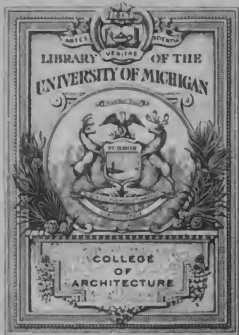
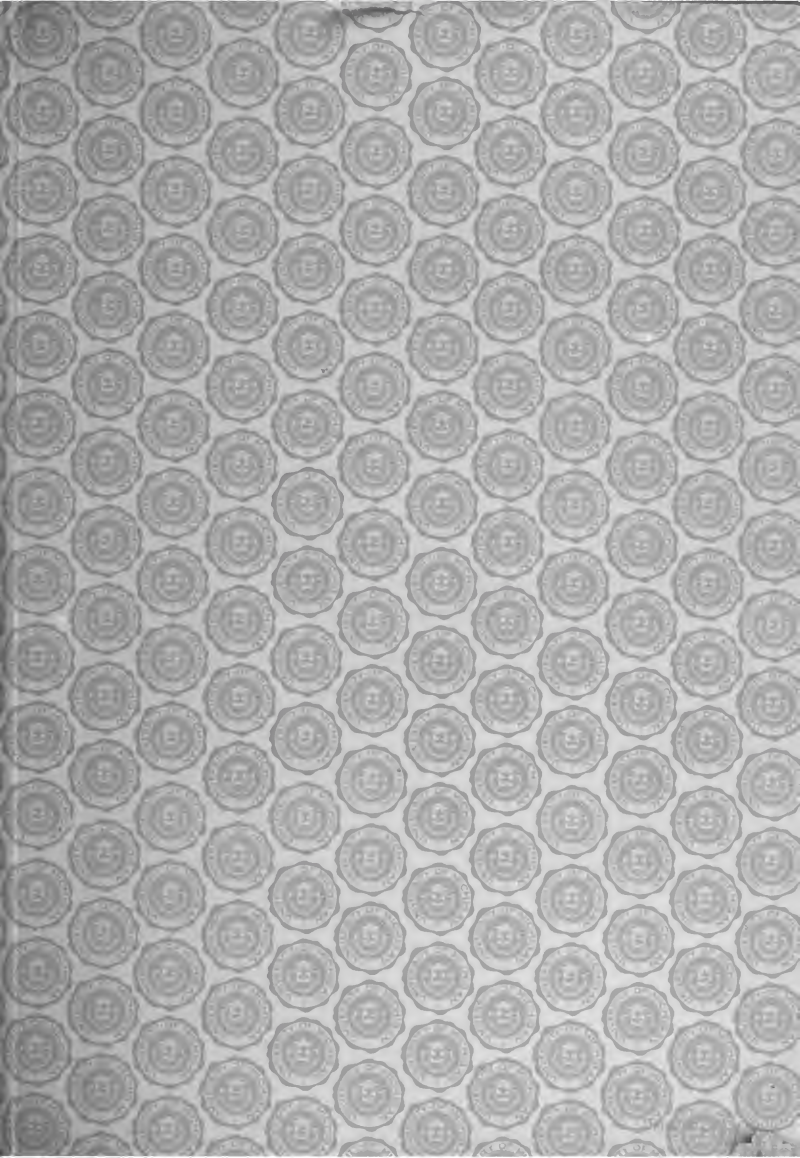




*Deutsche Kunst und
Dekoration*





Architecture
Library

N

3

.D49

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
HOFRAT ALEXANDER KOCH

BAND X

APRIL 1902 – SEPTEMBER 1902.

ALLE RECHTE VORBEHALTEN.

DRUCK DER J. C. HERBERT'SCHEN HOCHSCHULDRUCKEREI, DARMSTADT.

INHALTS-VERZEICHNIS.

BAND X

April 1902—September 1902.

Text-Beiträge:

Bau-Ornamentik, Versuche in modernem—	Seite.
Von G. Ebe—Charlottenburg . . .	413—418
Billing, Hermann, —Karlsruhe. Von Prof. Karl Widmer—Karlsruhe . . .	419—423
Bismarck-Denkmal zu Hamburg, Wettbewerbsum ein—, V. J. Faulwasser—Hamburg	341—346
Bismarck-Denkmal, Zeitgemässe Betrachtungen zum Wettbewerb um ein—, Von G. Fuchs	347—362
Bistolfi, Leonardo, —Turin. Von Dr. Enrico Thovez—Turin	331—337
Deutsche Zukunfts-Architektur in Turin. Von Georg Fuchs—Darmstadt	600—606
Eckmann, Prof. Otto † (Nachruf)	524—526
Frauen-Kleidung, D. neue Kunst-Prinzip i. d. modernen—, V. Prof. H. van de Velde	303—371
Friedrich, Grossherzog von Baden, zum 50jähr. Regierungsjubiläum	B 418/419
Grimm, Richard, —Krefeld	418
Grosch, Clara, —Darmstadt	474
Holland und die gross-deutsche Kultur. Von Georg Fuchs—Darmstadt	527—534
Karlsruhe, Die Jubiläums-Ausstellung zu—. Von Georg Fuchs—Darmstadt	B 418/419
Klinger's Beethoven und die moderne Raum-Kunst. Von J. A. Lux—Wien.	475—482
Länger, —Karlsruhe, Neus von Prof. Max—. Von Felix Commichau—Darmstadt	567—574
Lichtbild-Kunst, Ein Meister der (W. Weimer)—. Von Georg Fuchs—Darmstadt	395—402
Mackintosh und die Schule von Glasgow in Turin. Von G. Fuchs—Darmstadt	575—580
Metzner, Franz, —Berlin, Friedenau. Von Dr. Max Osborn—Berlin	339—340
Porzellan, Neues nordisches. Von Dr. Heinrich Pudor—Berlin	387—392
Renaissance, ein Programm f. d. Zukunft deutsch. Lebens. Von E. Schur—München	436—462
Richter, Adolf, —Stuttgart	474
Turin'er Ausstellung, Erste Eindrücke von der. Von Alexander Koch—Darmstadt	519—523
Ungarisches Kunst-Gewerbe. Von Professor Ludwig Schloss—Budapest	393—394
Vogeler, Heinr., —Worpswede. Von Rainer Maria Rilke—Westerwede	301—330
Wiener Kunst-Jahr, ein. V. Dr. L. Abels	463—472

Architektur S. 419—437, 422—453, 455, 464, 465, 516, 519, 604, 605; Ausstellungs-Gebäude S. 519; Bahnhof (Hamburg) S. 453; Batik S. 531, 535, 564—566; Becher S. 549; Beethoven (Marmor-Standbild von Klinger) S. 482, 483, 489—493; Beleuchtungs-Körper S. 325, 328, 329, 438, 439, 540, 543, 549, 562, 563, 590, 618, 619; Beschläge S. 571, 575, 584, 619; Besteck S. 328; Bettstelle S. 544; Bijouterie S. 466; Bildhauer S. 331—362, 455, 456, 458, 459, 475, 482—493, 496, 497, 499, 508—511, 555, 560, 561, 601, 602, 607, 609, 610—615, 619; Bilder-Rahmen S. 467, 577; Bildnis S. 394—412, 462, 468—471, 474; Bismarck-Denkmal S. 347—362, 452; Boudoir S. 586, 587, 588, 590, 591; Brief-Beschwerer S. 346; Broche S. 466; Brücke S. 446, 450, 452; Brunnen S. 567, 601—603, 615; Bucheigner-Zeichen S. 302, 303, 304, 305; Buch-Einband S. 417, 418, 528, 530—532; Buch-Schmuck S. 299, 300, 301, 302, 303, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 313, 314, 315, 330, 393, 413—415, B. 418/419, 516, 523, B. 574/575; Buffet S. 619; Busen-Nadel S. 566; Büste S. 601, 603; Decke S. 535; Decken-Ausbildung S. 438, 440, 441, 602, 603, 614, 620—622; Decken-Beleuchtung S. 438, 439; Dekorative Malerei S. 461, 467, 471, 494, 495, 500—503, 505—507, 509, 513—515, 518, 551, 553, 564, 565; Denkmal S. 343, 347—362, 452, 482—485, 489—493; Einlege-Arbeit S. 504, 505, 507, 509; Elfenbein-Schnitzerei S. 555; Ess-Zimmer S. 544, 618, 619; Ex Libris S. 302, 303, 304, 305; Fayence S. 550; Feder-Zeichnung S. 299, 300, 301, 302, 303, 306, 307, 308, 310, 311, 312, 313, B. 574/575, 594, 595, 596, 597; Fliese S. 572, 573; Flügel S. 620, 621; Frauen-Kleidung S. 364—380; Fresko-Malerei S. 500, 501, 509; Frucht-Schale S. 329; Gabel S. 328; Garten-Architektur S. 453; Gefässe S. 549, 550, 556, 557, 559, 562, 563, 572, 573; Geländer S. 463; Gemälde S. 317, 318, 319, 320, 322, 323, 324, 460—462, 467, 468—474, 551, 553, B. 574/575; Glas-Gemälde S. 527; Goldschmiedearbeit S. 466; Grabmal S. 331—338; Halle S. 536—539; Hals-Schmuck S. 466; Hand-Vergoldung S. 417; Heiz-Körper S. 326, 438, 537, 542, 569, 618; Hof-Thor S. 445; Holz-Arbeit S. 456, 467, 475, 496, 497, 504; Hôtel S. 422; Innen-Architektur S. 350, 463, 478, 479, 483—489, 517, 588, 599, 600—603, 607—617, 620—621; Innen-Räume S. 326, 327, 438—441, 536—545; 569, 570, 586—591, 599, 601—603, 606—622; Initiale S. 301, 363, 419; Intarsia S. 504, 505, 507, 509; Kachel-Ofen S. 569; Kamia S. 537, 542, 616; Kassen-Raum S. 440, 441; Keramik S. 340, 341, 550—557, 559—561, 562, 567, 569, 572, 573, B. 574/575, 600, 610—615, 620, 621; Kissen S. 535, 569, 570; Klavier S. 620, 621, Kostüm S. 364—386; Kunst-Palast (Düsseldorf) S. 448, 449;
--

Illustrationen und Vollbilder:

Akt S. 461; Apotheke S. 428—437; Aquarell-Malerei S. 317, 324, 590, 591; Arbeits-Zimmer S. 438—439, 542;
--

Kunst-Verglasung S. 527; Kupfer-Arbeit S. 562, 570, 571, 574; Lampe S. 540, 543, 549; Landschafts-Malerei S. 460; Leder-Arbeit S. 417, 418, 528, 530—532; Leuchter S. 325, 329, 457, 562, 563; Lichtbild-Kunst S. 395—412; Lignotinctur S. 467; Löffel S. 328; Malerei S. 317, 318, 319, 320, 322, 323, 324, 460—462, 467, 468—474, 551, 553, 590, 591; Manchetten-Knopf S. 466; Medaille B. 418/419; Measer S. 328; Metall-Arbeit S. 325, 328, 329, 339, 415, 457, 463, 466, 492, 493, 499, 507, 509—511, 549, 543, 548, 549, 558, 562, 563, 570, 571, 574, 576, 577, 581—583, 584, 592, 593, 603, 618, 619; Möbel S. 328, 438, 439, 536—548, 564—566, 568—570, 575—579, 584—591, 606, 610—613, 616—621; Monogramm S. 483—488, 494, 496—512, 514—516, 518; Mörtel-Schnitt S. 495, 502, 503, 509, 518; Mosaik S. 498, 504, 512, 551, 553, B. 574/575; Museum (Düsseldorfer) S. 448, 449, (Wien) S. 405; Nacht-Tisch S. 543, 544; Ofen S. 599; Ölgemälde S. 318, 319, 320, 322, 323, 460—462, 468—473; Paravent S. 538, 564—566, 575, 618, 619; Pastell-Malerei S. 477; Pfeiler (Brücke) S. 450, 451; Photographie S. 395—412; Piano-forte S. 620, 621; Plakat B. 338/339, S. 529, 533; Plastik S. 331—335, 387—394, B. 418/419, 436, 437, 455, 456, 458, 459; 475, 482—493, 496, 497, 499, 508—511, 555, 560, 564, 581, 592, 593, 601, 603, 607, 609, 610—615, 617; Portal (Brücke) S. 416, 450, 451; Porzitt S. 395—412, 462, 468—471, 474; Porzellan S. 349, 341, 387—394, 550—553, 556, 555, 579; Radierung S. 302, 303, 304, 305; Rahmen S. 467, 577; Relief S. 331—335, 342, 345, 456, 492, 493, 497, 499, 508, 509—511, 558, B. 574/575, 576, 581, 583, 592, 593; Schlaf-Zimmer S. 543, 544; Schmiede-Eisen-Arbeit S. 415, 463, 464, 574; Schmuck S. 466; Schnitzerei S. 456, 475, 496, 497; Schrank S. 547, 568, 570, 572, 578, 579, 585, 612, 619; Schreib-Tisch S. 339, 542; Sessel S. 487, 538—542, 545, 546, 579, 586, 587, 589; Silber-Arbeit S. 325, 328, 329, 338, 346, 496, 562, 563; Skulptur S. 331—362, 455, 456, 458, 459, 475, 481—493, 496, 497, 499, 508—511, 555, 560, 561, 601, 603, 607, 609, 610—615, 617; Sopha S. 540, 606, 613, 618; Speise-Zimmer S. 547, 618, 619; Spiegel S. 325; Stand-Bild S. 352, 353, 360, 361; Stand-Uhr S. 457, 541, 576; Steh-Lampe S. 540; Steingut S. 555, 560, 561;

Stückerei S. 364, 366, 535, 580, 584, 566, 597, 598; Studien-Kopf S. 364; Stuhl S. 326, 438—441, 537—539, 541, 542, 544—546, 586, 587, 589, 616—620; Suppen-Terrine S. 556; Tafel-Aufsatz S. 329, 339; Tafel-Besteck S. 328; Tafel-Leuchter S. 329; Taschen-Tuch S. 535; Teller S. 558, 559; Teppich S. 524, 534, 536, 538, 580; Terrasse S. 453; Thor S. 445; Thür-Ausbildung S. 557; Tier-Figürchen (in Porzellan) S. 387—394, 532, 561; Tisch S. 536, 538, 539, 545, 575, 586, 587, 589, 616, 618; Tisch-Decke S. 535; Tisch-Lampe S. 543, 549; Tisch-Leuchter S. 457; Treppen-Aufgang S. 453, 463; Uhr S. 457, 511, 519, 576, 619; Vase S. 340, 341, 550, 556, 557, 572, 573; Vergoldung S. 417; Vignette S. 300, 301, 302, 303, 308, 313, 314, 339, 413—415; Vitrine S. 548; Vorsatz-Papier B. 208/209, 416; Wagner-Denkmal S. 343, Wand-Brünnen S. 567, 601—603, 615; Wand-Leuchter S. 325, 328; Wand-Malerei S. 494, 495, 500, 501, 505—507, 509, 513—515; Wand-Schirm S. 538, 564—566, 575, 584, 585; Wand-Teppich S. 524, 587, 613; Wasch-Tisch S. 543; Wasser-Hahn S. 574; Weberei S. 524, 534, 535, 536, 537; Wohn-Haus S. 420, 421, 423—427, 442—444; Wohn-Zimmer S. 569, 575, 618, 619; Zeichnung S. 299, 300, 301, 302, 303, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 316, 319, 320, 330, B. 418/419, 419, 443—447, 465, 516, B. 574/575, 594—597.

Mehrfarbige Beilagen:

Vorsatz-Papier, von Heinrich Vogeler —Worpswede	298 299
Plakat, von Leonardo Bistolfi—Turin	338/339
Porzellan-Mosaik, von Le Comte, Delft	553
Porzellan-Mosaik, von demselben	553
Fliesen-Gemälde, von Prof. M. Läufer und Prof. Fr. Dietsche—Karlsruhe	574/575
Innen-Titel, von Jessie King—Glasgow	574/575

Die Umschlag-Titel der Hefte fertigen:

Heft 7 (April 1902): Heinr. Vogeler—Worpswede.	
Heft 8 (Mai 1902): M. Mackintosh—Glasgow.	
Heft 9 (Juni 1902): Hermann Billing—Karlsruhe.	
Heft 10 (Juli 1902): Prof. Alfred Koller—Wien	
Heft 11 (August 1902): Jan Toorop—Katwyk.	
Heft 12 (Sept. 1902): Jessie M. King—Glasgow.	

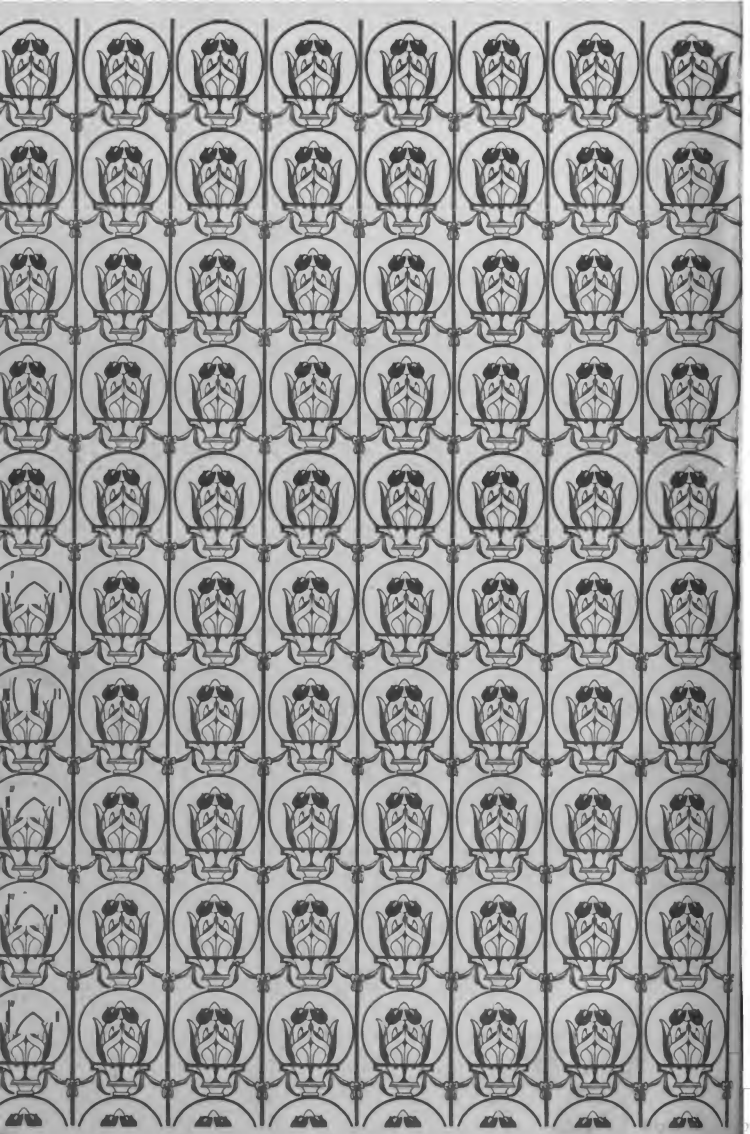
NAMEN-VERZEICHNIS.

	Seite.
Abels, Dr. Ludwig, —Wien	463—472
Andri, Ferdinand, —Wien	480, 496, 497
Aronco, Raymondo de —Konstantinopel	519, 521
Ashbee, C. R., —London	528
Bacher, Rudolf, —Wien	478, 486—488
Bauer, Leopold, —Wien	472, 483
Baumann, Ludwig, Prof., —Wien	414
Behrens, Christ., Prof., —Breslau	346,
352, 355, 356, 357, 368, 369	
Behrens, Peter, Prof., —Darmstadt	520, 530, 600
Berlage, H. P., Amsterdam	530, 533, 547
Berlesch-Valendas, H. E., —München	520,
599, 600, 604, 605, 616, 617	

	Seite
Beyrer, Eduard jun., —München	346, 353—355
Billing, Hermann, —Karlsruhe	419, 453,
600, 601—603, 618, 619	
Bing & Gröndahl, —Kopenhagen	390
Bistolfi, Leonardo, —Turin	331—339
Block (Kostumhaus) —Paris	383
Böhle, Fritz, —Frankfurt	B 418/419
Böhm, Adolf, —Wien	478, 488
Bonnesen, C. F., —Kopenhagen	393
Busch, Jakob van den —Amsterdam	542
Brauchitsch, Margarete von —München	365
Brinckmann, Justus, —Hamburg	526
Cachet, Lion, —Amsterdam	530, 531, 540

	Seite.		Seite
Canciani, Alfonso, —Wien	468.	Hoffacker, Karl, Prof., —Karlsruhe	414
Chase, William, —New-York	558. 559	Hoffmann, Josef, Prof., —Wien	472.
Colenbrander, F., —Amsterdam	532. 536. 550	Huber, Anton, —Berlin	473. 479. 483—486. 516
Comnichau, Felix, —Darmstadt	567—574	Hudler, August, —Dresden	346. 462
Comte, Adolf le —Delft	351. 353	Hundrieser, Hans, —Charlottenburg	346.
Conz, Walter, —Karlsruhe	B 418 419		355. 357. 359. 361
Cottet, Charles, —Paris	B 418/419	Jagielski, Maximilian, —Christiania	414
Crane, Walter, —London	520. 528	Jettmar, Rudolf, —Wien	480. 500. 501
Daum, frères, —Nancy	397	Joulin, (Kostümhaus), —Paris	385
Deneken, Friedrich, Dr. Dir., —Krefeld	363. 370	Kalkkreuth, Graf Leopold von —Stuttgart	B 418 419
Dietler, A., —Freiburg i. B.	568. 570	Kallmorgen, Friedrich, Prof., —Karlsruhe	B 418/419
Dietsche, Friedrich, Prof., —Karlsruhe	B 554 555	Kampmann, Gustav, —Karlsruhe	B 418/419
Diez, Robert, Prof., —Dresden	341	Keller, Ferdinand, Prof., —Karlsruhe	B 418/419
Dill, Ludwig, Prof., —Karlsruhe	B 418 419	Keller & Reiner—Berlin	326. 347
Doucet, (Kostümhaus) —Paris	385	Knopff, Fernand, —Brüssel	B 418 419
Dresdener Werkstätten für Handwerkskunst	520	King, Jessie M., —Glasgow	B 574 575.
Dülfer, Martin, —München	514		594. 595—598
Dürer, Wilhelm, —München	B 418 419	Klimt, Gustav, —Wien	B 418 419.
Dysshof, G. W., —Haarlem	564. 565		464. 480. 513 515
Èbe, Gustav, —Charlottenburg	413—418	Klinger, Max, Prof., —Leipzig-Plagwitz	475—483
Eckmann, Otto, Prof. †	523 524—526		489—493
Erler, Fritz, —München	B 418 419	Knorr, Thomas, —München	B 418 419
Ernst Ludwig, Grossherzog von Hessen	522	Koch, Alexander, —Darmstadt	519—523
Faulwasser, Julius, —Hamburg	341—346	König, Friedrich, —Wien	480. 495. 508
Fittler, Camill, —Budapest	399	Krausz, Architekt, —Wien	463
Fonie, Jane, —Glasgow	590	Kreis, Wilhelm, —Dresden	347.
Frank, V., —Berlin	609	349—351. 357. 360. 462. 520. 600.	610—615
Fred, (Kostümhaus) —Paris	382	Kühne, Heinrich, —Dresden	600. 620—622
Friedrich, Grossherzog von Baden	B 418 419	Kummel, Richard und Wilhelm, —Berlin	606. 608
Fritzsche, O., —München	616	Kurzweil, Max, —Wien	506. 516. 518
Fuchs, Georg, —Darmstadt	347—362. 395—402	Läger, Max, Prof., —Karlsruhe	397.
B 418 419 527—534. 575—582.	600—606		B 418 419. 530. 567—574. B 574 575
Qandara, Antonio de la —Paris	B 418 419	Langhammer, Arthur, Prof., —München	B 418/419
Gaul, August, —Berlin	604. 607	Lauweriks, Architekt, —Amsterdam	531. 532
Georgi, Walter, —München	B 418 419	Lavery, John, —London	B 418 419
Graf, Ludwig, —Wien	462. 464	Lebouvier, (Kostümhaus), —Paris	381
Greiffenhagen, Maurice, —London	B 418 419	Lederer, Hugo, —Berlin	341.
Grimm, Richard, —Krefeld	415—418		347. 349. 351. 352. 355
Grohe, Gustav, —Berlin	346	Leferrère, (Kostümhaus), —Paris	380
Grosch, Klara, —Darmstadt	468—474	Leibl, Wilhelm	B 418/419
Gross, Karl, Prof., —Dresden	620. 621	Leistikow, Walter, —Berlin	607
Gurschner, G., —Wien	457	Lenbach, Franz von, Prof. Dr., —München	B 418/419. 505.
Gusmann, Otto, —Dresden	621		480.
Hagenbund—Wien	464	Lenz, Maximilian, —Wien	499. 509. 511
Hahn, Herrmann, —München	619	Lisberg, C. F., —Kopenhagen	388. 389)
Haider, Karl, —Schliersee	B 418 419	Liljefors, Bruno, —Ångsholmen (Schweden)	387. B 418 419
Hampel, Walter, —Wien	461		
Hartmann, Arnold, —Berlin	346	Logan, George, —Greenock (Schottland)	591
Hegedüs, Alexander, —Budapest	393	Loos, Adolf, —Wien	472
Heider, Hans und Fritz, —Magdeburg	596	Louber—Amsterdamm	531
Heilmann & Litzmann—München	413	Louvet, Louis Victor, —Paris	316
Heim, Heinz	395	Luksch, Richard, —Wien	480
Hein, Franz, —Karlsruhe	B 418 419. 468	Luksch-Makowsky, Elena, —Wien	480. 505. 507
Hellmer, Edmund, Prof., —Wien	468	Lux, Josef August, —Wien	475—482
Hidding, Hermann, —Berlin-Lichterfelde	346	Mackintosh, Charles Rennie und Margaret Macdonald, —Glasgow 520. 575. 576.	
Hildebrand, Adolf, —München	353	577. 578. 579. 581. 584—586. 589)	592. 593
Hillen, J. B., —Amsterdam	533. 545	Madsen, F., —Kopenhagen	392
Hingat de Clercy, N., —Amsterdam	535		
Hocheder, Karl, Prof., —München	505		
Hucker & Sohn—Amsterdam	563		

	Seite.		Seite.
Maile & Biersch—München	616	Schaudt, Emil, —Berlin	341.
Maison moderne, —Paris	520. 528. 529	Schiff, Robert, —Wien	347. 349. 351. 352. 355
Maison, Rudolf, Prof., —München	341	Schinkowitz, Othmar, —Wien	455. 480
Männchen, Albert, —Berlin	607	Schlosz, Ludwig, Prof., —Budapest	393. 394
Marie, Prinzessin von Dänemark	352	Schnitz, Bruno, —Charlottenburg	346.
Mc Nair, Herbert, —Liverpool . 577. 581. 583. 587			
Mendez da Costa, Josef, —Amsterdam 531.			
	555. 560. 561. 581	Schönleber, Gustav, Prof., —Karlsruhe	352. 356. 357
Metzner, Franz, —Berlin-Friedenau	339-340	Schumacher, Fritz, Prof., —Dresden	B 418 419
Meunier, Constantin, —Brüssel	B 418 419	Schulze & Holdefleiss, Kunstschmiede, —Berlin	609
Möhring, Bruno, —Berlin	520.	Schulze-Naumburg, Paul, —Berlin	370-371
	600. 604. 607. 609	Schur, Ernst, —München	436-462
Mohrbuter, Alfred, —Krefeld	363	Seidl, Gabriel, —München	416. 505
Moll, Karl, —Wien	B 418 419	Seifert, M., —Dresden	375
Moser, Koloman, Prof., —Wien	480 498	Selmersheim, Toni, —Paris	520
Müller, William, —Berlin	352.	Smits, J. G., —Haag	531. 532
	353. 356. 358. 362. 462	Stamkart, Frans, —Amsterdam	530
Münzer, Adolf, —München	B 418 419	Stevens & Zonen—Rotterdam	534
Muthesius, Herrmann, Regierungsbaumeister		Stöhr, Ernst, —Wien	485. 495. 503 518
Dr., —London	577. 579	Stolba, Leopold, —Wien	480. 502
Myrbach, Freiherr Felician von, —Wien	512	Sluyterman, Architect, s' Grafenbage . 543. 544. 547	
Newbery, Jessie R., —Glasgow	580. 598	Taine, Hippolyte	533
Nieuwenhuis, Architect, —Amsterdam 531. 532 546		Tautenhayn, Richard, —Wien	468
Nielsen, E., —Kopenhagen	378. 390 391	Taylor, E. A., —Glasgow	577
Olbrich, Josef Maria, Prof., —Darmstadt	520	Thoma, Hans, Prof., —Karlsruhe	B 418 419
Oppler, Elise, —Nürnberg	366 367	Thomsen, Christ., —Kopenhagen 388-391. 393. 394	
Orsians, Robert, —Karlsruhe	618. 619. 520. 600	Thooft, Joost & Labouchère—Delft	551. 553
Orlik, Emil, —Wien	B 418 419. 504	Thorn-Prikker, Jan, —Haag	533. 563
Osborn, Max Dr., —Berlin,	339 346	Thovez, Dr. Enrico, —Turin	331-337
Pankok, Bernhard, Prof., —Stuttgart	363 520	Toorop, Jan, —Katwyk (Holland)	529. 533-580
Paterson, James, —Edinburg	B 418 419	Townshend, Harrison, C., —London	520. 528
Plecnik, Josef, —Wien	464. 472	Trübner, Wilhelm, Prof., —Frankfurt a. M. . B 418 419	
Plumet, Charles, —Paris	520	Uiterwyk, J. Th. & Cie., —Haag	530.
Pötzelberger, Robert, Prof., —Stuttgart	B 418 419		536-541. 538. 549. 562
Pool, J. A., —Zaltbommel (Holland) . 533.		Urban, Josef, —Wien	468
	543. 545. 547	Van de Velde, Henry, Prof., —Weimar	363-374. 375. 379
Porzellan-Manufaktur Kgl. Berlin	330. 341		
Prutscher, Otto, —Wien	457. 466. 472	Veldbeer, J. G., —Haaren	533
Pudor, Heinrich Dr., —Berlin	392 397	Villerooy & Boch, —Dresden	533
Radics, Eugen, —Budapest	393	Voysey, C. F., —London	528. 582
Randhahn, Karl, —Bunzlau	390	Vogeler, Heinrich, —Worpswede	299-330
Rank, Franz, —München	346 354. 355	Volkman, Hans von, —Karlsruhe	B 418 419
Räth, Georg von, —Budapest	393	Wagner, Otto, Oberbaurat, —Wien	457. 465. 472
Ratzel, Friedrich, Prof., Karlsruhe	B 418 419	Wallot, Paul, Prof. Dr. Geh. Baurat, —Dresden . 341	
Redfern, (Kostümhaus), —Paris	384	Wegerif, Christ und Agathe, —Apeldoorn (Holland) 530. 532. 536-541	
Richter, Adolf, —Stuttgart	467. 477	Weimer, Wilhelm, —Darmstadt	395-412
Riemerschmid, Richard, —München	363	Werenakiold, Erik, —Sandviken (Norwegen) . B 418 419	
Rieth, Otto, Prof., —Berlin	346	Widmer, Karl, Prof., —Karlsruhe	419-428
Rilke, Rainer Maria, —Westerwede	301-330	Wille, Fia, —Berlin	364
Ringer, Friedrich, —München	616	Wilkens & Söhne—Hemelingen	325. 328. 329
Rörstrand, Porzellan-Manufaktur, —Stockholm 390		Wisseling, E. J. van, & Cie., —Haag	546
Roller, Prof., Alfred, —Wien	379 494	Wrba, Georg, —München	601
Rossetti, Dante Gatriele	575. 585	Ysellenöffel, J., —Overveen (Holland)	533
Rozenburg, Porzellan-Manufaktur, (Hollands) 550		Zelezny, F. R., —Wien	455. 468
Schachenmühle, A. G., Marmorwerke	567	Zyl, Bildbauer, —Amsterdam	533 538
Scharff, Casar, —Hamburg	346		



D *DEUTSCHE KUNST
UND DEKORATION*



HEINRICH VOGELER
ZWEITES SONDER-HEFT MIT
EINER BEGLEITENDEN STUDIE
VON RAINER MARIA RILKE
==== APRIL MDCCCII. ====





HEINRICH VOGELER • WORPSWEDE.

Der Umstand, dass es Sitte ist, über Kunst zu schreiben, über alles Viele, was auf den Ausstellungen und in den Kunst-Salons erscheint, zu urteilen, trägt sehr viel zu der grossen Verwirrung bei, die seit lange in der Wertung von Kunst-Werken herrscht. Unsere Sprache ist nicht so reich (und welche Sprache wäre es), um für alle diese tausend und abertausend Kunst-Ausdrücke die entsprechenden Worte zu haben, und unsere Schriftsteller sind nicht gerecht und nicht gründlich genug, um in der geringen Auswahl von Bezeichnungen immer glücklich zu sein. Durch die Zeitungen besonders hat sich ein Kunstkritik-Stil gebildet, der deshalb entwickelungsfähig scheint, weil er sich mit der ihm eingeborenen Schnelligkeit gut gefundene Schlagwörter, die von Lionardo oder von Ruskin, von Muther oder von Lichtwark zuerst gebraucht worden sind, zu eigen macht; einmal in seinem Besitz, entfremden sie rasch ihrer eigentlichen Bedeutung, verlieren im schleuderhaften eiligen Gebrauch ihre Prägung, tauchen in immer zweifelhafteren Zusammenhängen auf, bis sie schliesslich nicht mehr wert sind als Gemein-

plätze aus alten Kunstgeschichten, flach und gefällig und jedem Lehrling zu Willen.

Vor Kunst-Werken ist nichts so gefährlich, als die Notwendigkeit, urteilen zu müssen. Sie allein ist schon eine Ungerechtigkeit, die unserer unnaiven und urteilbereiten Zeit gar nicht mehr ganz zum Bewusstsein kommt. Der Natur gegenüber empfindet der Eine oder Andere noch jenes natürliche Verhältnis der einfachen Anschauung, das man zu Vorhandenem hat, wenn man nicht daran denkt, dass es ein Gemachtes, Geschaffenes ist. Grosse Kunst-Werke wirken von selbst durch ihr Vorhandensein, durch die unendliche Thatsache ihres Daseins, — und es wäre der einzige Ausweg aus dem verwirrenden Gedränge sich widersprechender Meinungen, dass man sich an sie hielte und die paar Worte von Freude und Erhabenheit, die die Sprache bietet, für sie aufsparte, statt alle Ausdrücke für das Grosse und Wertvolle, am Mittelgut oder an zeitlichen Werken abzustumpfen. Was zwingt die Menschen, von den wirklich bedeutenden Werken abzusehen und die gefällige und flüchtige Produktion des Tages, die aus einem Wünschen von heute entsteht und einen Durst von morgen stillt, mit jenen Worten zu feiern, die sie aus den Kränzen holt, die in den Tempeln der grossen Kunst aufgehängt sind? — die



HEINRICH VOGELER. Ex libris. Feder-Zeichnung.

Ungeduld, der Tag, die Zeit. Durch die Zeitungen ist die Zeit die Beurteilerin von Kunst-Werken geworden und niemand sonst ist wie sie ungeeignet, dieses schwere Amt auszuüben. Kunst-Werke sind in so vielen Fällen ein Widerspruch gegen die Zeit, und wo sie ihr einmal einen Moment zustimmen und mit ihr gehen, da ist die Zeit unzeitlich geworden, und ist, durch eingesprenzte Adern von Grösse, jener Ewigkeit entfernt verwandt, von welcher die Werke der Kunst,

alle ohne Ausnahme, Zeugnis geben. Die Zeit, welche noch jedesmal die Menschen, die sich aus ihr erhoben, falsch beurteilt hat, diese Zeit sollte den Kunst-Werken, die in ihr entstehen, mit einem täglichen, raschen Urteil gerecht werden können? Alles, was über sie irgendwie hinausragt, entzieht sich ihrem Einsehen, alle bedeutenden Menschen, die heute da oder dort aufstehen, einsam oder versunken in den dumpfen Tumulten der atemlos wachsenden Städte, sind Unbekannte, sind zukünftige Menschen, deren Zeit erst sein wird, und um die das Heute mit seinem Urteil, mit seinem Lob oder seinem Hohn, wie eine Vergangenheit flutet, die sie nicht berührt. Und die Kunst-Werke, die noch dauernder sind als die unzeitgemässen Menschen, stehen noch unberührt da, wie in tiefem Schläfe. — zukünftige Dinge. —

Da wir nun doch neben ihnen leben, ihnen begegnen und den Raum unter den Sternen mit ihnen teilen, müssen wir zu ihnen auch irgend ein Verhältnis haben, irgend eine Art von Verkehr muss sich ausbilden, wenn wir nicht einfach mit geschlossenen Augen daran vorübergehen wollen. Es gibt Menschen, die das instinktiv thun und sie sind viel gerechter gegen die Kunst-Dinge, als jene, die glauben, sie mit ihrem Urteil erreichen zu können, mit dem sie sich von ihnen nur noch mehr trennen. Kunst-Werke, als Dinge, die nicht der Zeit gehören, sind am verwandtesten den Bäumen und Bergen, den grossen Strömen und den weiten Ebenen, die die Zeit auch nur umgibt, ohne ihnen wohl oder wehe zu thun, und an die mit einem Urteil heranzutreten, das zu-ode abspricht, mit einem gut oder schlecht, ebenso nutzlos wie albern wäre. Das einzig richtige Verhältnis zu ihnen, das einzige, das wirk-



lich eine gewisse Verbindung mit ihnen herstellt, ist das gesammelter, kritikloser Anschauung, der Blick eines ruhigen weiten Auges, der ruht indem er schaut und schauend reift. Und so müssen auch Kunst-Werke gesehen werden: wie weite einsame Landschaften mit hoch-gewölbten Himmeln, wie grosse dunkle Bäume, wie Meere ruhig im Abend liegend, wie entlegene Häuser in Ebenen, wie schöne schlafende Kinder oder junge saugende Tiere, wie tausend Dinge jenes ewigen und zeitlosen Lebens, das der Tag nicht beachtet, und an dem die Stunde geschäftig vorübergeht.

Alle, die seit Jahrhunderten versucht haben, über Kunst und Kunst-Betrachtung zu schreiben, haben diesen Standpunkt, bewusst oder unbewusst, gesucht, haben ihn *aller* Kunst gegenüber auch teilweise geltend gemacht, weil das Entfernte ruhiger erscheint als das Nahe, haben ihn aber immer wieder verloren, indem sie sich zu Urteilen hinreissen liessen, die nur da waren, um durch andere und wieder andere fortlaufend ersetzt zu werden. Da aber Werke der Kunst immer *Ruhe* sind, festgehaltene Gleichgewichts-Momente, so kann Unruhe in jedem Fall (wo es sich um wirkliche Kunst handelt), nur auf Seite des Beschauers sein, während das Werk selbst (mag es alt oder neu sein) immer wie ein Baum betrachtet werden kann, d. h. reine Anschauung aushält und zulässt. Wer mit dieser Absicht: einfach zu schauen, an Bilder und Bild-Werke herantritt, der wird ganz vergessen, zu urteilen, — oder doch sein Urteil wird anders sein: es wird in einem Stehenbleiben vor dem Kunst-Dinge oder in einem langsamen Vorübergehen liegen und sich aus den Worten, in die es nicht gehört, in eine einfache anspruchslose Handlung zurückziehen. — Sobald man dem Urteil über Kunst so entschieden alles Recht abspricht, wie ich es hier in aller Kürze gethan habe, wird die Aufgabe, über einen Künstler zu schreiben, wesentlich verändert. Auch hier wird alles auf Anschauung gestellt, nicht

auf Urteil. Es wird sich darum handeln, aus dem Gesamt-Inhalt des vorliegenden Werkes und dem Künstler, der es geschaffen hat, ein Bild zu machen, eine Welt, vor der man schauend stille steht und von der man in bescheidenen Worten spricht.

Dieses Bild ist lange vor meinen Augen. Seit Jahren steht es in meiner Nähe, wachsend und sich ergänzend, und ich habe mich so daran gewöhnt, dass mein Blick, wenn er aus grosser Ferne schwer zurückkehrt, wie auf etwas Heimatlichem darauf ruht. Auch andere Bilder umgeben mich, Bilder mit unbestimmten Grenzen, die noch wachsen, die vielleicht noch sehr gross werden, — dieses eine, von dem ich hier liebevoll reden will, ist nicht grösser geworden, ja es ist nicht einmal gross. Sein Wachstum, von dem ich oben sprach, geht nach innen vor



HEINRICH VOGELER.

Ex libris. Radierung.

sich, es füllt sich aus, es ordnet sich, es lässt immer deutlicher die Gesetze erkennen, die über ihm herrschen, — kurz: es macht Entwicklungen durch, die jene anderen Bilder, welche sich immer noch ausdehnen, vielleicht nie erreichen werden. Es ist kleiner als sie, aber es ist glücklicher und zugleich fertiger, wie der Ameisenbau und der Bienenkorb glücklicher und fertiger sind als die Reiche Alexanders und Napoleons. Wenn der Zug unserer Zeit dahin geht, eine Vereinigung von Kunst und Leben zu schaffen (eine Synthese, die vielleicht einmal einer sehr entfernten Zukunft im Grossen gelingen wird), so ist es bezeichnend für sie, dass sie über vielen Poseuren den einen aufrichtigen und echten Künstler nicht sieht, der in

einem etwas unterlebensgrossen Bilde, wie in einem Gleichnis, absichtslos Kunst und Leben fortwährend und täglich zusammenfasst, — dass sie Heinrich Vogeler nicht sieht, der ihr eine Erfüllung sein müsste, wenn sie überhaupt reif für Erfüllungen wäre. Man wird mir entgegenen, sie sähe ihn, — man wird auf die Bekanntheit hinweisen, um nicht zu sagen Berühmtheit, die dieser Maler seit Jahren geniesst und mit der grossen Verbreitung, die sein radiertes Werk gewonnen hat, wird man mich zu widerlegen suchen. Aber, ehe ich weiter fortfahre, muss ich eines thun: ich muss den vielen Verehrern, die Heinrich Vogeler für sich in Anspruch nehmen, sagen, dass er nicht ihnen gehört, dass sie ihn gar nicht meinen und kennen und dass

sie sich überhaupt benennen haben, wie naschhafte Kinder, die von eingemachten Früchten nur den Zucker ablecken und die Früchte, die lange nicht so süss sind, nach einem neugierigen und enttäuschten Versuch stehen lassen. Und dass, besonders auf den früheren Gerichten aus seiner Küche, sehr viel Zucker war, das hat sie angelockt, und hat auf ihre süssen Zungen den Namen Heinrich Vogelers gelegt, der ihnen immer geläufiger wurde. Da war ein sogenannter »Moderner«, ein Worpsweder, der sich gar nicht so fremd und unartig und unverständlich benahm, wie die anderen »Modernen«, ein Märchen-Maler, etwas eigenwillig zwar und merkwürdig, aber gerade nur so viel als not that, um nicht langweilig zu werden. Aus dieser Stimmung entstand Heinrich Vogelers Bekanntheit, und sein Ruhm ist wie die meisten Ruhme ein Missverständnis, das von ihm nehmen muss, wer sein Freund ist. Und von diesem Heinrich Vogeler, diesem Un-



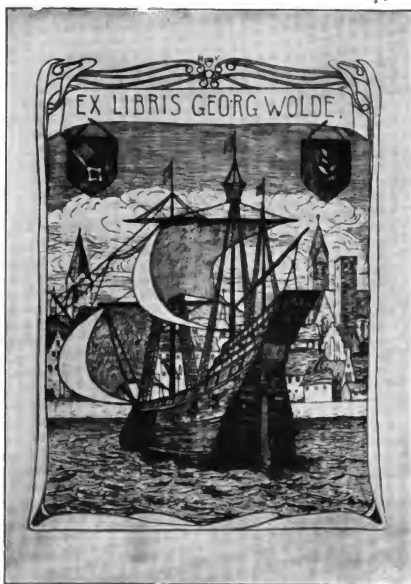
HEINRICH VOGELER — WORPSWEDER.

Ex libris. Radierung.

berühmten, fast Unbekannten, handeln diese Zeilen. — Er war, als er in Düsseldorf an der Akademie studierte, ein junger Mensch von einer kleinen leisen Eigenart, die sich in seinen Arbeiten noch nicht aussprach oder höchstens, wo sie etwa durchdrang, sie herunterzog unter das Mittelmaß, das jeder Fleissige erreichen kann. Wenn etwas die Ansätze zu einer eigenen Welt verriet, war es der Umstand, dass ihm das Aussehen und das Benehmen anderer Menschen seltsam fremdartig schien, und die Maße, die in seiner eigenen Welt einmal herrschen würden, wandte er schon damals an, wenn er Geberden und Gebilde seiner Umgebung, die durchaus nicht durch ungewöhnliche Verhältnisse auffielen, als übertrieben oder vergrössert empfand und darstellte. Für den unerfahrenen, flüchtigen Beobachter ergäbe sich eine Neigung zur Karrikatur als Hauptsache, während das Karrikieren nur als Nebenfolge ausgelöst wurde durch die starke Empfindung gewisser Verschiedenheiten, die durch Anwendung eines anderen inneren Maßstabes bedingt war. Diese Stellung hat die Karrikatur in Vogeler's Werk auch immer beibehalten; auch wo sie verschiedene Formen annahm, sich gleichsam verkleidete, ist sie nicht Kritik (was die eigentliche Karrikatur immer ist), sondern eine eigentümliche Reflex-Bewegung gegen etwas, was seine in sich ausgeglichene Welt unharmonisch zu stören droht. Anfangs, als diese Welt sich sehr unbeschützt fühlt, schafft seine Fantasie Centauren und Ungetüme, die das feindliche Unharmonische, das immer zu grosse,

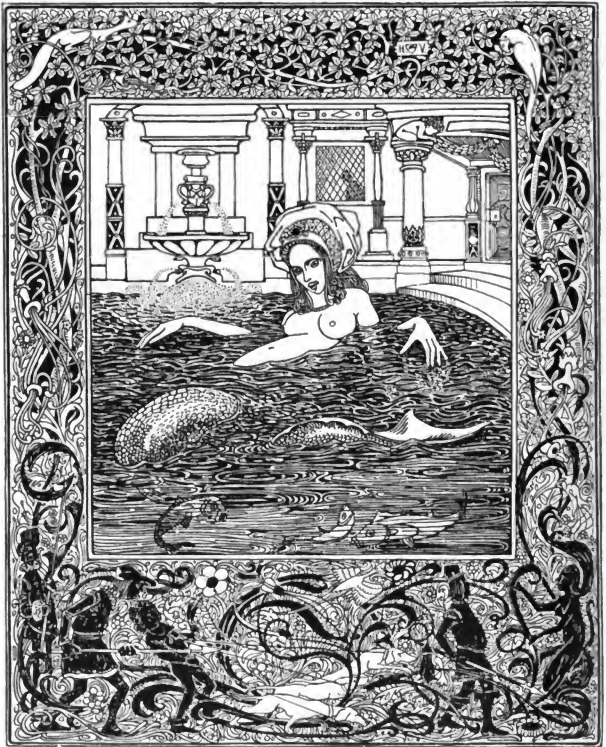
immer übergrosse Fremde, verkörpert sollen; später, als seine Welt schon richtige Mauern hatte, tritt es als das Geheimnisvolle und Gespenstische auf, vor dessen unverhältnismässig langen Armen die Mauern zurückweichen, und endlich, als er sich in seinem Reich schon recht sicher fühlt (so manchmal in den neuen Zeichnungen, von denen noch in diesem Aufsätze die Rede sein wird), behandelt er es mit einer an Überlegenheit leicht erinnernden Ironie.

So wird man recht haben, wenn man bei der Entwicklung Heinrich Vogeler's ein ganz besonderes Augenmerk darauf richtet, was aus seinem jeweiligen Verhältnis zu dem Fremdartigen, das ihn umgibt oder



HEINRICH VOGELER — WORPSSWEDE.

Ex libris. Radierung.



HEINRICH VOGELER.

»MELUSINEN-MÄRCHEN«. FEDER-ZEICHNUNG.



HEINRICH VOGELER — WORPSWEDE.

»DRACHENTÖTER«. FEDER-ZEICHNUNG.



H. VOGELER.

»Wald-Märchen«. Feder-Zeichnung.

ihm begegnet, entspringt, wie er sich seiner erwehrt, und mit welchen Mitteln er es unterwirft. Auch seine Radierungen dürfen von keinem anderen Standpunkte aus betrachtet werden. Man hat sie lange für die Träume eines späten Romantikers gehalten und das ist auch möglich, wenn man sie wirklich für Illustrationen derjenigen Märchen hält, von denen sie zufällig einen ihr handlungsloses Geheimnis halb erklärenden Namen haben. Aber weder die »Schlangen-Braut«, noch das »Frosch-Königs-Märchen« sind aus vor-

handenen Märchen - Stoffen heraus entstanden, und die »sieben Raben« sind nur eine Maske, hinter der sieben schwarze Vögel ungestört ihr Wesen treiben dürfen. Es ist rührend gewesen, was die Verehrer, die ich ihm abgesprochen habe, von Heinrich Vogeler rühmten: dass da inmitten einer un-naiven Zeit ein Maler die alten, schlichten deutschen Märchen wieder empfindet und ihnen Bilder gäbe und Ausdrücke, als ob sie von heute wären und jeden Augenblick sich wieder ereignen könnten. Das war sehr rührend, aber auch sehr falsch. Der Vorgang, aus dem diese radierten Blätter sich entwickelten, war wesentlich anders, wesentlich ernster und tiefer. Das war kein naiver Romantiker, der diese Blätter schuf, die er lange nach ihrer Vollendung mit dem zunächstliegenden Märchen-Namen verkleidete, das war ein Mensch unserer Zeit, ringend wie wir, wenig glücklich — wie wir, und voll komplizierter Empfindungen. Ein Mensch mit einer schon ganz bestimmten, aber sehr eng begrenzten Wirklichkeit um sich, zu der alles in Widerspruch stand, was er als Erlebnis oder Stimmung empfing, dem alles so fremd und unwahrscheinlich war, dass er es nur als Märchen erzählen und als einmal gewesen empfinden konnte. So entstanden diese Märchen, seine eigenen Märchen, Erlebnisse, die über seine Wirklichkeit hinausragten, und die er mit den wenigen Mitteln dieser Wirk-



HEINRICH VOGELER.

•VERKÜNDIGUNG•. FEDER-ZEICHNUNG.



H. VOGELER — WOKPSEUDE.

»Die Wunder-Blumes. Feder-Zeichnung.

lichkeit auszusprechen sich bemühte. — Für Menschen von ganz entschiedener, nicht auf Breite angelegter Art gibt es immer an einer Stelle ihrer Entwicklung einen Kreuzweg, und man könnte zwei Geschichten über sie schreiben: indem man sie das einmal rechts gehen lässt und das anderemal links. Die beiden Geschichten gingen von diesem Punkte ab auseinander und würden, immer divergierender, zu ganz verschiedenen Zielen hinführen. Von diesen zwei Geschichten würde die eine notwendig trauriger, die andere notwendig glücklicher verlaufen müssen, beide aber können voll Bewegung sein und nicht ohne tragische Momente. Ich habe in diesem Falle die glücklichere Geschichte zu schreiben. Die Geschichte desjenigen, der, auf eine bestimmte Wirklichkeit angelegt, tatsächlich diese Wirklichkeit immer mehr und immer besser bestätigt sieht, dem immer weniger Befremdliches und Störendes geschieht, weil er immer fähiger wird, das Fremde in Eigenes umzudeuten, mit Eigenem auszusprechen und auf eigene Art zu erleben. Natürlich: es bleibt noch viel Fremdes übrig, und viel Grosses, welches sein Gleichgewicht gefährden könnte und das in sein harmonisches Leben sich nicht würde einfügen lassen, etwa wie ein Berg als Bau-Stein nicht benutzbar wäre; ja es bleiben vielleicht alle letzten grossen Dinge ausserhalb

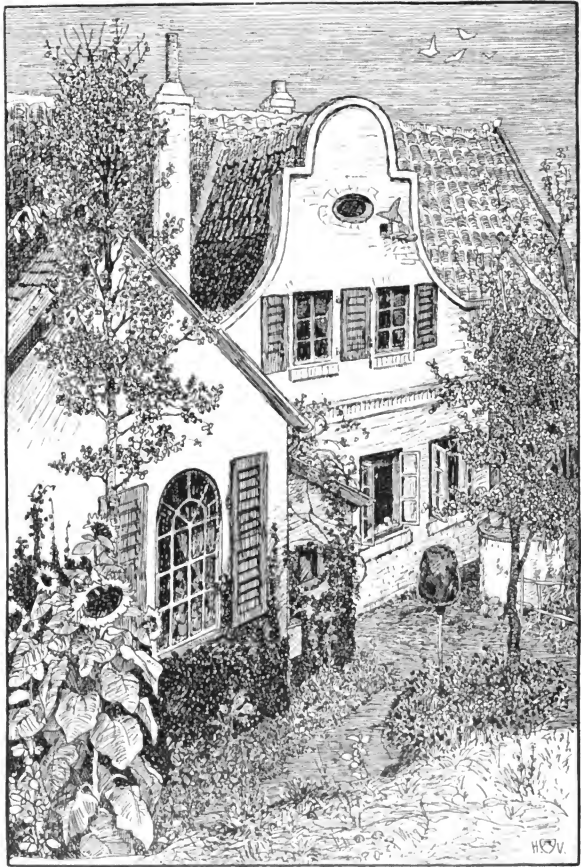
dieser Wirklichkeit, die sich rundet, ohne ihrer zu bedürfen. Vor dem Einsamen, Heimatlosen, dessen Leben ein Flackern ist und ein Suchen nach ihnen, können sie heut oder morgen auftauchen in ihrer namenlosen vernichtenden Grösse, aber sie können ihm ebenso gut ewig verborgen bleiben, wenn sein irrender Fuss auf falschen Wegen zum Tode geht. Zu dieser angesiedelten, still umfriedeten Wirklichkeit aber,

die wie eine kleine Stadt mit Mauern und Zinnen und Thoren und allem Nutz- und Schmuck-Werk grosser Städte im Thale liegt, können die allerletzten grossen Wahrheiten und Tiefen, obwohl sie dort nie eintreten werden und gleichsam ausserhalb des Bildes liegen, doch Beziehung haben: sie können ruhig und stetig auf sie einwirken, wie entfernte Sterne mit ihrem Licht und mit ihrer Anziehung auf Dinge wirken, die von ihnen



HEINRICH VOGELER—WORPSWEDE.

»TRÄUME«. FEDER-ZEICHNUNG.



HEINRICH VOGELER — WORPSWEDE.

•HINTER-HAUS. FEDER-ZEICHNUNG.



nicht wissen. — Das also ist der Romantiker Heinrich Vogeler; ein Mensch, dessen ganzes Schicksal darauf gestellt war, ob er die Wirklichkeit, die in ihm angedeutet war und deren er bedurfte wie des Brotes, würde finden und ausbauen können zu einem Leben, zu einer Kunst, zu einem Künstler-Leben ganz eigener, unvergleichlicher Art. Heute nun kann man es mit aller Bestimmtheit aussprechen: dass es ihm gelungen ist, dies Problem zu lösen. Eine halbe Stunde kaum von dem Orte, wo ich diese Zeilen schreibe, ist ein Garten und ein Haus und ein Leben, das in Erfüllung gegangen ist, eine Welt, die sich entwickelt hat und wächst, und man wundert sich manchmal, dass nicht auch ein eigener Himmel mit dazu gehört mit einigen grossen und deutlichen Sternen und einer Sonne, welche ganz zarte Wiesen-Blumen mit besonderer Zärtlichkeit aufzieht und ziert. — Es ist eine Welt mit Beschränkungen und Mauern. Aber, der sie gebaut hat und besitzt, leugnet diese Mauern nicht und sucht sie nicht zu verdecken. Er schmückt sie und spricht von ihnen wie von etwas, was ihm auch gehört und er freut sich, dass sie schön sind und zu seinem Hause passen. Er hat sie öfters gemalt. Auf dem schönen Buchzeichen für den Baron Johann Knoop findet man sie, und auf dem grossen Bilde »Heimkehr« auch — und sie tragen gerade in diesem Bilde dazu bei, der Szene Weite zu geben und Grösse, und reden in ihrer Art von der Unendlichkeit und von dem Himmel, der dahinter anhebt. Es sind ganz eigentümliche Mauern; sie trennen nicht nur eine geschlossene Eigenart von den profanen Nachbarn ab, sie umgrenzen auch ein kleines Bild einer grossen Zukunft und scheiden es von der Gegenwart, von der Zeit, in der solche Erfüllungen noch nicht reifen.

Ich habe noch nie eine Wirklichkeit gesehen, die so reich ist und zugleich so tatsächlich und wirklich in jedem Augenblick. Die Wirklichkeit im Leben der Bauern

erscheint uns so, wenn wir als Kinder auf Bilderbogen Darstellungen aus diesem Leben sehen. Da sind alle Verrichtungen natürlich und notwendig, einfach und gut; und wie aus diesem Leben, ganz von selbst, die Ernten kommen und das Brot, so kommt aus dem Leben Heinrich Vogelers von selbst eine Kunst, die von seinem Heimats-Lande abhängig ist, die gute und schlechte Jahre hat, die seinen Fleiss, sein Vertrauen und Kraft und Liebe seiner Hände braucht, als ob sie sein Feld wäre und er Säemann und erntender Schnitter dieses Feldes.

Heinrich Vogeler hat sich frühzeitig (1892 schon) in einem Lande niedergelassen, über dessen Eigenart seit Jahren viel geschrieben worden ist, — nahe bei dem Dorfe, dessen Name seit dem Jahre 1895 so bekannt ist, als wäre dort eine entscheidende Schlacht geschlagen worden. Fritz Mackensen war hier sein Lehrer. Und auf den jungen Menschen mag seine überzeugende Energie, die an den gewaltigen Aufgaben der Natur gewachsen war, beinahe heroisch gewirkt



H. VOGLER. »Der Riese Goliath«. Feder-Zeichnung.



L. VOGELER. »Der heilige Frans und die Fisches. Feder-Zeichnung.

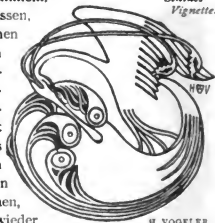
haben. Er schloss sich eng an diesen Mann an, der sich schon das Recht errungen hatte, dieses Land zu lieben; von ihm geführt lernte er seine Heimat kennen: ein Adam, an der Hand Gottvaters, der noch atemlos ist vom letzten Schöpfungs-Tag.

