE ZUR ERÖFFNUNG UND HUNDERT-JAHREFEIER VON GEORG SWARZENSKI.

Die neuen Räume des Städel'schen Instituts werden vom Publikum wahrscheinlich als die neue Galerie oder vielleicht sogar als die moderne Galerie bezeichnet werden. Trotzdem handelt es sich hier nicht um eine selbständige Neugründung, nicht um ein neues Museum, sondern um eine organische Erweiterung, um eine organische Bereicherung des längst bestehenden, wie es durch ein organisches Wachstum in hundert Jahren sich entwickelt hat.

Schon die Räume, ihre architektonische Anlage und Disposition, geben sich als eine Erweiterung des älteren, vorhandenen Galerie-

gebäudes. Neubau und Altbau, obwohl jeder von beiden selbständig und in sich ganz einheitlich entstanden ist, bilden einen einzigen Komplex. Der Besucher gelangt unmerklich von dem alten Teil in den neuen und umgekehrt. Ohne fühlbare Cäsur, ohne eine empfindliche Umschaltung wird er durch die gesamte Anlage, durch alle Räume hindurchgeführt, und damit ist zugleich die Möglichkeit gewonnen, die verschiedenen Räume, gleichgültig ob alt oder neu, ausschließlich nach den Bedürfnissen des zur Aufstellung gelangenden Materials zu verwenden. Ein Raum, in dem heute Klassiker



EDUARD STEINLE. »TOCHTER DES KÜNSTLERS.«
STÄDELSCHE GALERIE FRANKFURT M.



FRANZ LEIBL. «UNGLEICHES PAAR»
STÄDELSCHE GALERIE—FRANKFURT M.



J. B. C. COROT.

›ITALIENERIN‹

hängen oder Impressionisten oder Expressionisten, kann später auch einen anderen Inhalt aufnehmen, ohne daß einer verständigen Ausstellungsregie hieraus besondere Schwierigkeiten erwachsen. Die neuen Räume sind also ebenso wenig wie die alten, um einen bestimmten, starren Inhalt herumgebaut, und daß dies ein Vorteil und ein Erfordernis ist, ist darin begründet, daß unsere Kunstsammlung kein totes Konglomerat ist, sondern ein lebendiger Körper; man kann und soll nicht vorher wissen, in welcher Richtung sie sich weiter entwickelt. Man kann sie nur auf die Wege leiten, die die allgemeine künstlerische Entwicklung in ihrem ewigen Wandel einschlägt oder einschlagen

wird. Nur für die Monumental-Gemälde ist ein besonderer Raum vorgesehen, in dem von vorn herein für jedes Bild eine besondere Stelle an der Wand bestimmt ist; aber dieser Teil des Baues mußte vorläufig zurückgestellt werden, obwohl er nahezu vollendet ist.

Trotz der Einheitlichkeit des Ganzen und des kaum merklichen Überganges vom Alten zum Neuen, walten hier und dort ein verändertes Raumgefühl, andere Raumverhältnisse, eine verschiedene räumliche Stimmung und ein anderer räumlicher Rhythmus. Hierdurch fügt der Erweiterungsbau nicht nur ein größeres Quantum an Ausstellungsraum durch Addition dem Vorhandenen zu, sondern er bedeutet eine wirk-



OSKAR
KOKOSCHKA
BILDNIS.

liche Bereicherung auch insofern, als er neue und andere künstlerische Wirkungsmöglichkeiten gestattet, als der ältere Bau. In diesem Sinne wirkt besonders die andere Art der Beleuchtung, das sogenannte Laternenlicht, welches für die Hauptsäle des Neubaus gewählt wurde und ihre räumliche Gestaltung bestimmt, während in der alten Galerie ausschließlich das übliche Oberlicht verwendet ist.

Die jetzt glücklich vollendeten Räume dienen vor allem der Gemäldegalerie, und zwar umfassen sie in ihrer jetzigen Anordnung die Zeit vom Beginn des 19. Jahrhunderts bis zur Gegen-

wart, — also vom Klassizismus und der Romantik bis zur heutigen, unter verschiedenen Schlagworten segelnden Kunst. Diese tatsächliche Anordnung bedeutet aber durchaus nicht eine Ablrennung dieser mehr als ein Jahrhundert umfassenden Zeitspanne von der älteren Produktion. Im Gegenteil, nach der Aufstellung des neueren Teiles soll bald die Neuordnung des alten Teiles bewirkt werden, und dann wird die Einheitlichkeit und Kontinuität des Ganzen sogleich in die Erscheinung treten. Im übrigen ist die Trennung, sofern man von einer solchen überhaupt sprechen will, nicht pedan-



EDUARD
MUNCH.
»MANN
MIT GANS«

tisch zu nehmen. So hat das schon 1786 begonnene Goethebild von Tischbein in dem ersten Saal des neunzehnten Jahrhunderts seinen Platz gefunden und begrüßt hier den Besucher beim Eintritt in die Sammlung.

In dem jetzt eröffneten Teil ist zum ersten Male eine greifbare Anschauung davon zu gewinnen, wie die Sammlung auf dem Gebiet der neueren Malerei sich entwickelt hat. Vieles gehört zwar zum alten und ältesten Bestande der Galerie, aber wenigstens ebenso Vieles ist erst in den letzten Jahren erworben worden, war noch garnicht oder nur mangelhaft und vor-

übergehend ausgestellt, und auch in den alten vertrauten Bekannten wird man durch die andere Beleuchtung und Gruppierung neue, wertvolle Seiten entdecken. Es ist deshalb noch ein Wort zu sagen über die Art und Weise, in der dieser Teil der Sammlung ausgebaut und angeordnet wurde.

Maßgebend war und ist auch hierfür die Einheitlichkeit und Einheit, die dieser Teil mit dem Ganzen, mit dem unvergleichlichen Ganzen der Städelschen Galerie bildet, bilden soll und muß. Auch für diesen jüngsten, zum Teil in die Gegenwart und Zukunft hineinragenden Teil der Samm-

lung sollen womöglich die gleichen Maßstäbe und Grundsätze angelegt werden, wie für das Übrige. Nun ist es freilich immer mißlich, bei solchen künstlerischen Dingen von Grundsätzen zu sprechen, wenigstens wenn man dies im Sinne von Programmen und Forderungen tut. Es gibt hier schließlich nur einen Grundsatz, nur ein Programm, nur eine Forderung: daß die Sammlung einen künstlerischen Erlebniswert hat, daß sie künstlerische Kräfte ausstrahlen läßt und daß dieses künstlerische Erlebnis so rein, so intensiv und so reich wie nur eben möglich gegeben werden soll. Daß hierbei, d. h. bei der Verwirklichung der Aufgabe auch irrationelle Kräfte entscheidend sind, ist eigentlich selbstverständlich, — Dinge des Gefühls, des Geschmacks, des Takts, — alles Dinge, die letzten Endes subjektiv begründet und erst nachträglich in ihrer Wirkung erwiesen, legitimiert werden können. Trotzdem hat jede Sammlung ihre innere Gesetzmäßigkeit, auf der ihr Eigenleben beruht. Und jede gute Sammlung hat ein solches Eigenleben, das sie zu etwas Unvergleichlichem und folglich Unersetzlichem macht. Ich will die Sache nicht kompliziert machen, sondern nur das Elementarste und Greifbarste für unsere Sammlung kurz herausheben.

Die Städelsche Galerie ist zunächst einmal eine universelle Sammlung, d. h. sie ist zeitlich und örtlich unbegrenzt, es ist folglich nur selbstverständlich, daß auch die neue Abteilung in diesem Sinne angelegt und ausgebaut wurde. Wir haben also auch in dieser neuen Abteilung sogenannte „ausländische“ Kunst vertreten, — Meisterwerke von internationaler, oder richtiger übernationaler Bedeutung, und wenn wir solche in Zukunft wohl nicht mehr werden erwerben können, so wollen wir uns bewußt bleiben, daß dies nur äußere Gründe hat, und werden die vorhandenen Werke deswegen nicht schlechter behandeln. Das Merkwürdigste ist nun: Obwohl die Galerie zu den wenigen internationalen Sammlungen gehört, die es bei entsprechender Bedeutung überhaupt gibt, spielen die Werke heimischer Kunst in ihr eine entscheidende Rolle. Neben dem Kosmopolitischen ist es also das Bodenständige, das ihren Charakter besonders bestimmt. Auch dieser Grundsatz gilt für die neue Abteilung, ja er gilt hier besonders; denn in der alten Abteilung, d. h. bei den sogenannten alten Meistern ist durch allerhand Umstände die heimische und überhaupt die deutsche Kunst gegenüber den ausländischen Schulen viel schwächer vertreten, während in der neuen Abteilung das Gegenteil gilt. Hier überwiegen nicht nur die Deutschen über die Ausländer, sondern die Frankfurter über die

übrigen Deutschen! Neben und zwischen den internationalsten Werten, den französischen Meisterwerken, hängen — wohl zum erstenmal in einer Galerie — Meisterwerke der Frankfurter Kunst. Aber auch hierfür sind nur künstlerische Gründe maßgebend, nicht ein falscher Lokalpatriotismus, der ja schon darum falsch wäre, weil er der Frankfurter Kunst auf die Dauer mehr schaden als nützen würde. Bei der ganzen Frage ist immer zu bedenken, daß die Aufgaben einer Galerie nicht identisch sind mit den Aufgaben städtischer oder staatlicher Kunstpflege und Kunstpolitik, oder mit der Tätigkeit der Kunstvereine, und daß eine Galerie etwas anderes ist und sein muß, als eine selbst noch so gewählte Kunstaussstellung.

Das Gleiche gilt auch für die Stellung der Galerie zur modernen und modernsten Kunst. Die Sammlung ist wie örtlich so auch zeitlich nicht begrenzt; die Pflege der zeitgenössischen Kunst gehört folglich zu ihren Aufgaben. Auch dies bedeutet prinzipiell nichts neues, denn das Städelsche Kunst-Institut hat von vornherein neben den alten Meistern auch solche der jeweiligen Gegenwart gesammelt. Es ist nur selbstverständlich, daß gerade die Stellungnahme zur modernen Kunst besonders reichen Diskussionsstoff liefert und es ist deshalb begreiflich, wenn eine Sammlung sich etwa auf den Standpunkt stellt, die moderne Kunst lieber auszuschließen und das Sammeln auf die bereits historisch gewordenen Werke zu beschränken. Für unsere Galerie kann dieser Standpunkt aber garnicht in Frage kommen: er würde den alten Traditionen des Städels widersprechen, und vor allem hat die Stadt durch die Pfungst'sche Stiftung bestimmte Mittel, die ausschließlich für lebende Meister verwendet werden müssen. Wir dürfen und können und wollen also nicht vor dem Schaffen der Gegenwart Halt machen, und wenn wir uns hierüber klar sind, so ist es nur selbstverständlich, daß wir gerade die charakteristischsten, stärksten und folglich in die Zukunft weisenden Kräfte suchen müssen. Diese werden bekanntlich auf der einen Seite am heftigsten bekämpft, auf der anderen Seite auf leidenschaftlichste propagiert. Nun sind wir uns wohl alle einig, daß eine Galerie nicht den Propagandazwecken des künstlerischen Tageskampfes dienen darf, aber sie darf auch nicht davor zurückschrecken, wenn ihre Stellungnahme ihr Angriffe einbringt. Wir dürfen auch nicht zurückschrecken vor dem Problematischen, — denn auf einem so geistigen Gebiete, wie es das künstlerische Schaffen ist, ist vieles, ja das meiste problematisch, — auch in der Vergangenheit! Und es ist trotzdem für uns unbedingt wertvoll



HANS THOMA. —BERGE BEI CARRARA.—
STÄDELSCHE GALERIE FRANKFURT M.



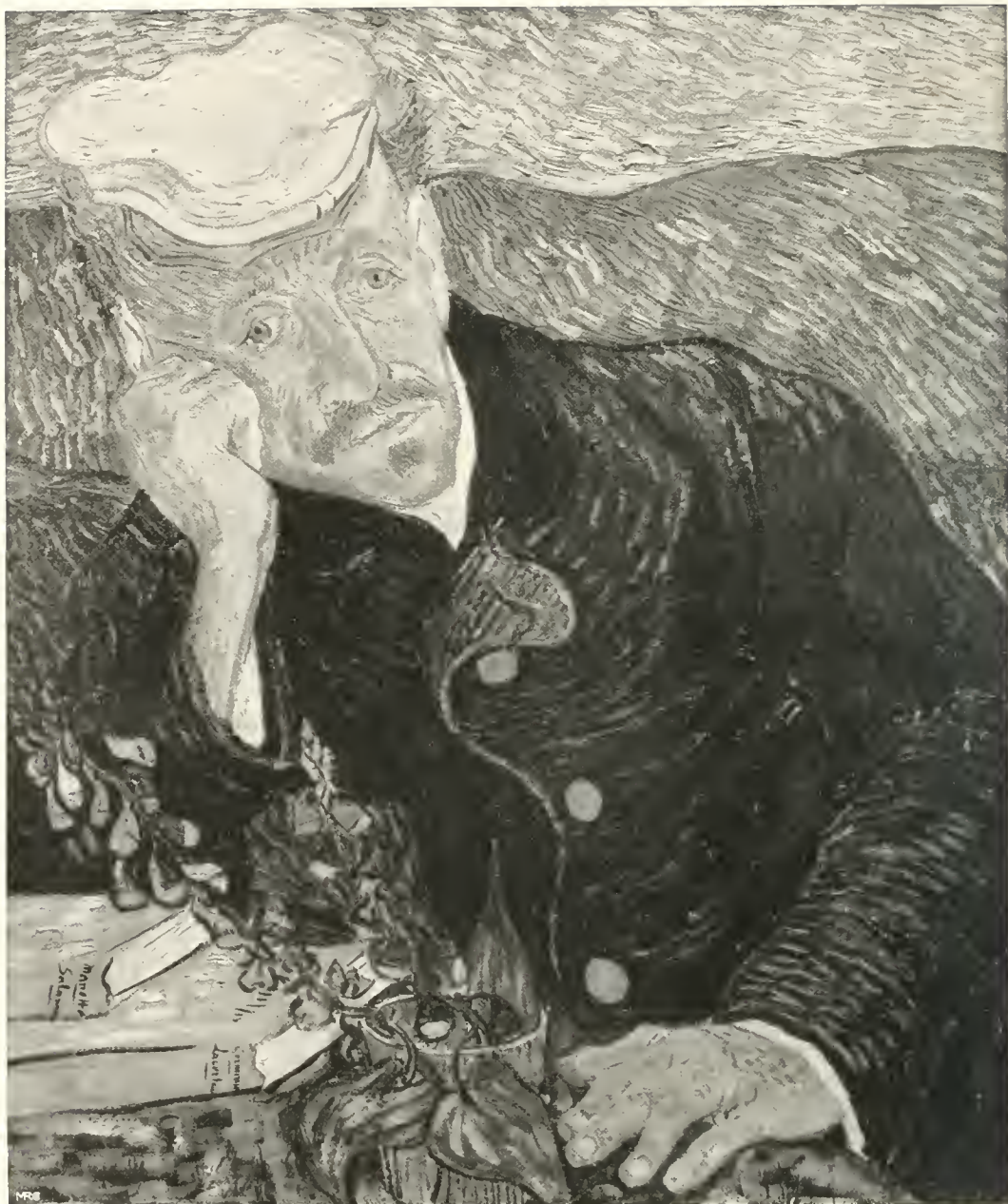
WILH. STEINHAUSEN.

»ST. CHRISTOPHORUS«

und anbetungswürdig. Wir können deshalb nichts anderes, als uns bemühen, mit der gleichen Kritik und Liebe das Schaffen von heute zu betrachten, wie das von gestern, und dürfen überzeugt sein, daß heute genau so gute und schlechte, bedeutende und unbedeutende Werke entstehen, wie in früheren Zeiten.

Ich kann nicht sagen, was die Werke, die wir als Repräsentanten der eigentlich modernen Kunst in den Gesamtrahmen unserer ehrwürdigen Sammlung aufgenommen haben, den Besuchern bedeuten; und wenn man mich fragte, was diese Werke den zukünftigen Geschlechtern bedeuten werden, so kann ich auch nur sagen: das weiß ich nicht. Aber das kann ich wohl sagen und verantworten, daß diese Arbeiten stets als besonders charakteristische oder hervorragende Äußerungen der Kunst und des

künstlerischen Strebens unserer Zeit bewertet werden dürfen. Im übrigen bitte ich Sie, bei der Beurteilung dieser Frage folgendes zu bedenken: Die Skeptiker und Verneiner mögen bedenken, daß das künstlerische Schaffen und Ringen unserer Zeit eine gegebene Tatsache ist, die als solche nicht bezweifelt werden kann und zu respektieren ist, — nicht, weil etwa unsere Zeit zum künstlerischen Schaffen besonders qualifiziert wäre, sondern weil trotz allem Wechsel von Aufstieg und Verfall das künstlerische Gestalten zu den ewigen, unversiegbaren Kräften der menschlichen Natur gehört. Die Enthusiasten mögen aber auch hier wieder bedenken, daß es sich in einer Galerie nicht um eine Tagesausstellung handelt, und daß diese Werke unter einem Dach mit van Eyck und Holbein und Rembrandt zu hängen haben.



VINCENT VAN GOGH. »DR. GACHET.«



FRANZ HODLER.

»MÄDCHEN-BILDNIS«

Die Freiheit unserer Sammlung von örtlichen und zeitlichen Schranken bedeutet zugleich, daß ihr Sammelprinzip die Qualität ist: d. h. die rein künstlerischen Eigenschaften eines Werkes bilden den eigentlichen Maßstab. Die künstlerische Qualität eines Werkes ist aber nicht identisch mit dem, was man im Jargon des Handels als einen Clou bezeichnet, oder in der Sprache des Sports als eine Rekordleistung, und was im Bädecker einen Stern hat. Es ist auch nicht identisch mit dem, was die Kunstgeschichte als „Importanz“ bezeichnet, sondern es handelt sich hier oft nur, ähnlich wie in menschlichen Dingen, um feine, kleine Nuancen, die kaum in Worte zu bringen sind und die man-

ches Auge kaum zu sehen vermag. Deshalb können es auch oft bescheidene Arbeiten sein, die durch ihre Qualität uns wertvoll werden und entzücken, und deshalb haben Liebe und Liebhaberei an der Entstehung der Sammlung ebenso großen Anteil, wie geschulte Kennerschaft. Dies ist auch der Grund, warum unsere Sammlung in gleicher Weise als Qualitätssammlung gefeiert wird, wie sie wegen ihres besonders intimen Charakters gerühmt wird. Sie hat viel von dem Charakter einer großen Privatsammlung, und ich habe oft beobachtet, daß verwöhnte Kunstfreunde und Künstler, denen die Museen im allgemeinen auf die Nerven gehen, sich im Städel wohl fühlen. Dieser intime, persönliche Cha-

rakter schließlich, der in Verbindung mit der rein künstlerischen Qualität das besondere Merkmal der Städelschen Galerie ausmacht, ist wohl gewiß nicht das Resultat eines musealen Programms, sondern er ist rein tatsächlich entstanden: als schönste Frucht des ganz besonders engen und regen Verhältnisses, in dem die Sammlung und ihr Werden während hundert Jahren zur Frankfurter Bevölkerung steht. Nicht nur, daß von wenigen Ausnahmen abgesehen, die ganze Sammlung auf den hochherzigen Stiftungen Frankfurter Bürger beruht, sondern die

große Mehrzahl der Bilder stammt aus Frankfurter Häusern, wohin sie durch Liebe, Liebhaberei und Verständnis gekommen waren, um dann allgemeiner Besitz zu werden. Deshalb genießt der Städel auch eine ganz besondere Art von Popularität, — trotz ihres Weltrufs, trotz ihrer künstlerischen Würde und Weihe fühlt sich der Frankfurter Bürger in der Galerie zu Hause, und ich kann nur wünschen und bin überzeugt, daß er sich bald auch hier, in dem neuen Teile, ebenso heimisch fühlen wird, wie in dem alten! G. S.



HANS VON MARÉES. JÜNGLINGE IN LANDSCHAFT.



MORITZ V. SCHWIND.

»ELFEN-REIGEN«

ZEITGEIST UND GESCHICHTE.

Das Leben der Kunst, machen wir uns dieses nur klar, ist nicht Schaffen allein, es ist Aus- und Einatmen, ein Wechsel von produktiver und rezeptiver Tätigkeit." Diese tiefen Worte Dehios sollten den Verächtern historischer Betrachtungsweise zu denken geben. Obwohl kein Mensch gewillt ist, aus den Erfahrungen anderer zu lernen, und eine einmal dagewesene Weltlage sich nie wieder erneuert, darf man doch den Wert der Geschichte, der Einsicht ins Geschehen, nicht über Bord werfen wollen wie Schopenhauer und Nietzsche. Das Einmalige hat Wert und Bedeutung für die Zukunft und Gegenwart, weil es da war, und Glied in der Kette des Geschehens wurde. Es ist nicht mehr wegzudenken. Dauer ist keine Ausdehnung, läßt sich nicht zerlegen (Bergson), das Geschehen gehört in die Kategorie der Zeit; sie verbindet Gegenwart und Vergangenheit.

Nicht um aus der Erkenntnis der Kunstformen der Vergangenheit zu lernen, treiben wir Kunstgeschichte (denn jede Zeit wertet von

ihrer Erkenntnislage alle Kulturäußerungen der Vergangenheit, sieht also Vergangenes durch eine Zeitbrille), sondern um uns selbst zu begreifen. Stellten wir uns außerhalb des Zeitenablaufes, überschätzten wir leicht uns und unsere Bedeutung und vernichteten dadurch Werte. Erst das Erkennen, daß wir anderen schulden, was wir sind, gibt uns den Maßstab für die eigene Leistung. Und Maßstäbe brauchen wir, wie im Leben, so in der Kunst. Der moderne Künstler überschätzt auf Grund der materialistischen Geschichtsauffassung leicht seine Bedeutung für das Geistige und stellt das Handwerkliche zurück. Fühlte er sich in seiner Betrachtungsweise in die Geschichte ein, würde er erkennen, daß nur der Förderung bringt, der dient. Es ist Überschätzung der Bedeutung der Künstler und Selbstüberschätzung, wenn sie durch eine Kunstrichtung glauben, die Zeit aus ihrer eingeschlagenen Bahn zu führen. Sie müssen sich einordnen in den Grundton der Zeit, ob sie wollen oder nicht. Karl der Große

meinte mit seiner Künstlerschar die Antike zu erneuern. Was er aber als Antik ansprach, war nicht die Antike eines Perikles, sondern die Spätantike, ihr Abgesang. Auch was Goethe und seine Generation als antik feierte, redete in den Formen des Kunstwollens dieser Tage. Weder in Rom noch in Florenz hatte er einen Blick für die spärlichen Bruchstücke griechischer Werke, er sah im Laokoon, im Apoll von Belvedere Antike, weil er dieses Altertum aus der Seele seiner Zeit suchte. Selbst Goethe unterstand dem Zeitgeist, dieser aber ist aus dem Nacheinander aller Vergangenheiten geworden, und dankt seine Richtung mehr den Impulsen und der geistigen Grundlage der Masse als eines großen Einzelnen. Die Masse kommt über das Handwerkliche zum Geistigen. Wer Kunst

genießen will, fühlend sie nachschaffen will, muß Haken haben, in die er greift, um hochzu steigen. Im allgemein Begreiflichen müssen die Handgriffe eingeschlagen sein. Das ist das Handwerkliche. Damit ist nicht gesagt, jeder müsse erst Wagen lackieren, Schilder malen lernen, ehe er ans Tafelbild geht; aber Wand, Raum und Farben sollte er gründlich kennen, ehe er in räumliche Formen seine Seele gießt. Am Klavier können viele recht annehmbar improvisieren. Was gelingt ist Zufall. Für die Kunst darf es nicht Zufall geben. Sie hat ihre inneren Gesetze, die sich erkennen lassen. Und nur eine unbekannte Größe, die Intuition, d. h. den ersten Antrieb. Wann er kommt, wie er erscheint, läßt sich nicht bestimmen, nur daß er aus der Zeit stammt, das wissen wir. . . DR. R. C.



JOHN HOPPNER. »KIND MIT KANINCHEN.«



ARTHUR STORCH. »FABELTIER« PORZELLAN.
ÄLTESTE VOLKSTEDTER PORZELLAN-FABRIK A.-G. IN VOLKSTEDT.



ARTHUR STORCH.

LUCHS PORZELLAN.

NEUE ARBEITEN DER VOLKSTEDTER PORZELLAN-FABRIK.

Eine neue Tiergroßplastik.

Die Erfindung des Porzellans durch Böttger erfolgte bekanntlich am Ende des Barocks, damals, als man das Ungewöhnliche, das nicht zunächst Gegebene liebte. Das bedeutete für die Kunst zugleich das Kleine und das Große, und so entstand auch bald im neu erfundenen Porzellan eine zierliche Kleinplastik, die ihm bis heute verblieben, und eine kraftvolle Großplastik, die nur eine vorübergehende Erscheinung gewesen ist, angeregt von dem König August dem Starken, der mehr denn irgend ein anderer Kind seiner Zeit war, und unter dem das Porzellan erfunden wurde. Diese porzellanerne Großplastik ist noch heute das Staunen der Besucher der Dresdener Porzellansammlung, die sie fast allein besitzt. Sie verdient aber auch diese Bewunderung, da Kändler, ihr Hauptschöpfer, hierbei nicht nur ganz unvergleichliche Tiernachbildungen geschaffen, sondern auch in wahrhaft bewundernswürdiger

Weise den recht spröden Stoff zu den großen Arbeiten zu meistern gewußt hat. Nach ihm aber hat nie wieder jemand Gleiches gewagt, und doch hat eine solche Plastik, mag ihre Herstellung auch noch so schwierig sein, ihre Berechtigung. In keinem anderen keramischen Stoff ist eine so weiß schimmernde, glanz erfüllte Oberfläche denkbar, und wird sie richtig bemalt, wie es die Kändlersche Zeit verstand, dann entstehen farbige Dekorationsstücke, die, von richtiger Entfernung gesehen, zum reizvollsten gehören, was die Keramik je geschaffen hat, die auch durch nichts anderes ersetzbar sind.

So ist es ungemein erfreulich, daß nun, durch den Architekten Poelzig angeregt, die älteste Volkstedter Porzellanfabrik in Volkstedt bei Rudolstadt das Wagnis mit Hilfe zweier junger Künstler, Arthur Storch und Hugo Meisel, beide in Volkstedt selber lebend, von neuem unternommen hat. Unter deren Leitung sind bereits recht ansehnliche Leistungen zu Stande gekom-



ARTHUR
STORCH.
PORZELLAN-
HAHN

VOLKSTEDTER
PORZELLAN-
FABRIK A.-G

men, die eine wesentliche Bereicherung unserer neuen, leider noch immer nicht allzu reich ausgebauten Porzellanplastik bedeuten. Und alles dies, bedenkt man die Mühseligkeit des Einlebens in dieses so eigenartige Material, und die so besonders schwierige Technik, in erstaunlich kurzer Zeit. Was bereits vorliegt und die Einweihung des neuen „Porzellanpalastes“ während der letzten Frühjahrmesse in Leipzig zu einem auch in künstlerischer Hinsicht wirklich erfreulichen Ereignis gemacht hat, d. h. schon sechszehn große Tierstücke, ist das zusammengedrängte Werk von nur sechs Monaten. Es muß mit einer wahren Leidenschaft an der reizvollen Aufgabe ge-

arbeitet worden sein, und auch ganz ohne Flüchtigkeit. Und so haben wir nun in der Tat eine neue Porzellan-Tiergroßplastik, wie einst die Zeit August des Starken. Hoffentlich finden sich auch noch in unsrer verarmten Zeit Liebhaber und Käufer dafür.

Besonderer Erwähnung verdient es, daß diese neuen Tiergroßplastiken keine Abklatsche der alten allmählich klassisch gewordenen Arbeiten Kändler's sind. Denn Kändler war als Tiergroßplastiker fast Naturalist, der im Gegensatz zu seinen sonstigen Schöpfungen die Tiere möglichst so wiedergab, wie er sie sah, und wie es das eigenartige Material erlaubte. Es wiederholte sich bei diesen wieder ersten Tier-



H. MEISEL. PORZELLAN-PLASTIK FISCHE
ÄLTESTE VOLKSTEDTER PORZELLAN-FABRIK A.-G. IN VOLKSTEDT.



ARTHUR STORCH. PORZELLAN-PLASTIK »HÖLLENHUNDE«



ÄLTESTE VOLKSTEDTER PORZELLAN-FABRIK A.-G. IN VOLKSTEDT.



H. MEISEL.
PORZELLAN
SPOTT

bildern seit der Antike die eigenartige Erscheinung, die man so häufig bei sonst ganz manieristischen Künstlern beobachtet hat, daß sie beim Bildnisse malen, wobei sie der Natur fester in die Augen zu schauen hatten, sich weit natürlicher verhielten, als wenn sie sich mit den sonst üblichen konventionellen Vorwürfen zu beschäftigen hatten. Sie empfanden dann eben viel naiver. Die neuen Arbeiten in Volkstedt-Rudolstadt sind dagegen viel komponierter und stilisierter. Man wollte ersichtlich völlig abgerundete Werke schaffen, und so ging man auf klare, ausdrucksvolle Silhouetten aus, auf die sich ergänzende Wirkung von Gegenständen oder gut abgeschlossener Einzelwerke. Daneben hat man alle wichtigeren Einzelheiten zu betonen gesucht, sie stark von einander

abgesetzt. Das so Entstandene zeigt, daß man keramische Großtierplastik auch von anderer Seite auffassen kann, als Kändler es getan. Welche Bestrebungen aber die richtigeren sind, ist schwer zu sagen. Die Bevorzugung wird stets vom jedesmaligen Zeitempfinden abhängen, und da der Naturalismus augenblicklich überwunden ist, so wird sein Gegenteil wohl auch das Zeitgemäßere sein. Es braucht dabei ja nicht alles expressionistisch auszufallen.

Das schnelle Gelingen der so schwierigen Aufgabe bei fast völliger Abweisung der so bequem zur Verfügung stehenden Kändlerischen Vorbilder würde wohl unverständlich erscheinen, hätten sich nicht die beiden Künstler auf Poelzig's Anregung hin auf eine andere Kunst



H. MEISEL.
PORZELLAN
»UNTERGANG«

gestützt, die zwar ihren Bestrebungen auf anderen Gebieten brauchbarste Muster vor Augen stellte: auf die ostasiatische. Daher die Wahl mancher Motive, die Lebendigkeit der Auffassung, die teilweise Phantastik derselben, das Markante der Silhouetten. Daher auch so manche Eigenart der Stilisierung, vor allem der Einzelheiten, z. B. der Federn, des Wassers und dergleichen. Doch ist diese Anlehnung erfreulicher Weise meist nur eine ganz allgemeine geblieben. Es sind keine Schöpfungen chinesischen oder japanischen Charakters geworden. Nur der Kenner ostasiatischer Kunst wird diese Anlehnung herausfinden. Genug des Eigenen ist hinzukommen, um diese Werke fast alle als durchaus selbständige erscheinen zu lassen. Man wird sie nie mit ostasiatischen verwechseln

können, wie wohl so manche andere unserer neuesten Zeit beinahe mit indischen. Das ist ein großer Vorzug derselben.

Besonders zu rühmen ist dann noch die geschickte, gut motivierte und daher zwanglos erscheinende Anbringung der Stützen, die bei figürlichen Schöpfungen in Porzellan wegen seines Weichwerdens im Brande so notwendig sind, die immer eine Hauptschwierigkeit bei der Ausführung derartiger Arbeiten darstellen und oft auch zu recht unerfreulichen Wirkungen geführt haben. Bei stilisierten und zugleich auch phantastischen Darstellungen ist deren Einfügung freilich wohl weit leichter, als bei solchen, die gleich den Kändlerschen sich strenger an die Natur halten und darum weniger willkürlich gestaltet werden können. Dagegen hätten vielleicht



PROF. HANS POELZIG.

WANDLEUCHTER « PORZELLAN.

manche der Werke noch porzellanmäßiger ausfallen können. Es fehlt an zarteren Durchbildungen in den Einzelheiten, die das Porzellan dank seiner feinkörnigen Masse und dünnen Glasur gestattet, die ihm jene eigenartige Delikatesse geben, die auch in den feinfühligsten Arbeiten Kändler fast immer anzutreffen ist. Die Wirkung der Stücke steht so bisweilen noch etwas zwischen Fayence und Porzellan und hier ist der Punkt wohl, wo ein weiteres Vertiefen in die besonderen Eigenschaften des Materials noch erwünscht wäre. Es würde weiteren Arbeiten gewiß nur zum Vorteil gereichen.

Auf diese Weise sind entstanden von Arthur Storch zwei lebhaft bewegte chinesische Drachentiere (Abb. S. 50 u. 51), ein sitzender Affe, ein Adler mit einer Schlange, ein sich in Bewegung setzender Luchs (Abb. S. 47), ein prächtiger Hahn mit hochgeschwungenen Schwanzfedern (Abb. S. 48) und ein sitzender sogenannter „Hirscheber“, ein seltsames, aber geschickt zusammengesetztes, groß gehaltenes Fantasiestück (Abb. S. 46). Von Hugo Meisel, einem Kriegeschädigten, der alle seine Arbeiten in geschicktester Weise nur mit der linken Hand gearbeitet hat: ein lebendig bewegter Enterich, ein hoch aus den Wellen aufsteigender Fisch (Abb. S. 49), ein Skunks und die beiden seltsam gestalteten, die schlechten und die guten Zeiten symbolisieren-

den Gegenstücke eines kauernenden, sich qualvoll windenden und eines sitzenden grinsenden Drachen (Abb. S. 52 u. 53). Eigenartig ist bei den Werken beider ihre starke Übereinstimmung in der Auffassung, wie in der Durchführung. Man sieht, ein Geist hat sie befruchtet, ein Stil sie geführt und gemeinsames Zusammenarbeiten dann wohl das Übrige getan. So erhalten sie schon etwas Schulmäßiges, das aber für die Weiterarbeit nur stärkend wirken kann und der Wirkung der Stücke im einzelnen kaum Abbruch tut.

Ein neues Rokoko.

Gleichzeitig mit diesen Arbeiten sind auch einige vom vielgewandten Poelzig selber entworfen worden. Es handelt sich hier um größere und kleinere Gebrauchsgegenstände, um große Hänge- und Standkandelaber (Abb. S. 56) für elektrisches Licht, dann um kleinere Stand- und Hängeleuchter (Abb. S. 57), sowie um eine ganze Reihe von Wandkonsolen verschiedenster Art. Erstere sind wahrhaft riesenhafte Stücke, aus mehreren Teilen zusammengesetzt, und wohl die größten Blöcke, die je aus Porzellan hergestellt worden sind, somit erstaunliche Kühnheiten, die ja bei einem Künstler, wie Poelzig, kaum verwunderlich sind. Und hier in diesem so kapriziösen, so beweglichen Material, dem einst die launenhafteste aller Künste, das Ro-



PROFESSOR HANS POELZIG. WANDLEUCHTER PORZELLAN.
ÄLTESTE VOLKSTEDTER PORZELLAN-FABRIK A.-G. IN VOLKSTEDT.



PROFESSOR HANS POELZIG. »GROSSER STANDLEUCHTER«
ÄLTESTE PORZELLAN-FABRIK A.-G. IN VOLKSTEDT.



PROFESSOR HANS POELZIG.

»STANDLEUCHTER PORZELLAN.

koko, so ungemein gelegen hatte, konnte sich auch seine neue Neigung zu Phantastik in vollstem Maße und ohne Gefahr sich zu verlieren, ausleben. — Unzweifelhaft hat ihm hierbei die ganze Zügellosigkeit des Rokokos vorgeschwebt. Aber es ist doch etwas Neues und Eigenartiges entstanden, wie es nur dem wirklich schöpferischen Künstler gelingt. Doch auch ihn haben hierbei vielfach ostasiatische Vorbilder ange-regt. So vor allem bei einigen der großen Standkandelaber die bei jenen so fein beobachteten und eben so fein stilisierten Wiedergaben von schäu-menden, überspritzenden, leckenden Wogen mit ihren lebhaft ausgezackten Rändern. Diesen Gebilden hat er auch bisweilen, gleichsam um das Naturvorbild dieses in unserer Kunst bisher noch garnicht verwandten Motivs anzudeuten, kleine, kaum bemerkbare Fi-

sche hinzugefügt. Daneben gibt er vor allem krautartige Bildungen, die ein wenig an den Akanthus der Griechen erinnern, hier aber im Sinne des Rokokos in bewegtester Weise durchgeführt worden sind. Weiter Wolkengebilde von unbestimmter, kugeligiger Form, die gleichfalls eine freiere, willkürliche Gestaltung gestatteten. Und nur ganz selten wird man an das so spielerische Muschelwerk des Rokokos gemahnt, das aber gleichfalls zu neuen und wiederum zu bewegteren Bildungen geführt hat. Ausgezeichnet ist dann aber immer die Einfügung der Lichtkörper. Sie wachsen organisch aus jenen Gebilden heraus oder aus von jenen umkleideten Armen. Teils sind sie so angebracht, daß ihr Licht vom Porzellan hinter ihnen kräftig zurückgeworfen wird, teils so, daß es durch das Porzellan hindurchscheint. Es entsteht



PROF. H. POELZIG. »WANDLEUCHTLER« PORZELLAN.

daraus ein ungemein reizvolles Spiel von Schimmer und Licht, von Hell und Dunkel, und so sind hier dem Porzellan Reize entlockt worden, die es bisher in dieser Weise noch nie gezeigt hat. Freilich bewegt man sich hier immer in einem rein phantastischen Reiche, in einer Art Märchenwelt, die nicht überall am Platze ist, vielleicht sogar nur an recht wenigen Stellen. Das vermindert natürlich die Anwendbarkeit. Ihre

Verwendung ist nur in sehr üppig ausgestatteten Räumen denkbar, die heutzutage wohl nicht allzuviel mehr bei uns entstehen werden. Sie erscheinen somit nicht als das, was wir wohl jetzt in erster Linie brauchen. Als reine Kunst genommen, verlieren sie aber dadurch nicht. Sie bleiben immer erstaunliche Schöpfungen, die auch durchaus materialgemäß sind. Und so können wir uns an ihnen durchaus erfreuen. ERNST ZIMMERMANN.



ÄLTESTE VOLKSTEDTER PORZELLAN-FABRIK A.-G.



PROFESSOR PAUL SCHULTZE-NAUMBURG SAALECK
»LANDHAUS BERG BEI HACKHAUSEN«



PROF. PAUL SCHÜLTZE—NAUMBURG.

»LANDHAUS B. BEI HACKHAUSEN«

DAS EINFACHE HAUS.

Die meisten Häuser, die bisher Anspruch darauf machten, irgendwie schön zu sein, bekundeten dies durch einen mehr oder weniger reichlichen Aufwand an Architekturformen, die meistens der griechischen oder römischen Formenwelt, manchmal auch unserer nordischen Gotik entnommen waren. Die kleinsten Wohnhäuser und Villen zappelten von Türmen, Hauben, Giebeln, Verdachungen, Pilastern, Säulen, Gesimsen und dergleichen, wenn auch das alles mit dem eigentlichen Wesen der Bauaufgabe nichts zu tun hatte. Denn wenn man sich die einfache Frage überlegt, was ein Turm eigentlich bedeutet, und dann die ebenso einfache Antwort findet, daß man entweder von seiner Höhe aus Umschau halten oder mit ihm in monumentalster Form eine Art Denkmal schaffen will, so wird man leicht erkennen, daß keiner der beiden Zwecke bei einer Vorstadtvilla zutrifft. Und so ähnlich geht es mit all den hundert anderen Formen auch, die alle nur als

„Motiv“ angebracht werden, ohne indessen irgendwie aus dem Sinn und Zweck des Bauwerkes hervorzuwachsen.

Die große Besinnung, die mit dem neuen Jahrhundert eine tiefgehende Wandlung in das Bauen und das kunstgewerbliche Schaffen unserer Zeit brachte, räumte mit der Art der Formgebung gründlich auf. Nachdem erst einige Vorläufer gezeigt hatten, wie unsinnig doch eigentlich die auf allen Bauschulen gelehrt Methode des Zusammenkleisterns von Häusern aus hunderten von Details sei, kam überraschend schnell ein gewaltiger Zustrom zu der neuen Lehre. Aber wie es mit Propheten meist geht: sie wurden gründlich mißverstanden, und die Menge griff nur ein paar Schlagworte auf, die mit dem Kern der Lehre im Grunde wenig zu tun hatten. So setzte auch hier bald eine wahre Massenpsychose ein, eine Art von Aufruhr, der als Schlagwort auf seine Fahnen geschrieben hatte, das Heil bestände nun darin,



PROF. SCHULTZE—NAUMBURG.

»LANDHAUS B. BEI HACKHAUSEN«

nur ja nirgends mehr eine Form zu verwenden, die dem klassischen Formenschatze entnommen sei; es müsse alles neu erzeugt werden, ja ein jeder müsse womöglich seine eigenen Formen erschaffen. Dies geschah denn auch aufs prompteste. Nur war dieses mühselig auf dem Nährboden eines Dogmas und nicht einer Volkstradition entwickelte Zeug so dürrtzig, daß der Tausch mit den vielleicht etwas abgegriffenen Renaissance-Formen wahrlich kein Fortschritt genannt werden konnte. Denn der Kern unseres Baubetriebes war ja garnicht betroffen. Kleisterte man früher aus dem großen Katalog der deutschen Renaissance seine Vorstadtvillen zusammen, so kleisterte man dann aus einem wesentlich schlechteren Kataloge die Neubauten zusammen, und Straßen und ganze Straßenzüge entstanden, in denen keine architektonische Raumidee lebte, sondern die alle nur ein Scheindasein aus Motiven führten, mit dem einzigen Unterschied, daß sie sich diesmal modern nannten. Wer das heutige Deutschland durchwandert und Augen hat zu sehen, der wird schließlich erkennen, daß der Geist dieses Betriebes nahezu der gleiche geblieben war und daß eine

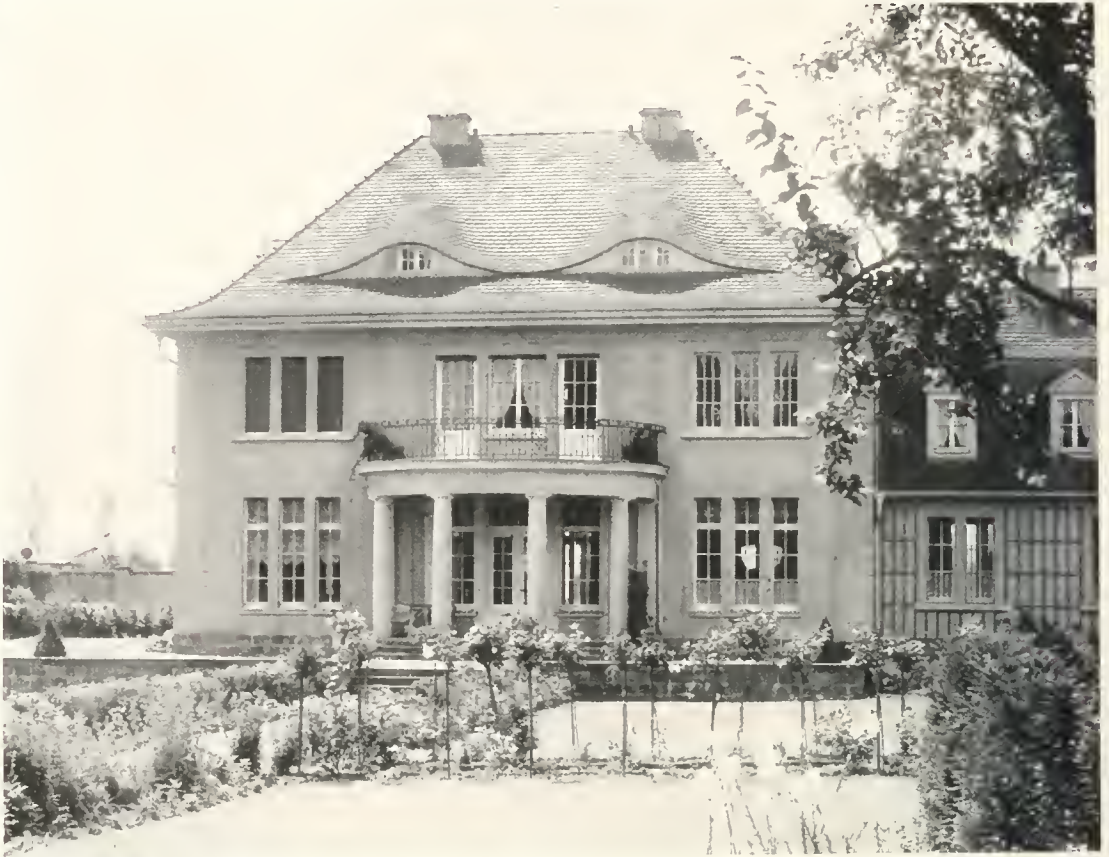
wahre Besserung der Baugesinnung doch eben immer noch auf Ausnahmen beschränkt ist.

Die Raumidee eines Hauses zeigt sich nie an den Einzelformen, zu denen die Durchbildung sich auswächst, sondern an dem Baukörper, der in seinem Ausdruck noch bestehen bleiben müßte, auch wenn man ihn aller Einzelformen entkleidete. Man kann die Probe bei allen klassischen Bauten machen, die wirklich Kunstwerke bedeuten. Der übrigbleibende Baukörper, bestehend aus Mauern, Fensteröffnungen und Dachflächen wird denselben Grundton des Wohlklangs zeigen, während die meisten modernen Häuser nach dieser großen Wäsche zu wahrhaft lächerlichen Gebilden zusammenschrumpfen müßten.

Vielleicht wird die traurige Zeit, in der wir leben, auf diesem Gebiete eine Retterin aus der Not. Das Bauen war früher so billig und der Wohlstand zu groß, daß es garnicht sonderlich darauf ankam, ob das Haus fünf Zacken und Auswüchse mehr oder weniger hatte. Das ist heute gründlich anders geworden. Das Bauen ist gegen früher so unausdenkbar teuer geworden, daß niemand mehr auch nur einen Ziegel-



PROFESSOR SCHULTZE NAUMBURG. • LANDHAUS M.R. - POTSDAM •



PROF. SCHULTZE—NAUMBURG.

»LANDHAUS DR. A. IN NEUSS«

stein mehr an sein Haus wenden wird, als es unbedingt der Zweck erfordert. Das zwingt zu einer vollkommen anderen Stellungnahme. Dem Stümper, der nicht imstande ist, einem nackten Baukörper durch gute Verhältnisse Schönheit zu verleihen, ist gründlich das Handwerk gelegt, denn es findet sich kein Bauherr mehr, der sein Geld dazu hergibt, mit teurem Flitterkram das Nichtkönnen seines Baumeisters zu verdecken. Sparsamkeit wird dazu zwingen, einen einfachen klaren Baukörper zu ersinnen, der an sich schon Wohlklang hat, und man wird sich davor hüten müssen, ihn künstlich in lauter Vor- und Rücksprünge, Wulste und Ausquellungen zu zerlegen, die angeblich ihren Ursprung im Streben nach malerischer Wirkung, im Grunde aber in der Unfähigkeit haben, einfache Baukörper mit klaren Grundrissen zu erfinden.

Eine der Hauptforderungen hierbei ist, dem Bauwerk einen Grundgedanken zu geben, der das Ganze beherrscht, anstatt wie bisher meistens deren mehrere als hergeholtes Motiv aufeinander zu propfen und dadurch alle um

jede Wirkung zu bringen. Man kann eben nicht drei Melodien zu gleicher Zeit pfeifen, wenn nicht eine entsetzliche Kakophonie entstehen soll. Es ist dabei ganz gleich, ob ein Haus auf Symmetrie oder Asymmetrie gestellt ist, nur muß die einmal gewählte Haltung des Hauses auch bis zu Ende durchgeführt werden. Aber wie häufig sieht man Bauwerke mit ausgesprochen symmetrischer Gesamthaltung, bei dem diese plötzlich durch ganz sinnlos angeheftete „Motive“ umgeworfen ist. Man sieht ordentlich, wie den Baumeister plötzlich der Mut verlassen hat, er sich nicht mehr getraute, etwas Einfaches und Klares auszusprechen, sondern wieder zum Kleistertopf griff.

Einem in diesem Motivewarenhaus vollkommen verderbten Geschlecht wird es natürlich sehr unbehaglich zu Mute, wenn es sich in dieser schlichten Einfachheit aussprechen soll, und tausend Vorurteile werden laut werden, um darzutun, daß mit nackten Mauern und kahlen Dachflächen doch unmöglich Schönheit, Wohnlichkeit oder gar — um das schreckliche Wort



PROF. SCHULTZE-NAUMBURG. • DOMÄNE STEINHORST BEI RATZEBURG •



•EINGANG DES HAUSES PROFESSOR W.◄



PROF. SCHULTZE-NAUMBURG. •HAUS PROF. W. IN GODESBERG◄

zu brauchen: Herrschaftlichkeit — hervorgebracht werden könnte. Das ist eine Verirrung. Denn all diese Dinge haben mit einem mehr oder minder reichen Aufputz an Einzelformen nichts zu tun, und gar bei unserem Sonderfalle, dem Wohnhauswesen, sind sie eher schädlich, da sie dem Wesen der Aufgabe nicht recht entsprechen. Außerdem ist es ein vollkommener Irrtum zu meinen, daß Mauerflächen, Fenster und Dachdeckungen nicht an sich schon große Schönheit zukäme und diese erst durch Zerkleinerung mittelst architektonischer Einzelformen hinzugetan werden müßte. Denn hier kommt eine andere Schönheit zur Sprache: die Materialschönheit. Kalkputz in seinen vielfältigen Abtönungen als Rauhputz oder geglätteter Putz oder beides zusammen verwendet, ein rauhes Ziegelmauerwerk mit breiten Kalkfugen, weiß oder farbig gestrichene Türen, Fenster und Läden und die Schuppenhaut eines Ziegel- oder Schieferdaches sind die Ausdrucksmittel, auf die der Architekt des Wohnhauses im wesentlichen angewiesen ist. Es ist natürlich hier nicht möglich, von dieser Art der Schönheit beschreibend zu reden, denn es handelt sich um eine Wissenschaft für sich. In meinem Buche „Der Bau des Wohnhauses“ habe ich versucht, mit dem Wort sie zu schildern und durch Abbildungen zu erläutern.

Daß die Ansätze zu der schlichten einfachen Architektur des Wohnhauses in Deutschland vorhanden sind, werden die Leser dieser Zeitschrift wissen, wenn sie die Jahrgänge durchblättern. Doch lasse man sich davon nicht täuschen: das, was die Schriftleitung einer Zeitschrift herausucht, sind eben die Rosinen im Kuchen, und wer wissen will, wie der Teig beschaffen ist, gehe durch die Straßen unserer großen und kleinen Städte. Er wird dann sehen, wie dünn die Ausnahmen gesät und daß sie noch nicht bestimmend für die Kultur unserer Tage geworden sind. Möge die harte Schule, die jetzt die Baukunst Deutschlands durchzumachen hat, dazu führen, daß sie es wieder einmal zu einer Tradition bringt, die auf selbstsicheren Füßen steht und mit schlichten klaren Zügen eine neue Welt aufbaut. PAUL SCHULTZE-NAUMBURG.



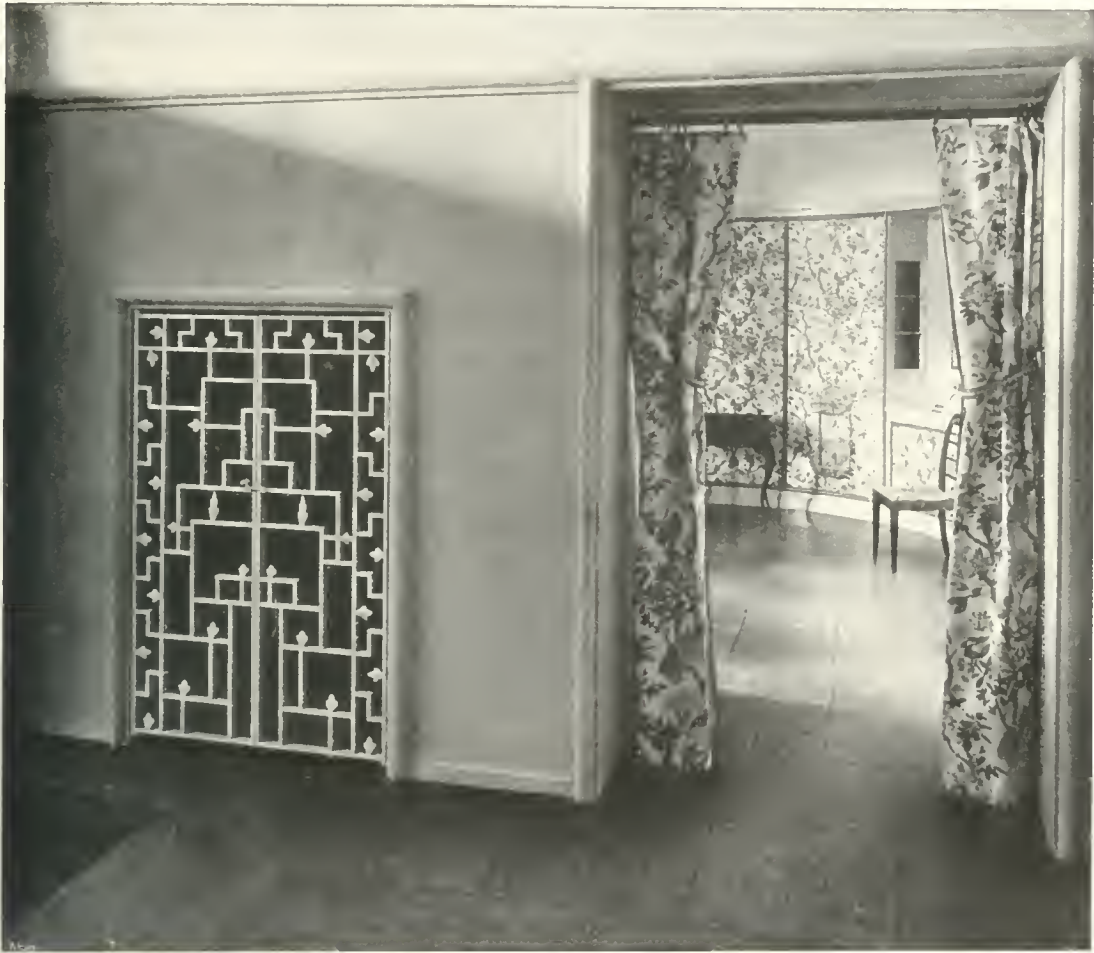
Wirft sich der Neuere, wie es uns eben jetzt ergangen, fast bei jeder Betrachtung ins Unendliche, um zuletzt, wenn es ihm glückt, auf einen beschränkten Punkt wieder zurückzukehren, so fühlten die Alten ohne weitem Umweg sogleich ihre einzige Behaglichkeit innerhalb der lieblichen Grenzen der schönen Welt. Hierher waren sie gesetzt, hierzu berufen, hier fand ihre Tätigkeit Raum, ihre Leidenschaft Gegenstand und Nahrung. GOETHE.



PROF. SCHULTZE-NAUMBURG. »HAUS DR. SCH. IN NORDHAUSEN«



PROFESSOR BRUNO PAUL- BERLIN. »VESTIBÜL.«



PROF. BRUNO PAUL—BERLIN.

»EINGANG MIT BLICE IN DIE GARDEROBE.«

HAUS DR. L. IN WETZLAR.

EINGERICHTET VON PROFESSOR BRUNO PAUL—BERLIN.

Lieber Freund! Wetzlar ist eine schöne alte Stadt und liegt an der Lahn. Was wohl zu bemerken ist, denn es ist jetzt im Leben so wenig wahr von dem, was man in der Schule lernte. Geruhsam und im Bogen fließt die Lahn hindurch, als hätte sie viel Zeit und fühlte sich wohl als Freund und Mitarbeiter der Stadt. Die wiederum gab ihr die schönste Brücke, die sie sich denken kann, und begleitet sie freundlich ein Stück ihres Weges; grüßt sie schon von weitem, auf die Hügel geklettert, mit ihren alten Dächern und dem alten Dome und aus der Ebene mit ihren hohen Fabrikschlöten. Sie wissen doch, daß es hier auch Fabriken gibt und nicht nur Reichskammergerichte, Lotte- und Goethehäuser, Fischmarkt und Kornmarkt.

Alles das sah ich erst, als ich den ältesten Teil der Stadt durchstieg, der sich, von dem

Dom gekrönt, Haus an Haus um die Spitze eines Berges drängt und nur wenig Platz läßt für die engen, steilen Gassen. Die Häuser haben Türen mit verzierten Klopfern und Oberlichtern; die Fassaden sind glatt, ihr schönster Schmuck die gute Verteilung der kleinen Fenster, darüber lebendig und freundlich die geschwungenen Giebel. Hier und da spielt das Muster des Fachwerkhäuses hinein, überragt von den scharfen, hohen Giebelspitzen. So eng und einmütig, Schulter an Schulter stehen die Häuser da, als hätten sie sich geschworen, keines unter ihnen sterben und fallen zu lassen; denn dann kommt in ihre Reihen ihr großes Unglück, das Haus des 20. Jahrhunderts. Über ihren Baustil werde ich den vielgelehrten Mann nicht unterhalten, denn er kennt die Häuser, Häuschen und Gartenhäuser des 18. Jahrhunderts, und ihren Reiz



PROFESSOR BRUNO PAUL.

»GARDEROBE · HAUS DR. L.«

kennt mein liebenswürdiger Freund. Und jetzt ist er entzückt und wird diesen Brief halten wie der Marquis d'Aimart das Billet der schönsten Gräfin in seinen Händen hielt —, oder Goethe einen Brief seiner Lotte? Aber nein, der Arme hatte für Posen keine Ruhe. Er war deshalb schon damals nicht mehr 18. Jahrhundert, dachte ich bei mir. Die Erinnerung an seine Leiden überkam mich. Dazu das Pflaster, seufzte ich, und eins wird das andere gesteigert haben. Verstehen kann das nur, wer selbst einmal wie er auf hohen Hacken die Stadt durchstiegen hat. Als ich mir den Dom ansah, habe ich Sie entbehr. Ohne Zahlen und Daten mußte ich ihn nun hinnehmen wie einen Menschen, dessen Namen, Alter und Stand man nicht kennt. Aber wenn man sehen möchte und still ist, kommt es zu uns und das beste gibt sich uns zu ver-

stehen. Toll und aufregend sind die Wasserspeier. Sie kamen mir vor, wie bildgewordene Sünden, die die Kirche gebändigt hat und sogar zu ihren Dienern gemacht. Drei von den Ungeheuern hatten sich losgerissen und in die Tiefe gestürzt, waren aber wieder, wohl vom Pfarrer, in Reih' und Glied auf grünen Rasen gesetzt. Ruhelos würgten sie sich nun wieder in die Höhe, aber vergeblich. Harmlos spielten daneben die Kinder und unfern stand das fromme Küsterhäuschen.

Das Haus, das ich aufsuchen wollte, lag an einem anderen Hügel und wurde ab und zu sichtbar, als sich bei meinem Abstieg die engen Gassen gelichtet hatten. Ich kam noch an alten grauen Mauern vorbei, durch Torbögen und an Türmen, Reste der alten Stadtmauer. Der Weg zu dem Haus von Dr. L. war steil und herz-



PROFESSOR BRUNO PAUL. »FENSTERPLATZ IN DER GARDEROBE.«



PROFESSOR BRUNO PAUL. »NICHE IM BOUDOIR«

klopfig, sodaß ich mir, oben angelangt, vorkam wie einer, der Herzklopfen hat und Angst vor einem Besuch.

Das verschwand aber, als ich in dem ruhigen, klaren, hellen Vestibül stand. Die Decke schmucklos in schöner Wölbung, die auf die schmale Wand zuläuft und auf ihr einen Halbkreisbogen bildet. Das altitalienische Terrakottabild über der Tür wiederholt in seinen Umrissen angenehm das Halbrund und steht in seinen reinen, leuchtenden Farben gut zu dem Weiß der Decke, Wände und Türen. Nur ein Schranktisch aus Mahagoni steht hier, darüber ein einfacher Leuchter. Die schmiedeeiserne Bekleidung der Heizung hat in ihren Motiven etwas Orientalisches, ja Chinesisches und gehört für mich zu den Dingen, die selbst ruhig sind aber nicht ruhig lassen, weil man ihre Gliederung nicht leicht durchschaut und immer anfängt, an ihnen herumzurätseln.

Das Muster von Tapete und Vorhangstoff in der Garderobe war bedeutend leichter zu entziffern. Es stellten sich wirkliche und veritable Papageien heraus, stellten sich aber garnicht heraus, sondern blieben hübsch drin in der Fläche, gebunden durch hellgrüne Holzleisten, die die Wand in längliche Fächer teilen. Der Raum ist ein abgeschnittenes Oval. Die Decke wölbt sich zu allen Wänden, auch zur geraden Wand und bildet in der Mitte ein horizontales Feld, den verkleinerten Grundriß des Raumes. Außer dem Toilettentisch und den Stühlen steht dort ein großer verschiebbarer, drehbarer Spiegel. Die Farben des Raumes sind weiß, hellgrün und violett; der Boden ist, wie auch der des Vestibüls, aus grauem Marmor.

