





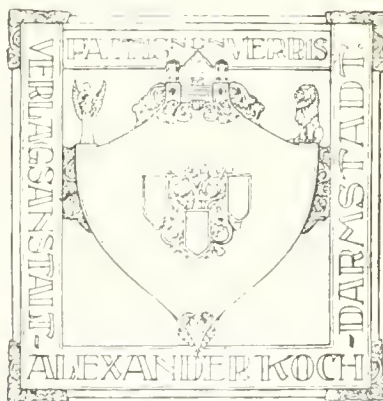
PURCHASED FOR THE
UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY
FROM THE
CANADA COUNCIL SPECIAL GRANT
FOR

~~B.A. 1605~~

D + (05) DEU

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 XXXVII
OKTOBER 1915 - MÄRZ 1916.



ALLE RECHTE VORBEHALTEN.



ERICH ERLER—MÜNCHEN. RADIERUNG „SÄENDE FRAU“ AUS EINER SERIE KRIEGS-RADIERUNGEN.

VORWORT ZUM 19. JAHRGANG.

Der erste Kriegsjahrgang dieser friedlichsten aller Zeitschriften ist abgelaufen. Wir treten in den zweiten ein! – Was schließen diese Worte in sich an Mühe und Opfern, aber auch an frohen Enttäuschungen, an Stolz und kühnem Hoffen! Unsere Feinde wollten nicht mehr und nicht weniger als den militärischen und wirtschaftlichen Ruin Deutschlands. Wie ist es anders gekommen! Die Anstrengungen der Gegner haben nur bewirkt, daß das Große im deutschen Wesen, das man über gewissen Mängeln der Form übersehen hatte, hell vor aller Welt erstrahlte! Der deutsche Riese erhob sich und vollbrachte in einer sachlichen und sozusagen bürgerlichen Begeisterung Taten von einer sagenhaften Gewalt. Handel und Wirtschaft sind nicht erstickt; wir leben, atmen und – essen! Ein gesteigertes Lebensgefühl erfüllt das deutsche Volk. Während die tapferen Heere ringsum den Feind abwehren, blüht und wirkt im Innern deutscher Geist und deutsche Kultur fast ungestört! Man kann Deutschland wohl vom Meere und von einigen Erdteilen abschließen, aber man kann es nicht abschließen von den unversieglichen Quellen, die innere Kräfte, inneren Reichtum spenden. –

Diese seltsamen Kriegsschicksale Deutschlands spiegeln sich auch in dem wieder, was unserer Zeitschrift widerfuhr. Beim Beginn des Krieges hatte keine Zeitschrift, am allerwenigsten eine Kunstzeitschrift, Grund, besonders vertrauensvoll in die Zukunft zu schauen. Im gesamten feindlichen Ausland hat denn auch der Krieg unter den Zeitschriften verheerend gewirkt. Viele sind eines plötzlichen Todes verschieden. Ein paar nur fristen ein kümmerliches Dasein. Auch wir haben die anfänglichen Begleiterscheinungen des Krieges, die sich zunächst in falsch verstandener Sparsamkeit äußerten, zu spüren bekommen – in Gestalt einer großen Anzahl von Abbestellungen. Zwar erfolgten sie durchweg mit dem Ausdruck des lebhaftesten Bedauerns, aber man glaubte sich – selbst bis in die sehr vermögenden Kreise hinein – zu spartanischer Einschränkung verpflichtet! Bis allmählich das Staunen und die Erkenntnis kam, daß nicht ein Zehntel der befürchteten Störungen wirklich eintrat, und daß die wichtigere Pflicht die war: die mühsam errungenen Kulturgüter des Friedens nach Kräften über den Krieg hinweg zu erhalten! Da erlebten wir die Freude, die einen Augenblick verlorenen Freunde in stattlicher Schar zurückkehren zu sehen. Daß aber trotzdem die Aufrechterhaltung einer so anspruchsvollen Zeitschrift in diesen schweren Zeiten nichts weiter ist, als ein der Kunst und der vaterländischen Kultur gebrachtes Opfer, das bedarf für den, der die Verhältnisse kennt, kaum der Erwähnung! Die Einberufungen, die vermehrten Kosten, die Schwierigkeit der Stoffbeschaffung, der gänzliche Ausfall an Anzeigeneinnahmen: all das bedeutet eine erhebliche Erschwerung des Weitererscheinens einer so kostspieligen Zeitschrift. Der Ausweg, weniger oder minderes zu bieten, kam von vornherein nicht in Betracht. Wahrlich, es war keine leichte Aufgabe, wenn diese Zeitschrift trotz Kriegsgeschrei und harter Zeit kein im Wert oder Umfang schwächeres Heft herausgebracht hat! Das Gleiche darf ich auch von meinen beiden anderen Zeitschriften, der „Innen-Dekoration“ und der „Stickerie- und Spitzen-Rundschau“ sagen.

Die Kunstzeitschriften haben auch während des Krieges die bedeutungsvolle Aufgabe, namentlich den neutralen Völkern unablässig und eindringlich die Hochleistungen deutscher Kultur vor Augen zu führen. Nach dem Kriege, wenn es an das Wiedereinrichten und Neuaufbauen geht, werden wir gewiß dazu helfen, die Geister auf die Werke der feinen Künste wieder einzustellen und rasch die frühere Höhe der Arbeit wiederzugewinnen. Wir hätten es als eine Beschämung des ganzen Volkes aufgefaßt, hätten wir unter dem Druck des uns aufgezwungenen Krieges unsere Pioniertätigkeit aufgeben müssen, unser Bestreben: für gesunde deutsche Kunst zu werben, die Schaffenden zu fördern, indem wir ihre Werke in würdigster Form vorführen, der Allgemeinheit – Staat, Schulen usw. – wie dem Einzelnen die Föhlung mit den Künstlern zu erleichtern, der Kunst die öffentliche Achtung zu erringen! Wenn feindliche Heere deutsches Gut verwüsteten, so greift der Staat ein, er heilt, entschädigt, richtet wieder auf. Wir können nur auf das allgemeine Kulturgewissen des Volkes vertrauen. Man spendet gewiß auch den „Opfern hinter der Front“ Anerkennung und Lob. Unsere Art opfervollen, tapferen Aushaltens ist sicherlich die wirksamste Beschämung für den Gegner. Aber auch wir brauchen Mitkämpfer, die Unterstützung derer, die die Güter der Kultur schätzen und genießen. Darum möge ein jeder mithelfen, in seinen Kreisen für unsere Zeitschrift zu werben. Auch dies ist eine Möglichkeit, für Deutschlands Ehre und Größe einzutreten!

Dem Sieg deutscher Waffen möge ein Sieg deutscher Kultur in ihrer ganzen versöhnenden Größe folgen!

Darmstadt, September 1915.

ALEXANDER KOCH.





HANS THOMA. »SELBSTBILDNIS« 1872. HAMBURGER GALERIE.



HANS THOMA—KARLSRUHE.

«BLÜHENDES TAL 1913.

HANS THOMA.

EINE HULDIGUNG ZU DES MEISTERS 76. GEBURTSTAG

VOM HERAUSGEBER ALEXANDER KOCH

MIT TEXT VON FRITZ VON OSTINI.

Es sind rund fünfzig Jahre her, daß Hans Thoma zu malen begann, die Lehrzeit abgerechnet. Aber es ist nur ein Vierteljahrhundert vergangen, seit dem Tage — man kann das fast auf den Tag berechnen! — seit dem Tage, da einem weiteren Kreise ein Verständnis aufdämmerte für das, was er als deutscher Maler bedeutet. Er ist immer der Gleiche geblieben im Wandel der Zeit, wie im Wandel seines Schicksals, das ihm erst Armut, Verkennung und Hohn brachte und dann in späten Tagen Ruhm und Ehre, wie wenigen Anderen. Keine der Zeitströmungen, in denen das Schifflein der deutschen Kunst seit Jahrzehnten hin- und herschwankte, hat ihn beeinflußt, keine gute und noch weniger eine schlechte, jede laute Verkündigung neuer Kunstgesetze verhallte ungehört vor seinem Ohr. Und er hat seinen Platz doch behauptet in all der Zeit! Behauptet in der Meinung der Urteilsfähigen, wie auf dem Kunstmarkte. Denn er ist ein Ganzer und Eigener — und darauf kommt's an! Das spüren schließlich auch die Ritter von der Phrase, spürt die Menge, die sich von ihnen leiten läßt. Und

er ist ein Deutscher und zwingt gerade dadurch, ohne daß sie es wissen vielleicht, gerade denen Achtung ab, die Zeter zu schreien pflegen, wenn man von der Möglichkeit einer ausgesprochen deutschen Kunst redet. Er ist ein lebender Beweis für diese Möglichkeit, sogar ein Beweis dafür, daß diese Möglichkeit sehr reich und vielgestaltig ist. Er ist deutsch, wenn er, wie in vielen prächtigen Bildnissen und Landschaften reine Malerei treibt, deutsch in seiner oft durchbrechenden Neigung, die Formen stilistisch zu binden, deutsch in seiner Nachdenklichkeit und Lust am Fabulieren, in seiner Arbeitsfreudigkeit, die sich nie genug tun kann, die alle Dinge umfassen will und auch das, was hinter den Dingen steht. Seine schöpferische Fruchtbarkeit ist beispiellos und wenn man aus seiner gewaltigen Produktion alles minder Wertvolle ausschiede, das ja selbstverständlich mit unterlaufen mußte bei solchem unbezähmbaren Schaffensdrang — es bliebe immer noch ein Lebenswerk von erstaunlichem Umfang übrig. So zählen ihn heute nicht etwa bloß die Alten zu den Ihrigen — er gilt auch bei denen, die



HANS THOMA KARLSRUHE.

RÖMISCHE CAMPAGNA 1912. MANNHEIMER KUNSTHALLE.

sich sonst ausschließlich für den Hort der vorwärtsstürmenden Jugend halten. Und bei den ultramodern sich gebärdenden Kunsthändlern hängen die Bilder Hans Thoma's zwischen denen der Allerneuesten und der alleinseligmachenden Franzosen. Die Erklärung? Die Wucht einer Persönlichkeit, wie er sie darstellt, erschüttert eben keine neue Lehre, keine Willkür der Mode. Er ist sozusagen eine der wenigen „ganzen Zahlen“ in der endlosen Reihe der Kunstentwicklung.

Wie alle echte Kunst, ist die Hans Thoma's, eine Kunst, die aus innerstem Trieb, aus heiligem Müssen stammt. Er ist sich immer selbst das Publikum gewesen, das ihm wichtig war und das Schaffen war ihm Lebensinhalt und Lebensgenuß. Höchstens in seinen Bestrebungen für Volkskunst, seinen Lithographien, seinem „Immerwährenden Bilderkalender Chronos“ wird der Wille deutlich, zu den Vielen zu reden. Aber nicht in der Sprache der Vielen, sondern in der eigenen. Er ist eben Einer, der unendlich viel zu sagen hat und aus seinem Reichtum

dem Volke geben will, dem er entstammt. Im Wesentlichen galt ihm stets der Grundsatz, den er einmal in einem Aufsatz über „Kunst und Staat“ so schön formuliert hat:

„Tun und Wirken als Ausdruck eines ruhigen, in sich gegründeten Seins, ohne vorgefaßte Absicht, damit die Welt zu beglücken und belehren zu wollen — ein frohes Spiel der in ihm liegenden Kraft — ohne immer an das Bewußtsein einer Endabsicht, eines Zweckes dieses Schaffens anzustoßen, das ist das Wesen eines Künstlers.“ In diesem Wesen hat Hans Thoma immer Befriedigung gefunden, ist er glücklich gewesen auch in dem Vierteljahrhundert der Verkenning, das er vor dem Vierteljahrhundert der Berühmtheit durchlebte. Er selber schreibt: „Ein wirklicher Künstler kann gar kein Kunstmartyrer sein, auch wenn die Lebensmisere, die er ja mit allen Sterblichen gemeinsam zu tragen hat, ihn verfolgt; gerade in seinem Schaffen ist ihm etwas gegeben, was ihn über den Zufall der Geschehnisse erhebt!“ Kann



HANS THOMA GEMALDE DROHENDE WOLKEN 1911.
IM BES. DES KÜNSTLERS. VERLAGSR. DEUTSCH. VERL.-ANST. STUTT.



HANS THOMA KARLSRUHE.

HERBSTTAG IM SCHWARZWALD 1904. BESITZER UNBEKANT.

ein Künstler seinen Beruf, sein Verhältnis zum Leben schöner, weiser auffassen? Weniger berirrt als er durch irgend Etwas, das von außen kommt, kann kein Künstler zu seinem Berufe stehen, nichts Überkommenes, keine Nebenabsicht trübt ihm die reine, heiße Liebe zur Natur, zum Weltganzen, die der Urquell seiner Kunst ist. Auch seine Neigung zur philosophischen Beschaulichkeit, zu phantastischen Flügen ins Fabelland, stammt aus jener großen Liebe und steht darum durchaus nicht in einem Gegensatz zu rein künstlerischen Bestrebungen, so wenig, wie etwa bei Böcklin, dem ja auch die Ganzklugen ob seiner Romantik gelegentlich eine nichtmalerische, „literarische“ Nebenabsicht unterschoben haben. Bei Beiden erwuchs das Was? und das Wie? im Schaffen aus einem Stamm. Daß Beide im Herzen auch Dichter waren, ändert nichts an ihrem Werte als Maler.

Erst unserem nüchternen Zeitalter blieb die Entdeckung vorbehalten, daß echte Malerei das poetische Empfinden ausschließen soll — bis dahin sind alle großen Maler Poeten gewesen!

So weit die Erinnerung des greisen Meisters zurückreicht, hat er den Trieb zur Kunst gespürt. Und jene reicht sehr weit zurück. Erzählt er doch selber, es sei seine älteste Erinnerung, daß er in einer Ecke der Schwarzwälderstube zu Bernau saß, wo er am 2. Oktober 1839 geboren wurde und daß er damals noch keine Hosen, sondern ein Röckchen trug. Er kritzelte Striche auf eine Schiefertafel und die gütige Mutter deutete ihm den „Kribbskrabbs“ dann als Haus, als Baum, als Gockel usw. Die Mutter war es auch, die seine Begabung erkannte und ihm schließlich die Wege ebnete ins ersehnte Land der Kunst. Die Familie lebte in kleinen Verhältnissen, zumal der



HANS THOMA. FRÜHLINGSKLANG 1901. BESITZER: KARL MALSCH—KARLSRUHE.



HANS THOMA - KARLSRUHE.

CHRISTUS UND DIE SAMARITANERIN 1887. BES: HENRY THODE.

Vater früh starb. Die Mutter stammte aus einer bäuerlichen Künstlerfamilie, in der Heiligenbilder, Kreuzfixe und Uhrenschilder produziert wurden. Nach kurzer Lehrzeit bei einem Lithographen und dann bei einem Stubenmaler in Basel kehrte der Knabe wieder ins Elternhaus zurück, dann gab man ihn zu einem Uhrenschildermaler in St. Blasien, wo er wenigstens mit Pinsel und Ölfarben hantieren lernte. Und wieder kam er ins Elternhaus, weil die Mutter, als der Vater gestorben war, das Lehrgeld nicht mehr bezahlen konnte. Von jetzt ab suchte er sich selbst zu bilden, malte für ländliche Abnehmer schon kleine Landschaften und Bildnisse und arbeitete inzwischen fleißig vor der Natur. Was er hier zuwege brachte verschaffte ihm schließlich (1859) die Aufnahme in die Karlsruher Kunstschule und ein Stipendium dazu. Er arbeitete bei des Coudres und dann bei Schirmer, in den Ferien zu Hause im Schwarzwald, dessen Schönheiten er nun schon mit besserem Rüstzeug als Maler zu Leibe gehen konnte. Auf der Schule kam er mit Emil Lugo, Eugen Bracht und Philipp Röth in freundschaftliche Beziehungen, trat auch dem Wiener Canon

nahe, dessen starke und sichere Persönlichkeit ihm manches zu geben hatte. Wenn das knappe Stipendium verzehrt war, erfolgte wieder die Rückkehr nach Bernau ins Elternhaus, wobei ihn jene Freunde oft begleiteten. Dann war wieder die Natur seine Lehrmeisterin und dabei studierte er die Alten, vornehmlich Dürer und Holbein. Auch in Düsseldorf weilte Thoma eine Zeit lang, wo ihn Otto Scholderer nach Kräften förderte. Dieser nahm ihn 1869 auch mit nach Paris und hier tat sich dem jungen Maler eine neue Welt auf, als er eine große Ausstellung Courbets sah. Vielleicht lag keine der großen französischen Maler Kunst dem deutschen Empfinden so nahe, als die des starken, phrasenlosen, eher schwerblütigen Courbet, der sich ja selber im Kreise deutscher Kunstgenossen besonders wohl fühlte. Die Früchte dieser Lehrjahre stellte Thoma mit großem Mißerfolg in Karlsruhe aus und wurde in geradezu grotesker Weise angefeindet. Auch ein wohlwollender Kunstschulprofessor redete ihm zu, künftig so zu malen, wie gebildete Menschen es verlangten. Er ward wohl ein wenig irre an sich und verdarb beim „Bessern“



HANS THOMA PIETA 1885. BES: PRINZ MAX VON BADEN.



HANS THOMA KARLSRUHE.

MORGEN AM OBERRHEIN. 1913. HANS THOMA-MUSEUM—KARLSRUHE.

und Übermalen manche der guten Arbeiten, die er ausgestellt hatte. Eine Wendung in des Künstlers Leben bedeutete 1870 die Übersiedelung nach München; hier schloß er sich dem genialen Viktor Müller an und war mit Leibl, Trübner, Sattler, Eysen, A. Lang und allen denen zusammen, die man heute wohl, ein wenig irrtümlich, als den Leibl-Kreis bezeichnet. Es war eben der Viktor Müller-Kreis. Und das Programm dieser Gruppe war damals nach einem witzigen Ausspruch Adolf Bayersdorfers, des Kunstkenners, der mit zu dem Freundeskreis gehörte, das der — unverkäuflichen Bilder. Auch mit Arnold Böcklin ist Thoma in München bekannt geworden und er schloß sich freundschaftlich an den Älteren an, dessen Urteil er vertraute und mit dem ihn so viel Gemeinschaftliches verband. Als Thoma freilich im Jahre 1874 nach Italien kam, nachdem ihm ein längerer Aufenthalt in Frankfurt Freunde und Besserung seiner Lage gebracht hatte, fand er Anregung durch Kunst und Natur in Menge, hat auch einige Dutzend italienische oder durch Italien inspirierte Bilder gemalt, kam noch öfter

nach Italien zurück — aber er blieb deutsch in seiner ganzen Art, Natur und Menschen zu sehen. Vielleicht fand er dort eher eine Bestätigung seiner künstlerischen Absichten, als einen Anreiz, sie zu ändern. Dann Frankfurt, ein zweiter, längerer Münchener Aufenthalt und abermals eine Übersiedelung nach Frankfurt a. M. Und jetzt stellte sich so nach und nach der Erfolg ein, ein bescheidener allerdings — aber die Sorge war wenigstens aus des Künstlers Leben gewichen. Porträtaufträge, Wandmalereien und zu bescheidenen Preisen verkaufte Bilder brachten ihm ein Wohlständchen, ja im Jahre 1885 sogar die Freude, sich ein kleines Haus erwerben zu können. Nun konnte er schaffen, malen und zeichnen nach Herzenslust. Und als er im Frühling 1890 im Münchener Kunstverein, wo er zwanzig Jahre vorher noch verspottet worden war, eine Ausstellung von 36 Bildern veranstaltete, da erntete er endlich den lange verdienten, geduldig erharteten Erfolg. Fast alle diese Bilder, darunter freilich die Perlen von Hans Thomas Schaffen, wurden in wenigen Tagen verkauft, seine Preise schnellten



HANS THOMA. GEMÄLDE

SOMMERTAG IN MARZZELL 1915



HANS THOMA. SILBERHORN IM BERNER ÖBERLAND 1910. BES: H. BAHLSEN HANNOVER.



HANS THOMA. HÜHNERFÜTTERUNG 1867. HANS THOMA-MUSEUM KARLSRUHE.



HANS THOMA KARLSRUHE.

GEMÜSE-STILLEBEN 1873. E. KUCHLER FRANKFURT.

in die Höhe, der Name Hans Thoma stand mit obenan unter den Namen der modernen deutschen Kunst. Im letzten Jahre des neunzehnten Jahrhunderts wurde ihm dann eine Berufung als Galeriedirektor und Leiter eines Meisterateliers in Karlsruhe zu Teil und er riß sich nicht mit leichtem Herzen, von dem lieb gewordenen Frankfurt los. Von da ab gabs Ehren über Ehren. Er ward Ehrendoktor von Heidelberg, Mitglied der ersten Kammer, er führt den Titel Exzellenz. Und sein alter Gönner, der Großherzog von Baden, tat noch mehr: er ließ an die Karlsruher Kunsthalle ein „Thomamuseum“ anbauen und in diesem durfte er nun Wandmalereien schaffen nach Herzenslust. So wurde ihm eine alte Sehnsucht erfüllt. In diesem „Thomasium“ malte er in den Jahren 1905 bis 1909 elf große Wandbilder aus dem Christusleben und eine Menge füllender, dekorativer Zutaten, Monatsbilder, Planeten, entwarf Holz-

schnitzereien, Majoliken und Glasfenster, rundete so diese Summe künstlerischer Arbeit zu einem Ganzen und spiegelte darin das Wesen seiner gesamten Kunst. Das war ihm die Krönung seines Lebenswerkes!

Dies Werk auch nur mit den Titeln der Bilder aufzuzählen, dazu würde der hier zu Gebote stehende Raum auch nicht annähernd genügen. Die Bilder, die dieses Heißt schmücken, geben aber wenigstens einen Begriff von der unbegrenzten Weite von Thoma's Schaffensgebiet. Sie stammen aus allen Schaffens-Epochen des Künstlers, von den Siebziger Jahren bis zur Gegenwart — entstand doch die eine, farbige wiedergegebene Landschaft erst in diesem Jahre! Und erstaunlich erscheint uns da des großen Meisters ungebrochene Frische. Gerade das Bild „Sommertag in Marxzell“ (Abb. S. 13) atmet die heiße, innige Naturliebe, die seinen frühesten Landschaften ihr eigenes Gepräge gab,



HANS THOMA - KARLSRUHE.

DER BACH IM TAL. 1906. BES: P. HAAS MAINZ.

dieses Sichversenken in die unergründlichen Schönheiten der Welt, dem Alles ein köstliches Wunder ist, die stille Ruhe der Wälder, die Einzelheiten des grünen Kleides der Erde, der unsagbare Formenreichtum und ewig wechselnde Aufbau des Gewölkes. Auch sonst stehen die späteren Landschaften Hans Thoma's, was aus einer Anzahl von Bildern dieser Nummer zu ersehen ist, den früheren nicht oder wenig nach, sind auch ebenso wie diese bezeichnend dafür, daß er sich dabei nicht etwa

auf eine ausgeprobte Technik verläßt, sondern mit seinen Ausdrucksmitteln ständig wechselt, je nach der Absicht, die ihn leitet. Er ist bald weich und tonig, wie in der schönen Gebirgslandschaft „Silberhorn im Berner Oberland“ (Abb. S. 15), bald geht er altmeisterlich naïv in jedes Detail ein, wie in dem farbigen Bilde, bald stilisiert er mit seltsam festem Zug, wie in „Frühlingsklang“ (Abb. S. 9), der Landschaft mit dem Schalmelbläser vor der wundervoll gezeichneten und plastisch herausgehob-



HANS THOMA - KARLSRUHE.

HERVORBRECHENDE SONNE. 1907. KUNSTHANDLUNG K. HABERSTOCK BERLIN.



HANS THOMA-
KARLSRUHE.

GWÄTTLER-
REGION 1912.
BESITZER:
BILGER-TUM



HANS THOMA - KARLSRUHE. GEMALDE DER HÜTER DES TALES 1893. KGL. GALERIE DRESDEN.



HANS THOMA KARLSRUHE.

SALBTAL ST. BLASIEN 1882. MUSEUM BASEL. PHOT. HANSTADENGL.

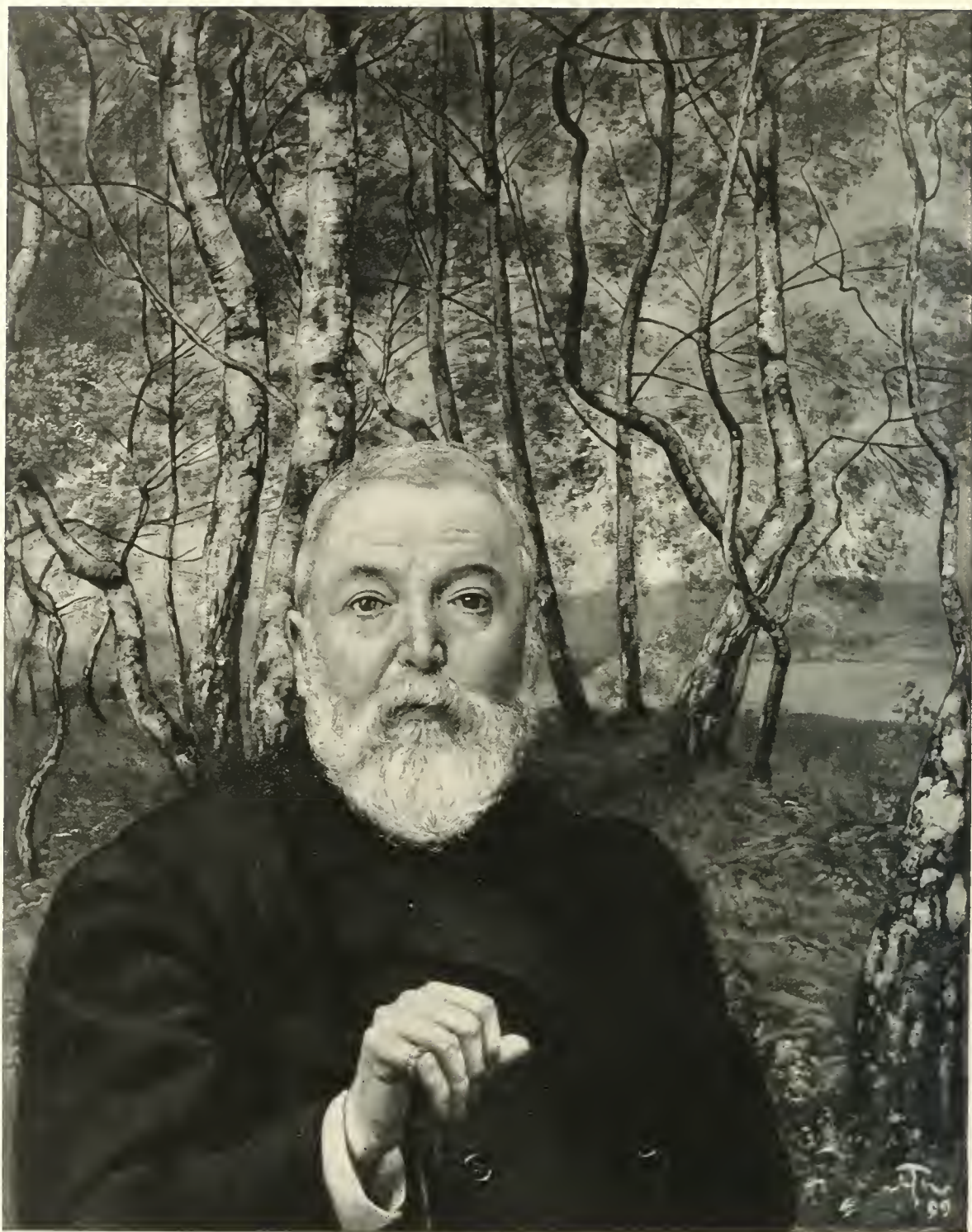
benen Kastanie. In seiner eigenen Weise betont er da die Form des Baumes so stark, wie es z. B. Segantini in vielberühmten Bildern tat. Einen seiner Schwarzwaldtäler, „Bach im Tal“ (Abb. S. 18), die ihm früh schon Freunde erworben, hat er 1906 wieder gemalt und er ist ebenbürtig jenen älteren Werken, durch die Meisterschaft, mit der hier die Heimatnatur erschöpfend in einen knapp zusammengefaßten Typus verherrlicht ist. Wie anders wieder die großen, weit ausgedehnten Landschaften (Abb. S. 19 u. 21), die eine fast monumental mit ihren schweren Wolkenballen, hinter denen die Sonne vorbricht, die andere nicht minder großzügig in ihrer wuchtigen und wahren Darstellung des entfesselten Elementes.

Von Hans Thoma's figürlicher Kunst gibt das Heft gleichfalls bedeutsame Proben. Eine der frühesten wohl ist die „Hühnerfütterung“ mit dem Mädchen am Türpfosten in liebevoller Genauigkeit streng bis ins letzte Detail durchgeführt. Man beobachte auch die unübertreffliche Darstellung des Hühnervolks! Saftiger, wenn man so sagen will, vollblütiger, ist die Römerin „Auf dem Heimwege“ (Abb. S. 32),

1888 gemalt, eine Frucht italienischer Reisen, wie das gegenüber stehende Bild, die Frau mit den Camilien im Korbe. Die beiden Frauentypen erinnern stark an des Künstlers ewigwährende Gattin, Frau Cella Thoma, die ja eine Italienerin war. Eine edle frühe und malerisch kostbare Arbeit ist dann die junge Mutter mit dem schlummernden Säugling unterm Hollunderbusch (Abb. S. 27). Der „Hüter des Tales“, vielleicht die eindrucksvollste Einzelfigur aus Thoma's Lebenswerk (Abb. S. 22), mag wie der wesensverwandte „Wächter vor dem Liebesgarten“ um das Jahr 1890 herum entstanden sein. Dieser Hüter des Tales, Hüter der Heimat, ist er nicht eine ergreifende Verkörperung des Geistes, der auch dafür sorgt, daß wir heute in deutschen Landen, gesichert vor Feindeswut ruhig schlummern dürfen, wenn die Nacht auf die Erde sinkt? Kein neues Bild kann den deutschen Gedanken, wie er in diesem Kriege zum Ausdruck kommt, größer, klarer und einfacher ausdrücken, als dieser Eiserne auf seiner Bergwacht. Er gehört wohl zu Thoma's populärsten Werken, zu denen wir auch den „Kinderreigen“ von 1872 zu zählen haben, der in



HANS THOMA. GEMALDE JUGENDBILDNIS CELLA THOMA 1877
IM BESITZ DES KÜNSTLERS. GENEHM. DER DEUTSCHEN VERLAGS-ANST. STUTTG.



HANS THOMA—KARLSRUHE. »SELBSTBILDNIS« 1899
IM BESITZ DES STÄDELSCHEN INSTITUTS—FRANKFURT AM MAIN.



HANS THOMA. „UNTER DEM FLIEDER“ 1871.
BESITZER EDUARD KÜCHLER—FRANKFURT AM MAIN.



ungezählten farbigen Nachbildungen an den Wänden deutscher Heimstätten prangt. Eine Lebensfülle sondergleichen strömt durch das Bild, in dem man vielleicht erkennen mag, wie damals das Streben des Viktor Müller-Kreises auf Thoma einwirkte! Wie er auch seiner deutschen Art treu blieb, auch wenn er seine Gestalten aus arkadischen und elysäischen Gefilden nahm, zeigt die, hier farbig nachgebildete „Flora“ von 1880, deutsch in ihrer jungfräulichen Herrlichkeit, wie die Landschaft, die sie

durchschreitet. Und ähnlich ist's auch mit den musizierenden Frauen in dem Bildausschnitte (Abb. S. 37), Gestalten aus irgend einem „Gefilde der Seligen“, das aber sicherlich nördlich der Alpen liegt. Hans Thoma hat den Süden wohl gekannt, studiert und geliebt. Er hat aber sein deutsches Wesen überall mit hingenommen, ganz wie Böcklin, der nur mehr von der Erscheinungswelt des Südens in sich verarbeitete, weil er eben sein halbes Leben dort zugebracht hat. Aus Hans Thoma's Kunst scheint mir, wo



HANS THOMA KARLSRUHE. FUCHSIEN. 1870. BESITZER: KUNSTHANDLUNG KARL HABERSTOCK BERLIN.



HANS THOMA KÄRISRUHE.

HEIMKEHRENDE ZIEGENHERDE 1878. IM BESITZ DES KÜNSTLERS.

er sich mit italienischen Stoffen beschäftigt, oder äußerlich mit der alten Kunst Italiens zu berühren scheint, geradezu was wie ein Protest dagegen zu sprechen, daß darum ein Maler nur ein Jota von seinem Deutschtum aufgeben müsse oder dürfe! Als Maler religiöser Stoffe zeigt er das besonders deutlich. Die Gruppe Christus mit der Samariterin (Abb. S. 10) und der von Engeln betrauerte Leichnam Christi (Abb. S. 11), eins der tiefsten und reifsten religiösen Bilder des Meisters, dürften es bestätigen.

Vom Werte des Bildnismalers Thoma zeugen die beiden Selbstporträte von 1871 und 1899, und das wundervolle Jugendbildnis von Frau Cella Thoma (Abbild. Seite 24). Das erstere steht, was Kraft des Ausdrucks, wie was Malerei, Farbe anlangt, sehr hoch und ist, wie übrigens gerade viele Porträte Thoma's, besonders dazu angetan, Jene zu entzweifeln, die in dem Künstler mehr einen Erzähler und Romantiker, als einen Maler sehen wollen. Das ist Malerei von Gottes Gnaden und es ist wieder einmal zu sagen: käme das vom Ausland, es gälte auch unseren Snobs als eine höchste Kunststoffbarung! Als eine, zu der deutsche Kultur sich doch nimmermehr aufschwingen kann!

Auch ein paar feine Stilleben finden sich unter den 30 Abbildungen des Heftes und zeigen den Maler von einer neuen, seiner vielen Seiten. Malenswert schien ihm ja immer Alles,

was malbar ist, ein Fuchsiestöckchen so gut, wie die Tragödie der Erlösung, ein Korb Gemüse so gut, wie ein schönes Menschenbild. Er hat romantische Rittergestalten auf die Leinwand gebracht, Nymphen, Nixen, Faune, Elementargeister aller Art, Sirenen, zeitlose unverhüllte Menschen, die in idealen Landschaften baden, nach phantastischen Vögeln schießen, oder sich sonstwie eines schönen Lebens freuen, er hat das Paradies gemalt und die Unterwelt mit Charons Nachen, Puttenvolk in Wolken und im Grünen, antike und nordische Helden, hat die Gestalten der Wagnerschen Dramen geschildert, wie die des griechischen Mythos. Volkstypen aus der Gegenwart, aus Heimat und Fremde und hat seinem starken religiösen Gefühl ebenfalls Ausdruck gegeben in ungezählten Werken. Von seiner bedeutsamen und sehr vielseitigen Bildnismalerei war schon die Rede und ebenso von seiner Landschaftsmalerei. Seiner Landschaften Zahl wird wohl heute nur annähernd abzuschätzen sein, der Künstler selber kennt sie sicherlich nicht genau. Da sind Landschaftsbilder aus Sturm und Stille, wilde und friedliche, weitgespannte Ebenen, Idyllen aus dörflicher Enge, Wasserfälle und breite, ruhig hinfließende Ströme, sind Bilder aus dem Taunus mit seinen wunderschön geschwungenen und überschnittenen Rückenlinien, aus dem Schwarzwald, von den Ufern des Rheins, aus den Alpen, aus Italien. Oft heben meister-



HELSA THOMA KÄRISRUHE

KINDERREIHE 1872 HANS THOMASUTIM KÄRISRUHE



HANS THOMA KARLSRUHE. »AUF DEM HEIMWEGE« 1888.
IM BESITZ VON ARCHITEKT SIMON RAVENSTEIN—FRANKFURT AM MAIN.



HANS THOMA KARLSRUHE. »DIE GÄRTNERIN« 1881
BILDNIS VON CELLA THOMA. HANS THOMA-MUSEUM KARLSRUHE.



HANS THOMA · KARLSRUHE · BERNAU, DES KUNSTLERS HEIMAT · 1906 · BESITZER: KUNSTSALON-SCHNEIDER · FRANKFURT.

lich ins Bild gesetzte Staffagen die Landschaft wieder in ein anderes Gebiet, oft ist's aber auch nur ein stilles, tiefinnig gefaßtes Stück Natur, das er mit der ganzen Liebe seines Herzens erfüllt. Wenn man in einem so reichen Lebenswerke überhaupt das Eine gegen das Andere abwägen darf, so möchte man doch wohl sagen, daß Thoma's höchststehende Werke auf dem Gebiete der Landschaft zu suchen sind. Da bleibt kein Wunsch und kein Rest, das ist ganz reine und große Kunst! Und es existieren viele, viele Bilder Thoma's von dieser Höhe.

Eine überaus fruchtbare Tätigkeit hat der Künstler dann noch auf den Gebieten der Radierung und der Originallithographie entfaltet, deren Wirkungen er in der mannigfachsten Art abwandelte. Er schuf mehrtönige Blätter, hat

andere ganz übermalt, zum Teil mit Gold gehöht und Manches mit dem ausgesprochenen Zweck geschaffen, Kunst ins Volk zu tragen. In dem schon erwähnten „Immerwährenden Bilderkalender“, der vor etlichen Jahren herauskam und dessen Bilder Motive aus Thoma's ganzer Schaffenszeit aufweisen, läßt sich so recht erkennen, wie er den Begriff Volkskunst meint. Bei diesen Arbeiten kommt denn auch der Poet in sinnigen Versen zur Geltung und daneben der Philosoph, der gerne hinter den Vorhang der materiellen Welt guckt. Der Maler, der Poet und der Denker Thoma — die sind eben nicht zu trennen, die Dreie sind Einer und wer diese Dreieinheit nicht verstehen kann, wird auch den Wert dieser ganzen Kunst nicht einsehen lernen! FRITZ V. OSTINI.



HANS THOMA KARLSRUHE. DIE WONNE DES FLIEGENS 1910.



LAUTENSPIELERIN — AUSSCHNITT AUS EINEM GEMÄLDE — DIE
GEFÜHLE DER SELIGEN — 1908. HANS THOMA-MUSEUM — KARLSRUHE.

EIN OFFENER BRIEF

VON HANS THOMA AN DEN HERAUSGEBER.

Hochverehrter Herr Hofrath!

Bei Ihrem neulichen Besuch — als Sie mir die Auswahl und die Zusammenstellung meiner in Ihrer Zeitschrift aufgenommenen Bilder vorlegten — kam ich auf die Vermuthung, daß Sie, obgleich ich mit Ihrer Wahl und Anordnung sehr zufrieden bin, doch noch einige Fragen — mehr auf dem Herzen als im Munde — über einzelne dieser Bilder haben möchten.

Die Auskünfte, welche ich Ihnen gebe, so gut es in diesem Rahmen geschehen kann, sind vielleicht auch der Theilnahme der Freunde Ihrer Zeitschrift sicher, und aus diesem Grunde übergebe ich Ihnen diesen Brief unverschlossen.

Es ist bekannt, daß ein Künstler viel gefragt wird, wenn er sich in die Öffentlichkeit wagt mit seinen Arbeiten. — Die Fragewörter: warum, wozu, wie, was, wann, wo, usw. — mit all ihren reichen Verbindungen — thürmen sich vor ihm auf, so daß es manchmal einem peinlichen Verhör gleichkommt, wo der arme Künstler in die Enge getrieben wird, weil er gar manche Frage nicht beantworten kann oder sich auf den bekannten gewissen Unbekannten berufen muß — da macht er sich aber geradezu verdächtig —. Wenn er dann noch die undurchdringliche Amtsmiene des geheimen Kunstgerichtsathes Dr. Kritikus vor sich sieht, so fühlt er sich wie verloren.

Doch was helfen die Ausflüchte! — Auskünfte will man haben, man möchte kurz und bündig erfahren, wieso er dazu gekommen ist, solche Bilder zu malen. Und doch muß der Künstler vorsichtig sein, er weiß nicht, welches Urtheil der Richter aus seinen Aussagen herausdrehen wird.

Freilich, wenn man das Recht hätte den Richter zu fragen, wenn man verurtheilt wird: warum? auf welches Gesetz sich sein Urtheil gründet, so könnte auch er in Verlegenheit kommen, wenn dies bei ihm möglich wäre. Es giebt nun einmal kein allgemein gültiges Gesetzbuch für die Malerei, da sogar auch Leonardo da Vinci von vielen in seinen gründlichen Äußerungen als ein alter Philister erklärt wird. — Die wechselnde Tagesmeinung kann doch nicht für ein Gesetz genommen werden; so mag man daran zweifeln, daß dicker Farbauftrag auch als „dickere Begabung“ zu gelten hat; man darf auch nach dem Gesetz fragen, welches Malern verbietet Zeichnungen zu machen und sie nachher zu koloriren u. dergl. mehr.

Auch in Kunstsachen bin ich von weitgehender Duldsamkeit. — Unduldsam kann man eigentlich nur da sein, wo ein festes Gesetz vorhanden ist, das man anerkennen muß, weil es auf dem Wesen des Menschen sich gründet.

Ein Gesetz für die Malerei ließe sich wohl aus den Naturgesetzen des Auges, aus dem Wesen der Farben begründen, aus einer Farbenlehre, wie Goethe sie verkündet hat, die jeder Maler begreift, weil sie von der Wahrheit der Natur getragen ist. Der Maler weiß aus täglicher Erfahrung, daß wenn er z. B. Roth mit Grün, Violett mit Gelb, Blau mit Orange mischt, also Komplementärfarben miteinander, daß sie sich in die unendlichen Variationen eines Graus umwandeln, in das wundervolle Spiel des Graus, auf dem doch eigentlich der Reiz des Farben- und Lichtreiches beruht. Aus dem Dreiklang von Gelb, Roth und Blau bildet sich die Unendlichkeit dieses Reiches, ein fast mystisches Reich, in welches diese drei uns einführen. Diese Farbdreieinigkeit beherrscht mit ihren Verbindungen — fast wie ein geistiges Element — die ganze Licht- und Farbenwelt bis dorthin, wo das Licht uns blendet, und für unsern Sinn eins wird, mit dem Geheimniß der äußersten Finsterniß, in das wir nicht eindringen können. Unsern Sinnen ist nur ein Mittelding wahrzunehmen erlaubt, denn die Farben gehen aus der Vermählung von Licht und Finsterniß hervor, und Goethe spricht von der „schattigen Natur der Farben.“ So könnte man wohl dazu gelangen zu denken: auch die Malerei sei berufen, ein großes Weltgesetz dem Sinne des Auges klar zu machen — es sozusagen zu vermenschlichen. Leonardo da Vinci nennt die Malerei die Wissenschaft vom Sehen, Wissenschaft ist der Versuch, das Unerforschliche dem Menschensein näher zu bringen — dem Verstand zu formuliren. Doch ein Richter würde hier sagen „das sind Ausflüchte, — nun endlich zur Sache! Was haben Sie uns über Ihre Bilder zu sagen!“

Eigentlich fast nichts, ich vertraue darauf, daß Bilder, wenn man sie genauer ansieht, von selbst zu sprechen anfangen, ja, daß sie manches erzählen können, was uns die Sprache nicht sagen kann. Als allgemeine Bemerkung will ich noch sagen, daß meine Bilder eigentlich Gelegenheitsbilder sind, gewissermaßen vom Zufall ins Dasein gerufen, bedingt durch gerade vorliegende Lebensverhältnisse.

Theorien und Prinzipien hatten selten Ein-

fluß auf meine Arbeiten und ich war immer froh, wenn ich sie über Bord werfen konnte. Auftraggeber, die aus einem Prinzip heraus mich hätten bestimmen können, hatte ich zu meinem Leidwesen nie, meine Existenzmittel waren knapp und ich mußte mich, wie noch so viele andere Maler, von Bild zu Bild durch die Welt d. h. durch die Ausstellungen schlängeln.

Wenn nun Bilder von mir — die in einem Zeitraum von über fünfzig Jahren so „gelegentlich“ ohne bestimmten Plan entstanden sind — nun in Reproduktionswerken untereinander gemischt erscheinen, so mag das etwas verwirrendes haben, und da der Hervorbringer immer noch lebt, so ist es natürlich, daß man ihn in Mancherlei um Auskunft angehen mag, und da das Alter mittheilsam ist, so thut er es gerne.

Das früheste Bild in dieser Zusammenstellung ist das „Mädchen mit Hühnern“ S. 16. — Ich habe dies Bild in meiner Kunstschulzeit in Karlsruhe gemalt; es giebt aus dieser Periode mehrere Hühnerbilder von mir und ich stand im Begriff, einen Namen als „Hühnermaler“ zu bekommen, ich will nicht sagen, daß ich deshalb aufgehört habe, Hühner zu malen.

Das „Selbstporträt“ S. 2 habe ich 1872 in München gemalt; manche Maler werden mich verstehen, wenn ich sage, daß solche Selbstporträts oft deshalb entstehen, weil man keine Bestellungen hat und auch kein Geld, um Modelle zu bezahlen, auch hält einem niemand besser still als das Bild in seinem Spiegel, wo man ruhig studieren kann.

Das zweite „Selbstporträt“ S. 26 habe ich aber doch 1899 im Auftrag und auf Bestellung für das „Städelsche Institut“ in Frankfurt gemalt; es war vor meinem Abschied von dort, vielleicht sieht man es dem Bilde an, daß ich mich über diesen Auftrag freute.

Das Bild S. 27 „Unter dem Flieder“ habe ich 1871 direkt vor der Natur gemalt und zwar in Säckingen, ebenso das „Stilleben“ S. 17.

S. 24 ist ein frühes Bildniß meiner Frau, S. 33 ebenso im römischen Kostüm, das sie sich in Rom angeschafft hatte.

S. 32 ist eine gewisse Neckerei, weil meine Frau sich im Heimschleppen von Feldblumen nie genug thun konnte und der „geduldige Ehemann“ dann mittragen mußte, ich habe das Bild später „Deutsche Flora“ genannt.

Eine andere „Flora“ auf S. 7 ist das farbig reproduzierte Bild vom Jahr 1892.

Die „Tanzenden Landkinder“ S. 31 habe ich in München 1872 gemalt.

„Christus und die Samariterin“ S. 10 habe ich 1887 in Frankfurt gemalt; leider war die zur Reproduktion benutzte Photographie nicht sehr gut.

Die „Pieta“ S. 11 ist 1885 in Frankfurt entstanden.

Den „Hüter des Thales“ 1893 S. 22 habe ich ebenfalls in Frankfurt gemalt.

Das Bild auf S. 37 „Singende, lautenspielende weißgekleidete Frau“ ist ein Ausschnitt aus dem 3 Meter hohen Wandbild „Das Land der Erlösten“ im Karlsruher Museum, es zeigt wohl die Art meiner Arbeit besser als es bei der unmäßig verkleinerten Aufnahme des ganzen Bildes möglich gewesen wäre.

Die „Drei Köpfe“ zum Schluß S. 40 sind ein frei erfundenes Familienbild.

Die „Fuchsien“ S. 29 1870 sind ein mir liebes Erinnerungsbild. Die „Heimkehrende Ziegenherde“ S. 30 ist ein Erinnerungsbild, welches jeder, der den Schwarzwald kennt, gleich verstehen wird.

Die Landschaft S. 35 ist ein Stück „Bernau“ mit seinen Wiesen und ziehenden Wolken.

Das Bild S. 36 „Die Wonne des Fliegens“ ist wohl mit aus dem Bestreben entstanden: den leeren Raum einer Luft durch ein fast geometrisches Maaß klar zu machen und so das Gefühl des Schwebens im Raume hervorzurufen.

Das Bild S. 3 „Blühendes Thal“ 1913 ist ein Seitenthälchen des Rheines bei Säckingen.

„Römische Campagna“ S. 4 1912 ist eine späte Erinnerung an meinen Aufenthalt 1880 in Rom.

„Drohende Wolken“ S. 5 habe ich einmal so ähnlich im Taunus gesehen.

„Herbsttag“ 1904 S. 6 ist in der Nähe von Schönberg gesehen.

„Frühlingsklang“ S. 9, mit seinem Feigenbaum, dem schalmeienden Hirten und den Fröschen, ist aus einer Stimmung in einem kleinen Thälchen bei Gardone entstanden.

Die „Landschaft“ auf S. 23 ist aus dem Albthal bei St. Blasien. „Das wandernde Bächlein“ S. 18 ist aus der Gegend von Neustadt im Schwarzwald.

Die „Landschaft“ S. 19 mit der großen Wolke und den Sonnenstrahlen über die weite Landschaft ist eine Anregung aus der Villinginger Gegend. —

Der „Gewitterregen“ 1914 auf S. 21 ist in Gedanken an den Oberrhein bei Säckingen in freier Weise entstanden.

Aus gleicher Gegend stammt auch das Bild S. 12 „Morgen am Oberrhein“.

Das „Silberhorn an der Jungfrau in den Berner Alpen“ auf S. 15 ist nach einer ganz flüchtigen Bleistiftskizze auf einem Spaziergang Wengen gegenüber entstanden; dadurch, daß ich nur den Eindruck dieser großen Welt in einer wohl niemand anderem verständlichen

Bleistiftskizze festhielt, nach der ich 5 Jahre später das Bild aus der Erinnerung malen konnte, beruht es wohl, daß der erste Eindruck trotz der mit meinem guten Gedächtniß zusammenhängenden ziemlich genauen sachlichen Ausföhrung wieder im Bilde lebendig wurde.

Mit dem Bilde S. 13 „Glücklicher Sommertag in Marxzell“ komme ich nun zum Schluß; es ist mein neuestes Bild und recht gut farbig reproduziert. — Ich möchte sagen, daß es ein ganz persönliches Bild ist, aus Liebhaberei aus meinem Sommerhäuschen und Gärtchen, in dem ein paar Kinder ihr Glück finden, entstanden.

Es ist ein Bild tiefen Friedens, in dem mörderischen Kriegsjahr 1915 entstanden.

Damit will ich aber schließen, denn ich habe ein Gefühl, daß ich ungebührlich mehr beantwortet habe, als ich befragt worden bin.

Mit vorzüglicher Hochachtung

Ihr ergebenster
HANS THOMA.

KARLSRUHE in Baden. Ende August 1915.

IM AUGUST.

An allen Acker- und Wegerändern, an den staubigen Landstraßen hin, ist jetzt das blaue Wunder, die Wegewarte zu sehen — die Zartfarbigkeit des Himmels hat in diesem Blumengebilde sich dem Erdenstaube der gemeinen Gehwege zugesellt — sie steht und wartet am Wege, eine Verkündigerin der Schönheit und wendet ihr blaues Blumenauge der Sonne entgegen.

Wie der Mai den Löwenzahn, die fröhlich-leichtsinnige Blume wie funkelndes Gold über alle Gefilde streut, so streut der August die milde, sanftmütige Wegewarte aus, als sollte ihr feines Blau ein wehmütiger Trost sein über die Vergänglichkeit des Sommers. Löwenzahn und Wegewarte sind Geschwister, sie gehören der gleichen Pflanzenfamilie an. H.Thoma.

ALTMODISCHER SPRUCH.

Weiches Herz und weicher Kopf:

Ein braver Mann, ein guter Tropf.

Harter Kopf und hartes Herz

Macht die Welt voll Kampf und Schmerz.

Weicher Kopf, das Herz hart,

Das ist schlimme, böse Art.

Harte Köpfe, die Herzen weich:

Auf solchen ruht das Deutsche Reich! H.Thoma.



HANS THOMA. »DREI KÖPFE« BESITZER: ALEXANDER KOCH.



GEORG KOLBE—BERLIN. BRONZEPLASTIK. TEILANSICHT DER NEBENST. FIGUR.



GEORG KOLBE. BRÖNZEPLASTIK JUNGES MÄDCHEN AUSFÜHRUNG IN LEBENSGRÖSSE.



GEORG KOLBE BERLIN. TEILANSICHT DER VORSTELL. BRÖNZEPLASTIK. JUNGES MÄDCHEN.*

NEUES WERDEN KEIMT IN DER DEUTSCHEN PLASTIK. Aus der antikischen Rundung der Münchener Schule, dem nervösen Zucken des Impressionismus, der rasch zur Manier verflachten „neuen Linie“ löst sich behutsam gleich einer schüchternen Knospe eine tiefe, meisterliche Formkunst, die Größe mit Einfachheit, Linie mit Seele verbindet. Die Büste von Kolbes mannhafter Jungfrau ist höchste Kunst. In ihrer unbewußten Monumen-

talität hält sie sich ungefährdet neben Gotik, Antike und Renaissance. Ein Titelblatt für die neue deutsche Plastik, die kommen soll. Baurth, voll singenden Ausdrucks in seiner Büste mit den zagen Fingern und dem wehen Blick, hat noch eine Spur zuviel Absicht. Aber auch hier meldet sich ein Meister. Milly Steger sucht noch rastlos zwischen den Richtungen. Ihre Büste aber zeigt, wo auch für sie der Weg zur freien Höhe, zur Meisterschaft führt. A. J



MILLY STEGER BERLIN-CHARLOTTENBURG.

PLASTIK KAUERNDES JUNGES MÄDCHEN



RICHARD BAURÖTH BERLIN BILDNISBÜSTE



RICHARD BAURÖTH BERLIN BILDNISBÜSTE



BILDHAUFERIN MILLY STEGER BERLIN-CHARLOTTENBURG. BILDNISBÜSTE EINER PIANISTIN 6



ARCHITEKT PROFESSOR EMANUEL VON SEIDL-MÜNCHEN.
HAUS HUGO SCHÖLLER DÜREN. VON DER ANFAHRTSEITE AUS GESEHEN.



PROFESSOR E. V. SEIDL MÜNCHEN.

HAUS HUGO SCHÖLLER. ANFAHRT

DAS HAUS HUGO SCHÖLLER IN DÜREN.

BEGLEITWORTE DES ERBAUERS.

Dem 15. Jahrhundert war es wesentlich vorbehalten, daß erste Meister zugleich als Architekt, Bildhauer und Maler tätig waren. Die Aufgabe der Architektur ist es, Maße und Verhältnisse zu gestalten, d. h. plastisch zu wirken. Die Architektur kann dabei in Material und Ausschmückung die Farbe nicht umgehen, denn diese wirkt oft stärker als die Form. Ist es somit nicht verfehlt und einseitig, lediglich architektonisch linear zu denken und zu arbeiten? Daß wir nur Zirkel und Winkel bei der Hand haben und weder von einer gesunden praktischen Ausführung, noch von allgemein künstlerischen Gesichtspunkten ausgehen, ist hauptsächlich eine Folge unserer Erziehung. Diese spezialisiert einesteils so stark, daß wir nur auf das Reißbrett zu schauen gewöhnt sind und Plastik und Malerei ausschalten; sie nimmt anderseits durch die „höhere“ Vorbildung, die „notwendig“ ist, um eine geachtete Stellung einzunehmen und eine Rückendeckung

zum Staatsdienste zu haben, so viel Zeit weg, daß wir zu dem Hauptthema, unserem eigentlichen Beruf, kaum kommen, und so fehlen die Grundlagen für das notwendige praktische Denken und Können. Die wichtigsten Jahre der Entwicklung werden mit Arbeiten verbracht, die vielfach nicht notwendig sind, und die noch dazu alle theoretisch gelehrt werden. So hat man schließlich die Schule mit Auszeichnung absolviert, und muß sich doch gestehen, daß man in seinem Berufe recht wenig kann und — vor allem — für die Praxis nicht geeignet ist.

Nur so ist es auch möglich, daß so schauderhafte Gebilde von Landhäusern, Alpenhotels etc. entstehen, während die alten Gebäude, welche meist von Landbaumeistern hergestellt wurden, alle organisch aus der Situation herauswachsen. Die neueren Beispiele bzw. Gegenbeispiele konnten nur dadurch überhaupt geboren werden, daß wir so lange belehrt wurden, bis wir das natürliche Empfinden verlernt hatten.



PROFESSOR E. V. SEIDL MÜNCHEN.

HAUS HUGO SCHÖLLER. GARTENAUSSCHNITT

So war es in meiner Jugend. Heute ist die Ausbildung — wenigstens auf den Hochschulen, gottlob! — handwerksmäßiger. Ein frischer Zug weht in der starren Architektur. Der Lehrgang bis zur Hochschule ist aber immer noch derselbe. — Leider! Sollte hier nicht endlich ein gründlicher Wandel geschaffen werden?

Doch ich bin weit vom Thema abgekommen. Ich sollte ja auf Anregung von Hofrat Alexander Koch den „Bau Schöller“ beschreiben. Ich mußte aber die kurze Vorrede machen, um erklären zu können, wie ich arbeite.

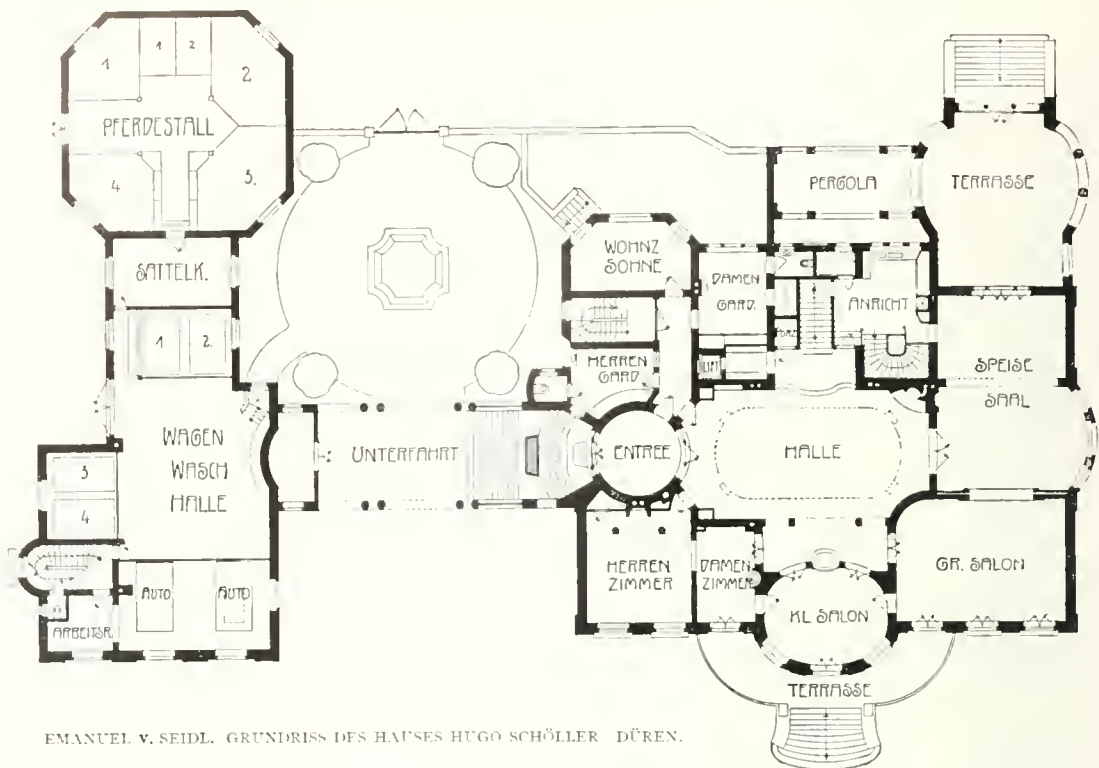
Nach meinen Studien wollte ich umsatteln, da ich die Empfindung hatte, daß ich nicht zum

Architekten erzogen sei. Ich wurde aber unachtsam in die Praxis geworfen, und so fing ich denn von vorne an, vielleicht auf dem Wege, der der natürlichste ist.

Mein Vater, ein einfacher Bäckermeister, hat uns Buben nur mit guten alten Sachen umgeben; diese Schule trug gute Früchte. Ich schaute mir insbesondere gute Beispiele in der Situation, im Hause, in der Landschaft, an. Diese waren alle von Natur aus malerisch und im Zusammenhang mit der Umgebung modelliert. Unter diesen Eindrücken wurde ich allmählich Architekt. Ich verfolgte mit Begier auch alle neuzeitigen Bewegungen, da ja auch neue Ma-



ARCHITEKT PROFESSOR F. MAX. VON SEIDL. MÜNCHEN.
HAUS HUGO SCHÖFFLER. DEREN MITTLERER TEIL DER GARTENSEITE.



EMANUEL V. SEIDL. GRUNDRISS DES HAUSES HUGO SCHÖLLER DÜREN.

terialien, Techniken und Erfindungen die Neuzeit charakterisieren. Und so entwickelte sich dann daraus für mich ein gewisser Stil. Der Bau Schöller möge ein Beispiel sein. Ich möchte möglichst wenig Worte dazu machen. — In den Rheinlanden sind die städtischen Wohnbauten vielfach von französischem Stile beeinflusst und haben sich dann selbständig weiterentwickelt; das erklärt die Tonart der Fassade des Hauses Schöller. Die Wände sind in Putzcharakter durchgeführt, mit Steinsockelgewänden, Plastiken, geschliffenen Granitsäulen. Dazu natürlich kein rotes, sondern dunkles Ziegeldach.

Der Eintritt in ein kleines ovales Vestibül mit Fußmatte, Terrazzoblumenkranz und Marmorwänden, führt zu einem weißgetäfelten Garderobegang: die Herrengarderobe mit Platten getäfelt, die Damengarderobe mit Wandschränken, Toilettetischchen etc.

Den Mittelpunkt des Hauses bildet die große Wohndiele mit hoher dunkler Nußbaumtäfelung, eingebautem Kamin und Stuckgalerie.

Der Empfangsraum ist vornehmlich ein malerisches Problem: lila Fußboden, rote Damastwände mit Bronzeleisten, schwarzer Marmor als Türumrahmungen und Plafondgesims, die Möbel teils dem Fußboden und Wänden entsprechend, teils schwarz-weiß gestreift und bestickt. Für den runden Damensalon war

ein alter Aubusson-Teppich tonangebend. Die Wände und Möbel in ruhigen Tönen mit goldenen geschnitzten Teilen und Panneauxfüllungen; der Lüster (Prof. Wackerle) in gleicher Ausführung. Anschließend ein kleines intimes Damenzimmer: Boden in lila mit grauen Rosetten, Wand rosa. Türen innen in verschiedenen Hölzern eingelegt mit Vögeln etc.; die Decke weiß mit silbernen Ornamenten. In einer Marmornische steht ein kleiner weißer Ofen.

Einen ganz anderen Typus zeigt das Herrenzimmer in gemasertem Birkenholz mit Palisander und plastisch geschmückten Wandschränken, stark ornamentierter gewölbter Decke und Kamin, mit Graphit gewichst. Orange Vorhänge und Beleuchtungskörper kontrastieren zu den hellgelben und dunkelblauen Möbeln.

Das Speisezimmer soll einfach, sachlich sein; hier ist eine hohe mattweiße Täfelung angeordnet mit zwischengesetzten Mahagonitüren und Möbeln auf einem bunten gestickten Teppich; Decke in Stuck; ein großer Zuglampenschirm darf nicht fehlen. In direktem Zusammenhang steht eine große Veranda mit Ausblick gegen den Park. Für die Räume des oberen Stockes sind sachlichere Gesichtspunkte maßgebend. Es mag hiefür das Beispiel eines Schlafzimmers dienen: hellgrüner Bodenteppich mit Kränzen, lila Wände, geschweifte



PROFESSOR EMANUEL V. SEIDL MÜNCHEN.

HUGO SCHÖLLER AUS DEM VORRAUM

Wandschränke aus Zitronenholz geben zusammen eine einfache, heitere Farbentönung.

Daß Garderoben, wie Badezimmer rein sachlich und praktisch durchgeführt sind, ist wohl nur eine Taktfrage. Der Garten war schon vor dem Hausbeginn angelegt. Es wurden aber kleinere

Pavillons und eine Gärtnerei zugefügt. Das gewölbte Dach erinnert an alte Orangerien, es gibt aber auch mit seinen gebogenen Bohlen-sparren die beste Raumausnützung. Damit ist das Werk abgeschlossen und damit auch meine viel zu lange Epistel. . . . EMANUEL VON SEIDL.



PROFESSOR E. J. SEIDL, HAUS H. SCHOLLER, WOHNHALLE.



EMANUEL
V. SEIDL-
MÜNCHEN

HAUPT-
IM HAUSE
HUGO
SCHÜLLER



PROFESSOR EMANUEL VON SEIDL - MÜNCHEN.

»EMPFANGSRAUM« - IM HAUSE HUGO SCHÖLLER - DÜREN.



PROFESSOR EMANUEL VON SEIDL MÜNCHEN

EMPFANGSRAUM IM HAUSE HUGO SCHÖLLER DÜREN

ÜBER DIE ARBEIT DES KÜNSTLERS.

Das Leben selbst ist Arbeit, die unbemerkte aber ununterbrochene Arbeit des Geistes und des Körpers. Auch der Schlaf ist nur eine relative Ruhe der physischen und psychischen Funktionen. Wenn wir die Arbeit aus dem unmittelbaren Lebensprozeß loslösen, d. h. wenn sie uns zu Bewußtsein kommt, so bedeutet sie einen Kampf gegen ein diesen Lebensprozeß störendes, ihm entgegengesetztes Element. Sie wird damit eine Pflicht des Individuums gegen sich selbst. Sobald die körperlichen Erhaltungsbedürfnisse teils befriedigt, teils durch Arbeitsteilung verringert sind, werden Energien für das Geistige frei. Die Arbeit dient nun zur Befriedigung eines empfundenen geistigen Bedürfnisses, zur positiven geistigen Zielsetzung. Natürlich kann auch die sog. geistige Arbeit der Erhaltung und Vermehrung des physischen Lebens dienen, aber das reine geistige Bedürfnis, der Wille ein Problem zu lösen, liegt nicht mehr in der Welt der Tatsachen und der Dinge, sondern in der der Vorstellungen, die ihre eigene Realität haben. Darum ist aber diese Arbeit für das Lebensganze nicht weniger notwendig; was ihr an biologischer Sinnfälligkeit, an zahlenmäßiger Allgemeinheit abgeht, ersetzt sie durch ihre Würde als den Menschen allein zugehörig. Sie vollendet ihren Sinn erst dann, wenn sie sich von der einzelnen Tatsache fortwendet und das Ganze zu umfassen trachtet, wenn sie darauf ausgeht, das Universum in einer einzelnen Raum- oder Zeitgestalt darzustellen, kurz: in der schöpferischen Tätigkeit des Menschen.

Wenn man ganz allgemein die Arbeit „die Übertragung der Energie von einem System auf ein anderes“ (Maxwell) genannt und so den rein funktionalen Charakter des Begriffes gut ausgedrückt hat, so wird der stoffliche Inhalt und die Energiemasse der Systeme der Arbeit verschiedenes Aussehen und verschiedenen Wert geben. Ursprünglich der Lebensprozeß selbst, bald durch Hemmnisse ein bewußtes Ringen um Lebenserhaltung, dann aus dem Kreis physischer Bedürfnisse herausgelöst, schließlich den geistigen Einzelakt überwindend und auf eine Realisation der Lebensgesamtheit an einer körperlichen Einheit solcher Vorstellungselemente abzielend, die von dem unmittelbaren Lebens- und Erlebniszusammenhang gelöst sind, beschreibt die Arbeit einen Kreis, der in jedem seiner Sektoren einen anderen Inhalt hat. Ziel und Grund der Arbeit, der

Weg, auf dem der einzelne zu ihr kommt, die Organe mit denen er sie leistet, das die Tätigkeit begleitende Gefühl — alles wird sich verschoben und verschieden sein.

Nehmen wir zunächst den gewöhnlichen Menschen. Er wird als physisch-geistiges und als soziales Wesen in eine Fülle von Bedürfnissen und Pflichten hineingeboren, die er alle durch seine Arbeit, seinen sog. Beruf zu befriedigen sucht. Er ergreift ihn beliebig unter dem Eindruck zufälliger Einflüsse, Neigungen, Berechnungen. Es ist gleichgültig, ob er Schuster oder Schneider, Rechtsanwalt oder Arzt ist. Es kommt allein darauf an, daß er sich in seiner Arbeit durch stetige Wiederholung des Gleichen die Fähigkeit möglichst großer Arbeitsleistung sichert, um sein Ziel: die Rente, d. h. den Zustand befriedigter Bedürfnisse möglichst schnell zu erreichen. Je näher der Maschine, desto näher dem eigenen Ideal größtmöglicher Tüchtigkeit. Kein Wunder, daß diese Menschen, die nur arbeiten, um zu leben und einmal ohne Arbeit zu leben, diese zur Seite werfen, so oft und so bald sie nur können. Da sie ihre Notwendigkeit nicht empfinden, ist sie ihnen eine Qual, von deren Druck sie sich erholen müssen. Das Leben ist ein Fest, sobald die Arbeit aufhört und die Langeweile noch nicht begonnen hat. Leben und Arbeiten ist zweierlei geworden: dieses Frohnen, jenes Genuß. Das ist die Welt, die der Künstler haßt: die der handlangernden Arbeitsteilung und der in ihre Elemente zerstückten Menschheit.

Wie anders stellt sich die Welt des schöpferischen Menschen dar — Dank seiner Arbeit! Er wird mit seinem Talent geboren, er kann ihm nicht ausweichen. Er kann nicht einmal wählen, ob er Maler oder Dichter werden will, er ist es schon von Geburt an. Er gehört dem „unbekannten Gott“.

„Sein bin ich, ob ich in der Frevler Rotte
auch bis zur Stunde bin geblieben:
Sein bin ich — und ich fühl die Schlingen,
die mich im Kampf darniederzieh'n
und, mag ich flieh'n,
mich doch zu seinem Dienste zwingen.“ Nietzsche.

Dieser Dienst besteht darin, das eingeborene Sein zu seiner höchsten Kraft zu entfalten, niemals die Unmittelbarkeit des Empfindens unter dem Druck der Wiederholung zu verlieren, keinem Zeitpunkt auszuweichen, immer tätig und darum niemals alt zu sein. „Nur wer sich wandelt, bleibt mit mir verwandt“



PROFESSOR EMANUEL VON SEIDL - MÜNCHEN.

RUNDER DAMENSALON IM HAUSE HUGO SCHÖLLER IN DÜREN.



PROFESSOR EMANUEL VON SEIDL, MÜNCHEN

LUNTERSHEIT, DES ORIGIN, DAME SALLONS



PROFESSOR EMANUEL V. SEIDL.

DAMENSALON IM HAUSE H. SCHÖLLER.

(Nietzsche). Wenn aber diese ewige Wandlung nur die Höchstentwicklung der ursprünglichen Anlage bedeutet, so wird damit die Arbeit des Künstlers vollends zu einem Lebensprozeß — freilich auf einer ganz andern Basis als der ursprünglich physische. Er wird sich um so reiner vollenden, je williger sich ihm der Künstler unterwirft.

„Denn ich weiß, es wird der ungetreue Wächter lebend in die Gruft versenkt“. K. F. Meyer. Hier wurzelt nicht nur der bekannte Künstlerfatalismus, sondern auch der moralische Wert

der Arbeit des Künstlers für die sozial geordnete Menschheit. Rodin hat einmal gesagt, daß man die Künstler, wenn sie auch in der modernen Welt der Technik keinen Sinn haben mögen, als moralisches Exempel gelten lassen müsse, weil sie die einzigen seien, die ihre Arbeit mit Freude tun. Wie konnte es anders sein, da ihnen die Arbeit nicht mehr ein übles Mittel zu angenehmeren Zwecken, die bitterste aber notwendigste Medizin, sondern als Entfaltung der angeborenen Anlage Selbst- und Endzweck ihres Strebens ist. Nimmt man ihnen die Arbeit,



PROFESSOR EMANUEL VON SEIDL DAMENSALON IM HAUSE SCHÖLLER



PROFESSOR EMANUEL V. SEIDL.

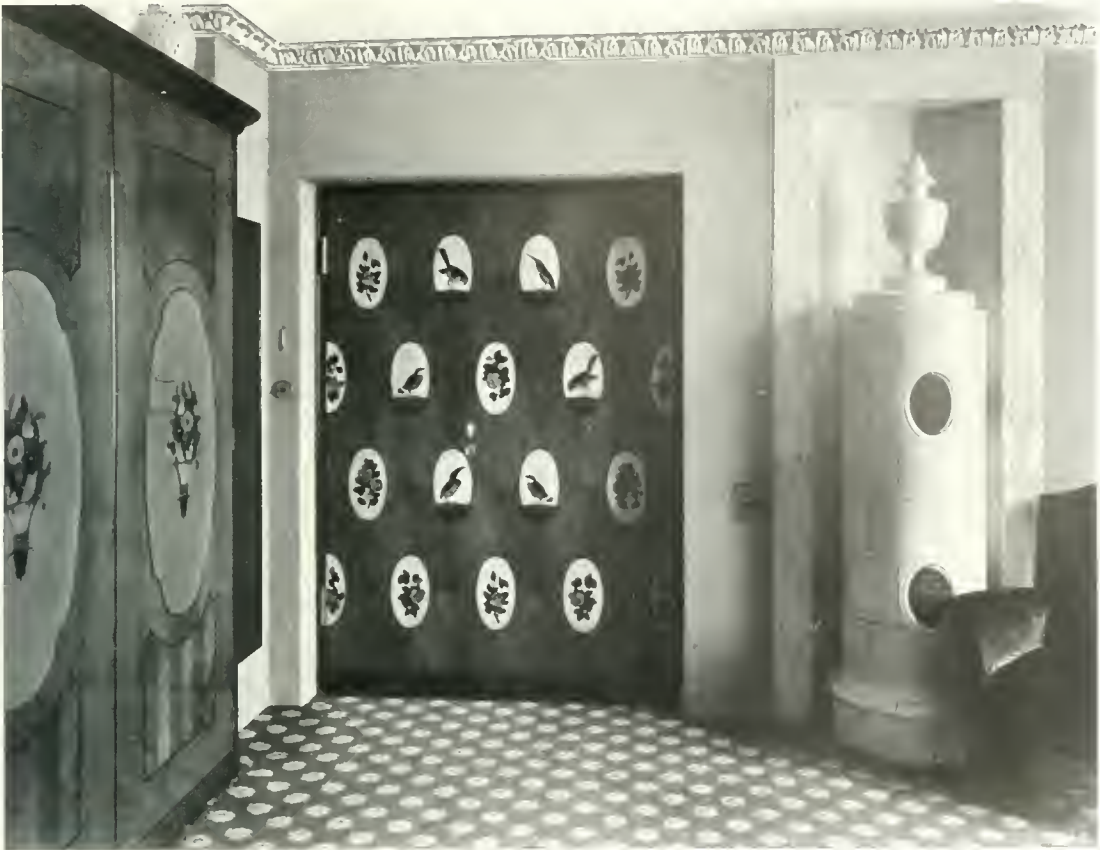
HERRENZIMMER IM HAUSE H. SCHOLLER

so nimmt man ihnen das Leben, sie sterben ohne sie, wie sie mit ihr geboren werden und an ihr leben. Diese enge Verknüpftheit gibt ihnen auch das Bewußtsein von der Würde ihrer Arbeit. Descartes sagt: „... Wenn ich mit dem Auge des Philosophen die verschiedenartigen Handlungen und Unternehmungen der Menschen alle betrachte, so finde ich kaum eine einzige, die mir nicht eitel und unnütz erscheint. Dennoch ... erkühne ich mich zu glauben, die von mir gewählte sei die einzige von allen Beschäftigungen der Menschen, lediglich als Menschen, welche wirklich gut und wichtig ist — wenn es überhaupt eine solche gibt!“ Den Grund sagt uns Lionardo an der Stelle, wo er die Heuchler schildert, die die Maler tadeln, weil sie am Festtag schaffen. „Denn jenes Tun ist die Weise, den Werkmeister so vieler bewundernswerter Dinge kennen zu

lernen und dies der Weg, einen so großen Erfinder zu lieben.“ Noch deutlicher und umfassender äußert sich Hebbel in einem Brief an Gartner: „... Aber der bloße Besitz eines Talentes ist ein so unschätzbare Gut, daß sich keine Verstimmung auf die Länge dagegen hält. ... Aus seiner Qualität geht der innere Friede hervor, der auf dem Gefühl beruht, daß man durch ein Band mehr mit dem Ewigen verknüpft ist, als den gewöhnlichen Menschen damit verbindet. Man frage sich z. B. ob der Jurist oder Mediziner von allem, was er ein ganzes Menschenleben hindurch lernt oder treibt, für die höhere Existenz, die wir alle vertrauend erwarten, in und nach dem Tode nur das Geringste noch gebrauchen kann. ... Dagegen führt den Künstler ... jeder Weg zu Ideen, d. h. zur Anschauung der Urbilder, die allem Zeitlichen zugrunde liegen. ...“



PROFESSOR EMANUEL VON SEIDL. DAMENZIMMER



PROFESSOR EMANUEL V. SEIDL.

DAMENZIMMER IM HAUSE H. SCHOLLER.