Er sah nicht dasselbe, was jener sah, er liebte nicht, was jener liebte; aber dass er zum Sehen und Lieben kam, das dankt er dem erfahrenen Freunde, der von den vielen Schönheiten dieses Landes wusste und dessen Leben es war, die Wege zu suchen, die zu ihnen hinführen und über sie hinaus. Und er fand noch Andere, die sich hier angesiedelt hatten und auf ihre Art an dem Lande hingen, das übrigens auch heute noch in vielen Dingen unerkannt ist und unverkündet von der Kunst, die sich ihm angeschlossen hat. Ist es ein Vorwurf für

diese Kunst, wenn man sagt, dass das Land viel grösser ist als sie? Ich glaube nicht. Die Künstler, welche hier wohnen, wachsen noch. Noch sind sie mehr Abgeschlossene als Einsame. Aber wenn ihre Liebe nicht nachlässt, so werden sie vielleicht einmal Eingeweihte aller jener Stimmungen und Stunden sein, in welchen die erhabenen Einsamkeiten ihres Landes sich offenbaren. — Doch hier ist nur von H. Vogeler die Rede, und es ist zu sagen, dass er das Land nicht um der grossen Gesetze willen, die darin herrschen, liebt, sondern deshalb, weil es ihm Raum gegeben hat für seinen Garten, und weil seine grossen Winde ihm die Bäume biegen, die er gepflanzt hat, und weil aus seinen weiten Himmeln das Licht fliesst, zu dem seine Blumen sich schlank und zitternd erheben. Ihm ist es nicht um die Bäume zu thun, die irgendwo fern in der Haide stehen, Waisen, vom Winde gepflanzt und vom Zufall erzogen: er brauchte einen Platz,

wo er *seine* Bäume aufrichten konnte, und die Blumen auf anderen Wiesen sind ihm wie die Sterne des Himmels, die man zwar lieben, von denen man aber nicht lernen kann. Und lernen wollte er von seinem Garten. Dort wollte er einzelne Dinge versammeln.

Vertreter dessen, was in jenen weiten Ebenen wächst, zerstreut u. sinnlos sich wiederholend, — dort sollte für jedes seiner leisen Erlebnisse ein Sinnbild stehen, das selbst wieder



seine eigene Entwicklung hat, so dass es schien, als hörten seine Erlebnisse, deren Erinnerung an diese blühenden und welkenden und wieder blühenden Dinge gebunden war, nicht auf, sich zu verändern, als wüchsen sie, über ihr eigenes Dasein hinaus, unter den gütigen Himmeln ruhig weiter, gleich geliebten Verstorbenen, die man plötzlich, durch den Schleier des Todes hindurch, ruhig weiterwandeln sieht. Ihm verging nichts mehr. In seinem Garten blieb alles, was einmal dagewesen war, und eine jede liebe und schöne Stunde war

wie Daphne und verwandelte sich in einen Baum mit schlanken, dunklen Blättern, die geheimnisvoll glänzten. Sein Leben stand immer um ihn und er stand immer mitten in seinem Leben. Das ist ganz wörtlich zu nehmen; denn er war selbst der Gärtner dieses Gartens, er setzte Bäume wie man Buchstaben setzt, wenn man ein Buch schreiben will, und wie Licht und Dunkel gingen die Frühlinge und die Winter über die Blätter dieses Buches. Und doch: dieser Vergleich trifft nur eine Seite der Sache. Über diesen Garten war ein sehr seltsamer



HEINRICH VOGELER — WORPSWEDE.

Hänsel und Gretel. Feder-Zeichnung.



HEINRICH VOGELER—WORPSWEDE.

»Greifen-Horsts. Feder-Zeichnung.

Gärtner gekommen, ein Dichter, der in seinen Garten einen Gedicht-Anfang setzte, und es der Natur überliess, nachdem er den Rhythmus angedeutet, das Gedicht fort zu führen; und ein Maler, der, von dem wild wachsenden Gedicht angeregt, ein Bild schuf, darin es nachgebildet war und den dieses Bild, das er gemalt, wieder zu einem neuen Versuch anleitete, bei dem er wieder wirklich Gärtner wurde. Es ist schwer zu sagen, und man sucht umsonst Bilder dafür, anzudeuten, was für eine Kette von Anregungen und Wechsel-Wirkungen diesen Garten mit

Heinrich Vogeler's Kunst verbindet. Seine Blätter und Bilder sind dorten weiter gewachsen, bis sie wieder Anlass zu neuen Bildern geworden sind, und seine Kunst hat, an diesen Garten und seine Fortschritte sich haltend, viele Entwicklungen durchgemacht, ganz von selbst, und nur, um den neuen und grösseren Anforderungen, die sie vor sich sah, gerecht zu werden. Es ist kein Zufall, dass bei den frühen und mittleren Arbeiten Heinrich Vogeler's alles frühlinghaft wirkt: denn ein junger neuer Garten behält auch im Sommer jenes schlanke und schütterte

Wesen, etwas Grossmaschiges, und durch jede Masche sieht der Himmel durch. Später erst, als sein Garten dichter, seine Bäume grösser und reifer und seine Blumen unzählbar geworden waren, konnte Heinrich Vogeler vom Sommer erzählen; und das war nun auch *sein* Sommer. Schon auf einigen Bildern aus dem vorigen Jahre sieht man das Bestreben, jeden Platz auf der Leinwand auszufüllen, durchzuarbeiten, Ding neben Ding zu setzen; — dichte Gebüsche und schwere Bäume mit dunklem Laubwerk, in das helle Früchte verflochten sind, treten an Stelle jener schlanken mädchenhaften Bäume, die man auf seinen Blättern zu sehen gewohnt ist, und zugleich lässt er die Radierung, die mit ihren Schärfen und Härten seinem neuen Bedürfnis nicht mehr entspricht, fallen und wartet, da es zu Bildern

noch mancher Vorbereitung bedarf, auf ein neues Ausdrucks-Mittel. Das ergibt sich ihm in der holzschnittartigen Zeichnung, die er zuerst buchschnuckmässig auf den Seiten der »Insel« anwandte, ehe er selbständige Blätter schuf, Blätter, die sich mit nichts vergleichen lassen und die zu den merkwürdigsten Dokumenten seiner Kunst gehören. Natürlich war es wieder sein Garten, welcher mit seiner wachsenden Fülle den ersten Anstoss zu diesem Fortschritt gab. Noch ehe Heinrich Vogeler die farbige Vielfalt des dichten Laubes künstlerisch empfand, interessierten ihn die verschlungenen Wege der Kontur, und seine fantastischen Vögel in der »Insel« waren ein Versuch, das Geheimnis der Umrisse zu erforschen. Und er scheint immer mehr in den Besitz dieses Geheimnisses ge-



HEINRICH VOGELER — WORPSWEDE.

»Alte Hütten«. Aquarell.

kommen zu sein, denn seine Feder-Zeichnungen, weit entfernt davon, es zu verraten, zeigen eine Sicherheit der Linien, die nur ein Wissender ihnen geben konnte. Man erinnere sich irgend einer der in dem früheren Sonder-Heft*), das diese Zeitschrift Heinrich Vogeler gewidmet hat, reproduzierten Zeichnungen, des dürtigen Buch-Schmuckes, der Unsicherheit und Unreife der Linien-Führung und man halte das überraschende Blatt »Träume« daneben, das eine ganz ausgebildete Konturen-Sprache mühelos anwendet: man wird mir zugeben müssen, dass zwischen damals und jetzt mehr — innere und äussere — Fortschritte als Jahre liegen. Es ist natürlich nicht der reifere Garten allein, der das alles gemacht hat. Die »Insel« ist gegründet worden, die Raum und Anregung

*) April-Heft 1899 der Deutschen Kunst u. Dekoration.



HEINRICH VOGELER—WORPSWEDE.

•MELUSINEN-MÄRCHEN•. ÖL-GEMÄLDE.

Dieses Gemälde, sowie diejenigen auf Seite 317, 319, 320, 322, 323 und 324 sind nach Platinotypen des Kunst-Verlages *Ludwig Möller—Lübeck* reproduziert.



HEINRICH VOGELER — WORPSWEDE.

»MARIÄ VERKÜNDIGUNG«. ÖL-GEMÄLDE.



HEINRICH VOGELER—WORPSWEDE.

»Juni-Nachts. Oel-Gemälde.

bot, die Zeichnungen von Beardsly brachte, welche für Vogeler eine Offenbarung waren und die ihm endlich auch die Bekanntschaft mit Menschen vermittelte, deren grosse Kultur ihm wohlthat und deren Wesen ihn, weil es, gleich dem seinen, auf Verwirklichungen gestimmt war, mit fremdartiger Verwandtschaft nahe berührte.

Auch vorher schon hatte Vogeler kunstgewerbliche Ideen auszuführen versucht, und wenn auch sein Stil (den ich auch aus dem Wesen junger Gärten und nicht aus einer Empire-Empfindung heraus erklären möchte) schon damals ziemlich entwickelt war, so fehlte ihm doch die Kenntnis jeglichen Materials, und aus Konturen, mochten sie noch so sicher empfunden sein, liessen sich keine Dinge machen. Wenn man keinen Augenblick vergisst, dass in Vogelers Leben der Drang zur Wirklichkeit eines der Leit-Motive war und die Ursache seiner ganzen eigentümlichen Persönlichkeit, wird man verstehen, wie wichtig es ihm war, Dinge zu bilden, d. h. einfache und schlichte Ver-

wirklichungen seiner inneren Welt in den Alltag zu setzen und sich und andere damit zu umgeben. Im Kreise der »Insel« wuchs er in diese Aufgaben hinein unter jungen Freunden, welche die Stimmen aller Stoffe kannten und die schönen Melodien, zu denen Silber und Damast und Seide und Glas zusammenklangen, zu komponieren wussten. Dort lernte er die Seele des Silbers verstehen und die jungfrauenhafte Art dieses stillen, ihm wahlverwandten Metalls, lernte in Silber Dinge dichten, und Lieder schreiben, die das Silber mit seiner glänzenden Stimme sang. Der wunderschöne Spiegel entstand damals mit seinem reichen, aus Ranken-Motiven, die ein grosser Vogel zusammenfasst, gebildeten Rahmen, die Silber-Leuchter mit dem unrealistisch, ganz im Sinne des Silbers, erfassten und doch so sicher durchgebildeten Tulpen-Motiv: lauter Dinge von ruhiger, natürlicher Wirklichkeit, die mit jenen schon erwähnten Zeichnungen in ergänzendem Verhältnis stehen. Denn die genaue Betrachtung und



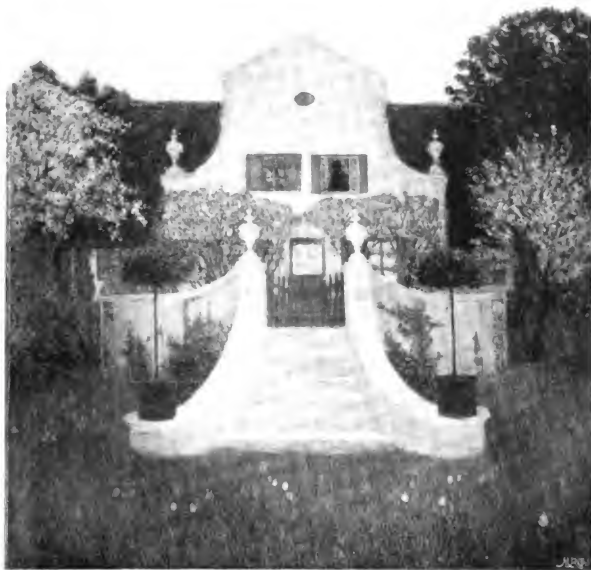
HEINRICH VOGELER.

FEDER-ZEICHNUNG.



HEINRICH VOGELER—WORPSWEDE.

«FRÜHLINGS-ABEND». ÖL-GEMÄLDE.



HEINRICH VOGELER — WORPSSWEDE.

»Mai-Morgens. Ost-Gemälde.

Kenntnis eines Materials führt zu der Erfahrung, dass keine Stelle daran leer ist und jede anders als die nachbarliche, dass es keine Pausen und Lücken und Verlegenheiten, sondern nur Ausdruck gibt, und dass in diesem Reichtum, in diesem Überfluss der grosse Zauber schöner Dinge beruht und ihre Bedeutung für das Leben.

Die Erfahrungen, die Heinrich Vogeler an Silber und an Glas gemacht hatte, bestätigte ihm, als er ihn mit neuen Augen sah, sein wachsender Garten, der dieselbe Fülle von Farben und Formen aufwies, wie irgend ein kostbares Ding. Um das ganz

zu begreifen, muss man wissen, wie das feuchte Klima dieses Landes auf alles einwirkt, wie kein Stück Holz an einem Bretter-Zaun farblos und fahl bleibt, wie unter dem Einfluss des Regens seine Adern aufleuchten, oder wie es beschlagen mit rauchigem Grün und übersponnen von den Fäden seltsamer Flechten wie mit Stücken von alten Altardecken und Mess-Gewändern bezogen scheint. Da kann man auf dem kleinsten Fleck seine Augen ruhen lassen, gewiss, eine Unmenge formaler und farbiger Anregungen zu empfangen. Hier, auf den Stämmen seiner Bäume oder auf irgend



HEINRICH VOGELER—WORPSWEDE.

DIE FRAUEN-KIRCHE ZU DRESDEN. AQUARELL.



H. VOGELER. *Wand-Leuchter.*
Ausgeführt von M. Seifert, Dresden.

einer alten Moor - Wand war das Prinzip der Applikation mit Resten bunter Seiden ebenso vorgebildet, wie der farbige Grund-Gedanke und die Malweise seiner neuen Bilder, die noch in der Entfaltung begriffen ist. — An der Grenze dieser Entwicklungen steht das kleine Bild: »Mai-Morgen«. Man betrachte, wie da die Luft gemalt ist, wie die Konturen der Dinge zittern in der frischen frühen Kühle des Sonnen-Aufgangs, wie alles voll Erwachen ist und Atem und Freude. Man glaubt, in dem Rhythmus der Umrisse das Schwingen der vielen Vogel-Stimmen zu fühlen, die diese einsame Stunde erfüllen, man glaubt zu sehen, wie die Farben immer mehr Licht empfangen und voller und dunkler werden, und dabei behält man doch das Bewusstsein des Bildes, das Gefühl von einem Bild-Moment, einem Moment der Ruhe, einem Höhepunkt, gleichsam dem Gipfel des Morgens, von dem es nun abwärts geht in das Thal des Tages.

In der »Verkündigung« geht diese Entwicklung, wenngleich nicht gleichmässig und etwas tastend, weiter. Wer vor dieses Bild tritt, dem wird vielleicht zuerst einfallen, dass er schon eine Verkündigung dieses Malers kennt, eine Radierung, die nicht zu den bekanntesten Blättern Vogeler's gehört, aber für jeden, der sie aufmerksam betrachtet, ganz unvergesslich ist. Aber auch dieses ist nicht die erste »Verkündigung« Heinrich Vogeler's. Die erste und allerschönste findet sich als Bleistift-Skizze in einem grossen alten Skizzen-Buch, das die Stelle eines Tage-Buches vertritt und die Erlebnisse der ersten Worpsweder Zeit zusammenfasst. Und

damals war die »Verkündigung« Erlebnis für ihn. Damals, als das zarte schlanke Mädchen, das auch neben ihm und seiner Kunst sich entfaltete, wie eine Schwester und Gefährtin seines Gartens, zuerst in den Klängen seiner Guitarre Stimmen des Lebens und Glückes vernahm und lauschend an ihm vorbei in die Himmel schaute . . . Damals zeichnete er diese unvergleichliche Verkündigung als das erste Blatt eines Marienlebens, das Wirklichkeit wurde und still und wunderbar in Erfüllung ging. Und wieder musste er diese Wirklichkeit abwarten, ehe er das Bild »Verkündigung« malen konnte. Seine Kunst, die mit dem Leben gleichen Schritt hält, konnte damals nur andeutungsweise, wie in hellseherischem Traume, jenes Bild festhalten, das später einmal entstehen sollte, wenn es nicht mehr Traum sein würde. In dem Bild ist alles reifer als in der Zeichnung: es verhält sich zu ihr wie die Wirklichkeit zum Traum. Es ist ausgeglichen in allen seinen Teilen, etwas von der Ruhe der Landschaft ist auch in Maria, etwas von der Stille des Himmels in dem singend-



H. VOGELER — WORPSWEDE. *Silberner Toilette-Spiegel.*
Ausgeführt von H. Wilkens & Söhne — Hemelingen.

H. VOGELER — WORPSWEDE: *Interieur*.

Ausgeführt von Keller & Reiner — Berlin.

sagenden Engel, der sich zu ihr niederneigt. Der Inhalt ist nirgends zusammengedrängt, gleichmässig ist er über das ganze Bild ausgebreitet, darin aufgelöst wie Duft im Sommer-Tag. Das ist eine Tugend des Bildes, aber eine Abschwächung des Ausdrucks, auf den jene Zeichnung ausgeht mit einer einseitigen herben Gewaltigkeit, die man nicht vergessen kann. Die Verkündigung ist dort ein Ereignis, hier, im Bilde, eine Stimmung. . . .

Und jenes alte »Skizzenbuch«, welches die erste »Verkündigung« enthält, ist voll von Ereignissen. In einfachen, oft biblischen Bildern sprechen sie sich aus und sie reden wie mit starker Stimme. Da ist eine Zeichnung, die »Fürbitte« heisst. Im Hintergrund eine Eselin, bei der ein alter Mann sich beschäftigt, vorn ein Weib, eine Mutter, knieend, und man sieht dem Profil ihres

Mundes, welcher spricht, die Grösse und Gewalt des Gebetes an, mit dem sie Gott überzeugen und überreden will. Sie kniet, und es scheinen Hunderte zu knieen, sie betet — und es ist, als ob die Mütter eines ganzen Volkes sich versammelt hätten, um Gott mit ihren vereinten Worten zu gewinnen. Es ist, als wäre die ganze Welt an diesem Gebete irgendwie beteiligt, — ebenso wie auf einem anderen Blatte, das »Ruhe auf der Flucht« überschrieben ist, alles an dem Feiertag und an der Rast teilzunehmen scheint, welche die heilige Familie in der Einsamkeit feiert. Dieses Blatt ist eine der einfachsten Kompositionen Heinrich Vogelers. Wie die Fürbitte ganz von Stimmen erfüllt scheint, so ist hier alles voll Schweigsamkeit und Stille. Wachsam steht der Mann bei dem Tiere, in dessen Schatten sich die Mutter niedergelassen hat,

um ihrem Kinde die Brust zu reichen. Eine helle weite Landschaft breitet sich um die Gruppe aus und scheint alle Fremdheit zu verlieren und die Heimat derer zu werden, die sich ihr anvertrauen. Fern sieht man die Wege, die sie gekommen sind, und nur diese reden ganz leise von der Hast und Angst der Flucht, von dem Zurückschauen und Zurückhorchen und von dem Weiterziehen in eine fremde Zukunft und Ferne. — Es ist interessant, an der Hand dieses Skizzenbuches zu betrachten, wie sehr diese biblischen Stoffe, ähnlich wie früher die märchenhaften, nur Vorwände sind, die der Künstler ergreift, um seinen Skizzen und Entwürfen einen Namen zu geben. Die Anregung zu der Radierung von den sieben Schwänen kam nicht von dem Märchen her, und die Entwürfe dieses

schönen Marienlebens sind nicht über dem Lesen der Bibel gereift. Es war wieder die Wirklichkeit, die sich diese Bilder schuf, und der Garten Heinrich Vogler's, in dem sie sich irgendwo ereigneten. Dieser Garten senkt sich sanft gegen die Chaussee, und von seinen höhergelegenen Punkten sieht man über seine Mauer hinaus das tiefe flache Land mit seinen Wiesen und den kleinen viereckigen Gärten, mit seinen grossen heroischen Baum-Gruppen und den Wegen und Wasserläufen, die kommen und gehen. Heinrich Vogler hat diese Formen eigentlich nie gemalt, aber, wenn er im Bewusstsein dieser Ebenen, die ihn auf allen Seiten umgaben, in seinem Garten ging, dann fühlte er auch diesen als ein Stück jener weiten offenen Welt, als ein Stück Ebene und Grösse. Und man kann geradezu sagen,

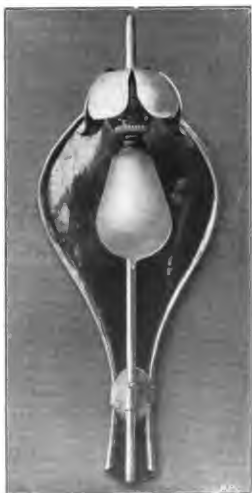
H. VOGELER: *Thür-Ausbildung.*

Ausgef. von Keller & Reiner—Berlin.

das es der Geist der Ebene ist, der sich in diesen Zeichnungen hinter den biblischen Stoffen verbirgt. Das ist kein Zufall, denn auch die Bibel ist voll Ebene; das Ziehen von Menschen und Herden auf weithin übersehbaren Wegen gehört ebenso zu ihr wie die weiten gewaltigen Himmel des Tages und der Nacht, die auf den einfachen Linien des Horizontes aufrufen. Diese Himmel kennt Heinrich Vogler in ihrer nächtlichen Grösse, für die er den schönsten und überzeugendsten Ausdruck gefunden hat auf jenem Blatte, da er die Sternen-Nacht des Firmamentes ganz erfüllt mit den hochragenden Gestalten von drei oder vier Engeln, die singend neben einander stehen. Ihre erhobenen Häupter sind in der Höhe des Himmels, während der Saum ihrer langen, weichen, gleitenden Gewänder die



H. VOGELER. GEBRAUCHS-SILBERZEUG FÜR «MAISON MODERNE», PARIS. Ausgef. v. H. Wilkens & Söhne.



H. VOGELER: WAND-BELEUCHTUNGS-KÖRPER.



Ausgeföhrt von Keller & Reiner—Berlin.



H. VOGELER—WORPSWEDE.

SILBERNE TAFEL-AUFSÄTZE FÜR «MAISON MODERNE», PARIS.

Ausgeführt von H. Wilkens & Söhne—Hemelingen.



H. VOGELER—WORPSWEDE.

SILBERNE TAFEL-LEUCHTER FÜR «MAISON MODERNE», PARIS.

Ausgeführt von H. Wilkens & Söhne—Hemelingen.

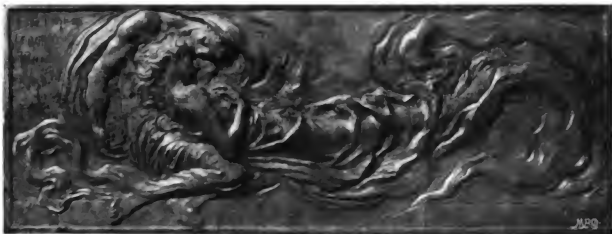


Baum-Gruppen streift und wie Nachtwind an die Herden und Hirten rührt, über denen sie die bethlehemitische Botschaft singen. Auch dieses ist eine von den Zeichnungen in dem grossen alten Skizzenbuche. Und wenn Vogeler auch aus diesem Blatte ein Bild macht, so wird es vielleicht das schönste von seinen Bildern sein, denn seine Malerei scheint mir besonders geeignet, das Geheimnis dieser heiligen Nacht mit verhaltener Farbigkeit zu erzählen. Denn eine Kunst, welche, wie die Vogeler's, auf das Leben angewiesen ist, wird diesen Weg immer gehen müssen; sie wird, von der Breite des Lebens lernend, an das Leben sich gewöhnend, stiller und ausgeglichener werden, als manche andere Kunst, aber sie wird an Eindringlichkeit und Tiefe verlieren. Man kann sich eine Kunst denken, welche allmählich zu Bildern aufwächst, in denen alles auf der Höhe jenes Ausdrucks steht, wie er in der Vogeler'schen Zeichnung zur Verkündigung einmal gefunden worden ist. Dieses aber ist die Kunst Heinrich Vogeler's nicht. Eine Kunst, die auf solche Offenbarungen ausginge, müsste sich notwendig vom Leben entfernen, denn das Leben ist ein geheimnisvolles Nebeneinander unverkündeter Gesetze, keine Offenbarung. Eine solche Kunst (und es ist die ganz grosse Kunst, die Kunst der grossen Menschen) müsste nicht auf Wirklichkeiten warten und über alle Erfüllungen ungeduldig

hinausgehen. Das Leben, mit dem eine solche Kunst in Wechsel-Beziehung stünde, das Leben, aus dem eine solche Kunst käme, kann jetzt noch nicht gelebt werden. Es ist ein zukünftiges Leben und die Kunst, die grosse Kunst, ist ein Stück dieser Zukunft, und wer sie jetzt hat und schafft, hat noch kein Leben dazu und ist heimatlos und fremd in der Zeit. Und trotzdem ist dies die grosse und feierliche Hoffnung, die wir alle haben, dass die Erde nicht kalt wird, ehe dieser erhabene und ferne Zusammenschluss, der den Ganzgrossen eine Heimat gibt, geschieht; dass das Leben einmal so gross sein wird, dass die grosse Kunst daraus entspringt, die jetzt fremd und ohne Zusammenhang über den Ländern liegt wie das Abendrot über den Strassen der Städte. — Und darum muss man Heinrich Vogeler seinen kleinlichen Verehrern fortnehmen und diejenigen auf ihn verweisen, welche in jener entfernten Synthese die einzige Erfüllung sehen, neben die gehalten, alle anderen Erfüllungen nur leisere Sehnsüchte sind. Sie werden ihn als einen Vorläufer empfinden, als einen bescheidenen und kleinen Anfänger grosser Zukünfte. Und sie werden ihm damit mehr Ehre anthun, als seine früheren Lober mit ihrer Begeisterung. — Natürlich weiss ich, dass ich ihn damit sehr vielen entfremde, um ihn ganz wenigen zu geben.

RAINER MARIA RILKE — WESTERWEDE.





LEONARDO BISTOLFI IN TURIN.

Das moderne Italien hat seinen höchsten Ruhmes-Titel vielleicht auf dem Gebiete der plastischen Kunst zu verzeichnen. Die Skulptur hat namentlich in Ober-Italien, in Piemont und in der Lombardei, eine Entwicklung erfahren, welche ihr eine Stellung in der vordersten Reihe europäischen Kunst-Schaffens sichert. Ja es sind dort sogar zwei Schulen von ausgeprägter Eigenart entstanden: der »malerische« Realismus, wie er in *Paul Troubetzkoy* seinen Meister anerkennt, und der Idealismus, wie ihn *Leonardo Bistolfi* vertritt. — Wenn die Plastik der Gegenwart in *Auguste Rodin* den mächtigsten Beschwörer des Lebens und des von Leidenschaften gequälten Fleisches ihr eigen nennt, wenn ihr *Konstantin Meunier* die endgültigen Ausdrucks-Formen für das fiebernde Treiben unserer industriellen Epoche gegeben hat; wenn sie in *Paul Troubetzkoy* — der zwar auch russisches Blut in den Adern hat, aber der Geburt, Erziehung und Ausbildung nach durchaus Italiener ist — wenn sie in *Troubetzkoy* den ausschlaggebenden Impressionisten erblickt, so wurde sie von dem anderen italienischen Meister, von *Leonardo Bistolfi*, bereichert durch eine feine, poetische Vergeistigung und durch ungewöhnliche gedankliche Vertiefung.

Bistolfi ist geboren in Piemont, zu *Casale Monferrato* bei *Turin* im Jahre 1859. Sein Lebenslauf bietet keine bemerkenswerten Ereignisse, es sei denn in den einzelnen

Etappen seiner geistigen Entwicklung: er studierte einige Zeit an der Mailänder Akademie, dann an derjenigen zu *Turin*, wo er seine Ausbildung beendigte und jetzt auch seine bleibende Heimat gefunden hat.

Das, was bei Betrachtung des Werkes *Bistolfi's* am schärfsten hervortritt, ist, dass seine plastischen Schöpfungen alle aus einem Bedürfnisse nach gefühlmässigem Ausdrucke, aus Poesie hervorgegangen sind, nicht aber aus technischen Neigungen oder aus der einfachen Liebe zur Form. Dieser unerschöpfliche Reichtum an poetischem Inhalte stellt sein Werk auf eine Stufe, welche nur von wenigen seiner Kunst-Genossen erreicht wurde. Und was vom Gedanken-Gehalte gesagt wurde, das gilt auch von der materiellen Form: sie ist unabhängig vom Einflusse der akademischen Schul-Manier, sie ist durchaus selbständig, aufrichtig, ebenso verfeinert als vernünftig. Eine Natur, die ganz aufgeht in einer aussergewöhnlichen Sensibilität, die ganz erfüllt ist von den schwersten Problemen des Lebens, eine feurige, leidenschaftliche Seele, dabei aber von einer unverfälschten Aufrichtigkeit des Empfindens: so vermochte er der plastischen Kunst einen neuen Geist einzuhauchen. — Er begann als sentimentaler Realist, anschliessend an *Cremona*, den grossen Mailänder Maler, auf den auch der Impressionismus *Troubetzkoy's* zurück geht. Dann machte er eine radikale Periode durch,



LEONARDO BISTOLFI—TURIN.

»Die Bräute des Todes«.

»Le spose della morte«: Bas-Relief eines Familien-Grabmales.

welche die Bürger entsetzte: eine Gruppe von »Wäscherinnen« wurde wegen ihrer unerbittlich-ernsten, deren Realistik als anstößig abgelehnt. Allein in einer Serie kleiner Gruppen mit ländlichen Sujets zeigt er schon bald die späteren Haupt-Karakterzüge seiner Kunst: den Sinn für die Poesie des Freilichts, für die malerische Erscheinung der plastischen Form. Für Bistolfi ist die plastische Form untrennbar von der Luft, welche sie umhüllt, und auch von der Farbe, welche sie schmückt. Er ist daher unablässig bemüht, mit durchaus plastischen Mitteln diesem Sinn für atmosphärische Umhüllung und der Farbe genug zu thun. Dieses Bestreben hat ihn dazu geführt, das Halb-Dunkel mit einer Eindringlichkeit zu studieren, welche den meisten Bildhauern gänzlich fremd ist, und ferner die Darstellungs-Mittel zu einer Feinheit auszubilden, deren der Bildhauer, wenn er nur die exakte Form, losgelöst von ihrem Milieu, darstellen will, gar nicht bedarf. Diese »malerische« Tendenz, welche die Form in ihrem Milieu zu erfassen sucht, d. h. in ihrem Leben, getränkt von Luft und strotzend von Licht, tritt am stärksten in seinen Bas-Reliefs hervor. Er beschränkt sich in ihnen nicht darauf, nur die Formen in entsprechenden Verkürzungen auf der Bild-Fläche zu verteilen und die Abstände der Flächen zu verringern: seine Absicht ist eine ganz andere. Vermittelt einer wohlberechneten Betonung der Konturen und einer Verstärkung der Wirkungen des darüber spielenden Lichtes ist es ihm gelungen, den Eindruck einer ganz von Luft und Licht umhüllten, innerhalb ihres Milieus lebendigen Form hervorzurufen. Man hat ihm oft den Vorwurf gemacht, dass er mit dieser »malerischen« Tendenz die Grenzen der plastischen Kunst überschritte; mit Unrecht! Denn wenn sich die



LEONARDO BISTOLFI—TURIN.

Relief für das Grabmal eines Dichters in Turin.

Bildhauerei nicht nur auf eine Nachahmung der Vergangenheit beschränken soll, so bleibt ihr vielleicht kein anderer Weg zum weiteren Voranschreiten als dieser.

Bistolfi hat nun sein Können in den Dienst eines poetischen Stoff-Gebietes gestellt, das innerhalb der Skulptur der Gegenwart kaum seines Gleichen hat. Man hat

ihn den »Bildhauer des Todes« genannt, denn sein Talent hat sich thatsächlich vorzugsweise bei der Schaffung von Grabdenkmälern entfaltet. Die philosophische Grundlage dieser Folge grosser, im edelsten Sinne dekorativer Kompositionen ist die Idee, dass der Tod nicht der abscheuerweckende Feind der Menschheit sei, sondern



LEONARDO BISTOLFI—TURIN.

Grabmal der Familie Durio in Turin.



LEONARDO BISTOLFI—TURIN.

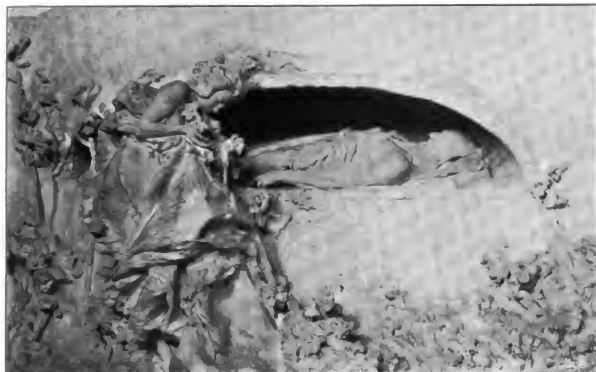


•IL DOLORE CONFORTATO DALLE MEMORIE•. — »DER TROST«.
BAS-RELIEF AM GRAB-MAL DER FAMILIE DURIO ZU TURIN.



LEONARDO BISTOLFI—TURIN.

TEIL-ANSICHT DES GRABMALES •DIE SCHÖNHEIT DES TODES•
FÜR SEBAST. GRANDIS ZU BORGO S. DALMAZZO (PIEMONTE).



LEONARDO BISTOLFI—TURIN.

»Die Schönheit des Todes. Grabmal.

vielmehr das Komplement des Lebens in der heiteren Kette der elementaren Erscheinungs-Formen. Diesem erhabenen und hohen Gedanken hat er in seinen Allegorien tief- und klarempfundene Ausdruck von edler Eigenart und Ausgestaltung verliehen; vor allem in seiner »Sphinx«, einer vorzüglichen Gewand-Figur. Sie blickt geheimnisvoll zwischen steil in die klaren Lüfte emporragenden, weissen Lilien herab auf die unruhigen Leidenschaften, als deren Symbol die Mohn-Blumen auftreten. In der »Schönheit des Todes« hat Bistolfi dann das Wesen und die unvergängliche Jugend des vom vergänglichen Fleische befreiten Genius symbolisiert, in den »Todes-Bräuten« die Sucher-Seelen, welche endlich im Jenseits die Vollendung fanden, nach welcher sie sich hienieden vergeblich geseht, in »Ein Traum« die verklarte Gestalt der geliebten Gattin, welche sich dem Auge des Gatten entschleiert als die, welche sie einst war in schönen Tagen. In der Kunst Bistolfi's verbindet sich das Symbolische mit einer Harmonie und Grazie, welche ihre Wirkung selbst auf diejenigen nicht ganz verfehlt, die sonst der Allegorie abgeneigt sind. Doch das Grabmal ist nicht

das einzige Gebiet seiner Thätigkeit. Seine Projekte zu den Denkmälern für Garibaldi, den Herzog von Aosta und die Gebrüder Cairoli haben die ganze Bildhauerei Italiens revolutioniert, indem sie eine ganz neue Auffassung des Monumentalen hervorriefen; poetisch in der Idee, organisch in der Konstruktion, modern in den ornamentalen Formen, inspiriert von der Natur und nicht von den klassischen Mustern; so bedeuteten sie einen solchen Fortschritt, dass man wohl von einer »neuen Kunst« sprechen durfte.

Allein dieser Dichter schwerer, tiefer Gedanken ist auch als dekorativer Künstler von Bedeutung: Plaketten, Medaillen, Buch-Einbände, Illustrationen von ausserordentlicher Feinheit sind aus seinem Atelier hervorgegangen (vergl. auch das Plakat der *Turiner Ausstellung*, welches diesem Hefte in Verkleinerung als *farbige Kunst-Beilage* dient); er ist sogar Maler und Landschaftler. Ein ganzer Mann, Dichter und Bildner zugleich, ist er auch kein Fremdling in der Litteratur und in der Musik; seine Seele ist offen für jede Erscheinungs-Form des Schönen und sein Geist ist mächtig in allen Bezirken der Kunst. — DR. E. THOVEZ—TURIN.



LEONARDO BISTOLFI—TURIN.

•DIE SPRINX•. GRAB-DENKMAL.



PLAKAT DER AUSSTELLUNG ZU TURIN 1902 (1/2 NAT. GRÖSSEL).

TURIN

LEONARDO BISTOLFI - TURIN.

1000



Silberner Tafel-Aufsatz für die Kgl. Porzellan-Manufaktur in Berlin.

Franz Metzner aus Berlin-Friedenau.

Als vor zwei Jahren in dieser Zeitschrift zum ersten Male die Aufmerksamkeit auf den Berliner Bildhauer Franz Metzner gelenkt wurde, standen des jungen Künstlers Arbeiten für die Königliche Porzellan-Manufaktur im Vordergrund seiner Tätigkeit. Doch zugleich bewiesen eine Reihe anderer Arbeiten, dass seine höchste Sehnsucht zu freien Schöpfungen hinstrebte, in denen er ohne Zwang sich ganz seiner Fantasie hingeben könnte. Ohne dass er selbst sich dessen bewusst ward, stand er dabei geraume Zeit hindurch, auch da, wo er an einen ganz anderen Stoff, an Bronze oder Marmor, dachte, immer noch unter dem Einfluss der Eigenart des Materials, dem er so treu gedient hatte. Überdies kamen neue Aufträge der Berliner Manufaktur hinzu, die ihn wieder in den früheren Kreis seiner Tätigkeit zurückriefen. Doch seine dekorative Sprache wurde auch hier langsam eine andere. Die grosse Vase, um deren Wölbung vier Mädchen-Gestalten im Reigen sich schmiegen — das Stück hat eine Grösse

von anderthalb Metern —, die kleinere Vase mit dem anmutigen Kinde, das aus einer Quelle zu schöpfen scheint, der Tafel-Aufsatz mit der sitzenden Figur, die eine heranschleichende Eidechse beobachtet, zeigen das ganz deutlich. Die figürliche Dekoration hat hier, so sehr auch auf den Charakter des Porzellans Rücksicht genommen ist, etwas viel Freieres, Selbständigeres als bei den älteren Sachen. Der Bildhauer hat den Kunstgewerbler fast schon in den Hintergrund gedrängt. Alles ist auf das Spiel der Formen und den Rhythmus der Linien hin gearbeitet, und während die vier Figuren der grossen Vase noch als Hoch-Reliefs aus der Fläche des zu schmückenden Gefässes herausmodelliert sind, haben die beiden anderen Gestalten eine ganz selbständige Bedeutung. Von diesen Arbeiten zu den neuen Schöpfungen Metzner's, die wir diesmal im Bilde vorführen, ist der Weg nicht weit. Und nun ist auch der Porzellan-Karakter hier, wo er nicht mehr festgehalten zu werden brauchte, endgültig überwunden.



FRANZ METZNER—BERLIN. *Oberer Teil einer 2 Meter hohen Vase.*
Ausgeführt von der Königlichen Porzellan-Manufaktur in Berlin.

Nur eins hat Metzner von jenen kunstgewerblichen Aufgaben sich bewahrt: ein starkes Gefühl für das dekorative Amt der Plastik überhaupt. Aber er steigert nun seine dekorative Manier von innen heraus und beseelt sie mit einer ernsten und packenden Empfindung. Es ist ein grosser Zug in all diesen Kompositionen, ein Gefühl für den sinnlichen Reiz der Form und für ihre symbolische Kraft, wie ihn nur unsere besten Plastiker besitzen. Die technische Geschicklichkeit, die sich darin kundgibt, nehmen wir als etwas Selbstverständliches an, der Schwerpunkt liegt auf dem rein

künstlerischen Gehalt, auf der Stimmung, die sich in ganz individuellem Ausdruck hier offenbart. Bei dem imposanten Profil der maskenartigen Kopfstudie, bei der von einer Steinplatte als Hoch-Relief sich abhebenden männlichen Figur, die eine verzweiflungs-volle Sehnsucht zu verkörpern scheint, bei dem entzückenden Silber-Figürchen des Babys, das mit so liebevollem realistischem Sinn beobachtet ist, überall herrscht eine kluge, von aller Kleinlichkeit weit entfernten Vereinfachung der gegebenen Formen, eine wundervolle Harmonie des linearen Aufbaus. — Der Entwurf Metzner's zu dem Berliner Richard Wagner-Denkmal ist eine Arbeit, welche die höchste Beachtung verdient. Bei den beiden Wettbewerben um dies Monument, in denen schliesslich das recht triviale Modell eines anderen Bildhauers den Preis und den Ausführungs-Auftrag errang, war kein Entwurf, der diesem gleichkam. Kein einziger von allen, die sich an der Konkurrenz beteiligten, ist der Lösung der grossen Aufgabe so nahe gekommen wie Metzner mit dieser grupplischen Wagner-Figur und mit den offensichtlich von Bartholomäe's Toten-Denkmal angeregten Relief-Gruppen der ersten architektonischen Umrahmung (vgl. Seite 410, 411 des Juni-Hefes dies. Zeitschr., IV. Jahrgang 1901). Mag diese Arbeit auch noch nicht ein völliges Gelingen bedeuten, so erweckt sie doch die grössten Hoffnungen auf eine monumentale Thätigkeit Metzner's, deren Entwicklung wir mit Spannung entgegensehen.

DR. MAX OSBORN—BERLIN.

WETTBEWERB UM EIN BISMARCK- DENKMAL ZU HAM- BURG.

Fast unmittelbar nach dem Ableben des Fürsten Otto von Bismarck bildete sich in Hamburg ein Komitee, um die Mittel für die Errichtung eines Denkmals aufzubringen. In kurzer Zeit war an freiwilligen Beiträgen nahezu eine halbe Million Mark zusammengesammelt. Infolgedessen fasste man den Entschluss, das Denkmal nicht an der idyllischen Alster, sondern auf dem hohen Ufer der Elbe zu erbauen, wo es ein Wahrzeichen der Stadt für alle von fern her eintreffenden Schiffe werden sollte. Die Elb-Höhe, die sich halbmondförmig zwischen dem Millerthor-Damm und der Kersten Miles - Brücke vorschiebt, bildet in der That einen Stand - Ort von seltener Grossartigkeit, und der Erfolg des im Juni v. Js. ausgeschriebenen Wettbewerbes hat mit seinen 219 Einsendungen bewiesen, welche grosse Teilnahme die gesamte Künstlerschaft Deutschlands dieser ver-

lockenden Aufgabe entgegenbrachte. Dieses Moment gibt uns die Veranlassung, auch jetzt noch auf das Ergebnis des Wettbewerbes zurückzukommen, nachdem wir einem Bericht über die bereits im Januar stattgehabte Entscheidung, unserer Sonderhefte wegen, nicht sogleich den für diese Sache nötigen Platz einräumen konnten.

Das Preis-Gericht setzte sich aus drei Architekten: *Haller*—Hamburg, *Camillo Sitte*—Wien und *Wallot*—Dresden, drei Bildhauern bzw. Kunst-Gelehrten: *Diez*—Dresden, *Masson*—München und Dr. *Treu*



FRANZ METZNER—BERLIN.

Porzellan - Vase.

Ausgeführt von der Königlichen Porzellan-Manufaktur in Berlin.

—Dresden und drei Vertretern der Stadt Hamburg zusammen. Die Aufstellung der Entwürfe, von denen etwa 100 in Gyps-Modellen, die übrigen in Zeichnungen vorgeführt waren, bot der dafür erforderlichen Fläche von etwa 5000 qm wegen nicht geringe Schwierigkeiten, wurde dann aber in der Halle des Velodroms mit meisterhafter Übersichtlichkeit arrangiert. An erster Stelle steht der Entwurf des Bildhauers Herrn Hugo Lederer und Architekten Herrn E. Schaudt—Berlin, ein Monument von gewaltiger Wucht der Empfindung, grossartig, sowohl



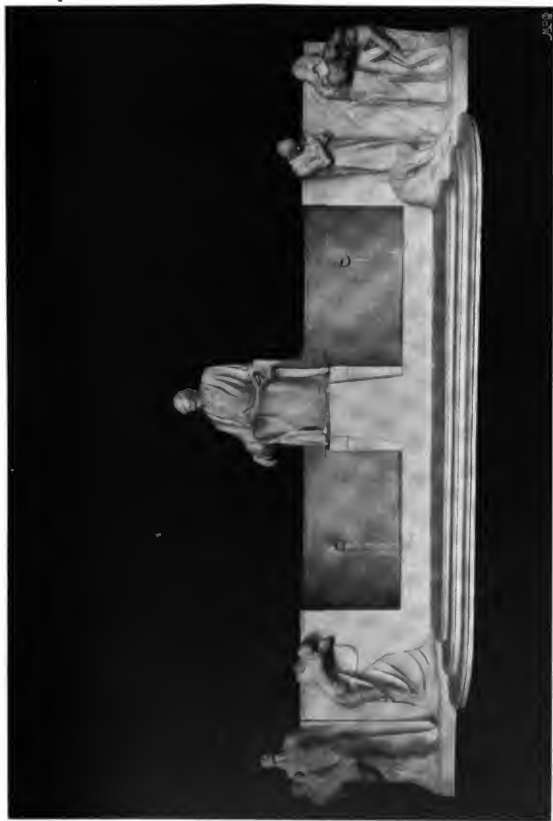
FRANZ METZNER—BERLIN.

•WEINENDE SEELE•. TEIL EINES RELIEFS.



FRANZ METZNER—BERLIN.

DETAIL DES RICHARD WAGNER-DENKMALS.



FRANZ METZNER — BERLIN.

PREISEKRÖNTER ENTWURF FÜR EIN RICHARD WAGNER-DEVENAL IN BERLIN.



FRANZ METZNER—BERLIN.

STUDIEN-KOPF ZUR STATUE »DER HEKRSCHER«.



FRANZ METZNER—BERLIN.

TEIL VOM RELIEF: »DER WEG DER EINSAMKEIT«. BRONZE U. STEIN.

in seiner architektonischen Entwicklung, wie in seinem figuralen Aufbau und Schmuck. So einstimmig sich das Preis-Gericht nach eingehender Würdigung all der vielen Arbeiten für die höchste Prämierung gerade dieses Entwurfes entschied, so einstimmig wurde derselbe später auch vom Denkmal-Komitee für die Ausführung angenommen, trotz der vielfach geteilten Meinung der Bevölkerung. — Ausser diesem ersten Preise von 10 000 Mk. sind drei zweite Preise von 5000 Mk., drei dritte von 2000 Mk. und vier vierte von 1000 Mk. zur Verteilung gelangt. Unter den mit einem zweiten Preise ausgezeichneten Arbeiten fand bei den Juroren den meisten Beifall derjenige von *H. Hundrieser* — Charlottenburg, der den Fürsten als Kürassier mit umgehängtem Mantel dargestellt hatte. Die beiden anderen zweiten Preise fielen an Bildhauer *Ed. Beyrer jun.* und Architekt *Franz Rank* — München und an den Architekten *William Müller* — Berlin, welch letzterer als Haupt-Motiv von einem hohen Unterbau herab einen ungeheuren, liegenden Löwen weit in die Lande hinaus schauen liess.

Die drei dritten Preise fielen an *Wilhelm Kreis* — Dresden für einen mausoleumartigen

Aufbau, in dessen innerer Halle die Figur des Fürsten stehen soll; an *Otto Rieth* und ferner an *Bruno Schmitz* und *Christian Behrens*. Letztere hatten sich einen hohen Felsen gedacht, an dessen Wand der schildbewehrte Fürst in mächtiger Grösse in Hoch-Relief dahinschreitet. — Endlich gelangten noch vier vierte Preise zur Verteilung, mit denen bedacht wurden die Herren *Hartmann* — Grunewald, *Peterich* — Berlin, *Fjretschner* — Charlottenburg und *Scharff* — Hamburg. — Ausserdem sind angekauft die vier Entwürfe der Herren *Hermann Hidding* — Lichterfelde, *Peter Breuer* — Berlin, *Hudler* und *Kreis* — Dresden und *Reuters* — Wilmersdorf. Im ganzen sind mithin 15 Entwürfe mit zusammen 29 000 Mk. ausgezeichnet worden.

Allen aber, die die grosse Ausstellung gesehen haben, werden aus der Menge der übrigen Entwürfe gewiss noch manche in Erinnerung geblieben sein, die ebensowohl auch als Kunst-Schöpfungen von hohem Range bezeichnet werden müssen. Viele hervorragende Gedanken mussten bei der Preis-Verteilung nur wegen der ganz eigenartigen Anforderungen unberücksichtigt bleiben, die der Aufstellungs-Ort mit sich bringt.

JULIUS FAULWASSER — HAMBURG.



FRANZ METZNER — BERLIN: *Brief-Beschwerer* in Silber. 1/2 Ausgeführt von G. Grohe — Berlin.



H. LEDERER UND E. SCHAUDT—BERLIN.

Bismarck-Denkmal für Hamburg (1. Preis).

Zeltgemäße Betrachtungen zum Hamburger Wettbewerb.

Noch kaum je hat eine Denkmals-Konkurrenz so sehr die Träger des deutschen Kultur-Lebens beschäftigt, als diese für das Hamburger Bismarck-Monument. In diesen Kreisen war man sonst längst gewöhnt, auf derartige Veranstaltungen nicht mehr zu achten. Man wusste von vornherein, dass irgend einer der bekannten Marmor- oder Erz-Professoren als »Sieger« daraus hervorgehen würde — welcher, das war dann wirklich ziemlich gleichgültig. Es war auch gar nicht zu hoffen, dass es in Hamburg anders gehen würde. Die allgemeine Teilnahme der Höchstgebildeten, auf die es ankommt, wurde erst wach, als die *Entscheidung* bekannt wurde. Unsere Leser finden hier einen Bericht, der ihnen in Verbindung mit den Abbildungen darthun wird, *warum* dieses Ergebnis solch aussergewöhnliche Anteilnahme finden musste. Das beruht auf drei Thatsachen: 1) darauf, dass die eingelaufenen Projekte zeigen, über welch eine Summe von plastischem Können, architektonischer Fantasie, von monumen-

talem Empfinden und hochfliegender Thatenlust *die* jüngeren Künstler gebieten, welche bisher bei den offiziellen Monumental-Aufgaben zumeist übergegangen wurden; 2) darauf, dass eine *deutsche* Jury einmal unzweifelhaft *künstlerisch* gewählt hat, gleichviel, ob sie in der Preis-Zuerkennung die absolut richtige Reihenfolge getroffen habe oder nicht; und 3) dass ein aus *rein-künstlerischen* Absichten hervorgegangenes, von einer Jury nach *rein-künstlerischen* Gesichtspunkten ausgewähltes Denkmal in einer deutschen Stadt tatsächlich *ausgeführt* werden wird, ja dass der oberste Vertreter eines deutschen Bundes-Staates, der regierende Bürgermeister der Freien und Hanse-Stadt Hamburg, ein solches Ergebnis mit grosser Freude begrüsst und sich dabei der Zustimmung der Machthaber der Republik sicher wissen konnte. »Zu meiner grössten Freude darf ich es aussprechen«, sagte Se. Magnificenz, »dass einem Entwürfe einstimmig der erste Preis zuerkannt worden ist, welcher, *abweichend von den herkömmlichen Bismarck-Stand-*



HUGO LEDERER UND E. SCHAUDT—BERLIN.

ENTWURF EINES BISMARCK-DENKMALS FÜR HAMBURG, I. PREIS.



ARCHITEKT WILHELM KREIS—DRESDEN. ENTWURF EINES
BISMARCK-DENKMALES FÜR HAMBURG. ◊ EIN III. PREIS.



WILHELM KREIS—DRESDEN.

Innen-Ansicht vorstehenden Bismarck-Denkmal.

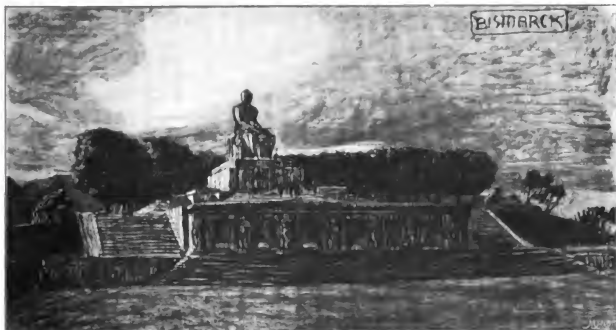
bildern, die Aufgabe in einer nach unserer Ansicht meisterhaften Weise gelöst hat. Wir verzichten gerne darauf, ironische Parallelen zu ziehen, welche durch Vorgänge in Berlin, München, Breslau und anderen Städten und Städtchen im lieben Deutschen Reiche nur allzu nahe gelegt werden. Wir wollen uns begnügen, diese Thatsache festzuhalten als ein Symptom für bedeutsame Umwandlungen, die sich im deutschen Kultur-Leben ankündigen. Natürlich musste das in Hamburg geschehen, dort an der grössten Ausfalls-Pforte deutscher kultureller Macht. Dort war man sich klar, dass wir

den kühnen Seefahrern und weitgereisten Kaufleuten aller Welt-Teile, welche das Meer dort zusammenführt, keine Hochachtung abringen können mit der landesüblichen Gesinnungs-Plastik. Man wusste ganz genau, dass diese Leute sich nicht einmal die Mühe geben würden, ein spöttisches Lachen zu unterdrücken, wenn sie dort, an einem Zentrum des Welt-Handels jenen bekannten, segnenden Geheimrat, oder jenen biederen Feldwebel, oder jenen robusten, wohlberittenen Wachtmeister, dessen Ross von so erfreulichem Futterstande der nationalen Zucht-Produkte Zeugnis ablegt, angetroffen hätten.



Die Hamburger waren auch ehrgeizig genug, sich keinen »Alt-Reichskanzler«, »Schlossherrn von Friedrichsruh« oder andere derartige Genre's mit und ohne lange Pfeife auszusuchen. Sie stellen an ihren Hafen ein riesenhaftes *Symbol des neuen deutschen Geistes*, der seine mächtigen Fittige ausspannt über die Meere, der sich zur *Welt-Macht und zur Welt-Kultur* berufen glaubt. Dieses Symbol widmen sie in Dankbarkeit

Dem, welcher die politischen Voraussetzungen zu alle dem erbracht hat. Und das ist noch ein, ein *vierter* Punkt, warum diese Denkmals-Konkurrenz so ausserordentlich lehrreich ist. Denn es ist ganz augenscheinlich, dass der Entwurf von *Lederer* und *Schaudt* gewählt wurde, weil er diesem Gedanken unzweideutigen, ja populären Ausdruck verlieh. Darum allein erscheint uns dieser Entwurf »modern«, obwohl er ungeachtet einer



WILHELM KREIS — DRESDEN.

Entwürfe zum Hamburger Bismarck-Denkmal (angehört).



HUGO LEDERER—BERLIN.

Bismarck-Statue.

Sogen. »Roland-Standbild« des mit dem I. Preise ausgez. Entw. S. 347—348.

nicht sehr organischen Verkoppelung von »Roland« und turm-artigem Stufen-Aufbau sehr stark archaisch ist. Denn durch diese architektonische Riesen-Basis, die dem »Rolande« die altertümliche Note nehmen sollte, wurde diese Absicht nicht ganz erreicht, wohl aber gegen das Grund-Prinzip der Roland-Kolosse gefehlt, die eben als Wahrzeichen auf altem, engem Markte, umtummelt vom Treiben der Händler und Käufer und diesen freundlich-geschäftigen Alltag mit ewig-unerbittlichem, steinernem Ernste beherrschend, auf niedrigem Sockel, an dem die Jungen herumklettern, ihren »standhaften Stand« haben; das scheint fast untrennbar von ihrer Wesenheit. Der Entwurf von *William Müller* — ein in's Kolossale vergrößerter »Braunschweiger Löwe«, der gleichfalls einem riesenhaft aufgetürmten Unterbau aufgelagert erscheint — entbehrt dagegen jener modernen Symbolik, wenn auch keiner so weit zurückgegangen ist wie *Bruno Schmitz* und *Chr. Behrens*, welche das »Stonehenge« von Salisbury wieder aufrichten wollen und darinnen einen rohen »Menhir«, vor welchem, wie von Feuerstein-bewehrten Titanen-Fäusten aus der Felsenwand gehauen, der Schatten des »Gewaltigen« unheimlich hervortreten soll. Dieser kyklopischen Idee gegenüber erscheint selbst der

Entwurf von *Wilham Müller* noch modern; denn ohne Zweifel bekundet sein Urheber darin ein in unserer Zeit besonders entwickeltes Empfinden für »landschaftliche Monumentalität« im pleinairistischen Sinne. Er fühlte sehr fein heraus, welche Silhouette und welche Maße vor der seeluft-geschwängerten, herben, feuchten Atmosphäre der Alster-Stadt sich mit gigantischen Schatten und feierlichen Konturen abheben würde. Man möchte lebhaft wünschen, dass dieses Projekt irgendwo an der deutschen Küste doch noch ausgeführt würde. Es wäre durchaus nicht nötig, dass es gerade als Bismarck-Monument zur Verwendung käme, denn das etwas an eine Kolossal-Briefmarke erinnernde Bildnis-Relief könnte sehr zum Vortheile des Ganzen durch ein anderes Motiv ersetzt werden.

Der Entwurf von *Ed. Beyrer jun.* und *Rank* dagegen scheint ganz dazu bestimmt, im Inneren einer grossen Stadt aufzuragen wie ein trutziges Wahrzeichen. Hier ist mit einer ganz grossartig wirkenden Herbheit des Stiles das *Gemäuer* betont: als eine gigantische Häufung von Quadern steigt dieser Koloss einheitlich empor vom Fundament-Ansatz bis zur Helm-Haube, deren Spitze durch eine stolze Zurück-Beugung des Hauptes bei der Vorder-Ansicht fast verschwindet, sodass wir nahezu die gleiche heldenhafte Wirkung empfinden wie bei *Adolf Hildebrand's*



ED. BEYRER JUN.

Bismarck-Statue.

Standbild des mit einem II. Preise ausgezeichneten Entwurfes S. 354.



KD. BEYKER UND FR. RANK — MÜNCHEN.

ENTWURF FÜR HAMBURG. EIN II. PREIS.



MANS HUNDRIESEK — CHARLOTTENBURG.

Konkurrens-Entwurf für Hamburg (II. Preis).

Medaille, wo die kleinlich-barbarische Helm-Spitze bekanntlich durch den Münz-Rand weggeschnitten ist. Ganz vorzüglich bewältigt ist bei diesem Entwurfe die stilistische Vereinfachung des Kostüms, die mit solcher Kraft und Sicherheit durchgeführt wurde, dass die völlig moderne Tracht (Kürassier-Interim mit Mantel, Pallasch und Portepée) durchaus in's Heroische, Grosse, Zeitlose gesteigert erscheint. Wir möchten schon darum diesen Entwurf geradezu als den *stilistisch reifsten* ansprechen. Man muss fast annehmen, dass das Preis-Gericht nur deshalb dieses Projekt nicht an die vorderste Stelle gerückt hat, weil das von Lederer und Schaudt, obwohl in der Formensprache sehr viel archaischer und in der Architektur sehr viel unorganischer, durch das, was es sagt, durch die »Modernität« seines wie in Donner-Rufen sich kündenden Gedanken-Gehaltes dort am Hamburger Hafen stehen müsse. Und darin kann man den Richtern, wie bereits betont, freudig zustimmen. Aber wir möchten die deutsche Stadt glücklich preisen als ein gut geleitetes Gemein-Wesen, welche den starken, hohen Traum von Beyrer und Rank in ihren Mauern

verwirklichen wird. Ich glaube, an diesem Denkmal hätte der alte Bismarck selber seine aufrichtige Freude gehabt.

Der Entwurf von *Hundrieser* nähert sich unter den preisgekrönten wohl noch am meisten dem üblichen seit der nationalen Einigung aufgekommenen Denkmal-Typus; aber selbst da lässt sich nicht übersehen, wie auf eine Vergeistigung des Gesichts-Ausdruckes hingearbeitet wurde, auf ein gewisses episches Pathos, durch welches namentlich der Kopf der Hundrieser'schen Statue beachtenswert erscheint. Es ist ganz merkwürdig, welche starke Einwirkung die mit dem Aufstellungs-Orte verbundenen *Kultur-Thatsachen* und *Macht-Verhältnisse* auf die Fantasie der hervorragendsten Künstler ausübten, die sich an diesem Wettbewerbe beteiligten. Das gilt auch von Hans Hundrieser. Er dachte sich das ganze Denkmal bis zu der kolossalen Höhe von 42 m aufgetürmt, die Figur allein 17 $\frac{1}{2}$ m hoch und den *Helm vergoldet*, sodass er schon weit vom Meere aus von den havenwärts steuernden Schiffen erblickt würde! Das ist also eine ähnliche Art, feierliche Gefühle, die an dieser Stätte überseeischen Verkehrs in den Menschen



BRUNO SCHMITZ UND CHR. BEHMENS—BERLIN: KONKURRENZ-ENTWURF FÜR HAMBURG. EIN III. PREIS.