Erinnern Sie sich noch, wie unglücklich wir oft waren, weil wir zu unsern Gesprächen nie den rechten Raum hatten? Erinnern Sie sich noch an unsern Phantasieraum, den wir uns damals gemeinsam einrichteten? So etwas Ähnliches sah ich vor mir, als ich in die Halle eintrat. Hier hätten Sie die ersehnte Weite, den Wechsel von Hell und Dunkel durch das Weiß der Halle und dashineinspielende dunkle Treppenhaus... Hier hätten Sie Ihren Flügel, Ihren Kamin und Ihren niedrigen Tisch, der Ihnen nicht wie die andern Tische, die Menschen halb zerschneidet, wie Sie sich einmal so bitter beklagten. Für mich und meinen „Hang zu dunklen Tiefen“ sorgt die hohe dunkle Treppe!! Hier ist schon wieder einmal Tiefe und Höhe dasselbe.

Nun hätten Sie alles, mein Freund, den Gesprächsstoff und den richtigen Raum. Sie würden in einem der Sessel versinken und, nun endlich ungestört und unbehindert durch die Umgebung, geistig auferstehen! Endlich wüßte

ich Sie gut aufgehoben und ließ ruhig Augen und Gedanken durch den Raum wandern. Sähe die breite weiße Treppe mit dem roten Läufer und dem lebendigen, prächtigen Geländer, die Holztäfelung und frommen Wandschränkchen, die wie Herrgottswinkelchen aussehen. Sähe den schweren Balken mit dem Geburtsjahr des Hauses (1914—17), die schönen braunen Türen in ihren tiefen weißen Rahmen und freundlich gestimmt, würde ich mich auch mit dem Kamin aussöhnen. Er ist aus grauem und schwarzem Marmor mit nur wenig verziertem Gußeisen. Vielleicht fürchte ich Kamine nur, weil man im Winter bei ihrem Feuer auftaut, weich wird und mitteilksam. Sehr neugierig war ich auf die Bank am Fenster. Rohr mit Gobelin! Die Lehne sehr hoch, das Holz mit einer Kakteenranke verziert. Rohr und Gobelin, aber ich fühlte mich wohl dabei. Von den roten Fenstervorhängen gerahmt, sah man das alte Wetzlar vor sich liegen; gegenüber der Berg, dicht überzogen von blauen Schieferdächern, und darüber und noch über den Hügeln ringsum steht frei vor dem Himmelsgrund der rote Dom. Das war schön, und als ich mich wieder im Raume umsah, dachte ich: im günstigsten Falle müßte hier alles selbstverständlich wirken. Es war wohl auch so mit der länglichen Lampe auf dem länglichen Tisch, dem roten Teppich neben den roten Fenstervorhängen. Im Grunde sind die Ansprüche ja so bescheiden, die wir an Häuser, Räume und Möbel stellen. Sie sollen uns dienen und uns dabei nicht beunruhigen, beleidigen oder gar betrügen. Aber wie selten wird selbst dieser Anspruch erfüllt, und es kommt das Jammerlied von den trügerischen Schmuck- und Stuckfassaden, den hohen Räumen, zu deren Maßen kleine Möbel und Menschen nicht passen, dann die unzumutbaren Möbel selbst, die jeder kennt und oft erleiden mußte. Wie schön nun, wenn uns Räume beruhigen, freistimmen, zu uns selbst kommen lassen oder anregen zu stärkerem Denken und Empfinden. Meistens erlebt man das wohl unbewußt und sagt einfach wie ein Kind: hier bin ich so gern. Auf viele Menschen werden diese Räume wohl so wirken.

Besonders lieb ist mir das Treppenhaus. Die Breite der Treppe, das schwere Geländer, der Blick nach oben und unten, alles das tut gut; dazu das Hineinspielen der halb verborgenen Halle und Diele. Auf dem Treppenabsatz steht eine alte holländische Uhr. Die Tapete ist weißgrundig mit grünen und roten Blumen und setzt sich in der oberen Diele fort.

Die obere Diele ist eine Attake auf die Stimmung. Rot die Möbel, rot der Teppich, rot die



PROFESSOR BRUNO PAUL.

»HALLE IM HAUSE DR. L.«

Vorhänge, der Leuchter, alles in reinstem Zinnober. Ich sehe, wie belustigt Sie sind, wie Sie diese Kühnheit des Architekten noch steigern, einen Korb Citronen aufstellen und entzückt sind. Man könnte hier so vieles ausprobieren zu Schreck und Freude, unter den Farben die größte Liebe erleben und die bittersten Kämpfe. Wie schön z. B. Veilchen dazu sind. Bank und Sessel sind aus Rohr, auch das Rohr rot überstrichen. Die Kissen und Polster haben das Muster der Tapete. Sehr eigenartig ist der hölzerne Leuchter. Er glänzt in seinem Anstrich wie hellrote Kirschen. Die Schirme sind aus lachsfarbener Seide mit grauer Litze und dämpfen seinen Übermut.

Das Musikzimmer ist ganz flächig gehalten: der glatte, teppichlose Fußboden, die hohen getäfelten Wände, die Decke; dazu die glatte Fläche des Flügels und die der Möbel aus Macassar-Ebenholz. Von besonderem Reiz ist das Parkett. Es ist aus verschiedenen Hölzern und Farben ineinandergefügt, aus schwarzer

Mooreiche, gelbem Kirschbaum und rotem Mahagoni. Die Wände sind ruhig und klar durch flache pilasterartige Streifen in breite Felder eingeteilt. Diese sind nur belebt von einer feinen Silberlinie, die oben gebrochen ist. Hier fügt sich ein zartes chinesisch-barockes Ornament ein, das je nach der Gestalt des Feldes ein wenig variiert. Die feingebrochene Linie wiederholt sich am Rand der flachen Decke und schließt sich in der Mitte des Raumes zu einem großen klaren Stern, aus dem der Kristalleuchter herabhängt, trotz der reichen Wirkung rein in den Linien. Die Täfelung ist taubenblau, die feinen Linien silbern, und altrosa die Seidenvorhänge der Fenster. Dazu das farbige Parkett! Hellblau ist auch der Grund der seidenen Möbelstoffe, die Muster verschieden. Können Sie sich denken, wie Blumen in den Räumen aussehen? Eins steigert die stille Schönheit des anderen. Gut wird der Raum sein mit seinen Wänden als Hintergrund zu Menschen und Köpfen. Aber hier soll man ja garnicht sehen,



PROFESSOR BRUNO PAUL. »SITZPLATZ IN DER HALLE.«

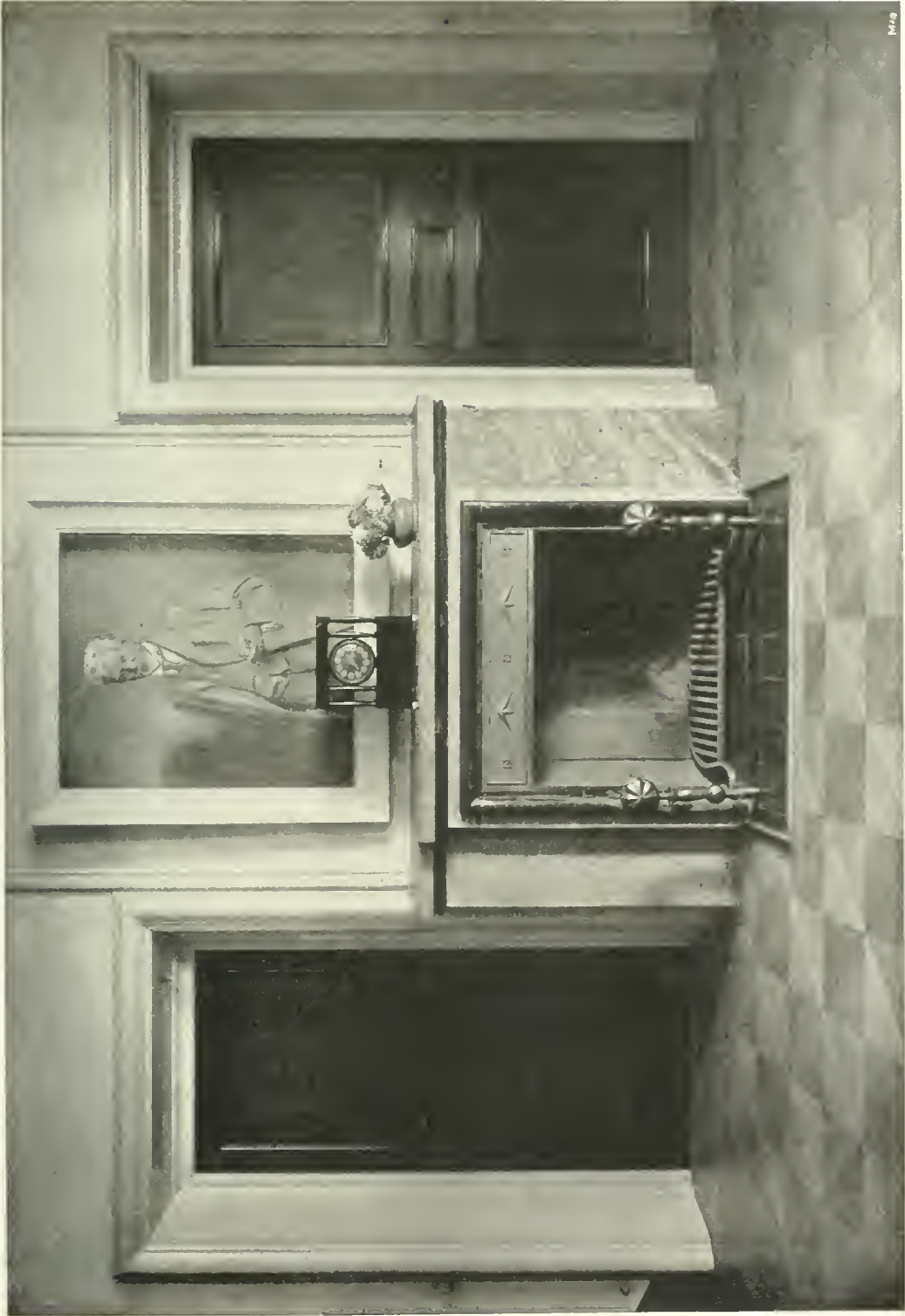


PROFESSOR BRUNO PAUL: »FENSTERECKE IN DER HALLE.«



PROFESSOR BRUNO PAUL—BERLIN.

»HALLE IM HAUSE DR. L. IN WETZLAR.«



PROFESSOR BRUNO PAUL. »KAMINWAND IN DER HALLE.«



PROFESSOR BRUNO PAUL.

» AUS DEM MUSIKZIMMER ◀

sondern hören, und der Raum wird schon böse sein, daß soviel von ihm selbst die Rede war. Er will nur für die Musik da sein und ihre Wirkung. Er möchte bei festlicher Musik strahlend hell sein mit seinen Leuchtern und Lüstern an den Wänden oder in verhülltem Licht dämmerig bei dunkleren Klängen. Dann ist die kleine Ecke, die das Zimmer erweitert, sicherlich ganz geheimnisvoll. Hier schließt sich ein Balkon an. Finden Sie es nicht schön, dadurch den Zusammenklang zu haben von Musik und Natur? Hier irgendwo liegt etwas Trauriges, etwas wie von Molltönen, und man könnte sich eine Novelle ähnlicher Stimmung hierher denken. Sie lächeln, aber sprachen wir nicht oft darüber, wie Räume nicht nur Stimmungen, sondern auch Tun und Lassen suggerieren können? Eine, wenn geschlossen, kaum sichtbare Tür führt zur roten Diele. Stellen Sie sich nun vor, wenn die Tür geöffnet ist, und in der mattblauen Wand des Musikzimmers das rote Bild der Diele steht!

Aus dem Musikzimmer führe ich Sie in das Eßzimmer. Auch dies ist getäfelt. Es ist mäßig hoch, wie alle Räume dieses Hauses. Wegen seiner Größe kommt es bei dem Eßzimmer wohl am klarsten zum Bewußtsein. Die Decke ist schmucklos und flach gewölbt. In tiefen Bogen schneiden die hohen Fenster in die Deckenwölbung ein. Sie gibt den beiden schmalen Wänden ihren flachen Bogenausschnitt. Die eine dieser Wände ist auch noch selbst schwach gebogen mitsamt ihren Wandschränken rechts und links von der Schiebetür. Diese allein ist flach. Die andere Wand ist fast ganz aus Tür und Fenstern gebildet, durch deren kleines weißes Karo der Wintergarten hineinschaut. Er hat schwarze Korbmöbel und schwarzen Marmorboden, sehr wirkungsvoll zu dem hellen Raum mit der weißen Täfelung. Hier ist alles auf Schwarz-Weiß gestellt, farbig allein der hellgrundige Teppich mit seinen großen Ornamenten, den Prof. E. R. Weiß entworfen

hat unter Verwendung alt-italienischer Vorbilder. Schwarz sind die Fensterverhänge, schwarz der Ripsbezug der Möbel, aus dunklem Nußbaumholz das lange, flache Büfett mit seinen gewellten Türen. Es baut sich ein in die Wandnische. Entsprechend ist das kleine Büfett mit seinen gewellten Schiebläden. Die kostbaren Gläser, die zu einem Eßzimmer gehören, stehen übereinander vor einem Spiegel und glänzen und strahlen vor Freude in ewiger Kontemplation ihrer eigenen Schönheit. Für die guten Porzellane sind die Wandschränke da; die Schieblade darunter birgt etwas ganz Besonderes, nämlich das Lätzchen des kleinsten Hausherrn, das er selbst mir ernsthaft zeigte.

Viel schöner aber war es, Mamas Zimmer zu zeigen. Mein kleiner Führer stürmte sogleich durch ihr Wohnzimmer vor und verschwand hinter der großen mit Mull bespannten Glastür im Schlafzimmer. Ich hatte kaum Zeit, mir das helle Damenzimmer anzusehen mit der reizvollen gangartigen Erweiterung (Abb. S. 74). Hell beleuchtet durch ein seitliches Fenster zeigt sich ein Wandschrank und das Gitter eines Heizkörpers darunter; beides Dinge, nicht einzigartig in diesem Hause, aber von ganz neuem Reiz in dieser Zusammenstellung und Umgebung.

Der Eindruck des Schlafzimmers ist hell, frisch, luftig, durchsonnt, die Farben blau und weiß. Blau und weiß ist die Tapete, die zu zweidrittel Höhe des Zimmers reicht und von weiß und blauen Holzleisten begrenzt ist. Das Muster der Tapete haben auch die Vorhänge und die leicht abnehmbaren Bezüge auf den Stühlen und Sesseln. Der Teppich ist pfauenblau und gibt dem ganzen Zimmer den tiefen Unterton und gab in seiner Weiche und Leuchtkraft dem blonden Kinderkopf einen reizenden Grund. Ich mußte alles sehen, daß dies eine Balkontür sei und das ein Fenster, an den schwarzen Knöpfen würden die weißen Schiebläden gezogen, und im großen, weißen Drehspiegel mußte das ganze Zimmer tanzen. Sogar die großen Wandschränke tanzten darin; dabei fügen sie sich so fest und fein in Höhe und Form dem Zimmer ein und wölben sich ruhig und schön zu beiden Seiten der Tür. Das Schlafzimmer des Hausherrn entspricht diesem Zimmer, nur hier die Farben weiß und hellbraun, der Teppich moosgrün.

Doch das Herumspazieren im Hause sollte ein Ende haben. Es kam die Pflicht. Sie hielt gebieterisch in ihrer Hand eine Schiefertafel, daran melancholisch an langem Faden Schwämmchen und Läppchen herabhangen. Im Wohn-

zimmer versammelten wir zwei nun uns und unsere Gedanken vor diesem Marterinstrument. Das heißt, ich muß gestehen, daß ich zerstreut im Zimmer herumsah und die ungeteilte Qual dem andern überließ. Aber glauben Sie, mein Freund, das Zimmer hatte Schuld mit seiner eigenartigen Form. Es schließt sich zu einem Oval, dem sich auch die gewölbten Türen und das Wandschränkchen einfügen. Auch ein großer alter Schrank entspricht dem Oval des Zimmers, die Bewegung der Wand macht er mit, aber in umgekehrter Richtung, sich also ins Zimmer hineinwölbend. Eine aus kleinen Bogen gebildete Linie, in ihrer großen Form auch ein Oval, schmückt die Decke und betont ihre Form. Die Hauptfarben hier sind Grün und Grau. Diese Möbel und Bilder schienen mir zum Teil alte Familienstücke zu sein und aus den dreißiger Jahren des vorigen Jahrhunderts zu stammen. Zwischendurch kam aber eine Arbeitspause, und alle Bilder und Photographien vom alten Schreibtisch wurden mir gezeigt. Auf jedem Bilde an der Wand sollte unbedingt die Mama sein, auf allen alten Gemälden und Miniaturen; auf einem einzigen alten englischen Stich war sie sogar dreimal! Aber schließlich landeten wir doch wieder vor der Schiefertafel in den großen Ledersesseln. Auf unserm Tisch ein schlichter Geranientopf mit einer roten Blüte.

Schließlich durfte mir das Bübchen auch sein eigenes Zimmer zeigen, die kleinen weißen Möbel, den kleinen Waschtisch mit dem Spiegel darüber. Ich glaube ja, daß die Beliebtheit des Spiegels sehr abhängt von dem Geschlecht der kleinen Zimmerbewohner. Hier wurde er nicht allzu viel beachtet. Im Wandschränkchen paradierten die stolzesten Bleisoldaten, und friedlich daneben weideten die Lieblingskühe. Eine ganze Herde davon machte ihren Rundgang auf dem Holzrand der Hängelampe, herum um einen blauen Hirten. Durch eine sehr anmutige Bogenöffnung schloß sich ein Nebenraum an, getrennt durch eine Gardine, die besonders hübsch war für dies kleine Reich. Sie war aus einfachem weißen Crêpe mit einer blauen Quastenborde. Die Wände hatten bis zu zweidrittel Höhe gestreifte Tapete, der Rest mit anschließender Decke geblümt. Im Nebenraum stand das Bettchen, in dem man schlafen mußte, immer schon so schrecklich früh, lautete die Klage. Der Teddy war jedoch zum Trost schon vorgegangen.

Ich aber dachte ruhig, die alten Wetzlarer Häuser mögen nur hineinsehen in dieses Haus; hier braucht man sich vor ihnen nicht zu schämen. ELFRIEDE MUES.

* * *



PROFESSOR BRUNO PAUL. • MUSIKRAUM IM HAUSE DR. L. •

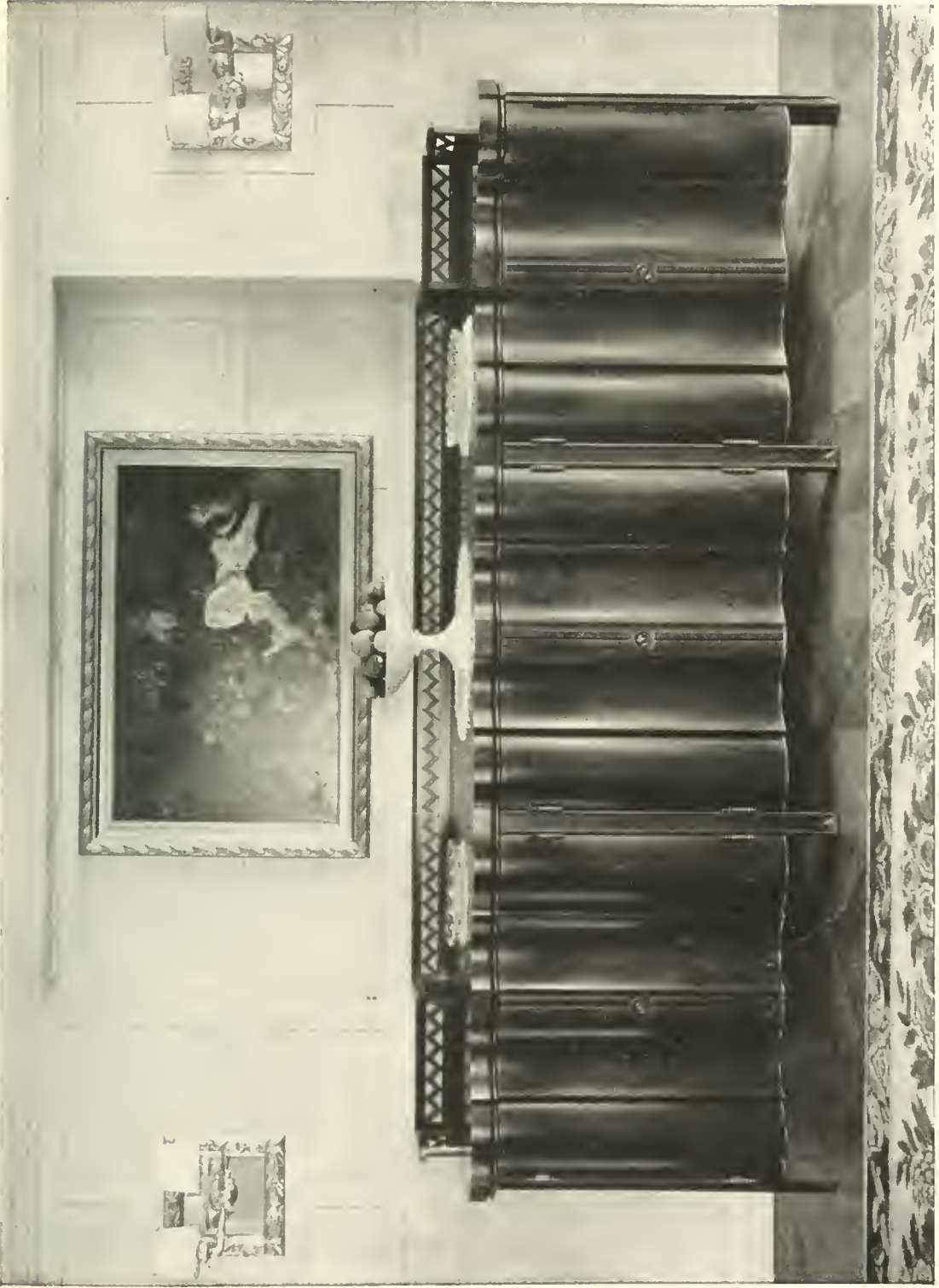


PROF. BRUNO PAUL. »DIELE IM OBERGESCHOSS.«



PROFESSOR BRUNO PAUL-BERLIN.

»SPEISEZIMMER IM HAUSE DR. L. IN WETZLAR.«



PROFESSOR BRUNO PAUL. •BÜFETT IN OBIGEM SPEISEZIMMER.



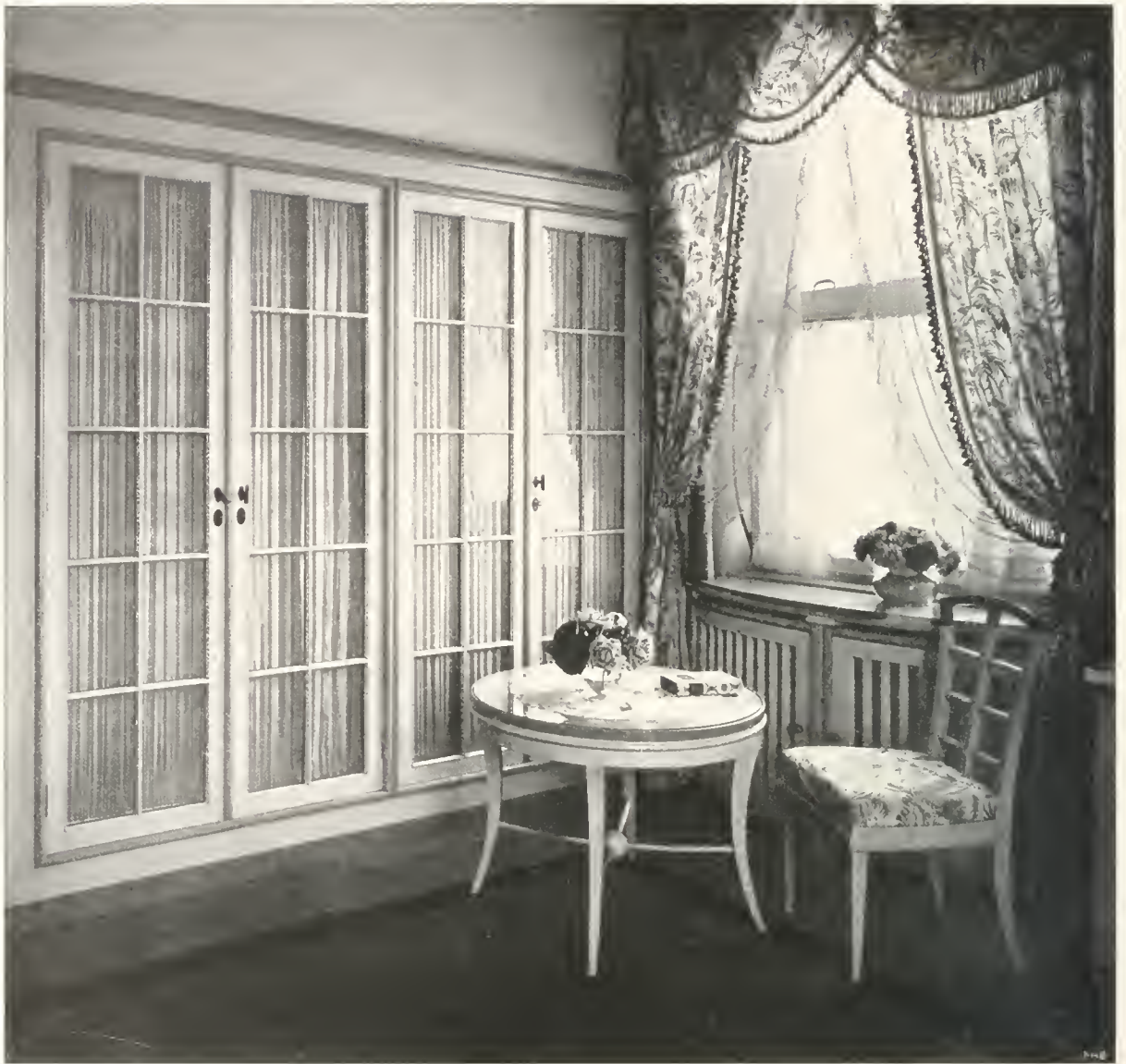
PROFESSOR BRUNO PAUL. »ANRICHTE IN VORSTEHENDEM SPEISEZIMMER.«



PROFESSOR BRUNO PAUL. »SCHLAFZIMMER DER DAME.«



PROFESSOR BRUNO PAUL. «SCHLAFZIMMER DER DAME»



PROFESSOR BRUNO PAUL. »SCHRANKWAND IM SCHLAFZIMMER.«



LILLI VETTER — MÜNCHEN — BILDSTICKEREI.



LILLI VETTER—MÜNCHEN.

VITRINE »DIE ANBETUNG« PRIVAT-BESITZ.

ARBEITEN VON LILLI VETTER UND EWALD VETTER.

VON DR. K. MITTENZWEY.

Die Arbeiten zweier selbständiger Menschen in eine Betrachtung zusammenzufassen, weil ihre Urheber durch die bürgerliche Ehe auf gleichen Namen geeint sind, könnte eher einer Skepsis begegnen. Denn künstlerische Begabung ist so selten, daß wenig Wahrscheinlichkeit besteht, innerhalb solcher Namenseinheit gleich starke Persönlichkeiten anzutreffen, und eher wird man erwarten, im Werk des einen nachfühlende Bewunderung oder sonstige Abhängigkeit vom Werk des anderen zu finden. Die Arbeiten von Frau Lilli Vetter sind so selbständig, daß man eher das Spiel versuchen könnte, sie in ein gegenpoliges Verhältnis zu Ewald Vetter zu bringen: bei ihm Arbeit aus höchster geistiger Spannung, hier eine scheinbar mühelose, spielfreudige Bewegung, dort eine gewisse Sparsamkeit der Farbe gegenüber, hier eine kaum Genüge findende Farbensinnlichkeit, dort ein Hinaufsteigen vom naturalistisch gemeisterten Körper aus, hier von vornherein ein freies Schalten im Raum usw. Dabei müßte man sogleich anfügen, daß sich die Arbeiten wieder in jener letzten Schicht begegnen: daß bei beiden die Arbeit unerbittlich auf das We-

sentliche gerichtet ist. Doch ist solche Vergleichsspielerei sinnlos, die Arbeiten von Lilli Vetter sind so stark, daß sie selbständige Betrachtung fordern. Sicherlich hat Lilli Vetter die mühelosere Phantasie, und wem Kunst eine schöpferische Bewegung aus dem Nichts heraus ist, wird sich mit ihren Arbeiten wahrscheinlich schneller befreunden. Ohne weiteres taucht ihr Blick in den selbstgeschaffenen Raum inneren Schauens, und wie sie von da zurückkehrend Form und Raum gestaltet, ist der Wunder und Köstlichkeiten voll. Die Gestalten steigen ganz von selbst, von der Phantasie geleitet (die immer die Führerin ist) in einen idealen Raum hinauf, und die Hand hilft ihnen die ideale Form gewinnen durch sinnvoll geübte Technik. Die farbig wiedergegebene Stickerei — von ihrem Farbensinn noch viel zu sprechen erübrigt sich angesichts dieser Wiedergabe — zeigt, wie sie mit dem Faden modelliert, den Stich setzend wie ein Maler, der die Form durch offene Strichführung unterstützt. Unbegrenzt scheint ihre Fähigkeit zu fabulieren. Gern denkt sie an die Traumreiche des Orients, die Erinnerung an persische Miniaturen stellt sich ein. Niemals



LILLI
VETTER-
MÜNCHEN.

VITRINE
GENOVEVA.
BES: DE. WE.

aber wird dies zu exotischer Spielerei, niemals entsteht eine Chinoiserie. Dazu ist sie viel zu frisch und unmittelbar. Die orientalischen Anklänge ergeben sich ungesucht von selbst, weil sie so gern von fremden Tieren fabuliert, weil sie die Glieder ihrer Figuren in zartesten Bewegungen führen will, und weil sie so gern aus den zärtlich geliebten Farben die Wunder des Märchens aufleuchten lassen will. Dankenswert ist es, daß sie ihre schöne Fabulierkunst auch Kindern „begreifbar“ gemacht hat. Der Gedanke „expressionistischer Spielsachen“ könnte Grausen erregen, wenn man sich vorstellen würde, daß mit dem Späten, Verzerrten des Expres-

sionismus das Kindergemüt behelligt werden soll. Die Puppen von Lilli Vetter sind durchaus naiv und ohne Gewalttätigkeit, freilich ganz unbürgerlich im Ungebrochenen des Ausdrucks und des Anstrichs. Nebenbei bemerkt unbegrenzt haltbar und zu ungezählten Auferstehungen aus irdischer Zerstörung befähigt. Es wird nicht der bizarre Versuch gemacht, den Kindern Erinnerungen an das ethnologische Museum in die Hand zu geben; es wird nur auf jene naiven Form- und Farbwerte zurückgegangen, die allerdings der glückliche Besitz kindlich gebliebener Völker sind. An die aber auch jeder noch eine neidische Erinnerung in sich vorfinden



LILLI VETTER—MÜNCHEN.

»EXOTISCHE PUPPEN«

wird, der sich über aller Verbildung noch die Fähigkeit des Zurückerinnerns bewahrt hat.

Bilder religiösen Inhalts zu malen bedarf heute keinerlei Begründung oder Erläuterung mehr — im Gegenteil. Jede bessere Sommerausstellung hat heute, unter anderem Atelierwerk friedlich gehängt, ihre Heiligenbilder. Dabei wissen wir alle, daß unsere Zeit nicht etwa frömmere geworden ist, auch daß die Vertreter des offiziellen Kirchentums nicht ein neuartiges Verhältnis zur modernen Malerei gewonnen haben. Die religiösen Inhalte sind sozusagen von der Kunst selbst erzeugt worden. Wie

wenn ein Ungläubiger, der an allen Dingen verzweifelt, eines Tages die Hände faltet, so hat die heutige Kunst, der bürgerlichen Welt der Naturwirklichkeit bis zur Verzweiflung müde, zu religiösen Vorwürfen die Hände ausgestreckt, nur um wieder zu bildstarken, die Diesseitigkeit sprengenden Inhalten zu gelangen. Wir haben heute eine expressionistische religiöse Konvention, über die sich kein Mensch mehr wundert, so wenig wie über die expressionistischen Dichter, die den Namen Gott mit Selbstverständlichkeit im Mund führen. Das schließt nicht aus, daß diese ganze Art religiöser Kunstproduktion ein Ästhetizismus ist. Es scheint, daß



LILLI VETTER—MÜNCHEN.

VERTRIEB DEUTSCHE WERKSTÄTTEN—MÜNCHEN.

»SCHREIBMAPPEN« HANDGEMALT.

angesichts eines Werkes die Frage nach der subjektiven Gläubigkeit seines Urhebers ohne Belang sei, und doch erkennt man sofort das Begrenzte solchen Individualismus, wenn man einen Augenblick vielleicht an den Fra Angelico denkt.

Wenn nun aber ein religiös Ergriffener auch noch jenseits dieser expressionistischen Konvention bleibt, dann muß er heute doppelt einsam sein: einsam nicht nur gegenüber der offiziellen Religiosität und ihren kirchlichen Vertretern, sondern einsam auch gegenüber dem bezeichneten religiösen Ästhetizismus und gegenüber jener ganzen Welt von Ausstellung, Kunsthandel und Kritik, in der nun einmal unsere heutige Kunst ihren schwer zu bestimmenden Ort hat. Die Kreuzigungsbilder von Ewald Vetter sind einsamstes Bekenntnis, so einsam, daß es fast unangemessen ist, davon in einer Kunstpublikation zu sprechen. Diese Bilder in irgend eine Richtung oder Schule einzuordnen, widerspräche sowohl ihrem inneren Wesen wie ihrer äußeren Entstehung. Gewiß kann man sie „expressionistisch“ nennen, wenn man den Terminus wörtlich nimmt, in dem Sinne, daß sie ganz von der Darstellung seelischen Ausdrucks her konzipiert sind. Aber in der Darstellung der Menschenkörper, die Träger dieses Ausdrucksgeschehens sind, ist Vetter dann von überraschender Naturalistik, und er baut sein Bild, fern von aller expressionistischen Ver-

gewaltigung des Raumes, ganz vom naturalen Raum her auf. Diese drei Kreuze, deren im gewaltigen Kreisbogen geworfene Bewegung die drei überlebensgroßen Tafeln kompositorisch zusammenhält (beginnend von der unteren Ecke des linken Flügelbildes aus, durch den Querbalken des mittleren Kreuzes hindurch, bis in den Schenkel des unheimlichen Tieres auf der rechten Tafel die Bewegung ausläuft) — diese drei Kreuze stehen doch im perspektivischen Raume, und die Modellierung des Fleisches wird von der Schattengebung her gewonnen. So entsteht ein merkwürdiges Wechselspiel von freier phantastischer Bewegung der Konzeption und naturalistischer Durchführung, welches unverweilt den Namen Grünewald auf die Lippen führt. Selbstverständlich soll, wenn hier der heiligste Namen der deutschen Malerei genannt wird, damit ein Rangurteil ebensowenig ausgesprochen sein, wie etwa eine äußere Anlehnung behauptet sein. Ebenfalls der Name Grünewald stellt sich ein angesichts der Aureole, die auf dem Mittelbilde den Leib des Erlösers als ein Kreis umglüht, während in der Mitte plötzlich die Tiefe sich öffnet und ein strenger und fast Strindbergisch böser Gott sichtbar wird. Die letzten, gegenständlich nicht mehr formbaren Dinge mit den Urfarben des Spektrums anzudeuten, ist ein ewiges, der Zeit überhobenes Mittel, und es ist nur Folge unseres Schul-



LILLI
VETTER-
MÜNCHEN.

PERLBEUTEL.
VERTRIEB
D. WERKST.



LILLI VETTER-MÜNCHEN • FLÜGELDECKE.
AUFNÄHARBEIT »JUDITH UND HOLOFERNES« BES: DE. WE.-MÜNCHEN.



LILLI VETTER—MÜNCHEN.

BILDSTICKEREI »GENOVEVA«

wissens, wenn bei der Betrachtung eine Reminiszenz sich einstellt. Abgesehen von dieser Bildmitte, wo er mit den Farben des Prisma den Raum aufreißt, ist Vetter mit der Farbe recht sparsam, und schon die Reproduktion läßt erkennen, daß die ganze Diktion überwiegend zeichnerisch ist. Vetter arbeitet zur Zeit an einer Folge von Kreuztragungsstationen, welche, in der Palette bedeutend heller, dabei in der Farbe fast noch enhalttsamer sind. Wohl werden die Farben in größten Gegensatzverhältnissen des elementaren Tones gegeneinander gestellt und damit größte Spannweiten gewonnen. Die Verwendung der Farbe selbst aber ist stets flächig rein, ihr Auftrag gleichmäßig dünn; niemals ist die Farbe in sich selbst abgewandelt, niemals dient sie, um die Form von der Farbe her zu gewinnen. Hier drückt sich wohl ein beinahe asketischer Zug aus, der im

Temperament verwurzelt sein mag. Überhaupt zeigen die Bilder eine ungeheure Hochspannung des geistigen Pathos, welche minder gefahrvoll erscheinen mag. Noch setzt sich die Intention nicht wie von selbst in Gesichte um, noch bleibt ein Teil der geistigen Aufgabe als „Thema“ fühlbar. Beinah möchte man Vetter den Gemeinplatz ins Notizbuch schreiben, daß das Ethos der Kunst nicht im Inhaltlichen beschlossen ist. Und sollte er darauf mit Tolstoischer Intoleranz antworten, daß das letzte Ethos allerdings im Inhaltlichen ruhe, so wäre zu erwidern, daß sich solche Dinge nicht bis zuletzt mit Gründen austragen lassen; aber es diene der persönlichen Elastizität, sich zu Zeiten zu entspannen. Namentlich in unserer Zeit, wo nicht der Hintergrund einer Gemeinschaft, auch nicht das Glück einer vom Zeitstil dargereichten mühelosen Formensprache, die Entspannung bringt. — K. M.



LILLI VETTER—MÜNCHEN · TEPPICH MIT AUFNÄHARBEIT.

»JOSAPHAT-LEGENDE« BES: PROF. C.—MÜNCHEN.



LILLI VETTER - MÜNCHEN.

»TEIL NEBENSTEIL. WANDTEPPICHS«

KUNSTWERK, TAT UND GEDANKE.

In allen Geschöpfen sind Geist und Materie auf das Innigste zusammengebracht, am sichtbarsten im Menschen: so erscheint die Welt-Tatsache vor unserer prüfenden Erkenntnis. Es gibt kein Bild, das die Innigkeit dieser Verbindung auch nur annähernd ausdrücken könnte; eine Innigkeit, die keines der beiden Elemente aufhebt und sie doch bis zur Aufhebung miteinander verflucht.

Man merkt nun in allem, was der Mensch durch Tun oder Denken geistig bewirkt, das Bemühen, Geist und Stoff ebenso innig zusammenzubringen, wie die schöpferische Kraft es ihm vorgemacht hat. Alles Menschengemachte brennt von dem Ehrgeiz, ein flutendes geistiges Element mit einem starren stofflichen Element so herzlich zu vereinigen, daß Gestalt und Leben entsteht. Dieser Ehrgeiz ist in jeder eigentlichen Tat; er ist im Aufbau jedes Menschenlebens; er ist in jedem echten Gedankenkunstwerk. Das höchste Streben der Philosophie war von jeher, ein Weltmodell in Begriffen zu erschaffen,

in dem alle am Weltbau beteiligten Stoffe und Kräfte peinlich genau nachgebildet sind, wenn auch in ganz anderem, nämlich begrifflichem Material. Besonders durch das deutsche Denken zieht sich das Hauptproblem, darzustellen, wie Geist und Materie sich begegnen und vermischen, unter welchen Begleiterscheinungen sich die Verleibung vollzieht, wie sich Beharrendes und Wechselndes, Endliches und Ewiges in einander fügen, wie Licht und Finsternis sich in wogendem Streit bekriegen und dennoch in diesem Krieg das Rätselhafte und Gewaltige erzeugen: die Gestalt. Wenn immer wieder alte Weltmodelle durch neue ersetzt werden, so geschieht dies aus der Unersättlichkeit des Menschengestes, das Zusammensein der beiden Elemente im begrifflichen Ausdruck ständig zu verinnigen.

Im Zusammenhang dieser unablässigen Bemühungen des Menschen, die charakteristische schöpferische Verbindung von Geist und Materie nachzuahmen, steht an bevorzugter Stelle das Kunstwerk. Bevorzugt vor dem Ge-



LILLI VETTER MÜNCHEN.

VERTRIEB: DEUTSCHE WERKSTÄTTEN MÜNCHEN.

»KINDER-SCHLAFROCK«



LILLI VETTER—MÜNCHEN. »HAUS-SCHUHE, BUNT BESTICKT«



LILLI VETTER—MÜNCHEN.

»KINDER-HÄUBCHEN U. SCHUHE«

dankenwerk, weil seine Materie sinnlicher und nicht bloß begrifflicher Artung ist; bevorzugt vor der schaffenden Tat, weil sich das Geistige entschiedener und faßlicher in ihm durchringt. Jedes Kunstwerk bezeichnet einen Punkt in der Welt, wo Geist und Stoff zusammenstoßen, einen Punkt lebendiger Sinnverleibung, einen Punkt, wo echtes *Wesen* einen entsprechenden und notwendigen *Schein* gewann. Denker, Tatmenschen und Künstler stimmen überein in der Erkenntnis, daß nichts Geistiges ohne Körper ist. Im Mittelpunkt ihrer Tätigkeit steht die Verleibung: der Denker verleibt in Begriffen, der Tatmensch in Leidenschaften und Ordnungen äußerer Welt, der Künstler in gereinigter, ausgeglichener Materie. Alle drei machen dabei die gleichen Erfahrungen, und sprächen sie nicht die verschiedenen Sprachen ihrer besonderen Materialien, sie müßten sich jederzeit leicht und mühelos mit einander verständigen können. Wenn z. B. der Tatmensch auf den Unterschied zwischen reiner Ideologie und reiner Realpolitik stößt; wenn er erkennen muß, daß im Bereich der geschickbildenden Tat der Ideologe ebenso oberflächlich und unzulänglich verfährt wie der geistlose Praktiker: so ist diese Erkenntnis gleichwertig und sogar identisch mit der Ein-

sicht, daß im Bereich der Kunst die stoffscheue Geistigkeit ebenso versagt wie die stumple Wiedergabe der sinnlichen Erscheinung. Im Bereich der Tat gibt es eine Routine ebenso wie im Bereich der Kunst, und so wiederholen sich alle Arten und Abarten der Begegnung zwischen Geist und Stoff auf jedem der genannten Gebiete. Gemeinsam ist schließlich auch in allen drei Fällen das Endziel des Bemühens: es geht aus auf die Erschaffung eines echten Körpers, d. h. eines Gebildes, das auf der einen Seite Körperlichkeit, auf der anderen Seite Verkörperung ist.

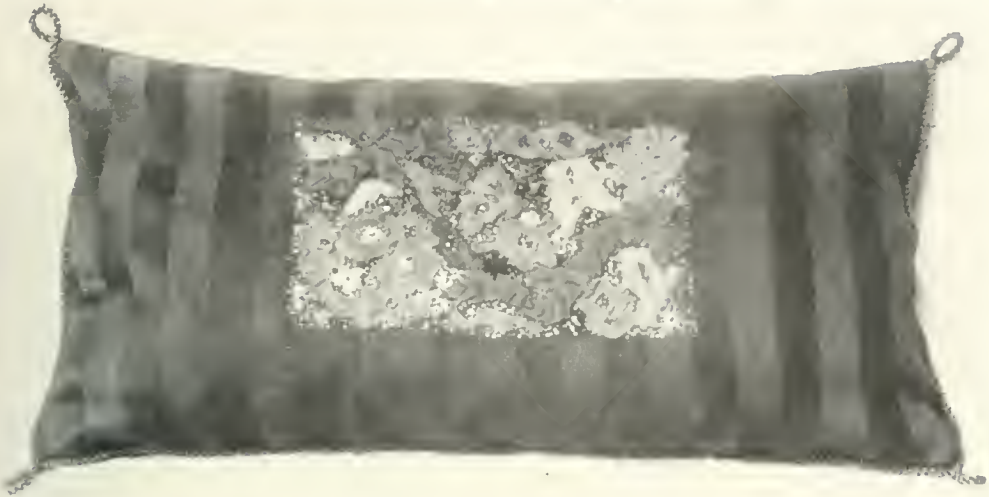
Die besondere Materie des Kunstwerks ist, wie gesagt, gereinigte Weltmaterie, d. h. Materie, die zwar sinnlich ist und sich dadurch von der bloß begrifflichen des Denkers unterscheidet, die aber so sehr befreit ist von allen Nebenfunktionen und -bedeutungen des übrigen Weltstoffes, daß sie schon auf dem Punkte steht, in bloße, feurige Energie überzuschlagen. In diesem reinsten Material wiederholt sich daher das ungeheure Werk der Schöpfung am deutlichsten, denn wir verhalten uns vor ihm zugleich sinnlich und geistig und empfangen von ihm, was Natur und Denken getrennt liefern, in einem Erlebnis. . . . WILLY FRANK.



LILLI VETTER. STICKEREI DER SÄULENHEILIGE VON ROCCA DI PAPA

DIE BERGSTADT, VOR DÜRRE FAST VERSCHMÄCHTEND, WEISS SICH KEINEN RAT MEHR. DA BESCHLIESST DER BISCHOF DAS GELÜBDE ZU TUN, ALS SÄULENHEILIGER ZU LEBEN, UM DADURCH REGEN ZU ERFLEHEN, ER WIRD BLIND DABEI. ALT UND VERFALEN RECKT ER DIE HÄNDE UMSONST ZUR GLUT DER SONNE, DIE GRAUSAM SENGEND ALLES VERBRENNT.

(FÄRBIGE SEIDENSTICKEREI, IN DÄRMSTÄDIER PRIVATBESITZ.)



LILLI VETTER—MÜNCHEN.

•KISSEN MIT AUFNÄHARBEIT•



LILLI
VETTER-
MÜNCHEN.

DAMAST-
WESTE
HANDGESTICKT.

GENERAL-VERTRIEB: DEUTSCHE WERKSTÄTTEN MÜNCHEN.



KERAMIK VON PAUL DRESLER — CREFELD.

TÖPFEREI GROOTENBURG — CREFELD.



PAUL DRESLER. »KERAMIK MIT UNTERGLASUR-MALEREI.«
 VERTRIEB: DEUTSCHE WERKSTÄTTEN — MÜNCHEN.



KERAMIK VON PAUL DRESLER - CREFELD.

TÖPFEREI GROOTENBURG - CREFELD.



PAUL DRESLER. »WANDTELLER MIT UNTERGLASUR-MALEREI.«
 VERTRIEB: DEUTSCHE WERKSTÄTTEN - MÜNCHEN.



EWALD VETTER—MÜNCHEN.



»DREITEILIGES ALTARBILD«

KUNSTGLÄUBIGKEIT.

Der Barbar und der Verbarbarte stumpfen am Kunstwerk wie an den tausend Wundern der Welt vorüber ohne sie zu beachten. Was sind ihm Sterne, was ist ihm ein gutes Bildwerk, ein schönes Gedicht? Nichts, denn er würdigt sie nicht, er kann sie und will sie nicht würdigen, ihm fehlt das Aufnahmevermögen für diese Dinge; fehlt es ihm wirklich, so kann es ihm eingepflanzt werden, schlummert es nur, dann soll es geweckt werden. Wohlan!

Der gebildete zivilisierte Mensch hat die Leidenschaft zu verstehen und den Hunger zu wissen. Er züchtet das Kunstverständnis und pflegt die Kunstwissenschaft. Er wird Kenner und Kundiger, er wird Gelehrter. Wenn er soweit ist, daß er Kunstwerke anstatt ihres Inhaltes (Sujets) vor sich sieht, erforscht er die Kunstformen, grübelt über die Seele im Werk, verspürt die geistige Macht, kurz, er versteht das Kunstwerk. Der gebildete kultivierte Mensch erlebt das Kunstwerk. Ihn adelt seine Erlebnissfähigkeit. Wie er in seinem Garten nicht in erster Linie Botaniker, sondern Blumenfreund, wie er vor dem Tierreich nicht zunächst Zoologe, sondern Tierliebhaber ist, so steht er auch zum Kunstwerk nicht zuvor als Kenner und Kundiger, als Erkennender und Wissenwollender, sondern mit Sinnen und Seele beerauscht, entzückt, bezaubert, angewundert, umrätselt, als ein Liebender, Gläubiger, Empfinder, kurz, er erlebt das Kunstwerk.

Das Kunstverständnis wurzelt im Boden der bewußten Aufnahmefähigkeit, der Vorgang ist intellektuell-geistiger Art. Das Kunsterlebnis sprießt aus der Kunstgläubigkeit, der Vorgang ist seelisch-geistiger Natur. Die wahrhafte, tiefreligiöse Kunst-, Gott- und Weltgläubigkeit ist der Grund für unsere größten und höchsten Beglückungen. Der Künstler lebt sein Werk, der kunstsinnige, kunstwillige Mensch soll es in erster Linie erleben, soll es erleben wollen. So scheint das Wichtigste in diesen Dingen damit getan, daß jeder die Kunstgläubigkeit in sich erhält, pflegt und behütet, damit sie als große Grundlage alles Kulturwerdens bewahrt bleibt. In den geistigen und seelischen Gemarcken ist nichts, wenn man nicht glaubt, geschieht nichts, wenn man nicht erwartet, stößt einem nichts zu, wenn man nicht erhofft. Es ist wie in der Religion. Wem genügte dies, Gott zu wissen, eine Kraft, die die Welt schuf und in selbsttätigen Gesetzen regiert, wenn der Gottgläubige in den Gärten der Lebensliebe wandelt, keine Sekunde ohne die Hoffnung, daß ihm das Wunder begegnet? Kunstsinn, Kunstwille, Kunstliebe sind wahrlich Religiosität, der Glaube, der hier hilft, ist der an das Göttliche im Menschen. An die Kunst glauben, ist alles! Der Idealmensch, der große ewige Denkbild-Mensch, er wird sicherlich gläubig-aufnehmend, gleichzeitig verstehend erleben können. HANS SCHIEBELHUTH.



EWALD VETTER MÜNCHEN. »MITTELBILD DES ALTARS.«

KERAMISCHE ARBEITEN VON PAUL DRESLER.

Vasen, Schalen, Teller, Schüsseln, Aufsätze zu Obst, Deckelgefäße, Krüge, Blumentopfhüllen . . . sind Namen der Dinge, die Paul Dresler unter der Firma „Töpferei Grootenburg, Paul Dresler G.m.b.H. Crefeld a. Rhein“ herstellt. Fast alle seine Formen sind nach guter alter Art auf der Töpferscheibe frei gedreht, um eine dauernde Entwicklung und Verfeinerung der Formen zu erreichen.

Neben der Formgestaltung der Objekte und deren Dekorierung sind es die Glasuren, denen die besondere Liebe des Künstlers zugewandt ist. In jahrelangen, vielfach vergeblichen Versuchen hat er eine reiche Palette gewonnen. Teils sind es Bleischmelze, die mit Oxyden von Kupfer, Eisen, Mangan gefärbt sind, teils schwer-schmelzende Glasuren, wie sie echten Majoliken eigen, den Delfter und den italienischen, in

einheitlich schönen, reinen Farbtönen. Auch Alkali-Glasuren in der Art der alten persischen wendet Dresler an. Die technischen Schwierigkeiten dieser Ausführungsart sind groß, aber die erzielten Farben haben besondere Schönheit. Die meisten seiner Unterglasurmalereien hat er damit versehen, aber auch schlichte Stücke, einheitlich gelblich-weiße, tiefblaue, grüne und braun-violette. — Als vierte Art ist noch eine Glasur zu erwähnen, bei deren Brande die Rauchgase absichtlich den Gegenständen zugeführt werden, um besondere Farbtöne zu erzielen. Das Ergebnis dieses Verfahrens ist nicht voraus bestimmbar. Gleichartige Stücke sind nicht zu erzielen, werden auch nicht erstrebt. Der eigenartige Zusammenklang der kupferroten, grünen und nachtschwarzen Farben gibt jedem Stücke seinen besonderen Reiz. . . st.



»MADONNA«
NACH ALTEM
MODELL. FARBIG
GLASIERT.

P. DRESLER.
TÖPFEREI
GROOTENBURG
-CREFELD.



ARCHITEKT DAGOBERT PECHE. »SILBERNE DOSE.«
AUSFÜHRUNG: WIENER WERKSTÄTTE—WIEN.



T. C. PILARTZ. BÜHNENBILD ZU »EGMONT«



T. C. PILARTZ. BÜHNENBILD ZUM »BARBIER VON SEVILLA«



T. C. PILARTZ—DÄRMSTADT.

ZU MOZART COSI FAN TUTTE

DIE BÜHNENBILDER VON T. C. PILARTZ.

Nichts ist vielleicht bezeichnender für die Planlosigkeit und Unsicherheit innerhalb der Bühnenbildgestaltung als die Tatsache, daß für ihre Schöpfer ein sicherer, seine Tätigkeit klar umschreibender Titel fehlt, wie er sonst beim Theater für jede Betätigung vom Regisseur an bis zum Souffleur und letzten Beleuchter selbstverständlich ist. Denn der Theatermaler ist ein Begriff von vorgestern geworden, wie ja im Grunde alle Bezeichnung von Bühnenbild leicht irreführend wirkt. Bild umschreibt in diesem Sinne noch immer etwas Flächiges, während Bühnenkunst zu allererst Raumkunst ist, der Plastik auf alle Fälle mehr verwandt als der Malerei. Noch immer aber herrscht allenthalben die Zweidimensionalität, die mit verlegener Geste hinter kunstgewerbliche Spielerei dort sich rettet, wo sie ausdrucksbereite Kraft nicht aufzubringen vermag. Jedoch die Front gegen diese Engbegrenztheit der Gestaltung ist im Werden und wir sehen an einzelnen Stellen schon klar, wohin der Weg führen muß.

Es ist sicherlich kein Zufall, daß derjenige unter den Bühnenbildnern, der bei dieser Neuorientierung zweifellos die vorderste Spitze

hält, von der Plastik, von der Architektur herkommt. Nachdem T. C. Pilartz einmal die ungeheuren ungelösten Möglichkeiten der Bühne mit seinem ausschließlich plastisch sehendem Auge erkannt hat, ist ihm ihre wegweisende Ausgestaltung eine Lebensaufgabe geworden. Pilartz steht erst seit kurzem praktisch vor diesen Problemen, aber er erfaßt sie ganz und leidenschaftlich bei ihrer Wurzel. Was er auf diesem Gebiet geschaffen hat, ist (vor allem) heftiger Protest gegen flache Tradition, gegen nur impressionistische Formpose, gegen bequemen Eklektizismus. Pilartz will nicht Bild ausschließlich, das ja hier immer mehr oder weniger plakartig wirken muß; er will, bildhaft geboren natürlich, aus dieser Enge heraus alle Möglichkeiten des Raums, des Volumens, gestützt auf Farbe, Licht, rhythmische Bewegung aller Körperlichkeit plastischer Gestaltung, architektonisch ausschöpfen. Die Fläche des Bühnenbodens setzt er in Bewegung, löst gleichsam die Gestalt des Darstellers von aller Erdschwere ab, erreicht durch Treppen, Stufen, Podeste und Versenkungen ein stürmisches Ausnutzen aller aus Handlung und innersten



T. C. PILARTZ—DARMSTADT.

ZU STERNHEIM »DER ENTFESSELTE ZEITGENOSSE«

Voraussetzungen sich gebenden Möglichkeiten. Ihm ist Rampenlicht nur eine von tausend Lichtquellen, die er vor allem durch Verlegen in Versenkungen, und so aufwärts wirkend, zum Ausdruck höchster plastischer Wirkung ausnützt, wie er auch aus der Projektion der Farbe ins Licht ungeahnte Wirkungen raumbildender Anordnung erfindet. Als oberstes Gesetz freilich steht ihm, daß die Bühne nichts Zufälliges kennen darf, nirgends ihre Raumerfüllung Ablenkendes von dem letzten Sinn der Dichtung und der künstlerischen Gestaltung verträgt, weil sie ja immer nur reinste Vermittlerin dichterischer Visionen sein soll, und das Hinreißende dieser Visionen nur dann möglich ist, wenn mit letzter Kraft ihr Stil vom Kern aus erfaßt und klar und geradlinig in den beschwingten Raum getragen wird. Daß alle Erhöhung und Vertiefung im Raum stärksten inneren Rhythmus haben muß, daß alle Schmiegsamkeit Kraft saugt aus engster Verdichtung aller Farb- und Lichtmöglichkeiten, diese Erkenntnis ist natürlich elementarste Voraussetzung zur restlosen Ausnutzung räumlicher Gesetze der Bühne, deren äußere Schranken Pilartz weit absteckt, über die Rampe hinaus in die aus der Tiefe

aufwachsende und durch eigenartige Beleuchtung ganz in den Kreis des plastischen Bühnenraums sich hineinfügende Vorbühne verlängert und vertieft. — Pilartz hat auf der Hessischen Landesbühne in Darmstadt von der spielerischen Grazie eines Mozart und der leicht parodierten zierlichen romanischen Komödie eines Rossini und Molière bis zu der schweren und pathetischen Monumentalität Schillerscher Tragödien alles Drama in seinen Rahmen hineinwachsen lassen; er hat Sternheimsche Bizarrerie und beklemmenden Duft orientalischer Farbigkeit aus seinen Bildern leuchten lassen, er hat mit der räumlichen Festlegung von Hamsuns „Königin Tamara“ geradezu einen Markstein in der Geschichte des Bühnenbildes aufgestellt. Er hat Voraussetzungen geschaffen für bewegtestes Leben, für glühendste Leidenschaften und für ungeheure Entfaltung aller dramatischer Katakakte. Aber wer seine bildhafte Ausdeutung von Unruhs „Prinz Louis Ferdinand“ gesehen hat, wer ein einziges Mal die grenzenlose Einsamkeit mitemplunden hat, die aus weltwendender Katastrophenstimmung von dessen letztem Bild herauswächst, der weiß, daß dieser Künstler uns mehr zu geben hat als noch so weit gefaßte



T. C. PILARTZ—DARMSTADT.

ZU D'ALBERT »SCIROCCO«

illustrative Einrahmung irgend eines Vorgangs; der weiß, daß in diesem Geist letzte und heiligste Schwingung alles dramatischen Kunstwerks überhaupt mitlebt und in ekstatischer Kraft

und ungeheurer künstlerischer Konzentration in plastisch bildender Form zu sichtbarem Ausdruck unter seinen schöpferischen Händen nach außen drängt. DIETRICH DIESELMANN.



T. C. PILARTZ. BÜHNENBILD ZU FRITZ V. UNRUH »LOUIS FERDINAND«



T. C. PILARTZ. BÜHNENBILD ZU KNUT HAMSUN »KÖNIGIN TAMARA«



T. C. PILARTZ-DARMSTADT. BÜHNENBILD ZU KASIMIR EDSCHMID »KEAN«



JOSEF EBERZ. GEMÄLDE »FÜHRER IM MONDSCHEN.«
MIT GENEHMIGUNG VON HANS GOLTZ-MÜNCHEN.



JOSEF EBERZ.

»SANTA CHIARA«

JOSEF EBERZ-MÜNCHEN.

VON HUGO KEHRER.

Die wahre Kunst erlangt man nicht dadurch, daß man die Kunst selbst zum Götzen macht; sie wird vielmehr nur Dienerin sein im Heiligtum", und: „nur, wenn die Künste, den klugen Jungfrauen gleich, im Schmuck der Demut und der Keuschheit, mit brennenden Lampen des Glaubens und der Andacht dem himmlischen Bräutigam entgegengehen, mögen sie hoffen, daß sich ihnen die Türen des wahren und dauernden Ruhmes öffnen, von denen die Unreinen und die nur der Augenlust fröhnen, ausgeschlossen bleiben". Es gibt Schöpfungen von Josef Eberz, die den Sinn dieser prachtvollen Worte Friedrich Overbecks verständlich machen. Josef Eberz ist einer der religiösen Maler unserer Zeit; ich denke an „Die Exstase“, „Das Herz-Jesusbild“ von 1913 in der Konviktskirche in Ehingen, an die „Heidelberger Kreuzigung“, „Die klagende Maria“, „Die Kreuzabnahme“ von 1916, „Das Wunder“ von 1920, und selbst in dem profanen Bilde mit dem irreführenden Titel „Mädchen, von der Natur umschmeichelt“ vernimmt man zarte, mystische Klänge. Gewiß, es bestehen Gegensätze er-

heblicher Art zwischen dem katholisch-gebundenen Overbeck und dem katholisch-freien Eberz, aber beide Meister treffen sich doch in ihrer Meinung über die Kunst des 15. Jahrhunderts, daß diese „im Heiligtum selbst geboren, mit der reinen Milch ihrer Mutter, der Kirche, genährt und herangewachsen sei an den Stufen der Altäre". Denn Empfindung, letzten Endes religiöse Empfindung durchglüht auch die Kunst von Josef Eberz. Die Primitiven liebt er mit ganzer Seele, er liebt die Gotik; ein der Gotik verwandter Geist spricht in seiner „Kreuzabnahme" von 1916, wo alles Materielle, Erdgeborene, Erdgebundene durch Schauen und Erleben überwunden ist.