So wird die Arbeit vom Künstler selbst nicht mehr als eine Stückleistung empfunden, sondern als angeborener und höchster Lebensprozeß. Mit diesem hat die schöpferische Tätigkeit gemein, daß sie nicht zerteilt werden kann, ohne an dieser Wunde zu verbluten. Der Gedanke der Arbeitsteilung, wie ihn van Gogh gehegt hat, ist gegenüber der genialen Tat undurchführbar, zeigt nur, daß der, der ihn anwenden will, sich überhaupt nicht im Bereich der Schöpfung, sondern dem der Beschreibung befindet. Als Lebensprozeß ist sie auch der überbeleuchteten Helle des Bewußtseins, der reinen Mechanik, d. h. Berechenbarkeit des Geisteslebens entzogen, sie steht „zwischen dem Instinkt des Tieres und dem Bewußtsein des Menschen“ (Hebbel) mitten inne. Der Künstler kann nicht auf seine Arbeit losgehen wie irgend ein Handlanger, dem die Arbeit etwas von außen positiv und handgreiflich Gegebenes ist; er muß sie gleichsam erwarten. „Bereit sein ist alles.“ Das heißt nun nicht, daß der Künstler nur die Hände in den Schoß zu legen braucht,

bis ihm die sog. Inspiration alles fix und fertig eingibt, so daß er nur das in der Vorstellung fertige Bild herunterzumalen braucht. Der Begriff der Eingebung hat die Vorstellung von der Arbeit des Künstlers sehr verwirrt und man wird sich, wenn man zu einer rechten Schätzung kommen will, daran gewöhnen müssen, die Musen in sehr grobleinenen Arbeitskitteln vorzustellen. Wie groß auch der Anteil des Unbewußten an der künstlerischen Produktion sein mag, wir werden es uns, um es überhaupt zu fassen, als durch einen unerforschten Entmaterialisierungs- und Verschmelzungsprozeß derjenigen Elemente entstanden denken müssen, die der Künstler durch seine Anschauung der Welt, d. h. durch seine ununterbrochene geistige Tätigkeit gewonnen hat. Wieweit nun das irrationale Element sich erstreckt, wie Bewußtes und Unbewußtes sich in der künstlerischen Arbeit verteilen, wie groß also der Anteil der Arbeit bei der Produktion ist, darüber hat Goethe Eckermann allgemeingültige Aufklärungen gegeben. „Jede Produktivität höchster



PROFESSOR
E. V. SEIDL-
MÜNCHEN.

*SPEISE-
ZIMMER-
IM HAUSE
H. SCHÖLLER.



PROFESSOR EMANUEL VON SEIDL - MÜNCHEN.

»GARTEN-SPEISEZIMMER IM HAUSE HUGO SCHÖLLER DÜREN.«

1892.

Art, jedes bedeutende Aperçu, jede Erfindung, jeder große Gedanke, der Früchte bringt und Folge hat, steht in niemands Gewalt und ist über aller irdischen Macht erhaben. Dergleichen hat der Mensch . . . als reine Kinder Gottes zu betrachten. . . . Sodann gibt es eine Produktivität anderer Art, die schon eher irdischen Einflüssen unterworfen ist. . . . In diese Region zähle ich alles zur Ausführung eines Plans Gehörige, alle Mittelglieder einer Gedankenkette, deren Endpunkte bereits leuchtend dastehen; ich zähle dahin alles dasjenige, was den sichtbaren Leib und Körper eines Kunstwerkes ausmacht."

Dort wo der bewußte Wille weder bei der Berufswahl überhaupt noch bei der Bestimmung der einzelnen Leistung ausschlaggebend ist, dort wo die ganze Persönlichkeit auf ein noch nicht gesetztes Ziel vorwärts drängt, da wird sowohl der Weg, den sie nimmt, wie die Verknüpfung aller Persönlichkeitselemente, die an der Arbeit teilhaben, eine ganz andere sein als dort, wo sich eine einzelne Fähigkeit an die Bewältigung eines vorgezeichneten Pensums macht. Es ist die erste Tat des Genies, daß er sich aus der Fülle der Möglichkeiten sein Ziel setzt, daß er das Ende seines eigenen Strebens am Anbeginn seines bewußten Lebens konzipiert und die Kraft hat, Schritt für Schritt darauf los zu gehen. Die Erzählung von Peter dem Großen, der, als er die Idee gefaßt hatte, Rußland zu einer großen Seemacht zu machen, sich in Holland als Schiffsjunge verdingte, ist typisch für die Art des Genies. Er konzipiert seine eigene geniale Idee und beginnt bei dem ersten Buchstaben ihres Alphabetes sie aufzubauen. Dieser Aufbau selbst ist ein unendlicher. Daher kommt es, daß der Künstler für seine fertigen Werke oftmals kein Interesse mehr hat. „Meine dichterischen Arbeiten:

Abgestoßne Blütenschalen,
drin die Frucht, die ernste, schwoll.

Wenn wieder eine fällt: Beweis, daß die Frucht selbst sich vergrößerte. Mag also mit jenen der Wind spielen!" (Hebbel). Hinter den Einzelwerken steht das eine große Werk. Denn bei der aus dem Wesen der Kunst notwendigen Begrenzung der Allheit bildet sich immer deutlicher das eine Lebenswerk, das alles zusammenfaßt, was der Künstler zu sagen hat. Viele leben im Bewußtsein der Menschheit nur mit diesem einen Werke fort, z. B. Grunewald. Wie lange ein solches Werk im Geiste des Künstlers arbeiten kann, ehe es vollständig Gestalt wird, zeigt uns die Schaffensgeschichte des Faust, der, in der Jugend konzipiert, von dem Greis vollendet wurde. Man könnte sagen:

Der schöpferische Mensch konzipiert seine Arbeit als seine Lebenstätigkeit in vollem Umfang, wobei er allerdings das Ende schaut, aber die Wege nicht übersieht, so daß ihm immer ein großer Teil im Nebel liegt. Je weiter er nun fortschreitet, desto klarer werden ihm die zwischen seinem augenblicklichen Standpunkt und dem Ziel liegenden Dinge, so daß sich dieses scheinbar immer mehr entfernt. Es ist, wie wenn man auf ein Spiegelbild im Wasser zurudert. Es tritt, so kräftig man ihm zustreben mag, immer von neuem zurück, bis es schließlich unter das Ufer verschwindet und der Rudernde plötzlich vor einer ganz anders gearbeteten und neuen Welt steht. Wie sehr man auch dem imaginären Ziel nachjagen mag, zuletzt erreicht man immer ein Stück Wirklichkeit; dieses ist der einzige Maßstab für den Wert der ganzen Lebensarbeit.

Es ließe sich leicht weit eingehender zeigen, wie die ganze Weltanschauung des Künstlers durch diese Art seiner Arbeit bedingt ist, ja in ihr besteht. Vor allem wird man immer festhalten müssen, daß sie nicht von einem einzelnen Element, etwa dem Intellekt allein, sondern von dem ganzen Menschen mit allen seinen Fähigkeiten geleistet wird. Aber gerade weil sie den ganzen weitangelegten Menschen durchdringt, ist sie auch mit seinem Körper und der ganzen physischen Natur aufs engste verbunden. Es ist keine Frage, daß bei dem einen Künstler das Gehen die Produktion ebenso fördert wie bei anderen hemmt. Daß die Verdauung in engstem Zusammenhang mit der Geneigtheit zur Produktion steht, haben mir viele Künstler bestätigt. Andererseits leidet Hebbel unter dem Frühling und jubelt über den Herbst. Wilhelm von Scholz sagte mir, daß die sommerliche Hitze sein Schaffen unterbinde, während der Winter ihm günstig sei.

Diese Betonung der Rolle, die der Körper in der Arbeit des Künstlers tatsächlich spielt, wird am besten geeignet sein, den Unsinn des Inspirationsglaubens zu beseitigen, der in dem Gefühl der Menschen den Künstler um den Lohn seiner Arbeit bringt, den er um so eher verdient hat als alles, was sie ihm geben können, keine seinem Werk adäquate Münze ist. Denn was ist dieses von Musen besuchte Künstlerleben in Wirklichkeit? „Man hat mich immer als einen vom Glück besonders Begünstigten gepriesen; auch will ich mich nicht beklagen und den Gang meines Lebens nicht schelten. Allein im Grunde ist es nichts als Mühe und Arbeit gewesen, und ich kann wohl sagen, daß ich in meinen fünfundsiebzig Jahren keine vier Wochen eigentliches Behagen gehabt. Es war



PROFESSOR EMANUEL V. SEIDL MÜNCHEN.

»DAMEN-KLEIDERABLAGE« IM HAUSE H. SCHÖLLER.

das ewige Wälzen eines Steins, der immer von neuem gehoben sein wollte. Meine Annalen werden es deutlich machen, was hiermit gesagt ist." Das sind Worte des Goethe, den man so mißverständlich zu einem kalt und hehr thronenden Olympier gemacht hat. — Diese Annalen aber zeigen noch ein anderes: bis zu welcher Höhe ein Mensch seine Menschlichkeit entwickeln kann, daß alles, was er in die Hand nimmt, und sei es die beliebteste Stunde seines Lebens, durchleuchtet wird von den klaren Strahlen aufgelöster Disharmonie. Wer kann ohne erhobenes Staunen über die sonnengleiche Kraft des Menschen ein Alterswerk Poussins oder Rembrandts sehen? Haben sie so durch

ununterbrochenes Schaffen für sich selbst Frieden und Einheit mit der Welt erreicht, so ist ihr Ziel weit davon entfernt eine Rente zu sein, die nur ihnen zugute kommt. Wie das Einzelwerk so ist auch seine Vollendung auf die ganze Menschheit gerichtet. Denen, die gleichen Blutes sind, ruft es zu: „Nimm das Kreuz und folge mir nach!“ Aber niemanden schließt es ganz von seinem Genuße aus. Die Arbeit des Künstlers ist zu jenem unermeßlichen Mahl geworden, das uns Konr. Ferd. Meyer darstellt: „Da sprangen reich die Brunnen auf des Lebens, Da streckte keine Schale sich vergebens, Da lag das ganze Volk auf vollen Garben, Kein Platz war leer, und keiner durfte darben.“
BODMAN AM SEE. MAX RAPHAEL.



1804 ESSOR EMANUEL VON SEIDL - MÜNCHEN SCHLAFZIMMER



PROFESSOR EMANUEL V. SEIDL - MÜNCHEN.

BADZIMMER IM HAUSE H. SCHOLLER.

DIE ANGST UM DIE KUNST.

VON OTTO ZOFF.

Die Ängstlichen haben große Sorgen: denn nach dem Kriege werde die Kunst auf Jahre erstorben sein. Nach dem Kriege werde der Schund wieder die Herrschaft an sich reißen. Die Ängstlichen lassen es sich nicht nehmen: der Bankerott der Kunst ist sicher. Und einen Widerspruch gibt es da einfach nicht. Wer etwas derartiges dennoch wagt, dem werden als schwerwiegender Beweis die siebziger Jahre an den Kopf geschleudert. Diese siebziger Jahre, welche die deutsche Kultur auf einen Tiefstand gebracht haben sollen, daß selbst die Erinnerung daran Übelkeiten bereite. —

Nun, dieser Hinweis stimmt nicht ganz. Denn diese geächteten Jahre nach dem deutsch-französischen Krieg waren bei weitem nicht so schlimm, als ihr Ruf sie gemacht hat. Man wagt

es zwar kaum auszusprechen, aber es muß doch gesagt sein: das Jahrzehnt nach 1870 ist alles andere eher als ein Niedergang der deutschen Kunst: es brachte ihr vielmehr einen Aufschwung, wie man ihn schöner gar nicht wünschen kann. Und es gehört zu den seltsamsten Irrtümern unserer Kritik, daß diese Zeit, eine Zeit voll Kraft und Blüte, voll Fruchtbarkeit und Reife, im Geruch einer geradezu geächteten Sterilität steht. Deutschlands beste Geister haben in den Jahren nach 1870 ihr bestes geschaffen, und nicht etwa in einigen zufälligen Richtungen, sondern nach allen Seiten hin. — Was ist doch in diesen fünf bis sechs Jahren nach dem großen Krieg alles entstanden! Um nur einmal von der Literatur zu sprechen: der ganze Nietzsche ist aus diesen



PROFESSOR EMANUEL V. SEIDL MÜNCHEN.

„GÄRTNEREI“ ZUM HAUSE HUGO SCHÖLLER-DÜREN.

Jahren hervorgegangen, bis zum Zarathustra. Fontane war voll in der Arbeit, sein Roman „Vor dem Sturm“ wurde damals geschrieben. Damals entstand „Auch Einer“ von Vischer. Damals entstanden die Meisterwerke Anzengrubers: 1872 brachte den „Pfarrer von Kirchfeld“, den „Meineidbauer“, die „Kreuzelschreiber“, 1874 brachte den „G'wissenswurm“. Damals entstanden die schönen Altersnovellen von Theodor Storm, seine Gedenkblätter, und „Aquis submersus“. Damals entstanden (um auch die Schweizer mitzunennen) die „Züricher Novellen“ und das „Sinngedicht“ von Gottfried Keller, und Conrad Ferdinand Meyer wurde durch den Krieg eigentlich erst zum Dichter, wie er selbst gestanden. Und noch lange nicht genug: Freytag vollbrachte in diesem Jahrzehnt seine große Romanreihe „Die Ahnen“. Ranke und Treitschke schrieben ihr Bedeutendstes, Fechner seine „Vorschule der Ästhetik“, Grimm seine „Vorlesungen über Goethe“. Soll man endlich noch davon sprechen, daß sich die Revolution des Naturalismus damals schon vorbereitete, daß ihre Vorkämpfer schon daran waren, auf den Plan zu treten?

Wie verhält es sich aber zu gleicher Zeit mit der bildenden Kunst? Nun, es wird nicht übertrieben sein, wenn man von einem Höhepunkt der Kunst nach 1870 spricht. Sie erlebte damals ihre Loslösung aus aller Tradition, sie befreite sich von der berüchtigten braunen „Sauce“, sie wagte den Schritt vom Atelier in

die Freiluft, und sie nahm — man bedenke doch! — mit hungerndem Herzen alle Errungenschaften der Franzosen auf. Der große kleine Menzel ließ damals seine Historienmalerei hinter sich, mit einem Mal erschien ihm die Friederizianische Zeit, der er Jahre gewidmet, nicht mehr wichtig genug und er warf sich wie einer, dem eine Offenbarung wurde, in die neue, große, berausende Gegenwart. 1875 entsteht sein „Eisenwalzwerk“, eines der Haupt-Werke der neuzeitlichen Kunst, nachdem er vorher die „Krönung in Königsberg“ und die „Ballpause“ vollendet hatte. In diesen Jahren aber wacht der ganze Leibl auf, in diesen Jahren vollzieht sich seine Übersiedelung nach Grasslfling, entstehen die „Dachauerinnen“. (Würde dies allein nicht schon genügen, um ein Jahrzehnt unvergeßlich zu machen?) Aber noch lange nicht genug: Hans Thoma malt seine feinsten Schwarzwald- und Rheinlandschaften, welche, von allem Kriegerischen fern, die tiefe Stille der deutschen Welt wiedergeben. Im Jahre 1873 siedeln sich Hildebrand, Marées und Konrad Fiedler in Florenz an, in dem alten Bau von San Francesco di Paolo, und entwickeln jene Anschauung der Kunst, welche für den Deutschen immer das höchste Ziel, aber auch das unerreichbarste, bleiben sollten. Endlich aber beginnt der neue Naturalismus schon seine Vorstöße, einige Jahre früher als die Literatur: Liebermanns „Gänserupferinnen“ entstehen 1873, bald darnach die „Konservenmacherinnen“ und damit eine Kunst,



ARCHITEKT PROFESSOR EMANUEL V. SEIDL. MÜNCHEN.
BLICK IN DIE HALLE DES HAUSES KNORR-GARMISCH.



ARCHITEKT KARL JOH. MOSSNER BERLIN.

BOOTSHAUS MIT WOHN- UND SCHLAFRAUM.

welche für Jahrzehnte die herrschende bleiben sollte. Zu guter Letzt sei noch daran erinnert, daß neue Bemühungen um das deutsche Kunstgewerbe einsetzen und daß Eitelberger in Wien das „österreichische Museum“ begründet.

Nein, der Hinweis klappt nicht. Erwähnt man nur noch — ganz beiläufig — daß in diesen Jahren Brahms und Bruckner ihren Höhepunkt erreichten, so kann man die stets wieder vorgebrachte Beschimpfung des Jahrzehnts 1870 bis 1880 mit Recht ablehnen. Gebe Gott, daß uns jetzt wieder eine solche Kunst komme und wir dürften es fürwahr zufrieden sein.

Nun hat aber die ganze Geschichte doch einen Haken. Denn —: wenn wir nun, nach Aufzählung aller bedeutenden Produktionen, zur Erkenntnis gelangt sind, daß die Jahre nach 1870 das Gegenteil eines künstlerischen Niederganges waren, — wie ist es dann zu erklären, daß sie uns trotzdem immer als ein solcher erschienen sind? Wie ist es zu erklären, daß wir diese Epoche höchster deutscher Kunst irgend-

wie mit der Herrschaft der ärgsten Kitschiers verbunden haben? Woran mag es liegen, daß Fruchtbarkeit als Sterilität, Verdienst als Trägheit, Höhe als Ebene benannt wird?

Der Grund liegt hier einfacher, als man glaubt. Wer sich an diesem Jahrzehnt versündigt hat, das war keineswegs die Kunst. Aber das waren die sogenannten Kunstfreunde. Denn wir dürfen ja nicht vergessen, daß damals zwar Gottfried Keller, Vischer, Nietzsche, Leibl und Liebermann gelebt haben, daß aber das große Deutschland ihrer Existenz nur wenig Beachtung schenkte. Und so kommt es, daß wir in der Rückschau auf diese Epoche nur eine Überfülle von ärgster Schundware zu sehn vermeinen. Denn diese war dem Geschmacke der durch den Krieg hinaufgekommenen Kreise nicht nur die weitaus bevorzugte „Kunst“, sondern die einzige Kunst überhaupt. Das Parvenütum dieser Jahre, mächtig und ausgebreitet, bezahlte alles glänzend, wenn es nur Talmi war. Und so kommt es, daß wir in den



ARCHITEKT KARL JOH. MOSSNER BERLIN.

BOOTSHAUS MIT WOHN- UND SCHLAFRAUM.

Salons dieser Generation Defregger anstatt Leibl, Anton Werner anstatt Menzel, Grützner anstatt Liebermann finden. Ja, dieser selbe Liebermann, der heute untrennbar an der Spitze einer Generation steht, welche uns die ganze Schönheit der Welt erst erkennen lehrte, war damals als der „Apostel der Häßlichkeit“ verschrien. Dieser selbe Liebermann mußte damals seine „Konservenmacherinnen“ in Antwerpen ausstellen (wo sie nicht nur verkauft, sondern auch mehrfach nachbestellt wurden), dieser selbe Liebermann mußte 1873 nach Paris übersiedeln, weil ihm der gehäßigste Chauvinismus der Franzosen noch ertragbarer schien als das grenzenlose Unverständnis seiner Landsleute. Für Leibls Dachauerinnen fand man 1875 nichts anderes als Befremdung über diese „unbegreifliche Vorliebe für häßliche Bäuerinnen“. Und so blieb dieses unvergleichliche Meisterwerk unverkauft und unbeachtet in der Fleischmannschen Kunsthandlung in München, bis sie Munkacsy, der ungarische

Maler, gegen ein eigenes Bild umtauschte. Oder soll man wirklich erst daran erinnern müssen, wie dieselbe Generation mit Böcklin, mit Marées, mit Feuerbach, oder wie sie mit Nietzsche und Anzengruber verfuhr?

Nein, um die Kunst nach dem Kriege braucht niemandem bange zu sein, und die Kunst nach 1870 braucht niemand über die Achsel anzuschauen. (Man möge lieber gar keine Vergleiche zwischen 1870 und 1913 ziehn!) Was Angst machen kann, das sind die Leute, welche die Kunst, die uns nun kommen soll, wieder zu fördern haben werden. An ihnen liegt es, anstatt eines Kulturverfalles einen Aufstieg zu schaffen. Die Künstler, — die werden schon hier sein. Ob die andern hier sein werden —: das muß unsre Sorge bleiben. Die Anton Werners kann man — mit ein wenig Einsicht — auf tausend Schritte erblicken. Und darum handelt es sich. Denn für die Kultur eines Volkes genügt es nicht, die Genies nur zu besitzen. Es muß auch wissen, daß es sie besitzt. —

GARTEN-SCHÖNHEIT.

Der rechte Garten besitzt seine Individualität, wie jedes rechte Haus. Er ist eine Einheit, nicht eine Sammlung von unzusammenhängenden Einzelheiten. Dieser einheitlichen Gesamterscheinung muß mancher Kleinkram geopfert werden. Um wirkliche Gartenschönheit darzustellen, muß eins dem andern dienen, und was nicht in den Rahmen paßt, muß fallen. Spezifische Gartenschönheit — das ist der Gegenpol zu dem Architekturgarten. Um sie aber zu schaffen, ist sehr viel Ordnen, Disponieren, Herausheben, Abwägen, Gestalten nötig, und das ist, wenn man will, auch eine Art architektonischer Tätigkeit. Gartenschönheit bedeutet ja nicht gehäufte oder übertriebene Naturschönheit. Im Gegenteil, der gute Garten wird stets, um auf beschränktem Raum wenigstens einige Motive rein und stark wirken zu lassen, um ein einheit-

liches Bild zu geben, verhältnismäßig einfach sein. Ordnung, diskret geübte Disziplin wird, auch ohne Architektur, in ihm herrschen, und dadurch unterscheidet er sich wesentlich von der wilden Natur. Es kann unter Umständen der ganze Garten nur ein Rahmen sein für einen schönen Weiher oder für eine schöne weitgedehnte Rasenfläche. Die Kunst des Gartenbauers besteht dann eben darin, dieses eine wertvolle Motiv rein und stark herauszuarbeiten. Dabei mag er auf einfachste Formen kommen, ohne daß ihm die Geometrie gefährlich wird. Nichts ist törichter als zu glauben, ein Garten müsse alles enthalten, Pergola, Laube, Brunnen, Rasen, Weiher, Statue, Bank, u. s. w. Nichts ist törichter, als den Nachbarn zu beneiden, weil der auch noch ein Stück Wald hat und wir nicht. Und wieviele Gärten sind in ihrer stillen reinen Schönheit zerstört worden, indem die Besitzer nicht genug hineinzupropfen wußten! ANTON JAUMANN.



RUNDE GARTENBANK, EINE ALTE ESCHENGRUPPE UMFASSEND, WEISS GESTRICHEN.



KARL SCHENKER—BERLIN. •BILDNIS-PHOTOGRAPHIE•



PHOTOGRAPH KARL SCHENKER BERLIN.

SCHAUSPIELERIN ALS MADAM BUTTERFLY

ZU KARL SCHENKERS BILDNIS-PHOTOGRAPHIEN.

Die stille Hoffnung der Kunstfreunde, daß eine gewisse konventionelle Bildnismalerei — sie hat mit der Malerei nur das Material gemeinsam — von der Bildnis-Photographie aus dem Dasein gedrängt werde und einmal ganz verschwinden möchte, diese Hoffnung kann frischen Mut aus den Arbeiten eines jungen Berliner Photographen schöpfen, die uns als das Beste erscheinen, was die Porträt-Photographie zur Zeit leistet. Es ist gleich zu bemerken, daß Schenker ein Maler von Talent ist, also außer seinen fachtechnischen Kenntnissen noch etwas mehr mitbringt als den guten Geschmack, mit dem man sich bei der Photographie meist begnügt. Er hat als Maler ein sicheres konstruktives Auge, das die bildhaften Elemente wahrnimmt und die Fläche nicht mit hübschen Ein- und Zufällen teilt, wie sie eine Farbe ergibt oder eine nichts als reizvolle Linie. Er macht

Bildnisse, die „gebaut“ sind, stellt sie auf, gewissermaßen. Er flunkert nicht mit sogenanntem seelischen Ausdruck; er bildet sich nicht ein, den sozusagen inneren Charakter des Porträtierten kennen und wiedergeben zu müssen; er bleibt vielmehr ganz solide und gewissenhaft bei der Oberfläche, die ja der Tiefe viel stärker verbunden, viel verräterischer ist als man meint, und jedenfalls stärker verbunden als der dem Individuum bewußt gewordene Charakter, der zumeist eine Anmaßung ist. Hier bei Schenker wird deutlich: eine gute Anatomie ist dem Photographen viel nötiger als eine zweifelhafte „Seelenkunde“, die dem porträtierten Naturforscher eine Denkermiene, dem Literaten eine Feder in die Hand und der Welt-dame das gewisse Lächeln gibt, dem Braut-paar den seriösen Treueschwur auf die Lippen und der jungen Mutter den innigen Blick auf



MALER UND PHOTOGRAPH KARL SCHENKER. BERLIN. KOHLE-ZEICHNUNGEN. BILDNIS-STUDIEN.

den Säugling. Man macht diese Scherze ja nicht mehr ganz so grob wie vor zehn Jahren, aber man macht sie nur diskreter, hypnotisiert den Porträtierten immer noch mit einem Attribut seines Berufes in diese Erstarrtheit eines „geistigen“ oder „seelischen“ Ausdruckes, der weder das eine noch das andere, sondern nur komisch ist, denn die junge Mama ist mehr übermütig als innig, und der Naturforscher ist weit mehr moselweinliebend als naturforschend. Es ist ganz außerordentlich, wie seelenhaft diese luftdurchtränkten, luftumspülten, schwerlosen Bildnisse Schenkers sind, weil er sich auf das Physiognomische seines Modells einstellt und nicht auf dessen Ehrgeiz im Seelischen oder Geistigen. Er porträtiert viel richtiger, möchte man sagen, weil er ehrlich bei dem bleibt, was man sieht. Allerdings muß man gute künstlerische Augen haben, um so viel zu sehen wie er. Ein noch so gutes Objektiv ersetzt sie nie. Auch die Tricks der Belichtung und Beleuchtung ersetzen sie nie, und nicht Behandlung der Platte und der Abdrucke. Alle diese technischen Dinge kommen, so vollendet sie sind, in zweiter Linie, sind die Behelfe, genau wie dem Maler die Farbe nicht Zweck, sondern Mittel ist, das er eher verbirgt als zeigt (man sieht dem Rembrandt die Farben nicht an). Noch eines ist bei Schenkers Bildnissen wichtig und bedeutend: er trifft immer und betont den Zeit- und Rassencharakter seines Modells. Wir stoßen oft mitten unter den heutigen Menschen

auf ein Gesicht, eine Gestalt, die nicht aus dieser Zeit sind. Es gibt das Glück, daß wir in der Trambahn einer Frau gegenüber zu sitzen kommen, die eine frühgotische Madonna ist, — sie mag eine Telephonistin sein, aber das ist der moderne gleichgültige Zufall eines Berufes; wesentlich ist ihre Erscheinung als eine gotische. Wenn sie spricht, mag sie ein Mädchen aus dem Berliner Osten sein, aber ihr Sprechen ist gleichgültig, und für den Photographen, der das Äußere festzuhalten hat, erst recht. Schenker wird nicht die Berliner Telephonistin, sondern die gotische Madonna, die sie ist, photographieren. Die Florentinerin des 15. Jahrhunderts und nicht die Frau Zahnarzt X vom Kurfürstendamm. Er gibt in seinen Bildnissen die künstlerische Wahrheit und nicht den sozialen Zufall. Wie ich sagte: die sogenannte Oberfläche hat mehr Tiefe als die bewußte vermeintliche Tiefe hat. Die vis suprema formae ist das wahrhaft Göttliche. Aber man muß ein Künstler sein, damit sie sich einem offenbart, und wer schlecht und ungenügend die Form sieht, der mogelt Seele und Geist. Nicht in den Äußerlichkeiten steckt diese Form! Nicht in Kostüm oder Kulisse! Schenker läßt dieser Frau, die ein Boltraffio ist, allen ihren heutigen Apparat, gibt ihr nichts als die aus ihrem Körper springende Bewegung, und es ist Boltraffio oder Goya oder Guys. Er kopiert keine Bilder und keine Maler, sondern konstatiert mit seinen Aufnahmen, daß dies lebt und ist. FRANZ BLEI.

★

★

★



KARL SCHENKER -BERLIN. »BILDNIS-PHOTOGRAPHIE.«



KARL SCHENKER—BERLIN. »BILDNIS-AUFNAHME«



KARL SCHENKER - BERLIN. »BILDNIS-AUFNAHME.«



KARL SCHENKER - BERLIN. »BILDNIS-PHOTOGRAPHIE.«



KARL SCHENKER BERLIN BILDNIS-AUFNAHME



KARL SCHENKER BERLIN. BILDNIS-PHOTOGRAPHIE.



KARL SCHENKER BERLIN BILDNIS-PHOTOGRAPHIE



PHOTOGRAPH KARL SCHENKER BERLIN. BILDNIS.



KARL SCHENKER BERLIN. DOPPEL-BILDNIS. PHOTOGRAPHIE



MALER UND PHOTOGRAPH KARL SCHENKER - BERLIN. AKT-STUDIE



AUS EINEM DARMSTÄDTER PRIVATHAUS. GEDECKTER TEE-TISCH MIT PORZELLAN DER KGL. NYMPHENBÜRGER MANUFACTUR

DIE KUNST DES TISCHDECKENS.

Ihr Auge, gütige Leserin, streift das prächtige Tee-Service, die entzückende porzellanene Parforce-Jagd, die geschliffene Glasvase, das kostbare Linnenzeug mit würdigem Blick — und dann kommt etwas Spott in Ihre Mundwinkel und Sie sagen: „Mit solchem Material ist das Tischdecken wirklich keine Kunst!“ — Richtig bemerkt, meine Gnädige; ja, ich gehe sogar noch ein wenig weiter wie Sie und sage: selbst wenn mit viel weniger kostbarem Material ein anmutiger Tisch gedeckt wird, so ist das doch noch nicht „Kunst“, sondern lobenswerte Geschmacksäußerung, eine Empfindungssache. Und solches Empfinden läßt sich bilden. Aber eben: schönes Tischgerät zu haben, darauf kommt es mit an.

Das ist garnicht so sehr eine Frage der Mittel, als vielmehr eine Frage der herzlichen Bestrebung, des liebevollen Einkaufens. Freilich: alles Erforderliche im nächsten Geschäft zusammenkaufen, das ist kostspielig und außerdem dilettantisch. Aber das langsame Sammeln, das zielbewußte Arbeiten, das Einstellen des hausfraulichen Begehrungsvermögens — alle Achtung vor dieser Großmacht — auf dieses Ziel, das

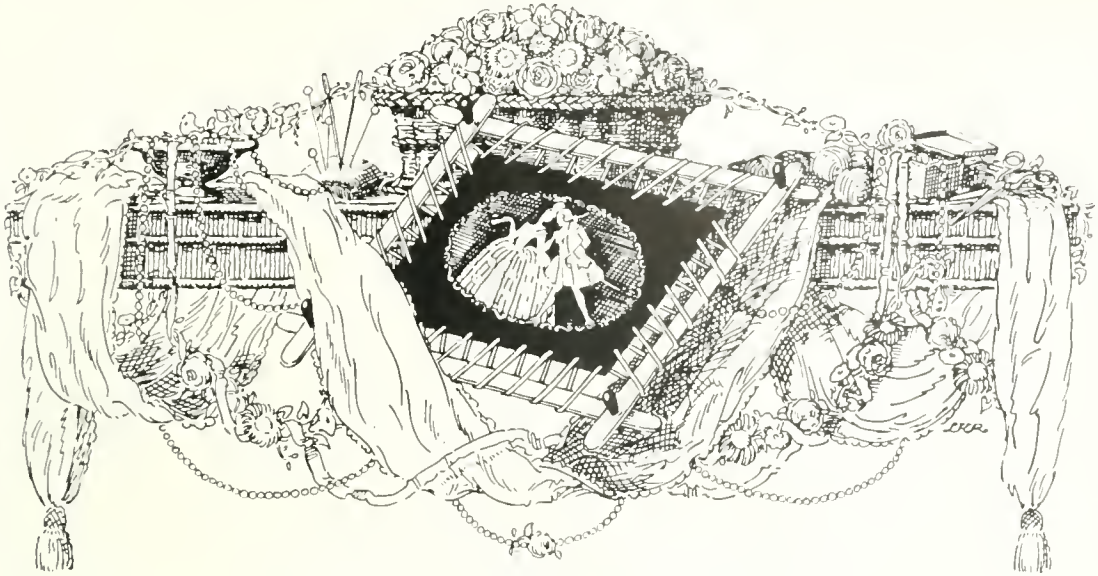
ist es, was die Tafelschätze ins Haus zieht. Der Ehrgeiz der Hausfrau kann auf diesem Gebiet garnicht genug angefeuert werden. Der gedeckte Tisch, das wissen wir alle, ist eine sehr wichtige Sache. Die Stunde, da der Mensch bei Tafel sitzt, ist er ästhetisch gestimmt. Mehr als sonst ist er zu feinerem Genießen aufgelegt, er befindet sich in einer behaglichen Passivität, die der Aufnahme von schönen Eindrücken so außerordentlich günstig ist.

Alles faßt er mit einer besonderen Dankbarkeit der Sinne auf. Es ist eine Stimmung, die ans Festliche streift. Das macht der mit „Kunst“ gedeckte Tisch sich zunutze. Die Hausfrau, die ihre Sache versteht, ist unablässig bestrebt, das, was zunächst nur dem Bedürfnis der Nahrungsaufnahme zu dienen scheint, ins Festliche zu steigern. So wird der gedeckte Tisch zu einer Quelle ästhetischer Lust, deren „Nährwert“ für den geistigen und leiblichen Menschen nicht gering zu schätzen ist. Ganz abgesehen davon, daß auch der gedeckte Tisch eine Angelegenheit der allgemeinen Lebensverfeinerung ist, zu der wir uns immer mehr erziehen müssen. Aus diesen Gründen zeigen wir unsere Abbildung.



BEI DER ARBEIT — TITELBILD AUS DEM OKTOBERHEFT 1915 DER „STICKFRITZ- UND SPITZEN-RUNDSCHAU“ — DARMSTADT, JÄHRLICH 12 REICHLILUSTRIERTE HEFTE (1/2 JÄHRL. M. 6.), HERAUSGEGEBEN VON ALEXANDER KOCH.

ZU BEZIEHEN DURCH ALLE GRÖßERE BUCHHANDLUNGEN ODER DIE VERLAGS-ANSTALT ALEXANDER KOCH — DARMSTADT.



DEUTSCHE NADELKUNST NACH DEM KRIEGE.

Nach den napoleonischen Kriegen war Deutschland durch zahllose Opfer an Gut und Blut aufs tiefste erschöpft. In dieser traurigen Zeit erlebte seltsamerweise die Stickerei eine Blüte, wie kaum je zuvor. Nichts ist so bezeichnend für die Epoche des Biedermeier als die unzählbare Menge gefühlvoller und farbenfroher Stickereien, mit denen damals Kissen und Decken, Schirme, Börsen, kurz fast jeglicher Gegenstand geschmückt worden ist. Die schwach-flackernde Lebenslust, der ein weiteres Arbeitsfeld noch versagt war, suchte und fand einen Trost im Schmuck des Heims. Man freute sich wie der Genesende, der mit knapper Not dem Tode entgangen, an jedem Blümchen und Gefüßchen. Die Biedermeierzeit stand unter dem Zeichen der Frau, der handarbeitenden Frau. Die unschuldige Schwärmerei der Romantiker blühte am üppigsten in den Kaffeestuben und Stammbüchern dichtender Frauen.

Wartet unser nach dem Weltkriege eine neue Epoche der Erschöpfung, der bescheidenen Schwärmerei, der hausfraulichen Tugenden? Ich mag es kaum glauben.

Es liegt eher die Gefahr vor, daß im Gegensatz zur Biedermeierzeit unter der harten Notarbeit der Sinn für die leichten sentimentalischen Künste der Nadel geschwunden ist.

Gewiß wird sich die Entwicklung nicht wiederholen, aber die Stickerei als Kunstgewerbe ist in unserem häuslichen und wirtschaftlichen Leben denn doch zu fest verankert, als daß ein momentaner Wandel der Empfindungen sie so rasch entwurzeln könnte. Wenn nach

Beendigung des Krieges alle Kräfte sich bis zum Springen spannen, um möglichst rasch die Schädigungen zu überwinden und die alte Leistungsfähigkeit wieder zu gewinnen, ja über sie hinauszuwachsen, so geschieht das nicht allein zur Befriedigung der nackten Notdurft. So notwendiges ist, zuerst für Unterkunft und Nahrung zu sorgen, die Verantwortlichkeit vor uns selbst, unseren Gästen und Kindern verlangt ebenso dringend die Schaffung des schönen Heimes. Das deutsche Haus will sich mehr und mehr erneuern, das Kleid der Frau macht eine tiefgreifende Umgestaltung durch. Überall ist die Stickerei als Helferin wie Krone nötig. Vor der Kulturgeschichte hätte sie es zu verantworten, wenn sie jetzt nicht ihre Schuldigkeit täte.

Für diese großen Aufgaben, die der deutschen Nadelkunst warten, wird sie an der Darmstädter Zeitschrift „Stickerei- und Spitzen-Rundschau“ eine treubewährte Mitarbeiterin haben. In ihren 16. Jahrgang tritt sie jetzt ein und hat sich aus unscheinbaren Anfängen zu stattlichen bilderreichen Heften ausgewachsen, die von den Höchstleistungen deutscher Stickerei- und Spitzenkunst die würdigste Vorstellung geben. — Zugunsten der durch den Krieg in ihrem Erwerb beschränkten Nadelkünstlerinnen veranstaltet die „Stickerei- und Spitzen-Rundschau“ eine Reihe von Preisausschreiben, deren erstes im Oktoberheft mitgeteilt wird. Es betrifft Entwürfe für Spitzendecken unter Verwendung von Madeira stickerei. Näheres ist aus dem Anzeigenteil zu ersehen, ebenso über den reichen Inhalt des Heftes. —

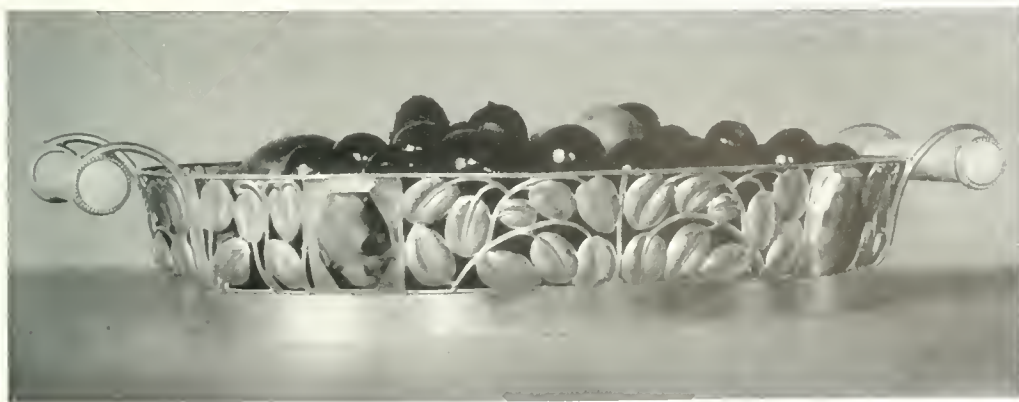


ENTWURF: PROFESSOR MICHAEL POWOLNY - WIEN. >GESCHLIFFENE UND GRAVIERTE GLÄSER<

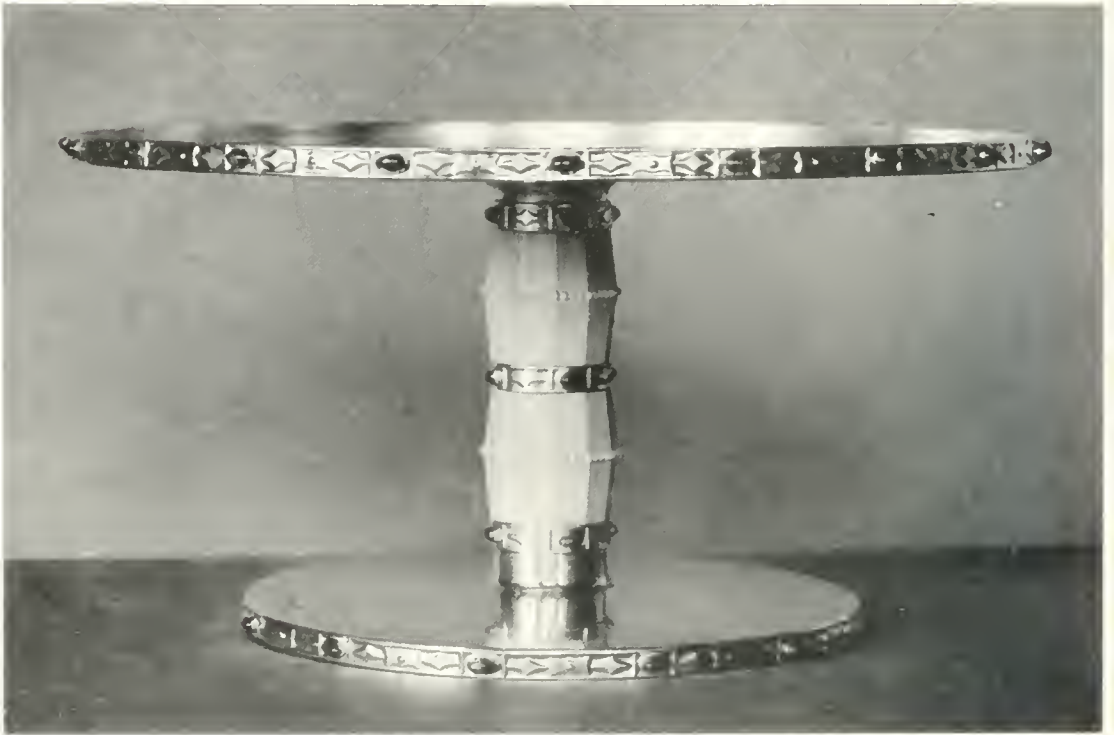
VOM VERLANGEN NACH SCHÖNHEIT.

Wir verlangen Schönheit von den Dingen, die uns umgeben, vom Gerät des Tisches, von den Schätzen des Linnenschrankes, von allem, was uns im Hause dient, sei es Holz, Metall oder Gewebe. Und was bedeutet in diesem Falle „Schönheit“? Zunächst eine Annehmlichkeit für die Sinne, einen Reiz der Form, der uns Lustgefühle spendet. Dürfen wir demnach sagen, die Schönheitsforderung sei der Ausfluß einer verfeinerten Genußsucht? Ein Streben nach Erschließung weiterer Lustquellen, über das Praktische und Gediogene hinaus? Ich glaube, jeder Hausfrau würde es widerstreben, die Sache so und nur so anzusehen. Denn sie verlangt „Schönheit“ von ihrem Hauswesen nicht etwa mit dem Gefühl, es sei dies eigentlich ein Überfluß. Wenn wir Schönheit um uns her schaffen, so kommen wir uns keinen Augenblick als „Genießer“ vor, im Gegenteil: wenn jemand diese Schönheitsforderung an seine Umgebung nicht stellt, dann erscheint uns dies nicht nur als ästhetische Ahnungslosigkeit, sondern fast als ein Mangel im Sittlichen, als eine Minderwertigkeit. Ein solcher Mensch käme uns nicht ganz vollständig vor, er schiene uns mit einem Defekt behaftet. Gerade bei unseren doch gewiß nüchtern denkenden und allzeit auf das Praktische gerichteten Frauen drückt sich dieser wie ein Naturtrieb auftretende Drang nach „Schönheit“ lebhaft aus. Was sie der Wäscheausstattung, dem Fensterschmuck, dem gedeckten Tisch an Aufwendungen opfern, das dünkt ihnen allzeit richtig angebracht, während sonst der geringste Pfennig bei ihnen bekanntlich in hohen Ehren steht. „Schönheit“ dünkt ihnen nichts Entbehrliches, sondern sie sehen in ihr — mögen sie auch sonst erbittert sein gegen jede Ideologie — einen der Zwecke

des bürgerlichen Daseins. Sie ist ihnen viel mehr als ein bloßer Schmuck. Sie wollen ohne diese Art „Schönheit“ nicht leben. Und so hat die Menschheit seit uralten Zeiten gedacht; mit ihrem ersten Auftauchen aus der Dummheit des Tierlebens stellen sich auch die ersten Regungen des Schönheitsbedürfnisses ein, ja sogar, wenn Kunst Spiel ist, noch früher. Ohne den holden Überfluß, den wir in allen seinen verschiedenen Gestalten „Schönheit“ nennen, will die Menschheit nicht leben. Der gemeine Sprachgebrauch behandelt das Schöne oft herablassend. Er stellt es gern in einen nachteiligen Gegensatz zum Guten oder Nützlichen. Aber es ist ihm doch damit nicht ganz Ernst. Denn zu zahlreich sind die Beweise dafür, daß dem Volke, von den höchsten bis zu den niedersten Schichten, ja bis zu den Ausgestoßenen und Verworfenen hinab, das Schöne, sowie es dasselbe versteht, unentbehrliche Nahrung seines Lebens ist. Das Schöne ist der Sonne verwandt: es leuchtet allen und nährt alle. Es ist nicht allen gegeben, aus den reinsten Quellen der Schönheit zu trinken. Kunst zu genießen erfordert eine gewisse Mitarbeit und ein Eingeweihtsein in das Wesen künstlerischen Schaffens. Solches ist aber nicht häufig, und Verständnislosigkeit gegenüber den Bedingungen künstlerischer Werterzeugung findet sich oft auch bei denen, die sich auf ihre Kennerschaft viel zugute tun. Aber dafür sind die mildereren und gewissermaßen verhüllteren Ausstrahlungen der Schönheit allem Volke zugänglich. Wem das titanische Ringen der kühnen Neuerer nichts zu sagen vermag, den erfreut die Ewige doch noch in Form eines zierlich gebauten Möbels, einer edlen Spitze, eines farbenschönen Wandteppichs, einer feinen Stickerei. . . WILLY FRANK.



PROFESSOR JOSEF HOFFMANN WIEN. SILBERNE FRUCHTSCHALE AUSFÜHRUNG: WIENER WERKSTÄTTE WIEN.



ENTWURF: PROF. JOS. HOFFMANN - WIEN. AUFSAZ IN SILBER GEFRISSEN MIT EISENBEIN. AUSE: WIENER WERKSTÄTTE.



ENTWURF: PROF. JOS. HOFFMANN - WIEN. SILBERNE DOSE MIT EMAILBECKEL. AUSE: WIENER WERKSTÄTTE.



ENTW: PROFESSOR
JOS. HOFFMANN
OBSTSCHALE UND
BLUMENSCHALE

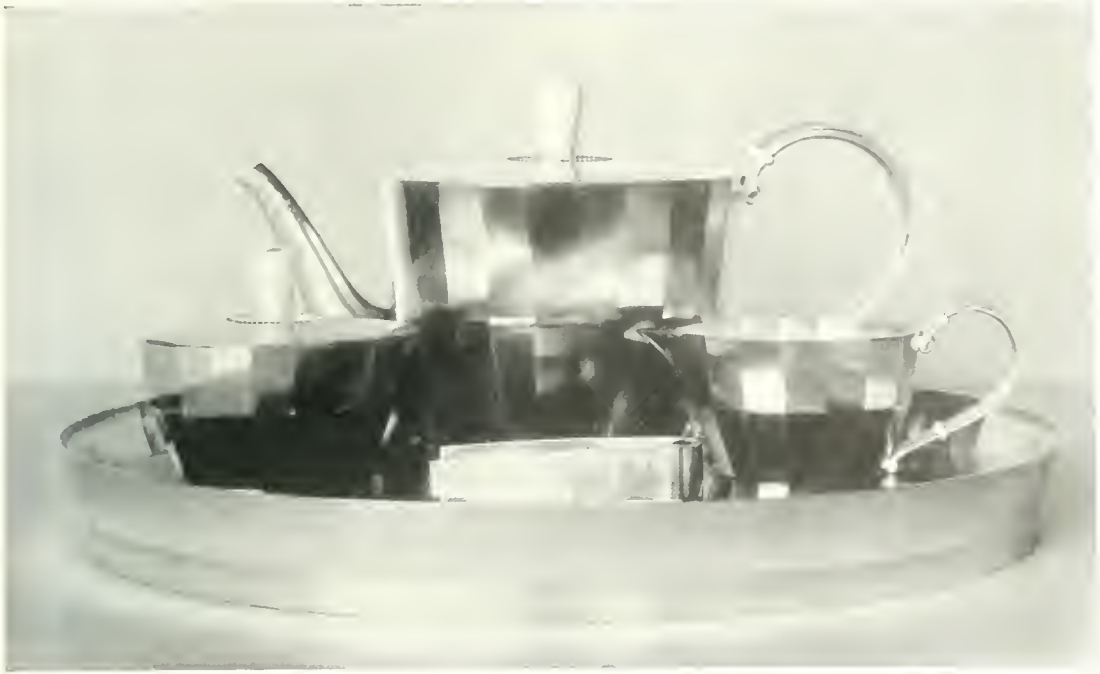


© HALL'S
SILBERGIEßER
AN DER WIENER
WERKSTÄTTE



PROF. JOS.
HOFFMANN
AUSFÜHRUNG:
WIENER
WERKSTÄTTE.

SILBERNES TEEGERÄT MIT GESCHNITZEN EBBENHOLZGRIFPEN. UNTEN: TEE MASCHINE IN SILBER GETRIEBEN.

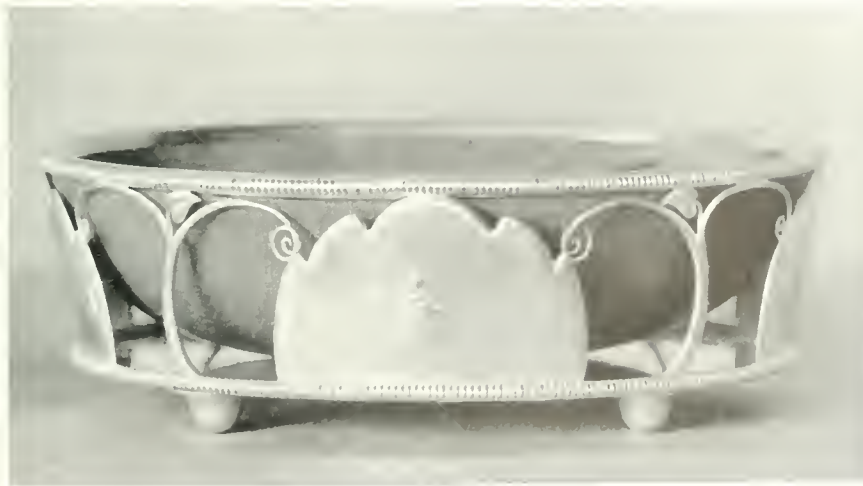


PROFESSOR JOSEF HOFMANN WIEN.

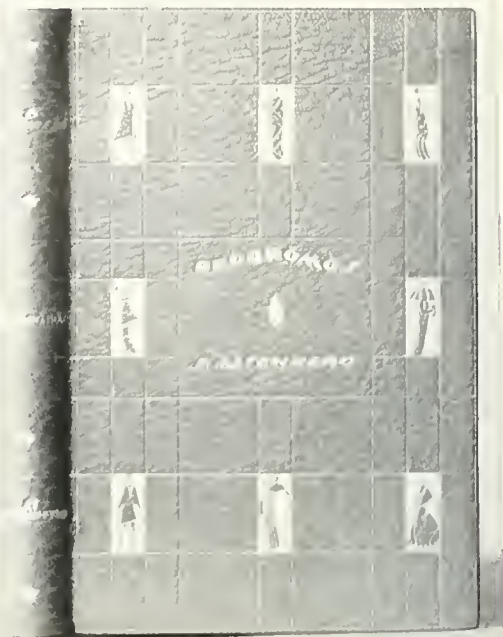
TEEGERÄT IN SILBER GEFRIEBEN.

Was den Menschen umgibt, wirkt nicht allein auf ihn, er wirkt auch wieder zurück auf selbiges, und indem er sich modifizieren läßt, modifiziert er wieder rings um sich her. So lassen Kleider und Hausrat eines Mannes sicher auf dessen Charakter schließen. Die Natur bildet den Menschen, er bildet sich um, und diese Umbildung ist doch wieder natürlich; er, der sich in die große weite Welt gesetzt sieht, umzäunt, ummauert sich eine kleine drein und staffiert sie aus nach seinem Bilde. — Stand und Umstände mögen immer das, was

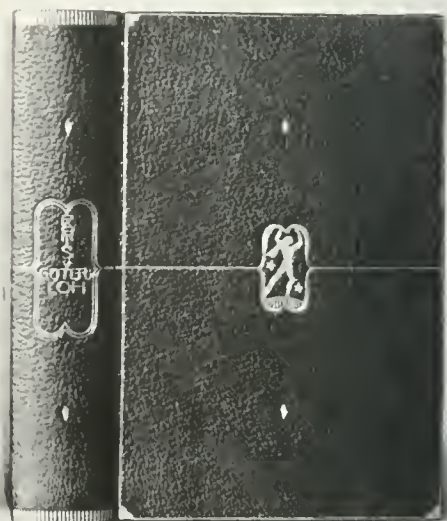
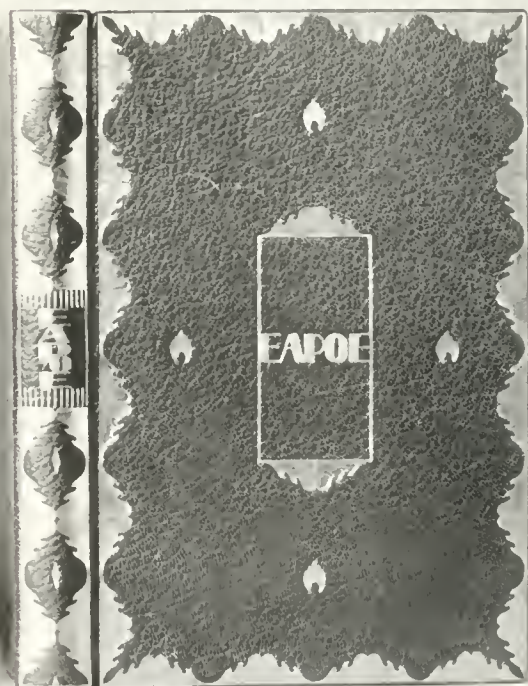
den Menschen umgeben muß, bestimmen, aber die Art, womit er sich bestimmen läßt, ist höchst bedeutend. Er kann sich gleichgültig einrichten wie andere seinesgleichen, weil es sich nun einmal so schickt; diese Gleichgültigkeit kann bis zur Nachlässigkeit gehen. Ebenso kann man Pünktlichkeit und Eifer darinnen gemerken, auch ob er vorgreift, und sich der nächsten Stufe über ihm gleichzustellen sucht, oder ob er, welches freilich höchst selten ist, eine Stufe zurückzuweichen scheint. GOETHE.



PROFESSOR JOS. HOFMANN WIEN. SCHMUCKSCHALE, TIEFER IN SILBER FASSUNG WEINER WEIßSTAHL



ENTWURF: ARCHITECTURFÜR WIMMER, WIEN. BUCHFEINBÄNDE MIT FARBIGEN LEDERFEINLAGEN UND HANDVERGOLDUNG.



ENTWURF: JOSEF HOFFMANN, WIEN. BUCHFEINBÄNDE. ROTES LEDER MIT FARBIG. FEINLAGEN UND HANDVERGOLDUNG.



IN SILBER GEFÜGTE
 JOSEF HOFFMANN 1890
 AUSEM WILHELM



BRÜSCHE
 IN SILBER GEFÜGTE IN MIT
 EMAILLIERUNG

Die Menschen empfinden im allgemeinen eine große Freude an der Farbe. Das Auge bedarf ihrer, wie es des Lichtes bedarf. Man erinnere sich der Erquickung, wenn an einem trüben Tage die Sonne auf einen einzelnen Teil der Gegend scheint und die Farben daselbst sichtbar macht. Daß man den farbigen Edelsteinen Heilkräfte zuschrieb, mag aus dem tiefen Gefühl dieses unaussprechlichen Behagens entstanden sein. . . . GOETHE.



Natur! Wir sind von ihr umgeben und umschlungen — unvermögend, aus ihr herauszutreten, und unvermögend, tiefer in sie hinein zu kommen. Ungebeten und ungewarnt nimmt sie uns in den Kreislauf ihres Tanzes auf und treibt sich mit uns fort bis wir ermüdet sind und ihrem Arme entfallen. — Sie schafft ewig neue Gestalten; was da ist, war noch nie; was war, kommt nicht wieder: alles ist neu und doch immer das Alte. — Wir leben mitten in ihr und sind ihr fremd. Sie spricht unaufhörlich mit uns und verrät uns ihr Geheimnis nicht. Wir wirken beständig auf sie und haben doch keine Gewalt über



PROF. JOS. HOFFMANN — BRÜSCHE



BRÜSCHE IN SILBER GEFÜGTE IN MIT EMAILLIERUNG

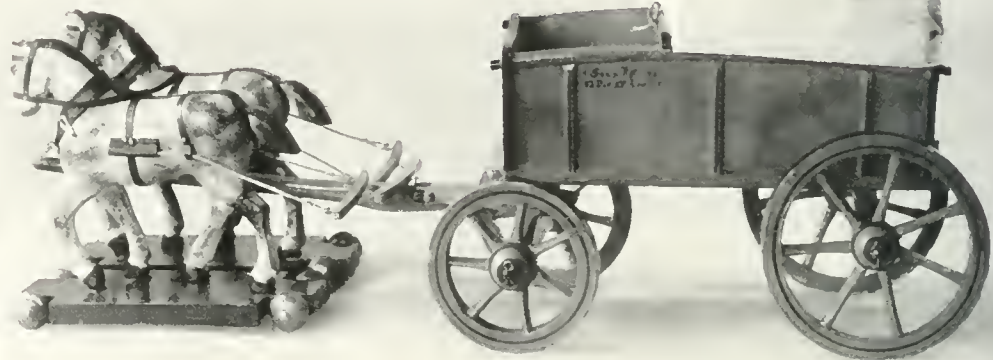
sie. — Sie scheint alles auf Individualität angelegt zu haben und macht sich nichts aus den Individuen. Sie baut immer und zerstört immer, und ihre Werkstätte ist unzugänglich. — Sie lebt in lauter Kindern; und die Mutter, wo ist sie? — Sie ist die einzige Künstlerin: aus dem simpelsten Stoff zu den größten Kontrasten; ohne Schein der Anstrengung zu der größten Vollendung — zur genauesten Bestimmtheit, immer mit etwas Weichem überzogen. Jedes ihrer Werke hat ein eigenes Wesen, jede ihrer Erscheinungen den isoliertesten Begriff, und doch macht alles eins aus. — Es ist ein ewiges Leben, Werden und Bewegen in ihr, und doch ruckt sie nicht weiter. Sie verwandelt sich ewig und ist kein Moment Stillstehen in ihr. Fürs Bleiben hat sie keinen Begriff, und ihren Fluch hat sie ans Stillstehen gehängt. Sie ist fest. Ihr Tritt ist gemessen, ihre Ausnahmen selten, ihre Gesetze unwandelbar. Sie läßt jedes Kind an sich künsteln, jeden Toren über sich richten, Tausende stumpf über sich hingehen und nichts sehen, und hat an allen ihre Freude und findet bei allem ihre Rednung. . . . GOETHE.



KÄTHER KRÜSE-PUPPEN IN FELDGRAU AUSFÜHRUNG: WERKSTÄTTE DER KÄTHER KRÜSE-PUPPEN BAD KÖSEN.

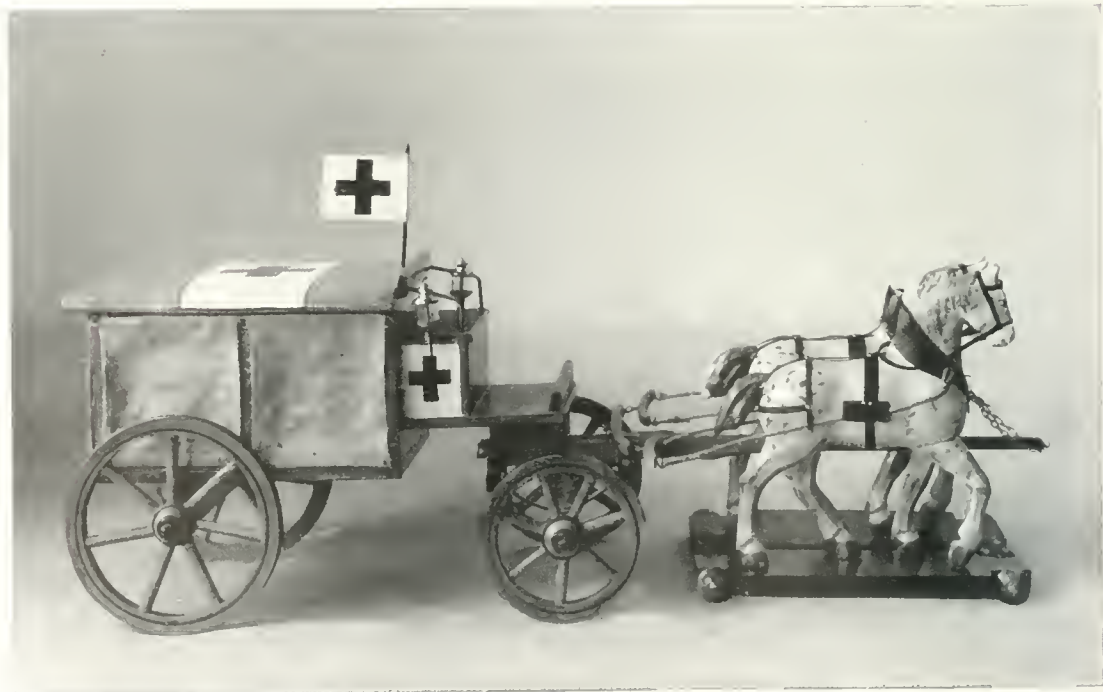


KÄTHE KRUSE-PUPPEN IN FELDGRÄU' AUSFÜHRUNG: WERKSTÄTTE DER KÄTHE KRUSE-PUPPEN, BAD KOSSEN.



PROFESSOR SUTTER UND KARL HÄGTE.

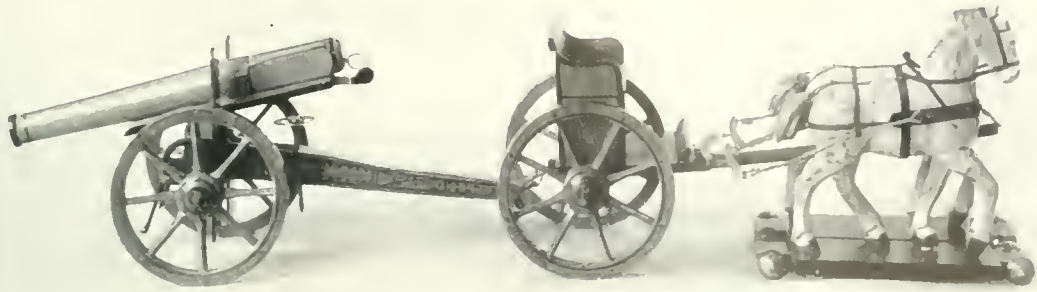
HESSISCHES SPIELZEUG, GEPACKWAGEN.



PROFESSOR SUTTER UND KARL HÄGTE.

HESSISCHES SPIELZEUG, SANITÄTSWAGEN.

AUSGEFÜHRT VON DER HESSISCHEN SPIELZEUG-MANUFAKTUR 'HAHNMÜHLE' BEI PFUNGSTADT.



PROFESSOR SUTTER UND KARL HAGEL

HESSESCHES SEIDENFABRIK-UNTERNEHMEN

EINE ANTWORT. (Zu dem Briefe im Septemberheft.) „Verehrte Briefschreiberin! Gewiß, es wäre wunderschön, wenn bei der gegenwärtigen Mobilisierung der „Metalle“ alle jenen bronzenen Möpfe und Venusinnen aus den guten Stuben daran glauben müßten, an die Adler auf den Kriegerdenkmälern gar nicht zu denken. Schaut man aber an den Metallsammelstellen der Ablieferung zu, so muß man leider bemerken, daß ungefähr das Gegenteil stattfindet. Jene schauerlichen Kunstgegenstände kommen ziemlich zäh heraus, dagegen wandert vieles zur Einschmelzung, was auf den stolzen Namen „Kunstgegenstand“ keinen Anspruch machen darf und doch soviel mehr wert ist, prächtige alte Kupfereimer und Pfannen und Mörser, die in ihrer handwerklichen Gediegenheit unwiederherstellbar sind. Der Gesetzgeber hat die ehrliche Absicht gehabt, künstlerische Werte zu schonen; nur ist guter alter „Hausrat“ oft soviel mehr wert als die sogenannten „Kunstgegenstände“. Das soll kein Vorwurf sein; Geschmackswerte lassen sich nicht reglementarisch erfassen. Daß aber der Schutz der Verordnung den wirklichen künstlerischen Werten zu gute komme und die Geschmacklosigkeiten nicht zu unrecht verschont bleiben, dazu ist die Fürsorge der Berufenen und Aufklärung in der Öffentlichkeit nötig. Eine Propaganda in doppelter Richtung tut not. Das Eine ist, daß die guten alten Sachen möglichst gerettet werden. Wir wissen, daß die Volkskunstvereine schon vielfach verdienstlich tätig sind. In vorbildlicher Weise wird in München gearbeitet; man hat den Eindruck, daß mit außerordentlicher Liebe und Sorgfalt verfahren wird. Die Arbeit trägt reichen Segen; was für ungeahnte Schönheiten da zusammen kommen, wie sie kein Museumsbesitz aufzuweisen hat, davon zu berichten wird vielleicht später einmal die Stunde kommen. Für heute ist nur zu fordern, daß dieser Schutz nicht auf einige Städte beschränkt bleibt, sondern auf die Sammlungen des ganzen

Reiches ausgedehnt werde. — Das Zweite ist, daß das Publikum methodisch angeregt werde, die schlechten neuen Sachen wegzugeben, auch wenn sie als „Kunstgegenstände“ formell von der Beschlagnahme frei sind. Auch hierfür hat München einen guten Gedanken gehabt. Wenn man die Sammelstelle betritt, findet man sich zunächst einem riesenlangen Bordbrett gegenübergestellt. Dort sind alle jene lieblichen Greuel versammelt, bis zum galvanisierten Tanzschuh. Ein großes Plakat mahnt: „Befreit euch von solchen Geschmacklosigkeiten“. Die pädagogische Wirkung dieser Ausstellung ist außerordentlich, wie man aus den Gesprächen an Ort und Stelle erlauschen kann. Wir meinen, daß die gute Idee dieser Ausstellung sich noch viel eindringlicher verwirklichen läßt. In den verkehrsreichen Straßen der Stadt mögen Behörden oder Kunstvereine Auslagen veranstalten (Ladeninhaber von wirklich künstlerischen Interessen werden ihre Schaufenster gern zur Verfügung stellen), worin sie Schulbeispiele von jenen Gegenständen vorführen, welche wegzugeben leider keine Pflicht, wohl aber eine Tat des Geschmacks ist und eine patriotische Leistung dazu. Gewerbelehrer, Männer von der Heimatkunst, hier wäre ein Feld zur Betätigung! Ihr werdet erstaunen, wie empfänglich das Publikum für solche eine öffentliche Belehrung in Geschmacksdingen ist. Es ist in anderen Zeiten so schwer, öffentlich am Beispiel zu zeigen: „Dies ist schlecht!“ Diesmal müßten die Kitschfabrikanten schweigen, denn man demonstriert ja zugunsten des Vaterlandes.“ K M.

✧
KRIEGS-RADIERUNGEN VON ERICH ERLER.
Das großzügige Blatt, mit dem dieses Heft eingeleitet ist, entstammt einem soeben erschienenen bedeutungsvollen graphischen Werke, das im Novemberheft näher gewürdigt werden soll. Es ist das Schlußblatt einer Folge von Kriegs-Radierungen: eine deutsche Frau, die an Stelle des Mannes der Erde das Saatkorn für das „Neue Brot“ anvertraut. —

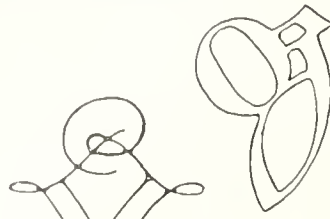
MONOGRAMME FÜR VERSCHIEDENE TECHNIKEN



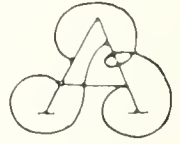
MW



KS



OZ



AB



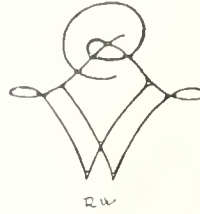
EM



DD



EP



RW



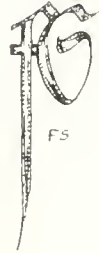
ED



HL



SN



FS



LR



LK



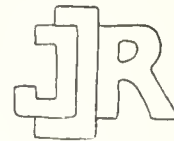
PZ



CEP



BK



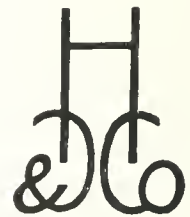
JJR



PEM



NB



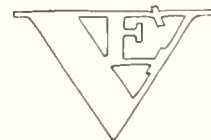
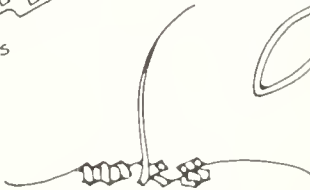
H&G



AS



BH



EV

MONOGRAMMENENTWÜRFE FÜR STICKEREIEN, BRIEFKÖPFE USW. VON W. REIFF-SIEGLITZ.



MAX BURI† BAUERNKOPF- BESITZER A. K.—DARMSTADT



MAX BURI + BRIENZ.

LEIZTES BILD. UNVOLLENDET.

GEDÄCHTNIS-AUSSTELLUNG MAX BURI IN ZÜRICH.

Im Märzheft dieses Jahres hat die „Deutsche Kunst und Dekoration“ Max Buri einen reich illustrierten Aufsatz gewidmet. Es war das erste Mal, daß er selbständig, außerhalb des zufälligen Rahmens nationaler oder internationaler Ausstellungen gewürdigt wurde. Als Schaffenden, im Besitze eines reichen, reifen Könnens, schilderte ihn der Aufsatz. Inzwischen ist Max Buri gestorben. Die in Zürich veranstaltete Gesamtausstellung wurde zur Gedächtnisausstellung. Sein Werk ist plötzlich abgeschlossen und wird unverändert so bleiben, wie es dort erscheint; der Künstler tritt mit seinen Bildern aus den Reihen der mitschaffenden jungen Schweizer Maler zum Kreis der zeitlosen Meister, die für uns nur in ihren Werken leben.

Es fällt schwer, ihn so zu sehen, nachdem er Jahr für Jahr mit einigen neuen Bildern an den Ausstellungen erschien und man wußte, daß gleichzeitig immer zahlreichere unmittelbar von

der Staffelei in die Sammlungen übergingen. Die Ungeduld nach der geahnten, aber nur wenigen ganz bekannten Fülle seiner Schöpfungen wird durch die Gedächtnisausstellung gestillt. Sie umfaßt bis auf eine kleine Zahl alle erhaltenen Bilder, etwas über 150. Die großen Kompositionen, zahlreiche Einzelbildnisse, Studienköpfe, Stilleben, Landschaften und eine Gruppe von Studien und Gemälden aus der Entwicklungszeit, bieten jede Gelegenheit, das Werden von Max Buris Kunst aus der Münchener und Pariser Tradition heraus, wenn nicht lückenlos zu belegen, so doch zu verstehen und als Ganzes zu umfassen; bevor das Auge in längerem Verweilen wägend und genießend sich auf die einzelnen Erscheinungen heftet. Von den vertrauten neueren Werken ausgehend, erkennt man ihn mit seiner klaren Bildteilung und der farbigen Einfachheit, bald auch in den vereinzelt Gemälden und Stu-



MAX BURIS GEMÄLDE NACH DEM BEGRÄBNIS IN BRIENZ 1905. MIT GENEHMIGUNG DER DEUTSCHEN VERLAGS-ANSTALT—STUTT GART.

dien, die aus der Frühzeit von Sammlern und Freunden mit mehr Pietät als der Künstler selbst sie für diese Werke hegte, gerettet worden sind; in der allgemeinen Haltung ist allerdings die Schule noch maßgebend. In den Jahren 1900—1905 wird Buri stärker als Paris und München und schafft aus eigener Kraft.

Das auf diesen Jahren sich aufbauende Gesamtwerk ist von eindrucksvoller Einheitlichkeit und Stetigkeit der Entwicklung. Sie geht nicht in absolut gerader Linie und deutlich gegliederten Absätzen, aber leichte Schwankungen und kleine Umwege führen immer wieder zur Hauptrichtung zurück, und immer auch ein Stück vorwärts, im Sinne der künstlerischen Absichten und Ziele — oder der unbewußten grundlegenden Begabung — des Malers, und im Sinne seiner Zeit. Die dämpfende Wirkung der Atmosphäre will er bannen, zu vollständiger Helligkeit und Farbigkeit durchdringen. Immer mehr wachsen seine Bilder nicht aus dem Dunkeln oder aus Mittelstufen heraus, sondern aus der reinen Helligkeit, sind sie nicht von Luft durchtränkt, nur von Licht, bauen sie sich nicht aus verbindenden Tönen auf, nur aus Farben. Die Feststellung, daß seine Figuren von einer ge-

wissen Zeit an alle auf hellerem Grunde stehen, bleibt beim Oberflächlichen, streift aber doch das Grundproblem. (Wenn gelegentlich ein ganz schwarzer Grund erscheint, so trägt der Künstler damit nur den Bildrahmen vom Rand der Leinwand an den Umriß der Figur, die sich in sich selbst wieder so aufbaut, wie sonst der ganze rechteckige oder quadratische Bildausschnitt.)

Als kleine Abschweifungen von dem so sicher erkorenen Wege mag man es empfinden, wenn Buri gelegentlich, um dem „Ton“ zu ent-rinnen, zu fast reiner Umrißzeichnung mit farbiger Flächenfüllung hinneigt. Trotz der oft gehörten Behauptung, er pflege den Plakatstil, sind es schließlich nur wenige, kleinere Bilder, die in überstark ausgeprägtem Verzicht auf Luft und Modellierung sich von der Art der Tafelmalerei merklich entfernen. In zwei Berner Köpfen von 1914 wölbt er wieder so stark, daß sie beinahe die Illusion der Naturerscheinung geben. Im Jahre 1908 bläht und rundet er die blauen Hemden und die Bärte seiner Bauern mit flockig breiten Strichen. Wenig später zeigen die „Rothaarige“, „Papa Wenger“, die „Köchin“ eine emailartig weiche Modellierung; andern Orts setzt er leuchtend



MAX BUR I † BRIENZ. GEMALDE «BERNER BAUER» 1912.



MAX BURI † BRIENZ. GEMÄLDE »OBERLÄNDER BAUER« 1910.



MAX BURI + BRIENZ.

GEMALDE — MÄNNLICHER KOPF — 1914.