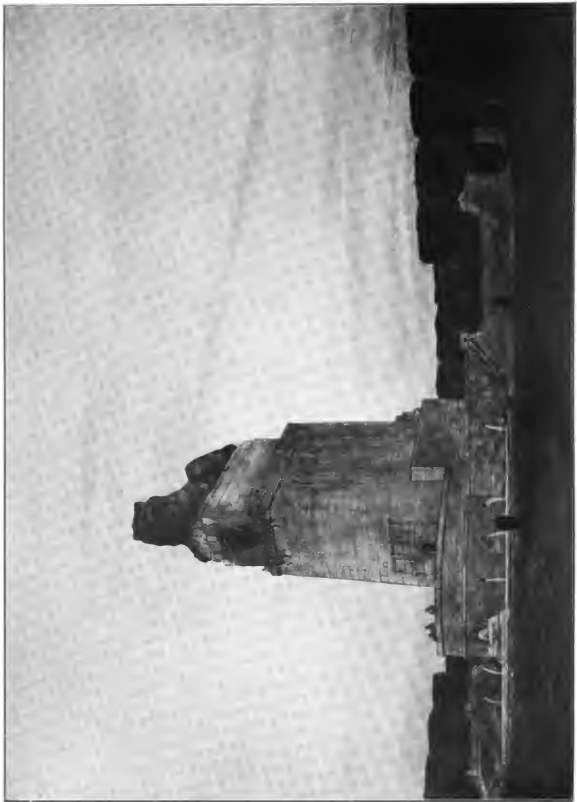
BRUNO SCHMITZ UND CHRISTIAN BEHRENS—BERLIN.

Gesamt-Ansicht nebenstehenden Entwurfes.

aufsteigen, zu betonen, wie sie Phidias mit seiner Athene Promachos auf der Akropolis von Athen bereits in vollendeter Bildung zur Geltung brachte. Denn auch dieses Götterbild sah der Seefahrer bereits golden herüberleuchten, wenn er um das Vorgebirge Sunion segelte. Auch finden wir bei Hundrieser eine sehr richtige Wertschätzung für die rein physischen Qualitäten des Materials und dessen Massen; denn auch in ungeheueren, wuchtenden Massen liegt etwas Aesthetisches, wie uns die Pyramiden der alten Ägypter noch heute beweisen. Hundrieser will seinen Sockel nur aus vier ungeheueren Quadern bilden, deren grösster, in der Mitte, allein etwa 450 cbm fassen und somit etwa 28000 Centner wiegen dürfte. Auf diesen Stein wollte er dann den Namen des Helden meisseln, in der bestimmten Hoffnung, dass er ewige Zeiten auf dem Berge liegen würde; — darin würde er sich wohl kaum getäuscht haben.

Denselben Eindruck von der Macht des »genius loci«, der höheren, *ethischen Zweckmässigkeit* haben wir aber noch viel stärker angesichts des einen Entwurfes von *Wilhelm Kreis*: jenes wuchtigen Ruhmes-Tempels, der aus einer religiösen Kraft des Empfindens

erwachsen zu sein scheint. Es bedarf keines sonderlichen Aufwandes an kunsthistorischer Gelehrsamkeit und Scharfsinn, um zu bemerken, dass dieses »Heldengrab« — denn die Idee des monumentalen Kenotaphes hat dem Künstler ganz sicher vorgeschwebt — im Äusseren mehr von antiken, im Inneren mehr von romanischen, vielleicht gar byzantinischen Mustern beeinflusst ist. Aber daran möchte ich diejenigen erkennen, welche die Zeichen der Zeit und des wieder erwachenden geistigen Lebens wahrnehmen und deuten, vielleicht mehr vorausspürend und ahnend, denn sehend und wissend, daran, dass sie auch durch die Hülle alter Formen das wachsende, unablässig empordrängende Leben fühlen. Diese altertümlichen Formen, von unseren Bauräten und Professoren unzähligemal angewandt, reden hier doch eine ganz andere Sprache als das hohle Pathos jener, ja sie werden da und dort durch neue Bildungen unterbrochen, indem der Künstler für das, was er sagen wollte, im ererbten Vorrat kein Gefäss fand. Da schuf er neu. Er ist weder ein antiker Heide, noch ein mittelalterlicher Christ, und doch wohnt ein Religiöses — mindestens eine



WILLIAM MÖLLER—BERLIN.

KONKURRENZ-ENTWURF EINES BISMARCK-DENKMALS
FÜR HAMBURG. EIN III. PREIS. DETAIL VERGL. S. 362.



HANS HUNDRIESER — CHARLOTTENBURG.

MIT DEM ZWEITEN PREISE AUSGEZEICHNETER ENTWURF
DER HAMBURGER DENKMAL-KONKURRENZ. VERGL. S. 355.



W. KREIS—DRESDEN.

Statue des unteren Entwurfes S 351.

aufrichtig fromme Stimmung unter dieser Kuppel — welch ein Glaube mag es sein? —

Seltsame Zeichen sind es wahrlich, die dort von Hamburg mit ungewissem Schein herüberleuchten! — Unsere Öffentlichkeit, natürlich nur die der bevorzugtesten Gebildeten, erfährt durch diesen Wettbewerb vielleicht zum ersten Male, dass man nur ganz ober-

Kunst der aufrichtigen, aufrechten, souveränen, machtvollen Menschlichkeit. Die Kunst als vollendende, feierliche Formel eines grösser, tiefer, reicher, freudiger, heiliger empfundenen Lebens, wie sie in den Schöpfungen eines Lechter, Behrens, van de Velde und Mackintosh zum Gebild geworden: bedünkt uns nicht, als streckten

flächlich und schwächlich redet, wenn man von einer »neuen Kunst« spricht. Es sind tiefer strömende, ernstere Gewalten, die sich ein Bett suchen im festen Land europäischen Kulturlebens und denen in der Kunst der schöpferischen Meister nur *eines* ihrer Mittel, freilich das mächtigste und edelste zubereitet wird. Wir erinnern uns dabei, dass *Fritz Schumacher* (in seinen »Studien« vergl. Februar-Heft 1900 dieser Zeitschrift S. 240 bis 245) ähnlich wie es hier Wilhelm Kreis gethan, darauf sann, wie man wieder »Heiligtümer« türmen könne und dass er die herrisch emporsteigende Welt-Anschauung, welche als die Mutter solch neuartiger Kunst zu gelten hat, offen bekannte, indem er ein Sieges- und Heldenmal für Friedrich Nietzsche erdachte. Mithin dürfen wir in einigen dieser Hamburger Bismarck-Projekte Zwischenstufen erkennen, welche von der wesenlosen Kunst-Imitation eines plebejischen Zeitalters hinauführen zu einer Kunst, wie wir sie im vorigen Hefte dieser Zeitschrift bei Gelegenheit des ersten Auftretens C. M. Rebel's gefordert haben, zu einer

sich ihr jetzt schon von den höchsten Warten verfeinerter und kraftvoll gesteigerter Kultur Hände verlangend entgegen, weil sie ihrer *bedürfen*? Es scheint fast so. Ich finde es viel wichtiger, diese Vorgänge in der weit hinaus herrschenden See- und Handelsstadt Hamburg zu untersuchen, als das Gerede über Kunst-Städte, Ausstellungen, modische Atelier - Übungen und sonstige »moderne Litteratur« und sonstige »moderne Kunst« immer anzuhören oder gar das Geschreibe darüber zu lesen. — Man konnte die Halt- und Hilflosigkeit der auf das bieder-männische »l'art pour l'art« eingeschworenen modernen Durchschnitts-Kunst auch bei der Hamburger Bismarck - Konkurrenz wieder in ihrer ganzen Jämmerlichkeit wahrnehmen. Denn auch bei diesem merkwürdigen Wettbewerbe, das muss man trotz allem zugestehen, ist ein gewaltiges Übermaß an Geschmacklosigkeiten, archaischen Armutszeugnissen und



H. HUNDRIESER—CHARLOTTENBURG.

Bismarck-Standbild.

Von dem mit dem II. Preis ausgezeichneten Entwürfe S. 355 und S. 359.

kulturwidrigen Banalitäten zu Tage getreten, und wenn wir die strengsten Maßstäbe anlegen, so wird auch an den ausgezeichneten Entwürfen nur Vereinzelttes bestehen. Doch darf man um dessentwillen die *symptomatische* Bedeutung dieser ganzen Veranstaltung und ihres Ergebnisses nicht falsch, nicht zu gering, nicht zu unzeitgemäss einschätzen.

Wir sagten schon: es ist kein Wunder, dass diese Anzeichen gerade in der grossen alten Hansa-Stadt Hamburg so weithin sichtbar erschienen sind. Hamburg hat eine eigene Kultur und eine gewisse Tradition; je höher auf den vorhandenen Grundlagen das Niveau emporsteigt, um so mehr nähert es sich *der Lebens-Höhe*, wo die Kunst *notwendig, selbstverständlich* wird. Es ist an sich schon künstlerisch, wenn eine gewaltige Handels-Metropole den Gedanken fasst, der in dem »Bismarck-Roland« ausgesprochen wird — die Form braucht diesem hohen, pathetischen Gedanken nur recht prall auf dem Leibe zu sitzen, ihm recht eng »angepasst« zu sein — und ein Werk von ewiger Gültigkeit wäre entstanden! Und noch einmal: es ist *kein Zufall*, dass diese Wunder und Zeichen gerade von *Hamburg* her in das Reich hinaus leuchten. Sie haben dort einen *Grund*: alte, nie unterbrochene, durch nahe gerücktes englisches Beispiel angeregte Hansa-Kultur. Es ist eben so wenig ein Zufall, dass gerade diese Stadt - Republik

ein Oberhaupt hat, das, wie die Rede bei dem Bankett der Preis-Richter bezeugt, diesen Fragen Verständnis entgegenbringt, und es ist eben so wenig ein Wunder, dass gerade Hamburg die Ausgestaltung seiner Räume auf der Turiner Ausstellung Peter Behrens übertrug und dass gerade dieser — ein Hamburger ist. — Wie überflüssig erscheinen angesichts solcher Thatsachen jene etwas schulmeisterlichen Bemühungen der Kunst-Propaganda und absichtlichen Kunst-Pflege, die neuerdings von den Wohlmeinendsten unternommen werden. Dieses ästhetische Samaritertum ist ohnmächtig, ja es ist ein wenig komisch. Ich glaube, diese »Innere Kunst-Mission« hat auch in Hamburg selbst einige Apostel und Anhänger. Möchte man nun allmählich begreifen, dass es nicht sowohl darauf ankommt, dem Volke, dem »Publikum« ein Kunst-Interesse und Kunst-Bedürfnis pädagogisch-künstlich anzuzüchten, sondern einzig darauf, die *grossen Macht-Fragen* im religiösen, politischen, wirtschaftlichen *Leben so* zu entscheiden, dass das Kultur-Niveau fortgesetzt steigt, sich an grossen, strahlenden Brennpunkten sammelt und dort in überschäumender Fülle über sich hinaus einen abschliessenden Ausdruck sucht: die künstlerische *Form* als seine letzte *Notwendigkeit*. — Aber vielleicht ist es noch zu früh, von solchen künftigen Dingen öffentlich zu reden.

GEORG FUCHS-DARMSTADT.



ARCHITECT WILLIAM
MÜLLER IN BERLIN.
BISMARCK-DENKMAL.

LÖWE UND BILDNIS-RELIEF
DES AUF S. 358 ABGEBILD.
KONKURRENZ-ENTWURFES.



Das neue Kunst-Prinzip in der modernen Frauen-Kleidung. Von Prof. Henry van de Velde.



ir gereicht es zu besonderer Freude, dass der Herausgeber dieser Zeitschrift, Herr Alexander Koch, mich aufgefordert hat, den Text für dieses Heft, das hauptsächlich der Toilette gewidmet ist,

zu schreiben. Wieviel Irriges ist schon über diesen Gegenstand gesagt worden, seitdem wir die Frauen auf die Verantwortlichkeit aufmerksam gemacht haben, die sie in diesem Gebiet auf sich nehmen, wo sie, vor allem durch ihre Unterwürfigkeit und dann durch andere Umstände, von der Rolle der Herrscherin zu der einer Untergebenen gesunken sind.

Hier ist mir Gelegenheit geboten, einige Irrtümer richtig zu stellen, und eine kurze, historische Übersicht dieser Bewegung zu geben. Gern ergreife ich die Gelegenheit, beides zu thun.

Unnatürlich schnell verwischt sich der Eindruck von Thatsachen und Daten; diese Schwachheit habe ich bei Abfassung des ersten Kapitels meines Buches »Die Renaissance im Kunstgewerbe« fühlen können, in dem ich versuchte, Thatsachen und Daten festzuhalten, die nur 10 Jahre zurücklagen; und schon schien ein dichter Nebel meinem

Blicke Ereignisse und Personen zu verhüllen, welche in dieser Renaissance der industriellen Künste eine Rolle gespielt haben. Wird es ebenso sein bei den Thatsachen, welche sich zum Zwecke einer künstlerischen Hebung der Toilette vollzogen und wird man auch wagen, zu versuchen, uns unsere Rolle als erste Anreger streitig zu machen?

Die Thatsachen datieren dieses Mal erst seit dem Jahre 1890, und die Dokumente, welche dieselben feststellen, sind nicht sehr zahlreich. — Im Frühjahr des Jahres 1900 fasste der Direktor des Crefelder Museums, Herr Dr. Deneken, den Gedanken einer Ausstellung von Toiletten, die nach Skizzen von Künstlern ausgeführt werden sollten, und er hatte den Mut, diese Idee zu verwirklichen. Er ergriff die Gelegenheit, die sich ihm durch eine allgemeine Ausstellung von Bekleidungs-Gegenständen bot, welche von den vereinigten deutschen Schneidern um diese Zeit in Crefeld bei Gelegenheit des »Schneider-Tages« veranstaltet wurde.

Deneken wandte sich an alle Künstler, die sich, seines Wissens nach, mit dem Entwurf von Frauen-Toiletten befasst hatten; und diese folgten bereitwillig seinem Ruf: Alfred Mohrbutter, Frau Margarethe von Brauchitsch, Richard Riemerschmid, Bernhard Pankok, Professor F. A. Krüger, Curt Hermann, Direktor Paul Schulze aus



MARG. TRAUTWEIN—BERLIN.

Promenade-Kostüm.

Crefeld, der verstorbene Hugo van der Woude und ich selbst. Die Ausstellung wurde am 4. April 1900 eröffnet und dauerte bis zum 13. desselben Monats. Die Zahl der unter der Leitung von Künstlern ausgeführten Toiletten war beträchtlich genug, um neben einem Saal, der für die 6 von mir ausgestellten Toiletten reserviert wurde, eine grosse Galerie in der Crefelder Stadthalle zu füllen. Die Künstler stellten 40 Gegenstände, darunter 24 Toiletten und 16 Original-Detailzeichnungen von Mohrbutter und mir aus.

Es war das grosse Verdienst der Ausstellung, dass sie einer latenten und unbestimmten Idee Gestaltung gab, der Idee nämlich, dass die Künstler auch in dieser Frage mitzusprechen haben, und dass die Frauen zu lange der Willkür der Lieferanten überlassen waren, welche ihre Passivität aus-

beuteten, nicht im Interesse der Schönheit, die sich durch die Moden hindurch Bahn bricht, sondern nur zu rein materiellem Nutzen. So wirkte diese Ausstellung ebenso auf die, welche sie besuchten, wie auch auf die, welche nur durch die Zeitungen von ihr unterrichtet wurden. Die Idee hatte die Macht zu handeln bekommen und richtete sich jetzt gegen das Leben und seine Vorkommnisse, wie ein junger Ritter, dem seine Pairs die Rüstung verliehen hatten. Einige erkannten in dem jungen Ritter einen direkten Abkömmling Don Quichotes, aber bald wurden sie genötigt, ihn ernsthaft zu nehmen.

Ein Album wurde im Anschluss an diese erste Ausstellung herausgegeben. Eine Auswahl von Toiletten wurde darin reproduziert, und Frau Maria van de Velde schrieb eine Vorrede, in der sie die Bedeutung dieser Ausstellung und dieses Albums klarlegte. Von den Toiletten sagt sie: »Nicht als Schaustücke sind diese Kostüme entstanden, sondern sie sind von Künstlern für bestimmte Damen und im Einverständnis mit ihnen entworfen worden.« Und weiter: »Es genügt, dass derartige Versuche gemacht sind, gemacht von Künstlern, die entschlossen sind, den betretenen Weg mit zielbewusster Absicht weiter zu verfolgen.« Von der Ausstellung selbst heisst es: »Wiederkehrende Ausstellungen würden den Frauen, die mit der Mode brechen wollen, eine Stütze und ein Führer sein. Und wie diese Ausstellungen der Mode die Spitze bieten würden, so würden sie sicherlich allmählich die Schneider für den künstlerischen Einfluss gewinnen.« Zu Anfang sehen wir klar das zu verwirklichende Programm, das heute vergessen zu sein scheint. Seit dem Tage, da die Mode ihre Herrschaft antrat, ist die Kleidung niemals wieder Ausdruck persönlicher Schönheitspflege, noch Äusserung des allgemeinen Kunst-Vermögens gewesen.

Im Laufe dieser Ausstellung hielt ich in Crefeld einen Vortrag^{*)} über die künstlerische Hebung der Frauen-Tracht, in welchem ich dem Direktor des Crefelder Museums Dank sagte dafür, dass er einen

^{*)} Die künstlerische Hebung der Frauen-Tracht von H. van de Velde. Verlag von Kramer & Baum, Crefeld.

lange von mir gehegten Traum verwirklichte, und dann weiter ausführte: »Ein Gefühl der Empörung treibt jene unter uns, welche begonnen haben, Kleidungen zu schaffen, die nur das eine Ziel haben sollten, ihre Trägerinnen so gut als möglich zu kleiden — ein Gefühl der Empörung gegen die *Mode* und ihre Vertreter, die sich von diesem doch natürlichen und einfachen Zweck des Anzuges entfernen, um dem anderen Ziele nachzugehen: für jede Saison ein Kleider-Muster zu finden, das sich so sehr von dem Schnitt der Kleidungen der letzten Saison unterscheidet, dass die Sklavinnen der *Mode* gezwungen sind, ihre Garderobe bei jeder Jahreszeit zu erneuern.

Es ist nicht erst seit gestern, dass einige Männer und Frauen sich gegen diese Einrichtung auflehnen und den Mut fassen, sich von dieser Tyrannei und dieser unerhörten Steuer frei zu machen. Die Künstler sind von jeher Gegner der *Mode* gewesen. Ihre Opposition war aber keine planmäßige; sie brachte nichts Neues und formulierte kein Ideal, das der *Mode* hätte gegenübergestellt werden können. Sie wäre ganz fruchtlos geblieben, hätte sie nicht das Gefühl der Empörung aufrecht erhalten und verbreitet. Denn heute sehen nicht nur die Künstler ein, dass der fortwährende *Mode*-Wechsel nur einen geschäftlichen Zweck hat, auch viele Frauen sind zum klaren Bewusstsein der lächerlichen Rolle gelangt, die sie seit langer Zeit gespielt haben. Sie erkennen, dass sie der Willkür einiger grosser Bekleidungs-Firmen — hauptsächlich denen in Paris — preisgegeben waren, die ihnen bald weite, bald anschließende Kleider, bald den Glocken-Rock, bald den ganz

engen Rock vorschrieben, ohne jeden anderen Beweggrund als den, mit *Fantasie* ihrem eigenen Nutzen zu dienen. Ich kann nur meine Bewunderung jenen Frauen aussprechen, die, als sie die Lächerlichkeit



MARGARETHE VON BRAUCHITSCH—MÜNCHEN.

Strassen-Kleid

entdeckten, sich ihr nicht mehr unterwarfen und es wagten, sich anders zu kleiden als alle die, mit denen sie verkehrten, und die sie um sich sahen.« — Dann entwickelte ich meine drei Vorschläge: 1. In ihrem Hause soll die Frau nur dafür Sorge tragen, ihre eigene Individualität zur Geltung zu bringen. 2. Auf der Strasse kann sich diese Individualität abschwächen, weil das Leben auf der Strasse ein gemeinsames ist; ihr Kostüm soll sich gleich dem der Männer verallgemeinern. 3. Bei feierlichen Gelegenheiten soll die Frau ebenso wie der Mann eine Art von feststehender »Zwangs-Toilette« tragen.

Ich will gleich bemerken, dass ich nicht vergass, die Bewegung der »Reform-Kleidung« zu erwähnen, welche mit der unseren parallel läuft, die aber *vor* der unseren eine bestimmte Gestaltung annahm, die sich in gewissen Punkten (z. B. in hygienischer Hinsicht) mit ihr verschmelzen kann, die sich aber der Form nach von ihr unterscheidet, weil sie die Schönheit, die unser letztes Ziel bleibt, ausser Acht lässt. — Die Mode erlitt schon einen ersten regelrechten Angriff vor einigen Jahren; die erste gegen sie organisierte Kämpfer-Schar entstand in Deutschland und pflanzte das Banner der »Reform-Kleidung« auf. Die Mode widerstand sie-

reich; sie herrscht heute so unumschränkt wie vorher. Die Reform-Kleidung stützte sich aber auch nur auf die Grundsätze der Gesundheitslehre; ihre Vertreter vernachlässigten gänzlich die Rücksicht auf Schönheit — ein Beweis, wie wenig sie die Psychologie der Frau kannten. Um Erfolg zu haben, hätten sie der Mode eine andere Mode gegenüberstellen und behaupten sollen, dass das eine neue Mode sei, z. B. die »deutsche Mode« im Gegensatz zur französischen. Sie hätten dann wenigstens einen ebenso guten Erfolg gehabt wie die englische oder amerikanische Mode, denen wir manche merkbaren Verbesserungen in den letzten Jahren zu danken haben. Die deutschen Kleidungs-Reformer begingen neben ihrer zu grossen Aufrichtigkeit, wie gesagt, den zweiten Fehler, dass sie auf den Schönheits-Sinn keine Rücksicht nahmen. Die Reform-Kleidung hat etwas Puritanisches an sich, etwas Trockenes und Glattes, das zurückstösst. Die Prospekte, die mit nüchternen Leitsätzen das neue Dogma vortrugen, hatten ein gar zu orthodoxes Ansehen. Aber die Bewegung wird ihre Spuren hinterlassen. Ihr gebührt jedenfalls die Ehre, uns befreit zu haben von dem modernen Folter-Instrument, dem Korsett, das wert ist, dereinst in Altertums-Museen neben den Daumen-Schrauben



ELSE OPPLER—NÜRNBERG. *Strassen-Kleid.*



ELSE OPPLER. *Rück-Ansicht obigen Kleides.*

und der »eisernen Jungfrau« zu paradiere. — Man diskutierte inzwischen heftig über meine drei Vorschläge, besonders nach den Vorträgen, die ich während des Winters 1900/1901 in Dresden, Berlin und Wien hielt. Freiwillige Missverständnisse pflöpften sich auf unfreiwillige, und ich musste mich rechtfertigen, den »weiblichen Frack« (3. Vorschlag) erfunden zu haben, und war genötigt, meine 2 ersten Vorschläge eingehender zu behandeln.

Die Toilette ist dem Kampf derselben Faktoren unterworfen, wie das ganze soziale Leben; die einen streben nach Verallgemeinerung, und die andern ziehen es vor, alles im besonderen zu betreiben, aber diese Faktoren können sich besser in Hinsicht auf das Kostüm, als im sozialen Leben trennen. Die Toilette wird durch den Ort, wo man sie trägt, bestimmt, und diese Orte sind entweder private oder gemeinsame. Im Hause, am eigenen Herde, herrscht eine andere Atmosphäre als auf der Strasse und wieder eine andere in den feierlichen Zusammenkünften,

und es liegt klar auf der Hand, dass die Toilette sich diesen wesentlichen Unterschieden anpassen muss. Die Männer — oder ihre Schneider — (man kann es zum Lobe von beiden sagen) haben diese Unterschiede gefühlt, und mehr oder weniger drückt jeder seine Individualität in seinem Haus- oder Arbeits-Anzug aus, während sie sich auf der Strasse *ähnlich* und bei feierlichen Gelegenheiten *gleich* sind. — Heute kann ich nur kurz auf diese drei Punkte, welche die Frauen-Tracht betreffen, hinweisen, und die Basis angeben, auf der wir zu ihrer künstlerischen Hebung arbeiten können.

* * *

In meinem Crefelder Vortrag sagte ich voraus, dass diese Art Ausstellung lebensfähig sei, und dass man das Beispiel nachahmen würde. »Diese Ausstellung fasste eine Menge individueller Anstrengungen zusammen und gab ihnen die erste Weihe. Sie hat die Tragweite eines bedeutsamen Ereignisses, weil sie Wiederholung in sich trägt; von heute an sind Ausstellungen von Damen-Kleidern in die Kategorie der Kunst-Ausstellungen eingereiht. Sie werden sicherlich von Zeit zu Zeit stattfinden neben den Gemälde- und Skulpturen-Ausstellungen und den in letzter Zeit anerkannten Vorführungen von Werken der angewandten Kunst«. In der That fand in Leipzig im Jahre 1901 eine solche Ausstellung statt und zwar unter der Leitung des Herrn *Thiel*; auch in Berlin wird zu Anfang des Winters eine solche von Herrn *Schultze*—Naumburg organisiert werden. Und so wurde das Interesse des Publikums für diese Frage wach erhalten; einerseits lenkten die Ausstellungen, andererseits aber die individuellen Versuche die Aufmerksamkeit auf sich, und was mich betrifft, so halte ich die letzteren für am fruchtbarsten und für am meisten befähigt, möglichst schnell eine grosse Anzahl von Frauen zu bewegen, sich von fremder und interessierter Abhängigkeit frei zu machen. Ich will die Rolle einer der »Mode« unterworfenen Frau, die Unsittlichkeit solcher Einrichtung nicht noch weiter behandeln, sondern auf die individuellen Anstrengungen hinweisen, will die Aufmerksamkeit derer erregen, die stets



ELSE OPFLER—NÜRNBERG.

Gesellschafts-Kleid.



PROF. P. BEHRENS—DAKMSTADT. *Gesellschafts-Kleid.*

ihr Möglichstes für alles noch nicht Erreichte thun. Ich muss von vornherein gestehen, dass wir noch nicht den Grad von Eleganz des Pariser Schneiders und der Pariser Schneiderin erreicht haben. Das ist eine betrübende aber bestehende Tatsache, und absichtlich finden sich hier neue Pariser Toiletten neben künstlerischen Versuchen, die dem ersten (vom Jahre 1900) gefolgt sind. Ich weiss wohl, dass man mir entgegen wird, dass einer der augenscheinlichsten und grössten Vorteile dieser Toiletten in der Vorzüglichkeit ihres Schnittes und ihrer Ausführung liegt und dass sie, Dank dieser Eigenschaften, unsere Arbeiten so weit überragen. Diese Tatsache führt uns fatalerweise zu der Behauptung, dass erst von dem Augenblick an, wo die maßgebenden Schneider und Schneiderinnen sich für unsere Versuche interessieren werden, die Bewegung

den gewünschten Umfang annehmen wird. Ich kenne eine Anzahl Damen, die ihr gerne beitreten würden, die aber einen unüberwindlichen Abscheu gegen ein schlecht gemachtes Kleid haben, und die andererseits nicht selbständig genug sind, um es nach eigenen Angaben bei einer Schneiderin zweiten oder dritten Ranges arbeiten zu lassen. Ich begreife ihren Abscheu sehr wohl, denn der Reiz, der in solch gut geschnittenen Toiletten (siehe Seite 380—386) liegt, ist zu gross, als dass die Frau, die doch einmal nur Frau ist, ihr widerstehen könnte, und die Eleganz der Garderoben von Seite 380—386 haben wir noch nicht erreicht. Und dennoch ist die Konzeption dieser Toiletten eine ganz gewöhnliche, und ihr Reiz liegt einzig und allein in der Schönheit der Ausführung. Dass die grossen Bekleidungs-Häuser sich eines Tages für unsere Versuche interessieren werden, unterliegt keinem Zweifel; schon jetzt ignorieren sie sie nicht mehr. Das Soutache-Ornament des Kleides auf Seite 381 beweist klar, dass sie von unserer Bewegung beeinflusst worden sind, oder dass sie bei ihrer Kundschaft eine Neigung dazu entdeckt haben, die sie nicht als Letzte ausbeuten wollten. Die Damen-Schneider von Bedeutung würden wirklich zu grosse Gefahr laufen, wenn sie der Bewegung nicht folgten; natürlich entlehnen sie dieser Bewegung, was das Assimilierbarste ist, was diese am meisten auszeichnet, ohne jedoch ihrem Haupt-Karakter Genüge zu thun. Ich will nicht von ihnen glauben, dass Unklarheit der Grund ist, aus dem sie gerade dasjenige, welches sie unseren Versuchen zu entlehnen *unterlassen*, der Hauptbestandteil ist: nämlich die noch nicht dagewesene Konstruktion und die vollständig neuen Schnitte der von uns entworfenen Kleider. Nun würden aber letztere mehr durch die hervorragende Arbeits-Art, die jenen Häusern eigen ist, gewinnen, als diesen unsere Ornamentik, die unter ihren Händen zudem nur verliert, nützen kann. Eine unermessliche Kluft liegt zwischen den Toiletten von Fräulein Oppler, Prof. Behrens und van de Velde und denjenigen, welche auf S. 380—386 abgebildet sind. Die Toilette, welche auf

S. 372 wiedergegeben ist — der Entwurf stammt von Frau Dr. E. B., zeigt uns, welches Resultat eine Frau erzielen kann, die sich von ihrem künstlerischen Sinn und nicht von ihrem Schneider leiten lässt. Man könnte wirklich kein Kleid erinnern, das sich besser der Person, der Figur und der ganzen Haltung anpasste. Es ist wahrhaft von grossem Stil und einer Konstruktion, die immer schön bleiben wird. Man könnte glauben, dass diese Toiletten von Damen zweier Welten getragen werden, und es existieren in Wirklichkeit zwei Welten. — Die Gewohnheiten der einen, ihre Wohnungen, ihre Möbel, Schmuckstücke und Küchen sind das Gegenteil von denen der anderen; aber in Hinsicht auf die Toilette liegt beiden die Schönheit am Herzen. Was sie trennt, ist nur wenig, aber dies Wenige ist zugleich unendlich viel! Die Welt, die wir die unsere nennen, in der wir versuchen, die Schönheit wieder aufleben zu lassen, hat uns zwei ganz in Vergessenheit geratene Schöpfungs-Prinzipien offenbart. Das eine besteht darin, jedes Ding seinem Zwecke entsprechend aufzufassen; es verlangt die Verwerfung alles dessen, was diesen Zweck verhüllt, und das klare Hervorheben alles dessen, was dazu beiträgt, den Zweck zu betonen. Das zweite Prinzip zeigt, dass jede Materie ihre eigene Schönheit besitzt, die der Ausdruck ihres Lebens ist. Jede Materie strebt nach *Leben*, und es ist die Aufgabe des Künstlers, dies schlafende Leben zu erwecken, um so das gesamte Gut des Lebens und seine Wirkung auf die Menschen zu vermehren.

Diese Prinzipien beherrschen auch die Toilette, und beim Betrachten der Illustrationen muss es auffallen, dass in dem ersten Teil der Zweck, welchen diese Kleider-Konstruktionen erreichen sollen, deutlich zu Tage tritt: nämlich die Provozierung des Faltenwurfs. Aber was noch mehr auffällt, ist die Tatsache, dass den Beschauer beim Anblick der französischen Toiletten ein Gefühl der Eiseskälte überkommt. Diese Gewebe leben nicht; diese Seiden- oder Tuch-Stoffe sind meistens wie Metall oder Leder bearbeitet; aber man möge nicht vergessen, dass wir zur Reproduktion das Beste und

nicht das Mangelhafteste gewählt haben. Man könnte behaupten, dass dieses Vernunfts-Prinzip sich nicht mit dem Reiz und der Eleganz verträgt, und sich niemals mit ihnen vertragen wird. Um dieser Meinung entgegenzutreten, haben wir den Beispielen, die sich durch andere Eigenschaften als Reiz und Eleganz auszeichnen, Pariser Toiletten gegenübergestellt, die dennoch auch der Leitung der Vernunft unterworfen sind. Diese Kontrolle war aber doch nicht so strenge, um einige willkürliche Einfälle zu unterdrücken, die jedoch nicht bedeutend genug sind, um für eine Kritik Veranlassung zu geben. Wir richten sicherlich alle unsere



PROF. F. BEHRENS. Rück-Ansicht nebenstehenden Kleides.

Anstrengungen darauf, auf Logik zu fussen, und die Schönheit wird uns folgen! —

Ich glaube mit Recht sagen zu dürfen, dass unsere Anstrengungen, die wir vereint mit den englischen und amerikanischen Bekleidungs-Künstlern gemacht haben, auch die grossen Pariser Häuser zwingen, dem Prinzip der »vernünftigen Toilette« zu folgen. Wir haben ihnen die Augen geöffnet über die Verirrung ihres Geschmackes, wenn sie Toiletten erschufen, die zahllose Rudimente von früher notwendigen oder berechtigten Teilen und all jenes Unnütze an sich hatten, welche der Prof. Alfred Roller aus Wien in dem ersten Artikel der »Dokumente der Frauen« folgendermaßen geisselt: »Da sind die Knöpfe, die nicht zum Knöpfen dienen, die Schliessen und Schnallen, die nichts schliessen, die Bänder, die nichts binden, die Knoten und Maschen, die nichts zusammenhalten, die Spitzen und Fransen und sonstigen freien Endigungen, die nichts beenden, die Einsätze, die nicht eingesetzt sind, die Plastrons und Unter-Ärmel, die nur, soweit sie sichtbar werden, wirklich vorhanden sind, die aufgedruckten Kreuzstich-Muster und »gewebten Stickereien« und Auflage-Arbeiten, die mit gedrechselten Holz-Körpern ausgestopften Quasten, die gewirkten Handschuhe, die wie schwedisches Leder aussehen, die Schnür-Schuhe, die in Wirklichkeit zum Zuknöpfen das sind, die Knöpf-Schuhe, die in Wirklichkeit durch Elastiques schliessen, und die Kravatten-Knoten und Schärpen-Knoten und Hutband-Maschen und Gürtel-Kokarden, die in Wirklichkeit alle zugeschnallt oder gehaftelt werden, und die Blumen aus Leinwand und Plüsch, die aussehen wie gewachsene, und die Celluloid-Kämme und -Nadeln, die Schildkröte und Elfenbein und Korallen und Perlmutter vor-täuschen müssen. Und dann alle die ganz offen als »falsch« benannten Dinge! Falsche Röcke, falsche Säume, falsche Ärmel, falsche Kragen, falsche Taschen, — ich glaube, es gibt keinen Teil der weiblichen Kleidung, der nicht noch ein zweites Mal falsch existiert.«

Die Herrschaft solcher Verirrungen scheint jetzt endgültig vorüber; wer aber weiss, ob die Gefahr »der Wiederkehr«

völlig beseitigt ist! — Wenn diese uns erspart bleibt, und wenn die Vernunft der Willkür der Pariser Mode-Häuser eine Grenze setzt, so hoffen wir, dass sie noch weiteres von uns lernen werden, besonders aber, dass die wesentliche Schönheit eines Stoffes in dem Spiel und dem Leben seines Faltenwurfes besteht. Hierauf fussend muss man Kleider-Schnitte ersinnen, die diese Falten hervorbringen und den Geweben dieses Leben geben, das kein »französischer« Schnitt ihm seit langem gegeben hat.

Den Sinn des Lebens erkennen wir nicht nur in einer Materie, nein, alle haben uns das Geheimnis ihrer Schönheit offenbart: *die Stoffe sind nur schön, wenn sie leben.* In der Malerei die Farbe, in der Skulptur die Bronze oder der Marmor, in der Litteratur haben die Worte eine besondere Schönheit, die über dem Sinn oder den Vorstellungen, die sie erregen, stehen. — Ich erinnere mich eines Wortes, das der Direktor des Crefelder Museums, Herr Dr. Deneken, bei Gelegenheit der ersten Ausstellung aussprach. »Es scheint mir, als wenn wir einem »Falten-Stil« entgegengehen«, sagte er mir, und in der That ist es das, was uns von dem, was von den Pariser Mode-Häusern nur mit Rücksicht auf die Eleganz und Reiz geschaffen wird, unterscheidet. Dieser Wunsch, Kleider mit tiefen, weichen und bewegten Falten zu schaffen, wo Licht und Schatten den berechtigten Kampf des Lebens, das der Materie gehört, auszukämpfen, das ist der Kernpunkt unserer Bewegung, die wir angeregt haben, während die, welche ihr parallel läuft, und mit welcher wir nicht verwechselt zu werden wünschen, ihre Berechtigung nur in dem Kampf gegen das Korsett sucht! Für uns ist das nur eine Nebensächlichkeit, die jeder nach seiner Art regelt, während es für sie ein Glaubens-Artikel ist*). Wie schwankend dieser Glaube ist, zeigen uns »Die Dokumente der Frauen«. In ihr Gutachten reiht die Leiterin derselben, Frau Marie Lang—Wien, Meinungen der Ärzte ein, deren Wissenschaft

*) Das Buch von Herrn Schultze—Naumburg ist nur eine Reihe von Demonstrationen, die die verderblichen Folgen des Korsetts für den Frauen-Körper zeigen.

vermutlich vor jeder Kritik geschützt ist, sonst würde sie sie nicht gefragt haben, denn sie widersprechen sich alle. Der Universitäts-Professor Richard von Krafft-Ebing sagt: »Ich halte das Miedertragen für eine der schädlichsten Unsitten der Frauen-Kleidung. Man braucht nur einmal eine Schnür-Leber auf dem Sektions-Tisch gesehen zu haben, um dies zu begreifen«. — Der Dr. med. Siddy Pal beginnt mit folgenden Worten seine Antwort: »Es ist ein Irrtum, ohne weiteres zu behaupten, das Miedertragen sei schädlich und unhygienisch. Gewiss könnte ein grosser Teil der Frauen ohne dasselbe auskommen, dagegen ist es für viele nicht allein empfehlenswert, sondern selbst dringend geboten«. — Der Universitäts-Professor Dr. Friedrich Schauta sagt schroff: »In der



PROF. H. VAN DE VELDE. *Tea gown. Vorder-Ansicht.*



PROF. H. VAN DE VELDE. *Tea gown. Rück-Ansicht.*

Frage des Miedertragens dürfte wohl kein Arzt ein anderes als das schärfste Verdammungs-Urteil auszusprechen in der Lage sein; während ein anderer Universitäts-Professor, Dr. C. Breus, erklärt: »Vom hygienischen Standpunkte ist das Miedertragen durchaus nicht so ohne weiteres zu verwerfen, wie dies nicht selten geschieht«.

Die Bewegung der Reform-Kleidung wird noch lange in diesen Widersprüchen verharren, wenn wir schon weit in der Eroberung der Schönheit sein werden. Wir werden inzwischen manche Geheimnisse der Art und des Schnittes der Pariser Toiletten aufgefangen haben, und das wird nicht wenig zu unserem künftigen Triumphe beitragen.

PROF. HENRY VAN DE VELDE — WEIMAR.



FRAU DR. ELLY B.

BESUCHS-TOILETTE.



FRAU DR. E. B. UND H. VAN DE VELDE.

BESUCHS-TOILETTEN.



HENRY VAN DE VELDE—WEIMAR.

FRAU PROFESSOR VAN DE VELDE IN EINEM VON HERRN
HENRY VAN DE VELDE ENTWORFENEN STRASSEN-KLEIDE.



PROF. H. VAN DE VELDE—WEIMAR.

BESUCHS- UND STRASSEN-KLEID.



PROF. H. VAN DE VELDE—WEIMAR.

STRASSEN-REID. (VORDER-ANSICHT.)



PROF. H. VAN DE VELDE — WEIMAR.

RÜCK-ANSICHT NEBENSTEHENDEN KLEIDES.



PROF. H. VAN DE VELDE—WEIMAR.

ZWEI EMPFANGS-TOILETTEN.



RÜCK-ANSICHT DER EINEN EMPFANGS-TOILETTE.
ENTWURF: PROF. H. VAN DE VELDE—WEIMAR.



EMPFANGS-TOILETTE IN HELL-ROTEM TUCH-STOFF. AUSGEF. VON MAISON LAFERRIÈRE—PARIS.
AUFNAHME DES ATELIERS REUTLINGER—PARIS.



EMPFANGS-TOILETTE IN SCHWARZEM SAMT MIT ATLAS-APPLIKATION. AUSGEF. V. MAISON LEBOUVIER—PARIS.
AUFNAHME DES ATELIERS REUTLINGER—PARIS.



EMPFANGS-TOILETTE IN SCHWARZEM SAMT.

AUSGEFÜHRT VON MAISON FRED—PARIS.

AUFNAHME DES ATELIERS REUTLINGER—PARIS.



PROMENADEN-KOSTÜM IN DUNKEL-BRAUNEM TUCH. AUSGEFÜHRT VON MAISON BLOCH—PARIS.
AUFNAHME DES ATELIER'S REUTLINGER—PARIS.



PROMENADEN-KOSTÜM MIT WEITEM MANTEL.

AUSGEFÜHRT VON MAISON REDFERN—PARIS.

AUFNAHME DES ATELIERS REUTLINGER—PARIS.



PROMENADEN-KOSTÜM (SOG. PRINZESS-KLEID) IN BLAUEM SAMT. AUSGEF. VON MAISON DOUCET—PARIS.
AUFNAHME DES ATELIERS REUTLINGER—PARIS.



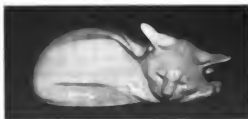
FROMENADEN-KOSTÜM IN TAUBEN-GRAUEM TUCH. AUSGEFÜHRT VON MAISON JKULIN—PARIS.
AUFNAHME DES ATELIERS REUTLINGER—PARIS.



Neues nordisches Porzellan.

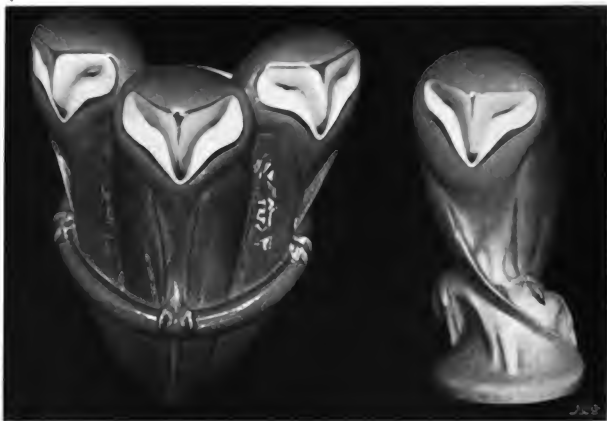
Der kgl. dänischen Porzellan-Manufaktur kann man den Ruhm nicht streitig machen, dass sie mit die ersten Werke der neuen Renaissance des europäischen Kunstgewerbes geschaffen hat. Als sie im Jahre 1878 in Paris ausstellte, wirkten ihre delikaten Porzellane, für die damals das matte Blau typisch war, wie eine Offenbarung. Die 1889er Ausstellung brachte eine Steigerung und bis heute hat die Aufwärts-Bewegung in der Entwicklung der dänischen Manufaktur angehalten. Ihre jüngsten Erzeugnisse sind Nachbildungen von Tieren, wie sie hier in Abbildungen vor Augen geführt werden. Die Versuche gehen in dieser Richtung bis auf das Jahr 1885 zurück, in welchem zuerst das Känguruh in Porzellan nachgebildet wurde. Der Beifall, den dieses erste Stück fand, gab Anlass zu weiteren Versuchen und besonders in jüngster Zeit hat eine mächtige Entwicklung eingesetzt. Und es kann nicht geleugnet werden, dass der Zeitgeist dieser Kunst-Richtung entgegenkommt: auf allen Gebieten der Kunst hat das Tier seit einer Reihe von Jahren begonnen, eine bedeutende Rolle zu spielen. In der Literatur haben besonders

Kipling und Maeterlinck Meisterwerke der Beobachtung intimen Tier-Lebens geschaffen, in der Malerei Bruno Liljefors, in der Plastik Gaul, um nur Beispiele anzuführen: Man kann nicht sagen, dass es unserer Zeit vorbehalten gewesen wäre, das Tier in der Kunst zu verwerten, denn sowohl die Kunst der alten Griechen, wie die der Renaissance haben das Tier in den Bereich der künstlerischen Darstellung einbezogen, aber einmal war diese Verwertung des Tieres eine mehr gelegentliche und andererseits kamen für jene Zeiten im allgemeinen nur die Haus-Tiere, besonders Pferd und Hund, in Betracht. Den ganzen Reichtum des Tier-Lebens für die Kunst zu verwerten, gerade dem Menschen fernstehende Tiere zur künstlerischen Nachbildung heranzuziehen, und vor allem die intimen Seiten des Tier-Lebens in Berücksichtigung zu ziehen, blieb in der That unserer Zeit vorbehalten. Vielleicht ist dabei die Entwicklung der Naturwissenschaften und die Einsicht, dass der Mensch nur graduell vom Tier-Genus unterschieden ist, nicht ohne Einfluss geblieben. Auch eine gewisse Vorliebe unserer Zeit für Mystizismus hat mitgewirkt.



K. NIELSEN.

Porzellan-Figur.



CHRIST. THOMSEN—KOPENHAGEN.

Porzellan der kgl. Manufaktur—Kopenhagen.

Denn man darf auch hier nicht vergessen, welche Bedeutung in der Entwicklung des modernen Kunst-Lebens der Präraffaelismus gespielt hat. Die Intimität und Delikatesse dieser Gefühls-Richtung angewendet auf die Beobachtung des Tier-Lebens musste zu der Entdeckung führen, dass das Tier, welches also als dem Menschen verwandt erkannt wurde, *eine Seele habe*. Als diese Entdeckung einmal gemacht war, fiel sozusagen die ganze Kunst-Welt, so weit sie nur dichten, malen oder modellieren konnte, über das

Tier her: Das Seelen-Leben der Tiere darzustellen, galt von nun ab als eine bedeutungsvolle künstlerische Aufgabe. Man vergegenwärtige sich die tief eindringende Kraft, mit welcher der mit den Präraffaeliten so eng verwandte Maurice Maeterlinck das Leben der Bienen dargestellt hat. Man denke an ein Bild, wie Sträckande Ejder von Bruno Liljefors, vor welchem man sich von den Wohnstätten der Menschen weit, weit entfernt glaubt, und den Pulsschlag des Natur-Lebens in nordischer Einsamkeit, Wildheit



C. F. LIISBERG—KOPENHAGEN.

Porzellan der kgl. Manufaktur—Kopenhagen.



CHRIST. THOMSEN—KOPENHAGEN.

Porzellan der kgl. Manufaktur—Kopenhagen.

und Grösse zu vernehmen glaubt. — Zugleich aber begann man dem Tier-Leben aufs Neue die humorvolle Seite abzugewinnen. Gerade nach dieser Seite schuf Kipling klassische Studien, z. B. in seinen Darstellungen des intimen Lebens der Elefanten des amerikanischen Urwaldes. Ich erinnere auch an die köstliche Humoreske Arthur Colton's »*Liebchen*«, eine Geschichte von zwei Menschen, einem sentimental Walfisch und einem Huhn«. Der Zeitgeist verlangt hiernach und das Kunstgewerbe folgte ihm.

Ich sage, das Tier-Leben in seinem ganzen Reichtum fing an, ein Vorbild für den Künstler und Dichter zu werden, und zugleich begann das Tier seinen Einzug in das Kunstgewerbe zu halten, das seither in der Hauptsache nur Pflanzen-Stilisierung gekannt hatte. Am mutigsten griff hier in das »volle Natur-Leben« der grosse belgische Goldschmied Philippe Wolfers hinein, welcher Schlangen, Schwäne, Fledermäuse, Krabben und Insekten nachbildete. Es sei ferner beispielsweise an das köstliche Kohlen-



C. F. LIISBERG—KOPENHAGEN.

Porzellan der kgl. Manufaktur—Kopenhagen.



CHRIST. THOMSEN—KOPENHAGEN.

Porzellan der kgl. Manufaktur—Kopenhagen.

Becken Prof. Läger's mit der Verwendung des Bulldoggen-Motives erinnert. In der Glas-Industrie stellte Daum Frères in Nancy Fische in geschnittenen Überfang-Gläsern mit grossem Geschick und bemerkenswerter Natur-Treue dar. In der Keramik ging, wie bemerkt, die kgl. dänische Porzellan-Manufaktur auch hier voran, wengleich sie nicht allein dasteht, denn auch die Terrakotta-Manufaktur Ipsen Enke, die Kopenhagener

Porzellan-Manufaktur Bing & Groendahl, die Rörstrand'sche Manufaktur in Stockholm haben prächtige Sachen nach dieser Richtung hin produziert, und in Deutschland hat beispielsweise *Karl Randhahn* in Bunzlau ausgezeichnete Tier-Stücke nach Gaul's Entwürfen geschaffen. Aber die kgl. dänische Manufaktur ging in der Erkenntnis, dass hier ein höchst bemerkenswertes Agens zur Belebung des ganzen kunstgewerblichen



E. NIELSEN—KOPENHAGEN.

Porzellan der kgl. Manufaktur—Kopenhagen.



E. NIKLSEN—KOPENHAGEN.

Porzellan der kgl. Manufaktur—Kopenhagen.

Schaffens gegeben sei, systematisch vor und liess durch ihre Künstler Jahre lang in der Stille einen ganzen »Zoologischen Garten« an Tier-Keramik produzieren. Nun tritt sie mit dem Ergebnis dieses Studiums hervor und wir sind in der Lage, unseren Lesern die bedeutendsten Stücke im Bilde vorzuführen.

Bei der Beurteilung dieser Werke muss man sich vor allem die ausserordentlichen technischen Schwierigkeiten vergegen-

wärtigen, welche vorliegen, wenn das, worauf alles ankommt, erreicht werden soll: die Naturtreue. Aber gerade diese technischen Schwierigkeiten sind hier spielend überwunden, so dass der Künstler ganz und gar den Hauptzweck im Auge behalten konnte, das Charakteristische des betreffenden Tieres, nicht nur nach dem Äusseren desselben, sondern vor allem dem Inneren nach, darzustellen. In einigen Stücken ist es in



CHRIST. THOMSEN—KOPENHAGEN.

Porzellan der kgl. Manufaktur—Kopenhagen.



PRINZESSIN MARIE VON DÄNEMARK.

Porzellan der kgl. Manufaktur—Kopenhagen.

der That den betreffenden Künstlern gelungen, das Seelen-Leben dieser Tiere in ebenso tiefgehender, eindringlicher und zugleich scharfer Weise wiederzugeben, wie es auf einem anderen Kunst-Gebiete ein Liljefors oder ein Zügel gethan hat. Nicht darauf allein, dieses oder jenes bestimmte Tier-Individuum möglichst getreu wiederzugeben, kam es an, sondern zugleich das, was für das intime Leben dieser betreffenden

Tier-Gattung am charakteristischsten ist: hierdurch tritt zu der handwerksmässigen Nachbildung das Element der mit der Fantasie arbeitenden Kunst hinzu. Und nun werfe man einen Blick auf die Werke selbst, wie sie allerlei Fische, den Seehund, das Nilpferd, die Fledermaus, dort Katzen und Hunde, hier wieder gar Insekten wiedergeben. Stellenweise wird ja allerdings dem Material Zwang angethan, die Nachbildung von Insekten-Flügeln eignet sich sicherlich für die Glas-Technik besser als für die Porzellan-Technik, und die gepanzerten Tiere wiederum sind für eine Nachbildung in Metall mehr geeignet als für Porzellan. Aber überall ist die Besiegung der technischen Schwierigkeiten überraschend gelungen, die Natur-Beobachtung eine ausserordentlich intime und die Darstellung frisch und von überzeugender Eindringlichkeit: es ist echte, morgenfrische Renaissance-Luft, die einem aus dieser Kunst entgegenweht.

Wir halten, wie bemerkt, die Initiative, die die altberühmte dänische Manufaktur hier ergriffen hat, für sehr bedeutungsvoll, und zwar für das gesamte kunstgewerbliche Schaffen der nächsten Zukunft. Es ist nicht ausgeschlossen, dass dasselbe nunmehr bald im Zeichen des Tier-Kreises zu stehen kommen wird. DR. HEINRICH PUDOR—BERLIN.



F. MADSEN.

Robbe. Porzellan.



CHRIST. THOMSEN — KOPENHAGEN.

Porzellan der kgl. Manufaktur — Kopenhagen.

Ungarisches Kunst-Gewerbe.

Im Laufe der letzten drei Dezennien wurde das ungarische Kunst-Gewerbe, der altungarische und beinahe auch der neungarische Stil geschaffen. Wir sind eigentlich erst im Jahre 1900 bei Gelegenheit der Pariser Welt-Ausstellung vor die grosse konkurrenzfähige Welt getreten und haben gleich bedeutende Erfolge aufzuweisen gehabt. Suchen wir nach den Gründen, warum diese Fortschritte in den letzten Jahren so deutlich bemerkbar wurden, so kann dem Kultus- und Unterrichtsminister Dr. *Julius Wlassics*, wie auch dem Handels-Minister *Alexander Hegedüs* nicht genug Lob gesendet werden. Durch die Errichtung des Kunstgewerbe-Museums und der mit ihm in Verbindung stehenden Kunstgewerbe-Schule kam frisches Leben. An der Spitze dieser beiden Anstalten stehen *Eugen Radisics* und *Kamill Fittler*, die all ihr reiches Wissen und Können in den Dienst des Fortschrittes stellen. Ihnen schliesst sich an der ganze Professorenkörper der Kunstgewerbe-Schule.

Und last not least sei hier eines Mannes gedacht, dem die ungarische Kultur zu dauerndem und aufrichtigem Danke verpflichtet ist: Magnatenhaus-Mitglied *Georg von Rdth*. Er, als Präsident des Kunstgewerbe-Vereins, hat unermüdlich und uneigennützig das Kunst-Gewerbe protegirt.

Getreulich zur Seite stand ihm der General-Sekretär der kunstgewerblichen Gesellschaft, *Koloman György*, der mit seinem



C. F. BONNESEN — KOPENHAGEN.

Karren-Gaul. Porzellan.

feinen Geschmacks und eminenten Fach-Wissen geholfen hat, das neue ungarische Kunstgewerbe auf die richtige Bahn zu lenken. Heuer wird in Turin eine grosse internationale Kunstgewerbe-Ausstellung stattfinden, auf welcher Ungarn ein Raum von 600 qm zur Verfügung gestellt ist. Hier wollen wir der Welt abermals zeigen, in welchem Maße wir exportfähig sind. Handels-Minister Hegedüs verständigte die Kunstgewerbe-Gesellschaft, dass er ihr zu dieser Ausstellung eine Staats-Unterstützung von 800 Kronen gewährt. Das, was wir heute den ungarischen Stil nennen, galt Jahre hindurch nur als eine in verschiedenen Teilen des Landes übliche Dekorations- oder vielmehr Ornamentations-Art der Haus-Industrie. Die Bauern-Majolika und Bauern-Möbel in Nord-Ungarn und Siebenbürgen finden wir mit verschiedenen mehr oder weniger stilisierten Blumen bemalt, unter denen die Tulpe und das Tausend-schönchen die Hauptrolle spielt. Ganz dieselben Motive finden wir auch bei den Bauern-Stickereien. Diese Ornamentation, die übrigens sehr nahe verwandt ist mit der südslavischen Ornamentation und auch lange Zeit für slavisch gehalten wurde, schien lange Zeit hindurch so arm und beschränkt, dass man es für ein lächerliches, nur von unvernünftigem Chauvinismus diktiertes Unterfangen hielt, dieselbe dem modernen Geschmack anzupassen. Aber als man diese volkstümliche Ornamentation wirklich anfang zu studieren, wurde man überrascht durch den ausserordentlichen Reichtum an Motiven, den man hier fand, sowie durch die vielfachen, oft geradezu reizenden Stilisierungs-Arten. Im weiteren Verlaufe der Forschungen kam man aber auch darauf, dass diese in letzter Zeit nur mehr populäre Ornamentations-Art auch eine Vergangenheit hat,

und mehrere Jahrhunderte hindurch in Ungarn fast in allen Zweigen der Kleinkunst reichlich in Gebrauch war. So wurde nachgewiesen, dass in der ungarischen Buchbinder-Kunst dieser Stil lange zuhause war, und viele Motive derselben bis auf die berühmten, aus dem Ende des 15. Jahrhunderts stammenden Corvin-Bände des König Mathias zurückgehen. Mit der Durchforschung der Vergangenheit, die schon seit längerer Zeit eifrig betrieben wird, wurde abermals eine ganze Reihe neuer Motive in den Kreis des ungarischen Stiles einbezogen. Als nun die Kunstgewerbe-Gesellschaft den Versuch machte, diesen alt-ungarischen Stil zu modernisieren, einen neu-ungarischen Stil zu schaffen, kam ihr die inzwischen eingetretene Wandlung im modernen Geschmacke, die ihr Wohlwollen dem Realismus entzogen und voll und ganz den verschiedenen Arten der Stilisierung zugewendet hatte, auf halbem Wege entgegen.

Die Kunstgewerbe-Gesellschaft regte nicht nur mehrere hervorragende Kunst-Industrielle an, Versuche mit dem ungarischen Dekorations-Stil zu machen, sondern sie zog auch eine ziemliche Zahl talentierter Maler und Zeichner in den Kreis ihres Interesses, liess von denselben Entwürfe machen und überliess viele dieser Entwürfe ärmeren, aber von ihr als tüchtig erkannten, kleineren Kunst-Gewerbetreibenden zur Ausführung, welche

sie ihnen überdies noch durch verschiedene pekuniäre Unterstützungen ermöglichte. — Das Resultat all dieser vielfachen Bestrebungen, wie es sich in den bisher arrangierten Ausstellungen zeigte, war ein glänzendes. Es zeigt, dass der ungarische Stil sich für alle Zweige des Kunst-Gewerbes eignet und ganz wohl in eine moderne Entwicklung einlenken kann. —



CHR. THOMSEN.

Fledermaus.

PROF. LUDWIG SCHLOSZ.



Ein Meister der Lichtbild-Kunst.