Wie alle Expressionisten predigt auch er von dem Evangelium der Farbe. Sie ist ihm die Trägerin alles geistigen und seelischen Geschehens, Höchstempfindung ist sie ihm. Über aller Moderne schwebt der Geist Grecos, bewußt oder unbewußt ist er ihr nahe und allgegenwärtig. Bei dem größten Sohne Toledos hat ja die Farbe im Gefühl ihren Ursprung gehabt, bei ihm stand sie im Dienste des reinsten,



JOSEF EBERZ—MÜNCHEN.

AQUARELL »AMALFI«

seelischen Ausdrucks, ihr kam allein eine tiefe symbolische Bedeutung zu. Auch in der jüngsten Kunst will die Farbe schlechthin subjektiv sein, Prinzip des Gefühls, ein Faktor von idealistischer Art. Sie soll uns in die Tiefe der Seele blicken lassen und alle Sehnsucht nach dem Transzendenten zum Ausdruck bringen. Dafür ist auch die Kunst von Josef Eberz Zeuge. Stark wirkt seine Einzelfarbe, sprühend und glühend, voll psychologischen Gehaltes. In dem „Narr in Christo“ ist Rot das Symbol der Leidenschaft schlechthin, Gelb drückt bei ihm die Verklärung aus, und grau-grünliche Töne wirken dumpf und schwer. Will er die Heiterkeit bringen („Artistenliebe“, „Sommer“), so holt er von der Palette die warmen Töne, Rot, Rosa, Orange, viel Gold, warmes Gold. Im „Führer bei Mondschein“ malt er das Wunder phosphoreszierenden blau-grünlich-gelben Mondlichtes, das große, geschlossene Formen erzeugt. Nicht das Objekt selbst, den Mond stellt er dar, sondern seine Wirkungen im unendlichen All.

Anschaulich gestaltet er den Begriff einer „Stadt am Abend“: rauchende Fabrikschlote ragen müde empor, still ist die Architektur, und

wenn der Mensch sich noch hinzugesellt, so verkörpert er in sich die Stimmung des Ganzen. Innerlich Geschautes dringt an die Oberfläche.

Reizvoll sind die Landschaften: „Gewitter am See“, „Landschaft mit Brücke“, „Viadukt bei Starnberg“. Selbst tropische Motive, tropische Vegetationen mit ihrer verzehrenden Inbrunst sucht er wiederzugeben, „Urwald“, „Exotischer Garten“, „Südliche Landschaft“, „Mexikanische Pflanze“. In solchen Bildern verdichtet sich seine religiöse Ehrfurcht der Natur gegenüber, oft wird der dargestellte Mensch zur zartesten Blume.

II.

Vor einem halben Jahre, im Herbst 1920, hatte ich diese Zeilen niedergeschrieben. Inzwischen hat Eberz Italien besucht, Assisi, die umbrische Ebene und den Süden mit Amalfi. Wer kennt sie nicht die Wunderstadt, wo der heilige Franziskus den Vögeln predigte und Giotto Evangelium und Legenden auf die Mauer zauberte? Wichtig die Feststellung: nach der religiösen Seite hin hat Eberz sich zunächst nicht weiter entwickelt; die Landschaft hat es ihm angetan, Assisis strahlende Farbigeit hat



JOSEF EBERZ-MÜNCHEN.

AQUARELL »ATRANI«

ihn in Fesseln geschlagen. Du blickst von Santa Maria degli Angeli über die Höhe hin. Da liegen die Berge ganz kahl vor dir, kein Wald erquickt, nur der klassische Baum des Südens zeigt sich dem Auge. Gespenstergleich ragt die Olive empor, ihre Zweige greifen wie Polypenarme aus, blaugraugrün ist ihr Kleid, das selbst im Winter nicht vergeht; der Stamm scheint wie aus Brettern gezimmert, sodaß du fragst, wer spendet ihr den Saft zum Leben? Gesättigte Farbigkeit ist das Zeichen dieser Landschaft. Hoch oben über Assisi liegt Subasio, il Monte, wie in Gold bineingebaut, und unten im Tal leuchten die Häuser tiefrot und blau. Geht die Sonne unter, dann schimmern in Gelb und Violett die Berge. All diese Phänomene der Natur hat Eberz wiedergegeben.

Was wir heute suchen, ist Farbe und Form; linear gilt es wiederum sich einzustellen. Italien voran gibt uns den Begriff der potenzierten Farbe. Im Norden läßt er sich nicht finden, hier gibt es keine blauen und roten Häuser, alles hüllt sich ein in den Dunst der Atmosphäre, daß die Gegenstände verschwimmen und die Formen einen irrationalen Sinn erhalten. Italien

gibt auch den Begriff der Form. Der Monte Subasio in klarster Gliederung beherrscht das Land, die Türme der Kirchen streben in wuchtiger, linearer Bestimmtheit empor, und selbst die wenigen Bäume wirken wie einfache, große Architektur. Mit Freude erkennen wir, Eberz hat in Assisi eine neue Ausdruckssteigerung seiner Palette gefunden: seine Bilder sind farbiger geworden; auch die Liebe zum Gegenstand hat sich vertieft.

Auch nach dem Süden der Halbinsel ist Eberz gewandert, nach Amalfi, darum kommt ein neuer Begriff, das „Meer“, in seine Kunst. Er hat es gemalt, wie es fern am Horizont in ultramarinblauer Reinheit erscheint, selbst dann, wenn die Luft noch grau gefärbt ist. Nach stürmischen Regentagen leuchtet es weiß-blau-violett, blaugrün, grün, und wo es schäumt, zeigt sich der weißliche Gischt. Stärker als in Assisi prangt in Amalfi die Farbe: sie brennt, daß das nordische Gemüt sich beängstigt fühlt. Auch Amalfi hat Eberz erlebt, seine Amalfi-Symphonien sind reicher instrumentiert, die Farbe ist sinnlicher, kultivierter geworden, die Liebe zur Natur hat sich wesentlich vertieft. H. K.



JOSEF
EBERZ.
»STRASSE
IN
PERUGIA«

VERGEISTIGTER NATURALISMUS.

VON ERNST V. NIEBELSCHÜTZ.

Kürzlich hatte ich mit einem jungen Stürmer und Dränger ein Gespräch über den Expressionismus, in dessen Verfolg ich auf die Gefahren hinwies, die nach meiner Überzeugung der jungen Kunst aus ihrer eigenen Dynamik heraus erwachsen. Wir glichen zwei Menschen, die, durch einen tosenden Gebirgsbach getrennt, Vereinigung suchen, aber den Steg nicht finden können, der die beiden Ufer miteinander verbindet. Da fiel ziemlich unerwartet aus dem Munde meines Gegenübers der lapidare Satz:

„Die Kunst der Zukunft wird ein vergeistigter Naturalismus sein“. — Die Brücke war geschlagen, und von nun an gingen wir gemeinsam talaufwärts den Gipfeln entgegen, wo ein reiner und freier Blick für die Mühen der Beweisführung entschädigt.

Was heißt denn überhaupt „Naturalismus“? Wie muß er beschaffen sein, wenn er als Kategorie der Kunst Gültigkeit haben soll? Um sich darüber auch nur einigermaßen verständigen zu können, bedarf es vielleicht erst einmal der



JOSEF EBERZ. «TÄNZERIN IN LANDSCHAFT RUHEND»



JOSEF EBERZ—MÜNCHEN. GEMÄLDE »MOJANO«



MIT GE-
NEHMIGUNG
VON H. GOLTZ-
MÜNCHEN.

JOSEF EBERZ. GEMÄLDE »MEERESKÜSTE«



JOSEF EBERZ—MÜNCHEN.

GEMÄLDE »ASSISI«

Feststellung, was Naturalismus nicht sein darf — nicht ein bloß leidendes Verhalten des Künstlers gegenüber der Erscheinung. Aber — so wird der philosophisch Geschulte fragen — ist ein solches Verhalten denn auch nur möglich? Ist diese Erscheinung denn so eindeutig objektiv, daß wir sie bloß passiv aufzusaugen haben? Ist sie nicht vielmehr selbst etwas Geistiges, von unserm Ich Abhängiges? Das einfachste Nachdenken belehrt uns, daß dem in der Tat so sein muß. Was wir so schlechthin „Natur“ nennen, als wäre es eine isolierte Macht, die anzunehmen oder abzulehnen ganz in unserm Belieben steht, ist in Wahrheit das verwickelste Phänomen, das es gibt, aus objektiven und subjektiven Elementen, passiven und aktiven, bunt zusammengesetzt — das Ergebnis unserer intellektuellen Auffassung, unzertrennlich mit unserm Fühlen und Denken verknüpft. Nur als objektiviertes Ich gibt Natur sich uns zu erkennen, denn „die Welt ist unsere Vorstellung“.

Und doch — wer wollte leugnen, daß das Verhältnis der Einzelnen — entsprechend dem Intensitätsgrad der beiden Komponenten Subjekt und Objekt — dieser Natur gegenüber höchst verschiedenartig ist? — schon dies der

vollgültigste Beweis dafür, daß Natur mehr als eine einfach gegebene Größe sein muß. Wäre sie dies, so ist nicht einzusehen, warum jeder sie anders sieht, ja weshalb sogar ein und derselbe Intellekt sie je nach der momentanen Stimmung seines Trägers unter stets wechselnden Gesichtswinkeln erlebt. Das Maß der geistigen Aktivität ist es, das hier Veränderungen im Naturbild bewirkt, die denen im Kaleidoskop nicht unähnlich sind, wo schon die kleinste Drehung die Konfiguration der bunten Glaskörperchen verschiebt. Der Hauptunterschied jedoch zwischen dem dulddenden und dem tätigen Verhalten der Natur gegenüber, wie überhaupt das Wesentliche und Wertentscheidende der Betrachtungsart, scheint mir dieses zu sein: Während der passiv-stumpfe Intellekt jedes Ding nicht nur als ein ihm gegenüberstehendes Fremdes, sondern als Ding für sich, losgelöst von seinen höheren Beziehungen aufnimmt, verleiht der tätige Geist ihm eine Bedeutung, die es als bloße Erscheinung nicht besitzt. Er ergreift es eben nicht allein mit den äußeren Organen der Sinneswahrnehmung, sondern intuitiv, mit der Phantasie, von innen heraus. Damit verschiebt sich das Bild aber vollkommen, es



JOSEF EBERZ. GEMÄLDE •ASSISI MIT PONTE SAN VETTORINO•



JOSEF EBERZ—MÜNCHEN. »LANDSCHAFT BEI ASSISI«



JOSEF EBERZ. »SÄMANN«

erhält einen total anderen Sinn. Nicht mehr als Reflex eines scheinbar objektiv Gegebenen steht es im Auge — als Resultat eines Willensaktes, als meine persönliche Schöpfung lebt es nun in mir. Es ist in mein Weltgefühl übergegangen. Nicht nur Glied einer unendlichen Kette geistiger Beziehungen ist es geworden, sondern — für unsere Betrachtungsweise entscheidend — es legitimiert sich als Spiegelbild eines ihm übergeordneten Ganzen, als Manifestation eines höheren Prinzips.

Soweit wären wir also gekommen. Kunst und Natur sind Eines und — doch nicht dasselbe, insofern die banale Naturauffassung bei dieser Gleichsetzung als Kriterium des Kunstwerks durchaus nicht gelten kann. Kunst ist idealisierte Natürlichkeit. Nur in diesem Sinne ist der Begriff Naturalismus auf die Kunst überhaupt anwendbar. Und auch nur in diesem Sinne kann Kunst die Vermittlerin zweier Welten sein — einer irdischen und einer geistigen Daseinsphäre. In der künstlerisch aufgefaßten Natur vereinigen und durchdringen sich beide. So wenig eine bloße Augenkunst uns auf die Länge befriedigt, so wenig wird es eine mit nur seelischen Organen faßbare können. Dies aber ist der Fall des modernen Expressionismus. †

Daß ihm der Zwang einer psychologischen Notwendigkeit innewohnt, ist völlig unbestreitbar. Er mußte kommen. Der fast zum wissenschaftlichen Analysierungsvermögen ausgeartete Impressionismus selbst gebar ihn — als Rächer gleichsam der an die Wissenschaft verratenen Kunst. Auch daß die neue Kunst von Anbeginn mit scharf ausgeprägter revolutionärer Geste auftrat, sozusagen das Kind mit dem Bade ausschüttete — auch dies wird den Psychologen nicht in Erstaunen setzen. Das Neue will sich durchsetzen. Das Alte hängt am Leben. Also Kampf! Übertreibung ist aller Jugend eigen — nirgends so wie in Deutschland, wo jeder auch an sich vernünftigste Gedanke bis zur Unkenntlichkeit radikalisiert zu werden pflegt. Und der Expressionismus ist fraglos ein Produkt des germanischen Kunstgeistes. Nun haben gerade wir uns vor nichts mehr zu hüten als vor Überspitzung des übersinnlichen Prinzips in der Kunst, die — mit voller Deutlichkeit lehrt es die Geschichte — immer auf eine Formlosigkeit hinauslief. Darum bedurften wir meist des Regulativs durch eine fremde Form, die der unsern an Strenge und Bestimmtheit überlegen war und das überschäumende Gefühl mit heilsamen Schranken umhegte. Ich weiß — der Expressionismus wehrt sich leidenschaftlich gegen die These: Form und Natur sind identisch. Wir sahen ja, daß sie es im landläufigen

Sinne in der Tat nicht sind. In einem höheren sind sie zum mindesten nicht zweierlei. Denn „die Kunst liegt wahrhaftig in der Natur“, wie Dürer sagt — „wer sie heraus kann holen, der hat sie“. Die Expressionisten sagen: Form hat mit dem Gegenstand garnichts zu schaffen. Wo ich ein Stück Materie, etwa eine Leinwand, mit Hilfe von Farben und Linien in rhythmische Gestalt zwingen — da ist Form. Schön. Nur sagt der Satz — der zweite — absolut nichts Neues aus. Oder tat Raffael etwas anderes, als er seine Madonnen malte? Nur daß er dasselbe Ziel auf einem direkteren Wege erreichte, indem er sich an die Natur hielt, will sagen an die durch ihn beseelte, die in ihm lebendige Geist-Natur. Es ist ein durch nichts beweisbares und nicht einmal einleuchtendes Dogma des Expressionismus, daß der natürliche Gegenstand erst in Trümmer geschlagen werden müsse, um kunstfähig zu werden. Täuschen wir uns nicht! Wir stehen heute auf dem Ruinenfelde der Form und „klagen über die verlorene Schöne“. Leise und noch schüchtern klingt es jetzt aus der schon leicht gelockerten Phalanx der Expressionisten selber: zurück zu einem vergeistigten Naturalismus! Was ist denn im Grunde die ganze Geschichte der abendländischen Kunst? Eine lange Reihe geistiger Eroberungen Aug' in Auge mit der Natur, ein immer tieferes Durchdringen der Wirklichkeit mit dem Geiste des Menschen — wobei wir freilich unter Geist etwas ganz anderes zu verstehen haben als jene naturwissenschaftliche Neugier, die vor keiner noch so ehrfurchtslosen Entblößung zurückschreckt und Schuld daran ist, daß die Natur ihr göttliches Antlitz von uns wendet. Vielleicht bedurfte es wirklich des Umwegs über die systematische Asketik des Expressionismus, um dereinst wieder des Glückes teilhaftig zu werden, die Welt von innen her zu verstehen, sie als Gott-Natur in unsern schöpferischen Willen aufzunehmen. Die Entwicklung wird beim Expressionismus nicht stehen bleiben. Vielleicht, ja wahrscheinlich, daß man später einmal über dieses kühne Unterfangen, das erreichte Resultat einer mehrtausendjährigen Entwicklung zu annullieren und das Pensum wieder von vorn anzufangen, milde lächeln wird. Wir, die wir die tiefe Not dieser Zeit fühlen, wir nehmen den Fall tragischer. Wir wissen, der Expressionismus ist — oder war er es bereits? — die Verzweiflungstat eines an der Natur, an der Wissenschaft, an sich selbst, an allem, was Tradition, Schönheit, Geschmack heißt, irre Gewordenen, dem nichts weiter übrig blieb, als die überlieferte Form zu zerstören, nur um wieder eine Kunst zu haben. E. N.



JOSEF EBERZ-MÜNCHEN. »ERWACHEN«

BESITZER: HERBERT ESCHÉ, CHEMNITZ.

DIE WIEDERGABE SÄMTLICHER BILDER ERFOLGT MIT GENEHMIGUNG VON HANS GOLTZ-MÜNCHEN.



TIZIAN. »SELBSTBILDNIS UM 1565-1570.«
PRADO-MUSEUM, MADRID. PHOT: AD. BRAUN & CIE., DORNACH.



TIZIAN. LONDON, BRIDGEWATER GAL.

»DIE DREI LEBENS-ALTER« 1513-1513.

TIZIAN.

"Griechheit, was war sie? Maß, Adel, Klarheit." Dieses Wort Schillers bedarf keiner Umprägung, um in gleicher Weise für das Schaffen eines Tizian zu gelten. Als er mit seinen ersten Gemälden in der Gefolgschaft Giorgiones hervortritt, steht er schon im Mannesalter. Wir kennen von ihm keine Werke, wo stürmische Kämpfe jugendlichen Strebens sich auslösen. Und auch alle Bildnisse, die uns sein Äußeres überliefern, zeigen den Mann oder den Greis. Während Dürer und Rembrandt ihr eigenes Antlitz von Jugend an festgehalten haben, während wir aus diesen Werken ihren künstlerischen und besonders ihren menschlichen Werdegang ablesen können, verrät Tizian auch im Selbstbildnis die bewußte Beherrschung und Zurückhaltung des königlichen Mannes. Er verschönt sich nicht durch Christuspose wie Dürer, er hängt nicht gleich Rembrandt Flitter und goldenen Ketten an sich; denn königlicher wirkt der wahrhaft seines Wertes Bewußte, wenn durch die äußere Schlichtheit innere Größe leuchtet. Dabei war er alles andere, nur kein Asket. In seinem Garten und Hause rauschten die seidenen Gewänder schöner Frauen; festliche Tage umzäunten sein arbeitsreiches Leben. Farbenprächtig in üppiger Form müssen wir uns seine geselligen Abende denken. Von den Lippen des Aretiners sprühen die Scherze, und in die allgemeine Heiterkeit muß selbst der vom

Witz Getroffene einstimmen. Ariost trägt seine Gesänge vor, ebenbürtig stellt er die reife Dichtung neben das Werk des Freundes. Aber auch die Musik fehlt nicht. Von Lautenliedern ist die Nacht erfüllt. Violine und Cello begleiten die zögernden Versuche der Kantilene, in der die dramatische Dichtung sich der Musik gesellt.

Doch diese Feierstunden erschlaffen ihn nicht, er tritt gestärkt stets an neue Arbeit. Es ist ein glückliches Dasein, das Tizian aufbaut und vor uns hinbreitet, und es wurde glücklich, weil ein bewußter Mensch sich selbst die Grenzen in Wollen und Streben steckte: „Der Mensch ist nicht eher glücklich, als bis sein unbedingtes Streben sich selbst seine Begrenzung bestimmt“. Goethe formt diese Einsicht in „Wilhelm Meister“, und bringt so seine dem großen Meister der Renaissance verwandte Saite zum klingen. Unsere Zeit liebt das Grenzenlose, und die unbeherrschte Sehnsucht steht ihr näher als die kleine, aber beherrschte Möglichkeit. An einer Zeitenwende wollen wir Trümmer und Urgestein zu neuem Bau, den wir ahnen. Ungeklärt, wie unser Wollen, sind alle Formen in uns und um uns. Aus eigener Ungeklärtheit vermögen wir nicht die gerechte Stellung zu finden zum klassischen Ideal. Und doch, es wird einer nicht zu fernen Zeit wieder das Ideal bedeuten. Wenn der goethische Mensch das geistige Ziel Europas geworden, dann wird man für bau-



TIZIAN. Hofmuseum Wien.

»MADONNA MIT KIRSCHEN« 1505-1506.
PHOTO: HANFSTAENGL, MÜNCHEN.

meisterliche Art reicheres Verständnis gewonnen haben, dann wird man sich an Tizian halten. Er stand wie wir an einer Zeitenwende. Von Bellini ging er aus. Giorgione brachte in sein Leben die Wertherstimmung, die er kraftvoll überwand. Das Wetterleuchten der Reformation mit seinen vorübergehenden Gewittern läßt ihn den Menschen gegenüber die eigene Verantwortung stärker betonen, so wird er der unerbittliche Porträtist eines Pauls III., eines Karls V. In seinen letzten Werken spüren wir ein neues Aufflammen katholischer Gesinnung. An Haupt und Gliedern ist die Kirche kräftiger, gesünder geworden, und auf Flügeln einer bereicherten Musik wird die erneute Schönheit ihres Kultus höher getragen. Dazwischen liegen jene Werke, die wir so gerne beidnisch nennen, weil wir am Stoff kleben. Sie halten von Heidentum gerade soviel, wie die Liturgie vom alten Mysterium: Urform in ihrer Wandlung. Seine Danaë, seine Venus haben nur ganz ausnahmsweise die Stimmung schwüler Sommertage, sonst zeigt die Schöne ihren Leib zwar unverhüllt, aber königlich,

unnahbar. Reife Frauenschönheit besingt Tizian, und auch in seinen Jugendwerken steht er dem Ideal eines Botticelli oder Filippino Lippi fern. Doch wie fein unterscheidet er die wissende Frau und das Mädchen mit der Frage ans Leben. Niemandem wäre es eingefallen, das „Mädchen mit dem Pelz“ als Frau zu bezeichnen, während Rubens' „Helene Fourment im Pelz“ in jeder Linie von schmiegsamer Fraulichkeit redet. Aber Tizian bevorzugt die Frau, und unter Männern den im Kampf des Lebens gereiften. Welchen Adel drückt er auf die Stirnen! Man muß sein Gemälde des Kurfürsten Johann Friedrich von Sachsen mit den Bildnissen Cranachs vergleichen. Weltmann und Spießbürger erfüllten die gleiche Form mit ihrem Geiste. Schon wie die Bildnisse den Raum beherrschen, vermittelt das Gefühl ihrer Bedeutung. Dabei ist Tizian alles andere als kühl. In seinen Gestalten pulsiert das heiße Blut des Südens; und war der Künstler selbst ein Sohn der Berge, man lebt nicht umsonst in der verlockendsten Stadt, nach deren Sonne jeder friert, der sie verläßt.



TIZIAN. ST. PETERSBURG, EREMITAGE.
»DIE BÜSSENDE MAGDALENA« UM 1566. PHOTO: HANFSTAENGL, MÜNCHEN.



TIZIAN. »ST. SEBASTIAN« UM 1545.
ST. PETERSBURG, EREMITAGE. PHOTO: HANFSTAENGL, MÜNCHEN.



TIZIAN. »GRABLEGUNG CHRISTI« 1559.
MADRID, PRADO-MUSEUM. PHOTO: AD. BRAUN & CIE., DORNACH.



TIZIAN. »FLORA« UM 1515—1516.
FLORENZ, UFFIZIEN. PHOTO: HANFSTAENGL, MÜNCHEN.



TIZIAN. PARIS, LOUVRE.

»MANN MIT HANDSCHUH« 1518-1520.
PHOTO: AD. BRAUN & CIE., DORNACH.

Ein großer Mensch, eine ganze Persönlichkeit ist Tizian, doch Zeitkind. Die frühen Werke stehen im Aufbau, in der Wahl der Farben unter der Überlieferung Bellinis. Auch seine ersten Bildnisse zeugen von den festen Gesetzen der klassischen Kunst. Aber sein Leben umspannt fast ein Jahrhundert. Generationen sind an ihm vorübergezogen, und mit ihrem Werden und Vergehen wandelten sich die An-

schauungen. Wie in dieser Epoche in die Musik Palestrina für die Messe, Jacopo Peri und Claudio Monteverde für die Oper neue Formen des Aufbaus, neue Klangfarben gebracht haben, und damit nur verschwommen geahnten Stimmungen Form und Ausdruck verliehen, Bewegung in das gradlinige System der Musik fügten, so legen Tizians Alterswerke Brücken zu der Kunst des Barocks. Zuckende Bewegung

geht durch die Umrißlinien der Körper. Der Kontraposto wird zur Drehung, die die Glieder und Gelenke durchschwingt. Gleich dem bewegten Liniengefüge zuckt die Verteilung von Licht und Schatten, ein Gewitterleuchten, über die Fläche. Nicht mehr gilt der Eigenwert der Farbe. Wie liebte man die schöne Farbe in Venedig! Nur ihr Verhalten zu Hell oder Dunkel, ihre Klangfarbe im Tongefüge der Komposition wird gewertet. Und in aller Bewegung fühlen wir die Beherrschung der Meisterhand. Der Meister kann die Geister bannen, dem Zauberlehrling des Barocks zertrümmern sie jede Form.

Die neue Erfüllung mit Form schreitet im Bild vom Vordergrund in die Tiefe. Während die Renaissance, wo der Außenseite des Seins aller Wert zugemessen wurde, nur Vordergrund und Mittelgrund unter die bestimmenden Gesetze gestellt hatte, schreitet die Geltung des Gesetzes durch das ganze Gemälde von vorn nach hinten. Den Humanisten mit der lachenden Lebenslüge, den höfischen Schmeichlern ist der Mann mit der Selbstverantwortung vor Gott gefolgt. Man prüft seit Galileo Galilei die Naturgesetze durch das Experiment. Mit seinem

„Epur si muove“ werden alte überkommene Sätze auf den Kopf gestellt. Fest bleibt allein in all der Bewegung der Erden, Sterne und Atome des selbstbewußten Menschen Geist. Doch auch er lächelt über die Schlüsse letzter Weisheit; und selig macht allein der Glaube. Der Abend des Lebens bezeugt durch Frömmigkeit seine tiefste Weisheit. Wo dem Wissen Grenzen trotzen, dort kennt die Weisheit immer noch kein Ende.

So ist die letzte Arbeit Tizians ein Kirchengemälde („Dornenkrönung“, München). Pietro Aretinos lästerlicher Mund ist verstummt, auch die freien Sitten der Renaissancepäpste geben nicht mehr in Rom den Ton an. Das Sacco di Roma war die mahnende Bußpredigt, und der Geist des Loyola herrscht über die Zukunft der Kirche. Wer solche Wandlungen gleich Tizian erlebte, der lächelt über das Feststehende von Menschensatzung, der wird frei in Leben und in der Kunst. Von Überlieferung zur Freiheit der Selbstbestimmung ist der Weg der Kunst Tizians. Der letzte Rest Erdschwere, der ihm blieb, man kann ihn Zeitgeist, aber auch Schicksal nennen. ROBERT CORWEGH.

DAS KUNSTWERK ALS PORTRÄT.

Der Maler und der Schriftsteller sprachen miteinander im hohen, lichtüberströmten Atelier, und es ging um die Kunst.

„Auf die Natur geht doch alles wieder zurück,“ meinte grübelnd der Maler; „auf die Natur, das heißt auf eine einfache porträtistische Gesinnung gegenüber dem, was man sinnlich vor sich hat. All das Tiefe und Hohe, das Geistige und Überlegte, das man hinterher aus dem Kunstwerk herausliest, ist im Augenblick des Schaffens dem Künstler nicht bewußt. Er hat das in sich, er ist es. Was er an Bewußtem braucht, das ist lediglich die treue, ehrerbietige Arbeitsgesinnung, der Wille, ein wahres und vollständiges Abbild dessen zu geben, was ihn am Vorbild reizt, beglückt und erregt.“

„Porträtgesinnung,“ sagte der Schriftsteller. „Sie haben recht. Es ist bei uns, selbst bei dem bloßen Essayisten, nicht anders. Ein Gedanke oder ein Ablauf von Gedanken taucht wortlos im Geist auf. Das ist ein sonderbares, ganz unsinnliches Ding, aber merkwürdig wort-hungrig, begierig nach sprachlicher Materie, ausgestattet mit einem ganz bestimmten und sehr eigensinnigen Appetit nach sinnlichen Bildern und Vorstellungen. Da handelt es sich denn um das peinlich genaue Treffen, um die Findung von Wendungen, die dem ganz bestimmten und

unglaublich anspruchsvollen Hunger dieses Geistes genügen können. Da muß der Scheinwerfer des Bewußtseins mit bestimmter Abblendung und sehr wählerisch die langen Gassen der Worte entlang blitzen. Das Gewählte muß sorgsam verglichen, gewogen, ja abgeschmeckt werden. Es ist ein so penibler Vorgang, wie wenn man zwei Saiten ganz genau aufeinander stimmen will, bis in die letzte Tonschwebung hinein. Der Fleiß, die Treue, die Empfindlichkeit für Unter- und Nebentöne — dies alles macht allein den guten Schriftsteller aus. Es ist Porträtarbeit, ganz und gar. Für den Schriftsteller gilt ganz gewiß, daß er nur bei treuester Arbeit nach der Natur etwas Kernhaftes und Wertvolles zustande bringt.“

„Es ist,“ sagte der Maler, „wie bei der Entstehung lebendiger Wesen; ich meine, es ist dieselbe Zurückdrängung oder, wie Sie sagen, Abblendung des Bewußtseins wie bei der Zeugung. Da gilt ja auch nur, was der Mensch ist, da helfen keine edlen und erlauchten Gedanken zur Vervollkommnung des entstehenden Wesens. Nur das Sein geht über und wird zeugend. Und, um wieder vom Kunstwerk und seiner nachträglichen Ausdeutung zu sprechen: man könnte sagen, daß im Kunstwerk nur dann echte und kräftige Gedanken sind, wenn sie



TIZIAN. »VENUS MIT DEM LAUTENSCHLÄGER« GEMÄLDE-GALERIE DRESDEN.
PHOTO: FRANZ HANFSTAENGL—MÜNCHEN.



TIZIAN. »RUHENDE VENUS« UM 1527. FLORENZ, UFFIZIEN.
PHOTO: HANFSTAENGL, MÜNCHEN.



TIZIAN. »DER TAMBOURINSCHLÄGER« UM 1505.
WIEN, GEMÄLDE-GALERIE. PHOTO: FRANZ HANFSTAENGL, MÜNCHEN.



TIZIAN. WIEN, HOFMUSEUM.
«MÄDCHEN IM PELZ» UM 1527. PHOTO: HANFSTAENGL, MÜNCHEN.

nicht hineingedacht, sondern hineingezeugt sind aus der simplen Porträtgesinnung heraus."

„Und diese Porträtgesinnung," sagte der Schriftsteller, „ist der einzige Schutz des Künstlers vor einem vorwitzigen, unziemlichen Tätigwerden seines Geistes. Die ältere Ästhetik hat im Kunstschaffen ein „unklares Denken" sehen wollen. Das ist nicht ganz falsch; nur darin verfehlt es die Wahrheit, daß ein unklares Denken ja ein getrübbtes, unvollkommenes Denken wäre, wohingegen der Künstler beim Schaffen mit unzweideutiger Klarheit empfindet: Jetzt, indem du schaffst, bist du über die Sphäre der Begriffe hinausgegangen in die Urregion, wo

Sein und Denken noch nicht geschieden sind und wo man auf das begriffliche Denken herablickt als auf ein Verfallsprodukt der ursprünglichen Schöpfungseinheit. Da ist nichts von Unklarheit, sondern Überklarheit, da ist die siegreiche Gewißheit, daß man mit dem Lebendigen zugleich alles Denkmögliche erschafft."

„Ach ja," sagte der Maler, „die Ästhetiker haben mancherlei produziert. Aber, mein Lieber, ich wünschte, wir kämen bald wieder in eine Zeit, da die Gelehrten dumme Dinge über die Kunst sagen und die Künstler gescheite Sachen machen. Der Welt und uns wäre wohler dabei. Und nun an die Arbeit." WILLY FRANK.



LONDON,
NATIONAL-
GALERIE

PHOTO:
HANF-
STAENGL.

TIZIAN DETAIL AUS „BACCHUS UND ARIADNE“ 1523.



MAX LÄUGER—KARLSRUHE. »VASE« HÖHE 20 CM.
GRAUBLAU UND SCHWARZ. ALLEINVERTRIEB: GROSSH. MAJOLIKA-MANUFAKTUR—KARLSRUHE.



• FLIESEN-BILD •
GRÜN UND
SCHWARZ.

NEUE WERKE VON MAX LAUGER.

VON DR. FR. WICHERT—MANNHEIM.

Eine Volkstümlichkeit, die durch Handel und Industrie entstanden ist, kann der Wertung selbst eines großen Künstlers gefährlich werden. Der Umstand, daß ältere „Läugerware“ fast in jeder deutschen Wohnung zu finden ist — solche, die den Namen mit Recht und solche, die ihn sehr mit Unrecht trägt — erweist sich als hinderlich jetzt wo dieser Meister als einer unserer besten Keramiker — wenn nicht als der beste — erkannt werden mußte.

Läuger ist nicht stehen geblieben. In keiner Kunst bedeutet der Versuch so viel wie in der seinigen: wo das Unwillkürliche, das zufällig Gefundene, die Folge des Mißgriffs oft die schönsten Ergebnisse zu Tage fördern. Zeit-lebens ist Läuger ein ruheloser, mit tausend prometheischen Qualen nach künstlerischem Endziel strebender Experimentierer gewesen. Kein echter Keramiker ohne das, kein echter Keramiker ohne das spielende Einssein mit Stoff und Naturgewalt, mit Erde und Feuer.

Das Geheimnis der Töpferkunst ist, dem Zufall in die Hände zu arbeiten, künstlerischen Formwillen mit dem Reichtum des Naturspiels zu verbinden. In der Erkenntnis dieser Tatsache hat Läuger in der letzten Zeit köstliche

Dinge geschaffen: Deckelvasen, Kacheln, Schalen, Töpfe, Reliefs, Vollreliefs in Schalen und kleine Einzelfiguren: alles höchst ursprüngliche, unwiederholbare Einzelschöpfungen. Sie wurden in überraschender Fülle zum ersten Mal auf einer „Porzellan und Majolika“ genannten Ausstellung der Mannheimer Kunsthalle in diesem Sommer gezeigt. Da unseren Abbildungen die Farbe fehlt, kann dem Leser ein vollkommener Eindruck nicht vermittelt werden. Immerhin läßt sich erkennen, wie sich die plastische Form veredelt hat, wie viel reicher die Fläche geworden ist, wie — besonders bei den Figürchen — der persönliche Stil eine immer größere Deutlichkeit gewonnen hat. Hier spricht eine feine Traurigkeit, eine zarte Liebe zum Reinen, Reichen und Edeln. Der Grundzug ist die Elegie, die Sehnsucht nach jener arkadischen Heiterkeit der Seele, zu der wir, wenigstens in dieser Zeit, nie und nimmer gelangen werden.

Die nähere Betrachtung der neuen Arbeiten Läugers ergibt, daß der Künstler letzten keramischen Wirkungen in erstaunlicher Weise nahe gekommen ist. Das Höchste, was wir vom Farbauftrag eines Malers sagen können, ist, daß seine Farbe juwelenhaft wirke, daß sie entstoff-



MAX LÄUGER. »SCHALEN MIT PLASTIK« DURCHMESSER 18—20 CM.

licht und vergeistigt sei. Wie weit bleibt aber alles Pinselgewebe aus Malershand an geheimnisvoll unerschöpflicher Geistigkeit hinter den in grün, blau, schwarz, rosa, gelb und tausend Zwischentönen schimmernden Oberflächen dieser Töpferarbeiten zurück! Wo immer Kunst sich der Farbe als Ausdrucksmittel bedient, die höchste Veredelung erfährt der bunte Gestaltungsstoff zweifellos in der Keramik. Höheres, reicheres, edleres Farbenwesen gibt es nicht. In diesem Punkt steht die Keramik über allen Künsten. Es ist, als habe Läger dies jetzt noch klarer erkannt als früher, als habe er die Siegesmöglichkeiten, die seiner künstlerischen Hauptbetätigung innewohnen, über andre Kunstgattungen plötzlich mit solcher Heftigkeit empfunden, daß er nun die ganze Erfahrung seines Lebens zusammentragend, nicht eher ruhen wird, als bis die höchste erreichbare Stufe wirklicher Erklommen ist. Schon jetzt kann man, wie es in Mannheim geschah, feine persische Scherben neben Läugers neue Arbeiten hängen ohne ihnen weh zu tun. — Der Ton, den Läger benutzt, fordert Einfachheit. So entstehen große Flächen und, im Figürlichen, klare Form und Ausdrucksdeutlichkeit. Wie sprechend sind die Bewegungen all dieser kleinen skizzierten Nymphen, Grazien, Madonnen. Wie köstlich der Fluß ihrer Geste. Und dann die Glasur: Wie die Farbensprache der Töpferkunst von keiner anderen Kunstgattung erreicht werden kann, so steckt auch in der Glasierung eine Wirkungsmöglichkeit, die einzig ist. In keiner Kunst läßt sich fließende Form so lebendig und edel verewigen wie in dieser. Auch darin hat



PROF. MAX
LÄUGER-
KARLSRUHE.

FARBIGE
PLASTIKEN.
H. 10-15 CM.



PROFESSOR
M. LÄUGER-
KARLSRUHE.

»SCHALE MIT
PLASTIK U.
BEMALUNG«

ALLEINVERTRIEB: GROSSH. MAJOLIKA-MANUFAKTUR—KARLSRUHE.

Läger die zur klassischen Höhe führenden Forderungen seiner Technik klar erkannt. Wie köstlich bewegt sind z. B. die kleinen kauernden Frauengestalten! Und doch ist es denkbar, daß dies alles nur Anfang ist. Es werden neue Kachelbilder entstehen, neue Töpfe mit neuem überraschendem Deckelschmuck, Tiere, Gruppen, eine ganze vielgestaltige Welt darf noch erwartet werden.

... In einer



MAX LÄUGER. »VASE« ORNAMENT GRÜN UND SCHWARZ.

durchaus richtigen Erkenntnis hat die „Großherzogliche Majolika-Manufaktur in Karlsruhe“ mit dem Künstler neuerdings einen Arbeitsbund geschlossen. Seine Erfahrung, sein Urteil, seine hohen Schöpferkräfte werden von nun an diesem vornehmen Institut zu gute kommen. Hoffen wir, daß die Gemeinschaft auch dem Künstler neue Freiheit und neue Schaffensmöglichkeiten bringt.



»MADONNA«
TERRAKOTTA.
RICHARD
LANGER-
DÜSSELDORF.

RUHIGES WERDEN. Siehe, es ist eine sanfte Meeresstille über die Kunst gekommen. Das Gewitter von Schlagworten und wilden Programmrufen, das Niederblitzen der Verdammungen und ekstatischen Lobpreisungen ist dahin und versäuselt. Eine etwas matte, aber doch wohlthätige Nüchternheit herrscht in den Ateliers. Der finstere Kunstprofessor hat seine Stirn entrunzelt, der fromme Bürger greift nicht mehr zur Wehr, wenn er einem modernen Kunstmaler begegnet. Und wie im Alten Testament geschrieben steht, daß Gott nicht wohnte im Wetter, sondern in der Sanftheit darnach, so dämmert jetzt zum mindesten die Erkenntnis, daß Wildheit nicht unbedingt Stärke sein muß. Freilich gilt es nun nicht vorschnell schließen, das Gegenteil der Wildheit berge und bringe nun wirklich den Gott, die Kraft, die starke Gestalt. Man wird nicht übersehen dürfen, daß eine gewisse Müdigkeit, sogar Ratlosigkeit vorliegt. Aber immerhin: es ist Stille, und in der Stille reift der Sinn, der wahre, leichter als im lauten Wirrwarr, der ablenkt und betäubt.

In der Kunst wie auf allen Gebieten des Denkens und Lebens besteht Neigung, das

Eigentliche und wirklich Voranbringende in tieferen Bewußtseinsschichten aufzusuchen. Das Mißtrauen gegen das bloße Können und gegen das bewußte Wollen belebt sich mehr und mehr. Das Seinsmäßige hebt sich in seiner Wichtigkeit immer stärker hervor. Die Programme, die Erregungen, die Wollungen und Anstrengungen sinken immer mehr im Kurs, werden als zuständlich und unwesentlich entlarvt. — Die Erhitzung um Programme verlegt immer wieder den Schwerpunkt des Problems an die Oberfläche. Die Frage „Wer bist du?“ wird im Trubel nicht gehört und deshalb nicht beantwortet. Wir leben in einem Augenblick, da die Vorbedingungen für ruhiges Werden in der Kunst günstiger sind als seit geraumer Zeit. Nach langer Herrschaft der oberflächlichen Namengebung und der schnellfertigen Erörterung dämmert die Einsicht, daß alles Starke und Entscheidende sich im Schutz der Namenlosigkeit vollzieht. Und diesem Werden haben wir als achtsame Zuschauer und Mithelfer zu folgen, ohne stürmische Hoffnungen, aber doch mit der lächelnden Gewißheit, daß eine höhere Weisheit als die der Menschen das Geschehen führt. WILHELM MICHEL.



LEBENSWEISER AN DER UNIVERSITÄT WÜRZBURG
 VON DEN WÜRZBURGER ALTE HERREN

ALTE HERREN

WILHELM HAN WILH + 09. 9. 1914	CARL FROBE + 09. 7. 1916
HANF MITAG + 05. 10. 1914	MARTIN KELLERMANN + 16. 10. 1916
HANF HER WICH + 05. 10. 1914	FITZ VOLHEX + 16. 4. 1917
OTTO VOLLEBATH + 10. 11. 1914	HUBERT JÜDEGUM + 26. 5. 1917
HANF BAKMANN + 17. 9. 1915	ALFRED LOHMANN + 26. 7. 1917
MAX MELCHER + 4. 4. 1915	HANF MELMANN + 16. 3. 1916
PAUL HOERDORF + 10. 8. 1915	AUGUST HIEBLINDEN + 05. 7. 1916
HEINZ KÄNEFELD + 17. 8. 1915	WILH. ENGELHARD + 18. 5. 1916

UNAKTIVE UND AKTIVE

PAUL REICHENBRENNER + 1. 9. 1914	AUGUST KESTLER + 4. 8. 1915
JOHANNES NIEM + 07. 10. 1914	WILH. JÜNGLER + 9. 1915
WALTER KÖPPEL + 06. 10. 1914	HEDMANN DÖRCHER + 09. 9. 1915
ARTHUR HENTHEL + 07. 10. 1914	WALTER BODE + 7. 1916
FITZ DAV + 11. 11. 1914	ADOLF JAHNENBURG + 6. 4. 1917
CARL HEDELBACH + 10. 11. 1914	MAX MÜLLER + 23. 7. 1917
RICHARD MÜLLER + 14. 11. 1914	HENRICH SCHILDE + 9. 8. 1917
FITZ BE-NOK + 05. 12. 1914	WILHELM HORNUNG + 24. 8. 1917
FITZ VOLHEX + 3. 1. 1915	HUGO Z. ENBRENNER + 20. 1. 1918
ADOLF JÄGER + 5. 9. 1915	GEORG KDAH-NAST + 9. 6. 1918
WILH. KLAMBOTH + 24. 9. 1915	HEDM. WITTEDMANN + 4. 7. 1918
HELMREINICH ALT + 11. 3. 1915	HANF WEIDHAL + 11. 8. 1918
JOHANNES SCHULT + 6. 6. 1915	GUSTAV BOHLE + 30. 9. 1918

PROF. HUGO EBERHARDT UND BILDHAUER ERNST UNGER.
 »STUDENTISCHE KRIEGS-EHRENTAFEL«



BILDHAUER
ERNST
UNGER.

EINE STUDENTISCHE EHRENTAFEL.

ARCHITEKT PROF. HUGO EBERHARDT UND BILDHAUER ERNST UNGER.

Vor einigen Jahren veranstaltete der verdienstvolle Stuttgarter Museumsleiter Prof. Pazaurek eine Ausstellung „Studentenkunst“ und zeigte, wie wünschenswert es wäre, wenn die deutsche Studentenschaft an die Dinge, die sie dem studentischen Zeremoniell dienstbar macht, in studentischen Merkzeichen vor die Öffentlichkeit stellt und in studentischen Freundschaftsgaben zu Erinnerungsstücken fürs Leben stempelt, den Maßstab des guten Geschmacks anlegen würde. Man darf sagen, Pazaurek hat mit seinen Anregungen der deutschen Studentenschaft einen Dienst getan, der garnicht hoch genug eingeschätzt werden kann.

Zu jenen Dingen, die uns die Stuttgarter Ausstellung zur Schau stellte und die uns erkennen ließen, wie nötig es wäre, daß die jungen Repräsentanten der deutschen Bildung sich abkehren würden von den charakterlosen und jeden Geschmacks baren Industrieerzeugnissen, die sich jetzt auf studentischen Stammtischen, Verbindungshäusern, Kneipsälen und Studentenbuden breit machen und sich als liebwerte Träger von Jugenderinnerungen bis ins älteste Philisterium hinüber halten, tritt nun ein Stück, das besonderer Beachtung wert erscheint.

Der Ehrenplatz im studentischen Verbindungshaus wird seit dem Weltkriege der Kriegsehrentafel eingeräumt. In ferne Zukunftsjahre soll sie Kunde tragen von dem Opfermut und der Opferfreude des deutschen Studenten.

Hunderte deutscher Verbindungen sammeln zur Zeit mit Eifer um ihre Toten zu ehren, und es erscheint deshalb geboten, den Pazaurekschen Appell auch auf die studentische Ehrentafel auszudehnen.

Unsere Abbildungen zeigen als ein Beispiel einer vornehmen Ehrung gefallener Kommilitonen die Ehrentafel der Marburger Turnerschaft Philippina. Auf schwarzem, weißgeadertem Schupbachmarmor zeigt sie in kraftvollem Bronzerelief den berittenen Träger des Zirkel geschmückten Paniers der Korporation; unter demselben in ruhigem Schriftblock die Namen der Vielen aus dieser Turnerschaft, welche im Weltkriege als Kämpfer ihr Leben dem Vaterlande zum Opfer brachten. — Es liegt auf der Hand, daß, wenn den studentischen Korporationen ein geschmackvoller Künstler beratend zur Seite steht, auch in weniger kostbarem Material ein Werk von Geschmack und Zukunftswert zustande zu kommen vermag. — H.



ENTW: VALLY WIESELTHIER.

»KASSETTE MIT INTARSIA«

ELFENBEIN UND INTARSIA VON VALLY WIESELTHIER.

In Ascona oder in Schwabing passierte es einmal, daß eine Kunstgewerblerin heiligen Stolzes voll ihrer Kollegin ein soeben selbsterzeugtes Vorsatzpapier zeigte. Und die Kollegin bewunderte diese Schöpfung mit den Worten: „Du, das ist gewaltig!“ Das war in jener Zeit, da unser Kunstgewerbe noch mit einem Überschuß an Leidenschaft und Pathos beladen war, da Tapeten, Villen, Hundehütten und Kravatten durchaus „gewaltig“ sein mußten, da selbst Ausstellungs-Kataloge, die solche Gegenstände behandelten, in einem feierlichen, hieratischen Stil auftraten und von Speisezimmern, Küchen, Badezimmern und Sesseln in pathetisch getragener Deklamation berichteten. Das hat sich mittlerweile etwas gesetzt. Wir haben längst wieder Sinn für das Leichte und Liebenswürdige bekommen und wissen besser zu scheiden, wo das Monumentale und wo das Spritzige und Geistreiche, das Launenhafte und Modische seinen Ort hat. Eine Fülle reizvoller, von allen falschen Ehrgeizen befreiter Schönheit hat sich in den letzten Jahren über das Einflußgebiet deutscher kunstgewerblicher Produktion verbreitet. Und besonders aus Wien kam Reiz

und Anmut in zahllosen entzückenden Formungen leichter und spielerischer Gegenstände.

Erkennbar wirkt sich dieser neue Geist in den Arbeiten von Vally Wieselthier aus. Heitere, leichte Laune spricht ihr Wort, liebenswürdige Erfindung und verständiger, guter Geschmack. Die Künstlerin ist aus dem Kreis der Wiener Werkstätte hervorgegangen und unter anderm mit graziöser Klein-Keramik erfolgreich hervorgetreten. Die Abbildungen geben in der Hauptsache eine Probe ihrer Intarsien. Auf braunem Grund edler und gut behandelter Hölzer heben sich die Figuren in sauberer, reizvoller Einlegearbeit ab. In den Farben ist kluge Zurückhaltung; es handelt sich fast nur um verschiedene Abwandlungen des dem Holz eingeborenen Braun. Dadurch bleibt das Ganze tonig und flächenhaft. Man freut sich an dem pikanten, modischen Geschmack, der die anmutigen, chinosierenden Figuren erdacht hat. Leichte Schmuckgegenstände von elegantem und doch anspruchslosem Auftreten; Dinge, die an ihrem Ort eine sehr hübsche Wirkung tun können zum Schmuck eines Möbels, einer Wand und zur Belustigung des Auges. H. F.



ENTWURF: VALLY WIESELTHIER »INTARSIEN UND ELFENBEIN-ARBEITEN«
AUSGEFÜHRT VON DER FIRMA DR. PAUL SZENKOVITS—WIEN.

MFO



ENTW: VALLY WIESELTHIER. »SPIEL- U. RAUCHKASSETTE MIT INTARSIA«



HELLERAUER HOLZHAUS. ZWEITES MODELL MIT AUSGEBAUTEM DACH.
AUSGEFÜHRT VON DEN DEUTSCHEN WERKSTÄTTEN A.-G., HELLERAU.



HELLERAUER HOLZHAUS

MIT NIEDRIGEM DACH.

DAS HELLERAUER HOLZHAUS.

VON PROF. DR. E. ZIMMERMANN.

Zu den eigenartigsten und zugleich verhängnisvollsten Erscheinungen, die der Krieg hervorgerufen, gehört der erschreckliche Wohnungsmangel. Jeder Versuch, der ernstlich dieses so schwierige Problem zu lösen strebt, ist daher mit Freuden und Dankbarkeit zu begrüßen.

Das „Holzhaus“, das von dem um die deutsche Wohnkunst schon so verdienten Direktor Schmidt in Hellerau erdacht und in seinen Werkstätten ausgeführt wurde, scheint wohl geeignet, helfend einzuspringen, ja vielleicht allen verwandten Bestrebungen der Art den Rang abzulassen. Alle bisherigen Versuche, das Baulend zu mildern, gingen auf die Verminderung der Baukosten und die Beschleunigung der Herstellung aus. Ersteres geschah durch Gewährung staatlicher Zuschüsse und die Wahl billigen Baumaterials, letzteres durch die Bevorzugung derjenigen Konstruktionen, die das schnellste und einfachste Bauen ermöglichten. Dem „Holzhaus“ kommt dabei besondere Bedeutung zu. Was ist der Hauptgrund gewesen, daß man meist das „Holzhaus“ seit dem 18. und noch

mehr im 19. Jahrhundert bei uns durch das „Steinhaus“ ersetzt hat? Der bei der Abnahme des Holzbestandes sich immer billiger stellende Preis für Ziegel, dann die Feuersgefahr. Ersterer Grund besteht nun heute kaum mehr, seitdem sich die Herstellung der Ziegel infolge der so maßlosen Erhöhung der Kohlenpreise so sehr verteuert hat. Letztere ist aber immer stark überschätzt worden, denn die Feuersgefahr besteht nur bei dichten Siedelungen, am meisten in den großen Städten. Und auch die Blitzgefahr ist nicht groß. Der Einführung des Holzhauses an richtiger Stelle stehen darum auch in dieser Beziehung keine Hindernisse mehr im Wege. Die Landesbrandkasse nimmt sie bereits zur Versicherung an. In finanzieller Hinsicht aber ist das „Holzhaus“ wohl jedem anderen überlegen, weil es ein „Maschinenhaus“ ist, — dies Wort in dem Sinne gebraucht, in dem man in Hellerau einst „Maschinenmöbel“ erfand. Alle seine Bestandteile werden in Hellerau maschinell nach einem gegebenen Muster hergestellt, die einzelnen Teile dann versandt und an dem



HELLERAUER HOLZHAUS.

»EINGANG MIT TISCH U. BANK«

Orte ihrer Bestimmung von Zimmerleuten zusammengesetzt. Es ist demnach ein „Zimmermannshaus“. Kein anderer Handwerker wird bei seiner Aufrichtung gebraucht. Das erspart Arbeitskosten und Zeitverluste und trägt zur Verbilligung bei.

Die Konstruktion des Hauses kann kaum einfacher erdacht werden. Es besteht in seinen Gewänden aus senkrecht in Reihen übereinandergelegten, nach außen rundlichen, an den Schmalseiten leicht abgeschrägten einzelnen kräftigen Holzschwarten, die durch dünne, senkrechte Holzleisten zusammengehalten werden. Nach innen zu folgt eine Schicht Dachpappe, dann eine Schicht von Torfmull oder dergleichen. Holzplatten von 20 mm Stärke decken das Ganze, die zugleich als Umwandung der Innenräume dienen. Die Wände sind an den Langseiten durch drei-, an den Schmalseiten durch zweiflügelige, weiß gestrichene Fenster durchbrochen, die durch grün angestrichene, das Haus farbig belebende Außenläden geschlossen werden können. Der Eingang befindet sich in der Mitte einer Langseite.

Das Dach in Satteldachform springt einen Meter vor und ist bei dem zuerst ausgeführten Beispiel mit Bitumitekt belegt. Doch kämen je

nach der Gegend in der ein solches Haus errichtet werden soll, auch Schindeln, Schiff oder auch Stroh in Betracht. Das vorspringende Dach ergibt eine Art Veranda. Hier gewährt an der Vorderseite des Hauses eine lange Bank nebst Klapptisch auf leichteste Weise die Möglichkeit längeren Verweilens und Arbeitens im Freien.

Betritt man das Haus, so gelangt man in den das ganze quer durchziehenden Flur, mit einer Schrank- und Wäschekammer, sowie einer nicht gleich sichtbaren Kleiderablage. Zu beiden Seiten liegen je zwei Räume, rechts zwei Schlafzimmer, links der Wohnraum und die Küche nebst Spülküche, in der auch eine Wanne zum Baden ihren Platz hat. Die Zimmerpaare auf jeder Seite sind durch Hohlräume getrennt, die zu Wandschränken ausgebaut sind, die sich zur einen Hälfte nach dem einen, zur anderen nach dem anderen Raum öffnen. Freistehende Schränke gibt es nicht. Ihr Fehlen läßt die Räume ruhiger und auch wohl größer erscheinen, als sie in Wirklichkeit sind. Alles Holzwerk im Innern ist grau gebeiztes, farbig sehr ruhig wirkendes Fichtenholz. Die Möbel sind einfach, aber geschmackvoll gehalten, wie man es von Erzeugnissen der Dresdner Werkstätten nicht anders



HELLERAUER HOLZHAUS. »VORPLATZ«
AUSGEFÜHRT VON DEN DEUTSCHEN WERKSTÄTTEN, HELLERAU.





HELLERAUER HOLZHAUS. • EINGEBAUTES BÜFETT AUSFÜHRUNG DEUTSCHE WERKSTÄTTEN, HELLERAU.



HELLERAUER HOLZHAUS.

»EINES DER SCHLAFZIMMER«

gewohnt ist. Sie berücksichtigen alle Bedürfnisse einer einfacheren Haushaltung und bringen zugleich Kultur und Behaglichkeit herein. Geheizt werden die Räume durch Luftheizung in der Verkellerung, die auch zum Teil den Fußboden mit erwärmt, so daß damit auch die sonst üblichen Nachteile einer ebenerdigen Wohnung beseitigt sind. In der Küche ist ein Grudekochen aufgestellt, der für acht Personen ausreicht. — Das Haus wirkt, wie es in Hellerau unter den schwermütigen Kiefern des alten Heidelands aufgebaut ist, schon von außen behaglich und anziehend. Derselbe Eindruck waltet auch im Innern vor, wozu das befriedigende Gefühl vollkommener, ruhiger Harmonie kommt. Seine Räume sind zwar nicht groß, doch nicht kleiner, ja eher größer, als sie sonst jenen, für die dies „Holzhaus“ in erster Linie bestimmt ist, zur Verfügung zu stehen pflegen. Für andere kann es beliebig vergrößert werden, einmal durch Erweiterung der Grundfläche, dann auch durch Ausbau des Dachgeschosses. Es wirkt auch im Winter warm dank seiner angewärmten Fußböden und doppelt verglasten Fenster, und hellhöriger als andere Häuser ist es auch nicht —

das haben Prüfungen erwiesen. Sein Preis aber beträgt ausschließlich der Unterkellerung, aber einschließlich der Inneneinrichtung, auch der nicht aus Holz hergestellten, in Hellerau nur 85 000 Mark. Bedenkt man, was demgegenüber heute eine Wohnungseinrichtung allein kostet, und zieht man zugleich die Zuschüsse ab, die fast alle Staaten für Neubauten gewähren, so kann man wohl kaum billiger zu einem vollkommen eingerichteten Haus gelangen und wohl auch kaum in so kurzer Zeit. Das aber war das Ziel, das Direktor Schmidt zur teilweisen Lösung des augenblicklich so wichtigen Wohnungsproblems sich gestellt hat. Es dürfte in der Tat von ihm für die Fälle, die er dabei im Auge gehabt hat, völlig gelöst sein.

Das Hellerauer „Holzhaus“ hat bereits vielen Beifall gefunden. An Ort und Stelle sollen zunächst zehn Häuser aufgebaut werden, und auch von auswärts sind mehrfach Bestellungen eingelaufen, darunter auch von einem unserer ersten Architekten. So wird es wohl bald die Verbreitung finden, die es seinen Vorzügen nach verdient und damit jene Mission erfüllen, um derentwillen es erdacht worden ist. . . E. Z.



HELLERAUER HOLZHAUS. »EINES DER SCHLAFZIMMER.«
AUSFÜHRUNG: DEUTSCHE WERKSTÄTTEN A.-G., HELLERAU.



HELLERAUER HOLZHAUS. »BLICK IN EIN SCHLAFZIMMER.«
AUSFÜHRUNG: DEUTSCHE WERKSTÄTTEN A.-G., HELLERAU.



JOSUA LEANDER GAMPP-BERGEDORF BEI HAMBURG. »ROTTRAUT«
 AUS EINEM LIEDERBUCH • WORTE UND MUSIK VON ROBERT KOTHE.



JOSUA LEANDER GAMPP.

ZU EINEM SCHLUMMER-LIEDCHEN
VON CHRISTIAN MORGENSTERN.

JOSUA LEANDER GAMPP.

VON DR. LUDWIG BENNINGHOFF.

Ein großer junger Mensch mit dunklen Augen wie sie nur ewige Kinder und richtige Künstler haben und einem Lachen, in dem reine Herzensgüte liegt, das ist Josua Leander Gampp.

Über seinem ganzen Wesen ist etwas von dem Erbe, was einem bei dem Klang seiner wunderschönen Namen anweht. Die tiefe, stille Frömmigkeit alter deutscher Kantor- und Pfarrergeschlechter in versonnenen Schwarzwalddörfchen, in denen der goldene Abendhimmel glüht durch die Andacht schweigender Tannenwipfel, in denen die selbstlose Liebe daheim ist, und Blumen und Menschen, die dunkle Erde und die Sterne am Himmel eine leise Gottesfeier halten. Die Seele von Jahrhunderten offenbart sich immer wieder in einem reinen Erblühen. Sie gibt sich ganz hin in einfältigen Linien. Sie ist bei den stillen Meistern, die in karger Zelle gewürdigt sind, die Offenbarung zu schauen, die ihre Seele abschildern mit schütterten Strichen, wie sie dasteht als eine Frau in weißem Kleid mit zarten Füßen auf grüner Aue, und sie fügen das Azurblau der himmlischen Ferne dazu und Gold der Herrlichkeit Gottes.

So ist Gampps Kunst, die herzliche, quellend reiche Offenbarung unmittelbarer, inbrünstig liebender Seele. Sie hat das tiefe Geheimnis nur von ihrem eigenen Gesetz bestimmt zu werden. Sie ist nicht Nachahmung der Außen-dinge, sondern Beseelung der Natur, nimmt ihre Symbole gleichsam aus ihr, die Mittel, sich mitzuteilen. Sie ist so unwirklich, wie die Linie selbst, die nicht bildet, sondern andeutet, wo Sein und Nichtsein sich scheiden. Daher kann sich bei Gampp Reales und Irreales so durchdringen, daher sprechen in seinen Zeichnungen zu Liedern neben den Gestalten, die wie Töne sind, die Töne selbst als Linien mit: die Sonne der Mutterliebe umschwingt die Wiege des Kindes und weht durch den hellen Raum. Wie die Striche Gampps sind seine Farben: kein Abmalen der Wirklichkeit, sondern ein Klingen und Zusammenstimmen nach eigenen Gesetzen, Anklang an Natur, aber nicht nach ihrem äußeren Schein, sondern nach ihrem Spiegel in der Seele: eine eigene Harmonie ist darin, die wir im einzelnen nicht fassen, sondern nur in ihrer Wirkung fühlen, dieselbe höhere Wahrheit, die

in einem lyrischen Gedicht die Laute fügt aus Vogelsang, Wind und Glockenklang, ohne eins derselben nachzuahmen.