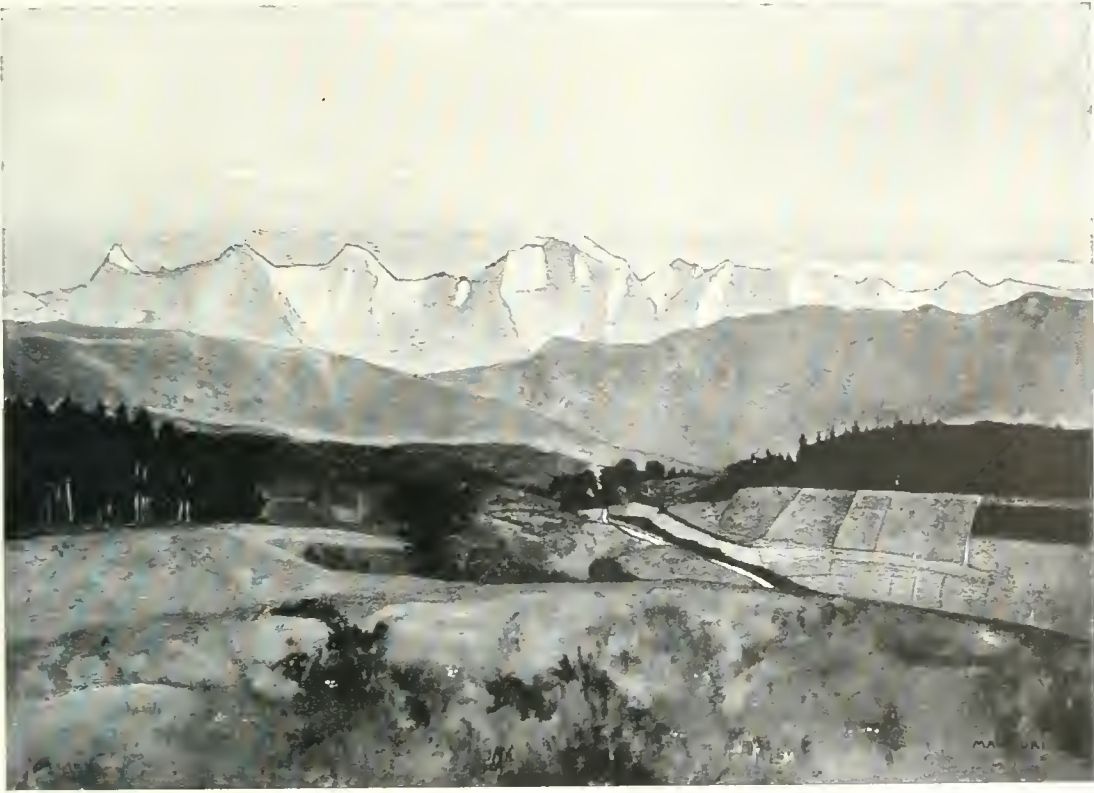
rosige Akzente auf braune Gesichter und geht den verkniffenen Runzeln und Falten bis ins Allerletzte nach, die Hemden strahlen in scharf gebrochenen Flächen vom sattesten Tiefblau. Oft erscheinen derartige Verschiedenheiten der technischen Behandlung fast gleichzeitig, in demselben Jahrlauf. Das Gemeinsame, Grundsätzliche in Stoffwahl und Darstellung ist aber so stark, daß sie nicht mehr bedeuten als die leichten Schwankungen der Magnetnadel. Sie weisen um so eindringlicher auf das Bleibende. Es wird die Aufgabe des künftigen Biographen sein, an Hand der einwandfrei festgelegten Chronologie des Gesamtwerkes — der Aus-

stellungskatalog gründet sich bloß auf mündliche Überlieferung — die Absicht und den Verlauf derartiger Wandlungen im malerischen Ausdruck bis ins einzelne kenntlich zu machen; gewiß liegen auch eigene Äußerungen Max Buris vor, die zu mancher dieser Erscheinungen erwünschten und klärenden Aufschluß geben. Wesentlich ist einstweilen, daß er sich stets wieder auf eine Mittellinie mit Höhepunkten wie „Die Alten“, „Hedwig Buri“, „Die Jasser“ von 1913, zurückgefunden hat.

Am augenfälligsten erscheinen diese Wandlungen als ein Vorwärtsschreiten, als Entwicklung der malerischen Form, in den Landschaften.



MAX BURRI † GEMÄLDE »BRIENZER BAUER« 1904.
IM BESITZ DER ZÜRCHER KUNST-GESELLSCHAFT IN ZÜRICH.



MAX BURIS BRIENZ. LANDSCHAFT.

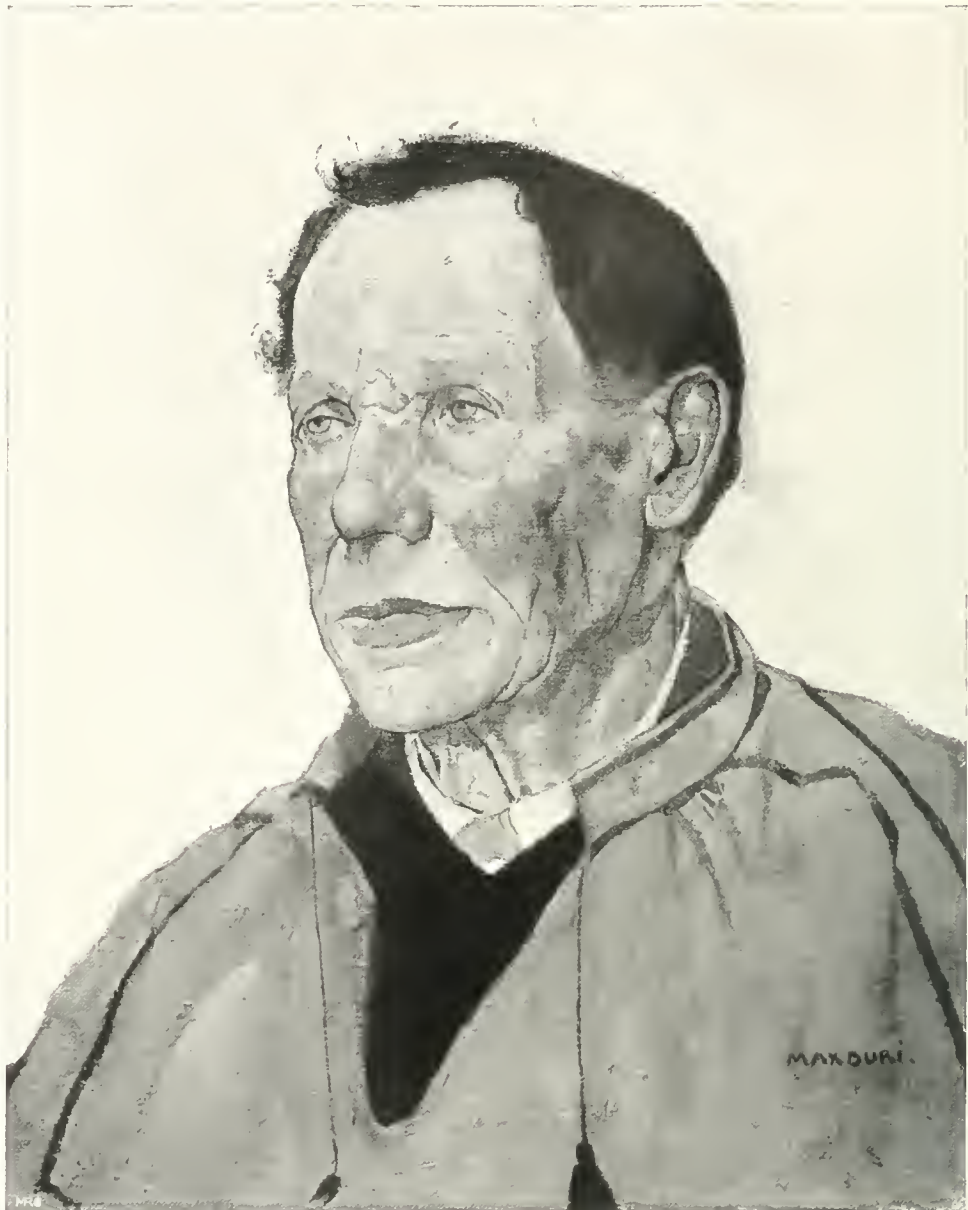
BLICK VOM GURTEN BEI LERN. 1908

Was neben der tiefen Farbigkeit in der Luzerner Landschaft des „Mutteridyll“ und im großen Iseltwalder Bild nur teilweise durchgeführt ist, die lineare Gliederung in große Flächen und Pläne wird im „Lauterbrunnental mit Jungfrau“, im „Bilck vom Gurten“ in der Brienerseelandschaft mit dem baumumstandenen Herrenhaus links vorn, zum entscheidenden Grundgesetz; die spätere „Blümlisalp“ und die Brienerseelandschaften von 1914 behalten die große Flächen- teilung als Gewinn, verbinden sie aber mit weicherer Modellierung und warmer, von innen heraus leuchtender Farbigkeit. In den Still- leben zeigt sich der gleiche Weg. Es ist eine der ersten Erfahrungen, zu denen die Aus- stellung zwingt, daß eben auch die Stilleben und die Landschaften Max Buris sich erst ganz offenbaren und erschließen, wenn sie als Er- gebnisse jener besondern Burischen Eigenart gewürdigt werden, die jeder in den Figuren- bildern ohne weiteres erkennt und anerkennt.

Öfter als bei den Figuren wird für die Land- schaften Max Buris der Vergleich mit seinem großen Berner Landsmann aufgestellt. Die Ver- schiedenheit ist hier nicht geringer als dort.

Hodler durchdringt seine Gebirge, wie seine Menschen, bis auf die Knochen, sie durch- stoßen überall die nur dünn darüber gespannte Haut und bestimmen von innen heraus die Form; die Gräte und Kämme erhöht und ent- rückt er. Buris mehr triebhafte Malfreude sieht auch die Berge aus der Nähe; sie leuchten groß herüber. Er entreißt der Natur nicht gewaltsam ihre Geheimnisse, sondern malt ihren freund- lichen Schein und geht glücklich in ihr auf. Wie aus seinen Selbstbildnissen, mögen sie in der Auffassung und Malweise nun so oder an- ders zugerichtet sein, das gute blaue Augen- paar unverfälscht und unbeschwert uns immer wieder entgegenblickt, so herrscht in den Land- schaften der Friede mit blauem Himmel, blauem See, frischgrünen Wiesen und Bäumen, fröh- lichroten Ziegeldächern und hellen Lüften.

Hodlersches Pathos, jedes Pathos der Ge- bärde und der Gesinnung, ist Buri fremd. Die Linie als Selbstzweck gilt ihm nichts, die Zeich- nung allein nicht als Lösung. Der Mensch, nicht der menschliche Körper, ist sein Studium. In seinen Bildern erscheinen keine andern als ruhig sitzende Figuren, fast alle in die unförm-



MAX BURJ + BRIENZ.

GEMÄLDE »BAUERN-KOPF« 1910.

lichen Hüllen ihrer bäurischen Kleidung versteckt. Diese Modelle beschäftigen ihn als farbige Erscheinung und als Charaktere; die Linie ist Begrenzung der farbigen Fläche und Mittel zur Bewältigung der Erscheinung. Nicht die Formen sollen leben, sondern die Bilder, und die Blumen müssen duften und leuchten. Darauf beruht vielleicht die Volkstümlichkeit Max Buris; gewiß auch darauf, daß er jedem Bilde von seiner Einfalt und Daseinsfreude mitgegeben hat. DR. W. WARTMANN ZÜRICH.

Die wahre Poesie kündigt sich dadurch an, daß sie als ein weltliches Evangelium, durch innere Heiterkeit, durch äußeres Behagen, uns von den irdischen Lasten zu befreien weiß, die auf uns drücken. Sie hebt uns mit dem Balast, der uns anhängt, in höhere Regionen, und läßt die verwirrten Irrgänge der Erde in Vogelperspektive vor uns entwickelt daliegen. Die muntersten wie die ernstesten Werke haben den gleichen Zweck, durch glückliche geistreiche Darstellung so Lust als Schmerz zu mäßigen; und wie arm das Leben ohne das Schöne wäre können wir nur ahnen! Goethe.

MAX
FURI †
BRIENZ.



GEMÄLDE
»POLITIKER«
1904.



MAX BURI † BRIENZ.

GEMÄLDE »DORFKLATSCH« 1912.



MAX BURI + BRIENZ.

GEMÄLDE 'OBERHAUSLERIN'

VERDEUTSCHUNG FREMDSPRACHLICHER FACHAUSDRÜCKE IN DER MALEREI.

VON HERMANN ESSWEIN MÜNCHEN.

Den verdienstvollen Bestrebungen der Sprachreiner kommt die durch den Krieg erzeugte Volksstimmung sicherlich zu Gute. Dem nichtsagenden und unnützen Fremdwort, wie es die eitle Halb- und Viertelsbildung gedankenlos im Munde zu führen pflegt, stehen schwere Zeiten bevor, und das ist nicht mehr als recht und billig. — Es wäre andererseits aber auch nicht

erstaunlich und es geschähe durchaus nicht zum ersten Male, wenn alsbald wieder einmal ein schlecht unterrichteter Verdeutschungstaumel emporschösse, um gegen fremdsprachliche, nur dem Nichtkenner entbehrlich dünkende Fachausdrücke die plumpen Hände zu erheben. Zugleich mit dem scheinbar überflüssigen Fremdlaut möchten da leichthin aus dem geistigen



MAX BURI + BRIENZ.

STILLEBEN »ROSEN« 1913.

Besitzstände unseres Volkes feine und wertvolle Unterscheidungen auszumerzen versucht werden, deren sich kein Verständiger wird entschlagen wollen. —

Der Umgangssprache mag ja ein etwas grober Besen nicht allzuviel schaden, ein Fach wie die Kunst aber, die so viel mehr als ein bloßes Fach ist, darf auf gar keinen Fall durch plumpfäustige Reinigungsversuche an den empfindlichen Organen ihres geistigen Wachstums beschädigt werden. Indem wir aber streng und unparteiisch darüber zu Gericht sitzen, was da als bloßes Kauderwelsch — früher hätte man Jargon gesagt — kurzer Hand gestrichen werden kann, und was im Namen der Kennerschaft un-

bedingt erhalten werden muß, wird uns auch auf manche Feinheit und Schwierigkeit unserer Kunstsprache ein lehrreiches Licht fallen.

Verhältnismäßig am unergiebigsten sind da natürlich die äußerlichen handwerksmäßigen Verhältnisse, die gleichwohl zuerst betrachtet werden sollen. Dem Atelier wird niemand nachtrauern, denn das gut deutsche Wort Werkstatt ist um ein Beträchtliches sachlicher, ernsthafter, würdiger. Es entbehrt durchaus des üblen Beiklanges von Atelierfest, Atelierklatsch und Atelierkunst, im Sinne jener Kunst für Künstler, die außerhalb der Dunstzone von Werkstätten, in denen meist sehr selten gearbeitet wird, niemand mehr versteht. Der



MAX BUR I + BRIENZ.

STIL LEBEN ROSEN. 1914.

Anklang an die Handwerker-Werkstatt stört um so weniger, als es der Künstler heutigen Tages gewiß nicht mehr nötig hat, sich gegen gesellschaftliche Verkennung, gegen eine Einordnung ins Zünftlerisch-Banausische zur Wehr zu setzen. —

Unter dem Handwerkszeug des Malers finden wir die Palette, um deren Beseitigung es wegen der Anwendung des Wortes in übertragener Bedeutung schon nicht so einfach bestellt ist. Jenes von schön geschwungenen Kurven begrenzte, zuweilen auch einfach eirunde oder viereckige Brett, auf dem der Maler die Farbe mischt, bevor er sie auf die Leinwand aufträgt, wäre ja schließlich als Mischbrett,

Farbenteller und dergl. ganz annehmbar zu verdeutschen, aber höchst peinlich wäre es, einer so ausgesprochen sächlichen Benennung auch dort zu begegnen, wo mit „Palette“ im übertragenen Sinne etwas gemeint ist, von dem die deutschen Wendungen, die man allenfalls vorschlagen könnte, immer nur einen Teil wiederzugeben vermöchten. Die Palette, beispielsweise des Rubens, bedeutet im Sprachgebrauche der Kunstkenner recht vielerlei zumal. Da kann zunächst die dem Rubens und keinem anderen eigentümliche Auswahl unter den verfügbaren oder für die besondere Aufgabe besonders in Betracht kommenden Farbstoffen gemeint sein. Die Bedeutung von Lieblingsfarben des Ru-

bens klingt bei dieser Farbenwahl als Unterton mit, jedoch ist auch wieder rein optisch die Farbeigenart mitbetont, eine auf dem Mischbrett des Rubens und vor allem in dessen seelischem Farbenschaun heimische Art von Grün, Gelb, Rot usw. Farbenbrauch, Farbengepflogenheit wären vielleicht noch die neutralsten, weichsten, dehnbaren Ausdrücke, die sich an die Stelle dieses schillernden und reichen Fachwortes setzen ließen.

Sein Modell muß dem Maler, der einer solchen Gedächtnisnachhilfe nicht entraten kann, wohl oder übel gelassen werden, denn Vorlage, Vorbild, Urbild und dergl., unhandlich und schief in der Umgangssprache, wäre im höheren Sinne geradezu verkehrt, denn durch jede derartige Verdeutschung würde einer heute gottlob überwundenen Nachahmungsästhetik Vorschub geleistet werden. Das Modell ist nichts weiter als die Wirklichkeitsanregung oder das Selbstüberwachungs-(Kontrolle-)Mittel des Künstlers, so weit er sich während des Arbeitens unmittelbar von Wirklichkeitseindrücken beeinflussen lassen will, soweit er entschlossen ist, mit überwachbaren, zum Teil unmittelbar ablesbaren Formen- und Farbenverhältnissen der Naturwirklichkeit zu arbeiten. Es wird kaum zum Ziele führen, einem so eingebürgerten und brauchbaren Fremdworte eine Verdeutschung ergrübeln zu wollen, die ohne verkehrte Einschätzung des zu Benennenden eine genau deckende Bezeichnung ergäbe.

Dagegen mag das Modellpodium getrost zu einem weniger anspruchsvollen Modellstand oder zur Modellbühne werden, und um hier gleich dem Worte weiter nachzugehen, wenn wir damit auch schon die Schranken der bloßen Handwerks Umgebung verlassen, so sei für modellieren, Modellierung, auch soweit diese Bezeichnungen von Werken der Malerei gebraucht werden. Wendungen wie körperhaftes Herausformen, körperhafte Gestaltung empfohlen. Es ist mit der fremdsprachlichen Bezeichnung durchaus nichts anderes gemeint, und auch von bildhauermäßiger Behandlung der Formen eines Aktes z. B., läßt sich gut Deutsch und für die Zwecke der Kritik sehr brauchbar reden.

Den altehrwürdigen, historischbegründeten Akt selbst eigensinnig zu einem Nacktstück oder dergl. zu verdeutschen wäre geradezu böseartig. Von Auffassung und Behandlung des Nackten, von der Darstellung unbekleideter Gestalten, statt Aktfiguren, wird so wie so schon von jedem schreibenskundigen Betrachter gesprochen, falls nicht gerade Akt-Studium, Halb-Akt, Rücken-Akt usw. als ganz be-

stimmte fachmäßige Wendungen erfordert werden, was überall der Fall ist, wo die Darstellung des Nackten im bestimmten Sinne des akademischen Aktstudium gemeint ist, wo das in wirklichkeitsnaher Auffassung handwerklich schwere und lehrreiche Nackte als das betonte Ziel des Werkes in Erscheinung tritt. Eine Venus des alten Cranach ist stets eine unbekleidete Frauengestalt, ein weiblicher Akt von Besnard oder einem ähnlich gerichteten Modernen ist dagegen ein Akt.

Möchte die Deutschbegeisterung unserer Tage lieber, je eher desto besser, einem unsäglich bösen Fremdworte den Garaus machen, das seit langer Zeit schon als die Eselsbrücke aller hohlen Kunstschwätzer, zumal einer gewissen denkfaulen Sorte von Tageskritik benutzt wird, man hätte nicht das allermindeste dagegen. Ich meine die immer und immer wieder zu lesende und zu hörende „Technik“, deren Wortbedeutung längst in alle Winde zerblasen ist, die nur noch als verlegenes Sammelwort für alles mögliche und noch einiges andere herzuhalten hat. Da wird z. B. behauptet, irgend ein neuerer Maler vernachlässige die Technik, habe zu viel oder meistens zu wenig „Technik“, nur weil der Ärmste sich in Formen bewegt, die dem Herrn Kritiker aus Gründen, die er zu verschweigen beliebt, nicht schön oder nicht richtig genug vorkommen. Man faselt obenhin und unklar von „Technik“, wo man besondere Arten von Gestaltung meint, wo die Pinselschrift, die Hand des Künstlers, seine Farbe, seine Komposition, alles mögliche, vergebens nach näherer Kennzeichnung schreit, ja es gibt wohl kaum eine Kategorie innerhalb der Analyse des Kunstwerkes, die ich nicht irgend wann einmal unter dieses windbeutelhafte Hütchen der „Technik“ gebracht gesehen hätte. Da sollen Impressionismus oder Expressionismus „Techniken“ sein, da hört man von der Farbtechnik eines Meisters, als handle es sich um den Laboratoriummitarbeiter einer Anilinfabrik, wo des Malers Palette, sein Kolorit, seine Farbauffassung bezeichnet werden sollten. Ja, die „clair-obscur-Technik“ statt Hell-Dunkelmalerei, die eine ganz hervorragend seelische, nicht technische Angelegenheit ist, durfte so wenig fehlen wie die Kompositions-Technik, die pleine-air-Technik und ähnliche grauenvolle Ungeheuerlichkeiten. Ist das nicht, als hätte die in Polytechniken gelehrte, in Lokomotiv-, Automobil- und sonstigen Maschinenfabriken geübte Technik, diese vielberedete Errungenschaft unseres „Zeitalters der Technik“ die Gehirne der Kunstbetrachter in heillose Verwirrung versetzt? *Fortsetzung folgt.*



ERICH ERLER—MÜNCHEN. RADIERUNG «DER EISERNE»



ERICH ERLER - MÜNCHEN

KRIEGS-RADIERUNGEN VORMARSCH

ZWÖLF KRIEGS-RADIERUNGEN VON ERICH ERLER.

Als Begleiterin der kriegerischen Ereignisse, die in der glorreichen Aufwärtsbewegung des deutschen Volkes seit den Befreiungskriegen die großen Wendepunkte bezeichnen, hat die bildende Kunst oft versagt. 1813 war sie sogar zur gezeichneten Berichterstattung unfähig, 1870 schwieg der große Einsame, Menzel, vollständig und jetzt hört man raschfertig schon wieder davon reden, unsere Kunst habe nichts Rechtes hervorgebracht, sie sei nicht im Stande, die Macht der Zeit zu erfassen. Solch kritisches Beschwatzen, das nichts erwarten kann, ist mindestens voreilig und auch gefährlich, weil es für werdendes und keimendes schon im voraus den Boden vergiftet. Unsere Kunst hat heute die Herrschaft über ihre Ausdrucksmittel erreicht und sie besitzt eine

solche Fülle neuer theoretischer Kenntnisse, daß die allgemeine Umwälzung unseres Geistes und die endliche Rückwendung zur Schätzung des Heimischen und Eigenen nur dann die Produktion nicht befruchten würde, wenn es an empfängnisbereiten, schaffensfähigen Künstlern fehlen würde. Wer aber möchte zu behaupten wagen, daß es an dem sei, wenn ihm etwa die 12 Blätter unter die Augen kommen, die soeben Erich Erler bei P. H. Beyer & Sohn-Leipzig, dem Verleger Max Klingers, veröffentlicht. Hier müssen alle Zweifel schweigen. In ihnen liegt ein Hauptwerk unserer Zeit vor.

Vor allem rollt in diesen mächtigen Radierungen großen Formates warmes, deutsches Blut. Das ist der erste Eindruck, den man empfängt. In ihnen verkündigt sich ein Aus-

druck, eine Tiefe und Leidenschaftlichkeit, die nicht bloß deshalb überraschend sind, weil die Welt bisher den Schöpfer dieser Darstellungen lediglich als Maler von Gletschergegenden, idyllischen Gärten und Stilleben geschätzt hat, sondern weit mehr noch, weil sie uns in ihrem wuchtigen Losgehen auf den Kern der Sache, in ihrem entschlossenen Aussprechen des Inhalts, wie nicht allzu viele künstlerischen Objekte packen und schütteln. Die Unerbittlichkeit, die aus ihnen spricht, ihre schlagende Bildhaftigkeit, die volkstümliche Frische der Erfindung und ganz besonders ihr Schweben zwischen Phantasie und Wirklichkeit erinnert uns an Ur-eigenes, lang Vergessenes: an den Geist unserer altdeutschen fliegenden Blätter, auch an Werke wie Rethels Totentanz des Jahres 1848. Ein tief erregtes Künstlertum begleitet hier den donnernden Gang der Dinge symbolisierend, aufrufend, aufrichtend, wetternd und ergriffen, bald wie mit feierlichem Orgelklang, bald mit lodern dem Trompetenstoß. Der Goldpfad zwischen Dichtung und bildender Kunst ist schmal; er kann eigentlich nur von der Graphik beschritten werden und wird von der formalistischen Monomanie der Ausländer von jeher mißtrauisch betrachtet, weil sie sich auf ihm unsicher und mit Recht fehl am Ort fühlen. Auch bei uns ist der Wandel auf ihm nur Ausgewählten vergönnt. In Erich Erlers Radierungen aber beschreitet ihn einer, den der Gott geküßt und auf seinen kühnen Wegen sicher geleitet. Mit imponierender Kraft und staunenswürdiger Begabung ist hier die Wirklichkeit zum Ausdruck des Geistigen erhoben. Erich Erler bedarf keines von den krampfhaften und verzweifelten Mitteln, die lärmende Theoretiker für die Naturgestaltung an Stelle der Nachahmung empfohlen haben. Fern von jeder dogmatischen Problemhaltigkeit ist der Geist der Dinge eindringlich, knapp und ohne irgend eine Konzession an kindliche Primitivität gegeben. Der große Stil ist deutlich und einheitlich. Das Detail tritt zurück, die Hauptmittel sind die Linie und die Fleckverteilung. Kein Kläubeln, zu dem das Material so oft den Radierer verführt, stört den monumentalen Charakter. Nichts erscheint errechnet oder gekünstelt. Der männliche Strich, kühn zfassend und höchst temperamentvoll scheint auf dem Weg der Ausführung nichts von dem ursprünglichen imponierenden Feuer der Vorstellung verloren zu haben. Unmittelbar, fast tosend, ergießt sich die Phantasie des Künstlers und fortgerissen von der Glut seiner Empfindung fühlt sich unser Inneres dauernd von seiner Welt bereichert. Fast jedes Blatt ist ein starker

Einfall und durch das Ganze braust ein mächtiges, vaterländisches Empfinden, ein grandioses Erleben. Hier spricht das Herz eines Malers, der wahrhaftig im Sinne unserer Meister „voller Figur“ ist. Ein Künstler eigenster und durchaus deutscher Prägung steht vor uns, ein Erfinder, dessen flammendes Furioso von der großen Zeit aus der Tiefe seiner Seele heraufbeschworen worden ist.

Der ganze Zyklus ist reine Ätzarbeit, ohne Anwendung der kalten Nadel, dazu überaus verständnisvoll, mit höchster Sorgfalt, unter ständiger Mitarbeit des Künstlers gedruckt und rein technisch genommen von außerordentlicher Schönheit. Das erste Blatt zeigt die Wurzel des Übels, den unruhigen, moskowitzischen Eroberungstrieb: der Tod im Kriegsmantel weist dem hohläugigen Nikolajewitsch von einem Hügel die Welt: „das alles will ich dir geben, so du niederfällst und mich anbetest“. Da schallt die Sturmglöcke mitten in die Ernte hinein und ruft: „Zu den Waffen“; eine symbolische Erscheinung mit großer Gebärde schreit von der Wendeltreppe im hohen Glockenhaus die Kunde hinaus auf die sonnigen Felder; ein aufgeregtes Pferd, laufende Leute zwischen den Garben; das Blatt wirkt malerisch fast wie warm und kalt. Dann sieht man in stürmischer Nacht die ersten Späher in den Vogesen auf einer Schonung, im hohen Gras, wo man fast verschwinden kann, lauern; höchste Aufregung durchzittert die Szene in alle Formen; phantastisch gestaltete Wolken jagen durch das schwindende Dunkel und über den erbleichenden Mond. Darauf folgt der „Vormarsch“: wie ein Naturereignis stürzen unübersehbar und unaufhaltsam die langen Linien der Kolonnen nach Frankreich hinein, über ihnen eine dunkle, dräuende Wolke, die in einen gewaltigen Adlerkopf endigend vorwärts stößt. Im „Sturm“ erleben wir die furchtbare, betäubende und beklemmende Aufregung eines rasenden Bajonettangriffs; alle Linien konvergieren nach dem einen Ziel und das Getöse des Hurrahschreiens überbrüllt noch der Kriegsgott in den Lüften. Auf einem anderen Blatt sieht man den „Ohnmächtigen Haß“ der Franzosen, wie er in der Winterschlacht der Champagne vergeblich Berge von Menschen vor den deutschen Schützengräben dahin opfert, um endlich nur mehr kraftlos, aber voller Wut auf die Gewehrläufe zu stieren, die ihm aus den schneebedeckten deutschen Schützengräben entgegenstarren, während die erfolglos geschlachteten Toten ihre gefrorenen Fäuste zum Himmel emporstrecken. Die Unerschütterlichkeit des „Eisernen“ d. h. des deutschen Michels stellt ein riesischer junger Ge-



ERICH ERLER—MÜNCHEN. »DAS APOKALYPTISCHE TIER.«



ERICH ERLER—MÜNCHEN. RADIERUNG »ZU DEN WAFFEN«

wappneter mit hartem Ausdruck dar, den Hammer in der Hand, die Feinde am Boden hingeschmettert. Ein besonders großartiges, hochpoetisches Blatt ist das „Entsetzen“. Wie da die aufgepeitschte Bevölkerung, wahnsinnig vor Angst, Hals über Kopf dahinflieht, verfolgt von der hochaufschlagenden, den ganzen Horizont einnehmenden, fressenden, eine unheimliche Gestalt annehmenden Lohe, das ist ein Triumph der Linie, ein unbeschreiblicher Eindruck. Rührend ruht im folgenden Blatt, den „Blutzeugen“, ein fast knabenhafter Jüngling, den der Zorn auf die Gegner aus dem Schoß der Familie in den mörderischen Kampf getrieben, neben einem bärtigen Manne in der Vollkraft seiner Jahre; sie haben im Schützengraben ausgeblutet und schwarze Glaskränze legten die Kameraden den Helden auf die Brust. Das bewegendste Blatt nennt sich „Mütter“: eine alte Bauersfrau mit hartem Antlitz kniet einsam in einer Kirche, tief in Gebet versunken; hinter ihr ein Christus, der gleichfalls ausgerungen hat und über den sich fast schemenhaft in magischem Leben aus der Dämmerung hervortauchend die Mutter Maria mit schmerzerfülltem Ausdruck neigt. Auch der Sohn der Bäuerin starb für eine Idee. Grandios wirkt das auf England gemünzte „Apokalyptische Tier“: aus den Wogen des

Weltmeers bildet sich triefend ein Pardel und mit ihm steigt das Weib aus dem Ozean auf, trunken und aufs neue lechzend nach Blut; hinter der grauenhaften Erscheinung finster und unheimlich die Panzer der modernen Kriegsschiffe. Eine großzügig hingestellte Frau, die an Stelle des Mannes das Saatkorn für das „Neue Brot“ in die Erde wirft, schließt den Zyklus.

Man ginge gründlich irr, wenn man die prachtvolle Reihe dieser Radierungen eben nur als Kriegsbilder werten wollte. Sie sind weit mehr als nur starke Denkmale großer Tage. Wir begrüßen sie vor allem als geistgeborene, echte deutsche Kunstwerke. Als solche werden sie dauernden Wert behalten. Sie sind ein Zeugnis dafür, daß die bildende Kunst nicht unwert der Gegenwart ist und daß sie nicht bloß Absichten hat, sondern auch zeugungsfroh in das neue deutsche Weltalter eintritt. Durch dieses Dutzend Kompositionen ist die Geschichte der deutschen Radierung um einen bedeutenden Namen und um ein unvergängliches Werk reicher geworden. Möge der Künstler die bisher verborgene Schatzkammer seines Herzens, die er nun geöffnet hat, nicht wieder schließen und möge ihm bald wieder ein solcher Wurf gelingen wie es dieser vom Hauch des Genialen umwitterte Zyklus ist. . . . PROF. KARL MAYR.



ERICH ERLER MÜNCHEN. KRIEGS-RADIERUNG „DER BLUTZEUGE“ VERLAG P. H. BEYER & SOHN LEIPZIG.



ERICH ERLER MÜNCHEN. KRIEGS-RADIERUNG MÜTTER.



FRANZ EICHHORST-BERLIN. BILDNIS «GENERALMAJOR VON HÜLSE»

GROSSE BERLINER KUNSTAUSSTELLUNG 1915.

VON HANS ROSENHAGEN.

II.

Es wäre mehr als verkehrt, jetzt, in dem Augenblicke, da das deutsche Volk in herrlichen Siegen die Vollkommenheit seiner Kraft und die Zielsicherheit seines Willens erweist, ein Klagelied über die Unzulänglichkeit der deutschen Kunst, wie sie gegenwärtig in Ausstellungen erscheint, anzustimmen. Viel nötiger ist es, der verirrtten wieder auf den rechten Weg zu helfen und ihr Mut zuzusprechen, damit sie sich wieder auf sich selbst besinnt. Denn darüber kann kein Zweifel sein: Niemals hat eine ärgere Verwirrung über Aufgaben und Ziele der Kunst geherrscht, als vor Ausbruch des Krieges, niemals sind die deutschen Künstler unter einander weniger einig über Anschauungsweisen und Ausdrucksarten gewesen, und zu keiner Zeit hat das Publikum ratloser oder auch übelberatener dem Ringen der Künstler zugehört. Hier harret derer, die helfen wollen, eine schwere aber auch dankbare Pflicht. Es handelt sich allerdings nicht darum — was manchen freilich erwünscht wäre — die bisher bemerkbar gewordenen Bestrebungen um eine neue Kunst mit Stumpf und Stiel auszurotten, sondern sie in gesunde Bahnen zu lenken, vor allem dafür zu sorgen, daß die Ausstellungen aufhören, die Tummelplätze für Leute zu sein, die nichts zu geben haben als höchst fragwürdige Versuche und niemals dazu gelangen, wirklich Kunst zu machen! Es erscheint überaus nötig, gerade für das Gebiet der Malerei, der Meinung gegenüberzutreten, daß Zügellosigkeit gleichbedeutend sei mit Kraft, daß das Talent an sich genüge, um Kunstleistungen hervorzubringen und Anerkennung zu ernten. Wieviel wunderbare Ideen sind doch für die Kunst dadurch verloren gegangen, daß die, die sie hatten, sich nicht entschließen konnten, ihnen in ernsthafter Arbeit und in völliger Hingabe Form und Ausdruck zu geben! Die Gesundung der deutschen Kunstzustände muß, wie die Sache jetzt liegt, von den Ausstellungen aus ihren Anfang nehmen. Diese spielen seit einem Vierteljahrhundert für den Kunstbetrieb in allen Kulturländern eine sehr viel wichtigere Rolle als die vielgeschmähten Akademien und haben in letzter Zeit unendlich mehr Schaden angerichtet, als diese je haben verursachen können. Die falschen Genies, die von gewissen Ausstellungen herangezüchtet worden sind, bedeuten sicherlich eine größere Gefahr für die Kunst als die unbegabten Hand-

werker, die neben den gutgeschulten Talenten von den Akademien kommen. Zum wirklichen Genie gehört nicht nur das höhere Wollen, sondern auch das höhere Können, und wenn durch manche Ausstellungen der Anschein erweckt wird, als sei das handwerkliche Können, die anständige Arbeit für die Kunst selbst etwas durchaus Nebensächliches und Entbehrliches geworden, so wird damit nur jenem fruchtbaren Ehrgeiz entgegengearbeitet, der von jeher die besten Künstler zu höchsten Kraftanstrengungen getrieben hat und der darin gipfelte, die großen Meister der Vergangenheit in ihren Leistungen zu übertreffen. Man übertrifft aber niemanden, wenn man nicht genug gelernt hat, und der ehrgeizigste Künstler wird stumpf, wenn er sieht, daß so unglaublich wenig dazu gehört, in den Ausstellungen von heute als ein Genie zu glänzen.

Diese Bemerkung ist natürlich nicht gegen die fortschrittlichen Anschauungen gewisser junger Maler gerichtet; denn das hieße den frischen Wagemut des heranwachsenden Künstlergeschlechts kaltstellen und alle Entwicklung unterbinden wollen. Aber es muß darauf gedrungen werden, daß die „Ausstellungsleitungen“ zum Wohle der deutschen Kunst wieder auf eine bessere handwerkliche Vollendung halten und rücksichtslos alle nur zur Hälfte gelungenen Versuche zurückweisen. Man läßt ja auch Musiker nicht aufs Podium, bei denen es mit der Technik erkennbar hapert. Wer wirklich in der Kunst etwas zu sagen hat, darf sich die Mühe nicht verdrießen lassen, seine Sache in möglichst vollkommener Weise vorzubringen. Die sogenannten „Anreger“ können sich auch privatim betätigen. Ebenso wenig freilich gehören die Leute in die Ausstellungen, die Bilder malen ohne die Spur eines innerlichen Berufes, ohne Ahnung von Kunst, nur weil sie es gelernt haben und um Geld zu verdienen; denn die Ausstellungen sollen Achtung vor der Heiligkeit der Kunst erwecken und nicht nur Unterhaltungs- und Geschäftszwecken dienen.

Es ist leider von jeher das Verhängnis der „Großen Berliner Kunstausstellung“ gewesen, daß geschäftliche Rücksichten oft genug ihren Charakter bestimmt haben. Auch bei der Beschränkung, die ihre Veranstalter in diesem Jahre sich auferlegen mußten, konnten sie nicht ganz ausgeschaltet werden, weil die Not unter den Künstlern geringeren Grades besonders groß



LOUIS LEJEUNE - CHARLOTTENBURG.

GEMÄLDE GRAUE WINTERSTIMMUNG

ist. Die am 15. August eröffnete zweite Abteilung der Vorführung leidet wieder recht erkennbar unter dem Übergewicht von Darbietungen, die brave Mittelmäßigkeiten und noch weniger sind, und der nach erhebenden Eindrücken verlangende Besucher muß schon zusehen, wie er auf seine Kosten kommt. Immerhin lassen sich einige überragende Leistungen und mehrere interessante Arbeiten feststellen, auf die man als auf Zeichen dafür hinweisen darf, daß unter der unruhig schillernden Oberfläche des Berliner Kunstbetriebes sich frische und tüchtige Kräfte regen. Wieder ist der begabte Paul Plontke an erster Stelle zu nennen. Seine „Tischgesellschaft“ ist ohne Frage das künstlerisch am meisten bedeutende Bild der Ausstellung, voll malerischer Feinheiten im allgemeinen und besonderen und sehr geschmackvoll im farbigen Ausdruck, obwohl oder vielmehr weil es allein auf Grau und Schwarz mit ein wenig Rot gestellt ist. Trotz aller Delikatesse in Farbe und Vortrag bleibt auch ein gewisser

Realismus anzuerkennen, der noch wirkungsvoller hervortreten würde, wenn Plontke kräftiger sich zur Farbe bekennen möchte. Sehr überraschend ist Franz Eichhorst als Porträtmaler. Der junge Maler hat sich in den letzten fünf Jahren mit genrehaften Bildern aus dem Hessentande nicht unbedeutenden Ruhm gewonnen. Was die Hoffnung auf eine starke Weiterentwicklung einschränkte, war seine Farbe. Sie hatte, selbst in seinen besten Arbeiten, etwas entschieden Romantisches, schien nicht aus eigener Anschauung zu stammen, sondern auf einer zwar sinngemäßen, jedoch ziemlich oberflächlichen Vorstellung zu beruhen. Jedenfalls lagen im farbigen Ausdruck von Eichhorsts Bildern keine Fortschrittmöglichkeiten, wofür ein in der vorjährigen Ausstellung gezeigtes Kabarettbild ein geradezu schlagendes Zeugnis ablegte. Nun sieht man auf einmal, daß der im Felde, fern von jeder Beeinflussung durch Vorbilder stehende Maler mit seinen eigenen Augen die Natur anzuschauen beginnt



FRITZ BURGER. GENERALFELDMARSCHALL VON HINDENBURG.



PAUL PLONTKE - BERLIN.

GEMALDE TISCHGESSELLSCHAFT

und darüber Fortschritte als Kolorist macht. Eichhorst hat zwei Offizierporträts ausgestellt, eigentlich nur Köpfe. Man denkt vor ihnen an Schöpfungen aus der Leiblzeit, an die von Alois Erdtelt etwa. Beide sind tiefgestimmt, das eine sogar, was auch bei Leibl vorkam, im Ton ertrunken, flach; der zweite Kopf aber, einen Generalmajor von Hülsen darstellend, ein kleines Meisterstück intimster Beobachtung und sorgsamster Durchführung. Der Maler hat sich Zeit gegönnt, diesen feinen Soldatenkopf gründlich zu studieren, und beweist mit seiner Arbeit, daß die Kunst der alten Meister, dem Leben bis in seine letzten Züge nachzugehen, auch für den modernen Maler noch erreichbar ist, wenn er etwas gelernt hat und sich die Zeit nimmt, die Wirklichkeit gewissenhaft nachzubilden. Seit vielen Jahren hat niemand in Deutschland ein Auge so liebevoll gemalt, wie es Eichhorst in diesem Bildnis getan, das bei aller Intimität der Wiedergabe doch großzügig wirkt. — Wie fallen gegen solche Leistung die übrigen

Bildnisse der Ausstellung ab, vor allem der Hindenburg Alfred Hamachers! Da macht der Hindenburg, den Fritz Burger (vielleicht nicht einmal nach dem Leben) gemalt, einen ungleich frischeren und lebendigeren Eindruck, der zum großen Teil allerdings wohl aus der klug gemäßigten Hodlerschen Farbgebung resultiert, aber doch auch auf der feineren Auffassung der Persönlichkeit beruht. Einen gewissen Wurf zeigt ferner ein Offizierporträt des Berliners Richard Lindmar. Was sonst von Bildnissen aus Deutschlands großer Zeit vorhanden ist, bleibt durchaus im Hergebrachten stecken.

Eine recht starke Talentprobe bietet dieses Mal ein junger Maler, von dem schon im ersten Teil der Ausstellung eine Modellstudie auffiel: Carl Hentze. Sein „Stilleben“ mit dem jungen Mädchen, das den Kopf auf den mit Früchten, Blumen, Geschirr und Stoffen überladenen Tisch legt, läßt das Auge nicht zur Ruhe kommen, auch ist die Farbe als Materie hier und da nicht überwunden; im ganzen jedoch bleibt der Ein-

druck, daß hier jemand sich betätigt, der ein guter Maler werden könnte, wenn er sich in strenger Zucht hält. Auch Linde-Walther, den man noch von den Ausstellungen der Berliner Sezession her als einen tüchtigen und geschmackvollen Künstler kennt, beweist an dieser Stelle mit einem „Kinderbildnis“, daß er die seltene Tugend des Malenkönnens besitzt; nur wünschte man seinen Farben mehr rotes Blut, mehr Wärme des Lebens und einen kraftvolleren Vortrag. — Eine Eigentümlichkeit dieser Ausstellung sind die zahlreichen Frühlingsbilder. Das feinste rührt wohl von Alois Metz her, der eine „Baumblüte“ mit der andächtigen Freude eines mittelalterlichen Künstlers am Detail gemalt hat. Der begabte Rudolf Kohtz verbindet eine ähnliche Intimität mit einer malerischen Idee, indem er einen geharnischten Ritter auf weißem Schimmel unter sonnendurchleuchteten Blütenbäumen zeigt. Die Sache, den weißen Tierkörper, spiegelndes Erz und Blütenschnee zu einer Harmonie zu zwingen, ist nicht völlig geglückt; aber schon die anständige Absicht hat in dieser an Malern mit eigenen Ideen eigentlich recht armen Zeit etwas Erfreuliches. Zu diesen Künstlern, die unbekümmert um Tagesrichtungen aus sich heraus schaffen, zählt ferner Franz Lippisch, der seine stille, versonnene Art in einer wenig auffälligen, dafür aber warm empfundenen „Vorfrühlings-Landschaft“ offenbart. H. Klohss fällt auch in dieser zweiten Abteilung der

Ausstellung mit einem „Märzsonnenschein“ wieder durch natürliche Frische auf.

Die Ausstellung enthält außerdem eine Reihe großer und anspruchsvoller Werke. Da läßt Walter Firlle ein riesiges Triptychon „Die Arbeit“ sehen mit Leuten, die im bayerischen Torfmoor sich abrackern, den Schweiß von den Stirnen wischen und vorwurfsvoll zum Himmel aufblicken; aber es geht keine erschütternde Wirkung davon aus. Da hat Walter Geffcken die pikante Schauspielerin Ida Roland in der Rolle der „Czarin“ porträtiert, ein Effekttück in Rot, bei dem leider nur der Kopf alles zu wünschen übrig läßt. Otto Marcus zeigt in dem Entwurf zu einem Monumentalbilde, dem zu seinem Zweck nur die innere Größe mangelt, einen höhnisch grinsenden Kosaken, der geknickt zurückbleibenden Schöneberger Bauern das Vieh fortreibt, und will damit eine Szene aus dem Siebenjährigen Kriege geben. Christ. Speyer bleibt in seiner „Flucht nach Ägypten“ unentschieden zwischen Stimmungs-Landschaft und Legendenstoff stehen. Wie reizvoll erscheinen neben solchen schweren, im Grunde jedoch un tiefen Dingen Bilder wie Louis Lejeunes „Graue Winterstimmung“ mit dem ausgezeichnet gegebenen Wasser zwischen verschneiten Ufern oder die weibliche Empfindung in angenehmster Weise offenbarende „Stickende Dame“ von Johanna Zschille von Beschwitz oder der vollendet weich gemalte „Weiße Kater“ von Julie Wolf-



BILDHAUER JOH. VIERTHALER - MÜNCHEN. * KLEINBRONZE *

Thorn! Zu den erfreulichen Darbietungen sind ferner Ed. v. Gebhardts wundervolle „Samariterin“, Christian Landenbergers „Ziegen“, Amandus Faures „Schwestern“ und von Zeichnungen Erich Wolfsfelds „Galizischer Bettler“ und Eugen Herschs „Siesta“ zu zählen.

Ungleich glücklicher als bei der ersten Abteilung schließt dieses Mal die Plastik der Ausstellung ab. Aus Edmund Möllers jugendlichem Mann, der etwas unmotiviert „David“ getauft wurde, leuchtet nicht nur der feierliche Glanz der Antike, sondern auch ein feines ursprüngliches Talent, das in dieser schönen Arbeit ersichtlich auch nach individueller Form gestrebt hat. Joh. Götz offenbart in einer „Sklavin“ eine bisher bei ihm noch nicht bemerkbar gewesene und trefflich zum Ausdruck gebrachte Neigung zu großer geschlossener Form. In Hans Kindermann lernt man eine frische Begabung kennen, der, wie sein „Knabentorso“ bezeugt, noch eine gewisse Unfreiheit gegenüber der Natur anhaftet, die aber durch gesunde Beobachtungskraft fesselt. Der naive Naturalismus dieses Knabenaktes ist jedenfalls sehr viel entwicklungs-fähiger als der manierierte und verbogene Stil, mit dem vor dem Kriege manche jüngere Bildhauer ihre Empfindung für Linie und Form zu dokumentieren liebten. Reinhold Kübart, der schon in früheren Jahren mit vorzüglichen Pferde-Darstellungen auffiel, zeigt ein schönes ernsthaftes „Grabmal für einen Reiter“, bei dem der Ritter später vielleicht besser durch einen modernen Krieger ersetzt werden könnte, und der immer interessante

Ernst Wenck läßt die Studie für seinen einen Berliner Platz zierenden „Geldzähler“ sehen, die wie die meisten Studien reizvoller erscheint als das eigentliche Werk. Eine sehr achtbare neue Lösung für ein Kriegerdenkmal führt Walter Schmarje in einem für Zeit bestimmten überlebensgroßen Trommler in der Tracht der Freiheitskriege vor, der Wirbel schlagend gegen den Feind stürmt. Die Klippe des Trivialen, über die so viele fallen, die nach dem Volkstümlichen streben, erscheint in diesem Werke mit Glück vermieden. Wenn die Denkmäler, die nach dem Kriege in großer Zahl zu erwarten sind, das gleiche Lob verdienen, wird darin das beste Zeugnis dafür liegen, daß die deutsche

Kunst sich in dem so heißersehnten Zustande des Aufschwungs befindet. — R.



HANS THOMA schreibt zu seiner Veröffentlichung im Okt.-Heft 1915 u. anderem: „Ich freue mich sehr, daß die Sache, nach meiner Ansicht, so vortrefflich ausgefallen ist. Ueber ein paar sachliche Irrthümer kommt man ja leicht hinweg, so z. B., daß der Feigenbaum auf dem Bilde Seite 9 ein Kastanienbaum genannt wird. Ein weiterer Irrthum ist es, daß meine Frau auch hier wieder für eine Italienerin erklärt wird, eine Ansicht, die ich schon gar oft berichtigen mußte. Es kommt aber daher, daß sie ausgesehen hat wie eine Römerin und weil ich sie auf dem Bilde Seite 33 im römischen Kostüm abgemalt habe; sie war aber aus Landshut und ich habe bemerkt, daß in Niederbayern ein schwarzhaariger italienerartiger Menschenschlag öfters vorkommt. Doch das ist ja jetzt auch unwesentlich, sie ruht seit 15 Jahren auf dem Frankfurter Friedhof.“



BILDHAUER JOH. VIERTHÄLER-MÜNCHEN. KLEINER PUTTO



BILDH. LUDWIG GIES — MÜNCHEN.

Die Flüchtlingsbilder, die der Münchener Ludwig Gies in dem Maßstab zierlicher Anhänger gleich Szenen einer Puppenbühne vorführt, umgeben das Elend mit dem milden Schein eines Humors, der in Tränen lächelt. Sie erzählen das Grausen von Gestern in einer historisch gebundenen Form, als ob es sich um Erinnerungen an luisische Zeiten oder an densiebenjährigen Krieg handelte. So rasch kann der Künstler über ein schreckliches Geschehen hinwegkommen, indem er es gestaltet. Hier ist die Distanz, die für das künstlerische Schaffen (angeblich) so unentbehrlich ist, bereits vorhanden, die Darstellungen wirken auch auf uns als reine plastische Gestaltung. Was Ludwig Gies in den zartgefühlten Ovalen mit keuscher Modellierung erzählt, ist schon so fern von den Gräßlichkeiten dieses Krieges, daß wir bereits in andeutenden Linien sehen, wie unsere Kunst über den gestaltlosen Schrecken hinwegkommen wird. „Du wirst aus Dornen Honig saugen“,



KRIEGS-DENKMUNZEN U. ANHÄNGER IN SILBER.

OSTPREUSS. KRIEGSFÜCHTLINGE

heißt es auch hier. Was hat Gies aus den Wehen der Ostpreußentage in der Erinnerung festgehalten? Frauliche Trauer von unsagbar feinem Reiz, Kinderelend, stets auf der Kippe zu drolligem Spiel, ein Wirrwarr von allerlei Hausrat, Ruinen, Katzen, Vögeln, Greisen und Säuglingen, alles getaucht in lächelnde Wehmut, in eine zarte Grazie der Darstellung, die das Schmerzlichste in ein liebes Bild verwandelt. — Doch als Schließen und Anhänger sind diese Szenerien m. E. immer noch zu schwer. Mit der flotten Architektur des weiblichen Kleides vertragen sie sich nicht. Aber vielleicht eignen sie sich für Petschaften, für Geldschein- oder Zigaretten Dosen; etwas vergrößert und monumentalisiert dürften sie ein guter Ersatz sein für die immer so fragwürdigen Denkmalreliefs. Man stifte sie als Erinnerungstafeln, man setze sie in Rathaus- und Kirchentüren, wie das ehemals Sitte war! Unsere Architektur braucht Reliefs, wie diese Ostpreußenbilder, dringend. — A. J.



MODEHAUS
• ALFRED-MARIE •
HOLZSCHNITT
VON ANNIE
OFFTERDINGER.

GESELLSCHAFTS-KLEID AUS GEMUSTERTEM REPP UND ANSCHLIESSENDEM SEIDENSERGE-ROCK.

DER KLEIDERMACHER UND DIE ZEICHNERIN.

Ab und zu hörte man schon früher von dem seltsamen Menschen und Maler, von Otto Haas-Heye. Aber erst die Gewitter des Krieges haben ihn in grellestes Blitzlicht getaucht, und nun steht er wie eine Palme im nordischen Sturm, vor schwarz zerklüfteter Bergwand, vor Zerrissenheit und irrem Suchen. Haas-Heye, dem Glücklichen, war es gegönnt, immer gerade das zu tun und zu unternehmen, wonach seine formfrohen Sinne begehrten. Er ging als Künstler seine abgelegenen Wege. Er schuf mit Malersinn fremdartige Damenräume, die mondäne Richtung im neuesten Kunstgewerbe geht zum Teil auf ihn zurück. Der Krieg endlich, der so viel verborgen Keimendes bloßlegte, brachte ihm einen Strauß von Gründungen auf einmal, einen Kunst-Salon, einen Kunst-Verlag, eine Schneiderwerkstatt. Und alles gedieh ihm unter der Hand. Sein Modehaus „Alfred-Marie“, in einer undurchsichtigen Laune unverständlich benannt, ist unstreitig die feinste und erfolgreichste Werkstatt, die aus den deutschen Modebestrebungen hervorgegangen ist. Es liegt nur an ihm, seiner Laune, seinem Belieben, ob der Salon, wie eine Königin der Nacht, nach dem Krieg sich wieder schließen soll, oder ob er als eine Zier der deutschen Schneiderei bestehen bleibt. Zu untersuchen, warum gerade „Alfred-Marie“ den Erfolg hatte, der fast allen anderen Kriegsgründungen auf dem Modegebiet versagt war, hat wenig Zweck. Ein System,

wie's gemacht werden soll, läßt sich doch niemals aufstellen. Haas-Heye hielt sich fern von den Vereinen und Programmen, er hat sich allein aufgestellt, er brauchte nicht mit Vorträgen und Ausstellungen in den Städten herumzuziehen, man kommt zu ihm. Die Frauen unserer höchsten und reichsten Kreise fahren bei ihm vor. Warum hat gerade er den Erfolg wie eine reife Frucht gepflückt? Verstand er vielleicht das Schneiderhandwerk besser, gründlicher als die anderen? Er versteht sicher nur die Feinheiten der Nadel und der Stoffe. Aber vielleicht hat kaum einer sich so in die Welt der weiblichen Kleidung hineinempfunden, so die unfaßbaren Reize, die doch das meiste Gewicht haben, in sich aufgenommen, wie er. Ihm ist das Kleid nicht eine Gelegenheit, bizarre Farb- und Formenspiele zu verwirklichen, eher könnte man behaupten, er spielt mit gekleideten Frauen, schafft aus dem Zusammen von Mensch und Kleid in endlosem Spiel modische Figuren. Und das ist ja auch, was die Frau liebt: Mit sich spielen und spielen lassen, stets eine neue Erscheinung sein. Keineswegs will sie dem Künstler dienen und seine persönlichen Ornamente oder Linienführungen zur Schau stellen. Darum kann sie nur zu einem Schneider halten, der wohl mit dem Frauenkörper zu dichten weiß, ohne ihn aber unschöpferisch bleibt. Haas-Heye spielt und dichtet mit Stoffen, Spitzen, Nähten, Kleidern und Frauen. Mit Pas-



MODEHAUS „ALFRED-MARIE“ - HOLZSCHN. V. OFFTIEDINGER
BRAUNES SPIDENUNTERKLEID, BLAUE U. BRAUNE ÜBERRÖCKE.

sion hat er sich aber auch dem Getriebe der Werkstatt und der Geschäfte hingegeben, alles ist am rechten Ende angefaßt und läuft einsteilen glatt und glücklich ab. Obwohl ich keinem damit zur Nachfolge raten möchte, ist Haas-Heye mit seinem Modehaus, seiner Kunstausstellung, seinem Graphikverlag doch ein zählendes Beispiel, daß unsere Künstler nicht unbedingt so unpraktisch und geschäftsunfähig sein müssen, wie ihr angestammter Ruf es wahr haben möchte.

Von den einzelnen Schöpfungen, die das Signum „Alfred-Marie“ tragen, kann hier nicht gesprochen werden. Sie sind von einem Maler entworfen, der die Würzen der jüngsten Stile bis zum letzten Tropfen eingesogen. Aber die malerischen Stilmerkmale, die spitzen Gesten, die aus langen Kurven greifen, die Fremdheiten der Farbenkreise, das ist alles restlos ins Schneiderische übersetzt, in neue Gewandlinien, in unerhörte Stoffverbindungen. Anders gesagt: Die Kleider von „Alfred-Marie“ haben keine Spur verbotener Graphik, trotzdem entspricht ihr Stil dem unserer jüngsten Graphiker. — Die Übertragung in Holzschnitt war darum ohne jede Unduldsamkeit möglich. Wenn man die Blätter von Annie Offterdinger im Original sieht, in ihrer kostbaren Mappe aus Goldkarton, der mit blauem Chiffon voiliert, dazu Goldgazebänder, innen gelbgrün gestreifte Doppelklappen — so erscheinen sie auf den ersten Blick wie freie Holzschnittfantasien. So hemmungslos vereinigten sich hier die Stile. Und man sagt, die Modelle könnten gar nicht anders als in Holzschnitt dargestellt sein. Freilich

weichen diese Drucke von den üblichen Modezeichnungen erheblich ab. Diese waren in all ihrer süßen Gefälligkeit doch nur ein Erzeugnis der Angst. Der Angst vor der Dame, der angeblich jeder herzhaft Strich roh, jedes eigenartige Gesicht häßlich erscheint, und der Angst vor der Schneiderin, die sich beschwerte, wenn sie nicht jede Naht, jede Spitze Stich um Stich verfolgen konnte. Niemand fiel es daher ein, daß das Problem ist, aus einem guten Kleid gute Graphik zu machen. Wenn das Bild durch künstlerische Qualitäten ein Wertgegenstand wird, so kommt das ja auch dem Kleid zugute, für das wir um Liebhaber werben. Niemand glaube jedoch, in einem Blatt alle berechtigten und halbberechtigten Ansprüche vereinigen zu können, die Genauigkeit, die Gefälligkeit und

den künstlerischen Wert. Vor allem das Modehaus, das seine Wunderwerke empfehlen, auf seinen künstlerischen Hochstand hinweisen möchte, wird einzig und allein durch die Verbindung mit dem Künstler zum Ziele kommen. Für unsere Graphiker eröffnet sich hier ein Arbeitsfeld von reizvollsten Aussichten. Jahraus, jahrein erfordert der Wechsel der Mode wechselnde Modeempfehlungen. Und könnte es für den Zeichner etwas Lockenderes geben, als unaufföhrlich die Frau zu schildern in ihren unerschöpflichen Verkleidungen? Der umgekehrte Weg, der von der Graphik zum Kleid, ist viel weniger erfolgversprechend. Das freie Spiel mit Stift und Farbe verführt leicht zu modischen Fantasien, die keine Schneiderkunst je zu einem tragfähigen Kleid umdichten kann.

ANTON JAUMANN.



MODEHAUS „ALFRED-MARIE“ HOLZSCHN. V. OFFTERDINGER.
BLAUGRÜNES TAFTKLEID, MIT BREITEM GÜRTEL, SPITZENBLUSE.

DIE TECHNIK ALS TRÄGERIN DES KÜNSTLERISCHEN AUSDRUCKS.

Als Muthesius kurz vor Kriegsausbruch auf der vorjährigen Werkbundtagung zu Cöln einen einschlagenden und vielumstrittenen Vortrag hielt, in dem der Ausdruck „Typ“ namentlich die Künstlerpersönlichkeiten in starke Erregung versetzte, ahnten wir alle nicht, wie so bald wir von dem darin ruhenden Wahrheitskern an handgreiflichen Beispielen überzeugt werden sollten. Muthesius hatte verlangt, daß wir von den eigenwilligen Gestaltungen und Formen, von dem mehr persönlichen Ausdruck in Gebrauchsformen, so in Möbeln und Geräten, absehen sollten im Interesse eines größeren Außenhandels in der vom Deutschen Werkbund erstrebten Qualitätsarbeit des deutschen Kunstgewerbes. Mit den vielen unterschiedlichen Herkünften, mit dem tändelnden Formenspiel, müsse aufgehört werden, wenn der Weltmarkt Abnehmer des deutschen Kunstgewerbes werden solle. Es handele sich nicht allein um gute Technik, einwandfreies Material und billige Preise, sondern um den einheitlichen Gesamtausdruck des Willens nach Großzügigkeit in der künstlerischen Form. — Der Krieg hat den anschließenden erregten Auseinandersetzungen ein jähes Ende bereitet. Die Heere und Flotten der Völker stehn einander gegenüber, sie sollen entscheiden, welchen Anteil das Deutsche Reich an der Erde haben soll. Die sichtbaren Kampfmittel sind die Waffen, die unsichtbaren sind der Geist und die Kraft, die sie ersannen und anfertigten, und

der Geist und die Kraft, durch den sie geleitet und mit der sie geführt werden. Die Waffen entscheiden und zwar eine einheitliche Vielheit guter und bester Waffen. Entspringen die guten Waffen den gleichen Geistes- und Kraftquellen, dann ist das, was sie zu verteidigen haben, mindestens von gleich hohem Werte, weil die Weltgeschichte lehrt, daß da, wo die höchsten Güter zu verteidigen sind, die besten Waffen geschmiedet werden. Das ist auch auf die friedlichen Kampfmittel, auf die geistigen Waffen, auf Kultur-Errungenschaften und Warenerzeugung anwendbar, denn das Bessere wird immer zum Besieger und Verdränger des Minderwertigen.

Unsere Erfolge mit den Erzeugnissen der Groß- und Schwerindustrie, der Farben- und chemischen Industrie, der Werkzeug- und Instrumentenfabrikation waren würdig der sittlichen Kampfweise eines großen Kulturvolkes. Errungenschaften und Siege verpflichteten aber nicht nur zur Erhaltung des Gewonnenen, sondern auch zu einer Erweiterung und Abrundung des Erfolges. Dafür erachtete Muthesius das deutsche Kunstgewerbe berufen und würdig, und er erachtete es für nützlich, es dafür vorzubereiten. Deshalb forderte er die Einheitlichkeit des Ausdrucks, oder, wie er seine Forderung einkleidete, den Typ. Natürlich stellte er diese Bezeichnung an das Ende der Entwicklungsreihe als Reifes, Abgeklärtes, als ein Qualitätsergebnis. Heute erscheint es unbegreiflich, daß Muthesius nicht ver-



MODEHAUS »AU RED-MARIE« HOLZSCHN. V. GEFLETERDINGER.
KLEID AUS ROTBLAU U. GEIRGESTREIFTEM JAPANESENMITTEL

standen werden konnte, denn unsere Siege im Osten wie im Westen entstammen der gleichen Ausstrahlung jener Typforderung. Parallel mit Feldwaffen gehen die geistigen und kulturellen Waffen eines Volkes; auch die wirkliche Kultur verlangt Ordnung und einheitlich geschlossenen Ausdruck in ihrer Gesamt-Erscheinung trotz abweichender wissenschaftlicher Denkweise und künstlerischer Grundsätze. Da wir die sichtbaren Zeichen davon nur nach ihrer Erscheinungsform bewerten können, muß diese der Niederschlag des formalen Ausdrucks sein. Und nur auf diesen kommt es zunächst in der Welt an. Das in der Fülle der Erscheinungen Versinkende, Unbestimmbare findet keine Beachtung. Der Typ im Sinne der Forderungen Muthesius sollte aber das für eine gegenständliche Sache erreichbare Ausdrucksmittel der Form und Erscheinung sein: Vollendung in einfachster Art. — Früher hießes: „Technik sei Alles“, ihr entspränge die Form nach innerem Gesetz, nach Bestimmung und Gefühl. Das letztere werde von ästhetischen Grundsätzen geleitet, die wiederum Ausfluß der kulturellen Ausdrucksmittel einer Zeit seien. Der Sieg der Technik ist heute ein unbestrittener; daß er auf der Seite Deutschlands liegt, nicht minder — der Unmut unserer Widersacher beweist das überzeugend. Dahinter steht der Sieg des Deutschen, der aus dem anfangs geplanten unblutigen zu einem blutigen gegen unsern Willen geworden ist. Das Naturgesetz schützt die Starken, läßt Schwache zugrunde gehen. Im Erhaltungsgesetz der Staaten gilt das gleiche; der Erhaltungstrieb läßt zu den jeweils bestgeeigneten

Mitteln greifen, und alle Vorteile gelten hierbei bis zur Schutz- und Abwehr-Form. Die besten Schutz- und Abwehr-Formen entspringen weisester Absicht, auch sie sind letztlich nur Ausstrahlungen höchster Technik. Die Festigung und Stärkung des Sicherheitsgefühls verschönt dann die bloße Zweck- und Nutzform, die in langen Friedenszeiten wieder bis zur Charakterlosigkeit verweicht. Davor müssen wir uns zu bewahren suchen durch einen ständigen Kampf, den wir dauernd gegen uns selber führen, der technisch geführt wird, der immer bessert; nicht nach der Seite des Reichtums der Erscheinung, sondern nach der Seite der brauchbaren, einschmeichelnden und begehrlchen Form. Und diese Form muß stets den Eindruck der Neuheit machen und doch desselben Ur-

sprungs sein wie die vorausgegangene. Typ und Charakter fließen hierbei zusammen; sie werden um so einwandfreier sein, je mehr die Mühen der Technik und die Widerstände des Materials von der Form des endgültigen Werkes überwunden scheinen. Also Können und Wollen des Ausführenden müssen sich decken, Tat und Absicht die in Anspruch genommenen Kräfte so bannen, daß sie völlig überwunden scheinen. — Der künstlerische Ausdruck wird um so vollendeter sein, je mehr die Spuren des vorausgegangenen Schöpfungsvorganges verwischt scheinen. Nicht wie ein Werk gemacht ist, sondern wie es uns erscheint, wie es seiner Aufgabe dient, seinen Platz füllt und uns anspricht, also die Summe des in ihm Ruhenden und seiner Erscheinung bewirkt unser persönliches Verhältnis zu seinem Dasein. . . .

PROF. OTTO SCHULZE.



MODEHAUS »ALFRED-MARIE« HOLZSCHN. A. OFFERDINGER, KLEID A. SCHWARZ, KREPPSTOFF, TAILLE M. HOCHST. KRAGEN.



K. MASSANETZ-STEINSCHÖNAU. POKAL MIT FEDERZEICHNUNG SCHWARZ U. GOLD.

AUSSTELLUNG ÖSTERREICHISCHEN KUNST- UND EXPORTGLASES IN WIEN.

Stetiger wie auf den meisten Gebieten des Kunstgewerbes ist der Zusammenhang mit alten Traditionen beim Glase nachzuweisen und doch ist gerade dieses Arbeitsgebiet mit so frischem neuen Leben erfüllt, daß alle alten Techniken heute im Sinne einer neuen Empfindungsweise gehandhabt werden. — Im Norden Böhmens liegen einige Glasmacher - Städtchen, die von Alters her den Ausgangspunkt der in der ganzen Welt verbreiteten böhmischen Hohlglasarbeiten bildeten, in denen noch heute die Erzeugnisse der Glashütten raffiniert werden, in denen unter kleinen Meistern die Heimarbeiter das Schleifen, Polieren, Ätzen, Gravieren, den Glasschnitt, das Vergolden, Versilbern und Bemalen bis noch vor kurzem übten. Noch stehen die anmutigen Häuser der Glasmacher, die stattlichen Geschäftshäuser der „Verleger“ in den Hauptorten Haida und Steinschönau mit ihrem intimen Bau-Charakter aus dem 18. Jahrhundert. Aber heute bestehen staatliche Fachschulen in beiden Orten, in denen künstlerische und technische Kräfte wirken, heute sind zahlreiche große Firmen tätig, die den Zusammenschluß der alten Arbeitergruppen unter Schonung ihrer traditionellen Organisation zu neuen großen Betriebs - Vereinigungen bewirken, die den Weltverkehr ihrem Vertriebe nutzbar machen. Heute ist die Berührung mit dem reformierenden und

belebenden Stab der Wiener Kunstgewerbeschule von so starkem Einfluß, daß überall auf uraltem Boden der Tradition, aus uralten Techniken neues und vortreffliches, lebendiges Kunstgewerbe hervorwächst. Das k. k. österreichische Museum für Kunst und Industrie in Wien hat, einem Auftrage des Arbeitsministeriums sowie der Anregung nordböhmischer Glasindustrieller und anderer Faktoren folgend, eine stattliche Glasschau in ihren Räumen veranstaltet. Wenn auch noch andere Gebiete des Reiches heute an der Glaserzeugung beteiligt sind, so hat doch gerade diese böhmische Gruppe eine besondere Bedeutung; sie vermochte eine Schau-stellung von sehr beachtenswertem Inhalt und ansehnlichem Umfang zu bieten. — Es sind zwei Hauptgruppen, nach welchen die mannigfaltigen Erzeugnisse der Hohlglas-Industrie zu gliedern waren. Die Exportgruppe hatte die wirtschaftliche Seite der Angelegenheit beleuchtet, welche in diesem Augenblick zu besonderen Studien Anlaß gibt. Die Kunstglasgruppe, welche den Hochstand der erreichten Qualität bewies — und die uns hier besonders beschäftigt, hatte die künstlerische Seite der Angelegenheit so überzeugend vor Augen geführt, daß auch alle jene, welche die guten Leistungen der letzten kunstgewerblichen Schaustellungen verfolgt hatten, von der Fülle und Schön-



K. MASSANE (Z-STEINSCHÖNAU) HOHLGLASGEGLAS
MIT FEDERZEICHNUNG IN SCHWARZ UND GOLD

reichische Museum für Kunst und Industrie in Wien hat, einem Auftrage des Arbeitsministeriums sowie der Anregung nordböhmischer Glasindustrieller und anderer Faktoren folgend, eine stattliche Glasschau in ihren Räumen veranstaltet. Wenn auch noch andere Gebiete des Reiches heute an der Glaserzeugung beteiligt sind, so hat doch gerade diese böhmische Gruppe eine besondere Bedeutung; sie vermochte eine Schau-stellung von sehr beachtenswertem Inhalt und ansehnlichem Umfang zu bieten. — Es sind zwei Hauptgruppen, nach welchen die mannigfaltigen Erzeugnisse der Hohlglas-Industrie zu gliedern waren. Die Exportgruppe hatte die wirtschaftliche Seite der Angelegenheit beleuchtet, welche in diesem Augenblick zu besonderen Studien Anlaß gibt. Die Kunstglasgruppe, welche den Hochstand der erreichten Qualität bewies — und die uns hier besonders beschäftigt, hatte die künstlerische Seite der Angelegenheit so überzeugend vor Augen geführt, daß auch alle jene, welche die guten Leistungen der letzten kunstgewerblichen Schaustellungen verfolgt hatten, von der Fülle und Schön-



FRIEDRICH MEISCH-SILINSCHONAU

ZIERGLÄSER MIT FEDERZEICHNUNGEN.



FRIEDRICH MEISCH-SILINSCHONAU, GESCHLUFFENE GLASSCHALE MIT SCHWARZEN SCHATTENRISSEN.

heit des Gebotenen überrascht waren. Das Kristallglas war besonders reich vertreten, wobei die Führung durch den Nestor der österreichischen Glas-Industriellen L. Lobmeyr noch immer in den Vordergrund trat. Wie er schon 1873 den figuralen Gemmenschnitt auf edeln Gefäßen zu großer Bedeutung hob, so folgte er auch dem modernen Empfinden, in dem er Künstler wie M. Powolny, Urban Janke, Otto Hofer mit den Entwürfen zu edeln Schmuckgefäßen im

Sinne unserer Zeit betraute. Josef Hoffmann wirkte besonders bei der Schaffung jener schweren vornehmen Stücke mit, deren große Schliffflächen und einfache Umrißlinien so sehr den Einfluß des Architekten fühlen lassen. In demselben Sinne einer neuen Formgebung und Betonung edler Materialwirkung schließen sich die beiden Haidauer Firmen Johann Oertel & Co. und Carl Schappel an. Die Firma Oertel hat die Entwürfe der Haidauer Fachschule, Schappel die Ideen E. Margolds und



FRIEDRICH PIELSCH—STIEGSHORNAL ZIEGLAS MIT EDELVERARBEITUNG IN SCHNITT- UND GEBILDETSCHMUCKE



JOH. LOIZ WAGNER - KLOSTERMÜHLE (ÖSTERREICH) - Pokal mit farbiger Bemalung. Entwürfe: Arch. H. Bolek - Wien.



JOH. OERTEL & CO. - HAIDA (BOHEMEN). - Zylinder, Glas mit schwarzer Federzeichnung. Kriegserinnerung.

AUSSTELLUNG ÖSTERREICHISCHEN KUNST- U. EXPORTGLASDES IM K. K. ÖSTERREICHISCHEN MUSEUM FÜR KUNST U. INDUSTRIE IN WIEN.



CONRATH & LIEBSCH - STEINSCHÖNAU. GESCHLIFFENE SCHALE MIT MALEREI u. FEDERZEICHNUNG.

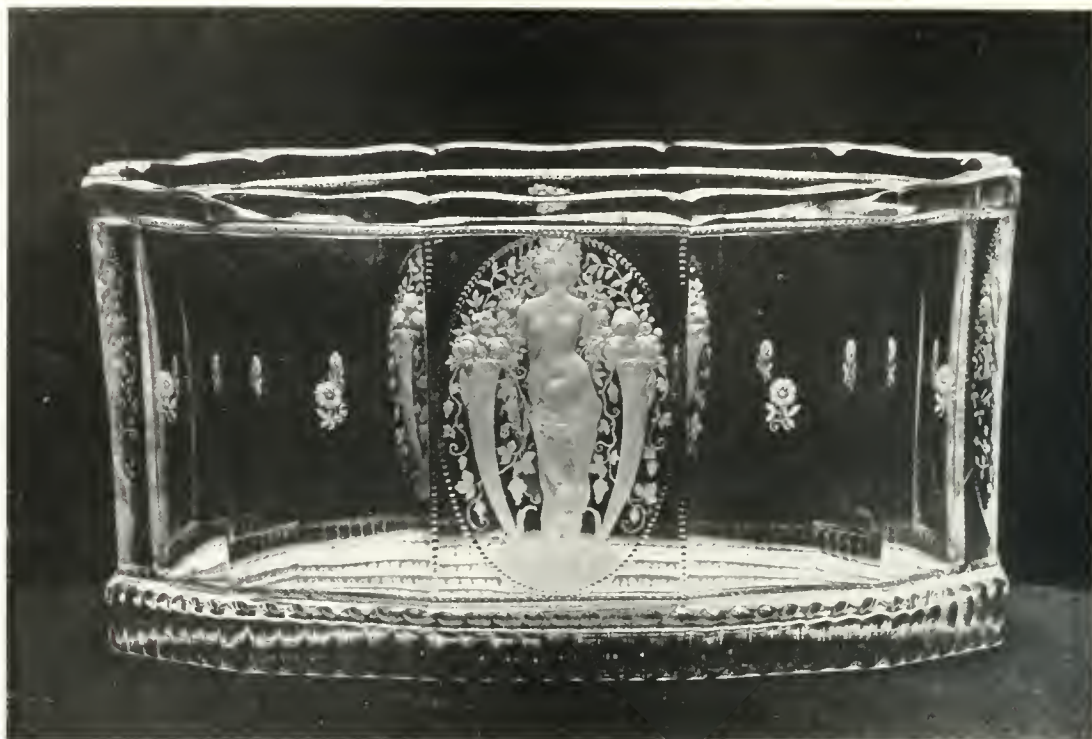


KARL
GÖLDBERG-
HAIDA.

GOLDRUBIN-
GLASER
(GESCHLECHT).



GEBR. ZAHN-
HAIDA (BÖHMEN)
HOHE GESCHLECHT-
FEINE VASE.



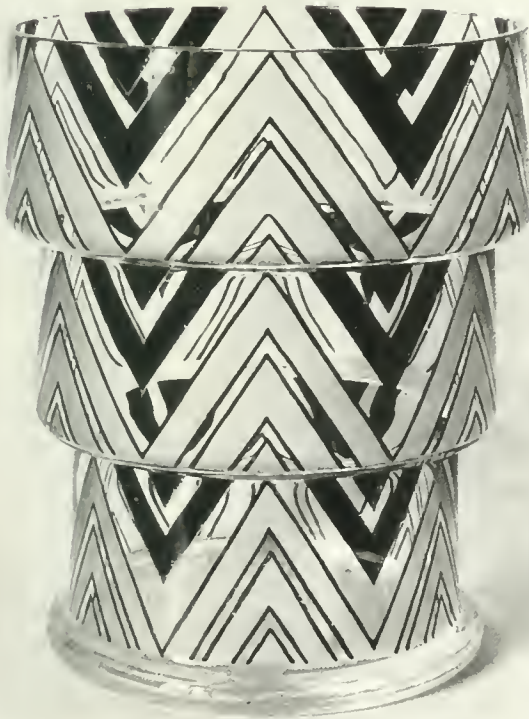
I. & I. LOBMEYR WIEN. ENTWURF: PROFESSOR M. POWOLNY. GESCHLIFFENE GLASSCHALE MIT REICHER GRAVIERUNG.



J. & L. LOBMEYR WIEN. ENTW: O. HOFNER, ENTW: URBAN JANKE. GLASVASEN MIT SCHLIFF UND GRAVIERUNG.



JOH. OERTEL & CO. HAIDA (BÖHMEN). GLASSCHALE MIT FARBIGEM ÜBERZUG, GESCHLIFFEN.