WILHELM WEIMER in Darmstadt ist den Lesern dieser Zeitschrift längst nicht mehr unbekannt. Schon im Dezember-Heft 1900 (S. 149, 152) erschienen hier im Anschlusse an einen vom Herausgeber der »Deutschen Kunst und Dekoration« veranstalteten photographischen Wettbewerb einige, wenn auch nur sehr spärliche Proben seiner Thätigkeit. Darunter war eine verkleinerte Nachbildung des Bildnisses *Heinz Heim's*, des Künstlers und Führers, durch den Weimer in die Geheimnisse des Lichtes und der Schatten eingeweiht worden war, unter dessen Einfluss jene unerbittliche Wahrhaftigkeit, oder besser: jene grosse, kühne, innerliche *Lust* an der lebendigen Erscheinung in ihm mächtig wurde, die man zuweilen schon mit dem Naturalismus verwechselt hat und die doch von nichts grundsätzlicher geschieden ist, als von jeder plebejischen »Realistike«, von jeder Imitation

der Wirklichkeit aus Schwäche. — Weimer hat Heinz Heim, seinem Meister und Freunde, ein seltenes Denkmal errichtet, indem er unter Aufbietung seiner ganzen hochentwickelten, äusserst verfeinerten Technik und einer wahrhaft bewunderungswürdigen Thatkraft dessen Werke, Gemälde und Rötel-Zeichnungen, in photographischen Aufnahmen vervielfältigt hat, die in ihrer liebevollen, unendlich treuen Auffassung und Durchbildung einzig sind und den Verehrern des so früh dahingerafften Künstlers diesen selbst, sein ernstes Schaffen und sein grosses Wollen allgegenwärtig halten. Das war eine That! — *Wie* hoch diese That einzuschätzen sei, das kann nur Der wissen, welcher das Wesen Heim's und seine grossen Ziele ergründet hat, das kann im weiteren Kreise der Kunst-Freunde erst dann verstanden werden, wenn man von Heim einmal mehr kennen wird, als nur seine zufällig populär



W. WEIMER—DARMSTADT.

Bildnis Sr. Exc. des Staatsministers Rothe.

gewordenen Zeichnungen und »Gassenbuben-Bilder«. — Doch beugen wir dem Irrtume vor, als ob Weimer's Bedeutung im treuen, zuverlässigen Nachbilden bestünde! Durchaus nicht; er lehnt es sogar mit schroffer Geberde ab, in dem Sinne als »Künstler-Photograph« zu gelten, wie die Angehörigen jener schon recht stattlich herangewachsenen Schule, die in Matthias Masuren, Henneberg, H. Kühn, Craig Annan, Dührkoop u. a. ihre Meister und Lehrer anerkennt. So wenig Weimer befürchtet, dass ihn auch nur ein Halbgebildeter mit den Durchschnitts-Photographen verwechseln könne, die ihre im

von vornherein unter jedem diskutierbarem Niveau stehen. Weimer ist Photograph: aber er hat deshalb nicht vergessen, dass ein Gemälde *gemalt* werden muss und dass erfreulicher Weise ja auch ziemlich genug Bilder gemalt werden. Er ist vielmehr überzeugt, dass man besser thut, mit der Photographie *eigene* Wege zu gehen und durch sie Werte zu erzeugen, die durch kein anderes Verfahren erzeugt werden können, als eben einzig durch Photographie. — Ich weiss nicht, ob schon ein Anderer die Aufgabe der modernen Photographie so scharf, so einfach, so neuartig

funkelnagelneuen »Jugend-Geschmacke« herausgeputzten Schau-Kästen an allen Strassen-Ecken aufgehängt haben, so wenig will er für einen Maler oder für einen Künstler der landläufigen Art angesprochen und geehrt sein. Dieser merkwürdige, so höchst unzeitgemäss aufrichtige Mann duldet kein Falsch um sich. Man muss schon mehr als »modern« sein, man muss doch schon von höherem Standorte ausblicken und urteilen, man muss in die Begriffe »Kunst« und »Künstler« doch schon gewichtigere Werte hineinlegen können, um Weimer's Künstlertum zu erkennen und *richtig* zu erkennen. — Weimer sagt: Ich bin *Photograph*, weiter nichts! — Er hat nicht den Ehrgeiz, durch eine — an sich natürlich hochrespektable — Verfeinerung der technischen Werkzeuge und Verfahren die Landschafts- oder Porträtmalerei ersetzen zu wollen, ganz zu schweigen vom »Genre«, vom »Kostüm-« und »Staffagen-Bilde«, die

und so geschmackvoll gefasst hat, das aber weiss ich, dass Weimer damit der Photographie eine bedeutsamere Position zuweist, als wenn er sie nur als eine, obendrein nie ganz geratene, Imitation der Malerei betrachtete, und dass er sie dadurch nach den gleichen Gesichtspunkten orientiert wie unsere jungen Architekten und Gewerbetreibenden ihr Metier: nach den Gesichtspunkten der Zweckmässigkeit, Material-Gerechtigkeit, leben-erhöhenden Ausdrucksfähigkeit, kurz des *Stils*.

Hier wird ein Handwerk ausgeübt, oder, wenn das verwöhnten Ohren angenehmer klingt, eine Industrie, eine Technik. Diese wird dadurch zu einem höheren Thun, zu Kultur, zu einem Quell ethisch-ästhetischer Werte, dass sie von einer *Persönlichkeit* geleitet und getrieben wird. Wilhelm Weimer ist eine Persönlichkeit: darin besteht sein Künstlertum. Kraft dieses seines rein-menschlichen Ranges ist er souverän genug, eine *Auswahl* treffen zu können. Aus dem Chaos der Menschheit greift er gewisse Typen heraus und hält sie in der unerbittlichen Wahrhaftigkeit des mechanisch sich erzeugenden Lichtbildes fest; und wenn wir diese Typen vergleichen und auf ein gemeinschaftliches Letztes zurückführen, so erkennen wir, dass sie in irgend einer Hinsicht alle Repräsentanten einer Kategorie sind, »Höhepunkte« der modernen Entwicklung, freilich in einem durch und durch »immoralistischen« Verstande. Es sind Repräsentanten der Rasse, der Schönheit, der Macht, aber auch der Entartung des besseren und des geringeren Mittelmaasses, kurz eine Art Querschnitt durch das Leben der Zeit, der alle ihre Schichten an ausdrucksvollen Punkten trifft. Mir fehlt bei Weimer eigentlich nur der Typus des spezifisch modernen Verbrechers: der spiritistische Wunderthäter, der grosse Bank-Schwindler, der tollkühne Spekulant, der Erotomane. Freilich liesse sich alles das nur durch eine viel umfassendere, mannigfaltigere Serie seiner Bilder erhärten, als eine Zeitschrift vorlegen kann.

Weimer trifft seine Auslese jedoch nicht, indem er sich zurückzieht und nur diejenigen Personen vor seinen Apparat bittet, von

deren Porträts er eine Bereicherung seiner merkwürdigen Galerie erhofft, sondern indem er alle bei sich empfängt, die nur kommen wollen: Hoch und Niedrig, Reich und Arm, Gross und Klein, Erbetene und Unerbetene, solche, die seinetwegen weither gereist kamen, und solche, die als ahnungslose Passanten sein Atelier betreten wie das von Müller und Schulze. Die alle nimmt er auf, doch ohne ihnen eine Konzession zu machen. Er tritt ihnen gegenüber: selbst eine Persönlichkeit und fordert dadurch ihre Persönlichkeiten heraus — wenn sie unter dem Masken-Kleide des konventionellen Alltages wirklich eine Persönlichkeit als ein Kostlichstes, Wunderbarstes, Geheimnisvollstes mit sich tragen sollten. Freilich, wo nichts ist, da hat der Kaiser das Recht verloren, und Herr Weimer auch. Doch wo nur



W. WEIMER — DARMSTADT.

Kinder-Bildnis.



WILHELM WEIMER—DARMSTADT.

Photogr. Bildnis der Pianistin Frieda Hodapp

irgend ein Funke der lebendigen Menschlichkeit zu entlocken ist, da kann man sicher sein, dass er es thut. Die Vorbedingung zu einem guten Bild von Weimer ist also ein gewisser »Verkehr der Seelen«, und wo dieser Kontakt nicht hergestellt wird, sei es weil man sich die Zeit nicht dazu nahm, sei es gleichviel aus welchem anderen Grunde, da wird Weimer nichts Aussergewöhnliches geben können, ja er wird sehr oft gezwungen sein, »das Verfahren einzustellen«. Aber man wird uns nun zustimmen, wenn wir wiederholen: Weimer's Künstlertum ist seine Persönlichkeit; indem er diese frei und ungehemmt auf eine andere Persönlichkeit wirken lässt, ruft er diese gewissermaßen wie mit einem magnetischen Zwange von Gleich zu Gleich an ihre Oberfläche — und in diesem Momente wird sie exponiert. O, wie sie sich oft sträuben und wehren, diese Einsiedler-Seelen, wie sie sich zieren und in tausend Schleiern verbergen! O, welche Kraft, welche *Liebe* muss auf sie wirken

aus Dem, der sie sucht und ruft, bis sie sich ihm endlich, endlich enthüllen!

Hiermit hoffe ich erklärt zu haben, warum Weimer so ausserordentliche Bildnisse geschaffen hat, ohne dabei die Grenzen der Photographie irgend überschritten zu haben, und ebenso, warum sein Apparat zuweilen zu versagen scheint. Freilich wird ihm der Fall nicht selten vorkommen, dass die aufgenommene Persönlichkeit, vorzüglich Damen, gerade dann mit dem Bilde nicht »zufrieden«, ja darüber empört, entrüstet sind, wenn es ihm selbst besonders gelungen erscheint. Er weiss eben von einer *anderen* Schönheit als der dürftige Durchschnitts-Mensch, der sich nur photographieren lässt, um vor Seinesgleichen damit zu prahlen, und der also auf seinem Konterfei alle die »Werte« vereinigt finden will, die bei Seinesgleichen in Geltung sind — sie sind danach. Ein Mann wie Weimer muss sie belächeln. Er bannt das Individuum auf der Platte so wie er es »entdeckt« hat, er hält seine ewige



WILHELM WEIMER—DARMSTADT. »GROSSMUTTER
UND ENKEL-KINDER«. PHOTOGRAPH. AUFNAHME.



Photogr. Kinder-Portrét.

W. WEIMER—DARMSTADT.



Photogr. Kinder-Portrét.

W. WEIMER—DARMSTADT.



Photogr. Portrét.

W. WEIMER—DARMSTADT.



Photogr. Portrét.

W. WEIMER—DARMSTADT.

innerliche, von keinerlei Konvention abhängige Schönheit fest — und selbst bei dem Armseligsten weiss er noch einen Schimmer davon zu finden und aufleuchten zu lassen. Nichts ist ihm gleichgültiger als die Frage, ob der Konterfeyte mit seinem Bilde »zufrieden« sei oder nicht. Wohl ist es ihm ein froher Gedanke, denjenigen, welche ihm ihr Vertrauen entgegenbringen, durch eine glückliche Ausführung seiner Absichten eine Freude bereiten zu können, allein er wird niemals auf diese Freude spekulieren, sei es auch nur in einer sehr feinen Weise. Von den plumpen, ekel-erregenden Schmeicheleien und dem banalen Manierismus der schwunghaft betriebenen Photographie - Geschäfte kann hier selbstverständlich überhaupt nicht die Rede sein, es sei denn in dem Sinne, dass es kaum einen Maßstab gibt, an dem man den geradezu Entsetzlichen einflussenden Tiefstand des ethisch-ästhetischen Niveaus so deutlich ablesen kann, als die mit Sinnbildern der frechsten, hässlichsten Eitelkeit vollgepropften Photographen-Schaukästen unserer grossen Städte. Wenn wir diese mit einer Bildnis-Kollektion Weimer's vergleichen, so empfinden wir wieder, welche ungeheuerlichen

Kontraste zwischen dem Durchschnitt unserer Gesellschaft und den über diesem stehenden, kulturell entscheidenden Persönlichkeiten aufgethan sind. Um so wertvoller freilich müssen uns die zur Vermittelung Berufenen erscheinen, die den Anschluss an die Kultur der führenden Geister unseres Volkes aufrechtig suchen. Möchte ihnen das Beispiel Wilhelm Weimer's zur Ermutigung gereichen!

Es werden ihrer allerdings nie sehr viel sein können. — Denn dieser Bildnis-Kunst in ihrer stolzen, gegen sich selber unerbittlichen, souveränen Wahrhaftigkeit kommen nur die Instinkte einer kleinen Aristokratie entgegen, nämlich derjenigen, welche diese Wahrhaftigkeit *nicht zu scheuen* haben, und die sich ihrer Schönheit selbst dann bewusst sind, wenn der untergeordnete Mensch an ihnen vielleicht nur Hässliches, d. h. von seinem Typ Abweichendes, Ungewohntes, Ausserordentliches erblickt und dieses Ungewöhnliche, weil es von seiner eigenen mittleren Linie abzuweichen sich erdreistet, verabscheut. Weimer hat sich diese Aristokratie gewonnen und so wird er der Zukunft ein Dokument unserer Zeit übergeben können, dessen Wert wir heute noch kaum abzuschätzen wissen. G. FUCHS—DARMSTADT.



W. WEIMER—DARMSTADT.

Photogr. Porträt.



W. WEIMER - DARMSTADT.

BILDNIS DES DICHTERS FR. GUNDOLF.



W. WEIMER — DARMSTADT.

PHOTOGRAPH. BILDNIS.



WILHELM WEIMER—DARMSTADT.

PHOTOGRAPH. BILDNIS DES HERREN A. W.



WILHELM WEIMER — DARMSTADT.

PHOTOGRAPH. MÄDCHEN-BILDNIS.



WILHELM WEIMER - DARMSTADT.

PORTRÄT DES HERRN ALEXANDER KOCH.



WILHELM WEIMER—DARMSTADT.

BILDNIS DES HERRN DR. H. W.



WILH. WEIMER—DARMSTADT.

BILDNIS DES GEHEIMRATS PROF. DR. LEPSIUS.



WILHELM WEIMER—DARMSTADT.

PHOTOGRAPHISCHES DAMEN-PORTRÄT.



WILHELM WEIMER—DARMSTADT.

PHOTOGRAPH. PORTRÄT DER FRAU L. W.



W. WEIMEK—DARMSTADT.

PHOTOGRAPH. BILDNIS DER FRAU L. B.



Versuche in moderner Bau-Ornamentik · Schluß.

Von der Flächen-Ornamentik wollen wir hier ganz absehen, sie kann sich in den Motiven ungebundener bewegen, als die an den Gliederungen, wie dies auch stets der Fall gewesen ist, und hat nur das Gesetz der nach oben oder unten gerichteten Entwicklung oder des richtungslosen, vollständig zentralen Ausfüllens zu befolgen. — Noch weniger kann man, wie beiläufig bemerkt werden soll, die bewusst moderne Bewegung bemängeln wollen, wenn sie den Versuch macht, den weiten Kreis der kunstgewerblichen Arbeiten, wie sie zur Ausstattung des Inneren der Bauten und zur Herstellung des Hausrats erforderlich sind, nach einem neuen Prinzip der Ornamentierung zu behandeln. Besonders liegt das letztere Feld ganz ausserhalb der unserer Besprechung gezogenen Grenzen. Aber soweit sich die neue Ornamentik an den stützenden, lastenden, teilenden, verbindenden oder abschliessenden Bau-Gliedern versucht hat, wäre zu prüfen, ob unter dem Gebotenen noch etwas Besseres vorhanden ist, als die direkt von Ost-Asien oder über Amerika importierten Mode-Formen. Allerdings dürfen wir nicht hoffen, sofort auf einen Haufen neuer Erfindungen zu stossen, die sich auch durchaus nicht auf Kommando hervorzubringen lassen; und wir wollen zufrieden sein, wenn auf dem fraglichen Gebiete einzelne neue Leistungen hervortreten, die, wenn auch nicht durchweg vollendet, doch mindestens den zum Ziele führenden Weg andeuten. — Wir werden in den meisten Fällen die zur Zeit vorhandene Unzulänglichkeit der Versuche, das Bau-Ornament in neuer Art zu gestalten, bestätigt finden, ob-

wohl auch einigemal bessere Anläufe vorkommen. Im ganzen ist die eingetretene wohlthätige Reaktion gegen das Zuviel der schmücklichen Teile, wie es die kritiklose Nachahmung des Barocks aufgebracht hatte, mit Anerkennung zu begrüssen. Auf diesem Wege sind die Engländer vorangegangen und haben auch bei uns Nachfolge gefunden, obgleich die englische, mitunter etwas gesuchte Einfachheit, welche sich in fast gänzlicher Vermeidung der Schmuck-Formen und einer hierdurch bedingten, gelegentlich unschönen Vernüchterung äussert, noch keine eigentliche Lösung, sondern wohl nur eine Negation der Aufgabe gebracht hat.

In der bisweilen launenhaften Gestaltung neuerer Säulen- und Pfeiler-Kapitelle, so lange sie noch durch Verwendung aufgerichteter Blätter und stützender Voluten oder Kopf-Formen unter den Ecken der Deck-Platte den Anschein stützender Gegenwirkung festhalten, kommt noch dasselbe Prinzip zur Geltung, welches den freien Schöpfungen der Früh-Renaissance den ihnen eigenen Reiz verlieh. Immerhin bilden solche Fantasie-Kapitelle Anzeichen individueller Auffassung und sind als erfrischende Abweichungen von der gedankenlosen Nachahmung der klassischen Muster willkommen.

Die Pfeiler-Kapitelle im Prinz-Regenten-Theater in München von Heilmann & Iittmann (Deutsche Bauztg. 1901 Nr. 76) zeigen am Kopf der kannelierten Schäfte, unter dem Architrav, statt des Kapitells nur einen durch Flach-Relief bezeichneten Abschnitt, sind



NOTIZ. Die Zeichnungen für *Buch-Schmuck*, welche auf dieser und den beiden folgenden Seiten abgebildet wurden, sind sämtlich von RICH. GRIMM in Crefeld entw.



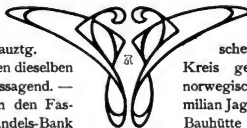
aber dafür mit seitlichen Konsol-Ansätzen versehen. — Die Ausstellungs-Bauten des Jahres 1900 in Paris boten manche neue derartige Einzelheiten; so im deutschen Ehrenhofe die romanisierenden Säulen-Kapitelle und Basen von Hoffacker, in Vermischung mit altnordischen und modernen Formen; auch in den Konsolen traten ähnliche Bildungen auf (Deutsche Bauztg. 1901 Nr. 18). Einzelne Wand-Teile desselben Bauwerkes zeigten japanisierende Linien-Spiele, verbunden mit altnordischem Band-Geschlinge und figürlichen Bildungen von modernem Charakter. In dem österreichischen Ehrenhofe daselbst hatte L. Baumann in Wien einige neue dorisierende Kapitell-Bildungen angebracht, indem er die Überleitung von den Ecken der Abaken zur Rundung des Säulenschafts durch konsolartige Vorsprünge bewirkte, zugleich zeigten die eisernen Bogenträger die Konstruktion ohne den Versuch dekorativer Verkleisterung. — Das Naturhistorische Museum im Jardin des Plantes zu Paris von Dietert hat zwar im einzelnen antikisierende Formgebung aufzuweisen, erhält jedoch eine Belebung im modernen Sinne durch Tier-Skulpturen von Frémiet u. a., welche auch zur Bildung der Gliederungen, wie z. B. die Löwen-Büsten an den Pfeiler-Kapitellen, herangezogen sind. Die Friese enthalten Verzierungen aus Muscheln, und an den Eisen-Gittern erscheint ein naturalistisches Pflanzen-Ornament. — Im Hofe des Geschäfts-Hauses der »Allgemeinen Zeitung« in München hat Martin Dülfer den Versuch gemacht, die Brüstungs-Füllungen durch Reihen aufrecht nebeneinandergestellter Glockenblumen auf langen Stengeln in sehr grossem Maßstabe zu verzieren (Deutsche Bauztg.

1901 Nr. 60); indes erscheinen dieselben etwas fremdartig und nichtssagend. — Das Pflanzen-Ornament an den Fassaden der Sächsischen Handels-Bank

in Dresden von Schilling & Gräbener (Deutsche Bauztg. 1901 Nr. 1 und 2) folgt, was die mehrfach angebrachten Baum-Verzweigungen und die naturalistischen Blatt-Formen anbelangt, den über Amerika zu uns gelangten japanischen Anregungen; der Ausdruck statisch wirkender Kräfte ist in diesen Verzierungen wohl mit Absicht vermieden. Allenfalls geben die Fruchtknollen unter den Ecken der Säulen-Deckplatten noch eine Andeutung der älteren Auffassungsweise der Kapitell-Form. Die verwendeten tierischen Ornament-Motive, wie die Drachen u. a., wiederholen altnordisch-fantastische Bildungen. Weshalb gerade an diesem Gebäude solche Motive gewählt sind, lässt sich aus der zwecklichen Bestimmung desselben nicht erraten, wenn man nicht an den Schätze hütenden Fafnir der Sigurd-Sage denken will.

Die öfter wieder aufgenommene Anwendung des altnordischen Band-Geschlinges, in Verbindung mit den an den Enden angesetzten Tierköpfen und den in das Muster verflochtenen schlangentartig verlängerten Tier-Leibern, diese Anfänge aus dem Kindheits-Alter der west- und nordeuropäischen Völkerschaften, sind für uns Modernen inhaltlich ebenso bedeutungslos wie die Fabel-Wesen der Antike; sie geben die Wiederholung eines rein archaischen Niederschlags und können keinen Ausgangspunkt für neue Erfindungen bieten, umsoweniger, als die Schönheit dieser ursprünglich aus der Holz-Schnitzerei und der Metall-Technik hervorgegangen, in der Buch-Malerei weiter ausgebildeten, später in die Stein-Technik übersetzten Formen doch mehr als zweifelhaft ist und höchstens den Reiz einer ungewohnten pikanten Erscheinung für sich hat. In diesen

Kreis gehören die Aufrisungen norwegischer Ornamentik von Maximilian Jagielski in Christiania (Deutsche Bauhütte 1901 Nr. 18), welche deshalb





RICHARD GRIMM IN
CREFELD: ENTWÜRFE
FÜR BUCH-SCHMUCK.



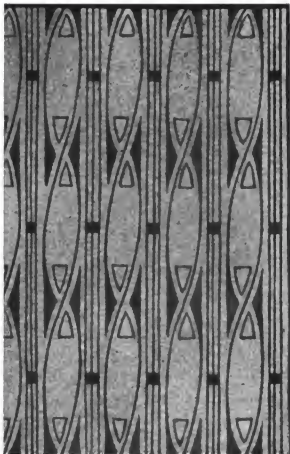
VERGLEICHE DEN TEXT
AUF SEITE 418 DES
VORLIEGENDEN HEFTES.



RICHARD GRIMM IN
CREFELD: BUCHGE-
WERBL. ENTWÜRFE.



EINZELNE AUS WERKEN
VON R. VOIGTLÄNDER'S
VERLAG IN LEIPZIG. *



R. GRIMM—CRELFELD.

Vorlats-Muster.

wenig geeignet erscheinen, als Anregungen für wahrhaft moderne Schöpfungen zu dienen.

Andererseits bietet, wie nachdrücklich hervorgehoben werden mag, die geschickte Anlehnung an historische Formen einen sehr gangbaren Weg, um eine Verjüngung herbeizuführen; nur müssen die gewählten Vorbilder sich dem Zwecke einer frisch individuellen, dem modernen Geiste entsprechenden Auffassung ohne Zwang anpassen lassen. — Beispiele dieser Art finden sich in den Decken-Bildungen im grossen Fest-Saale und im Treppen-Hause des Künstler-Hauses in München von Gabriel von Seidl (Deutsche Bauztg. 1901 Nr. 100); die erstere nimmt das Motiv der in mehreren Viertelkreis-Schwingungen gebrochenen Holz-Decken von S. Zeno und S. Fermo & Rustico in Verona wieder auf, die zweite erinnert durch die laubenartige Bemalung der Gewölb-Kappen an die anmutigen Schöpfungen Gio: da Udine's in den unteren Loggien des Vatikans und an anderen Orten; beide aber

geben den Eindruck des Frischerfundenen, ohne jeden archaisierenden Beigeschmack.

Ein grosses, ziemlich häufig angebautes, jedoch vorläufig keineswegs bedeutende Ergebnisse aufweisendes Arbeits-Feld bildet die ornamentale Ausgestaltung der Decken-Konstruktionen in Eisen. Einen Versuch in dieser Art bietet das Innere der Halle im grossen Kunst-Palast der Pariser Ausstellung 1900, von Architekt Louvet (*L'Architecture* 1901). Die elastischen Linien, welche die eisernen Rippen umspielen, als »Végétation constructive« bezeichnet, sind ein bemerkenswerter Versuch, dem Eisen eigentümliche dekorative Formen abzugewinnen. Übrigens ist die obige Bezeichnung nicht ganz unangebracht, da diese ornamentalen Versuche mindestens auf anderem Boden stehen als die meisten der hier zu untersuchenden Gebilde, indem sie eine gewisse konstruktive Tendenz aussprechen.

Es mag an den obigen Proben genug sein, obwohl sie nur einem beschränkten Kreise von Publikationen entnommen sind;



R. GRIMM—CRELFELD.

Vorlats-Muster.

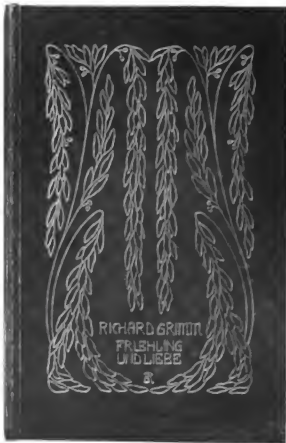


R. GRIMM—CREFELD.

Leder-Einband.

sie bezeugen jedenfalls in der Mehrzahl ein kräftiges Streben nach Neubelebung der Bau-Ornamentik, aber sie lassen auch die grossen Schwierigkeiten erkennen, die sich dem Erreichen des Ziels entgegenstellen. Das japanisierende Linien-Gewirr, das naturalistische Geäste, das altnordische Band-Geschlinge sind nicht imstande, einen entschiedenen Umschwung zum Besseren zu bewirken; und man kann wohl mit Sicherheit annehmen, dass der glühende Wunsch nach endlicher Beseitigung der hergebrachten Schablone, unterstützt von dem Wettstreit mit den Nachbar-Nationen, eine Anzahl Motive zur Aufnahme gebracht hat, deren augenblicklich übertriebene Anwendung nicht mehr bedeutet, als eine vorüberauschende Mode-Laune. Ein sicherer Boden für den Fortschritt der Kunst — auch auf dem Spezial-Gebiete der Bau-Ornamentik — kann nur durch das Festhalten an den Grundsätzen gewonnen werden, nach welchen die Alten ihr Schaffen geregelt haben, und wie sie besonders deutlich bei jedem Übergange zu einer neuen

nationalen Stil-Periode erscheinen. Danach ist das früher Geschaffene nicht tot und abgethan, sondern muss fortwirken als notwendige Voraussetzung für die lebendige Gegenwart; es wiederholt sich in der Kunst nur derselbe Vorgang, der allem Werden in der organischen Natur zugrunde liegt. Wer will das Maß der Anregungen berechnen, welche der Fantasie des schaffenden Künstlers aus der Betrachtung des Vorhandenen zufließen, und wer wollte, wenn er es auch vermöchte, diese ewig sprudelnde Quelle verstopfen! Also liegt das wahre Heil in der freien Benutzung des historisch Gegebenen, ohne Beschränkung auf die einem abgemessenen Zeit-Abschnitte ausschliesslich eigentümlichen Formen. Will man das Eklektizismus schelten, so mag es immerhin geschehen; man darf jedoch vertrauen, dass ein die harmonische Einheit empfindender Künstler-Geist wohl imstande sein wird, die sich darbietenden Klippen glücklich zu vermeiden und überall Keime



R. GRIMM—CREFELD.

Leder-Einband.

der Erfindung auszustreuen, die sich allmählich zu voller Blüte entfalten und endlich ein neues Ideal entstehen lassen. Mehr kann man von unserer Zeit, die sich ebensowenig wie jede frühere Periode für sich abtrennen denken lässt, sondern im lebendigen Flusse zwischen Vergangenheit und Zukunft stehen muss, nicht verlangen. GUSTAV EBE.

RICHARD GRIMM, von welchem wir in diesem Hefte eine Kollektion neuer buchgewerblicher Arbeiten vorführen, wurde, wie wir kürzlich melden konnten, als Lehrer an die gewerblichen Schulen der Stadt Crefeld berufen. Das, was wir hier zeigen, lässt diese Berufung als einen höchst glücklichen Griff erkennen, und es ist doppelt erfreulich, dass Grimm gerade nach dem mächtig aufblühenden Crefeld gezogen wurde, wo er Gelegenheit zu einer besonders umfangreichen und nachhaltigen Einwirkung auf Industrie und Handwerk finden muss. Viele unserer Leser erinnern sich wohl noch, dass wir bereits im Januar-Heft 1900 S. 204 einige typographische Zier-Stücke von Grimm veröffentlichten — wohl mit das erste, was überhaupt von diesem Künstler bekannt wurde. — Wenn wir diese mit den heute vorliegenden Vignetten, Leisten, Schluss-Stücken etc. vergleichen, dann müssen wir einen sehr beträchtlichen Fortschritt unbedingt anerkennen. Grimm's Formen-Sprache ist jetzt präziser, einfacher, weniger naturalistisch und in der Stilisierung ungezwungener, so dass es kein Wunder ist, dass Grimm neben seiner Lehr-Thätigkeit auch noch von den angesehensten Verlags-Anstalten mit buchgewerblichen Aufgaben betraut wird. So ist es sehr zu begrüßen, dass ihm z. B. der Verlag von B. G. Teubner die Deckel-

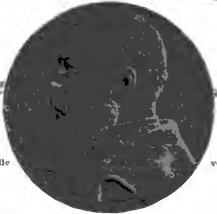
Ausstattung von Klassiker-Ausgaben übertrug, die vorzugsweise für den Gebrauch der Gymnasien und Hochschulen bestimmt sind. Ein von Grimm im Landes-Gewerbemuseum zu Stuttgart bei Gelegenheit einer Sonder-Ausstellung vorgeführter Leinen-Einband zu einer Schul-Ausgabe der »Perser« des Aischylos muss als sehr fein empfunden bezeichnet werden. Ferner hat Grimm für R. Voigtländer's Verlag sehr hübsche Buch-Ausstattungen geschaffen, darunter eine Antologie »Frühling und Liebe«, in welcher Richard Grimm, der Illustrator, einen recht geschmackvollen Zusammenklang mit Richard Grimm, dem Ornamentisten, erzielt. Auch an einigen Publikationen des Verlags Eugen Diederichs in Leipzig ist Grimm hervorragend beteiligt. Wir erwähnen namentlich die Ausstattung zum Maxim Gorjki's Roman »Die Drei« als vorzüglich gelungen. Das gilt insbesondere auch von dem prächtigen Leder-Einband, den wir hier reproduzieren. — Überhaupt hat Grimm im Leder-Einband mit Hand-Vergoldung Vortreffliches geboten, wie er gleichfalls auf seiner Stuttgarter Ausstellung zeigte. Möchten sich noch recht viele grosse Buchbindereien, Verlags-Anstalten, Schriftgiessereien der Kraft dieses mit so gefälligen Talenten begabten jungen Künstlers zur Schaffung einer organischen und verfeinerten Buch-Ausstattung bedienen! Grimm hat sich ferner auch auf dem Gebiete des Plakates, der Scherrebeker Weberei, der Stoff- und der Vorsatz-Muster mit Glück

versucht. Einige stilistisch bemerkenswerte Vorsatzmuster bilden wir auf Seite 416 ab. Man möchte lebhaft wünschen, dass es ihm gelingen möge, auch im Seiden-Stoff Hervorragendes zu erfinden und die Industrie Crefeld's auch seinerseits mit neuen Ideen anzuregen!



RICHARD GRIMM—CREFELD.

Leder-Einband.



Jubiläums Medaille

von Prof. Rud. Mayer.


FRIEDRICH GROSSHERZOG v. BADEN
Zum 50 jährig. Regierungs - Jubiläum.

Von allen deutschen Fürsten, welche sich in der neueren Zeit den hohen Ehren-Titel als Förderer künstlerischen Schaffens erworben, hat wohl kein anderer so frühzeitig den grossen Gedanken aufgegriffen, welcher der Kunst eine Wirksamkeit unmittelbar im praktischen Leben und Schaffen zuweist, wie Grossherzog Friedrich von Baden. Ihm schuldet nicht nur das Badische, sondern das gesamte Deutsche Kunst-Gewerbe unermesslichen Dank; und so huldigt das *deutsche Kunst-Handwerk, die nationale Kunst-Industrie* Ihm als dem fördernden Beschützer, der schon zu einer Zeit dem Kunst-Gewerbe seine thätige Teilnahme zuwandte, da man es im allgemeinen noch als ein Kunst-Gebiet geringeren Grades hinter der Malerei und Plastik zurückstehen liess. Nun, da das deutsche Künstler-Gewerbe in mächtigem Aufschwunge begriffen, nun huldigen Künstler, Industrielle und Handwerker in unauslöschlicher Dankbarkeit dem Fürsten, dessen Hand einst schirmend in schlimmen Tagen über den zarten Keimen wachte, dem ruhmreichen Landesherren, der Seine Hauptstadt zu einem Mittel- und Ausgangs-Punkte deutschen Kunstschaffens erhoben hat. Möge es Ihm vergönnt sein, auch die moderne Kunst sich zu ihrer vollen Blüte und zu reicher Fruchtbarkeit entfalten zu sehen! — Die Schriftleitung.




DIE JUBILAEUMS-AUSSTELLUNG.


Wenn man mit der Karlsruher Ausstellung den Nachweis beabsichtigte, dass unter der Regierung Grossherzog Friedrich's die Badische Hauptstadt tatsächlich zu einem der Mittelpunkte deutscher Kunst-Produktion geworden ist, und dass dies durch die persönliche Anteilnahme des hohen Herrn erlangt wurde, so dürfte diese Absicht durchaus erreicht worden sein. In einem nach Prof. *Fr. Ratzel's* schwungvollem Entwurfe eigens errichteten Kuppel-Bau durchschreiten wir in wohlbelichteten Sälen und Zimmern eine Ausstellung, wie man sie nur in München und Dresden zu treffen gewöhnt war. Trotz der nun einmal unvermeidlichen Konzessionen an die lokalen Reservat-Rechte und heimischen »Grössen« ist das Niveau kaum um eine Nuance tiefer wie in München und Dresden, wo ja die Lokal-Grössen auch nie fehlen. Man fühlt es deutlich heraus, dass hier die Hand eines vielerproben, sieggewohnten Ausstellungs-Strategen gewaltet hat, wie wir ihn in Prof. *Ludwig Dill*, dem einstigen kühnen Banner-Träger der Münchener Sezession, zu schätzen wissen. Das Ausland ist dem Rufe der Karlsruher denn auch gerne gefolgt und wir sehen nächst der Schweiz noch *Belgien, England, Amerika, Frankreich, Holland, Italien, Osterreich-Ungarn, Russland, Finnland, Schweden, Norwegen* und *Spanien* vertreten, wenn auch z. T. nur durch wenige Bilder. Doch sind diese Kollektionen gut gewählt. Wir bemerken z. B. unter den Belgiern *Khnopff* und *Meunier*, unter den Engländern *Chase, Greifenhagen, Lavery, Paterson*, unter den Parisern mehrere »Berühmtheiten«, aber auch *Cottet, Gandara*,



unter den Wienern *Klimt* (Musik), *Moll*, *Orlik*, unter den Skandinaven *Liljefors* und *Werenskjöld*. Einen gewaltigen Eindruck machen in dem Kuppel-Saale die drei grossen Werke *Segantini's*: »Werden — Sein — Vergehn«, ein grandioses episches Helden-Lied von der Mutter Erde! Man hat aber auch von anderen, z. T. erst jüngst dahin gegangenen Meistern hier grössere oder kleinere Kollektionen zusammengebracht, meistens Werke aus Privat- und Galerie-Besitz, darunter solche von *Anselm Feuerbach*, *Böcklin*, *Leibl*, *Wilh. Volz*, *Arthur Langhammer* und *Wilh. Dürr*. Auch einigen Lebenden wurde es gestattet, mit Kollektionen aufzutreten: *Hans Thoma*, *Lenbach*, *W. Trübner*, *Schönleber* und *Ferd. Keller*. Einen sehr interessanten Auszug aus dem besten Schaffen modernster Malerei hat man ferner durch die reiche Sammlung des Herrn *Thomas Knorr* in München gewonnen, welche der glückliche Besitzer zur Verfügung gestellt hat. Auch der Raum der Münchener Gruppe »*Die Scholle*« verdient vorzugsweise Beachtung: *Erlers*'s »Pest«, *Münzer's* »Ammen«, *Georg's* »Saure Wochen — Frohe Feste« u. a. Dann haben sich natürlich auch die Karlsruher selbst von ihrer vorteilhaftesten Seite gezeigt: *Dill*, *Kampmann*, *Weishaupt*, *Hein*, *Volkmann*, *Conz*, nicht minder die von dannen gezogenen Meister wie *Kallmorgen*, *Kalkreuth*, *Pötzelberger* in erster Linie. Im übrigen mag so ziemlich jeder deutsche Künstler aus Berlin, Dresden, München, Düsseldorf vertreten sein, den man etwa in München auf solchen Ausstellungen zu sehen gewohnt ist, und das zeigt eben, dass Karlsruhe ein bedeutendes Ansehen geniesst. Freilich, man darf hier nicht auf sensationelle Überraschungen, auf Unerhörtes hoffen, aber es



fehlt doch auch nicht an Neuem und Fesselndem,
das man anderwärts noch nicht so scharf herausfand.
Dahin rechnet vor allem der merkwürdige Bauern-Maler
Fritz Boehle, dessen Selbst-Bildnis ebenso wie seine
Radierungen einen starken Künstler-Geist verraten, der
eigene Bahnen einzuschlagen den Mut hatte. *Karl Haider*,
der ausserordentliche Schlierseer Landschaftler ist ihm
darin verwandt, so wenig auch seine prachtvoll gemalten,
streng ausgeglichenen Schilderungen der temperament-
volleren Handschrift des Frankfurters ähneln mögen.
Allerdings, so sehr man auch des Lobes voll sein mag
über die schöne Ausstellung, durch welche die Karls-
ruher Künstlerschaft ihren hohen Schirmherrn feierte: man
kann doch nicht umhin, sich zu fragen, ob es denn wirk-
lich nötig war, zu dieser seit der Darmstädter Ausstellung
von 1901 vielleicht schon veralteten Form der Kunst-Aus-
stellung zurückzugreifen. Und wenn man den so urkräftig
ausgebildeten Wohn-Raum *Max Läger's* betritt und dann
den von *Hermann Billing*, der mit seinen gedrunge-
nen Formen eine so ernste, ehrliche, kühne Sprache redet, so
kann man ein gewisses Bedauern nicht unterdrücken, dass
diesen Künstlern mit ihren Gesinnungs-Verwandten bei
dem Jubiläum keine grössere Aufgabe gestellt wurde.
Dann aber tröstet man sich wieder, wenn man die hohe
Leistungsfähigkeit hier wieder konstatiert, zu der sich das
badische Kunstgewerbe unter der unausgesetzten Fürsorge
des *Grossherzogs* emporgerungen hat und wenn man
weiss, dass es in Zukunft in guten Händen sein wird,
sonderlich auch bei dem ersten Meister, dem dieses
Heft in erster Linie gewidmet ist: bei *Hermann Billing*.





Hermann Billing — Karlsruhe.

Die sprichwörtliche Charakterlosigkeit und Langeweile, die in dem von den Reizen historischer Romantik verlassenen Karlsruhe sich vielleicht mehr als in irgend einer modernen Stadt in den letzten Jahrzehnten breit gemacht hatte, beginnt in allerjüngster Zeit einem neuen und jugendfrischen Geiste zu weichen, der mit überraschend schnellem und durchschlagendem Erfolg die Entwicklung des lokalen Kunst-Lebens auch auf anderen Gebieten als dem der Architektur in neue zukunftsreiche Bahnen gelenkt hat. Die letzten fünf, sechs Jahre haben eine Reihe architektonischer Schöpfungen hervorgebracht, die in ihrer sprudelnden Fülle von persönlichem Gehalt und fantasievoller Formen-Freude die äussere Physiognomie der Stadt gründlich umgestaltet und einen ungewohnt originellen und künstlerisch interessanten Zug hineingebracht haben. Seit den Tagen Friedrich Weinbrenner's hat in Karlsruhe nicht mehr der Geist einer so wahrhaft künstlerischen und lebendigen Bau-Thätigkeit geherrscht wie heute. Wenn diese vielverheissenden Anfänge das halten, was sie versprechen — und es wird nur an der Gunst der äusseren Verhältnisse liegen, dass dies der Fall ist — so kann die Stadt Karlsruhe im Lauf der Jahre zu einer der architektonisch anziehendsten Städte Deutschlands werden: eine Thatsache, die vor einem Jahrzehnt gewiss noch niemand vorauszusagen oder auch nur zu ahnen gewagt hätte.

Unter den Führern jener jungen Karlsruher Architekten-Generation, die mit immer wachsendem Erfolge in diesem Sinne epochemachend in die Umgestaltung des Karlsruher Stadt-Bildes eingegriffen haben, ist *Hermann Billing* nach Zahl und Bedeutung seiner Schöpfungen einer der interessantesten und einflussreichsten. Seine Thätigkeit hat zusammen mit der von *Curjel & Moser* das meiste dazu beigetragen, das Karlsruher Privat-Bauwesen aus dem Fahrwasser der Schablone zu retten und auf die Höhe einer künstlerischen Auffassung zu führen.

Der Wirkungskreis der Architekten-Firma Billing & Mallebrein ist bis jetzt im allgemeinen auf die *private* Bauhätigkeit beschränkt geblieben. Eigentliche monumentale Aufträge sind ihnen nur ausnahmsweise und nur ausserhalb Karlsruhe's zuteil geworden. Zwar sind eine Reihe von Billing entworfener monumentaler Projekte, so der Hamburger Bahnhof, das Stuttgarter und Leipziger Rathaus, die Mannheimer Neckar-Brücke, die Wormser Rhein-Brücke usw. preisgekrönt worden und diese haben indirekt auf die Ausführung dieser Werke eingewirkt, aber nur um so mehr ist es zu bedauern, dass er, mit einer einzigen Ausnahme, (der von ihm erbauten neuen Weser-Brücke in Bremen), noch bis heute vor die Ausführung keiner derartigen Aufgabe grossen Stils gestellt worden ist, denn seine künstlerische Natur weist ihn auf den Monumental-Bau mit ganz besonderer Entschiedenheit hin.



HERMANN BILLING—KARLSRUHE.

Haus Lieber—Karlsruhe.

Seine ganze Entwicklung spricht das aus. Hermann Billing's Formen-Schöpfung basiert auf einer freien und selbständigen Weiter-Entwicklung der *historischen*, namentlich der *nationalen* Bau-Stile. Er beherrscht und pflegt sie alle und beschränkt sich nicht auf den einen oder anderen. Doch ist er auch kein Eklektiker, der mit der Kombination heterogener Stil-Elemente ein geistreich paradoxes Spiel treibt. Er bleibt in der Durchbildung des Stiles, den er zu Grunde gelegt hat, immer einheitlich und konsequent: schon darin liegt ein Faktor der Monumentalität seiner Arbeiten. Und er ist immer *persönlich*. Er mag von der malerisch gruppierenden Bau-Weise des Mittelalters und der deutschen Renaissance oder von der strengeren Kompositions-Weise italienischer oder klassizistischer Vorbilder ausgehen: dieselbe wuchtige Kraft und Konzentration der Wirkung bleibt ihm in jeder Formen-Sprache eigen, denn sie ist eine spezielle Seite *seiner* künstlerischen Persönlichkeit. Die Übereinstimmung seiner Formen-Empfindung mit gewissen modernen Grundsätzen allgemeiner

Geltung, so namentlich die Vorliebe für einfache Mittel, Konzentrierung des Schmuckes und Wahrung grosser, ruhiger Flächen, seine ganz ausgeprägte Gabe für eine flotte und urwüchsige Material-Behandlung und wuchtige Massen-Wirkung geben seinen Fassaden jenen Charakter einer im höchsten Maße persönlichen Frische und Monumentalität, die ihm keiner nachmacht und die bei ihm ganz ursprünglich und individuell auftritt.

Selbstverständlich ist er nicht gleich mit dem ersten Schritt zu diesem Ziel gelangt. Seine ersten Bauten haben noch etwas tastendes, vorsichtiges, und wirken im Verhältnis zu den neueren, in denen sich sein künstlerisches Wesen mit voller bewusster Freiheit und Kühnheit ausspricht, eher etwas trocken. Aber dennoch hat er den Weg mit erstaunlicher Schnelligkeit und mit der unbekümmerten Sicherheit des echten Talents zurückgelegt: ein Bauwerk, wie die Ströwsche Hof-Apotheke, sucht in der packenden Grösse und Kraft seiner Total-Wirkung seinesgleichen in der ganzen modernen Privat-Baukunst Deutschlands. Aber das ist nur



HERMANN BILLING—KARLSRUHE.

Haus Bolsa—Rastatt.

eine Seite seiner künstlerischen Bedeutung. Als echter Künstler und konsequenter Vorkämpfer gesunder moderner Ideen sieht Billing seine Aufgabe damit nicht erschöpft, dass er eine interessante Fassade entwirft. Er fasst das Haus als ein Ganzes auf, das Innere und das Äussere als Teile eines Organismus, von denen jedes das andere bedingt wie Leib und Seele. Das Bauen *von innen heraus*, dieses wesentliche Moment des Fortschrittes in der zeitgemäßen Entwicklung unserer heutigen Bau-Kunst, ist auch für ihn ein Fundamental-Satz seiner ästhetischen Anschauungen. Das Haus ist in erster Linie dazu da, *bewohnt* zu werden. Seine vornehmste und wichtigste Aufgabe sieht er in der stimmungsvollen und zweckentsprechenden Ausbildung der *Innen-Räume*. Und Billing ist ein Raum-Bildner ersten Ranges. Eine gediegene historische Schulung, ein reicher, aus eigener Anschauung erworbener Fond von Kenntnissen unterstützt seine angeborene Begabung für die Poesie der Raum-Gliederung und seine Einsicht in

die Bedeutung der *Farbe* als eines Stimmungs-Trägers von eminenter Wichtigkeit. Die von Billing geschaffenen Interieurs sind meistens farbig reich, oft etwas anspruchsvoll ausgestattet und auch am Äusseren seiner Bauten zieht er die Farbe sowohl als natürlichen Ton des Materials wie als Bemalung in vollem Umfang heran. Er hat damit zum Teil schöne Resultate erzielt, wie z. B. an der kleinen Villa des Malers Lieber in Karlsruhe. An anderen wirkt die Bemalung allerdings etwas bunt und lässt eine gewisse abgeklärte Ruhe und Feinheit der farbigen Erscheinung vermissen, wenigstens solange der ausgleichende Einfluss der Zeit seine Wirkung noch nicht ausgeübt hat. Doch macht sich gerade in der letzten Zeit in der Anschauung des Künstlers die Tendenz fühlbar, namentlich in der Behandlung des Innen-Raumes dezentere, neutralere und darum für die Zwecke des privaten Wohn- und Arbeits-Zimmers entsprechendere Stimmungen zu bevorzugen. Die Bureau-Räume des von ihm umgebauten Bank-Hauses Straus & Cie.



HERMANN BILLING—KARLSRUHE.

Hôtel Klingenburg—Neckarsulm.

wirken bei aller Entschiedenheit der Farbe doch durchaus vornehm und ruhig.

Die Ausstattung des Innen-Raumes, dieses interessante und fast unerschöpflich fruchtbare Gebiet künstlerischer Anregungen für einen modern empfindenden Architekten, hat Billing schon früh der Pflege des Kunst-Handwerks und der dekorativen Kunst zugeführt. Er bringt gerade für diese Aufgabe die glücklichsten Eigenschaften mit: eine reiche Fülle von Ideen, einen gesunden, praktischen Blick und eine gediegene, zum Teil in eigener, praktischer Arbeit erworbene Einsicht in die Bedingungen des Materials. Billing war lange Zeit in einer grossen Bau- und Möbel-Schreinerei tätig. Er kennt das Handwerk und darf kühn sein, weil er sicher ist. Die von ihm entworfenen Möbel zeichnen sich bei der grössten Originalität der Erfindung doch immer durch konstruktive Einfachheit und Sachlichkeit und durch eine material- und zweckentsprechende Behandlung der Formen aus. Dasselbe gilt von der Metall-Arbeit seiner Thür-Beschläge, seiner Balkon- und Treppen-Gitter, seiner Leucht-

und Heiz-Körper. Die ganze Frische und poesievolle Gesundheit einer im Handwerk wurzelnden Kunst mutet uns aus diesen für die Gediegenheit und Vornehmheit des häuslichen Komforts so unendlich wichtigen Arbeiten der architektonischen Klein-Kunst an. Hier liegt eine der segensreichsten und tiefingreifendsten Wirkungen der modernen, das Kunst-Leben unserer Zeit vorwärtsführenden Bewegungen. Die Kunst des häuslichen Daseins mit ihren unendlichen Verzweigungen bis in den kleinsten und unscheinbarsten Gegenstand des alltäglichen Gebrauchs ist eine wahre hohe Schule des Geschmacks für das Volk. Ein Architekt, der auf diesem Gebiet mit vorangeht und den Ausbau und die Einrichtung des Hauses nicht mehr dem Fabrikanten und Dekorateur überlässt, sondern mit künstlerischer Sorgfalt und Liebe durchbildet und in den künstlerischen Rahmen seiner architektonischen Schöpfung einfügt, hat eine der ernstesten und idealsten Aufgaben seiner Zeit erfasst.

Der ausserordentlich rasche und in stetem Wachsen begriffene Erfolg, den Hermann

Billing gerade in den Kreisen privater Bau-Herren erreicht hat, ist um so bemerkenswerter, als seine Kunst keineswegs dem Durchschnitts-Verständnis des Publikums entgegenkommt. Der Architekt, der immer vom guten Willen seines Auftraggebers abhängig ist, kann nicht so frei und unbekümmert seinen künstlerischen Idealen nachgehen, wie ein Maler oder Bildhauer. Der Widerspruch zwischen der Absicht des Künstlers und der Meinung des Laien ergibt dabei einen oft recht beklagenswerten Kompromiss: dass von einem solchen bei den Werken Hermann Billing's keine Rede sein kann, dass sie fast

durchweg den Eindruck einer aus der innersten Überzeugung fließenden Offenbarung machen, das macht dem künstlerischen Verständnis, das in weiten Kreisen der Karlsruher Einwohnerschaft verbreitet ist, alle Ehre. Es spricht aber auch nicht minder dafür, wie gesund diese Kunst ist und wie fest begründet im lebendigen Erfassen der Bedürfnisse ihrer Zeit. K. WIDMER—KARLSRUHE.

✱

NOTIZ. Einige hervorragende Schöpfungen Billing's, die wir Umstände halber nicht mehr aufnehmen konnten, erscheinen in einem der nächsten Hefte. DIE RED.



HERMANN BILLING—KARLSRUHE.

Wohn-Haus des Künstlers.



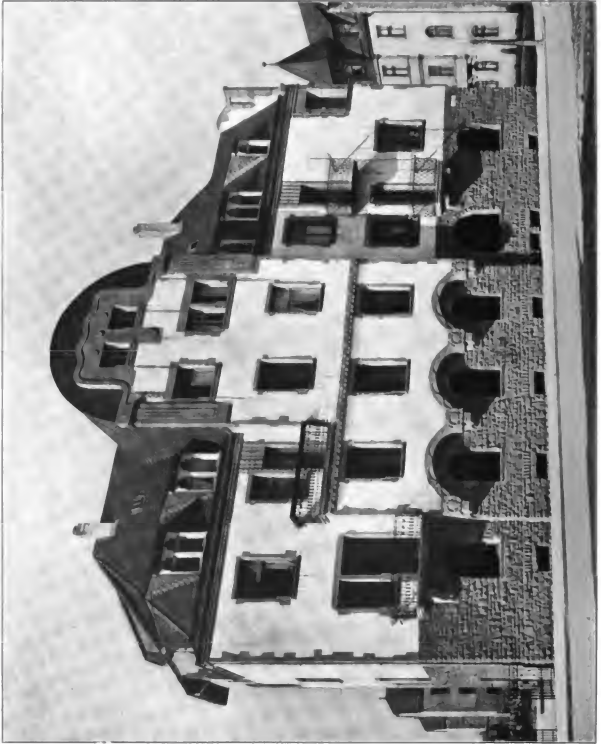
HERMANN BILLING—KARLSRUHE.

HAUS BAUSACK—KARLSRUHE.



HERMANN BILLING—KARLSRUHE.

HAUS MECKEL—KARLSRUHE.



HERMANN BILLING—KARLSRUHE.

HAUS MEISS—KARLSRUHE. (HAUPT-ANSICHT.)



HERMANN BILLING—KARLSRUHE.

HAUS MEISS—KARLSRUHE. (NEBEN-ANSICHT.)



HERMANN BILLING—KARLSRUHE.

DIE NEUE GROSSHERZOGLICHE HOF-APOTHEKE ZU
KARLSRUHE. ANSICHT VON DER KAISER-STRASSE.



HERMANN BILLING—KARLSRUHE.

DIE NEUE GROSSHERZOGLICHE HOF-APOTHEKE ZU
KARLSRUHE. GESAMT-ANSICHT DES GEBÄUDES.



HERMANN BILLING—KARLSRUHE.

DIE NEUE GROSSHERZOGLICHE HOF-APOTHEKE ZU
KARLSRUHE. TEIL-ANSICHT VON DER KARLS-STRASSE.



HERMANN BILLING—KARLSRUHE.

DIE NEUE GROSSHERZOGLICHE HOF-APOTHEKE ZU
KARLSRUHE. TEIL-ANSICHT VON DER KAISER-STRASSE.



HERMANN BILLING — KARLSRUHE.

DIE HOF-APOTHEKE. (FENSTER-PARTIE.)

Rennaissance — ein Programm für die Zukunft deutlichen Lebens.

Wir stehen — so sagt man — mitten in einer kunstgewerblichen Bewegung! Noch vor einigen Jahren war diese Behauptung nur gut gemeint und es war nicht schwer, nachzuweisen, dass diese anscheinende »Bewegung« nur ein Import des Auslandes war und ganz und gar einer vollklichen Grundlage entbehrte. Vielmehr waren es Künstler und Kunst-Schriftsteller, die ihr Weg in's Ausland geführt, die dort Dinge gesehen, die bei uns nicht zu sehen waren und von denen sie uns nun begeistert erzählten. Es sollte, es musste bei uns nun etwas Ähnliches geben. In dem seltsamen Durcheinander, das nun bei uns anhub, gab es allerlei Nachahmung und Originalität, Falschheit und Echtheit zu beobachten, wie es natürlich war, wenn etwas Neues so aus heiterem Himmel in ein ruhiges Land fällt.

Deutschland hatte aus irgend einem Grunde nicht mitgethan. Es hatte keine Sehnsucht danach. Man wollte gar nicht

mitgehen, man wollte nicht sehen, wie anderswo mit einem Male so viele, neue Wünsche erwachten, wie viel neue Fähigkeiten sich regten. Es fühlte sich befriedigt in sicherem Besitz. Hermetisch schloss man sich gegen alles Neue ab. Man zog einen Zaun um das Land, lernte, für sich allein zu existieren, schlief. Da man nicht Säfte genug hatte, die ein neues Treiben der eigenen Kräfte hätten erzeugen können, war die Folge eine nationale Dumpfheit, die zufrieden war, wenn die Gefühle nicht erschüttert wurden. Die einfache, blosse Existenz wurde zur Hauptsache, obgleich Deutschland die Möglichkeit hatte, an eigene künstlerische Traditionen anzuknüpfen. Nein — man wollte nicht; es war einfach keine Lust da, auf diesem Gebiet zu ringen und zu streben. Nun — die Künstler und Kunst-Schriftsteller waren ihrerseits nicht faul. Immer stärker pochte das Neue; »Thür auf« — wurde immer energischer gerufen. Der Damm brach schliesslich, musste brechen. Der Eingang war gewaltsam gebahnt — nun stand man

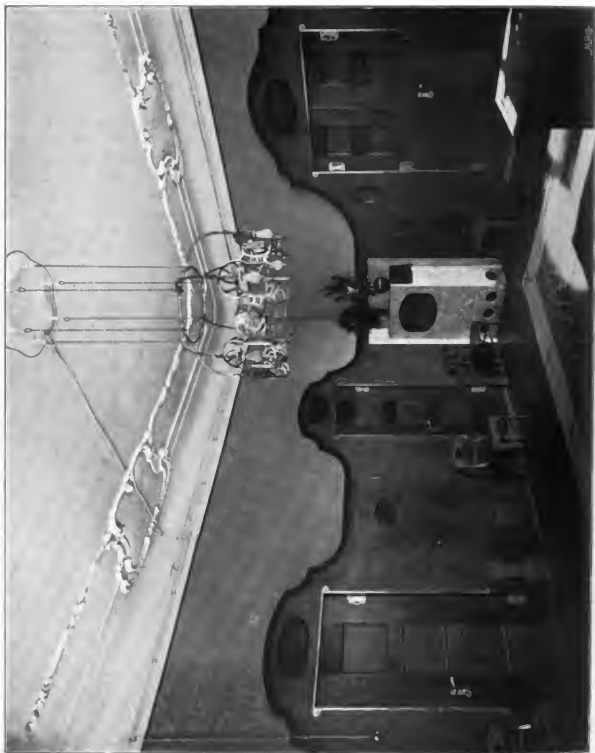
ratlos; es fehlte jede Verbindung; die Fülle des Eindringenden liess nicht zur Besinnung kommen; schutzlos preisgegeben, griff man hierhin und dorthin, ohne Eigenes geben zu können und fiel jedem Einfluss anheim. Alles, was nun im Inland produziert wurde und den Schein, nur den Schein des Neuen hatte, galt als vollkommen; man jubelte ihm zu, weil jedes Urteil fehlte. Das Unbedeutendste, das Geschmackloseste, das Nachgeahmteste wurde in gleicher Weise lobhudelnd begrüßt. Was allenfalls als Durchschnitt gelten konnte, wurde allenthalben als wirkliche Errungenschaft genommen und es kam nicht zum Bewusstsein, dass es besser und vorteilhafter — ganz abgesehen von der Ehrlichkeit — wäre, den Mangel eigenen Könnens vorläufig einzugestehen, als eine dekorative Bewegung gewaltsam hervorbringen zu wollen.

Mittlerweile vergingen einige Jahre. Man gab sich dem Sturm, dem Andrang des Neuen preis — allmählich und immerhin mit Vorsicht. Man fand Überblicke und Ausblicke, und einen kritischen Standpunkt auch zum Ausland. Bis dahin hatten viele gute Kräfte sich aus einem Absonderungs-Trieb heraus ferngehalten; es dürstete sie nicht, sich zu einem Haufen zu gesellen, der von einigen wenigen Stimmführern wie eine Rotte geführt und geleitet wurde; manche oberflächliche Talente hatten eigennützig in diesem trüben Strom gefischt, hatten, wie es immer geschieht, diese plötzliche Bewegung wie eine günstige Konjunktur benutzt und ihren Zwecken dienstbar, und umgekehrt wieder sich diesen Zwecken dienstbar gemacht; nun wurde gesichtet; es wurden einige Ausscheidungen vorgenommen. Aus



HEKMANN BILLING — KARLSRUHE.

Die Hof-Apotheke. (Balkon-Partie.)



HERMANN BILLING—KARLSRUHE.

BANK-HAUS STRAUS & CIE. — ZIMMER DES CHEFS.



HERMANN BILLING—KARLSRUHE.

BANK-HAUS STRAUS & COE.—KARLSRUHE.
ZIMMER DES CHEFS. O FENSTER-SEITE.



HERMANN BILLING—KARLSRUHE.

BANK-HAUS STRAUS & CIE.—KARLSRUHE. KASSEN-RAUM.



HERMANN BILLING—KARLSRUHE.

BANK-HAUS STRAUS & CIE.—KARLSRUHE. KASSEN-RAUM.



HERMANN BILLING—KARLSRUHE.