Die Romantiker waren fast die Letzten, die unmittelbar sich geben können und groß genug sind, in sich den Kosmos zu fühlen und aus sich im kleinsten Symbol das kosmische Geheimnis zu gestalten. Geheimnisvolles Weiterleben ihrer deutschen Seele, wie sie in Goethes Sympathie der Farben, in Runges Beseelung des Mikrokosmos und Makrokosmos glüht, offenbart sich in Gampp. Es gibt Aquarelle Gampps, Sonnenaufgänge und Sonnenuntergänge: Wasser und Berglinie in der entrückten Feier der Natur, die an die Andacht der Landschaften des Romantikers Caspar David Friedrich denken lassen, an dieselbe Kraft, die Seele zu tragen auf den Fittichen der Ewigkeit.

Der Weg zu dieser Unmittelbarkeit ist bei Gampp in erster Arbeit errungen. Er hat dabei das seltene Glück gehabt, einen Lehrer zu finden, wie ihn die Jahrhunderte nur einmal schenken: Hans Thoma. Unter der gütigen Sonne dieses großen Künstlers und noch größeren Menschen reift nicht nur das äußere Können, sondern die innere Sicherheit, das Finden zu sich selbst: die größte Gabe eines Meisters, die er seinen Schülern, vielmehr seinen Jüngern, schenken kann.

Der ganzen Beanlagung Gampps liegt die Versinnlichung gleichgestimmter Lyrik am meisten. Es ist nicht Einfühlen, sondern Neuschaffen: die Bescheidenheit des großen Herzens und reichen Könnens, das sich äußerlich anlehnt und innerlich so überreich und frei ist. Gampp hat Lieder Storms geschmückt und geschrieben, Wort und Linie sind eine höhere Einheit geworden. Fast noch reicher in der Instrumentierung ist zu diesem Stormliederbuch jetzt ein Mörickerbuch getreten. (Beide im Verlag Alexander Duncker, Weimar.) An einem Eichendorff-Büchlein arbeitet der Künstler. Daß er den schwersten Prüfstein für wahre Herzlichkeit glücklich gehoben hat, zeigt jetzt sein farbiger Bildschmuck

zu Christian Morgensterns Kinderliederbuch im Verlag Bruno Cassirer-Berlin. Ich saß in der letzten Zeit vor Stößen von Bilderbüchern. Es war trostlos: Überall die Gewolltheit, kindlich zu scheinen, nirgends das Größte und Schwerste: Kind geblieben zu sein. Gampp hat dieses Schwerste, wie es Runge, Speckter und Kreidolf in ihren besten Gaben schenken. Hinzu kommt gerade in diesem Kinderbuch die wundersame Harmonie der Gamppschen Farbe.

Ich habe die Erfahrung gemacht, daß sich an Gampp die Gemüter scheiden: Die Sentimentalen weisen ihn ab, sie sehen nichts an ihm oder sie fühlen nichts Besonderes bei ihm und entbehren die ihnen so eingehende süßliche Glätte. Da merkt man: Sentimentalität ist der Ersatz für tiefes Herzensgefühl. Die zweite tritt ein, wo das erste verschwunden. Gampp ist nirgends sentimental, sondern immer herb und herzens-tief. Nie nachgiebig, sondern immer er selbst.

Wir stehen an einer Wende der Zeiten. Wir haben das Gefühl dafür bekommen, was Fassade und Äußerlichkeit war, und wo das tiefe Leben sprudelt. Wir scheiden nicht große und kleine Kunst nach Format und Darstellungsvorwurf, und wissen, daß Monumentalität nicht in der Masse des verwendeten Materials, großflächiger Leerheit und imponierender Gewolltheit liegt. Wir fühlen, daß Deutschland nicht sich erzwingen läßt durch Nachahmung vergangener Stile, sondern daß sie in dem gleichen Leben der Seele beruht, das sich in diesen Stilen zum Ausdruck durchrang. Wenn es lebt, nimmt es aus sich heraus den Zwang zu neuem, eigenen Ausdruck in geheimnisvoller Verbundenheit mit der Seele früherer Zeiten. Dieser Ausdruck kann nicht gewollt werden, sondern ist persönlich gebunden wie in Gampps Gaben.

Kunst wird nie geschaffen aus Können und Wollen, das lehre uns dieser stille, herzenstiefe Führer zu unserer eigenen Seele: Sie wird geboren aus großer, heißer Liebe, die innen glüht und nach außen wärmt und leuchtet und wieder Liebe weckt. L. B.



»EIN TROPFEN«



JOSUA
L. GAMPP-
HAMBURG.

DIE BESCHREIBUNG DES KUNSTWERKS.

VON PROFESSOR DR. EMIL UTITZ, ROSTOCK.

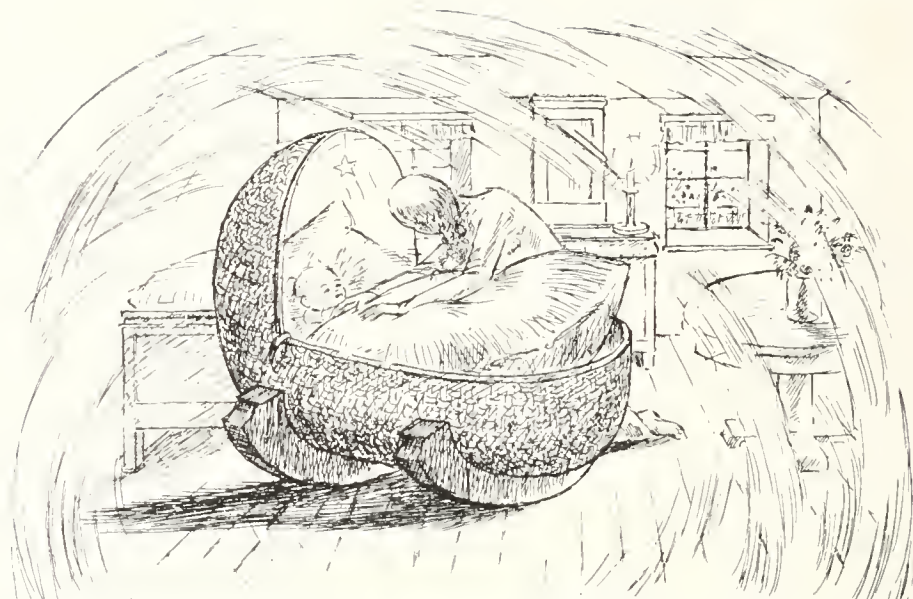
Jakob Burckhardt, der mit unvergleichlicher Meisterschaft das tausendstimmige Instrument der Sprache spielte, sagt im Vorwort zum Cicero: „Könnte das Tiefste des Kunstwerks in Worten überhaupt gegeben werden, so wäre die Kunst überflüssig, und das betreffende Werk hätte ungebaut, ungemeißelt, ungemalt bleiben dürfen.“ Und heute wird kaum ein Kunstschriftsteller den überschwenglichen Glauben hegen, seine Kunstbeschreibungen wären vollgültiger Ersatz für die Kunstwerke selbst. Gewiß gibt es Fälle, wo die Kunstkritik anregender und wertvoller erscheint als ihr künstlerischer Ausgangspunkt; aber dieser Erfolg wird nicht durch Nachbildung und Nachformung erzeugt. Sie schüfen ja doch bloß eine Kopie in andersartigem Material, den Schatten eines an sich lebensuntauglichen und schwachen Kunstwerks. Nur wenn Kunstkritik auf ihre eigenen Aufgaben sich besinnt, erwirbt sie Daseinsrecht und höhere Bedeutung. Keine Kunstkritik kann


aber die Beschreibung entbehren. In der Provinzpresse oder in zusammenfassenden Sammelberichten lesen wir zwar manchmal — knapp und kurz — von einem „anmutigen Stilleben“ oder von einem „flott hingestrichenen Porträt“, von einem „duftigen Aquarell“ oder von einem „gewaltigen Historiengemälde“. Aber diese schlagwortartige und meist im Konventionellen stecken bleibende Charakteristik, die nur das Äußerlichste aufgreift und mit flüchtiger Geste zensuriert, gibt dem Leser sehr wenig. Sie regt auch nicht zum angemessenen Schauen an, zu dem Verhalten, welches das Kunstwerk fordert, wenn es sein Wesen enthüllen soll. Und das sind bereits Aufgaben echter Kunstkritik. Max Dessoir hat durch eingehende — und auch experimentell gestützte — Untersuchungen über das Beschreiben von Bildern festgestellt, daß eine Beschreibung, die sich der natürlichen Auffassung des Gegenstandes anschließt, zuallererst dasjenige anzugeben habe,




was die anfängliche, das ist die Hauptwirkung hervorruft; die späteren Sätze sollen dann immer weiter ins Nebensächliche hinabgleiten. „Naturmenschen und Kinder, die noch fähig sind, eine anschauliche Folge unverändert in eine Satzfolge zu übernehmen, beginnen mit demjenigen Bestandteil, ohne den das übrige bildhaft nicht mehr vorzustellen wäre.“ Der Primitive berichtet „Häuptling gesehen“; das Kind erzählt „Fallen tul bein anna hans“ (Hans ist aufs Bein von Annas Stuhl gefallen). Sie rücken unwillkürlich das für die Anschauung unentbehrliche und eindrucksvollste Moment an den Anfang. Nun erscheint aber verschiedenen verschiedenen an einem Bilde unentbehrlich und eindrucksvoll. Der gebildete und emplindsame Kunstschriftsteller muß also das eigentlich Wesentliche herausfinden und besonders betonen. Indem er so auf den Schwerpunkt des Bildes verweist, auf das, worauf es letztthin ankommt, gibt er zugleich mit der Beschreibung einen Führer zum Verständnis des Werkes. Aber häufig wird er sich mit der positiven

Kennzeichnung nicht begnügen, sondern auf Fehlendes und weniger Auffälliges aufmerksam machen, nicht um mit billiger Kritik einzuhaken, sondern um den Stil eines Werkes zu klären. Zwei einfache Beispiele sollen den Sachverhalt beleuchten. Wölfflin sagt u. a. über Raffaels Sixtinische Madonna: „Zwei Engelkinder am untern Rand geben dem Wunderbaren die Folie der gewöhnlichen Natur. Hat man bemerkt, daß der größere nur einen Flügel hat? Raffael scheute die Überschneidung, er wollte nicht zu massig da unten schließen. Die Lizenz geht mit andern des klassischen Stils zusammen.“ Nicht ein Fehler soll also angekreidet werden, sondern diese leicht kontrollierbare Einzelheit erschließt blitzartigen Einblick in das Gestaltungsproblem. Oder: der gleiche Kunstforscher bemerkt zu Dürers Hieronymus im Gehäuse, daß man glauben möchte, der Meister habe nur an den guten Geist eines häuslichen gepflegten Raumes gedacht? Und schließlich fragt er: „Sind wir fertig mit der Analyse? Aber wir haben noch gar nicht von dem Heiligen selbst







 * → Com- me imd Da-geru müs-sen sie sein, *




 * → Sol-len zum Be-gegn Da-er-ten ge-derfen *



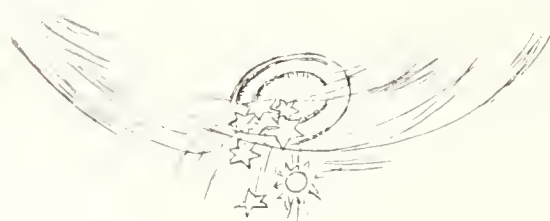
 * → Die er-ber se-ri-chen vor-ten-ten zu-wei, *



 * → Da-er-ber-ten nicht we-ri-chen, si-a ge-wei, *

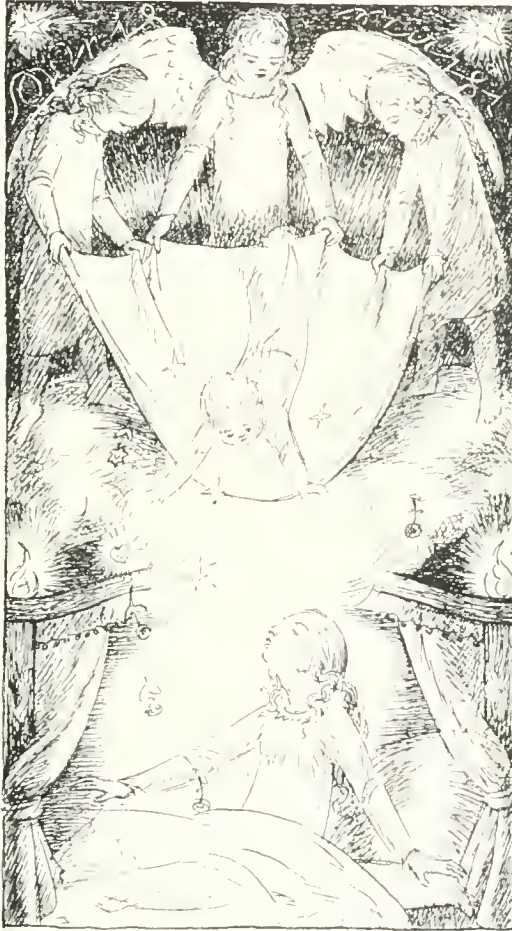


 * → Da-er-ber-ten nicht we-ri-chen, si-a ge-wei. *



JOSUA L. GAMPP. »WIEGENLIED.«
 AUS EINEM LIEDERBUCH.

gesprochen. Das ist das Wunderbare, daß man den frommen Schreiber beinahe übersehen kann. Er ist ganz klein im Verhältnis zum Raum. Die Stimmung des Bildes ist nicht bedingt durch den Inhalt der Figur, sondern liegt ganz im Nicht-Persönlichen.“ Jeder, der am Stofflichen klebt, würde — schon vom Titel verführt — wie selbstverständlich mit dem Heiligen beginnen und damit schon das Ganze verzeichnen. Wölfflin vergißt scheinbar den Heiligen und sichert sich dadurch den Vorteil, überzeugend die Darstellungswerte herauszuheben. Also nicht um Details handelt es sich da, sie werden bloß vorgebracht, weil durch sie der Organismus des Ganzen faßbar und erlebbar wird. Denn hier steckt eine schwere Gefahr, der so viele Kunstbeschreibungen erliegen. Sie

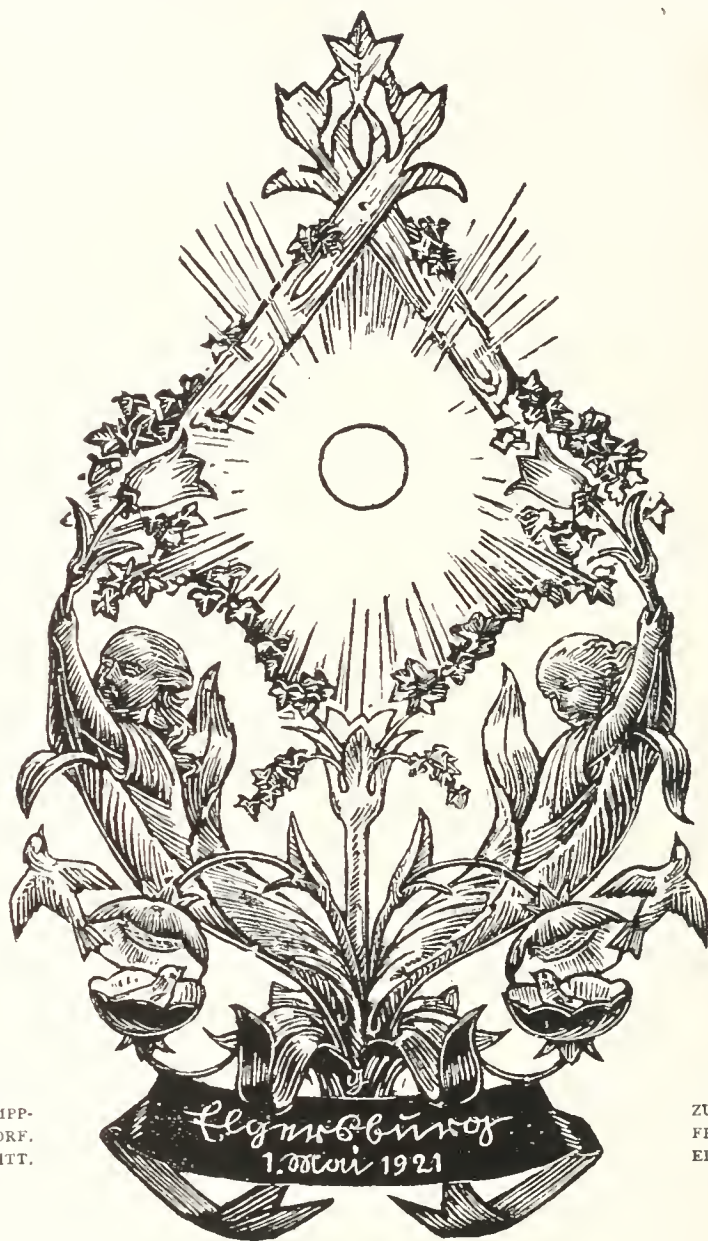


JOSUA LEANDER GAMPP—BERGEDORF. »WEIHNACHT«

lösen die einheitliche Struktur des Kunstwerks auf in ein Neben- und Nacheinander von Bestandteilen. Und doch ist schon — wie wir alle wissen — die schlichteste Melodie keineswegs bloß Folge einzelner Töne, sondern in dieser Folge liegt bereits die gesetzliche Verknüpfung beschlossen. Durchbrechen wir sie auch nur durch einen einzigen falschen Ton, ist der Zusammenhang gestört, die Gestaltung verzerrt. Allein durch seinen Stellenwert in der melodischen Linienführung empfängt der Ton seine Eignung als Teilglied dieses Kunstwerks. Und so muß immer wieder die Beziehung zur Gesamtheit gewahrt bleiben. Nicht ob auf einem Bilde ein Haus oder ein Baum zu sehen sind, erscheint von Belang, vielmehr welche Rolle sie im Aufbau des Gemäldes spielen, was sie für seine Formung bedeuten. Die einzelne Farbe mag einen bestimmten Klangreiz haben, aber der steht nicht in Frage; wir wollen wissen, wie sie sich eben diesem koloristischen Ensemble einordnet, und

warum dieses gerade so und nicht anders abgestimmt ist. Indem nun eine Beschreibung auf die gesetzliche Organisation des Kunstwerks eingeht und ihre individuelle Notwendigkeit begründet, entfernt sie sich weit von trockener oder witziger Aufzählung, sie wird geradezu Sinn-deutung und Formanalyse. Und kein anderer Weg führt zur Erfüllung dieser großen und wichtigen Aufgaben, als der über die Beschreibung. Denn wir bewegen uns in unbestimmten und verschwimmenden Allgemeinheiten, wenn wir nicht immer das Zeugnis des objektiven Bestandes am Kunstwerk nachprüfen. Und der Leser soll gar nicht unseren Behauptungen nur glauben; er wird zum Schauen angeregt und erprobt selbst die Gültigkeit unserer Angaben. Das ist unbedingtes Erfordernis der

Sachlichkeit, alles andere bleibt papierene Literatur, die vielleicht ergötzt und erfreut, die aber nicht zum Kunstwerk führt. Der Dichter, dem das Kunstwerk nur Anregungsquelle ist, wie ein Sonnenuntergang, der ihn zu einem lyrischen Erguß begeistert, taugt nicht zum Amt eines Kunstschriftstellers. Verselbständigt sich die künstlerische Ader, baut sich nur ein Kunstwerk über das andere auf. Im allgemeinen kann man wohl sagen, daß die in unseren Tagen glänzend, vielleicht zu brillant entwickelte Beschreibungstechnik allzusehr künstlerisch durchsetzt ist. Man fürchtet offenbar das Langweilige und hält es für unpassend, über Kunst unkünstlerisch zu sprechen. Ich will dabei ganz absehen von dem vermeintlich „Künstlerischen“, das in krampfhafter Begeisterung schwelgt und in abgenützten Redewendungen oder in solchen von ausgesuchter Originalität, hinter denen nur der mangelnde sachliche Ernst hervorlugt. Aber auch das

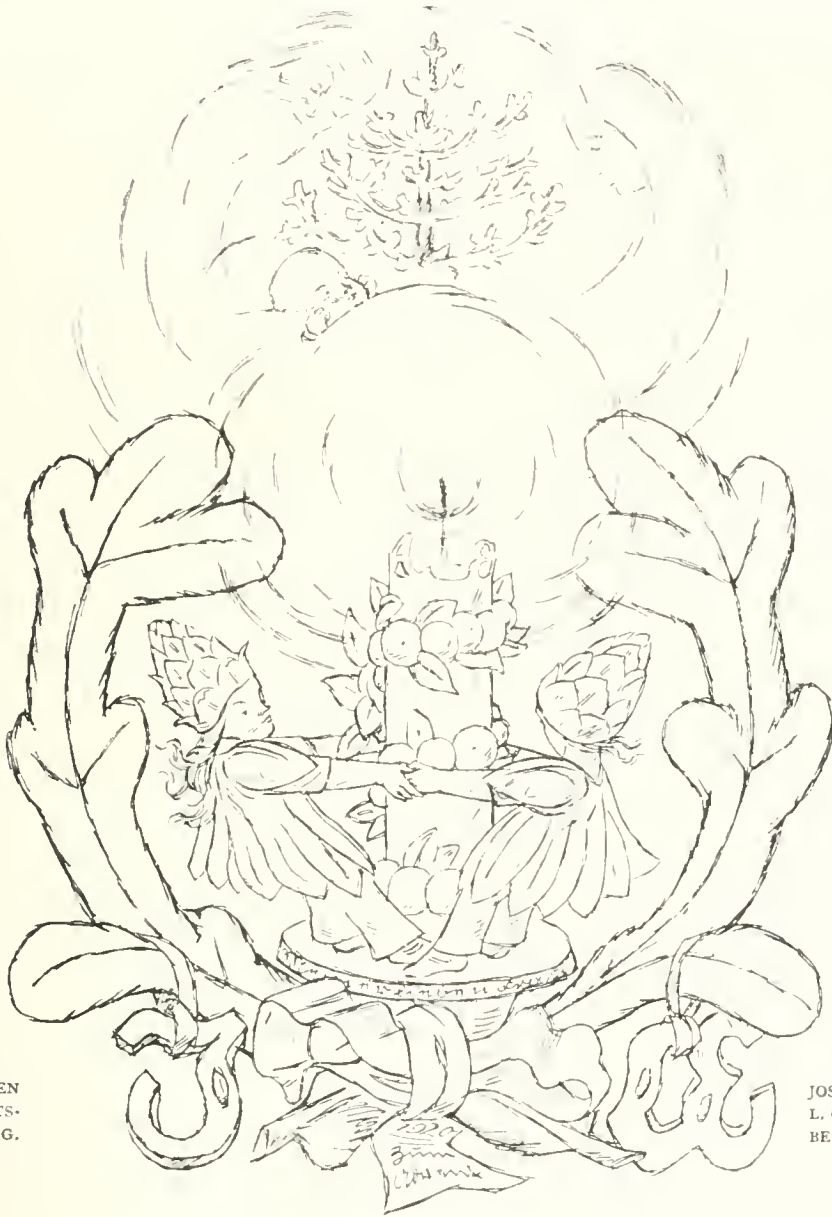


JOSUA L. GAMPP-
BERGEDORF.
HOLZSCHNITT.

ZUR ERÖFFNUNGS-
FEIER DER
ELGERSBURG.

echt „Künstlerische“ — so billigenswert in sich — muß sehr gezügelt und diszipliniert sein, soll es nicht überall gleichsam gegen die eigentliche Aufgabe anrennen. Wer z. B. ein Porträt zu malen hat, übernimmt, falls er wirklich diesem Problem gerecht werden will, die Verpflichtung, eine „Ähnlichkeit“ zu erzielen, womit keineswegs photographische Treue gemeint ist. Die Wesensart dieser einzigartigen Person soll sich im Bilde offenbaren, und sie schreibt ihm das künstlerische Gestaltungsgesetz vor. Und selbst

ein meisterhaftes Gemälde muß noch kein gutes Porträt sein. Und etwas von diesem Porträthaften eignet jeder gelungenen Kunstbeschreibung. Auch ihr Verfasser porträtiert Kunstwerke; auch er darf sich nicht auf sklavische Kopie einlassen, sondern gibt Wesentliches, Struktur und Aufbau. Zugleich zeigt dieser Vergleich, daß wir jedenfalls auf einen künstlerischen Einschlag in der Kunstkritik nicht verzichten wollen und können. Handelt es sich doch darum, die treffendsten und suggestivsten Worte zu finden, um



ZUM ERSTEN
ADVENTS-
SONNTAG.

JOSUA
L. GAMPP-
BERGEDORF.

bestimmte Eigentümlichkeiten sprachlich zugänglich zu machen. Und hierzu muß man schon die Sprache meistern, um nicht kalt und leblos, umständlich und doch nur ungefähr zu beschreiben. Und wie soll man die Gefühlswirkung eines Bildes schildern, wenn nicht in Sätzen, deren Rhythmus und Farbe selbst gefühlsthroughströmt ist, und wobei gerade jene nuancierte Gefühlsschattierung sicher getroffen wird. Aber noch eines wird von der Kunstbeschreibung verlangt: sie solle in einer Wertung

ausklingen. Man will vom Kritiker nicht nur erfahren, wie die fragliche Kunst ist, sondern auch was sie taugt. Schon ohne ausdrücklichen Tadel und Lob kann mittelbar und unaufdringlich Wertung einschmelzen durch die Ausführlichkeit, mit der verweilendes Interesse einem Werke sich zuwendet, während es im anderen Falle schnell weiterhastet. So sorgt diese Akzentuierung für Rangunterschiede, und in gleichem Maße der ganze Ton, der einmal kühlachtungsvoll ist, das zweitemal warm und durch-

blutet, das drittemal innerlich glühend. Und die Skala dieser Modulationen ist auch schon stillschweigende Wertung. Ebenso wirken Vergleiche: stelle ich ein Werk ein in die Reihe anerkannter Meisterleistungen, wird es dadurch gehoben, geadelt, durch die Aufnahme in diese erlesene Gesellschaft als ebenbürtig erklärt; ziehe ich aber Künstler vierten oder fünften Grades heran, ist gleich klar, daß wir uns auf einer tieferen Ebene bewegen, in einem minder gesiebten Kreise. Der geschickte und instinkt-sichere Kritiker weiß sehr gut, was für ein Mittel er gerade im Einzelfall anwenden darf. Aber die genannten und ähnliche Wege mittelbarer Wertung genügen nicht; denn bisweilen tut offene, beherzte Aussprache not: eine Ablehnung muß begründet werden, ein begeistertes Lob erheischt ebenso Rechtfertigung, soll es nicht an Gewicht verlieren. Niemals frommt aber eine Wertung, die bloß wie eine Zensur als Anhängsel der Beschreibung angeflückt wird. Über den Geschmack läßt sich nicht streiten, gewiß nicht! Aber eine ersprießliche Aussprache ist sofort möglich, wenn objektive Formprobleme in Frage stehen. Auch hier wird sich nicht immer ein allseits versöhnender Ausgleich erzielen lassen, jedoch scheint viel be-

reits gewonnen, wenn sich wenigstens den gegnerischen Standpunkt verstehen kann. Und so lernt man allmählich die Wertungsweise eines Kritikers kennen; man weiß, was ihm liegt und was ihm widerstrebt. Seine Individualität läßt ihn einiges geradezu hellsichtig erfassen, versperrt ihm dafür den Zugang zu anderem. Und diese pointierte Subjektivität, die letztlich in individueller Eigenart wurzelt, fördert nur, solange sie — so paradox es klingen mag — sachlich bleibt. Und Sachlichkeit bedeutet hier: nicht schwärmen und träumen, sondern Gründe angeben in der Erscheinung und Formwelt des Kunstwerks. Denn dort hört jede Willkür auf. Der eine bemerkt mehr, der andere weniger; der verhält sich so, und der andere wieder anders dazu. Aber gerade in diesem Wandel dürfen wir nie die Tatsachen verlieren, denn sie sind das Bleibende und Ruhende. Diese wenigen Andeutungen haben ihren Zweck erfüllt, wenn es gelang, die ganzen Schwierigkeiten kunstschriftstellerischer Arbeit flüchtig zu beleuchten und die eigentlichen Aufgaben dieses Amtes zu kennzeichnen. Ihren wissenschaftlichen Unterbau suchte ich darzulegen im zweiten Bande meiner „Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft“. E. U.



JOSUA L. GAMPP. »GEBURTS-ANZEIGE«
HOLZSCHNITT.



RICHARD SEEWALD. GEMÄLDE »PAPAGEI« 1918.
PRIVATBESITZ BERLIN.



RICHARD SEEWALD—MÜNCHEN.

»ITALIENISCHES HAUS« 1920.

DER MALER RICHARD SEEWALD.

Hat mancher Maler der heutigen Generation äußerlich die Ausdrucksweise des Kindes angenommen und ist sich dessen vielfach bewußt, so besitzt Richard Seewald die Voraussetzungslosigkeit, nach der wir des neuen Anlaufs wegen verlangen, kraft seines schlichten Gemüts. Die bildhaften Eindrücke scheinen ihm von früh auf durch jene naive Verwunderung und Ehrfurcht vor den Dingen erwachsen zu sein, die für die unverbildete Jugend wie für den Menschen der Kleinstadt bezeichnend ist. Und erst recht zeugt seine gestaltende Einbildungskraft, die ihn zu mannigfaltigen Illustrationsfolgen befähigte, von der ungeminderten Frische des Innenlebens, wie der Großstädter sie sich nur selten zu bewahren vermag. Daher halten mehr äußere Bedingungen den an der Ostsee aufgewachsenen Arnswalder seit Jahren in München fest, Voraussetzungen des äußeren Lebens, während er seine seelischen Anregungen auf weiten Fahrten sucht. Sie führen ihn immer wieder in die Stille eines weiten Horizonts, der dem aus niederdeutschem Flachland stammenden wesenseigentümliche Sehnsucht bleibt.

Hier sind nur einige Ergebnisse der letzten

Jahre ausgewählt, während die diesjährige Ausstellung bei Gurlitt in zurückgreifenden Beispielen zum ersten Mal in Norddeutschland auch den raschen Entwicklungsgang dieses für sich stehenden Autodidakten erkennen ließ. Der zeichnerische Stil, der ihm von der Illustration her geläufig war, ist mehr und mehr durch eine tonige Malerei verdrängt, die graphische Umschreibung, die leidenschaftlicher und momentaner wirkte, ist einer klaren Körperlichkeit und Zuständigkeit in den Bildern gewichen und hat sich in den großen Glasfenstern zu voller Festigkeit des Konturs abgeklärt.

Vergeblich fragt man sich bei diesem Künstler nach dem Schulzusammenhang. Und doch führt ihn sein Weg irgendwie auf der großen Linie der Tradition, wenn auch die Form seiner Synthese, wie alles unbewußt Wirkende, jetzt noch nicht erkennbar ist. Er entmannt eben nicht sein alles umspannendes Bewußtsein europäischer Kunstentwicklung, von dem die vielen Unbedingten sich losreißen möchten. Deshalb ist er vor dem extremen Radikalismus bewahrt geblieben. Seewald gelang es daher früher als anderen die von der expressionistischen Ent-



RICHARD SEEWALD MÜNCHEN.

»ARNOTAL« 1920. PRIVATBES. COLMAR.

wicklung fallengelassene Masche wieder aufzunehmen und jene gute tonige Malerei der vorausgegangenen Zeit mit einem nicht wesentlich gedämpften Ausdruckswollen zu verbinden, ein Bemühen, das mit dem raschen Modewechsel und mit starken Ausstellungseffekten nichts gemein hat. Deshalb war auch Seewald auf den Ausstellungen, etwa der Münchner Neuen Secession, die so heterogene Elemente vereinigte, keiner der Lauten, sich Aufdrängenden, man begegnete ihm jedoch von Anfang an mit Hochachtung.

Die ruhige Sicherheit des in sich gefestigten Kleinstädters, in dessen Lebensführung eine sonnige Kindheit nachwirkt, ist heute von besonderem Wert. Dennoch wird Seewald posthum erst wie seine beiden Landsverwandten C. D. Friedrich und Ph. O. Runge vollgültig anerkannt werden. Er ist nicht revolutionär genug, um schroff bekämpft oder völlig verkannt zu werden, und zu insichgekehrt, um das Maß an Liebe zurückzuempfangen, das er den Dingen hingegeben hat.

Schlicht sind auch die Reize, deren Resonanz in der Harmonie seiner Bilder nachklingt, der

Kubus eines Hauses am Abhang, flache Satteldächer Tessiner Bergdörfer über dem Spiegel des Lago Maggiore, das Verwurzelte der Vegetation, ihr Lichtverlangen in den Sonnenblumen und die Formkraft der Agaven. Mit erregter Leidenschaft sieht Seewald die Tiere und hat aus solchem Erleben Bilder geschaffen, die zum Eindringlichsten gehören, was in der Nachkriegszeit entstanden war. Aber schon klingt auch dieses Thema zum Pastorale ab und dieses verkündet den Optimismus einer in sich beruhigteren Zukunft. Vielleicht war es ein Irrtum — der einzige, der den Künstler mit einer Unzulänglichkeit seiner Zeit verband, — als Seewald seine Inbrunst vor den Tieren zu monumentalisieren suchte, ohne durch gegebene Bindungen des unentbehrlichen Rückhalts sicher zu sein. Daß ein monumentaler Stil in nichts vorbereitet war, hatte auch dem größeren Willen Runges wie Friedrichs Grenzen gesetzt. Aber aus dem Technischen erwächst unserer Zeit in gewissem Sinne wenigstens etwas von den Voraussetzungen, die erst in zeiteinheitlichen Kulturbedingungen gipfeln könnten. Daher schreitet sein Stilsuchen an den Glasfenstern, die in verständ-



RICHARD SEEWALD. RONCO ÜBER DEM SEE. 1919.
PRIVATBESITZ BERLIN.



RICHARD SEEWALD. •KUH-HERDE• 1919.
PRIVATBESITZ BERLIN.



RICHARD SEEWALD. •AGAVEN AM ABHANG• 1919.
PRIVATBESITZ BERLIN.



RICHARD SEEWALD MÜNCHEN. »ESEL-HERDE« 1920.
PRIVATBESITZ BERLIN.

nisvoller Mitarbeit von Gottfried Heinersdorff ausgeführt werden, mit erstaunlicher Sicherheit fort und gibt dem Künstler das werktechnische Rüstzeug für künftige bedeutsame Aufgaben, wie sie ihm in umfassenden Aufträgen, auch für die Gewerbeschau, anvertraut sind. Dem Saal des Altersheims in Rüstringen-Wilhelms- haven, einer großangelegten Bauschöpfung dieser nüchternen Stadt, haben seine kürzlich vollendeten Glasfenster den vergemeinschaftenden Farbenakkord gegeben. Und obwohl die Formung bei solcher Durchführung ins Monumentale wächst, berührt sie sich im Kreise seines Schaffens mit der anderen Flanke seiner Leistungen, den Illustrationen. Denn beispielsweise die Glastafeln der Jahreszeiten sind knappge-

faßt wie Holzschnitte zu Kalenderbildern und zugleich groß gesehen wie nur die Teppiche gotischer Kathedraalfenster. Zu solcher Einpräg- samkeit des Wesentlichen genügt eben nicht mehr die technische Sicherheit, sie erwächst aus der das Bleibende schauenden und im Bilde glaubhaft verkörpernden Frömmigkeit.

Hinter jeder echten Kunst steht als Schöpfer immer ein ganzer Mensch, bei ungünstiger Kon- stellation in tragischem Gegensatz zu dem Schick- sal seiner Zeit. Die Harmonie des Gesamtwerks, die alles Einzelne und Zufällige vergessen macht, läßt bei Seewald jedenfalls auf eine in sich ge- schlossene, ihrer selbst sichere Persönlichkeit schließen, die mit dem wesenhaften Wollen der Zeit in Einklang steht. . . . W. MÜLLER-WULCKOW.



RICHARD SEEWALD. »SONNEN-BLUMEN« 1918.
PRIVATBESITZ MÜNCHEN.



RENÉE SINTENIS BERLIN. »KLEINPLASTIK.«



PROF. WILLI GEIGER—MÜNCHEN. •BILDNIS DR. B.◄



W. GEIGER-
MÜNCHEN.
BILDNIS J. W.

WILLI GEIGER.

Das letzte Ereignis der Münchener Malerei hieß Albert Weisgerber. Zwischen ihm und dem linearen Spiritualismus Schwalbachs, des leider nicht mehr allzulebendigen besten Schwalbach, käme der neue Willi Geiger zu stehen, stünde er nicht, der Entwicklungsfolge nach, über den beiden.

Der malerische Impetus, den wir von Weisgerber gewohnt waren, hat sich erhalten, aber das allzu bewußte Hinhorchen auf die Zeit und die Meinungen der Kunstverständigen, diese manchmal störende Weisgerber'sche Übergescheitheit und zugleich Unsicherheit, die immer erst wieder starker Anstiege des Triebhaften bedurfte, um von Gesehenem und — Gelesenem frei zu werden, sie fehlt. Geiger ist wohl nicht naiver, aber chaotischer, minder weltläufig, minder aktivistisch, minder belesen als Weisgerber, geneigter, aus der Faust zu konstruieren, Fehler stehen zu lassen, gelassen an etwas vorüber zu gehen, das man gesehen, gemalt haben muß.

Weisgerber fand in einem wichtigen Moment seines leider allzufrüh geendeten Lebens Cé-

zanne; Geiger hat nur seine Nerven, aber sie sind ein Abgrund und nicht wie bei so Vielen ein einmaliges und dann zur täglichen ästhetischen Toilette gewordenes Erlebnis.

Darum empfinden wir seine Grau in Grau wiedergegeben fast nichtssagenden Gestaltungen zuerst garnicht als Stil. Nach dieser Richtung zielt bei Geiger nicht das mindeste bewußte Streben. Er konturiert nicht, am wenigsten wie Schwalbach mit bewußt gepflegter kryptoarchaischer Nuance, und fällt bei den hier gezeigten Proben auch so etwas auf wie die Handhabung einer linearen Form, die Brüche und Schwünge, Kurven und Knitterungen, gekrausten und gewundenen Pinselgänge, an denen das bisher vorliegende Gesamtwerk viel reicher ist, als die paar Proben hier vermuten lassen, sind doch nur eine Beiläufigkeit der Malerei gegenüber, sind vor allem kein System, sind niemals gewollte, sondern von Fall zu Fall intuitiv ertastete Hilfskonstruktionen, ohne welche die malerische Vision nicht leben kann.

— Bei Geiger wirkt dies formale Element, spot-



PROFESSOR WILLI GEIGER.

•BILDNIS GRAF K. D.◀

tend der begrifflichen Stileinordnung, immer selbstverständlich; bei den Anderen, den Vielzuvielen, die da aus negierender Grundsätzlichkeit „zerformen“, ist das Formstil-Element nur Krücke, und was daran kriecht kann als Malerei meist nicht leben und nicht sterben. Wenn Geiger unmittelbar vor der Natur ein paar Landschaften malt, er tut dies heute noch, und er tut wohl daran, dann ist die Form-Umsetzung ebenso stark, nur runder im Duktus, mehr Wellenlinie als spitzer Bruch. Bei den Gestaltungen, die, nur vom Gedächtnis betreut, in der Werkstatt gezeugt werden, schichtet sich alles enger, spitziger, mit jenem Überschwang

einer die Dinge zerknitternden Nervosität, die auch zu den Ekstasen der Spätgotik die wirre, überfüllte, krabbelnd bewegte Folie geboten.

So gibt es in diesem Formstil, während Weisgerber und Schwalbach durchaus zu kontrollieren und einzureihen sind, in diesem Stil, den man dazu freilich in seiner Gesamtheit vor Augen haben müßte, Erinnerungen an alles und an nichts. Er ist durchaus sui generis, singulär, wenn auch reich an rasch verhallenden Anklängen, dem Stimmengewirr vergleichbar, das dem Waldwanderer auch in den Stunden der großen Stille dröhnend aufs Gemüt fällt, oder den phonetischen Halluzinationen verwandt, die



PROF. WILLI GEIGER - MÜNCHEN.

»BILDNIS DER GATTIN DES KÜNSTLERS.«

vor dem Einschlafen den Tag und zugleich das Fernste, Fremdste, schon traumhaft verworren, wieder vors Ohr bringen.

Von den Alten geistert Grünewald in gewissen jähen Zerfetzungen der zeichnerischen Kurve: Der Isenheimer Altar stand in München just in den Wochen, da Geiger, von kriegerischen Fesselballon-Sensationen genesend, sich wieder ans Malen begab.

Spirituelle Maler müssen heute nachdrücklich gegen das Spiritistische in der Malerei verteidigt werden. Geigers idealisierenden Porträtauffassungen nach, wie sie uns hier ohne Farbe vor Augen stehen, ließe sich Schlimmes ver-

muten: Menschen, könnte man denken, die mit zuviel unbewachtem, unverhülltem seelischen Hunger vor die Öffentlichkeit treten, was leicht präventios und taktlos wirkt. Aber ich kann versichern, daß diese allzu offenen Gesichter vortrefflich gemalt sind, gerade das Damenbildnis, trotz der auch in der Reproduktion erkennbaren Schwärzlichkeit einer Stirnpartie. Auch der Mann mit der Brille, ein Bild, das einem Übergesunden und sehr Gescheiten noch extra ein Stück heldisch beseelte Willensspannung hinzudichtet, wie sie wohl Geigern selbst, nicht aber seinem moderneren, ironischeren Modell ansteht, ist eine der Tran-



PROFESSOR WILLI GEIGER.

»AUFGEREGTES PFERD«

skriptionen, die nicht schaden. Das Menschenbildnis ist ja heute längst schon mehr als bloß Porträt, und selbst an den besten Exemplaren der Gattung Mensch interessiert uns heute das Individual-Psychologische nur beiläufig, da es wirklich erschöpfend ja doch nicht gemalt werden kann, und je näher an der Naturwirklichkeit, umso näher auch am schlechten Witz über das Natürliche ist. Ein Bildnis kann heute gestrost „Die Ruhe“, „Die Ekstase“, „Der Wille zum Ziel“ heißen. Die Herren X. und Y., die immer nur recht zufällig einmal den Anlaß zu einer Künstler-Verzücktheit von bleibendem Nachglanz geboten haben, sind wahrhaftig nicht allzu wichtig.

Wodurch Geiger aber sich selber am besten gegen den Verdacht der Absichtlichkeit eines Hineingeisterns in die Dinge wehrt, gegen einen Verdacht übrigens, der schon einmal zu einer wirklichen Gefahr für ihn werden könnte, das ist schließlich immer wieder sein Malertum, seine starke, wenn auch äußerst nervöse, aufs äußerste sublimierte Sinnlichkeit. Benennt man mit Worten die chromatischen Mittel, man möchte sie eher Tinten als Farben nennen, so

ist der Aufschrei und der Argwohn des Gräßlichsten sicher, denn Grün, Rosa, Lila ist von altersher die Skala der — Parfümeriebranche.

Die Sache liegt aber so, daß der Maler, also der vom chromatischen Jongleur wesentlich verschiedene Farbengestalter, durch die Tonalität alle Gefahren zu meistern vermag, und, daß er, je stärker er sich fühlt, die chromatischen Schwierigkeiten nicht flieht, sondern sie aufsucht. Gerade bei Grünewald, siehe die Auferstehungstafel des Isenheimer Altars, finden sich ganz fatale Farben-Klänge, Branstiges und parfümeriemäßig Schillerndes, das Glitzern von Barbarenschmelz, das unser im Laufe einer konzilianteren Neuzeit zag, geschmäcklerisch, oder wenn man es lieber hört, abgeklärt gewordener Geschmack inmitten höchster Verehrung doch eben nur als barbaresk empfinden kann. . . .

Bei Geiger, der ursprünglich aus bayrischen Hinterlanden gekommen, ist diese Farbenneigung wohl wie bei dem dezidierten Nicht-Weltmann Grünewald ein proletaroider Zug, von dem die alte südliche Sinnenkultur eines Cézanne krank geworden wäre, aber was bei minder Differenzierten Parfüm bleibt, ist hier

mehr, ist dünnflüssiges, gleißendes Gift, ist gefährlich, zeigt oft ein bedrohliches Aufglitzern von Wahnsinn. Die Pigmente scheinen nicht in den herkömmlichen Malmitteln, sondern in irgend einer bösen Essenz gelöst zu sein. Fleischtöne im Erdreich, im Gestein, im Gemäuer einer Landschaft, die dabei von Natur strotzt, das ist Geigerisch. Willi Geiger, — das heißt: viel bäuerlich gesundes Leben, das sich unbedacht, dumpf-dionysischen Dranges voll durch alle Mahlgänge der unheimlichen Knochen-Mühle treiben ließ, die da modernes Leben heißt, und das sich nun aus seinen Trümmern emporkrampft, durchblutet und überronnen von bunten Toxinen, viel zu leidig wirklich, viel zu tragisch echt, um Stil zu sein, Paradigma einer mystischen Wiedergeburt mit den nötigen Vernunftvorbehalten, sondern in all seiner immanenten, bishart an die Grenze vorstoßenden Schönheit, Katastrophe, Kampf, Weg ohne Ziel, Weg um des

Weges willen: Etwas Gemußtes mit einem Wort, nichts Gewolltes; das ist heute die von Grund aus neue Kunst dieses einst ehrengedachten Stuckschülers und Stierkampf-Graphikers! Wir können getrost zugeben, dies sei Nervenkunst, sei dekadent, sei gebrochen. Die Kunst ist nun einmal keine Anweisung durch Einhaltung hygienischer Selbstschutz-Maßnahmen moralisch, pensions- und galeriefähig und schließlich selig zu werden. Hier sind wir im weitesten Abstandspunkt Geigers von Weisgerbers faustisch strebender Gesundheit und von Schwalbachs hymnisch rhapsodierender Kränklichkeit zumal. Hier wird Geigers Malerei zu einem ganz persönlichen Schicksal, zu einer Angst für seine Freunde. Konjekturen über ihre späterhin noch möglichen Wendungen gehören an den Schluß.

Hier haben wir für die Ursprünglichkeit des Geiger'schen Gestaltungstriebes noch seine



WILLI GEIGER. »GLOXINEN«



PROF. WILLI GEIGER—MÜNCHEN. »ST. SEBASTIAN.«

Blumenstücke ins Treffen zu führen. Das Stillleben dieser Art bleibt, auch wenn es sich um lebendige, im Topf oder im Boden wachsende Pflanzen handelt, zumeist Stilleben, *nature morte*, was gar nicht immer ein Fehler sein muß, denn die Mehrzahl dieser Dinge ist nun einmal auf schöne, schmückende Schaulbarkeit gestellt und Mal-Aufgabe im allereigentlichsten Sinne. Auch bei Geiger bleiben diese Sachen in manchem Fall und bis zu einem gewissen Grad schöne Malerei, aber nicht um der schönen Malerei willen. Diese still vor sich hinwachsenden Dinge, am liebsten Orchideen um ihrer in sich selber verkrausten Formenkrämpfe willen, werden geistig, indem sie lebendig werden, aber das ist nicht etwa der realistische Kunstgriff, Organisches als organisch fühlbar zu machen, sondern es handelt sich um etwas Irrationales, Unheimliches: Diese komplizierten Wesen selber und die simplen Töpfe, in die man ihre gierigen Wurzeln eingefangen hat, das Licht, das sie umgibt mit der Überhelle und der aufregenden Farbigkeit apokrypher Strahlungen, sind dämonisch. Diese Pflanzen verlieren mit der botanischen Bestimmbarkeit und der kunstgewerblich so oft ausgeschlachteten traulichen Bizarrie ihrer Formen und Farben gleichsam alle menschliche Bezogenheit.

Fleurs du mal? — Nein, — das wäre eine allzubillig literarische Erinnerung, die sich zudem schlecht mit banalen irdenen Blumentöpfen verträge. Blumen können von einer völlig satanischen Symbolik völlig durchtränkt und doch nur — symbolistisch sein. Wir reden lieber von gemalten Abbauvorgängen in einem überempfindlichen Künstlerhirn, die mit dem Notbehelf

„Orchidee“ etwas völlig Transzendierendes auf die Projektionsfläche bringen. Nicht doch! In den Projektions-Lichtraum, müssen wir sagen, denn Licht, Raum, Körper sind von Geigers gar nicht anämisch verkultivierter, gar nicht teppichhalter Kunst nicht zu trennen. Geiger ist nichts weniger als ein Spiritist der Malerei, aber viele dieser Blumenstücke sind okkult, und eben deshalb machen wir, angegriffen, gepeinigt, erregt, entzückt von ihnen, nicht die schwerflüssigen Worte um sie her, bei denen den Spiritisten wohl wird, sondern wir werfen lieber noch einen letzten Blick auf die Tatsache, daß des Künstlers vorläufig letzte Etappe auf seinem neuen weit von der Münchener Zeitgenösslichkeit hinwegführenden Weg figurale Kompositionen sind, die viel, aber nichts legendenmäßig Bestimmtes erzählen: Menschen-Agglomerate von einer ganz und gar seelischen Wirkung ihrer Massen und doch dampfend von der Schwere der Leiber und dröhnend von dem Rhythmus ihrer Gestik. Einmal, viel stärker noch als der hier gezeigte Mann mit der am Pfeilschuß dahinsterbenden Hand, zwei Gestalten, vor denen sich unwillkürlich auf die Lippen drängte: Aus einem Ölberg!

Geht es also nach dorthin weiter? — Der religiöse Maler setzt eine Kirche seiner Religion voraus, und die moderne, dogmenlose, heimatlose Religiosität der Geiger'schen Kunst hat keine Kirche, kann sie nicht haben. Der religiöse Maler Geiger ist heute schon Tatsache — als ein individueller Wert. Um sozialer Wert und soziale Macht zu werden fehlt seiner Kunst der große Gegenstand, fehlt ihr die unbefleckte Legende. HERMANN ESSWEIN-MÜNCHEN.



WILLI GEIGER. KLEINES GEMÄLDE »REH«



JAN STURSA PRAG. STUDIE „MESSALINA“



JAN STURSA—PRAG.

»BILDNIS EINER DAME«

PROFESSOR JAN STURSA.

VON HANS TIETZE.

Jan Stursa ist ein Schüler des Bildhauers Josef V. Myslbeck. Während ich es niederschreibe und mir den Weg in Erinnerung rufe, den dieser ausgezeichnete Prager Künstler in seinem langen Leben gegangen ist, wird es mir erst bewußt, welch gewaltige Entwicklung die Bildnerei in den zwei letzten Jahrzehnten seither genommen hat. Es ist diese Entwicklung nicht das Werk eines einzelnen gewesen, wenn sich auch die stärksten und ersten Schritte auf den Franzosen Maillol zurückführen lassen; eine ganze Generation von Künstlern baut an diesem einheitlichen Bilde und Jan Stursa ist für sein neues engeres und für sein altes ausgedehnteres Vaterland der beste Vorkämpfer dieser Generation gewesen. Trotz dieser internationalen

Gemeinsamkeit der Ziele ist seine Kunst bodenständig geblieben. In den frühen Werken, Gartenskulpturen „Tag“ und „Nacht“ von einer Villa in Prag, ist es fast ein Fortspinnen barocker Motive, wie sie der temperamentvolle Ekstater Braun zu Beginn des 18. Jahrhunderts auf der großartigen Terrasse in Kukul's angeschlossen. In den späteren aus der Silhouette gelösten und in den Block gebändigten Skulpturen senkt sich das Slavische in die süße Melancholie der Köpfe, in das musikalische Wiegen und Schweben dieser weichen Körper. Sie lächeln und haben die Thränen nahe wie ein böhmisches Volkslied und nehmen sich doch nicht schwer. Sie riechen noch nach Erde, auch wenn ihre Finger noch so feinnervig sind. In diesen frischen



PROFESSOR JAN STURSA.

PLASTIK • TOILETTE •

Menschenfrüchten ist das Geistige niemals überbetont; darum sind auch diese sensuell gefühlten Geschöpfe der französischen Kunst verwandter als etwa die Werke des Deutschen Lehbruck, wenn auch diesem Gotiker die Augen erst in Paris aufgegangen sind.

Das was mir den stärksten Gegensatz Stursa's zur deutschen Kunst und das glücklichste Erbe seiner nationalen Abstammung zu sein scheint, ist der völlige Mangel an Pedanterie. Stursa hat es vermieden die Richtung, die er einschlug,

programmatisch bis ans Ende zu verfolgen. Seine Kunst wandelt sich in fein geschwungener Kurve. Sie ist darum schwerer zu fassen, ihr Eindruck weniger zwingend als die konsequente Logik eines Barlach — aber zu einer Zeit, da andre noch an die alleinseligmachende Ungelöstheit des Blockes glaubten, ging Stursa schon neuen Zielen zu. Ein „sterbender Krieger“, von dem die Galerie in Wien einen Bronzeuß besitzt, zeigt ein rhythmisches Bewegungsmotiv, das nur mehr in dem Nachein-



PROFESSOR JAN STURSA.

HOLZPLASTIK »SPIELER«

ander einer Silhouette und nicht in dem Sein einer geschlossenen Masse erfaßt werden kann.

Stursa geht bei seinen Skulpturen zumeist von einem Augeneindruck aus, den er in einer anspruchlosen, fast linksich wirkenden Zeichnung sich notiert. Dann erst setzt die künstlerische Arbeit ein. Es folgen Kompositionsskizzen und Modellstudien, große, wundervoll freie Blätter, in denen die zufällige Impression zur allgemeinen Gültigkeit durchreift. Und immer fühlt man in diesen großzügigen Akten

und abgestimmten Gruppen den Bildhauer durch, der ein inneres Gleichgewicht der Massen selbst und nicht nur ihre Verteilung im Bildfeld anstrebt. Diese überlegte und gewissenhafte Vorarbeit ist abgetan, wenn dann die Skulptur begonnen wird. Wie ein glücklicher Wurf steht sie da, unzerquält, frisch und unumstößlich. Als ob der Natureindruck nur der zufällige Anlaß wär, der ein Gebilde, das von jeher schon in einer anderen Welt gelebt hat, zur Erscheinung lösen konnte. T.



PROF. JAN STURSA-PRAG. »WEIB MIT TRAUBEN«



ARCHITEKT FRITZ AUGUST BREUHAUS-KÖLN. »DAMEN-SCHREIBTISCH.«



FRITZ AUG. BREUHAUS.

» DAMENZIMMER ◀

MÖBEL VON FRITZ AUGUST BREUHAUS. IM HAUSE M. IN DÜSSELDORF.

Es liegt in der Natur der Sache, daß die Möbel einer bestimmten Epoche nicht solche Mannigfaltigkeit haben wie Bilder und Skulpturen. Der Zweck schon schaltet hierbei Experimente und Launen aus und setzt dem Künstler Grenzen. Durch die gleichen Unterlagen ergibt sich leicht eine gewisse Gleichförmigkeit. Sobald sich das Stilwollen einer Zeit geklärt und gefestigt hat, werden unabhängig von einander die Künstler zu ganz verwandten Formen kommen, und es bilden sich bestimmte Normen aus. Aber ob die Möbelkunst zu einer Schematisierung werden darf in einer gleichmäßigen Wiederholung, wie sie in den „Typenmöbeln“ vorliegt? Wir verstehen die Faktoren, die den Gedanken einer solchen Typisierung entstehen und verwirklichen ließen, aber ob damit nicht ein Abweg eingeschlagen wurde und ob es nicht für eine Zeit ein Zeugnis ist für ein Nachlassen an Geist und Phantasie, ein Verzicht auf den stärksten Faktor im Leben und Künstlertum, die Persönlichkeit? — Aber dieser Hang zur Schematisierung, ein Mangel an Beweglichkeit der

Phantasie und stark pulsierendem künstlerischen Leben zeigt wohl auch unsere ganze Möbelkunst. Sie steht auf bedeutender Höhe, fast überflüssig zu sagen, und doch wirkt sie im Gesamtbild etwas zaghaft im Vergleich zu früheren Epochen. Neben diesen erscheint sie ziemlich arm an originellen geistreichen Einfällen, wodurch gerade jene immer aufs neue überraschen. Stil und Zweck ließen dafür stets Raum genug.

Dieses Abgehen vom landläufigen Formenschema, fast bis zur Eigenwilligkeit, ist es, was den neuen Möbeln von Breuhaus, die in diesem Heft vereinigt sind, gleich die Sympathie erwirbt. Der Künstler fand die fertigen Räume vor, und mußte die Möbel in den gegebenen Rahmen komponieren. Er tat's mit gleichem Geschick wie sonst und stimmte alles mit vollendeter Harmonie zu einander. Willig fügte er sich dabei den weitgehenden Wünschen seines Auftraggebers und aus enger Zusammenarbeit mit diesem erwuchs die schöne, reife Ausstattung des Hauses M. in Düsseldorf.

— Nur ein paar Worte zur Erläuterung der Bil-



FRITZ AUGUST BREUHAUS - KÖLN.

»HERRENZIMMER • BÜCHERSCHRANK«

der. Das Neue, das Breuhaus hier bringt, liegt zunächst darin, daß dem Möbel in sich eine stärkere Bewegung gegeben ist im Lauf der Flächen, während man doch sonst dieses Leben vor allem durch Profilierung, Wechsel der Holzarten, ornamentalen Schmuck oder dergleichen erstrebt. Bezeichnend für die Kunstgesinnung, die Breuhaus hier zu Grunde legte, ist die Schreibkommode, die das beliebte Motiv der Rokoko- und Empirezeit wieder aufnimmt. Die Hauptwirkung dieses Möbelstücks liegt in der kräftigen Divergenz der Richtung seiner Flächen, die in der Silhouette sich am besten äußert. Dazu ist das Möbel aufgebaut auf dem starken bewußten Kontrast der geraden Fläche und Linie mit Kurve und Rundung: Der Oberbau in glattem Zug, in einer Ebene, der Unterbau in leichter Schwellung. Das Ganze ein originales, wirkungssicheres Mittel, aber auch nicht ungefährlich, da es leicht die Einheit eines Möbels zerreißen kann und Disharmonien dicht bei ihm stehn. Soll auf diesem Mittel des Kontrastes eine ganze Gruppe aufgebaut werden,

so gilt es ferner, dem Schema durch Nuancierung zu begegnen. Wie mannigfaltig Breuhaus das Motiv graduell zu variieren weiß, ist aus den Bildern abzulesen. Der Unterbau des Schrankes und andererseits der Fuß des Schreibtischsessels und des Rundtisches im Herrenzimmer zeigen den weiten Spielraum, der ihm dabei zu Gebote steht. Bei jener Schreibkommode kommt der scharfe Rücksprung der Silhouette beim Oberbau hinzu zur Lebenssteigerung. Und einen neuen Kontrast erlebt man, wenn sich das Möbel öffnet: die fast ornamentale Lebendigkeit der inneren Gliederung neben dem ruhigen Außenkleid. Dabei entfaltet auch erst das obere Profil seine Schönheit in der vielfältigen Zerlegung, vorzüglich dem Unterbau angepaßt und ein harmonischer Ausklang. Sonst umziehen die Flächen nur dünne feine Leisten, wie es zum duftigen Ton der geflammten Birke paßt. Wie Rosenholz fast sieht es aus. Die verschiedene Belichtung variiert es reich vom hellen Gold zum tiefen Schwarz. Man sehe vor allem am Unterbau des Schrankes, wie sich Licht und

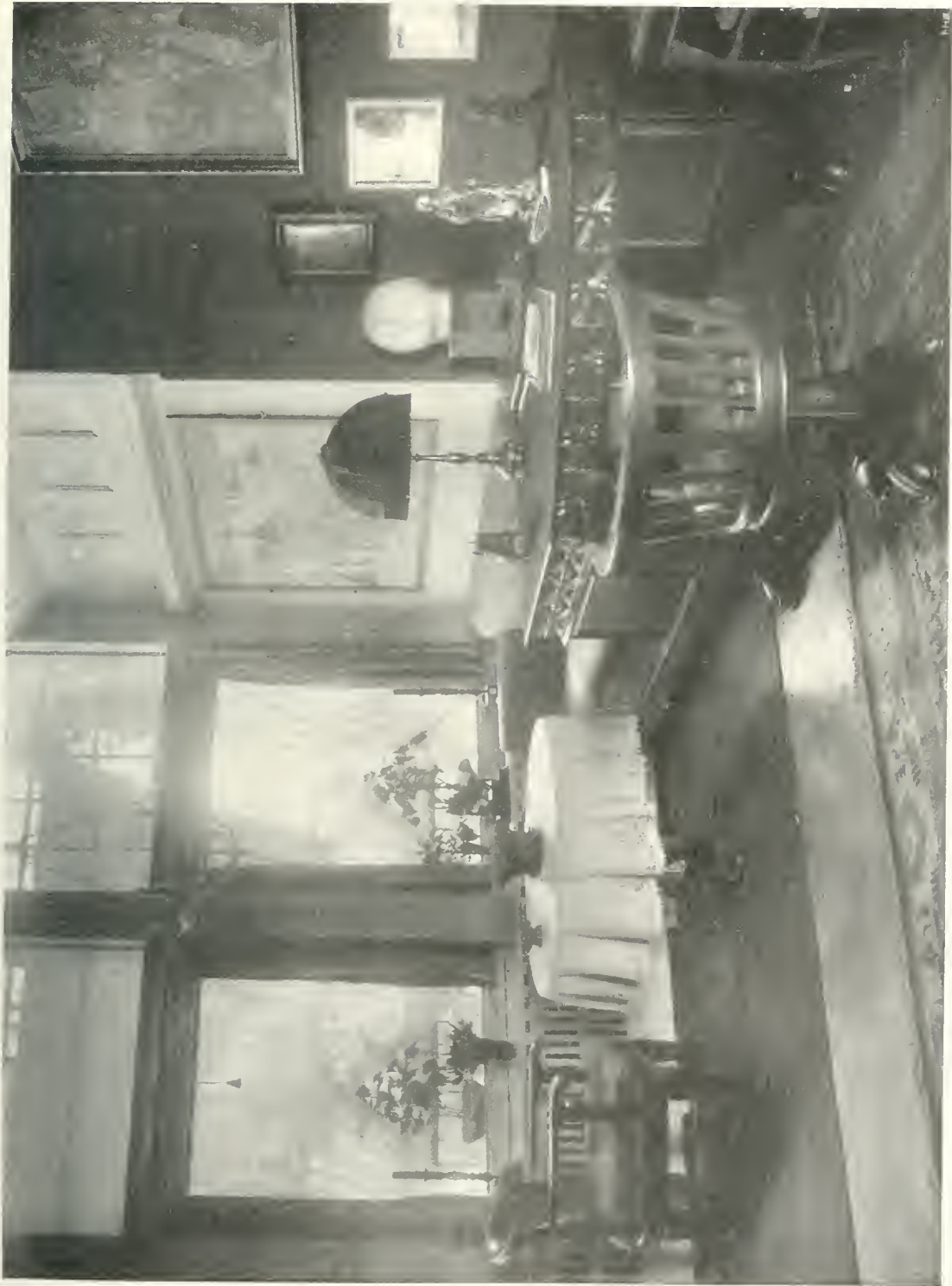


ARCH. FRITZ AUG. BREUHAUS-KÖLN. «SPEISEZIMMER · BÜFETT»



»DAMENZIMMER « HAUS M. IN DÜSSELDORF.