JOH. OERTEL & CO. HAIDA. ZIERGLAS MIT FARBIGEN STRIIFEN. CARL SCHAPPEL HAIDA. ENTW. PROF. O. PRÜTSCHER.

O. Prutschers trefflich zur Ausführung gebracht und beide haben nicht nur vornehme Schmuckstücke, sondern auch tüchtiges, fein gebildetes und sinnvoll geschmücktes Gebrauchsglas der Tafel geschaffen. Diese Arbeiten sind vorwiegend in dem bisher von Böhmen bevorzugten Kaliglas ausgeführt; es sind aber auch mehrere Industrielle wie Graf Harrach Neuwelt, Gebr. Zahn-Haida und andere mit schweren Kristallschliffen in Bleiglas aufgetreten, die an Materialreiz und Technik den ausländischen Leistungen ebenbürtig sind. Große Lichtkronen (worunter die von J. Hoffmann für Köln entworfene u. von Lobmeyr verfertigte und einige andere von Elias Palme-Steinschönau ausgestellt waren) haben das Verwendungsgebiet des Kristallschliffes

illustriert, welches den modernen Innen-Architekten so oft beschäftigt. Hier ist die vielseitige

Verwendbarkeit des Glases bei geschickter Montierung hervorzuheben, die von einer verständnisvollen Führung der Glasindustrie bereitwillig unterstützt wird. — Die reichste Ausbeute an künstlerischen Genüssen bot die Abteilung des farbigen Glases, in der vom in der Masse gefärbten Goldrubin (Kunckelglas) bis zum dreifach aufgetragenen und durchschliffenen vielfarbigen Überfangungsmannigfache Farbenwirkungen gegeben waren. Es ist hervorzuheben, daß hier schon eine große Wegstrecke zurückgelegt wurde, die über das böhmische Glas der Biedermeierzeit hinausführt. Wenn heute auch noch ähnliche

Schmuckmittel verwendet erscheinen, so bildet doch die Strenge und Geschlossenheit in der Anwendung der Mittel, die straffe und zielsichere Linienführung und Farbgebung moderner Gläser einen Gegensatz zur liebenswürdigen und gefälligen älteren Weise, die in der Ausstellung durch zahlreiche ausgezeichnete Nachbildungen alter Gläser vertreten war. Joh. Lötzwil, Klostermühle, hat unter Leitung von H. Bolek, C. Witzmann, M. Powolny u. anderen sehr eigenartige farbige Arbeiten gebracht, während die Haidaer Firmen Joh. Oertel, Carl Schappel, Karl Goldberg u. a. teils von der Schule, teils von schon genannten Künstlern Entwürfe von trefflicher Vielseitigkeit und Schönheit ausführten. Eine besondere Note

haben Steinschönauer Arbeiten mit der Verwendung von schwarzen Federzeichnungen und Goldlinien hervorgebracht, sie zeigen vielleicht die stärkste Neigung zu neuen Wegen, die zuerst Karl Massanetz betrat und diennach Friedrich Pietsch u. a. unter Führung der Steinschönauer Fachschule erfolgreich auszubauen bestrebt sind. Es konnte an dieser Stelle nur eine kleine Auswahl des reichen Inhaltes der Ausstellung berührt werden, wozu die Abbildungen deutlicher sprechen werden. Sie weisen auf ein blühendes in voller Entwicklung begriffenes Kunstgewerbe hin, bei dem Künstler und ausführende Kräfte in engster Verbindung arbeiten und mit Glück und Erfolg Neues von bester Qualität schaffen.



MEYERS NEFFE. GESCHLIFF. STÄNDER MIT GRAVIER. STADLANSICHT.

HARTWIG FISCHEL.



ZWEISPITZ AUS DUNKELGRÜNEM SAMT MIT HAHNENHALS-ZIER.
VERBAND ZUR FÖRDERUNG DER DEUTSCHEN HUTMODE—BERLIN.



VERBAND ZUR FÖRDERUNG DER DEUTSCHEN HUTMODE — SCHWARZE/LE SEIDENPOSTILLEN MIT SAMTEBAND — SCHNAPPE

HERBSTHÜTE.

In den Kampf um eine vaterländische Mode ist nun auch der „Verband zur Förderung der deutschen Hutmode“ eingetreten; er hat kürzlich auf einer Gesamtausstellung einen aussichtsreichen Erfolg davongetragen. Was an seinen Leistungen Eigengewächs, was internationale Einwirkung ist, die ja doch wie ein Flugsamen über Schützengräben, Kriegszonen und Meere zu uns kommt, soll nicht untersucht werden. Der einzelne Hutkünstler konnte schließlich nichts anderes tun, als an die Tra-

dition und an die letzte Vergangenheit anzuknüpfen. Wer Talent zum Hutmachen hat, der wird auch in die Verschmelzung überkommener Motive eine eigene Art und Note hinein zu legen wissen. Und dieses Talent war nicht selten unter den Elitefirmen, die jetzt der Berliner Eleganz ihre Erzeugnisse vorgelegt haben.

Aus einer zierlichen Agitationsschrift, betitelt „Der Herbsthut 1915“, die der Verband seiner Ausstellung mit auf den Weg gegeben hat, seien an dieser Stelle die Abbildungen



MAUTWURFGRAUER HUT MIT PEAUTENFIEDERKRANZ. VERBAND ZUR FÖRDERUNG DER DEUTSCHEN HUTMODE.

einiger besonders gelungenen Modelle wiederholt. Es zeugt für das Gefühl der erwachenden Selbständigkeit, von dem diese Vereinigung beseelt ist, daß er seine Veröffentlichung auch für das neutrale Ausland zu bestimmen den Mut hat. Dem Ernst der Zeit entsprechend, haben sich die tonangebenden Werkstätten löblicher Einfachheit und Unauffälligkeit befleißigt; doch dem Ernst ist die Anmut durchaus nicht fremd. Es werden Sammet-, Plüsch- und Filzhüte mit bescheideneren Garnituren bevorzugt, aber auch der Seidenpostillon mit Sammetband und Schnalle steht in der gefälligen Wirkung

nicht zurück. Das Hauptmerkmal der Winterhüte ist der hohe (zumeist weiche) Kopf, der sich der neuen Frisur und der veränderten, einer Verbreitung zustrebenden Silhouette der Frau besser anpaßt, als der niedrige Hutkopf des verflossenen Sommers.

Wird auch der Nachdruck auf die kleine Form gelegt, die sich dem Kopf so zärtlich anschmiegt — auf Dreispitz, Baret, Amazone, — so behauptet daneben doch der große Hut durchaus seinen Rang. Er ist gewissermaßen eine Aureole, die den Gesichtsausdruck hebt und steigert. Beide Formen erfüllen ihre Bestimmung,



VERBAND ZUR FÖRDERUNG DER DEUTSCHEN HUTMODE BERLIN. EISENGRAUER PLUSCHHUT MIT MARABUZFUR.

nicht ein Kleidungsstück nur, — nein, auch eine Zierde, ein Rahmen für das Menschenbild zu sein. Denn nichts verändert den Ausdruck des Frauenantlitzes so sehr, wie der Hut; nichts kann so schmeicheln, nichts kann so entstellen. Das Wort: „der Hut, das ist die ganze Frau“, hat ewige Berechtigung! JULIE ELIAS.

Die straffe Linie und der Wille zur knappen Silhouette, welche die heutige Mode trotz des stoffreichen Rockes beherrscht, finden in der Form des Hutes wohl ihren allerbestimmtesten Ausdruck. Gerade zu dem weiten flie-

genden Rock steht der meist kleine und in seiner Form ganz präzise Hut außerordentlich wirkungsvoll. Was an der Fülle des Materials beim Rock verschwendet wird, das scheint am Hut gespart worden zu sein, der fast nie so klein war wie jetzt. Auch der Schmuck des Hutes ist sparsam. Die Fülle der weichen wahlenden Federn ist ganz verpönt, weil sie den scharf ausgearbeiteten Umriss des Hutes verwischen würde. Weiche breite Bänder sind aus demselben Grunde nicht brauchbar. Statt dessen sieht man aus schmalen Band gekniffte Schleifen, die scharf über den Rand des Hutes hin-

wegschneiden; oder das Band, das um den Hutkopf gelegt ist, wird in ein einzig kleines Schleifchen gebunden. Die verwendeten Federn sind auch solche mit bestimmter straffer Linie. Aus kleinen weißen und dunklen Federn werden kokardenartige Rosetten zusammengestellt, durch deren Mitte die Posen der langen sichelartig geschwungenen Federn oder auch die Bandschlupfen der geradlinigen Schleifen hindurchgesteckt werden. Diese Kokarden, Schnallen oder Rosetten sind vereinzelt auch in Posamente hergestellt und dann sieht man sie auch in Stickerei ausgeführt. Es ist früher schon dann und wann der Versuch gemacht worden,

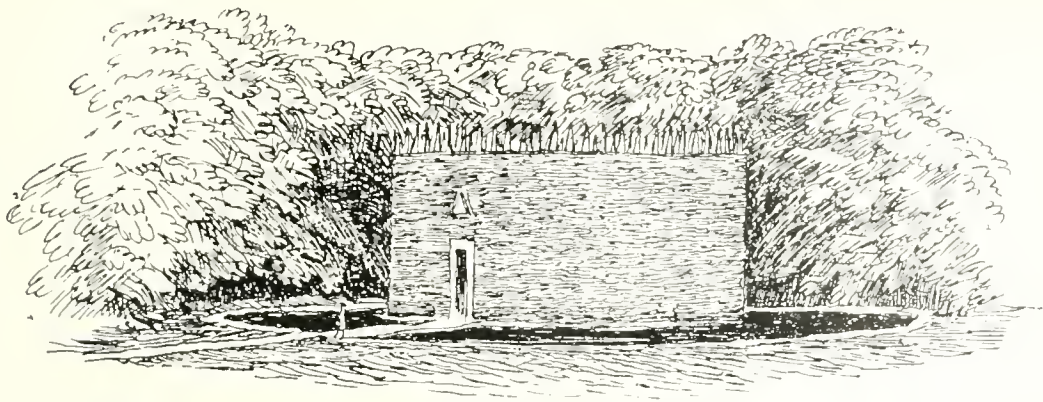
die Kunst der Stickerin zur Ausschmückung der Damenhüte heranzuziehen, aber bisher nie mit durchschlagendem Erfolg. Der Augenblick ist aber einer mehr ornamentalen Ausgestaltung der Einzelheiten sehr günstig. Der Sinn für klar umrissene Form bevorzugt vor allem die Wirkung von weiß und schwarz. Grundfarbender Hütte ist vorwiegend das tiefe Schwarz von Samt und Velvet neben einigen dunklen Modefarben. Darauf stehen weiß auf schwarzem Band gestickte Bördchen sehr fein. Zudem hat die Stickerei die ganze Skala tiefleuchtender Farben zur Verfügung, die in sparsamer Anwendung vornehme Wirkungen erzielen. . . . C GREVE-HAMBURGER.



BI AUER SAMI HUT MIT ORANGENFÄRBIGEM FEDERBALL VERBAND ZUR FÖRDERUNG DER DEUTSCHEN HUTMODE



DENKMAL FÜR DEN PLATZ EINER KLEINEN GEMEINDE.
ENTW. HANS KRILL, KLASSE PROF. HANAE, KUNSTGEWERBE-SCHULE WIEN.



ARCHITEKT PROFESSOR DR. OSKAR SIRNAD — WIEN. ENTWURF ZU EINEM DENKMAL IN WALDIGEM TAL

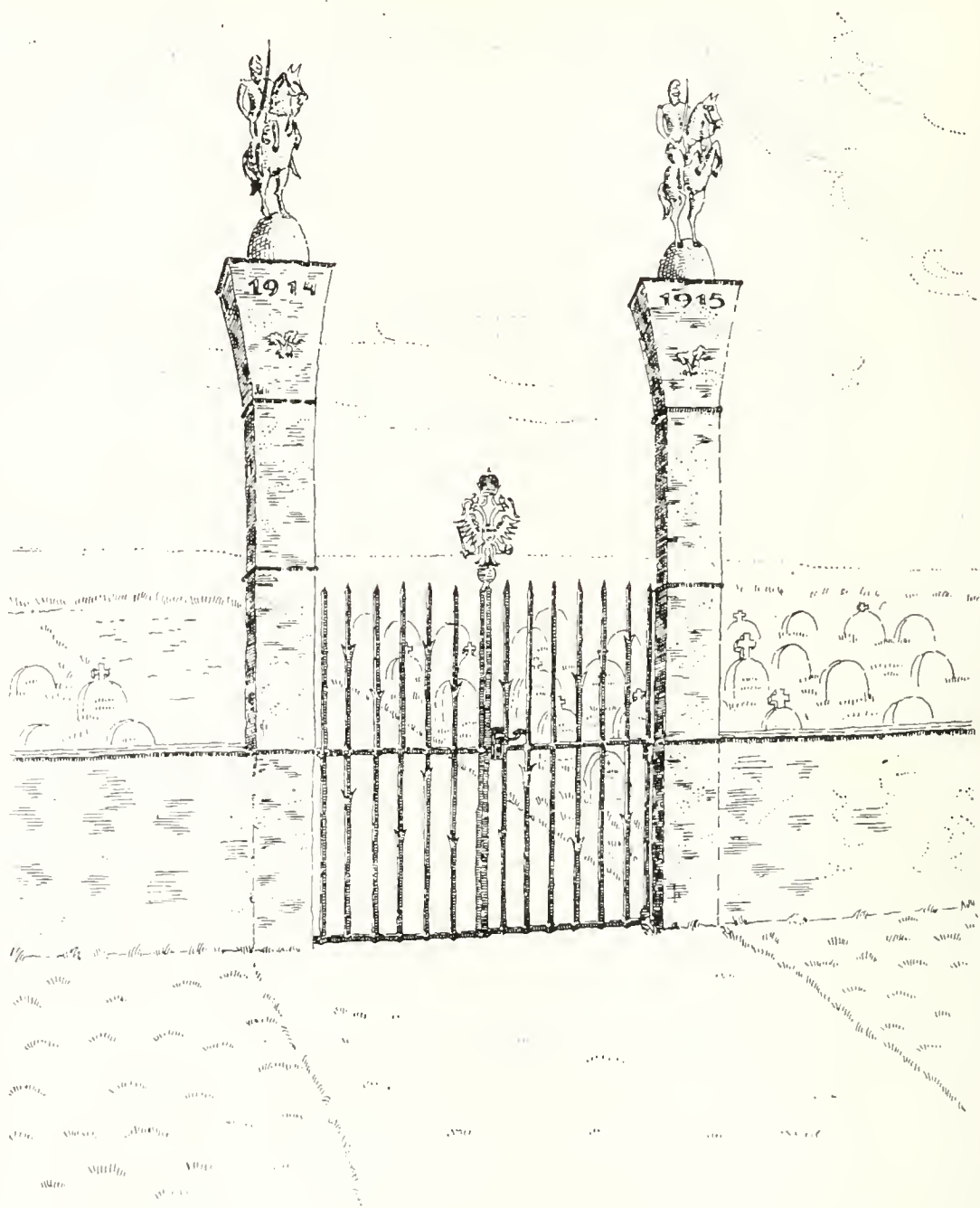
OESTERREICHISCHE DENKMALKUNST.

Nach einer Bemerkung in den „Wahlverwandtschaften“ fiel es schon Goethe auf, wie erstaunlich es ist, daß — zu seiner Zeit — den Grabmalkünstlern nichts anderes einfallen wollte, als immer wieder der Obelisk, die abgebrochene Säule, der Genius mit der gesenkten Fackel und ähnliche geistlose Wiederholungen längst abgebrauchter Motive. Aber noch mehr als hundert Jahre mußten vergehen, bis auf diesem Gebiete Besserung kam. Wir wissen, daß heute für jeden, der auf dem Grab eines Angehörigen ein in der Form anständiges Erinnerungszeichen zu sehen wünscht, gute Arbeiten und gute Künstler zur Verfügung stehen. Aber damit, daß das Gute erreichbar ist, ist das Schlechte noch nicht überall verdrängt. Denn das Gute kommt nicht überall hin. Die Grabstein-Industrie der kleinen und mittleren Städte bewegt sich noch vielfach im alten bösen Geleise, und auf dem Lande entstehen, wo man sich nicht mit dem alt-ehrwürdigen Grabkreuz begnügen mag, immer noch minderwertige Gräberzeichen in Fülle. Dasselbe gilt für die Denkmäler. Vielfach sind in den letzten Jahren noch in großen und kleinen Gemeinden Kriegerdenkmäler errichtet worden. Der schlechte Denkmalgeist, der im offiziellen Deutschland herrscht, erzeugte noch in der durch Sparsamkeitsrücksichten gebotenen ländlichen Verdünnung ungenügende, ja geradezu zweckwidrige Dinge. Denn wenn solch ein dörflicher Denkmalslöwe, wie er beispielsweise in den pfälzischen Gemeinden Weidenthal oder Alt-Leiningen zu sehen ist, bei jedem einigermaßen gebildeten Passanten ein schallendes

Gelächter hervorruft, so kann man ihm nicht nachsagen, daß er seinen Zweck erfüllt.

Der Krieg hat uns alles, was es in der Grab- und Denkmalkunst an Fragen, Hoffnungen und Sorgen gibt, mit einem Schlage sehr nahe gerückt. Es ist eine Zeit ungewöhnlicher ethischer Kraftentfaltung; aber so muskulös diese Gegenwart auch im Sittlichen ist, so wenig dürfen wir uns verhehlen, daß damit über ihre Fähigkeit zu künstlerischem Ausdruck nichts entschieden ist. Es geschehen große Taten, und viele tapfere Männer geben ihr Leben hin. Den Menschen und den Taten müssen Denkmäler gesetzt werden, dem dankbaren Herzen zur Entlastung, den Späteren zum Gedächtnis. Welches ist das Gefühl, mit dem wir künstlerisch Interessierten diesen kommenden Denkmälern entgegensehen? Nackt gesagt: es ist Furcht. Es gibt Kunstfreunde, die eine völlige begriffliche Trennung solcher vaterländisch angewandten Kunst von der anderen, der eigentlichen Kunst empfehlen. Das ist ein ungangbarer Ausweg. Wir dürfen nicht darauf verzichten, an die vaterländischen Kunsterzeugnisse, die im Idealfalle doch Äußerungen des Gesamtvolkes sind, die künstlerische Forderung zu stellen. Wir dürfen der schlechten Gesinnungskunst keinen Freibrief ausstellen. Sondern wir müssen auch hier dem Ausdrucks-willen helfend zur Seite stehen.

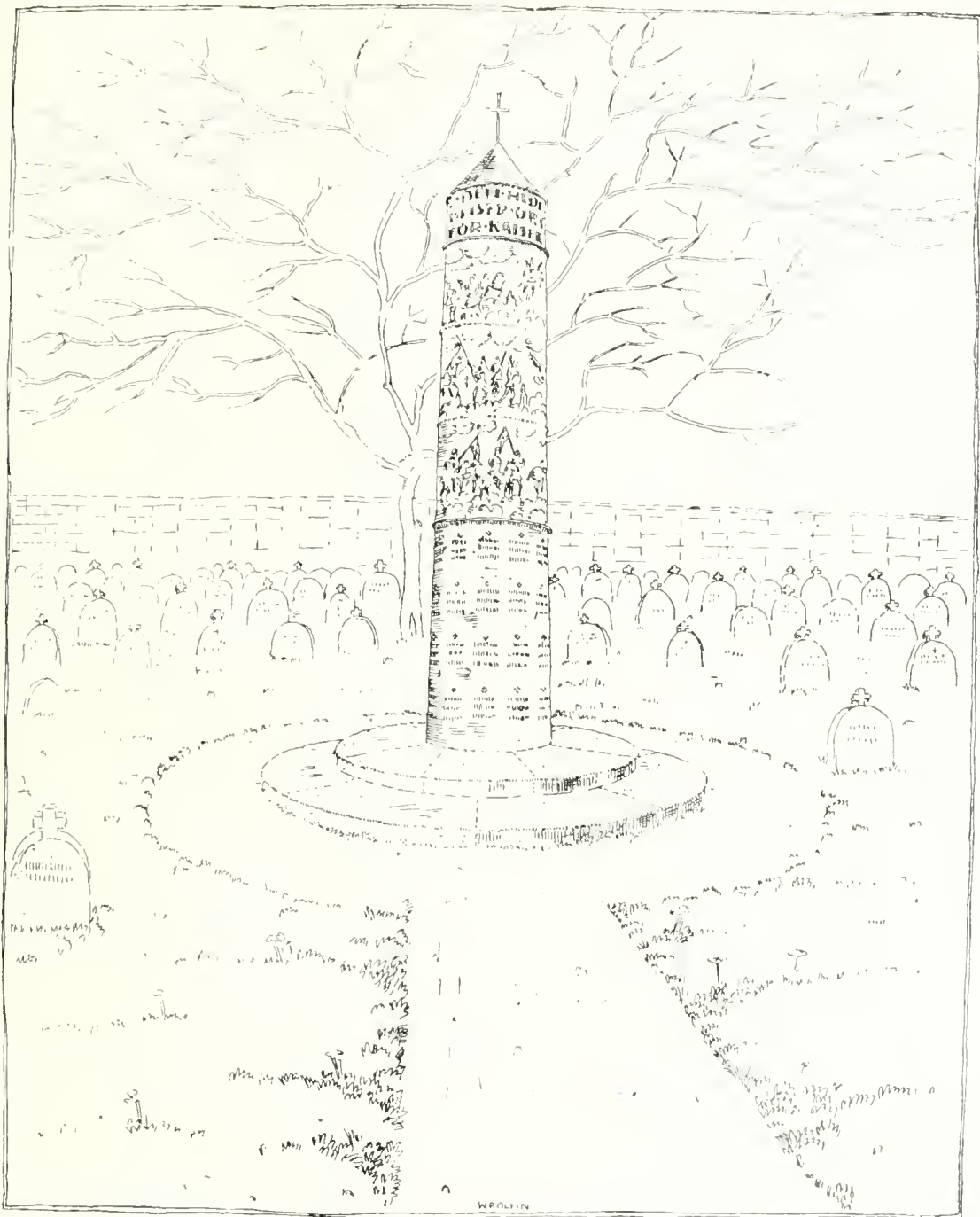
Aus der Absicht, diesen jetzt überall in Tätigkeit gesetzten Ausdruckstrieb vor Verirrungen zu bewahren, ist das verdienstliche Werk entstanden, dem diese Abbildungen entnommen sind: Soldatengräber und Kriegs-



WILHELM FOLTIN. SCHULE PROFESSOR HOFFMANN—WIEN. EINGANGSTOR EINES SOLDATEN-FRIEDHOFS

denkmale (im Kunstverlag Anton Schroll G. m. b. H., Wien). Das Buch erhält seine Betonung von vornherein dadurch, daß es von einer staatlichen Behörde herausgegeben ist, dem K. und K. Gewerbeförderungsamt. Wir Reichsdeutsche dürfen die verbündete Monar-

chie ruhig ein wenig um solch ein Werk beneiden; denn siehe, es wäre bei uns vorläufig noch nicht möglich. Dazu ist unser offizieller Denkmals-Geist künstlerisch zu ahnungslos. Um so inniger dürfen wir, das sei gleich hier gesagt, den Wunsch hegen, daß das Werk, so

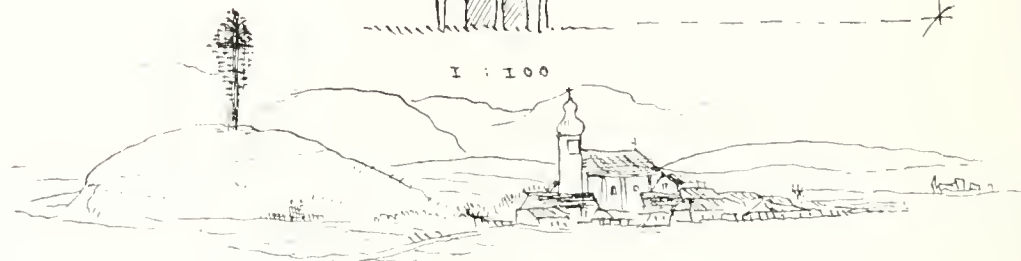
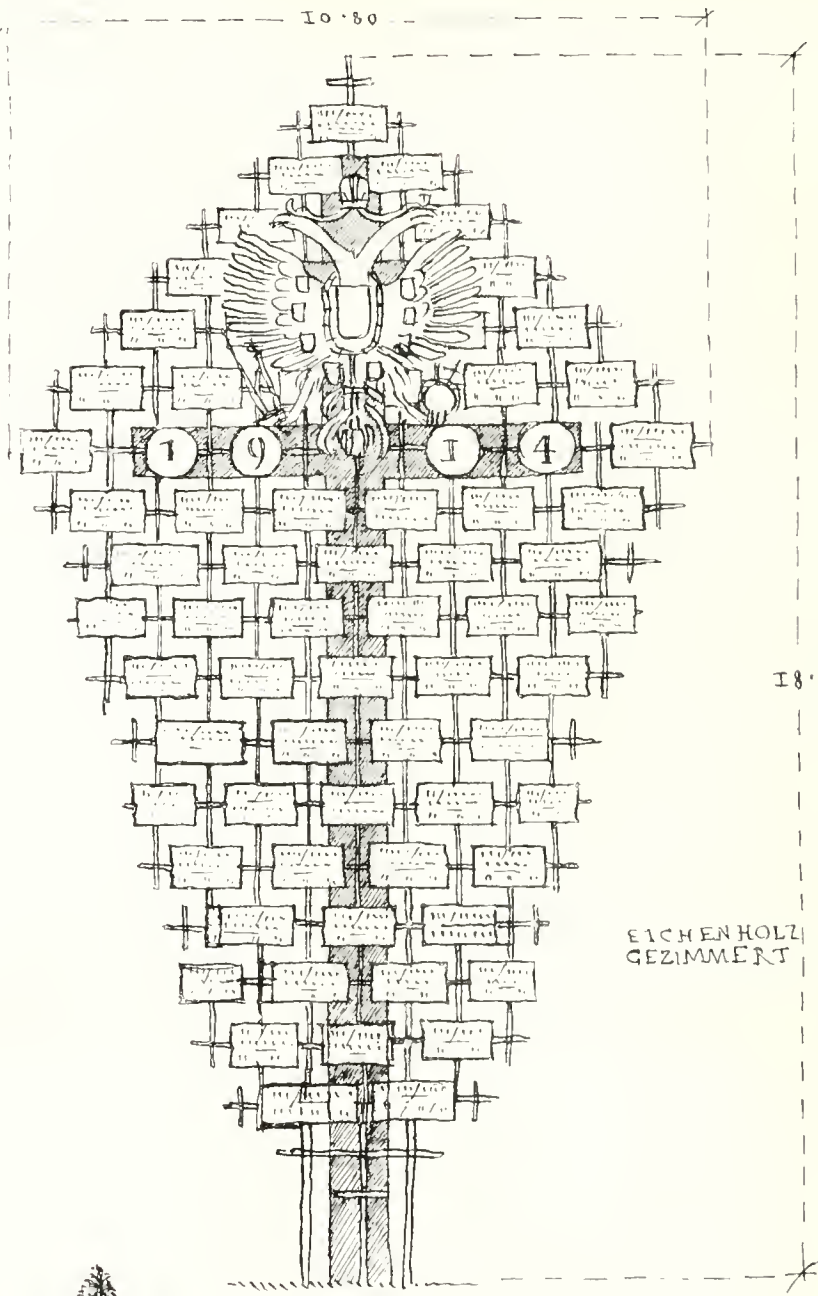


WILHELM FOLTIN. SCHULE PROFESSOR HOFFMANN — WIEN. DENKMAL AUF DEM FRIEDHOF GEFALLENER KRIEGER

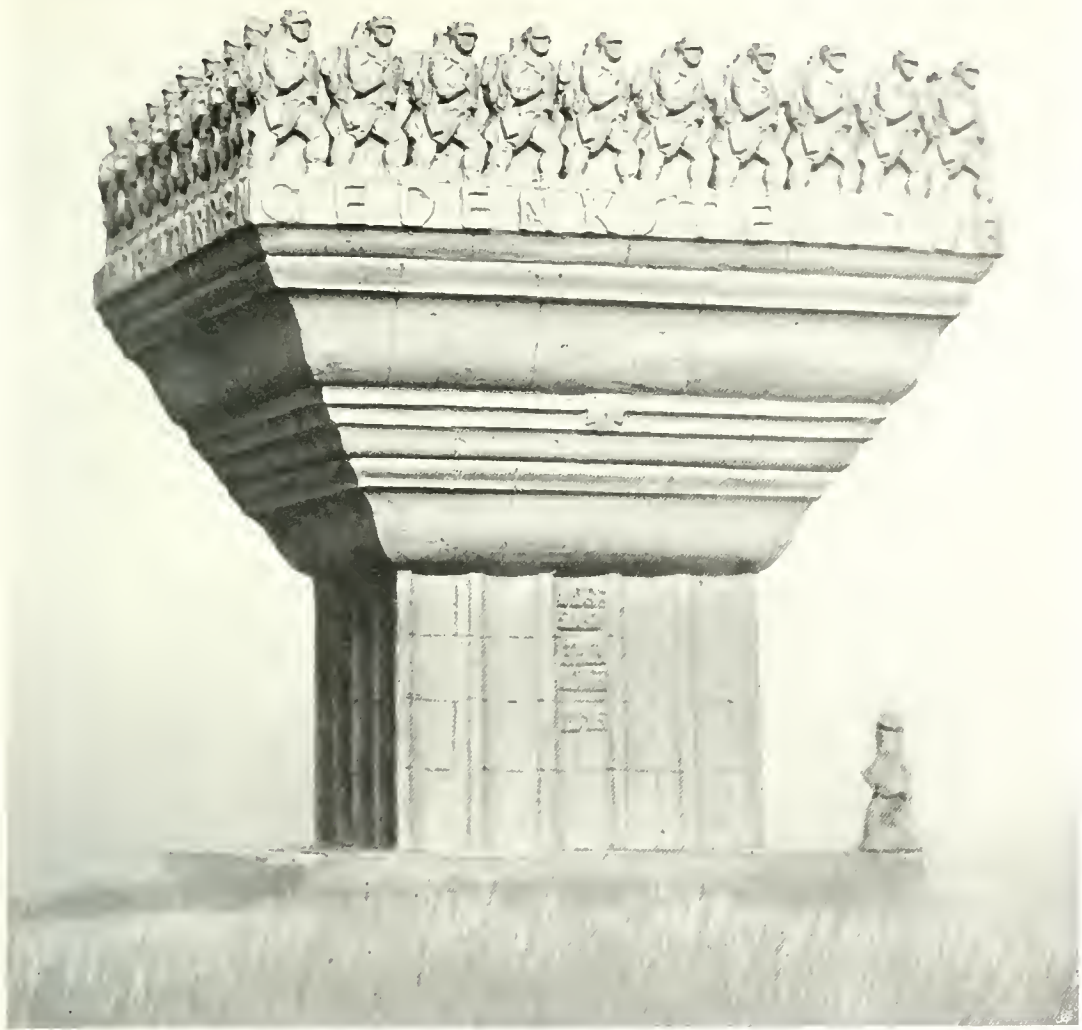
weit es Gutes und für uns Verwendbares enthält, seine Anregungen auch uns spenden möge.

Man findet in dem Buche den feinnervigen und denkfrohen Geist, mit dem die heutige Architektur, eingeklemt zwischen den bered- samen alten Lösungen und die sphinxhaft stum-

men neuen Aufgaben, neuerdings zu Werk geht. Man sucht den Kalkül (ich wähle dieses Wort im Anschlusse an Hölderlins Anmerkungen zu den sophokleischen Tragödien, diesen seiner Zeit weit vorausseilenden Versuch, auf einem umgrenzten Kunstgebiete den Bereich des



ARCHITEKT PROFESSOR DR. OSKAR STRNAD—WIEN. DENKMAL IN EICHENHOLZ, KREUZFORM, MIT SCHRIFTTAFELN



ENTWURF: PROFESSOR JOSEF HOFFMANN—WIEN.

DENKMAL FÜR FREIES GELÄNDE. HÖHE 12 METER

Festen und Nachprüfaren zu erweitern). Man will sich in einer mutigen neuen Weise der rechnerischen und psychologischen Grundlagen aller Architekturwirkung bewußt werden. Es ist dies eine gesetzmäßige Begleiterscheinung aller idealistisch gestimmten Kunstzeiten und als Anzeichen sehr zu begrüßen. Alle Romantik will letzten Endes Unklarheit und legt den Schwerpunkt alles Kunstschaffens in das Unberechenbare, in das Gefühl. Aller Klassizismus aber sucht das Feste und zu Errechnende. Das war schon das Neue oder jedenfalls das Bewegende in A. Brinckmanns schönem Buche „Deutsche Städtebaukunst der Vergangenheit“. Das ist auch das eigentlich Verdienstliche in

diesem Werke, dem wohl Oskar Strnad die geistige und künstlerische Prägung aufgedrückt hat. Er ist mit dieser Feinfühligkeit für alle Bestandteile einer Wirkung, mit dieser Unbestechlichkeit der Sinne, dieser Empfindlichkeit für Verhältnisse und Beziehungen, mit dieser Gabe der Unterscheidung und Begriffsbildung eine sehr österreichische Künstlernatur. Wir in Deutschland nehmen ein Bauwerk wohl mehr als ein selbständiges und unabhängiges Ding. In diesem Österreicher, dem sich hier als Mitstrebende von gleichem Ziel Männer wie Jos. Hoffmann, Hanak, Larisch, Obisieger, Powolny, Tessenow und andere beigesellen, ist die größte Achtsamkeit auf die

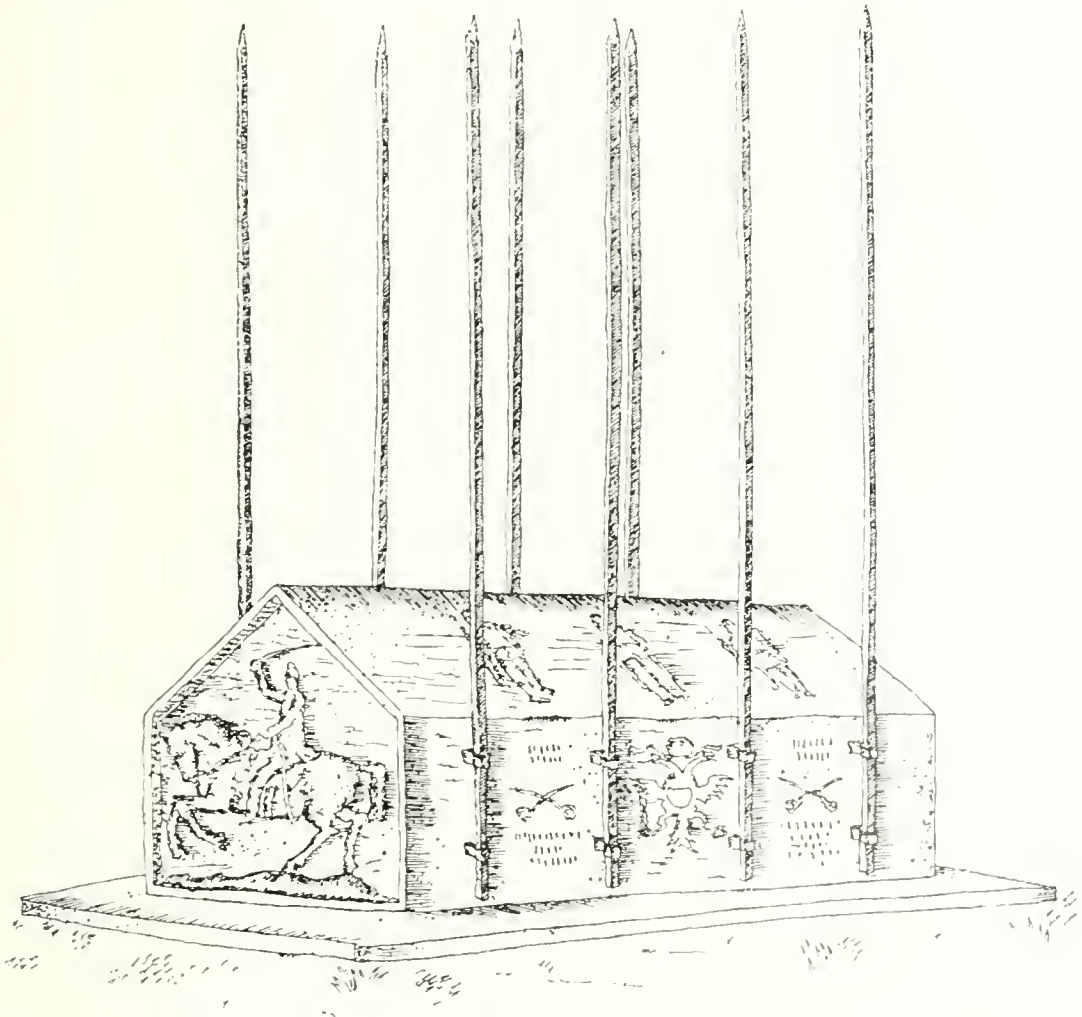


PROFESSOR MICHAEL POWOLNY — WIEN. DENKMAL FÜR EINEN GESCHLOSSENEN PLATZ EINER KLEINEN STADT

Bedingtheit seiner Wirkung. Da das Material der Baukunst selbst etwas ewig Bedingtes und nur in Bedingtheiten zu Erfassendes ist, der Raum, so ist das eigentlich architektonische Denken zweifellos ein Denken in Beziehungen und Abhängigkeiten. Dieses echte baukünstlerische Denken macht den Hauptvorzug dieses Werkes aus. Die von Strnad verfaßte Einleitung legt davon Zeugnis ab.

Das Denkmal wird hier nicht als ein vorzugsweise selbständiges Ding aufgefaßt, dessen Beziehungen zu Nachbarringen nur nebenher ins Auge genommen werden müssen, sondern es erscheint von vornherein als ein abhängiger, wenn auch betonter Teil des baulichen oder landschaftlichen Ganzen, innerhalb dessen es fortan sein Leben führen soll. Von diesem Ganzen hängt alles ab, Form, Material, Ab-

messungen. Daher bezeichnet Strnad es als die schwierigste und verantwortungsvollste Aufgabe des Künstlers, zunächst einmal den zutreffenden Maßstab zu finden. „Nicht die Form an und für sich gibt den Ausschlag; auch nicht die zufällige Symbolik durch figürlichen Schmuck oder der Text kann die Würde des Denkmals ausmachen, sondern vor allem andern das vollbeherrschte und richtig festgehaltene Maßverhältnis der Form zur umgebenden Natur, also zum umgebenden Luftraum und zur umgebenden Bewegung zufälliger Naturlinien.“ So ist auch alles wohlbedacht, was Strnad über Raumgliederung, Luftraum des Denkmals, Verhältnis zu benachbarter Architektur und Landschaft, Symbolik der Formen und Materialien zu sagen weiß. Es wurde sehr richtig von ihm erfaßt, daß ein Denkmal Kampf gegen den



OSKAR PAFKA. SCHULE HANAK. GRUPPEN-GRAB AUF DEM SCHLACHTFELD. AUS PLATTEN ZUSAMMENGESETZT

chaotischen Raum ist. In seinen und seiner Schüler Entwürfen sieht man die raumgliedernde Kraft einfachster senkrechter Motive wie Gitter, Bäume, Pfähle, Säulen bedachtsam ausgenutzt. Ein inspiriertes Messen, ein künstlerisch beschwingtes Rechnen — darauf läuft seine Kunst hinaus, diese feinnervige, elegante, gebärdenlose Kunst, die keinen Überschwang zu kennen scheint und die den Höhepunkt ihres Ausdruckes in einer innigen Kargheit findet. Dieses Ausdehnen des Rechnens und des Berechenbaren in der Kunst ist das eigentlich Bedeutende und Moderne an den Anschauungen und Entwürfen dieses Buches. Denn gewiß ist Strnad im Recht, wenn er sagt, daß nicht nur bei Denkmälern, sondern überhaupt in der Baukunst bisher ge-

wisse grundsätzliche Erfordernisse zu wenig beachtet worden sind. Wir müßten sonst, bei den hohen Erzwingungsbefugnissen, mit denen die Baubehörden ausgestattet sind, bedeutend mehr gute Architekturbilder in unseren neuen Stadtteilen und vor allem viel mehr schöne und richtig zur Umgebung gestimmte Denkmäler besitzen. In Wirklichkeit sind diese Dinge bekanntlich höchst selten und anscheinend mehr dem Zufalle als bewußter Erwägung zu verdanken.

Das Streben nach Schärfung des Sinnes für die Maße und für die Abhängigkeiten des Kunstwerkes entspringt also dem dringendsten Bedürfnisse der zeitgenössischen Baukunst. Deshalb begrüßen wir dieses Werk. WILLI FRANK.



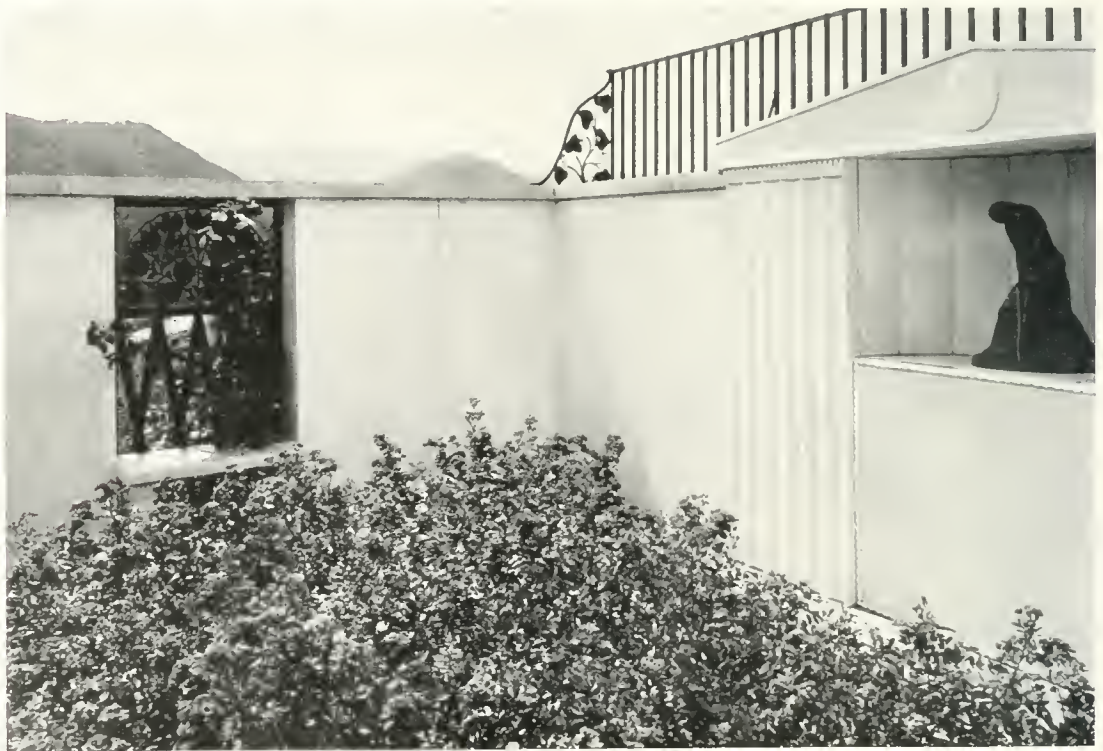
JAKOB LÖW. SCHULE BARWIG GRABMAL AUS KALKSTEIN. SCHRIFT VERTIEFT UND VERGOLDET



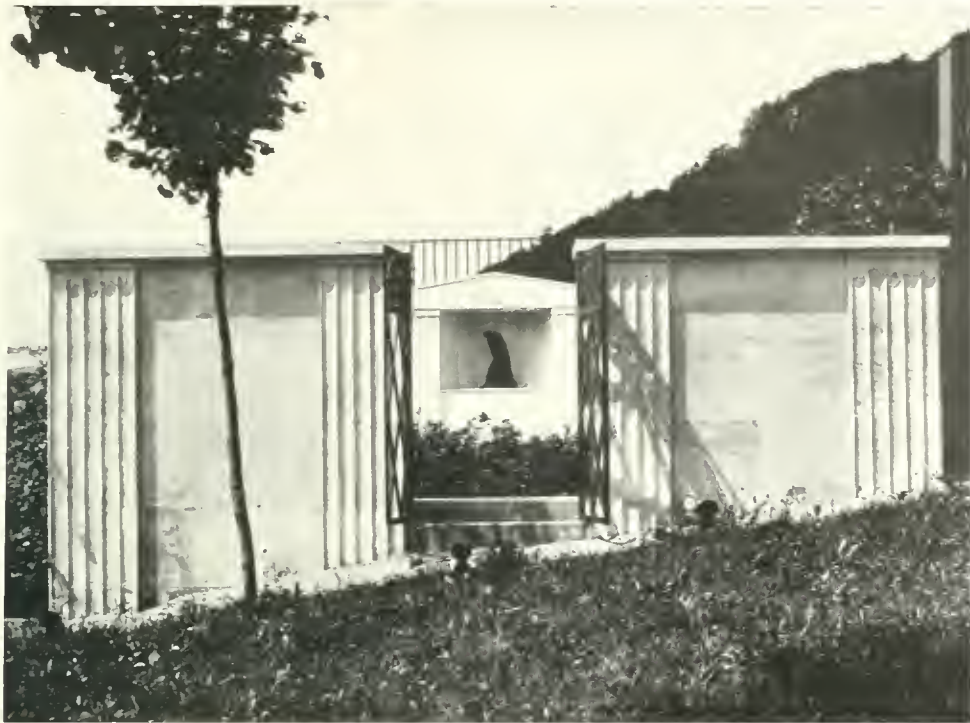
DER OFFENBACHER »MANN IN EISEN« ENTSTANDEN IM RESERVE-LAZARETT OFFENBACH A. M., ABTEILUNG FÜR BERUF-
ÜBUNGEN KRIEGSBESCHÄDIGTER, TECHNISCHE LEHRANSTALTEN OFFENBACH A. M.



ARCHITEKT F. J. WIMMER WIEN.



ARCH. F. J. WIMMER. *FAMILIENGRUF I IN DER BRÜHL WEISSER MARMOR, BRONZEGITTER. PLASTIK VON PROF. F. METZNER.



ARCHITEKT
E. J. WIMMER-
WIEN.

FAMILIENG. T. F. I.
IN DER BRUNN.
PLASTIK VON
PROF. MELZNER.

KLEINE KUNST-NACHRICHTEN.

OKTOBER 1915.

OFFENBACH. Der „Mann in Eisen“ (Abb. S. 185). Zu der Zahl der Nageldenkmäler, die allerwärts in deutschen Gauen erstehen, um Mittel aufzubringen, Kriegswunden und Kriegsleid zu lindern, nimmt der Offenbacher „Mann in Eisen“ eine ganz besondere Stelle ein, er wurde geschaffen von Männern, die in Feindesland ihr Leben in die Schanze geschlagen hatten, draußen bluteten und nun zurückgekehrt sind zur Heilung ihrer Wunden und Neuanpassung an ihren altgewohnten Friedensberuf. Der „Mann in Eisen“ ist erstanden in dem hessischen Zentrallazarett für Berufsübungen Kriegsbeschädigter, Technische Lehranstalten, Offenbach am Main. — Goetz von Berlichingen, der mannhafte Deutsche mit der eisernen Hand, das Sinnbild der ungebrochenen Willenskraft des Kriegsverstümmelten wurde den im Lazarett arbeitenden Kriegsbeschädigten als Gedanke und Vorwurf für das auszuführende Werk gegeben. Der frühere Schüler der Technischen Lehranstalten, Reservist Ernst Unger, ein vielversprechender junger Bildhauer, dem eine französische Granate drei Finger der linken Hand zerrissen, hat das Modell dieser den ungebrochenen Glauben an deutsche Kraft widerspiegelnden Männergestalt geschaffen. Kriegsverletzte Schmiede des Lazarets erstellten das Eisengerüst und schmiedeten dem Manne das blanke Schwert, kriegsverletzte Stukkateure gossen die Form. Die Drehvorrichtung des Denkmals erstand in der Maschinenwerkstätte. Die vier zum Nageln benutzte Hämmer und Hammerstiele kamen nach Entwürfen des kunstgewerblichen Zeichensaaes in der Eisen- und Holzdreherei zur Ausföhrung; die Nagelkisten und Tische fertigte die Schreinerwerkstätte. Die Architekten des Lazarets entwarfen die große, den Alicenplatz beherrschende fünfbofige Pfeilerhalle. Die Dekorationsmaler des Lazarets tönnten die 2½ m hohe Holzfigur und gaben unter Meister Throlls bewährter Leitung der Halle den reichen dekorativen Farbensmuck. Die Abzeichen für die 150 beim Verkauf der Nägel- und Postkarten tätigen Frauen und Mädchen entstanden in der Druckerei und Kartonnagewerkstätte des Lazarets. Auch die Vordrucke des „Eisernen Buches“ besorgten kriegsbeschädigte Setzer und Drucker. Ein im Handel erschienenenes, im Lazarett gefertigtes geschmackvoll gestaltetes Sammelbuch für die in zwölf verschiedenen Farben gehaltenen Nagelkarten, spornt an zur Sammeltätigkeit. Die

Plakate und Postkarten zeichnete Franz Franke. All das viele Drum und Dran, das eine derartige Veranstaltung immer im Gefolge hat, wurde bei dem Offenbacher Mann in künstlerische Form gekleidet, eine mühsame erzieherische Arbeit, die aber den vielen beim Werk Beteiligten zur Freude wurde, zur Freude, die jetzt überspringt auf die Tausende, die als Geber und Spender zu Mitarbeitern an dem Werke Alloffebachs wurden.

In stimmungsvoller Feier wurde der „Mann in Eisen“ am 3. Oktober im Beisein des hessischen Großherzogspaares vor einer vieltausendköpfigen Zuschauermenge der Öffentlichkeit übergeben. Großherzog Ernst Ludwig schlug den ersten Nagel in dieses Werk der Kriegsbeschädigten der hessischen Berufsübungsstätte. Den zweiten Nagel schlug die Großherzogin und ihr folgten die beiden jugendlichen Prinzen.

Inniger Glaube an unser Recht, mannhaftes Vertrauen zu unserem Schwert, sittlicher Ernst und hohes Pflichtgefühl pflanzt der „Eiserne Mann von Offenbach“, ein echtes Werk deutscher Volkskunst, in die ihn alltöglich umlagernde Menge, und Tausende von Nägeln in seinem Eisenpanzer zeigen, daß der in ihm verkörperte Sammelruf an die Opferfreude der Bevölkerung nicht ungehört verhallt. H. EBERHARDT.



BRESLAU. Die Stadt Breslau plant die Errichtung eines Museums des jetzigen Weltkrieges und hat mit den Vorbereitungen die Direktion des Schlesischen Museums für Kunstgewerbe und Altertümer betraut. Eine festere Form wird der Gedanke natürlich erst nach dem Friedensschlusse annehmen. Aber schon jetzt werden Ankäufe für das zu errichtende Museum gemacht, für die es vielleicht nachher zu spät ist. Besonderes Gewicht wird dabei auch auf Werke der Kunst gelegt, die die kriegerischen Ereignisse widerspiegeln. So wurden fünf Handzeichnungen von Fr. Erler und F. Spiegel sowie die letzthin erschienene Mappe der Künstler angekauft, ferner Handzeichnungen von Richard Müller, Hans von Hayek, Franz Klemmer, Arnold Busch, Gerhard Beuthner. Eine besondere Abteilung bildet die auf den Krieg bezügliche Graphik, für die u. a. die in nur wenigen Exemplaren herausgegebene Folge von Radierungen von Erich Erler angeschafft wurde. Im Januar 1916 soll im Kunstgewerbe-Museum eine Ausstellung aller bisherigen Erwerbungen für das Breslauer Welt-Kriegs-Museum stattfinden.



PROFESSOR E. R. WEISS - BERLIN. GEMÄLDE „FRAUENAKTE“.



A. H. PELEGRINI MÜNCHEN.

GEMÄLDE STUTTGART

DIE WIESBADENER KUNSTAUSSTELLUNG 1915

IM NEUEN MUSEUM 1. OKTOBER 12. DEZEMBER.

Es sei gleich voraus gesagt: diese Ausstellung ist eine erfreuende Überraschung und wird, wenn die bei ihrer Eröffnung mit hohem Ernst ausgesprochenen Gelöbnisse nur zum kleinen Teil sich erfüllen, einen Markstein in der Geschichte Wiesbadens, ja darüber hinaus in der Entwicklung der deutschen Städte bedeuten. Man geht erstaunt und bald gewonnen durch die zahlreichen Räume des neuen Galeriebaues und sieht sich einer geschmackvoll hergerichteten, umfangreichen Ausstellung gegenüber, wie sie zeitgemäßer kaum zu denken ist. Zum ersten Male hat man das Gefühl, daß die Richtung der Jungen, der Expressionismus, ihre Märtyrerstellung verlor und sich als historisch bedingt und darum selbstverständlich behauptet. Und damit auch der Schonung entsagt, die man gern beginnender Entwicklung entgegen-

bringt. Andererseits liegen in dieser Ausstellung die mannigfachen Fäden zu Tage, die unsere Jungen mit der vorhergegangenen, historisch vollendeten Epoche des Impressionismus verbinden, die ebenfalls in einer vorzüglichen Auswahl vertreten ist. Eine seltene Loyalität, die vor allem der Persönlichkeit des spiritus rector dieser Ausstellung, dem Maler Hans Völkers-Wiesbaden, zu danken ist. Er, der in reifen Jahren an sich selbst die große Wandlung von der einen zur anderen Ausdrucksweise erlebte, vermochte ohne die leidenschaftliche Abkehr des Jüngsten von der vorangehenden Generation vermittelnd beiden gerecht zu werden, nur von dem Wunsche geleitet, Echtes und Starkes zu bieten. Wenn es ihm und seinen Freunden nicht gelang, aus dieser so wertvollen Versammlung die Ein-



OTTO KOPP MÜNCHEN.

BADENDE JUNGEN IM WALD

mischung nur für Wiesbaden interessanter malender und bildhauernder Lokalgrößen fernzuhalten, so haben sie diese doch so zu gruppieren gewußt, daß die im Vergleich geförderte Selbsterkenntnis sie späteren ähnlichen Veranstaltungen von selbst fernbleiben heißen wird.

Als wesentlicher Eindruck der ganzen Ausstellung ist festzulegen: die klare Gegenüberstellung des Berliner Kreises und der von Süddeutschland, vor allem vom Rhein über Frankreich aus befruchteten jüngeren Expressionisten. Zweier Welten, die beide in ihrer Art tüchtig, — der Berliner Kreis womöglich an wirklichen Persönlichkeiten reicher — deutlich das Werden der letzten 30 Jahre unseres Geisteslebens erkennen lassen. Dort, in der historisch gewordenen Reihe der glanzvollen Namen eines Liebermann, Leistikow, Corinth das Ringen um den Ausdruck der mit einer bis dahin in der Kunstgeschichte unbekanntten Schärfe ergriffenen äußeren Erscheinungsform, ein Ringen, das so klar das oft doktrinäre Suchen und dann wieder zu handfeste Zupacken des jungen Kaiserreiches spiegelt, und hier bei den Jungen die Versenkung in die nur

gefühlsmäßig auszuschöpfenden Tiefen einer im Farbigen und Formalen liegenden Transzendenz. Zwischen beiden stehend die darum so oft problematischen, urdeutschen Gestalten eines Thoma und Böcklins, eines Slevogt, Trübner und Habermanns.

Da, wie gesagt, die Auswahl der ausgestellten Werke bis auf ganz geringe Ausnahmen eine qualitativ angenehme Höhe des einzelnen gewährleistet, so erübrigt sich eigentlich eine Sonderbesprechung. Sie bliebe im Grunde eine Aufzählung des Katalogs mit mehr oder weniger richtigem Epithetaschmuck. Zudem sind eine große Zahl der Werke dem Kunstfreunde ohnehin von anderen Ausstellungen her bekannt. Hingewiesen sei nur auf einige neu auftauchende frische Begabungen wie Edwin Scharff und Otto Kopp-München, Ida Gerhardi-Lüdenscheid, Alice Lenhard-Falkenstein. Von aktuellen Bildern packt ein Werk von E. Wolff-Malm, „Die Granate“, das den Krieg in seinem ganzen Grauen auf eine knappe Formel bringt: Vier Soldaten in einem Schützengraben, von einer Granate getroffen, eine Szene, die in ihrem sicheren Aufbau zweifellos auf ähnlich



WALTER TEUTSCH MÜNCHEN. GEMÄLDE SCHÄFER-SZENE



PROF. HUGO VON HABERMANN MÜNCHEN.

GEMÄLDE »DAS MODELL«

Geschautes zurückgeht und doch sich in ihrer großlinigen Gestaltung über das Zufällige zum Typischen erhebt.

Tiefer empfindet man das Furchtbare dieses Krieges vor den Bildern Albert Weisgerbers, den der Schlachtentod in dem Augenblick aus dem Leben riß, da er den Weg zu zukunfts-sicherer eigener Gestaltung betrat. Man hätte gern neben seinen letzten farbenfrohen Werken einige Bilder des ihm verwandten, in der Klarheit der Problemstellung überlegenen August Macke gesehen, der nun schon über ein Jahr bei Tahure den letzten Schlaf schläft. Es ist soviel rührend Schönes in diesen jungen Bildern, etwa in Weisgerbers „Mädchen auf der Ottomane“, ein so

dem Alltäglichen abgewandtes poetisches Empfinden und reines Gestalten aus dem Farbigen, daß man ihren Tod wie eine Dissonanz empfindet. Es sei denn, daß man in ihnen die ersten Bürger des kommenden Reiches sieht, das dem Künstler sein letztes bestes Recht vom Singen und Sagen, der Intuition, wieder voll zurückgeben wird. Ist doch schon dieser Krieg eine Zeit voll Wunders ohne Gleichen. Alle Spekulationen haben versagt, nur das Unwägbare, die nachtwanderliche Gewißheit, daß Deutschland diesen Orkan überstehen müsse, half hinüber. Allerdings unter fast zu gleichmütig hingemommener Wirkung der straffsten Zusammenfassung aller aus dem Verstande wachsenden Kräfte.



LOVIS CORINTH—BERLIN. GEMÄLDE „SELBSTBILDNIS“ MIT GENEHMIGUNG DES VERLAGS BRUNO CASSIRER—BERLIN.



PROFESSOR EMIL ORLIK BERLIN.

GEMALDE BLUMEN IN BLAU

Da zweifellos sich unsere jungen Künstler neben ihrer Forderung, daß die höchste Kunst aus dem Untergrunde des seelisch Wunderbaren emporsteigen müsse, auch der Notwendigkeit bewußt sind, daß dieses edle Rohgut nur unter dem Schliff der nach unverrückbaren ästhetischen Gesetzen geübten Gestaltung zum wahren Edelstein sich zwingen lasse, so kann es an einer guten künstlerischen Zukunft nicht fehlen. Gewiß wird man zunächst noch manchen wohlgeschliffenen Kiesel mit in den Kauf nehmen. — Und noch eine Hoffnung nimmt man mit aus

Wiesbaden: diese neue Kunst wird ein neues Geschlecht vorfinden. Allerorten erzwingt die Erkenntnis sich Bahn — wie aus wasserreicher Tiefe emporsteigendes Quellengestrudel ein verkrustetes, versandetes Land durchbricht, zu netzartigem Gerinsel sich ausdehnt und mit einem Male auch die trockenen Inseln zwischen sich durchtränkt — daß die künstlerische Lebensgestaltung und Weltanschauung mit zu den starken Pfeilern des kommenden deutschen Lebens zählen muß, wenn wirklich dieser Sieg ein endgültiger sein soll. Wieviel gute Ansätze



GUSTAV LAGERSPACHER MÜNCHEN.

GEMÄLDE »SCHLAFENDES MÄDCHEN«

bereits überall im Lande, in kleinen und großen Gemeinden, welch schönes Gelingen bereits in Städten wie Cöln, Hannover und Frankfurt, in denen Männer wie Wallraf, Tramm, Rehorst, Adickes sich rückhaltlos für die künstlerische Gestaltung und Durchdringung der ihnen anvertrauten Städte einsetzten. Ihnen stellte sich der Wiesbadener Oberbürgermeister Glässing in seiner Weiherede bei der Eröffnung der neuen Ausstellung an die Seite. Einige seiner Worte seien hierher gesetzt: „Und die immer fruchtbare Stätte für diese Gemeinschaft soll nun vorbereitet werden durch die Vervollkommnung der Städtischen Galerie, durch gute Ausstellungen der beiden in Vergangenheit und Gegenwart verdienten Vereine, des Vereins für bildende Kunst und des Nassauischen Kunstvereines. Und über allem soll schirmend und schützend die städtische Verwaltung stehen, die in Anerkennung der außerordent-

lichen Bedeutung des Kommenden ihre ideelle und finanzielle Kraft in den Dienst der guten Sache stellt, für deren Entwicklung sie aber auch geltend macht ihre eigene Arbeit und ihre Forderung auf Mitentscheidung und Mitverantwortung der einzuschlagenden Wege, auf denen sie auch zu finden hofft die Förderung des Handwerks und der Gewerbe durch die Kunst.“

So scheidet man von dieser ersten guten und fruchtbaren Ausstellung im neuen Wiesbadener Museum mit dem Wunsche, daß der hier feierlich eingegangenen Verpflichtung durch die weise Wahl der geeigneten Wege und Kräfte eine glückliche Erfüllung werde. FRED LÜBBECKE.

Über Albert Weisgerbers künstlerischen Nachlaß bereitet die „Deutsche Kunst und Dekoration“ zurzeit eine umfangreiche Veröffentlichung vor, die voraussichtlich in einem der nächsten Hefte erscheinen wird. DER HERAUSGEBER.



GUSTAV JAGERSPACHER MÜNCHEN GEMÄLDE GEIGER



ALBERT WEISGERBER I MÜNCHEN

GEMÄLDE «MANN IM WALDE»

Der Jüngling, wenn Natur und Kunst ihn anziehen, glaubt, mit einem lebhaften Streben bald in das innerste Heiligtum zu dringen; der Mann bemerkt nach langem Umherwandeln, daß er sich noch immer in den Vorhöfen befinde. . . Indem der Künstler irgend einen Gegenstand

der Natur ergreift, so gehört dieser schon nicht mehr der Natur an, ja man kann sagen, daß der Künstler ihn in diesem Augenblick erschaffe, indem er ihm das Bedeutende, Charakteristische, Interessante abgewinnt oder vielmehr erst den höheren Wert hineinlegt. GOETHE.



CARL SCHWALBACH—MÜNCHEN. GEMÄLDE »JUDITH.«



WALTHER PÜTTNER · MÜNCHEN.

GEMÄLDE · STADTBILD

ÜBER EINIGE GRENZEN DER MALEREI.

Es kann kein Zweifel sein, daß das Sehnen nach Unendlichkeit ein dem Menschen eingeborenes und wertvolles Streben ist. Ein Erbteil unserer Jugend, die wegen ihrer inhaltlichen Unbestimmtheit dem (vom Instinkt beherrschten) Bewußtsein als eine selige Einheit mit der noch nicht geschiedenen Welt erscheint; ein Gegenstück zu dem in allen Kleinlichkeiten des Alltags wühlenden Leben des in materiellen Sorgen und Bedürfnissen aufgehenden Menschen; ein Sehnen, hinter dem ruhelosen Fließen das Beharrende, hinter aller Besonderung die Einheit, hinter allem Vergänglichen das Ewige zu finden, — wie sollte da der Mensch nicht stolz sein auf seinen Weg „nach dem Aufgang“; wie sollte er nicht in diesem Streben eine Würde sehen, die alles adelt, was sie berührt (— auch wenn sie es vernichtet); wie sollte er die Größe der Phantasie als der Schöpferin aller menschlichen Geistestaten nicht gerade darin erblicken, daß sie das Unendliche umschlingt und wiedergibt?

Und doch: sie ist nicht unendlich und nicht in der Unbegrenztheit liegt die Würde des

schöpferischen Triebes. Alles Leben und Wachsen bedeutet, daß der Mensch sich ins Ganze mit seiner Menschheit gewordenen Individualität einwurzelt und sie als solche zur Vollendung ausreift. Ob wir den Baum ansehen oder den Weg des Menschen —: Jung-sein heißt, unbegrenzt und unbestimmt empfinden; Mannwerden heißt, sich und die Dinge nach Raum und Zeit, nach Sein und Werden, nach Gestalt und Wirken, in der Wurzel und im Ziel begrenzen und bestimmen. Auch die Phantasie kann, so weit sie schaffend ist, diesem allgemeinen Gesetze, das alles Leben beherrscht, nicht entzogen sein. Mag der Mystiker noch so befriedigt im Unendlichen schwärmen, der Künstler darf sich den großen Schmerz nicht verhehlen, daß es nicht sein Beruf ist, das Unendliche unmittelbar zu fassen und wiederzugeben. Man lese etwa die Schillerschen Gedichte „Der Pilgrim“ und „Die Größe der Welt“, um den Schmerz dieser notwendigen Begrenzung ganz zu fühlen. In dem einen der beiden klagt der Pilgrim, der in seines Lebens Lenze zu jener goldenen Pforte auszog, hinter der



MARIA CASPAR FILSER. MÜNCHEN.

GEMÄLDE «AM STARNBERGER SEE»

das Irdische himmlisch und unvergänglich ist:

„Ach, kein Steg will dahin führen,
Ach, der Himmel über mir
Will die Erde nie berühren,
Und das Dort ist niemals hier.“

Und in dem andern führt der Wanderer, der dort seine Anker werfen will, „wo kein Hauch mehr weht, und der Markstein der Schöpfung steht“, das folgende Gespräch mit dem ihm begegnenden Pilger:

„Steh! Du segelst umsonst — vor dir Unendlichkeit!“
„„Steh! Du segelst umsonst — Pilger, auch hinter
Senke nieder [mir!
Adlergedanke, dein Gefieder!“

Kühne Seglerin, Phantasie,
Werf dein mutloses Anker hie.““

So begrenzt sich alles künstlerische Schaffen notwendig aus seiner inneren Natur, und das Unendliche ist nicht unmittelbar, sondern nur an der individuellen, gesonderten Erscheinung sein Stoff. Wer das Unendliche selbst, das Universum als solches mit künstlerischen Mitteln glaubt fassen zu können, befindet sich in einem fundamentalen Irrtum über das Wesen der

Kunst und ihre notwendigen Schranken. Hebbel, der sein ganzes Leben lang über die Größe und die Grenzen des Machtbereiches der Kunst nachgedacht hat, sagt einmal in seinen Tagebüchern: „Der Maler kann nicht die Sonne darstellen.“ Dieser Satz, der jeden Kenner der modernen Malerei auf ein bestimmtes Einzelbeispiel weist, enthält eine um fünfzig Jahre vorweg genommene, autoritative Kritik der van Goghschen Kunst in ihren Grundlagen.

Aber auch das ist noch ein Irrtum, daß der Künstler, wenn er nur einmal das Unendliche begrenzt hat, sich nun in diesen Schranken frei und willkürlich bewegen kann. Bei dem unzertrennlichen Zusammenhang von Inhalt und Form in jedem Kunstwerk ist mit der einen Besonderung eine ganze Fülle anderer Beschränkungen gegeben, so vor allem diese: daß der Künstler nicht jedes beliebige wirksame Ausdrucksmittel anwenden darf, sondern nur diejenigen, die einheitlich unter sich selbst und in Bezug auf das Ganze sind. Handgreiflich deutlich wird die Notwendigkeit dieser selbstgesetzten Be-



FRANZ REINHARDT MÜNCHEN.

GEMALDE. KREUZSCHLEPPUNG

schränkung da, wo die Gesamtwirkung aus dem Zusammentreffen mehrerer Künste erwächst, weil dann jede einzelne sich in den Grenzen halten muß, die ihr die andere, und vor allem die leitende unter den andern zieht, wie z. B. in der Schauspielkunst. Wie fern Zeiten voll künstlerischer Kultur von aller selbstherrlichen Willkür waren, wie sicher und taktvoll sie sich unter die Gesetze gebeugt haben, die ihren Kunstinstinkt beherrschten, zeigt sich allemal dort, wo eins ihrer Werke neben einem modernen zu stehen kommt, namentlich, wenn der Neuzeit neben der Kunstkultur auch die Kenntnis und der Gebrauch der spezifischen Technik verloren gegangen war, wie etwa in der Glas-

malerei. Die neuen neben den alten Scheiben im Münster zu Straßburg oder Freiburg beweisen mit aller nur erwünschten Deutlichkeit, wie sich die mittelalterlichen Meister beschränkten, um zu wirken. Leuchtkraft und Farbtintensität wurden nicht dadurch erreicht, daß die hellsten Töne und die sattesten Farben gewählt wurden, sondern dadurch, daß um eine gemeinsame mittlere Licht- und Farbskala die Werte so zusammen geordnet wurden, daß durch die Relation der Farb- und Lichtteile zu einander und zum Ganzen des geschaffenen Kunstkörpers jenes unvergleichlich große Ergebnis entstand, das die Neueren gerade auf dem umgekehrten Wege der unmittelbaren



PROFESSOR E. R. WEISS BERLIN. BILDNIS DER BILDHAUERIN R. S.



PROFESSOR
E. R. WEISS
BERLIN.

GEMÄLDE
BLUMEN-
STILLEBEN

Lichtung und Färbung zu erreichen suchen. Aber wie sie das Bild in sich zerreißen, so auch den Zusammenhang mit der Wand, indem das überhelle oder überfarbsatte Glasbild aus der dunklen, farblosen Architektur herausfällt. Wie geschmeidig wußten sich die alten Meister zu fügen, wie klug und empfindsam rechneten sie mit dem Zusammenklang der Licht durchlassenden Teile des Glases und der Licht absperrenden, farblosen Architektur. So begrenzten sie sich doppelt in der Wahl ihrer Mittel, aber gerade so schufen sie nicht nur jene an sich klassische Glasmalerei, sondern auch jene höhere Einheit der Kathedrale.

Ich nenne diese Begrenzung ein freiwillig-bewußtes Sich-einfügen in die überlieferten und als notwendig erkannten Kunstgesetze. Wenn

es aber noch einem Verteidiger der zügellosen Freiheit der Phantasie in Sachen der Kunst scheinen möchte, daß darin doch eben auch nur Freiheit und Willkür liege, so wird er sich wohl entwoffnen lassen müssen durch den Hinweis auf das, was die Malerei wegen der notwendigen Beschränkung ihrer Mittel nicht leisten kann. Bei der Überschätzung der Lehre von der Perspektive, in dem Taumel der Freude, daß man den dreidimensionalen Raum illusionistisch auf der Fläche vortäuschen kann, hat man allgemein übersehen, daß es eine ganze Reihe von Raumgebilden gibt, die selbst die vollkommenste Perspektive nicht auf die Fläche bannen wird, Raumgebilde, mit denen sich ganz eigenartige Empfindungen und Gefühle verknüpfen, deren Überlieferung und Klärung dem

H. VÖCKER
WIESBADEN



STILLEBEN
PEONIEEN

modernen Menschen mindestens eben so wertvoll wäre als die fast rein intellektuellen Genüsse der Projektion des Raumes auf die Fläche. Ich nenne nur das eine Beispiel eines sanft abfallenden Geländes, jenes ganz unbeschreibliche Raumgefühl, das sich für den Oberstehenden mit der allmählichen Senkung einer leichten, weiten Erderhöhung verbindet. Das wird der Maler niemals zeichnen können, wenigstens so lange nicht, als es keine Perspektive gibt, die hinter einem hohen ersten Plan einen tiefen Hintergrund sichtbar zu machen vermag (ohne daß sich das Verhältnis von Bild und Augenhöhe ins Ungewohnte verschiebt). Wenn der Maler diese räumliche Situation direkt nicht darstellen kann, so ist damit natürlich durchaus noch nicht gesagt, daß er das mit ihr verbundene Gefühl nicht auf einem andern Wege mitzuteilen vermag. Gerade darin wird sich die künstlerische Kraft zeigen, daß er das Erlebnis

von der Zufälligkeit der Situation befreien und ihm ein notwendiges Gewand geben kann. Der Streit, ob der Künstler dies oder jenes darstellen kann oder darf, ist ganz müßig, weil alles von seinem künstlerischen Talent, d. h. von seinem Bewußtsein gewordenen Instinkt abhängt, ob die Darstellungsmittel sich mit den allgemeinen Grenzen der Kunst überhaupt und den speziellen seiner Kunstart vertragen und von der Fähigkeit, nur solche Erlebnisse zu realisieren, die überhaupt ins Bereich der Kunst gehören. In diesem Sinne gibt es zwei unüberschreitbare Grenzen für jeden Künstler: daß er niemals das Unendliche, Absolute, die universale Totalität fassen und daß er das, was er geben will, niemals direkt und unmittelbar berichten, sondern nur indirekt durch einen geschaffenen, neuen Kunstkörper darstellen kann.

Alles führt uns zu der Behauptung, daß die Kunst jene vermeintliche Würde, die ihr aus der



KARL ALBIKER KARLSRUHE PLASTIK TRAUERENDE



PROF. HUGO VON HABERMANN MÜNCHEN.

GEMÄLDE »WEIBLICHER TORSO«

Freizügigkeit und Grenzenlosigkeit der Phantasie kommen soll, ablehnen muß, um ihre eigene und — wie mir scheint — weit höhere Würde notwendiger Allgemeingültigkeit zu behaupten. Denn Worte und Gebilde der Phantasie sind zufällig und unverbindlich, und erst wenn sich

der künstlerisch-schöpferische Geist dahin begrenzt, sich in dem Organismus eines umfriedeten, endlichen Vorstellungskörpers zu realisieren, erhält er die Möglichkeit zu einer gesetzmäßigen, allgemeingültigen Erscheinungsform.

Z. Z. LÖRRACH (OBERBADEN).

DR. MAX RAPHAEL.



GUSTAV CRECELIUS † KARLSRUHE. GEMÄLDE ›WALDBACH‹



GUSTAV
CRECELIUS †

SELBST-
BILDNIS ◀

GUSTAV CRECELIUS † KARLSRUHE.

Gleich zu Beginn des Krieges fand der Karlsruher Maler Gustav Crecelius, — ein ehemaliger Schmid-Reutte- und Thomaschüler — am Donon den Heldentod. Damit wurde die vielverheißende Weiterentwicklung eines ersichtlich starken, künstlerischen Talentes jäh abgebrochen. Der junge, 1881 geborene Künstler, von dessen schöner und reicher Begabung wir hier einige charakteristische Proben veröffentlichen — darunter sein sympathisches Selbstbildnis — widmete sich ursprünglich, als Sohn eines tüchtigen Architekten, dem Kunstgewerbe und besuchte dann als Schüler der oben genannten Meister die Karlsruher Akademie.

Diese bekannten Koryphäen der hiesigen Kunst wiesen ihn auch auf den, am intensiven Studium der alten Meister geschulten, koloristisch und zeichnerisch ernsten und strengen Stil hin, der für das ganze, leider so kurze Schaffen unseres sinnigen, feinempfindenden Künstlers so charakteristisch ist. — Gustav Crecelius nahm es wahrlich mit der Kunst nicht leicht und arbeitete unverdrossen und unablässig an der Vertiefung und Vervollkommnung seines, auf der gediegenen von seinen Lehrern ererbten Grundlage einer sicheren Zeichnung erworbenen Könnens.

Dies lassen deutlich seine hier mitgeteilten Werke erkennen: die prächtigen, an gute alte



GUSTAV CREELIUS + KARLSRUHE

»BLUMEN- UND FRÜCHTE-STILLEBEN.«

Holländer gemahnenden und doch in ihrer Schlichtheit und Geschlossenheit so modern empfundenen „Blumen- und Früchtestilleben“ (aus einem Gartensaal des Reichsrats Buhl in Königsbach in der Pfalz) und ganz besonders der reizvolle „Waldbach“ (in Karlsruher Privatbesitz), der koloristisch und zeichnerisch wie ein treffliches Kleinod aus der besten Periode unseres Altmeisters Hans Thoma sich präsentiert.

Der Künstler hat aber auch in der kurzen Zeit seines Wirkens andere großgedachte Werke geschaffen, die ihm ein bleibendes Gedenken in der Geschichte der einheimischen Kunst sichern werden; so zwei monumentale Altarbilder für die neue Ausschmückung der Abteikirche St. Blasien im Schwarzwald, stilvoll dekorative Kompositionen für Profanbauten — wobei ihm seine frühere kunstgewerbliche Tätig-

keit sehr zu Statten kam — und feinvollendete graphische Arbeiten, insbesondere prächtige Holzschnitte. Auch für ein großes anatomisches Tafelwerk — das noch nicht erschienen ist — hat er als letzte seiner fleißigen Arbeiten die Zeichnungen geliefert. — Diesem reichen, vielverheißenden, auf strenger und wahrer Grundlage basierenden künstlerischen Schaffen hat nun der unglückselige Krieg mit rauher Hand, wie leider so oft diesmal, ein jähes Ende gesetzt. DR. KOELITZ—KARLSRUHE.