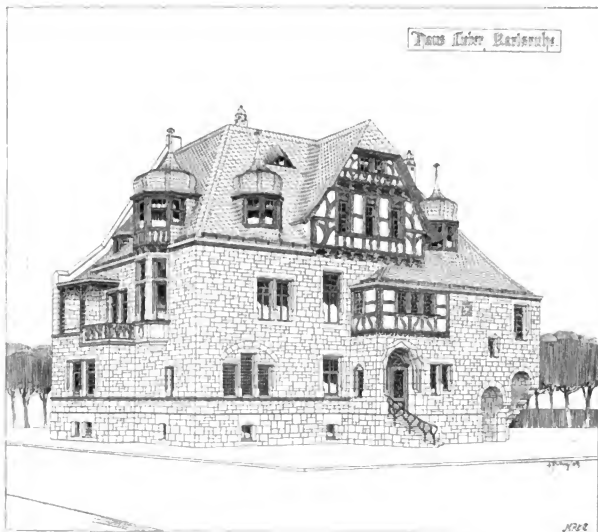
Entwurf für eine Villa in Baden-Baden.

dem planlosen Drängen wurde ein kulturelles Streben. Es arbeiteten sich nun feste Persönlichkeiten heraus, die ihre Note hatten, deren Werke man immer mit Freude als Offenbarungen eines eigenen Geistes ansah; wenige waren es, aber sie waren da, sie gaben der Bewegung Rückgrat und zulänglichen Grund und Beweise. Wenn man gefragt wurde, man konnte von nun ab Namen nennen. Ihnen ist auch diese ganze Bewegung zu Dank verpflichtet, denn sie sind es gewesen, die die Sache über Wasser hielten und zu einem guten Fortgang die Wege wiesen. Denn nun wird auch schweres und schwerstes Geschütz angefahren. Es kommen die Wortführer, die dem Ganzen erst die historische Grundlage und Berechtigung geben. Sie nehmen vergangene Epochen, deren Zeichen ein allgemeines Aufblühen war, in den verschiedensten Ländern als Beispiel und ziehen Parallelen mit unserer Zeit. Die Einsichtigen und Besonnenen unter ihnen beschränkten sich darauf, historische

Erkenntnisse zu geben, greifen da — namentlich was die Parallelen anlangt — vielleicht manchmal fehl, aber im grossen ist ihre Stellung eine zurückhaltende; sie wollen nur stützen, ein gutes Wort mit auf den Weg geben und überlassen den Rest der Entwicklung. Diese Bescheidung ist ein Verdienst, und wenn sie, wie gesagt, auch öfter fehlgreifen in ihren Ausblicken und Begründungen — es ist in gutem Geist gethan und es schadet wohl nicht erheblich. Ganz anders aber eine andere Kategorie von Wortführern, die sich als solche aufwarfen. Diesen erwächst aus dem Fortschreiten der dekorativen Bewegung sogleich ein ganzes Kultur-Bild; ihre oberflächlichen Kenntnisse reichen gerade hin, um mit Phrasen geschickt zu jonglieren, kein Ballast hindert und drückt sie, hurtig zimmern sie ein Welt-Bild zusammen, in dem alles wunderschön klappt und sie vergessen dann schnell, dass das Ganze nur eine Ausgeburt ihrer klebrigen Fantasie ist, die vor nichts mehr Achtung

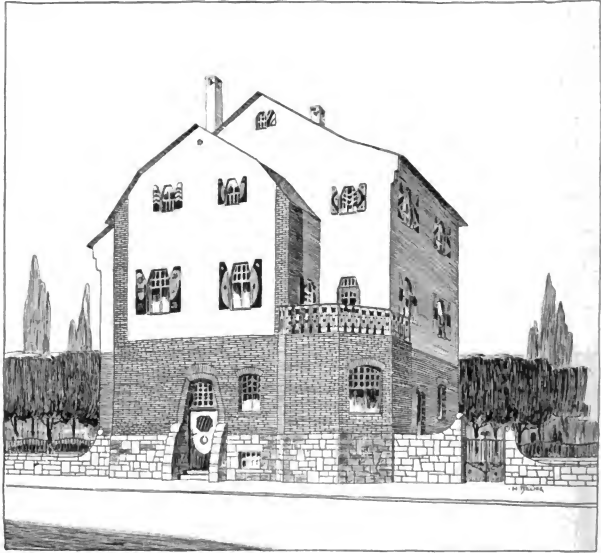
hat. In das Sammelsurium ihrer Worte streuen sie noch eine gewisse Dosis Ethik hinein, ohne die die Ware sonst nicht so gut gehen würde, und ihr Glück ist gemacht. Diese Herren, die für alles gleich ein Wort und eine fertige Antwort parat haben, die sich so gern als Lehr-Meister aufspielen, wo sie froh sein können, ihre eigene Hohlheit und Leere noch rechtzeitig zu decken, diese Marodeure der Entwicklung, diese Aas-Geier auf den Schlacht-Feldern des Strebens und Werdens — sie sind es, die das Misstrauen gegen die Lebensfähigkeit dieser Bewegung wecken und wachhalten. Ihnen zufolge ist ein Volk nur dazu da, dass es den Mund hält und sich von ihnen allen möglichen Dunst dankbar vormachen lässt, damit einige exklusive Kreise sich zu der Annahme von

Formen entschliessen, die sie ihnen aufdrängen, damit einige exklusive Kreise sich gewöhnen, in Häusern zu wohnen, in denen sie sich nicht wohlfühlen und dadurch wiederum auf die unteren Kreise ein lähmender Zwang ausgeübt werden kann, der sie in Schach hält. Dieses Ganze, dieses Talmi, diese aufgeblasene Hohlheit nennen sie Kultur. Und dieses Streben dahin nennen sie »sich in Formen bringen«, »sein Leben zur Kunst umwandeln«. Ein Leben in Schönheit! Kultur! Wenn sie sich doch einmal klar machten, was Kultur bedeutet! Wenn die Kirch-Türme alle gleich gebaut werden, so nicken sie befriedigt: Kultur! Es gilt als stilllos, sich die Räume, in denen man sein Leben zubringt, in Renaissance, Empire oder Rokoko so zu gestalten, wie es jeden anheimelt,



BERMANN BILLING—KARLSRUHE.

Haus Lieber. Feder-Zeichnung.



HERMANN BILLING—KARLSRUHE.

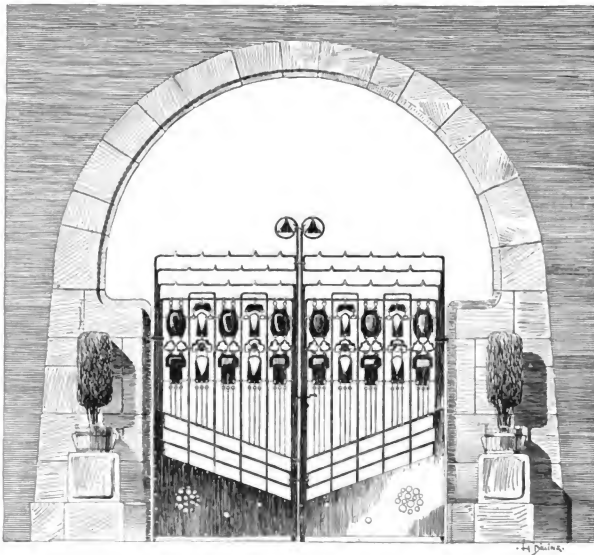
Entwurf für eine Villa in Karlsruhe. Feder-Zeichnung

d. h. unter dem Gegebenen individuelle Auswahl zu halten, und es gilt als stilvoll, zu einem fremden Künstler hinzugehen und zu sagen: bitte, dränge mir deinen Geschmack auf, ich will mich dem sklavischer unterordnen, deine Fantasie sei mein Wegweiser, wie du meine Tische, meine Stühle, meine Bibliothek formst, so will ich sie loben, mich unter ihnen zeitlebens wohl fühlen und unter ihnen mein Leben beschliessen. Und wenn man zusieht: wie viel Hände sind an der Arbeit! Welche Unzahl von Namen drängt sich da zusammen! Und welche erschreckende Monotonie der Formen! Welche bis zum Überdruß sich steigernde Gleichförmigkeit der Linie! Diejenigen Künstler, die hier sich so zur Erscheinung gebracht haben, dass

man sie erkennt — wie viel sind es? Drei oder vier! Mehr nicht. Bei den anderen ein lässiges Spiel mit Formen, mit Formeln, ein gleichgültiges Aneinanderreihen gedankenloser Anhängsel, ein Aufeinander-Türmen von Arabesken, die anderen ihren Ursprung und Sinn verdanken. Übersieht man das Ganze und zieht ein Fazit, so sind es Formen, die, um *allgemeingültig* zu werden, zu augenblicklich, zu unnötig, zu unorganisch, zu sehr aus der Oberfläche geboren sind, die, um als *persönliche Note* gelten zu können, zu monoton, zu wenig abwechselnd, zu arm, zu wenig fantastisch, zu wenig fanatisch, zu wenig aus der Tiefe eines in Stürmen hin und her geworfenen Lebens kommen und dafür Zeugnis sind. Es fragt sich, ob

hier nicht eine natürliche Grenze gezogen ist, die sich nach den Gegenständen richtet. Für manche ist die Herstellung durch Künstler kein Zwang und bedeutet nur eine Vermehrung der Auswahl der Formen für das Publikum. Für den Bau und die Ausstattung öffentlicher Gebäude ist ihre Thätigkeit auch durch die Umstände gerechtfertigt. Und für die Einrichtung und Herstellung privater Räumlichkeiten und Wohnungen ist es vielleicht empfehlenswerter, das Handwerk auf eine solche Höhe zu bringen, dass der Einzelne Lust findet, mit dem *Handwerker* zusammenzugehen und sich sein Möbel durch diesen unter seiner Anleitung so anfertigen zu lassen, wie er es wünscht. Auf diese Weise würde das Handwerk gehoben und

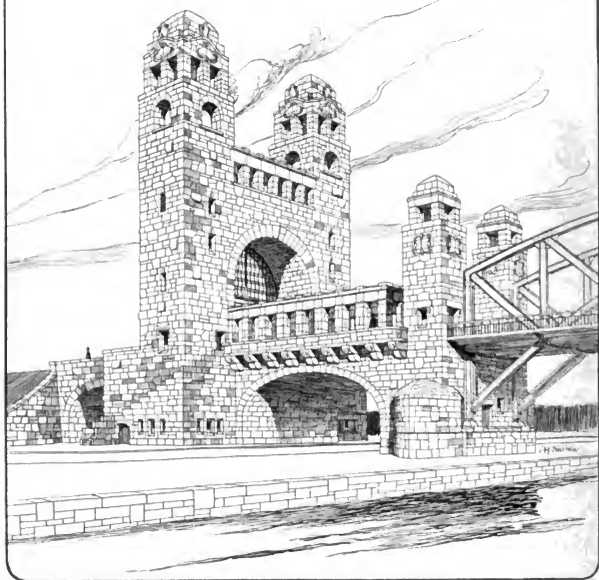
eine Möglichkeit geboten, die Formen mannigfaltig und individuell zu gestalten. Doch ist natürlich nicht zu übersehen, dass dies wieder eine Lebendigkeit des Daseins voraussetzt, die vielleicht doch nicht vorhanden wäre, und in dieser Weise man wieder willkürlich aufgepropft wäre, was absolut zu vermeiden ist. Mit »künstlerischer Erziehung« ist schon genug gesündigt worden; sollen doch schon die Kinder nicht davon verschont werden. Ehedem war es so, dass die Künstler aus dem reichen Leben unberührter Volkskreise ihre Lehren schöpften. Heute ist der Künstler so mit Kunst gesättigt und geladen, dass er es nicht mehr bei sich behalten kann und nun seinerseits erziehen will. Welche Umkehrung des Verhältnisses! Sie führt und



HERMANN BILLING — KARLSRUHE.

Schmiedeeisernes Hof-Thor. Feder-Zeichnung.

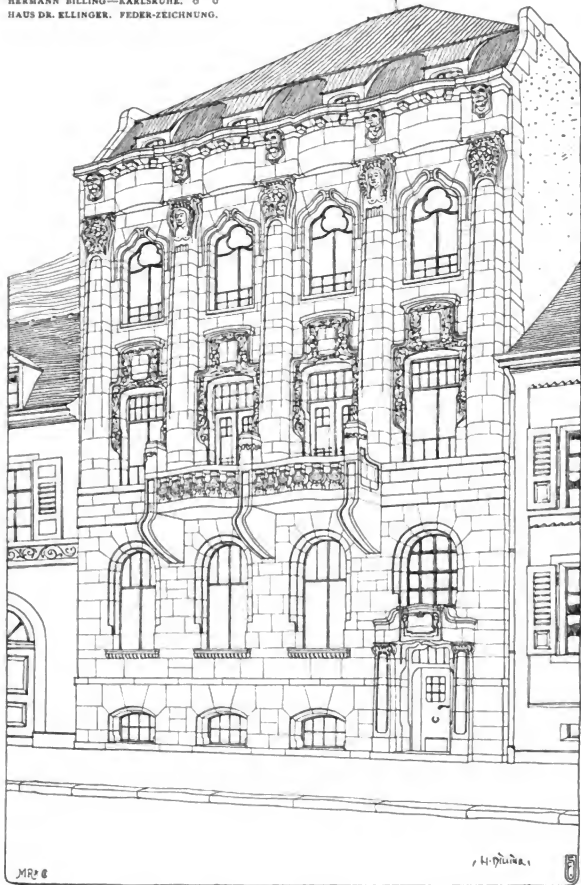
: PORTALSKIZZE ZU EINER
RHEINBRÜCKE BEI MAINZ.



HERM. BILLING—KARLSRUHE.

PORTAL EINER RHEINBRÜCKE BEI MAINZ. FEDER-ZEICHNUNG.

HERMANN BILLING—KARLSRUHE. ◊ ◊
HAUS DR. ELLINGER. FEDER-ZEICHNUNG.





HERMANN BILLING — KARLSRUHE.

Konkurrenz-Entwurf für den Düsseldorfer Kunst-Palast.

muss zu weiter nichts führen als zum Stillstand, zur Unfruchtbarkeit, d. h. zum Ruin. Dieser Trieb ist vielleicht aus einem Gefühl des Mitleids geboren, wird aber genährt durch sehr egoistische Motive, die sehr nahe liegen.

Was ist Kultur? Auf die Beantwortung dieser Frage kommt viel an. Wir haben uns zu sehr gewöhnt, mit diesem Namen gewisse Höhepunkte in der Entwicklung eines Volkes zu bezeichnen, wo die Fülle des Lebens so unendlich reich war, so explosiv zur Entladung drängte, dass sich ein Strom dieses Lebens über alle Erscheinungen ergoss, alles wandelte, alles in bestimmte Formen wandelte. Aber nun gibt es ebenso Stufen einer Kultur. Ja, jedes Volk, jeder Stamm hat seine Kultur, eben die Form des Daseins, die ihm in seiner augenblicklichen Geistes- und Gefühls-Verfassung die entsprechende ist. Wir haben uns daran gewöhnt, von einer Kultur der Renaissance, von einer gotischen Kultur zu reden, und diese Höhepunkte haben dazu beigetragen, den Weg zu ihnen zu übersehen. Ein Volk kann sich z. B. in einer Verfassung befinden, wo jedes Streben dieser Art, Kultur zu erzeugen, ein Zwang ist, von aussen hineingetragen; wo so viele Fragen ungelöst sind, so viele Zweifel noch unbeschwichtigt lauern, dass ein Zusammenfassen, eine Konzentration zu einer allgemein gültigen Daseins-Form

unmöglich ist. In einer solchen Zeit leben wir heute, und es wäre eine Verschleierung oder eine Leichtfertigkeit, das leugnen zu wollen. Haben wir eine feste Wertung der Begriffe? Sind wir uns klar darüber, welcher Ethik wir zu folgen haben? Haben wir unsere Physiologie so ausgebaut, nur annähernd so bereichert, dass sie die tatsächliche Welt aufnehmen kann, sie ertragen kann? Haben wir ein Zentrum gefunden, von dem unsere Erkenntnis der Welt ausgehen kann, auf dem sie fussen kann, zu dem sie immer wieder nach freiwilligen Irrfahrten getröset zurückkehren kann? Und noch viele andere schwere Fragen liegen hier. Wie? Ist da an ein Zusammenfassen, an eine Konzentration, an einen Stil, an eine Kultur im höchsten Sinne zu denken? Heute, wo alles in Frage steht? Wo alles durcheinander strebt in ewigem Kampf! Leben wir nicht in einer solchen Zeit, die einen Stil, eine Konzentration aus ihrem innersten Wesen heraus abweisen muss!? Hier liegt der tiefe Grund, weshalb alle diese Bestrebungen an einer allgemeinen Passivität scheitern, die man schelten kann und oft genug gescholten hat, die aber naturnotwendig ist — und gut ist. *) Das Volk hat hier instinktiv richtiger

*) Die Red. glaubte den beachtenswerten Anschauungen des Verf. unverkürzt Raum gewähren zu sollen, ohne dieselben damit durchaus als die ihrigen bezeichnen zu wollen.

gefühl, als alle die Propheten, die ihnen ihr Heil aufdrängen wollten und ihnen eine Zwangsjacke anlegen wollten.

Nun kommt noch eins hinzu. Jene Zeiten, wo eine solche Kultur aufblühte, die uns jetzt noch durch ihren blendenden Reichtum und einzig dastehende Straffheit in ihren Bann zwingt, hatten zur Voraussetzung eine grausame Darniederhaltung etwa entgegenstehender Willenstriebe, eine Bändigung, eine Abschliessung gegen niedere Volksklassen, die, abgesehen davon, dass wir

in unserem Empfinden diesem Thun feindlich gesinnt sind, heute für uns auch gar nicht mehr möglich ist. Damals war es ein Stand, der sich grandios zur Erscheinung brachte und andere rücksichtslos niederhielt; zwar legte er damit zugleich den Grund zu seinem Ruin, aber ehe er entschwand, hatte er ein Bild von sich hinterlassen, das ihn überdauerte. In unserem Blut lebt aber etwas anderes; andere Stände kamen hoch; und wo sich ganz zu unterst ein neuer meldet, denkt keiner an Knebelung. Dieser sittliche



HERMANN BILLING — KARLSRUHE,

Konkurrenz-Entwurf für den Düsseldorfer Kunst-Palast.



HERMANN BILLING—KARLSRUHE.



BRÜCKEN-PFEILER. VARIANTE.

und soziale Gewinn bedeutet ein Hinausschieben jeder Konzentration. Denn mit jedem Stand beginnt die ganze Welt neu aufzuleben mit allen Fragen, mit allen Zweifeln. Wenn also heute überhaupt noch ernsthaft ein Streben zur Kultur im höchsten Sinne bemerkbar auftaucht, so ist das zugleich ein Aufleben alter, überlebter Instinkte, die vielleicht als Wunsch in manchem schlummern, denen diese Entwicklung ein Dorn ist, aber dieses Streben dokumentiert sich auch sogleich als haltloser Anachronismus und utopischer Traum.

Höchste Kultur hat zur Voraussetzung: höchste Fülle des Lebens! Darauf kommt es also an: die Dinge in Fluss zu bringen, durcheinanderzurühren, dass das Leichte erkennbar oben schwimmt, das Gute, Schwere sich setzt und sich zu Formen verdichtet; darauf kommt es an: diese Fülle des Lebens zu erzeugen! Und tatsächlich — woran arbeiten alle die, die ihr Teil zur Entwicklung beitragen, und die wir wirklich als Mit-Arbeiter anzusehen gewohnt sind, woran arbeiten sie anders, als: Fülle des Lebens zu erzeugen! Die Frage erhebt sich dann: ist das deutsche Volk fähig, diese Fülle zu offenbaren? Ist es möglich, wird es möglich sein, aus ihm noch so viel herauszuholen, so viel in ihm lebendig werden zu lassen, dass es trüchtig werden kann als Nährboden einer zukünftigen Kultur?



ENTWÜRFE FÜR DIE II. NECKAR-BRÜCKE IN MANNHEIM.

Wird die Frage so gestellt, so muss man sich darüber klar sein, dass erst ein solches Volk eine gute und tüchtige Grundlage für die Künstler der Zukunft abgibt. Nicht Kunst für privilegierte Stände; im Grunde war dies alle Kunst bis jetzt, die wir so heiss verehren. Sondern ein Wachsen aus dem gepflegten Boden eines geeinten und einheitlichen, so doch vielfältigen Volks-Empfindens, wo diese Gebundenheit dann keine Fessel, sondern nur eine Stütze bedeutet, ein stärkendes Bad, in das man immer wieder untertaucht, eine Heimstätte, zu der man immer gern zurückkehrt und Erinnerung sucht. Das ist nicht etwa in falscher Auffassung so zu verstehen, dass das Volk zu erziehen ist oder dass sich die Künste so halten sollen, dass sie mit dem Volks-Empfinden übereinstimmen. Letzteres namentlich ist eine grosse Frage für sich und kommt als Folge-Erscheinung hier nicht in Betracht. Was ich jedoch meine, steht in geradem Gegensatz zu dem, was Volks-Erziehung genannt wird, und hier kommen wir zu dem Punkt, wo am meisten gesündigt ist und fortdauernd gesündigt wird, und diese Art hat es auf dem Gewissen, dass wir von einem eigenen Volks-Empfinden und Volks-Leben eigentlich garnicht sprechen dürfen. Die Künstler, die scheinbar ganz abseits gehen, ganz ihrer persönlichsten Willkür leben und Werke schaffen, als gebe es nur sie, und die Wenigen, die an diesen Gefühlen finden, diese sind ehrlicher und



BRÜCKEN-PFEILER. DETAIL.



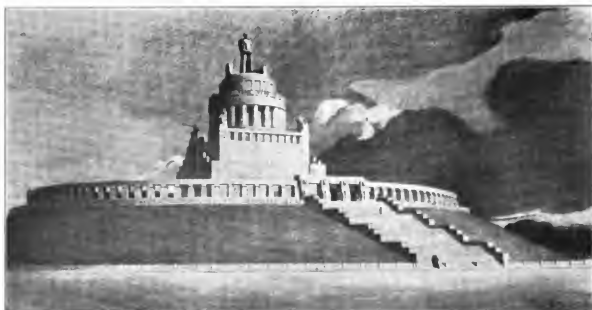
HERMANN BILLINGO—KARLSRUHE.

Entwürfe für die II. Neckar-Brücke in Mannheim. Variante.

haben im Grunde garnichts geschadet: ja gerade sie sind echt und recht gewachsen und niemand darf sie schelten. Denn gerade sie kommen mit Notwendigkeit in der Ausgestaltung ihres persönlichsten Schaffens an einen Punkt, wo sie sich mit dem Allgemeinen irgendwie berühren müssen und wo sie als Ausstrahlungen eines wirklichen Empfindens erkannt werden. Aber etwas anderes wird und muss fallen.

Es gibt eines, was der Tod alles Lebens ist: die Bildung; und doch besteht das ganze Leben der überwiegenden Mehrzahl von Menschen darin, diesen Trieb zu wecken,

zu fördern, zu unterstützen; d. h. tötenden Hauch zu verbreiten. Bildung wird nur in auserlesenen Menschen fruchtbar und es fragt sich noch, ob es nicht heißen muss: trotzdem! Ja, unser ganzes Leben untereinander besteht eigentlich darin, einander zu belehren. Unser ganzes Sein ist darauf zugeschnitten und man kann sicher sein, kaum taucht irgendwo eine Idee, eine neue Lehre auf, sofort ist jemand bereit, damit hausieren zu gehen und sich sein Brot damit zu verdienen, indem er es weiterträgt. Dies geht bis in die höchsten Schichten hinauf. Nicht der hat den Gewinn, der die Worte



HERMANN BILLINGO—KARLSRUHE.

Entwurf für das Bismarck-Denkmal zu Hamburg.



HERMANN BILLING—KARLSRUHE. *Entwurf für das Aufnahme-Gebäude des Hamburger Zentral-Bahnhofs.*

dichtete, nicht der, der das Bild malte, nicht der, der die Töne zusammenfügte, sondern der, der den Menschen davon erzählt, d. h. der Zwischenhändler. Aus diesem Grunde, weil eben eine grosse Anzahl von Menschen damit, mit dieser erlogenen Thätigkeit, sich nähren, wird auch, und wieder von ihnen, dieser Bildungs-Trieb immer genährt, immer

mehr in die Höhe getrieben. Man kann sicher sein, irgend eine Sache zehnmal öffentlich behandelt zu sehen, über diese reden zu hören, ehe man die Sache selbst zu Gesicht oder zu Gehör bekommt — was doch das Nabeliegendste wäre. Damit hängt dann unwiderleglich die Monotonie unseres künstlerischen Lebens zusammen. Kann hier



HERMANN BILLING—KARLSRUHE.

Terrassen-Anlage in einem öffentlichen Park. Tisch-Zeichnung.

noch ein originaler Dichter, Musiker, Maler erstehen? In dieser schwelenden Atmosphäre von Bildung? Wo jede neue Regung unterdrückt wird oder nur passieren darf, wenn ihr ein erklärendes Etikett angehängt wird? Müssen nicht alle künstlerischen Äußerungen — wenn sie original sind — etwas Unnatürliches, Verzerrtes, Unglückliches bekommen? Wie furchtbar haben sie kämpfen müssen, ehe sie sich diesen Schmarotzern zum Trotz durchsetzten! Es findet eine geistige und gefühlsmässige Hypertrophie statt, die nicht die Künstler auf dem Gewissen haben. Ein guter Künstler braucht als Gegengewicht ein volkliches Empfinden, ein volkliches Sein und Leben, mag es roh, brutal sein, wenn es nur echt ist. Dies hält ihm die Wage, ist sein Jungbrunnen. Statt dessen hat sich zwischen ihn und sein Volk ein schmarotzender Stand geschoben, der von Bildung und Belehrungswut trieft, hat hier eine Kluft aufgerissen, und hat jenseits dieser Kluft jedes eigene Leben ertötet. Woher kommt es, dass das Seelen-Leben des Einzelnen eine erschreckend starre und furchtsam beschränkte Physiognomie zeigt? Wo doch die menschliche Seele an Möglichkeiten reicher ist, als die ausschweifendste Fantasie sich ausmalen kann! Woher kommt es, dass jeder nicht einfach existiert, da ist, so wie er eben ist und sich des freut und mit ihm die anderen, sondern sich immer nur misst an anderen, und andere an sich? Woher kommt diese Sucht, die wie ein Gift über das Land streift, diese Sucht, alles erklären zu wollen, allem Namen geben zu können, alles abwägen zu wollen, gerecht oder ungerecht, gut oder böse? Woher kommt es, dass ein Mensch nur beurteilt wird, nicht nach dem, was er ist, nach seinem Kern, sondern nur nach dem Schein äusserer Handlungen? Kein Mensch macht mehr eine organische Entwicklung durch, sondern alles wird von aussen und in ihn hineingetragen, an ihn herangetragen, wenn er auch gar kein Bedürfnis verspürt, und dann wird so lange geredet, bis er überzeugt ist, dieses Bedürfnis hätte in ihm geschlummert. Und eine Art Rachegefühl treibt ihn dann dazu, seinerseits mit anderen, die ihm anvertraut sind, ebenso

zu verfahren. — Das Volk soll erzogen werden! Die Kinder werden erzogen! d. h. die Eltern geben zu: Wir, deine Eltern, sind zu bequem und zu dumm, deiner Seele nachzuspüren und sie sich entwickeln zu lassen; darum stecken wir dich in eine Art Maschine hinein, wo du so lange zurechtgeknetet wirst, bis du mürbe bist und die gewünschte Form erhalten kannst. Wenn du uns einmal darüber Vorwürfe machen wirst — hoffentlich hat man dir bis dahin die Kraft dazu ausgesogen — so bist du einfach ein ungeratenes Kind. Basta. Die Sache ist ja wesentlich einfacher, als wenn ich das Kind wild wachsen liesse und es nur als meine Aufgabe betrachtete, meine Hand schützend darüber zu halten, allen Reichtum aufblühen zu lassen, zur Stelle zu sein mit meinem ganzen Mut und Entsagungskraft, wenn das Kind mich ruft, seinen Blick klarer, seliger, froher zu machen, bewusst froher, als der meine zu seiner Zeit war, indem ich ihm all das, was mir schön und gut scheint, von ferne zeige, an ihm vorüberziehen lasse, ohne dass es etwas merkt von Absicht. Und — haltet die Kunst fern! Denn sie ist schwer zu handhaben und in ihrem Schoss schlummert viel Unglück. Nicht so soll es sein: die Welt ausser mir einschränken, sie vereinfachen, dass sie mich nicht mehr drücke — welcher Weg immer eingeschlagen wird; sondern den Menschen mutiger, zuversichtlicher machen, dass er standhält und siegt, allem Reichtum gegenüber, der auf ihn eindringt und tot machen will: Trotzdem! Wilde Säfte dem stockenden Blut zuführt, dass es wieder rollt und tobt wie zum Urbeginn.

Das Volk soll erzogen werden! Von wem, wer soll es erziehen? Wozu soll es erzogen werden? Hat nicht diese ganze Vermittler-Thätigkeit, mit der ein unsterbliches Gros von Leuten dem Volk gegenübersteht, um es zu bilden, um ihm Bildung zu bringen, d. h. um es zu drillen, im Grunde so etwas Unglückliches, Überflüssiges, ja Lächerliches. Es ist ein Flicker, ein Hilfsmittel, ein Übersehen des Wesentlichen. Selbst unglücklich, wollen sie andere unglücklich machen, damit sie sich die Hand reichen können in dem Gefühl, dass auch sie nun

BILDH. OTHMAR
SCHIMKOWITZ,
WIKN. PYLONEN-
BEKRÖNUNG. ■



VERGLEICHE DEN
AUFSATZ: »EIN
WIENER KUNST-
JAHR« SEITE 463.

nicht besser daran sind. Scheinbar will man das Volk belehren — in Wahrheit trachtet man danach, es unmündig und damit in Abhängigkeit zu erhalten. Als ob es feste Maßstäbe gäbe! Als ob nicht die Lehrer die Lernenden sein müssten. Ist der Zug der Entwicklung der, dass nach und nach ein ganzes Volk mit Hilfe von Drill und Knute die alleinseligmachende Bildung empfangen?! So dass es schliesslich gar kein Volk — sondern nur eine Anzahl, eine Schar gelehriger Schüler gibt?! Ein Volk brauchen wir! Alles andere ist Nebensache! Lehrt das Volk, sich selbst gerecht werden und nicht gegen das eigene Fleisch wüten! Hier liegt euer bestes, ruhmreichstes Feld. Führt sie nicht vor das, was euch schon selbst zum Überdross und Ekel ist! Ihnen fehlt das Verständnis ihres Lebens, das instinktive Leben, der Wille ihres Lebens, des Lebens in seinem Komplex. Das habt ihr erstickt. Das könnt ihr, die ihr es ihnen genommen habt im Lauf der scholastischen Jahrhunderte, ihnen nicht geben. Das blüht aus ihnen selbst hervor — wenn ihr sie in Ruhe lasst. — Es heisst: Bildung macht frei; ja die

Lakaien-Seelen, die nur das Äusserliche kennen. Es liegt ein furchtbares Gift in der Bildung; nie geht der Weg zu Ende und es hiesse ebenso gut: Bildung macht unfrei! Sicher aber ist eines: dass sie unfroh macht, eigennützig, grausam! Alle die, die vermitteln wollen und Bildung in die unteren Schichten — wollen sie Genuss, Freude, Glück bringen? Freude an der eigenen Existenz? Nein: Überdross, Sucht nach Höher, Ekel dem eigenen Leben, das bringen sie.

Es ist wohl wahr, dass dieser Trieb zur Bildung in allen schlummert. Aber wir, die wir die Erkenntnis und eine Kenntnis unseres Selbst annähernd besitzen, haben einzusehen, dass diesem Triebe nicht in der Weise zu genügen ist, wie es uns gut scheint, in einer ewigen Wiederholung der Dinge, sondern zu erkennen, dass dieser Trieb auch anerzogen und nur ein missgeleiteter Drang zum Leben ist. Man gebe und lehre das Recht zum eigenen Sein! Da es not thut, dass wir ein tüchtiges, lebendiges, starkes, jauchzendes Volk haben, dass uns Grundlage unseres Wachsens wieder sei, so richtet sich alles andere danach. Man rede nicht davon,



FR. ZELEZNY—WIEN.

Kassetten-Füllung.

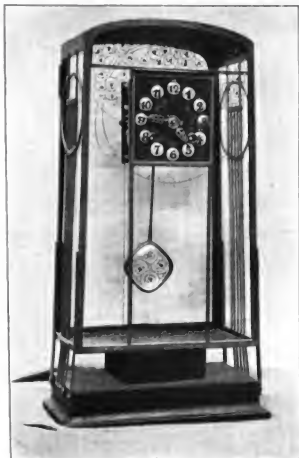
dass so viel Zwiespalt besteht zwischen den einzelnen Ständen, die keine Berührungs-Punkte mit einander, kein Verständnis für einander besitzen. Das wird schwinden, so bald wir lernen, auf unser starkes, wiedergeborenes Volk als auf die Quelle unserer Erneuerung in Ehrfurcht zu blicken; und der Zwiespalt löst sich dann auf und es zeigt sich, dass er nur ein Hass und ohnmächtiger Widerwille der höheren Stände war, darüber, dass das Volk sich nicht knechten lassen wollte. Wie soll es sein? Ist das Volk dazu da, uns zu verstehen? Oder nicht vielmehr wir, um das Volk zu verstehen! Was hat das Volk von uns? Im günstigsten Fall Brocken, mit denen es nichts anzufangen weiss. Was gibt das Volk uns? Ein Ganzes, eine ewige Quelle der Erneuerung! Nur kleinlich ist

unsere Sucht: verstanden und gewürdigt zu werdgn. Wir haben uns entwickelt, wir durften werden, wie wir wurden! Was darüber ist, ist Eitelkeit, Geldfrage, äusserliches Machtstreben! Ich — du — wir alle wurden. Nun seid gerecht! Schaff im Stillen weiter — und lasst das Volk werden. Doch mehr noch: ihr müsst so viel Entsagung haben, dem Volk Stütze zu sein, da es nicht weiss, wohin. Aber nicht euer Wille geschehe, sondern sein Wille; dem müsst ihr sacht und fein nachspüren, wie einer Kinder-Seele, die unruhig hin und her tastet. Es ist ein Gewinn, und wenn nicht eurer, so eurer Kinder und Kindes-Kinder, die es euch danken werden. Seht das russische Volk an! Hat es eine Kultur, wie ihr sie euch vorfantasiert? Von Schönheit und Glanz und Leben in Kunst? Wie weit sind sie davon entfernt! Aber dieses Volk hat ein reiches eigenes Leben; so reich ist dies Leben, dass es selbst auf uns, die wir ihm doch fremd gegenüberstehen müssen, auf uns noch eine magische Anziehungskraft ausübt. Und die russischen Dichter kommen immer wieder zu ihm und schöpfen es doch nicht aus! Ein solches Volk müssen wir haben, das eine gute und sichere Basis für grosse und starke Menschen abgibt; dahinter hat alles andere zurückzustehen;



FR. ZELEZNY—WIEN.

Geschlitzte Kassetten-Füllung



OTTO PRUTSCHER—WIEN.

Grosse Stand-Uhr.

Entsagung zu üben, wir haben es nicht verstanden, den richtigen Weg zu finden, zu helfen und doch nicht zu beeinflussen, einfach, weil wir selbst schwach waren. Wir wussten nichts, als ihnen viel, recht viel zu geben, woran sie erstickten. Es war nicht Brot. Es war etwas Totes, Zurechtgemachtes. Das natürliche Leben wurde ganz vertrieben. Nie wies man sie sanft und ohne dass sie es merkten, zu dem Ursprung, auf den Quell zurück, wo es Erforschung gab, an dem auch sie einst sassen. Man reichte ihnen Bildung und Wissen, und machte Götzen zu Göttern. Es war ein Verrat, diesen chinesenfesten Lern-Trieb, der vorhanden ist, zu unterstützen und, wo er einschlieft, wieder anzufachen; ein schnöder Verrat aus nicht reinen Motiven. Nicht die Grossen waren es, nicht die Exklusiven; wohl aber die, die nach ihnen kamen, die Mitläufer, die Kleinen, die ewig zwischenkleben zwischen dem Volk und den Heros-Menschen, ihre Hände nach diesen ausstrecken, ihren Teil von ihnen nehmen und ihn zu teurem Preis nach unten verkaufen.

Die Befreiung des deutschen Volkes! Noch einmal, nicht so soll es sein: dem Volke einige zeitliche Schönheiten und Erkenntnisse klarmachen! Ihnen

jeder hat hier zu entsagen, bei sich, in seinem Kreise anzufangen; lasst das Volk erstarren. Jeder thue seine Arbeit, die er sich auferlegt hat und thue sie um ihrer selbst willen, oder um seinetwillen. Tretet zurück vor ihrer Macht! Aber ihr — was wollt ihr? Ihr wollt Anerkennung, Erfolg, Geld! Und darum — um euretwillen — arbeitet ihr mit und begünstigt dieses Unheil.

In dem Leben eines Jünglings kommt immer ein Zeitpunkt, wo er seine Hände ausstreckt nach einem, der ihn führen soll, der seiner jungen Seele hilft, sich zu entfalten; er sehnt sich nach einem Halt; als Gleichgiltigkeit empfindet er es, wenn man sich vor dieser jungen Kraft bescheidet und es auf sich nimmt, ihn seinen Weg allein gehen zu lassen. Hungrig hat das Volk

zu uns
auf-
gesehen
und wir
haben es
nicht
über uns
ver-
mocht,



G. GURSCHNER. »Der Winds Leuchter.



ALFONSO CANCIANI—WIEN.

•KINGER•. GIPS-MODELL FÜR DIE K. K. ERZ-GIESSEREI.



ALFONSO CANCIANI—WIEN.



•STEINWERFER•, »IN VERBÄNNUNG«.

Kenntnis vermitteln! Es geht niemand etwas an, wofür der Denker Soundso und der Dichter Soundso arbeitet und was er arbeitet. Um Gottes und des Segens der Arbeit willen mögen sie es thun. Sie sollen es thun, weil sie es thun müssen und es sonst lassen. Wird durch »Verständnis« ein Genie gezüchtet?! Dem Volk seine Augen, seine Ohren, seine Sinne, sein Recht wiedergeben! Hier greift ein, die ihr Lehrer des Volkes sein wollt! Haben wir solche überhaupt? Sind sie nicht alle unfrei, bildungssatt, wissensvoll — Staats-Vertreter! Ist ihr einziges Sehnen: stark zum vollen Leben zu machen, und zu beglücken? Dumpf vegetiert das Volk; es muss ein Leben für sich führen. Hier ist die Quelle unserer Erneuerung. Wer hier den Weg energisch bis zu Ende geht, hat mehr gethan, als Künstler und Dichter thun können. Er hat das gethan, was not thut. Damit schafft er denn zugleich die Lebens-Bedingungen für die echten Künstler.

Alles andere — dagegen betrachtet — ist klein und Flickwerk. Man dient keiner »Bildung«, wenn man dem Volk in äusserlicher Weise etwas zugänglich macht; dies Streben, diese Manie ist nur eine Folge der Überproduktion, ein Zeichen grosser Konkurrenz, wo die Anpreisung notwendig wird. Und so ist denn die Verbreitung von »Wissen« meist: Anpreisung, Markt. Was wir also vor Augen sehen: auf der einen Seite eine Kluft, die sich immer mehr vergrössern muss; ein Schreck-Gespentt verscheucht hier alles Leben und dörrt alle aus, die hier nahen: Bildung. — Auf der anderen Seite ein langsames, freudiges Heranreifen zu einem ganzen, vollen, unbewussten Leben, einem Leben in Kampf, Widerspruch und sieghafter Freude. Wir haben zu wählen.

Dumpf vegetiert das Volk: in vollständiger Ablehnung einmal, dann wieder in sklavischer Hinnahme alles



ALYONSO CANCELANI—WIEN.

»Die Sonnambule«.



HANS WILT—WIEN.

»MONDNACHT IM HAFEN«. ÖL-GEMÄLDE.



EDUARD AMESEDER—WIEN.

»DER FÜRSTEHOF BEI KREMS«. ÖL-GEMÄLDE.



WALTER HAMPFEL—WIEN.

»Eva«. Oel-Gemälde.

dessen, was man ihm bietet. Frei soll das Volk sein? Es geriet in härtere Fesseln, als die der Leibeigenschaft ehemals waren.

Wir müssen den höchsten Standpunkt einnehmen; alle Interessen, Standes-Neigungen, persönliches Glück und wie alle diese Einzelheiten sich nennen mögen — all dies muss schweigen. Auch vieles, was man sonst vielleicht als berechtigt anerkennen müsste. Eine Bewegung, die so unbedeutend wäre, dass man ihr Wesen und Ziel ganz in diese wenigen Seiten bringt, richtete sich selbst.

Man muss hier ahnen, hellsehen; man muss sich hüten, von vornherein Grenzen zu ziehen; in einem kleinen Bilde nur muss man ohne Ehrgeiz die Unendlichkeit eines weiten Horizontes ahnen lassen, um von der Größe des Ganzen etwas zu geben. Einen Richtweg zeigen! Einen Durchblick gewähren in eine ferne Zukunft. Ob sie noch möglich ist? Ob sie kommen wird? Und wann?

Viel habe ich als bloße Behauptung geben müssen und es wird notwendig sein, manches im einzelnen zu begründen und



L. F. GRAF—WIEN.

Kinder-Porträts.

auszubauen. Es stecken überall Folgerungen verborgen, die noch nicht zu übersehen. Doch im Ganzen glaube ich, den Weg richtig inne gehalten zu haben.

Alle die Bewegungen und Ziele von heute werden sich ändern müssen, um in die eine grosse Bewegung unterzugehen; nicht in dem Inhalt ändern, sondern in dem Geist, in der Ziel-Richtung. In die eine grosse Bewegung, an deren Anfang wir vielleicht hier stehen als an einem unergründlichen Meer, über das von ferne ein Wind streicht, und die ersten, weissen Wellen-Kämme sieht nur der, der auf die höchste Warte steigt. Hier, wo der Blick frei ist, kommt einem wohl auch in einer einsamen, dunklen Stunde dann vielleicht das Gefühl: die Ruhe im Schosse eines grossen, reichen, erneuten, deutschen Lebens. — Bis dahin wird es noch manchen grossen Sturm geben und manches wird fallen müssen, viel Eitelkeit und viel Wahn.

Bis dahin gilt es, Schlummerndes nicht vorzeitig wecken, nicht Wege vorzeichnen

wollen, wo noch herrschendes Dunkel liegt und das Wenige, Thatsächliche, Gute als das anzunehmen, was es ist: als frühe und vereinzelte Blumen am Wege, die einen jungen Frühling, einen reifen Sommer — vielleicht — verkünden; am Wege, dessen letztes Ziel noch weit und unerkannt vor uns liegt, von dem keiner weiss, wohin er und ob er überhaupt irgendwohin führt, vielleicht nach einem kurzen Aufstieg wieder umbiegt, sich in Nacht verliert.

ERNST SCHUR—MÜNCHEN.

★

HAMBURGER DENKMALS-WETTBEWERB. Zu unserer Publikation über die Konkurrenz zum Hamburger *Bismarck-Denkmal* tragen wir noch ergänzend nach, dass der Entwurf von *Hundrieser* mit einigen Änderungen in *Lübeck* ausgeführt werden soll. — Der Entwurf von *William Müller* wurde mit einem II. Preise ausgezeichnet, nicht mit einem III., wie in der Unterschrift Seite 358 irrig angegeben. — Die Seite 351 und 360 abgebildeten Entwürfe sind nur im architektonischen Teile von W. Kreis entworfen, die skulpturalen Elemente rühren von dem Bildhauer *August Hudler* in Dresden her, welcher insbesondere auch die auf Seite 360 abgebildete sitzende Statue des Fürsten Bismarck modelliert hat. *******

Ein Wiener Kunst-Jahr.

Das Leben in Wien gewinnt von Jahr zu Jahr an künstlerischem Gehalt. Trotzdem ist Wien keine »Kunst-Stadt« in dem Sinne wie etwa München, das ja hauptsächlich den dort schaffenden Künstlern und den Vorzügen seiner Kunst-Schulen sein Renommée verdankt. Für eine derartige Rolle hat die österreichische Kaiser-Stadt zu viele praktische Sorgen, zu viele politische Lasten. Zutreffender wäre ein Vergleich mit Paris, natürlich in gebührendem Abstand. Denn die glückliche Begabung des Volkstammes an der Donau hat unter dem mächtigen Einfluss der modernen Kunst-Bewegung sich so überraschend entwickelt, dass heute bereits sämtliche Gesellschafts-Kreise mit besonderer Vorliebe künstlerische Interessen pflegen. — Wer die Öde der Wiener Künstlerhaus- und Museums - Ausstellungen noch vor sechs, sieben Jahren durchgekostet hat, wird den gewaltigen Umschwung der Verhältnisse mit freudiger Überraschung wahrnehmen. Freilich lässt sich für die Zukunft noch immer keine sichere Hoffnung fassen. Schweben doch gleich Gewitterwolken die sprachlichen, konfessionellen und sozialen Wirren über dem einst »felix Austria« genannten Lande. — Die künstlerischen Arbeiten des letzten Jahres zeugen von einer stetigen Weiter-Entwicklung der Talente und von einer Festigung der gesamten Kunst-Bewegung. Das unruhige Suchen nach Techniken, die man an fremden Meistern bemerkt hat, tritt immer mehr zurück gegen

das Streben, sich auf die persönliche und lokale Eigenart zu besinnen. Zwar fährt die Vereinigung »Sezession« fort, in überaus verdienstlicher Weise die besten Vorbilder des Auslandes in ihren Ausstellungen vorzuführen und so die Bevölkerung und die ansässigen Künstler auf einer internationalen Höhe zu erhalten. So begann sie den Winter mit einer Vorführung *nordischer Kunst*, meist *russischer* und *finnischer* Maler, Somoff, Korowine, Axel Galén u. a. Auch Toorop war durch eine reichhaltige Auswahl vertreten, und so sehr die Witzbolde bei solchen Anlässen ihr »Sollst und Musst«-Handwerk treiben, so wächst doch die Fähigkeit des Publikums, die Freiheit künstlerischen



ARCHITEXT KRSANY—WIEN.

Treppen-Haus der Villa König.

Schaffens zu respektieren, den Umfang des eigenen Empfindens zu erweitern. Dass diese Anpassungs- und Begeisterungsfähigkeit der Wiener so hervorragende Künstler wie Max Klinger gefangen nimmt und sie veranlasst, ihre Schöpfungen zuerst in Wiener Ausstellungs-Räumen der Welt zu zeigen, ist für den Ruf und die Fortentwicklung des Kunst-Lebens von weittragender Bedeutung.

Andererseits gibt gerade die Schätzung der auswärtigen Kraft-Leistung für den Einheimischen den Ansporn zur Thätigkeit, sowie den Mut, seine Eigenart gegenüber den unvermeidlichen Spöttern festzuhalten. Bis zur äussersten Konsequenz geht in dieser Hinsicht *Gustav Klimt*, der zwar in diesem Jahre kein grösseres Werk zur Ausstellung brachte, aber in einer Anzahl von

Landschaften sein unbeirrtes Streben zeigte, an den einfachsten Natur-Ausschnitten die feinsten Farben-Reize mit unvergleichlich nuanzenreichem Pinsel wiederzugeben; und in einer kecken, brillant gemalten Fantasie »Goldfische« wandte er ostentativ jeder Beeinflussung durch die öffentliche Meinung den Rücken. Aus der Zahl der übrigen einheimischen Maler traten in der Ausstellung der Sezession noch Stöhr, Lenz, Eugenie Munk (mit einem Herren-Porträt), Bernatzik, Siegmund und Andri interessant hervor.

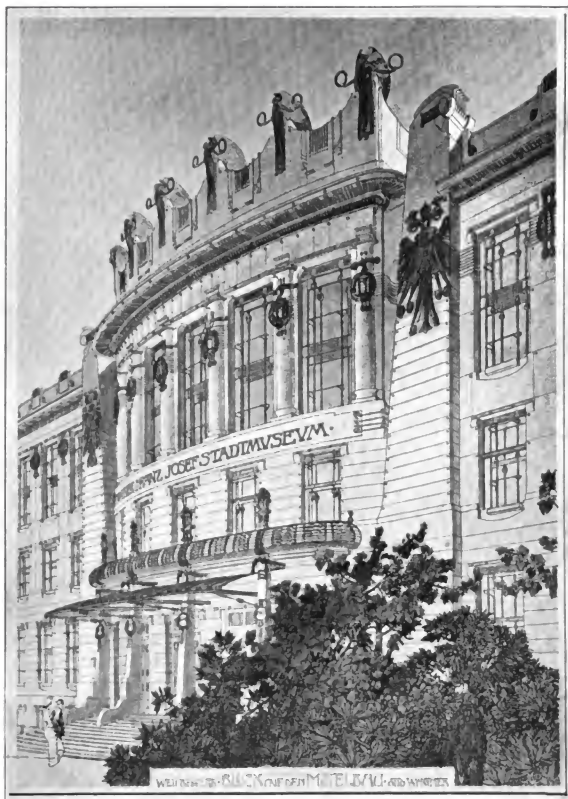
Noch bedeutsamer jedoch für die spezifisch österreichische Produktion ist das Auftreten einer ganz neuen Künstler-Gruppe, des »Hagenbundes«, der in kurzer Frist sich die Gunst von Publikum und Kritik erobert hat und auf den zwei bisher veranstalteten Ausstellungen lediglich einheimische Talente

zu Wort kommen liess. Eine kleine Auswahl aus den Darbietungen der Eröffnungsausstellung geben die beigefügten Abbildungen der Gemälde von Wilt, Baron Drasche, Hampel u. Graf. — Woran es den Wiener Künstlern meist noch mangelt, das ist die Durchgeistigung ihrer Motive. Sie bleiben oft im Spielerischen, Dekorativen stecken. Selbst Künstler von grosser Erfahrung, wie Goltz oder Thiele, machen aus ihren Bildern (»Lenzluft«, »Helden«) Theater-Vorhänge oder Wand-Füllungen. *Hampel* ist sehr begabt für dekorative Wirkungen im Kleinen. Seine Miniaturen auf Pergament, meist verführerisch reizende Frauengestalten in launigen Stellungen, sind witzig und durch den aparten, ein wenig süsslichen Gesamt-Ton rechte Lecker-Bissen für Sammler. Das obenstehende, »Eva«, ist ein Versuch, sein Lieblings-Motiv und seine Lieblings-



ARCHITECT PLEČNIK — WIEN.

Partie eines Wohn-Hauses.



OBER-BAURAT OTTO WAGNER—WIEN.

ENTWURF FÜR DAS HISTORISCHE MUSEUM IN WIEN.



OTTO PRUTSCHER — WIEN.

SCHMUCK-KOLLEKTION.



ADOLF RICHTER—STUTTART.

HOLZ-DEKORATIONEN IN LIGNOTINKTUR (VERGL. TEXT S. 474).

1902. IX. 8.



CLARA GROSCH — DARMSTADT.

Damen-Porträt.

Stimmung auch auf grössere Leinwandflächen zu übertragen. Der Akt erinnert an Stuck, an die »Vertreibung aus dem Paradiese«, aber die Derbheit ist gemildert, aus dem Drama ist ein Idyll geworden. Auf dem Gebiete des Porträts sind namentlich *Robert Schiff* und *Ludwig Graf* zu nennen. Über Konopa, Lefler und Urban (von letzterem wurde das schucke Ausstellungs-Haus des Bundes gebaut) gedenke ich ein andermal zu sprechen. Spuren eines kraftvollen Aufschwungs finden sich auch auf einem Gebiete, auf dem Österreich in der jüngsten Vergangenheit allzuwenig hervortrat, nämlich dem der *Plastik*. Zwar hat man Meister, wie Hellmer und Weyr, sowie Arthur Strasser, stets mit Ehren genannt. Einige ganz meisterhafte Bildhauer-Arbeiten dieses Jahres aber stammen von Künstlern, deren Namen in Deutschland

noch kaum genannt wurden, die man aber in Zukunft wohl oft und mit besonderer Auszeichnung vermerken wird. Diese sind *Franz Zelezny*, *Alfonso Canciani* und *Richard Tautenhayn* (ein Sohn des bekannten Medailleurs; ein jüngerer Bruder, Karl, hat sich gleichfalls durch vorzügliche Medaillen - Arbeiten hervorgethan). *Canciani* ist ein Italiener aus dem österreichischen Küsten-Lande. Erinnert Canciani in der virtuosen Beherrschung des Aktes und in der strengen Wiedergabe an Meunier, in der Gruppierung manchmal an Rodin, so ist ihm doch eine vollkommen individuelle Note eigen, die neuerdings wieder an der Figur der »Nachtwandlerin« (auf der letzten Ausstellung der Sezession) zu Tage trat. Der Gegensatz zwischen der Schlichtheit dieser weiblichen Erscheinung und der geheimnisvollen Gewalt, die

sie vorwärts treibt, ihre Hand mit übernatürlicher Magie durchflutet, ist sehr ergreifend. — Die Gruppe der zwei ringenden Knaben (sie ist eine der besten Klein-Plastiken in Bronze, hier nach dem Gyps-Modell wiedergegeben) berührt wie ein Stück Leben; ebenso der »Steinwerfer«. *Canciani* hat in der letzten Zeit zahlreiche Modelle für die k. k. Erz-Giesserei geschaffen, und eine lobenswerte Energie, wegen des dekorativen Zweckes die Natur-Wahrheit nicht zu verleugnen, betätigt. Seine Zukunft jedoch liegt zweifelsohne auf dem Gebiete fantasievoller, pathetischer Konzeptionen. — Ist bei *Canciani* die Weiterentwicklung noch ein Problem, so sehen wir in *Zelezny* einen zu selbstsicherer Meisterschaft ausgereiften Künstler. Unter seinen Masken finden sich neben fantastischen, lockenumwallten und bekränzten Mädchen-



CLARA GROSCH—DARMSTADT.

PORTRÄT J. K. H. DER GROSSHERZOGIN VICTORIA MELITA VON
HESSEN. 6 IM BESITZE DER FRAU KRONPRINZESSIN VON RUMÄNIEN.



CLARA GROSCH—DARMSTADT.



DEKORATIVES GEMÄLDE MIT KINDER-PORTRÄTS.



CLARA GROSCH—DARMSTADT.

»Holzschnitzer von Iseltwald«.

Köpfen vergnügt grinsende »Weinbeisser«, böhmische Musikanten usw. Einige Arbeiten waren in einem früheren Heft der Zeitschrift abgebildet, darunter ein Beethoven-Kopf, in dem glücklich jede Affektation vermieden war. Von den hier abgebildeten Arbeiten sind die beiden Füllungen von Kassetten-Wänden für die Turiner Ausstellung bestimmt.

Was nun das Wiener *Kunst-Gewerbe* des letzten Jahres anlangt, so lässt sich gerade von diesem Schaffens-Gebiet mit der grössten Sicherheit eine feste Stellungnahme konstatieren. Immer mehr befreien sich die Innen-Architekten, wie Professor Hoffmann, Adolf Loos, Leopold Bauer u. A. von fremden Vorbildern, sie dringen immer mehr in die Bedingungen des Handwerklichen und in die lokale Tradition ein. Nichts ist dafür

charakteristischer, als die Pflege des »Biedermaier-Stils«. Man sammelt in Werken die Fassaden und Innen-Räume, die sich aus jener Zeit noch erhalten haben, und bildet sie auch vielfach nach. An dem pietätvollen Studium des vorhandenen Guten hat es bisher in Österreich gefehlt. Neuerdings freilich geht man recht energisch daran, sowohl ein »historisches Museum der Stadt Wien«, indem die verstreuten Schätze übersichtlich angeordnet werden sollen, als auch eine »moderne Galerie« zu schaffen. Für den Bau des historischen Museums, das auf einem Bau-Block nächst der Karls-Kirche und dem Schwarzenberg-Palais errichtet werden wird, war eine offene Konkurrenz unter österreichischen Architekten ausgeschrieben, in der Ober-Baurat *Otto Wagner* für sein Projekt den ersten Preis erhielt.

Das bedeutet einen wichtigen Sieg der Moderne, — die übrigens auch bei Wohn-Häusern immer mehr Anwendung findet. So in dem Hietzinger Bau von Josef Plečnik, dem einst in Wagner's Atelier meist beschäftigten Architekten.

Unter den einzelnen Zweigen des Kunst-Gewerbes werden mit besonderem Eifer die Stickerei, die Keramik und neuerdings die *Schmuck-Kunst* gepflegt, für die namentlich *Otto Frutscher* eine hervorragende Begabung zeigt. Die hier reproduzierte Kollektion wurde auf der letzten Ausstellung der Sezession viel bewundert. Dass es bereits möglich ist, mit derartigen Werken Erfolg zu erzielen, ist ein Beweis dafür, dass in Wien das Leben immer intensiver von künstlerischem Geiste durchdrungen wird.

DR. LUDWIG ABELS.



CLARA GROSCH—DARMSTADT.

ÖL-STUDIE AUS ISELT WALD.

ADOLF RICHTER, ein Stuttgarter Künstler, hat ein Verfahren zur Dekoration von Hölzern vorgeschlagen, das er »*Lignotinktur*« nennt, und das vielleicht eine Zukunft hat. Wir können hier zum ersten Male einige Proben in Schwarz-Druck vorführen, welche allerdings von dem wirklich oft überraschenden Farben-Reize der hübschen Platten keinen Begriff geben. — Sie sind vornehmlich geeignet zur Wiedergabe von dekorativen Landschaften und Richter war bestrebt, die Tiefbrand-Zeichnung mit einer farbigen Behandlung des Holzes zu verbinden, die das Material als solches zur Geltung kommen lässt und dabei dem zersetzenden Einflusse des Lichtes zu widerstehen vermag. Andererseits verhindert die tief *eingebrennte* Linie, die vor einer in das Holz geschnittenen Furche die Leichtigkeit der Bewegung voraus hat, ein Zusammenfliessen der Farben. Bei weiterer Verbesserung dürfte das Verfahren sich leicht einführen.

CLARA GROSCH, die bekannte Darmstädter Porträt-Malerin, welche ihren Wohnsitz jetzt nach dem paradiesischen Locarno verlegt, ist gewiss vielen Lesern von früheren Publikationen her in angenehmer Erinnerung. Wir geben hier abermals eine kleine Serie wieder, welche die Künstlerin auch auf dem Gebiete der dekorativen Malerei thätig zeigt. So in dem Lilien-Bildnisse der Grossherzogin Victoria Melita von Hessen. Das gleiche gilt auch von dem grossen Gemälde auf Seite 470/471. Hier zeigt sich die Künstlerin vor allem bemüht, die Frühlings-Töne der Landschaft mit den jugendlich-frischen Linien und dem zarten Incarnat der Kinder-Körper zu einem Ganzen von lieblich schmückender Wirkung zu verschmelzen. Sehr beliebt sind ferner die vornehmen Damen-Bildnisse der Künstlerin und ihre herzigen Kinder-Köpfchen. Von ihrem rastlosen Natur-Studium legen ihre zahlreichen Skizzen aus dem Dorfleben und dem Gebirge Zeugnis ab.

CLARA GROSCH—
DARMSTADT 1898.



KINDER • BILDNIS
(PASTELL-STUDIUM).