FRITZ AUGUST BREUHAUS — KÖLN.



ARCHITEKT FRITZ AUGUST BREUHAUS KÖLN. HERRENZIMMER.



FRITZ AUGUST BREUHAUS.

»AUS DEM SCHLAFZIMMER«

Schatten beim Möbelbau verwenden lassen. Die Horizontale des unteren Absatzes ist nur eine in der Schräge begründete Schattenlinie. Im übrigen gliedern sich Profile und Gesimse nach demselben Prinzip wie der Gesamtaufbau. Daher die einbeitliche Wirkung. Selbst bei den Knöpfen und den Schlüsseloch-Umrandungen hat der Künstler nicht im Holz gewechselt.

Bei der Anrichte des Speisezimmers ist die Bewegung sogar zum Zick-Zack des Gesamtprofils gesteigert worden. Aber wie so ein Stück nun lebt! Das gebrochene, abgesetzte leichte Ornament wiederholt als Ganzes und in sich dasselbe Motiv. Wie Schillblätter wächst es auf. Die Außenecken tragen durch die Rundung wieder den Kontrast herein. In stumpfem Blau ist dieses Möbel gestrichen, die rückwärtige Bespannung des zierlichen Aufsatzes zeigt dagegen ein kräftiges Rot als Grund. Die dichte gleichmäßige Fältelung des Stoffes wirkt fast wie eine Steigerung und Übertragung der reihenweisen Anordnung am Unterbau.

Nur beim Herrenzimmer hat das Ornament einen größeren Raum. Aber in dem gebrochenen

winkeligen Lauf und der kerbschnittartigen Behandlung spürt man gleich dasselbe Stilprinzip wie für den Bau der Möbel. Und wenn beim Deckgesims des Bücherschranks das scharfkantige, grätige Ornament auf dem runden Wulste steht, so ist es im Grunde wieder die gleiche Kontrastverbindung, die oben nachgewiesen wurde. Beim Herrenschreibtisch sieht man Ähnliches. Sehr originell ist seine Form, die eine vorzügliche Ecklösung und Raumausnutzung gab.

Das eigenartigste Möbelstück der Serie ist das Bett des Herrenschlafzimmers. Wieder die Bewegung des Möbels in sich durch zweifache Abschrägung mit starken Rücksprüngen. Die Füße gehen in der Gegenrichtung. Das verstärkt den Eindruck des Sichgegenstehens, des wirklichen Tragens. Das Kopfende wiederholt das Treppennmotiv. Die leicht gerundete sitzartige Ausladung und Senkung in der Mitte der Seitenwange und die Fußstütze wirken wieder als Gegensatz zu den geraden Flächen. Nur ungetöntes, warmes Makassar-Holz ist verwertet. Die Abbildung ist irreführend, indem sie die durch die Schräge bedingte dunkle Tönung



ARCHITEKT FRITZ AUGUST BREUHAUS »SCHLAFZIMMER DES HERRN«

als Bänder in schwarzem Holz erscheinen läßt. Eine originelle Form zeigt auch das Bettschränchen, durch zweifachen Absatz nach unten verjüngt, die Füße den Aufbau tief unterfangend. Auch sie tragen wirklich. Eine solche kühne Sachlichkeit wie in diesen Möbeln wagte wohl bisher noch keiner der Modernen. Aber fast verblüffend ist darin die große Truhe. Auf die einfachste Form ist sie gebracht: der schlichte Kasten und das stützende Untergestell. Nur glatte Flächen, gerade Linien, auch die Gesimse ohne Rundung, schlichte Schrägen. Kein Wulst, keine Kehle, nichts von Zierat, nichts von

Spielerei, auch kein Wechsel des Holzes. Unbedingte Ehrlichkeit und Sachlichkeit und doch, oder gerade darum nicht nüchtern. Wohltuende Ruhe, Ernst und Kraft liegt über solchen Möbeln. Nicht jeder mag gleich ein Verhältnis zu ihnen gewinnen, aber es ist überraschend, wie mit solchen Möbelformen die Werke modernster Bildkunst zusammenklingen, von Girieud, Nolde, Drexel, Schmidt-Rottluff usw., von denen das Haus M. eine erlesene Kollektion bewahrt. Und das ist doch das sicherste Zeichen, daß diese Formen durchaus modernem Stilempfinden erwachsen sind. H. REINERS.



FRITZ AUG. BREUHAUS KÖLN. »SCHRANK IM DAMENZIMMER.«



JOZSEF PÉCSI BUDAPEST. «PHOTOGRAPHISCHE STUDIE»



JOZSEF PÉCSI—BUDAPEST.

»PHOTOGRAPHISCHE STUDIE.«

ZUR PORTRÄT-PHOTOGRAPHIE UNSERER TAGE.

Eine getreue Schleppträgerin der Eitelkeit des Publikums, muß die Porträt-Photographie mit allen Mitteln die Schönheit des Modells wiederzugeben trachten. In diesem Bestreben begnügt sie sich nicht immer mit den zahlreichen Möglichkeiten, die die Phototechnik birgt, sondern hat in den letzten Jahren auch Gebiete betreten, durch die kein Weg zu ernster Entwicklung führt. Natürlich hat jeder künstlerisch veranlagte Porträtist unter der übertriebenen, auch geringfügigste Einzelheiten erfassenden Sachlichkeit der Linse leiden müssen und infolge dessen auch auf vielen Umwegen seine Aufnahmen weicher zu machen, die langweiligen Details zu verwischen gesucht. Die Verpflanzung malerischer Wirkungen in die Photographie ist nicht neuen Datums, und man weiß, daß für die Verarbeitungsweise des Vorwurfes alte und neuzeitliche Meisterstücke der Bildnismalerei als Vorbilder gedient haben. Mehr als zwei Jahrzehnte waren nötig, um die Photographie

auf die Spur der Formensprache zu bringen, mit deren Hilfe sie bildartig wurde; doch hat sie sich auch durch andere künstlerische Eigenschaften die allgemeine Anerkennung verdient.

Den Augen der Künstler und Kritiker ist das Streben der Photographie nach Bildmäßigkeit um jeden Preis, sei es auch durch Nachahmung äußerer Eigentümlichkeiten von Gemälden und graphischen Kunstblättern, niemals sympathisch gewesen. Und gerade in den jüngsten Jahren konnte man die Wahrnehmung machen, daß begabte Porträt-Photographen von sonst gutem Geschmack und verfeinerter Kultur zwischen Zeichnung und Gemälde einerseits und Photographie andererseits eine reale Verbindung zu schaffen bestrebt sind. Es ist wohl begreiflich, daß das große Publikum jede neue Auffassung billigt, die das Bildnis idealisiert, und daß es an bildmäßigen Photographien seine Freude hat, sofern diese die äußere Erscheinung gefälliger, vorteilhafter darzustellen vermögen. Volkstüm-



JOZSEF PÉCSI—BUDAPEST. »TANZ-AUFNAHME.«



JOZSEF PÉCSI-BUDAPEST. PHOTOGRAPHISCHE STUDIE.

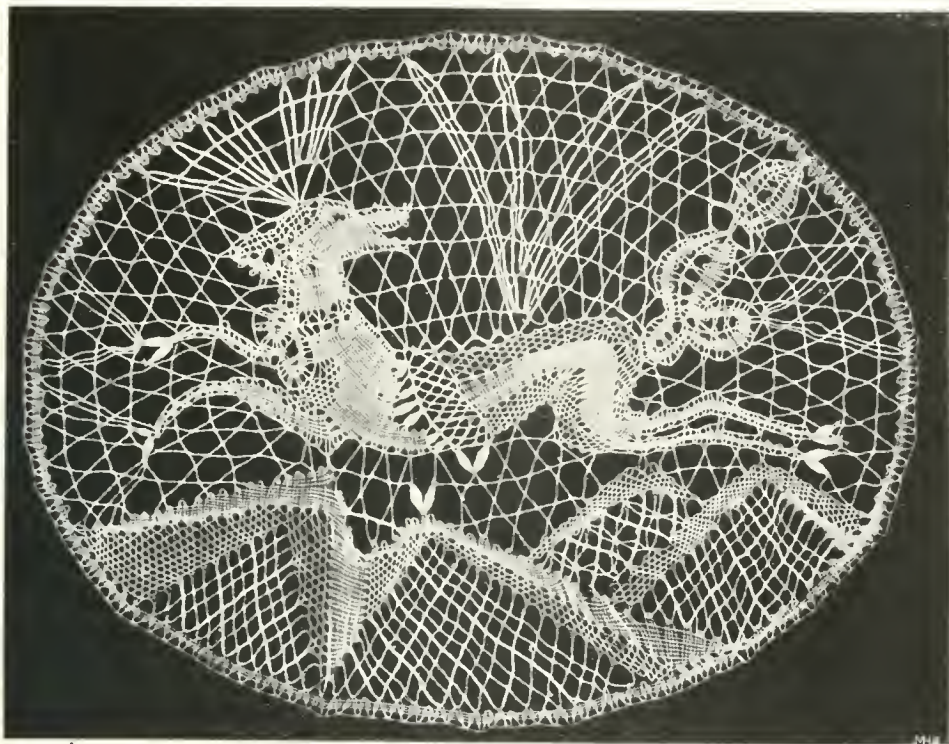
lichkeit und leichte Erfolge aber verführen, und mit Bedauern sehen wir, wie eben die Photographie, die doch schon fast den rechten Weg ging, verfälscht wird durch Leute, deren ganze „Kunst“ darauf gerichtet ist, durch bloße Äußerlichkeiten den Eindruck des Malerischen hervorzurufen, statt alle Kraft auf das Suchen echter Werte zu vereinigen.

Das schönste und schwierigste Problem der Photographie ist, Luft und Raum suggestiv zum Ausdruck bringen zu können. Obgleich die einschlägigen Versuche bereits schöne Erfolge gezeitigt haben, gibt es doch bisher wenig gute Lösungen dieser Aufgabe. Möglicherweise haben gerade die auf diesem Gebiete noch der Bewältigung harrenden Fragen einige in eine falsche Richtung gedrängt und solcherart auch jene Ersatzmittel von wohlfeiler Wirkung hervorbringen helfen, die ein starkes Abweichen von den wirklichen Zielen der Photographie bedeuten und obendrein mit Recht Abneigung bei der ersten Kritik auslösen. Wohldurchdachte und natürliche Hintergrundlösungen werden zunichte gemacht durch gekünstelte, auf die Platte gemalte banale Hintergründe, und wie gewandt diese auch hingepinselt sein mögen, sie rufen doch die Erinnerung an die Photographenhintergründe einer verschollenen Zeit wach, die ein eitles und großtuerisches Publikum durch den eleganten Rahmen einer vornehmen Umgebung zufriedenzustellen beflissen war. Es ist ein großer Rückfall, wenn der Photograph in seine Aufnahmen nach Gemälden kopierte Landschaften, drapierte Säulen und sonstigen Schnickschnack hineinzeichnet, um auf diesem Wege den Hintergrund irgendwie auszudrücken. Eine diskretere Form dieses Fehlers ist es, wenn kraftloses Licht verstärkt und durch das Aufsetzen leichter, bravouröser Lichtflecke belebt werden soll, wobei aber nicht beachtet wird, wie sehr diese Zutaten von der typischen Struktur des photographischen Bildes abstecken. Diese tiefstehenden Handfertigkeiten sind eine Art Hinüberblinzeln in die heiligen Gefilde von Zeichnung und Malerei; stören doch diese manierten Äußerlichkeiten, zu deren Anhängern leider auch viele Porträt-Photographen zählen, die mit ihren Arbeiten verheißungsvolle Proben von Geschmack und ernstem Aufgehen in ihrem Beruf geliefert haben, nur die schönen und in ihrer Art edlen photographischen Wirkungen.

Durch mancherlei äußere Mittel und Künsteleien versucht man der stetig sinkenden Porträt-

Photographie neues Leben einzuhauchen, dem Niedergang durch Auffrischung ein Gegengewicht zu bieten und so eine Fortentwicklung vorzutäuschen. Insbesondere begegnen wir den Theater- und Kinosternen häufig in den photographischen Beilagen der Modeblätter, und wir halten es auch für richtig, daß die Photographie als gewissenhafte Beobachterin aller Modeschwankungen auch ein bedeutsames kulturgeschichtliches Dokument werde. Es kann aber nicht ihr Hauptziel sein, durch auf leere Formeln geglättete, in den Gesichtszügen bis zur Ausdruckslosigkeit balsamierte und affektierte Einstellungen von Bühnenschönheiten auch die große Menge in eine ihr doch wesensfremde Welt hineinzuzaubern. Wir halten es für überaus schädlich, wenn diese Sorte Bilder als Inbegriffe des Bildnisses Bürgerrecht erlangt.

Dieser Art gekünstelten Porträts geht jede bezeichnende Form, jedes belebte Mienenspiel, jede natürliche Regung ab. Die Steifheit der für die Aufnahme ohnehin ziemlich stark hergerichteten Gesichter wird durch eine allzu ausgiebige Retusche noch weiter entgeistert. Auch der trivialen Wahl der Beleuchtung leht die im Spiel vom Licht und Schatten liegenden Kraft, desgleichen mangelt der Reichtum einer feingeschwungenen Tonskala, aus dem allein die Lebenswahrheit von Teint und Gesichtszügen sprießen kann. Bloß Plastik und eine kreidige Weißheit wird mit Hilfe grober Mittel vorgezogen, die Hand in Hand mit den sonstigen bestechenden Banalitäten, die Kunden, aus den Kreisen eines Publikums von unsicherem Schönheitssinn, anziehen sollen. Jeder Natürlichkeit bare, gesuchte und verzwickte Gesten setzen diesen Modebildern die Krone auf. Und auf Grund solcher konventioneller Reize erheben diese Arbeiten Anspruch auf die Bezeichnung „modern“ und „künstlerisch“! Solche Verirrungen und Seitensprünge bringen leider die Entwicklung der Photographie nicht nur fast zum Stillstand, sondern machen auch jene schwankend, die noch an den Kunstwert der Photographie glauben. Glücklicherweise kennen wir so zahlreiche Proben wirklicher Vertiefung in ernste Probleme photographischer Betätigung, daß wir mit Recht eine Ausdruckform erhoffen dürfen, die unabhängig bleibt von jedem störenden fremden Einfluß und Eingriff. Es kann einer auf der Tonleiter weiß-schwarz wie ein Virtuos spielen, auch wenn sein einziges Instrument die Kamera ist. JOZSEF PÉCSI.



WIENER WERKSTÄTTE - WIEN.

»KLÖPPEL-ARBEIT« ENTW: PECHE.

ERLEBNISARTEN.

Man kann zwei Arten des Erlebnisses unterscheiden, die sich bejahende und die sich verneinende, die sich nehmende und die sich hingebende, das Erlebnis des bezwingenden und des bezwungenen Menschen. Beispiele für diese Erlebnisarten sind besonders in der Literatur gehäuft. Wenn Rilke ein Gedicht auf einen blühenden Apfelgarten gibt, dann ist es, als ob der ganze Apfelgarten rilkeisch töne, der Dichter ist hinter sein Sujet zurückgetreten und singt durch es hindurch. Wenn George ein Gedicht auf einen Garten gibt, dann ist es, als ob George den Garten tönen ließe, der Dichter ist vor sein Sujet gestellt und läßt es durch sich hindurch singen. Wenn Jean Paul eine fränkische Landschaft beschreibt, dann hat er gewissermaßen diese Landschaft vor sich, die Landschaft hat ihn bewältigt, er hat sich ihr hingeeben, er ist mit seiner Seele in sie hineingeschlüpft; wenn Georg Büchner eine elsässische Landschaft beschreibt, dann ist es fast umgekehrt: er hat die Landschaft hinter sich, er hat sie bewältigt, er hat sie genommen. Das deutlichste Beispiel geben wohl Goethe und Hölderlin. Goethe lebt und erlebt immer und überall dadurch, daß er sich aneignet, die Dinge zwingt,

zu sich hinzieht, er erlebt mit der Kraft seines Stolzes, dadurch, daß er hinreißt, seine Erlebnisart hat ganz apollinischen Charakter, sie ist klärend und bändigend im Prinzip. Hölderlin, durchaus sein Antipode, lebt und erlebt dadurch, daß er sich enteignet, sich in die Dinge zwingt, sich hingibt, er erlebt mit der Kraft seiner Demut, dadurch, daß er hingerissen ist, seine Erlebnisart hat durchaus dionysischen Charakter, sie ist verdunkelnd und strömend im Prinzip.

Diese beiden Erlebnisarten stecken in jedem Menschen, es läßt sich natürlich nur feststellen, welche den Ausschlag gibt. Durchgehends ist bei dem Menschen der Selbsterhaltungstrieb, der seelische Überwinder- und Erobererwille der stärkere, er will der Dinge Herr werden, und wenn er Kunstwerke erlebte, das Theater besuchte und in Konzerten war, ist er gewöhnlich innerlich bereichert, er hat einen menschlichen Gewinn, der größer ist, als der Verlust an Lebensenergie, den ihn die Einstellung gekostet hat. Der Ideal-Mensch als Erlebender aber ist harmonisch ausgeglichen, ausgewägt, durch ihn gehen die beiden großen Wechselströme, gebendes Hingegenommensein und nehmendes Hingebensein dauernd hindurch. H. SCH.



WILLI SCHADE · BERLIN.

»KLEINPLASTIK IN MESSING«

NATURHAFTIGKEIT.

Die Forderung nach einem organischen Wachstum des geistigen Gebildes in der Geschichte der Kunst ist sehr alt. Aber sie ist oft mißverstanden worden. Beging man einmal den Sachirrtum, dies besonders in der Literatur, Wahrscheinlichkeit und Lebenswahrheit im Stofflichen zu fordern, so erhärtete man diese irrtümliche These später sogar durch einen groben Anschauungsfehler dahin, in der Darstellung des Gegenständlichen Natürlichkeit und naturalistische Treue vom Künstler zu verlangen. Während der Realismus den Flug des schöpferischen Geistes an die erbärmlichen Tatsächlichkeiten des im Außen gedachten Lebensdaseins fesseln wollte, versündigte sich der Naturalismus noch garstiger, als er nichts anders als die genaue Spiegelung vorhandener Sujets vom Schaffenden verlangte. Der Realismus verwechselte Wahrscheinlichkeit und Lebenswahrheit der stofflichen Gebung mit der Wahrhaftigkeit des geistigen Bekenntums. Der Naturalismus verwechselte die For-

derung naturalistischer Darstellung und natürlicher Gegenstandstreue mit der Naturhaftigkeit des Kunstgebildes als geistiger Tatsache. Man fragt sich umsonst, warum solchen Forderungen niemals Shakespeares Hamlet-Wort entgegen geantwortet wurde, daß es Dinge zwischen Himmel und Erde gäbe, von denen sich die Schulweisheit nichts träumen läßt, und daß mit gerade diesen Dingen und durch sie zu leben ein Hauptwesenszug der Psychologie des schöpferischen Menschen sei. Als sich Kant gelegentlich eines Spaziergangs in der Umgebung seiner Vaterstadt zum erstenmal die Frage vorlegte, ob denn ein Baum wirklich sei, oder vielmehr seine geistige Vorstellung dieses Baumes, und sich dahin entschied, den Wirklichkeitswert seiner eignen, sinnlich vermittelnden Bildschaffungskraft zuzuerkennen, dachte er ganz als schöpferischer Künstler, und die Wirklichkeit des Baumes in ihm muß als naturhaft und wahrhaft angesprochen werden. H. SCH.



» KLEIN-
PLASTIK
IN MESSING
GEGOSSEN «

BILDHAUER WILLI SCHADE—BERLIN-WILMERSDORF.

»TANZMASKE«
MUSEUM FÜR
VÖLKERKUNDE.



AFRIKANISCHE TANZ-MASKEN.

VON ECKART V. SYDOW.

Unser europäisches Leben täuscht uns nur zu gern mit seinen Gewohnheiten über den Sinn und die Wertsetzung fremdländischer Rassen hinweg. Und so nehmen wir diese merkwürdigsten Dinge aus den Bezirken Westafrikas: ihre Masken, einfach zur Kenntnis, als glichen sie genau dem üblichen heimischen Mumenschanz, der unsere Gesichter entstellt und verhüllt im Taumel zynischer Lustbarkeit. Doch die nähere Betrachtung zeigt ein Anderes auf: den vielfältigsten Ausdruck seelischer Gespanntheiten. Da hängen dicht nebeneinander die Gesichter des Heißhüngers und der Tollheit, des Schmerzes und der Trauer, der Erloschenheit, Kraftlosigkeit und das furiöse Gesicht der Dämonie. Der Wirbel des Lebens durchpulst sie in einem uns fassungslos überstürzenden Maß und die Kälte des Todes durchfröstelt sie schauerlich. Aber noch furchtbarer und erschreckender ists, wenn die beiden Gesichter des Lebens und des Todes in ein und derselben Maske zusammenwachsend gleichzeitig den gegensätzlichen Doppelaspekt des Daseins darbieten: das schwarze Antlitz mit geschlossenen

Lidern und herabhängendem Kiefer — das hellgelbe Gesicht mit aufgerissenen, schauenden Augen und mit weitgeöffnetem, gierigem Mund. Einige seltene Masken aber sind wie das Antlitz des Traum-Gottes selbst: breit wölbt sich die Wange, rundet sich die hohe, freie Stirn, halbgeschlossene Lider scheinen den Blick nach innen zu lenken, und wie ein unendlich mildes Lächeln spielt die seelische Regsamkeit über die großen, sanften Flächen des Gesichtes hin, als konzentriere sie sich von außen nach innen, um wieder nach außen hin zu wogen und so im ewigen Auf und Ab zu erzittern und dennoch ruhig, gleichmaßvoll zu sein.

Doch dürfen diese anscheinend starren Kunstgebilde nicht als solche gelten, — die strenge Verfestigung europäischer Prinzipientreue geht dieser „Plastik“ ab. Denn um sie herum spielt in unregelmäßigem Faltenwurf das Verwirrende des Behangs aus Faserstoff usw. So hebt sich das plastische Gebilde aus der Vielfältigkeit des Malerischen hervor, wie ein festes Eiland aus dem Meer. Wie denn überhaupt die Wirkung der Verkleidung durch die Bewegtheit der Leiber



und Köpfe ihrer tragenden Tänzer sich verstärkt. — Wohl spiegeln diese Masken ebenso klar die Eigenart ihres Ursprungslandes, wie die Werke der Plastik sonst: in Joruba und im Kameruner Grasland das ungebrochen starke Lebensgefühl, hier bäuerlich brutal, dort absichtlich diszipliniert, — im Kongobiet den vollen Gegensatz mit wundervoller Träumerei und mit erstarrender Kühle des Todesschweißes, — dazwischen und daneben liegen dann andere Gebiete mit einer sonderbaren Vermischtheit ihrer Produktion. Dennoch ist die Bedeutung der Masken im einzelnen durchaus unklar. Weil die literarische Überlieferung fehlt, die ursprünglichen Gebräuche der religiösen Feiern ihre Kraft mehr und mehr verlieren, die Mitteilungen der Sammler dürftig sind, so bleibt ihr besonderes Wesen

wie von dunkler Wolke verhängt und nur pure Willkür kann ihnen ihr Geheimnis zu entreißen versuchen. Sicher scheint wohl: diese Masken bedeuten Geister, sind sie selber im religiösen Tanzfest. Aber dadurch werden sie nur noch rätselhafter. Denn da die seelische Grundhaltung der Primitiven etwas ganz Fremdes, ganz Sonderbares ist, so gilt diese zweifelvolle Unklarheit noch weit mehr von ihrer Religiosität und kunsthaften Verkörperung. Und nur dies Eine mag uns gleichsam trösten: weil das mystische Welterlebnis der Naturvölker so unklar ist, so bleibt auch für sie vielleicht die Maske ein noch unenträseltes, dunkel-orphisches Leben, und so wäre gerade dies Geheimnishafte ihr wirkliches Wesen, — nicht nur ein oberflächlicher Anschein für uns. s.



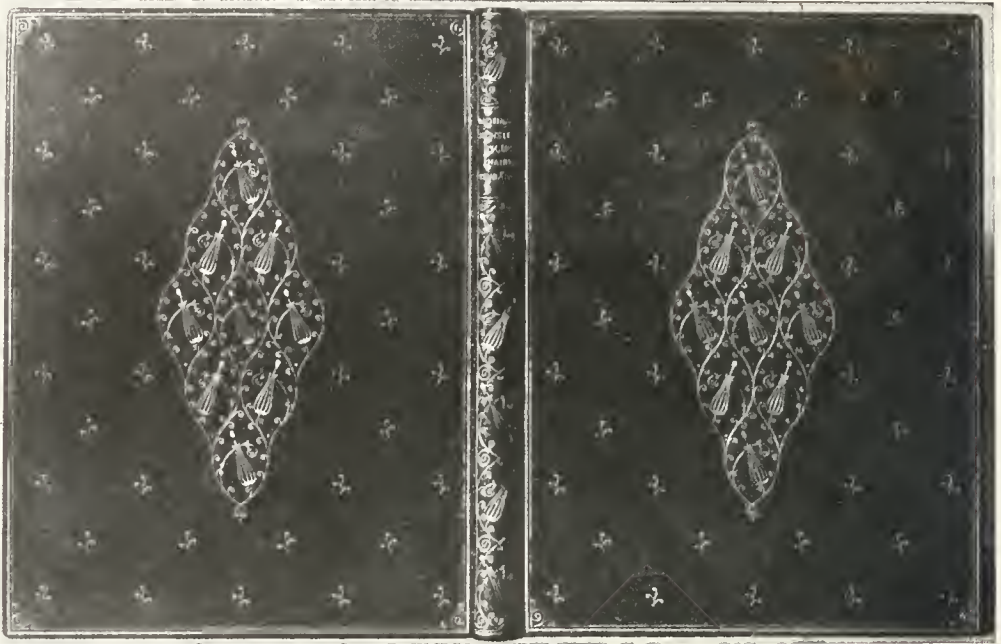
▷AFRIKANISCHE TANZ-MASKEN◀ VÖLKERRUNDE-MUSEUM—BERLIN UND GRASSE-MUSEUM—LEIPZIG.



RICHARD SEEWALD. KUNSTVERGLASUNG »PARADIES«
AUSFÜHRUNG: G. HEINERSDORFF, PUHL & WAGNER BERLIN-TREPTOW.



RICHARD SEEWALD. KUNSTVERGLASUNG »VIER JAHRESZEITEN«
AUSFÜHRUNG: G. HEINERSDORFF, PUHL & WAGNER - BERLIN-TREPTOW.



ENTWURF U. AUSF: HEINRICH VAHLE, BEI HÜBEL & DENCK, LEIPZIG. »MOOSGRÜNES MAROQUIN MIT GOLD«

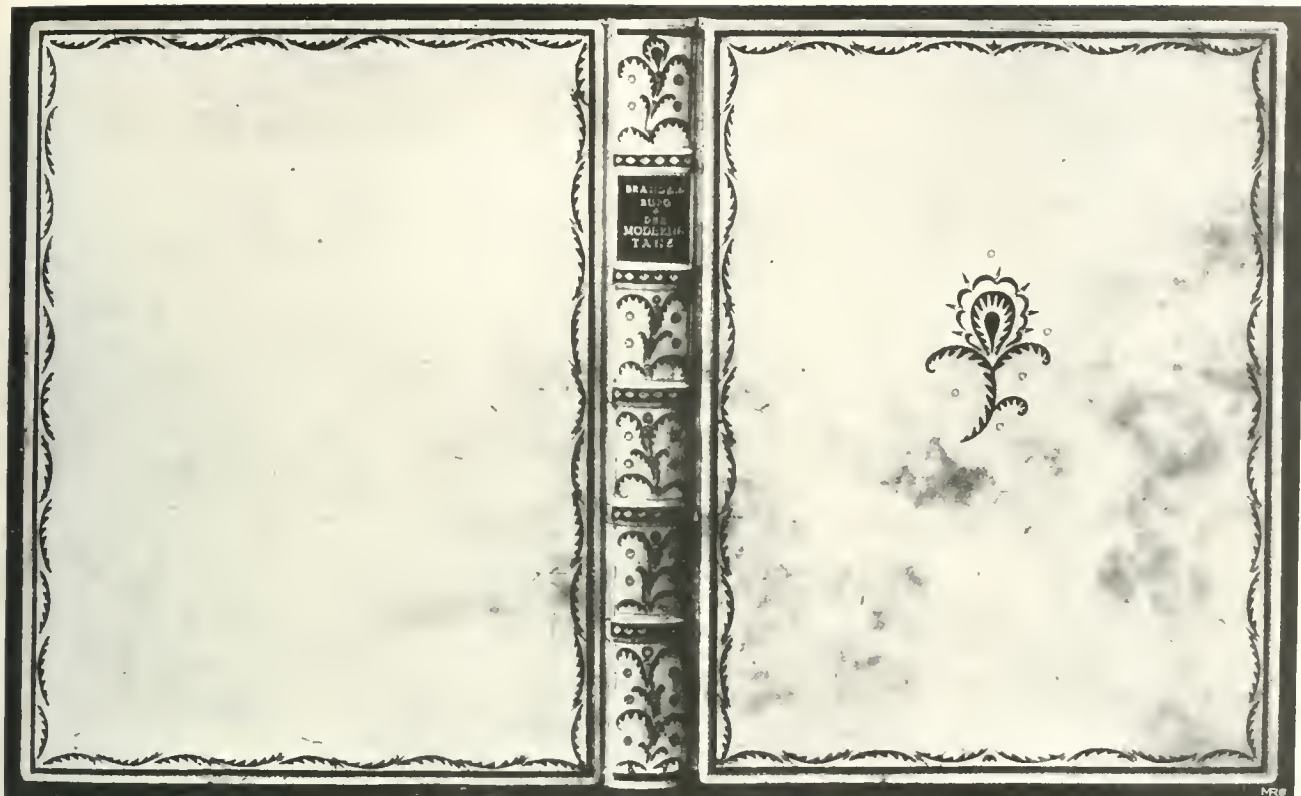
DEUTSCHE EINBANDKUNST.

DIE AUSSTELLUNG DES JAKOB KRAUSSE-BUNDES.

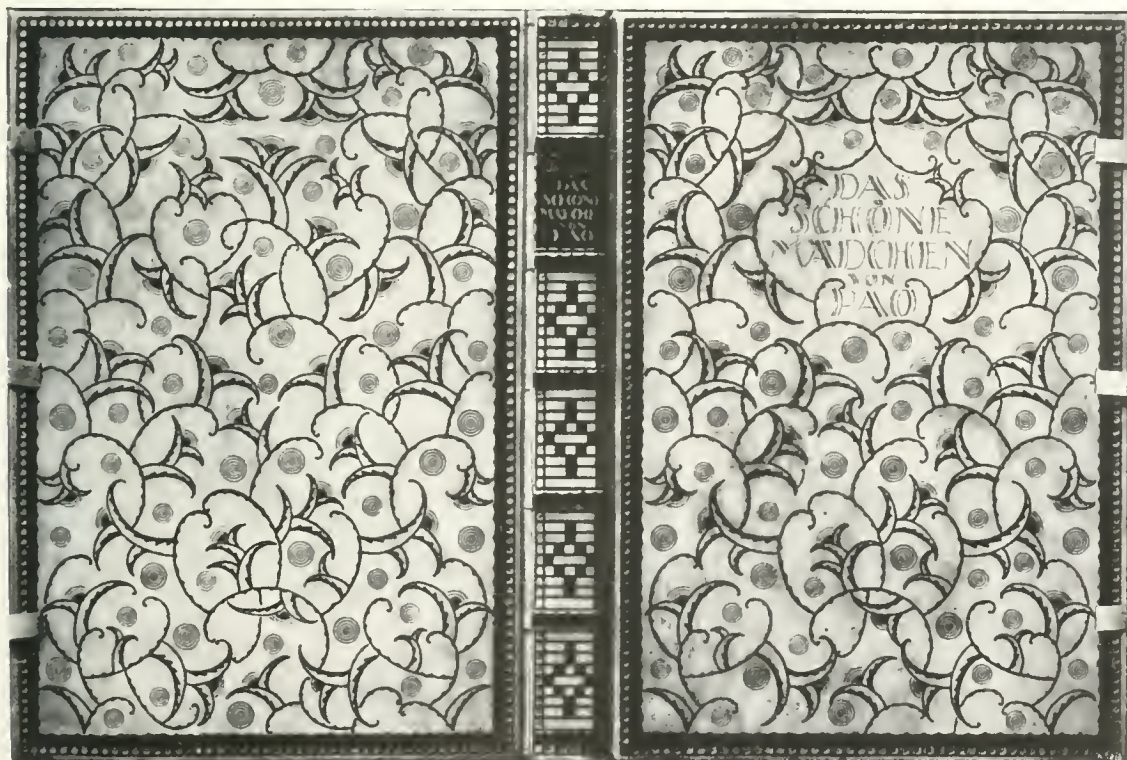
Das Berliner Kunstgewerbe-Museum, das bekanntlich in das ehemalige Kaiserschloß übersiedelt ist, hat sich den historischen Prunkraum des Schlosses, den Weißen Saal, als Raum für wechselnde Ausstellungen erkoren. Die Eröffnung der neuen Museumsstätte machte mit der Ausstellung bekannt, die der Jakob Krausse-Bund, die Vereinigung deutscher Kunstbuchbinder, unter dem Titel „Deutsche Einbandkunst“ veranstaltete. Durch die Hilfe anderer Museen, des Sächs. Hauptstaatsarchivs und der Sächs. Landesbibliothek, der Preussischen Staats-Bibliothek, der vormals Königl. Hausbibliotheken, sowie des Schloß-Museums selbst, war es dem Bunde möglich, aus dieser Ausstellung eine große historische und moderne Einbandschau zu machen, die etwa vom 15. Jahrhundert bis auf den heutigen Tag reichte. Das Schwergewicht des historischen Teils war natürlich gelegt auf die Arbeiten des Schutzpatrons des Bundes, Jakob Krausse, der in den fünfziger bis achtziger Jahren des 16. Jahrhunderts der Hofbuchbinder des Kurfürsten August von Sachsen gewesen ist, und von dem neuerdings aufgefundene Arbeiten zu sehen sind. Aber auch andere Einbände sah man, die die alte Blütezeit buch künstlerischen Schaffens wachrufen, Einbände aus den Bücher-

schätzen der klassischen Bücherfreunde, der Jean Grolier, Thomas Majoli, Heinrich II. von Frankreich, Diana von Poitiers. Und indem diese Ausstellung neben den alten und neuen deutschen Einbänden auch Einbandwerke der venezianischen Frührenaissance und der alten französischen Buchbindekunst zeigte, gab sie ein ausgezeichnetes Bild eines der ehrwürdigsten und schönsten Zweige kunstgewerblichen Schaffens.

Aussteller der neuzeitlichen Einbände waren ausschließlich Mitglieder des Jakob Krausse-Bundes. — Den verstorbenen Mitgliedern des Bundes, den beiden bekannten Meistern Georg Collin-Berlin und Eduard Ludwig-Frankfurt a. M., sowie dem 1915 gefallenem Fritz Nitsch war eine Gedächtnisschau bereitet. Es ist nicht möglich, die hier ausgestellten vierhundert mehr oder weniger reich verzierten Bucheinbände hinsichtlich ihrer kunstgewerblichen Eigenart auf einen Nenner zu bringen. Daß der Werkstoff aller dieser Arbeiten Leder ist, kann zwar als das Gemeinsame betrachtet werden. Aber diese Lederbände sind nicht nur mit einer großen Reihe verschiedener Techniken verziert, auch der stilistische Ausdruck ist so außerordentlich verschieden, die gemeinsame Anwendung verschiedener Techniken ermöglicht so außer-



O. U. FISCHER, BEI H. SPERLING, LEIPZIG. »PERGAMENTBAND MIT HANDVERGOLDUNG.«



O. U. FISCHER. »PERGAMENTBAND MIT ROTER BEIZUNG UND HANDVERGOLDUNG.«



J. NIEDERHÖFER—FRANKFURT.

ENTWURF: M. SCHWERDTFEGER.

»SCHWARZ SAFFIAN MIT GOLD«

ordentlich reiche kunstgewerbliche Ausdrucksmöglichkeiten, daß man eine der heutigen Einbandkunst gemeinsame Stilsprache unmöglich feststellen kann. Dieser scheinbare Wirrwarr, der aber doch nichts weiter ist als das vielfältige Quellen kunstgewerblichen Wollens, erklärt sich aus der Hauptverzierungstechnik dieser Einbände, aus der Handvergoldung, oder besser, aus ihren Werkzeugen. Diese bestehen aus geraden und gebogenen Linien, aus Ornamentleisten, die auf Messingrollen eingraviert sind, oder aus Ornamentteilen, die durch Handstempel zum Einbandschmuck zusammengefügt werden. So wird man verstehen, wie ein aus fast allen Ornament-Elementen bestehender Werkzeugvorrat den Handwerker anregt und ihn zu fast spielerischer Vereinigung der verschiedenen Werkzeuge reizt. — Neben der Handvergoldung spielt die Lederauflage eine Rolle, die meist in Verbindung mit der Handvergoldung angewandt wird. Die Goldlinie bildet dann die Umrahmung der kleinen farbigen auf-



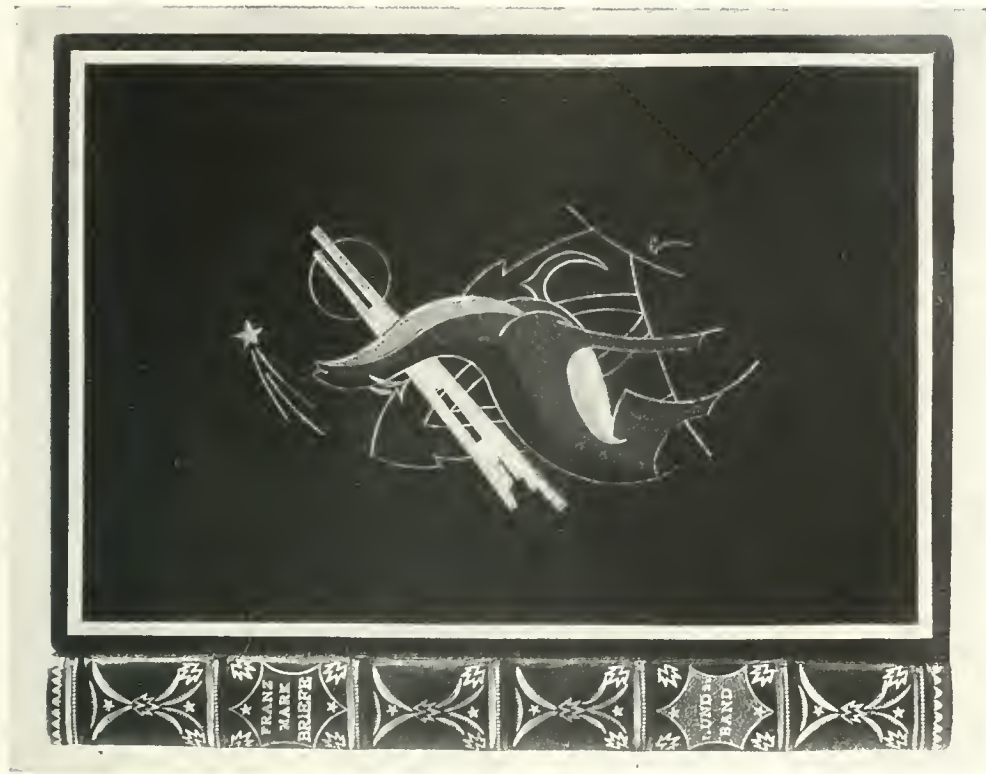
O. U. FISCHER-LEIPZIG.
»BUCHHEINBAND«

geklebten Lederteile. Mehrmals angewandt ist Lederdurchbrucharbeit; das farbige Leder ist hier unter das Einbandleder gelegt, dessen entsprechende Teile ausgeschnitten sind. Nicht neu, aber doch zu neuartiger guter Wirkung gebracht, ist die Technik des Beizens auf Pergament, wie wir sie auf den Einbänden von O. U. Fischer sehn. — Die Vereinigung von Handvergoldung, aus Stempeln und Bogenlinien gebildet, und von Lederauflage für die Blüten stellt der von H. Vahle abgebildete Einband dar. Die von J. Niederhöfer ausgeführten und von Max Schwerdtfeger entworfenen Einbände, bei denen das aufgelegte farbige Leder von Goldlinien umrahmt ist, sind das Ergebnis einer sehr innigen Zusammenarbeit zwischen Handwerker und Künstler. Die hier gezeigten Einbände wollen Kostproben aus der reichhaltigen Schau des Krause-Bundes geben, aus der noch die Namen Paul Kersten-Berlin, O. Dorfner-Weimar und Karl Ebert-München genannt seien. ERNST COLLIN.



ROTERAUNER SAFFIAN-BAND.

AUSFÜHRUNG: J. NIEDERHÖFER—FRANKFURT A. MAIN.

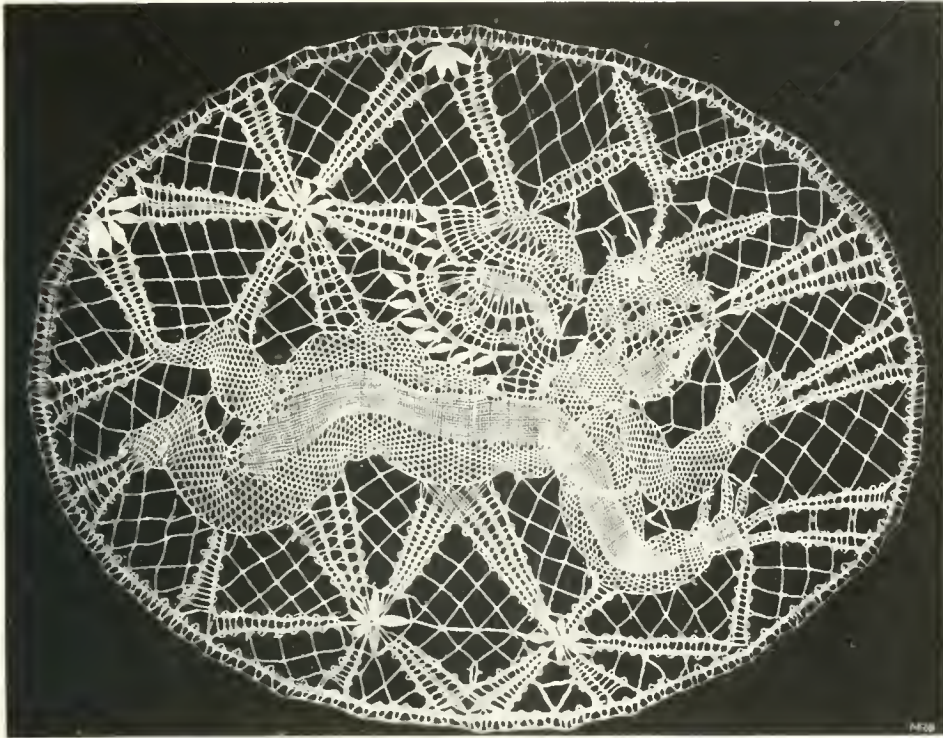


SCHWARZER KALBLEDER-BAND.

ENTWURF: M. SCHWERTFEGER—FRANKFURT.



WIENER WERKSTÄTTE—WIEN. »KLÖPPEL—ARBEIT«
ENTWURF: DAGOBERT PECHE—WIEN.



WIENER WERKSTÄTTE—WIEN.

»KLÖPPEL-ARBEIT« ENTW: PECHE.

DAS UNBEWUSSTE IM KUNSTWERK.

Man hat viel gesprochen über die Kräfte der Gemeinschaft, die in der Kunst eine so außerordentliche Rolle spielen. Man hat erkannt, daß in der Kunst stets etwas Mehrzahlhaftes am Werk ist, daß sie aus Gemeingeist kommt und in ihrer Auswirkung wieder auf Gemeingeist hinführt. Man hat erkannt, welche Wichtigkeit von diesem Standpunkt aus der Überlieferung und der Zeitstimmung zukommt. Aber man hat nicht genügend klar die Folgerung erkannt, die sich aus diesem allem ergibt. Wenn nämlich Gemeingeist, Überlieferung und Zeitgesinnung eine so wesentliche Rolle spielen, so fragt sich, wo diese Dinge im Künstler selbst ihren Ort haben. Und näher herangehend, erkennt man, daß sie im Unbewußten wohnen müssen, nicht in dem, was diesem Künstler allein angehört, sondern in dem, was ihn mit Volk und Zeit verbindet. Das aber ist die Sphäre des Unbewußten, die Sphäre dessen, was nicht gewollt, erstrebt oder erungen werden kann, sondern was gegeben sein muß im Grundstein des Charakters.

Es ist wahr, daß im Bewußtsein des Künstlers vieles vorgeht, was seiner Kunst, insbesondere von der technischen Seite her, zugute

kommt. Aber vor jedem vollendeten Werk wird der Schöpfer selbst sich eingestehen müssen, daß das Entscheidende, das letztthin Wesentliche gleichsam hinter seinem Rücken ins Kunstwerk glitt. Jeder Künstler weiß von dem eigentümlichen Erlebnis zu berichten, daß das Werk, das als Menschengemachte begann, unter seinen Händen plötzlich aufzuckt wie ein belebtes Wesen und von da ab seinen eigenen Willen, seine eigene Intelligenz mit starkem Nachdruck zur Geltung bringt. Das ewig denkwürdige Beispiel dafür ist der Don Quijote von Cervantes. Der spanische Dichter hat diesen Roman nachweislich und erkennbar begonnen als eine Verhöhnung schäbiger, ungesunder und von der Zeit überholter Ritterromantik. Aber unter der Hand wachte ein ganz neuer, befremdlicher Wille in dem Werke auf, es begann sich gegen die dürre Absicht des Verfassers zu sträuben, schob diese beiseite und wurde schließlich aus einem Pamphlet zur grandiosesten Verteidigung des Idealismus, die wir besitzen. Es verkehrte sich in das Gegenteil des ursprünglich Beabsichtigten. Man kann genau verfolgen, wie der Dichter erst über diese befremdliche Lebensregung in seinem Werke stutzte und sie dann,

als sie sich klar und immer klarer abzeichnete, in seinen bewußten Willen aufnahm.

Der Künstler kann daraus die Lehre ziehen, daß er niemals das eigentlich Werthafte, das Zeitüberdauernde an seinem Werk in sein Bewußtsein einzufangen vermag. Seine vornehmste Pflicht ist es, seine Persönlichkeit nach ihren Grundlagen stets zu verbreitern, nach ihrem Aufwuchs stets zu erhöhen. Er muß mit Gier alles in sich saugen, was ihn menschlicher, weltweiter und weltgültiger machen kann. Er muß seine „Wichtigkeit vor Gott“ zu steigern suchen und darnach trachten, immer unschuldiger und gleichberechtigter unter Sonne und Sternen zu stehen, immer liebevoller sich zu den Geschöpfen hinzuneigen, immer heimatlicher in allen Schrecken und Süßigkeiten der Welt zu werden. Und außerdem muß er dafür sorgen, daß dieses sein ausgereiftes und ehrgeizig gesteigertes Ich grenzenlos und ungehemmt in das Werk hineinfließe. Sind diese beiden Vorbedingungen erfüllt, dann ist die Gewähr gegeben, daß das Werk alles enthalte, was aus diesem einen Menschen an ewig gültigen Elementen

gewonnen werden kann. Wir mühen uns im Leben, als Dichter, als Künstler, als Tatmenschen, um zahllose einzelne Aufgaben, um viele wechselnde Einzelobjekte. Aber je mehr die Jahre fliehen und sich zwischen uns und diese einzelnen Schaffensakte stellen, desto überwältigender wird klar, daß alles Schaffen sich speiste aus dem Lebendigen und Dunklen in uns und daß wir im Vielerlei des Mühens doch nur das eine Wesentliche tun: das Geheimnis unseres Lebens in die Welt der Formen und Objekte hinausstellen. WILHELM MICHEL.

✽

Die Kunst ist halt doch kein Prinzip, keine Theorie, sondern eine Lebensäußerung, die an Persönlichkeiten gebunden ist und nur durch Persönlichkeit am Leben erhalten werden kann.

Alle Kunst geht aus der Einheit der Seele hervor, und so wird sie dort, wo sie Eingang findet, auch wieder zur Einheit der Seele sprechen.

So sind unsere Betrachtungen über Kunst, kein du sollst, du mußt, das darfst du und das darfst du nicht, sondern ein: du bist! in dir manifestiert sich der Geist des Lebens. HANS THOMA.



WIENER WERKSTÄTTE—WIEN. »KLÖPPEL-ARBEIT«
ENTWURF: DAGOBERT PECHE—WIEN.



MARIA CASPAR-FILSER. GEMÄLDE •OBSTERNTE• 1907.



MARIA CASPAR-FILSER.

GEMÄLDE »FLORENZ« 1920.

MARIA CASPAR-FILSER.

Die sättigende Naturnähe, die sich aus den Schöpfungen von Frau Maria Caspar-Filser mitteilt, ist in dieser ungehemmten und starken Freiheit heute vielleicht einzigartig. Das unmittelbare Verhältnis ihrer Bilder zum Seienden und Wesenden, mit nichts als mit der Köstlichkeit der Farben gestaltet und darin ein rein malerisch poetisches Element findend, scheint zeitlos; es scheint jedenfalls aus dem Zusammenhang der neuen künstlerischen Prinzipien und Richtungen herausgehoben. Man kann sich also ohne weiteres denken, daß jeder ursprünglich Empfindende, auch wenn er dem eigentlichen Sinn der neuen Malerei und ihrer farbigen Ausdruckskraft für das Dingliche fernsteht, vor diesen Landschaften, Stilleben und blütereichen Blumenstücken einfach die künstlerische Originalität spürt und die Schöpfungen absolut gelten läßt, ohne einen bestimmten Platz der Künstlerin in der Gegenwart zu suchen.

Wir machen jedoch einen Kunstcharakter nicht geringer, indem wir seine Art in der Zeit und ihr gegenüber fixieren.

Der Expressionismus lief darauf hinaus, eine neue Welt des Objekts, gesünder und realistischer, eine neue Dinglichkeit zu finden. Der Weg dahin ergab die Möglichkeit eines bis tief in die geistigen und sozialen Wurzeln unseres heutigen Daseins reichenden Gegensatzes, einerseits eine im Allgemeingeiste gedachte typische Gestaltung des Objekts, des Dings an sich und seiner metrischen Beziehung, kurz den neuen Klassizismus; auf der anderen Seite den ewig neuen Weg zu Saft und Duft der Erde, die volle Natur, die Dinge in der farbigen Begegnung ihres stets neuen Werdens durch den Menschen, die freie künstlerische Persönlichkeit. Es ist die Frage, ob der Künstler im Gesetz oder in der Freiheit schafft.

Maria Caspar-Filser steht ganz auf der Seite der Freiheit und reinen Künstlerschaft. Aber dies ist kein Schaffen im Gesetzlosen. Nur das ist der Unterschied, daß das Bild den Bau seines Lebens, seine Organik nicht durch expressionistische Tendenz, sondern in der Zwiesprache des Subjekts mit dem Objekt, nicht durch ein



MARIA CASPAR-FILSER.

»SCHWÄBISCHER SOMMER« 1916.
STAATSGALERIE MÜNCHEN.

ästhetisches System, sondern durch Bewußtheit der Schöpfung erhält; die tragende Kraft liegt innerlich im Künstler.

Angesichts unserer schnellen Stilwechsellnach Theorien muß man heute auch vor dem Betrachter wieder an das freie Künstlertum appellieren und bewußt bleiben, welche Art Temperament schließlich die stärkeren Werke schafft.

Das Stilleben, ein Bruchstück der Natur, heute eine wesentliche Formempfindung, mehr auf die Farbe gestellt als bei den alten Holländern; ebenso das Blumenstück, in dem die vegetative Empfindung weniger durch die wachsende Linie, sondern breiter, reicher im Lebensgefühl, korrespondierend mit einer inneren Architektur des organischen Genusses durch die Kadenz der farbigen Entfaltung ausgesprochen wird; schließlich die Landschaft ohne Pathos zum reinen Bild der Größe geführt.

Es ist bei so innerlich freier und untendenzlöser Kunst wie der von Frau Caspar-Filser nicht möglich, vor den einzelnen Bildern den

Bau der Wirkung nachzudifferenzieren; der beste Wert bleibt schließlich stummes Bild, unsagbar. Man hebt die Empfindung auch hier besser durch einen Gegensatz ins Bewußtsein des objektiven Wertes. Wie nahe läge es, bei stark landschaftlich und rassig gebundenen Künstlern, wie es Frau Caspar durch ihre schwäbische Abstammung ist, an Stimmung von Heimatkunst zu denken. Man vergleiche aber, wie die schwäbische Landschaft (Sommerlandschaft in der Münchner Staatsgalerie), die oberbayrische Landschaft „Obsternte“, „Gewitter in Partenkirchen“, dann die italienischen Landschaften von Florenz und seiner Umgebung „Certosa di Val d'Enza“, „Ponte degli Scopeti“, wie diese verschiedenen Natur- und Weltblicke nicht im Sinne von erzählenden Spezialthemen, nicht durch reflektierende Stimmung sich unterscheiden, sondern in einem höheren Sinn sozusagen durch den Wechsel der farbigen Textur. Man kann dies auch mit der Wirkung und dem Unterschied von Teppichkunstwerken vergleiche-



MARIA CASPAR-FILSER. »VORSTADT-GÄRTNEREI« 1915.



MARIA CASPAR-FILSER. »CERTOSA DI VAL D'EMA« 1920.



M. CASPAR-
FILSER
»STILLEBEN«
1916.

chen, wo nicht der Unterschied stofflicher Stimmung, sondern die Organik der ornamentalen und farbigen Fügung den Wechsel und die geistige Höhe des Stils zum Ausdruck bringt. Denn — merkwürdiges Spiel der Künstlernatur — je freier, subjektiver, hingebender auch das Temperament empfängt und gestaltet, desto mehr entsteht die Landschaft in ihrem eigenen Duft, in ihrer eigenen lebenden und farbig hinterbenden Wesenheit. Man denke an den alten Hans Thoma, dessen für eine andere deutsche Periode charakteristische Landschaftskunst ihr Hauptgewicht doch mehr nach der idyllisch stimmungsmäßigen und erzählenden Seite hin hat: oder man denke im Gegensatz zu ihm an die aus dem Expressionismus kommende Absicht der reinen Farbenklänge, der hymnisch empfundenen reinen Landschaft, die auch durch

linearen Aufbau das Erleben des Zufälligen, des irdisch Abgelagerten sozusagen paradiesisch wegschaffen will. Die Landschaften von Frau Caspar stehen zwischen diesen beiden Empfindungen; sie sind stärker, schmuckhafter als die referierende Idylle oder das landschaftliche Pastorale, und sie suchen im Hymnus des Erlebens nicht die fixierte Dauer, sondern die immer neue Einmaligkeit. Sie sind hingeeben dem Wechsel und sind schmuckhaft bleibend zugleich.

Schmuckhaft; damit kann vielleicht am besten auf die innere Qualität dieser Kunst gekommen werden. Das Wort des Delacroix aus dem letzten Jahre seines bilderschaffenden Lebens: „Es ist die erste Pflicht eines Bildes, ein Fest für die Augen zu sein“, ist in der Immanenz der expressionistischen Absicht zunächst kaum zur Geltung gekommen; und wo heute eine



MARIA CASPAR-FILSER - MÜNCHEN. GEMÄLDE, FLORENZ, 1915.



M. CASPAR-
FILSER.
»STILLEBEN«
1916.

Freude an positiver Farbigkeit entsteht, trägt sie merkwürdig häufig einen geschmacklichen, kunstgewerblichen Zug. Ein Begriff von angewandter Kunst droht das Wesentliche des Ausdrucks zu verschlingen.

Die Bilder von Frau Caspar-Filser erscheinen dagegen im freiesten und natürlichsten Sinne schmuckhaft. Wir erleben hier endlich wieder eine Kunst, die nicht Bekenntnis, sondern Blüte ist, das Gefühl eines großen und wahren Luxus, im Sinne des Rubens möchte man sagen, so sehr Stoff und bildhafter Sinn verschieden sind.

Ihr bildhafter Sinn selber ruht in keiner anderen Mitteilung als in der einer wenn möglich mit den Jahren der Entwicklung wachsenden Ursprünglichkeit, eben einer Wesensnähe des Naturhaften, bei der das Ich des Künstlers aus-

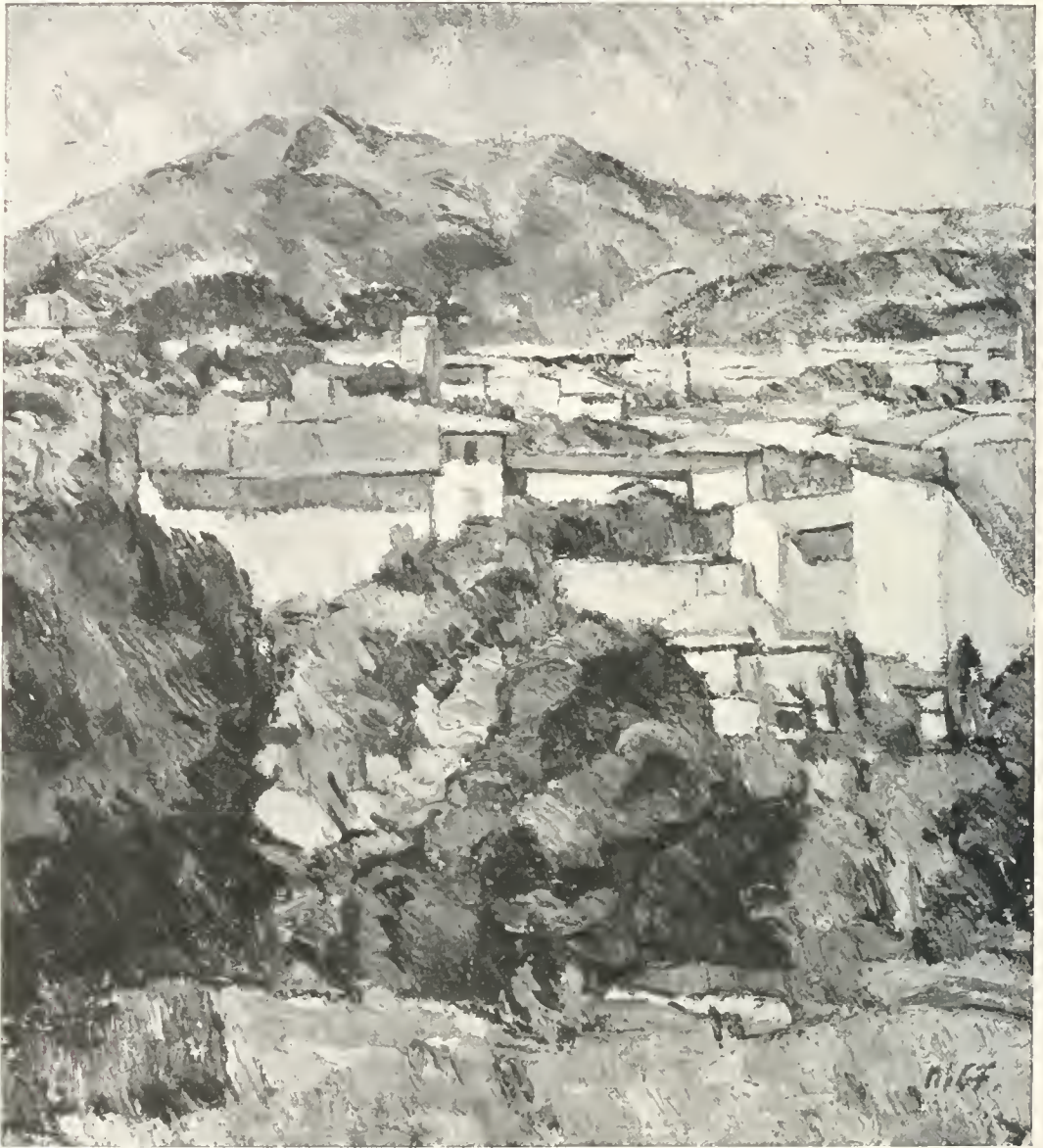
scheidet wie bei Cézanne. Das Ursprüngliche findet aus der früheren mehr noch lyrischen, mehr im Nahen farbeblühenden Form fert zu einer epischeren Wesenheit wie in der groß ruhenden Fläche des Bildes von Certosa di Val d'Ema. Die Bilder von Florenz sind von so naher Größe und doch so voller Distanz, daß die natürlichste Einzelung des Vordergrundes eingeht in die Statik der Gesamtgestalt, wie etwa der Genuß der Gegenwart eingeht in die geschichtliche Unvergänglichkeit. Man staunt, wie Wesentliches scheinbar ohne menschliches Dazwischentreten rein durchs Auge entstehen kann. Es ist wie bei den großen Franzosen eine scheinbar nicht mehr bedingte Logik des farbigen Geschehens; und doch ist hier eine bis ins letzte deutsche u. schwäbische Natur am Werke.