»Kunstreformer zu sein, fiel mir niemals ein. Dazu fehlte mir eine Theorie, und ohne die geht es nicht! Ich wollte ja nur malen, weil ich die Meinung habe, daß noch gar viele schöne Bilder in der Menschenseele schlummern, die noch nie gemalt worden sind!« HANS THOMA.



GUSTAV GRECELIUS + KARLSRUHE.

»BLUMEN- UND FRÜCHTE-STILLEBEN.«

VOLKSTÜMLICHE KUNST.

Es ist nur mit gewissen Schwierigkeiten möglich, diesen Gegenstand zu behandeln, denn der Begriff „Volkstümliche Kunst“ hat im Sprachgebrauch mehrere Bedeutungen. Er bedeutet sowohl Kunst, die das Volk selbst hervorbringt, als auch Kunst, die, ohne aus dem namenlosen Volke selbst zu stammen, doch dem volksmäßigen Empfinden in besonderem Grade angemessen ist. Unter die erstere Bedeutung fällt beispielsweise die sogenannte Volkskunst (der in der Dichtung etwa das Volkslied entspricht); unter die zweite Bedeutung fällt das Schaffen aller jener Künstler, die in ihrer Ausdrucksweise und in ihren Gegenständen dem Verständnis breiter Volkskreise günstig liegen. Man hat dabei etwa an Namen wie Ludwig Richter, Schwind und ver-

wandte Erscheinungen zu denken. Es ist dies Kunst von durchaus ernster Art, der man keinen Abtrag tut, wenn man zwischen ihr und der im eigentlichen Sinne „großen“ Kunst einen Wesensunterschied feststellt. Aber der Begriff Volkstümliche Kunst hat noch eine dritte Bedeutung, entsprechend einer dritten Art von Beziehung zwischen der Kunst und der nationalen Gemeinschaft, der sie entstammt. Es ist eine häufig gemachte Beobachtung, daß das Höchste der Kunst nur dann erreicht wird, wenn der Künstler aus den Tiefen der Volksseele schöpft. Die nationale Gemeinschaft ist der eigentliche Nährboden für alle Höchstleistungen des menschlichen Geistes. Das große Kunstwerk entsteht nur da, wo sich der Geist des Einzelnen mit den im Volke schlummernden

19 G 13



GUSTAV CREELIUS | «FELDBLUMEN-STRAUSS» | BESITZERIN: GRÖSSH. GALERIE IN KARLSRUHE.

namenlosen Energien gesättigt hat und wo der Künstler der berechnete und befugte Wortführer der Gesamtheit ist. Kunstwerke, bei denen dies zutrifft, haben also auch wohl einen gewissen Anspruch darauf, volkstümlich genannt zu werden. In ihnen spricht das Volk, aber freilich nicht das Volk als Summe aller zugleich lebenden Volksgenossen, sondern das Volk als Idee, der nationale Genius. Hier tritt also ein Unterschied zwischen den Bedeutungen des Wortes „volkstümliche Kunst“ zutage. Ein Unterschied, der zwar bekannt, aber nicht immer gebührend beachtet ist und den man durch die Gegenüberstellung des Wortes „volkstümlich“ und des ihm anscheinend entsprechenden Fremdwortes „populär“ gut hervorheben kann. Es ist ein Unterschied, der in manchen Fällen zum schärfsten Widerspruche werden kann. Es gibt von Schiller ein Wort, welches lautet (ich zitiere aus dem Gedächtnisse): „Was den Vortrefflichen gefällt, ist gut; was allen ohne Ausnahme gefällt, ist es noch mehr“. Dieses Wort hat viel Verführerisches. Die ihm zugrunde liegende Überlegung ist die folgende: was den Hochgebildeten mit der Masse verbindet, ist ersichtlich das rein Volksmäßige, das Nationale. Nur dieses haben beide mit einander gemein-

sam. Wenn nun ein Kunstwerk so geartet ist, daß es sowohl den Beifall der geistigen Oberschicht als auch den der großen Masse findet, so ist anzunehmen, daß es aus dem gespeist ist, was die beiden verbindet, aus dem Nationalen. Und da dies, der oft gemachten Erfahrung nach, ein fast untrügliches Kriterium der künstlerischen Höchstleistungen ist, hat ein solches Kunstwerk die Vermutung höchster Vortrefflichkeit für sich. Dennoch aber gilt das angeführte Wort von Schiller nicht unbedingt. Denn der Satz: „Alle große Kunst ruht auf einem Untergrunde allgemeinen menschlichen oder nationalen Empfindens“ läßt sich nicht umkehren. Nicht alle im Volksmäßigen wurzelnden Schöpfungen sind zugleich künstlerische Höchstleistungen, mögen sie sonst auch durchaus achtbarer Art sein. Man denke nur eben an Fälle wie Richter oder Schwind; ihnen gilt der Beifall der Masse wie der Höchstgebildeten, sie sind durchaus volkstümlich inspiriert, aber sie sind trotzdem nicht höher zu bewerten als manche andere Leistung, die sich „nur“ des Beifalls der geistigen Oberschicht zu erfreuen hat, also beispielsweise Marées. Sicherlich muß auch ein Marées durchaus als deutscher Künstler im auszeichnenden Sinne gelten, als ein Künst-



MALER GUSTAV CREELIUS + KARLSRUHE. GEMALDE „FELCHEN AUF EINER PLATTE“



HANNS ALBERT HOFMANN DARMSTADT

»BESCHNEITER WALDHANG IM STREIFLICHT«

ler, der Wortführer seines Volkes, Repräsentant seiner Rasse ist. Und doch ist er nicht „volkstümlich“ im nächsten Sinne dieses Wortes. Es lassen sich also Fälle denken, in denen edelste, volkstümlich empfundene und an den feinsten nationalen Kräften genährte Kunst keineswegs sich als „volkstümlich“ erweist. Ein schlagendes Beispiel liefert die Geschichte des größten und nationalsten hymnischen Dichters der Deutschen, Friedrich Hölderlins. Das deutsche Volk besitzt seit seinen ersten Zeiten bis auf den heutigen Tag keinen Dichter, in dem sich der Genius der Nation reiner und gewaltiger ausgesprochen hätte. Er ist Sänger des Deutschtums in demselben ernsten und hohen Sinne wie etwa Pindar oder Sophokles Sänger des Hellenentums gewesen sind, also Repräsentant

des deutschen Geistes in der erhabensten Sphäre menschlichen Tuns. Gleichwohl war er niemals populär und hat auch keine Aussicht, es je zu werden. Er, der so herzlich wie kein anderer wußte, daß die einsamen Begeisterungen der nach moderner Weise ohne Zusammenhang mit dem Volke schaffenden Künstler nur ein Einstweilen sind, ein Vorläufiges, ein notgedrungenes und notdürftiger Ersatz für den allumfassenden „Chor des Volks“, in dem allein sich das Göttliche endgültig auszudrücken vermag.

Es ist vielleicht nicht müßig, Erwägungen wie den soeben vorgebrachten Worte zu geben in einer Zeit, in denen unser Volk sich unter starken politischen Gesichtspunkten kraftvoll zusammengefaßt sieht. Der Begriff des Nationalen gewinnt in Tagen solcher starken äußern Zusammen-



HANNS ALBERT HOFMANN — DARMSTADT.

GEHOET IN ABENDSONNE

fassung plötzlich eine stürmisch einbrechende Fülle. Er wird zu einer Wirklichkeit. Und er setzt sich in seinem jungen Kraftgefühl mit allen Erscheinungen des nationalen Lebens, vor allem auch mit der Kunst, in messende Beziehung. Dies ist auch jetzt wieder geschehen. Es zeigt sich nun, daß in solchen Zeiten der Begriff des Nationalen leicht zu eng genommen wird, eben nur in dem nächstliegenden Sinne des dem Volke Faßlichen und leicht Zugänglichen. Dieser Gefahr sind wir auch dieses Mal nicht ganz entgangen. Die Neuheit des nationalen Lebensgefühls, das mit inniger Wärme und kräftigem Behagen alle umspannte, gab vielen im Anfang den Gedanken ein, es müßte sich nun auch die Kunst in der Richtung einer allgemeinen volksmäßigen Faßlichkeit reformieren, sie müßte ganz neue Wege einschlagen, um der Menge des

Volkes gewissermaßen entgegenzukommen. Unsere soeben angestellten Erwägungen setzen uns in den Stand, Wahres und Falsches in diesen Gedankengängen zu unterscheiden; gewiß werden der Kunst, da sie ja aus dem Leben schöpft, die nationalen Wallungen zur fruchtbaren Anregung werden können, aber Maßstab dessen, was nun wirklich aus den Tiefen der Volksseele stammt, ist keineswegs die volksmäßige Faßlichkeit. Soll unsere Kunst vor bedenklichen Entwicklungs-Hemmungen bewahrt bleiben, so muß der Begriff des Nationalen und des Urgesunden in der Kunst auch nach dem Kriege so weit gefaßt werden, daß auch die Schöpfungen edler und hochgespannter Geister darunter fallen, deren Bedeutung und nationale Prophetie nicht sogleich von allem Volke verstanden werden kann. WILHELM MICHEL.



PROFESSOR ANGELO JANK - MÜNCHEN. GEMÄLDE »HOCHLÄNDER«



PROF. HANS UNGER—DRESDEN-LOSCHWITZ. •KOHLEZEICHNUNG•



PROFESSOR JOSEPH WACKWITZ: „DREIERLEI KUNST“

HOLZPLASTIK: MITTELTENNEHRE

DREIERLEI KUNST.

VON KARL HEINRICH OTTO.

Man könnte auch von „viererlei“ oder gar von „fünferlei“ Kunst sprechen; es käme nur darauf an, den Gesichtswinkel dafür etwas weiter einzustellen und den Faden mit einiger Schalkhaftigkeit etwas länger zu spinnen. Man könnte mich hier vielleicht mit dem Hinweis berichtigen wollen, daß — da wir bereits zweierlei Kunst hatten — die Kunst für das Volk und die Kunst für die Kunst, gemeint sein könnte; die Kunst des Krieges oder die Kunst für den Krieg, um im gleichen Sprachgebrauch zu bleiben. Und wahrhaftig, man täte nicht unrecht, sie einer besonderen Betrachtung zu unter-

ziehen. Sie hat zwar Furchtbares, Erhebendes und Kitschiges zugleich gezeitigt — doch, davon soll hier nicht die Rede sein. Auch die zweierlei Kunst soll nur flüchtig gestreift werden, denn gerade unseren Lesern sind deren Begriffe so geläufig geworden, daß wir sie kaum noch aufs Neue zu erörtern brauchen.

Die Kunst um ihrer selbst willen sollte ja eigentlich stets des Künstlers höchstes Endziel sein. Daß viele Künstler (man muß jedem eigenwillig schöpferisch tätigen Menschen schon diese Bezeichnung belassen oder einräumen) davon weit entfernt sind, d. h. dem Gelde, der Kritik,



PROFESSOR JOSEPH WACKERLE BERLIN. »RELIEF«



PROFESSOR JOSEPH WACKERLE BERLIN. RELIEF

auch der Liebe folgen, hat gerade das letzte Jahrzehnt uns besonders deutlich gezeigt. Da nicht alle Künstler Genies sind, verbleibt der Künstler des Durchschnitts auch nur besten Falles Tatmensch von der Rangstufe irgend eines wegen der Erfüllung von Trieben arbeitenden Berufsmenschen. Demgemäß haben wir auch eine gestaffelte Kunst: eine, die lediglich gewissen Instinkten entspringt, handwerkmäßig und spießbürgerlich anmutend, sie wendet sich immerhin an das Volk in gutem Sinne; eine, die, mit den Gebildeten Fühlung nehmend, geistig ringt, schöngeistig sich äußert, Zeitströmungen folgt, mit deren Werken sich namentlich auch die Kunstschriftsteller eingehend befassen, um Richtungen festzustellen, und dann die dritte, die wahrhaft große Kunst, die, unbekümmert um ihre eben genannten dienenden und frohnenden Schwestern, von den Ausgewählten der Menschheit irgendwo und zu irgendwelcher Zeit und in irgendwelchem Vorwurf und Stoff in weihevollen Stunden für die Menschheit erneut das Feuer vom Himmel holen läßt. Die Künstler der zuerst genannten Betätigung erwerben und leben; die der zweiten Art streben und schwelgen; die an letzter Stelle genannten ringen und opfern sich; ihrer sind die Geschichts-, Welt- und Menschheitswerte.

Bis diese als solche erkannt werden, sind ihre Erzeuger oft lange dahin. Ihre Werke wirken aber nach wie heilige Bücher, ihr Geist umwallt den Erdball. Und wenn diesen Werken Gefahr oder gar Vernichtung droht, dann erzittert die Menschheit in ihren tiefsten Gefühlen.

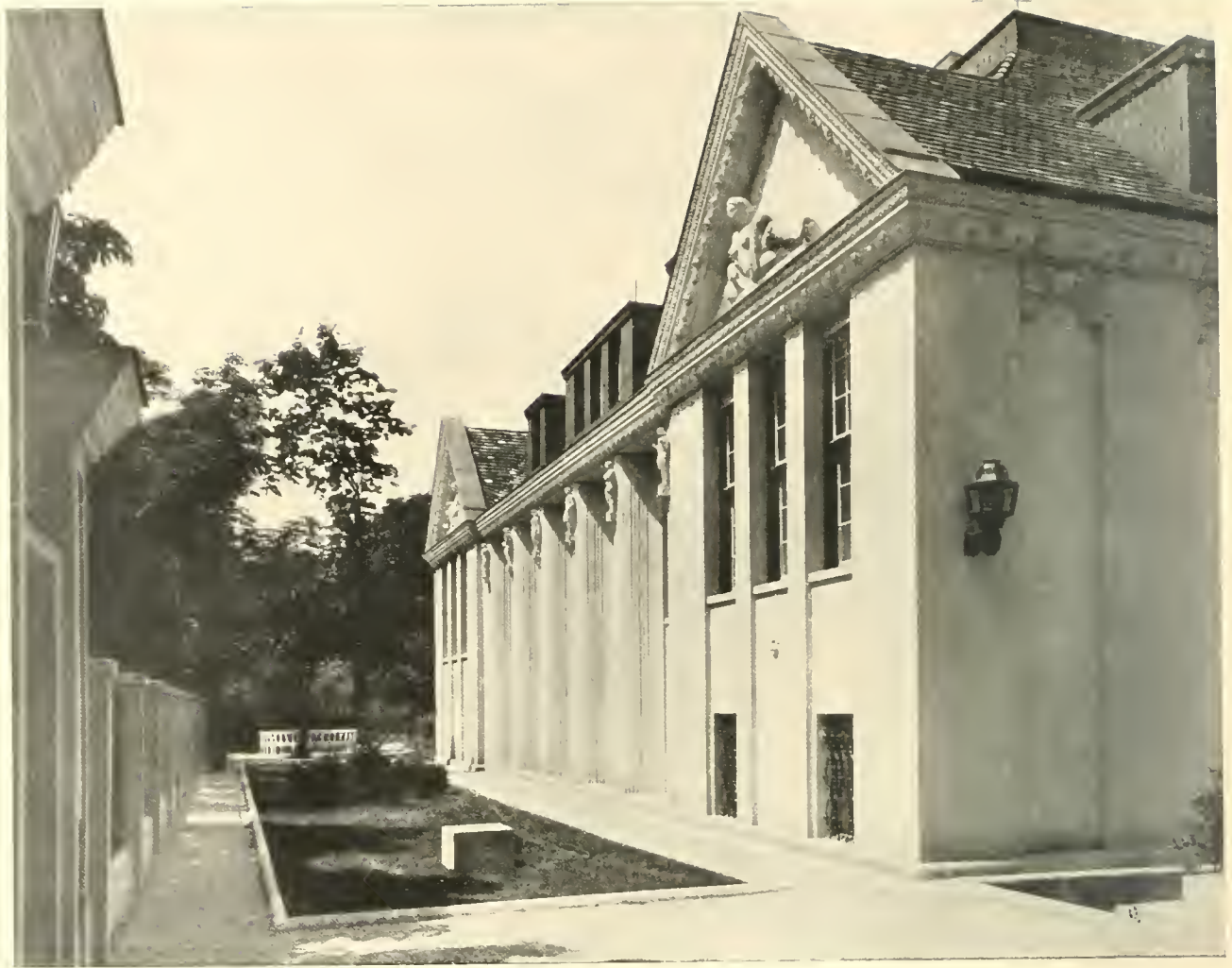
So sprechen ägyptische Königsbilder zu uns, so ein griechischer Tempel und ein gotischer Dom, die Kreuzigung von Matthias Grünewald, das jüngste Gericht von Michelangelo und sein Petersdom, so auch eine Madonna von Dürer oder ein Totentanzbild von Rethel.

Nun brüllen die Geschütze über Länder und Meere und irgendwo zittert ein Rest menschlichen Rücksuchens nach Gott um jene Werke. Und vielen andern tut sich die Kunst des Unsichtbaren auf, sie flüchten sich zu den heiligen Büchern, zu Beethovens Symphonien, zu Goethes Faust, aus denen die Werke des Sichtbaren die Seele erhalten und die Sterbenden und Helden des Schlachtfeldes das ewige Leben empfinden. Dreierlei Kunst, dreierlei Leben. Es geht wie mit den drei Ringen Nathan des Weisen dabei zu: jeder glaubt den echten Ring zu besitzen und versucht die anderen zu überzeugen, daß dem so sei.

Dreierlei Kunst, dreierlei Maß, dreierlei, um Menschen närrisch oder selig zu machen. H. O.



JOSEPH WACKERIT — BERLIN. TUR-BEKRONUNG — ENGEL MIT FÜLLHORN



PROFESSOR JOSEF HOFFMANN WIEN. »WOHNHAUS IN HIETZING.«



PROF. JOSEF HOFFMANN - WIEN - WOHNHAUS IN HIEZING



WOHNHAUS IN HIEZING PLASTIKEN IM DACHGIEBEL VON PROF. ANTON HANAK—WIEN.



PROFESSOR JOS. HOFFMANN. WOHNHAUS IN HIEIZING ZUFUHR.



PROFESSOR JOSEF HOFFMANN - WIEN

RÜCKSEITE MIT WIRTSCHAFTS-FINGANG

JOSEF HOFFMANN-WIEN.

Motto: Im Ästhetischen wie im Ethischen gilt dasselbe Gesetz, ganz abgesehen davon, daß jeder für sein ästhetisches Treiben ethisch verantwortlich ist. Hebbel.

Josef Hoffmanns Künstlerwerk liegt in dieser Formel eingeschlossen. Was ihm seine überragende Bedeutung als schöpferischer Führer und Stilbildner gibt, ist eben die in ihm tiefwurzelnde Einheit seiner ethischen Weltanschauung und seines ästhetischen Bekenntnisses. Den großen Kunst-Problemen dieser Zeit, welche noch immer in knospender Entwicklung stehen, trat niemand reineren Herzens, mit edlerer und unbeugsamerer Gesinnung entgegen als dieser österreichische Bau-Künstler, der den Unverstehenden als Revolutionär galt, während er doch gerade dadurch ehrfurchtsvoll die Tradition veredelte, daß er formenschöpferischer Kunst huldigte. So wie die alten Meister bildete auch er seine Persönlichkeit aus dem Erleben seiner Epoche. Hoffmanns Anfänge trugen nach kurz währender Unsicherheit sofort den Stempel der Gesetzmäßigkeit. Er lebte seine naturalistische Periode in den Cottage-

Villen der Hohen Warte aus, indem er in dieser expressionistischen Architektur die Form organisch aus ihrer Funktion abzuleiten versuchte. Und so wie in der Malerei nur durch ein Neuerleben der Natur die Stil-Synthese jeder akademischen Gefahr entging, und der Unmittelbarkeit ihres Ausdruckes mächtig wurde, so gab es auch für die moderne Baukunst keinen anderen Weg, um zu neuer Zusammenfassung der stilentscheidenden Formen zu gelangen, als dieses erste Ringen nach Aufrichtigkeit und Charakteristik einer realistischen Architektur.

Bald trat bei Hoffmann ein zweites für den österreichischen, ja für den europäischen Zeitstil entscheidendes Entwicklungs-Moment hervor. Die Primitivität. Um zu der schmucklosen, nur durch Forderung des Zwecks und des Materials gebildeten strengen und einfachen Form wieder zu gelangen, gab er sich einem vielfach intellektuell gewollten, und nicht intuitiven Archaismus hin. Segensvoll wirkte diese strenge Unterdrückung jeglichen Zierates; der logische Ausdruck des Gesetzes im Objekt; die Selbstzucht,



PROFESSOR JOSEF HOFFMANN – WIEN.

HAUS IN HIETZING – ANSICHT DER GARTENSEITE.

welche energisch genug war um Phantasie zu opfern, wo es galt, vorerst die Form als Ausdruck der Notwendigkeit festzustellen. Erst nachdem in langen Jahren der Werkarbeit er den Besitz aller Material-Echtheit errungen, die Logik der Struktur gesichert, und sie im weiten Kreis seiner Schule ebenso als ethisches, wie ästhetisches Prinzip verankert hatte, erst dann kam der schöne Augenblick der freien Hingabe an sein während der Lern- und Lehrjahre unendlich bereichertes Selbst. Aufmerksame Beobachter der Hoffmannschen Entwicklung konnten schon 1908 in der Kunstschau den Beginn einer neuen Periode erkennen. Seine bisher rein kubischen, flächig schmucklosen Gestaltungen und die bis dahin geometrische Linienführung seiner Ornamente waren von einem neuen Rhythmus beseelt. Jetzt offenbart der Künstler den zurückgestauten Reichtum seines sinnlichen Neuerlebens. Als Baukünstler zeigt er zum ersten Mal im Hause A st (Hohe Warte), wie aus dem Beton ornamentale Schmuckwirkung gewonnen werden kann; als Innenkünstler zeitigt er im Holzmöbel das Motiv der reliefgeschnitzten Füllungen, und der Perlmutter-Einlagen, die, in eine edel be-

grenzte Fläche sparsam eingesetzt, juwelen- gleich wirken. Wie im Ornament nun Laub und Blüten, Beeren und Knospen, Stiele und Rippen aneinanderdrängen, sich schlingen, aufstreben und abklingen, das gibt leidenschaftlich erfülltes Erleben wieder. Immer allerdings mit jenem keuschen Maß der Abgrenzung, das wie ein Abglanz frühen Griechentums über des Meisters Gestaltungen sich breitet.

Zwei neue Aufgaben differenziertester Art zeigen nun die Unererschöpflichkeit dieser genialen Baukünstler-Phantasie und die Bereicherung, welche die Ausdrucks-Kultur überhaupt ihr verdankt. Ein Wohnhaus in dem durch das Schönbrunner Schloß zu einem der vornehmsten Gartenviertel alt-wiener Baukultur gehörenden Hietzing und ein Landhaus in Winkelsdorf bei Mährisch-Schönberg, am Fuß des Altvaters gelegen, sind für einen Künstler, der wie Hoffmann das subtilste Gefühlsvermögen für die Harmonie einer Baueinheit besitzt — das heißt: für den Stil der Umgebung, für den Charakter des Landschaftsbildes, für die Wesensart der Menschen, für die Tönung der Atmosphäre, für den Zusammenhang von Material und Ört-



JOSEF HOFFMANN. WOHNHAUS IN HIETZING. EINGANG. MARMOR, ROTER TEPPICH, SCHW. HOLZ.



ARCHITEKT PROF. JOSEF HOFFMANN. VORRAUM BEIM EINGANG IM HAUSE IN HIETZING.



PROFESSOR JOSEF HOFFMANN WIEN.

KAMINPLATZ IN NEBENSTEH. HALLE.

lichkeit — ebenso viele ideale Forderungen, welche in Form und Farbe er zu übersetzen gewillt ist. Der monumentale Charakter des Hietzinger Wohnhauses bringt dem Gedächtnis das schön gegliederte österreichische Festhaus auf der Cölner Werkbund-Ausstellung nahe. Auch hier wird durch die streng axiale Teilung der Fassade, wie durch die Anordnung der beiden Giebel, die von einer Pilasterreihe verbunden sind, ein klassisch vornehmer, leicht pathetischer Stimmungs-Akzent geweckt. Ihren besonderen Reiz erhält aber diese Fassade durch die neuartige Proportionierung der reinen Architektur mit der schmückenden Plastik. Die von Professor Anton Hanack im Giebeldreieck gelagerten Figuren, auf welchen das Licht so wechselvolle Melodien spielt, wurzeln in der edlen Tradition jener alt-wiener Bauplastik, für die noch in Franz Zainers Wiener Klassizismus zahlreiche Beispiele sprechen. Ganz jedoch das Werk eines intuitiven schöpferischen Einfalles ist der skulpturale Schmuck der die Giebeltrakte verbindenden Pfeiler. Sind diese reizvoll bewegten Figuren (Professor Hanack), die knapp unter dem Hauptgesimse aus den Pilastern hervorspringen. Dieses Thema einer engen Wechselwirkung von Architektur und

bildnerischem Schmuck setzt sich wie ein Leitmotiv sowohl nach Außen als auch in den Innenräumen fort. Auf dem Gewächshaus, dessen gemauerter Unterbau einer Gartenhalle dient, bilden eine Reihe köstlicher Putten, die Hanack aus seinem Dichtersehertum zu Form erlöste, eine liebliche Wacht über die Blütenveste. Weiter in dem architektonischen Abteil des Gartens umfriesen weißlackierte Holzspaliere, die mit durchbrochen geschnitzten Schildern geziert sind — ein Tee-Tempelchen. Auch hier ist in dem Giebel eine geschnitzte Holzfigur eingesetzt, die Andri, ein Meister der Holzbildhauerkunst, gefertigt hat. — Das wuchtige, ganz aus dem Geist des Materials (Schmiedeeisen) entwickelte Ornament des Gartengitters gibt ebenso Zeugnis von Hoffmanns ornamentaler Kraft, wie die in der Prachthalle des Hauses aus hellgebeizten Eichen geschnitzten Füllungen, welche diesen Raum und eine Wand der hier sich entwickelnden Stiege auszeichnen. Hoffmann hat hierfür 52 verschiedene Ornamente gezeichnet, die in ihrer Reihenfolge so glücklich versetzt sind, daß der Betrachter keiner Wiederholung sich bewußt wird.

Ich muß hier von einer Besprechung des Grundrisses und der einzelnen Räume absehen.



PROFESSOR JOSEF HOFFMANN. »HALLE IM HAUSE IN HIETZING«

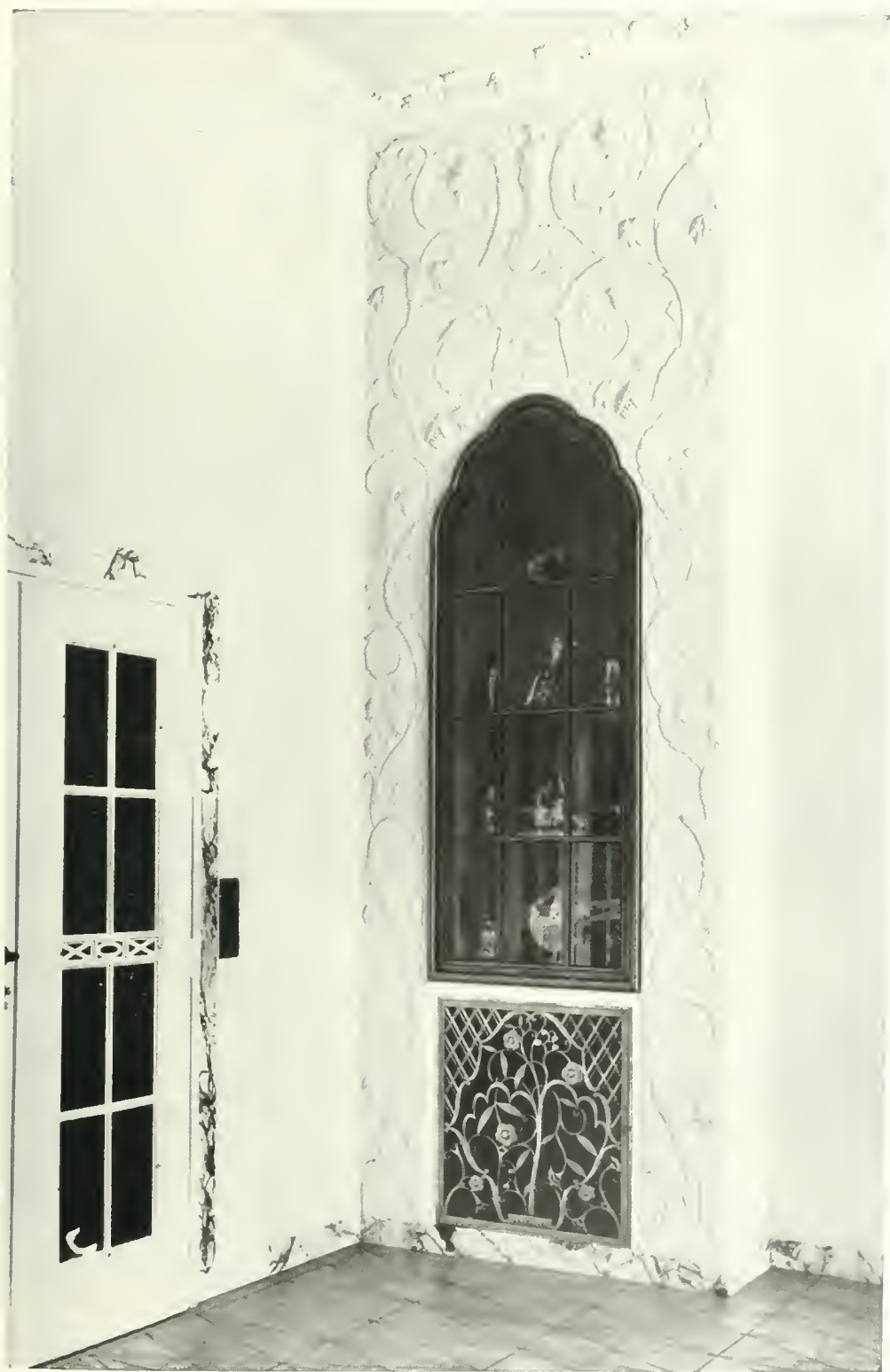


PROFESSOR
HOFFMANN'S
WIEN.

»SPEISESAAL
IM HAUSE
IN BEUTING«



ARCHITEKT PROF. JOSEF HOFFMANN—WIEN.
ARBEITSZIMMER DES HERRN: AUS DEM HAUS IN HIETZING.



ARCHITEKT PROFESSOR JOSEF HOFFMANN WIEN.
ZIERSCHRANK UND HEIZKÖRPER IM SALON HAUS IN HIETZING.



ARCHITEKT PROFESSOR JOSEF HOFFMANN WIEN.
HAUS IN HIETZING. »BLICK IN DAS SCHLAFZIMMER DES HERRN«



ARCHITEKT PROFESSOR JOSEF HOFFMANN WIEN.
BLICK IN DAS SCHLAFZIMMER DER FRAU IM HAUSE IN BIELZING.



PROFESSOR JOSEF HOFFMANN - WIEN.

KÜCHE IM HAUSE IN HIETZING.

Die Abbildungen sprechen ja besser, als das Wort es vermag, von der vornehmen, subtilen Kultur der architektonischen Gliederung, die allerdings durch die Vorstellung eines Farbenschlages — der immer überraschender, sonorer, an dumpfer Leidenschaft und hellen Harmonien reicher geworden — Ergänzung der Phantasie fordert. Was diesem von nachbarlicher alter Edelkultur umgebenen Heim sein Gepräge gibt, ist eine sittlich-ethische tiefe Empfindung, die zu vollkommenem künstlerischen Ausdruck gebracht wird. Sie gilt der Kulturhaltung, an deren Sein Hoffmann die Kraft seines Daseins setzt. Denn seine Sehnsucht galt und gilt der Aristokratisierung des Geschmacks, der Veredlung der Luxuswelt, der Wiederherstellung des Qualitätsgefühles, eines sinnlichen Daseinsausdruckes. Daß der Staat und die Schichte der oberen Zehntausend wieder wie einst zum Bewußtsein und zur Pflege alles Echten erzogen werden müssen, wenn die Renaissance des Gesamtkunstwerkes, wenn die im Leben mit dem Leben wirkende Kunst nicht ungenützt als Künstlertraum verklingen soll; aus diesem Welt-

bewußtsein entstehen immer wieder solch edle Einheiten von Raum, Form, Material und Farbe, wie sie hier in Wort und Bild dem Leser nahegebracht wurden. BERTA ZUCKERKANDL.

*

Über das Landhaus in Winkelsdorf bei Mährisch-Schönberg — das auf Seite 233 gleichzeitig erwähnte Werk Prof. J. Hoffmanns — wird in einem unserer nächsten Hefte ausführlich in Bild und Wort berichtet werden. . . A. K.

♣

Das Zimmer drückt das Wesen seines Bewohners aus. Ist doch alles, womit sich der Mensch umgibt, die Kleider, die er trägt, die Werkzeuge, die er braucht, die Möbel, die ihm dienen, das Haus, das ihn birgt, eine Erweiterung seiner Körperlichkeit, ganz ähnlich wie bei den Tieren die mannigfach modifizierte Bekleidung und die unendliche Vielgestaltigkeit zu Werkzeugen umgebildeter Glieder. Nur, daß der Mensch seine ins Unendliche komplizierten Bedürfnisse nicht durch die Entwicklung seines eigenen Leibes befriedigen kann. Alfred Lichtwark.

♣

Wer keinerlei Fesseln kennt, dessen Kunst zerfährt in form- und bedeutungsloser Willkür. G.Semper.



PROFESSOR JOSEF HOFFMANN.

KÜCHE IM HAUSE IN HIETZING.

DIE ANFÄNGE DER GESCHMACKSBILDUNG.

In einer Zeit, wo man die erste Ausbildung des kindlichen Intellektes zur Hauptaufgabe mütterlicher Erziehung machen möchte, kann man wohl nicht oft genug betonen, daß mindestens neben dieser Aufgabe, meiner Ansicht nach vor ihr und über ihr die Entwicklung anderer Eigenschaften zu beachten ist. Hier sei ausschließlich von der Geschmacksbildung die Rede.

Die Bedeutung, die der Ausbildung des kindlichen Geschmackes in der Erziehung im allgemeinen beigemessen wird, ist im Einklang mit der Einschätzung des Geschmackes im Leben überhaupt ziemlich gering. Wer viel weiß, wird höher eingeschätzt, als wer guten Geschmack verrät und der sogenannte Geschmack unserer Gebildeten ist in Wirklichkeit ein auf Wissen und Kenntnisse zurückgreifendes Urteil oder Vorurteil, nicht aber ein ursprünglicher, untrüglicher Sinn. Daß die unverhältnismäßig geringe Bewertung der Geschmacksbildung nicht der großen tatsächlichen Bedeutung des Geschmackes für die ganze Kultur entspricht, kann und

soll hier nicht begründet werden, es darf wohl als eine immer allgemeiner anerkannte Wahrheit zugrunde gelegt werden.

Demgemäß finden wir auch in der modernen Pädagogik weitgehende Bestrebungen, der Geschmacksbildung mehr gerecht zu werden, als das früher geschah. Ohne die Zulänglichkeit der bis dahin in Schulen ergriffenen Maßnahmen untersuchen zu wollen, möchte ich betonen, daß selbst die besten Methoden fruchtlos bleiben müssen, wenn der Geschmack des jungen Menschenkindes nicht schon vorher zu einer gewissen Stufe entwickelt wurde. Denn man kann sich leicht klar machen: wenn schon das bißchen Wissen, das die Schule mitgibt, so leicht und schnell verfliegt, obwohl, sagen wir, wöchentlich 6 Stunden zur Einverleibung verwandt worden sind, wie viel oberflächlicher mag erst eine Geschmackskultur sitzen, die in 2—3 Stunden wöchentlicher Einwirkung erworben werden sollte? Zudem verlangt der Geschmack wohl noch eine viel eingehendere Pflege als



ARCHITEKT PROFESSOR JOSEF HOFFMANN - WIEN.
GEWÄCHSHAUS DES HAUSES IN BIEZING PUTIEN V. PROF. HANNAK.



PROFESSOR JOSEF HOFFMANN WIEN.

GARAGE BEIM HAUSE IN HIETZING

reines Wissen, weil er eben nicht in fertigen Formeln überliefert werden kann, sondern langsam im Menschen entwickelt werden will.

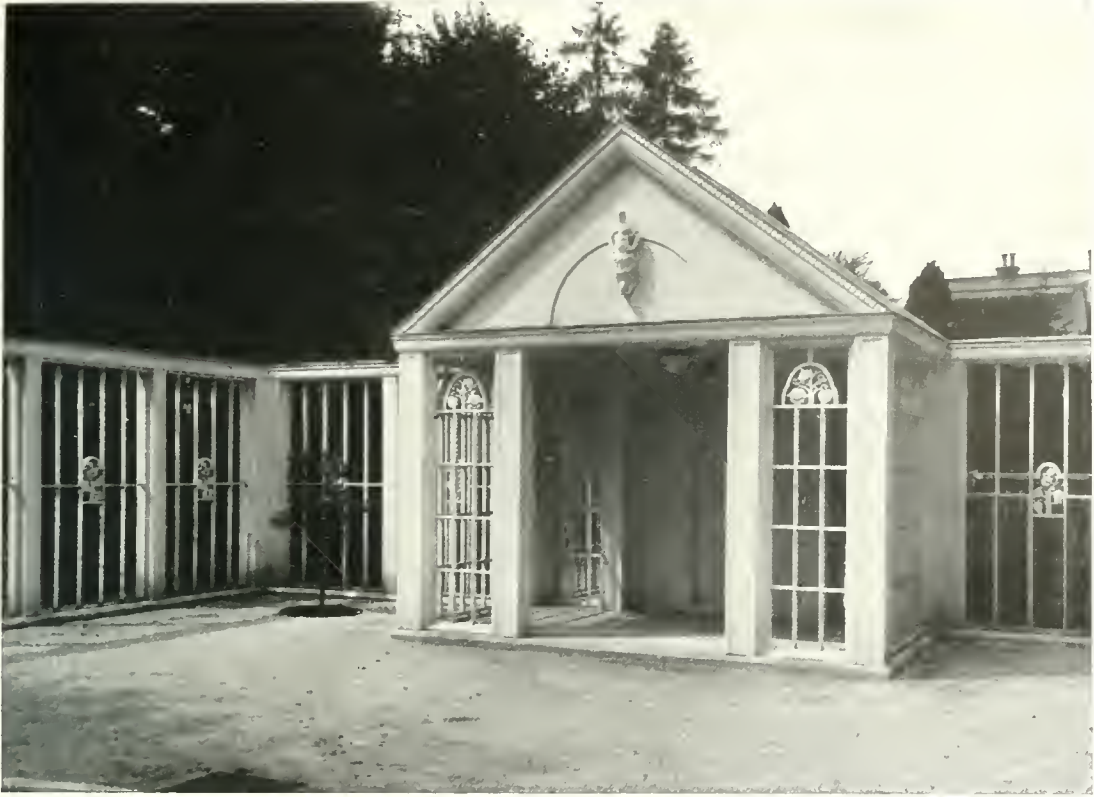
Wenn man also schon und mit Recht die Forderung aufstellt, daß die Mutter der Schule wesentlich vorarbeite, indem sie den nötigen Grundbau zur Schulkultur liefere, so sollte man dies viel eher in Fragen des Geschmacks als in denen rein intellektueller Fähigkeiten tun, die immer noch frühe genug erworben werden können, was vom Geschmack weniger behauptet werden kann. Auch dürfte gerade der Mutter als Frau die Erziehung zum Geschmack weit näher liegen als die Ausbildung des Intellekts, sowohl was natürliche Neigung als auch die Fähigkeit anlangt, welche beide ja wohl Hand in Hand zu gehen pflegen.

Zunächst darf ich wohl darauf hinweisen, wie die Ausbildung des jugendlichen Geschmacks nicht zu geschehen hat; und da muß ich notwendigerweise auseinandersetzen, was eigentlich unter Geschmack zu verstehen sei, da eine falsche Methode sehr oft auf eine falsche Auffassung der Sache zurückzuführen ist. Viele

glauben, Geschmack bestehe in der Kenntnis überlieferter Kunstformen und suchen demgemäß den Geschmack durch kunstgeschichtliche Unterweisung zu lehren. Stilvoll und geschmackvoll ist für sie dasselbe, und so braucht man nur die verschiedenen „Stile“ zu kennen und sich für irgend einen oder eine Kombination mehrerer zu entschließen, um sich Geschmack erworben zu haben. Dies setzt aber eine gewisse Abstraktionsfähigkeit des Menschen voraus, weshalb man mit der Geschmacksausbildung erst sehr spät anfängt — so in Prima, gewissermaßen als Dessert des leckern Bildungsmahles, das denn überhaupt nur den Kindern vornehmer Leute gereicht wird, während der Volksschüler leer ausgeht. Diese Auffassung, welche Geschmack mit oberflächlichem Kunstkenntertum identifiziert, ist in doppelter Weise hinfällig. Einmal indem sie aus dem Geschmack ein Wissen macht, wo er in Wirklichkeit einen verwickelten Komplex von Gefühls- und Willensregungen darstellt, in dem die Vorstellungen erst sekundär auftreten und nur höchst selten zu reinen Begriffen verblassen.



ARCHITEKT PROFESSOR JOSEF HOFFMANN WIEN.
HAUS IN HIELZING. BLICK ZUM TEE-TEMPELCHEN IM GARTEN.



PROFESSOR JOSEF HOFFMANN - WIEN.

TEIL-TEMPELCHEN PLASTIK VON ANDRI.

Zum andern faßt sie den Gegenstand des Geschmackses viel zu beschränkt, ja in gewissem Sinne falsch, wenn sie ihn in der sog. „Kunst“ sieht, Kunst im engeren Sinne natürlich, als bildende Kunst oder doch höchstens noch Musik und Poesie dazu. Gewiß gibt es auch in der Kunst Geschmack und (leider noch viel mehr) Geschmacklosigkeit; aber es gibt nicht allein in der Kunst Geschmack. Geschmack, bezw. Mangel daran kann man auf jedem Gebiete menschlicher Kultur beweisen, im täglichen Leben z. B. in Kleidung und Benehmen noch viel auffälliger als in der Kunst. Geschmack bezieht sich nicht auf einen bestimmten Gegenstand, sondern kennzeichnet ein allgemeines Verhalten des Menschen zu beliebigen Gegenständen, nämlich die Art und Weise, wie der Mensch seine Umgebung (im weitesten Sinne) zu gestalten versteht oder wie er sich zu schon Gestaltetem stellt — anerkennend oder verurteilend. Faßt man aus solchen Erwägungen das Wort Kunst im weitesten Sinne als Inbegriff alles Könnens oder Gestaltens, so ist freilich alle menschliche Kultur Kunst und dann mag man Geschmack auch gleich Kunstsinn setzen.

Hieraus folgt, daß Geschmack niemals lehrbar, höchstens durch Beispiel anziehbar ist. Da nun erfahrungsgemäß der Mensch in seinen ersten Jugendjahren am leichtesten durch Beispiel zu beeinflussen ist und zwar nachhaltig, so ergibt sich die Notwendigkeit, mit der Geschmacksausbildung möglichst frühe zu beginnen; nicht Dessert vielmehr die Grundlage aller Erziehung sollte sie bilden. Im vierten Lebensjahre ja noch früher hat sie einzusetzen, oder besser gesagt, von dem Zeitpunkt ab, wo Kinder anfangen ihre Umgebung und sich selbst zu betrachten, d. h. zu beurteilen. Der Geschmack der meisten Menschen setzt sich aus Gewohnheiten zusammen, wie überhaupt der ganze Mensch. Was das Kind in frühester Jugend in seiner Umgebung gesehen hat, was ihm als schön und gut gepriesen wurde, und was es gewohnheitsmäßig als solches anerkannte, das gibt den Maßstab für jede spätere Beurteilung wie auch die Richtschnur für die eigene Gestaltung ab. Als Gegenstand, auf den die kindliche Aufmerksamkeit sich zunächst richtet und der demnach erstes Objekt des Geschmackses ist, kommt zweifellos die Kleidung in Betracht.

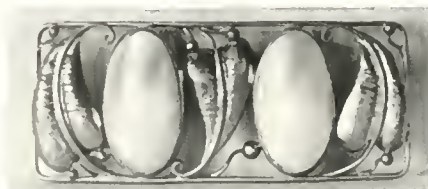
Das Kind empfindet die Kleidung wohl zunächst als einen Schmuck; es ist die erste Gestaltung einer notwendigen Materie, die das Kind bewußt als solche empfindet und daher auch nach ihrem Werte als schön oder häßlich beurteilt.

Hier setzt nun bewußt oder unbewußt die Einwirkung der Mutter auf die weitere Geschmacksbildung des Kindes ein. Denn je nachdem sie die rege Aufmerksamkeit des Kindes auf die Form des Kleides im ganzen (sagen wir Zweckmäßigkeit des Schnittes, Gedeihenheit des Stoffes) oder auf unnötigen Putz wie Spitzen, Bänder und dergl. lenkt, wird sich das Kind gewöhnen, auch später das Wesentliche und Große oder das Kleine, Nebensächliche zur Beurteilung zu benutzen. In zweckmäßiger, gesunder Kleidung, die deshalb nicht nüchtern zu sein braucht, wächst das Kind sicher auch in einen gesunden und gediegenen Geschmack hinein, ohne hausbacken zu werden, während das aufgeputzte Äffchen eben sein Leben lang nichts anderes werden wird. Die ursprünglichen Eindrücke können vor allem bei Mädchen bedeutend verstärkt werden, wenn sich das Kind selbst an die Gestaltung der Kleidung etwa seiner Puppe heranmacht. Hier kann die Mutter darauf hinweisen, was notwendig und zweckmäßig und darum schön ist und was als unwesentlich fortbleiben oder doch erst in zweiter Linie berücksichtigt werden muß. Auch kann neben dem Formensinn das Verständnis für Farbenharmonie geweckt werden, indem man aufmerksam macht, daß gewisse Farben in der Kleidung sich vertragen, andere aber nicht. Als weitere Gegenstände, an denen sich der Geschmack unserer Kleinen übt, kommt sodann allerlei Spielzeug in Frage, wie Holzfiguren, Bilderbücher, Puppenstuben und dergl. mehr. Wir besitzen ja heute soviel wirklich schöne Spielsachen, daß ein Erzeigern gegen unweckmäßige Spielsachen als einer Gefahr für den guten Geschmack, unnötig ist. Viel wichtiger als die sorgfältige Auswahl des gekauften Spielzeugs ist die Überwachung des eigenen Gestaltungstriebes, wie er schon bei der Puppen-toilette zu Tage tritt. Wenn der Junge z. B. Häuser baut oder das Mädchen seinen Kuchen backt, so muß auch hier darauf geachtet werden, daß das Kind den Hauptzweck erfaßt und

gestaltet und sich nicht durch irgend einen Nebenzweck verleiten läßt, also etwa, daß der Knabe mit seinem Baukasten vor allem richtige Konstruktionen ausführt, nicht auf unwichtige Verzierungen sein Augenmerk richtet, das Mädchen in seinem Puppenhaushalt weniger auf Näscherereien als auf nahrhafte Speisen Sorge hat.

Als letztes Objekt dieser ersten Jugendjahre, die aber schon zum reiferen Zustande überleiten, sei schließlich noch die Einrichtung des Heimes und die Ausgestaltung seiner näheren Umgebung erwähnt. Es ist klar, daß eine solide, einfache aber doch schöne, d. h. im höchsten Sinne zweckentsprechende Einrichtung von großem Einfluß auf die Ausbildung des Geschmackes ist. Das Kind ist gewohnt, alles nach sich und seiner nächsten Umgebung zu beurteilen. Eine Ausstattung, die auf äußerlichem Schein und Prunk beruht, wird auch den Geschmack des darin Aufwachsenden veräußerlichen, während ein geschmackvoll eingerichtetes Heim auch zu echtem Geschmacke erzieht. Dabei kommen weniger eigentliche Kunstgegenstände in Frage wie Bilder und Plastiken, die das Kind kaum beachtet; vielmehr die täglichen Gebrauchsgegenstände, Möbel, Geschirr, Vorhänge und vor allem der Gesamteindruck, der Stil des Ganzen, wenn wir das gefährliche Wort gebrauchen wollen. Das wird für den bleibenden Eindruck maßgebend sein, ob die Wohnung schlicht oder prunkvoll, ruhig oder überladen, einheitlich oder gestüekelt, gediegen oder falsch ist. Denn diese ist der Ausdruck einer über-tünchten Scheinkultur, wo jene ein echtes, ausdauerndes Leben offenbart. Wer inmitten von Surrogaten aufwächst, wird sich auch im späteren Leben an die Fälschung halten, wogegen das Kind gediegener Kultur selbst zu einem Menschen mit gutem Geschmack heranwächst.

Hier liegt nun meiner Ansicht nach das Haupt-arbeitsfeld, das die Frau als Mutter in der Erziehung zu beackern hat, eine Arbeit, mit der sie beginnen muß, längst ehe sie Mutter ist. Eine Frau, die das Haus geschmackvoll ausgestaltet, das ihren Kindern ein Heim werden soll, tut für deren Erziehung mehr als der berufenste Lehrer in Kunstgeschichte zu tun vermag. FRIEDRICH MÜLLER—GÜNTERSTAL.

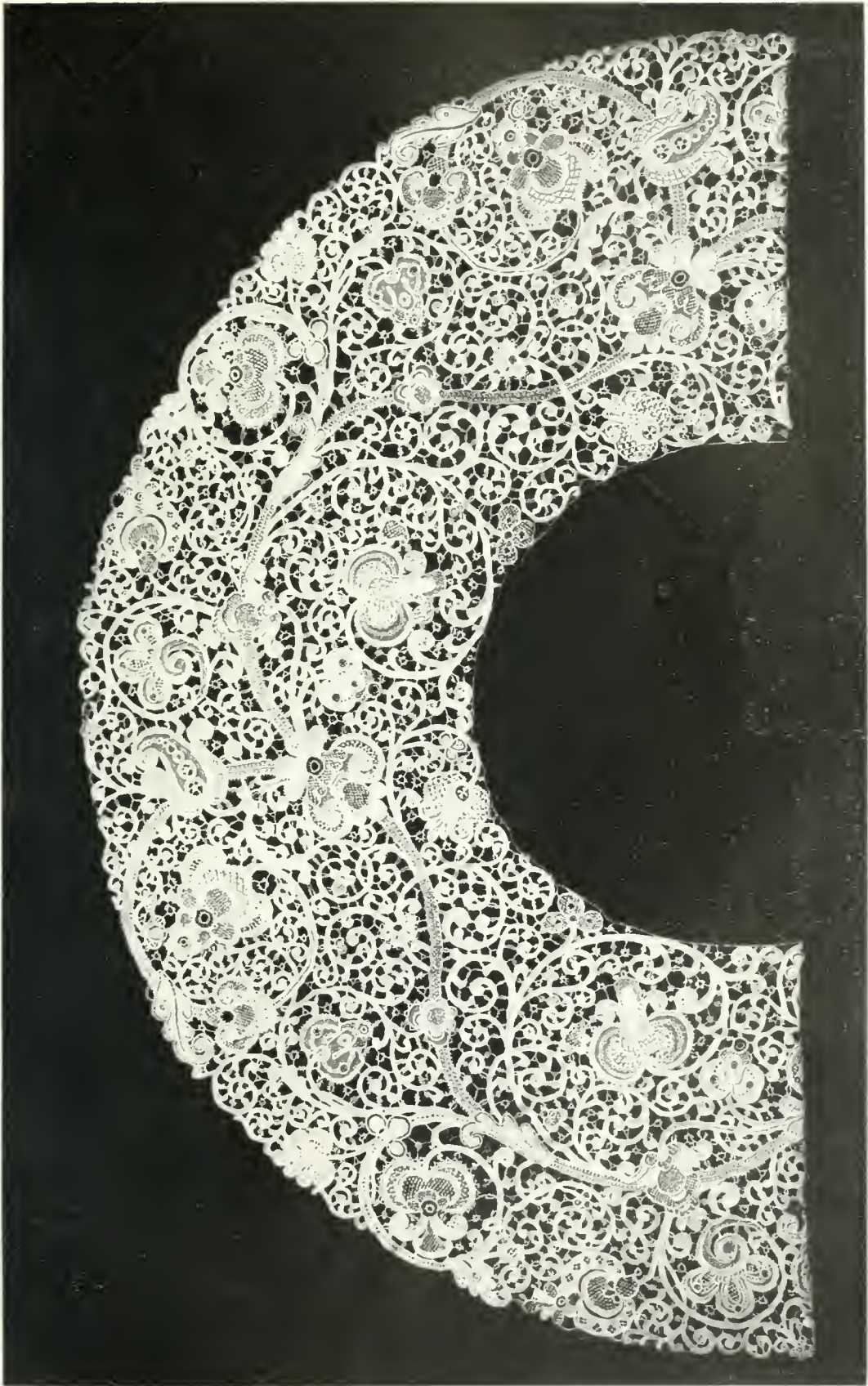


PROFESSOR
HOFFMANN.

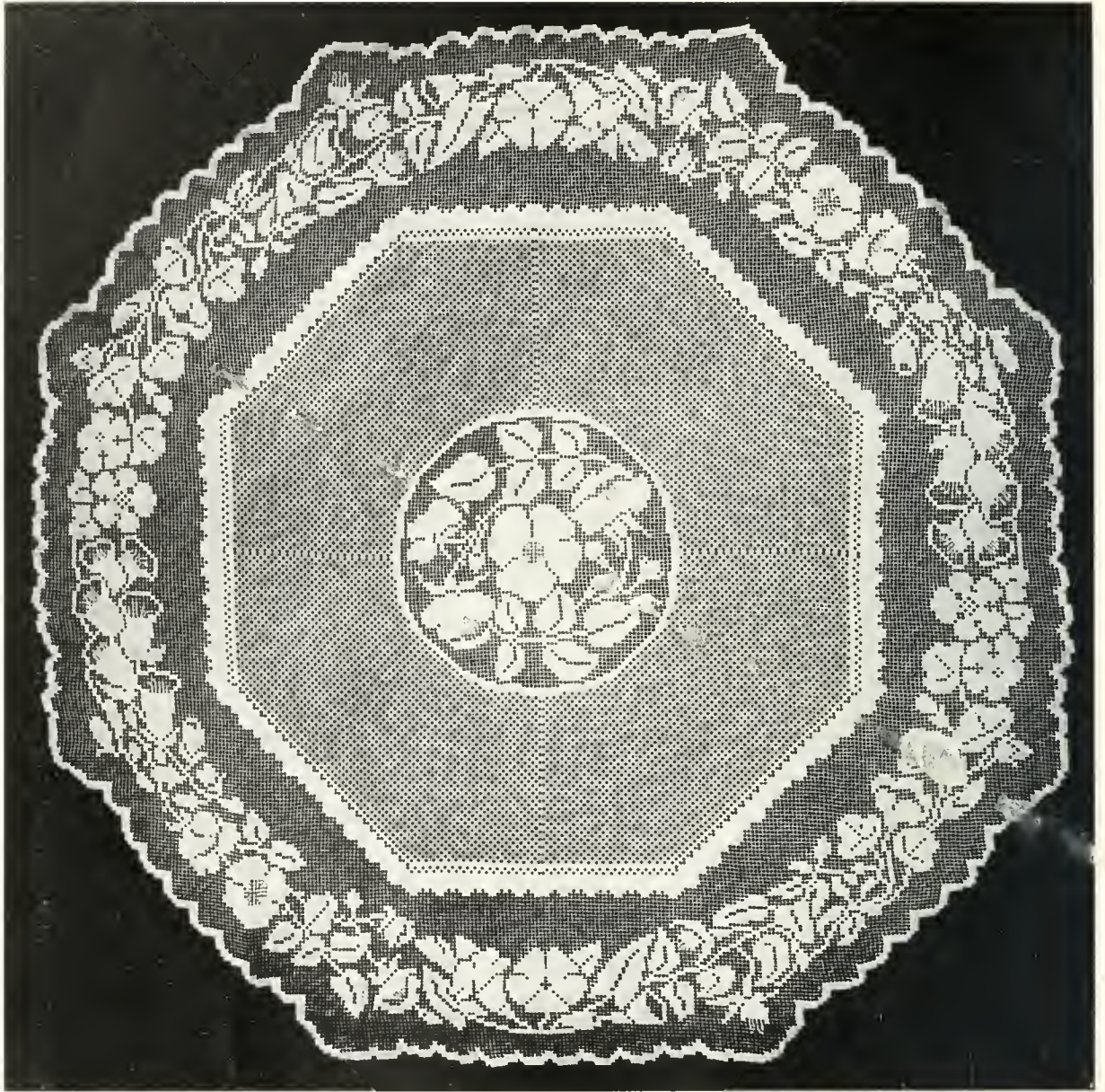
BROSCHÉ
IN SILBER.



GRETE FISCHER – BRÜNN. KISSEN IN KREUZSTICH-STICKEREI



SPIZENSCHULEN DER FÜRSTIN MARY THERESA VON PLESS - HIRSCHBERG I SCHIL. RUNDGEARBEITETE GENÄHTE SPIZEL FÜR FINE TISCHEDECKE.



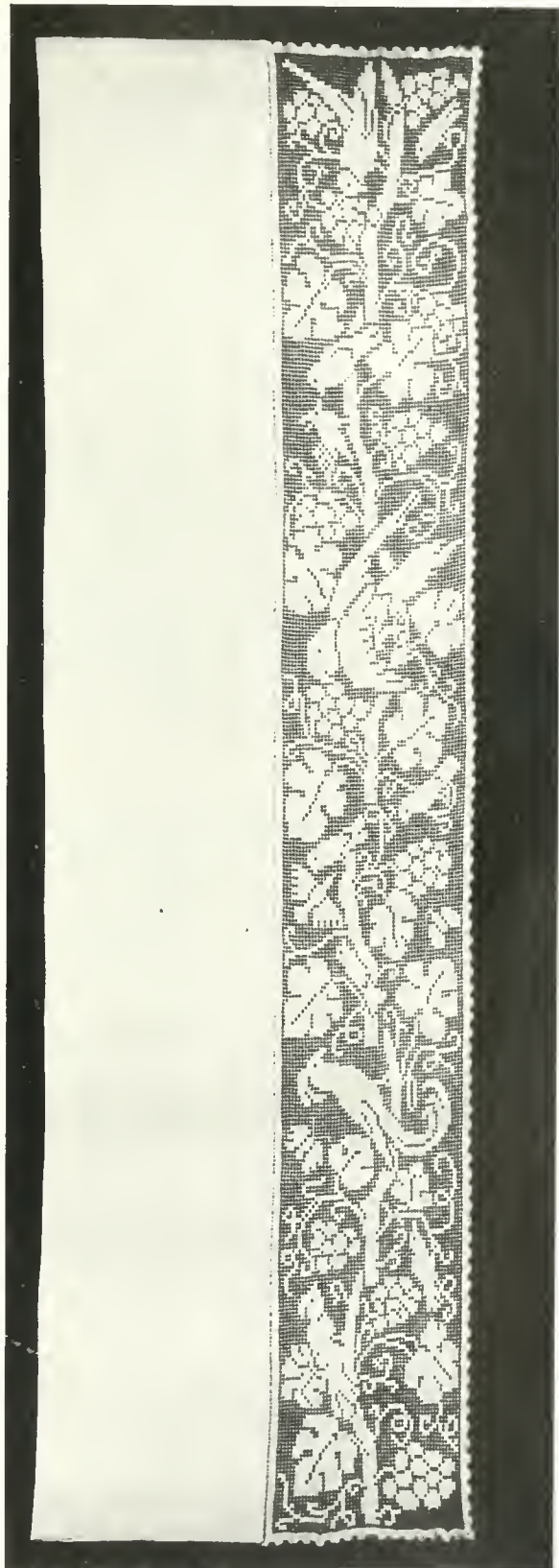
ELISABETH BACHARACH - CHARLOTTENBURG. DECKE IN FILET-ARBEIT.

VERDEUTSCHUNG FREMD- SPRACHLICH. FACHAUSDRÜCKE IN DER MALEREI.

VON HERMANN ESSWEIN - MÜNCHEN.

Fortsetzung I.

Das schöne echt halbbildungsgemäße Fremdwort „Technik“ will dabei durchaus nicht mehr besagen, als Handwerk, erlernbares Können auf den ja gewiß nicht zu unterschätzenden Gebieten der Rohstoffkunde, des Leinwand- und Tafelvorbereitens, der Kenntnis der chemischen und physikalischen Eigenschaften der Farben und ihrer Bindemittel, schließlich auch das sich Verstehen auf alle in der Tat nur technischen, handwerklichen Handgriffe, die ein geschickter Lehrmeister auch einem ganz schwach oder gar nicht Begabten mit der Zeit beizubringen vermag. Wollte man sich nur immer vor Augen halten, wie wenig, wie armselig Selbstverständliches dies zu Tod gehetzte Fremd- und Schlagwort besagen will, man würde es kaum noch erleben, daß irgend ein äußerlicher hohler Virtuose und Bravourmaler — mögen diese fremdzüngigen Ekelnamen an denen haften bleiben, die keinen guten deutschen Namen wert sind — spreizend sich etwas auf seine „brillante Technik“ zu gute tut. Wo hätte je ein zunftbeglaubigter Schuster- oder Schneidermeister sich auf ähnlichen Gemeinplätzen betreten lassen? — Räumen wir bei dieser Gelegenheit gleich weiter auf mit fremdsprachlichen Unnotwendigkeiten. — Die handwerkliche Seite der Kunstübung berühren mehrere Fremdwörter, die, wie Aquarell leicht durch Wasserfarben- oder wie Gouache ganz sinngemäß als Deckfarbenmalerei zu übersetzen wären, wobei die letztgenannte Bezeichnung der intimen Kabinettkunst mit deckenden Wasserfarben zu gute kommen, das Staffeleibild größeren Formates und das Wandbild entsprechender Mache aber nach wie vor als Temperagemälde bezeichnet werden könnten, bei der Verschiedenheit der Temperaverfahren ein unersetzlicher, gegen das Ölverfahren gut abgrenzender Sammelname. Dagegen ist der Ausdruck Pastell für das gut deutsche u. vollkommen wesendeckende Farbkreide durchaus entbehrlich. Daß ich die Ausdrücke



DECKE MIT FLETT-ARBEIT FÜR PINKI ANRICHTETE

ESSELISABETHENBARUCH CHARLOTTEBERG

intim, Kabinettkunst, Format, wofür sich übrigens in manchem Falle ganz gut Bildgröße sagen läßt, nicht zu verdeutschern suchte, geschah aus guten Gründen: Wir haben für intim in einzelnen Wendungen wie behaglich, anheimelnd, bescheiden, zart, anspruchslos, eindringlich usw. keinen vollwertigen Ersatz, denn das Fremdwort gibt von jedem dieser Begriffe etwas und doch noch mehr als sie alle zusammen, und auch dem Begriffe des Kabinettmäßigen werden wir mit einer deutschen Wendung kaum beikommen, wenn wir nicht etwa nach dem Beispiele der Kammermusik von Kammerkunst und Kammerstückchen reden wollen. Die Bezeichnung einer gewissen Art des Farbauftrages als pastos läßt sich dagegen völlig ausreichend und sinngemäß mit zähflüssig, dickauftragend übersetzen.

Die unvereidigten Geschworenen, die über Aufnahme und Ablehnung von Bildern in Kunstausstellungen zu entscheiden haben, bilden immer noch die Jury, die man nebst den von ihr abgeleiteten Wendungen wie etwa hinausjurieren, juryfrei, Jurorendummheit wohl schwerlich aus der Sprache der Werkstätten hinausbekommen wird. In manchem Fall tut es übrigens schon jetzt der Ausschuß, auch Hänge-

ausschuß statt Hängekommission ebenso gut. Dem Katalog auch in der für die gelehrte Welt wichtigen Form des Catalogue raisonné wird es nicht viel schaden zum Bilderverzeichnis, bezw. zum bearbeiteten Verzeichnis zu werden. Das allzuviel gelesene Niveau einer Ausstellung ist überall nur übles mit einigen leichten Handgriffen auszujätendes Fremdwörterunkraut, und der viel beliebte Dilettant sollte, je nachdem seine angenehme oder seine widerliche Erscheinungsform gemeint ist, schon der Klarheit halber stets als Liebhaber oder als Stümper verdeutsch werden. Der Amateur wäre entsprechend seiner Bedeutung innerhalb der Kunstsphäre, aus der er herstammt im Gegensatz zum ausübenden Liebhaber von Fall zu Fall als Kunstfreund, Kunstförderer, Kunstsammler oder Kunstkenner zu bezeichnen. Der Kritiker als Kunstrichter riecht mir zu sehr nach der staatsanwaltlichen Aktenmappe, der Kunstbetrachter ist weniger grimmig und auf jeden Fall dem Kunstreferenten vorzuziehen, dessen Übersetzung als Berichterstatter unbedingt zu verwerfen ist, um nicht jene urteilslosen Beurteilungsversuche zu ermutigen, wie sie sich vielerorts breit machen. [Schluß folgt.]



CECILIENHILFE-BERLIN. »ZWEIG IN HÄKELSPITZE



KERAMISCHE WERKSTÄTTE FRAU ESTHER MÜLLER FREIBURG I. B. HOHE U. NIEDR. BLUMENVASEN MIT FARBIGER GLASUR.

KUNSTTÖPFEREIEN VON ESTHER MÜLLER-FREIBURG I. B.

Zu den blühendsten Industrien unserer Zeit zählt die der Kunsttöpferei. Wer mal die Gelegenheit eines Besuches der Leipziger Messe dazu benutzte, einmal ausschließlich die Neuerscheinungen auf diesem Arbeitsgebiete zu besichtigen, wird erstaunt gewesen sein über die Fülle von Formen, Glasuren und Farben, die aus Staatsmanufakturen, Fabriken und Kleintöpfereien sich hier zur Schau stellte. Hier kann man seine Kenntnisse über Erzeugungsorte und Techniken festigen und seinen Geschmack einer Nachprüfung unterziehen. Und innerhalb eines schier erdrückenden Reichtums späht man, wie nach Befreiung suchend, nach einfachen Formen und vollklangigen Farben. Lichtwärts Bestrebungen nach einer Vase, die bestimmten Blumen und Sträußen gerecht wird, sind lange Zeit unerfüllt geblieben, trotzdem seine Anregungen dafür reichlich flossen.

Zu den wenigen Erzeugnissen, die gerade seinen Anforderungen am meisten entsprechen dürften, rechne ich die von Esther Müller in Freiburg im Breisgau gefertigten schlichten, handlichen und farbenfrohen wie schönlinigen Vasen mit an erster Stelle. Aus ihnen spricht

ein tiefes Empfinden für Blumenschmuck im Zimmer; diese Vasen sind ihrer ganzen Erscheinung und Aufmachung nach ein tiefer Unter- und Mitklang zur Verstärkung des blumigen Inhalts. Sie vermitteln feine Zusammenstimmungen, sie lassen mehr noch erreichen: sie geben der jeweiligen Blume ihre Persönlichkeit zurück. Aber nicht nur in dieser Beziehung wecken diese Kunsttöpfereien unser Entzücken, sondern sie befriedigen auch rein technisch durch ihre Formgebung wie Glasierung. Gerade bei dem hohen Stande der vielen neueren Kunsttöpferei-Techniken liegt die Gefahr einer mißbräuchlichen Anwendung sehr nahe. Esther Müller ist hier keinerlei Versuchung verfallen; ihre feine Bildung und künstlerisches Zartgefühl für die Grenzen des schmückenden Beiwerks bewahrt sie gefestigt vor jedem Übermaß, dem sonst Frauen so leicht in ungeschulter Schmuckfreude unterliegen. Deshalb wünschen wir gerade ihnen so eigenartig-persönlichen Vasen, Kumpen und Schalen vollste Anerkennung und weiteste Verbreitung. Mit diesen erfreulichen Kleinwerken würde schon ein erzieherlicher Einfluß auf die Geschmacksbildung nachwirken. PROF. O. SCHULZE.



KÄTHE KRUSE. BEWEGLICHE SOLDATEN.

DEUTSCHE SOLDATEN AUF DEM MARSCH.

BEWEGLICHE SOLDATEN VON KÄTHE KRUSE.

EIN BRIEF DER KÜNSTLERIN AN DEN HERAUSGEBER.

Nein das ist schrecklich, daß ich selbst mich über die kleinen Soldaten äußern soll. Sie wissen doch, daß ich mich nicht gern selbst äußere. Ich meine: entweder eine Sache ist gelungen, dann sagt sie selbst alles, was man wollte und wünschte, oder sie ist nicht durchgeführt, und dann hilft alles Erklären und Weisreden garnichts. Nein, ich bin ein Feind alles Redens. Wir haben zu gut und zu klug reden gelernt. Für die simpelsten Gedanken-Wirrgänge haben wir verblüffende Titel gefunden, liest man solch eine Abhandlung mit sozialen und ethischen und künstlerischen Gesichtspunkten, so wird man ganz stumm vor Ehrfurcht und eine eigne Stellung zu den Dingen ist im Keim erstickt. Ach, ich möchte fast sagen, daß ein Teil der Welt nur deshalb so urteilslos ist, weil der andere Teil so klug reden kann. Und ich möchte halt durchaus nicht in dies Fahrwasser kommen, auch klug-zu-reden. Ich bin ein ausgesprochener Tatmensch. Bescheidne kleine Taten, aber mit der nötigen Verbissenheit. Und hier war sie besonders von Nöten. Mein Mann hatte mir gesagt, ich solle nun Soldaten machen. Das war natürlich, denn man denkt jetzt nur an Soldaten. An die Soldaten draußen im Schützengraben, oder die auf den russischen Schlammwegen. Oder an die in den Lazaretten, oder auch die in den Gefangenen-

lagern. Und in den Kasernen. Und auf den Truppenübungsplätzen. Und die Flieger! Und wo überall sie sind, unsere Soldaten. Die ganze Phantasie ist ausgefüllt mit allem was unsere Soldaten tun, immer sieht man sie. Und wenn man Soldaten macht, dann müssen sie alles tun können, was die draußen tun. Das war klar. Alles mußte man damit machen können. „Fein“ mußte es sich damit spielen lassen! Der Phantasie alle Möglichkeiten geboten werden, den Soldaten in jede Stellung zu bringen, die der vorschwebenden Situation entspricht. Genau entspricht. (Hier fängt das spielerische, vielleicht künstlerische dieser Arbeit an, das, wozu die Verbissenheit gehörte.) Es war für mich nicht gar zu schwer, diese Menschlein zu schaffen. Wissen Sie, wie ich darauf kam? Ich war erst ganz verzweifelt über meines Mannes Wunsch, ganz genau so wie damals, als er sagte: mach deinen Kindern selbst Puppen. Wie soll man das so einfach machen! Nein, ich war wieder recht unglücklich über den neuen Befehl. Denn neben allem „Tun“ bleib auch ich recht gern im Gleise. Und da sah ich gelegentlich, ohne etwas zu suchen, eine Photographie von einem Feldlager. Im Vordergrund stand ein Feldgrauer ganz einfach, bißchen müde, bißchen zerdrückt und staubig, gar kein „Held“, einfach ein Mensch, der seine Pflicht erfüllte



KÄTHE KRUSE - BILDEGEHEB. SOLDATEN

SCHAUSPIEL - DEUTSCHE SOLDATEN IM FELDLAGER



KÄTHE KRUSE. BEWEGLICHE SOLDATEN

« IN ERWARTUNG DES MARSCH-BEFEHLS »

und beim Feuer steht. Und da „hatt“ ich's! Und nach diesem Bilde eines unbekanntenen Soldaten habe ich meine „beweglichen Soldaten“ gemacht. Und wenn es gelungen ist, dann muß etwas von dessen Schlichtheit in jedem meiner verschiedensten Soldaten sichtbar geworden sein.

Wie gesagt, das Machen war für mich nicht so schwer. Aber ehe die ersten Soldaten hernach aus der neuen Werkstätte hervorkamen, darüber verging ein volles Jahr unter unbeschreiblichen Schwierigkeiten. Doch davon will ich nichts weiteres sagen. KÄTHE KRUSE.



KÄTHE KRUSE. BEWEGLICHE SOLDATEN

INFANIERIST, GENERAL GRAF NIZURUCK U. KRIEGSFREIWILLIGER «



KÄTHE KRUSE. BEWEGLICHE SOLDATEN

GEFANGENE FRANZOSEN AUF DEM TRANSPORT

Schelten Sie das Puppenspiel nicht, lassen Sie sich Ihre Liebe und Vorsorge nicht gereuen! Es waren die ersten vergnügten Augenblicke, die ich in dem neuen leeren Hause genoß; ich sehe es diesen Augenblick noch vor mir, ich weiß, wie sonderbar es mir vorkam, als man uns nach Empfang der gewöhnlichen Christgeschenke vor einer Tür niedersitzen hieß, die aus einem andern Zimmer hereinging. Sie eröffnete sich; allein nicht wie sonst zum Hin- und Wider-

laufen, der Eingang war durch eine unerwartete Festlichkeit ausgefüllt. Es baute sich ein Portal in die Höhe, das von einem mystischen Vorhang verdeckt war. Erst standen wir alle von ferne, und wie unsere Neugierde größer ward, um zu sehen, was wohl Blinkendes und Rasselndes sich hinter der halb durchsichtigen Hülle verbergen möchte, wies man jedem sein Stühlchen an und gebot uns, in Geduld zu warten. . . . Goethe, Wilhelm Meisters Lehrjahre.



KÄTHE KRUSE. BEWEGLICHE SOLDATEN ANGRIFFENDE KOLONIALGRUPPEN 1/2 NATÜRL. GRÖSSE



· SCHLACHT · L I E D ·

WALTHER PÜTTNER - MÜNCHEN.

AUS DER MAPPE »DEUTSCHE HELDEN«

DEUTSCHE HELDEN.

Je länger der Krieg dauert, desto weniger können Künstler wie Kunstfreunde einander zumuten, verlegen an der großen und allgemeinen Sache vorbeizusehen. Auch wer den Krieg, der alle Kräfte an sich reißt und reißen muß, für wenig geeignet hält, die Wechselwirkung zwischen der Kunst und dem übrigen Leben richtig einzustellen, muß doch nüchtern zugeben, daß die Auseinandersetzung der Künstler mit dem übermächtigen Ereignis gerade wegen der Schwierigkeiten das große Problem von Kunst und Leben besonders interessant beleuchtet. Wir können es daher dem Verlag von E. Richter in Dresden danken, daß er unter dem Titel „Deutsche Helden“ uns in einer Mappe von 15 Blättern mit den Visionen von Mitgliedern der Neuen Münchener Sezession bekannt macht. Ob in Bernh. Bleekers „Morgenrot“ eine starke bildhauerische Auffassung oder in M. Feldbauers „Schwarzem Husaren“ reizvoll das malerische Element sich ausspricht, ob W. Püttner („Nibelungenlied“, „Schlachtlied“) mit starkem zeichnenden Tem-

perament oder E. Scharff („Kreuzritter“) mit dem sinnreich gefühlten Aufbau der Zeichnung uns in den Bann des Blattes zieht, durchaus findet man sich einer lebendigen Äußerung der Zeit und fesselnden künstlerischen Handschriften gegenüber. Dabei illustrieren diese Blätter, von ihrem Eigenwert abgesehen, in manchmal überraschender Weise die sonst bekannten Werke der vier Künstler, die hier als Graphiker auftreten. Man wird die Porträtbüsten Bleekers, die in stilvollem Sinn ähnlich, aber nie kleinlich naturalistisch sind, die koloristischen Probleme Feldbauers, die Bilder Püttners in ihrem farbigen Aufbau aus Werten und die Plastiken Scharffs (der übrigens schon verschiedene Mappenwerke im Graphik-Verlag München veröffentlicht hat) mit Genuß wieder neu sehen, wenn man die jungen und künstlerisch noch beweglichen Meister auch auf diesen Wegen begleitet hat. Die ganze Ausstattung dieser Münchener Mappe ist angenehm und würdig; der Preis von 200 M. kann als durchaus mäßig bezeichnet werden. . . . DR. E. H.



MORGENROT

PROFESSOR BERNHARD BIEFNER—MÜNCHEN.