XIV. KUNST-AUSSTELLUNG



DER
VEREINIGUNG O O
BILDENDER O O O
KUNSTLER O O O
OESTERREICH'S
SECESSION 1902



KLINGER'S BEETHOVEN UND DIE MODERNE RAUM-KUNST

Von JOSEPH AUGUST LUX.

Die Aufgabe dieser Ausstellung, die von der bisherigen Art durchaus abweicht, bestand darin, dem Beethoven-Denkmal von Max Klinger eine würdige Umrahmung zu schaffen. Bei allen früheren Veranstaltungen der Sezession hat es sich darum gehandelt, Kunstwerke, die unabhängig von einander entstanden sind, harmonisch zusammenzufassen, mit verständnisvollem Bedacht auf ihre Einzelwirkung zu einem Ganzen zu verbinden, und dergestalt das Ausstellungswesen künstlerisch neu zu beleben. Eine Vielheit war gegeben; die Raum-Gestaltung formte sie zur Einheit. Diesmal sollte es umgekehrt sein: die Einheit war gegeben, die Raum-Idee und der malerische und plastische Schmuck traten in ihren Dienst. Es galt dabei sichtbar zu machen, wie sich die Aesthetik der Malerei und der Plastik in Bezug auf den architektonischen Gedanken ändert, und die Forderungen kennen zu lernen, die bei Aufgaben der Monumental-Kunst gestellt werden. Namentlich bei jenen, welche Weihe-Stimmung bezwecken, wie bei der Tempel-Kunst. Alle Zeiten mit starkem künstlerischen Eigenleben haben nach diesem höchsten Ziel gestrebt, und die Kunst-Geschichte weist von den ältesten Epochen bis auf das

Renaissance-Zeitalter herab hohe Beispiele eigenartiger Raum-Kunst auf. Was unser Zeitalter in dieser Art bisher hervorgebracht hat, ist schwächliche Epigonen-Kunst. Ein Ragout von Anderer Schmaus. Die grundlegende Anschauung fehlte: jede wahre Kunst ist Eigen-Schöpfung. Ihr Maß ist die Persönlichkeit. Auf dem kunstgewerblichen Gebiet hat dieser Grundsatz bereits vielfach zur Neugestaltung geführt, zur Umkrempelung der Formen der Alltags-Kultur, zur Einsetzung von Schlichtheit, Wahrheitigkeit und Echtheit an Stelle der Lüge, des erborgten Scheins und des hohlen Pathos. Die künstlerische Energie bleibt dabei nicht stehen. Sie drängt nach höheren Zielen, welche zu den höchsten Leistungen herausfordern. Ihre Sehnsucht ist eine monumentale Aufgabe, die über die gewohnte Kunst-Übung hinausführt und alle bildenden Künste zu einem einheitlichen gesteigerten Ausdruck verbindet. Und weil ihr die Gegenwart eine solche Aufgabe annoch vorenthält, so macht sie aus eigenen Mitteln einen Versuch, der in der zielbewussten Ausgestaltung eines Innen-Raumes besteht. Naturgemäß ist einer solchen Schöpfung, die als Ausstellungs-Rahmen gedacht ist, nur ein ephemeres Dasein beschieden. Aber es kümmert die

Künstler nicht, dass damit nichts Bleibendes geschaffen wurde. Das Wort Versuch wird betont. Die Arbeit selbst ist zugleich Lohn. Als Kraftmesser, Kraftmehrer. Sie wollten lernen, um einer solchen Aufgabe gewachsen zu sein, falls sie einmal wirklich kommt. Die Gelegenheit, einen derartigen raumkünstlerischen Versuch im eigenen Hause zu wagen, bot Klinger's Beethoven, der, eben vollendet, den Mittelpunkt der Ausstellung bilden sollte. Aus dem Hauptwerk, das wir zunächst in's Auge fassen wollen, ergab sich die Raum-Idee.

Klinger stellt Beethoven als Titan der musikalischen Inspiration dar, weltentrückt über einer Wolke thronend, zu seinen Füßen den vertrauten Flieger, der scheu und ehrfürchtig zu ihm aufblickt. Der aus Bronze hergestellte Thron-Stuhl, auf dem der Genius ruht, ist mit Reliefs geschmückt, welche hellenische und christliche Gedanken symbolisieren, gleichsam als Elemente unserer Kultur. Sie geben die Grund-Motive der Schöpfungen Beethovens an. Das schmerzliche Ringen nach Erkenntnis und die Qualen des Erkennens, dargestellt in Adam und Eva, im Baum der Erkenntnis und im Tantalus. Und dann die Liebe als Erlösung der Welt, verkörpert einestheils als die schaumgeborene Göttin, deren Schönheit Wunder thut, andernteils als jene Wahrheit, die auf Golgatha sichtbar ward. An der oberen inneren Kante des Sessels verläuft ein leuchtendes Band aus mosaikartig zusammengesetzten Steinen, aus dem in Elfenbein geschnittene Engelsköpfe mit Flügeln aus dunklem Opal hervortreten. Die heroischen und seraphischen Elemente, die antiken und christlichen Empfindungen lösen sich in Harmonie auf in der Seele des thronenden Ton-Heros. Der nackte aus weissem Marmor gebildete Körper, dessen Gliedmaßen ein faltenreicher Überwurf aus Laaser Onyx deckt, zeigt den Akt eines ebenmässigen auf der Höhe der Entwicklung stehenden Mannes. Die Energie des Fantasie- und Gedanken-Menschen prägt sich nicht in der physischen Beschaffenheit aus. Sie ist hier in der Haltung des leicht vorgeneigten Körpers und Kopfes, in der ruhenden, aber wuchtig zur Faust geballten Hand und

namentlich im Antlitz ausgedrückt und zur gewaltigen Entschlossenheit gesteigert. Die starre, steinerne Ruhe ist seltsam belebt, gleichsam bewohnt von einer drangvollen Seele, die mit erstaunlicher Intensität im Antlitz und Blick offenbar wird. Es ist der Ausdruck Eines, der einer inneren Ton-Welt lauscht. Der nach Klarheit ringende gigantische Meister erscheint zugleich auch als Kämpfer, mit dem durchaus richtigen Wesenszug in's Pathetische, Mythische, Heroenhafte. Der Geist der Musik Beethovens, die infolge zunehmender Schwerhörigkeit vom Alltag abgekehrte Lebensweise des Ton-Dichters haben wesentlich dazu beigetragen, seine Gestalt in das Reich der Mythe zu entrücken. Sein Menschliches verschwindet unter seiner überragenden geistigen Bedeutung. Für uns lebt er vollends als die Ideal-Gestalt, deren charakteristische Züge nicht so sehr der Zufälligkeit seines Seins, als vielmehr dem ewigen Wesen seiner Schöpfungen entnommen sind.

Max Klinger, der congeniale, grübelnde, philosophische Künstler, der schon in seinem »Christus im Olymp« eine Verschmelzung antiker und christlicher Welt-Anschauung versucht hat, erschauete ihn in dieser Mythen-Gestalt, aller Zeitlichkeit entkleidet, als Heroen auf dem Throne Kronos'. Was kümmert uns das Zeit-Kostüm? Kein Noten-Blatt, kein Pult, keine Lyra deutet den Musiker an. Und dennoch ist alles auf den musikalischen Ausdruck berechnet, um für das Auge das zu sein, was Beethoven's Kompositionen für das Ohr sind: *Sichtbare Musik*. Ein so ausserordentliches Problem drängt auch zu ausserordentlichen Mitteln. Die Farbe tritt dabei in ihr Recht. Über die Verwendung von farbigem Gestein entnehmen wir aus Klinger's Schrift über »Zeichnung und Malerei« folgende sehr lehrreiche Worte: »Wo von der farbigen Erscheinung ausgegangen, mit den entsprechenden Materialien gearbeitet wird, da würde ganz im Gegensatz zur allgemeinen Befürchtung die Rückkehr zur Einfachheit zum strengen Festhalten des plastisch Wesentlichen, zum schärfsten Abwägen der Kompositions-Teile nur immer notwendiger sich herausstellen, und damit

würde der Weg zur Stil-Bildung, d. h. das Ablassen vom Unwesentlichen, von Natur-Künstelei sich eröffnen. Nichts verleitet mehr zum Zuviel, zur Übertreibung der Technik, als das schrille Weiss eines Materials. Durch künstliche Behandlung, durch Aufsuchen der einzelnen Zufälligkeiten im Gegenstand sucht der Bildhauer seinerseits zu einer Farbigkeit im einheitlichen Ton zu gelangen; meist auf Kosten seiner plastischen Empfindung. — Eine solche technisch und künstlerisch ungewöhnliche Schöpfung fordert einen Raum, welcher zu der sichtbaren Musik des Werkes gleichsam die sichtbare Akustik gibt, seine Stimme voll austönen lässt und steigert, die Sinne rein und feierlich stimmt zum Empfang des Allerheiligsten und somit jene sakrale Empfindung auslöst, welche höchster Zweck der Tempel-Kunst ist. Er musste das Grund-Gesetz dieser Kunst wieder fühlbar machen, welche Monumentalität fordert, sowie lebensvolle Beziehung des abschliessenden Raumes zur menschlichen Form und eine solche Rhythmik und Gliederung des Ganzen, dass das Einzelne, ohne sein Eigenleben aufzugeben, in dem grossen Akkord verstärkend mitwirkt, sich der Bestimmung und Bedeutung des Raumes geistig anschliesst, und jene, durch keinerlei Neben-Gedanken gestörte Stimmung und Ruhe vorbereiten hilft, welche das im Mittelpunkt aufgestellte Denkmal Klinger's für sich beansprucht. Jeder Prunk ist vermieden zu Gunsten einer imposanten Schlichtheit. Mehr wäre hier weniger gewesen. Man weiss ja, unter Umständen ist das Einfache das Allerkomplizierteste. Die Beschränktheit der vorhandenen Mittel, die selbstverständliche Pflicht, nur echtes Material anzuwenden und Schein und Lüge durchaus zu vermeiden, geboten die grösste Einfachheit in Bezug auf Material- und Formen-Sprache. Der rauhe Bewurf der weissen Wände wechselt mit glatten, geputzten Flächen, so die architektonische Gliederung ergebend. Ihre Kostbarkeit erhalten die Räume ausschliesslich durch den Kunstwert der gemalten und plastischen Werke, die in den Wänden aufgenommen sind. Die Raum-Anlage ist so durch-

geführt, dass der Besucher nicht unvorbereitet in den Haupt-Saal tritt, in das Sanktuar, wo sich das Heroenbild befindet. Die dreischiffige Anordnung des Raumes geleitet den Eintretenden über einige Stufen links oder rechts nach den zwei höher gelegenen Seiten-Sälen, die neben den beiden Längseiten des tiefer gelegenen Haupt-Saales hinziehen und sich mit logenartigen Ausblicken nach diesem eröffnen, die mannigfaltigsten Ansichten des Denkmals ermöglichend. Von diesen Umfassungen aus kann man aus allen Entfernungen und von allen Seiten auf das Meisterwerk hinabschauen und mit dem Überblick auch die seelische Vorbereitung empfangen, jene innere Ausgeglichenheit und Ruhe, welche sich aus der Harmonie gutdisponierter Raum-Verhältnisse mitteilt. Auch hierin liegt ein musikalisches Element: der *Wohllaut massvoller Verhältnisse* ist nicht bloss Redefigur. Sie müssen uns mit der Schöpfung in Einklang setzen: das ist das Geheimnis baukünstlerischer Wirkung.

Um die Einheit und Ruhe des Haupt-Saales nicht zu bedrohen, sind die Werke, die in stärkerer Eigenart für sich sprechen, in den Seiten-Sälen untergebracht. Überhaupt, das kann man bemerken, mit der räumlichen Entfernung vom Haupt-Werk wächst die selbständige Bedeutung der Kunst-Werke. Und umgekehrt: je näher dem Haupt-Werk, desto grösser die Unterordnung des malerischen und plastischen Schmuckes unter den führenden Gedanken. Daraus mag sich die stark empfundene Ruhe des Mittel-Saales erklären, in dessen Mitte die Statue in einsamer Majestät thront. Das Schweigen der weiten Halle ist anmutig belebt von der monotonen Melodik zweier im Hintergrund des Saales angebrachten Brunnen. Eine Brunnen-Poesie von archaischer Strenge des Stils. Vier Gestalten treten aus dem graublauen Dämmer-Ton der bogenförmigen Brunnen-Wand reliefartig hervor, Schöpfungen von Richard Luksch, aufs Strengste stilisiert, alles Naturalistische vermeidend, und darum desto klarer den symbolischen Gedanken ausdrückend. Wie sich die ästhetischen Grund-Gesetze der Malerei und der Plastik in



XIV. AUSSTELLUNG DER »SECESSION«—WIEN.

RAUM-GESTALTUNG: JOSEPH HOFFMANN.

ihrer Beziehung auf die Raum-Kunst ändern, hat Max Klinger treffend nachgewiesen. »Die Einheit des Raumes und die Eindringlichkeit seiner Bedeutung fordern geradezu auf, die die sonst so streng einzuhaltenden Formen- und Farben-Gesetze der Natur aufzulösen zu Gunsten einer rein dichterischen Verwendung der Mittel. Die grossartige Wirkung beruht gerade darauf, dass alles, was nicht in allererster Linie zu dem Gedanken gehört, nicht bloss weniger betont, sondern sogar prinzipiell umgemodelt wird, um jeden Neben-Gedanken abzuleiten, den Vergleich mit der lebendigen Natur auszuschliessen und den Geist des Beschauers ganz auf das Gesamtgewollte zu führen.« Der malerische und plastische Schmuck ist demnach als stärkere Betonung des architektonischen Gedankens aufzufassen, der sich da und dort zur Gestalt verdichtet, zu Gruppen und Gebilden, die aus der verkörperten Raum-Idee organisch herauswachsen, gleichsam hervorblühen. Ähnlich verfährt ja auch die Natur in ihrer Architektur, wofür als

Beispiele die Stalaktiten in Grotten gelten können, ebenso wie die Moos-Bildungen auf leeren Flächen. Als ein solches organisches Hervorblühen aus Raum und Fläche ist der dekorative Schmuck namentlich des Mittel-Saales zu betrachten, wo nebst dem Brunnen-Gebilde die dekorativen Wand-Bilder an der vorderen und rückwärtigen Schmal-Seite den Stimmungs-Gehalt des Raumes erhöhen und abschliessen sollen. An der vorderen Schmal-Seite dem Denkmal gegenüber ist eine Mauer in den Saal eingeschoben, hinter der sich, aussen, die Eingangs-Treppen zu den Seiten-Sälen befinden. Auf den Pfeilern dieser Mauer knien in feierlicher Haltung nackte Kranz-Trägerinnen, von Bacher gefertigt; in die Mauer-Fläche sind kleine getriebene Kupfer-Platten, Arbeiten von Lenz, eingelassen, und vor derselben stehen zwei von Andri entworfene Lehn-Stühle mit grotesk geschnitzten Pfeiler-Endigungen. Oberhalb dieser eingeschobenen Wand, an der Stirn-Seite des Saales, angesichts Beethoven's, flammt Böhm's »werdender Tag«



XIV. AUSSTELLUNG DER »SECESSION« — WIEN.

RAUM-GESTALTUNG: JOSEPH HOFFMANN.

auf, mit dem im Mittel-Feld der Rückwand Roller's »sinkende Nacht« korrespondiert. Das Ganze ist gross und beziehungsreich gedacht und durchgeführt. Während einerseits die schmetternden Fanfaren des Lichtes und Gold-Glanzes das Aufgehen des Tages-Gestirns verkünden, tragen auf der anderen Seite niederschwebende, tiefgeneigte Engels-Gestalten die erloschenen Sonnen zu Grabe. Ebenso wie bei Böhm's werdendem Tag ist hier die Erinnerung an die Natur, an ein Modell, an irgend ein Menschliches verwischt, aufgelöst in rein ornamentale, fast geometrische Formen, in denen die Linie der menschlichen Gestalt bloss schematisch angedeutet ist. Die Natur wird Symbol, um nicht die geistige Einheit des architektonischen Fantasie-Werkes und des sich ihm anschmiegenden ornamentalen Details zu zerreißen. So ergeben sich aus der betrachteten Schöpfung schöne Lehren, die zwar alten Kultur-Völkern, wie z. B. den Byzantinern, den Arabern u. a. ganz geläufig waren, die aber unserer Zeit

abhanden gekommen sind. An sie wieder zu erinnern, sie neu zu beleben, an einem Beispiel sichtbar zu machen, ist der Zweck des nur zu kurzem Bestehen unternommenen Versuches der Wiener Sezession.

Die Flüchtigkeit des Bestehens wird Vielen im Hinblick auf Schöpfungen, die über die Ausstellungs-Dauer hinaus nicht erhalten bleiben können, Gegenstand des Bedauerns sein. Wir meinen die Wand-Malereien und unter diesen namentlich die Bilder von Gustav Klimt, die den linken Seiten-Saal schmücken. Klimt ist eine Individualität, die mit ihrem eigenen Maßstab gemessen werden will. Eine durchaus eigengeartete Künstler-Persönlichkeit, empfänglich für die subtilsten Eindrücke, nach Art des Wiener-Blutes für alles Ferne, Exotische, Wundersame offen, gerne aufnehmend, alles Aufgenommene zu seinem eigenen Wesen verarbeitend. Er fusst auf unserer ganzen modernen Kultur als eine ihrer feinsten Blüten. Sein Wesen, so seltsam es anmuten mag, ist doch ganz und gar wienerisches Wesen. Man hat das

Wienertum charakterisiert als eine Mischung von Leicht-Blütigkeit und Schwermut, von sinnlicher Lebens-Freude und übersinnlicher Sehnsucht nach allem Fernen, Tiefen, Wunderbaren, und damit die komplizierten Empfindungen zu erklären versucht, die den prickelnden Reiz der Wiener Walzer und Volks-Litteratur ausmachen. Klimt's Kunst, exotisch, wundersam, höchst subtil, wie sie ist, wurzelt in dieser Art. Aller grobsinnlichen Formen entkleidet, erscheint sie als verfeinertes Wienertum, als geistiges Substrat, das von dem materiellen Sein der Dinge nichts behält, als einen Hauch von Anmut, einen leichten Erden-Duft, eine umschwebende sinnliche Atmosphäre. Indem sie die Dinge der Erden-Schwere entlastet, vergrössert sie das Reich des Darstellbaren. Solche Gestalten, wie die Unmäßigkeit, Wollust und Unkeuschheit, wären in der bestimmter begrenzenden realistischen Form, künstlerisch betrachtet, ganz unmöglich. Klimt kann ungescheut das Wagnis unternehmen. Es wirkt mit der Kraft und Schönheit des Symbols. Die Wand-Bilder sollen hier als Fläche wirken; sie schmiegen sich aufs engste dem architektonischen Gedanken an. Grosse Putz-Flächen über die friesartig Gestalten hinschweben, sind leer gelassen, mit Rücksicht auf die Durchblicke, die man vom Haupt-Saal aus gewinnt, dessen Ruhe und Einheit vor allem gewahrt bleiben soll. Die gleiche Rücksicht macht sich im rechten Seiten-Saal bei Andri's Wand-Bild: »Mannes-Mut und Kampfes - Freude« geltend, wo die graue Wolke die Perspektive vom Haupt-Saal aus abschliessen soll. Hingegen an den abgewendeten Flächen und an den von den Pfeilern gedeckten Stellen breitet sich der malerische Schmuck flächenartig reicher aus. Die langgestreckten, im ebenmäßigen Zuge hinschwebenden Körper versinnlichen die menschliche Sehnsucht nach Glück, zu der sich die Kraft gesellt, bewegt von den Bitten der leidenden Menschheit, von Mitleid und Ehrgeiz getrieben. Ist nicht die himmelstürmende Sehnsucht des Menschentums selbst der grosse Kraft-Erreger, der zu dem Typus Übermensch führt? Feindliche Gewalten stellen sich dem

Ringen nach Glück entgegen, der Gigant Typhoeus in einer affenähnlichen Gestalt verkörpert und tief bedeutsam für das Bestialische des Untermenschen, das als stärkstes Hemmnis im Kampfe um das Glück erscheint. Die grauenhafte Genealogie dieses Untermenschentums heisst: Krankheit, Wahnsinn, Tod; Wollust, Unkeuschheit und Unmäßigkeit; nagender Kummer. Die goldgeharnischte Kraft, die feindlichen Gestalten, wie etwa die Bilder der Völlerei, der Unzucht etc. sind Fantasie-Schöpfungen von genialer Charakteristik und nervenerregender Eindringlichkeit. Die Glücks-Sehnsucht erweist sich stärker, sie schwebt über die finsternen Mächte hinweg, und findet Stillung in der Poesie. Die Künste geleiten sie in das Elysium, in das ideale Reich, wo die Stimmen der Seligen von reiner Freude singen, und die Sehnsucht in dem Kuss der reinen Liebe Erlösung findet. Auch Auchenthaller hat in seinem grossen Wand-Bild im rechten Seiten-Saal den Schluss-Satz der Neunten Symphonie: »Freude, schöner Götter - Funke« vergegenwärtigt. Er hat seine beste Kraft eingesetzt, ebenso Andri in dem gegenüberstehenden Bilde: »Mannes-Mut und Kampfes-Freude«, das durch die grosse Kraft und Kühnheit der Bewegung ausgezeichnet ist. In zahlreichen Füllungen und Schmuck-Platten, die in die Wände eingelassen sind, haben die Künstler neue Techniken und Material-Verwendungen gesucht und fast durchwegs neue fruchtbare Entwicklungen angebahnt. Ein Reichtum von Schönheit und Anmut, von Erfindung in technischen Kombinationen und neuen Dekorations-Möglichkeiten ist über diese Wände verbreitet. So die entzückenden Kupfer-Platten von Max Lenz und von Friedrich König, die Kachel-Schnitte von Koloman Moser, Rich. Luksch und Freiherr v. Myrbach, die Mörtel-Schnitte von Stöhr, List, König, Stolba, die Fresko-Malereien von Rud. Jettmar und von Frau Luksch-Makovsky, die in Lindenholz geschnitzten Hoch-Reliefs von Andri, eine interessante Goldlack-Arbeit von Orlik, das Marmor-Relief von Schimkowitz, womit die Zahl noch nicht erschöpft

ist. Genug der Aufzählung! In näherer oder fernerer Beziehung zu Beethoven's Gefühls-Welt stehend, bilden sie den Schmuck und die Kostbarkeit des Raumes und stimmen in den grossen Akkord der hier weihvoll verkörperten Raum-Idee.

* * *

Bald wird diese Raum-Schöpfung aus dem Reich der Wirklichkeit verschwunden sein. Dann lebt sie nur mehr ein papierenes Dasein in den vorhandenen Abbildungen, und ein Traum-Leben in der Erinnerung jener, die sie gesehen haben. Sie zielte auf ein grosses einheitliches Wirken aller bildenden Künste ab, auf ein Zusammenfassen zu einer grossen Harmonie, zu einem Hymnus an die Schönheit. Sie hat dabei das Wesen der Schönheit betont, welches Wahhaftigkeit ist, Selbst-Bekanntnis, Ausdruck. Kopie, Lüge, Schein kann darum niemals schön sein, es kann nur täuschen durch das, was es als Maske von wo anders hergenommen hat. Man sieht, Kunst und Ethik haben zutiefst eine gemeinsame Wurzel. Was hat aber das alles mit der Idee einer modernen Raum-Kunst zu schaffen? Bedarf es noch einer umständlichen Beweisführung, dass wir nicht Assyrer oder Ägypter, nicht Griechen und Römer, nicht Araber oder Japaner sind, sondern Europäer des 20. Jahrhunderts, Menschen, die keine Pracht-Kostüme tragen, sondern einen dunklen Rock, die mit einem gesteigerten Innen-Leben eine hochgradige Sensibilität verbinden, und deren Kunst als Ausdruck ihres Innenlebens folgerichtig in ganz anderen Formen sich äussern muss, als in andern Zeiten und bei andern Völkern? So selbstverständlich die Theorie, so verkannt die Praxis. Den meisten gibt sie nur Anregungen zu archäologischen Ideen-Assoziationen. Sie meinen zu verstehen, wo sie von Verbindungen mit assyrischen, ägyptischen, byzantinischen und, was weiss ich, welchen Vorbildern reden können. Wie thöricht! Wie unwahr! Nicht um die Ausgrabung eines alten Tempels handelt es sich, sondern um Abkehr von der Schablone, um rücksichtslose Bekennung und Sichtbarmachung der Grund-Prinzipien, welche im Zweck-Begriff und in der Material-Eigen-

schaft liegen, und die früheren hohen Kulturen bewusst waren. Der Zusammenhang ist somit nicht historisch, sondern teleologisch. Diese von allem Zeitlichen unabhängigen, immanenten Grund-Prinzipien, die in dem Versuch moderner Raum-Kunst wieder zu Ehren gebracht wurden, sind der begrabene Tempel, den wir nicht aus dem Schutt der Jahrtausende, sondern aus unserer eigenen Seele an das Tageslicht fördern müssen. Der neue Ideen-Strom, der in allen Kultur-Ländern die modernen Geister befruchtet, macht das zur Bedingung. Er zielt damit gleichzeitig auf die Freimachung und Entfaltung der Persönlichkeit ab, die künstlerisch betrachtet, wie ein Krystallisations-Punkt das Begehren der Zeit, ihre Wünsche und Sehnsüchte in sich aufnimmt und rein ausstrahlt. Darum: soviel des Gemeinsamen, soviel des Trennenden. Glasgow, Darmstadt, Wien, es wird überall anders ausfallen. Und was unser Beispiel von Raum-Kunst angeht — wer dürfte hier von Unpersönlichkeit reden! Gerade hier? Wo alles auf das persönliche Empfinden gestellt ist, und zugleich auf reine Sachlichkeit! Etwa weil alles von einer Leit-Idee beherrscht ist? Wenn hier Unpersönlichkeit Harmonie der Kräfte heissen soll, dann mag es gelten. In Wahrheit aber verhält es sich so: Gerade die ausgesprochene persönliche Eigenart der Raum-Gestaltung setzt sich gegen die Eigenart Klinger's stark ab; zwei verschiedene Empfindungs-Sphären schwingen durcheinander, zweierlei Kulturen, hier zur Einheit verbunden. Es ist kein Widerspruch, aber es ist ein Unterschied. Freuen wir uns dessen. Denn er gibt beiden Teilen recht. Beide Teile werden erst dann im rechten Lichte sichtbar. Hier erscheint Klinger's abgeschlossene, ausgereifte Persönlichkeit als die Verschmelzung des germanisch-christlichen Geistes mit der in unserer Bildung fortlebenden hellenischen Vorstellungs-Welt. Hellenismus und Christentum sind auch die stärksten Empfindungs-Pole, die sein Schaffen bestimmen. Der Rahmen, den sein Werk hier bekommen hat, ist aus anderen Anschauungen hervorgegangen. Diese suchen die Quelle auf, die Empfindung, den Puls-

schlag des modernen Lebens. Es wurde schon gesagt, sie gelangten so auf einfache schöne Grund-Prinzipien, immanente Werte, die zu Zeiten vergessen werden können, eigentlich aber unverlierbar sind. Ihre einfachste Formel heisst Selbstbesinnung. Das ist nicht so einfach, wenn man bedenkt, wie schwer man an der Überlieferung zu tragen hat. Sie wurde überwunden durch strengste Betonung der Sachlichkeit, die das Wesen der Dinge hervorkehrt. Ungעהnte Schönheits-Möglichkeiten wurden solcherart erschlossen. Sie liegen in der Erkenntnis des sinnemäss Einfachen. Puritanismus und Mystik wundersam vermischt. Das entspricht der modernen Seele am meisten. Ihre Feinfühligkeit würde alles Überflüssige als schädlich, jede Überladung

als brutal ablehnen. Darin liegt zweifellos etwas sehr Gesundes und darum auch etwas sehr Sympathisches. Denn es ist der Ausdruck der Wahrhaftigkeit und eines rückhaltlosen Selbst-Bekenntnisses.

Dass nun die beiden Teile dieser Ausstellungen so selbstbewusst einander gegenüber treten, wie zwei starke aber ungleichartige Individualitäten, die sich durch ihr Zusammensein in ihrer Wirkung und Eigenart nur verschärfen, ist von einem ganz besonderen Reiz. Viele haben das wohl unklar empfunden und missgedeutet. Als ob die persönliche Eigenart nicht ein Vorzug wäre. Jedes Anderssein, jedes Fürsichsein ist Entwicklungs-Prinzip, vor allem in der Kunst. Der Gottheit lebendiges Kleid ist aus Gegensätzen gewoben. —

JOSEPH AUG. LUX — WIEN.



MAX KLINGER — LEIPZIG.

KOPF DES BEETHOVEN.

SÄMTLICHE AUFNAHMEN NACH KLINGER'S »BEETHOVEN« AUS
DEM PHOTOGRAPHIE-VERLAG VON E. A. SERMANN — LEIPZIG.



XIV. AUSSTELLUNG DER WIENER SECESSION 1902.
MITTEL-RAUM. KLINGER: BEETHOVEN.

RAUM-AUSGESTALTUNG VON JOSEPH HOFFMANN. EINGANGS-TOR
IN DEN SEITEN-SAAL VON LEOPOLD BAUER.





XIV. AUSSTELLUNG DER WIENER »SECESSION« 1902.
LINKER SEITEN-SAAL.
GESAMT-AUSGESTALTUNG DES RAUMES VON JOSEPH HOFFMANN.



XIV. AUSSTELLUNG DER WIENER »SECESSION« 1902.

MITTEL-RAUM.

GESAMT-AUSGESTALTUNG DES RAUMES VON JOSEPH HOFFMANN.





XIV. AUSSTELLUNG DER WIENER »SECESSION« 1902.

RECHTER SEITEN-SAAL.

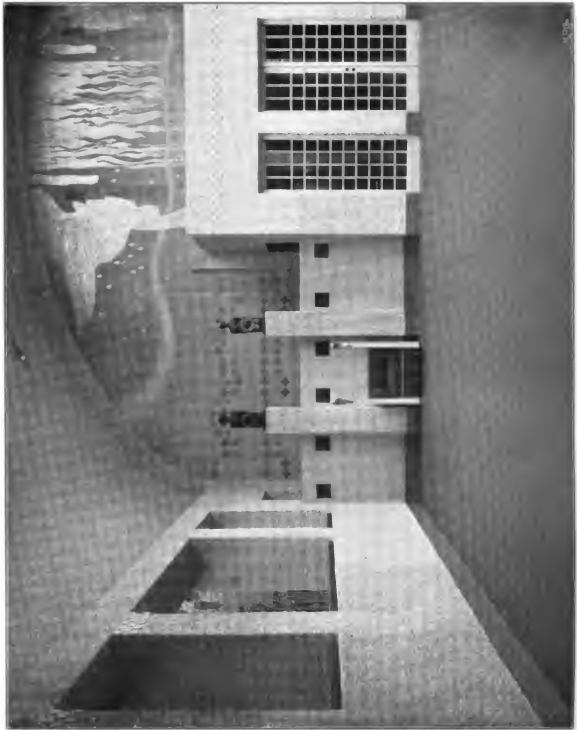
PORTAL VON JOSEPH HOFFMANN. PFEILER-ENDIGUNG VON RUDOLF BACHER.



XIV. AUSSTELLUNG DER WIENER »SECESSION« 1902.
MITTEL-RAUM.

PFEILER-ENDIGUNG, KRANZ-TRÄGERINNEN VON RUDOLF BACHER.





XIV. AUSSTELLUNG DER WIENER »SECESSION« 1902.
MITTEL-RAUM.

WAND-GEMÄLDE »DER WERDENDE TAG« VON ADOLF BÖHM. AUSFÜHRUNG:
GESCHNITTENER MÖRTEL, VERGOLDUNG UND MALEREI IN KASEIN-FARBEN.



MAX KLINGER: BRETHOVEN.

GESAMT-ANSICHT.



MAX KLINGER: BEETHOVEN.



MAX KLINGER: BEETHOVEN.



MAX KLINGER: BEETHOVEN.

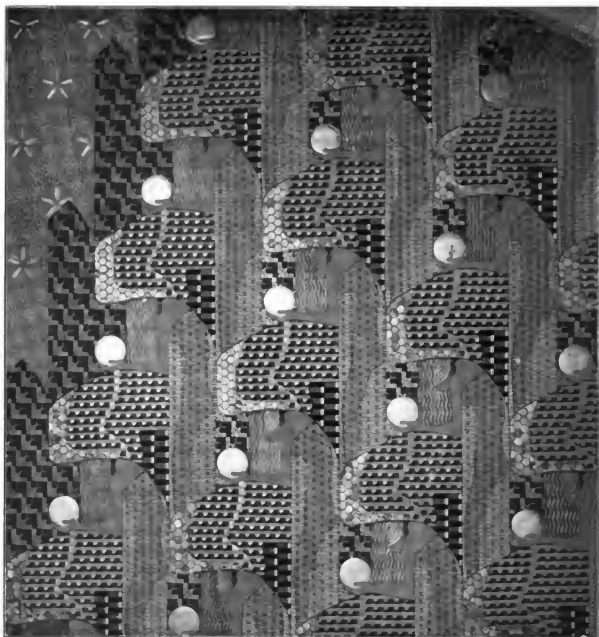
RÜCK-ANSICHT DES THRON-SESSELS.



SEITEN-ANSICHTEN.



MAX KLINGER: BETHOVEN.



XIV. AUSSTELLUNG DER ☆
WIENER »SECESSION« 1902.



ALFRED ROLLER: DIE SINKENDE NACHT. SCHABLONIERTE MALEREI. FRAGMENT
NEBENSTEHEND: LINIEN-ZEICHNUNG IN MÖRTEL-SCHNITT VON ERNST STÖHR.
DEKORATIVE PANNEAUX VON FRIEDERICH KÖNIG.

MALEREI IN KASEIN-FARBEN UND VERGOLDUNG AUF MÖRTEL-GRUND.



ERNST STÖHR.



DEKORATIVE PANNEAUX.



FRIEDRICH KÖNIG.



XIV. AUSSTELLUNG DER WIENER »SECESSION« 1902.
FERDINAND ANDRI: GESCHNITZTE ENDIGUNGEN AN LEHN-SESSELN.



XIV. AUSSTELLUNG DER WIENER »SECESSION« 1901.

FERDINAND ANDRI: IN TYRANNOS. KELIEF AUS LINDEN-HOLZ GESCHNITZT, TEILWEISE VERGOLDET UND BEMALT.



XIV. AUSSTELLUNG DER WIENER »SECESSION« 1902.

KOLOMAN MOSER: MOSAIK AUS GESCHNITTENEN UND GLASIERTEN KACHELN,
DIE ÜBRIGE FLÄCHE AUS GESCHNITTENEN GLASFLÜSSEN.



XIV. AUSSTELLUNG DER WIENER »SECESSION« 1902.

MAXIMILIAN LENZ: OETRIEBENES MESSING-RELIEF IN MARMOR UND HOLZ MONTIERT.





XIV. AUSSTELLUNG DER WIENER »SECESSION« 1902.
RUDOLF JETTMAR—WIEN. FRESKO-MALEREI MIT TEMPERA-ÜBERMALUNG.

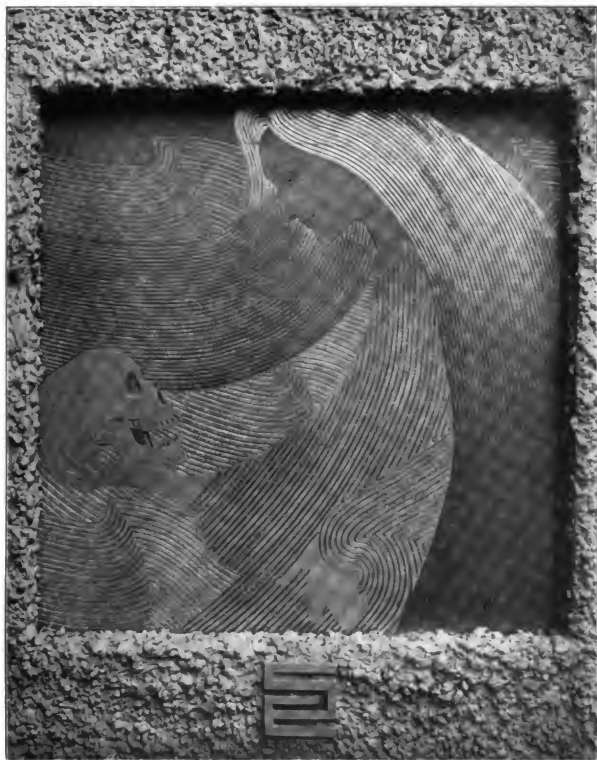


XIV. AUSSTELLUNG DER WIENER «SECESSION» 1902.

RUDOLF JETTMAR—WIEN. FRESCO-MALEREI MIT TEMPERA-ÜBERMALUNG.



XIV. AUSSTELLUNG DER WIENER »SECESSION« 1902.
LEOPOLD STOLBA: »EUTERPE«. RELIEF IN GESCHNITTENEM ZEMENT.
INTARSIIEN AUS GETRIEBENEM MESSING.



XIV. AUSSTELLUNG DER WIENER »SECESSION« 1902.

ERNST STÖHR—WIEN. LINIEN-ZEICHNUNG IN MÖRTEL-SCHNITT.





XIV. AUSSTELLUNG DER WIENER »SECESSION« 1902.

EMIL ORLIK. GOLD-LACK-ARBEIT AUF MAHAGONI-HOLZ MIT INTARSIEN
VON EDEL-HÖLZERN, PERLMUTTER UND HALB-EDELSTEINEN.



XIV. AUSSTELLUNG DER WIENER »SECESSION« 1902.

ELENA LUKSCH—MAKOWSEY. MALEREI IN KASEIN-FARBEN. METALL-INTARSIER.



XIV. AUSSTELLUNG DER WIENER »SECESSION« 1902.
MAX KURZWEIL. MALEREI IN SILIKAT-FARBEN AUF WEISSKALK-MÖRTEL.



XIV. AUSSTELLUNG DER WIENER »SECESSION« 1902.
 ELENA LUKSCH—MAKOWSKY. MALEREI IN SILIKAT-FARBEN UND INTARSIKIN
 VON GETRIEBENEM KUPFER.

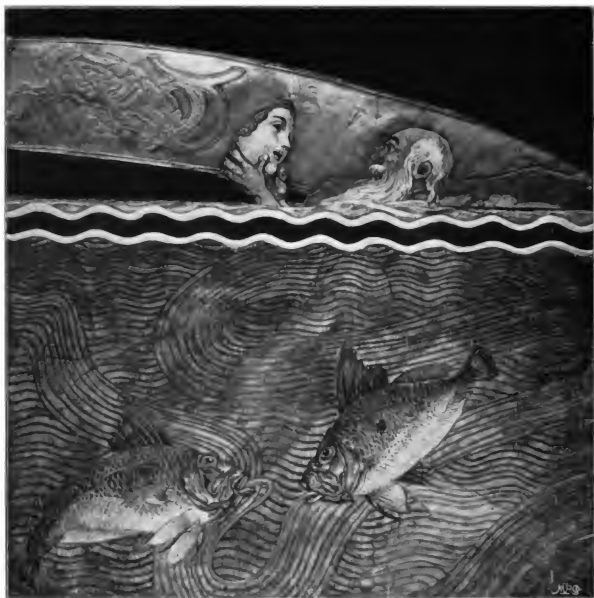


Vor M



NIV. AUSSTELLUNG DER WIENER »SECESSION« 1902.
FRIEDERICH KÖNIG. »PROMETHEUS«. RELIEF IN GETRIEBENEM KUPFER.

11700



XIV. AUSSTELLUNG DER WIENER »SECESSION« 1902.

MAXIMILIAN LENZ. FRESCO-MALEREI UND MÖRTEL-SCHNITT.
INTARSIA VON GETRIEBENEM MESSING.



XIV. AUSSTELLUNG DER WIENER »SECESSION« 1902.

MAXIMILIAN LENZ. RELIEF IN KUPFER GETRIEBEN.



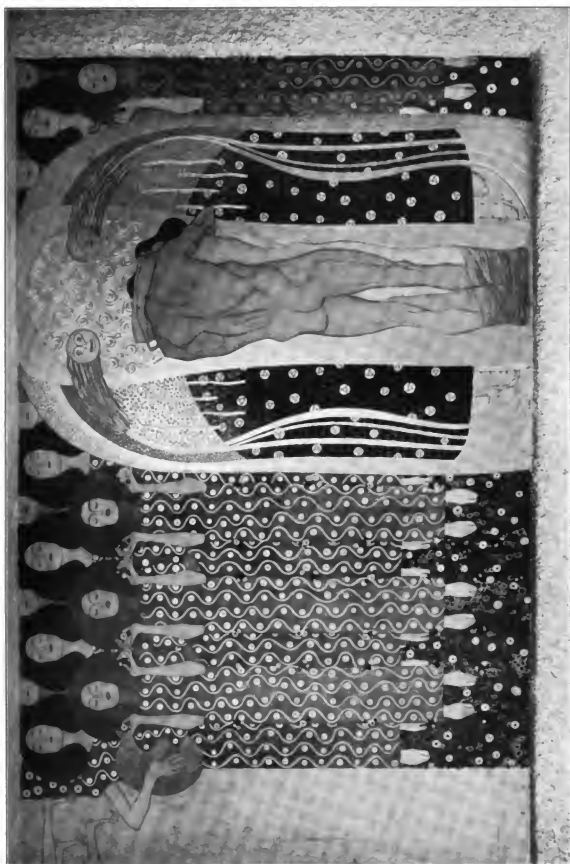
XIV. AUSSTELLUNG DER WIENER »SECESSION« 1902.

MAXIMILIAN LENZ. RELIEF IN KUPFER GETRIEBEN.



FELICIAN FREIHERR VON MYRBACH. MOSAIK AUS
GESCHNITTENEN UND GLASIERTE KACHELN. ◦

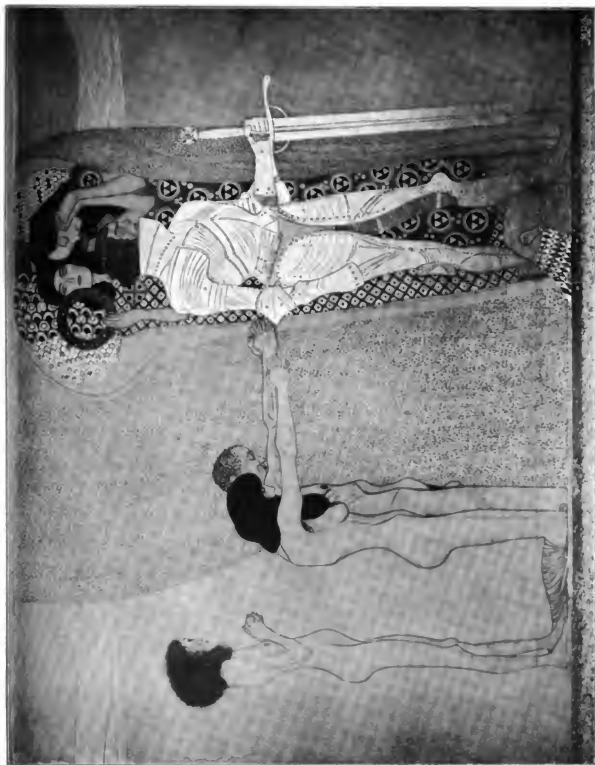
NEBENSTEBEND: GUSTAV KLIMT. DIE SEHNSUCHT
NACH GLÜCK FINDET STILLUNG IN DER POESIE.
◦ ◦ ◦ DEKORATIVES WAND-GEMÄLDE. ◦ ◦ ◦





XIV. AUSSTELLUNG DER WIENER »SECESSION« 1902.

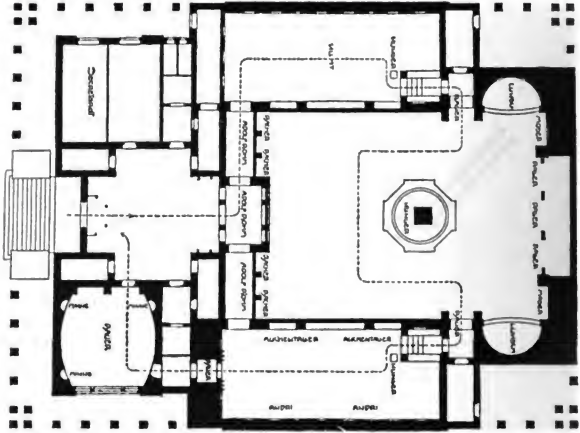
GUSTAV KLIMT. CHOR DER PARADIES-ENGL. »FREUDE, SCHÖNER GÖTTER-FUNKE,
— — DIESEN KUSS DER GANZEN WELT«. DEKORATIVES WAND-GEMÄLDE.



XIV. AUSSTELLUNG DER WIENER »SECESSION« 1902.

GUSTAV KLIMT: »DIE LEIDEN DER SCHWACHEN MENSCHHEIT, DIE BITTEN AN DEN
WOHLGERÜSTETEN STARKEN«. FRAGMENT AUS DEM CYKLUS »DIE SEHNSUCHT
NACH GLÜCK«. DEKOR. WAND-GEMÄLDE.





MAX KURZWEIL — WIEN.
HOLZSCHNITT ZUM KATA-
LOG DER AUSSTELLUNG.



SITUATIONS-PLAN DER
XIV. AUSSTELLUNG DER
WIENER «SECESSION».





XIV. AUSSTELLUNG DER WIENER «SECESSION».

EINTRITTS-HALLE IM AUSSTELLUNGS-GEBÄUDE.



XIV, AUSSTELLUNG DER WIENER
»SECESSION« IM JAHRE 1902.



ERNST STÖHR. ◉ MÖRTELSCHNITT-
PLATTE MIT VERGOLDETER MALEREI.



Architekt d'Bronco—Konstantinopel.

Haupt-Portal der Turiner Ausstellung.

Erste Eindrücke von der Turiner Ausstellung.

Am 10. Mai wurde die große Turiner Ausstellung durch den jungen König Victor Emanuel II. von Italien eröffnet: das bedeutendste künstlerische Ereignis seit der Eröffnung der Darmstädter Ausstellung, welche bekanntlich fast auf den Tag des Jahres zuvor von dem kunstbegleiterten Großherzog von Hessen vollzogen worden war. Die „Deutsche Kunst und Dekoration“ wird, wie sie der Darmstädter Ausstellung eine Serie von Seiten gewidmet hat, so auch die Turiner „Esposizione Internazionale“ in einer zusammenfassenden, alle irgendwie wichtigen und neuen Erscheinungen umschließenden Publikation vorführen, und hierbei auch versuchen, durch das Wort bedeutame und neue Gesichtspunkte zu entrollen. Für heute sei es mir gestattet, von den „ersten Eindrücken“ zu plaudern, welche sich mir während meines etwa dreiwöchentlichen Aufenthaltes in Turin vor, während und nach der Eröffnung aufgedrängt haben. — Im Großen und Ganzen muß man gestehen, daß unsere italienischen Freunde hier organisatorisch Außerordentliches und in mancher Hinsicht Bewunderungswürdiges geleistet haben. Sehr richtig bemerkt die „Deutsche Bau-Zeitung“ (Nr. 41, S. 263):

„Schon heute steht fest, daß Turin als ein wesentlicher Fortschritt im kunstgewerblichen Ausstellungs-Wesen zu bezeichnen ist, und wie es manche nützliche Lehre aus der verdienstvollen Darmstädter Ausstellung gezogen hat, so werden auch andere Ausstellungen, z. B. München 1904, auf diese Vorläufer zurückblicken müssen.“ — Wenn daher im Folgenden auf Mängel künstlerischer und organisatorischer Art da und dort hingewiesen wird, so geschieht dies nicht, um der Leistung der Turiner Ausstellung Vorwürfe zu machen, sondern einzig und allein, um dazu bel-

zufügen, daß die hier gemachten Erfahrungen zur Reform des künstlerischen Ausstellungs-Weisens nutzbar gemacht werden könnten.

Was zunächst Bekleidung und Beteiligung anlangt, so ist dieselbe äußerst vielfältig und reich. Wer freilich die „Pariser Welt-Ausstellung von 1900“, die „Darmstädter von 1901“ oder die letztjährigen Feste der „Deutsche Kunst und Dekoration“ verfolgt hat, der wird auf der Turiner Ausstellung der Quantität nach nicht sehr viel Neues entdecken. Die deutsche Abteilung weist in dieser Beziehung noch das abwechslungsreiche Bild und am meisten Originalität auf, hat auch in ihrem ganzen Arrangement, — ähnlich wie Österreich in seiner eigens erbauten Villa — die im Hinblick an die „Chicagoer“ und „Pariser Ausstellung“ von mir gemachten Reform-Vorschläge, nach „Darmstädter System“ von 1898 und 1901 berücksichtigt und mit dieser Vorführung deutscher bürgerlicher Wohn-Räume einen entschiedenen Sieg erfochten. Denn vom instruktiven wie erzieherischen Standpunkte aus ist dieses Prinzip das einzig richtige. Die „Bazar-Ausstellung“, wie sie dennoch neben einigen sehr hübsch abgerundeten Wohn-Räumen von Holland, bezw. der komplett eingerichteten Villa Österreichs, beibehalten wurde, ist in der deutschen Abteilung sozusagen ganz vermieden. Sämtliche übrigen Länder (Amerika, Japan, England, Schottland, Frankreich, Belgien, Ungarn, Italien, Norwegen, Schweden und Dänemark) haben in der üblichen „Bazar“-Manier ausgestellt, oder, soweit Zimmer-Einstattungen in Betracht kommen, solche innerhalb von Gassen oder „frei arrangiert“ vorgeführt.

Betrifft man den im „Parco Valentino“ herrlich gelegenen Ausstellungs-Platz, so gelangt man von einer großen geschlossenen Rotunde aus, die mehr wegen der glücklichen Licht-Zufuhr als wegen der künstlerischen Ausgestaltung Beachtung verdient, in die strahlenförmig angelegten verschiedenen Sektionen der ausstellenden Länder. Direkt gegenüber dem Eingang, innerhalb der Rotunde, befindet sich die deutsche Abteilung, ein langgestreckter, nach Entwürfen von Berlepsch—München errichteter Bau, der zu beiden Seiten, wie in der mittleren Passage, kleinere und größere in sich abgerundete Räume aufweist, die von den verschiedenen deutschen Staaten (Preußen, Sachsen, Bayern, Baden, Württemberg, Hessen und Hamburg) ausgestattet sind. Besonders hervorzuheben in dieser aus etwa 35—40 Räumen bestehenden deutschen Abteilung wären als „neue Note“: das Hamburger Vestibül von Behrens—Darmstadt, der reiche Majolika-Saal von Architekt Kreis—Dresden mit Villeroj und Boch, das heilige Zimmer von Olbrich—Darmstadt, der Kaiser Wilhelm-Raum und ein schmiedeeisernes Gitter von Billing—Karlsruhe und die Räume von Pankok bezw. den württembergischen Werkstätten in Stuttgart. Sehr hübsch sind ferner die Räume von Mörhing—Berlin (Vestibül), Océans—Karlsruhe (Spiele-Zimmer), H. Huber—Berlin (Herren-Zimmer), Behrens—Darmstadt (Salon und Bibliothek-Zimmer), Dresdener Werkstätten usw.

Die ausländischen Abteilungen zeigen so ziemlich dasselbe Gepräge wie in Paris 1900: Amerika ist in der Hauptfache durch Clifany vertreten, dessen kostbare Vasen und Edelmetall-Waren, die in großen Schränken aufgestellt sind, nebst seinen berühmten Kunst-Verglasungen das bekannte Ausstellungs-Bild bieten. Japan stellt einige sehr hübsche Wand-Säulrme und einige gelungene Service in modernem Stil an. England ist durch Walter Crane, Townshend, Webb und andere bewährte Meister vertreten mit Arbeiten, die wir aus Publikationen bezw. Wander-Ausstellungen hinreichend kennen. Schottland wird durch das Künstler-Ehepaar Mackintosh und „The Glasgow School of Art“, welche, nebenbei bemerkt, 800 Schüler zählt, vortrefflich repräsentiert, bietet aber kein wesentlich anderes Bild als auf der Ausstellung der „Wiener Secession“ von 1901. Frankreich ist hauptsächlich vertreten durch Art nouveau (Bing), Maison moderne (Maier-Gräfe), Plumet & Selmersheim, deren sämtliche Erzeugnisse uns bereits durch die „Pariser Ausstellung“ und durch die Kunst-Zeitschriften bekannt

sind. Wie ich höre, soll Besnard zur würdigeren Repräsentation Frankreichs noch einen Extra-Raum ausstatten. Belgiens Arrangement ist ziemlich verwandt mit demjenigen Frankreichs, macht aber einen etwas geschlosseneren Eindruck und bietet auch mehr Neues. Bei Ungarn überwiegt leider etwas die Bazar-Ausstellung, bei der man getrost 's als mindestens überflüssig bezeichnen könnte; vorzüglich sind einige kleine Töpferelen, die durch ihre schönen Formen und Farben, sowie durch billige Preise auffallen. Italien zeigt sich höchst strebiam und, bei extravaganter Fantastik, bemüht, den Anschluß an die moderne Entwicklung zu finden; leider mit noch nicht vollem Erfolg. Was hier neben interessanten Versuchen alles geboten wird, wäre in Deutschland allenfalls noch auf einer „Gewerbe-Ausstellung“ zweiten Ranges zulässig, hat aber absolut nichts mit einer vornehmen „dekorativen Kunst“ zu thun, — es ist der blühendste Jugend-Stil in des Wortes verwegenerer Bedeutung, den man hier zu sehen bekommt. Der größere Teil des italienischen Komitee's hat offenbar kein Verständnis von dem Ernste und der Bedeutung dieser Ausstellung, da sogar „Kunstgewerbliche“ Seife, imitierte Schmuck-Waren, Monogramm-Stickmaschinen usw. nicht fehlen. Es erübrigt noch zu bemerken, daß Norwegen, Schweden und Dänemark ihre bekannten keramischen Erzeugnisse, Webereien usw. ausgestellt haben.

Nicht uninteressant dürfte es sein, einen Vergleich anzustellen zwischen der „Turiner“ Ausstellung und derjenigen von „Darmstadt“, welche derselben in allem als Vorbild diente. Da wäre zunächst die Architektur, die in der Hauptstadt von d'Arconco herrührt und im sogenannten „Wiener Stil“, wie feinerzeit in Darmstadt, gehalten ist, zum Teil besser, wie z. B. bei den Einzel-Gebäuden der „Photographischen Ausstellung“, der „Wiener Villa“, dem Gebäude des Komitee's usw., zum Teil aber auch weniger gut, wie in den Stuck-Ornamenten und den Flächen-Malerelen an und in dem Ausstellungs-Gebäude, die den sonst so gut konstruierten Bau geradezu verunstalten. Auch der Bretter-Zaun, der, wie in Darmstadt, zu Reklame-Zwecken ausgenützt wurde, ist besser als dort. Die Ausstellung ist sehr gut in der Verteilung, und die Garten-Architektur bietet ein abwechslungsreiches, aber durchaus abgerundetes Bild. Die plastischen Gruppen an dem Haupt-Gebäude (Tanzende Mädchen) wirken sehr hübsch und eigenartig, heben sich aber — je nach der Beleuchtung des Himmels — wenig ab und hätten vielleicht etwas anders geformt sein müssen. Die Wand-Malereien resp. Frieze in den einzelnen Länder-Ausstellungen sind geradezu schrecklich — „Jugend-Stil“ — und fast wie ein „Bohn“ nimmt sich der schablonierte Fries in der Abteilung der Japaner aus, deren Kunstweise wir uns seit einem Dezennium als Vorbild genommen haben. Man kann auf dem Gebiete der Flächen-Malerei, besonders in der italienischen Abteilung, sofort sehen, welche deutschen Vorlage-Werke im sogenannten „Modernen Stil“ (1) den guten Italienern, die nicht mit Unrecht glauben, daß der „Jugend-Stil“ in unserem Lande die schönsten Blüten treibe, als Vorbild gedient haben und wie sie zudem von den Italienern noch „frei“ bearbeitet wurden: es sind leider durchweg solche, die in Deutschland nicht für „voll“ gelten, jener sezessionistische „Kliff“, den alle auf das Energischste bekämpfen sollten. Es ist höchste Zeit, daß Italien, dieses überaus strebiam und hochbegabte Land, gute Anregungen und Vorbilder bekommt! Wenn man sieht, was z. B. die italienischen Möbel-Fabrikanten bieten, wie hoch sie in technischer Beziehung dastehen und dann die geradezu unglaublichen Formen vieler ihrer Möbel vergleicht, von denen eines an eine „Ruffbahn“ erinnert, wenn man das wahllose Durcheinander der Bazar-Ausstellung durchmustert, so kann man nicht umhin, den italienischen Kunstgewerblern eine ernsthafte Reform ihrer Formen-Sprache anzupfehlen. Dann aber werden sie ohne Zweifel Bedeutendes bieten! Was Jedem bei der Turiner Ausstellung sofort auffallen wird, ist die starke Beteiligung sämtlicher Länder, die auf dem Gebiete der dekorativen Künste etwas leisteten. War etwa der Ort Turin oder das Land Italien

so verlockend für die Aussteller, daß sie sich so großen Nutzen versprachen? Oder war es nur eine reine „Ehrenfrage“, im Reigen dieser Ausstellung nicht zu fehlen? Die Antwort ist auch hier leicht zu geben.

Nicht die Pariser Ausstellung war die Veranlassung zu dieser Veranstaltung, sondern lediglich das Vorgehen des Großherzogs von Savien mit der Künstler-Kolonie. Wer, wie ich, zufällig Gelegenheit gehabt hat, einen Blick in die intime Vorgeschichte des Turiner Ausstellungs-Projektes zu thun, der weiß, daß direkte zwar nicht „offizielle“ aber persönliche Beziehungen zwischen Darmstadt und dem Komitee in der Hauptstadt Piemonts obwalteten, und daß die in Darmstadt entwickelten Ideen, wie sie z. B. schon 1900 im Oktober-Hefte der Darmstädter Kunst-Zeitschrift dargelegt wurden, in Turin erfreulicherweise gute Früchte getragen haben. Um das Ausland heranzuziehen, hat man sich dann in weitherziger Weise zu sehr günstigen Bedingungen für die Aussteller bereit finden lassen und nach jeder Seite hin Kosten-Ertrag und finanzielle Beihilfe gewährt. Bei einzelnen ausländischen Künstlern werden sogar sehr beträchtliche Summen genannt, die ihnen von der Turiner Zentrale aus für ihre Beteiligung gewährt wurden. Deutschland kam dabei wieder ziemlich knapp weg und hat im wesentlichen ganz auf eigene Kosten gearbeitet, dabei aber doch viel mehr Neues geboten als die hoch-subventionierten Herren mancher anderen Länder. Das dürfte viel dazu beitragen, die Sympathieen für Deutschland bei den italienischen Künstlern und Kunstgewerbetreibenden zu steigern. Nun wäre es aber im Interesse eines guten Gelingens besser gewesen, man hätte den Termin 2 Jahre später festgesetzt, um ein neues Bild von der stetigen Entwicklung der dekorativen Kunst auch der übrigen führenden Kultur-Völker zu zeigen. Es scheint aber fast, als ob man zuweilen weniger an die Sache als nur an die Ehre gedacht habe. Doch das nur nebenbei. Vielleicht täusche ich mich auch. Denn es sind andererseits auch wieder gewisse organisatorische Vorzüge bemerkenswert, so die im Verhältnis mäßigen Verkaufs-Preise, bekanntlich ein großer Hemmschuh auf der Darmstädter Ausstellung und dann die ausgezeichneten Vorkehrungen zur Sicherung gegen Feuer- und Diebstahls-Gefahr. Es gewährt dem Aussteller doch eine große Beruhigung, wenn er die zahlreichten Hydranten mit stets „sprungbereit“ eingedrahten Schläuchen wahrnimmt und Abends die stramme Militär-Wache in das Gebäude einmarschieren sieht, in deren treuer Hut all die Schätze bis zum Tages-Anbruch wohl geborgen sind.