MARIA CASPAR-FILSER. »GEWITTER IN PARTENKIRCHEN« 1916.



MARIA CASPAR-FILSER. •PONTRE DELGI SCOPETI. 1914.



MARIA CASPAR-FILSER.

► FLORENTINISCHE LANDSCHAFT 1914.

Vielleicht ist diese schwäbische Art in einer fast durchgehenden großen Heiterkeit der letzten Gestaltung zu finden, in einer Heiterkeit, die gar nichts Kleines und Idyllisches hat, die letztlich so viel ist, wie unerschütterliche Gestaltung selbst. Und es ist dann doch auch merkwürdig, wie viel lockenden und festigenden Einfluß Italien auf diese deutsche Sinnhaftigkeit ausübt. Es ist in diesem Zuge nach Italien keine Auseinandersetzung von Formanschauung, Weltanschauung, sondern von Anschauung geradehin. Wie etwa die Blume organischer erscheint

unter dem kälteren Himmel, zufälliger und doch wesenhafter in einer großen Struktur nach dem Süden zu. Und so ist auch hier der Sinn eines Stillebens nicht Reiz des Stoffes, Füllung des Raumes durch Überfluß, wie er etwa bei den Holländern war, sondern wie es im Triebe unserer Zeit liegt, eine wachsende Wesenheit, die das Dingliche als eine geistige Formsprache vernimmt und, nicht primitiv sondern ursprünglich, sich verwandt findet mit der Naturhaftigkeit der Völker, die nur schufen im starken Anschauen. KONRAD WEISS.



KONRAD WITZ. GEMÄLDE »CHRISTOPHORUS«
BASEL, ÖFFENTLICHE SAMMLUNG. PHOT. FRANZ HANFSTAENGL-MÜNCHEN.



KONRAD WITZ.

»BEFREIUNG PETRI« GENÈVE,
MUSÉE D'ART ET D'HISTOIRE.

MODERNE RAUMPROBLEME UND KONRAD WITZ.

Es muß mir als Nichthistoriker fern liegen, über die historischen Daten des Konrad Witz zu schreiben; lediglich die bildkünstlerische Wucht seiner ganz einzigartigen Persönlichkeit, — die wie ein erraticer Block, inmitten Geröll und tastender Unsicherheit auftaucht, plötzlich dasteht, dann spurlos verschwindet, und nie in den letzten 500 Jahren in ähnlicher Zusammensetzung verkörpert erscheint, möchte ich erweisen, — denn sie dürfte wohl das konzentrierteste Gleichnis des kommenden Stils, den wir ahnen, bedeuten, eines Stils des motorischen Raums.

Ich muß kurze, ruckartige Streiflichter vor der Beleuchtung, die zwar ganz persönlich ist und auch so genommen sein will, vorausschicken. —

Jeder, der sich mit Malerei beschäftigt, weiß heute was Linie bedeutet. Der Begriff ist

heute längst in seiner Popularität abgestanden und schaal, — was nicht hindert, daß Direktoren darüber reden. Man hat uns seit 1918 den faden Satz gepredigt, und auch Colin hat ihn nach- und vorberichtet: Picasso male wie Ingres, während Picasso etwa wie die Raffael-Porträts des Pitti malt und plötzlich etwas aus Frankreichs Kunst herüberweht, wie es ähnlich die Rheimser Bauhütte oder vorher die Plastik von Toulouse für die Bamberger Domplastiker gewesen sein mag. Alles, was etwas mit „Haltung“, „Geste“, „Pathos“, „Statik der Form“, mit positiver Zuständlichkeit gedacht, zu tun hat, wirkt heute von Paris aus zu uns. Seurat steht dort vorne an, dann der jetzige Picasso: die Form tritt auf den Plan.

Es entsteht etwas ganz Außerordentliches, durch und während des Auseinandersetzens



KONRAD WITZ. PHOT. HANFSTAENGL.

»SYNAGOGE« BASEL, ÖFFENTLICHE SAMMLUNG.

mit dem Mittel des Kubismus, — den in Deutschland außer Franz Marc wohl niemand erkannt hat — der mit Dürer'schem Kubismus und nebenbei auch mit Negerplastik zusammenhängt, wird das „mardi gras“ von Cézanne übertroffen, Picasso malt plötzlich nicht mehr die Dinge inmitten der Totalität ihrer Umgebung und zwar formal, sondern er konstatiert die Form an sich — er baut mit positiv erfaßter Dinglichkeit das Bild und schneidet plötzlich nach der Form deren Urinnerstes an — den Raum und

macht den Tastsinn frei. Hierher gehört das Porträt des „Harlekin“ von 1919, wobei dieser von sich aus Raum baut, und das Raumbauende durch den leichten Vorhang des Hintergrundes plötzlich abgeschnitten wird, federnd wie ein Resonanzboden, frei vor der rückwärtig das Bild abschließenden Wand. Dabei sind die Arme in noch raumbauender Bewegung befindlich.

Wichtig ist bei dieser absoluten Umstellung der künstlerischen Anschauung das Auftreten des Hohlraums als positiver Faktor, wie etwa



KONRAD WITZ. HL. KATHARINA UND MAGDALENA.
STRASSBURG, GEMÄLDE-GALERIE, PHOT: BRAUN & CIE.



KONRAD WITZ. »VERKÜNDIGUNG«
NÜRNBERG, GERMAN. NATIONAL-MUSEUM. PHOT: CH. MÜLLER.



KONRAD WITZ, »JOACHIM UND ANNA.«
BASEL, ÖFFENTLICHE KUNSTSAMMLUNG. PHOT: HANFSTAENGL.



CARPACCIO. »ANKUNFT DER HEILIGEN URSULA IN KÖLN.«
VENEDIG, AKADEMIE DER SCHÖNEN KÜNSTE. PHOT: ALINARI.

Intervalle und Pausen in musikalischen Fugen. Tritt nun aber eine — man kann wohl sagen — akustische formale Wirkung des Hohlraums in bauende Beziehung zur konsistenten formalen Dinglichkeit, so schrumpft streng genommen der Begriff Form oder Formales zu einem Teil der Begrifflichkeit des Raumes zusammen: man sieht, daß Form nur Teilbegriff des Raumes ist.

Vergleicht man nun den Harlekin des Picasso mit einem Apostel oder der Synagoge des Konrad Witz und etwa das „mardi gras“ des Cézanne mit den beiden bepanzerten Feldherrn des Witz vom Basler Altar, so wird diese plötzliche Umstellung der Picasso'schen Anschauung im Verhältnis zu dem vergangenen Cézanne und ihre künstlerische Identität mit Witz'scher Auffassung, etwa der Basler Einzelfiguren, klar; zumindest in Bezug auf grundlegende räumliche Anschauung.

Aber es ist bei Witz außer der räumlichen Majestät und der positiven Haltung seiner Werke noch etwas ganz expressives, besonders in seinen Werken der mittleren Zeit, das seine deutsche Blutmischung nachweist und ihn trotz gleichen Fundaments in direkten Gegensatz zu etwa Picasso'scher Kunst der heutigen Zeit stellt, es ist das Kontrapostische, das Bewegte seiner Räume, vor allem das Einbeziehen von Zeit in die Malerei, anstelle des romanischen — von Picasso noch geübten — festen und einmal total übersehbaren Zustands.

Dies an Witz'scher Kunst klarzulegen an Hand der wenigen Beispiele, sei meine besondere Aufgabe, die ich mit einem Schlußwort und Hinweis auf romanisch-frühgotische Bauweise noch eindringlicher belegen möchte.

Bei dem Bilde „Joachim und Anna“ in Basel, Öffentliche Kunstsammlung, ist das Bildkünstlerische auf die wenigen Mittel beschränkt, äußerst das Dingliche unterstreichend, äußerst frei dem Tastsinn gemäß, äußerst repräsentativ. Aber maßgebend ist das motorische, das kontrapostische Inbewegunggeraten der beiden Vollkörper in dem durch den linken nach vorne stoßenden Balken bestimmt bemessenen Hohlraum. Die positiven Massen der beiden Figuren scheinen, wie wenn zwei Weltkörper sich treffen, zusammengeschweißt. Von rechts nach links betrachtet wird die Raumtiefe von einigen Metern durch die frontal zum Beschauer stehende in ihrer frontalen Schwebekraft durch das Muster verstärkte Wand und die davor angebrachte Bank gegeben. Plötzlich beim Eintreten der Figuren in die so hergestellte Maßangabe des Raums schrägt die Hinterwand konsequent, durch die heraustretenden Sparren des ersten Stockwerks in beschleunigtere Be-

wegung gebracht, nach vorne links ab, um mit einem momentanen Stoß in die Luft durch den vorne abgeschnittenen Balken zu enden, der aber in seinem senkrechten Arm durch kräftigen Schlagschatten etwas abgerückt wird; und jetzt ergibt sich die räumlich höchste dramatische Stelle: in noch stärkerem Maß wie die Wand abschrägt, formal positiv, öffnet sich in schräger Wand unmittelbar hinter den Figuren ein gleichsam wie ein Meeresstrudel aufsaugender, durch ein Gitter hinten noch durchziehender negativer Hohlraum, der die innige Verbundenheit der Figuren noch unlösbarer vereinigt und in der unentrinnbaren Ecke aufsaugt. Rund wie die Heiligenscheine der Torbogen.

Diese gotische Kraft des Räumlichen ist von keinem deutschen Maler je so rein gegeben worden. — Hierher gehört das wunderbare Bild der Verkündigung im Germanischen Museum zu Nürnberg, das dort, zum besonderen Lobe des Leiters sei es vermerkt, außerordentlich wirkungsvoll aufgehängt wurde. Es wirkt wie eine Nürnberger „Sixtina“.

Frontal zum stillen Beschauer in schwebender seitlicher Bewegungsrichtung links der Engel, schrill überirdisch gelbweiß und rot, rechts in ebenfalls seitlich orientierter Schweberichtung die moosige, starkgrüne Maria. Beide erscheinen in einem motorischen, überpersönlichen Bann mit Körperichtung, Kopfrichtung, Richtungen der Arme und Hände unentwegt von links nach rechts schwebend. Der stille Beschauer steht unter diesem Bann, der noch überwältigender wird durch die nicht zuständig damit zugleich faßbare, sondern erst zeitlich hierauf bei ihm eingehende, schräge, hohle Zugwirkung des Raumes, auf die Spitze gebracht durch die hinten seitlich hohl aus dem Raumbild herausziehenden grünblauen Löcher der Fenster. Die Akustik dieser schrägen Hohlräumigkeit wird potenziert durch das noch etwas schrägere Eingedrücktsein der Türwand vorne links und durch die große eiserne Zimmermannsklammer, die in Richtung des schrägen Hohlraums eingeschlagen, durch Schlagschatten diese Richtung noch einmal eindringlich bestimmt. Kein Hohlraum läuft wie bei heutigen Kompositionen der Moderne unter und hinter dem Bildrahmen weiter, sondern wird durch Gestelle, Balken, Riegel usw. in seiner Spannkraft und Dehnung bestimmt. Es liegt eine erschauernde Einfachheit in diesen Dingen, die so rein sind, daß einem Dürer kompliziert pedantisch erscheint.

Eine hochdramatische Leistung ist die Befreiung Petri. Auch hier ist das Kontrapostische und in Bewegung gesetzte der Massen und Hohlräume das Ausschlaggebende. Man muß,



KONRAD WITZ. »HL. BARTHOLOMEUS.«
BASEL, ÖFFENTLICHE SAMMLUNG. PHOT: FRANZ HANFSTAENGL.

um dahinter zu kommen, folgende zwei Gegenströmungen beachten: die eine besteht aus dem frontal zum Beschauer von links hinten auftretenden Haus mit den vier Loggien; die Bewegung des Hauses geht von rechts nach links oder links nach rechts, wie man will. Dazu muß man mit dem beschauenden Auge auf links Engel, dann Petrus, dann wieder Engel und wieder Petrus einstellen, die positiv formal dieselbe von rechts nach links pendelnde und ziehende Bewegung machen.

Zweifach dazwischen nun, als Zweites kubisch schräg gestellt, wie abgehackte Elemente des formalen Ganzen, die Wächter in klappernden Rüstungen und als das Stärkste der formal dramatischen Mittel: die konsequent schräg, bald positiv, bald hohl hingestellten Häuser und Quader, die unter sich und von der Haupt-handlung durch unendlich scharfe Hohlräume getrennt, wie entwurzelt und aus ihrem ursprünglichen Grundriß gezerrt erscheinen. Dies erinnert an das große Ereignis des Risses des Vorhangs im Tempel. Die ganze Komposition des Bildes wirkt wie durch ein Erdbeben erschüttert. Der dramatische Moment einer Befreiung ist wohl kaum reiner zu lösen.

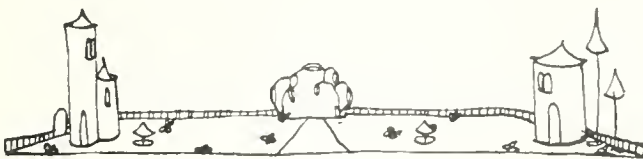
Ganz nebensächlich erscheint es mir, ob Witz solche Mittel theoretisch erkannt hat oder nicht. Jedenfalls hat er es so gemacht oder machen müssen. Kaum ist ein Künstler wohl stärkeres Durchgangsobjekt für absolute Raumgestaltung gewesen wie er. Ein Stadium der Raumgestaltung, wie es in Picasso'schen Landschaften zurzeit etwa festgelegt erscheint, dürfte mit dem hier eingefügten wundervollen Bild des Carpaccio angegeben werden.

Man schreibt im allgemeinen Witz, um ihn als Deutschen nebenbei auf das sogenannte „romantische Innenleben“ zu bringen, eine große Kunst des formalen „Abstreichelns“ der Gewänder, Rüstungen und kristallisierenden Einzelbestandteile seiner großen Schöpfungen zu, ja, man lobt ihn in Handbüchern als den frühen und ganz späten naturbeschwängerten Landschaftsempfindenden. Mir scheinen dagegen nicht nur seine Frühwerke wie die Einzelfiguren des Basler Altars Vorstufen der Hochperiode, als auch sein Spätwerk der Kreuzigung in Berlin schon abflauende Kraftäußerung zu sein. . . .

Zur Zeit hat man in Würzburg Gelegenheit Entwürfe von Balthasar Neumann im Original zu sehen. Diese scheinen mir außergewöhnlich wichtig, besonders im Hinblick auf ihre geistige Parallele und ihre raumbeherrschende Übereinstimmung mit etwa romanischen und frühgotischen Bauideen, z. B. des Bamberger Doms. Ich fühle mich genötigt, so weit dies scheinbar abschweift, auf den räumlichen Nenner hinzuweisen, den diese Erscheinungen mit etwa Witzscher Kunst haben. Worauf ich hier eigentlich hinweisen möchte, ist mit kurzen Worten etwa folgendes: daß diese Architekturen nicht nach zweckmäßigen, raumschützenden Gesichtspunkten gebaut sind, ferner daß sie nicht nach ihrem konsistenten Vollkörper zu bemessen sind, der als konsistentes Ganzes entworfen, hernach schlechtweg banal eben einen Raum ergibt, sondern daß von vorneherein bei ihrem künstlerischen Erstehen in Bewegung befindliche und als solche sinnlich erfaßte Hohlräume gegeneinanderarbeiten und in Fluß geraten, gehemmt und schier wie in Bamberg im Dom bekämpft von plötzlich auftretenden Mauern, Vollkörpern, fühlbaren zweiten und dritten formal kleineren Kirchen im Innern des Gesamthohlraums, ein Entstehen von Krypten, hohlen schwälenden Raumbildungen unwirklich unter dem Dom.

Diese ewig lebendige Wechselwirkung von Raum gegen Raum, von Hohl gegen Konsistent, motorisch bewegt, sodaß der Ruhe- und Ausgangspunkt der Energien etwa vom Boden in eine hohe feste Brüstung verlegt wird, die konsistenten Säulen aber schier in beweglichem Sumpf erscheinen und die Netzwerke der Decke aufsaugend wirken, diese höchste Entfaltung des Begriffs Raum und Form hat wohl Roritzer erreicht, als er den Chor der Lorenzkirche in Nürnberg erfand.

Bei Neumann kämpfen in dem Entwurf für „Vierzehnheiligen“ kubische Karree-Räume gegen ganz anders geartete kubische Oval- und Kuppelräume. Aber ob Barock bei Neumann oder Romanisch in Bamberg oder Gotisch im Lorenzochor, der Nenner dürfte derselbe sein: Raum und Massierungen, die motorisch genannt werden müssen. Der kapriziöse Beweis für diese Bewertung sind die Kapitäle der Großfiguren in Bamberg am Dom. REINHOLD EWALD





BILDHAUER A. ANTES DARMSTADT »MARMORKOPF«



C. T. PILARTZ-
DARMSTADT.
»JÜNGLING«
KERAMIK.

DIE HERBST-AUSSTELLUNG DER DARMSTÄDTER SEZESSION.

Im großen Ganzen bewies die Ausstellung — wie alle wesentlichen Ausstellungen des Jahres 1921 — eine gesunde Heimkehr vom Schlagwort und eine deutliche Wegwendung von allem, was Programm heißt, und dies zweifellos zu Gunsten der Qualität. 1920 hatten die Maler und Bildhauer gezeigt, was und wohin sie wollten, 1921 zeigten sie günstiger, wer und wo sie sind. Die Situation ist geklärt, die Fahrwasser sind ruhiger, und wo im Vorjahr eine Lärmstatt der „expressionistischen“ Zeitkunstwege war, glaubte diesmal der Kundige an ein Gasthaus zur künstlerischen Einkehr, eine Stätte ehrlichen handwerklichen Ernstes und stillen Atelierfleißes, ja sogar manchmal an einen Weiheraum, an dessen Eintrittsporten jeder freiwillig den Sold an die Besonnenheit gezahlt hatte. Vor allem anderen wurde die prächtige Malerei Thesings, die absichtslos und unbetont Herz und Kern der Ausstellung war, zum Erlebnis. Paul Thesing ist Klasse, jede seiner Arbeiten erweist eine beherrschte, herrlich gebändigte, malerische Leidenschaft, eine

überaus gediegene, niemals selbstgefällige Technik, und die Abgeklärtheit, Rundheit und Reife des stillen, heimlichen Meistertums. Dieser Maler bindet die ungebrochene Kraft einer elementaren Sehnsucht mit den feinsten Zartheiten der Peintüre, er hat ebensoviel Wucht als Zucht, und seinem spürbaren Wissen vom Werk ist in gleichem Maße die Wage gehalten durch einen Zustrom von Kräften aus dem ewig geheimen Quell aller Kunst. Er gibt den Gegenständen die Umluft des Kreatürlichen auf der übergeordneten Ebene, gleichgültig ob er Blumen malt, vor denen man nicht weiß, ob sie traumhaft wirklich oder wirklich geträumt sind, südliche Landschaften mit allen Heiterkeiten des Himmels und der Hitze des Sands um die blaue Bucht, oder dieses: das Porträt des spanischen Landjunkers Don Mateo Bosch y Vallent mit einer Statik, die so sicher ist wie das Gefüge der Welt. Aber nicht darin, daß seine Bilder vor einem schwer erlernbaren Standpunkt objektiver Kritik einwandfrei und mit jeder Gültigkeit bestehen, nein in dieser eigentlichen



REINHOLD EWALD—HANAU. »ZWEI MÄDCHEN«
DARMSTÄDTER SEZESSION. HERBST-AUSSTELLUNG 1921.

Schwerpunktslosigkeit liegt das Phänomen dieses Künstlers nicht, sondern, wie denn Phänomene immer bei den Tatsachen und nicht bei den Ursachen liegen, ist es hier: daß diese Malerei von einer heiligen, bezwingenden seinshafte Ruhe ist, wie sie sehr, sehr wenigen Malern dieser problematischen Kunst-epoche eignet, von jenem urtümlich gnadenhaften In-sich-selbst-Beschlossen-sein, jener sich an jeden schenkenden Ruhe, die uns am reinsten vor den Tafeln der Alten Meister erfüllt. In Thesings Nachbarschaft gedeiht der Maler Karl Gunschmann. Gunschmann ist durchaus Lyriker, stärker an das Gesetz der Farbe verloren als an die Nötigung zur Form, er ist ein bukolischer Maler, er bringt die musische Idylle, er träumt mit dem Pinsel, er beobachtet, er lauscht. Seine Technik ist hirtisch leicht, sorglos, ja oft ansprechend virtuos. Seine Erlebnisart ist bewegungsmäßig; wenn er Blumen malt, gibt er nicht das Gewächs, sondern das Wachstum. Insofern wird er Thesings Gegentyp, als er ganz beim Ausdruck des Wesenhaften bleibt, wo Thesing dazu das Seinshafte in fast greifbarer Bezungenheit hält. Sein repräsentables Bild ist wohl die schöne Komposition „Begegnung“: In paradiesischer Luft der gute Grund sanft ineinander geschmiegt Geländefalten, das stille selige Ansteigen der Baumstämme und im Schatten hangender Äste anblühend ein versunknes Liebespaar, das sich in Ergebung und Befangenheit die erhobnen Hände reicht. — Reinhold Ewald ist ein nachdenklicher Maler, bei ihm spürt man das malerische Problem stärker als das Bild. Er arbeitet als Mathematiker mit Kompositions-Elementen, seine Tafeln haben die Kraft gelebter Geometrie, sie überzeugen wie technisch einwandfrei gelöste, ins Geiststoffliche und Malerische umgewertete Rechenresultate; ein im Bereich des Erfassbaren konsequentes und radikales Könnertum setzt sich sicher und mit Bravour durch. Zweifellos, kaum ein anderer Maler heute arbeitet in solchen Stadien des Wissens und Bewußtseins um die Wirkung, sodaß die unfaßbare Unendlichkeit fast machtlos steht neben dem ganz festgehaltenen Ausdruck des Gegenwärtigen, aber wie die Logik der Bildwerte immer schlagender ist, als die des Bild-



KARL GUNSCHMANN.

GEMÄLDE »BEGEGNUNG«

ners, so ist es auch hier: man würde diese Malerei raffiniert nennen, wäre sie nicht auch Bekenntnis eines bewundernswürdigen Suchers, eines Künstlerherzens voll kluger Einfalt und glühender Sachliebe. Anschaulich sind Ewalds Bilder von lehrhafter Deutbarkeit. Die Komposition „Zwei Mädchen“ gibt vor einem schier Kulisse gewordenen, in einfacher Helldunkel-Kontrastwirkung gehaltenen Hintergrund fast plastisch das Relief der Figuren, das wie darstellerischer Absicht bleibt einschichtig übergeordnet. Das Gemälde „Der Spaziergang“ betont ein klares Kompositionsproblem, farbig durch die fast ausschließliche Verwendung dreier Grundtöne, eines gedämpften Lichtgelb für die rechte und die Schattierungen eines vielstuligen, kalten Graublau für die linke Bildhälfte, während in der Achse die Doppelfigur des Spaziergängers in sattem, stumpfem Schwarzbraun als Relief steht. — In der Plastik offenbarte sich am stärksten der Wormser Antes mit seiner elementaren

Formkraft. Er brachte neben einem prachtvollen strunkhaften Akttorso die Kopfbüste einer Frau in Marmor, mit blendenden Reliefs, im formalen Adel der Ausführung, der Erlesenheit des Materials gerecht, ein wundervolles Werk im Ausdruck des aufgeschlagenen, an sich gehaltenen, östlich blühigen Lächelns, das in magischer Wahrheit ewig ward. Neben ihm hielt sich gut Well Habicht, ein ernster, emsiger Schaffler mit größter Gediegenheit des Handwerklichen, intellektuell ganz ungebrochen. Seine Arbeiten („Kniende“, „Jüngling“) haben die schöne Ruhe des Naturhaften, die hohe Qualität absoluter Ehrlichkeit, eine unverkennbare, echte Naivität des Ausdruckhaften und die absichtslose Einfachheit gewachsener Gebärden. Arnold Hensler zeigt in dem „Bildnis der Tänzerin Totiana Barbakoff“ seine anmutige Mondanität, seinen ansehnlichen Reichtum bildnerischer Kultur und schöne, feinfühligste Vereinigung des Materials. C. T. Pilartz gibt in dem

gesenkten Jünglingskopf (gebrannte Erde, farbige Glasur) ein gutes Beispiel seines Könnens und stellt seine Wesensart heraus: Liebe für das Lineare, Wucht und Struktur im Aufbau, durchdrungen von ebenmäßiger Ausdruckskraft. — Die Ausstellung war von Gästen reichlich besichtigt. Im Vordertreffen standen auch hier die Maler. Der Frankfurter Koelschbach gibt in seinem Gemälde „Familie“ eine recht ansprechende Leistung. In einer fast durchsichtigen, ältlichen Malweise steckt ein Einklang gutgestimmter Farbe, im wesentlichen Ocker und gestuftes Graugrün; bei Betrachtung des Kompositionellen ergibt sich die Stärke des Bilds in dem sehr bewegten Gefüge, so daß sich die Fläche dar-

stellt wie ein Konzert von Kurvaturen in gerundeten Rhythmen. Der Münchener Heinrich Maria Davringhausen malt die Sensation des Wunders. Sein „Christus als Kind“, interessant schon durch die imaginative Gebung des Sujets reizte durch einen fast tropisch sinnlichen Schmelz der Peintüre. — Weit über das hier Besprochene und Abgebildete hinaus zeigte die Ausstellung noch vieles an anständiger, wertvoller Malerei und Plastik, brachte gediegene und erlesene Graphik, auch Baukunst und ansprechendes Kunstgewerbe. Ihr breites Gepräge trifft sich in den erfüllten Forderungen: gutes, handwerkliches Können und ehrliche, bekennerrische Kunst H. SCH.



H. M. DAVRINGHAUSEN. GEMÄLDE »CHRISTUS ALS KIND«



KOELSCHBACH—FRANKFURT.

GEMÄLDE • FAMILIE •

UNENDLICHKEIT UND RAUMERLEBNIS IN DER MALEREI.

VON DR. FRITZ USINGER.

Wenn wir Landschaften von Claude Lorrain betrachten, sind wir bezaubert von der Weite und Tiefe des Raumes, der sich in diesen Bildern auftut. Wir stehen plötzlich unter einem tiefen Bann. Etwas Unausschöpfbares, Undefinierbares, Unendliches hat sich uns eröffnet. Es ist nicht das Detail der Landschaft, das uns fesselt, so fein gegeben es auch sein mag, es ist nicht Wiese, Fluß und Wald, Berg oder Burg, viel eher schon der Horizont, jene Grenze des Kenntlichen, wo alles sich in Duft und Bläue auflöst und verliert. Aber es ist mehr als das. Es ist der gesamte Tiefenblick, vom Standpunkt des Beschauers aus bis ins Unmeßbare. Das Unendliche des Raumes rührt an das Unendliche in uns. Das Unendliche aber ist das Übermenschliche, Göttliche. Eins der einfachsten und größten Symbole wird hier unmittelbar erfüllt. Die europäische Malerei hat hierin eines ihrer wesentlichsten Ausdrucksmittel geschaffen, ein Symbol ihres tiefsten Lebensgeheimnisses unbewußt gestaltet. Der nordische Mensch ist ein Liebender der Unendlichkeit und der Hintergründe. Aus der Un-

sicherheit und Ungleichheit der Natur flüchtet er zu dem sicheren Bestand des Geistigen. Das aber ist das Unräumliche, Überräumliche, Unendliche. Überall in seiner Kunst bricht sich das Bahn. Tritt es nicht begrifflich ins Bewußtsein, so befreit es sich unbewußt. Der Norden ist das Land der Mystik, die Heimat des Meisters Ekkehart, Johann Tauler, des Verfassers der „Theologia deutsch“, des Jacob Böhme, Jan van Ruysbroeck, Angelus Silesius, Alfred Mombert. Der Süden kennt die größere Beharrung in der diesseitigen Welt, in der gegebenen Wirklichkeit. Die Kulmination des griechischen Menschen bringt die griechische Plastik hervor, diese diesseitigste, irdischste, unmetaphysischste aller Künste, die sich genügt in der Begrenzung des schönen Leibes. Wenn man sehen will, was im Norden aus der Plastik wird, so betrachte man die Uta von Naumburg: in dem mächtigen Gewand die zierliche Frauengestalt, von deren Schönheit nur das schmale, scheue Gesicht und die mit unsäglich feiner gebildete Hand künden. Und nun das Ungeheure: auf der einen Seite hebt sie den



REINHOLD
EWALD.
SEITENBILD
EINES TRI-
PTYCHONS.

schweren Mantel vor Ohr und Wange, wie um sich vor dem Wind zu schützen! Diese Bewegung und das unsichtbar Wehende ist es, das uns erschüttert, diese Abwehr gegen unsichtbare Gewalt. Lebend steht diese Frau da, gedeckt hinter dem Mantel, in der Kälte des großen Chores, scheu und ängstlich im ungeheuren Atem Gottes. Und neben ihr der Gatte, robust, unempfindlich, ein Koloß von Mann. Oder man betrachte die Plastik Rodins. Hier ist die Unendlichkeit der schwere Stein, aus dem die Figuren oft nur teilweise herausgehoben werden. Der Mensch ist nur ein Fragment, nur ein Torso, aus dem immer vollkommenen All hervorgetrieben. Bei dem Griechen ist der

Mensch das Vollkommene, Abgeschlossene, In-sich-ruhende. Zwei Extreme stehen sich hier gegenüber. Die Gesetze des einen können nicht für das andere gelten. Wenn trotzdem die Sehnsucht des nordischen Menschen oft nach Griechenland zog, war es entweder die Attraktion der Gegenpole oder es wirkten andere Gründe mit. Die griechische Malerei kennt auch keine Darstellung der Raumtiefe. Oswald Spengler hat das große Verdienst, die Bedeutung des Raum- und Perspektivenproblems in der Malerei voll erkannt zu haben. Er weist auf das Fehlen oder die Andersartigkeit der Perspektive in der Malerei fremder Kulturen hin, so der ägyptischen, arabisch-byzantinischen,



PAUL THESING—DARMSTADT. »DON MATEO BOSCH Y VALIENT.«



WILL
HABICHT-
DARMSTADT.

PLASTIK
»KNIENDE«
SANDSTEIN.

chinesischen und japanischen. In der altdeutschen Malerei hat das Erlebnis der Raumtiefe schon höchste künstlerische Gestaltung gefunden. Hinter der Marter der Heiligen, hinter den Szenen aus dem Leben Christi dehnt sich die unendliche Weite der Landschaft mit phantastischem Gebirg, feenhaften Städten, unabsehbarem Meer, alles oft in ein unwirklich tiefes, gleichmäßiges Blau getaucht. Ist es das übersteigerte Blau jeder Ferne, hier nur nicht mehr naturalistisch gegeben in Schattierungen der Atmosphäre, sondern bedeutungshaft einheitlich aufgetragen als das Fern-Blau? Erstaunt nicht die Selbstverständlichkeit, mit der es sich einstellt? Es mußte ein unbewußt Naheliegendes sein. Erhalten nicht allegorische Figuren Dürers wie die „Melancholie“ oder das „Große Glück“ ihre kosmische Beziehung erst durch den Hintergrund, vor den sie gestellt sind? Aber um diese Zeit ist ja auch schon der Höhepunkt, erscheint eines der mächtigsten Bilder aller Ma-

lerei: die „Alexanderschlacht“ von Altdorfer. Ein solcher Himmel wie der über dem Schlachtfeld ward noch nicht gesehen. Seine Dimensionen, durch Wolkenstaffeln und eine ganz tief über dem Horizont liegende, strahlenschießende Sonne projiziert, gehen ins Mythische wie die Heereszüge Alexanders. In diesem gar nicht großen Bild ist die Unendlichkeit. Welche Größe menschlicher Idee und innerer Anschauung! Welche Größe künstlerischer Gestaltungskraft, die solches bildlich zu fassen vermag! Wir finden dasselbe Raumerlebnis weiter durch alle Stationen der europäischen Kunst, bei Rembrandt, bei Watteau, bei Corot, bei Kaspar David Friedrich. Ja, bei Spitzweg findet es sich bis in ganz genrehafte Bilder hinein. Für ihn ist fast typisch: im dichten Wipfelgewoge die Bresche ins Blaue. Sie ist aus der Bürger-Welt vieler seiner Vorwürfe heraus immer das Luftloch in die größere Region. Für die europäische Malerei bis zum Expressionismus gehören die



WELL HABICHT - DARMSTADT. PLASTIK »JÜNGLING«
DARMSTÄDTER SEZESSION HERBST-AUSSTELLUNG 1921.

Tiefe des Raumes und die Perspektive zu den wesentlichsten Mitteln zum Ausdruck unendlicher Gefühlswerte. Wie kommt es aber nun, daß der Expressionismus, der doch in besonderem Maße Ausdruck einer unendlichen Gefühlswelt sein will, auf diese Mittel ganz verzichtet? Sie ermöglichen den stärksten Unendlichkeits-Ausdruck in einer Malerei, wo gegenständliche Realität noch im Bildinhalt stehen bleibt. Ganz anders liegen aber die Verhältnisse in einer Malerei, wo alles Gegenständliche deformiert oder gar vollkommen aufgelöst wird. Die Szenerie eines solchen Bildes ist ja gar nicht unsere irdische, konkrete Welt, sondern eine visionäre, geistige, phantasmagorische. Es ist schon eine Welt der Unwirklichkeit, des reinen Raums, des freien Schwebens, der Unendlichkeit. Auf Delaunay's „Eiffelturm“ ist die Architektur zersetzt, aufgelöst, zerflatternd. Der Riesenbau müßte zusammenstürzen. Aber er ist gewichtlos geworden. Mit geradezu unwahrscheinlicher Kühnheit hängt seine Erschei-

nung im freien Raum. Es ist nicht mehr der Eiffelturm, sondern seine Idee: an Tollheit grenzendes Wagnis, Geist-Getürmtes, irdisch kaum realisierbar, ungeheurer Gedanke im unendlichen Raum. Picasso's „Mann mit Klarinette“ zeigt nicht mehr menschliche Gestalt. Sie ist von Eissturz überhangen, aufgegangen in Kristalle, in Ur-Form. Sie ist aufgebrochen, aufgequollen in wuchernden und doch sich gliedernden Raum. Sie ward Gespenst. Nun steht sie außerhalb aller realen Zusammenhänge. Sie duldet keinen Vergleich. So ward sie unmeßbar. Hat sie noch Menschengröße? Es ist nicht zu sagen. Sie kann erdrückend groß sein. Unendlichkeit ist im Begriff, uns ihr Gesicht zu zeigen.

Hier ist das Raumerlebnis von äußerster Stärke. Es hat nur gegen früher andere Symbol-Form. Wird sich eines Tages das so gestaltete Raumerlebnis ausgelebt haben und die Malerei sich wieder der Natur-Form zuwenden, so wird ganz notwendigerweise wieder Unendlichkeit in dem früheren Raum-Symbol uns anblicken.



A. HENSLEK—WIESBADEN. »MÄDCHENKOPF«



BENNO ELKAN—FRANKFURT A. M.
BÜSTE IN BRONZE. »GENERALFELDMARSCHALL GRAF GOTTLIEB VON HAESELER«
(KUNSTHALLE HAMBURG. KUNSTHALLE LEIPZIG.)



BENNO ELKAN.

GRABMAL IN MAINZ.

SCHWARZER SYENIT. SCHALE VERGOLDETE BRONZE. CA. 2,4 METER BREIT.

BILDHAUER BENNO ELKAN.

Der Name des Bildhauers Benno Elkan ward hier wiederholt genannt. Ein ausführlicher Aufsatz mit reichem Bildmaterial (März 1912) hat dem Leser die Bekanntschaft mit seiner künstlerischen Persönlichkeit und Verständnis für sein Schaffen zu vermitteln gesucht, und erst vor kurzem (Januar 1921) war Gelegenheit, auf eine große repräsentative Leistung, ja, eine höchste Erprobung und Rechtfertigung seiner Kunst, unserer Kunst, — das Opferdenkmal in Frankfurt M. — gesondert hinzuweisen. Dennoch darf vielleicht an Persönlich-Biographischem kurz wiederholt werden, daß der 1877 geborene Künstler, als Bildhauer Autodidakt, nach kürzerem Studium der Malerei an der Münchener und Karlsruher Akademie in einem sechsjährigen Aufenthalt in Paris und Rom die Vielfältigkeit des Kulturgefühls und die geistige Weitläufigkeit gewann, die zur Vollendung seiner künstlerischen Wesensart notwendig waren, indem so seine innere Wandlungsfähigkeit, sein

vorurteilsfreies Verstehen alles Menschlichen, gleichsam auch ein äußerliches Symbol erhielt. Denn diese geistige Vielgestaltigkeit, eine Entäußerung des Ichs, aber dafür eine unbegrenzte Rezeptivität für die Fülle des Daseins und Lebens um ihn, ist vielleicht eines der wesentlichsten Elemente seiner Persönlichkeit. Der Name Benno Elkan bezeichnet nicht eine Individualität, die sich mit drei Worten umgrenzen — und erledigen ließe. Seine Individualität ist, daß er unpersönlich ist, „anonym“ in dem Sinne wie es, nach einem Worte Jakob Wassermanns, „alle großen Kulturen waren“. Manche Künstler, und nicht nur die geringsten, lieben es zu betonen, höher als der Gegenstand stehe ihnen „die Kunst“; aber sie meinen ihre Manier, ihre persönliche, höchst subjektive Art zu sehen und zu empfinden, die Besonderheit ihres Temperaments und Intellekts, oder — euphemistisch gesprochen — ihren „Stil“. Benno Elkan hat keinen festgelegten Stil, er findet



BENNO ELKAN. GRABMAL JUSTIZRAT DR. FEDOR STERN, AUF DEM FRIEDHOF IN WEISSENSEE-BERLIN.
DEUTSCHER TRAVERTIN. GITTER GESCHMIEDETES EISEN.

intuitiv bei jedem neuen Werk den aus dem Werk selbst entspringenden; jede neue Aufgabe verführt ihn zu kaum von ihm selbst geahnten Wandlungen, zur Entdeckung noch unbekannter Möglichkeiten, dem Lebendigen und dem Geistigen sichtbare Gestalt zu geben. —

Die Kunst der letzten Jahrzehnte, — und auch, trotz seines anderslautenden Programms, ein großer Teil des Expressionismus, — ist selten über die Fähigkeit und oft genug nicht einmal über die Absicht hinausgelangt, die unendliche Ver-

schiedenheit der Dinge gleichmäßig mit einem Netz sinnlich reizvoller Optik zu überziehen; kaum jemals aber zu der Erkenntnis, daß jedes Ding sein eigenes, besonderes Formgesetz in sich trägt. In dem Werk Benno Elkans wird jene — nicht mehr fragliche — Erkenntnis in ihrer gesteigerten Form zu dem Grundprinzip einer inneren Unbestechlichkeit, einer tiefen und gewissermaßen dienenden Wahrhaftigkeit gegenüber den geistigen Inhalten der Erscheinungswelt; einer Wahrhaftigkeit, die sich



BENNO ELKAN. DENKMAL FRANK WEDEKIND AUF DEM
WALDFRIEDHOF IN MÜNCHEN.
UNTERSBERGER MARMOR. PEGASUS BRONZE, EBENSO BILDNIS. HÖHE CA. 4,8 M.



BENNO ELKAN. BÜSTE GÜNTHER LEWIN - HAMBURG - BRONZE.



BENNO ELKAN. BÜSTE »M. J - HAMBURG« BRONZE.



BENNO ELKAN. BÜSTE •KARL EINSTEIN—BERLIN• BRONZE.



BENNO ELKAN. BÜSTE »ALFRED FLECHTHEIM — DÜSSELDORF« BRONZE
IM BESITZ DER NATIONAL-GALERIE, KRONPRINZEN-PALAIS — BERLIN

auch nicht davor scheut, ein Werk, dessen Wesen und inneres Gesetz das Hinausgehen über eine bestimmte Stufe ausformender Gestaltung nicht erlauben, lieber auf dieser Stule — also in diesem Sinne „nicht vollendet“ — zu lassen, als mit den Mitteln äußerer Formgewandtheit eine scheinbare Endleistung darzustellen. Diese so von formaler oder epigonisch unechter Stilistik ebensoweit wie von bloßem Naturalismus entfernte Kunst will aber mit ihrer Selbstbegrenzung im Schöpferischen keineswegs dem einzelnen Objekt Wert und Wichtigkeit in übertriebenem Maße zuerteilen; vielmehr erhält so jedes Gegenständliche seine bestimmte und

richtige Stellung im gesamten Umkreis der Dinge, seinen wirklichen Wert, — sei dieser nun groß, weniger groß, oder nur mittleren Ranges. Es wird z. B. das Porträt — mit dem Mittel der Naturwahrheit, die souverän, also eben nur als Mittel benutzt ist, — vergedanklicht; es wird das Wesen der Form und damit des Menschen zu begreifbarer Erscheinung gebracht — gleichsam unmerklich von innen nach außen durchbrechend — und nicht etwa nur die Abbildung einer belanglosen Zufälligkeit des Äußeren hergestellt. Überall bricht so in seinen Schöpfungen, unbestimmbar wo und wie, ein Ideelles, Allgemeines durch; und ein ganz leiser Hauch von Unwirk-



BILDHAUER
BENNO ELKAN-
FRANKFURT.

MEDAILLE
J. NOLL, FRKFRT.
VORDERSEITE.

lichkeit und Unsinnlichkeit liegt immer über ihnen. Nur hieraus ist es zu erklären, daß jedes Werk, obwohl persönlich in jenem höheren, objektiven Sinne, dennoch als ein organisches Gebilde aus sich selbst dasteht, von abgeschlossener und allgemeingültiger Wirkung trotz aller Vielfältigkeit der Einzelzüge, — die wohl immer Neues zu entdecken geben, aber das letzte Geheimnis ihres Zusammenhangs, der zwingenden Einheit in ihrer Vielheit, nie ganz enthüllen.

*

Das Schaffen Benno Elkans hat seine wesentlichsten Wirkungsgebiete in der Porträtplastik, — Büsten und Medaillen — und der Grabmalkunst gefunden; also in Aufgaben von menschlich-individueller und konkreter Bedingtheit. Und nach allem Gesagten erscheint es auch fast selbstverständlich, daß die Kunst dieses Bildhauers keine anspruchsvollen und im Grunde nur äußerlichen oder literarischen Abstraktionen hinstellen will, sondern daß sie instinktiv darauf ausgehen muß, sich in fortdauernder Selbsterneuerung an der Vielgestaltigkeit des Lebens zu bewähren, einen denkbar inhaltvollsten Umkreis der Erscheinungen — und vor allem menschlicher Erscheinungen — zu erschöpfen.

Wohl die stärkste unter den Bildnisbüsten ist die des Schriftstellers Carl Einstein: ein

Schädel, scheinbar in einer runden Glätte erstarrt, — aber unter der Oberfläche lebt eine unerhörte Fülle und Kompliziertheit des Ausdrucks, zusammengefaßt zu einer so beherrschenden Geschlossenheit und Wucht, wie sie sonst nur an spätrömischen Porträtköpfen zu finden ist. — Dann ist da die bekannte, wundervolle Trübner-Maske, und das Bildnis des in seiner nervösen und kalten Energie fast friderizianisch wirkenden greisen Generals Grafen Haeseler; der wie mit etwas müde lächelnder Klugheit redende Kopf des Düsseldorfer Kunsthändlers Flechtheim, in dessen arabeskenhaft verwickelten Zügen vielleicht die stärkste und dabei verfeinertste Gestaltung eines spezifisch semitischen Typs, in restloser Erfassung, gegeben ist (Nat.-Galerie Kronpr.-Palais Berlin); da ist die leuchtende Erregtheit in dem scharfen, erhobenen Haupt des Dirigenten Bodanzky von der Metropol. Opera in New-York, und der halb dämonische halb melancholische Zynismus in der Maske des Malers Pascin (ebenso wie die Haeseler-Büste in der Hamburger Kunsthalle); aber auch das mystisch Frauenhafte und Gesammelte in dem mattgoldenen Antlitz der Frau Lotte Bing (Nürnberg), das seltsam Erwachende in den Bildnissen junger Menschen, von denen die geschlossene und doch so vi-



BENNO ELKAN »BILDNIS-MASKE L. B.« GOLDBRONZE.



BENNO ELKAN. GRABMAL IN WICKRATH (RHEINL.) FIGUREN DOPPELT LEBENSGROSS. FRANZÖSISCHER KALKSTEIN.

brierende Büste von Günther Lewin und Ellen Rosenberg genannt seien. Zuletzt noch die vielen Kinderköpfe mit dem unbewußten Ausdruck drängender Lebensneugier bei allem jugendlichen Reiz ihrer unberührten Klarheit.

Von der gleichen erstaunlichen Vielartigkeit, bei durchaus persönlicher Prägung im einzelnen, sind die Medaillen, deren reiche Ausbeute allein aus den letzten Jahren von bekannten Persönlichkeiten die Namen Bruckner und Mahler, Frank Wedekind, Ludwig Frank, General v. Mackensen, dazu zahlreiche Privatpersonen aufweist. Die Betrachtung dieses Gebietes kann nur zu dem Eindruck beitragen, den die Porträtkunst Elkans in ihrer Gesamtheit macht; den einer fast unglaublich erscheinenden Fähigkeit, die denkbar verschiedenartigsten Inhalte und geistig-seelischen Komplexe zu Kunstwerken von einer so seltenen vollendeten Einheit und so überraschenden, bezwingenden Gewalt der Wirkung zu formen, wie sie — dies darf ausgesprochen werden — in unserer Zeit, mindestens im Bezirk der Plastik, ihresgleichen wohl nicht hat. —

Unter den zahlreichen Grabdenkmälern, die aus Elkans Hand hervorgegangen sind, erheben sich einige der figürlichen — die als solche von den rein architektonischen zu scheiden sind — an äußerer und innerer Größe und Bedeutung über den Charakter einer privaten Angelegenheit zum Rang öffentlicher Denkmäler. Im Münchener Waldfriedhof steht das Grabmal Frank Wedekinds: Eine gelbliche Marmorsäule von ovalem Querschnitt, in die das Medaillon mit dem Profil des Dichters eingelassen ist, trägt einen anmutsvoll im Gleichgewicht auf vergoldeter Kugel sich haltenden bronzenen Pegasus, — ein von tiefstem Verstehen des Toten erfüllter Gedanke, und eine unvergeßlich lebendige Silhouette vor dem Hintergrund der starren Fichten des Waldes. — Auf dem Grab Gruenwald in Köln finden wir die Figur eines jugendlichen Johannes, in dessen Gebärde noch ein Erstaunen liegt über die Prophetie, die aus ihm vorbricht. Ähnlich wirkt das gelbmarmorne Relief des aufsteigenden Genius auf dem Grabmal Prof. Edinger (Frankfurt). Hier sei auch an die früher hier abgebildete „Bergpredigt“ erin-

nernt, und an die in stiller Melancholie versinkende Gestalt der „Persephone“ (Dortmund), deren in farbigem Gestein wiederholtes Abbild allseitig bekannt wurde. — Ein Totenmonument im höchsten Sinne aber ist der „Stein der Klage“ der Familie Wettendorf-Spier in Wickrath. Um einen mächtigen vierkantigen Steinwürfel kauern, im Vollrelief herausgearbeitet und mit ihrer gleichmäßigen Gedrängtheit einen breiten Fries um ihn bildend, weit überlebensgroße menschliche Gestalten. Aber Sinn und Ausdruck sind in keiner dieser acht Figuren gleich; da ist das einfache Sichzurückziehen

Berlin) ist wie ein kleines Haus ganz aus geschmiedeten Gittern zwischen vier schlanken Steinpfeilern, — ein Haus, das in seiner durchsichtigen Körperlosigkeit etwas unwirklich Transzendentes hat. Auch die Blumen und Ranken des Gitterwerks sind keine irdischen, sie sind mehr Gedanken oder Träume als Wirklichkeit. Es ist schon das jenseitige Reich, dem diese Formen innerlich angehören. —

*

In keinem der Werke Benno Elkans fehlt dieses wesenhafte und für Wertung und Wirkung vielleicht zuletzt entscheidende Element:

das völlig Gestalt gewordene magische Schweben zwischen den Dingen. Zwischen Naturform und Kunstform, traumhafter Intuition und bewußt ordnendem Ausbilden und Vollenden; zwischen Materie und Geist, Nachdenken und Empfinden. Zwischen dem Menschen und dem Gott in ihm. Und das Schweben ist: Zwiespalt, Widerstreit, Entscheidung oder Ausgleich, Ruhe, erneutes Aufgestört werden, und ewige Bewegtheit im Raum der Dinge und des Geschehens. — Unter den Figuren Elkans sind viele, die in einen übernatürlichen Schlaf versenkt scheinen, — übernatürlich, da Wille und Bewußtsein noch irgendwo wach sind. Da ist der „Bettler“, eine kleinere Bronzeplastik, der verfallend, überall zerbrochen, dasteht; eine Hand, wie nebensächlich und nur angewöhnt, in den leeren Raum



BENNO ELKAN. »BILDNISSTATUE« LEBENSGRÖSSE, MARMOR.

und traurige Sichabwenden vom Leben, Klage, stummer Verzicht, letztes schon hoffnungsloses Aufbäumen, völlige Fassungslosigkeit, Gebeugtheit des Trotzigen, und endlich auch das süße Versinken in den Strom des Vergessens. — Wenn alle diese figürlichen Grabdenkmäler noch erfüllt sind von Beziehungen zum Leben, so scheinen dagegen die architektonischen (meist auf israelitischen Friedhöfen stehenden) wie schon ganz aus dieser Welt gelöst, schon Gegenstände einer anderen. Manche haben seltsame u. schwere Formen, aus dichtestem Stein und um sie ist eine so tiefe Stille wie um versunkene Dinge auf dem Grund eines Sees (Grabmäler Louis Koch, Frankfurt a. Main; Schweitzer, Mannheim; Scheuer, Mainz; Rubensohn, Kassel; Hummel, Fürth). Ein anderes (Grabmal Justizrat Dr. Fedor Stern,



BENNO ELKAN. DENKMAL »DEN OPFERN« IN FRANKFURT A. MAIN.

DIE MEHRFACH LEBENSGRÖSSE FIGUR IST IN NORWEGISCHEM DUNKELGRÜNEM MATTPOLIERTEM GRANIT AUSGEFÜHRT.

irgendwohin haltend; ganz in sich versenkt und vielleicht dem leisen Geräusch seines Zerfallens lauschend. Aber noch hält eine eiserne Kraft — die nicht seine eigene sein kann — das spitze Gerüst der Knochen aufrecht. — Und ein gleiches traumartiges Zwielficht, ein Verschwimmen zwischen Licht und Dunkel, herrscht auch in dem Buche Elkans, den „Polnischen Nachtstücken“, in denen seine künstlerischen und seelischen Erlebnisse in der Sphäre des Krieges in großen und gestaltreichen Schilderungen festgehalten sind. Aber in einheitlich klarster Formung und befreit von allem Trüben oder Unzulänglichen, das ihm anhaften könnte, erscheint dieser Dualismus in seinem letzten großen Werk, dem Frankfurter Opferdenkmal (ausführlich im Januarheft 1921 behandelt), das,

in seiner gleichzeitig ungeheuer konkreten und ganz geistiger Sinn gewordenen Gestalt, zugleich als Dokument strengen Formwillens und Symbol neuer Gesinnung dasteht; als höchste Steigerung einer Kunst, die ihren Weg abseits der in Sensationen und willkürlichem Wechsel sich — im schlimmsten Sinne des Wortes — erschöpfenden Entwicklung gegangen ist, — auf die zurückzugreifen aber vielleicht ein weiteres Vorausschauen bedeutet als das leidenschaftliche Proklamieren des jeweils „Neuesten“. Denn es ist wohl nicht zu viel, wenn man sagt, daß dieses Denkmal, das letzte und verheißungsvollste große Werk und die konzentrierteste Äußerung des Künstlers, als ein überzeitlicher Grenzstein zwischen Vergangenheit und Zukunft steht. H. K. ZIMMERMANN.

VERLAG ALEX. KOCH DARMSTADT.



LINGERE ZEITSCHRIFTEN SIND
ERFAHRENE FÜHRER ZUR KUNST.

OSKAR GOTTLEBE-ZITTAU. EIN III. PREIS M. 1500.



N. & K. SAUER-
KIRCHBERG.
EIN II. PREIS
MARK 8000.

EIN WETTBEWERB FÜR KÜNSTLERISCHE INSERAT-ENTWÜRFE.

Die künstlerische Anzeige ist ein Kind der modernen Presse und der modernen Druckverfahren. Zeitung und Zeitschrift entstehen zuerst für Leute, die lesen wollen. Sie stellen sich immer mehr nur auf Leute, die sehen wollen. Das Plakat ist gesehene, nicht gelesene Anpreisung. Das moderne Inserat geht ähnliche Wege. Es will gesehen, nicht buchstabiert werden. Es ruft daher das Bild zu Hilfe, weil dieses mit einem Blick erfaßt wird.

Fragt man sich, was dieses Bild leisten soll, so ergibt sich zweierlei: Fürs Erste soll es natürlich die Aufmerksamkeit des Beschauers anrufen und fesseln. Fürs Zweite soll es auf die anzuzeigende Ware oder Sache deuten.

Was das Erste anlangt, so haben Plakat und Inserat ihre Wirkungsmittel, ihre Greiforgane grade in den letzten Jahren erheblich vermehrt. Alle Arten von Kühnheit haben sich Geltung verschafft. Das Bequemste und Schlagendste

an Zeichnung ist erlaubt, und man sieht die Künstler von diesen Möglichkeiten ausgedehnten Gebrauch machen. Wie sie dabei verfahren, davon gibt wieder der von unserm Verlag veranstaltete Wettbewerb eine fesselnde Probe. Die einen bringen Begriffliches auf illustrative Weise ins Bild. Oskar Gottlebe illustriert den Begriff „Führende Zeitschriften“, indem er ihn umdeutet zu einer kleinen Flottille, die mit reicher Fracht von den Küsten des Kunstlandes kommt. Für N. u. K. Sauer löst sich aus demselben Begriff der Gedanke, daß man Führer nur ist, indem man immer auf das Neue hinweist; und dieses Neue wird dann in einem rundlichen, nackten Quasimodogenitus symbolisiert. Guido Heigl wendet den Begriff des „Führens“ hinüber zum Bilde des Tore-Öffnens, des Erschließens, und gewinnt so das hübsche Bild der drei „Schlüssel zur Kunst“. Freilich ist diese Darstellung zugleich ein Beweis dafür,



VALLY WIESEL-
THIER—WIEN.
EIN III. PREIS
MARK 1500

daß man in der Entfernung von der anzupreisenden Substanz auch zu weit gehen kann. Früher war es das A und O der Presse-Anzeige, daß die zu empfehlende Sache möglichst naturgetreu abgebildet wurde. Das ist heute ein längst überwundener Standpunkt. Ein wenig Stutzen, ein wenig Suchen soll dem Beschauer schon zugemutet werden, sonst fliegt sein Blick achtlos über das Ganze hin. Aber die Beziehung zwischen Bild und Ding darf doch nicht gar zu weitgegriffen sein; auch darf das Bild nichts enthalten, was sich nicht alsbald enträtselt.

Andre Teilnehmer am Wettbewerb ließen die Absicht, den Inhalt der Zeitschriften als reich und unterhaltend zu kennzeichnen, in den Vordergrund treten. So etwa J. B. Maier, der uns in seinem Globus die von Gestalten dicht

erfüllte Welt der Künstler vorführt. Oder Vally Wieselthier, die mit Statue, Kirchturm, Stuhl, Gewebe, Prunkgefäß und Spitze den Inhalt der Zeitschriften glücklich charakterisiert. Oder Ali Lichtenstein, die die molligen Genien der drei Zeitschriften in planetenhaftem Wirbel um die Sonne der Kunst kreisen läßt. Einfacher liegt der Fall, wenn nur eine der Zeitschriften ihrem Stoffgebiet nach charakterisiert werden soll, wie das von Gabi Wirth und auch von Herbert Lehmann geschehen ist. Eine Klasse für sich bilden wohl die zwei Entwürfe von Tommi Parzinger, deren Wirkung hauptsächlich in einer dem jüngsten Holzschnitt abgelauchten Bizarrerie der Zeichnung liegt.

Es hieße zuviel sagen, wollte man behaupten, daß dieses Ergebnis des Wettbewerbes glänzend



**INNEN-
DEKORATION**
VON ALI LICHTENSTEIN
DARMSTADT
VERLAG DER DARMSTÄDTER KUNSTSCHAU

**DEUTSCHE KUNST
UND DEKORATION**
VON ALI LICHTENSTEIN
DARMSTADT
VERLAG DER DARMSTÄDTER KUNSTSCHAU
JUBILÄUMS-FESTALGABE

**STICHE DER SPITZEN
RHEINISCH**
VON ALI LICHTENSTEIN
DARMSTADT
VERLAG DER DARMSTÄDTER KUNSTSCHAU

ALI LICHTENSTEIN DARMSTADT. EIN II. PREIS M. 3000.



VERLAG
ALEXANDER KOCH DARMSTADT

HERBERT LEHMANN-DRESDEN. EIN II. PREIS M. 3000.

Stickereien und SPITZEN



Das Märchenland der Frau



Verlagsanstalt Alexander Koch

ALI LICHTEN-
STEIN-
DARMSTADT-
EIN ANKAUF.
MARK 500.

sei. Das künstlerische Inserat ist ein Sondergebiet graphischen Kunstgewerbes; es hat weniger mit der Kunst als mit dem Geschmack zu tun. Aber man kann in ihm doch recht vieles an Können zeigen. Es läßt sich nun nicht behaupten — diese allgemeine Bemerkung möge hier ihren Platz finden — daß mit der quantitativen Ausbreitung des zeichnerischen Kunstgewerbes die Qualitätssteigerung gleichen Schritt gehalten habe. Die Gewissensfrage ist erlaubt: Sind eigentlich unsre Diplome, unsre Geldscheine, unsre Briefmarken, unsre Buchzeichen und Signete so wesentlich besser geworden als sie vordem waren? Ich glaube, man kann diese Frage nicht bejahen. Vielfach bemerkt man an ihnen eine recht billige Arbeitsweise, die sich mit einem netten Einfall rasch begnügt und sich

keine Zeit läßt, ihn liebevoll und vertieft zur Darstellung zu bringen. Es ist ein offenes Geheimnis, daß die Wettbewerbe für Briefmarken ein im Grunde sehr bescheidenes Ergebnis erzielt haben, obschon sie sehr gut ausgestattet waren. Es fehlte diesen Erzeugnissen ein Etwas, das sich schwer bestimmen läßt; vielleicht muß man es Liebe oder echten Ehrgeiz oder handwerkliche Gediegenheit nennen. Und so ist wohl auch für die Ergebnisse unsres Wettbewerbs ein gewisser Mangel an wirklicher Vertiefung charakteristisch. Die letzte Reife, die Entwicklung zur Endform liegt nicht vor — ein Fehler des Zeitalters, an dem vielleicht der einzelne Künstler unschuldig ist, der aber doch gerügt werden muß, damit er erkannt und bekämpft werden kann. W. F.

ALEXANDER KOCH

3 Führende Zeitschriften



VALLY WIESELTHIER WIEN. EIN III. PREIS MARK 1500.



DEUTSCHE KUNST
U. DEKORATION

H. FRANK-
BERLIN.

EIN ANKAUF
MARK 300.

KRAFTQUELLEN.

Die Menschenwelt und die Naturwelt liegen in einem ewigen Streit. Der Schauplatz dieses Kampfes ist nicht die äußere Welt, sondern der Geist des Menschen. Immer wieder stellt sich dem Menschengestalt die Frage: Gebe ich mich dem großen Schwall der Natur hin als ein nebensächlicher Bestandteil, der im Ganzen aufgeht, oder bringe ich mich als gesetzgebende und wertbestimmende Macht darin zu vorherrschender Geltung? Auf beiden Anschauungsweisen haben sich große und erfurchtgebietende Kulturen erhoben. Die alten asiatischen Kulturen bauten sich durchaus auf dem Gefühl gewaltiger Naturverschlungenheit auf. In Assur und Babylon herrscht das Gesetz, das Schicksal, das nichts anderes ist als die religiöse Widerspiegelung der Natur im Geist des Menschen. Der Mensch steht als Glied in einer ungeheuren Verkettung von gesetzmäßigen Abläufen. Gebannt in Zwang und Zusammenhang, sieht er in jedem Stern einen harten, herrischen Willen, in allen Ereignissen göttliche Despotie. Sein Dasein hat nur Sinn als Gegenstand, an dem sich die Gesetze demonstrieren. Daher wachsen auf diesem Boden die Gottesdienste der hemmungslosen, ja orgiastischen Selbstaufgabe, des Rausches, der Selbstvernichtung.