AUS DER MAPPE »DEUTSCHE HELDEN«



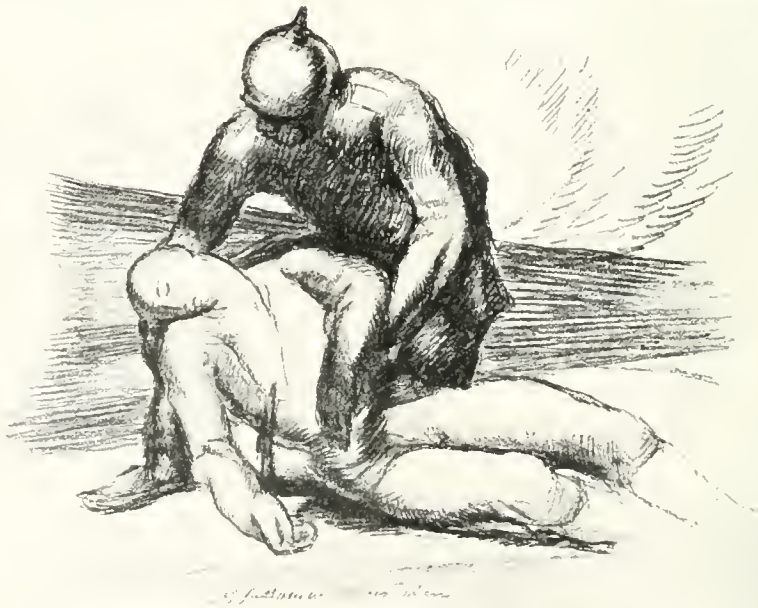
Munitionskolonne in Belgien 1914

MAX FELDBAUER MÜNCHEN. LITHOGRAPHIE AUS DER MAPPE »DEUTSCHE HELDEN« VERLAG E. RICHTER—DRESDEN.



ERWIN SCHARF MÜNCHEN, «KREUZFAHRER»

AUS DER MAPPE «DEUTSCHE HELDEN»



PROFESSOR BERNHARD BIEKER MÜNCHEN, LITHOGRAPHIE «SICH HAT' EINEN KAMERADEN»



ANSELM FEUERBACH. GEMÄLDE »MÄDCHEN MIT TOTEM VOGEL«



LOVIS CORINTH BERLIN.

STILLLEBEN OBST UND PFEFFERLINGE
MIT GENEHMIGUNG VON BRUNO CASSIRER-BERLIN

DIE AUSSTELLUNG DER BERLINER SECESSION.

Der Teil der Mitglieder der „alten“ Berliner Secession, der sich seinerzeit bei der bekannten Spaltung unter die Führung Corinths stellte, während die Majorität um Liebermann und Cassirer sich nunmehr „Freie Secession“ nennt, veranstaltete in seinem eigenen neuen Heim am Kurfürstendamm trotz Krieg seine erste Ausstellung. Daß sie unter diesen Umständen ihren Verein soweit förderten, ist eine anerkennenswerte Leistung. Die Kunstpolitik, die damals zur Spaltung führte und diese Gruppe in die Opposition trieb, wollen wir heute nicht noch einmal aufrollen und auch nicht näher untersuchen inwieweit ihr eigenes jetziges Verhalten im Einklang mit ihren damaligen Oppositionsmotiven steht. —

Die Ausstellung, die den Räumen entsprechend gering an Zahl ist, sie umfaßt 146 Nummern an Bildern und Plastiken und einige Rahmen Lithographien der Serie „Krieg und Kunst“, macht in manchen Punkten keinen unsympathischen Eindruck. Da wäre an erster Stelle der

noch jugendliche Maler Willi Jaekel zu nennen. Wir begegneten ihm schon auf früheren Ausstellungen, doch trat sein Wesen uns noch nie so klar umrissen entgegen, wie dieses Mal. Er ist, wenn wir nicht irren, als Schüler aus der Breslauer Akademie hervorgegangen, wo er, unter des soliden Kaempfers Leitung wahrscheinlich, den Grund zu seinem ansehnlichen zeichnerischen Können legte. Aber nicht nur hierdurch, auch durch einen zweiten nicht alltäglichen Zug unterscheidet er sich wesentlich vom Geistesdurchschnitt seiner — oder muß man schon sagen der vorigen? — Generation: er besitzt wieder stoffgestaltende Phantasie! Freilich wird es für ihn ein Notwendiges sein, diese Anlage zu läutern, zu klären, damit der Gegenstand vereinfacht in die reine Form emporwachse, um nicht im Illustrativen wuchernd zu verwildern. Dann wird seine Linie noch an Kraft, wie seine Komposition an Einfachheit gewinnen, und seine Farbe — mit den male- rischen Absichten der letzten Generation hat



PROFESSOR BENNO BECKER MÜNCHEN.

GEMÄLDE PROZESSION IN BAGNI DI LUCCA

er nichts mehr gemein — der kühle und feste Grund solcher Gebilde sein können. — Vorzüge wie vorläufige Nachteile seiner Art finden wir in seinem umfangreichen „Sturmangriff“, der trotzdem, soweit es sich heute übersehen läßt, die gelungenste Arbeit ist, die aus dem Zeitendrang zum Kriegsthema bisher beige-steuert wurde; die Vorzüge reiner, und fast in selbständigen Anklängen an gute alte deutsche Weise, zeigt sein „Hl. Sebastian“. — Wir sehen der Entwicklung dieser sympathischen Künstler-erscheinung mit Interesse entgegen. — Wenden wir uns von diesem jugendlichen und zukunfts-vollen Mitglied der Vereinigung zum andern Pole, zum ältesten und ihrem Führer, zu Corinth, so ziehen wir diesmal sein Stilleben „Obst und Pfefferling“ und auch das Doppelbildnis „Herstein und Pottner“ seiner Komposition „Weib Potiphars“ vor. Wir sahen schon tonschönere Arbeiten des Malers; auch ist uns die Art von karikaturenhafter Auffassung, wie sie in der Figur so oft zum Ausdruck kommt, — vom

Künstler in den verschiedensten Motiven leider gern angewandt — nicht gerade bestrickend. Einen um so reiferen Eindruck machen daneben in den letzten Jahren einige seiner Stilleben, in denen er das Sinnliche des Gegenstandes mit voller malerischer Kraft auszudrücken in der Lage ist. Hinsichtlich seines Potiphars-Bildes sei übrigens nicht vergessen, daß es zeichnerisch nicht geringe Qualität hat, und der lüsterne Ausdruck des sich rekelnden Weibes überrascht. — In unmittelbarer Nähe dieses Bildes hängt eine italienische Landschaft der Münchener Malerin Maria Caspar-Filser, die man vielleicht die vorzüglichste der Ausstellung nennen kann. Diese über den Durchschnitt begabte Malerin verbindet eine eigene kraftvolle nach Größe strebende Auffassung des Gegenstandes mit qualitätsvoller Malerei. Zwar hat diese die Spuren ihrer Herkunft noch nicht durchweg abgelegt, doch ist die Künstlerin im Begriffe, deren Bestandteile hinreichend zu verarbeiten, um den Anspruch erheben zu können als selbst-

ständig angesprochen werden zu müssen. — Im weiteren folgen einige frische Landschaften von Philipp Frank, dessen „Frühling“ ein schönes Raumgefühl aufweist. — Auch Erich Büttner ist unter die originellen Naturen zu zählen. Er geht eigene Wege und auch von ihm kann man sagen, daß eine deutsche Note in seiner Kunst klingt. Er verbindet hervortretende Zeichnung mit buntem Lokalkolorit und hat Neigung zu Träumereien. „Spuk“ und „Bildnis meines Vaters“ legen dafür Zeugnis ab. — Als Porträtmaler möchte ich nach und neben ihm Georg Walter Rößner nennen mit seinem „Damenbildnis“. Malerisch gedacht bildet es das Gegenstück zu Büttners linearer Art. Es ist dem Künstler gelungen, in überzeugender, wirkungsvoller Weise sein Modell sowohl in Haltung, Ausdruck wie Tonqualität zur Geltung zu bringen. — In ihrer bekannten soliden Weise sind die Tiermaler Pottner und Herstein vertreten; der eine mit einem „Hahnenkampf“, der andere mit einem „Ziegenstall“. — Heckendorf gibt ein lebendiges Naturpanorama in seinem „Übergang über die Ange-

rapp“, doch fehlt es seinem in der Silhouette nicht stimmungslosen Aufbau zu sehr an inneren Substanz und fester Struktur. — Kräftiger in einer verwandten Naturauffassung ist Hugo Krayn mit seinen Großstadt-Szenerien, deren Wesen er in einen recht konzentrierten Linienstil zu fassen sucht, vertieft durch ein Kolorit, das als Farbe beobachtet und als Stimmung erlebt ist. — Unter den Bildnissen des Herrn v. König wäre das einer jungen Dame hervorzuheben, und gleichfalls bei Spiro das Damenbildnis, lebhaft in Ausdruck und Farbe. —

In der Retrospektiven Abteilung, die nicht sehr umfangreich ist, finden wir, neben 8 Nummern von Menzel, einige klangvolle Namen. Da begegnen wir einem Kopf von Marées, freilich unsigniert, der wie eine jener Arbeiten aus dem Leibl-Kreis anmutet, die man seit einer Reihe von Jahren mit Vorliebe ans Licht zieht; doch wird hier die Behauptung aufrecht gehalten, es handele sich um eine Malerei von der Hand Marées. Möglich, daß es im oeuvre des Künstlers Anknüpfungspunkte gibt. Als Mitglied des Leibl-Kreises ist dann Fritz



MALER ERICH BÜTTNER—BERLIN. GEMÄLDE „SPUK“ AUF DER 27. AUSSTELLUNG DER BERLINER SECESSION NOVEMBER 1915.



HUGO KRAYN — BERLIN.

GEMÄLDE «GROSSTADT»

Schider mit zwei bemerkenswerten Bildern vertreten; einem Interieur: „Dame mit Kind“, und einer genrehaften Szene: „Weihnachten bei Leibl“, die in der Lichtbehandlung als Malerei eher fast an den späten Uhde als an Leibl denken läßt. Das Bild gehört dem Kestner-Museum in Hannover. Durchaus anders geartet ist das vorige Bild „Dame mit Kind“; noch wenig breit im Vortrag, fleischloser im Strich, mit der Absicht auf Ton doch noch hart, könnte man an den Belgier Stevens denken. Das perlgraue Seidenkleid, um dessentwillen das Bild gemalt scheint — es tritt deshalb ein wenig zu sehr aus dem Ganzen hervor — hat einen Vorläufer auf einem Bilde des berühmten Belgiers im Museum in Brüssel, und auch das noch nicht voll entwickelte Sehnen im Malerischen, das den niederländischen Kleinmeistern näher steht als den großen Vollendern, ist hier wie dort ein verwandtes. — Von Anselm Feuerbach entlieh mangleichfalls dem Kestner-Museum ein Werk: „Mädchen mit totem Vogel“. Es ist in die 70er Jahre zu datieren; in die Zeit, da Feuerbach die Couture'schen Anregungen selbständig zu verarbeiten begann und die Betonung auf eine volle Malerei legte, die von seinem späteren Tempera-Stil noch weit entfernt ist. Von der Jahrhundert-Ausstellung

war uns das Bild als doch noch reizvoller in Erinnerung geblieben; diesmal empfanden wir den Kopf des Mädchens ein wenig trocken. — Die „Kinder im Garten“ von Uhde bilden ein charakteristisches Beispiel für die reife Art der späten Zeit dieses deutschen Malers. —

Mit einer verhältnismäßig auffallenden Zahl guter Werke ist, in Anbetracht des geringen Umfanges der Ausstellung, die Plastik vertreten. — Am reichsten Franz Metzner. In lebensgroßem, oder überlebensgroßem Format tritt der rein-dekorative Zug dieses sonst echt plastisch denkenden Künstlers ein wenig zu sichtbar hervor: das Menschliche löst sich in eine in zu gleichmäßiger Weise wiederkehrenden Formensprache auf. Bei nur dekorativ sein wollen den Gartenplastiken stört dies weniger. Frei von solchem Nachteil ist die kraftvoll und geschlossen gehaltene Büste einer „Bäuerin“ von slavischem Typus. — Einen nicht gewöhnlich begabten Porträtisten lernen wir dann in Martin Müller-Charlottenburg kennen, der ferner einen dekorativen „Torso“ ausstellt, wengleich dieser noch nicht ganz rein von den Einflüssen der Maillol-Schule ist. Seine eigene, den Charakter einer Figur erschöpfende Ausdrucksfähigkeit erkennen wir jedenfalls in den Porträtbüsten; z. B. der des oben erwähnten Malers



FRANZ
HECKENDORF-
STEGELITZ.

HEMALDORF
NOLLERUCKE
ÜBERGANG
ÜBER DEN
ANGERAPP

FRICH
RUTTNER-
BERLIN.



GEMÄLDE
BILDNIS
MEINES
VATERS

Jaekel. — Freier und von lebhafter Begabung in der Darstellung des weiblichen Körpers tritt Fritz Huf hervor. — Von Ernst Wenks Modell zu einem Eugen Richter-Denkmal wäre zu sagen, daß er die Schwierigkeiten eines dergleichen Vorwurfs nach Möglichkeit überwand. — Die Vereinigung beabsichtigt ihre neuen Räume für wechselnde Ausstellungen über das ganze Jahr geöffnet zu halten, und gleichfalls zu kunsthistorischen wie ästhetischen Vortragszyklen und weiteren intimen Darbietungen künstlerischer Art, damit, so es verständlich ge-

handhabt wird, eine günstige Wirkung auf das Publikum geübt werden könnte. — Auch plant die Vereinigung die Herausgabe einer kleinen Zeitschrift. KLEIN-DIEPOLD.

Ich halte es für durchaus bedauerlich, daß der moderne Mensch seiner Lektüre gegenüber, — man könnte vielleicht sagen: allen Kunstwerken gegenüber, — den kritischen Standpunkt als den selbstverständlich ersten und oft einzigen einnimmt. Man sollte von einem Buch dankbar aufnehmen, was uns fördert, und an dem anderen einfach vorübergehen. Auf den Stuhl des Richters sollte man sich nur setzen,



EUGEN SPIRO BERLIN.

GEMÄLDE DAMENBILDNIS*

wenn es aus Gründen, die außerhalb des unmittelbaren Verhältnisses von Buch und Leser liegen, nötig ist. Warum muß man durchaus immer ein »Urteil« haben? — was, da Urteilen keine leichte Sache ist, vor allen Dingen zu absprechenden, negierenden Urteilen führt, die jedenfalls die leichteren sind. Im übrigen hängt unser ganzer Zug zum Kritisieren mit der der Gegenwart gewohnten mechanischen Anschauungsweise zu-

sammen, für die ein Ganzes nur eine Zusammensetzung aus einzelnen Teilen ist. Denn er pflegt sich auf Einzelheiten zu richten, die Einwände gegen diese werden zum Urteil über das Ganze; die Voraussetzung der gewöhnlichen Kritik ist die allem künstlerischen Wesen durchaus entgegengesetzte: daß das Ganze aus für sich beurteilbaren Teilen zusammengesetzt sei Georg Simmel.



H. E. LINDE-WALTER BERLIN.

GEMÄLDE »PLÄTTERINNEN«

DIE KUNST AUF DER WELTAUSSTELLUNG IN SAN FRANCISCO.

Eine rechte Weltausstellung ist die Veranstaltung zu San Francisco nicht, denn der für unsere Begriffe wichtigste Teil der Welt fehlt hier. Das deutsche Reich, Österreich, Großbritannien, Rußland, Spanien, die Schweiz haben die Einladung zur Beteiligung an dem Unternehmen abgelehnt und sind gar nicht oder mit lückenbüßenden Privatleistungen vertreten, die gar keine Vertretung wünschenswerter erscheinen lassen. Diese Haltung der meisten europäischen Nationen ist verständlich, wenn man einzig und allein die praktische und materielle Seite der Dinge betrachtet. Die Amerikaner haben alle Waren mit so hohen Einfuhrzöllen belegt, daß nur noch solche Dinge mit Gewinn in den Vereinigten Staaten verkauft werden können, die wie der französische Wein oder die deutschen Chemikalien hier nicht ge-

wonnen werden. Warum also die großen Kosten einer Ausstellung übernehmen, wenn man doch keine Geschäfte machen kann? So haben das Deutsche Reich und die anderen europäischen Staaten überlegt, als sie die amerikanische Einladung ablehnten. Die Italiener und die Skandinavier haben sich beteiligt, weil es ihnen darum zu tun war, das Band zwischen dem alten Vaterlande und ihren in den Vereinigten Staaten lebenden Landsleuten aufrecht zu halten und fester zu knüpfen, ein Grund, der hoffentlich in kommenden Zeiten auch für das durch die Erfahrungen des Krieges belehrte Deutsche Reich gelten wird.

Die Franzosen haben sich beteiligt, weil sie nach Amerika Dinge ausführen, die dort nicht hergestellt werden können, und weil ihnen in dieser Zeit sehr daran gelegen ist, sich von ihrer



FRITZ SCHIDER † GEMÄLDE »DAME MIT KIND«
BERLINER SECESSION 1915. BES: GALERIE CASPARI-MÜNCHEN.

besten Seite, als Hege und Pfleger der edelsten Güter der Menschheit zu zeigen. Außer Wein, Seide und Damenputz setzen die Franzosen in den Vereinigten Staaten einen sehr großen Teil ihrer künstlerischen Erzeugnisse ab, und man kann sagen, daß sie seit mehr als einem Menschenalter den amerikanischen Kunstmarkt monopolisiert haben. Deutschland hätte also drei gute Gründe gehabt, sich an der Ausstellung zu beteiligen: erstens, um den Deutsch-Amerikanern die Hand zu reichen, zweitens, um auch auf diesem Gebiete die Eroberung des Marktes anzustreben, drittens, um den Amerikanern zu zeigen, daß wir nicht, wie ihre in englischer Sprache erscheinenden Zeitungen seit einem Jahre predigen, Barbaren und Zerstörer von Kunstwerken, sondern selbstschaffende Künstler sind und uns auch in dieser Kulturtätigkeit vor keinem andern Volk verkriechen müssen.

Es ist sehr bedauerlich, daß wir nicht gleich den Franzosen, Italienern, Dänen, Schweden, Norwegern, Holländern und sogar den Belgiern eine würdige Vertretung zustande gebracht haben wie seiner Zeit in Paris, wo das Deutsche Reich alle anderen Nationen im Wettstreit des Friedens besiegte. Und fast noch bedauerlicher ist, daß es den Leitern der Ausstellung gelang, einige zwanzig deutsche Bilder, die in Pittsburg ausgestellt gewesen und durch den Krieg in Amerika zurückgehalten worden waren, für San Francisco zu bekommen, wo sie nun neben den vortrefflichen Abteilungen der anderen, wirklich vertretenen Völker einen sehr armseligen Eindruck machen und das Deutsche Reich etwa auf den Standpunkt Portugals bringen. — Es lohnt sich nicht, auf den Inhalt der von Europäern eingerichteten Abteilungen näher einzugehen, da fast alle die in San Francisco



MALER EMIL POTTNOR BERLIN.

GEMÄLDE »HAHNENKAMPF«



PROFESSOR HCH. REIFFERSCHIED WANNSEE.

GEMÄLDE »DAMENBILDNIS«

erschienenen Künstler und Werke in Deutschland wohlbekannt sind. Es sei nur gesagt, daß Schweden, Norwegen, Dänemark und Holland ganz ausgezeichnet vertreten sind, und daß besonders Schweden trotz des Fehlens seines bekanntesten Meisters — Zorn — einen imposanten Eindruck macht. Auch Italien ist vollzählig zur Stelle und zeigt sich ebenso unselbständig und charakterlos, wie die Skandinavier bodenständig und eigenartig sind. Ohne Paris gäbe es heute keine Kunst, sondern nur Kitsch in Italien. Auch die braven Leute, die unter dem Titel „Futuristen“ vor dem Kriege Radau machten, nehme ich dabei nicht aus. Sie sind sehr vollständig erschienen, denn nachdem die

italienische Regierung sie in den offiziellen Räumen nicht haben wollte, ist es ihnen gelungen, von den einer solchen Sensation frohen Leitern der Ausstellung einen Sonderraum in dem Nebenbau angewiesen zu erhalten, wo auch die ungarische Kunst sehr übersichtlich, die österreichische Griffelkunst in einer guten Auswahl und die Norweger mit einer reichen Sammlung vertreten sind. —

Durchaus an der ersten Stelle der fremden Aussteller steht, wie es ja auch den Tatsachen entspricht, Frankreich. Es hat nicht nur mehr Platz und mehr Werke als irgend eine andere fremde Nation in den ihm zugewiesenen Räumen des Kunstpalastes, sondern auch sein im wesent-



ERNST WENCK—BERLIN-GRUNEWALD. MODELL ZU EINEM EUGEN RICHTER-DENKMAL.



PROFESSOR FRANZ METZNER BERLIN.

PLASTIK »BÜSTE EINER BÄUERIN«

lichen dem Palaste der Ehrenlegion in Paris nachgebildeter Sonderbau dient in der Hauptsache als Kunstausstellungs-Raum und zeigt außer Gobelins, Sevres, Stilmöbeln und Damenputz einige hundert Gemälde und Skulpturen der Gegenwart und des letzten Jahrhunderts. Dazu kommt noch eine leihweise zusammengebrachte Kollektion von „Beeinflussern“ der amerikanischen Kunst, die überwiegend Franzosen enthält. So sind manche Franzosen an drei Stellen zu finden. Claude Monet hat ein Bild in den französischen Räumen des Kunstpalastes, zwei im Sonderbaue Frankreichs und sieben bei den Beeinflussern. Rodin und andere sind ebenfalls an allen drei Orten vertreten. —

Bei diesen „Beeinflussern“ befinden sich viele ausgezeichnete Sachen: neben den Franzosen der letzten sechzig Jahre besonders Engländer des achtzehnten Jahrhunderts und vier versteckte deutsche Namen: Lenbach mit einem Selbstbildnis und einer Skizze zu Mommsen, Andreas Achenbach, Makart mit zwei leeren Dekorationsstücken und der eigentlich zu den Parisern gehörige Frankfurter Schreyer mit einer seiner arabischen Reiterzenen. Von diesen

Lehrmeistern gelangen wir zu den Amerikanern und betreten zunächst die retrospektiven Säle, worin man mit vielem Fleiß alles vereinigt hat, was an halbwegs künstlerischer Malerei im achtzehnten und am Anfange des neunzehnten Jahrhunderts auf amerikanischem Boden entstanden ist. Wer es vorher noch nicht wußte, der sieht hier auf den ersten Blick, zumal wenn er von den Beeinflussern kommt, daß die amerikanische Malerei jener Zeit weiter nichts ist als ein Ableger der englischen Kunst. Ohne Reynolds, Gainsborough, Raeburn und ihre Genossen wäre keiner dieser amerikanischen Porträtisten denkbar. Es lohnt sich nicht, die Namen zu nennen, denn alle diese Leute haben nur Lokalinteresse und sind ohne jegliche Bedeutung für die weitere Kunstgeschichte. Auch der tüchtigste und bekannteste von ihnen, Gilbert Stuart, ist weiter nichts als ein verblaßter Reynolds und das nur in seinen besten Arbeiten. Auch in den ersten Jahrzehnten des neunzehnten Jahrhunderts noch erhalten die amerikanischen Maler ihre Einflüsse aus England, und man kann deutlich die Anekdotenmaler Wilkie und Moreland bei den gleichzeitigen Amerikanern



BILDHAUER MARTIN MÜLLER-CHARLOTTENBURG •TORSO• BERLINER SECFSSION NOV. 1915.

spüren, während die amerikanischen Landschaftler mehr nach Rom, zu Claude Lorrain und den Vedutenmalern hindeuten. Überhaupt macht jetzt Rom als Lehrmeisterin der englischen Hauptstadt Konkurrenz, bald ziehen sich auch Fäden nach München und Paris, und schon vor der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts beginnt Paris die Alleinherrschaft anzutreten, die es heute unumschränkt auf die amerikanische Kunst ausübt. Wenn man nachher die schier endlosen und etwas ermüdenden Säle der modernen amerikanischen Maler und Bildhauer durchwandert, wenn man sich in den Sonderräumen erholt, die den bekanntesten und geschätztesten Meistern gewidmet worden sind, dann kommt man immer mehr zu der Überzeugung, daß es eine eigentlich amerikanische Kunst nie gegeben hat, — die symbolische Malerei der Indianer und die Kunst der alten Mittelamerikaner natürlich ausgenommen — und auch heute nicht gibt. Wie vor hundert und mehr Jahren die Engländer, so sind heute die Franzosen dermaßen die Lehrmeister der Amerikaner,



BILDHAUER FRITZ HUF — BERLIN. PLASTIK — STEHENDES MÄDCHEN

daß ihre Arbeiten von Rechtswegen einfach zur Pariser Schule gezählt werden müßten. Sehr viele von ihnen suchen sich zwar amerikanische Themen u. malen amerikanische Landschaften, amerikanische Menschen, Wolkenkratzer, Cowboys, Indianer, den Niagara oder den großen Cañon, aber so lange das mit in Paris erlernten Mitteln, in der Pariser Technik, nach der Pariser Anschauung geschieht, kann auch bei diesen Bildern nicht von amerikanischer Kunst die Rede sein, so wenig wie bei den sehr zahlreichen amerikanischen Bildhauern, die uns die Freunde Lederstrumpfs auf dem Kriegspfad, auf der Jagd oder in sonst irgend einer Beschäftigung zeigen. Übrigens darf man aus dieser Unselbstständigkeit den Amerikanern keinen großen Vorwurf machen; wie sie steht mehr als die halbe Welt im Banne von Paris, und nicht nur in Italien und Spanien, sondern auch in Deutschland gibt es so manchen Maler und Bildhauer, der zur Pariser Schule gehört. — Auch bei den Amerikanern wäre in dieser kurzen Besprechung



MALER EMIL POTTNER—BERLIN.

TIERPLASTIKEN IN KERAMIK.



MALER UND KERAMIKER EMIL POTTNER—BERLIN. PERLUHN IN KERAMIK.

ein Verweilen bei den einzelnen Namen nicht angezeigt. Um dieser Ausstellung gerecht zu werden, müßte man ein Buch schreiben, und in der Tat wird man so bald nicht wieder die Gelegenheit finden, der amerikanischen Kunst von ihren ersten Anfängen in der Kolonialzeit bis auf unsere Tage in die Werkstatt zu schauen. Nur hätte eine solche Geschichte der amerikanischen Kunst für europäische Leser kaum genügendes Interesse. Letzten Endes wäre sie stets nur das die europäischen Kunstströmungen oder Kunstmoden begleitende Echo; ein eignes, selbständiges, originales Leben aus ihr herauszuklügeln, wird wohl nur dem lokalpatriotisch parteiischen Amerikaner gelingen. Für uns genügt es festzustellen, daß auch die größten und mit Recht hüben und drüben wertgeschätzten amerikanischen Künstler sehr deutlich den Einfluß ihrer europäischen Lehrmeister zeigen, ohne diese Meister nicht denkbar wären und schließlich so sehr zu Europa gehören, daß sie eigentlich Amerika nur ihre Geburt verdanken und nachmals immer in Europa gelebt haben. So ist es mit den Allerbedeutendsten wie Whistler, Sargent und dem jetzt in Weimar, früher viele Jahre in Paris wirkenden Gari Melchers, und so steht es auch mit den zahlreichen tüchtigen Malern und Bildhauern zweiter Linie, die alle oder meistens ihren ständigen Wohnsitz in Europa, zumal in Paris haben und eigentlich nur nach dem Lande ihrer Geburt kommen, um hier Bestellungen und Geld zu finden. Wie nötig dieser Aufenthalt für den amerikanischen Künstler ist, mag man in dem Saale sehen, der mit den Arbeiten des Malers William M. Chase angefüllt ist. Chase hat in den siebziger Jahren in Europa Bildnisse wie das seines Freundes Whistler und das der Frau mit dem weißen Shawl geschaffen, die durchaus gleichwertig neben den besten Arbeiten Whistlers und Sargents und somit in der allerersten Reihe moderner Bildniskunst stehen; seit er aber in Amerika festsetzt, sind seine Sachen immer konventioneller geworden, und obschon man ähnliche Beobachtungen auch bei Künstlern machen kann, die den europäischen Boden niemals verlassen haben, scheint die Ansicht doch nicht ungerechtfertigt, daß die den Künsten wenig holde amerikanische Umgebung dabei einen großen Teil der Schuld trägt. In diesem großen Lande ist noch immer kein rechter Platz für den Künstler im weitesten Sinne, und es wird wohl noch ein Jahrhundert oder mehr dauern, bis sich das geändert hat.

Am interessantesten für den europäischen Besucher aber sind auf dieser Ausstellung die

Chinesen. Sowohl China als auch Japan sind in allen Abteilungen reich vertreten, denn Kalifornien ist ja von jeher der Tummelplatz gewesen, wo die Europäer und die Asiaten ihre Kräfte messen. Die Japaner verkaufen mehr Waren in diesem Teile der Vereinigten Staaten als alle Europäer zusammen, und sogar die Ost-Amerikaner können nur mühsam mit ihnen konkurrieren. Japan hat sich in allen Abteilungen und auch im Kunstpalaste darauf beschränkt, leicht verkäufliche Marktware zu zeigen. Wer hier etwas zu finden erwartet wie vor fünfzehn Jahren in Paris, der erlebt eine arge Enttäuschung. Dort zeigten die Japaner der bewundernden Welt die entzückendsten Schöpfungen ihrer vom feinsten Geschmack getragenen Nuancenkunst, hier ist nichts, was man nicht in allen großen Städten in den einschlägigen Kaufläden sehen könnte.

Dagegen haben die Chinesen eine Sammlung geschickt, die wie eine Offenbarung wirkt. Ein chinesischer Sammler Namens Liu Sung Fu hat 358 Gemälde aus den letzten sechshundert Jahren gesandt, und die Hauptlehre, die wir hier erhalten, ist, daß die Japaner auf diesem wie auf anderen Gebieten weiter nichts als die sehr gelehrigen Schüler und überaus geschickten Nachahmer der Chinesen gewesen sind. Wie sie heute mit staunenswerter Gewandtheit die europäische Industrie nachahmen und alle ihre Techniken kopieren, so haben sie seinerzeit mit der chinesischen Schrift und überhaupt mit der chinesischen Kultur auch die chinesische Kunst übernommen, nicht nur die wunderbar geschmackvolle Farbengebung und den stenographischen, alles Überflüssige und Unnötige ausscheidenden, nur das Wichtige und Notwendige behaltenden Stil, sondern auch die äußerlichen Unterscheidungen nach Themen, Format und Größe. Anscheinend haben die Japaner der chinesischen Kunst nichts aus dem Eigenen hinzugefügt, weder nach der Breite noch nach der Tiefe.

Hoffentlich wird diese Sammlung auch nach Europa gebracht, wo sie nicht wenig dazu beitragen wird, sowohl den Chinesen als auch den Japanern den ihnen in der Kunstgeschichte gebührenden Platz anzuweisen. Schon jetzt aber kann man sagen, daß wir die ersteren viel zu hoch eingeschätzt haben. Sie gehören an den Platz der geschickten Nachahmer und Schüler, die Meister und Vordenker aber sind die Chinesen, deren Originalität ihnen einen Platz auf der obersten Staffel künstlerischer Begabung sichert. Wenigstens in diesem einen Punkte hat die Ausstellung in San Francisco uns eine wichtige Belehrung gebracht. KARL EUGEN SCHMIDT.



BILDHAUER BENNO ELKAN-
ALSBACH B. DARMSTADT.

GENERAL-FELDMARSCHALL
VON MACKENSEN.



FERDINAND STAEGE—MÜNCHEN. ZEICHNUNG „VERWUNDETER KRIEGER“



FERDINAND
STAEGER.
ZEICHNUNG
»REITER-
ANGRIFF

FERDINAND STAEGER—MÜNCHEN.

VON PROF. DR. E. W. BREDT.

Eine glückliche Ausnahme im weiten Zuschauerraum deutscher Kunst ists, daß ein Künstler im Alter Ferdinand Staegers doch wenigstens schon einen nicht gerade kleinen Kreis von Freunden und Bewunderern gefunden. Gewiß sind nur wenige von so fester, ausgesprochen anderer Art und Form wie Staeger, mit fünfunddreißig Jahren schon von Sammlern und Kunstfreunden besten Ansehens anerkannt worden. — Ja, wenn Staeger so einer von den allzu vielen wäre, die die Formensprache der letztemporgekommenen Kunstmode jeweils mitmachen — mitmachen können, wenn Staeger Mitglied einer Ruhmesversicherungsgesellschaft auf Aktien (mit beschränktem Hervorragenden) wäre — dann wäre eine verhältnismäßig früher erworbene Anerkennung nichts besonderes. Denn das muß gesagt werden, Staegers Art ist wie die aller Starken, eigensinnig. Diese Eigensinnigkeit machte faßt alle Großen zunächst unbeliebt, sie gibt immer einzelnen oder vielen Anlaß zur Ablehnung — sie ist und bleibt aber Kennzeichen aller Genialen, wenn in ihr allein eine geistige Macht voll unlösbarer Wechselbeziehungen zwischen Weltanschauung und Ausdrucksform klar sich offenbart. So mögen

Staegers zarte Radierungen und Zeichnungen eben manchen zu zart erscheinen, zumal heute, da die kunstgewerbliche Schulung auf Plakatwirkung, da die Maler auf kräftige Schlager, da die Bildhauer auf den Umriß ausgehen, da so vielen Künstlern die rasche Orientierung im Bilde als wichtigstes Formproblem zu gelten scheint. — Staeger, voll von eigener Anschauung seiner Wälder und Weiten, hatte den Mut anders zu zeichnen. Er war Kämpfer und ist und bleibt Sieger. — Und von denen, die seine Fahne mit zum Siege führten, seien hier nur Georg Hirth, Julius Leisching und der Verleger Gerlach genannt. Solche Erkennen und Förderer der Einzelgänger zu nennen, werde mehr und mehr zur Pflicht. Uns aber sei der bisherige ideelle Erfolg eines so ganz anders Zeichnenden und Malenden frohes Zeichen des Aufschwungs im zeitigen Erkennen erster deutscher Meister. Denn so zart auch immer bisher Staegers Griffelkunst gewirkt — so stark ist doch die Persönlichkeit, die sie schuf.

Mit wem ließe sich unser Künstler vergleichen? Mit wem unter den Alten, mit welchem neuen Graphiker? Rein technisch liegt die Erinnerung mit einem der großen Meister des



FERDINAND STAEGER MÜNCHEN.

ORIG.-RADIER. »RAST AUF DER FLUCHT NACH ÄGYPTEN«
IM BESITZ DES SCHRIFTSTELLERS FRANZ LANGHEINRICH—MÜNCHEN.

Gobelins, des Barock wohl nahe. Tatsächlich möchte ich manche Schöpfung Staegers gewebt sehen. Seine Landschaften sind wie Teppiche. Und das Spiel seiner Linien ist zart wie das der Spitzen von Frauenhand. Aber genau gesehen sind Staegers Zeichnungen eben Zeichnungen. Staeger will nicht, wie so viele heute und früher, als Graphiker malen. Sein Stil ist rein graphisch, wie Beardsley reiner Graphiker war. — Aber sonst haben die beiden nichts gemein. Beardsley war Illustrator, der aus der Bühnenkunst, nicht aus der Natur, stärkstes nahm. Staeger ist Dichter — Weber der Welt. Wie der Menschen ineinander wirkende Schicksale die dichterisch schöne Gestalt der Parzen schuf — so greifen alle Teile der Staegerschen Schöpfungen ineinander über, wie der Fäden unzählige Zahl zu einem Bild, einem zunächst verschleierte[n] Geschick.

Wer schafft ähnlich, ähnliches? Es mögen, sollen, müssen andere anders schaffen — Staeger hat seine Form, seine Welt, seinen Stil.

Jeder ist unvergleichlich, wenn Herz und Welt, Form und Sinn so unzertrennlich fest ineinander greifen zu einer Weltanschauung. — Wie erbärmlich jener kluge Kritikus, der einmal Staeger als „Biedermeier“ kleiner machen wollte. Biedermeierei und Staegersche Kunst sind Antipoden. Kein Vergleichen macht Staeger kleiner.

Diez formt scharf und klar wie mit Messers Schärfe klingende Epigramme. Kubins zitternder Griffel macht Geistergeschichten wahr. Geiger ist leidenschaftlich bewegt in freiem Raum, wie seine Feder. Alle haben ihren Stil — wie Staeger seinen. Klingers Formenwelt entspricht seinen Ideen. Böcklin war Maler-Phantast und Ludwig Richter verklärte eine einfache Welt in glücklicher Einfachheit. — Staeger aber schafft Bilder, die reicher sind als alle Bilderteppiche, die je gewirkt wurden. Reicher und feiner.

Und dies Ineinanderspielen, dies nicht gleich Deutliche des Einzelnen im Ganzen, ist wahrhaftig derselbe starke wundergläubige Geist,



FERDINAND STAEGER—MÜNCHEN. ZEICHNUNG.

MÖRIKE: MOZART AUF DER REISE NACH PRAG.
ORIGINAL IM BESITZ DES FÜRSTEN JOHANN V. LICHTENSTEIN.

der die phantastisch-vielverschlungenen Tiergestalten schlug in die Fibeln und Beschläge der altgermanischen Welt. Immer und immer wieder reckte sich dieser die Dinge verflechtende Geist in der nordischen Kunst empor, im Filigrangeschmeide — in der Plastik der gotischen Dome, in Dürers Verknotungen, in Rubens Weltgerichten, weicher und reicher denn je in den traumhaften Schöpfungen Staegers, des Künstlers und Künstlersohnes aus Mähren.

Staeger ist Österreicher wie Schwind. Aber der große Wiener Romantiker stand Welt und Leben ferner als Staeger — der dennoch der größere Dichter, der der viel viel reichere, dessen Erfindung sich nicht in Märchenillustrationen erschöpft, sondern schöpferisch immer neu ist, wie in den ersten Werken. Auch die Bilder dieses Heftes allein sagen davon genug. „Der verwundete Krieger“ — Eine Kriegerlegende — Der Reitersmann ruht blutend im tiefen Wald. Ihm ists, als ob aus der Kapelle

da drüben die Mutter Gottes sein Rufen gehört. Sie heilt ihm die brennende Wunde und das Christkind schöpft gleich mit der göttlichen Krone kühlendes Wasser aus dem Waldbach. — Anders das andere Bildchen aus gleicher Kriegszeit. Oben Tannengezweig. Unten feine Gräser und Blumen. Eichkatzerln lauern im Sprung kleinen Insekten auf. Hinter dieser kleinen Welt aber der große Krieg: vorstürmende todesmutige Reiterscharen. — Eine Allegorie ohne Spitzfindigkeit. Die schöne, liebe Welt und doch überall Kampf und Tod. — „Die Rast Maria und Josefs im Walde“ ist eine Radierung von der ganzen Stimmungskraft Altdorfers, von der Zartheit eines Castiglione. — „Mozart auf der Reise nach Prag“, eine Zeichnung im Besitz des Fürsten Johann von Lichtenstein, wird neben den kostbaren Werken Richters in dieser fürstlichen Sammlung fest seinen Wert behaupten. Mörike und Staeger und Mozart, die drei verstehen einander! —



FERDINAND STAEGER. ZEICHNUNG »BEDROHTE IDYLLE« IM BESITZ DES ESSENER MUSEUMS.



FERDINAND STAEGER MÜNCHEN. RADIERUNG JUNGE LIEBE



FERDINAND STAEGER MÜNCHEN.

ZEICHNUNG v. HIMMEL UND ERDE.



FERDINAND STAEGER MÜNCHEN.

ZEICHNUNG »DAS EINSAME DÖRFCHEN«
ORIGINAL IM BESITZ DES ESSENER KUNSTMUSEUMS.

In dieser Folge von Abbildungen begrüße ich aber besonders erfreut jene andere Zeichnung Staegers, der kaum ein kurzes Wort als Unterschrift gerecht wird. Aus zerschmetterter Geige zischt eine ganze Brut giftetriger Schlangen empor. Eine schrille Disharmonie zerschneidet alle Schönheit der Welt, allen Frieden im Tal. Bitternis als Feindin alles Heiteren. Das ist eine jener Schöpfungen Staegers, die noch kaum bekannt — die den Dichter uns bald von anderer Seite kennen lehren werden. Denn nicht sentimental bleibt Staegers Anschauung. Bittere Töne schlägt er an, auch das Furchtbare, Groteske und Brutale stellt Staeger dar. Freilich, sein Auge, trunken vom Überfluß der Welt, verwebt auch diese brutalen Erlebnisse in das Bild seiner heimatlichen Fluren. — Noch ist nicht die Zeit, jene ganz anderen oft Furchtbaren allegorischen Zeichnungen Staegers zu veröffentlichen. Der Weltkrieg war aber nicht, der den Lyriker auch zum Epiker und zum Dramatischen geführt — doch das, was er

jetzt auf dem Kriegsschauplatz in Galizien sieht, wird er, daran zweifelt niemand, furchtbarer schildern als jene Kriegszeichner, die nur das photographisch Aufnehmbare graphisch festlegen. — Freundlich ist noch die Mehrzahl unserer Bilder: So „Das einsame Dörfchen“, oder die Zeichnung zu Uhlands „Droben steht die Kapelle“, die die deutsche Abteilung der Landesgalerie in Prag besitzt. — Von glühend bald glühender Leidenschaft erzählt das Blatt des lichten vorwärts drängenden Paares im Walde unter hängendem Gezweig, auf blumigem Boden: „Junge Liebe“. —

Ähnlich so viele Gelegenheitszeichnungen, Exlibris, Geburtsanzeigen usw. Mit nur wenigen anderen könnte sich Staeger leicht an die Spitze des großen, allzugroßen Zuges von deutschen Exlibriszeichnern stellen. Doch wozu? Staeger hat Größeres zu geben. — Das schwierige Gebiet der Allegorie meistert er wie wenige. Er wird nicht trocken, nicht gelehrt, nicht klug und weise wie Pädagogen, die die Finger vom



FERDINAND STAEGER. ZEICHNUNG ZU UHLANDS GEDICHT: DROBEN STEHET DIE KAPELLE. IM BILDZITZ DER DEUTSCHEN SEKTION DER LANDSGALERIE BRAG



FERDINAND STAEGER. ORIG.-RADIÉRUNG - PARZIVAL.
ORIGINAL IM BESITZ D. DEUTSCHEN SEKTION DER LANDSGALERIE-PRAG.



*Lege...
 ...
 ...*

FERDINAND STAEGER MÜNCHEN.

KRIEGSZEICHNUNG »SCHÜTZENGRABEN«



FERDINAND STAEGER—MÜNCHEN. KRIEGSZEICHNUNG »DIE VON DEN RUSSEN EINGEÄSCHERTE JUDENSTADT KUROVICE«



FERDINAND STAEGER - MÜNCHEN.

KRIEGSSKIZZE AN DER ZŁOTA LIPA

Darstellen lassen sollten. — Da müht sich der Bauer mit einem schweren Steinblock — am Wege aber wandelt Christus mit seinen Jüngern. — Wie ist das Blatt zu nennen? „Himmel und Erde“. — „Geist und Erde“. — Es sagt bildlich alles — braucht nicht Worte. Das andere Blatt — auch im Besitz der Landesgalerie Prag — in dem der starke Krieger beim leidenden Heiland Trost sucht, nennt der Künstler kurz „Parzival“. — Genug der Bilder.

Staeger ist Dichter als Zeichner und Maler. — Der Maler Staeger ist fast noch unbekannt. Und doch ist er auch als Maler ganz ein Eigener. Er muß auch als Maler — zumal als Freskenmaler — noch Erfolg haben. — Vielleicht ist Staeger ein Beispiel für viele Künstler in unserer Zeit. Ein Gegensatz zur Kunst des Barock. Er ist, wie so manche Graphiker, schöpferisch für Gebiete, die der Graphik fern zu liegen scheinen. Lebrun machte seine Teppiche reich — weil er tausend alte Dinge fleißig kopiert

und aus ihnen ein ganzes Bild schuf. Staeger könnte alle möglichen Kunstgewerbler befruchten. Wer seine Gemälde betrachtet, staunt über den Reiz der schier unbewußt geschaffenen Möbel und Stoffe und „Muster“. —

Alles in allem: in Ferdinand Staeger besitzt die deutsche Kunst einen Schöpfer von unendlichem innerem Reichtum — einen Phantasten, der wahrhaftig sieht und ernst und tüchtig gestaltet — in seiner unvergleichlichen Art. Wer Staegers Reichtum kennt, fühlt nun eine ernste Verpflichtung. Die Anerkennung, die er bei Besten unserer Zeit gefunden, ist doch nur gering, gemessen an der Stärke seiner Gaben. Möchte unserm Künstler, der des Lebens Not und Sorge noch in diesem Alter genugsam kennt, endlich auch ein materieller Erfolg zu teil werden, der einigermaßen wenigstens dieser unerhörten Arbeitslust, diesem nie ermüdenden Schaffensdrang, diesem sprudelnden künstlerischen Reichtum entspricht. E. W. B.



*Bücherzeitfen.
Entwurf für einen
Zerhörer der Arbeit.*

FERDINAND
STAEGGER.

DER ZEICHNER.
»War ich in Gesellschaft, so setzte ich mich so, daß ich die Gesellschaft, oder eine Gruppe aus derselben, oder auch nur eine einzige Figur übersehen konnte, und zeichnete sie so geschwind, oder auch mit so vielem Fleiß, als es die Zeit oder die Tätigkeit der Personen erlaubte. Hat niemals um Erlaubnis, sondern suchte es so verstohlen wie möglich zu machen; denn wenn ein Frauenzimmer — und auch zuweilen Mannespersonen — weiß, daß man's zeichnen will, so will es sich angenehm stellen und verdirbt alles, die Stellung wird gezwungen. Ich ließ es mich nicht verdrießen, wenn man mir auch, wenn ich halb fertig war, davonlief, es war doch so viel gewonnen. Was habe ich da zuweilen für herrliche Gruppen mit Licht und Schatten, mit allen den Vorzügen, die die Natur, wenn



*Dochter
ward uns ein
gesundes Söhnchen
geboren.*

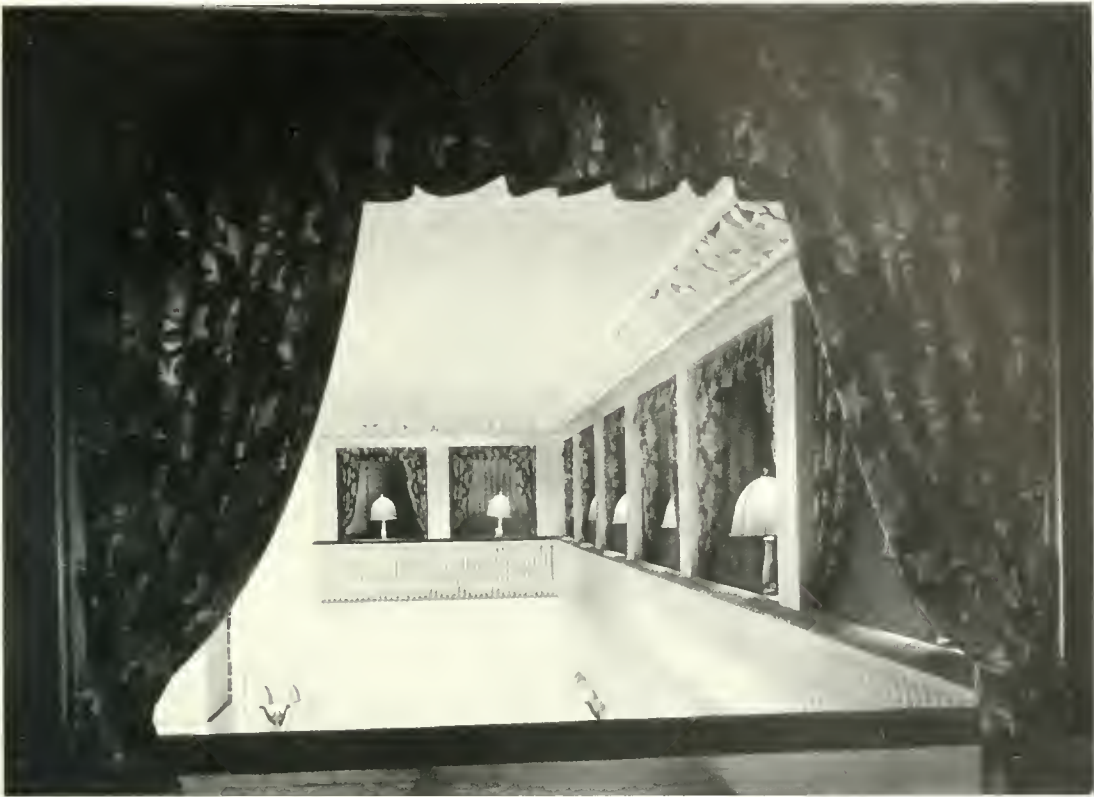
3 1/2 1912
*Heda von Fritz
Varetilles.*

FERDINAND STAEGGER MÜNCHEN. ZEICHNUNG: GEBURTS-ANZEIGE

sie sich selbst überlassen ist, vor all den so gerühmten Idealen hat, in mein Taschenbuch eingetragen. Auch des Abends bei Licht habe ich das oft getan; kein besseres Studium, um große Partien Licht und Schatten hervorzu bringen. Ich habe nach Gemälden wenig, nach Gips etwas, viel mehr nach der Natur gezeichnet. Bei ihr fand ich die meiste Befriedigung, den meisten Nutzen; sie ist meine einzige Lehrerin, meine einzige Führerin, meine Wohltäterin. Wo ich sie finde, werfe ich ihr einen Kuß, wenn es auch nur in Gedanken ist, zu: dem reizenden Mädchen, dem prächtigen Pferde, der herrlichen Eiche, dem Strauche, dem Bauernhause, dem Palaste, der Abendsonne und dem Mondlicht. Alles ist mir willkommen, und mein Herz und Griffel hüpfen ihm entgegen.« Adolf Menzel.



LUCIAN BERNHARD - BERLIN. »KAFFEEHAUS KURFÜRSTENDAMM« DURCHBLICK ZUR TREPPE.



ARCHITEKT LUCIAN BERNHARD—BERLIN.

KAFFEEHAUS KURFÜRSTENDAMM—LOGEN.

DIE KUNST AM KURFÜRSTENDAMM.

LÄDEN UND KAFFEERÄUME VON ARCHITEKT LUCIAN BERNHARD—BERLIN.

Wiegendes Gleiten, spitzes Wippen, Locken süßer Augen, Gruppen, die sich bilden und lösen, Beobachten, Grüßen, Hinweghuschen über die Menge, leises Kichern, gefährliche Andeutungen und schillernde Leerheiten — so fließen die menschlichen Wogen dahin, zwischen weichem Dunkel und blitzenden Lichtern. Nicht das nährende Blut der Arbeit sammelt sich in dieser Ader; die Schmetterlinge sind es, die um die Wonnen des Genusses flattern. Hierher münden die Wege aller jungen und ältlichen Sehnsüchte. Die verbrämte Armut kommt und die glotzende Leere des Reichtums. Man kostet die Nähe des Luxus, man schmiegt sich ein in die Atmosphäre der Gelegenheiten, wie in ein Kissen, das von sündhaft fremden Düften geschwängert ist. Ein Flüstern irrt zag über den Menschenreihen, ein verhaltener Ton schwebt darüber, der mit ahnungsvollem Schleier Tiefen und Untiefen verhüllt. Man tut gleichgültig, gesättigt, und heimlich ist es eine peinigende Jagd harmloser oder böser Seelchen nach ein

bißchen Genuß, und immer wieder Genuß. — Und hier, an dieser buntschillernden Ader des Vergnügens hat sich auch die Kunst angesiedelt. Darf man sich darüber wundern? Oder gar entrüsten? Der Kunst scheint eine wohlig-sinnliche Umgebung sehr willkommen zu sein, und auch in andern Städten kann man die Beobachtung machen, wie sie aus der frostigen Nähe der Museen sich zu den Menschen flüchtet, da wo sie am genußfreudigsten sind. So haben wir am Kurfürstendamm jetzt die Ausstellungen der Secessionen, allerhand graphische Kabinette, Kinotheater, feinere Kunst- und Buchläden, und manche andere Kunstgelegenheiten mehr. Hier ist auch die Heimat der künstlerisch angehauchten Kaffees. Sie mußten hier entstehen, wenn die Vergnügungsindustrie versuchen wollte, die Ansammlung genußbereiter Modewelt in ihrem Sinne auszubeuten, und die Künstler mußte es locken, die seltsame Stimmung des Ortes in gleichgestimmten Räumen einzufangen, zu steigern, in Farben und Formen auszudeuten. Diese



ARCHITEKT LUCIAN BERNHARD — BERLIN.

»KAFFEEHAUS KURFÜRSTENDAMM« LOGEN.

rahmende und deutende Kunstaufgabe mußte Lucian Bernhard ganz besonders gelingen, da er den Geist der Gegend mit allen Poren in sich gesogen hatte, da ihm nichts so natürlich war, wie in das mondäne Gewoge sich hineinziehen zu lassen, mit Farben und Stoffen wie ein Modeschöpfer zu spielen und aus all diesen angefangenen Melodien, gehauchten Wünschen, dem zierlichen Drehen und Gleiten einen Traum von Linie und Farbe weiterzuspinnen.

Das Kaffee Kurfürstendamm war ein Aufklang. Der allgemeine Eindruck unterschied sich von Früherem nicht allzusehr. Doch war die farbige Gliederung schon sehr bestimmt und sicher. Holzwerk, Wände und Bezüge waren hellgrau in verschiedenen Stufen, darauf saßen als einzelne frischfarbene Flächen die Lampenschirme in lila, gelb und rot, die Bilder und die bunten Vorhangstoffe. Aufsehen erregten die kleinen Logen mit den bunten zierlichen Vorhängen, so vorteilhaft als Rahmung der darum Sitzenden wie für diese selbst willkommen als Rahmung des Ausblicks in den erleuchteten Saal. Die Formen der Leuchter, der Stühle und Sofas waren alle in denselben weiten angenehmen Rundungen

durchgeführt. So bildete das Kaffee Kurfürstendamm eine schöne, einheitliche, runde Leistung.

Das Prinzeß-Kaffee ging im Abrunden, in der geschlossenen Einheitlichkeit noch einen großen Schritt weiter. Aus den Fenstern dringt ein gedämpftes Glühen heraus, wie von einem leuchtenden Juwel, das der wogenden, lustgierigen Sehnsucht draußen winkt und lockt. Und innen ist dann tatsächlich alles ein Glühen, ein sorgsam gedämpftes, durch die Dämpfung nur gesteigertes Glühen. Grau, in verschiedenen Schattierungen und Streifungen, sind auch hier wieder Boden, Bezüge, Holzteile. Die Kleidung der Besucher versinkt farbig fast vollkommen in diesem Dunkel. Nur die Haut leuchtet auf, und die Augen blitzen in dem gelbroten Strahlenmeer, das von den gelbverschleierte Wandarmen und der mächtigen goldenen Krone ausgeht. Die Wände glühen matter in einem sanften Erdbeerrot, die Decke liegt wieder in ahnungsvollem Dunkel. Man mag es etwas gesucht und gewaltsam finden, wie Bernhard so Raum und Besucher zu einer malerischen Einheit zusammengeschweißt hat, das Experiment ist jedenfalls gelungen und der Eindruck berückend.

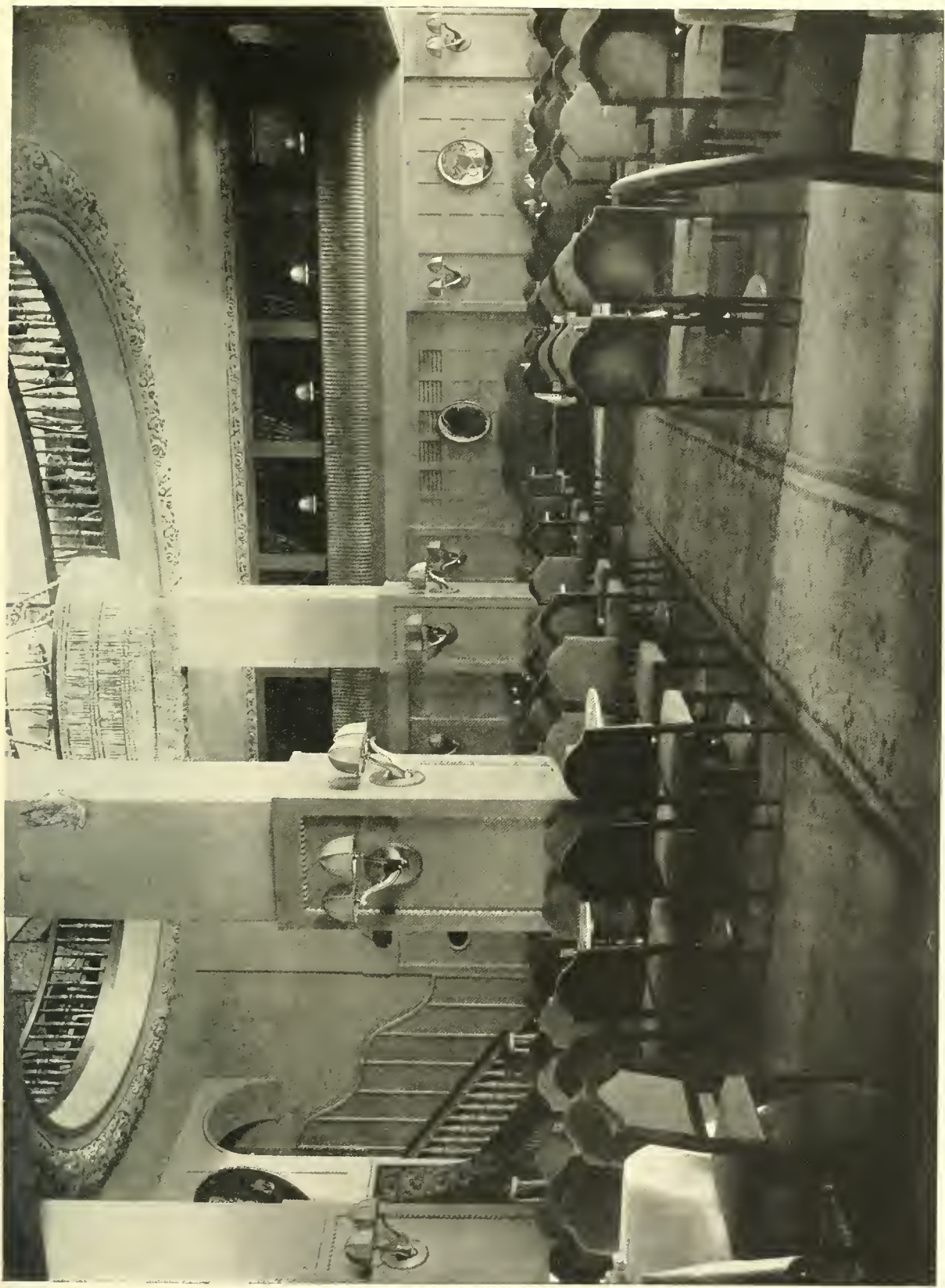


ARCHITEKT
LUCIAN
BERNHARD.

GRÄFLEHNS
KURFÜRSTEN-
DAMM
AUFGANGE ZU
DEN LOGEN.

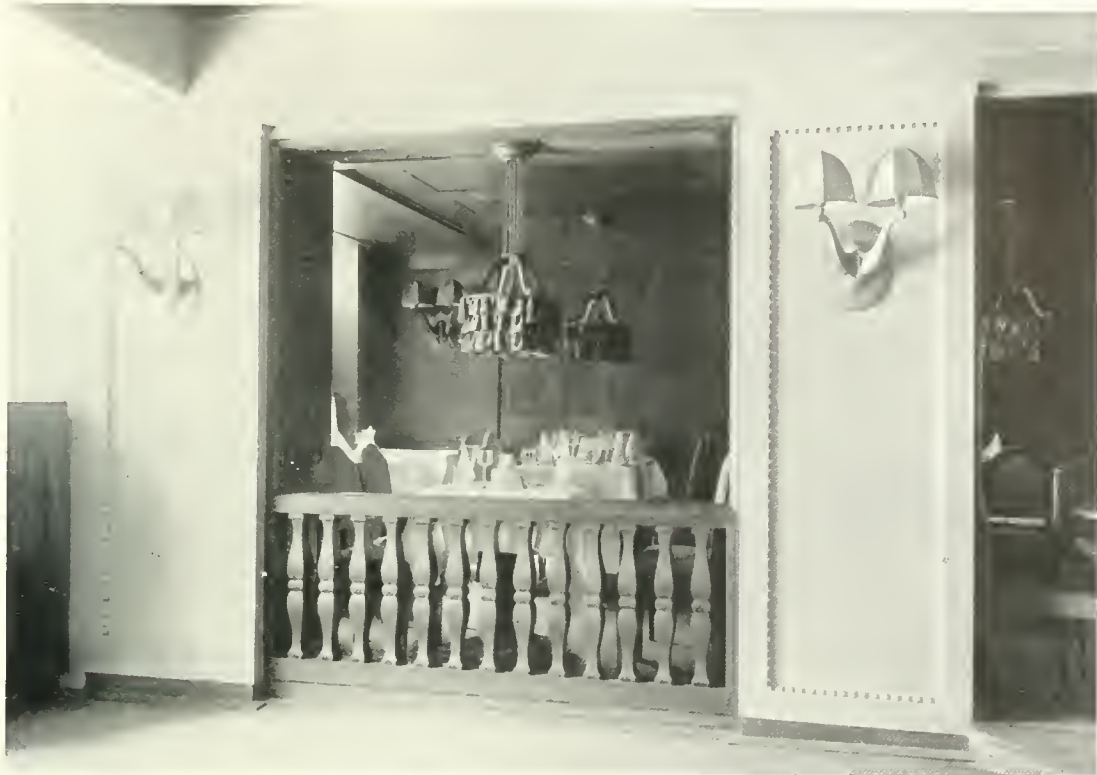


ARCH. LUCIAN BERNHARD. »KAFFEEHAUS KURFÜRSTENDAMM« DURCHROHENE DECKE MIT DURCHBLICK ZUM OBERGESCHOSS. LICHTKROSE MIT GLASKUGELN UND -PRISMEN.



ARCHITEKT LUCIAN BERNHARD — BERLIN.

»KAFFEEHAUS KURFÜRSTENDAMM« GESAMTBILD.



ARCHITEKT LUCIAN BERNHARD · BERLIN. · KAFFEEHAUS KURFÜRSTENDAMM · BLICK IN DIE TÜRGEN UND SPEISE-RÄUME.



ARCHITEKT LUCIAN BERNHARD - BERLIN.

AUS DEM KAFFEE AM KURFÜRSTENDAMM»

Die süße Musik, die den Raum durchflutet, klingt, als ob der Raum selbst Stimme bekommen hätte. Wer eintritt, ist in dem Zauber gefangen. Unwillkürlich dämpft sich die Rede, die Sinne werden weich und aufnahmefroh und man meint wahrhaftig, Scheurich'sche Amoretten in den Dunst der Leuchter flattern zu sehen.

Gewiß hat Bernhard nicht beabsichtigt, nur eine weitere Gelegenheit zu schaffen, um Kaffee zu trinken, an Törtchen zu knabbern und Tangomusik zu hören. Sein Raum sollte vor allem ein Ort mondäner und künstlerischer Stimmung sein, und das ist er geworden:

Eine solche Zweck- und Stimmungskunst mag nicht nach jedermanns Geschmack sein. Als

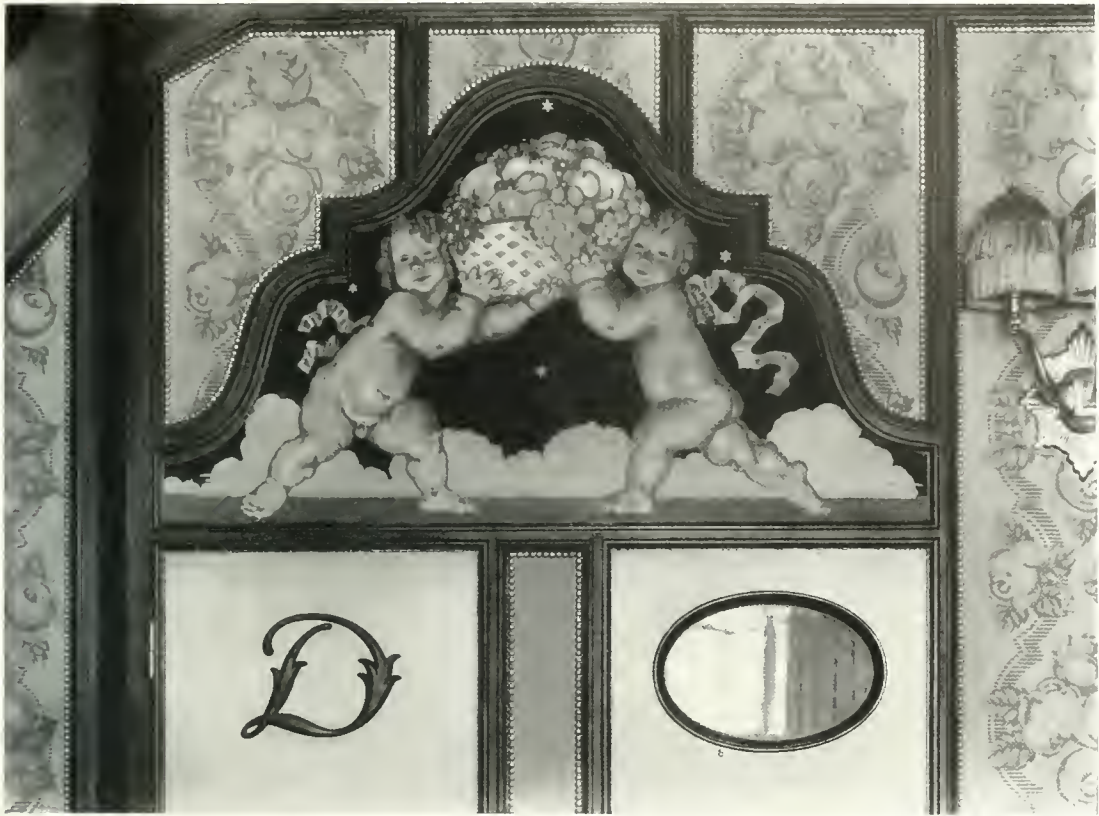
ein Symptom neuberlinischer Kulturbemühungen ist sie zu beachten, und Bernhard kann sagen, daß ihm zuerst und am reinsten gelungen ist, solch ein Symptom hinzustellen. Nicht als ein Resultat athletischer Bemühungen — ihm fallen die Früchte, wenn er in seinen Gärten bleibt, reif und anscheinend mühelos zu. Er setzt die Formen spielend hin, aus allem weiß er eine angenehme, runde, klare Figur zu machen. Die Geistigkeit der Bücher ist seinem Wesen gewiß fremd, aber auch in dem Buchladen sieht er nur das Sinnliche, die farbigen Rücken, das edle Papier, die bunten Bilder, und auch diesen feineren Dingen weiß er einen angenehmen Rahmen zu ziehen. . . . A. JAUMANN - BERLIN.



ARCHITEKT LUCIAN BERNHARD BERLIN. BILLARDSAAL IM »KAFFEE KURFÜRSTENDAMM«



ARCHITEKT LUCIAN BERNHARD. PRINZESS-KAFFEE. BLICK ZUM AUFGANG ZUR GALERIE.



LUCIAN BERNHARD. PRINZESS-KAFFEE

TÜRBEKRONUNG VON PAUL SCHIFFRICH.

VERDEUTSCHUNG FREMDSPRACHL. FACHAUSDRÜCKE IN DER MALEREI.

VON HERMANN ESSWEIN—MÜNCHEN. (FORTSETZUNG II.)

Daß Gesamtwerk, Lebenswerk nicht weniger gut klingt wie oeuvre dürfte kaum bestritten werden. Der Historie haben wir uns gottlob längst entschlagen. Die Marine tat gut daran zum einfachen Seestück zu werden, das Genre ist als Sittenbild durchaus treffend bezeichnet, und warum man an Stelle des gut deutschen vollkommen ausreichenden Bildnis immer noch recht häufig dem Portrait begegnet, ist schwer zu verstehen. Auch das Interieur kann ohne weiteres dem Innenraumbilde Platz machen, denn es braucht darunter keine feinere Unterscheidung zu leiden. —

Das Kostümstück dürfte allerdings weniger leicht abzuschaffen sein. Wohl könnte der Kritiker von einem solchen Werke sagen, daß es mehr dem Beiwerk und der Gewandung als, nach Art des echten Bildnisses, dem seelischen Ausdruck gelte, aber zur Bezeichnung des in den Kunstschulen neben Kopf und Akt ge-

pfligten Studienzweiges dürfte das Costüm nicht wohl zu entbehren sein. Gewandstück wäre, da neuzeitliche Damenmoden, Uniformen, Fräcke, Sportanzüge usw. keine Gewänder sind, zu feierlich, und der Kunstjünger, der von sich sagen wollte, er treibe Gewandübungen (anstatt Costümstudien), erschiene uns als entweder in die turnerische oder in die schneidermäßige Fachsprache verirrt.

Von der Skizze zur biederen altdeutschen Steife zurückzukehren, möchte wohl manchem als recht verlockend erscheinen, wäre in sofern aber bedenklich, als die Steife gar keine Skizze im Sinne der neuzeitlichen Ölmalerei, sondern eine Stiftzeichnung bedeutet. Zudem braucht der Kundige das Wort Skizze keineswegs wie der Laie als unnützes Fremdwort für Entwurf, Aufriß, sondern ihm bedeutet es ein in sich abgerundetes, kleines, in rascher Arbeit und mit geringstem Aufwand an handwerklichen Mitteln erbrachtes Kunstwerk in bewußtem und



ARCHITEKT LUCIAN BERNHARD—BERLIN. «PRINZESS-KAFFEE»



ARCHITEKT LUCIAN BERNHARD - BERLIN. -PRINZESS-KAFFEE



ARCHITEKT LUCIAN BERNHARD. ZIGARRENLADEN GEBER • BERLIN UNTER DEN LINDEN.



ARCHITEKT LUCIAN BERNHARD. ZIGARRENLADEN GEBER · BERLIN UNTER DEN LINDEN.

ARCHITEKT
L. BERNHARD
UND ARCH.
SZAFRANSKI.



ELEKTRISCHE
HÄNGELAMPE
IM BUCHLADEN

vielsagenden Gegensatz zur Studie, die keinen Anspruch auf die Wirkung als Kunstwerk erhebt, die als Übung zu matt und als Handübung verkehrt bezeichnet wäre, da bei vielen Studien die Übung des Auges, die Schulung des Raumgefühles und manches andere, was mit Handfertigkeit nicht das geringste zu tun hat, an erster Stelle steht.

Dem Sprachgebrauche der Künstler, wie ganz besonders der Kunstbetrachtung, gehören eine Reihe theoretisierender Bezeichnungen an, bei deren Verdeutschung wir ganz besonders vorsichtig zu Werke gehen müssen, weil hier die Gefahr böser Begriffsvermengungen schon in der überkommenen fremdwörtergesättigten Fachsprache sehr nahe liegt und durch unge-

schickte Verdeutschung der Wirrwar wohl aufs Äußerste gesteigert werden würde.

Ein besonders vieldeutiges Fachwort ist die ganz ungeschickter Weise sogar zur Bezeichnung handwerklicher Herstellungsarten (Aquarellmanier, Kreidemanier usw.) mißbrauchte Manier, welche als die Manier des Velasquez, Manet, Böcklin usw. doch nur in einem sehr weiten und vagen Sinne die Eigenart dieser Künstler bezeichnen will und dann eben auch als Eigenart, oder je nach dem, als Handschrift, Strich, Farbengebung, Pinselführung usw. übersetzt werden muß. Im schlimmsten Sinne bedeutet Manier, Maniertheit, Manierismus entweder die Abhängigkeit des Künstlers von einer fremden, oder aber



ARCH. L. BERNHARD UND ARCH. SZAFRANSKI.

• BUCHLADEN AM KURFÜRSTENDAMM

auch von einer eigenen jedoch eintönig immer und immer wieder abgeklatschten Form. Sinn-gemäße Umschreibungen aus dem Geiste der deutschen Sprache finden sich da eben so leicht wie wir für noch eine weitere Bedeutung des Ausdruckes maniert getrost gekünstelt, verschoben, verquält setzen dürfen.

Nicht anders gehen in der herkömmlichen Fachsprache die fremdsprachlichen Benennungen dekorativ und monumental ziemlich kunterbunt durcheinander. Gemeint sind damit großzügig offene, pathetisch ausdrucks-volle Formen, zumal der Wandmalerei, doch kann selbstverständlich auch die Gebärde einer rasch auf ein Blatt Papier hingeworfenen Figur von monumentaler Haltung, ein Bild in mäßiger Größe von monumentalem Ausdruck sein. Unsere Muttersprache dürfte uns dafür kaum einen einwandfreien, ungekünstelt klingenden Ersatz bieten, während sich in manchen Fällen für Dekoration und Dekorateur Aus-zierung, Flächenschmuck, Ausstattungs-künstler sinngemäß in Anwendung bringen läßt. In ausgesprochen stilkritischen Betrachtungen gebraucht, dürfte dagegen das Eigen-

schaftswort „dekorativ“ schwer zu entbehren sein, denn es meint dann eine bestimmte, groß-zügig übersichtliche Formenhaltung, die von kunstgewerblich schmückenden Absichten weit entfernt sein kann.

Diese dekorative oder, ebenso unübersetz-bar, ornamentale Formensprache kann der-ber oder auch kalligraphischer Art sein, was wir doch lieber nicht, um nur ja Deutsch zu reden, mit „schönschreiberisch“ über-setzen wollen, denn der Schönschreiber von heute hat mit der kalligraphischen Feinheit etwa gotischer Zierschriften nichts zu tun. Die Über-setzung Zierform, Zierat oder gar Ver-zierung für Ornament geht auch nur in man-chen Fällen an, aber zur scharfen stilkritischen Kennzeichnung ornamentaler Gestaltung wäre zierformhaft, zieratmäßig und dergl. gänzlich verfehlt, weil auch hier der grundfalschen Ge-dankenverbindung an kunstgewerblich schmük-kende Absichten des Künstlers Vorschub ge-leistet würde. —

Die Kunstwissenschaft wird bestimmte scharf-umrissene Denkbilder, wie sie sich mit Worten wie Arabeske, bizarr, grotesk, Konfi-

ARCHITEKT
L. BERNHARD
UND ARCH.
SZAFRANSKI.



EINGANG
BUCHLADEN
KURFÜRSTEND.

guration, Kontrapost und vielen anderen verbinden, niemals durch an sich noch so berechtigte und lobenswerte Sprachreinigungsbestrebungen gefährden lassen dürfen. Sie wird immer die Forderung erheben müssen, daß zuerst und vor allem der fachlich genauen Kennzeichnung genüge geschehe, daß dem geistesgeschichtlich entwickelten und begründeten Sprachgebrauch, sei er nun fremden Stammes oder nicht, sein Recht werde.

Lassen sich zum Beispiel Karnation und Inkarnat recht wohl als Fleischton übersetzen, so stehen wir beim Motiv schon wieder

in arger Verlegenheit. Dem bloßen Naturausschnitt gegenüber, an dem sich der wirklichkeitsnahe (realistische) Landschaftsmaler genügen läßt, besagt es so viel wie aufgefaßter, komponierter Ausschnitt, was wieder auf nichts weniger als ausgeschnittene Kompositionsmotive, denen Gestalten oder Zierformen als Gegenstand zu grund liegen, unanwendbar ist. Die Übersetzung als Gegenstand schlechthin gäbe nur zu unliebsamen Verwechslungen mit dem Begriffe Thema Anlaß.

Die neuzeitliche Kunstform des Impressionismus schlechthin Eindruckskunst zu be-



ARCHITEKT
LUCIAN
BERNHARD.

AUS DEM
BUCHLADEN
KURFÜRSTEN-
DAMM.

nennen, wäre ebenso töricht, wie verblasen von Ausdruckskunst zu reden, wo es sich um den Expressionismus als um eine ganz bestimmte Stilrichtung jüngerer Künstler handelt. Eher könnten wir die allgemeineren Bestrebungen, die man als Naturalismus und Realismus anzusprechen und fast immer durcheinander zu mengen pflegt, als wirklichkeitsnachahmende und als wirklichkeitsnahe Kunst zu unterscheiden lernen.