Ein bedenklicher Mangel dagegen dürfte abermals darin zu erblicken sein, daß man sich nicht rechtzeitig über die Juroren geeinigt hat, und daß mangels einer vorhergehenden und bald nach Eröffnung der Ausstellung publizierten Verständigung über die „Zusammensetzung der Jury“ allerhand Zwistigkeiten und Mißstimmungen über die Jury zu greifen drohen, die denn doch besser vermieden worden wären. Auch die Jury-Frage ist zur prinzipiellen Lösung reif, wie ich glaube, schon in dem bereits erwähnten Heft im Oktober-Hefte 1900 S. 39 und 40 genügend nachgewiesen zu haben.

Um aber auch den schreiendsten Mißstand nicht zu verschweigen, sei noch erwähnt, daß bis heute, Mitte Juni, einen ganzen Monat nach Eröffnung, noch kein Katalog erschienen war! Es ist eine geradezu unerhörte Rücksichtslosigkeit gegen die Besucher wie gegen die Presse, daß man nicht einmal ein „provisorisches“ Aussteller-Verzeichnis, wenn auch in allereinfachster Form ausgegeben hat! Statt dessen wurde man mit einem etwas eigentümlichen Druck-Werke beglückt, das — obwohl unbeabsichtigt — fast wie eine Selbst-Verherrlichung des Ausstellungs-Komitee's ausieht, von den Ausstellern aber, die außerdem die Haupt-Kosten tragen, gar nicht die Rede war. Und gerade diese hätte man doch in erster Linie gerne gewußt. Es ist gewiß höchst anerkennenswert, daß man sich dazu entschlossen hat, für die Sektion des deutschen Reiches einen künstlerisch hervorragend ausgestatteten Katalog herauszugeben und es wäre unbillig, darüber zu murren,

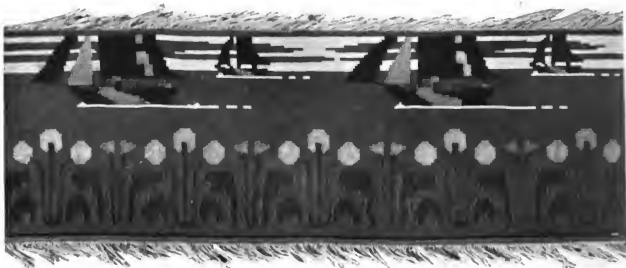
daß dessen Erscheinen sich etwas hinauszieht; aber ein provisorisches „Aussteller-Verzeichnis“ — also vorläufig ohne Inleraten-Anhang — war man gewiß allen schuldig: den Besuchern, den Ausstellern, der Presse und — sich selbst.

Ziemlich illusorisch sind die 75 Prozent Preis-Ermäßigung, welche die Italienischen Bahnen innerhalb des Landes den Ausstellern nach und von Turin gewähren. Turin liegt so nahe der Schweizer und französischen Grenze, daß der erparte Betrag derart gering ist, daß der Umständen wegen wohl oft gar kein Gebrauch von der Vergünstigung gemacht wird. Dagegen hätte es dringend not gethan, daß man der geradezu empörenden Rückständigkeit des Italienischen Durchgangs-Verkehrs aus Anlaß dieser Ausstellung einmal gründlich zu Leibe gerückt wäre. Es ist für Italien doch eine arge Blamage, daß man z. B. auf der Reise über den St. Gotthard, also auf der wichtigsten internationalen Zugangs-Route, in Mailand unter den ungünstigsten Umständen übernachten oder mindestens umsteigen muß, daß die Gepäck-Abfertigung auf der Rückreise nur bis Chiasso möglich ist und selbst dann nicht klappt, kurz, daß man überall unter Bummelei und Unzuverlässigkeit der Bahnen und Ihrer Organe resp. der Rivalität zwischen Mailand und Turin zu leiden hat. Wenn in dieser Richtung nicht für schnelle Reformen gelorgt wird, kann das Turiner Komitee noch die allerunangenehmsten Erfahrungen inbezug auf den Besuch der Ausstellung machen. Und das wäre doch sehr zu bedauern; denn, um meine Eindrücke noch einmal zusammenzufassen: es ist doch viel geleistet worden in Turin, und Italien kann infolge dieser Ausstellung in neue Bahnen einlenken und einem kunstgewerblichen Aufschwung entgegensehen. Darum sind die großen Opfer, welche diese Ausstellung erforderte, nicht umsonst gebracht, sowohl vom speziell Italienischen Standpunkte aus, als auch von dem der übrigen beteiligten Nationen. Hier ist ein Überblick über die große moderne Bewegung geboten, der allen, den führenden wie den geführten und den noch unthätig zurückbleibenden Völkern von bedeutender Wichtigkeit sein muß. Es muß den in den nächsten Seiten der „Deutschen Kunst und Dekoration“ folgenden Einzel-Darstellungen vorbehalten bleiben, hierauf noch näher einzugehen. Diese Sonder-Seite über die Turiner Ausstellung werden, so hoffe ich, ein überzeugendes Bild von der historischen Bedeutung dieses Unternehmens entwickeln, zumal sich an dieselben, ähnlich wie bei der Darmstädter Ausstellung, eine größere, geschlossene Publikation mit etwa 600 Illustrationen anschließen soll. — Deutschland darf mit seinem ideellen Erfolge in Turin vollauf zufrieden sein, es hat sich als die kunstgewerbliche Großmacht gezeigt, welche am meisten jungen Nachwuchs und irische Talente, am meisten Unternehmungs-Gelbst einzuleihen hat, und wenn sein Vorgang das aufstrebende Italien mit sich reißt wird auf der Bahn des Fortschrittes, so wird sich die Turiner Ausstellung trotz allem ein legendarisches Andenken erwerben!

Darmstadt, anfangs Juli 1902.

Alexander Koch.





Professor Otto Eckmann. †

„BADENWEILER, 12. Juni 1902. Bis zuletzt bei klarem Bewußtsein, durch den Frühling zu neuen großen Ideen angeregt, ist Eckmann gestern morgen 11 Uhr nach langen Leiden sanft verchieden. Sein Arzt, Dr. FRÄNKEL.“

Wahrlich ein schwerer Verlust ist es, der uns mit der Nachricht von dem Tode Otto Eckmann's gemeldet wurde, welche uns ein Freund unserer Zeitschrift mit obenstehender Depesche zukommen ließ. Ein Führer und Bahnbrecher ist mit diesem ausgezeichneten Künstler dahingegangen, dessen Name wie kaum ein anderer deutscher Name verbunden ist mit der Geschichte der neu erwachenden Erhebung Deutschlands in der angewandten und dekorativen Kunst. Und wenn es auch den Näherstehenden schon längst zur traurigen Gewißheit geworden war, daß Eckmann's Tage gezählt seien, so erfüllt uns nun die Kunde seines in Badenweiler am 11. Juni erfolgten Hinscheidens mit dem ganzen, erschütternden Gefühle eines tragischen Schicksals. In der Blüte der Manneskraft ergriß ihn die tödliche Krankheit, und noch nicht 38 Jahre alt, erfolgte das Leben eines Mannes, der sich die höchsten Ziele erwählt und mit einer bis zur Selbst-Opferung gesteigerten Charkraft verfolgt hatte. Über seine letzten Stunden hat uns sein Arzt, Herr Dr. Fränkel, in folgendem Briefe ein rührendes Bild entworfen:

„Eckmann kam am 11. April als schwerkranker Mann hierher. Den günstigen klimatischen Umständen und einer entsprechenden Behandlung ist es zu danken, daß der Kranke, der zu Hause wochenlang den blauen Himmel nicht mehr gesehen hat, sich noch einmal im Freien bewegen lassen konnte. Auf diesen täglichen Ausfahrten und von seiner die Landschaft in vollster Schönheit darbietenden Veranda aus trat er noch einmal in den innigsten Kontakt mit der Natur und ward so zu neuen Ideen und Arbeiten angeregt. Mehrere Skizzen aus dieser letzten Zeit liegen vor, die mich nicht daran zweifeln lassen, daß dieser große Neuerer auf kunstgewerblichem Gebiet, wäre er am Leben geblieben, in eine neue Phase seiner Entwicklung getreten und wieder zu dem Ausgangspunkt seiner künstlerischen Laufbahn, zur Landschaft, zurückgekehrt wäre. Am beredtesten spricht dafür die letzte leider unvollendete Skizze, deren Idee mir, als seinem letzten Vertrauten, der Künstler mitteilte, und die ich dann in einer Nacht an seinem Kranken-Bette nieder schrieb, um sie ihm und mir feitzuhalten: „Die weißen Blüten

der Wiesen, Sauerampfer, Schierling, Wiesenrauchkraut, sie gehen allmählich über in die roten Apfel-Blüten der Bäume und diese in die kleinen weißen Wölkchen am Firmament: so ist ausgegossen über Himmel und Erde, von dieser hinaufreichend in welligen Linien ein einzig großes Blüten-Meer des Frühlings". Die Freude an dieser Idee war bei dem Künstler so groß, daß er jede einigermaßen erträgliche Stunde dazu benutzte, um sie mit weißer und roter Kreide festzuhalten, und die Dankbarkeit für mein Verständnis so lebhaft, daß er diese bewußterweise letzte Arbeit für mich noch vor seinem Tode rauch fertig machen wollte. Eine jähe Verdämmerung hat ihn verhindert, ein Werk auszuführen, das mehr als eine Allegorie, eine Landschaft geworden wäre, die nur ein solcher Interpret der Natur, wie Edmann, schaffen konnte. Bewußt und heldenhaft ist Edmann gestorben, getötet in all seiner Bescheidenheit durch das Selbstbewußtsein des großen Mannes, der da wußte, daß und was von ihm übrig bleibt. In der ersten Zeit seines heiligen Aufenthaltes kamen zwei große Rollen aus Paris. Er vermutete darin zurückgelandte Skizzen der Pariser Welt-Ausstellung, auf die er ja bekanntlich nicht gut zu sprechen war, und verbot seiner treuen Pflegerin und Begleiterin, der Mutter seiner in Heidelberg krank liegenden Gattin, die Rollen zu öffnen, um sich erneuten Ärger zu ersparen. Und nun nach seinem Tode finden seine Angehörigen in jenen Rollen das Diplom zur goldenen und silbernen Medaille, und damit eine letzte Anerkennung, an die der Künstler nicht geglaubt hatte, trotzdem ihm von einigen Seiten dazu gratuliert worden war. Edmann ist in den Siebten gestorben, aber was vom ärztlichen und allgemein menschlichen Gesichtspunkte noch wichtiger ist, er hat seine ganze große Aufgabe als Kranker gelöst. Die ersten Erscheinungen seiner Erkrankung fallen noch in die Münchener Zeit des Jahres 1894.*

Auf allen Gebieten des Kunstgewerbes hat er mit neuen Ideen befruchtend eingegriffen, auf allen Gebieten hinterläßt er Werke und Versuche, die als Dokumente einer wichtigsten Entwicklungs-Epoche historische Bedeutung gewinnen müssen.

Die „Deutsche Kunst und Dekoration“ betrauert an seiner Bahre einen Mitarbeiter, der fast vom ersten Tage an eifrig mitgewirkt hat an der Lösung all' der hohen Aufgaben, welche wir uns gestellt, der erkannte und betonte, daß das Schaffen der Künstler ohne die Hilfe eines weitverbreiteten, zielbewußt gesteuerten Literatur-Organes nicht zur vollen Geltung kommen könnte, und der unserer Zeitschrift ein treuer Freund geblieben ist bis zum Tode. Noch im Frühling dieses Jahres schrieb er an den Herausgeber ganz im Gefühl, daß seine schöpferische Kraft trotz aller Leiden noch nicht erlahmt sei: „Ich würde sehr gern einmal wieder ein Heft bei Ihnen erscheinen lassen, wenn ich nicht vorläufig meiner angegriffenen Gesundheit wegen auf jede irgendwie zu vermeidende Korrespondenz verzichten müßte. Ich hoffe, daß sich im Laufe des Sommers Gelegenheit bieten wird, auf das Thema zurückzukommen“.

Otto Edmann hat den ersten Umschlag für unsere Zeitschrift gezeichnet, der seiner bedeutungsvollen Symbolik wegen geradezu wie ein Wahrzeichen des neuen Künstler-Geltes in den Gewerben gewirkt hat. Edmann stand auch gewissermaßen im Mittelpunkt des ersten Heftes (Oktober 1897) unserer neugegründeten Monatschrift, indem derselbe neben dem Buchschmuck von seiner Hand und den Reproduktionen seiner wundervollen Satterbeker Webereten als dominierende Note den berühmten Wand-Tappich „Wald-Teich“ in farbiger Wiedergabe brachte, der damals die erste kunstgewerbliche Abteilung im Münchener Glas-Palast schmückte. Dann folgte im April-Heft 1900 als „Sonder-Publikation“ eine umfangreiche Gesamt-Übersicht über das ganze Schaffen des damals auf der Höhe seines Könnens und Ruhmes stehenden Meisters. Sein Bedeutendstes hat er vielleicht im Flächen-Ornament gegeben: in der

Tapete — seine von Engelhard in Mannheim gedruckten Tapeten waren bekanntlich zum ersten Male auf der kleinen „Darmstädter Ausstellung von 1898“ in der Anwendung zu sehen — im Teppich- und Schablonen-Muster sowie im Buchdruck. Seine von Rudhard in den Handel gebrachte Schrift ist und bleibt ein Ereignis. Allein seine besten Metall-Arbeiten, insbesondere seine Beleuchtungs-Körper und seine reifsten Möbel, so die für das Arbeits-Kabinet des Großherzogs von Hessen sind nicht minder entscheidend gewesen für die Entwicklung der neuen Kunst-Welle, zu deren Urhebern er gehört.

Es darf an dieser Stelle darauf verzichtet werden, eine Lebens- und Entwicklungs-Geschichte des 1864 zu Hamburg geborenen Künstlers zu entwerfen. In unserer „Edmann-Festschrift“ vom April 1900 hat dies Dr. Ernst Zimmermann auf Grund persönlicher Mitteilungen des nun Dahingegangenen in so fesselnder Weise gethan, daß wir uns jetzt darauf beschränken dürfen, nach dort zu verweisen. Dort tritt er uns auch als der tiefempfindende, stets mit ernstlichen Problemen beschäftigte, geltsvolle Mensch entgegen, als welcher er seinen Freunden so viel war, und andererseits als der lachalteste Humorist und satirische Spötter über alles Klein-philistrie. Edmann ist, wie so viele unserer stilbildenden Meister, von der pleinairistischen Landschafts-Malerei ausgegangen. Als solchen lernte man ihn kennen auf den Münchener Ausstellungen Anfangs der 90er Jahre — und er trat da gleich stark hervor aus dem Chor des modernen Durchschnitts. Die Meisten ärgerten sich über ihn; andere erklärten ihn für ein Genie. Und für diese Ansicht schien es zu sprechen, daß er so viele Wandlungen durchmachte, das er heute verhöhte, was er gestern noch vergötterte, und daß er am Ende aller dieser oft gewaltsamen Metamorphosen endlich vom konsequenten Naturalisten zum Symboliker geworden war. Damals stellte er denn auch sein materielles Hauptwerk aus, das viertellige Gemälde „Die vier Lebens-Alter“. Von hier und von seinen etwa gleichzeitigen Holz-Schnitten und Buch-Zierraten der „Jugend“ und des „Pan“ zum Ornament war nur ein Schritt. Edmann that ihn sofort, vielleicht gab das Studium der klassischen Japaner, in welches ihn Justus Brinckmann einführte, den direkten Anstoß, und so kam es, daß er bei jener historischen Ausstellung im Münchener Glas-Palaste von 1897 unter den Allerersten erschien, die das deutsche Kunstgewerbe wieder mit schöpferischen Ideen befruchten wollten. Und wenn man heute sein Lebens-Werk überblickt, so drängt sich die Überzeugung auf, daß das, was er damals in der ersten, feurigen Begeisterung schuf, sein Höchstes und Bestes war und blieb: jene Scherrebeker Teppiche, jene wuchtigen Metall-Schöpfungen, seine ewig dauernde Schrift und jene wunderbare Fülle von Flächen-Dekors. Jedenfalls hat er damit Schule gemacht, mehr als irgend ein anderer; und wenn er selbst wohl auch im allgemeinen sehr wenig Freude gehabt haben wird an den zahllosen Nachahmern und Nachtretern, so muß es ihm doch eine gewisse Genugthuung gewährt haben, festzustellen, daß seine Ideen und Prinzipien im Gewerbe festen Fuß zu fassen begannen. Er hat seinen Namen mit fester Hand in das Buch unserer künstlerischen Zeit-Geschichte eingeschrieben.





Holland und die groß-deutsche Kultur.

»Formen kommen und verschwinden:
Irdisches dem Ewigen gesellt. ALBERT VERWEY.

Als der Deutsche Kaiser jüngst die grossen Herren der amerikanischen Presse den kommandierenden Generalen der deutschen Armee gleichstellte, da wunderten sich viele; denn es war bisher nichts davon bekannt gewesen, dass der Kaiser die deutsche Publizistik auch nur halb so hoch einschätze. Ja es musste geradezu so erscheinen, als wollte der Monarch, indem er der Presse der neuen Welt eine solch ausserordentliche Machtstellung zuwies, zugleich auch zu verstehen geben, dass er die deutsche für weniger hochgebietend erachte, dass er sie eher als ein wenig subaltern ansähe. Ein General soll eine gewaltige Heeres-Säule voranführen, er soll ihr Ziel und Marsch-Route angeben und befehlen. Ob die deutschen Publizisten — ich meine natürlich nur die entscheidenden Besten bis hoch und

höchst hinauf in die Litteratur und ihre Geschichte — ob sich diese wohl alle einer solchen Machtvollkommenheit und Würde bewusst waren? Ob es ihnen wohl stets als die erste und nächste Pflicht erschien, zu kommandieren und jene ungeheuren Heeres-Säulen, welche die kulturelle Macht eines Volkes, einer Rasse bilden, zu neuen Zielen zu führen, oder doch nur eine von ihnen? Die Geschichte lehrt, dass ihnen ein grosses Gezänke um Kleines gewöhnlich angelegener und lieber war. — Jetzt aber wird es anders! So ruft man uns zu. Allein man kann seinen Glauben an solchen Umschwung nur mühsam aufrecht halten, wenn man betrachtet, wie unser Schrifttum schon wieder gleichgültig oder mit jener ihm eigentümlichen sittenrichterlichen und noch ein wenig schulmeisterlichen Krittelei an der nicht eben unbedeutenden Aufgabe vorüberseht, welche



HOLLÄNDISCHE BUCH-GEWERBE-ABTEILUNG.

Leder-Einbände. Vergl. Seite 530—532.

ihm die *Turiner Ausstellung* von 1902 gestellt hat. Ich will nicht bestreiten, dass man die *Thatsachen* richtig erfasste. Überall wurde betont, dass es allein den deutschen, holländischen, schottischen und etwa noch amerikanischen Gruppen zu danken sei, wenn diese etwas überraschend inszenierte Ausstellung mehr geworden ist, als ein bunter, lärmender italienischer Jahrmakel, nämlich ein *europäisches* Ereignis. Jedoch es war zu erwarten, dass auch diese Aufzählungen, alle diese wackeren Handlanger-Dienste zusammengefasst würden, dass man die Gelegenheit wahrnehme, neue, weitere Richt-Zeichen aufzupflanzen und so, die Entwicklung tiefer verstehend, in gewisse grosse Machtfragen, selbst ein Mächtiger, eingreife. Es glaubt ja niemand mehr das »l'art pour l'art«; man darf es schon wagen, eine höchst merkwürdige Wahrnehmung festzustellen, die sich bei der Besichtigung dieser Ausstellung fast unabweisbar aufdrängte: nämlich die hier zum ersten Mal auffallende *Verschiebung des kulturellen Gleichgewichtes im europäischen Völker-Konzerte*. Ich weiss die Einwände, welche man von vornherein erheben wird: Es fehlten viele aus England. Wohl, wir kennen sie: zwei oder drei Baumeister, zwei oder drei Bildhauer, Maler, Graphiker. Aber können diese feinen, geschmackvollen Leute in irgend einem Punkte etwas daran ändern, dass England *zurück* schaut, dass es die volle Blüte seines höheren

Lebens in seiner Vergangenheit sucht, fühlt und kennt, dass es sich nicht mehr zutraut, etwas *darüber hinaus* zu finden, zu schaffen, ja nur zu wollen, dass es immer *zurück* blickt? Alles, was wir hier sehen, alles von Morris, Walter Crane, Webb, Townshend, Brangwyn, Ashbee, Voysey — diese am wenigsten —, die Bücher aus Kelmscott: alles das blickt *zurück*, wenn auch die Urheber zu stolz waren, nur direkt nachzuahmen. Der Nachwuchs fehlt! Man blättere alle Bände der englischen Revuen durch und suche junge Kraft in England, man lese alle Dichtungen *nach* Wilde und Dawson, man versenke seinen Blick in alle Bilder *nach* Watts und in alle Zeichnungen *nach* Beardsley: Wo ist Nachwuchs, d. h. mehr als glückliches Einzel-Talent, mehr als »Romantik«, mehr als »Praeraffaelismus«? Wo leuchten jene »sibyllinischen Zeichen« der Jugend, von denen einmal Stefan George sprach, die eine *wahrhaftige* Wiedergeburt ankündigen, die mehr ist als »Renaissance«, mehr als ein »Wieder-Aufleben«: nämlich ein »*neues Leben*«, d. h. organisches Emporwollen von elementarer Gewalt da und dort, oben und unten und aus allen Quellen und Wurzeln des Volks-Ganzen. — ? — Es fehlen viele *Franzosen* und *Belgier*. — Ich frage: wer ausser Plumet und van de Velde? — Die übrigen Völker der lateinischen Familie kommen längst nicht mehr in Betracht, ausgenommen *Italien*, in dessen oberen Provinzen

das immer stark gewesene germanische Blut erwacht. Man kann und wagt dort aber im Allgemeinen nicht mehr, als den Deutschen und den Parisern mit übereilten, unverständenen Nachahmungen Gefolgschaft zu leisten. *Ungarn* steht etwas höher und selbstbewusster, aber noch unklar und zögernd, *Amerika*, das von unverbrauchter Kraft strotzende »Land der Zukunft«, ist noch ganz bar jeder *innerlichen* Befruchtung, hier weht noch keines Gottes Odem, hier ist alles noch »vorläufig«. *Japan* prunkt mit altem Gut und kopiert sich selbst, aber schlecht natürlich, für europäischen Export. Wer die Entwicklung aller dieser Völker genau verfolgt hat, der kann gar nicht leugnen, dass das Bild, welches die Turiner Ausstellung von ihnen entwirft, trotz einiger Lücken, genau zutrifft.

Geister, deren geheimnisvoll waltende Hände *neue Grundlagen* legen, die manifestieren sich, da die Slaven noch nicht in diesen Kreis getreten sind und hier auch fehlen, nur bei den Völkern germanischen Stammes im engeren Sinne, d. h. bei den Deutschen, vielleicht auch schon bei den Skandinaven, sicher aber bei den *Holländern*.



JAN TOOROP.

Plakat.

AUSGEFÜHRT VON LANKHOUT & CO.—HAAG.

Es wäre doch der Mühe wert gewesen, das recht eindringlich hervorzukehren, ohne freilich dabei der gebotenen Ehrfurcht vor den grossen alten Kulturen Englands und Frankreichs zu vergessen; ohne zu vergessen, dass wider alles Erwarten und Beispiel wirklich nun »kommandierende Generale« an die Spitze der Heerscharen deutschen Geistes treten müssen, wenn aus ihrem Drängen, Wollen und Können eine grosse *Einheit* werden soll, eine Kultur, eine »gross-deutsche« Kultur: denn die zufälligen Grenzen des deutschen Reiches sind *dieser* Macht keine Grenzen. Wir sind wirklich über Bismarck hinaus. Und ferner bot sich hier auch die Erkenntnis, wie sich eine *Vereinigung* des kulturellen Lebens dieser germanischen Völker durch ihre Kunst ankündigt, gerade in dem Augenblicke, wo sie auch danach trachten müssen, politisch zusammenzustehen, wenn anders das Ziel ihrer Rasse erreicht werden soll.

Holland ist deutsches Land. Wir wussten es nie so gewiss als heute, wo das gewaltige Wett-Ringen der grossen Mächte und eine neue Teilung der Erde begonnen hat und



JAN TOOROP—KATWIK.

Plakat.



HOLLÄNDISCHE BUCH-GEWERBE-ABTEILUNG IN TURIN.

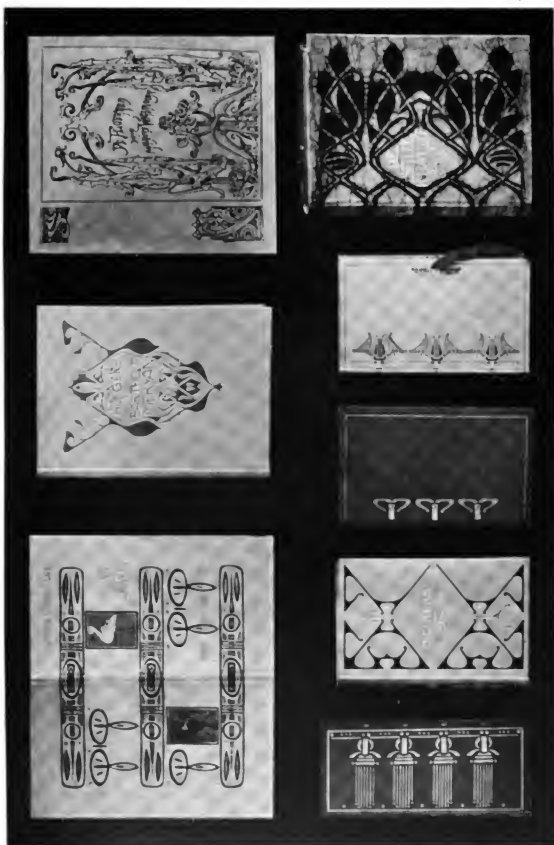
Leder-Einbände von Lion Cachet u. a.

den Völkern neue Entwicklungs-Gesetze und neue ungeheure Aufgaben auferlegt. Davor verschwinden die kleinen Vorurteile und Gezänke, welche trennten so lange Europa, die kleine Halb-Insel am asiatischen Kontinente, sich »die Welt« dünkte. Die Turiner Ausstellung bezeugt uns nun, dass diese Annäherung bei den führenden Geistern Hollands und Deutschlands schon ganz offenbar ist: sie reichen sich die Hände. Um von *Wegerij* zu Behrens, von *Berlage* zu Läger zu kommen, bedarf es keiner Brücken, und die deutschen Dichter unseres Sinnes sind der Bruderschaft mit den holländischen Sängern gewiss und sind stolz darauf, mit Männern wie *Albert Verwey* eines Wegs zu gehen.

Hier in Turin ist es den allzulang feindselig von einander abgewendeten Brüdern wieder bewusst geworden, dass sie *eines Stammes* und *eines Willens* sind, dass der göttliche Geist, welcher dereinst im christlichen Zeitalter die gotische Kunst als sein sichtbares Haus ihnen beiden auferrichtete — jene Gotik, die trotz der gemeinsamen Schwibbogen doch anders ist, als die französische — dass der in ihnen auf's neue wirksam wird, und dass sie beide unter seinem Fittig wohnen und bauen. Es wird ein anderes Werk sein, als das der Gotik, das nun entstehen soll, aber ob es darum weniger religiöser Art sei, das sei in Frage gestellt. Nicht umsonst ruht in einem Schreine der Tempel-Halle von Behrens

der »Zarathustra« in Kleinodien und weihewollen Zeichen gefasst, nicht umsonst bekennen sich so viele der Besten unter den Holländern zu einem religiösen Leben, das man gemeinhin als »Mystik« nur oberflächlich zu kennzeichnen liebt, nicht umsonst umfängen uns in dem ernstesten Gemache von *Christ. Wegerij*, welches *J. B. Uiterwijk & Co.* hier ausgestellt haben, die feierlichen Gemälde von *Frans Stamkart*: jene Hymnen an das Licht, an das schaffende, heilige Licht, die zwischen den Säulen hervorsweben mit dem trostreichen, milden Klange der einst den heiligen Schildereien von der Geburt des Herrn die fromme Ehrfurcht der Seelen erzwang. Nicht umsonst müssen wir uns in der dämmernden Majolika-Halle von Kreis wehren gegen den Gedanken, dass dieser Künstler, wenn er sich und seinen Weg einmal gefunden, profanem Thun allein sich widmen würde, und nicht umsonst sträuben wir uns gegen die Zumutung, dass diese hieratisch geformten Becken, Leuchter und Schalen aus gehämmertem Kupfer, die uns gleichfalls von *Uiterwijk & Co.* gezeigt werden, zu anderem dienlich sein dürften als zur Begehung heiliger Tage: *welcher Tage, welcher Heiligen?*

Gewiss: nicht *alles*, was Holländer und Deutsche hier aufgebaut haben, legt uns diese Erwägungen nahe. Ganz gewiss nicht! Aber diejenigen Werke, welche uns mit befehlshaberischer Wucht dazu zwingen, sind auch



HOLLÄNDISCHE BUCH-GEWERBE-ABTEILUNG IN TURIN. LEDER-KINBÄNDE
 VON LION CACHET, LOUSER JR., SMITS, LAUWERIKS, NIEUWENHUIS U. A.



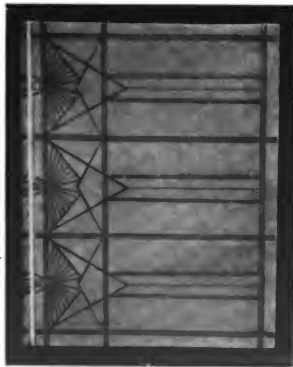
HOLLÄNDISCHE BUCH-GEWERBE-ABTEILUNG IN TURIN.

Leder-Einbände.

diejenigen, welche sich in den Formen, »reinkünstlerisch« wie man früher sagte, als die Richtung gebenden, vordersten darstellen. In der holländischen Abteilung ist dies ohne Zweifel der von *Uiterwijk & Co.* ausgeführte, von *Wegerif* entworfene Saal. Die Abbildungen entlasten uns wohl von der Pflicht peinlichen Aufzählens der Einzelheiten. Wir bemerken nur, dass die wundervollen Batiks der Kissen und des Wand-Schirmes von der Gattin des Meisters, Frau *Agathe Wegerif*—

Gravestein geschaffen wurden, welche zu *Apeldoorn* in einer eigenen Anstalt die Herstellung von Batiks leitet. Man darf nicht unterschätzen, dass dieser Raum ganz hervorgegangen ist aus der heimatlichen Art des Wohnens und dass er dennoch eines neuen Lebens so voll ist! Eine übermäßig geputzte Turiner Dame, welche mit mir eingetreten war, flüsterte spöttisch etwas von einer »holländischen Küche« und verschwand heftig duftend. Darin hatte sie recht: der Raum ist holländisch, er verleugnet nicht, dass der Raum des Herdes von je dem Holländer als das Heiligtum und die Mitte seines Hauses galt. Aber wie hat der Künstler dieses Empfinden weiter gedeutet und durch verfeinernde Gestaltung mit der erhöhten Kultur des modernen Lebens wieder in Einklang gesetzt! Hier ist Tradition, hier ist aber auch Können; hier ist Nützlichkeit, hier ist aber auch Schönheit. Damit — so dünkte ich — ist genug gethan. Es spricht sehr *für* diese Kunst und *für* diese Künstler, dass die Italiener aus dem »Durchschnitt« und alle in modischen Nichtigkeiten aufgehenden Verfalls-Völker hier jene Phantastik und jenen die Sinne hitzig bestürmenden Schmuck vermissen, dessen Heimat Paris ist und der in lächerlichen, provinziellen Nachahmungen die italienische und belgische Sektion der Turiner Ausstellung zu einem Ort der Qual macht.

Es ist vornehm, zu betonen, dass man Tradition hat; aber es ist nicht sehr vornehm,



HOLLÄND. BUCH-GEWERBE-ABTLG. Pergament-Einband.

zu betonen, dass man viel kann. Hiernach orientiert zeigen die holländischen Wohn-Räume feinen Takt und das verleiht uns das Gefühl hochgesinnter Lebensführung bei ihren Urhebern. Das muss vor allem gesagt werden, denn das gibt den wieder zusammenfliessenden Bruder-Strömen Richtung. Dessen ungeachtet braucht das einzel-künstlerische Verdienst nicht verschwiegen zu werden, denn es ist ja das zuverlässigste Beweis-Mittel. Wir bewundern die köstlichen Teppiche und Vasen von *Colenbrander*, welche die *Königl. Deventer Teppich-Fabrik* und die Manufaktur von *Rosenburg* zur Ausführung gebracht haben; wir freuen uns auch im Einfachsten noch einen grossen Zug zu finden: in den schlichten Geschirren von *Delft* und *Rosenburg*, den Teppichen von *Stevens & S.* in dem herben Metall-Gerät eines *Ysenschlüssel*, in den Gemächern, welche *Berlage*, *J. R. Hillen* und *Pool junior* zu Urhebern haben, und in den wunderbaren Gres-Figürchen eines *Mendez da Costa*. Woher kommt es wohl, dass diese unscheinbaren Statuetten, Bildnisse von Bettlerinnen und lächerlichen Tieren, uns ergreifen und erheben? Wäre das denkbar, wenn nicht ein tieferer, geistiger Unterstrom aus ihnen sein geheimnisvolles Raunen vernehmen liess? Und wem entginge dies vor den plastischen Gebilden eines *Zyl*, die so ganz voll sind einer geistigen, herben Schönheit, und über den Büchern von *Veldheer*, *Toorop*, *Thorn-Prikker* u. a. mit ihren seltsamen Zierraten? Und dass die staatlichen Manufakturen und Museen diesem Streben fördernd beistehen, ist nicht das letzte Moment, das uns Hochachtung vor den Holländern abnötigen kann! — »Diese Zivilisation — hat ein einzig dastehendes Verdienst:

Sie ist gesund; die Menschen, welche in ihr leben, haben diejenige Gabe, welche uns am meisten fehlt, Weisheit, und eine Belohnung, welche wir nicht mehr verdient, Zufriedenheit«. So spricht *Hippolyt Taine* von Holland im I. Bande seiner »Philosophie der Kunst«, welche uns nun in der vortrefflichen Übertragung *Ernst Hardt's* gegeben worden ist. Ihm, dem grossen Franzosen, ist es auch nicht entgangen, wohin der Marsch dieses starken, wohl ausgerüsteten Stammes führt. Er sagt im anderen Kapitel: »Eine Rasse, mit einem dem der lateinischen Völker ganz entgegengesetzten Schaffens-Geiste, erringt sich nach und neben ihnen seinen Platz in der Welt«. — Wohl dachte er dabei zuerst an die Vergangenheit, an das Zeitalter *Rembrandt's*, allein er schloss die Möglichkeit nicht aus, dass es wieder einmal so



J. THORN-PRIKKER—HAAG.

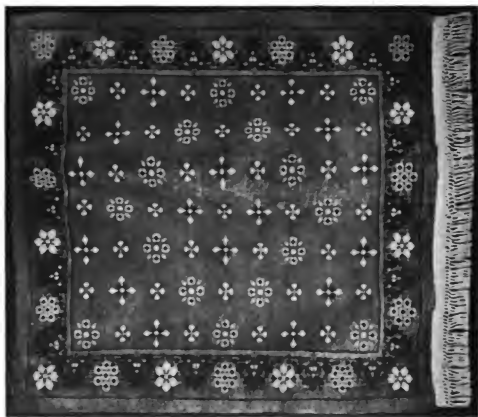
Plakat.

werden könne und in einem noch entscheidenderen Maße als ehemals. —

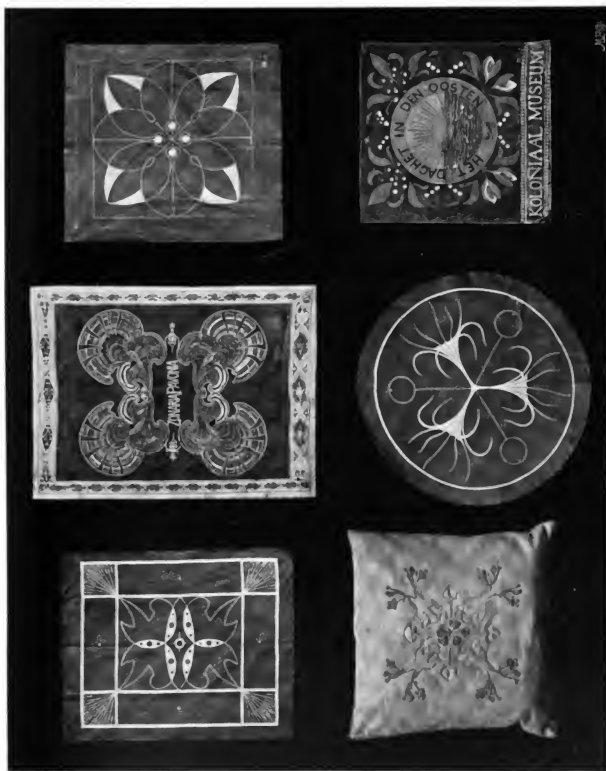
Ist diese Zeit nun angebrochen? — Ja! Wir dürfen nicht zögern, dies zu bekennen, und wir dürfen noch weniger zögern, uns durch Zusammenschluss so stark als möglich zu machen, um in breiter Front den gewaltigen Vormarsch anzutreten, um die erhabene Aufgabe zu lösen, die unserer Rasse zufällt, nicht allein um ihrer selbst willen, sondern auch als ein ehrenvollster Tribut an das grosse Ganze der Welt-Kultur, als freigewordenen Erben der bewunderungswürdigen lateinischen und angelsächsischen Völker, die das ihrige reich und herrlich gethan haben. Unser Zutrauen, solches zu vollbringen, wächst, sobald wir uns als *Einheit* fühlen mit *Jung-Holland*. Mit ernster, innerlicher Kraft tritt es stärkend auf die Seite unserer *positiven* Geister und hilft diesen ultra-borussische und ultra-bajuvarische

Barbarei und die Einflüsse der tadelnden Verderbnis Wien's überwältigen. Und das ist nötig! — Wir wissen, dass nach uns die »neue Welt«, *Amerika*, auf den Plan treten wird. Wollen wir uns vor dem Richter-Stuhle der Welt-Geschichte einst sagen lassen, dass wir diesem weniger gaben, als wir von jenen Herrscher-Völkern des älteren Europa empfangen? Man muss gestehen, dass der Kaiser alle Ursache hat, »kommandierende Generale« im Schrifttum zu verlangen, welche den deutschen Nationen die Marsch-Ziele enthüllen, denn es ist der Zeitpunkt nahe gerückt, wo die »politischen« und die »geistigen« Werte sich zu Machtfragen von secularer Bedeutung verschmelzen und verdichten. Dass dies in Holland und in Deutschland von den führenden Geistern in gleicher Weise verstanden werde, dazu ein wenig beizutragen, schien uns eine vornehmste Pflicht!

GEORG FUCHS.



MANUFAKTUR »WERKLUST«, W. STEVENS & ZONEN—ROTTERDAM. Mohair, handgeknüpfter Teppich.



2 TASCHEN-TÜCHER UND KISSEN MIT BATIKS. AUS DEM LABORATORIUM DES HOLLÄND. KOLONIAL-MUSEUMS—AMSTERDAM. KISSEN UNTEN RECHTS VON N. HINGST DE CLERCY—AMSTERDAM.



J. TH. UITERWYK & CO.—HAAG.

HALLE. ENTWURF VON CHRIST. WEGERIF. TEPPICHE VON DER KÖNIGL.
TEPPICH-FABRIK IN DEVENTER NACH ENTWURF VON COLENBRANDER.

INTERNATIONALE AUSSTELLUNG FÜR DEKORATIVE KUNST ZU TURIN 1902.



J. TH. UITERWYK & CO.—HAAG.

HALLE. KAMIN-PARTIE. ENTWURF VON CHRIST. WEGERIF.

INTERNATIONALE AUSSTELLUNG FÜR DEKORATIVE KUNST ZU TURIN 1902.



J. TH. UITERWYK & CO.—HAAG.

HALLE. ENTWURF VON CHRIST. WEGERIF. WAND-
SCHIRM MIT BATIKS VON FRAU WEGERIF-GRAVESTEN.

INTERNATIONALE AUSSTELLUNG FÜR DEKORATIVE KUNST ZU TURIN 1902.



J. TH. UITERWYK & CO.—HAAG.

HALLE. ENTWURF VON CHRIST. WEGERIK.

INTERNATIONALE AUSSTELLUNG FÜR DEKORATIVE KUNST ZU TURIN 1902.



J. TH. UITERWYK & CO.—HAAG.

ECK-PARTIE AUS DER HALLE. ENTWURF VON CHRIST.
WEGERIF. BATIKS VON FRAU WEGERIF-GRAVESTREIN.

INTERNATIONALE AUSSTELLUNG FÜR DEKORATIVE KUNST ZU TURIN 1902.



J. TH. UITERWYK & CO.—HAAG.

UHR UND SSEL AUS DER HALLE. ENTWURF VON CHRIST. WEGERIF.

INTERNATIONALE AUSSTELLUNG FÜR DEKORATIVE KUNST ZU TURIN 1902.



HET BINNENHUIS—AMSTERDAM.

SCHREIB-TISCH NACH ENTWURF VON H. P. BERLAAGE—AMSTERDAM.
KAMIN NACH ENTWURF VON JAC. VAN DEN BOSCH—AMSTERDAM.

INTERNATIONALE AUSSTELLUNG FÜR DEKORATIVE KUNST ZU TURIN 1902.



J. A. POOL JUN.—ZALTBOMMEL.

UNTER MITWIRKUNG VON K. SLUYTERMAN—,OKAVENHAGE. PARTIE AUS DEM
SCHLAF-ZIMMER. O WASCH-TISCH UND NACHT-TISCHE. LAMPEN IN KUPFER.

INTERNATIONALE AUSSTELLUNG FÜR DEKORATIVE KUNST ZU TURIN 1902.



J. A. POOL JUN.—ZALTBOEMEL.

UNTER MITWIRKUNG VON K. SLUYTERMAN—'sGRAVENHAGE. SCHLAF-
ZIMMER. TEPPICH AUS DER 'sGRAVENHAGE'SCHE SMYRNA-FABRIEK.

INTERNATIONALE AUSSTELLUNG FÜR DEKORATIVE KUNST ZU TURIN 1902.



J. B. HILLEN—AMSTERDAM.

SPREIZE-ZIMMER.

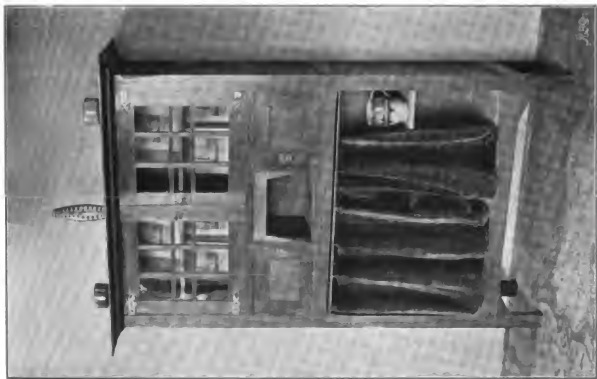
INTERNATIONALE AUSSTELLUNG FÜR DEKORATIVE KUNST ZU TOKIO 1902.



H. NIEUWENHUIS & LION-CACHET.

STÜHLE UND BESSEL. AUSGEFÜHRT VON E. J. VAN WISSELINGH & CO.

INTERNATIONALE AUSSTELLUNG FÜR DEKORATIVE KUNST ZU TURIN 1902.



J. A. POOL JUN —ZALTBOMMEL. UNTER MITWIRUNG VON K. SLUYTERMAN—GRAVENHAGE.



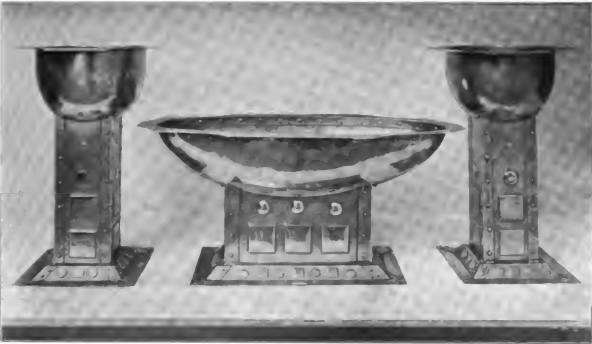
SCHRÄNKE AUS DEM SCHLAF-ZIMMER.



J. TH. UITERWYK & CO.—HAAG.

VITRINE MIT METALL-ARBEITEN.

INTERNATIONALE AUSSTELLUNG FÜR DEKORATIVE KUNST ZU TURIN 1902.



J. TH. UITERWYK & CO.—HAAG.

METALL-GEWENSTÄNDE AUS NEDERSTEHENDER VITRINE.



F. COLENBRANDER.

FAYENCES. AUSGEF. IN DER KGL. MANUFAKTUR ROZENBURG.

INTERNATIONALE AUSSTELLUNG FÜR DEKORATIVE KUNST ZU TURIN 1902.



ADOLF LE COMTE—DELFT.

PORZELLAN-MOSAİK VON JOOST THOOFT & LAOUCHÈRE—DELFT.

M70U



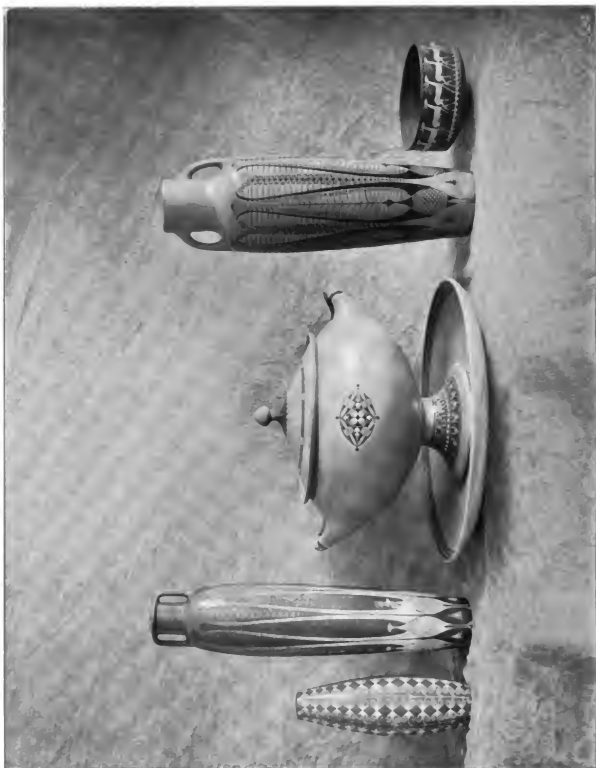
ADOLF LE COMTE—DELFT.

PORZELLAN-MOSAİK VON JOOST THOFT & LABOUCHÈRE—DELFT.

M70U

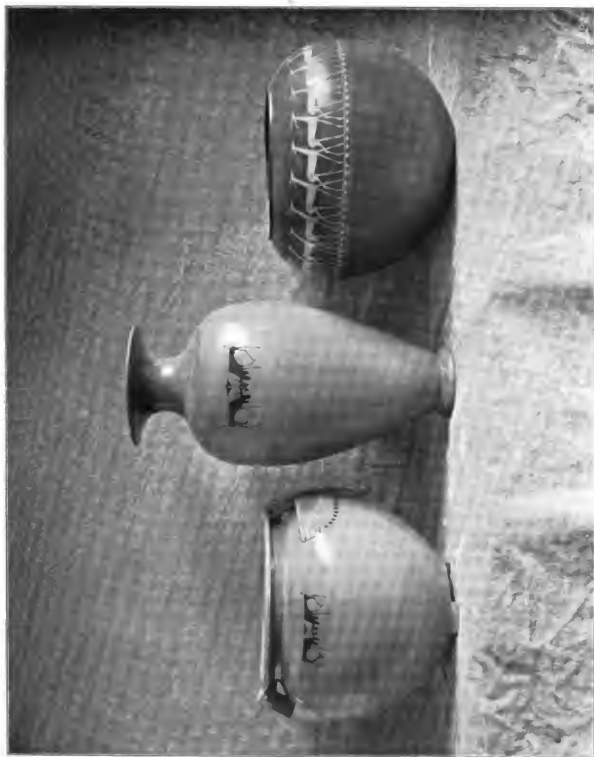


HOLLÄNDISCHE ABTEILUNG DER TURINER AUSSTELLUNG. O CHAMAELEON UND EULE
 IN ELFENBEIN GESCHNITZT. EULE LINKS IN GRÖß (STEIFGUT) VON MENDEZ DA COSTA.



KRAMISCHE ABTEILUNG DER SEKTION »HOLLAND«.
SUPPEN-TERRINE UND VASEN AUS PORZELLAN.

I. INTERNATIONALE AUSSTELLUNG FÜR MODERNE DEKORATIVE KUNST IN TURIN 1902.



HOLLÄNDISCHE ABTEILUNG FÜR KERAMIK: PORZELLAN-VASEN.

I. INTERNATIONALE AUSSTELLUNG FÜR MODERNE DEKORATIVE KUNST IN TURIN 1902.



ZYL, BILDHAUER, AMSTERDAM. BRONZE-PLATTEN. TURINER AUSSTELLUNG 1902.



DELFTER GEBRAUCHS-PORZELLANE. TURINER AUSSTELLUNG 1902.



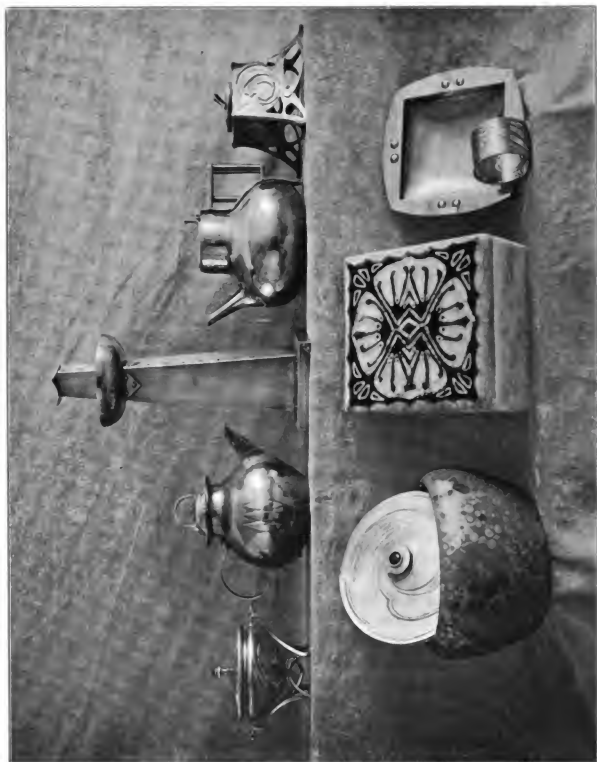
JOSEF MENDEZ DA COSTA—AMSTERDAM. FIGÜRCHEN IN GRÈS (STEINGUT). HOLLÄNDISCHE ABTEILUNG DER TURINER AUSSTELLUNG 1902.

I. INTERNATIONALE AUSSTELLUNG FÜR MODERNE DEKORATIVE KUNST IN TURIN 1902.



JOSÉF MÉNDEZ DA COSTA—AMSTERDAM. FIGÜRCHEN AUS STEINGÜT:
KAMEL, AFFE, JAVANISCHE TÄNZERINNEN, ALTE BETTLERIN. 0

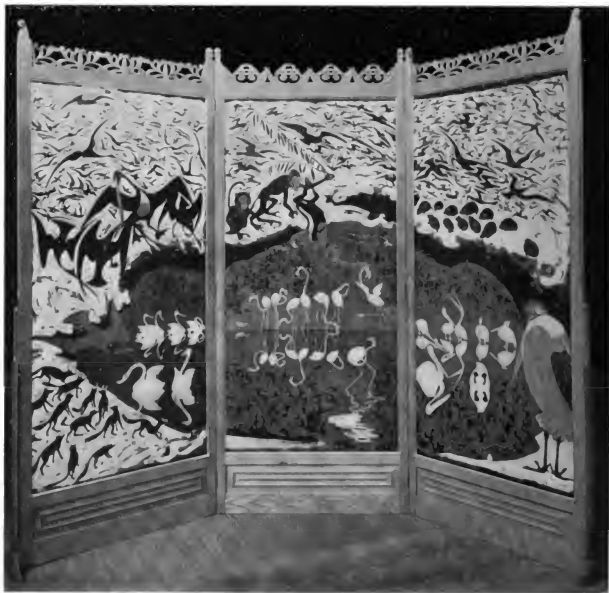
I. INTERNATIONALE AUSSTELLUNG FÜR MODERNE DEKORATIVE KUNST IN TURIN 1902.



J. TH. UITERWIJK & CO.—IM HAAG. GERÄTE FÜR SCHREIB- UND FRÜHSTÜCKS-TISCH AUS KUPFER, SILBER U. FAËNCE. SCHATULLE MIT VELOUR BESPANNT UND MIT BATIK-ORNAMENT VERZIERT.



AUSSTELLUNG FÜR DEKORATIVE KUNST, TURIN 1902.
 HOLLÄNDISCHE ABTEILUNG. SERVICE UND ZIER-VASEN
 AUS SILBER VON HOKKER & SOHN—AMSTERDAM. O



**O. W. DYSELHOF—HAARLEM. DREITEILIGER WAND-SCHIRM MIT
BATIK-VERFAHREN UNTER LEITUNG DES KÜNSTLERS HERGESTELLT.**

1. INTERNATIONALE AUSSTELLUNG FÜR MODERNE DEKORATIVE KUNST IN TURIN 1902.



G. W. DYSELHOF—HAARLEM. DREITEILIGER WAND-SCHIRM MIT
BATIE-VERFAHREN UNTER LEITUNG DES KÜNSTLERS HERGESTELLT.

I. INTERNATIONALE AUSSTELLUNG FÜR MODERNE DEKORATIVE KUNST IN TURIN 1902.



HOLLÄNDISCHE ABTEILUNG DER TURINER AUSSTELLUNG: PARAVENT.



PROF. MAX LÄUGER—KARLSRUHE. *Wand-Brunnen.* AUSGEF. V. SCHACHENMÜHLE, A.-G., MARMOR-WERKE.

Neues von Professor Max Läger—Karlsruhe.

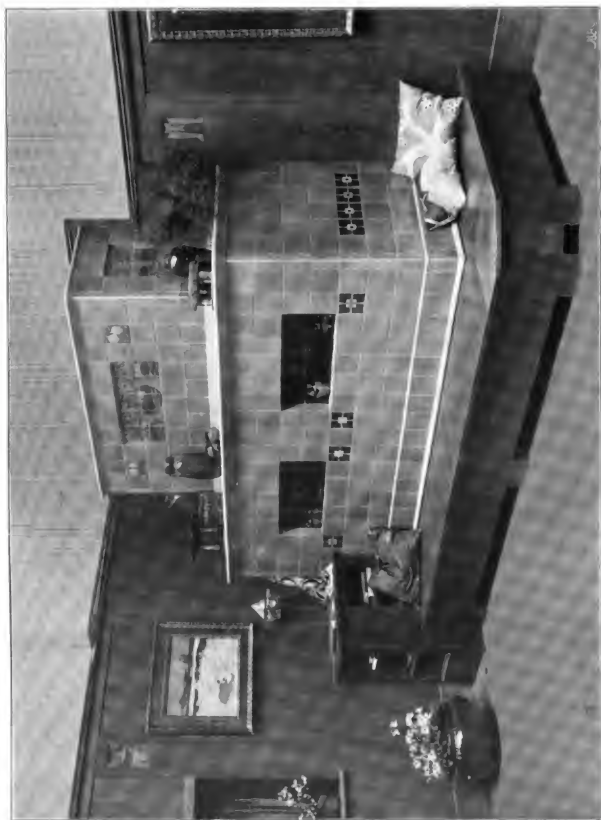
Läger's Kunst steht an einem Wendepunkte der Entwicklung. — Es wäre auch beklagenswert, wenn einer unserer begabtesten Gewerbe-Künstler jenem Drange nach strafferer und vor allem *abstrakter* Form, der wie ein Fluidum geheimnisvoll-mächtig die Luft durchdringt, und zwischen den verschiedensten Individualitäten unsichtbare Brücken schlägt, nicht nachgeben wollte. — Läger war einer der Ersten, die die Kraft besaßen, der alten durch maßlos engherzige und beschränkte Vorbilderschulung verrotteten Gewerbe-Kunst mit Entschiedenheit den Rücken zu kehren. Wie fast bei allen jener »Ersten« war es der Einfluss englischer Kunst, der ihm den seine Wandlung entscheidenden Ruck gab; und wie bei Jenen ward ihm die vegetabile Natur der Born für das Neue, das das Alte, Verbrauchte ersetzen sollte. Doch war er bei aller Fantasie zu sehr denkender Künstler, das Wesen des echten Kunstwerkes hatte sich ihm zu deutlich offenbart, als dass er sich jenem schrankenlosen

Naturalismus hingeeben hätte, der allerwärts selbst tüchtige Geister unterjochte. Von Anbeginn an beugten sich die Elemente, die er der Natur entlehnte, einer subjektiven, stilistischen Form; von Anbeginn an vermied er die schwächlichen Ungereimtheiten derer, die ihre Erzeugnisse mit »unverfälschten« Feld-, Wald- und Wiesen-Blumen geradezu pflasterten. Seine Pflanzen-Ornamente waren in erster Linie stets Ornamente, nie aufgeklebte Blumen-Arrangements; höchstens bei seiner Keramik liess er hie und da eine ausgeprägte rhythmische Durchbildung des Dekors vermissen. — Jetzt steht, wie ich bereits betonte, ein weiterer Umschwung des Läger'schen Stils, als letzte Konsequenz einer ruhigen, ungestörten Fortentwicklung, nahe bevor. Er beginnt, in sich gefestigt und gereift, nun auch die naturalistischen Elemente ganz auszustossen. Die Linie und die Fläche, in ihrer unbegrenzten Mannigfaltigkeit, treten langsam, langsam an deren Stelle. Ein Ornament, eine Kunst von völliger äusserer



PROF. MAX LÄGER—KARLSRUHE.

SCHRANK-MÖBEL. AUSGEFÜHRT VON A. DIETLER, HOF-MÖBELFABRIK,
FREIBURG I. B. JUBILÄUMS-KUNST-AUSSTELLUNG ZU KARLSRUHE 1902.