Bei dem Versuch, nach Europa überzugreifen, begegnen diese asiatischen Kulturen dem Widerstand des griechischen Geistes. Die äußere,

geschichtliche Symbolik dieses Widerstandes liefern die Perserkriege. In Wirklichkeit kämpfte Griechenland schon lange vorher gegen Asien an, indem es dem Schwall naturhafter und besinnungsloser Selbstopferung an seinen Küsten Halt gebot und ihm gegenüber das europäische Element der Besinnung, der Besonnenheit zur Geltung brachte. Diese Besonnenheit ist die Gegenwehr gegen das Aufgehen im Naturganzen, sie ist die Aufreckung zur Menschlichkeit, in der die Seele zum ersten Mal einen bestimmten Eigenwert für sich beansprucht. Wir pflegen zwar heute von unserm christlichen Standpunkt aus das griechische Altertum immer noch als einen Zustand vorwiegender Naturverschlungenheit zu betrachten. Aber in Wirklichkeit hält der griechische Geist zwischen der reinen Naturhaftigkeit und der reinen Geisthaftigkeit die Mitte; er gehört halb zu Asien, halb zu uns und ist eine ungeheure Gleichgewichtsleistung zwischen zwei heftig gegeneinander erbitterten Elementen. Im historischen Ablauf erscheint das alte Griechenland ganz eindeutig als die erste „humanistische“ Aufbäumung gegen den besinnungslosen Orgiasmus des Ostens und damit als die Überleitung zu unserer christlich-nordischen Geisteslage.

Auch für uns Heutige gibt es im Denkerischen und Künstlerischen einen Kampf um Besonnenheit. Von der orgiastischen Naturhingabe sind



TOMMI PARZINGER—MÜNCHEN. EIN ANKAUF MARK 500.

wir zwar weit entfernt; weit entfernt aber auch von wirklicher Kraft und Festigkeit unseres Menschengefühls. Wir erliegen nicht dem herrischen Zusammenhang eherner Gesetzmäßigkeit. Wir erliegen einem kleinen Begriff von der Natur, wir erliegen kleinen Feigheiten in uns selbst. Der umfassende Sinn für die Lage des Menschen im Weltall ist uns schwer getrübt, fast abhanden gekommen. Wir stehen als Pygmäen vor kleinen Widerständen, weder groß in der Naturfrömmigkeit noch groß in menschlicher Selbstbehauptung. Darüber droht unsere Kultur zu verdorren, unsere Kunst zu zerfasern. Was uns an Gebilden in Kunst und Geist umgibt, ist von gefährlicher Dünne. Und woher die Rettung?

Erstarken in uns selbst, unsere Seelenkräfte zusammenziehen um den warmen Mittelpunkt, uns verdichten. Denn auf uns allein, auf unsere Einsicht und unser Wollen kommt es an. Die ewigen Kraftquellen strömen wie am ersten Tag. Die Sterne, aus denen Gesetz und Gewalt über Mesopotamien troff, leuchten auch über uns. Es gibt einen Entschluß zur Weisheit wie zur Stärke. Wir werden ihn fassen müssen, um wahre Gestalten zu werden. Wir werden ihn fassen können, sobald die kritische Situation, die ich zu umreißen unternahm, klar vor allen Augen steht.

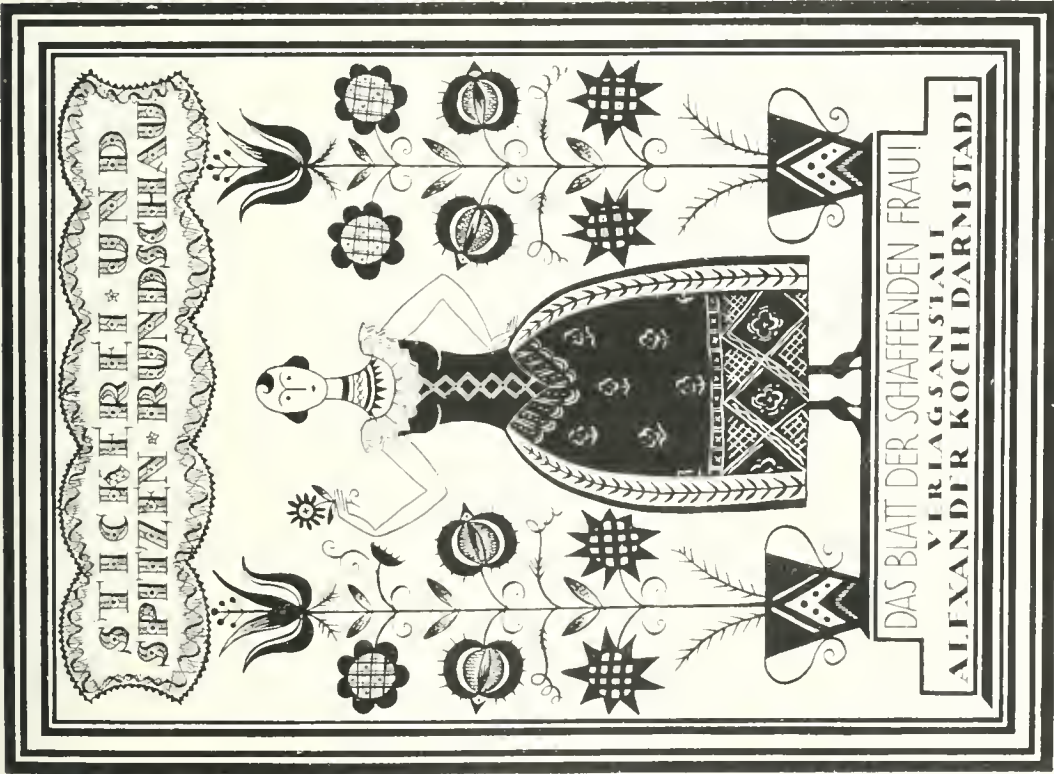
In der Kunst laufen sich eben Begeisterungen tot, die ein Jahrzehnt lang die Geister erregt, das Schaffen beeinflußt haben. Auf die Begeisterung folgt Depression: die Natur ist tot, der Mensch zerfasert, alle Gestalt zerfetzt und zersetzt. Es ist etwas Wahres daran. Aber eine Selbsttäuschung liegt darin, zu glauben, daß wir diesen Zustand hinnehmen müssen ohne Gegenwehr. Die Natur ist nur tot für tote Augen und Herzen. Sie erwacht jederzeit wieder zum Leben, wenn wir mit lebendigem Herzen vor sie treten. Erklingt in unserm Innern das ordnende amphionische Lied, so regt sich auf der expressionistischen Walstatt, die zerrissenen Glieder fügen sich eins zum andern, die Gestalt wird wahr und leibhaft. Allen unsern jungen Künstlern möchte ich zurufen: Euch ist anvertraut, die Welt zu zerschlagen oder zu erbauen. Ihr seht sie in Trümmern vor euch liegen. Nun gut, steigt in die Tiefen eurer Brust, seht zu, was ihr dort tief unter dem Bezirk des bloßen Wollens, des bloßen Auch-Könnens an göttlichem Schaffenmüssen vorfindet. Lernt den Funken Welterschöpferkraft in euch bloblegen und geht im übrigen als einfache, sorgsame Arbeiter an die Natur heran. So schafft ihr das Werk. So baut ihr die Welt. . . . H. R.



TOMMI PARZINGER—MÜNCHEN. EIN ANKAUF MARK 300.



ARCHITEKT GUIDO HEIGL. EIN ANKAUF M. 500.



GABI WIRTH LEIPZIG. EIN ANKAUF M. 500.

ERGEBNIS UNSERES WETTBEWERBES zur Erlangung künstlerischer Inseerat-Entwürfe. Von 131 Einsendern waren 226 einzelne Blätter rechtzeitig eingegangen. Das Preisgericht bestehend aus den Herren Lucian Bernhard, Graf Kuno von Hardenberg, Hofrat Alexander Koch, Prof. Eduard Pfeiffer, Redakteur Fr. Stanger und Carl Sauer tagte am 4. Januar 1922 in Darmstadt. — Nach mehrmaliger sorgfältiger Prüfung und eingehender Besprechung der Entwürfe ergaben sich 39 Blatt für die engere Wahl. — Das Preisgericht einigte sich, von der Verteilung eines ersten Preises abzusehen, weil keine der besten Arbeiten als eine schlagende Lösung anerkannt werden konnte. Der Gesamtbetrag der ausgeschriebenen Preise wurde aber in Übereinstimmung mit dem Ausschreiben den sieben besten Arbeiten zuerkannt. — Weiter wurden noch vier Entwürfe mit einem

Ankauf von je M. 500 ausgezeichnet und zwei Entwürfe zum Betrage von je M. 300. angekauft. — Die Preisträger sind: Drei zweite Preise je M. 3000: 1. Motto „Das Neugeborene“ N. und K. Sauer-Essen, Kirchberg a. d. Jagst; 2. Motto „Stern“ Ali Lichtenstein-Darmstadt; 3. Motto „Eboli“ Herbert Lehmann-Dresden. Vier dritte Preise je M. 1500: 1. Motto „Boten“ Oscar Gottlebe-Zittau i. Sa.; 2. Motto „Nana“ Vally Wieselthier-Wien; 3. Motto „Nana“ Vally Wieselthier-Wien; 4. Motto „Die Welt der Künstler“ Johann B. Maier-München. Vier Ankäufe je M. 500: 1. Motto „Lotte“ Architekt Guido Heigl; 2. Motto „Schwarze Vase 4“ Tommi Parzinger-München; 3. Motto „Nähnadel“ Ali Lichtenstein-Darmstadt; 4. Motto „Jawohl“ Gabi Wirth-Leipzig. Zwei Ankäufe je M. 300: „Banner“ Hugo Frank-Berlin-Friedenau; „Schwarze Vase“ Tommi Parzinger-München.



DEUTSCHE KUNST UND DEKORATION

VERLAGSANSTALT
ALEXANDER KOCH
DARMSTADT

JOHANN B. MAIER—MÜNCHEN. EIN III. PREIS MARK 1500.



VALLY WIESELTHIER—WIEN. »ZIERSCHREIN MIT INTARSIA«



»KASSETTE MIT INTARSIA AUSFÜHRUNG: DR. PAUL SZENKOVITS WIEN.

DAS ZIEL DER KUNST.

Es ist gefährlich, von den Zielen der Kunst zu sprechen. Gegenüber jedem „die Kunst soll“ meldet sich sofort eine Sentenz, die der Kunst ihre Selbstherrlichkeit wahren will. Zum Beispiel: „L'art pour l'art“. Es ist bezeichnend, daß wir diesen Ausspruch immer in fremder Sprache zitieren; denn das besagt, daß wir ihn als fremd empfinden. L'art pour l'art betont die formelle Selbstherrlichkeit der Kunst, nicht aber ihre ideelle. Das widerspricht unserem deutschen Empfinden. Übersetzen wir ihn mit „Kunst um der Kunst willen“, so ergibt sich zunächst nur ein Gegensatz zur Kunst als Erwerb, wohl auch zur Kunst als Gewerbe; kaum mehr. Wohl könnte er auch besagen: die Kunst ist sich selbst Zweck. Aber sonderbar, wir zögern der Sentenz diesen Sinn zu geben. Wohl in der Erkenntnis, daß die Kunst eben doch nicht in sich selbst allein ihr Ziel findet.

Goethe hat den Ausspruch getan: „der Zweck des Lebens ist das Leben selbst“. Dieses Wort können wir in vollem Umfang gelten lassen. Denn Leben ist nicht nur Sein, sondern Werden, getragen vom unbewußten schöpferischen Willen. Wer den Mysterien des Lebens ehrfürchtig gegenübersteht, der sagt sich, daß auch alles Denken, als Wertsetzung der Vernunft, und aller Glauben, als Wertsetzung der Religion, im Dienste des Lebens erfolgt. — Das Medium der Wissenschaft ist die Erkenntnis, das Me-



ELFENBEINKAMM. WIENER WERKSTÄTTE. ENTWURF FOLTIN.



ELFENBEINKAMM. WIENER WERKSTÄTTE. ENTWURF FOLTIN.

dium der Religion ist das Gefühl, das Medium der Künste sind die Sinne. Wohl vermögen geschichtliche Erkenntnisse und religiöse Gefühle mitzuschwingen, das Entscheidende bleiben die Sinne, auch dann, wenn wir sagen: das Ziel der Kunst untersteht dem Leben. — Es liegt uns gewiß fern, das schlechtgemalte Bild einer Madonna höher einzuschätzen als

irgend ein gut gemaltes Porträt, und doch ergibt sich eine Rangordnung in der Kunst. Gewiß, der Gegenstand an sich entscheidet nicht. Aber ob ein Werk das Schauen eines Einzelnen individuell, oder das gemeinsame Fühlen eines Volkes typisch, oder endlich das Einheitsgefühl der Menschheit mysteriös offenbart, wirkt auf unsere Rangbestimmung ein. Mag man es dahin umkleiden, daß die Persönlichkeit, deren inneres Schauen einen weiteren Horizont umschließt und tiefer im Grunde des Unbewußten wurzelt, uns reicher beschenkt, als jene ohne persönliche Höhe und Tiefe, immer ergibt sich das gleiche Urteil: das Ziel der Kunst wird

durch ihr Verhältnis zum ideellen Wert des Lebens bestimmt. — Wiederum bietet uns Goethe das bezeichnende Wort: „In der Natur ist alles, was im Subjekt ist, und etwas drüber; im Subjekt ist alles, was in der Natur ist, und etwas drüber“. Wer diese tief sinnigen Worte voll erfaßt, dem ergibt sich die Erkenntnis, das höchste Ziel der Kunst lautet: „im Vorübergehenden das Ewige schauen“. . . KARL HECKEL.

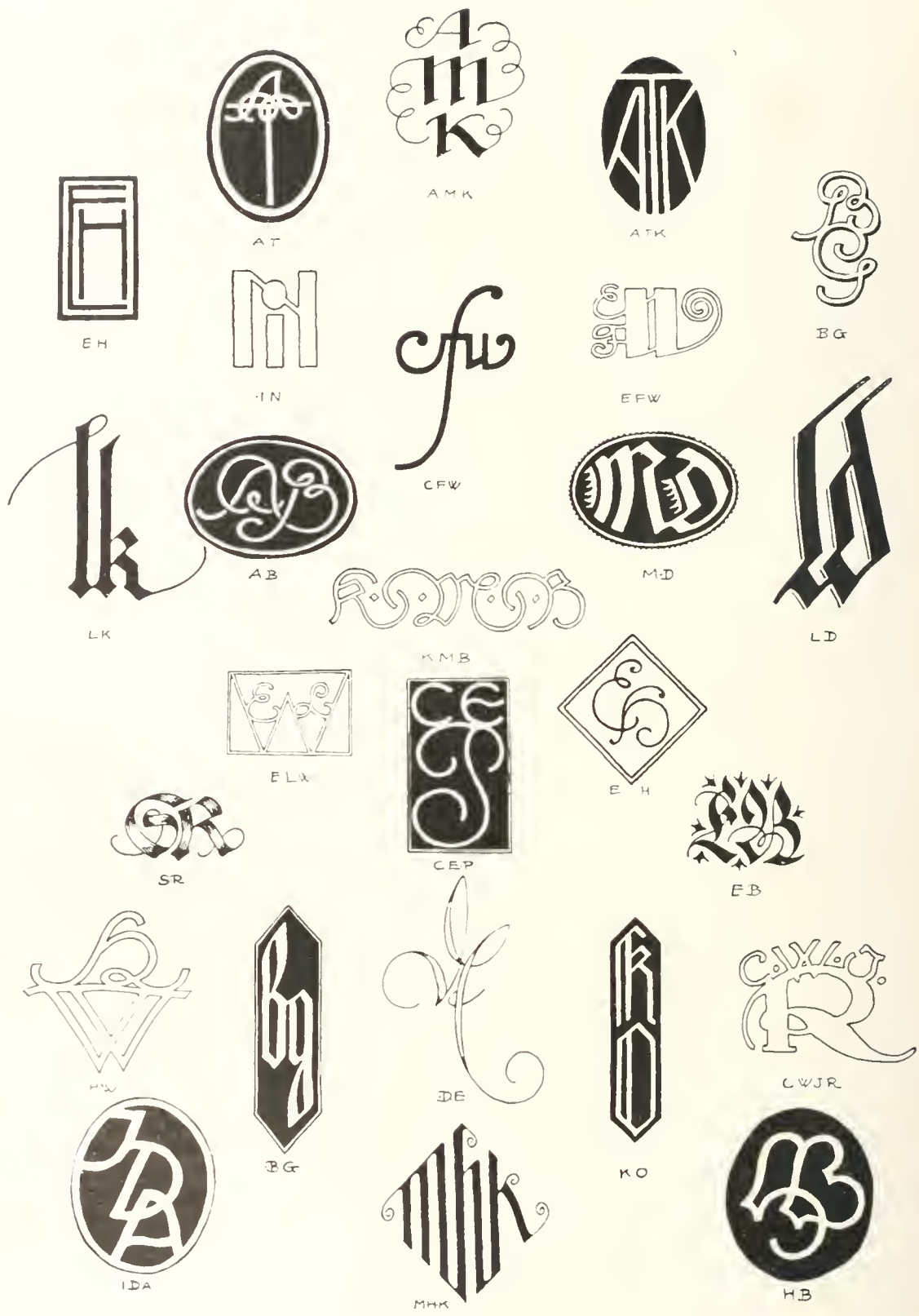
LOTTE NICKLASS.

Am 20. November v. Js. starb nach langem schweren Leiden die hochbegabte Scherenkünstlerin Lotte Nicklaß. — Sie wurde im Jahre 1888 als Tochter eines Postrats geboren. Ihr künstlerischer Werdegang ist höchst seltsam. Eine hervorragende musikalische Begabung veranlaßte die Eltern, sie als Geigenkünstlerin ausbilden zu lassen. Ein plötzlich aufgetretenes Leiden vereitelte diesen Plan. Um die Kranke auf ihrem Schmerzenslager zu beschäftigen, riet ihr die Mutter Papier und Schere zu nehmen, Ornamente und Püppchen auszuschneiden: Die junge damals 21 jährige griff zu und es zeigte sich ein Wunder: Sie, die nie vorher einen Scherenschnitt gemacht, sie, die nie Unterricht im Malen oder Zeichnen genossen hatte, stand plötzlich als reife sichere Künstlerin da. Es war, als würden die Töne, die sie früher der geliebten Geige zu entlocken verstanden hatte, nun zu zarten Umrissen, zu zitternden Linien und zu traumhaften Gesichtern. — Sicherlich ein merkwürdiger Fall von einer unmittelbaren Umsetzung einer drängend schöpferischen Kunst in eine andere, wobei freilich das besonders Erstaunliche ist, daß Ausbildung und Reife der durch



»ZIGARETTEN-DOSEN WIENER WERKST. ENTW: D. PECHE.

physische Hemmung unterdrückten Begabung der neu erregten zu Gute kam! — Wie alle, die den Kuß des Todesengels früh empfangen und ihr Schicksal dunkel ahnend fühlen, entfaltete Lotte Nicklaß nach ihrer Neuwertung eine außerordentlich fruchtbare Tätigkeit. Viele Zeitschriften, darunter auch die vorliegende im Märzheft des Jahrgangs 1919 S. 437 44, haben Werke der Künstlerin veröffentlicht. Auch eine Mappe von Schnitten aus 1001 Nacht ist erschienen, die viele Freunde fand. — Zu ihren reifsten sowie reizvollsten Schnitten gehören die Illustrationen zu dem Märchen von der Prinzessin von Nerdrebagh, die sie im Auftrage der „Gesellschaft hessischer Bücherfreunde“ ausführte. Noch im letzten Sommer erregten diese in Großquart ausgeführten Umrisse großes Aufsehen, waren sie doch von einer Meisterschaft der Technik, wie sie bisher noch nicht gesehen wurde. Besonders fiel die Behandlung der Gewandmuster, der Ornamente der Vorhänge, Zelte und Geräte auf, die sie in ganz neuer Art darzustellen wußte. — Mit Lotte Nicklaß ist eine besonders lebenswürdige Hoffnung dahingegangen — kaum erwacht zu Kunst und Leben, schwand sie wieder wie ein Traum oder ein zartes Lied. HARDENBG.





VINCENT VAN GOGH. »SELBSTBILDNIS.«
NEUE STAATSGALERIE—MÜNCHEN.



VINCENT VAN GOGH.

»EISENBAHN-BRÜCKE«

VINCENT VAN GOGH.

Vincent hat die Geschichte seines Lebens selbst niedergeschrieben. In den Briefen an den Bruder Theo, mehr als 600 Briefen, die Tausende von Blättern umfassen. Der Neunzehnjährige, der noch nicht an künstlerische Arbeit denkt, beginnt und der letzte Brief wurde wenige Tage vor dem Tode geschrieben.

Immer sind es die gleichen kleinen, wie mit der Nadel gravierten Buchstaben, und erst in den letzten Tagen kommt es wie fliehende, wehende Angst über sie.

Diese Briefe sind Beichte, Bekenntnis und Rechenschaftsbericht: von den kleinen Sorgen des täglichen Lebens, aber auch von den tiefen Erschütterungen und schöpferischen Taten. Er, der sonst keinen Freund hatte, zu dem er reden, keine Frau, der er sich ergießen konnte, schrieb in diesen Briefen, was ihn bewegte, nieder.

Dies sind die Umriss des Daseins: Vincent wird am 30. März 1853 als Sohn eines kalvinischen Pfarrers zu Zundert in Holland geboren. Nach der Schulzeit soll er Kunsthändler werden und tritt (1869) in das Geschäft des Onkels im

Haag ein, kommt später auch in die Londoner und Pariser Zweigstellen der Firma. Der Versuch mißlingt: Vincent, der den Käufern allzuheftig seine eigenen Überzeugungen aufdrängt, taugt nicht zum Kunsthändler. Im April 1876 tritt er aus dem Geschäft aus, um den Armen das Evangelium zu predigen. Er arbeitet als Hilfsprediger in der Londoner Gegend, bereitet sich dann, da das eigentliche Theologiestudium zu lange dauert, an der Brüsseler Missionsschule zum Missionsdienst vor. Dann geht er ins Boringe, zu den Kohlenarbeitern, hält Bibelstunden ab, besucht die Kranken, unterrichtet Kinder. Er gibt alles weg, Kleider, Geld, Bett, verläßt zuletzt sein gutes Kosthaus und wohnt in einer armseligen Hütte. Solcher Eifer scheint den Vorgesetzten übertrieben. Und in ihm selbst wachsen die Zweifel am Glauben der Prediger. Er beginnt in diesen Tagen zu zeichnen, zuerst die Bergarbeiter, ihre Hütten, ihre Landschaft. Der erlösende Ausweg ist gefunden. „Ich kann Dir nicht sagen, wie glücklich ich mich fühle, seitdem ich das Zeichnen wiederaufgenommen habe“,



VINCENT
VAN GOGH.
SCHÜLER

BESITZER:
MEIROWSKY-
CÖLN RH.

schreibt er im September 1880 an den Bruder. — Da er ernstlich mit künstlerischem Arbeiten begann, war er siebenundzwanzig Jahre alt und hatte noch zehn Jahre zu leben.

Es folgen mühsame Lehrjahre in Brüssel, im Elternhaus zu Etten, später Nuenen, im Haag, in Antwerpen. Im Februar 1886 kommt er nach Paris und lebt dort zwei Jahre mit dem Bruder zusammen. Im Februar 1888 fährt er in die Provence, nach Arles. Ende Dezember dieses Jahres überfällt ihn ein erster Irrsinnsausbruch. Die Anfälle kehren von nun an in regelmäßigen Abständen wieder. Er begibt sich einige Monate später, da er nicht den Mut hat, sie allein abzuwarten und auszuhalten, freiwillig in die Irrenanstalt St. Remy. Der Bruder bringt ihn, im Mai 1890, in die Privatpflege zu Dr. Gachet in Auvers-sur-Aix. Dort schießt sich Vincent, in der Angst vor einem Anfall, den er kommen fühlt, eine Kugel in den Leib.

Zwei Tage später ist er gestorben. Zum Bruder, der am Sterbebett saß und ihm Hoffnung auf Genesung machte, sagte er — und es war sein letztes Wort — mit müder, hilfloser Geste: Der Jammer wird nie enden.

*

Die fünf Lehrjahre in Brüssel, Etten, Haag, Drenthe, Nuenen, Antwerpen bedeuten die Grundlegung des Werkes. Als Ziel der Malerei schwebten Vincent die in tonige Atmosphäre eingebetteten Landschaften der Israels, Mauve, Maris vor — Mauve gab ihm die ersten Anweisungen im Malen. Wenn er gelegentlich andere Bilder sieht, sind es Stücke der französischen Realisten: Corot, Daubigny, Rousseau, Courbet. Von dem, was die Impressionisten wollten, die sich gerade in diesen Jahren in Paris durchsetzten, weiß er zunächst nichts. Umso eindrucklicher studiert er im Haager Museum Landschaften und Bildnisse der alten holländischen



VINCENT VAN GOGH. DER ERSTE SCHRITT. NEUE STAATSGALERIE. MÜNCHEN.



VINCENT VAN GOGH. »GARTEN DES IRRENHAUSES IN ARLES.«
BESITZERIN: KUNSTHALLE—HAMBURG.



VINCENT VAN GOGH. GEMÄLDE »STRASSENBAU«
NEUE STAATSGALERIE—MÜNCHEN.



VINCENT VAN GOGH. DAMEN-BILDNIS ARLESIENNE



VINCENT
VAN GOGH.
BILDNIS

Meister — Rembrandt, Hals, Ruisdael, Vermeer. — Es sind — von den ersten dilettantischen Versuchen muß man natürlich absehen — Blätter mit klaren und artikulierten Proportionen und von erdiger Schwere. Die Natur soll in ihnen stecken, das Ringen mit ihr ist die Hauptsache. Man soll die Form des Körpers fühlen, seine Bewegungen belauern. Aber dies ist natürlich nicht im Sinne von Buchstäblichkeit, von Naturalismus gemeint. Anatomie und Proportion dürfen willkürlich sein, wenn der inneren Wahrheit der Darstellung gedient ist, wenn ihr eigentliches Wesen und ihr Hervorwachsen aus ihrer Umgebung damit verdeutlicht wird. Denn Ziel ist immer Vertrautheit mit der Natur und ihrem Wachsen. Die Linie soll Empfindung ausdrücken, die Stimmung eines Wintertages, die Traurigkeit einer Frau. Dabei scheut Vincent selbst vor sentimental und pathetischen Effekten nicht zurück.

— Neben den Zeichnungen entstehen Aquarelle,

viel später folgen Malereien. Tonige, erdfarbene Stücke mit plastischem Herausarbeiten der Formen. Millet, den er später freilich ganz anders verstand, war ihm auch damals schon Vorbild. Vincent will Bauernmaler werden, den Bauern in seiner Arbeit und Alltäglichkeit hinstellen. Man soll die Dinghaftigkeit der Erde empfinden. Wenn er ein Kartoffelstilleben malt, sollen es Klumpen sein, die Schwere besitzen und fest sind, die man fühlt, wenn man damit beworfen würde.

*

Von Paris hat Vincent später, da er nach Arles übersiedelt war, nicht gut geredet. Die zwei Jahre Leben in der Großstadt haben seinen entkräfteten Körper viel Nervenkraft gekostet.

Aber auch die künstlerische Atmosphäre der Stadt sagt ihm eigentlich nicht zu. Er fühlt instinktiv, trotz vielfacher Anregung und aller eigenen Nährungsversuche, wie sehr sein Wesen der Art der Impressionisten widerstrebt.



VINCENT VAN GOGH. BAUERNHÄUSER

SAMMLUNG CURT HERRMANN BERLIN.

Wenn er auch Stilleben in aufgelöster flimmernder Farbigkeit und (auf Seurats Anregung) Landschaften in neoimpressionistischer Manier malt: hinter der schillernden Oberfläche steht immer das harte, bäurische, derbe Gerüst der holländischen Bilder.

Dennoch bedeuten diese Jahre für sein Schaffen sehr viel. Das Leben in der Stadt, die damals der kulturelle Mittelpunkt Europas war, die Einblicke in das Kunstschaffen der Vergangenheit und Gegenwart, wie sie der Louvre und Theos Kreis, zu dem vor allem Sisley, Monet, Seurat, Pissaro, aber auch Gauguin und Toulouse-Lautrec zählten, vermittelten, mußten ihn, der vordem zumeist auf Reproduktionen und auf die schriftlichen Berichte Theos angewiesen war, außerordentlich fördern. Die frei strömende Farbigkeit seiner späten Bilder ist undenkbar ohne die Hinweise und Anregungen, die er theoretisch und praktisch aus dem Kreis der Freilichtmaler empfangen hat.

Unter der roten Sonne und dem tiefblauen Himmel der Provence reift die köstliche Frucht. In der von Irrsinnanfällen oftmals erschütterten Spanne von nicht viel mehr als zwei Jahren ist das Werk entstanden, dem wir heute vornehmlich den Namen Vincent van Gogh geben.

„Du weißt, warum ich in den Süden ging — schreibt er an Theo — und aus welchem Grunde ich mich in die Arbeit stürzte. Ich wollte ein anderes Licht sehen und glaubte, daß man unter einem klaren Himmel die Natur besser versteht, sie ruhiger empfindet, schließlich wollte ich eine stärkere Sonne sehen, weil ich fühlte, daß ich, ohne dies zu kennen, nicht imstande wäre, die Technik Delacroix' zu verstehen und sah, wie die Farben des Prisma im nordischen Nebel verschleiert sind“.

In Arles arbeitet er rastlos wie ein Besessener. Bisweilen zugleich an einem Dutzend Bilder und es kommt vor, daß er an einem Tag vier und fünf Stücke heruntermalt. „Nur dann spüre ich noch



VINCENT VAN GOGH »ARLESIENNE«
SAMMLUNG BERNT GRÖNVOLT—BERLIN.



VINCENT VAN GOGH. »SONNENBLUMEN
NEUE STAATSGALERIE—MÜNCHEN. PHOT: HANFSTAENGL—MÜNCHEN.



VINCENT VAN GOGH. GEMÄLDE PARIS.
NEUE STAATSGALERIE—MÜNCHEN.



VINCENT VAN GOGH.

GEMÄLDE »GARTEN«

das Leben, wenn ich ganz wild die Arbeit herausstoße . . . Aber so allein, so isoliert rechne ich nur mit der Erregung gewisser Augenblicke und dann lasse ich mich bis zum Exzeß gehen. Die Leinwände, die ich hier gekauft habe, und das ist wirklich noch nicht lange her, sind fast alle voll bedeckt . . . ich habe Augenblicke, wo die Begeisterung bis zum Wahnsinn oder der Prophetie gestiegen ist . . . ich habe mehr Gedanken, als ich jemals ausführen kann, ohne daß mich das benebelt. Die Pinselstriche gehen wie mit der Maschine".

Ihm, der aus Paris entflohen war, schenkte der Süden — zur Weißglut erhitzt das alte Gold der Ähren und der Azur des Himmels — nun Erfüllung: die Farbe.

Bilder, Leinwände wurden das Gefäß, in das seine unstillbare Liebe, die keine Frau, kein Freund aufnehmen mochte, verströmte.

Und den Gott der Kathedralen, zu dem die Menschen glücklicherer Zeiten heimfanden, sah er, unkenntlich fast, aber nie ganz ausgelöscht in Sonnenblumen, Ährenfeldern und lichtentflammter Himmelsbläue.

Sein Leben geschah, um sein Werk zu erfüllen. Das Werk ist, unerhörtes Wunder, im

Ablauf eines Jahrhunderts der Zweifel, eins mit dem Menschen.

Er, der immer nach Gemeinschaft strebte, ist auch als Künstler einsam geblieben. Was hat das rostfarbene, ausgehölte, starkknochige Gesicht des holländischen Bauern mit den müden und sensibeln Zügen der Pariser Zeitgenossen gemein? Ihr Werk, das Werk der Impressionisten, ist köstliche in perlmutteten Regenbogenfarben schillernde Oberfläche einer morbiden Kultur. Seine Bilder sind vulkanische Ausbrüche menschlichen Leidens und menschlicher Leidenschaft. Jenseits ihres schwankenden Weltbildes wächst seine Gläubigkeit unantastbar und tiefverwurzelt.

Aber er ging zwischen uns und wir erkannten ihn nicht.

Was wissen die von ihm, die heute mit seinem Namen ihr Werk rechtfertigen?

Wer besitzt gleich ihm Menschlichkeit und Güte, den unerschütterlichen Glauben, die demütige Hingabe, die auch das Mädchen der Straße mit brüderlicher Liebe umfaßt? — Seine Bilder hängen in den Palästen der Reichen; und die Armen, unter denen er lebte, für die er litt und schuf, kennen ihn nicht. . . . KURT PFISTER.



VINCENT VAN GOGH.

GEMÄLDE »WASSERMÜHLE«

ZUR SEELENKUNDE DES KÜNSTLERS.

Der Künstler ist der typisch lebendige Mensch. Dadurch tritt er in Gegensatz zur gewöhnlichen bürgerlichen Welt. Der Künstler sucht nichts als das Lebendige. Oder vielmehr: Er ist das Lebendige, er lebt und webt in ihm und sucht seinen immer treffenderen und wirksameren Ausdruck. Die bürgerliche Welt aber haftet am Buchstaben, am Erstarren, selbst am Toten. Sie verwechselt ewig die Erscheinungsform mit dem Inhalt. Sie hält das Zuständliche für das Eigentliche, sie glaubt ewig mit der einmal erfaßten Form auch das zu behalten, von dem diese Form einmal als Lebensausdruck hervorgebracht worden war. Der Künstler weiß von Mutterschoß her, daß das Lebendige alle Gestaltung nur als ein flüchtiges Element durchflutet. Er ist daher geneigt, dem Lebendigen in alle Formen und aus allen Formen zu folgen. Das Lebendige ist unsichtbar. Der Künstler sieht diesen Führer immer vor sich; der Laie sieht ihn nicht. Er sieht nur das unbeirrte Voranstürmen des Künstlers und sagt daher gerne von ihm: Er geht irre. Daraus

kommt der Widerstand, den er den Neuerungen des Künstlers am Anfang immer entgegensetzt.

Wird dieser Widerstand je ganz zu beseitigen sein? Niemals. Denn eine höhere als die Menschenvernunft hat ihn eingesetzt und verwendet ihn sinnvoll, wenn auch im einzelnen oft grausam, zur Erprobung, ob es nicht eine Chimäre ist, der der Künstler folgt, ob er ein Recht hat, unmittelbar in der Kielspur des Lebendigen zu gehen.

Das Lebendige ist das Ewige.

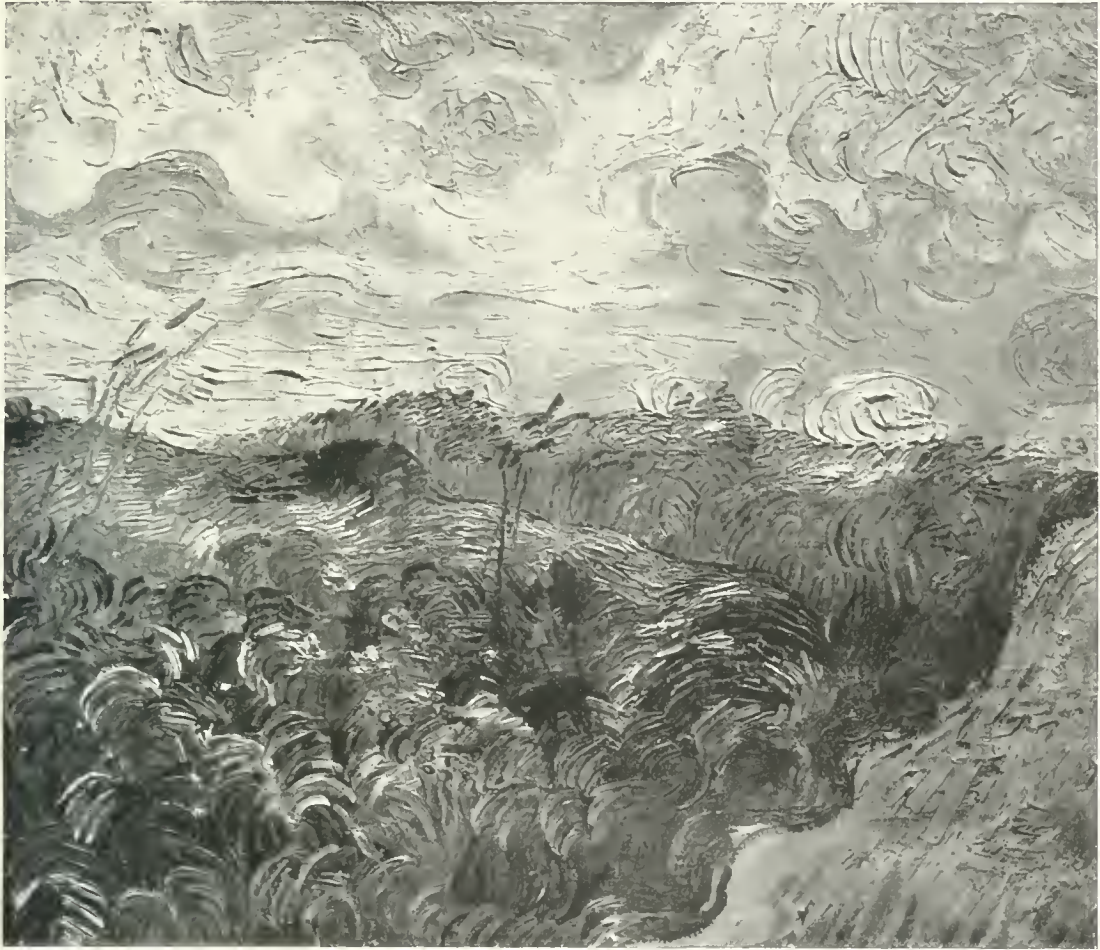
Das Ewige auf zeitbestimmte Weise auszusprechen, ist die einzige Aufgabe des Künstlers.

*

Man hört viel Verächtliches über „Mode“ in der Kunst und über ungewähltes Mitläufertum. Aber beide erfüllen in der Kunstentwicklung eine sehr notwendige Funktion. Mode und Mitläufer bemächtigen sich stets nur des Gebärdenhaften, des Ausstattungsmäßigen der Kunst. Indem sie dieses in kleine Gebrauchsmünze auswerten und damit entwerten, nötigen sie die ernstesten Künstler, die Ebene ihrer Be-



VINCENT VAN GOGH. • ZUGBRÜCKE • WALLRAF RICHARTZ MUSEUM — KÖLN RH.



VINCENT VAN GOGH.

GEMÄLDE KORNFELD
SAMMLUNG C. HERRMANN-BERLIN.

mühungen tiefer zu legen und das Lebendige in echteren Verkörperungen zu fassen, die mit weniger abtrennbaren oder nachahmlichen Flitern behängt sind. Die neueste Kunst, der Expressionismus, verdankt der Mode und den Mitläufern sehr vieles an Abklärung und Vertiefung.

*

Man ruft heute nach der einen, großen, verbindenden Religion, die allein die Menschenkraft gesammelt und im Künstler verdichtet vor das Problem künstlerischer Gestaltung führen könne. Die Beispiele alter, religiös beflügelter Kunstepochen sind in der Tat eine starke Mahnung und Verlockung. Stellt man aber das Problem ernstlich so: Entweder eine neue, allseitige religiöse Ergreifung der Menschheit oder Verzicht auf Kunst, so hieße dies nur das letztere: Verzicht. Doch scheint es mir falsch, die Religion und die Bindung, die sie schenkt, für das einzige tragfähige Fundament der Kunst zu

halten. Ich glaube, der Künstler denkt richtiger, wenn er sich klarmacht, daß es für ihn heißt: Hinuntergehen in die Tiefen, in denen die Menschheit heute noch verbunden und gebunden ist. Gegenfrage zur Aufklärung: Kann ernstlich behauptet werden, die Menschheit sei heute wirklich atomisiert und jedes Ich vom Urmutterboden getrennt, freischwebend im luftleeren Raum? Das kann ernstlich nicht behauptet werden, denn damit wäre die Menschheit und ihr ganzer Planet erledigt. Es müssen also heute noch Tiefen existieren, in denen die Menschheit kompakt zusammenhängt. Diese Schichten können Kunst tragen, heute wie je. Abteufen bis auf diese Schichten muß also Aufgabe des heutigen Künstlers sein. Sie sind zu erreichen mit äußerster Frömmigkeit, mit Hinabtauchen auf das letzte stichhaltige Müssen. Wenn nicht alles täuscht, sammelt die Menschheit Kraft und Atem, diesen Vorstoß zu unternehmen. W. F.



VINCENT VAN GOGH.

»ROSEN UND SONNENBLUMEN«
STÄDTISCHE KUNSTHALLE-MANNHEIM.

KUNSTWACHSTUM.

Wenn man zugibt — und man muß es — daß Kunst nicht auf Grund von theoretischen Erwägungen und von verstandesmäßigen Schlüssen gemacht wird, sondern, daß sie vielmehr einem inneren Drange, einem ‚Muß‘, einer Notwendigkeit des Unterbewußtseins, einem Zwange entspringt, so wird man ihre Werke vom Standpunkte des natürlichen Wachstums der Dinge betrachten müssen. Kunstwerke sind wie Pflanzen, Gewächse, die aus dem Boden des Menschlichen emporwachsen. Reicher Boden, umfangreiche Menschlichkeit gibt starke, kräftige, feste Gewächse von baumartiger Kraft und Größe, magerer Sandboden kärgliche, stachelige und mattblühende! Sumpfiger, fauler, saurer Boden zeitigt geile Schlammvegetation. Klimatische Einflüsse als Schicksale wirken auf Gedeih und Verderb neben den chemischen und aggregatischen Zuständen des Humus! Kunstwerke sind genau wie die wirklichen Gewächse der Erde zu klassifizieren: Wir bemerken selb-

ständige, hybride, parasitäre, anspruchsvolle und genügsame und was weiß ich.

Die Anregung zum Wachstum kommt nie aus der Persönlichkeit allein, wie aus dem Boden nichts erwächst, der keinen Samen empfangen hat. Der Samen muß da sein und der Boden, dann erst ist von der Möglichkeit des Entstehens eines Kunstwerkes die Rede.

Tausendfältig sind die Möglichkeiten der Besamung, ihnen nachzuträumen führt in die Welt der größten geheimsten Lebenswunder.

Worin besteht der Samen der Kunstwerke? In Vorstellungen, die aus der Umwelt angezogen in das mütterliche Zellengewebe der Seele fallen und dort von persönlichen Empfindungen umhüllt, ihre Triebkraft entfalten und im Charakter Keim und Wurzeln bilden.

Herrliche, mann-weibliche-seelisch-geistige Werdevorgänge, vorläufig nur gehahnt, winkt ihr als köstliche Ergründungsziele der Wissenschaft der Zukunft: Der Geistesbiologie. HARDENBERG.

Man hat den Künstlern oft vorgeworfen, daß sie keine Tatmenschen seien und daß ihre Arbeiten im Bereich der realen Werte keine Geltung hätten. Diese Vorwürfe lassen außer acht, daß mit jeder echten künstlerischen Formleistung das Ziel alles bürgerlichen Tatbemühens überschwänglich erkämpft ist. Wenn alle menschliche Tat ein Gesamt- und Endziel hat, nämlich die schaffende, gestaltete und lebensfähige Versöhnung des Geistes mit dem Stoff — dann darf man sich der Einsicht nicht verschließen, daß dieses Ziel in jedem künstlerischen Gebilde erreicht ist. Den echten Künstler in die Welt der

„Tat“ zu rufen, das hieße einen Menschen, der eine Bergspitze erfliegen hat, auf die halbe Höhe zurückrufen, damit er den Rest des Anstiegs mühselig Fuß für Fuß bewältige. Form ist tathaft in einem ernstesten, wenn auch nicht buchstäblichen Sinn. W. F.

★

Kunst und Wissenschaft sind ja in äußerer Beziehung und in der Methodik der Arbeit sehr verschiedene Gebiete; sonst muß ich doch sagen, daß ich von der tiefen innern Verwandtschaft von Kunst und Wissenschaft überzeugt bin. HERMANN V. HELMHOLTZ.



VINCENT VAN GOGH. BLUMEN. KUNSTHALLE HAMBURG.



VINCENT VAN GOGH. »DER BRIEFTRÄGER.«
FEDERZEICHNUNG.



OTTO HITZBERGER. »BEKRÖNUNGS-FIGUR AUF EINEM KRONLEUCHTER.«



OTTO
HITZBERGER.
»MODELL
EINER
LAMPE«

ZU DEN ARBEITEN VON OTTO HITZBERGER.

Der englische Bildhauer Sir Francis Chantrey pflegte den bei ihm sich anmeldenden Schülern zu sagen: „Der erste beste Steinmetz kann Ihnen den Gebrauch des Meißels besser zeigen, als ich. Sie müssen Handwerker sein, ehe Sie Bildhauer sein können“. Er selbst war kein Handwerker, so wenig wie die anderen Bildhauer Englands in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts; und so kam es, wie Sir Walter Armstrong schreibt, daß „glänzende künstlerische Ideen unausgeführt, gleichsam unenthüllte Geheimnisse des Steins blieben, einfach, weil man das Handwerk nicht beherrschte“. Stein oder Holz, die Forderung bleibt zu allen Zeiten dieselbe, daß nur der ein Künstler genannt zu werden verdient, der imstande ist, seinen Entwurf wirklich handwerkgerecht selbst auszuführen. Aber auch die Technik allein macht es noch nicht, vielmehr muß der Künstler ganz von handwerklichem Geist erfüllt sein. „Zum Handwerk zurück“ ist die Losung unserer Tage, der sich schon viele Künstler freiwillig und mit vollem Ernst unterworfen haben.

Otto Hitzberger braucht sich nicht zu sorgen; er hat im Handwerk seinen Ursprung genommen, er hat die Holz- und Steinbildhauerei ordnungsmäßig erlernt, wie es in seiner Heimat Partenkirchen der Brauch ist, hat viele Jahre darauf gearbeitet und gewandert und endlich sein Handwerk still und abseits der Ästhetik zur Kunst entwickelt, bis er an die Staatliche Kunstgewerbeschule in Berlin berufen wurde. Mit dem Bildhauer Gies von derselben Anstalt hat er kürzlich einen mehrere Meter hohen Christus am Kreuz geschaffen. Es gibt in Deutschland nur ganz wenige Holzbildhauer, die eine solche gewaltige Arbeit mit dem notwendigen Sachverständnis durchzuführen vermögen, wie es sich Hitzberger vor langen Jahren bei einem alten Kirchenbildhauer aussterbender Tradition im kleinen württembergischen Städtchen Süßen in selbstloser Arbeit erworben hat.

Was an den hier abgebildeten Modellen oder aus Eichenholz geschnitzten Figuren wohlthuend der Empfindung zuerst sich mitteilt, ist die harmlos natürliche Anmut der weiblichen Ge-



OTTO HITZBERGER—BERLIN. »GESCHNITZTE EICHENHOLZ-FIGUREN.«



OTTO
HITZBERGER-
BERLIN.



«EICHENHOLZ-FIGUR»
MITTELSTÜCK
EINES LEUCHTERS.

bärde; sie ist, möchte man sagen, dem langsamen Wuchs des in sich gefestigten Materials abgelauscht und mit sicherem Gefühl nur so weit abgerundet, wie es dessen seltsamer Herbeheit angemessen ist. Die Vorliebe für das Eichenholz ist sicher auch im eigenen Wesen des Künstlers begründet. Welche kräftigen Wirkungen er aus ihm herauszuholen versteht, sieht man an den Füllungen auf Seite 332, die den wuchtigen Akkord der massiven Schrankformen sicher aufnehmen und harmonisch zum Ausklang bringen.

Die besondere Begabung des Künstlers scheint in der Herausbildung der Silhouette zu liegen, die von allen Seiten gleich schön ist, und im sicheren Vorausempfinden und Einordnen der künftigen Überschneidungen in den Gesamtentwurf. Mit Theorie läßt sich da erfahrungsgemäß nicht viel erreichen, sondern es muß schon ein sicherer Instinkt am Werke sein, wie er eben

nur in einer langen, handwerklichen Gewöhnung und vielseitigen Übung sich herausbildet.

Hitzbergers Können wirkt sich augenscheinlich lieber und wohl auch leichter aus an bestimmten, dem Kunsthandwerk entnommenen Aufgaben, denn an Werken, die nach den Gesetzen der sogenannten hohen Kunst sich Selbstzweck bleiben wollen. An solchen Aufgaben wird es seiner Begabung auch in dieser schweren Zeit nicht fehlen. FRITZ HELLWAG.

Das Kompromiß zwischen Kunstform und Zweckform ist gleichsam ein heimliches. Wenn man es merkt, wo die eine anfängt und die andere aufhört, dann haben wir keine ideale kunstgewerbliche Schöpfung vor uns, sondern nur eine Zweckform mit äußerlich aufgeklebtem Schmuck, also nichts weniger als die höchste Leistung, die uns ein phantasiebegabter Kunstgewerbler bieten kann. . . GUSTAV E. PARAUREK.



OTTO HITZBERGER—BERLIN. »MODELL EINER LAMPE«



OTTO HITZBERGER—BERLIN.

»BEKRÖNUNG EINER UHR«

DEUTSCHE GWERBESCHAU MÜNCHEN 1922.

In beschränktem Wettbewerb um die malerische Ausgestaltung der Haupthallenstirnwand sind fünf Entwürfe eingelaufen. Das Ergebnis ist insofern belehrend, als sich die Diskrepanz zwischen Zeitgeist und Kunstgeist wieder einmal besonders klar zeigt. Der zur Ausführung bestimmte Entwurf von Nida Rümelin ist zweifellos der beste. Er illustriert gewerblich emsiges Arbeiten und Treiben, wie man es mit der Vorstellung „Gewerbeschau“ verbindet. Dabei wahrt er im Aufbau, Maßstab und Farbe durchaus die Harmonie mit dem ganzen Raumgeist der Halle. Rümelins Arbeit ist gerade deshalb so gut, weil sie mehr architektonisch dekorativ aufgefaßt ist; vom absoluten Standpunkt der Malerei als Kunst an sich ist sie dagegen vielleicht die schwächste unter den fünf Entwürfen. In diesem Bezug scheinen mir Seewalds und Unolds Vorschläge die künst-

lerisch stärksten zu sein — sie spiegeln impulsiv farbiges und persönlich eigenes Erleben wieder — sind aber wegen ihres legendären Charakters für den bestimmten Zweck die ungeeignetsten. Gegenüber den genannten drei Künstlern nehmen die zwei übrigen Entwürfe von Goldschmitt und Schrimpf eine Sonderstellung ein, die wiederum sehr aufschlußreich für den tiefinnerlichen Dualismus gegenwärtigen Kunst- und Zeitemfindens wird. Goldschmitts Gemälde ist formal das „schönste“, gibt auch inhaltlich gute Motive zum Wiederaufbau gewerblichen Lebens; hat aber andererseits ein so neutrales, unzeitgemäßes Gepräge, daß es mich auf den ersten Blick als historisches Bild — etwa Claude Lorrain — anmutete. Schrimpf dagegen ist so modern, daß er in Gesellschaft der anderen und besonders im Hinblick auf den Zweck der Gewerbeschau maniert wirkt. . HERMAN SÖRGEL.



OTTO HITZBERGER - BERLIN, »GESCHNITZTE EICHENHOLZ-FÜLLUNG.«



VERKAUFSHALLE DER DEUTSCHEN WERKSTÄTTE IN MÜNCHEN.
ARCHITEKT PROFESSOR RICHARD RIEMERSCHMID



PROFESSOR R. RIEMERSCHMID.

IN DER VERKAUFSTELLE.

DIE DEUTSCHEN WERKSTÄTTEN IN MÜNCHEN.

Die jüngsten Leistungen der „Deutschen Werkstätten“ sind weit über den Einzelfall hinaus bedeutsam; sie verlangen deshalb ein paar grundsätzliche Bemerkungen.

Die neue deutsche Werkkunst ist hier an einem wichtigen Wendepunkt angekommen: die Errungenschaften der Graphik, Malerei und Bilderei wirken auf die angewandten Künste und treiben diese ein gut Stück vorwärts. Nicht im Sinne der freien Künste, sondern in ihrer eigenen Art. Durch diese organische Entwicklung bieten die frischen und vielseitigen Ansätze des Neuen die Gewähr eines gedeihlichen Wachstums und köstlicher Früchte. Es war ein Zeichen verderblicher Entwurzelung, daß der Jugendstil mit Hilfe frei erfundener Formen und einer naturalistischen Ornamentik ein neues Kunstgewerbe schaffen wollte. Demgegenüber bedeutete es ein Wiedergewinnen des natür-

lichen Nährbodens, als man zur Zweckform und ihrer materialgerechten Ausgestaltung zurückkehrte. Im weiteren Verlauf mußte die Gebrauchsform „geschmacklich“ befriedigen, Material und Herstellungsweise wurden im gleichen Sinne gepflegt. Das Ergebnis war die „Qualität“, d. h. eine praktische, gediegene und geschmacklich befriedigende Ware; als künstlerische Qualität hielt sich auch das Beste in bescheidenen Grenzen. Es war nicht zufällig, sondern höchst bezeichnend, daß nicht wenig derart auch von einem gehobenen industriellen Betrieb hergestellt werden konnte.

Zum Unterschied von solchen Qualitätsleistungen wollten die einen Künstler das wertvolle Einzelstück bis zur höchsten Einfachheit treiben und in erlesener Handarbeit durchgeistigen, die anderen glaubten durch ausgiebigen Schmuck, für den aber die Motive fehlten, die künstlerische



DEUTSCHE WERKSTÄTTEN.

»VERKAUFSSTELLE MÜNCHEN«

Note zu erreichen. Diese Letzteren waren in der Mehrzahl, aber in sich nicht einheitlich gerichtet. Die einen kamen von der alten Kunst nicht los und vermeinten durch einen geläuterten Eklektizismus der dekorativen Konkurrenz der früheren Stile gewachsen zu sein; die anderen gaben in freier Willkür, als Seitenstück zur allgemeinen üppigen Lebensführung, einen schwulstigen Behang über Möbel und sonstigen Hausrat, dessen Grundform sie einfach hielten. So erstanden unorganische Gebilde, in denen die neuen Errungenschaften erstickten und das gute Alte doch nicht erreicht wurde.

Mit Recht erhoben sich dagegen die Begründer der neuen, einfachen Sachschönheit und Vertreter einer organischen Entwicklung, die auch in der Kunst an eine langsam, aber sicher sich auswirkende Gesetzmäßigkeit glaubten. Die Vorarbeiten zur Kölner Werkbund-Ausstellung und diese selbst drängten zu einer Entscheidung. Es kam im Frühjahr 1914 auf der Jahresversammlung des Bundes zu jener großen Redeschlacht, in der weder die Typiker noch die freien Künstler siegten. Aber indem die Ersteren

für die Gesetzmäßigkeit der Form eintraten und die Letzteren die Form schlechthin priesen, wurde die expressionistische Jugend, die im Hintertreffen stand und teilweise stark vordrängte, unbewußt und ungewollt geläutert und gefördert. Sie bereitete sich vor, was sie in den freien Künsten durch den Sieg über den Naturalismus gesäet hatte, in der angewandten Kunst zu ernten. Von ihrem Standpunkt der bedeutungsvollen Form aus, mußte sie erkennen, daß Form und Schmuck eine unlösliche Einheit bilden und sich ohne Schaden für Beide nicht getrennt fördern lassen. Diese Einheit konnten die Jungen nach der grundsätzlichen Überwindung des Naturalismus um so leichter erringen, als das Wesen des Schmuckes a-naturalistisch ist und die Rückkehr zur reinen Form ihnen das Recht gab, selbst die organischen Zusammenhänge der Naturformen zu verändern, ja zu lösen. Indem die jeweilige Form sich aus ihrem sinnhaften, sinnvollen Zusammenhang deutet und rechtfertigt, strömt eine unerschöpfliche Fülle von Motiven als Schmuckelement in die angewandte Kunst ein. Da andererseits der Schmuck nur als



NIDA-
RÜMELIN-
MÜNCHEN.



STUCKRELIEF
IN DER VER-
KAUFSSTELLE
MÜNCHEN.

eine Teilerscheinung, aber wesentlicher Art, an der Grundform aufgefaßt wird, ist er an keine bestimmte Form gebunden; er hat das gleiche Gesetz wie jede künstlerische Komposition: er braucht nur eine sinnlich logische Einheit mit den übrigen Teilen, innerhalb deren er wirkt, zu bilden. Damit ist zugleich ein überaus elastisches Prinzip für seine eigene Komposition gefunden. Der Vorteil für den Künstler selbst geht noch weiter. Während der frei Schaffende für die inhaltliche Unterlage, die von ihm selbst zu beschaffen ist, unter hundert Möglichkeiten die überzeugendste Form zu finden hat, wird dem, der ein Werk angewandter Kunst hervorbringt, das Thema gegeben und damit oft die Form, ihr Maßstab, Material und dessen Technik. Aus

dem empfindsameren Formensinn der Jungen wird die Fläche mehr als eine bloße Zweidimensionalität: sie spricht im Spiel der leeren und gefüllten Teile und entfaltet aus ihrer jeweiligen Gestalt eine bestimmte Rhythmik und Dynamik; sie spricht als Oberfläche einer bestimmten Stofflichkeit, die ihrerseits einem bestimmten Körper zugehört, als Teil von diesem mit. Was wir früher von gut proportionierter Form, Materialgerechtigkeit und entsprechender Bearbeitung gefordert haben, wird jetzt ungleich intensiver aufgenommen und weitergebildet — so weit, daß der Künstler aus innerstem Bedürfnis für viele Stücke den Drang persönlicher Herstellung empfindet und damit zum Kunsthandwerker wird. — Damit sind wir nach mehr als hundert Jahren



ARCH. KARL BERTSCH—MÜNCHEN.

SAMMELRAUM DER VERKAUFSSTELLE.

wieder auf dem Weg zu eigenen Schmuckformen, die keine Entlehnung der Bisherigen sind, aber mit dem besten Alten das gemein haben, daß sie den charakteristischen Ausdruck einer ganz bestimmten Formgesinnung darstellen. Von der Qualität sind wir zur Kunst gekommen. Dadurch ist unsere angewandte Kunst mit einem Schlag reicher geworden, ohne daß sie ihre edle Sachlichkeit preisgeben müßte. Und dieser Reichtum ist eine geistig und formal organisch sich entfaltende Erscheinung. Der neue Schmuck wird der Grundform nicht als Ausstattung mitgegeben, er ist ihre innerlich und äußerlich notwendige Entfaltung. Das verleiht ihm nicht selten etwas Differenzierteres als es die alte Schmuckweise besitzt, die doch gerne mit sich immer wiederholenden Motiven arbeitet.

Gewiß besitzen nur die erlesensten neuen Stücke diese wesenhaften Vorzüge, aber gegenüber der Tatsache, daß es solche Stücke gibt, will ihre vorläufig noch geringe Zahl nichts Mangelhaftes bedeuten.

Die Ausstellung, die die Deutschen Werkstätten anlässlich der letzten Münchener Werk-

bundtagung boten, gewährte einen hochehrlichen Einblick in die neueste Werkkunst und zeigte zugleich, welch bedeutendes Verdienst diese hervorragendste Stätte für die künstlerische Kultur modernen Hausrates auch jetzt wieder in Anspruch nehmen darf. Ihre erprobten Führer Bertsch, Niemeyer, Paul und Riemerschmid haben den gleichsam selbstverständlichen Anschluß in ihren Möbeln gefunden und sich mit einem Stab neuer Kräfte umgeben, von denen die jüngsten noch der Münchener Kunstgewerbeschule angehören oder erst vor kurzer Zeit aus ihr hervorgegangen sind. Gemeinsamer Geist und verwandte Formgesinnung verbinden sie alle — aber unter freier Wahrung des Individuellen.

Aus dem Gefühl, daß ein neuer Inhalt einer neuen Umgebung bedarf, wurden die bisherigen Parterre-Räumlichkeiten der Deutschen Werkstätten, die in ein altes Palais eingebaut sind, von Riemerschmid bestimmter geformt, klarer gegen einander abgesetzt und in eine wohlräumige Folge gebracht, auch in der Lichtführung verbessert. Ich bezweifle, ob es viele „Berufs“-



ARCHITEKT | KARL BERGTSCH, SPEISEZIMMER

AUSFÜHRUNG | DEUTSCHE WERKSTÄTTEN HELLERAU UND MÜNCHEN.

1926



KARL BERTSCH. »DIELENSCHRANK«
BEMALUNG J. HILLERBRAND. AUSF: DEUTSCHE WERKSTÄTTEN HELLERAU U. MÜNCHEN.