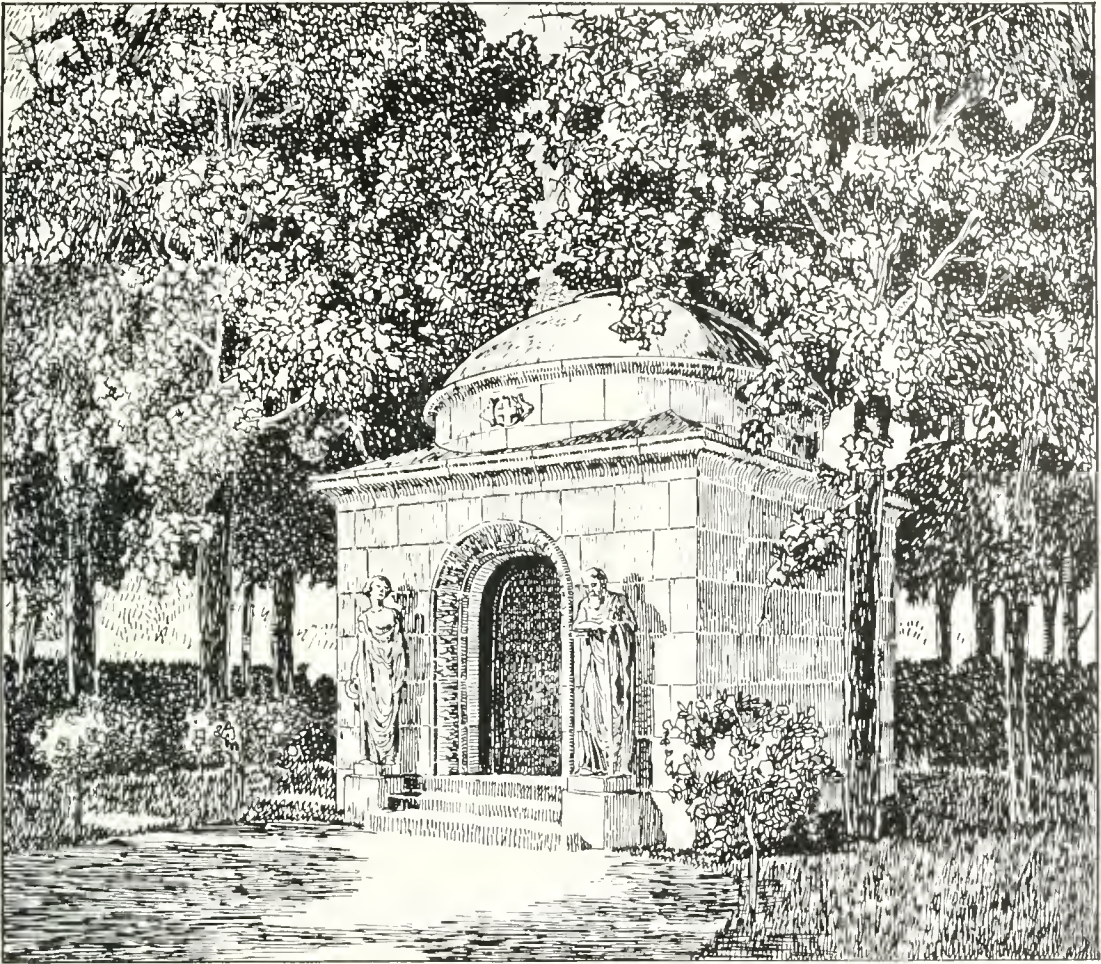
Gerade die neuzeitliche Entwicklung der Malerei, die aus Frankreich zu uns herüber kam, hat denn auch eine Anzahl von fremd-

sprachlichen Fachausdrücken in Umlauf gesetzt, die durchaus nicht allesamt unersetzlich sind. Das Pleinair, das man in jedem Kunstberichte der neunziger Jahre sein Wesen treiben sah, heißt heute schon längst Freilicht, und die Ponderation ist zur gut deutschen Auswägung geworden, nicht anders wie sich der früheren Kunstepochen so wichtige Kontur als Umriß zu bescheiden gelernt hat.

Anders liegt die Sache bei den Valeurs, die weder Farbwerte noch Tonwerte, sondern beides bedeuten und also mit farbige Tonabstufungen zu übersetzen wären. (Schluß folgt)



ARCHITEKT ERNST HAIGER-MÜNCHEN. »KRIEGER-GRABMAL« (WIESBADENER GES. FÜR GRABMALKUNST.)



ARCHITEKT H. KALETSCH—DORTMUND.

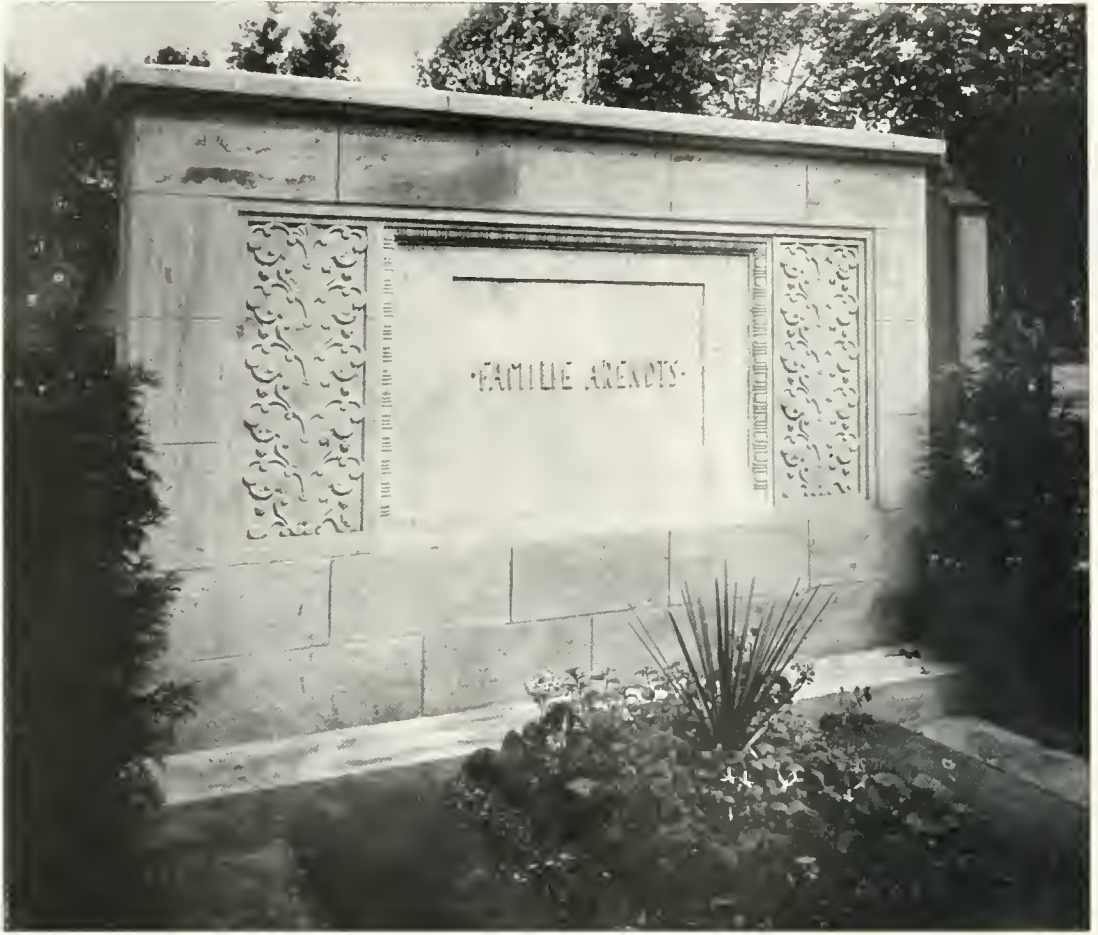
ENTWURF FÜR EINE GRUFTKAPELLE.

GRABMALKKUNST.

Im November konnte die Wiesbadener Gesellschaft für Grabmalkunst, ein Zweigverein der Wiesbadener Gesellschaft für bildende Kunst, ihr zehnjähriges Bestehen feiern, und eine für die nächste Zeit geplante Ausstellung von Photographien und Entwürfen in den Räumen des neuen städtischen Museums soll einen Rückblick über die geschichtliche Entwicklung ermöglichen und gleichzeitig beweisen, welche Kulturarbeit hier geleistet wurde. Die Bewegung hatte damals mit einer großen Ausstellung muster-gültiger Modelle eingesetzt; diese konnte besonders deshalb so bahnbrechend wirken, weil sie die Runde durch mehrere größere Städte machte. Mit Stolz darf der Vorsitzende der Gesellschaft, Dr. von Grolman, auf seine Tätigkeit als „Pionier“ im Dienste der Friedhofs-

kunst zurückblicken. Der Sieg ist ihm nicht als reife Frucht in den Schoß gefallen, galt es doch, die zähesten Feinde aller echten Kunst, die Gedankenlosigkeit des Publikums und das widerspenstige Banausentum der in ihren geschäftlichen Interessen gefährdeten Kunstspekulanten niederzuringen. Nicht alles, aber vieles ist erreicht, wie man bei einem Rundgang durch einen der modernen Friedhöfe feststellen kann.

Wie sträflich hatte man aber auch gerade an der erhabenen Stätte des Todes gegen den Geist der Kunst gesündigt! Vergessen war die edle Einfalt griechischer Stelen, die schlichte Frömmigkeit der Renaissance und die elegische Stimmung des späteren Klassizismus. Aufgeblasenes Protzertum, süßliche Sentimentalität und stilloser Naturalismus machten sich allent-



ARCHITECTEN VEIL UND HERMS - MÜNCHEN. FAMILIEN-GRABMAL ARENDT'S WIESBAD. GESELLSCH. FÜR GRABMAL-KUNST

halben breit. Als abstoßendes Beispiel bezeichnete Dr. von Grolman schon vor zehn Jahren den „berühmten“ Mailänder Campo Santo. „Es ist ein eigenes Schicksal — und nur zu verstehen aus der völligen Hingabe der italienischen Geisteswelt an den plattesten Materialismus — daß ein Volk, das Jahrhunderte die herrlichsten Werke der Grabmalplastik hervorgebracht, nun deren äußersten Verfall, sowohl vom rein formalen, künstlerischen, wie vom ethischen Standpunkt aus repräsentiert.“ Aber auch bei uns waren bis vor wenigen Jahren nur gewisse ältere Anlagen durch die elegische Poesie, die aller Verfall in sich birgt, mit dem Zauber sanfter Trauer umwoben, und um Friedhöfe von einheitlicher künstlerischer Wirkung kennen zu lernen, hätte man bis in die Türkei reisen müssen, wo — etwa in Skutari — die gleichmäßigen und doch individuell behandelten Stelen aus dem Dunkel

geheimnisvoller Zypressenhaine aufleuchten. Inzwischen ist aber auch bei uns eine freilich noch immer verhältnismäßig kleine Anzahl guter Friedhofsanlagen entstanden, nicht zuletzt infolge der Wirksamkeit der Wiesbadener Gesellschaft, die schon weit über 2000 Denkmäler in verschiedenen Städten aufgestellt hat. Bei solchen Anlagen, etwa dem Münchener Waldfriedhof, sieht man so recht, welche Bedeutung die landschaftliche Umgebung beansprucht. Blumen, Büsche und Bäume bringen, geschmackvoll angeordnet, das Grabmal erst zu voller Wirkung, und keine Steinschwellen oder eiserne Gitter sollten es aus dem Gesamtbilde des Friedhofs lösen. Eine fortlaufende Rasenfläche gibt die schönste Folie ab, während durch die nüchternen Einfriedigungen die Parklandschaft in mathematischer Weise zerkleinert wird. Eine wichtige Frage ist es ferner, ob das Grabmal frei steht oder sich an eine Mauer anlehnt,

welche Monumente es zu Nachbarn hat, und vor allem, aus welchem Material es errichtet werden soll. Mit Recht führt die Wiesbadener Gesellschaft einen erbarmungslosen Kampf gegen den schwedischen schwarzen Granit, den man mit einer ordinären, die Stimmung der Natur schrill zerreißenen Spiegelpolitur zu versehen liebt. Da er nur sehr schwer verwittert und jeder veredelnden Patina unzugänglich ist, werden freilich solche Leichensteine die auf sie gesetzten Hoffnungen in vollem Maße rechtfertigen und noch nach Jahrzehnten „wie neu“ und blankgeputzt aussehen und, wie Dr. von Grolman meinte, den Eindruck erwecken, als ob „die ganze Gesellschaft soeben beerdigt worden wäre“. Überall drängt sich dieses Lieb-

lingsmaterial der Grabsteinfabrikanten auf, bald allein, bald in schaudervoller Verbindung mit dem kreidig weißen Carraramarmor, als Obelisk, als Kreuz, als in „natürliche“ Felsgebilde eingelassene Platte, mit gleichsam aufgepappten Rosen, Palmzweigen, Ankern und anderen abgegriffenen Requisiten der Kirchhofssymbolik. Verschärft wird die Pein, die man vor solchen Kunstgreueln empfindet, durch goldblitzende Inschriften oder durch die Gebläsebuchstaben, die ganz so aussehen, als seien sie mit der Schere aus schwarzem Papier geschnitten. Auch der Inhalt solcher Inschriften reizt nicht selten zur Kritik. Die Redseligkeit der Wertherzeit hat zwar in unserer Zeit stark abgenommen, aber in hundertfach dagewesenen Redensarten,



ENTWURF: ARCHITEKT H. KALEISCH-DÖRTMUND. *GRABMAL IN FORM EINES SARKOPHAGS

gedankenlosen Ausrufen, ja in schlechten, wenn auch gut gemeinten Versen wird noch immer Erstaunliches an Geschmacklosigkeit geleistet. Echt, schlicht und einfach wie die Inschrift sei das Material: Kalkstein, Muschelkalk, Sandstein, auch gewisse deutsche helle Granite sind dem schwedischen Granit unbedingt vorzuziehen.

Was nun den plastischen Schmuck anlangt, so ist zu betonen, daß sich das Relief im allgemeinen der gärtnerischen Umrahmung besser einfügt als die Rundfigur, wie denn auch die edelen Erzeugnisse des griechischen Meißels, die Stelen vor dem Dipylontor zu Athen, auf diesen Schmuck nicht verzichten. Die Freifigur kann uns in organischer Verbindung mit der Architektur befriedigen, bei isolierter Aufstellung wirkt sie leicht puppenhaft, in Carrarmarmor wie Zuckerguß. Bei der Bestellung von Portraits sollte man besonders vorsichtig sein, um nicht in den Stil des schon erwähnten Mailänder Panoptikums zu geraten.

Um auf weite Kreise aufklärend und geschmackbildend zu wirken, hat die Wiesbadener Gesellschaft ein „Büro zur Vermittelung künst-

lerischer Grabdenkmäler“ gegründet, das Entwürfe unserer ersten Künstler zu verhältnismäßig bescheidenen Preisen zur Ausführung bringt. Durch energische Verbreitung des trefflichen „Flugblattes“ könnte gewiß auch auf die kleinen Bürger, Beamten, Kaufleute usw., die in ihrer Ahnungslosigkeit erfolgreich an der Verschandelung unserer Friedhöfe mitwirken, segensreich gewirkt werden, sodaß die Bestrebungen der Gesellschaft eine unabsehbare soziale Bedeutung gewinnen würden. Wie oft kommt es vor, daß Familien, die keineswegs mit Glücksgütern gesegnet sind, sich das Brot vom Munde absparen, um ein ebenso kostspieliges wie schmackvolles Denkmal der Unkultur zu errichten. Dabei hätten die Leute für das Geld, das sie leichtsinnig für ein fertig gekauftes Fabrikat eines beliebigen Handwerkers verschleuderten, die preisgekrönte Arbeit eines Künstlers von Ruf erwerben können! Hoffen wir, daß all die Ungeheuerlichkeiten, die weniger der Pietät, als der Eitelkeit ihre Entstehung verdanken, nach und nach gänzlich ausgerottet werden. W. WALDSCHMIDT.



ENTWURF: ARCHITEKT L. MINNER WIESBADEN. «GRABMAL IN MUSCHELKALKSTEIN»



KUNSTGEWERBESCHULE-CHARLOTTENBURG. GOBELINSTICKEREI AUS DER FACHKLASSE HAROLD BENGEN.

BERLIN. Im Kunstgewerbemuseum ist eine Ausstellung von etlichen hundert Aquarellen aus der Hausbibliothek des Kaisers zu sehen. Selten hatten wir eine so vortreffliche Gelegenheit, die Entwicklung der Aquarelltechnik vom Beginn des 19. bis weit in das 19. Jahrhundert hinein zu studieren. In den Aquarellen Carl Gräbs, des bevorzugten Hofmalers des König Friedrich Wilhelms IV. (der ja diese ganze Sammlung begründet hat), sieht man die architektonischen, skulpturellen und kunstgewerblichen Einzelheiten des Berliner Schlosses in ihrer ganzen Schönheit neu erstellen; F. W. Kloss, H. Hintze und F. Marohn schildern die Innenräume der Berliner und Potsdamer Schlösser und die blühende Umgebung ihrer romantisch eingehegten Gärten mit dem Auge des Malerpoeten. Die Kirchenarchitekturen des mittelalterlichen Rheinlands werden in Adolf Wegelins Aquarellen lebendig; ganz besonders liebevoll ruht das Auge auf den Altmünchner Motiven A. Dolls, während Franz Xaver Nachtmann den hellen Biedermeierglanz des Nymphenburger Schloßmobiliars mit einer Leuchtkraft wiederzugeben versteht, die selbst ein Spezialforscher des Aquarells nicht ohne weiteres diesen Wasserfarben zugetraut hätte. Ganz besonders reich ist die Burgenromantik vertreten: Caspar Johann Scheuren (geboren 1812) bevölkert die Burg Stolzenfels am Rhein mit den Rittern und Ritterfräulein der

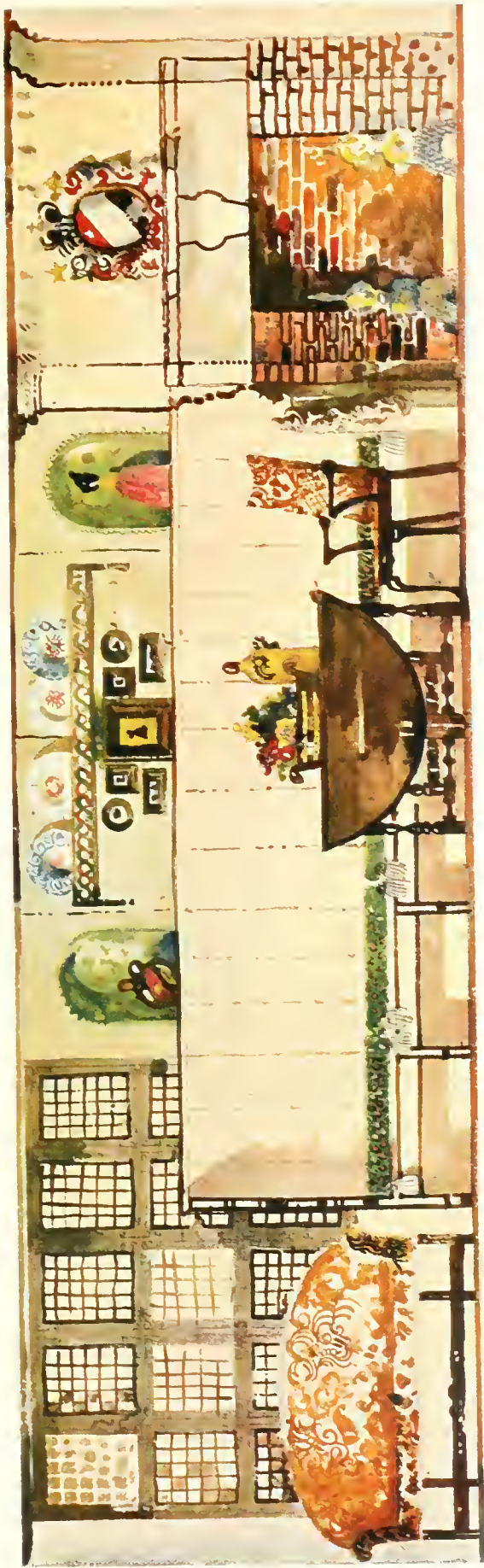
Sage: ein Singen und Weben in Liedern und Sagen umraunt uns beim Beschauen dieser köstlichen wie mit einer feinsten Feder geritzten Blätter. Auch der deutsche Osten wird uns durch die Meisteraquarelle der Joh. Carl Schultz und A. Behrendsen lieb und vertraut. Ganz vollständig tritt uns das Lebenswerk des im Auftrage seines Königs durch ganz Europa gereisten Eduard Hildebrandt entgegen. Der unübertroffene Meister der Meister aber ist und bleibt der Altwiener Aquarellist Rudolf von Alt mit seinen kleinen Wienansichten. Wir Deutschen haben diesem Wiener aus neuer Zeit freilich einen Adolf Menzel an die Seite zu stellen, der, zumal in seiner Frühzeit, mit Sepia, Tusche und Aquarell sehr gern hantierte: ein „König in Thule“ aus frühester Zeit, ein „kurfürstlicher Läufer“ und eine „Dame am Spinett“ sind Proben dieses Sondergebietes unseres Menzel. Daß die Hofmaler der Könige Friedrich Wilhelm III. und IV. auch in ihren Auslandsaquarellen die höchste Sorgfalt entfaltet, zeigt uns gleichfalls diese Ausstellung und verleiht ihr grade heutzutage einen ganz eigenen Reiz. Der deutsche Künstler sieht, das lehrt uns diese einzigartige Ausstellung aufs neue, Natur und Kunst allüberall mit der liebevollen Andacht seines naiv gläubigen Auges, gleichsam seines Augengemütes; grade darin verrät sich seine immer wache Sehnsucht nach der Heimat am allerrührendsten. ARTHUR NEISSER.



LUDWIG HEINRICH JUNGNICKEL WIEN. TEIL AUS EINEM TIERFRIES

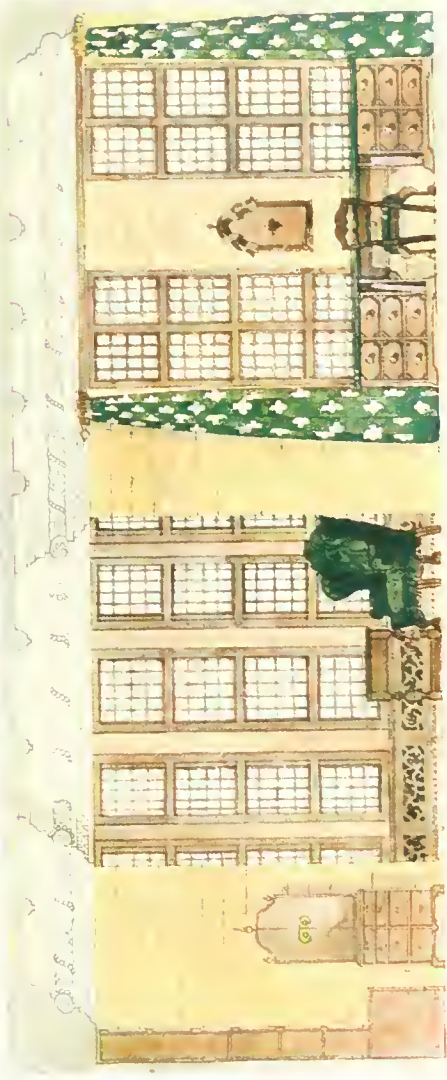


ARCHITTEKT E. PFEIFFER-MÜNCHEN
MITARBEITER DER PÖSSENBACHER WERKSTATTEN
DAMEN-SALON FÜR EIN HOTEL IN H.



WOHNZIMMEL IM JAPANESEN-LANDHAUSE

PÖSSNERBACHER WERKSTÄTTEN
MÜNCHEN-BERLIN



WOHNZIMMEL IM
JAPANESEN-LANDHAUSE
IN S. HITSIE

ARCHIT. ET
I. P. P. P. P. P.
MÜNCHEN

NACHWORT ZUM DEUTSCHEN IMPRESSIONISMUS.

Niemand kann sich länger der Tatsache verschließen, daß der Impressionismus zu Ende geht. Über ihn, der durch ein halbes Jahrhundert die Welt beherrscht hat, ist so viel gesagt worden, daß jedes weitere Wort überflüssig erscheinen könnte. Im folgenden soll aber nur ein Nachwort für den deutschen Impressionismus versucht werden, der — so hat man uns oft gesagt — nicht mehr als eine platte Nachahmung des französischen darstellen soll. Dieser Vorwurf soll widerlegt werden. Es gilt, den deutschen Impressionismus stärker zu umgrenzen, seine Besonderheit nachzuweisen, seine Verbindung mit der deutschen Kunst der Vergangenheit klarzustellen.

Der französische Impressionismus war eine Neuerweckung der antiken Kunst. Unter antiker Kunst — im weitesten Sinn — verstehen wir die Gestaltung einer bereits vollständig erkannten, einer schon problemlos gewordenen Welt. Der antike Mensch begreift die Erde, reiht sich selbst in die Erde ein, — und so sehr ist ihm das ganze Leben selbstverständlich, daß er auch die Götter verirdischt. Er ringt nicht mehr um das Problem Welt; vielmehr zwingt er alles, was ihn umgibt, in eine Formel, findet aus allen Einzelfällen den Typus, kurz —: er gibt Synthese. Dieses Prinzip (das Prinzip der freiwilligen Beschränkung im Irdischen und der synthetischen Gestaltung dieses Irdischen) — es ist das große Erbe, das die Antike der Welt hinterlassen hat. An erster Stelle haben es die Italiener übernommen, die infolge ihrer Abstammung dazu am prädestiniertesten waren. Giotto, Masaccio, Raffael —: sie sind ohne die Antike undenkbar. Später aber ging dieses Prinzip auf die ganze lateinische Rasse über.

Der Deutsche aber ist Problematiker. Er leidet an der Welt, er leidet am Leben, und wird niemals darin naiv eingegliedert sein. Aus dieser unhaltbaren Position gibt es für ihn nur zwei Auswege: der erste führt ihn von dieser irdischen Existenz fort, er läßt ihn die Erlösung in der Sehnsucht nach einem andern, zweiten Dasein, in der religiösen Extase suchen —: das Resultat ist die Gotik, die Inkarnation deutscher Weltgestaltung. Der zweite Weg aber bildet aus der Not eine Tugend, er führt nicht mehr aus dem Problem fort, sondern macht es, und damit das Denken überhaupt, zum Selbstzweck. Beide Auswege aber lassen eine Synthese der Erscheinungen nicht zu, vielmehr führen sie zur unaufhörlichen Auseinan-

dersetzung mit diesen Erscheinungen, also zum geraden Gegenteil: zur Analyse.

Als nun zu Beginn des 19. Jahrhunderts die Kunst des Empire auszuspielen begonnen hatte und in allen Nationen die Forderung nach einem neuen intensiven Naturstudium sich bewußt oder unbewußt geltend machte, — da leisteten die lateinischen Nationen an erster Stelle Gefolgschaft. Denn diese Forderung entsprach ihrer ganzen Wesensart, entsprach den antiken Traditionen, die sie im Laufe der Jahrhunderte niemals ganz vergessen hatten. Und so setzt in Frankreich allseits ein neues Naturstudium ein, und die ersten Vorläufer des späteren Impressionismus, der das antike Prinzip zum vollen Siege führen sollte, treten in Aktion.

Was geschieht nun gleichzeitig in Deutschland? Auch hier wird der Naturanschluß schließlich offen gefordert. Während aber der romanische Sinnenmensch schon mit beiden Beinen breitspurig in der neuen Arbeit steht, hindert den Deutschen seine Metaphysik und seine Spekulation. Und so kommt es, daß Otto Runge, der noch heute als der erste deutsche Realist gepriesen wird, in Wirklichkeit keine objektive Naturannäherung, sondern doch nur (ihm selbst unbewußt) eine neue Gotik wollte. Während er die Landschaftsmalerei als den Beginn der zu schaffenden neuen Kunst empfiehlt, ist er doch nicht imstande, die Landschaft als Landschaft zu erfassen, sondern sieht in ihr doch nur wieder Symbole menschlicher Empfindungen. Wie er ja von Dresden, wo sich seine Anschauungen im Verkehr mit Tieck gebildet, schreibt: „Die Landschaft bestände nun natürlich in dem Satze, daß die Menschen in allen Blumen und Gewächsen, und in allen Naturerscheinungen, sich und ihre Eigenschaften und Leidenschaften sähen.“

So geht der Intellekt des Deutschen unaufhörlich neuen Entwicklungen zu. Doch sein Formgefühl und sein Formkönnen —: sie bleiben dabei im Hintertreffen. Bis endlich jenseits des Rheins die Bewältigung der Erde, all ihrer Gestalt- und Lichtprobleme gelungen ist, bis die Kraft der handwerksnüchternen Impressionisten auszustrahlen und Feuer zu fangen beginnt. Nun nimmt der Deutsche, was eine glücklicher irdische Veranlagung ihm vorweggearbeitet hat, schnell auf. Aber — und hier liegt der springende Punkt, in dem alle Differenz eingeschlossen ist — diese Anlehnung ist kein Aufgeben des Eigenen. Wohl wird die



ARCH. O. KUNHENN & BÜSSING—ESSEN.

WOHNHAUS OSKAR KUNHENN—ESSEN.

Form der Franzosen übernommen, mit ihr aber keineswegs der Wille zur Form als Alleinherrscherin. Der deutsche Geist arbeitet weiter. Und er bindet sich schließlich mit der fremden Sinnlichkeit. Es ist kein Zufall, daß Liebermann mit Darstellungen aus Proletarierkreisen beginnt: mögen sie ihm selbst nur Objekte gewesen sein, wir erkennen darin einen Ausdruck von Weltanschauung, eine psychologische Notwendigkeit. Aber noch weniger ist es ein Zufall, daß unter den Begründern des deutschen Impressionismus in vorderster Reihe Fritz von Uhde, der christliche Prediger, steht und daß gerade er die größte Popularität von allen gewonnen hat. Und es ist auch kein Zufall, daß sich in dem Belgier Meunier bewußter Sozialismus und naive Formkunst zu so vollendeter Einheit gefunden haben, während der reine Franzose Rodin die Nachfolgerschaft der Antike darstellt.

Der geschilderte Vorgang hat sich nicht zum ersten Male ereignet. Ein flüchtiger Blick über die Jahrhunderte zurück: und wir erkennen, daß er nur eine Wiederholung ist. Der anonyme Meister, der die Statuen des Bamberger Domes

geschaffen, hat ebenfalls erst die Vorbilder von Rheims benützen müssen; doch die schwere Tiefe der Antlitz findet sich zu Rheims nicht. Auch Dürer ist in Venedig in die Schule gegangen, seine Münchener Apostel können die Anlehnung an Bellini nicht verhehlen: aber aus schönen Figuren sind hier Leidenschaften geworden. Der Beispiele gäbe es übergenug. Immer wieder könnte die Vergangenheit Zeugnis für die Notwendigkeit der Gegenwart ablegen. Immer wieder wird die Gewalt der Sinne von dem metaphysischen Geist befruchtet. Wie er die ganze Welt mit seiner reichsten und erschütterndsten Prägung befruchtet hat: der deutschen Musik. . . . OTTO ZOFF—BERLIN.

GRABSTÄTTEN UNSERER KRIEGER.

GEDANKEN DES VERFASSERS DER ENTWÜRFE S. 310.

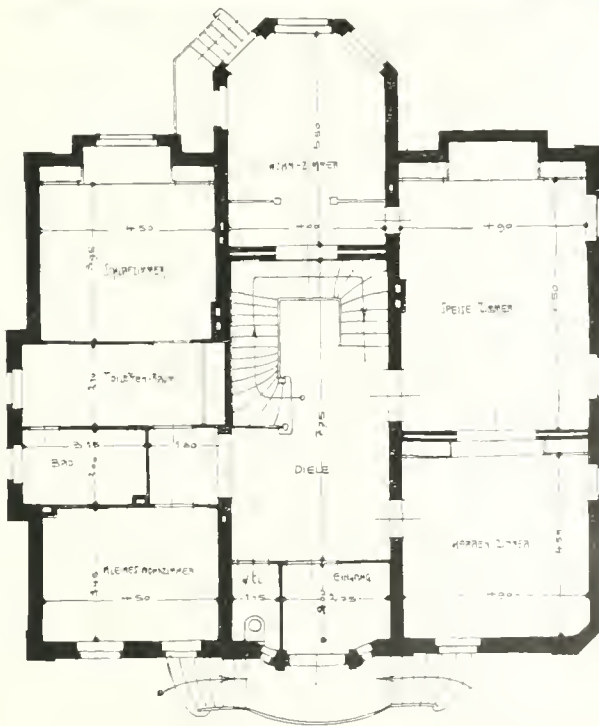
Der deutsche Kriegerfriedhof ist der Ort würdigster Totenverehrung. Mit Wehmut soll er uns erinnern an all die großen Opfer, die unserm Volk in schwerer Zeit auferlegt waren. Mahnend für kommende Geschlechter soll er Erhebung und vaterländische Begeisterung wecken und in eindringlicher Sprache reden,



ARCH. O. KUNHENN & BÜSSING—ESSEN.

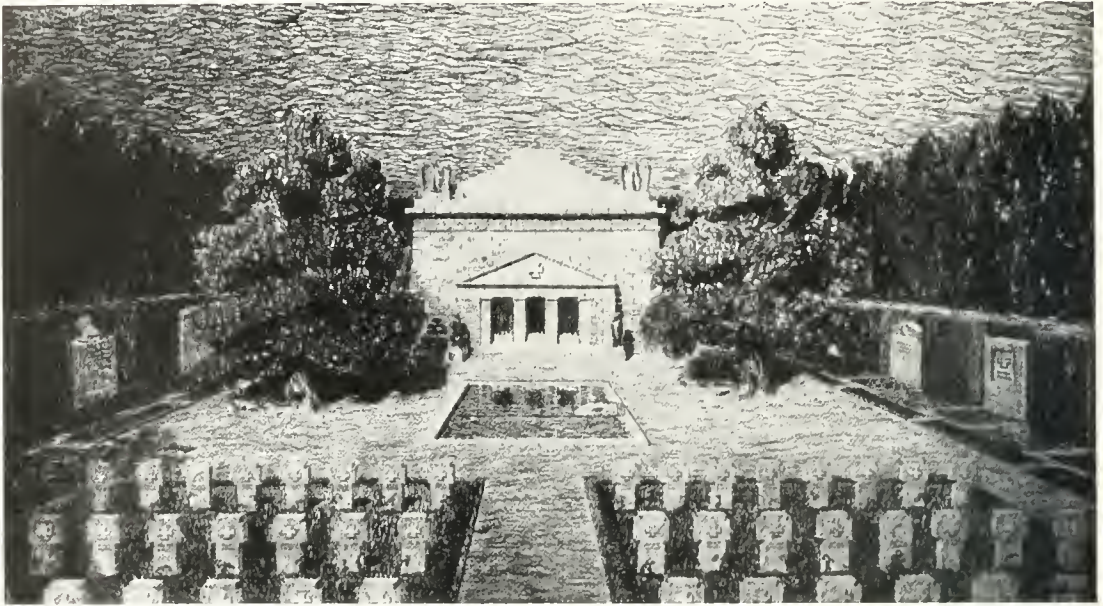
WOHNHAUS OSKAR KUNHINN ESSEN.

als großer Totenhain umrauscht von mächtigen Pappeln und deutschen Eichen oder als kleiner Kriegerfriedhof mit duftend blühenden Linden. Würdig der großen Zeit in der wir leben, wollen wir die Ehrenstätten der teuren Gefallenen anlegen. Eine ausgeprägte Wechselwirkung zwischen Natur und menschlicher Kunst gibt dem Ort die Weihe. Erhöht wird diese Stimmung durch die einheitlichen Grabstätten. Unsere Helden sind als deutsche Brüder in treuer Zusam-



GRUNDRISS DES ERDGESCHOSSES DES HAUSES KUNHINN ESSEN.

menghörigkeit fürs Vaterland gestorben und sollen darum auch gleichartige Ruhestätten erhalten. Ihr Schmuck sei das einfache Steinkreuz, das als kirchliches Sinnbild den geheiligten Stätten das Gepräge verleiht. Das Kreuz des Christentums in seiner Bedeutung als Zeichen kraftvollen und ausharrenden Heldentums noch weiter ausgebildet, wird bei einer einheitlichen Verwendung eine überzeugende, tiefgehende Wirkung auslösen. Feierlich reiht sich Kreuz an Kreuz,

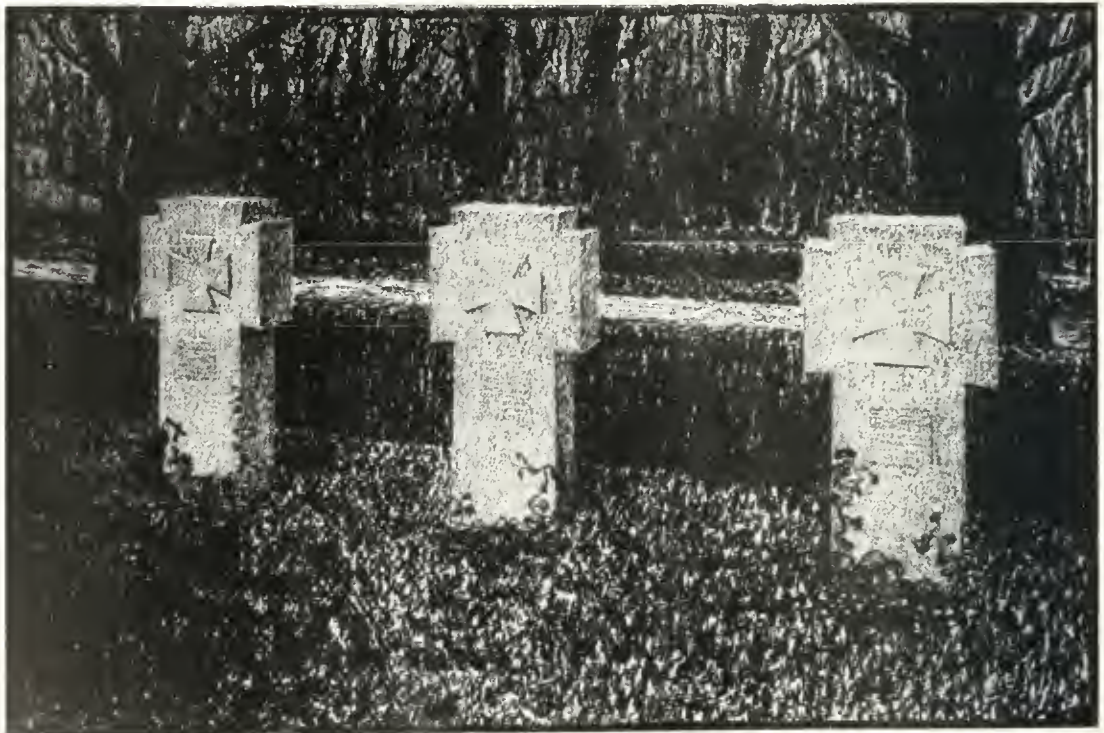


ENTWURF: ROBERT AMANN—KARLSRUHE.

KRIEGER-FRIEDHOF MIT STEINKREUZEN.

selten unterbrochen vom Grabdenkmal des Mohammedaners oder Israeliten auf dem farbenprächtigt mit Blumen überwachsenen Totenfeld. Klar in den Umrissen, sinnig geziert mit wohl-

gepflegten Efeuranken erheben sich, überragt von einem gemeinschaftlichen Gedenkstein oder einem Gedächtnisbau, die letzten Zeugen vom Heldentum der Gefallenen. . . . R. A.



ROB. AMANN—KARLSRUHE. STEINKREUZE. I. FÜHRENPREIS, AUS DEM BADISCHEN WETTBEWERB FÜR KRIEGER-GRABMÄLER.



PROFESSOR WILHELM TRÜBNER — KARLSRUHE
TERRASSE IM STIFT NEUBURG AM NECKAR (1913)



PROFESSOR WILH. TRÜBNER - KARLSRUHE.

(SCHLOSSPARK IN HOMBURG V. D. H. (1915).

WILHELM TRÜBNER

ZU SEINEM 65. GEBURTSTAGE
3. FEBRUAR 1916.

Um Trübners Anerkennung in der Kunst ist noch bis in die letzten Jahre hinein gekämpft worden. Aus einer tiefen und schmerzlichen Lebenserfahrung heraus hat der Künstler in seinen „Personalien und Prinzipien“ noch 1907 von dem „Kunstunverstand, von dem er so viel zu leiden hatte,“ gesprochen. Er reiht sich mit diesem Leiden würdig der nicht geringen Zahl jener deutschen Künstler aus dem 19. Jahrhundert an, die infolge ihrer individuellen Begabung von kunstgenießenden Laien und von dem im Irrgarten von Schlagworten der Zeit herumtaumelnden Kunstschriftentum mißachtet waren. Für die großen, führend und maßgebend gewordenen Meister der deutschen Kunst unserer Zeit ist es charakteristisch, daß sie nur durch ein langes Leben und Schaffen und durch das zähe Festhalten an ihrer Eigenart schließlich zu dem ihnen gebührenden Erfolg und zu allgemeiner Anerkennung während ihres Lebens

durchgedrungen sind. So auch bei Trübner. Für ihn war es in allem Grämenden anscheinender Erfolglosigkeit ein Glück, daß seine Vermögensverhältnisse und sein bis in unsere Tage hinein rüstiges Schaffen ihm erlaubten, dem Unverstand unbekümmert, ja, trotzig seine Werke entgegenzuhalten, die, von Stufe zu Stufe sich steigend, eine glänzende Entwicklung des deutschen malerischen Könnens darstellen.

Die Ablehnung der Kunst Trübners seitens der Kunstfreunde ist allerdings nicht gerade auf Böswilligkeit zurückzuführen, sondern auf die dem Wesen Trübners völlig entgegengesetzte Richtungsstellung der künstlerischen Aufgaben und Anschauungen in seiner Zeit. Das Umlernen aber ist für Kunstgenießer und Führer zur Kunst ebenso schwer oder unmöglich, wie für den aus seiner angeborenen Natur heraus schaffenden, nur in sich verankerten Künstler. Da sind schmerzliche Reibungen unausbleiblich. Nur



PROFESSOR WILH. TRÜBNER — KARLSRUHE.

KAPELLE IN STIFT NEUBURG, NECKAR (1913).
IM BESITZ DER NATIONAL-GALERIE — BERLIN.

den in sich unsicheren, leicht beweglichen Naturen, die im Augenblickserfolg die Bestätigung ihrer Bedeutung gesichert meinen, wird es leicht, das Segel rasch zu drehen und den gerade wehenden Wind sich dienstbar zu machen.

Es verdient auch hier hervorgehoben zu werden, wieviel und wie lange die deutsche Kunst zugunsten des Auslandes herabgewürdigt und damit herabgewertet worden ist. Kein Gebiet, weder das Porträt, noch die Landschaft, weder das Figurenbild, noch das Stilleben, wurde geschont, wenn es galt, das fremdländische Erzeugnis gegenüber der deutschen Leistung hochzuloben. Es wird späteren Feststellungen vorbehalten sein, nachzuweisen, wie tief durch solches sinnloses Vorgehen die deutsche Kunst in ihrer Entwicklung gehemmt und geschädigt worden ist, weil in der dadurch bewirkten Verwirrung nur die Zähesten, ja Hartlebigsten, am Entwicklungsgang festhielten, der deutschem Empfinden und deutscher Anschauung gemäß war. Der „Fall Trübner“ wird hinsichtlich der Erfolglosigkeit verschärft, weil die künstlerische

Entwicklung bei Trübner von einem Punkte aus mit ungeheurer Folgerichtigkeit, mit ganz geringen Schwankungen und Ausbiegungen, eben seiner eigenen Natur gemäß, sich vollzieht, und weil sie unabhängig und unbeeinflusst vom Zeitwollen zu sein scheint und gewissermaßen aus sich heraus vor sich geht, wenn einmal die leisen Anstöße von außen her den fruchtbaren Boden der Trübnerschen Malnatur gelockert haben. Die Entwicklungsstationen der Trübnerschen Kunst liegen nicht auf Bruchlinien, sondern auf fast vorherbestimmtem, organisch festgelegtem Wege, an dessen Anfang dem werdenden Künstler „die vier größten Köpfe des Jahrhunderts: Feuerbach, Canon, Leibl und Thoma als Führer und Leitsterne“ standen.

Feuerbach, mit dem Trübner in den 60er Jahren in Heidelberg noch persönlich verkehrte, hat nur mittelbar auf ihn gewirkt: als entscheidender Berater bei der Berufswahl zunächst, dann aber auch durch seine adelige Auffassung vom Wesen der Kunst in Wort und Werk, die dem Kunstjünger ein hohes Vorbild stellten.



PROFESSOR WILHELM TRÜBNER KARLSRUHE.

AM WEISSLINGER-SEE (1876); KUNSTHALLE—HAMBURG.



WILHELM TRÜBNER KARLSRUHE.

GEMÄLDE »WALDEINGANG« (1902).

Bezeichnend für Trübners Naturanlage ist es, daß er aus Wahlverwandschaft und fast gegen den amtlichen Lehrgang sich dem eigenartigen, maltechnisch seiner Zeit und seinem Aufenthaltsort Karlsruhe überlegenen, aus einem Schatz von Wissen schöpfenden H. Canon (von Straschiripka) zuwandte und seiner Führung

sich überließ, nachdem die Akademie und das Kunstleben zu München sich für seine Ausbildung als ungeeignet erwiesen hatten.

Mit dem für einen Neunzehnjährigen erstaunlich gemalten Bilde „In der Kirche“ (1869, Karlsruher Kunsthalle) ist der erste Ton der Trübnerschen Malweise schon sicher angeschlagen:



PROF. W. TRÜBNER. »KAMPF DER LAPITHEN UND ZENTAUREN« (1877).



PROF. W. TRÜBNER. »GIGANTENSCHLACHT« (1877). KUNSTHALLE—KARLSRUHE.



PROFESSOR WILH. TRÜBNER · KARLSRUHE. GEMALDE · KARTOFFELACKER MIT MANÖVER-GRUPPE · 1876 · IM PRIVATBESITZ.

Reine Gegenständlichkeit und Sachlichkeit, Sicherheit in der Zeichnung und Malweise, kein Effekt, kein Mehrwollen als Können, dieses aber sicher und fest, — ein Grundstein für die Zukunft. — Der noch in der Canonzeit gemalte „Alte Mann“ (1870) [S. 374] sagt das Nötige hierzu — auch bezüglich der Farbe.

Nachdem Canon (1870) wieder nach Wien, Trübner nach München gegangen war, erschlossen sich für diesen die entscheidenden Berührungen mit Leibl und mit Thoma (1871).

Leibls maltechnische Ausschließlichkeit, die Primamalerei, die bei sicherster Formbeherrschung höchste koloristische Sorgfalt und Unmittelbarkeit forderte, wurde für Trübner maßgebend. Alles Genrehafte, historisch Interessante, literarisch Geistvolle, populär Anziehende ist nicht bloß vermieden, sondern man könnte fast sagen, Trübner habe mit Absicht alltäglich nüchterne, fast banale Stoffe gewählt, nur um an seinen Bildern das Köstliche der Vortragsweise und des Kolorits umso eindringlicher dar-

zutun. „Der erste Versuch“ (Junge am Schrank, Stuttgart), „Im Atelier“ (München) [S. 359], das „Butterbrotmädchen“, „Bürgermeister Hoffmeister“ (Berlin) [S. 373] — alle aus dem Jahre 1872 —, gehören hierher.

Vergegenwärtigt man sich diese Bilder nebeneinander, so ergibt sich außer der wunderbaren koloristischen Zucht noch die immer stärker sich durchsetzende Bewältigung der lichttragenden Elemente, wie sie in den hellen Bildstellen verteilt sind, vorerst nur noch als Lichtleiter. Hierin liegt schon die Freiheit Leibl gegenüber. Vielleicht wirken aber die Erinnerungen der internationalen Ausstellung (München 1869, mit Couture, Courbet, Manet), vielleicht auch die Eindrücke von den Niederländern und anderen alten Meistern nach, die Trübner in den europäischen Galerien studiert und in seiner wahlverwandten Begabung aufbewahrt hatte.

Die römische Reise (1872) verstärkte die Entwicklung nach der Seite des Kolorits und der Lichtdarstellung in paralleler Bewegung.



PROFESSOR WILH. TRÜBNER—KARLSRUHE.

„BEIM RÖMISCHEN WEIN“ (1872). IM PRIVATBESITZ.

Ohne Licht: keine Farbe, sondern Dunkelheit, Schwarz; Summe aller Farben: höchstes Licht, Weiß. Die Sonne Italiens leuchtet bekanntlich anders, als das durch die feuchten Luftschichten brechende Licht nordalpiner Länder. Diese Gegensätzlichkeit muß Trübner aufgefallen sein, und er setzt sich mit ihr in einer Reihe eigentümlicher Werke auseinander. In den „Mohrenbildern“ [S. 378 79], wo sein Kolorit aus dem Schwarzbraun der Haut und dem Dunkel des Gewandes sich zu vollklarer Formsprache auf dem dunkelroten Hintergrund entwickelt und mit dem Blumenstück [S. 378] eine sieghafte Farbennote ausspielt. Hier, wie im „Kassensturz“ [S. 379], ist in der stilllebenmäßigen Behandlung von Einzelheiten und in der Gegenüberstellung stumpfer und heller Töne schon das Meisterliche der späteren Stillebenmalerei vorgeedeutet. Noch bestimmter und zusammengeballter bis zur vollendeten Helldunkelwirkung wird die Lichtführung auf dem „Selbstbildnis“ (Dresden) [S. 361], „Beim römischen

Wein“ [S. 352] und im „Herrnbildnis“ (Hamburg) [S. 363] — alle 1873 —, um im „Liebespaar“ [S. 365] von der lila-silbrigen Hintergrundsgruppe her durch den hellen Hund auch den Raum aus den gebrochenen Farben und dem zerstreuten Licht zu entwickeln, was schon in den obengenannten römischen Tischszenen zur Andeutung gelangt.

Eine Sonderstellung nimmt die Landschaft bei Trübner in dieser Zeit ein. Die Werke: „Im Heidelberger Schloß“, (Darmstadt) [S. 385], „Waldrand“, „Waldinneres“, „Schloßgarten“ sagen eigentlich noch wenig von seiner spätern Tätigkeit als Landschaftsmaler; nur daß man den schlichten, rein gegenständlichen Naturschnitt mit der größten Treue in rein malerischer Haltung, d. h. in sorgfältig zusammengestimmtem farbigem Vortrag ohne scharfe zeichnerische Behandlung wiedergegeben sieht. Also hat Italien außer der Klärung in der Lichtführung und Raumbildung keine andere Folge gehabt, als die Liebe zu Baum und Wald, die dann in



PROFESSOR WILH. TRÜBNER · KARLSRUHE.

CÄSAR AM RUBICON (1871). KUNSTHALLE · KARLSRUHE.

den Chiemseebildern [„Dampfbootsteg“ (München), „Herrenchiemsee“ (Berlin) u. s. f.] die volle Freiheit zur Darstellung aller möglichen Arten von Grün gegen das Silber der Luft und des Wassers gewinnt. Die malerische Vollendung in farbiger Haltung und in Technik ist durch die bekannten Bildnisse („Landwehroffizier“, „Eltern“) und die Tierstilleleben gekennzeichnet. Die niederländische Reise (1873) läßt im folgenden Jahre sich im Bildnis (1873) [S. 371], den drei Christusbildern [S. 355, 357] erkennen: An sich sind es Köpfe und Akte ohne jegliche äußere Schönheit, sondern geradezu eigensinnige Bekenntnisse und die Beweisführung zur Möglichkeit, rein koloristisch und nur in Gegensätzen von Licht und Dunkel alltägliche Modelle künstlerisch wertvoll zu machen und kühnste Verkürzungen und Raumvorstellungen aus der Malerei heraus zu lösen, — Leistungen, die in vollen Ehren neben Mantegnas linearer Strenge und Rembrandts Hell-Dunkel und dem breiten Vortrag von Frans Hals bestehen können.

Die Zeit der experimentierenden Studien wird, meines Erachtens, damit abgeschlossen. Der Künstler hat das Ziel erreicht, einen „schlichten Gegenstand ohne auffallende Handlung, ohne schönes Äußere und ohne dekorativen Effekt, die Figuren in einfach natürlicher, ungezwungener Stellung, im Alltagsgewand, aber mit aller Schönheit in der höchsten koloristischen Darstellungsweise zu formen, so daß ein weiteres Interesse für Begebenheit und andere Zufälligkeiten daneben gar nicht aufkommen kann.“ Jene, die die Güte eines Werkes nach den zufällig in Mode stehenden Äußerlichkeiten bestimmen, werden von Trübner als „Kunstgigerl“ bezeichnet. Es ist klar, daß es sich bei diesen scharf geprägten Urteilen immer nur darum handelt, ob das Bild künstlerisch gut ist oder nicht, und nicht irgend welche andere Zwecke verfolgt, — als z. B. Hell- oder Dunkel-farbigkeit, Kolorit oder Einfarbigkeit —, ein Standpunkt, der ebensoweit von der „Kunst an sich“ wie von Popularitätsabsichten entfernt ist.



PROFESSOR
WILHELM
TRÜBNER.

»REITERBILDNIS GROSSHERZOG VON HESSEN 1895. PALAIS DARMSTADT.



PROF. W. TRÜBNER. »CHRISTUS IM GRABE« (1874). NEUE PINAKOTHEK IN MÜNCHEN.



PROFESSOR WILHELM TRÜBNER. »CHRISTUS IM GRABE« (1874).



PROF. WILH. TRÜBNER. »IM ATELIER« (1872). NEUE PINAKOTHEK - MÜNCHEN.



PROFESSOR WILHELM TRÜBNER—KARLSRUHE.

GEMÄLDE „ROSENZAUN“ (1909). IM PRIVATBESITZ.

Werke dieser Art hat Trübner in der fruchtbaren zweiten Hälfte der 70er Jahre in großer Fülle geschaffen. Hervorragende Bildnisse: „Alte Frau“ (1875) [S. 372], „Martin Greif“ (Frankfurt) [S. 375], „Schuch im Sessel“ (Berlin) [S. 376], „Männliches Bildnis“, „Selbstbildnis“, „Blondine“ (alle 1876) gehören hierher. Ebenso die freiräumigen und im Kolorit bei aller Gehaltenheit außerordentlich reichtönigen Landschaften: „Zimmerplatz am See“ (Hamburg) [S. 345], „Dogge am Waldsee“, „Dragoner im Kartoffelacker“ [S. 351], (alle 1876), mit ihren von vorn nach hinten abgestuften Helligkeitsflächen und ihren vielstimmigen, zu einfachen Akkorden zusammengefaßten Tonwerten.

Die nächstfolgenden Jahre zeigen Trübners Suchen nach neuen koloristischen Möglichkeiten, nicht ohne gewisse Unruhe der Entwicklungslinie in Farbe und Vortrag. Hier liegen vielleicht schon die ersten Keime der späteren Monumentalkunst Trübners. Die Stoffe werden andere. Antikisierende und literarische Inhalte tauchen auf. „In Arkadien“ (1890) [S. 392] gehört noch hierher. Die Gigantomachien [S. 349],

Amazonenschlacht, Kreuzigung, das Schlachtenbild, die Wachtparade, Dantes Hölle, die Zentaurenbilder [S. 348] entstehen. Die „Wilde Jagd“ leitet diese Werke von 1877 ein, die „Dogge mit den Würsten“ schließt sie ab. Noch ist das Kolorit von größter Feinheit, noch flutet das Licht in reichem Gewebe über die Leiber, aber der Pinselstrich zeigt, namentlich in den Zentaurenbildern, eine fast schlagartige Breite bei verhältnismäßiger Kürze. Die Zerlegung und Aufteilung der Lichtquellen beginnt; die hellfarbige Periode setzt ein. Die Neuregistrierung fängt an, noch zaghaft, aber doch schon auf das Freilichtbild gerichtet. Man möchte fast sagen, daß Trübner die Ateliermalerei aufgibt, und daß er vom Freilicht — durch die Notwendigkeit neuer Darstellungsweise und Farbenakkorde — fast verwirrt wird. Tatsächlich fällt in die 80er Jahre eine Periode der Unsicherheit und der Unfruchtbarkeit. Die Eltern Trübners starben, ohne die Freude des Erfolges bei ihrem Sohne erlebt zu haben. Ablehnung, Anfeindungen haben während einiger Jahre eine Mutlosigkeit bei Trübner herbei-



WILHELM TRÜBNER. SELBSTBILDNIS 1872. GALERIE IN DRESDEN.



PROFESSOR WILH. TRÜBNER - KARLSRUHE.

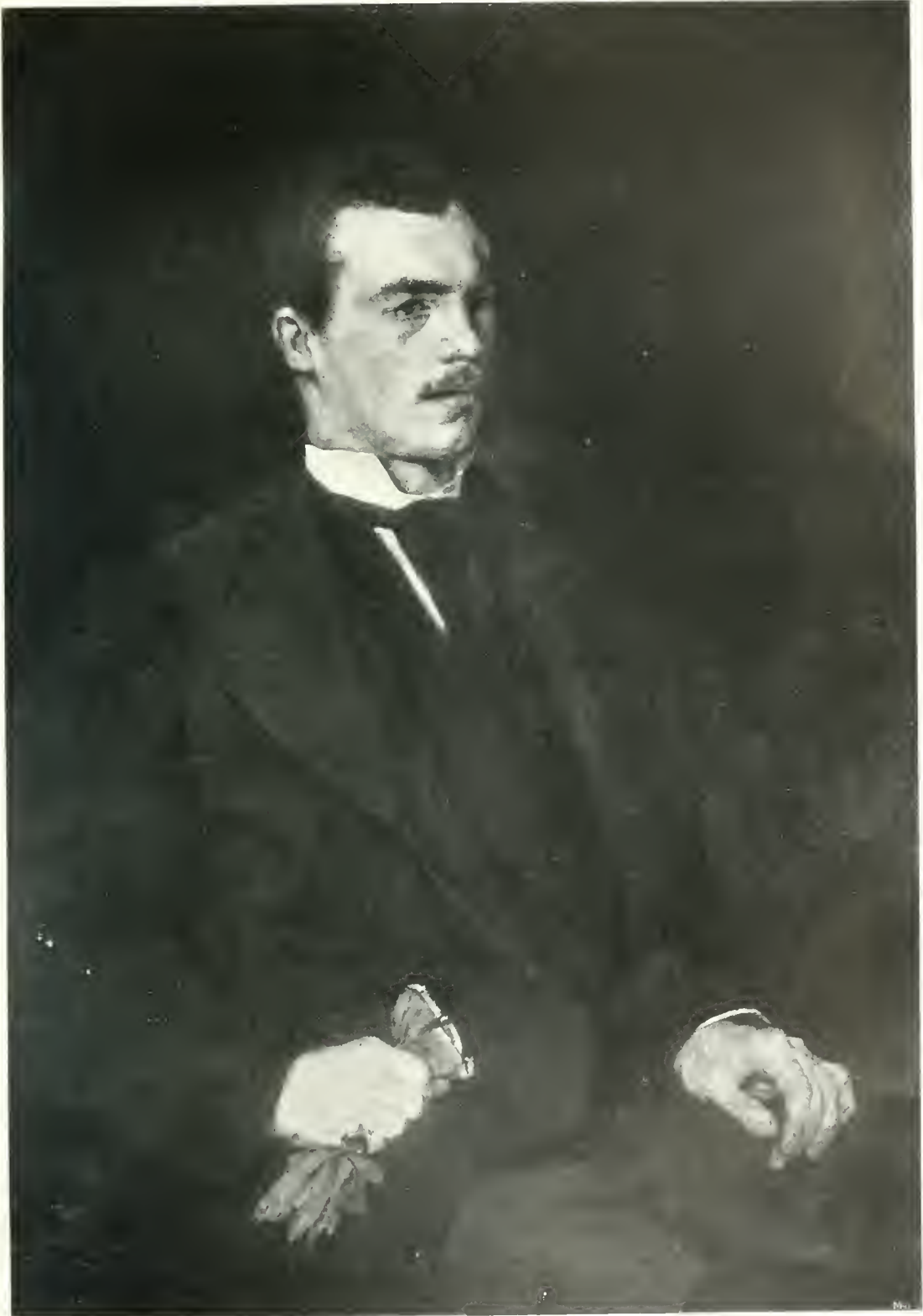
»VILLA AM STARNBERGER-SEE« (1912).

geführt, so daß diese Zeit durch literarische und kostümgeschichtliche Studien, durch gesellschaftliche Verpflichtungen, durch Sammlung von Altertümern, Gemälden und Büchern, sowie durch eine Reise nach England ausgefüllt wird. Doch entstehen immer wieder Werke von edelster Rasse; das Bildnis von Miß Lina Trübner [S. 367] (1885) kann für alle zeugen. Aber hier liegt die Grenze, wo sich die tonige Kunst Trübners, die sich im Atelierlicht entwickelt und ausgebildet hat, von der farbenkräftigeren Freilichtkunst zu trennen beginnt, wo die neue Malepoche des Meisters einsetzt.

Die Landschaften von Frauenchiemsee (1891), Seoon (1892) usf. deuten in ihrem Raumgefühl und Farbenakkord das Neue an.

Aber der Boden in München schien doch nicht mehr recht fruchtbar für Trübner werden zu wollen, und so zog der Künstler, nach häufigem Wechsel des Aufenthaltsortes 1896 nach Frankfurt a. M., um in den alten Freundeskreis Thoma-Lang-Steinhausen neu einzutreten.

Frankfurt war Neuland, war Ruhe, gab Selbstbesinnung und Sammlung — und eröffnet die Periode der Freilichtmalerei mit ihrem Gefolge von Forderungen hinsichtlich der künstlerischen Darstellungsweise. Der damals noch nicht von Häusern umstandene und verbaute Stadelgarten bot Gelegenheit, den Akt im Freien zwischen Gebüsch aufzustellen. Die sanfte Schönheit der nahen Taunuslandschaft, die üppigen, leuchtend grün erstrahlenden Gelände der Bergstraße und des Odenwaldes forderten gegenüber dem Atelierkolorit eine völlige Umwertung der Palette, eine Aufhellung. Die im Freien sich ergebenden Formauflösungen, die farbigen Reflexe, die durchsichtigen, farbigen Schatten — das reichere Spiel der Lichtflecken durch das Netzwerk der Baumkronen — all das bedingte ein Neues in der Trübnerschen Malerei. In sieben arbeitsreichen Jahren hat Trübner — ohne französische Beeinflussung — die deutsche Freilichtmalerei zu ihrer monumentalen Ausdrucksform erhoben. Es kann



WILH. TRÜBNER. »BILDNIS DES HERRN A. W.« (1873). KUNSTHALLE HAMBURG.



PROFESSOR WILHELM TRÜBNER - KARLSRUHE. GEMÄLDE »MEDIATION« (1899).



PROFESSOR WILH. TRÜBNER KARLSRUHE.

LIEBESPAAR MIT HUND (1873). KUNSTVEREIN - ESSEN.

nicht scharf genug hervorgehoben werden, daß Trübner dem französischen Kunstbetrieb nichts, gar nichts zu verdanken, sondern seine Art aus sich heraus entwickelt hat. Von den Wegpunkten dahin weisen wir nur auf den hier wiedergegebenen „Waldweg“ (1902) [S. 346] und die vier Reiterbildnisse hin, darunter besonders das des Großherzogs Ernst Ludwig von Hessen (1905

Darmstadt) [S. 354] und nennen zum Vergleich noch die Werke von Amorbach, Lichtenberg und Hemsbach. Im Ernst Ludwig-Bildnis, dem eine reiche Folge von Einzelstudien aller Art vorausgeht, ist das monumentale Form- und Raumproblem rein koloristisch gelöst. Dazu war eine Zerlegung der Formflächen in Farbflächen notwendig. Diese wurden mit breiten



PROFESSOR WILHELM TRÜBNER KARLSRUHE.

ROSENHECKE (1909), KUNSTHALLE MANNHEIM.

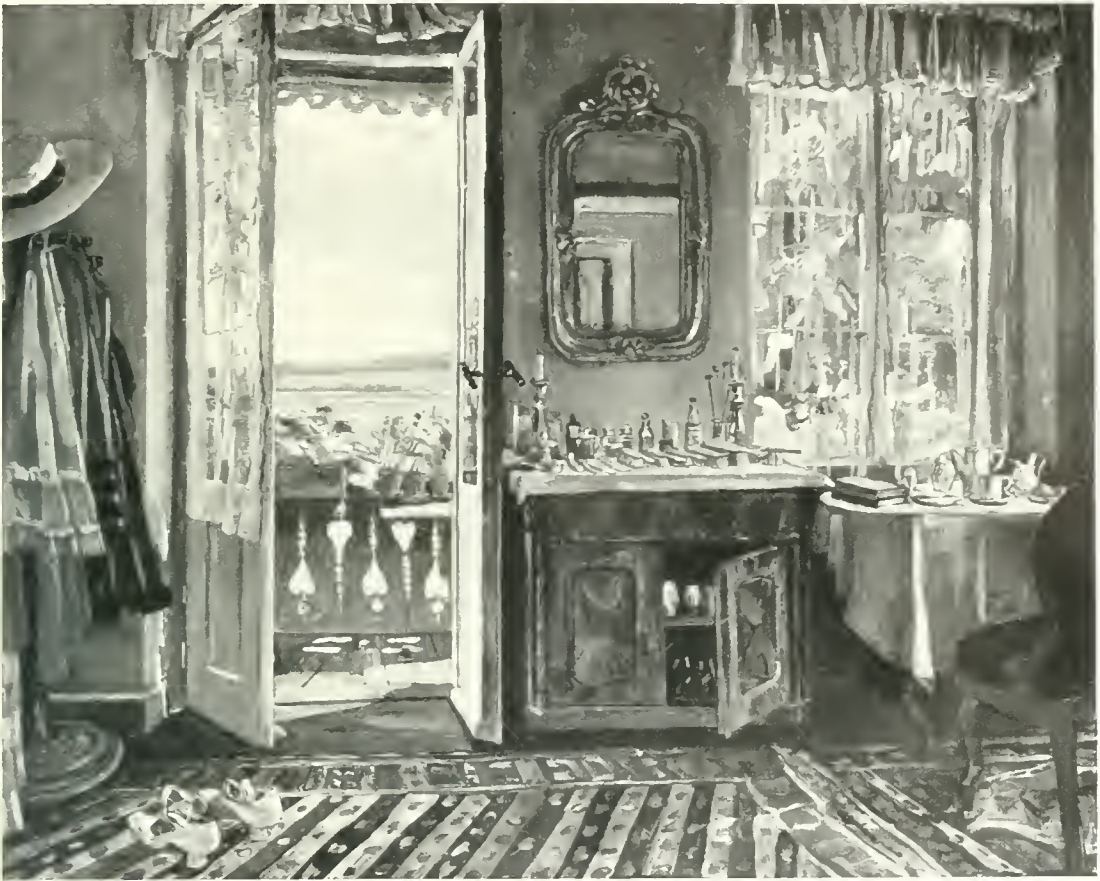
Farbbändern in fast unvermittelter Abstufung nebeneinander gesetzt, so daß das Körperliche von Mensch, Tier, Raum und das Ätherische von Luft und Licht aus einem Mosaik von Farbflecken sich baut. Trübner geht, meines Erachtens, über die bekannten Reiterbildnisse des Velasquez hinaus, indem er statt der raumabschließenden Seitenstellung die Tiefenstellung bevorzugt und den Raum erstehen läßt, den er aus kühlem Grün, Blau und Grau herstellt.

Hier ist der Punkt, von wo aus sich ein Blick auf Trübners Monumentalkunst werfen läßt. Sie folgt, weil sie aus dem Farbigen geboren ist, anderen Gesetzen, als den uns aus der Tradition überkommenen der linearen Raum- und Flächenkonstruktion. Die eigenartige, auf Farbigkeit gestellte Künstlernatur Trübners konnte deshalb abschließende Lösungen in der Monumentalmalerei so lange nicht bringen, als in seiner Arbeitsweise noch das System der Lichtfleckenverteilung und der Helldunkelwirkungen bestand. Daher die von manchen

als nicht ganz befriedigend empfundenen Werke, die den Giganten- und Amazonen-Darstellungen nahe stehen, und zu denen auch die wenig bekannten „Okeaniden“ (1890), sowie die Wandgemälde der Heidelberger Stadthalle „Begrüßung Karl Friedrichs in Heidelberg 1803“ (1906) gerechnet werden müssen. Überhaupt besteht ein Unterschied in der Qualität und Malweise beim Tafelbild oder Monumentalwerk. Ein Tafelporträt kann und muß bis in die letzte Einzelheit malerisch durchgebildet sein, weil die kleinere Farbflecke die sorgfältigere Behandlung zuläßt, ohne das Ganze zu beeinträchtigen. Beim vielfigurigen Bild müssen und dürfen zugunsten des Ganzen die Detailqualitäten bis zu einem gewissen Grade zurücktreten, weil es bei den großen Formaten doch mehr auf die Gesamthaltung und Gesamtwirkung ankommt. Das ist aus einem Vergleich der Bildnis- und Monumentalkunst der alten Meister (Raphael, Rembrandt) ebenso gut zu erkennen und abzuleiten, wie aus Werken der



PROF. W. TRÜBNER. »BILDNIS EINER COUSINE DES KÜNSTLERS.« (1885).



PROFESSOR WILHELM TRÜBNER KARLSRÜHE.

BALKONZIMMER AM STARNBERGER SEE © 1912

Neuern. Ein Monumentalwerk wird also in einzelnen Qualitäten weniger streng sein dürfen, wenn es nur als Ganzes das Urteil aushält, während das Einzelbildnis unbedingt die kritische Sichtung bestehen muß.

Heute würde Trübner derartige Aufgaben durch die Vereinfachung der Farbenskala, der Farbenflächen und durch ihre unmittelbare Aneinandersetzung lösen, wie er es in den Reiterbildnissen und in den letzten Landschaften getan hat. Diese in der deutschen Kunst bis jetzt einzig dastehenden Bildnisleistungen, wie auch die Landschaften der letzten Periode haben bislang nur mäßige Anerkennung gefunden. Aber Trübner hat in den Starnberg- und Oberbayern-Landschaften (1909—12) [S. 377, 383] und neuestens in dem Dutzend der „Stift Neuburg“-Bilder [S. 342, 386, 387] sowie in den Bildern aus dem letzten Jahr von Baden-Baden und Homburg v. d. H. (1915) die Errungenschaften der Freilichtmalerei zu einer Vollendung und Vereinfachung geführt, die wie die Zusammen-

drängung reich organisierter Symphonien auf Grunddreiklänge von Grün-blau-braun oder Grün-gelb-blau anmuten. Nur ein Künstler von seiner zeichnerischen Sicherheit und farbigen Kraft konnte das fast banal Gegenständliche zu dieser zwingenden Eindringlichkeit erheben, die man als Variationen in Grün über das Thema zweier anderer Farben ansehen kann.

Trübner, am 3. Februar 1851 in der romantischen Hauptstadt Deutschlands, zu Heidelberg, geboren, hat in seiner künstlerischen Entwicklung alles Romantische, das im Hell-dunkel, im Inhaltlichen, im Sehnsuchtbeschwingten, im Wunderlichen und das Wundersame Liebenden, im Unendlichkeitsgefühl lebt, völlig ausgetilgt. Seine letzten Werke über die farbige Umwelt sind wahrhafte, objektive Zeugen-aussagen, die nichts verschweigen, aber auch nichts hinzufügen. Das verklärende Spiel zitternden und flutenden Lichtes, das mit seiner ätherischen Kraft das Dunkle ins Helle, das Gewöhnliche ins Ungewöhnliche hebt, ist in



PROF. WILHELM TRÜBNER KARLSRUHE. «KNABE MIT DOGGE» (1877). BES: KUNSTHALLE DÜSSELDORF.



WILH. TRÜBNER FRAU MIT PELZKRAGEN (1873).
GEMÄLDE IM BESITZ DER NEUEN PINAKOTHEK IN MÜNCHEN.



PROFESSOR WILHELM TRÜBNER—KARLSRUHE.

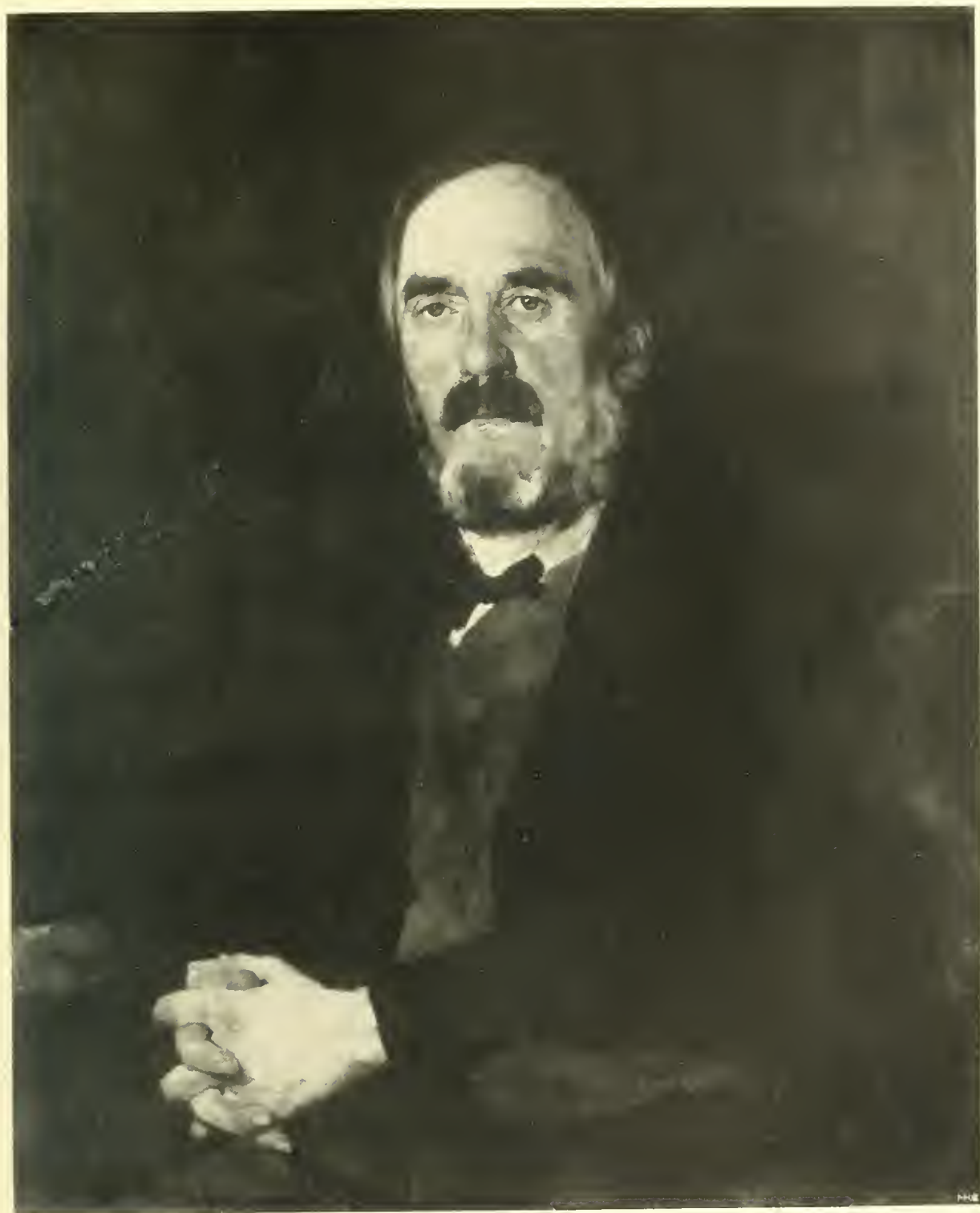
ALTE FRAU 1875. STAATSGAL. STÜTTGART.

die kühlklare, kristallendurchsichtige Chromatik starker Farbenklänge umgesetzt. Trübner hat die Physik der Farben wissenschaftlich kaum studiert; er ist durch die besondere Anlage seiner Natur künstlerisch zur klaren und letzten Erkenntnis der farbigen Physis vorgedrungen. Diese gibt er uns, ohne Heimlichkeiten, ohne

Lichtblitze, ohne Schattentiefen, als Wahrheiten und damit als ein offenbartes Geheimnis des Schaubaren. Die Formel seiner Kunst lautet jetzt nicht mehr: Licht und Farbe, sondern Licht ist Farbe. Damit ist das Schaffen Trübners auf seine elementarische Einheit gebracht.

MANNHEIM.

DR. JOS. AUG. BERINGER.



PROF. W. TRÜBNER. »BÜRGERMEISTER H. IN H.« 1872). NATIONALGALERIE IN BERLIN.



PROFESSOR WILHELM TRÜBNER—KARLSRUHE. »ALTER MANN« (1870).



PROF. W. TRÜBNER. »BILDNIS DES DICHTERS MARTIN GREIF.«
(1876). IM BESITZ DES STÄDELSCHEN KUNSTINSTITUTS IN FRANKFURT A. MAIN.