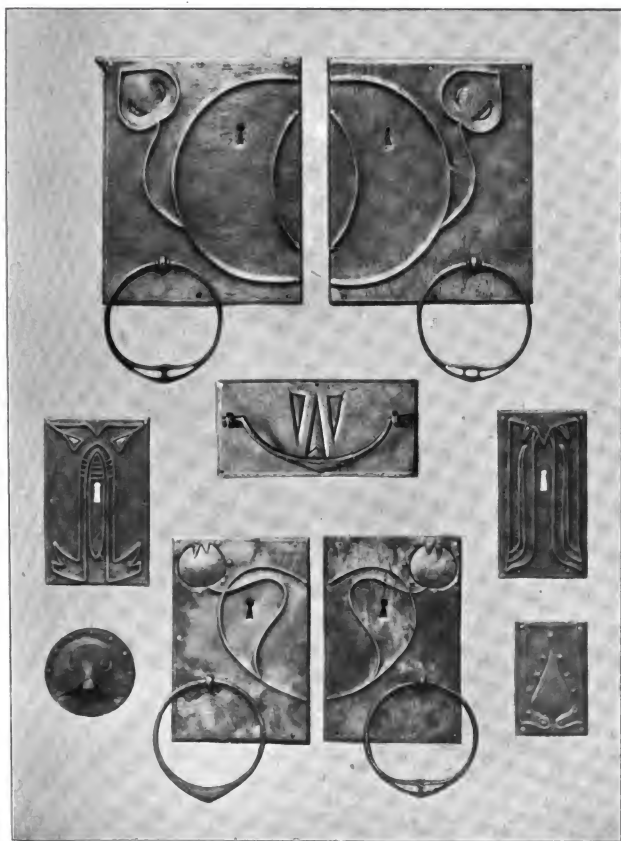
PROF. MAX LÄUGER—KARLSRUHE.

ECK-PARTIE AUS DEM INTERIEUR AUF DER JUBILÄUMS-KUNST-AUSSTELLUNG ZU KARLSRUHE 1902. © GROSSEK OFEN, AUSGEFÜHRT VON DEN THON-WERKEN ZU KANDERN IN BADEN.



PROF. MAX LÄUGER—KARLSRUHE. ◦ ECK-PARTIE AUS DEM INTERIEUR AUF DER JUHLÄUMS-AUSSTELLUNG ZU KARLSRUHE 1902. ◦ SCHRANK UND BANK AUSGEFÜHRT VON A. DIETLER, HOF-MÖBELFABRIK, FREIBURG I. B. — UHR IN KUPFER-BLECH. — KAMIN-MANTEL IN GEHÄMMERTEM KUPFER.





PROF. MAX LÄGER—KARLSRUHE.

THÜR-BESCHLÄGE UND SCHLÜSSEL-BLECHE IN GEHÄMMERTEM EISEN
UND KUPFER. o GENERAL-VERTRIED SÄMTLICHER FABRIKATE
NACH LÄGER'S ENTWÜRFFEN: C. F. OTTO MÜLLER—KARLSRUHE.



PROF. MAX LÄGER—KARLSRUHE.

VASEN, WAND-FLIESEN UND TAFEL-AUFSATZ.

DIE FLACHE SCHALE DES TAFEL-AUFSATZES RUHT LOSE AUF DEM KLEINEN SÄULEN-KREIS.



PROF. MAX LÄGER—KARLSRUHE.

BLUMEN-VASEN UND WAND-FLIESEN.

GENERAL-VERTRIEB SÄMTLICHER FABRIKATE NACH LÄUGER'S ENTWÜRFEN: C. F. OTTO MÜLLER—KARLSRUHE.



PROF. MAX LAÜGER—KARLSRUHE.

Wasser-Hähnen in gehämmertem Kupfer.

Unabhängigkeit, von völlig in sich geschlossener, in sich gegründeter Schönheit ist nahe daran, sich zu vollenden. Die meisten der von uns heute vorgeführten jüngsten Schöpfungen des Meisters zeigen dies an. — Betrachten wir zunächst unter den keramischen Erzeugnissen die reizvolle dreiteilige Vase: keine naturalistische Dekoration ist mehr an ihr. Die Zweckform an sich, köstlich naiv und dennoch kompliziert, weist kein anderes künstlerisches Moment auf, als eine feine rhythmische Durchbildung: Und das genügt! Jeder Blumen-Schmuck, jedes Blütchen und Blättchen an ihr, würde als störend empfunden werden. Selbst der Verlockung, die band-artigen Verbindungs-Glieder zwischen den einzelnen Vasen zu verzieren, hat der Künstler widerstanden. Dadurch, dass er sie in schräge Richtung und in Parallelismus brachte, that er genug, sie für das Auge zu rechtfertigen und rettete so dem Kunstwerke ein eigenes Leben. — Der Tafel-Aufsatz, der auf der entgegengesetzten Seite wiedergegeben ist, steht gegen die erwähnte Vase, trotz seiner höchst günstigen Zweck-Form, wesentlich zurück. An ihm erkennt man den hemmenden, zersplitternden Einfluss der pflanzlichen Dekoration deutlicher, als an den übrigen Schöpfungen. Die Metall-Arbeiten jedoch, die Thür-Beschläge, die Schlüssel-Schilder und Wasser-Hähnen sind

in ihrer formalen Durcharbeitung wieder höchst bedeutungsvoll und für die Verinnerlichung der Läger'schen Ornamentierung ein weiterer Beweis. In einigen, den grossen Beschlägen zum Beispiel, kämpft die reine Linie noch mit naturalistischen Elementen, wenn es ihr auch bereits gelungen ist, ihre Macht, ihre rhythmische Schönheit durchzusetzen. Die kleinen Schlüssel-Schilder rechts und links sind hervorragende Zeugnisse reifer, abstrakter Ornamentik, Zeugnisse für die Güte dessen, was in Zukunft von Läger zu erwarten steht. Auch der Kamin-Mantel und nicht zuletzt die Stand-Uhr aus gehämmertem Kupfer-Blech sind gute Stücke reizvoll-origineller Zweck-Form. Die Form an sich ist es auch, die den gewaltigen Kachel-Ofen, der die eine Ecke des Karlsruher Ausstellungs-Zimmers ausfüllt, so angenehm wirken lässt; die kleinen bunten Kachelchen, die ihn schmücken, tragen zu seiner Schönheit nicht viel bei. Das gleiche ist bei den Möbeln, den Schränken und dem Eck-Sitze der Fall. Dennoch könnte man diesen etwas mehr lineare Bewegung wünschen. — Alles in Allem: behält Läger's Kunst die Richtung, die sie in letzter Zeit mit Klarheit und Energie eingeschlagen hat, ohne Schwanken bei, so dürfen ihr ohne Zweifel neue, ja grössere Erfolge prophezeit werden; und ich zögere keinen Augenblick, dies zu thun.

FELIX COMMICHAU—DARMSTADT.

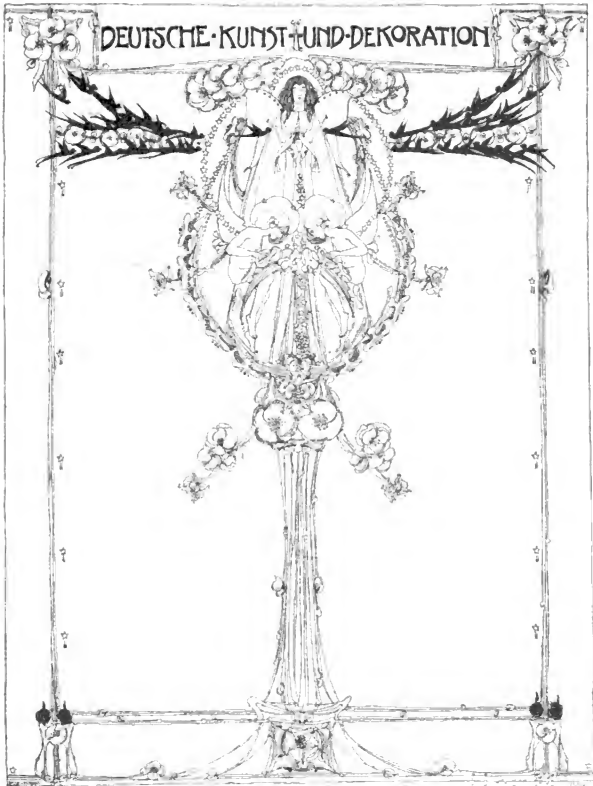




PROFESSOR MAX LÄUGER—KARLSRUHE (KERAMIK).
PROF. FRIEDR. DIETSCHKE—KARLSRUHE (PLASTIK).

KREUZIGUNG. FLIESEN-GEMÄLDE. HÖHE 3,18 m. BREITE 2,02 m.

MrOU



SCHOTTISCHE KUNST • IN TURIN 1902.

M76U



MacIntosh und die Schule von Glasgow in Turin.

DANTE GABRIEL ROSSETTI war der Erreger der leuchtenden Woge geistiger Kraft, welche die tiefen, schweren, gleichmässig in sich verrollenden Gewässer angelsächsischen Lebens wieder einmal über sich empor aufbluten machte, dass sie mit murmelnden Chören auch an die Gestade des Kontinentes anbrandeten. Er war ein Dichter, auch in seinen Malereien, die er weder um der Form, noch um der Farbe willen schuf, sondern die ihm nur als gesteigerte Schriftzeichen und gedrängtere Symbole galten. Er war ein Dichter, nicht im gewöhnlichen und allzu modernen Sinne Jener, die da Verse machen wie die Atelier-Maler ihre Bilder malen, und die Theater-Stücke verfassen wie die Mode-Dekorateure neue Stile hervorzaubern, indem sie sagen: »nur um der Kunst willen«, wir aber fragen: wozu also? Er war ein Dichter in dem unerschütterlichen Bewusstsein eines in ihn gelegten Herrscher-Willens und eines Gesetzgebers der zukünftigen Seelen. Wir sehen wie Vergangenes und Kommendes ihm gleicherweise allgegenwärtig war, dass es sein Inneres durchwandelte wie einen Weidenwald rätselhafte Schatten durchziehen. Eine Welt hat sich in ihm erlebt, jene grösste, für uns Menschen eben noch empfindbare Spanne von Zeit und Geschehnissen und »Geschichte«, die wir eine »Welt« nennen, wie wir von dem Sternen-Himmel sagen: siehe die Welt! — Vieles von dieser Welt war vergangen und alt: Dante und Giotto, Botticelli und

Lionardo, in Ihm aber noch gegenwärtig und jung; Vieles aber war noch Zukünftiges, Werdendes: Er aber besass es schon. Es wäre verführerisch, solchen Beobachtungen weiter nachzugehen und etwas von dem imperatorischen Wesen des Dichters, des Künstlers von grosser Rasse und grossem Sinne zu erkennen zu geben und etwa zu erforschen, welche Arten des Herrschertums der Vorzeit in solchen ihre Neugeburt unter den vergeistigten Formen moderner Kultur zu feiern scheinen, priesterliche und kriegerische; allein das würde uns nicht zu den schottischen Künstlern und Werken hinleiten, denen diese Blätter und Abbildungen zugehört sind.

Es ist nur *eine* von den unmittelbaren Wirkungen, die von Rossetti wie konzentrische Wellen-Kreise über ganz Britannien ausgingen, der wir hier folgen dürfen. Während in England *William Morris*, der grosse Mann der That, und *Ruskin*, der Mann der Predigt, ja Kunst-Demagoge aus dem »Hause des Lebens« Rossetti's, die Werte entnahmen, aus denen sie eine grosse Bewegung in den angewandten Künsten hervorgehen lassen konnten, eine Bewegung, die nun auf dem Kontinente ihre ins Unermessliche wachsende Fortsetzung findet, indessen sie in der englischen Heimat selbst vornehm verstummt, — während England im engeren Sinne so das »gelobte Land« moderner Gewerbe-Kunst wurde, schien Schottland von dem fruchtbaren Hauche nicht berührt zu werden. Die Maler-Schule der »Boys of Glasgow«, im

Grunde doch dem naturalistischen Pleinairismus pariser Herkunft ergeben, können unmöglich zu dieser Bewegung in eine Parallele

gesetzt werden. Sie kamen und gingen — Schottland blieb stumm, und erst dicht vor der Schwelle des neuen Jahrhunderts öffnete

es die herben Lippen zu einem neuen Sang —

« but his was such a song
So meshed with half remembrance
hard to free

As souls disused in death's sterility
May sing when the new birthday
tarries long ».

So lesen wir im II. Sonette jenes Teiles von «The House of Life», welchen Rossetti unter der Überschrift »Willowwood« («Weiden-Wald») zusammengeordnet hat. Es wäre lächerlich, noch viele Worte zu machen, wenn so deutlich hervortritt, welche erregenden Strahlungen aus dem Busen Rossetti's in Schottland die Seelen bewegten. Jene Verse sind wie ein Motto zu den Ornamenten von *Margarete Macdonald - Mackintosh*. — Unentwirrbare Klänge scheinen halb widerhallend zu entschwinden im Unentwirrbaren und immer glauben wir jenen sehnächtigen Sang der Seelen zu vernehmen, welche in den dunklen Wohnungen des Todes neuem Tag entgegenharren. Der aber will nicht grauen. Es gibt kaum ein Relief oder Bild oder Symbol der Mackintosh's, dem man dieses Motiv nicht, so oder so gewendet, zu Grunde legen könnte. Es war in Rossetti auch etwas lebendig, das nur in Schottland seinen vollen Ausdruck finden könnte, und dass es ihn dort finden wird, das zu hoffen, geben uns die Werke der jungen Schule von Glasgow alle Veranlassung. —



J. GAFF GILLESPIE—GLASGOW.

Elektr. Kamin mit Uhr aus Messing.

Sie traten zum erstenmale auf der Londoner Arts- and Crafts-Ausstellung von 1896 hervor. Es waren damals ihrer vier: *Charles Rennie Mackintosh*, *Herbert Mc Nair* und ihre Ehefrauen, die Schwestern *Margaret* und *F. Macdonald*. In London selbst fand man eine »Sezession« überflüssig — allerdings mit viel, viel mehr Recht als auf dem Kontinente — und lehnte diese tollkühnen Schotten ab. Dagegen fand ihre Thätigkeit in anderen Zentren Gross-Britanniens lebhaft Beachtung: *Mc Nair* wurde Direktor der Kunst-Schule

zu Liverpool und *Mackintosh* trat in eine der grössten Architekten-Firmen Glasgow's ein, sie zeichnet »Honeyman, Keppie and Mackintosh«. Er ist dort der Mittelpunkt einer Schule geworden, deren kräftiges Aufblühen selbst aus den wenigen ausgewählten Schüler-Arbeiten entnommen werden konnte, welche man mit nach Turin gebracht hat. Wie *Hermann Muthesius* berichtet, scheint ein »Glasgower Stil« im Entstehen begriffen: »Dieses Land der eigenartigen Mischung von Puritanismus und Romantik, von Abstinenz



E. A. TAYLOR—GLASGOW.

Sekretär und Pfesler-Tischchen.

und Mystizismus musste, wenn Neuausgänge genommen wurden — auf etwas ähnliches wie Mackintosh'sche Kunst kommen.

Mackintosh's Streben wird uns auf der Turiner Ausstellung nicht ganz vertraut. Er hat sich hier mit den Seinen eingerichtet, so gut es gehen wollte und dabei manche Hilfsmittel verwendet, welche nicht ganz einwandfrei sind. Dahin muss man die kulissenartigen Stoff-Streifen rechnen, welche offenbar dazu dienen sollen, den Raum im Durchblick enger erscheinen zu lassen, sodass die Blumen-Gewinde aus Draht mit

künstlichen Blüten — und überhaupt die allzuvielen Blumen und Blümchen, die als Verlegenheits-Auskunft zwar wohl verständlich sind aber dem Ganzen einen femininen, tändelnden Eindruck verleihen. Unsere schottischen Freunde sollten solche Scherze doch einer gewissen Gruppe der Wiener Snobs und Fälscher-Ästheteten überlassen; denn sonst droht ihnen die Gefahr, mit diesen in nähere Verbindung gebracht zu werden, als dem guten Rufe Jung-Schottlands dienlich sein möchte. — Wir werden gut thun, Mackintosh dort zu beobachten,



CHARLES RENNIE MACKINTOSH—GLASGOW.

Mappen-Schrank.



CHARLES RENNIE MACKINTOSH—GLASGOW.

Sessel und Sekretär.

wo er weniger von äusseren Umständen und den barbarischen Einflüssen des Ausstellungs-Unwesens beeinträchtigt seinem Genius folgen konnte. Hierzu bietet sich uns sein köstlich gezeichnetes und koloriertes Werk »Haus eines Kunst-Freundes«, welches als II. Mappe in der von *Alexander Koch* herausgegebenen Serie »Meister der Innen-Kunst« erschienen ist. Diese seltsame Folge der merkwürdigsten Architekturen und Interieurs wird von *Hermann Multhesius* eingeleitet mit einem Essay, in welchem das Wesen dieser Kunst in folgenden knappen Sätzen so trefflich zusammengefasst wurde, dass man zögern muss etwas hinzuzufügen: »Unsere dekorative Kunst der letzten Jahrzehnte war in ihrer Zersplitterung, in der Vielheit und dabei Verschwommenheit ihrer Ziele verworren und karakterlos. Dies rief nach den Gesetzen der Wechselwirkung das Bestreben wach, eine höchst straffe, beschränkt-

einheitliche, herb-strenge Kunst zu entwickeln. Sie tauchte an verschiedenen Orten gleichzeitig auf. Und so haben wir auch in dieser Glasgower Formenwelt plötzlich fast ein Übermaß von Charakter, eine fast drückend wirkende Architektonik. Die Gerade, besonders die Senkrechte, ist zum Prinzip erhoben und reckt sich so hoch heraus, dass sie fast geisterhaft wirkt. Wo eine Kurve auftritt, ist ihr eine solche Furchtsamkeit eigen, dass sie sich nur wenig heraus wagt. Jeder Anfall von Weichheit wird durch eine unheimliche Vervielfachung von Senkrechten aus dem Felde gepeitscht. Starr und fast spukhaft recken sich die Glieder in knochiger Eckigkeit. Eine äusserste architektonische Gesetzmässigkeit wird durch eine fast übertriebene Steigerung der Wiederholung gleicher Glieder angestrebt — Soweit das Gerippe dieser Kunst, ihre männliche Seite. Sie hat aber auch eine weibliche, die fast ebensosehr

JESSIE K. NEWBERRY—GLASGOW: *Asminster-Tappich.*

AUSGEFÜHRT VON A. MORTON & CO.

weiblich-weich ist, wie die andere männlich-hart. Wir begegnen ihr in den Füllungen, welche zumeist aus dekorativen Linien-Kompositionen bestehen und gerade in dem starr-architektonischen Rahmen durch ihre schwungvolle Weichheit eine eindrucksvolle Gegensatz-Wirkung erzeugen. In ihnen überwiegt und überwuchert die wogende Linie so sehr jeden andern Gesichtspunkt, dass diese Linie für sich zum Endzweck wird und sogar das Gegenständliche fast ertötet. Die menschliche Figur scheint nur ein Vorwand zu sein, um sich bei ihrer Darstellung in süßem Liniengewoge zu ergötzen, sie wird nach Bedarf in die Länge gezogen oder in's Unmögliche verändert, jedenfalls ist sie lediglich dekorativ. Sie ist in derselben Weise stilisiert, wie die englische Kunst in ihrem Flachmuster die Pflanze stilisiert: sie ist in geziert-verbogene Stellungen gezwängt,

um eine bestimmte Linienführung zu erreichen. Wir haben hier die letzte Konsequenz der dekorativen Linie vor uns, deren Ur-Anfänge in England zu suchen sind. *Blake* schwelgte schon vor hundert Jahren in ihr und *Rossetti* suggerierte sie der ganzen Welt. Von *Rossetti* und den Praeraffaeliten führt der Weg in gerader Linie sowohl zu *Toorop* als den Glasgower Künstlern.

So weist uns also gerade die exakte, ja »fachmännische« Beschreibung der Kunst *Mackintosh's* wieder auf den Ausgang unserer Betrachtungen zurück: auf *Rossetti* und *Blake*. — *William Blake* (geb. 1757 in London) — wie gehört er noch hierher? — *Rudolf Kassner* sagt von *Blake's* Dichtungen in seinem Buche »Die Mystik, die Künstler und das Leben« (S. 47): »Es ist einem, wie wenn man dem Leben auf einer traumhaften Bühne zusähe. Schatten wandeln hier auf

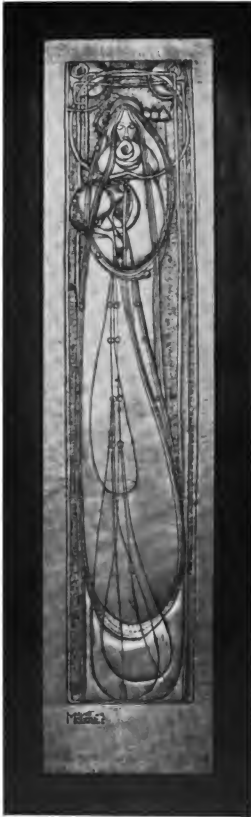


HERBERT MC NAIR—LIVERPOOL.

Dekoratives Relief aus Blei getrieben.

und ab, sie mengen sich und scheiden wieder und es war gar nicht ihre Absicht. Sie sprechen ihre Worte ohne Stichwort und ihre Reden treffen sich in wunderbarer Weise. Sie geben Antwort auf Fragen, die sie nicht gehört haben; es wird ihnen erwidert von dort, wohin sie ihre Worte nicht gerichtet haben. — Es ist wie auf einer Bühne, auf der die Spieler einander nicht kennen und der eine des anderen Thun am eigenen Leiden reflektiert. Wir verstehen dies Leben noch immer nicht und halten alles für einen Traum, ein Spiel von Schatten, die ihr eigenes Schicksal agieren, bis wir lernen, dass es keine Menschen sind, die wir vor uns haben, sondern »States«, Zustände im Leben von Völkern, Stimmungen in uns selbst«. — Wenn Kassner die Reliefs von Margarete Mackintosh auf ihren psychischen Gehalt hätte analysieren wollen, so hätte er

diesen Sätzen kaum ein Wort zuzufügen brauchen. Es ist ganz seltsam, wie sehr man sich bei Poeten glaubt, wenn man in Gemächern der Mackintosh's verweilt, oder ihre träumerischen Blätter besieht. Oft will es scheinen, als ob hier der Traum Selbstzweck sei, als ob es den Urhebern gar nicht so sehr angelegen wäre, in das wirkliche Leben mit ordnender Faust gestaltend einzugreifen. Sie singen und sie sagen. Man möchte Stücke von Maeterlinck in diesen Stuben spielen; und so gut man sich die verhängnisvollen Feen dieses Dichters denken kann, wie sie gleichgültig auf diesen hochlehnigen Stühlen sitzen wie Geschwister der verschwimmenden Gestalten auf den Teppichen und Geräten, so sehr zweifelt man zuweilen daran, dass Menschen aus Fleisch und Blut darinnen arbeiten und ruhen, schmausen und lachen und Kinder erziehen könnten:



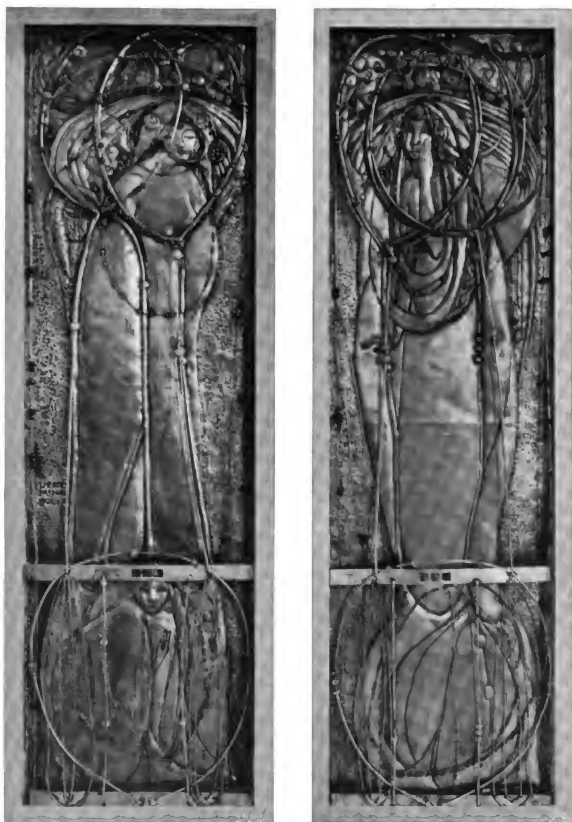
MARGARET MACDONALD-MACKINTOSH—GLASGOW.

*Punzel aus getriebenem Silber als Wand-
oder Möbel-Füllung.*

I. INTERNATIONALE AUSSTELLUNG FÜR MODERNE
DEKORATIVE KUNST IN TURIN 1902.

sehnige, starkknochige Schotten mit rotblonden Mähnen, drohenden Stirnen und trotzigem Kinnladen. Man sollte glauben, dass ein Mann wie Voysey eher ein schottischer Künstler für wirkliche Schotten wäre, und dass Mackintosh und die um ihn mit ihren raffinierten Capriccio's, die sich so primitiv zu geben wissen, den Ästheten verwandter seien, deren »geglättete Sprüche«, Sonette und Strophen in sich selbst ihren Zweck und ihr Genüge finden. Nicht als ob man von ihnen Unterthänigkeit und Dienstbereitschaft vor dem gewöhnlichen Leben und seinen brutalen Anforderungen verlangen wollte! Nein, im Gegenteil: die Künstler, denen nach unserer Überzeugung die Welt gehört, werden Gebieter, Ordner und König sein über allen diesen Dingen. Allein die Mackintosh's besitzen offenbar keinen Ehrgeiz weniger als gerade diesen. Der wundersame Reiz ihrer Schöpfungen entspringt aus einer ganz unerhörten Verbindung einer ausschweifenden Märchen-Fantastik mit einer strengen, schroffen, fast nüchternen Einfachheit — wie wir sie weder bei der Romantik noch bei den Praeraffaeliten finden konnten. Wenn wir in eines ihrer Gemächer blicken, ist uns zu Mute, wie der kleinen, tapferen Frau des Ritters Blaubart, als sie in die verbotene Stube schaute hoch oben im Turm, wo nie eines Menschen Stimme gehört wurde, von dem man auf die Erde herabsah, wie auf ein anderes, fremdes, versinkendes Gestirn. Wenn man sie verstehen und ihre zarte Schönheit voll geniessen will, so darf man sie nicht in eine Reihe stellen mit jenen Holländern, Deutschen und Skandinaven, von welchen wir bei Gelegenheit der Turiner Ausstellung melden konnten, dass sie mit machtvollstem Willen und herrischen Händen einer starken, frohen Lebensführung ihrer Rasse vorarbeiten. Ein solches Künstler-Geschlecht bliebe in Schottland noch zu erwarten, wenn es überhaupt notwendig ist. Denn dort besteht eine in sich gefestigte, auf ungebrochener Überlieferung ruhende, zähe Kultur und Regelung des Lebens nach einem Rhythmus, der dem Blute der Rasse entsprang. Wenn hier über das Gewordene überhaupt hinausgegangen werden soll, so kann es vielleicht gar nicht anders geschehen, als durch Willkür und Träume: und das wäre dann die Notwendigkeit der Mackintosh-Kunst und der tiefere Grund, warum sie ist, wie sie ist. —

GEORG FUCHS—DARMSTADT.



HERBERT UND FRANCES MC NAIR—LIVERPOOL. METALL-PANEELE, VGL. ABBILDUNG S. 581.
I. INTERNATIONALE AUSSTELLUNG FÜR MODERNE DEKORATIVE KUNST IN TURIN 1902.

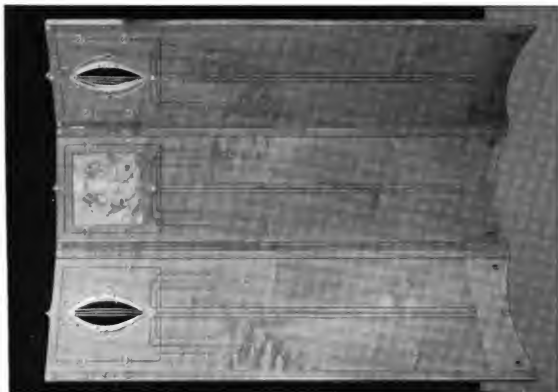
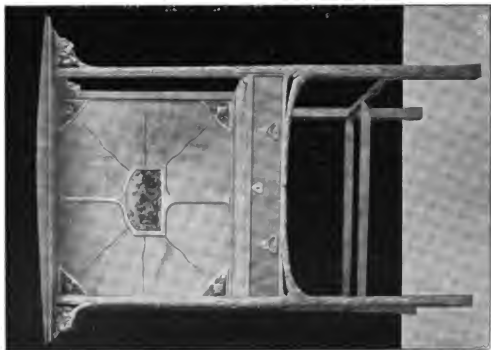


MARGARET M-MACKINTOSH - GLASGOW.

GESTICKTER UND BEMALTER EINSATZ IM MITTELSTÜCKE DES
STREBENSTEHEND ABGEBILDETEN SEIDENEN WAND-SCHIRMES.

I INTERNATIONALE AUSSTELLUNG FÜR MODERNE DEKORATIVE KUNST IN TURIN 1902.

CH. UND M. MACKINTOSH—GLASGOW. Sekretär und Hand-Schirm.
Aufführung in grauem Ahornholz mit Silber-Beschlägen.



1. INTERNATIONALE AUSSTELLUNG FÜR MODERNE DEKORATIVE KUNST IN TRIEN 1902.



CHARLES R. MACKINTOSH UND MARGARET MACDONALD-
MACKINTOSH: «THE ROSE BOUDOIR». TEIL-ANSICHT.

I. INTERNATIONALE AUSSTELLUNG FÜR MODERNE DEKORATIVE KUNST IN TURIN 1902.



J. HERBERT MC NAIR—LIVERPOOL. EMPFANGS-ZIMMER
FÜR EINE DAME. • SCHOTTISCHE ABTEILUNG. •

L. INTERNATIONALE AUSSTELLUNG FÜR MODERNE DEKORATIVE KUNST IN TURIN 1902.



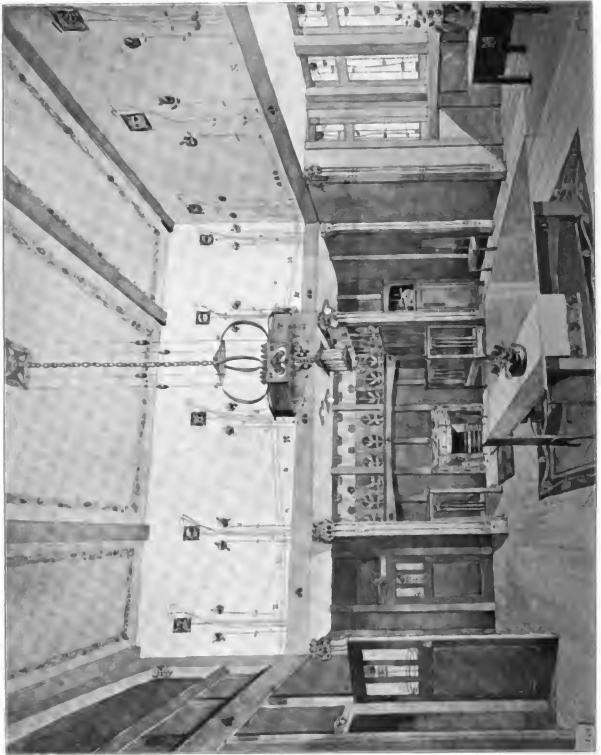
CHARLES R. MACKINTOSH — GLASGOW. * DURCHBLICK
DURCH EINEN FLÜGEL DER SCHOTTISCHEN ABTEILUNG.

L. INTERNATIONALE AUSSTELLUNG FÜR MODERNE DEKORATIVE KUNST IN TURIN 1902.



CHARLES R. MACKINTOSH UND MARGARET MACDONALD-
MACKINTOSH—GLASGOW. * 'THE ROSE BOUDOIR'.

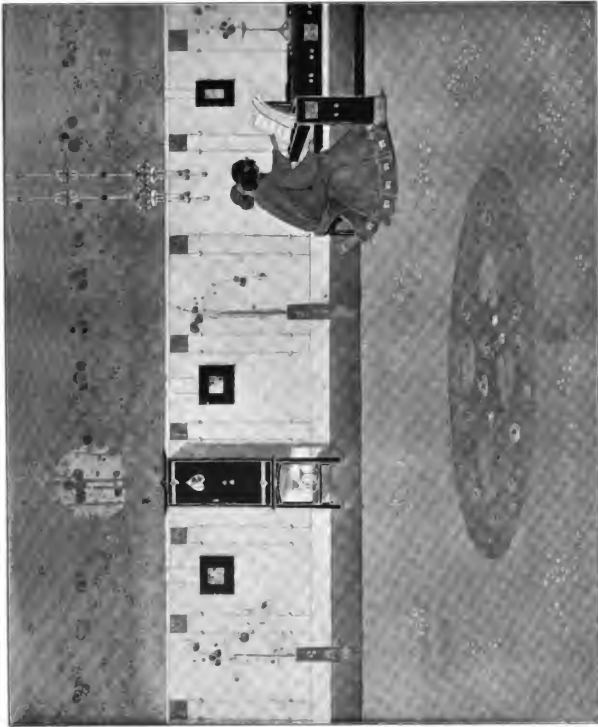
I. INTERNATIONALE AUSSTELLUNG FÜR MODERNE DEKORATIVE KUNST IN TURIN 1902.



JANE FONIE—GLASGOW.

SKIZZE ZU EINEM WOHN- UND SPEISE-ZIMMER.

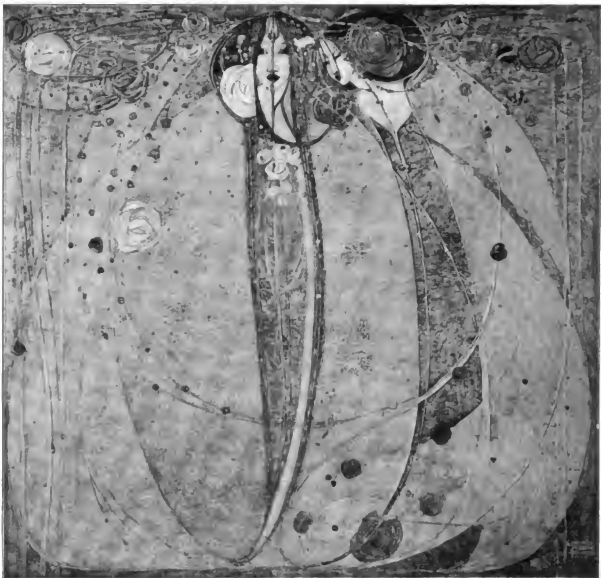
I. INTERNATIONALE AUSSTELLUNG FÜR MODERNE DEKORATIVE KUNST IN TURIN 1902.



GEORGE LOGAN — GREENOCK (SCHOTTLAND.)

DAS WEISSE ZIMMER. AQUARELL.

I. INTERNATIONALE AUSSTELLUNG FÜR MODERNE DEKORATIVE KUNST IN TURIN 1902.



MARGARET MACDONALD-MACKINTOSH—GLASGOW.

PANEEL-FÜLLUNG IN METALL GETRIEBEN.

I. INTERNATIONALE AUSSTELLUNG FÜR MODERNE DEKORATIVE KUNST IN TURIN 1902.



MARGARET MACDONALD-MACKINTOSH — GLASGOW.

PANEEL-FÜLLUNG IN METALL GETRIEBEN.

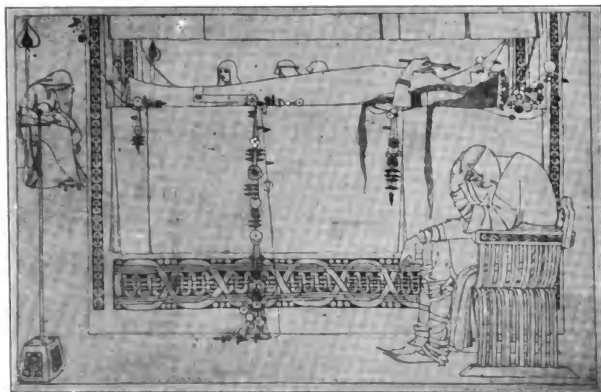
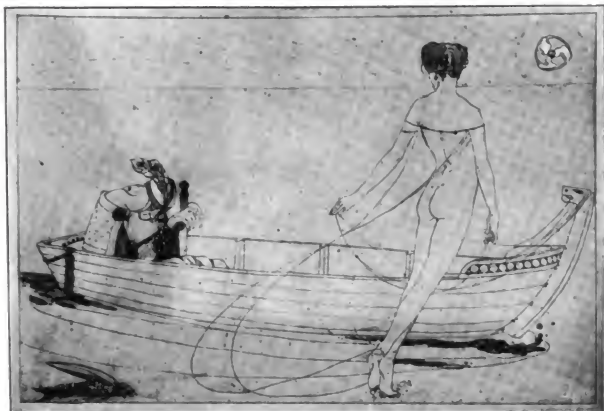
I. INTERNATIONALE AUSSTELLUNG FÜR MODERNE DEKORATIVE KUNST IN TURIN 1902.



JESSIE M. KING—GLASGOW.

ZEICHNUNG »THE WHITE KNIGHT«.

I. INTERNATIONALE AUSSTELLUNG FÜR MODERNE DEKORATIVE KUNST IN TURIN 1902.



JESSE M. KING—GLASGOW.

ZEICHNUNGEN AUS »KÖNIG OLAF«.



JESSIE M. KING—GLASGOW.

ZEICHNUNG »THE DANCE OF THE WHITE ROSE«.

I. INTERNATIONALE AUSSTELLUNG FÜR MODERNE DEKORATIVE KUNST IN TURIN 1902.



JESSIE M. KING — GLASGOW.

ZEICHNUNG FÜR STICKEREL. SCHOTTISCHE ABTEILUNG.

I. INTERNATIONALE AUSSTELLUNG FÜR MODERNE DEKORATIVE KUNST IN TURIN 1902.



JESSIE R. NEWBERY. SCHOOL OF ART—GLASGOW. TISCH-TUCH MIT LEINEN-STICKEREI U. APPLIKATION.

L. INTERNATIONALE AUSSTELLUNG FÜR MODERNE DEKORATIVE KUNST IN TURIN 1902.

DAS DEUTSCHE REICH.



**Deutsche Zukunfts-Architektur
auf der Turiner Ausstellung.**



H. & FR. V. HEIDER—MAGDEBURG.

Thür-Verdachung aus Flossen.

Deutsche Zukunfts-Architektur in Turin.

Wenn man schöpferische deutsche Bau-Kunst kennen lernen will, eine Bau-Kunst, die mehr ist als geschickte und geschmackvolle Anwendung gelehrter Forschungen, so muss man Projekte und Ausstellungen studieren. Die deutsche Kultur ist noch lange, lange nicht reif genug, ist noch viel zu sehr kleinstaatlich-ängstlich, ist noch viel zu wenig »grossdeutsch«, um die hohen Gedanken kühner Baumeister in Thaten umsetzen zu können. Es ist eigentlich gar nicht zu verwundern, dass es so ist und dass man einstweilen in deutschen Ländern und Ländchen das biedere Gelehrt-Thun, die wackere Altertümelei, die archaeologische Wissenschaftlichkeit noch höher schätzt: das ist so die Art kleiner Bürger in kleinen Gemeinwesen, das hat sich weiter vererbt und schwindet nur ganz allmählich. Im »grösseren Deutschland«, das die politische und geistige Jugend dieses nach kulturellen Thaten heiss verlangenden Volkes erringen will, wird es anders sein. Wie es sein wird, davon gibt uns die Turiner Ausstellung eine Ahnung. Das »Rückgrat« der deutschen Abteilung wird hier durch eine Flucht grösserer Räume gebildet, welche mit dem *Hamburger Vestibulum* von *Peter Behrens* beginnt; daran schliesst sich der *Kaiser Wilhelm-Saal* von *Billings*, von dem aus sich nach links ein von Kandelabern flankiertes Bogen-Thor in den preussischen Repräsentations-Raum von

Bruno Möhring öffnet. Hier wird die grosszügige Anordnung leider unterbrochen. Wir müssen uns durch eine Folge kleiner und kleinster Gemächer, nach dem nicht sehr glücklichen Treppenhaus von *Berlepsch* und von da durch den um so gelungeneren, ersten *Wohn-Raum* von *Orléans* hindurchwinden, um endlich in der dämmernden, majolika-verkleideten Fest-Halle von *Kreis* wieder aufzuathmen. Über den Flur der Material-Abteilung hinweg schreiten wir dann in den vortrefflich disponierten, mit drei mächtigen Bogen-Fenstern sich nach dem Parke öffnenden Saal von *Heinrich Kühne*, der leider durch die Überfülle der Fabriks-Auslagen um seine reine Wirkung gebracht wurde. Durch die Abbildungen, welche sich an diese Studie anschliessen, wird diese Folge ungefähr zur Anschauung gebracht. — Der Übergang von der mächtigen, aber durch ihre Ausschmückung doch auch ein wenig komisch wirkenden Kuppel-Halle zu dem Vestibulum von *Behrens* wird durch einen wuchtigen Bogen mit dem Reichs-Adler vermittelt, insoweit zwischen zwei einander so fremden Welten überhaupt vermittelt werden kann. In der That: die Hamburger Vorhalle leitet uns in eine »andere Welt« und vielleicht gelingt es uns später etwas vom Wesen dieser Welt zu offenbaren, wenn wir auf *Behrens* und sein Vestibulum im Besonderen eingehen werden. Wie gerne würde man länger in diesem Reiche verweilen und von diesem



HERMANN BILLING—KARLSRUHE. BRUNNEN IM KAISER
WILHELM-SAAL. BÜSTE VON GEORG WRBA—MÜNCHEN.

I. INTERNATIONALE AUSSTELLUNG FÜR MODERNE DEKORATIVE KUNST IN TURIN 1902.



HERMANN BILLING—KARLSRUHE. KAISER WILHELM-SAAL, DURCHGANGS-KAUM. LINKS EINGANG IN DIE PREUSSISCHE ABTEILUNG.

I. INTERNATIONALE AUSSTELLUNG FÜR MODERNE DEKORATIVE KUNST IN TURIN 1902.



HERMANN BILLING—KARLSRUHE. KAISER WILHELM-SAAL.
DURCH DEN BOGEN DER PREUSSISCHEN ABTEILUNG GESEHEN.

L. INTERNATIONALE AUSSTELLUNG FÜR MODERNE DEKORATIVE KUNST IN TURIN 1902.



E. H. BERLEPSCH-VALENDAS.

Hof-Ansicht der deutschen Abteilung für Wohnungs-Kunst.

kraftvollen Geiste atmen, als es uns hier verstattet wird! Zwar, wenn *Hermann Billing* in den Stand gesetzt worden wäre, zur Ausgestaltung und Ausschmückung seines *Kaiser Wilhelm-Saales* grössere Hilfs-Mittel und gute Hilfs-Kräfte heranzuziehen, so würden wir hohen Muts hinanschreiten. Auf diesen Baumeister darf man gewiss Hoffnungen setzen, wenn es gilt das Problem zu erschöpfen, das hier nur mehr skizzenhaft angedeutet wurde. Ob es an Geld, ob es an Zeit gefehlt hat, gleichviel, dieser Saal, so leer, so kahl im Ganzen, so unfertig in der allzuwichtigen Brunnen-Anlage, ist nicht das geworden, was er hätte werden können, wenn der leitende Architekt sein ernstes Empfinden und volles Können unbehindert und ohne Übereilung hätte einsetzen dürfen.

Als ein geschickterer Arrangeur erweist sich dagegen, allerdings mit kleineren Mitteln, *Bruno Möhring*. Man erkennt auf den ersten Blick in den chor-artig abschliessenden Raum mit der prächtigen Löwin von *Gaul* den

Ausstellungs-Routinier, der mit einigen wohlgezielten Treffern und mit kluger Verwendung der Malerei auch dem verwöhnten Auge ein wohlgefälliges Ensemble aus den heterogensten Elementen zusammen zaubert. Hier findet man unter viel Minderwertigem manches gute Möbel und manches solide Einzelstück ohne gerade durch zahlreiche überragende Schöpfungen gefesselt zu werden.

Um aber die »Zukunfts-Architektur« — diese als grosse, monumentale Kunst verstanden — weiter zu verfolgen, so ist es ganz auffällig, wie sie verschwindet, je mehr der grosse Macht-Gedanke und der nach formender Beherrschung des Lebens verlangende Macht-Instinkt der Rasse zurücktritt. Es verdient Beachtung, dass in den bayerischen Räumen von alle dem nichts zu verspüren ist. Man hat dort ein Treppenhaus von *Berlepsch*, einen Durchgang, in dem eine Büste des Regenten mit sehr vielen Topf-Gewächsen den Mangel jeglichen Gestaltungs-Versuches kaum verbirgt, und dann noch mehrere



E. H. BEKEPSCH-VALENTAS.

Hof-Ansicht des deutschen Quer-Pavillons.

Zimmer-Einrichtungen Münchener Möbel-Fabriken: man weiss nicht, welche davon geeigneter wäre als Beweis-Mittel demjenigen zu dienen, welcher Münchens »rapiden Niedergang auf kunstgewerblichem Gebiete« erhärten möchte. Es ist sehr verständlich, dass die Münchener Presse, ja sogar die Spitze des Münchener Komitee's selbst, sich zu bemühen scheint, die Deutschen vom Besuche dieser Ausstellung abzuhalten, die Deutschen, welche hier Triumphe feierten! Freilich: diese Triumphe waren nicht zugleich auch Münchener Triumphe. — München hat alle führenden Geister von sich abgestossen, bis auf ein winzig kleines Häuflein, und was die Architektur anlangt, so zeigt sich immer mehr, dass die feinsinnig nachempfindende Manier der Seidl und Hocheder, der in der Malerei Lenbach und Stuck entsprechen, das Beste und Höchste ist, was München geben konnte: eine Neudeutung und Neubelebung der Alten, also eine Richtung, die dem eng-

lischen Präraffaelismus parallel läuft und somit in der Welt-Kultur um ein volles Viertel-Jahrhundert *zurück* liegt. Über Münchens kulturelle Lage und sein Verhältnis zu den grossen Zukunfts-Problemen wäre damit eigentlich genug, übergenug gesagt.

Sobald wir den mit grüner Majolika verkleideten Saal von *Wilhelm Kreis* betreten, können wir nicht umhin, die Gedanken-Reihe fortzusetzen, welche wir mit Behrens begannen. Dieser Künstler hat zwar seine volle Kraft noch nicht gesammelt und gereift und es lässt sich eben nur auf ihn hoffen. Dass er noch schwankt und irrt, das scheinen uns etliche Fratzen und Scherze in der Ornamentik gegenwärtig halten zu wollen. Im übrigen habe ich meiner Anschauung über Kreis bei Gelegenheit seines Konkurrenz-Projektes zum Hamburger Bismarck-Denkmal, das hier ebenfalls ausgestellt ist, so erschöpfenden Ausdruck gegeben, dass ich mir nicht versagen kann, im Nachstehenden daran

anzuknüpfen: »Es bedarf keines sonderlichen Aufwandes an kunsthistorischer Gelehrsamkeit und Scharfsinn, um zu bemerken, dass dieses »Heldengrab« im Äusseren mehr von antiken, im Inneren mehr von romanischen, vielleicht gar byzantinischen Mustern beeinflusst ist. Aber daran möchte ich diejenigen erkennen, welche die Zeichen der Zeit und des wieder erwachenden geistigen Lebens wahrnehmen und deuten, vielleicht mehr vorausspürend und ahnend, denn sehend und wissend, daran, dass sie auch durch die Hülle alter Formen das wachsende, unablässig empordrängende Leben fühlen. Diese altertümlichen Formen, von unseren Bauräten und Professoren unzähligemal angewandt, reden hier doch eine ganz andere Sprache als das hohle Pathos jener, ja sie werden da und dort durch neue Bildungen unterbrochen,

indem der Künstler für das, was er sagen wollte, im ererbten Vorrat kein Gefäss fand. Da schuf er neu. Er ist weder ein antiker Heide, noch ein mittelalterlicher Christ, und doch wohnt ein Religiöses — mindestens eine aufrichtig fromme Stimmung unter dieser Kuppel. Gleichviel, was Kreis u. a. hiervon erfüllt oder nicht: auf das *Ziel* kommt es an.«

Unsere Öffentlichkeit, natürlich nur die der bevorzugtesten Gebildeten, erfährt jetzt vielleicht zum ersten Male, dass man nur ganz oberflächlich und schwächlich redet, wenn man von einer »neuen Kunst« spricht. Es sind tiefer strömende, ernstere Gewalten, die sich ein Bett suchen im festen Land europäischen Kulturlebens und denen in der »neuen« Kunst nur *eines* ihrer *Mittel*, freilich das mächtigste und edelste, zubereitet wird.

GEORG FUCHS—DARMSTADT.



RICH. KÜMMEL—BERLIN: *Sofa*. AUSGEFÜHRT VON W. KÜMMEL—BERLIN.



BRUNO MÖHRING—BERLIN. GEWÖLBTER RAUM IN DER
PREUSS. ABTEILUNG. MALEREIEN VON ALB. MÄNNCHEN
UND WALTER LEISTIKOW, LÖWIN VON AUGUST GAUL.

I. INTERNATIONALE AUSSTELLUNG FÜR MODERNE DEKORATIVE KUNST IN TUNIS 1902.



BRUNO MÖHRING—BERLIN. • PREUSSISCHE ABTEILUNG
VOM KAISER WILHELM-SAAL AUS GESEHEN. MÖBEL VON
RICH. KÜMMEL, AUSGEFÜHRT VON W. KÜMMEL—BERLIN.

I. INTERNATIONALE AUSSTELLUNG FÜR MODERNE DEKORATIVE KUNST IN TURIN 1902.



BRUNO MÄHRING. BLICK AUS NEBENSTEHENDEM RAUM IN DEN
KAISER WILHELM-SAAL. BLUMEN-STÄNDER, ENTW. VON V. FRANKL,
IN EISEN GESCHMIEDET VON SCHULZE & HOLDFLEISS — BERLIN.

I. INTERNATIONALE AUSSTELLUNG FÜR MODERNE DEKORATIVE KUNST IN TURIN 1902.



WILHELM KREIS - DRESDEN.

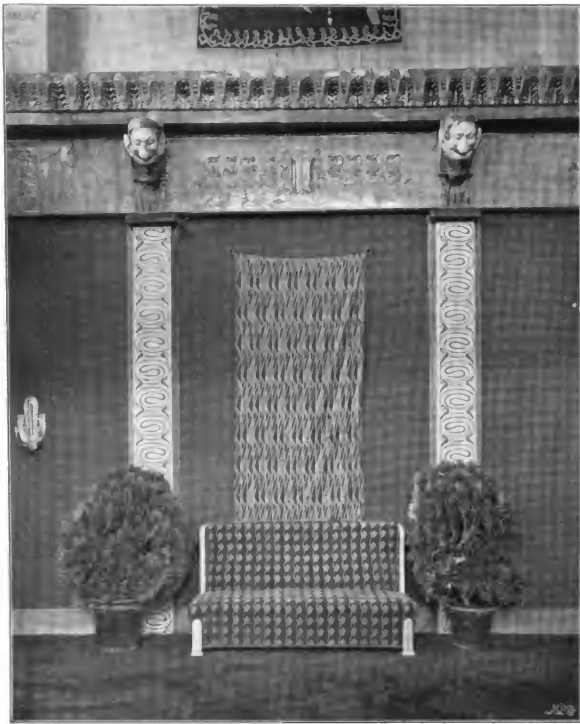


FEST-SAAL. RELIEFS, MODELLIERT VON A. HÜDER—DRESDEN. WAND-
VERKLEIDUNG IN STRINGUT, AUSGEFÜHRT VON VILLEROY & BOCH—DRESDEN.



W. KREIS—DRESDEN. MAJOLIKA-SAAL VON VILLEROY & BOCH.
VITRINEN VON PROFESSOR OTTO GUSMANN MIT ERZEUGNISSEN
DER SÄCHS. PORZELLAN-FABRIK C. THIEME—POTSCHAPPEL.

I. INTERNATIONALE AUSSTELLUNG FÜR MODERNE DEKORATIVE KUNST IN TURIN 1902.



WILHELM KRÉIS - DRESDEN. FEST-SAAL. WAND-TEPPICH
UND SOFA VON PROFESSOR OTTO GUSMANN - DRESDEN.

I. INTERNATIONALE AUSSTELLUNG FÜR MODERNE DEKORATIVE KUNST IN TURIN 1902.



W. KREIS—DRESDEN. FEST-SAAL. DECKE, MODELLIERT VON PROFESSOR KARL GROSS—DRESDEN. OBERER WAND-TEPPICH VON WALTER LEPTIKOW—BERLIN.

I. INTERNATIONALE AUSSTELLUNG FÜR MODERNE DEKORATIVE KUNST IN TURIN 1902.



W. KRIS—DRESDEN. BRUNNEN-ANSICHT DES MAJOLIKASAALES. AUSGEFÜHRT VON VILLEROY & BOCH—DRESDEN.

1. INTERNATIONALE AUSSTELLUNG FÜR MODERNE DEKORATIVE KUNST IN TURIN 1902



H. E. BERLEPSCH-VALÉNDAS — MÜNCHEN. • TREPPEN-
HAUS. KAMIN-KUPPE VON FR. RINGER, STUKKATUR VON
MAHF & BERSCH, MÖBEL VON O. FRITZSCHE—MÜNCHEN.

1. INTERNATIONALE AUSSTELLUNG FÜR MODERNE DEKORATIVE KUNST IN TURIN 1902.



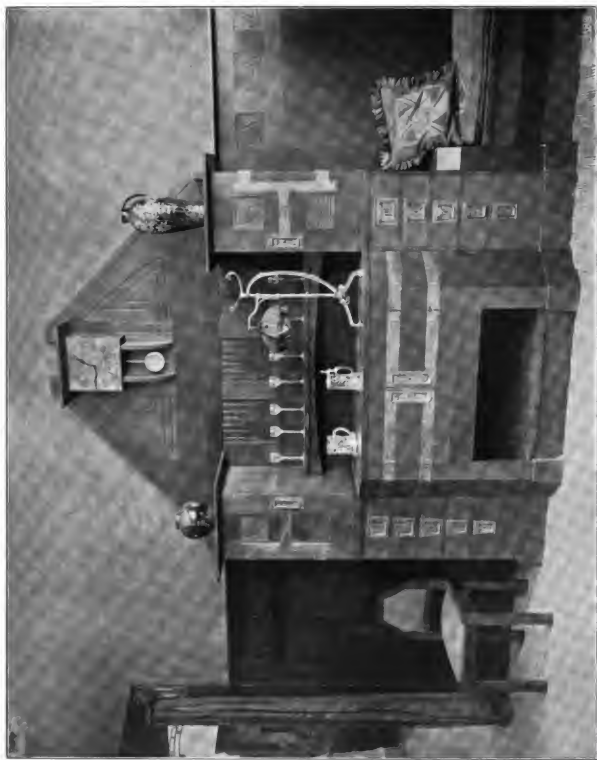
H. E. BERLEPSCH-VALENDAS—MÜNCHEN. KAYERISCHER REPRÄSENTATIONS-
KAUML. BÜSTE DES PRINZ-REGENTEN LUITPOLD VON HABSBURG—MÜNCHEN.

L. INTERNATIONALE AUSSTELLUNG FÜR MODERNE DEKORATIVE KUNST IN TURIN 1902.



ROBERT ORÉANS UND H. BILLING—KARLSRUHE. WOHN- UND
SPEISE-ZIMMER. AUSGEF. VON G. BAUSBACK. BELEUCHTUNGS-
KÖRPER VON K. WEISS, KUNST-SCHMIED, KARLSRUHE. •

I. INTERNATIONALE AUSSTELLUNG FÜR MODERNE DEKORATIVE KUNST IN TURIN 1902.



ROBERT ORÉANS UND H. BILLING—KARLSRUHE. WOHN- UND
SPEISE-ZIMMER. AUSGEFÜHRT VON G. BAUSACK—KARLSRUHE.

I. INTERNATIONALE AUSSTELLUNG FÜR MODERNE DEKORATIVE KUNST IN TUNIN 1902.



HEINRICH KÜHNE—DRESDEN. SAAL FÜR MATERIAL-GRUPPEN. STUCK-DECKE VON PROFESSOR KARL GROSS.

L INTERNATIONALE AUSSTELLUNG FÜR MODERNE DEKORATIVE KUNST IN TURIN 1902.

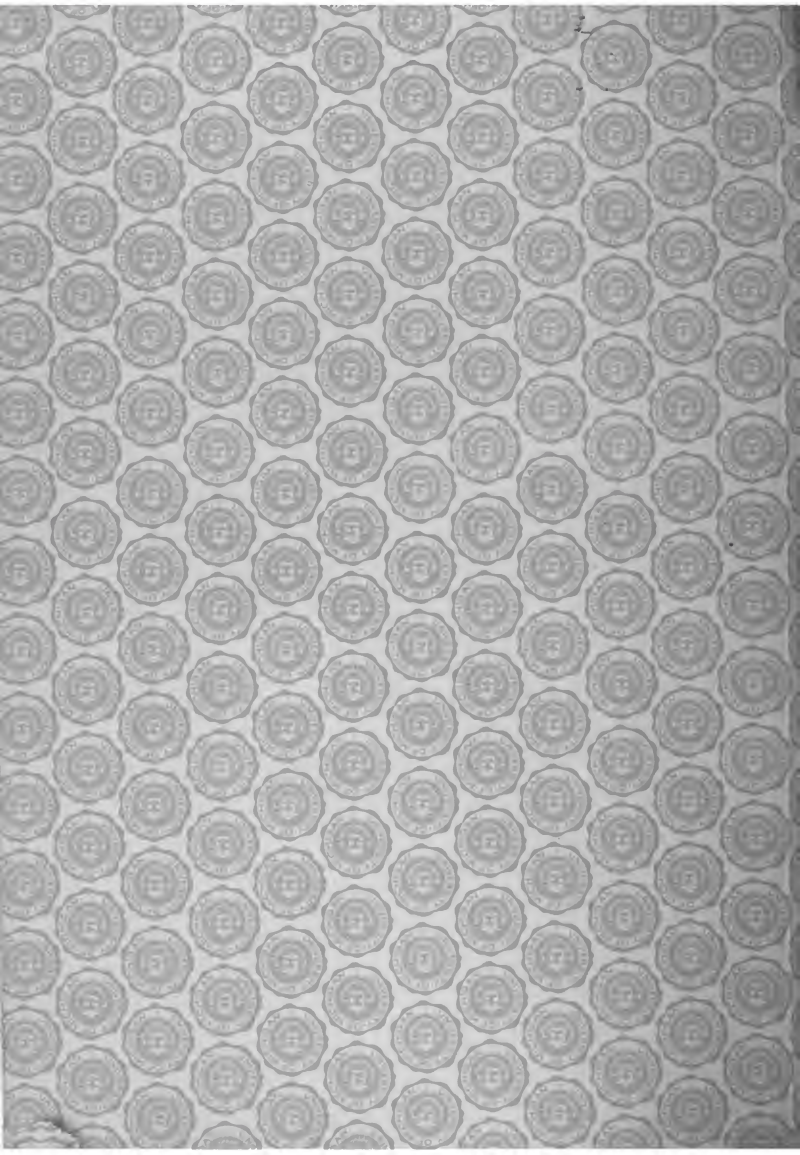


HEINRICH KÖHNE—DRESDEN. SAAL FÜR MATERIAL-GRUPPEN.
DECKE VON PROF. K. GROSS, GEMÄLDE VON PROF. O. GUSMANN.

I. INTERNATIONALE AUSSTELLUNG FÜR MODERNE DEKORATIVE KUNST IN TURIN 1902.



HEINRICH KÜHNE—DRESDEN. STUDE ZU VORSTEHENDEM RAUME.



BOUND

MAY 24 1933

UNIV. OF MICH.
LIBRARY



3 9015 01144 5924