KARL BERTSCH. »DIELENSCHRANK

SCHNITZEREI: NIDA-RÜMELIN. AUSF: DEUTSCHE WERKSTÄTTEN HELLERAU U. MÜNCHEN.



KARL BERTSCH.

AUSFÜHRUNG: DEUTSCHE WERKSTÄTTEN HELLERAU U. MÜNCHEN.

»HERRENZIMMER«



KARL BERTSCH. » AUS NEBENSTEHENDEM HERRENZIMMER. ◀



JOSEF WACKERLE. «STUCKRELIEF»
WANDFÜLLUNG ÜBER DEM KAMIN IM VORSTEHENDEN HERRENZIMMER.



KARL BERTSCH - MÜNCHEN.

»SCHREIBTISCH«

Architekten gibt, die diese Leistung des Maler-Architekten erreichen oder gar übertreffen können. Die Stukkaturen am Bogen erweisen auf Neue Nida-Rümelins Meisterschaft in dieser Technik, die sehr viel Geschick und Erfahrung voraussetzt; aber auch sein dekoratives Stilgefühl. Ein entzückendes Augenspiel bietet das anmutige Relief von Wackerle, der in solchen und ähnlichen Werken unerschöpflich ist.

Interessant ist es, die Auswirkung der neuen Ideen in der Möbelkunst zu verfolgen. Die Typen werden wechselreicher, aber in sich knapper und sprechender, Intarsien und Schnitzereien wie Stickereien an den Polstermöbeln tauchen auf: wohl bemessen im Aufwand und in der Beziehung zur nächsten Umgebung, im Rahmen des Ganzen und mit deren Grundform eine Steigerung ihres Lebens. Innerhalb dieser gemeinsamen Weiterentwicklung wurde Bertsch noch vielseitiger, bestimmter und vor allem durchgereifter in der Form, Niemeyer gewann eine gewisse Rassigkeit, die seinen geschmackvollen Arbeiten ein wirksames Gewürz wird. Paul steigerte die Wucht und Fülle seiner Gebilde, Riemerschmid

konzentrierte seine kräftige Formsprache und logische Komposition noch mehr. Der gaukelige Holzlüster zeigt seine originale Erfindungsgabe und wie er selbst einem so reichen Zierstück seine eigenwillig klare Geistigkeit aufzuprägen versteht. Die beiden Dielenschränke gehören zu Bertschs besten Schöpfungen und lassen seinen Anschluß an das Neue besonders klar erkennen. Hillerbrands Bemalung bringt nicht bloß in die Fläche ein lustiges Ineinander von Ranken und Menschen, er weiß es auch geschickt in das Rahmenwerk einzuspannen und mit der ganz anderen Dynamik des Gesamtbaues einen pikanten Gegensatz heraus zu bringen. Daneben wirkt der andere Schrank fast patriarchalisch gemessen; seine würdige Einfachheit hebt die verbrämende Schnitzerei noch deutlicher hervor.

Ein Künstler von vielseitigem Erfindungsgeist, in den verschiedensten Techniken zuhause, alte Fertigkeiten liebevoll neuerweckend, ist Wersin. Von treuherziger Sachlichkeit, die alles bis zum Letzten durchdenkt und durcharbeitet, sind Wersins Gläser, Keramiken, Zinn-, Holz- und Stroharbeiten ein stets angenehmer Ausdruck selbst-

verständlicher Kultur. Römische Messingarbeiten haben im Figürlichen nicht immer jene ungesuchte Form wie in der Stehlampe; seine Schalen und Schüsseln, die sich durch eine erlesene Legierung auszeichnen, sind hochstehende Leistungen einer verfeinerten Technik, die sehr geschmeidig ist. Zu Gies' Leuchtern finde ich vorläufig keinen Weg, dagegen schätze ich die Aschenschale und Reiterin; noch höher stelle ich seine Silberarbeiten wegen ihrer feinen Geistigkeit, die des Edelmetalles würdig ist. Hier muß man von einer in kongenialer Form Poesie gewordenen Stofflichkeit sprechen. Die Spiegel von Parzinger sind ansprechende, hoffnungsvolle Leis-

tungen, wie die Tüllstickereien von Filchner, die gravierten Gläser der Jutz und Gumpenberger, der Teppich von Mack, das handvergoldete Papier von E. F. Schmid.

Wir haben einen Nachwuchs, der schöne Zukunft in sich birgt und an dem die erprobten Führer sich jung erhalten.

Wer unter den kultivierten Besitzenden hat gegenüber soviel Erfreulichem und Zeitgenössischem-Eigenem das Recht, sich zu verschließen und sein Geld für zweifelhafte Antiquitäten auszugeben? Hier redet eine Verpflichtung, insbesondere zu unserer vermöglichen jungen Generation, und fordert Erfüllung. . . PROF. JOS. POPP.

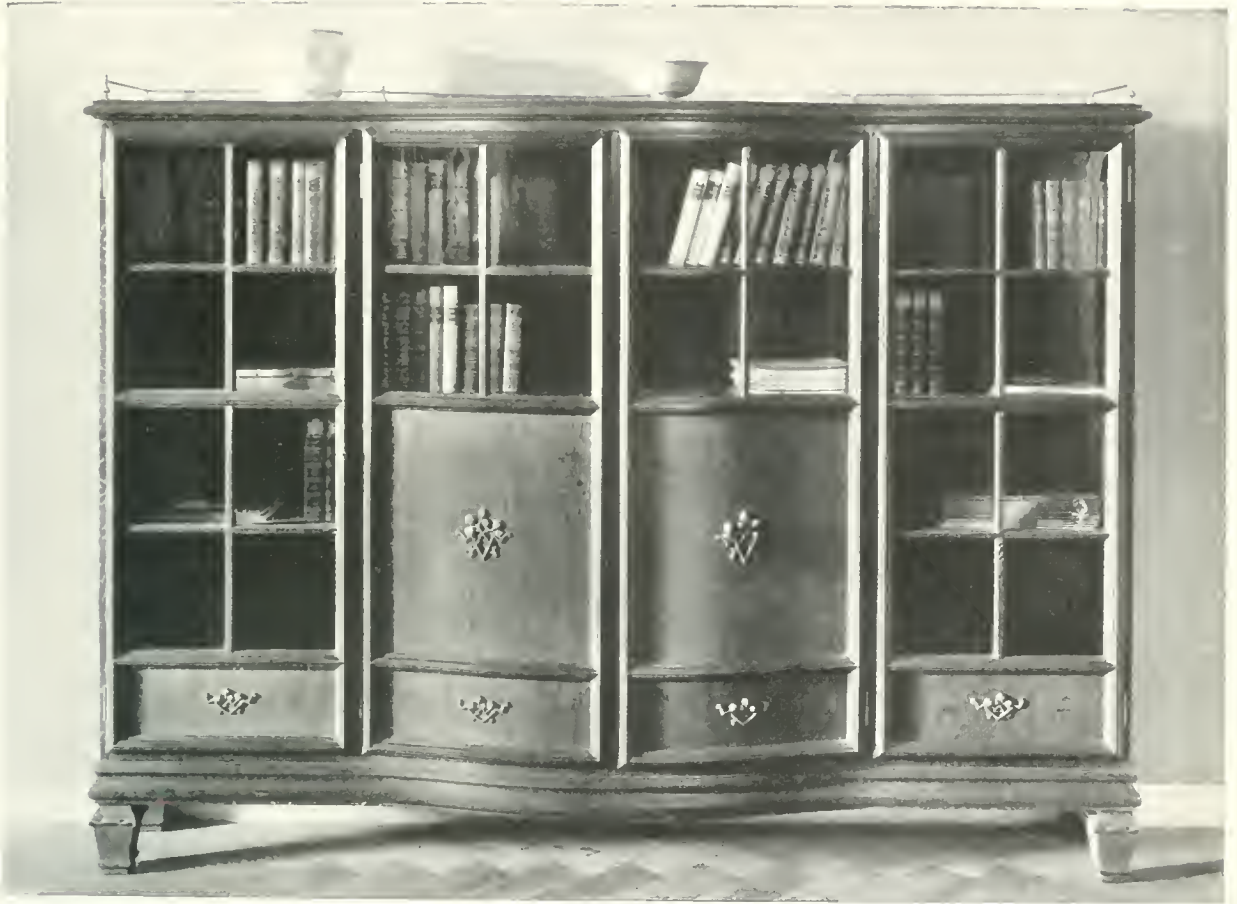


KARL BERTSCH—MÜNCHEN. »ZIGARREN- UND LIKÖR-SCHRANK«



A. NIEMEYER.
 »AUS EINEM
 HERREN-AR-
 BEITZIMMER«

AUSFÜHRUNG:
 DEUTSCH. WERK-
 STÄTTEN-MÜNCH.
 UND HELLERAU.



A. NIEMEYER. »BÜCHERSCHRANK UND VITRINE«
AUSFÜHRUNG: DEUTSCHE WERKSTÄTTEN DRESDEN-HELLERAU UND MÜNCHEN.



CHARLOTTE
HERZFELD.
VITRINEN-
ARBEIT.

STILWILLE UND RAUMGESTALTUNG.

VON DR. EDWIN REDSLOB.

Die Grundsätze der Wohnungs-Einrichtung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts lassen sich leicht umreißen: die Einrichtung ging nur vom Einzelstück aus, nicht vom Raum. Raum war ja auch nicht das, was man gestalten wollte. Man dachte garnicht daran, daß bei der Stadt-Anlage wie bei der Wohnungs-Einrichtung es nicht nur auf die positive Form ankommt, sondern auch auf die räumliche Umrahmung, den Wände und Möbel für den Menschen schaffen. „Horror vacui“ — die Angst vor jedem Quadratmeter ungefüllten Raumes, ist das Motto, unter dem man die freien Plätze zerstörte, unter dem man die Zimmer und die Zimmerwände so ausfüllte, daß nur ja kein Platz freien Fußbodens, kein Stück freier Wand dem Bewohner Ruhe und Freiheit gab.

Im Gegensatz dazu steht das Raum-Empfinden und damit auch die Einrichtung der heutigen Zeit. Eine moderne Einrichtung ist nicht etwa davon abhängig, daß all ihre Stücke auch heute hergestellt sind: man kann alte Möbel so auf-

stellen, daß doch dem Raum-Gefühl des modernen Menschen völlig Rechnung getragen wird.

Dies Raum-Gefühl aber verlangt Bewegungsfreiheit, verlangt Ruhe, Geschlossenheit, Zusammenhang. Es verträgt starke Kontraste, besonders auch in der Farbwirkung. Es wehrt sich ebenso wie gegen das Ineinandergreifen der Formen, auch gegen das Ineinandermischen der Farben, die man, um 1880, möglichst alle auf den temperamentlosen Generalnenner „Braun“ zu bringen suchte.

Im Hintergrund dieser Änderung, die Ruhe und Freiheit, dazu aber auch kräftige Kontraste wünscht, steht ein veränderter Menschentypus. . . Die Zeit um 1890 war nervös, sie liebte Unruhe, Auflösen der Formen und setzte damit die um 1840 begonnene Entwicklung zur Auflösung, zur Unruhe, fort. Die heutige Zeit zeigt wohl viel Zerrissenheit, aber sie zeigt doch zugleich ein deutliches Streben, vom Kontrast zur Einheit, von der Zerreißung wiederum zu starker, geschlossener Form zu kommen.



KARL BERTSCH. »SCHLAFZIMMER« AUSFÜHRUNG; DEUTSCHE WERKSTÄTTEN HELLERAU UND MÜNCHEN.



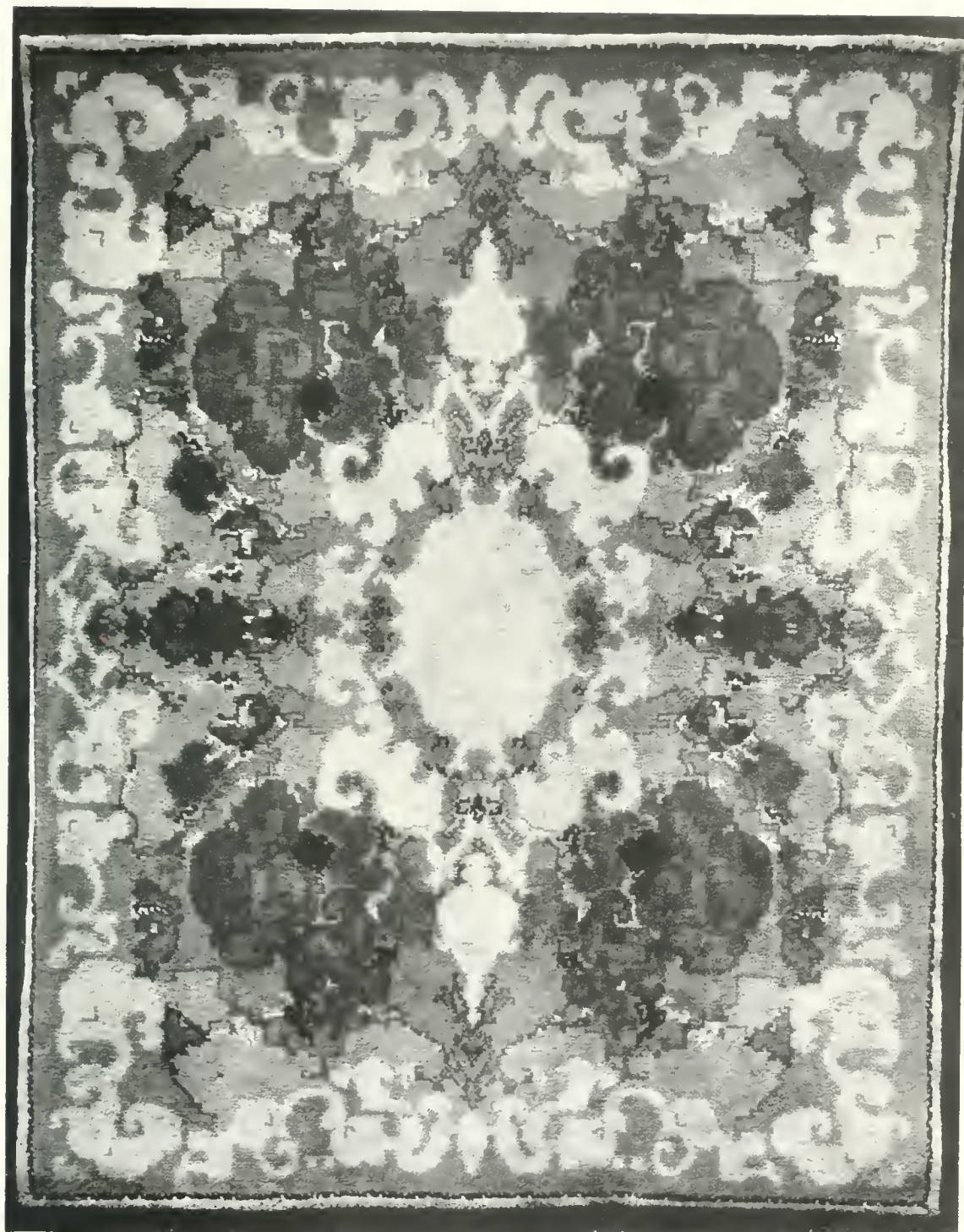
C. J. SCHMID.
HANDVER-
GOLDETES
PAPIER.

DEUTSCHE
WERKSTÄTT.
MÜNCHEN.

Die unerbittliche Größe der Konstruktionen, die der Ingenieur berechnet hat, die elastische Ornamentik jeder sportlichen Zweckform, der Wunsch, die Kraft der Seele dadurch in Spannung zu halten, daß die Kontrastwirkung der Linien und Farben zum Ausgleich kommt, das sind charakteristische Merkmale, die der Formensprache und der Einrichtung unserer Zeit das Gepräge geben.

Für die hierdurch gekennzeichnete Auffassung wird der Bau und die Einrichtung eines Schiffes höchstes Symbol. Das Ziel ist nicht mehr der Salon I. Klasse, der so hoch gebaut, so reich mit Marmor, Springbrunnen, Vergoldung und anderem Ballast des Festlandes belastet ist, daß der ängstliche Passagier es ganz vergißt, auf dem Wasser zu sein. Das Ziel ist die technisch und sportlich klare Zweckform, die über-

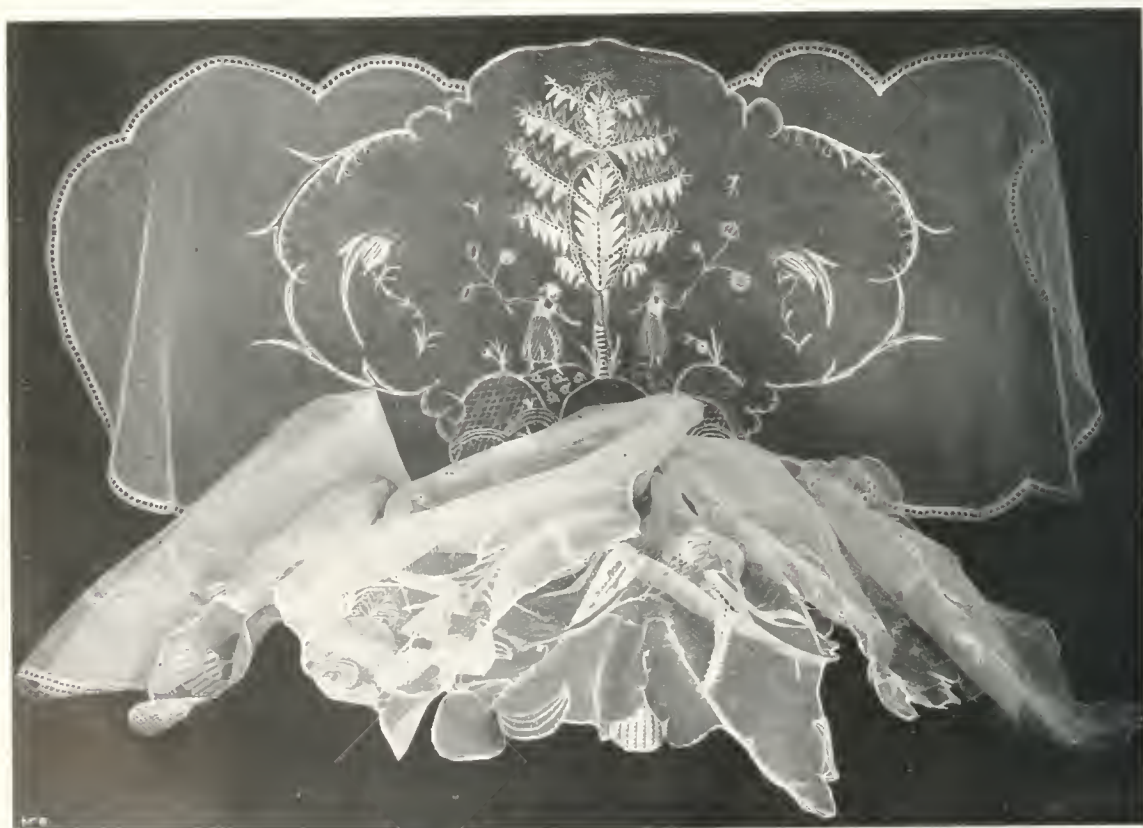
all die freudige Erinnerung daran gibt, daß man über Meer schwimmt. — Unser Kunstgewerbe hat sich ganz auf Raum-Bau und Zusammenschluß eingestellt. Das gebrauchstüchtige, formvollendete Einzelmöbel ist dienendes Glied in diesem Raum-Ganzen. Schränke und Einrichtungen werden in Wand verlegt, oder doch mehr als früher als Teile der Wand empfunden. In der Mitte des Raums aber ist Platz und Bewegungsfreiheit, denn der Raum ist nicht untüglbarer Rest, sondern Endziel der Einrichtung. . . Es handelt sich darum, diese Entwicklung klar zu sehen und vom Boden dieser Erkenntnis aus den neuen Stilwillen zu begreifen. Man wird dann einsehen, wie wertvoll alle positive Mitarbeit daran ist, daß der Stilwille unserer Zeit in seiner Eigenart und Konsequenz begriffen und gewürdigt wird . . . R.



MARIA MACK. HANDGEKNÜPFTER TEPPICH
VERTRIEB: DEUTSCHE WERKSTÄTTEN MÜNCHEN.



KÄTHE FILCHNER. »TÜLLSTICKEREI«



KÄTHE FILCHNER. »TÜLLSTICKEREI«
ALLEINIGER VERTRIEB: DEUTSCHE WERKSTÄTTEN MÜNCHEN.



Das Schöne will garnichts als erfreuen. Die Welt der Kunst ist angstlos. Auf dem Leben liegt ein eigentümlicher Druck. Der muß noch nicht lange gelebt haben, der nicht verspürt hat, wie ein Gespenster-Hauch über dem Leben weht. „Es geht ein finsterner Geist durch dieses

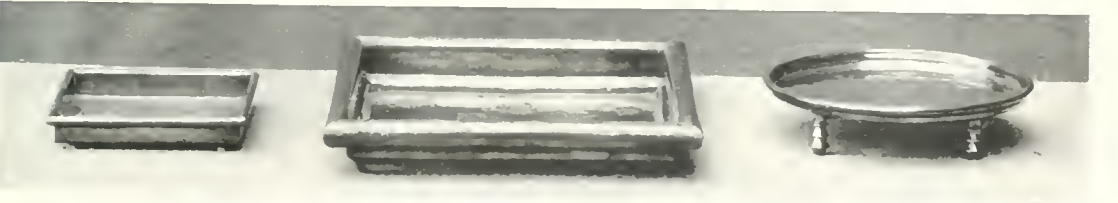
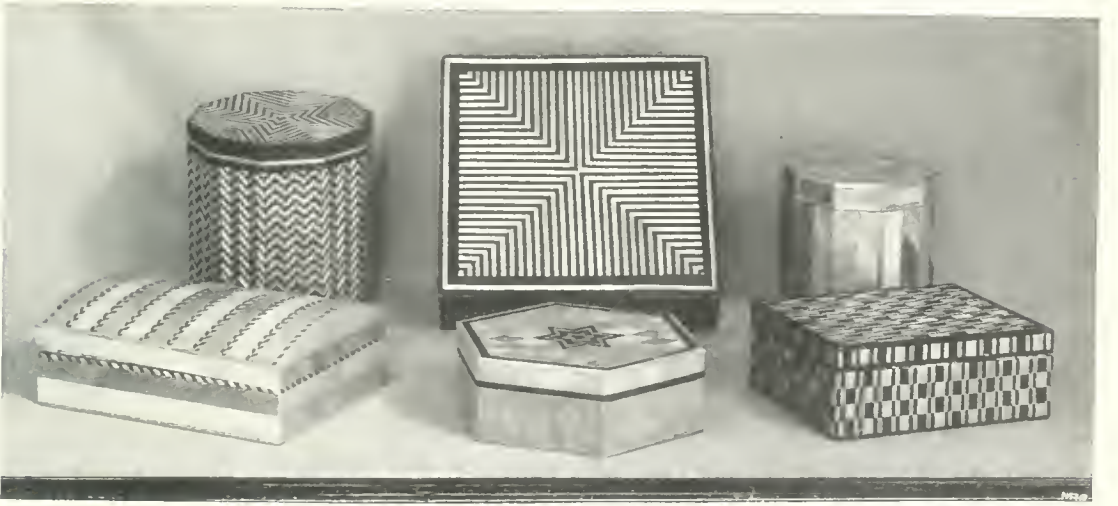
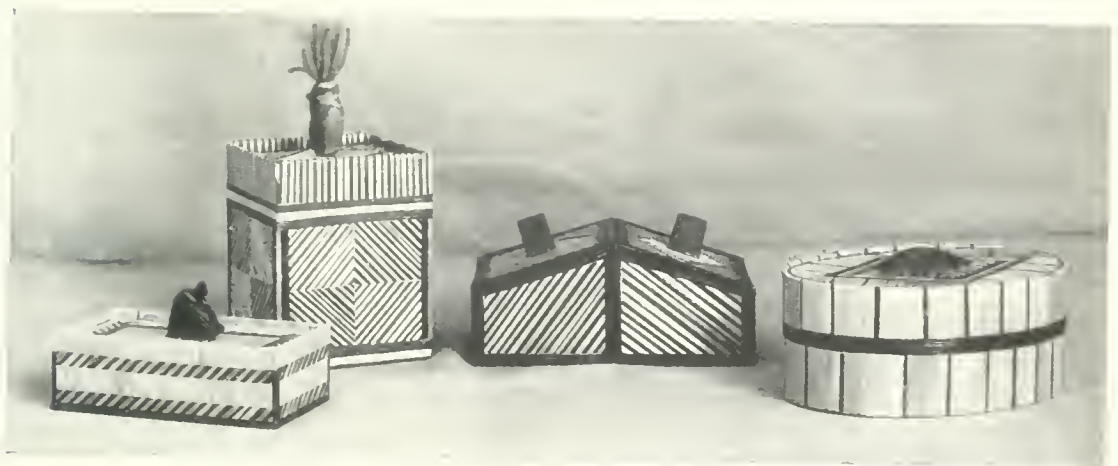
Haus“ können wir auch im Leben oft sagen. Das vergessen wir in der Kunst, weil sie uns in einem reinen Schein, der aber nicht inhaltlos ist, sondern Wahrheit ausstrahlt, das beruhigende Gefühl und die Vorstellung einer vollkommenen, einer harmonischen Welt gibt. . . . GOETHE.



W. v. WERSIN, M. JUTZ, H. v. GUMPPENBERG. »ZIERGLÄSER«
 VERTRIEB: DEUTSCHE WERKSTÄTTEN MÜNCHEN.



W. v. WERSIN, E. WENZ-VIETOR. »ZIERGLÄSER UND KÖRBE«
VERTRIEB: DEUTSCHE WERKSTÄTTEN MÜNCHEN.



W. v. WERSIN, KÄTHE BAUR. DOSEN MIT STROHMOSAIK UND SCHALEN AUS KUPFER
 VERTRIEB: DEUTSCHE WERKSTÄTTEN MÜNCHEN.



W. RAEMISCH. »LAMPENTRÄGER IN MESSING«



LUDWIG GIES — BERLIN.

»SILBER-ARBEITEN«

DIE ORIENTALISCHE FRAGE IN DER KUNST.

Das Denken der abendländischen Menschheit befindet sich zur Zeit in einer Krisis, von deren welthistorischer Bedeutung keineswegs überall klare Vorstellungen herrschen. Nach ungeheuren Eroberungen auf dem Gebiete der exakten Wissenschaften, mitten im Siegeszug einer vor keiner Problemstellung zurückweichenden Technik, wird der europäische Mensch — der wissende und, ach, so wenig erkennende — plötzlich von der paradoxen Frage geängstigt: wozu das alles? Wozu diese ganze hochentwickelte Zivilisation, die sich, objektiv gewertet, doch nur als eine andre Art von Barbarei herausstellt, wozu die Wissenschaft, die, anstatt Probleme zu lösen, immer neue und schwierigere stellt, wozu die Kunst, von der es so schön hieß, sie sei um ihrer selbst willen da, wo doch allen ästhetischen Dogmen zum Trotz eine innere Stimme uns sagt, daß auch sie dem Leben zu dienen habe — dem Leben als Synthese alles dessen, was dieser ephemeren Existenz erst Inhalt gibt.

Begreift man, was das bedeutet? Es bedeutet nichts geringeres, als eine totale Kräfteverschiebung im Denken und Fühlen des okzidentalen Menschen. Er, der bislang in der bewußten Lös-

lösung von allen Bindungen des Leibes und der Seele das Heil erblickt hat, fängt an zu begreifen, daß er mit seinem ganzen Persönlichkeitskultus in einen Sumpf geraten ist, aus dem es keine Rettung gibt als Glauben — Glauben an das Überpersönliche, an das aller Greifbarkeit Entzogene, an die große Synthese Gott. Gott als Widerspiel und Gegensatz zur Welt der Erfahrung — nicht pantheistisch, sondern ganz dualistisch aufgefaßt. Es ist noch nicht Religion, die das unfruchtbar gewordene Europa heute erschüttert. Es ist erst die Sehnsucht danach.

Die plötzliche Erkenntnis von der völligen Unzulänglichkeit des bisher für wahr gehaltenen, ein tiefes Mißtrauen gegen den Entwicklungsgedanken namentlich, hat ihm den verzweifelten Glauben an den „Untergang des Abendlandes“ in die Seele gesenkt. In solcher geistigen Verfassung richtet der europäische Mensch seinen Blick gen Osten. Vielleicht, daß im stauenden Erfassen höchster Gesetzmäßigkeiten, eherner Bindungen und gewaltigster Ekstasen dem Friedlosen doch noch Genesung wird — Genesung vom Fieber der Wirklichkeit und dem als Irrglauben erkannten Wahn, daß der Mensch das Maß aller Dinge sei.



W. RAEMISCH—MÜNCHEN.

«MESSING-SCHALE»

Diesem Pilgerzug nach dem alten, wunderreichen Orient schließt sich auch die Kunst an. Ist sie es doch, die den „Schleier der Maja“ am tiefsten durchschaut hat. Die Forschung ging, wie billig, voran. Sie lehrte uns begreifen, daß die abendländische Kunst das ganze Mittelalter hindurch von den im Orient ausgebildeten Typen weit abhängiger gewesen ist, als wir einzugestehen geneigt waren. Doch nicht davon sei hier die Rede. Weit mehr interessiert uns

die Bewußtseinsumstellung bei Künstlern und gebildeten Laien, jenen europamüden Geistern, die den Ruf vernommen haben und uns nun Asien, das Mutterland aller Religionen, mit seiner übersinnlichen Kunst wieder nahezubringen suchen. Lassen wir die Mitläufer beiseite — welche an sich berechtigte Bewegung artete im Westen nicht zur Mode aus? Halten wir uns nur an die nicht kleine Zahl derer, die es ernst meinen, die wirklich von der Befruchtung



W. RAEMISCH—MÜNCHEN. «MESSING-SCHALE»



W. RAEMISCH. MESSING-LEUCHTER



LUDWIG GIES. »MÄRCHEN-REITERIN«



LUDWIG GIES. »LEUCHTER UND ASCHEN-SCHALE AUS TON.«
 VERTRIEB: DEUTSCHE WERKSTÄTTEN MÜNCHEN.

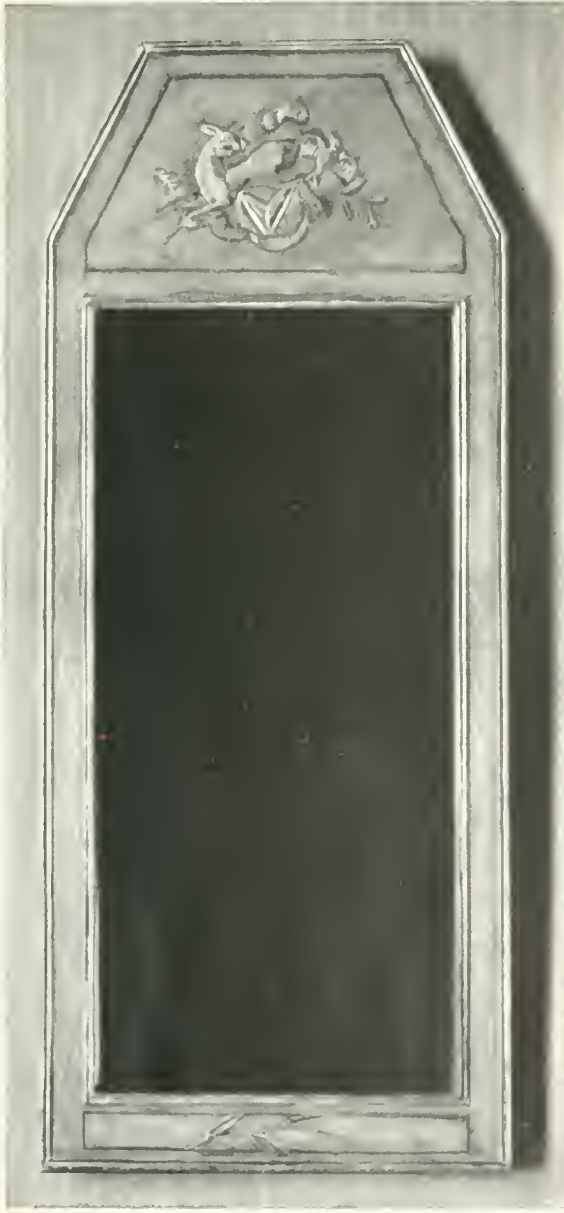


T. PARZINGER
»SPIEGEL«
DEUTSCHE
WERKSTÄTT.

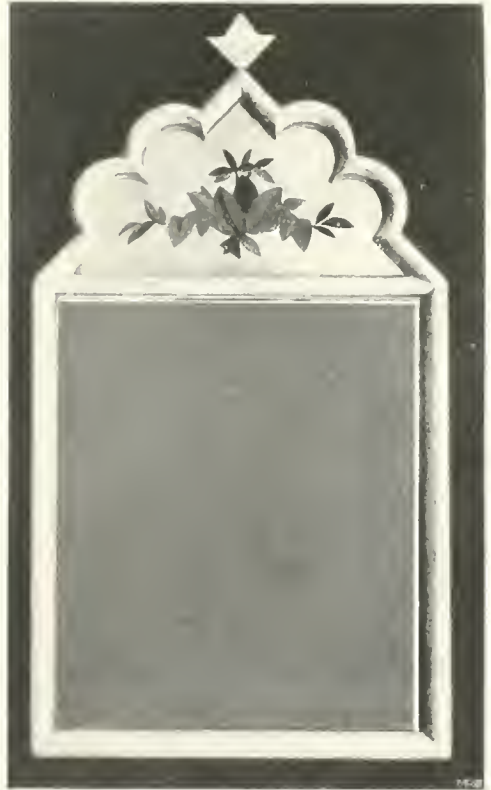
des regenerationsbedürftigen Europas durch orientalischen Transzendentalismus eine Wiedergeburt der Kunst erwarten. So scheint denn wieder einmal eine „orientalische Frage“ nach Lösung zu verlangen — die Frage nach dem erzieherischen Wert der Kulturen des Ostens auf den so ganz anders gerichteten Geist des Okzidents.

Zwei weltgeschichtliche Ereignisse sollten uns nachdenklich machen. Einmal die Kulturtat des Hellenentums im 5. vorchristlichen Jahrhundert, zweitens die Europäisierung des Christentums — beides Befreiungen von den Fesseln des

Orients. Liegt doch die ungeheure Bedeutung des Sieges über die Perser darin, daß erst durch ihn Europa auf eigene Füße gestellt, sich seiner Originalität bewußt werden konnte — nicht in der Kunst allein, sondern in allen höheren Äußerungen des Lebens. Und was war die Verpflanzung des Christentums nach Europa anderes als eine zunehmende Vermännlichung der ursprünglich, d. h. im Orient ganz auf Beschaulichkeit und passives Dulden eingestellten Lehre, was anderes als eine fortschreitende Verfestigung des menschlichen Verantwortungsgefühls? Schon das Klima Europas macht nicht



T. PARZINGER »WANDSPIEGEL«



E. PFEIFFER, J. HILLERBRAND.

nur produktiv, es macht vor allem beweglich und selbständig. Das hat auch die Kunst erfahren, die selbst im europäischen Mittelalter trotz allen konventionellen Bindungen weit mehr Persönlichkeitsäußerung gewesen ist als je im Osten, wo noch heute erst die Unterwerfung unter große autoritative Gewalten dem einzelnen Menschenleben Wert und Inhalt verleiht. Nun läuft der Individualismus, der, wir mögen uns dagegen sträuben soviel wir wollen, nun einmal unsere Lebensatmosphäre ist, stets Gefahr,

Freiheit und Willkür zu verwechseln, und wir wissen heute ja leider nur zu gut, daß er in der Tat dieser Gefahr unterlegen ist. Nur ist damit, daß eine Sache mißbraucht werden kann, gegen die Sache selbst noch garnichts ausgesagt. Wenn wir also heute das an sich sehr reizvolle Schauspiel erleben, daß der von der Geringwertigkeit seiner Kunst tief überzeugte Westen beim Orient in die Lehre geht und sich längstgesprengte Fesseln aufs neue schmiedet, so werden wir doch die Frage aufzuwerfen



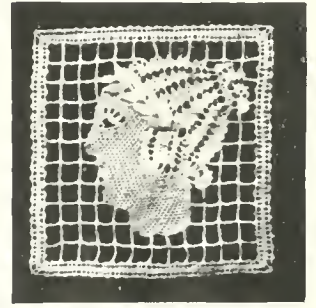
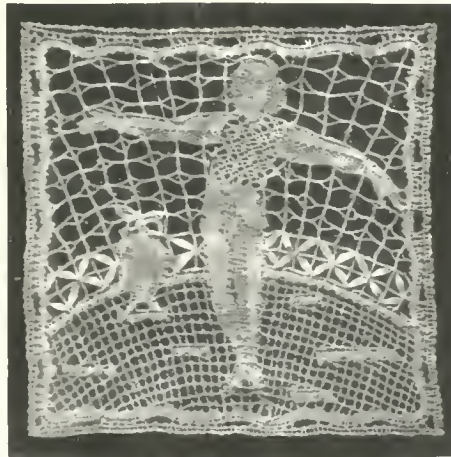
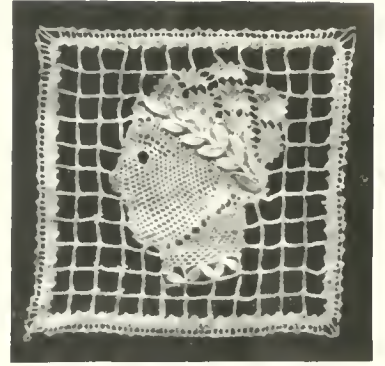
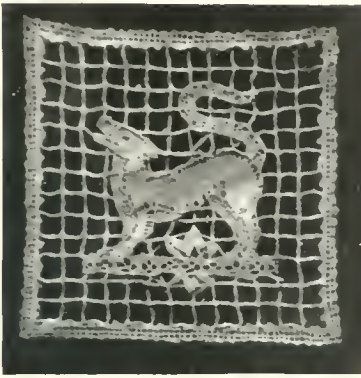
ERNST PFEIFFER - MÜNCHEN.



»GESCHNITZTE SPIEGEL«

haben, ob diese Anomalie mehr als die Verzweilungstat eines Bankerottiers ist — mit andern Worten, ob wir von einer Kunst, für die uns alle Voraussetzungen — klimatische, soziale, religiöse — fehlen, eine Neubelebung unserer Zeugungskraft erwarten dürfen. Die dem Orient eigentümliche Entwicklungslosigkeit, seine überschäumende Mystik und Weltmüdigkeit bergen Gefahren, die wir Westländer gerade in unserer heutigen Seelenlage zu fürchten alle Ursache haben — keiner aber mehr als der deutsche Geist, der in seinem transzendentalen Radikalismus heute am liebsten das halbe Indien in seinen kimmerischen Norden versetzen möchte. Daß wir im Anblick der großartigen Totalität der indischen Kultur wie verzaubert stehen, daß uns neue und reichere Möglichkeiten dämmern — wer möchte uns das verargen? Nur sollten wir bedenken, daß diese östliche Einstellung ganz andere Ergebnisse zeitigen wird als der alte historische Drang nach dem klassischen Süden, oder der Zug nach dem romanischen Westen. Hier suchten und fanden wir Ergänzung unseres Wesens durch die edle lateinische Form, die wir als Korrektiv der eigenen Regellosigkeit brauchten. Indien aber

— so steht zu befürchten — wird uns nur bestärken in einer Richtung, die, maß- und grenzenlos, das Unmögliche will, immer zum Unbedingten strebt und darum selten das Ziel erreicht. Seien wir überzeugt — Europa kann letzten Endes nur durch Europa genesen, durch Besinnung auf seine originalen Kräfte. So wenig uns mit Hilfe eines platten Realismus die große Kunst, nach der wir uns sehnen, kommen wird, so wenig werden wir auf dem Wege über eine totale Auflösung des Ich, die uns doch nie von Herzen kommt, dazu gelangen. Von der Natur können wir uns nicht losreißen, ohne innerlich zu verbluten. Aber in allem Irdischen ein Symbol des Göttlichen zu sehen — dies ist es, was wir wieder lernen müssen. Mag sein, daß unser Weltgefühl dem des Orients an Tiefe und Größe nachsteht — besser, im engeren Kreise sich selbst zu verwirklichen, als die Geste einer uns wesensfremden Erhabenheit annehmen. Abendländische Kunst ist beseelte Physis, ist idealisierte Natürlichkeit, oder, wie Goethe, diese höchste Aufgipfelung europäischen Menschentums, sich ausdrückt: „Der Geist des Wirklichen ist das wahrhaft Ideelle“ ERNST V. NIEBELSCHÜTZ.



EINSÄTZE IN
KLÖPPELSPITZE.

QUADRATISCHE
UND RUNDE EIN-
SÄTZE, GEKLÖPPELT.



NEUE KLÖPPELSPITZEN DER WIENER WERKSTÄTTE WIEN.

ENTWÜRFE VON A. SCHRÖDER, F. LÖW, VALY VIESELIHIER.



WIENER WERKSTÄTTE—WIEN. »TÜLLSTICKEREI«

ENTWURF: DAGOBERT PECHE—WIEN.



PROFESSOR PAUL RÖSSLER—DRESDEN.
»KUNSTVERGLASUNG«

INHALTS-VERZEICHNIS.

BAND XLIX

Oktober 1921—März 1922.

TEXT-BEITRÄGE:

	Seite		Seite
25 Jahre »Deutsche Kunst und Dekoration«. Von Alexander Koch—Darmstadt	1—IV	Ruhiges Werden. Von Wilhelm Michel Eine studentische Ehrentafel. Architekt Prof. Hugo Eberhardt und Bildhauer Ernst Unger. Von H.	157 159
Ein Vierteljahrhundert Deutscher Kunst. Von Dr. Max Osborn—Berlin	3—6	Elfenbein und Intarsia von Vally Wieselthier. Von H. F.	160
Münchener Neue Sezession 1921. Von Kurt Pfister—München	7—8	Das Hellerauer Holzhaus. Von Prof. Dr. E. Zimmermann—Dresden	165—170
Die Kunst im Zusammenhang der geistigen Zeitprobleme. Von Wilhelm Michel	10—13	Josua Leander Gampp. Von Dr. Ludwig Benninghoff—Hamburg	175—176
Die Erweiterung des Städelschen Museums. Von Benno Reifenberg—Frankfurt	17—29	Die Beschreibung des Kunstwerks. Von Prof. Dr. Emil Utitz—Rostock	177—184
Die Erweiterung der Städelschen Galerie. Aus einer Ansprache zur Eröffnung und Hundert-Jahrfeier von Gg. Swarzenski	30—42	★	
Zeitgeist und Geschichte. Von Dr. R. C.	43—44	Der Maler Richard Seewald. Von Dr. W. Müller-Wulckow—Oldenburg	187—193
Neue Arbeiten der Volkstedter Porzellan- Fabrik. Von Professor Dr. Ernst Zim- mermann—Dresden	47—58	Willi Geiger. Von Hermann Eßwein— München	197—203
Das einfache Haus. Von Professor Paul Schultze-Naumburg—Saaleck	61—68	Professor Jan Stursa. Von Hans Tietze-Wien Möbel von Fritz Aug. Breuhaus. Im Hause M. in Düsseldorf. Von Dr. H. Reiners—Bonn	205—207 211—218
Haus Dr. L. in Wetzlar. Eingerichtet von Prof. Bruno Paul—Berlin. Von Elfriede Mues—Soest	71—84	Zur Porträt-Photographie unserer Tage. Von Jozsef Pécsi—Budapest	221—224
Arbeiten von Lilli Vetter und Ewald Vetter. Von Dr. Kuno Mittenzwey	97—103	Erlebnisarten. Von H. Sch.	225
Kunstwerk, Tat und Gedanke. Von Willy Frank	105—107	Naturhaftigkeit. Von H. Sch.	226
Kunstgläubigkeit. Von Hans Schiebel- huth—Darmstadt	112	Afrikanische Tanz-Masken. Von Eckart v. Sydow—Berlin	228—229
Keramische Arbeiten von Paul Dresler. Von St. Die Bühnenbilder von T. C. Pilartz. Von Dietrich Diestelmann—Darmstadt	114 117—119	Deutsche Einbandkunst. Die Ausstellung des Jakob Krausse-Bundes. Von Ernst Collin—Berlin	232—234
★		Das Unbewußte im Kunstwerk. Von Wil- helm Michel—Darmstadt	237—238
Josef Eberz—München. Von Prof. Dr. Hugo Kehrer—München	123—125	★	
Vergeistigter Naturalismus. Von Ernst v. Niebelschütz—Magdeburg	126—133	Maria Caspar-Filser. Von Konrad Weiß —München	241—250
Tizian. Von Robert Corwegh—Darmstadt	137—144	Moderne Raumprobleme und Konrad Witz. Von Reinhold Ewald—Hanau	253—261
Das Kunstwerk als Porträt. Von Willy Frank	144—150	Die Herbst-Ausstellung der Darmstädter Se- zession. Von H. Sch.	263—266
Neue Werke von Max Läger. Von Dr. Fr. Wichert—Mannheim	153—156	Unendlichkeit und Raumergebnisse in der Ma- lerei. Von Dr. Fritz Usinger—Darmstadt	267—272
		Bildhauer Benno Elkan. Von H. K. Zim- mermann—Berlin	275—286

Ein Wettbewerb für künstlerische Inset-	Seite
Entwürfe. Von W. F.	289—293
Kraftquellen. Von H. R.	295—296
Ergebnis unseres Wettbewerbes	298
Das Ziel der Kunst. Von Karl Heckel .	300
Lotte Nicklaß. Von Kuno Graf von Har-	
denberg—Darmstadt	301
★	
Vincent van Gogh. Von Kurt Pfister—	
München	305—317
Zur Seelenkunde des Künstlers. Von W. F.	318—321
Kunstwachstum. Von Kuno Graf von Har-	
denberg—Darmstadt	322
Zu den Arbeiten von Hitzberger. Von Fritz	
Hellwag—Berlin	327—329
Deutsche Gewerbeschau München 1922. Von	
Hermann Sörgel—München	331
Die Deutschen Werkstätten in München. Von	
Professor Joseph Popp—München . .	335—347
Stilwille und Raumgestaltung. Von Dr.	
Edwin Redslob—Berlin	350—352
Die orientalische Frage in der Kunst. Von	
Ernst v. Niebelschütz—Magdeburg .	359—364

★

ABBILDUNGEN

(SACHLICH ZUSAMMENGESTELLT):

Afrikanische Tanz-Masken S. 228—229; Architektur S. 60—68, 164—166; Aschenbecher S. 357, 361; Bildnis-Büsten S. 14, 274, 278—281, 283; Bildnis-Photographien S. 220—223; Bildstickerei S. 96, 103, 108; Bucheinbände S. 100, 232—235; Boudoir S. 74; Bücherschrank S. 212, 349; Büfets und Anrichten S. 89, 91, 213; Bühnenbilder S. 116—120; Damenzimmer S. 211, 214; Denkmal S. 157, 277, 286; Dosen S. 115; Edelmetall-Arbeiten S. 115, 301, 359; Elfenbeinkämme S. 300; Fliesenbild S. 153; Flügeldecke S. 102; Garderobe S. 72—73; Gemälde S. 2—44, 112—113, 122—150, 186—193, 196—203, 240—260, 264—269, 304—323; Gläser und Pokale S. 355—356; Grabmäler S. 275, 276, 277, 284; Hallen und Dielen S. 76—81, 86; Hauseingänge S. 70—71, 167; Herrenzimmer S. 215, 342—343; Herrenzimmer-Möbel S. 348—349; Holzhaus S. 164—172; Holzschnitte S. 178, 182, 184; Illustrationen S. 174—184; Inset-Entwürfe S. 288—298; Intarsien-Arbeiten S. 160—162, 299; Kassetten S. 160—162, 299; Keramik S. 110—111, 114, 152—156 361; Kinder-Schlafrock S. 106; Kissen S. 109, 161; Klöppelarbeiten S. 225, 236—238, 365; Körbe, geflochten S. 356; Kriegs-Ehrentafel S. 158; Kunstverglasung S. 230—231, 372; Lampenträger S. 327—330, 358; Landhäuser S. 60—68; Leuchter S. 54—57, 361; Medaillen und Plaketten S. 159, 282; Messing-Arbeiten S. 226, 227, 358—360; Monogramm-Entwürfe S. 302; Musikzimmer S. 83, 85; Perlentel S. 101; Plastik, figürliche S. 46—53, 58, 114, 154—157, 194, 204—208, 226, 227, 262—263, 270—272, 274, 278—283, 285, 326—331; Porzellan-Plastik S. 46—53, 58, 361; Puppen S.

97—99; Schachteln in Strohmosaik S. 357; Schalen S. 154, 156, 360; Schlafzimmer S. 92—94, 170—172, 216—217, 351; Schrank S. 218, 332, 340—341; Schreibmappen S. 100; Schreibtische S. 210, 346; Schuhe mit Stickerei S. 106—107; Silber-Arbeiten S. 115, 301, 359; Speisezimmer S. 88, 339; Spiegel S. 362—364; Standleuchter in Porzellan S. 56—57; Stickereien S. 96, 102—109, 354, 366; Stuckrelief S. 337, 345; Tafelschmuck S. 115, 355, 359, 360; Teppiche S. 104—105, 353; Tischlampen S. 327, 330, 358; Tüllstickerei S. 354, 366; Vasen S. 110—111, 152, 156; Verkaufsräume S. 334—336, 338; Vitrinen S. 97—98; Vitrinenarbeit S. 350; Wandleuchter in Porzellan S. 54—57; Wandteller S. 110—111; Wandteppich S. 104—105; Weste mit Stickerei S. 109; Wohn- und EBzimmer S. 168—169; Zeichnungen S. 174—184, 288—289, 324; Zierschrein S. 299; Zigarettendosen S. 301; Zigarren- und Likörschrank S. 347.

★

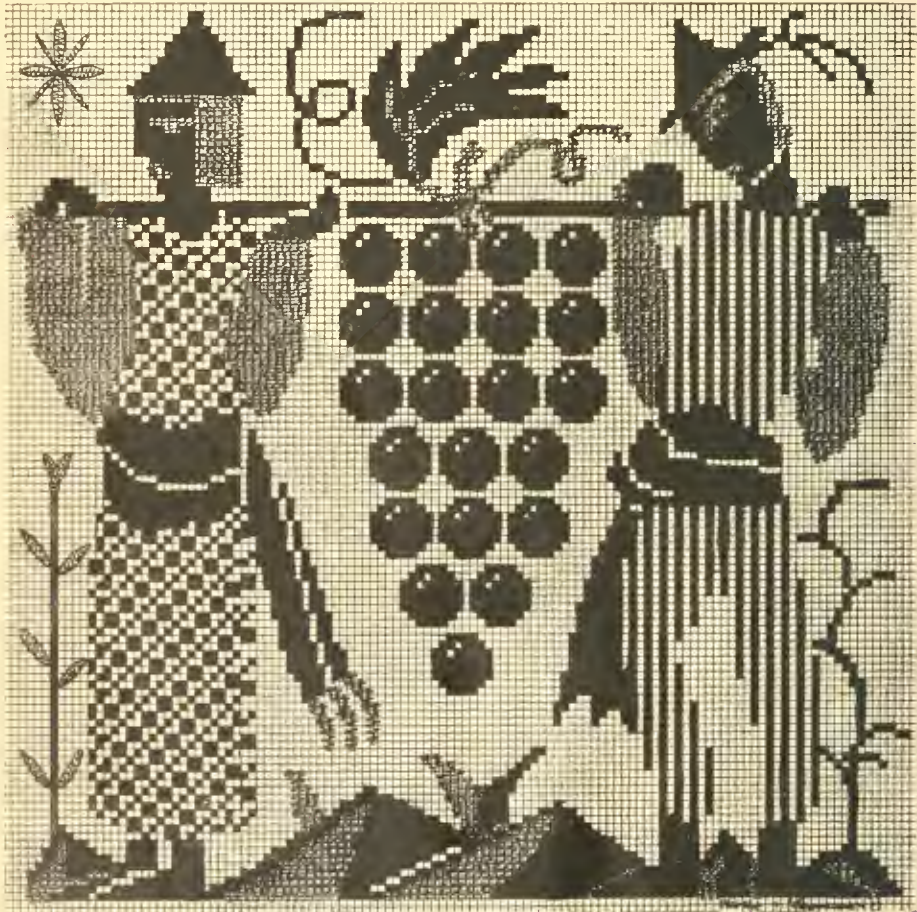
SEPIATON- UND FARBDRUCKE:

Gemälde »Blumen-Stilleben«. Von Maria Caspar-	Seite
Filser—München	2
Gemälde »Frühstück«. Von Claude Monet . .	16
Gemälde »Junges Mädchen«. Von Viktor Müller	25
Gemälde »Dr. Gachet«. Von Vincent van Gogh	40
»Vestibül«. Von Prof. Bruno Paul—Berlin . .	70
»Halle im Hause Dr. L. in Wetzlar«.	80
»Kaminwand in der Halle«. Von Prof. Bruno Paul	81
»Speisezimmer im Hause Dr. L. in Wetzlar«.	
Von Prof. Bruno Paul	88
»Büfett in obigem Speisezimmer«. Von Prof.	
Bruno Paul	89
»Bildstickerei«. Von Lilli Vetter—München .	96
Gemälde »Führer im Mondschein«. Von Josef	
Eberz	122
Gemälde »Selbstbildnis um 1565—1570«. Von	
Tizian	136
Gemälde »Venus mit dem Lautenschläger«. Von	
Tizian	145
»Hellerauer Holzhaus«. Von den »Deutschen	
Werkstätten«.	164
Gemälde »Papagei«. Von Richard Seewald . .	186
Gemälde »Bildnis Dr. B.«. Von Prof. Willi	
Geiger—München	196
»Damen-Schreibtisch«. Von Arch. Fritz August	
Breuhaus—Köln	210
Gemälde »Obsternte«. Von Maria Caspar-Filser	240
Gemälde »Florenz«. Von Maria Caspar-Filser .	245
Gemälde »Christophorus«. Von Konrad Witz .	252
»Büste des Generalfeldmarschalls Graf Gottlieb	
von Haeseler«. Von Benno Elkan—Frankfurt	274
»Selbstbildnis«. Von Vincent van Gogh . . .	304
Gemälde »Arlesienne«. Von Vincent van Gogh	313
Gemälde »Zugbrücke«. Von Vincent van Gogh	319
Verkaufshalle der Deutschen Werkstätten in	
München	334
Herrenzimmer. Von Karl Bertsch—München .	343

NAMEN-VERZEICHNIS.

	Seite		Seite
Aelteste Volkstedter Porzellan-Fabrik A.-G.		Kehrer, Prof. Dr. Hugo—München	123—125
Volkstedt	46—58	Klee, Paul—Weimar	9
Ahlers-Hestermann, Fr.—Hamburg	6	Koch, Alexander—Darmstadt	I—IV
Altheim, W.	21	Koelschbach—Frankfurt	267
Antes, Bildhauer A.—Darmstadt	262	Kokoschka, Oskar—Dresden	34
Baur, Käthe—München	357	Krauß, Maria—Wien, Leipzig	372
Bennighoff, Dr. Ludwig—Hamburg	175—176	Läuger, Professor Max—Karlsruhe	152—156
Bertsch, Karl—München	338—343	Langer, Richard—Düsseldorf	157
Breuhaus, Arch. Fritz August—Köln	210—218	Lehmann, Herbert—Dresden	292
Caspar-Filser, Maria—München	2—3, 240—250	Leibl, Wilhelm	32
Coester, Oskar—München	11	Lichtenstein, Ali—Darmstadt	291, 293
Collin, Ernst—Berlin-Steglitz	232—234	Lunteschütz	29
Corot, J. B. C.	33	Mack, Maria—München	353
Corwegh, Dr. Robert—Darmstadt	137—144	Maier, Johann B.—München	298
Davringhausen, H. M.	266	Manet, Edouard	23
Degas, Edgar	24	Marées, Hans von	42
Deutsche Werkstätten A.-G.—Hellerau	164—172	Meisel, H.—Volkstedt	49, 52—53
Deutsche Werkstätten—München	110—111, 334—364	Michel, Wilhelm—Darmstadt	10—13, 157, 237—238
Diestelmann, Dietrich—Darmstadt	117—119	Mittenzwey, Dr. Kuno—München	79—103
Dresler, Paul—Krefeld	110—111, 114	Monet, Claude	16
Eberhardt, Prof. Hugo—Offenbach	158	Müller, Viktor	25
Eberz, Josef—München	12—13, 122—132, 134	Müller-Wulckow, Dir. Dr. W.—Oldenburg	187—193
Elkan, Bildhauer Benno—Frankfurt a. M.	274—286	Mues, Elfriede—Soest	71—84
EBwein, Hermann—München	197—203	Munch, Eduard	35
Ewald, Reinhold—Hanau	253—261, 264, 268	Museum für Völkerkunde, Berlin	228—229
Filchner, Käthe—München	354	Niebelschütz, Ernst v.—Magdeburg	126—133, 359—364
Fischer, O. U.—Leipzig	233, 234	Niederhöfer, J.—Frankfurt	234—235
Foltin—Wien	300	Oppenheim, G.	28
Frank, Hugo—Berlin	295	Osborn, Dr. Max—Berlin	3—6
Frank, Willy	105—107, 144—150	Parzinger, Tommi—München	296, 362, 363
Gamp, Josua Leander—Bergedorf b. Hamburg	174—184	Paul, Prof. Bruno—Berlin	70—94
Geiger, Prof. Willi—München	196—203	Peche, Arch. Dagobert—Wien	115, 236—238, 301, 365
Gies, Ludwig—Berlin	359, 361	Pécsi, Jozsef—Budapest	220—223
Gogh, Vincent van	40, 304—324	Pfeiffer, Ernst—München	363—364
Gottlebe, Oskar—Zittau	288	Pfister, Kurt—München	7—8, 305—317
Grassi-Museum—Leipzig	229	Pilartz, T. C.—Darmstadt	116—120, 263
Gumpfenberg, H. von—München	355	Poelzig, Prof. Hans—Dresden	54—57
Gunshmann, Karl—Darmstadt	265	Popp, Prof. Dr. Jos.—München	335—347
Habicht, Well—Darmstadt	270—271	Puhl & Wagner—Berlin-Treptow	230—231
Hardenberg, Kuno Graf von—Darmstadt	301, 322	Raemisch, W.—München	358, 360, 361
Heckel, Karl—Bayr. Gmain	300	Redslob, Dr. Edwin—Berlin	350—352
Heigl, Arch. Guido—Schwaz	297	Reifenberg, Benno—Frankfurt a. M.	17—29
Heinersdorff, G.—Berlin-Treptow	230—231	Reiff, Walter—Dresden	302
Hellweg, Fritz—Berlin	327—	Reiners, Dr. Heribert—Bonn	211—218
Hensler, A.—Wiesbaden	271	Renoir, P. A.	22
Heß, Julius—München	8	Riemerschmid, Prof. Richard—München	334—336
Hitzberger, Otto—Berlin	326—332	Rößler, Professor Paul—Dresden	368
Hodler, Ferdinand	41	Rümelin, Nida—München	337
Hoppner, John	44	Sauer, N. & K.—Kirchberg	279
Jutz, M.—München	355	Schade, Willi—Berlin	226—227
Kalckreuth, Graf L. v.	18	Scharff, Edwin—München	14

	Seite		Seite
Schiebelhuth, Hans—Darmstadt	112	Tischbein, Joh. H. W.	17
Scholderer, O.	19, 30	Tizian	136—143, 145, 147—150
Schülein, Wolfgang J.—München	7	Trübner, Wilhelm	20
Schulze-Naumburg, Prof. Paul—Saaleck	60—68	Unger, Ernst—Offenbach	158—159
Schwertfeger, M.	234—235	Usinger, Dr. Fritz—Darmstadt	267—272
Schwind, Moritz von	43	Utitz, Prof. Dr. E.—Rostock	177—184
Seewald, Richard—München 10, 186—193, 230—231		Vahle, Heinrich—Leipzig	232
Sintenis, Renée—Berlin	194	Vetter, Ewald—München	112—113
Steinhausen, Wilhelm	38	Vetter, Lilli—München	96—109
Steinle, Eduard	31	Weiß, Konrad—München	241—250
Storch, Arthur—Volkstedt	46—48, 50—51	Wenz-Vietor, E.—München	356
Stursa, Prof. Jan—Prag	204—208	Wersin, W. von—München	355, 356, 357
Swarzenski, Direktor Dr. Georg—Frankfurt	30—42	Wichert, Direktor Dr. F.—Mannheim	153—156
Sydow, Dr. E. von—Berlin-Friedenan	228—229	Wiener Werkstätte-Wien 115, 225, 236-238, 300-301, 365	
Szenkovits, Dr. Paul—Wien	160—161, 299	Wieselthier, Vally—Wien 160—162, 290, 294, 299	
Teutsch, Walter—Murnau	9	Wirth, Gabi—Leipzig	297
Thesing, Paul—Darmstadt	269	Witz, Konrad	252—258, 260
Thoma, Professor Dr. Hans—Karlsruhe	21, 37	Zimmermann, Prof. Dr. E.—Dresden 47—58, 165—170	
Tietze, Prof. Dr. Reg.-Rat Hans—Wien	205—207	Zimmermann, H. K.—Berlin	275—286



MARIA KRAUSS—WIEN-LEIPZIG. »FILETSTICKEREI«

N Deutsche Kunst und Dekoration
3
D4
Bd.49

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