WILHELM TRÜBNER. „BILDNIS KARL SCHUCH“ (1876). NATIONALGALERIE - BERLIN.



PROFESSOR WILH. TRÜBNER. 'KASSENSTURZ' (1872). MUSEUM HANNOVER.



PROFESSOR
W. TRÜBNER-
KARLSRUHE.

» GEMÜSEGARTEN
KLOSTER SEEON «
(1892), BESITZER
GEBL. R. ARNHOLD.



PROFESSOR WILHELM TRÜBNER - KARLSRUHE.

GEMÄLDE „SCHLOSSHOF BADEN-BADEN“ (1915).



PROFESSOR
W. TRÜBNER-
KARLSRUHE.

BIRKAUF
DEN STARN-
BERGERSEE
(PH)



PROFESSOR WILH. TRÜBNER KARLSRUHE.

»BADEPLATZ AM STARNBERGER SEE« (1912).

der Dinge, also nichts als das, was man eben nur ihre Formalität nennen kann, wer ausschließlich in der Wahrnehmung der sinnenfälligen und in ihrer Sinnenfälligkeit irrational bedeutsamen oder wohl auch logisch bezwingenden Formalität zu leben gewohnt ist, der ist ein Künstler. —

Es ist hoffnungslos schwierig, das Problem positiv zu bestimmen. Man könnte es annähernd vielleicht nur negativ bezeichnen: Kunst entsteht bloß da, wo das Verhältnis des Menschen zum ganzen Leben sehr anders ist als bei uns, den zerebral und unsinnlich erzogenen Laien.

Was dieser zunächst scheinbar leere Satz umschließt, läßt sich einigermaßen alsbald von jedem Laien ermesen, der seine eigene Art, zu sein, mit dem Charakter der Existenz eines Künstlers vergleicht. Die Künstler sind anders als wir. Das Nächste, das etwa auffällt und das sich vom Laien aus bemessen läßt, ist die Weise des Künstlers, zu denken und sich zu äußern. Bei ihm scheinen Gedanke und Wort nicht Er-

gebnisse systematisch verbindenden Denkens. Vielmehr muten sie an wie Einfälle, fast wie Sprünge. Sie sind Geschenke der Phantasie. Sie haben auch den Charakter des Unbewußten und des Zufälligen. Sie sind herabgestreute Launen des guten Glücks. Oft ist es beim Künstler, als sei eine Blume, ein Baum, ein Tier redend geworden. Man weiß nicht, woher der Pflanze und dem Tier die Gabe kommt, noch wohin sie eigentlich zielt, noch ob sie einen schulmäßig faßbaren Sinn bringen kann. Nichts scheint ja im Zusammenhang gemeiner Logik zu stehen. So denkt und spricht der Künstler. So etwa lesen sich die Briefe van Goghs. Aber je weniger Systematisches, Zerebrales und Bewußtes in den Gedanken und Worten der Künstler ist, desto voller und überzeugender — man möchte sagen blutiger und fleischiger — sind ihre Gedanken und Worte. So bestimmt sind sie, so gänzlich unbeirrt von der Möglichkeit schulmäßiger Einwände, so über die Debatte erhoben, so unwiderleglich von Natur,



WILH. TRÜBNER. FENSTER IM HEIDELBERGER SCHLOSS.
GEMÄLDE (1873) IM BESITZ DES GROSSH. LANDESMUSEUMS IN DARMSTADT.



PROFESSOR WILHELM TRÜBNER KARLSRUHE. 'MARIENSÄULE VOR STIFT NEUBURG' (1913). KUNSTVEREIN FRANKFURT.

daß sie keiner Gründe und Beweise bedürfen. Alles scheinen Künstler aus der Nähe wie aus der Ferne so sicher zu wissen, daß man ihre Gewißeheiten nur mit der bedingungslosen Sicherheit tierischer Instinkte vergleichen kann. Überhaupt scheinen die Künstler mit unmittelbaren, prompteren, volleren Sinnen begabt: im Gesicht, im Gehör, im Greifen und im Tasten wie im Geruch und Geschmack und im Erotischen. Zugleich scheinen Worte und Gedanken eines Künstlers aus unabgemessenen Tiefen zu steigen, zugleich aus schwindligen Höhen herabzukommen; so gewinnen sie neben den Bürgschaften, die ihnen das Instinktive ihres Wesens verleiht, die Gewalt einer geistig-gründlichen, einer jenseitigen Offenbarung. Aus einer Mischung von unbegreiflicher, aber schlagender Intuition und animalischer Witterung bilden sich Gedanken und Worte des Künstlers.

Damit versteht sich das andere fast von selbst. Es fällt auf, daß sich die Künstler, die echten jedenfalls, keine schweißigen Sorgen über Zu-

sammenhänge von Ursachen und Wirkungen zu machen pflegen. Sie entwickeln nicht. Sie haben alles auf einmal in der zusammenfassenden Anschauung einer formal eindringlichen oder vielmehr formal eindringlich erlebten Erscheinung beisammen. Die Künstler leiten nicht das eine von weither aus dem andern ab. Sie scheinen eine Tatsache nicht in der Tiefenrichtung, sondern in der Breite aufzustellen. Aber seltsam: trotz alles Flächig-Naiven künstlerischer Wahrnehmung bleibt der Eindruck der Tiefe, und zwar im körperlichen wie im geistigen Sinn. Die Künstler offenbaren, ob sie reden oder malen, den ganzen Nachdruck der sinnlichen Wölbung, die den Dingen eigen ist und die von uns, den Laien, vergessen wird, da wir den Tiefsinn der Dinge, so gründlich wir sind, nicht leicht in die irrational deutende Formalität von Blättern, Blumen, Tieren übersetzen wie der Künstler, dessen bewundernswerte Oberflächlichkeit letzte Geheimnisse umspannt und für Sekunden entschleierte — kühner entschleierte als Philosophie.



PROFESSOR WILHELM TRÜENER - KARLSRUHE - GEMÄLDE
HOF IM STIFT NEUBURG (191) - BESITZ D. KUNSTHALES MANNHEIM



PROFESSOR WILH. TRÜBNER. KARLSRUHE.

HEIDELBERG (1889) BERLINER PRIVATBESITZ.

Freilich sind solche Worte über den Künstler und die Formalität seiner Welt, seiner Erlebnisse noch immer ziemlich negativ; vom Anderssein der Künstler ist die Rede, von einem Faktum also, das wir als Laien schließlich doch nicht ganz auszumessen vermögen. Es gibt, wenn wir die reine Formalität der Dinge so erleben wollen wie der Künstler, die Formalität der Dinge oder, wenn man will, ihre ahnungsvolle Landschaftlichkeit, ihre stillebenartige Weisheit — es gibt, wenn wir dies erleben wollen, am Ende nur den einen positiven Weg für uns, stärker und immer stärker mit den Sinnen aufzunehmen. Beispielsweise in der sinnlich-formalistischen Intensität des Geschmacks beim Essen zu leben, wenn wir nicht sehen und nicht malen können. Dann käme es darauf an, die Intensität des Bedürfnisses und des Geschmacks, die man beim Essen empfindet, als eine sehr sinnlich-formale Intensität auf unsere Vorstellung vom Künstler zu übertragen. Malen und Meißeln des Künstlers könnte etwa eine Steigerung der sinnlich-formalen Sensation sein, die ein kultivierter Esser beim Essen, ein Liebender beim Lieben hat. Wie weiter die angenehme zerebrale Schwin-

gung beim Essen ein mittelbares Ereignis zu sein scheint, so ist das sogenannte Geistige der Kunst nichts als eine zum Äußersten verfeinerte Weisheit der Sinne. Das Hirn selbst ist beim Künstler zum Sinn geworden. Das Zerebrale selbst wird bei ihm ein Sinnliches, das reflexmäßig, naiv und fleischlich reagiert.

Sinnliches ist auf Erfahrung gestimmt. Daher bedarf der Künstler der Erfahrung. Sie besitzt ihrerseits nur für ihn ihre reinste Form. Er allein ist der Mensch, der die Welt des Vorhandenen nach dem ganzen Umkreis ihrer sinnlichen und formal nachdrücklichen Erscheinung gründlich befriedigt, gründlich heiter aufnimmt. Er allein ist der Mensch, der die so volle Formalität aller Dinge der Erfahrung sieht: er erblickt den Reichtum, die Gebärde der Gegenstände. Alles ist ihm Geste. Alles ist ihm Farbe. Alles ist ihm Rumpf mit Kopf und Gliedern. Alles hat für ihn merkwürdige Formalität, die sein augenblickliches Gefühl sättigt und seiner Erinnerung tausend Aufgaben stellt und ihn hindert, über die große und weise Seltsamkeit des Formalen hinüberzudenken zu philosophischem und theologischem Warum.

Dies alles bedeutet freilich auch, daß der



PROFESSOR WILH. TRUBNER KARLSRUHE.

KLOSTER FRAUEN-CHIEMSEE (1891).

Formalismus des Künstlers über die unmittelbare Einfachheit der Erfahrung hinausgeht. Der Künstler hat Phantasie.

Aber die Phantasie bleibt wiederum auch dann im Sinnlichen, wenn sie ins Geistige wächst. Phantasie: sie ist nun das Äußerste, dessen der Künstler fähig ist. Sie ersetzt ihm die Befriedigungen, die der rein gedankliche Mensch aus

der Freude an der Erkenntnis von Kausalitäten zieht. Der zerebrale Mensch — als der unglückseligste Haupttypus des Menschen im neunzehnten Jahrhundert — verfolgt die Wirkung zur Ursache zurück. So erweitert er zweifellos den Bestand der Erfahrung. Dem Künstler freilich scheint es größer oder schlechthin notwendig, mit der Phantasie fast eine dogmatische Anschauung



WILH. TRÜBNER. »BIRKEN AUF DER HERRENINSEL« (1874). PRIVATBESITZ.

zu vermögen, mit festen, über Ursächliches hinausgehobenen Formalitäten zu rechnen und die Mühseligkeiten der Erforschung des Kausalen zu verschmähen. Er, der Künstler, erweitert den Bestand menschlicher Erfahrung, indem er die einfache, die banale Erfahrung mit einem Schlag überbietet: er verstärkt die Erscheinung ins Romantische, Abenteuerliche, Jenseitige, und so ist er, der Sinnliche, der Primitive, der Unzerebrale vielleicht der einzige Mensch, der von sich behaupten darf, er befahre mit Glück auch metaphysische Meere.

Es ist trübe, daß wir Heutigen gezwungen sind, derart über Gegensätze zwischen Künstlern und Laien nachzudenken. Die Normalität des auf das Formale der Erde, der Hölle, des Himmels gerichteten Künstlers ist so sehr außer jedem Zweifel, daß nur wir anderen uns der Abnormität zu zeihen haben. Wir Laien alle, die nicht malen können, sind ein wenig Krüppel. Das Banausische eines rein zerebralen Lebens begann mit Sokrates: Griechenland lag vor seiner Zeit. Doch nein: ihm geschieht Unrecht, denn seine Philosophie, die noch etwas von der Phantasie der alten sinnlichen griechischen

Philosophie hat, argumentiert im Gorgias am liebsten mit Gründen aus der Kochkunst, so unliebenswürdig Xantippe auch gekocht haben mag. Er war noch ein Grieche, wenn er auch einer der ersten war, die der naiven Freude der Sinne und eines sinnlichen Hirns an der bloß tatsächlichen Formalität der Dinge und der Gedanken das Grab geschaufelt haben.

MÜNCHEN.

WILHELM HAUSENSTEIN.



BILDER VON PROFESSOR WILH. TRÜBNER IN ÖFFENTLICHEN SAMMLUNGEN: Berlin National-Galerie 6, Bonn Museum 1, Bremen Kunsthalle 5, Breslau Museum 1, Cöln Museum 2, Danzig Museum 1, Darmstadt Museum 2, Dresden Galerie 3, Düsseldorf Kunsthalle 2, Elberfeld Museum 2, Essen Kunsthalle 2, Frankfurt a. M. Städelsches Kunstinstitut 12, Hagen i. W. Museum 1, Halle Museum 1, Hamburg Kunsthalle 8, Heidelberg Kunsthalle 2, Karlsruhe Kunsthalle 6, Leipzig Kunsthalle 1, Magdeburg Kunsthalle 1, Mannheim Kunsthalle 8, München Neue Pinakothek 9, Posen Museum 1, Stuttgart Kunsthalle 3, Weimar Kunsthalle 1, Wiesbaden Museum 3, Mailand Mod. Galerie 1, Reichenberg i. B. Mod. Galerie 1, Wien Mod. Galerie 1, Zürich Kunsthalle 1. (Zus. 88.)



PROFESSOR WILHELM TRÜBNER KARLSRUHE »IN ARKADIEN« (1888). IM PRIVATBESITZ.



PROFESSOR ANTON HANAK WIEN. PUTTE AN EINEM GEWÄCHSHAUS IN HIETZING. ERBAUT VON PROF. JOS. HOFFMANN.



PROFESSOR
A. HANAK-
WIEN.

FOTIE AN EINEM
GEWÄCHSHAUSE
IN HIFZING.
FREIABT VON PROF.
JOS. HOFFMANN.

ÜBER BÜHNE UND MALEREI.

Über die Wechselwirkung von Malerei und Bühnenkunst ist oft gehandelt worden, leider besitzen wir eine historische Forschung darüber nicht. Und doch würde manches für beide Künste Beherzigenswerte dabei herauspringen. Die Wechselwirkung begann, als die Bühne den Kreis der Arena verlassen hatte und unsere Guckkastenform mit der fehlenden vierten Wand annahm. Aber bewußt wurde dieser Einfluß erst nach Überwindung des Rokoko, da die Auffassung Allgemeingut geworden war, daß „kein Genremaler je ausgezeichnet gewesen, ohne zuvor wenigstens ein leid-

licher Geschichtsmaler gewesen zu sein“ (Cochin 1771). „Die anerkannte und vielleicht glückliche Unmöglichkeit, die Natur mit absoluter Genauigkeit wiederzugeben“ (Diderot), ließ damals in David den Meister der Malerei erkennen, einer historischen Malerei, die ihre Beleuchtung, ihre Anordnung und ihre Gestensprache der Bühne entlehnt hatte. Wir wissen aus Berichten der Zeitgenossen, wie die Maler zu ihrem Studium sich kleine Bühnen in den Ateliers erbauten, und mit Kostümfiguren bei passender künstlicher Lichtgebung alle Wirkungen ihres beabsichtigten Gemäldes studier-

PROFESSOR
ANT. HANAK-
WIEN.



PUTTE AN
EINEM GE-
WÄCHSHAUS.

ten. Dieser Einfluß der Bühne und der Bühnenbeleuchtung (freilich nicht der Lichtwirkung des modernen Theaters) dauerte bis in die Mitte des vergangenen Jahrhunderts. Die Düsseldorf-Schule steht noch in allen ihren Genre- und Geschichtsbildern in Abhängigkeit von der Bühne. Es war ja die Zeit der großen Künstlerfeste im „Malkasten,“ wo das lebende Bild den Höhepunkt für die Schaulust bedeutete. Der moderne Impressionismus und die Freilichtmalerei brachen für die Malerei den Bann der Abhängigkeit von der Bühne, und als das Theater begonnen hatte im elektrischen Licht eine Beleuchtung auszunutzen, die alle Licht-

erscheinungen der Natur vortäuschen konnte, kehrte sich das Verhältnis um. Die Bühne suchte fortan engere Fühlung mit der Natur zu gewinnen und benutzte als Wegweiser die Malerei. Hatte die Malerei durch eine feine Beobachtung der Farbenwerte den Raum erweitert, so folgte ihr die Bühne darin und gewann im Rundhorizont das Mittel fernste Weiten vorzutäuschen. Dem gesteigerten Lichtbedürfnis der Malerei kamen alle Möglichkeiten der elektrischen Beleuchtung mit dem System von Lampen in drei Farben entgegen. Aber diese neuen Lichtquellen machten die alten Dekorationen mit ihren getünchten Licht- und



PROFESSOR
ANT. HANAK-
WIEN.

PUTTE AN
EINEM GE-
WÄCHSHAUS.

Schattenmassen unmöglich. So entstanden die plastischen Kulissen, und das naturalistische Theater hatte dank der Malerei sein Bühnenbild gewonnen. Die Sehnsucht unserer Zeit nach Monumentalität, deren Ausdruck die Werke eines Egger-Lienz oder die neusten Arbeiten Sascha Schneiders, kommt in der sogenannten Stillbühne auf dem Theater zum Wort. Gordon Craigs vereinfachte Kulissen oder die Vorhänge, von Reinhardt als Hintergrund in Verwandlungsszenen bei Shakespeare viel benutzt, gleichen dem großzügigen neutralen Hintergrunde dieser Malerei. Selbst die Massenszenen der Reinhardtschen Regie zuerst in antiken Dramen und

in der wiederbenutzten Arena angewandt, sind ohne Liebermanns Gemälde großer Massenbewegungen, als Schöpfung des Theatermannes allein, undenkbar. Jedoch mit der Stillbühne ist auch der Höhepunkt der Abhängigkeit des Theaters von der Malerei nach m. E. überschritten. Vielleicht erfolgt jetzt die rückklappende Bewegung. Doch wir wollen nicht prophezeien, nur anregen und auslegen, die Antwort auf Fragen der Kunst an die Zukunft findet allein der Genius. ♣ DR. ROBERT CORWEGH.

Der Gehalt, der in der Kunst zur Aussprache drängt, ist nichts anderes, als das sich zum bewußtsein gelangende unbewußte Leben des Volkes. Dessoir.

KUNSTSINN. Die Wiedergeburt der schönen Kunst setzt zwei notwendige Erfordernisse als vorläufige Bedingungen ihrer Möglichkeit voraus. Das erste derselben ist die künstlerische Kraft. Nicht das Genie des Künstlers allein, oder die erfindende Kraft idealischer Darstellung u. poetischer Wirkung läßt sich weder erwerben noch ersetzen. Es gibt auch eine ursprüngliche Naturgabe des echten Kenners, welche zwar, wenn sie schon vorhanden ist, vielfach gebildet, wo sie aber mangelt, durch keine Bildung ersetzt werden kann. Der treffende Blick, der sichere Takt; jene höhere Reizbarkeit des Gefühls, und offene Regsamkeit der Phantasie, lassen sich weder lernen noch lehren. Aber auch die glücklichste Anlage ist weder zu einem großen Künstler noch zu einem großen Kenner zureichend. Ohne Stärke und Umfang des sittlichen Vermögens, ohne Harmonie des ganzen Gemüts, oder wenigstens ein durchgängiges Streben zu derselben, wird niemand in das Allerheiligste der Musekunst und des Tempels der Schön-



BILDHAUER GEORG KOLBE—BERLIN. GARTENFIGUR IN BRONZE

heit gelangen können. Daher ist das zweite notwendige Erfordernis für den einzelnen Künstler und Kenner wie für die Masse des Zeitalters und der Nation, bei welcher die Kunst des Schönen blühen soll, der Adel des Charakters und einer sittlicherhöhten Stimmung. Der richtige Kunstsinn, könnte man sagen, ist das gebildete Gefühl eines sittlich guten Gemüts. Unmöglich kann hingegen das Kunstgefühl eines schlechten Menschen richtig und mit sich selbst einig sein. Die Stoiker hatten in dieser Rücksicht nicht Unrecht zu behaupten, daß nur der Weise ein vollkommener Dichter und Kenner sein könne. Gewiß hat der Mensch das Vermögen, durch bloße Freiheit die mannigfaltigen Kräfte seines Gemüts zu lenken und zu ordnen. Er wird also auch seiner künstlerischen Anlage und Kraft eine bessere Richtung und richtige Stimmung erteilen können. Nur muß er es wollen; und die Kraft, es zu wollen, die Selbständigkeit, bei dem Entschluß zu beharren, kann ihm niemand mitteilen, wenn er sie nicht in sich selbst findet.

FRIEDRICH SCHLEGEL.



PROFESSOR JOS. HOFFMANN. »SALON EINER WIENER WOHNUNG« GELBER
UND WEISSER STUCC. MÖBEL MIT WEISSGEMUSTERTER SCHWARZER BESPANNUNG.



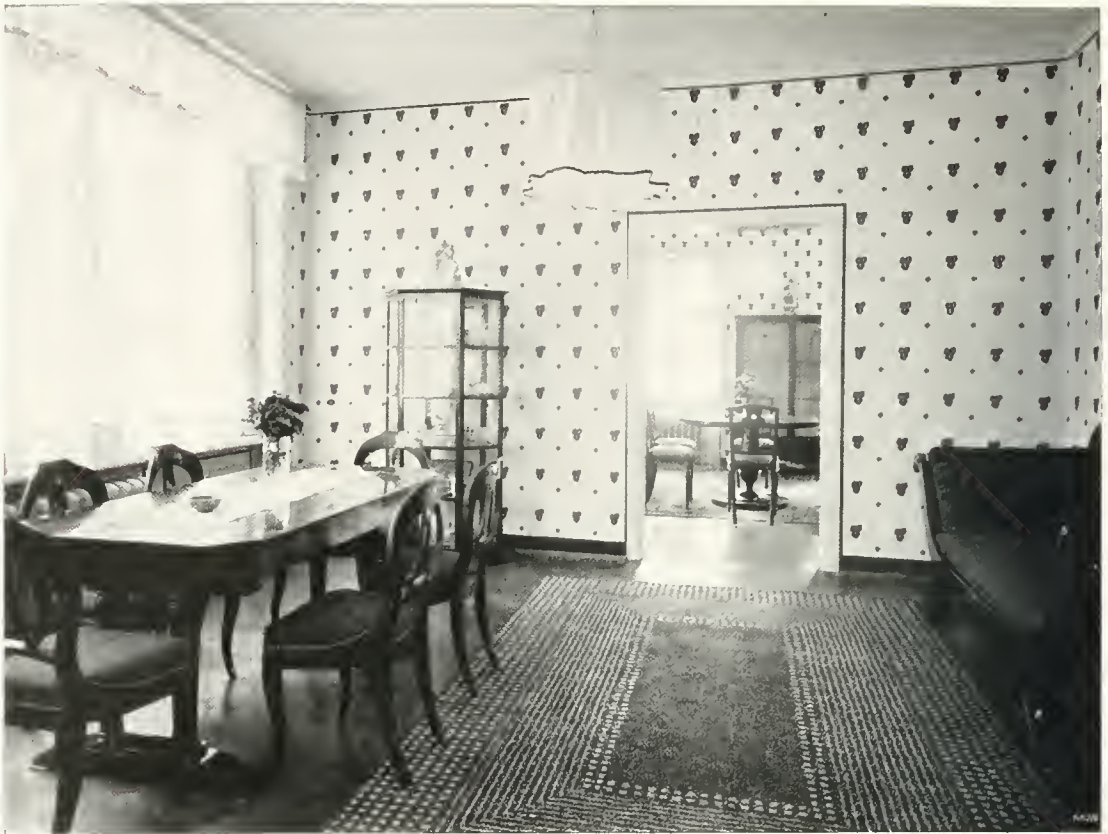
PROFESSOR JOSEF HOFFMANN—WIEN.

UMBAU EINES ALTEN HAUSES. VORRAUM

KUNST-PATRIOTISMUS.

Eine Begleiterscheinung der europäischen Zwistigkeiten, und keine erfreuliche, ist das Streben der streitenden Völker, ihre Kulturbestände nach feindlichem Gut zu durchforschen. In Sprache, Sitte, Wissenschaft und Kunst geht es an ein Aufstöbern solcher Konterbande. Der Zweck ist der entgegengesetzte wie beim Aufsuchen materieller Konterbande: diese wird, wo man sie erwischt, als gute Prise eingesteckt, jene aber, die kulturelle Konterbande, wird mit Abscheu aus dem Hause geworfen; oder wenigstens, weil dies nicht immer sofort auszuführen ist, nach Kräften verunglimpft. Besonders eifrig wird auf diesem Gebiete, auf dem ja die Betätigung der Vaterlandsliebe verhältnismäßig gefahrlos ist, in Frankreich gearbeitet. Eine Zeit lang hörten wir jeden Tag von erstaunlichen Entdeckungen deutscher Kultur-Konterbande in Frankreich. Und mancher Deutsche mag erst durch das zornige Geschrei der kulturellen Bil-

derstürmer drüben darüber belehrt worden sein, wieviel feinsten kulturellen Export wir nach Westen hatten und haben. Da wurden die deutschen wissenschaftlichen Methoden als rückständig und schwerfällig verleumdet. Die deutsche Philosophie, die nicht nur in Frankreich bis dahin eine einigermaßen verdiente Achtung genossen hatte, ward vom eleganten Weltweisen des Collège de France, Bergson, hochfahrend abgekanzelt — vielleicht in der Hoffnung, es werde dadurch in den Geistern Raum frei für seine eigene Weisheit, die ein Franzose, nicht etwa ein Boche, eine philosophie d'imbéciles genannt hat. Nietzsche, den die Intellektuellen Frankreichs nicht weniger verhimmelt hatten als diejenigen Deutschlands, ward endlich als Barbar erkannt und geächtet. Goethe ward als mäßiger Dichterling entlarvt. Von Beethoven ließ sich zu seinem Glücke nachweisen, daß er eigentlich Vlame ist, und so



PROFESSOR JOSEF HOFFMANN WIEN.

UMBAU EINES ALTEN HAUSES. »WOHNRAUM«

kam er mit einer posthumer Expatriierung davon. Aber die übrige deutsche Musik! Wagner, der Rohling! Strauß, der musizierende Nigger! Es schlug die Stunde ihrer Demaskierung. Schon vor dem Kriege erklang es: „Qu'allons-nous donc, Français, chercher hors de chez nous?“ Da nunmehr alle Höflichkeit unter den Völkern beiseite gesetzt ist, werden auf diese Melodie jetzt bedeutend gröbere Verse gesungen. Laut wird die kulturelle Selbstgenügsamkeit der gallischen Rasse verkündigt. Und diese Verkündigung fällt um so lauter aus, je weniger fest der Glaube an das Selbstgenügen Frankreichs in Wirklichkeit sitzt. Die Krise im Latinismus, die seit mehreren Jahrzehnten besonders in Frankreich zu bemerken war, ist zwar bei uns wenig beachtet worden, aber sie ist eine ernsthaftere Erscheinung, die sehr wahrscheinlich auch durch so heftige nationale Reaktionen, wie sie seit einigen Jahren in Frankreich gezüchtet werden, nicht aufzuhalten sein wird. Der Eifer und die Einseitigkeit, mit der die kulturpatriotischen Lächerlichkeiten in Frankreich betrieben werden, ist geradezu ein Beweis für den Mangel

wurzelechten vaterländischen Selbstgefühls. — Am kecksten gebärden sich Frankreichs neueste Kulturpatrioten natürlich in Dingen der Kunst und des Kunstgewerbes. Hier sind wir ja im eigentlichen Herrschaftsbereich des französischen Geschmacks. Hier sind frische Wunden zu salben, frische Demütigungen zu rächen. . . Da stellt sich denn im Lichte des jungen Hasses heraus, daß die deutsche Malerei des neunzehnten Jahrhunderts, soweit sie überhaupt etwas taugte, lediglich ein eifriges Abmalen der französischen Vorbilder war. Und im Kunstgewerbe? Nun, da dürfen sich die Möbelkitschiers des Faubourg St. Antoine endlich einmal ins Fäustchen lachen. Vor dem Kriege mußten sie mit verständnisloser Sorge Deutschlands jungen Aufschwung mit ansehen und mußten von den Künstlern ihres eigenen Landes zahllose Anrempelungen zähneknirschend ertragen. Noch im November 1913 schrieb Jean-Aubry gelegentlich eines Berichtes über den Herbstsalon: „Si les meubles anglais ou munichois n'étaient pas venus exposer à Paris et donner quelque inquiétude à ces mes-



PROFESSOR JOS. HOFMANN. UMBAU EINES ALTEN HAUSES. BLICK NACH DEM SPEISERAUM.



PROFESSOR JOSEF HOFFMANN - WIEN. WOHNHALLE.
AUS EINER WIENER WOHNUNG. SCHWARZE MÖBEL, BUNTE STOFFE.



PROFESSOR JOSEF HOFFMANN WIEN.

SPEISEZIMMER IN EINER WIENER WOHNUNG •
DUNKL. NUSSHOLZ, TEPPICH BRAUN-SCHWARZ.

sieurs du Faubourg Saint-Antoine, ces sages fabricants persisteraient dans des copies imbéciles d'un passé dont ils ne peuvent plus éprouver l'émotion, et nos décorateurs, nos meubliers originaux continueraient, si j'ose ainsi dire, à mourir de faim." Aber jetzt! Jetzt sind diese geschmähten „Verfertiger schwachköpfiger Nachahmungen“ die Retter der französischen Überlieferung. Sie sind die Verteidiger Frankreichs gegen den Einbruch der Barbaren. Diese ablehnende Bezeichnung für deutsche Tüchtigkeit, Zucht und Wesentlichkeit ist ja nicht erst von diesem Kriege aufgebracht worden. Aber man wußte sie bis zum Jahre 1914 doch manchmal in einem weniger gehässigen Sinne anzuwenden. Ein Brüsseler Kunstblatt ließ sich 1913 durch die Feder eines Pariser Kunstschriftstellers also vernehmen: „Die übertriebenen „Persanismen“, „Russismen“ und „Munichoiserien“ werden vorübergehen, aber diese Wogen werden durch Anregungen oder Gegensätze glückliche Spuren hinterlassen und wir werden zeigen, wie man sie nutzbringend verwerten kann. Wenn wir heute im Kunstgewerbe nicht über künstlerische

Kräfte verfügen, holen wir uns doch unsere Anregungen von denen jenseits der Grenze; wenn wir aber neue nationale Kraftquellen besitzen, was haben wir von den Fremden zu fürchten? Die Barbaren haben den Geist Roms nicht zerstört, vielleicht haben sie ihn sogar vor der Fäulnis gerettet! Lassen wir doch alle die armseligen Gemüter, denen das schönste Reich unter den Himmeln nicht offen ist, sich furchtsam am Fuß der chinesischen Mauer niederkaufen, und segnen wir die Bresche, die man immer wieder in sie legt und die uns frische Luft zuführt“. Also man war sich bewußt, daß die „Barbaren“ Frische und Kraft mit sich brachten, daß sie, was ihnen an Abgeschliffenheit nach französischer Meinung fehlen mochte, durch kernige Ungebrochenheit des schaffenden Geistes ersetzen. Aber solche Aussprüche stammen aus einer Zeit, da der französische Geist noch stolz auf seine kulturelle Internationalität war; aus einer Zeit, in der das Wort „Kunst-Patriotismus“ als Schimpfwort galt; aus einer Zeit, da man in Paris Sätze schreiben durfte, wie die folgenden: „Muß man es denn



PROFESSOR JOSEF HOFFMANN — WIEN.

HERRENZIMMER IN EINER WIENER WOHNUNG —
HOLZ SCHWARZ, GRÜNE BEZÜGE, TEPPICH GRAU.

nach zehn Jahrhunderten reicher Geschichte immer noch wiederholen, daß Frankreich und die französische Kunst durch das Studium des Auslandes nur gewinnen können; daß die Furcht vor fremdem Einfluß das untrügliche Kennzeichen geschwächter Geister ist und daß ein gesunder Geist, seines Persönlichen sicher, fremden Gedanken gerne Einlaß gewährt, um ihre nutzbaren Bestandteile aufzunehmen und ihnen so ein Leben von größerer Kraft und Dauer zu geben? . . . Wenn die Rückkehr zur französischen Tradition nur in der Versteinerung besteht, wenn sie zum Bett des Prokrustes wird, wenn unsere ganze Vergangenheit, der Prunk unserer Kathedralen, die Geistesschärfe eines Montaigne, die Kraft eines Pascal, der geisteklare Rausch eines Delacroix uns nicht geradezu vorschreiben, frische Luft mit vollen Lungen einzuatmen, dann soll man nur die Barbaren herbeirufen und wir wollen ihnen die Türen noch weiter öffnen, wir, für die das gelobte Land nicht das Reich des juste milieu ist!" — All das — wie oft wurde es in den letzten

Jahren in Frankreich gesagt! — ist nun nicht mehr wahr. Man könnte seitenslang fortfahren in der Anführung von ergötzlichen Widerrufern, die Frankreichs Schreiber Volk nun allen früheren günstigeren Beurteilungen deutscher Dinge angeheimen läßt. Hätte es noch an Beweisen gefehlt für die Anschauung der neueren Philosophie, daß der menschliche Intellekt Diener des Willens (des Affektes) sei, sie könnten jetzt zu Hunderten gesammelt werden.

Es läge nun für uns besonders nahe, der schweren Schädigung zu gedenken, die Frankreich durch diese patriotische Geistesverdunkelung gerade auf kunstgewerblichem Gebiete sich selber zufügen wird. Freilich wird ja der Friede das Meiste von dem, was jetzt mit Wollust eingerissen wird, wieder aufbauen. Sicher ist aber, daß noch sehr lange Zeit in Frankreich alle Bestrebungen, das kunstgewerbliche Schaffen in modernem (das heißt deutschem) Sinne zu erneuern, der vaterländischen Phrase als Hemmung begegnen wird. Aber das soll hier außer Erörterung bleiben. Nur möge,



JOS. HOFFMANN. ZIMMER DER FRAU IN EINER WIENER WOHNUNG. ROTE SEIDEN-BEZÜGE.



ENTWURF:
PROFESSOR
J. HOFFMANN-
WIEN.

SOFA U. SESSEL MIT
BUNTER STICKEREI.
AUSGEFÜHRT VON
MELITTA LÖFFLER.

zum Nutzen der allgemeinen Einsicht, mit Deutlichkeit betont werden, daß in allem Kunstpatriotismus ein intellektueller Mangel steckt, weil er die Beziehungen zwischen Kunst und Vaterland falsch auffaßt, weil er überhaupt von dem Verfahren im Haushalte der Kultur keine angemessene Kenntnis besitzt. Es ist eine der Grundlehren der Kulturgeschichte, daß der Genius eines Volkes sich nicht zu gleicher Zeit auf allen Gebieten menschlichen Schaffens mit gleicher Meisterschaft zu betätigen pflegt. Es gibt eine Art Stellvertretung unter den einzelnen Gebieten. Und je mehr sich das menschliche Tun verästelt, desto mehr zeigt uns die Kulturgeschichte einen farbenreichen Wechsel in den Vorkämpferrollen der einzelnen Völker. Wenn

Deutschland gegenwärtig auf den meisten Gebieten des Organisierens, in der industriellen Ausdehnung, in der Wappnung der Volksgemeinschaft, im kunstgewerblichen und architektonischen Schaffen, auf sozialem und erzieherischem Gebiet Führer und Lehrer ist, so fehlen ihm dafür die großen Begabungen in der Malerei und Plastik, im Drama und in der Erzählung, so mußte es sich in den Gestaltungen der Mode und der Gesellschaftskultur von seinem gegenwärtigen Feinde übertreffen lassen. Ähnlich steht es mit der kulturellen Ein- und Ausfuhr-Bilanz bei den anderen Völkern. Eine solche Bilanz gilt aber immer nur für einen knappen Zeitraum. Vor hundert Jahren war, wie allgemein bekannt, das Bild ein ganz anderes. Die ganze Welt stand im Banne des glänzenden, unvergleichlichen Aufstiegs deutscher Dichtung und Philosophie, dieser stolzesten Darlebung europäischer Humanität; wogegen das materielle Leben, die staatliche Entwicklung und so fort erst in ihren Anfängen



PROF. JOS. HOFFMANN WIEN. ARMSTUHL MIT STICKEREI.

standen. Es geht daraus hervor, daß kein Volk sich dessen zu schämen hat, wenn es auf bestimmt abgegrenzten Gebieten einmal als Lernender aufzutreten gezwungen ist; wie dies jetzt für uns auf dem Gebiete der Malerei gilt. Das entspricht vielmehr einem allgemeinen Gesetze und ist nicht im mindesten regelwidrig. So wenig als im einzelnen Menschen alle menschlichen Fähigkeiten in gleicher Weise entwickelt sein können, so wenig darf dies vom volklichen Individuum erwartet werden. Man sollte dies für reichlich selbstverständlich halten. Aber wir erleben den Widerspruch dagegen alle Tage. Wenn ein Engländer sich weigert, ein Wagner - Konzert zu besuchen, was liegt darin anderes als die kindliche Behauptung, England sei verpflichtet, seinen Bedarf an

Musik selbst zu decken? Und wenn man deutschen Malern zum Vorwurf macht, daß sie von Frankreich lernten in einer Zeit, in welcher der deutsche Genius aus uns nicht zugänglichen, aber verehrungswürdigen Gründen es nun einmal ablehnt, seine große Schöpferkraft auf dem Gebiete der Kunst zu bewähren — was ist in diesem Vorwurf anderes zu erblicken als wirklichkeitsfremde Ideologie, törichte Auflehnung gegen Naturgesetzliches?

Aber noch ein Anderes ist zu betonen: die unwertende Kraft des Volksgeistes. Selbst wenn auf einigen Gebieten Nahrung und Anregung von außen bezogen werden müssen, so werden sie doch im Haushalte des Volksgeistes auf dessen spezifische Weise verarbeitet und national umgewertet. Ein deutscher Maler, der sich an französischen Vorbildern schulte, wird eben schließlich doch wieder deutsche Malerei hervorbringen, und zwar um so deutschere, je mehr er in sich erstarkt und je wertvoller er selbst wird. Der leibliche



PROFESSOR JOSEF HOFFMANN WIEN.

SCHLAF- U. ANKLEIDEZIMMER EINER DAME

Mensch wird ja schließlich auch nicht zum Franzosen, wenn er sich an den trefflichen Erzeugnissen von Brie oder Roquefort erquickt. Beispiele für die nationale Umwertung fremden Kulturgutes liefert die Geschichte auf Schritt und Tritt. Der Volksgeist kann zu seiner Nahrung nur das Edelste und Zeitgemäbste gebrauchen. Er holt es sich, wo es eben vom Geschick am üppigsten und reinsten ausgestreut wurde. Was er daraus aufbaut, ist doch ewig nur seine eigene Herrlichkeit.

Wenn man den Kunstpatrioten auf den Grund geht, so wird man sehr häufig finden, daß sie letzten Endes von der Kunst, von ihrer Würde und von ihrer Geltung in wirklicher Welt keine hohe Meinung haben. Daß Wissenschaft, Technik oder Handel den Fortschritt überall nehmen müssen, wo er zu haben ist, das zu bestreiten fällt ihnen nicht ein. Ist aber die Kunst nicht im selben Sinne etwas Ernstes, Wirkliches, gesetzmäßig sich bildend und dem Zugriff der Willkür durchaus entzogen, wie die technischen

Dinge und die Erkenntnisse des Geistes? Wenn Röntgen seine Strahlen entdeckt, so wird dadurch im selben Augenblicke die ganze wissenschaftliche Welt von Pol zu Pol bereichert. Wenn Kant die Idealität des Ursachbegriffes feststellt, so hat in diesem Augenblicke das Denken der gesamten Menschheit einen Schritt nach vorwärts getan. Sollte diese allgemeine Bereicherung nicht auch dann eintreten, wenn Van Gogh Wichtiges zum rhythmischen Ausdruck der modernen Seele entdeckt? Oder wenn Dostojewski Gebiete des menschlichen Innern erschließt, in die sich vor ihm nur die kühnsten Träume gewagt hatten? Oder wenn deutsche Künstler dem gewerblichen Formen einen neuen Antrieb geben? WILHELM MICHEL

Ein echtes Kunstgebilde hat den Charakter der Notwendigkeit, als könnte es nicht anders sein. Die Natur hat keine Willkür, und willkürlos erscheint das wahre Meisterwerk. Losgelöst, von dem, der es erschaffen, scheint es sein eigenes Herz zu haben, sein eigenes Leben zu führen. . . . Joh. Heinr. v. Dannecker.



ENTWURF: IRMA FIRLE MÜNCHEN.

»MODEZEICHNUNG FÜR KLEIDER U. HÜTE.

KUNST UND MODE.

ZU DEN ABBILDUNGEN DER KLEIDER, HÜTE, KUNSTBLUMEN.

Die Mode ist eine Huldigung vor dem Weib. Seide gleißt und prahlt und will sich um junge Hüften spannen. Alles, was an Farbe und Licht in den Stoffen steckt, erwacht, wie die Erde vor der aufgehenden Sonne; das Gewebe strafft sich, faltet sich, wallt und rauscht: Die Tänzerin, die vor tausend Menschen im Licht der Rampen tanzt, holt nicht mehr Reizungen und Lockungen aus dem Schnellen ihrer Glieder, den Schlangenwindungen des Körpers, dem Aufleuchten und dunklen Verglühen ihrer samtigen Haut. Federstutze springen steil auf vom Haupte des Weibes, sie tragen die schimmernde Wehr des Stolzes ihr voran. Schlaufen flattern, ein flüchtiger, zärtlicher Rahmen, um das königliche Oval, daraus die Augen Blitze werfen. Stets neu, immer wieder auf andere

Weise anbetungswürdig und fremd, lockt die Weibheit, und es winden sich in verzückten Krämpfen Dinge und Künste, um immer wieder anders, hingebender, kongenialer ihr zu huldigen. Noch haben die Pelze ihre Katzenschmeichelkünste nicht ausgeschöpft. Wolle, Seide, Brokate, Gold und Steine, ihr wandelbaren Wesen, nie wird die Frau eurer Umarmungen, eurer Krönungen, eurer Maskenfeste müde werden! Während ihr selig die selige Herrin umsingt, rollen sich schon wieder in der Werkstatt die buntseidenen Blätter, die spiralgigen Drähte formen sich zu Staubfäden, springende Lust, süße heiße Leidenschaft schießt in sie hinein, und jeden Moment sind ihre gehemmten Gesten bereit, in den Tanz der Huldigungen einzutreten. —

ANTON JAUMANN.



HUTMÜTZE MIT BRAUNEM SAMT UND METALL-RÖSCHEN.
VERBAND ZUR FÖRDERUNG DER DEUTSCHEN HUTMODE.



KLEINER SCHWARZER HUT MIT GROßEM KRIEBAUER WOLLINFASSUNG.
VERBAND ZUR FÖRDERUNG DER DEUTSCHEN HUTMODE - BERLIN.



KLEINER SCHWARZER PELZHUT MIT SCHWARZEM KRONENREIHER.
VERBAND ZUR FÖRDERUNG DER DEUTSCHEN HUTMODE—BERLIN.



DI NKFI BRAUNER KIFINER VIERSPITZ MIT STRAUSSFEDER-RAND.
VERBAND ZUR FÖRDERUNG DER DEUTSCHEN HUTMODE BERLIN.



MARGA KUMMER - DRESDEN.

»BLUMEN AUS SEIDE UND BROKAT«

FREMDSPRACHLICHE FACHAUSDRÜCKE IN DER MALEREI.

VON HERMANN ESSWEIN - MÜNCHEN. (SCHLUSS.)

Im Deutschen schwerer wiederzugeben, etwa durch Pinselansatz, ist die Touche, welche die besondere, punktiertig runde oder auch viereckige, länglich geschwungene oder breitflächige Form des durch den einzelnen Pinselstrich hingeganzten Farbklecks bezeichnen will.

Fachwörter, die ebenso kurz und treffend wie die Worte Valeur oder Touche, die Tonabstufungen sowie die Oberflächenbeschaffenheit eines Gemäldes kennzeichneten, haben wir weder in deutscher noch in fremder Sprache.

Mein Aufsatz erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Ich wüßte noch manches in Kunstgesprächen und volkstümlichen Veröffentlichungen über die Kunst übliche Fremdwort, das der Fürsorge der Sprachreiner empfohlen werden könnte, ohne daß man die Schädlichkeit trüber oder verkehrter Auffassungen zu befürchten hätte. Ich wollte hier weniger alles feststellen, was entbehrlich ist, als vielmehr mit Nachdruck auf die unentbehrlichen oder schwer zu ersetzenden Fachausdrücke hinweisen, deren

fremdlautliche Prägung man auch in Zukunft nicht anfechten darf. Ich schließe, indem ich den Geist meiner Ausführungen noch einmal scharf durch Beispiele aus dem Gebiet der sogenannten vervielfältigenden Künste kennzeichne, die im Hinblick auf den Gegenstand dieser Abhandlung als ein rechtes Schmerzenskind bezeichnet werden können. —

Unter diesen Vervielfältigenden Künsten, die in vielen Ausstellungsverzeichnissen immer noch den Begriff der Künstlergraphik umschreiben wollen, kann rechtens nur die gewerbliche Reproduktionsgraphik verstanden werden, also Stein- und Metalldruck aller Art und die neuzeitlichen photochemischen Verfahren, die darauf ausgehen, die Urschöpfung (Original) eines Künstlers mehr oder minder mechanisch zu vervielfältigen. Nahezu mechanisch ist heute auch die Tätigkeit des nicht selbständig erfindenden sondern ein fremdes Urbild nachahmenden Steinzeichners, Kupferstechers oder Holzschneiders, der darum vom



MARGA KUMMER DRESDEN.

„BLÜMEN AUS SEIDE UND BROKAT“

freierfindenden Künstlergraphiker oder wie man früher sagte Originalgraphiker, als Vervielfältigungsgraphiker unterschieden werden muß.

Die Verdeutschung des somit beizubehaltenden trefflichen Sammelnamens Graphik durch

Zeichnende Künste geht schon deshalb nicht an, weil so mancher Steindruck, so manche Radierung und auch mancher breitflächige Farbenholzschnitt nicht das geringste Kennzeichen der Zeichnung, wohl aber alle Merkmale maler-

mäßiger Arbeitsart aufweisen. Darum weg auch mit den neuerdings vorgeschlagenen Urzeichnungen, die entweder Künstlerholzschnitte, Künstlersteindrucke, Künstlerradierungen oder Künstlerkupferstiche sind und, wenn sie als mechanisch vervielfältigte Zeichnungen den Text eines Buches begleiten, nach wie vor Illustrationen genannt werden müssen.

Ich weiß nämlich dem Deutschen Illustratorenverband, der einen Geldpreis auf die Erlangung einer muttersprachlichen Bezeichnung für sein Wesen und Wirken ausgelobt hat, keinen Rat. Er könnte sich Verband zur Pflege des graphischen Sittenbildes

nennen, denn mit graphischen Mitteln erstellte Sittenbilder bringen unsere Illustratoren vor allem in den mehr oder minder witzigen und satirischen Bilderzeitschriften, nur wäre damit noch nicht die Tätigkeit des Buchillustrators gekennzeichnet, die nicht unbedingt sittenschildernd sein muß, sondern u. a. auch stimmungshafter, lyrischer Art sein kann. Illustration schlechthin mit Abbildung zu übersetzen geht natürlich nur dann an, wenn es sich nicht um künstlerische Zutaten, sondern um rein sachliche Wiedergaben, etwa in einem Handbuch der Maschinenkunde oder in einem anatomischen Atlas, handelt. — HERMANN ESSWEIN.



MARGA KUMMER - DRESDEN. »BLUMEN AUS SEIDE UND BROKAT MIT PERLEN«



OTTO KOPP-MÜNCHEN. GEMÄLDE »NAUSIKA I.«



OTTO KOPP MÜNCHEN.

SPAN. LANDSCHAFT »SLOVIA«

MALER OTTO KOPP-MÜNCHEN.

Im Positiven wie im Fraglichen ist Otto Kopp ein Münchener Maler. Das ist nicht nur ein allgemeiner Eindruck, der bloß als Ganzes gilt und sich kaum im einzelnen verantworten läßt. Es ist vielmehr beinahe im besonderen festzustellen, was das heißt.

Dieser Künstler hat vor allem eine ausgezeichnete oberbayrische Rasse. Er hat ihre Breite und ihre Reizbarkeit, ihre Animalität und ihre cholерischen Anlagen, ihre bäuerliche oder bürgerliche Einfachheit und Treue und in derselben Sekunde ihr natürliches Gefühl für das Feine. Er hat ihre gründliche Heiterkeit, ihr augenblickliches Talent zu kräftiger und unbefangener Geselligkeit, ihre primitive Freude

an der Musik, ihren ganz unliterarischen, geborenen, oft äußerst schlagfertigen Witz und ihre staunende Andächtigkeit, ihre Abneigung gegen die Abstraktion und ihre ungehemmte Sinnlichkeit. Er hat ihre muskulöse und sehnhige Zähigkeit, die sich bis zur Hartnäckigkeit, bis zum Eigensinn, ja bis zum Fanatismus vortreiben kann und dann nichts anderes sieht als die eigene Energie.

Er hat das ursprüngliche Verhältnis des Münchener Malers zum Handwerklichen. Er beherrscht das Handwerkliche in allen Verzweigungen: nicht nur das Handwerkliche des Malers von der Radierung bis zum Fresko, sondern auch das Handwerkliche des Holzschnitzers



OTTO KOPP MÜNCHEN.

GEMÄLDE »SPEERKAMPF«

und des Dekorateurs. Ihm würde viel fehlen, wenn er sich nicht mit bewußter Handwerklichkeit betätigen könnte: ihn erfreut das körperliche Sich-Drängen an handwerklich anstrengende Aufgaben. Auch dies Handwerkliche aber ist wie sein ganzer Typus ein Kapitel seiner eigenen Naturgeschichte. Es ist ursprüngliches Talent. Er würde heute, wenn ihn die Gelegenheit ankäme, ohne weiteres den Meißel und den Schlägel des Bildhauers in die Hand nehmen und, ohne ein *vir eruditus* zu sein, nur Schüler seines Naturells, aus dem sinnlichen Reiz der Aufgabe heraus mit Glück die Arbeit eines Bildhauers leisten können. So sehr ist seine Hand zu jedem Werk geschickt.

Ich erinnere mich an einen gemeinsamen Ausflug mit ihm nach Tirol. Es regnete; wir waren mißlaunig, nahmen unseren Rotwein und unsere Pfeifen und setzten uns in die klägliche Werkstatt des Dorföpfers an einem Wiesenhang droben über den Häusern und unter den Bergen. Man müßte gesehen haben, mit welcher gesellenhaften Selbstverständlichkeit dieser Maler verfeinerter Bilder sich den Ton zurechtarbeitete und sich an die Drehscheibe setzte

und mit welchem einfach natürlichen Können er am Tisch vor dem schmutzigen Fenster reizende Tonfiguren modellierte.

Es ist nicht anders möglich, als daß dies Talent, das mitten in einer Zeit stark abstrahierender Kunst mit einem fast heftigen Antrieb die unmittelbare sinnliche Berührung der Hand mit den Dingen sucht und sich darum mit Vorliebe ins Handwerkliche begibt, das vielleicht insgeheim keinen zärtlicheren Wunsch hat als den, irgendwo am Rand der Berge mit eigener Hand die Erde auszuheben, ein Haus zu bauen, Kästen und Bänke und Tische zu zimmern, Pfosten zu schnitzen und Wände und Schränke zu bemalen und den Boden zu bearbeiten, kurzum, sich in allem Elementaren selbst einzurichten — es ist nicht anders möglich, als daß dies Talent etwas Abseitiges an sich hat. Verglichen etwa mit dem Geist der Kunstübung in Berlin hat es etwas Provinziell-Heidnisches, Faunistisches. Daß ein Künstler so im sinnlichen Wesen naiv bildnerischer Arbeit lebt, ist für München einigermaßen eigentümlich. Mit dieser Art, zu sein, hängt eine gewisse Beharrung zusammen, die sich — trotz aller Neigung zu



OTTO KOPP MÜNCHEN. GEMALDE «ATTACK»



OTTO KOPP. MÜNCHEN. GEMÄLDE »NAUSIKA II



OTTO KOPP MÜNCHEN. GEMÄLDE 'SCHLANGENTÄNZERIN'.



OTTO KOPP—MÜNCHEN.

GEMÄLDE LIEGENDER KNABE

schnell zugreifenden Entschlüssen — nicht leicht auf ästhetische Revolten einläßt, vor allem dann nicht, wenn sie die Hilfe intellektueller Manifeste genießen. Vielleicht hat bei Kopp auch die Katholizität Einfluß behalten, die seiner Rasse, seiner Stadt und seiner Herkunft eine besondere Bestimmung gibt.

Es ist ohne Zweifel wichtig, zu wissen, daß dieser Künstler aus streng kirchlichen Verhältnissen stammt. Sein Vater war Kirchenbildhauer von nazarenischer Art. Unter dem Einfluß des Vaters hat der Heranwachsende zuhause kirchlichen Sinnes in Holz geschnitzt. Als er nach der Realschule an die städtische Gewerbeschule kam, um das Zeichnen zu lernen, ließ ihn ein Lehrer dieser Schule, die im Bann kirchlich-bürgerlicher Anschauungen stand, Kreuzwegbilder vergrößern. Im weiteren Verlauf seiner Entwicklung fand Kopp häufig Gelegenheit, Kirchen auszumalen. Ihm schien vielleicht der Beruf vorgezeichnet, einer jener im Grund kunstfremden Enkel der katholisierenden Münchener der dreißiger und vierziger Jahre zu werden, die in München auch heute noch zahlreicher sind als man ahnt.

Der stärkere und edlere Instinkt aber brach durch. Begreiflich ist, daß Kopp in dem Entschluß, von diesen Bedingungen frei zu werden, zuerst an die Akademie glaubte. 1901 setzte er es durch, an die Akademie geschickt zu werden. Er arbeitete bei Raupp und Marr und schließlich bei dem Gott der Jungen des verflossenen Jahrzehnts: bei Stuck. Er erhielt akademische Auszeichnungen. Die Sommermonate verbrachte er, des Handwerks und des Verdienstes wegen, in Landkirchen. Es sind nicht wenige, deren Wände er mit Arbeiten seiner Hand bedeckt hat.

Dann kam der Zweifel. 1907 verließ er die Akademie. Dekorative Aufträge, die ihm häufig zuflossen, entsprachen seinem Bedürfnis, das mit Schwung in die Breite drängte. Aber insgeheim bereitete sich in ihm ein anderes Verlangen vor: Verlangen nach einer intensiven malerischen Qualität, die zunächst wohl nur im Staffeleibild zu verwirklichen war.

Der Einfluß, dem Kopp sich auf der Akademie ausgesetzt hatte, war zwiespältig gewesen. Die Stuckschule schien Möglichkeiten monumentaler Malerei anzuzeigen, und sie



OTTO KOPP. MÜNCHEN. GEMÄLDE „GEISSELUNG CHRISTI“



OTTO KOPP MÜNCHEN.

GEMÄLDE »WALDWEIBER«

mußten für den jungen Künstler um so wichtiger sein, je stärker er durch seine Vorarbeiten in ländlichen Kirchen auf großzügige Dekoration gestimmt war. Aber die rein malerischen Möglichkeiten der Zeit waren in ihr nicht glücklich verwirklicht. So ergab es sich, daß Kopp nach der Akademie von den Überlieferungen Stucks sehr energisch hinwegstrebte und das Malerische im Sinn der Freiluftmalerei möglichst eindringend zu erreichen suchte.

Jahre hindurch arbeitete Kopp nun ausschließlich an den Freiluftproblemen. Das Interesse für das Dekorative, Monumentale, Allgemeine schwand; alle Energie wurde auf die analytische Durchdringung des Lichts und der lichten Farbe gewendet. Seit 1905 begegnete man seinen Arbeiten in der Sezession. Von Jahr zu Jahr waren sie mehr auf Freiluftprobleme gestellt. Die Eleganz und die Eindringlichkeit, mit denen diese Probleme erfaßt, die Virtuosität, mit der sie schließlich gelöst waren, gaben den Arbeiten Kopp eine unverkennbare Auszeichnung. In seiner rein auf das Malerische des Staffeleibilds gerichteten Entwicklung wurde Kopp durch eine

Reise bestärkt, die er 1910 nach Spanien unternahm. Er reiste über Paris, nahm dort aber keinen längeren Aufenthalt; es läßt sich nicht sagen, daß sich ihm in Paris die französische Malerei erschlossen habe. Überhaupt hat Kopp wohl nie ein unmittelbares Verhältnis zur französischen Malerei gehabt, so sehr ihn die Malerei Manets — insbesondere die Olympia — interessierte. Das eigentliche Thema der Reise war eine fanatische Beschäftigung mit Velasquez. Velasquez schien dem jungen Künstler den Inbegriff aller Malerei zu bedeuten. Er kopierte ihn mit Leidenschaft und mit großem Glück. Die Reise führte schließlich über den Süden Spaniens nach Afrika hinüber; dort kamen dem Maler neben den koloristischen und den Tonproblemen die Lichtprobleme mit verstärkter Energie zum Bewußtsein.

Die folgenden Jahre waren der Ausbildung der Möglichkeiten gewidmet, die sich aus dem impressionistischen Schema der Zeit und aus der Reise zu Velasquez entwickelt hatten. Den Gipfel dieser rein auf das im ersten Sinn Malerische und insbesondere auf das Hellmalerische gerichteten Entwicklung bedeutete etwa



OTTO KOPP. MÜNCHEN.

GEMÄLDE »SONNENBAD«

das Jahr 1913. Von da ab fand die Malerei Kopps eine neue Linie. — Die neuen künstlerischen Tendenzen, die man gemeinhin unter dem Namen des Expressionismus zusammenfaßte, gingen um diese Zeit in München in die Tiefe und in die Breite. Nun ist Kopp nicht dazu geschaffen, sich dem Einfluß irgend eines neuen Radikalismus leichthin auszusetzen. Er war immerhin beim Auftreten des Expressionismus ein mittlerer Dreißiger und im Besitz einer bereits durchgebildeten malerischen Kultur. Es kommt dazu, daß diesem Münchener überhaupt nicht die leichte Beweglichkeit gegeben ist, mit der sich die neuen Talente den Situationen der Entwicklung anpassen: irgendwie ist er schwerblütig und mißtrauisch. So zog Kopp — seinem Freund Weisgerber vergleichbar, mit dem ihn verwandtes Streben verband — nur langsam aus der neuen Entwicklung die Anregungen, die den Weg zu einer zweiten Etappe bezeichnen. Aber lieber als dem Einfluß des neuen Expressionismus setzte er sich seitdem etwa dem Einfluß des Tintoretto aus.

Diese zweite Etappe ist durch zwei Merkmale charakterisiert: sie ist jenseits der Freiluftmalerei und strebt einer neuen Positivität der Farbe zu; sie ist von den naturalistischen Instinkten der ersten Epoche befreit und versucht sich in ideellen Kompositionen. Ein drittes kommt hinzu: in dieser neuen Periode besinnt sich Kopp wieder auf die Überlieferungen, die mit seiner ersten künstlerischen Entwicklung verknüpft sind. Er geht in dieser neuen Periode wieder aufs Dekorative und Monumentale aus. Er entfernt sich von den intimen Problemen des pleinairistischen Staffeleibildes, insbesondere von der Ausschließlichkeit des Lichtproblems, und sucht die neue Wirkung in der dekorativen Gewalt der positiven Farbe und der allgemeinen Komposition.

An dieser Stelle ist Kopp heute angelangt. Es läßt sich nicht bezweifeln, daß er bei der oft bis zum Furor gesteigerten Leidenschaftlichkeit seines Arbeitens von hier aus erst zu dem entscheidenden Wesen seines Lebens gelangen wird.

WILHELM HAUSENSTEIN.



OTTO KOPP—MÜNCHEN.

GEWÄLDE NAUSIKA III

KRIEGERGRABMAL UND KRIEGERDENKMAL.

Die Mannheimer Kunsthalle bringt unter diesem Titel eine umfangreiche Ausstellung, die von Mannheim aus wenigstens in einzelnen Abteilungen eine Rundfahrt durch die deutschen Städte antreten soll. So traurig der Anlaß ist, so sehr ist doch das Anpacken der Aufgabe mitten im Kriege zu begrüßen. Schon zur Abwehr des sich überall vordrängenden Ungeschmacks, der in seiner geschäftigen Roheit recht oft auf der Fährte der Todesanzeige die Hinterbliebenen ungesäumt anfällt. Damit hat man auch das Beste über sie gesagt — was keinen Tadel für ihre fleißigen Veranstalter Storck und Hartlaub in sich schließen soll. Sie konnten nicht mehr geben als die deutsche Kunst ihnen bot. Und das ist im Grunde nicht zu viel. Muthesius hat wenigstens darin Recht behalten, daß unser Kunstgewerbe (der Name Kunst

kommt für die Mehrzahl des Gebotenen nicht in Frage) auch auf diesem Gebiet den Weg zum Typus gefunden hat. Leider zu einem epigonenhaften Typus, wenn man einer so breit strömenden Bewegung, die alle Anzeichen des Naturhaften an sich trägt, mit Wertungen persönlichen Bedauerns entgegentreten darf. Unzweifelhaft sind gute achtzig Prozent des hier Neugeschaffenen ohne den Klassizismus um die Wende des 18. zum 19. Jahrhundert nicht denkbar. Selbst die Gartenarchitektur geht — gemessen an der des Rokoko — nur schmale Wege in ein künstlerisches Neuland. Jedenfalls ist es unmöglich, die Arbeiten dieser Ausstellung in einem Atem mit stofflich verwandten Werken der Antike und des Mittelalters zu nennen, von denen die Ausstellung ein recht reichhaltiges Abbildungsmaterial beibringt. (Man vermißt nur Abgüsse



OTTO KOPP. MÜNCHEN.

GEMÄLDE »RAST

in Originalgröße.) Angesichts dieser beiden Epochen, die wirklich den geistigen Gehalt ihrer Zeit künstlerisch erschöpften, grenzt selbst der Klassizismus Schinkels ans Epigonenhafte. Für unsere Zeit wird der Abstand noch weiter. Es bleibt die Sehnsucht, daß die kommende Welt auch den künstlerischen Ausdruck für das Erleben findet, das jetzt kein Herz verschont. Daß sie ihn finden wird, darf man hoffen. Zu viel starke Ansätze sind bereits vorhanden. Ja, man nimmt aus Mannheim die Gewißheit mit, wenn man die Treppe zu den Gemälden emporsteigt. Dort ist man plötzlich von dem inneren Druck befreit, der einen in der unteren Ausstellung gefangen hält. Vor den wunderbaren Werken Thomas, Trübners, Feuerbachs, Manets, Courbets, Cézannes, die hier so still und friedevoll nebeneinander hängen, atmet man heilige Luft. Wie gleichgültig, daß hier Soldaten in französischen Uniformen den Bruder Franz Josephs erschießen. Hier ist wahrlich Schillers ästhetische Forderung bis zum letzten erfüllt, daß im echten Kunstwerk die Form den Stoff

vertilgt. Noch ist für das Kriegermal der Stoff zu mächtig, viele der Berufenen, ihn zu bändigen, ringen noch mit seinen irdischsten Formen, manche haben bereits durch ihres Lebens Hingabe ihn geadelt. Nach dem gleichen unerforschlichen Gesetz, das mitten in einer Welt kunstfeindlichsten Materialismus den Genius eines Manet, Thoma, Cézanne emporrief, wird auch die Zukunft die Geister wecken, die unserer Lebensnot die künstlerische Ausdeutung geben. Vorerst ist genug getan, wenn man den größten Geschmacklosigkeiten und Gleichgültigkeiten erzieherisch entgegentritt. Das tut die Mannheimer Ausstellung. Darum darf man ihr Glück auf den Weg wünschen. FRIED LÜBBECKE.

Wir Heutigen sehen auf die Entwicklungsphasen der neueren Baukunst und ihr notwendiges Ende als eine Offenbarung menschlicher Geschichte zurück, stehen erwartungsvoll in den Anfängen eines Neuen, von dem wir trotz dieser Offenbarung nicht ahnen, wie es werden wird. Aber wir wissen, daß es wieder ein Anfang ist, und darum ist es wieder eine Lust zu leben. PAUL FRANKL.



LUDWIG
KAINER
GEMÄLDE
• WINTER •



LUDWIG
KAINER
GEMÄLDE
»SOMMER«



LOTTE NICKLASS BERLIN. SCHERENSCHNITT. ILLUSTRATION »TAUSENDUNDEINE NACHT« (1/3 GRÖSSE) PRIVATBESITZ.

LOTTE NICKLASS, EINE NEUE SCHWARZKÜNSTLERIN.

VON HANS SCHLIEPMANN.

Die Wege der Kunst sind wunderlich; einen geradlinigen, zielbewußten Verlauf hat vielleicht nur die griechische Plastik genommen, weil sie einem ganz einhelligen Volksempfinden entsprach. Annähernd gleich geradlinigen Verlauf zeigt noch die ansteigende Entwicklung der Gotik und der niederländischen Malerei aus gleichen Gründen. So bald aber im Völkerleben verschiedene Strömungen auftreten, wechselt auch der Kunstverlauf die Richtung je nach dem Vorwiegen dieser und jener Rasse und nach dem Einfluß eines oder des anderen Genies, dem es gelang, Zeitspannungen zur Auslösung zu bringen. So ward die spätrömische Kunst durch das Eindringen asiatischen Einflusses, die niederländische durch italienische Auffassung in neue Bahnen abgelenkt; so übten Vredemann de Vries, der Erfinder des Schnörkelwerkes im Ornament, Michelangelo und Gluck, neuerdings Manet, Richard Wagner, Zola, Walter Crane, Eckmann und Olbrich einen kaum vorherbestimmbaren Einfluß auf die Kunstentwicklung aus. Je mehr sich die Kunst „internationalisierte“, desto weniger konnte sie bestimmten völkischen Strömungen folgen, desto weniger auch blieb die Kunst Ausdruck des Volksempfindens, desto mehr mußte an Stelle einer gefühlten Kunst die Mode treten, die, jeder Verinnerlichung feind, nur immer wieder

nach neuen Reizmitteln sucht. Da aber Erfindung für ihren Heißhunger nicht genug liefern kann, so muß das „Einfühlen“ in halb vergessene Künste die Vorräte „strecken“ helfen; darum kam man uns mit Japanisch, Indisch usw. und gar mit dem Primitiven, das in Baukunst und Bildnerei allgemach zu einem wahren Hohn auf unsere leichtgläubige Geschmacklosigkeit geworden ist.

So brachte uns denn auch die modische Schwärmerei für das Biedermeier die Wiederkehr des Schattenschnittes. Das goldene Rähmchen mit Großvatern als Student und als schwarzes Klexchen durfte an der Wand des stilvollen Zimmers nicht fehlen. Daß es einst nur ein spärlicher Behelf gewesen, kam gar nicht ins Bewußtsein; es sah so „echt“ aus: das war der Ersatz für fehlendes Kunstempfinden.

War nun aber die Wiederbelebung der Silhouette zunächst nur eine „antiquarische Marotte“, so zeigte sich doch auch hier, daß kein Ding ganz schlecht und nutzlos ist. „Denen, die Gott lieben, müssen alle Dinge zum besten dienen“; und da auch rechte Kunst ein Teil der Gottheit ist, so entsprang für der Kunst rechte Jünger auch hier ein neuer, wenn auch nicht überwältigender, so doch immerhin befruchtender Lebensquell. Was für die Menge bloße Mode war und zunächst in der Wiederent-



LOTTE NICKLASS BERLIN. SCHERENSCHNITT »FLUCHT NACH ÄGYPTEN«

deckung der feinen Kunst Fröhlichs und Konewkas einen ersten Kunstgewinn brachte, ward in der Logik der Tatsachen ein Fortschritt im Kunstverständnis, der zuletzt auch der Kunstentwicklung förderlich sein muß.

Vergegenwärtigen wir uns nämlich, wo letztere unter dem Einfluß des modernen Kunstbetriebes angelangt war, so bleibt für den Einsichtigen nur das Zugeständnis, daß dank eines endlosen Kunstgeschwätzes in den Zeitungen, einer planlosen Neuigkeitsjagd, einer Überfütterung mit immer wüsteren „Ismen“ unter blöder Überschätzung des Auslandes alle maßvolle und innerliche Kunst jeden Kredit verloren, ja, daß man den Geschmack des Volkes geradezu planvoll zugrunde gerichtet hatte, um in Tagesgötzen ein besseres Geschäft machen zu können. Wer noch ein „Bild“ malte, war veraltet; nur die möglichst wüste Skizze verriet Genie. Dabei konnte man denn schließlich die Qualitäten der klassischen Meister: das Miteinander von Linie, Farbe, Raumausschnitt und Aufbau gar nicht mehr sehen, geschweige denn schätzen. Daher auch der „Primitivismus“; man kehrte zu den Anfangsgründen zurück, um von neuem einen nach dem anderen die Reize eines richtigen Bildes wieder fühlen zu lernen. Lange galten alle Mühen nur der Farbe, über der die bildhafte Komposition völlig vernachlässigt wurde; im Schwarz-weißblatt tobte sich eine Phantastik aus, der oft wirkliche Phantasie fast ebenso gebrach wie jede Ahnung von zeichnerischem Können. Da hat nun die Kunst der Schere eine Erziehungs-

aufgabe zum Kunstsehen übernommen, die für unsere Zeit und die Gesundung unseres Geschmacks nicht hoch genug einzuschätzen ist. Hier hilft kein geniales „Fummeln“, kein Halbton über faulen Stellen, keine Farbenfanfare: alles will gekonnt und auf das Ganze zugeschnitten sein. So bringt uns denn der Genuß einer Silhouette wieder zum Verständnis für Linie und Raumfüllung und Massenabwägung in der Komposition; das Schattenbild wird zur nötigsten Vorstufe in der künftigen Erziehung unseres Geschmacks, wie es für den Künstler eine heilsamste Zucht zu wirklicher Arbeit werden könnte. —

Die junge Künstlerin, die mich zu diesen allgemeinen und vielleicht nicht überflüssigen Betrachtungen anregte, zeigt freilich, daß natürliche Begabung und Ernst sich selbst in gute Zucht nehmen. Ja, ich darf sagen, daß ich noch kaum einmal so unter dem Staunen über ein geborenes Genie gestanden habe wie bei dem Schaffen von Lotte Nicklaß, das ich fast von Anbeginn still zu beobachten Gelegenheit hatte. Denn Lotte Nicklaß ist von Hause — Violinistin und hat nie anderen als den üblichen Schulunterricht im Zeichnen erhalten. Eine Erkrankung hatte eines Tages die Zweundzwanzigjährige zu wochenlangem Stillliegen verurteilt; die Langeweile zu töten, ließ sie sich eine Stickschere geben und begann in weißem Papier herumzuschneiden; und mit dem ersten Versuch ward es etwas!

Kleinen zierlichen Püppchen folgten sehr bald ganze figürliche Friese und daneben pflanzliche



LOTTE NICKLASS · BERLIN.

SCHERENSCHNITT · FLÜCHTLINGE (TEIL)

Studien, in denen sich gleichermaßen schärfste Beobachtung wie die Selbsterziehung zu technischer Virtuosität — eine glücklich vom Geigenspiel überkommene Einsicht — auslebte.

Die Einführung des neuentdeckten Talentes in die Öffentlichkeit gelang ziemlich schnell, besonders als der Verlag von Werckmeister in Berlin fünf von ihren Figurenfriesen in Urbildgröße veröffentlichte. Diese graziösen und schmuckhaften Werke fanden ihr Publikum; und als gar ein „Tanz einer Jüdin vor einem ägyptischen König“ von der Kaiserin angekauft wurde, begann sich auch der äußere Erfolg langsam einzustellen. Zeitschriften wie „Studio“, „Über Land und Meer“, „Licht und Schatten“, „Arena“ und „Daheim“ brachten einzelne Wiedergaben ihrer Schnitte; diese selbst erschienen auf verschiedenen Ausstellungen, und namhafte Verleger übertrugen ihr die Bildausstattung

von Büchern. Ein größeres Werk über „Die Entwicklung der Scherenbildkunst in drei Jahrhunderten“ von Dr. Martin Knapp (Gelber Verlag, Dachau-München) wird ihr die Stelle in der Entwicklung dieser Kunst anzuweisen suchen.

Die Abbildungen dieses Heftes geben uns zwar nicht den ganzen noch kurzen Werdegang der Künstlerin, da sich die meisten ihrer Schöpfungen in Privatbesitz befinden; sie lassen immerhin über ihre Eigenart keinen Zweifel.

Schon in einem der frühesten Schnitte (Abb. S. 442), der in der zierlichen Verwertung pflanzlicher Motive noch an die ältere Scherenkunst anknüpft, verrät sich trotz der kleinen Verschneidung am Hälschen der Figur das feinste Gefühl für die Musik der Bewegung und den Fluß der Linie, die ja allein die Elemente sind, aus denen die Schwarzkunst ihre Wirkungen aufbauen kann. Sieht Lotte Nicklaß nun zu-



LOTTE NICKLASS. BERLIN.

SCHERENSCHNITT »PIERROT MIT HÄHNEN«

nächst diese Schönheiten aus der Natur heraus, wie bei der Rokoko-Schäferin — hier freilich schon durch die Gewandung aus dem Alltäglichen herausgehoben und zu einem Spiel mit Überwindung technischer Schwierigkeiten ausgenutzt — so legt sie später den Gebilden ihrer Phantasie erst die Natur unter; das heißt: zunächst schwebt ihr eine reizvolle Linie oder Gruppierung vor, und dann gibt sie ihr aus ihrem untrüglichen Formengedächtnis die naturgemäßen Verhältnisse. Sie ist meines Wis-

sens die erste, die gewagt hat, eine einzelne Gestalt ganz für sich als größeres „Bild“ wirken zu lassen und hat damit etwas wie Monumentalität in solchen Blättern erreicht, wie sie sonst nur die Schnitte von Gertrud Stamm zeigen; hat diese aber meist ein schweres Pathos, so geht Lotte Nicklaß bewußt von der gefällig-schönen Bewegung — und mit starkem Ton auf der ungewöhnlichen Bewegung, der lebensgeschwängerten — aus. So haben ihre graziösen Gestalten etwas, was man vorm Kriege „re-



LOTTE NICKLASS BERLIN.

SCHERENSCHNITT «SCHLANGENBESCHWÖRER»

cherché" genannt hätte, was man aber beileibe nicht mit „gesucht" übersetzen dürfte; es klingt etwas von Beardsley ohne dessen übergeistreiche Kapriolen und Verstiegenheiten an; sie hat aber die Salome geschaffen, ehe erst ich selbst sie auf Beardsley aufmerksam gemacht habe. Zum Teil entsteht diese zufällige Ähnlichkeit aus der virtuoson Art, mit der sie die allzugroßen Flächen — die Gefahr für die Wirkung aller Schattenschnitte — durch das Arbeiten mit Weiß in Schwarz mit niemals

versagender Schere aufzulichten weiß. Wo dieses Pikant-Dekorative nicht hingehört, weiß sie, wie in der andachtvoll-schlichten „Flucht nach Ägypten", auch einzig durch zusammengehaltene Massen zu wirken; und daß ihr auch ergreifende Töne zu Gebote stehen, beweist das Blatt „Flüchtlinge". (Teilausschnitt.)

Wo nun aber die Künstlerin ihr Weiß-in-Schwarz anwendet, da „sitzt" es auch, und es hat ihr erst ermöglicht, ein neues Motiv in den Formenschatz der Scherenkunst einzuführen:



den Vorhang. Seit langem hat man versucht, das Bildhafte des Schattenschnittes durch eine Umrahmung zu verstärken, sei es durch Pflanzenwerk oder durch Andeutung von Architektur als Raumgrenze. Auch Lotte Nicklaß hat in den Bildern zu Jungnickels wunderhübschen Buch „Trotz Tod und Tränen“ (Verlag Wiede-

mann-München) diese ältere Weise angewendet, um idyllische Wirkungen zu erzielen. Mit der breiten Fläche eines Vorhanges, wie ihn gleich unsere erste Abbildung zeigt, hat sie aber ersichtlich ein packendes Mittel gefunden, unter Vereinfachung der Linienführung und Vermeidung jeder „Verpritzelung“ der Flächen



LOTTE NICKLASS BERLIN. SCHERENSCHNITT SCHÄFERIN AUS SCHWARZEM PAPIER GESCHNITTEN.

ihren Erfindungen Zusammenhalt und fast monumentale Wucht zu geben, während sie wieder durch die Gliederung des Vorhanges die Schwere der dekorativen Fläche aufhob.

Trotz dieser Bereicherungen in den Mitteln hat die Künstlerin nie die Grenzen überschritten, die ihrer Kunst aus deren Natur gesetzt sind; sie hat nur alles aus ihr herausgeholt, was die Ausdrucksmittel hergeben konnten, und das mit einer ausgesprochenen Persönlichkeit von angeborenem graziösem Formengefühl und wahrhaft „kultivierter“ Phantasie erfüllt.

So können denn ihre Schöpfungen auf einem beschränkten Gebiete wirklich auch wieder zu kultivierter Kunstfreude führen. . . H. SCH.

Schönheit: ein wunderseltames Wort! Erfindet erst neue Worte für jedes einzelne Kunstgefühl, für jedes einzelne Werk der Kunst! In jedem spielt eine andere Farbe, und für ein jedes sind andere Nerven in dem Gebäude des Menschen geschaffen. — Aber ihr spinnt aus diesem Worte, durch Künste des Verstandes, ein strenges System, und wollt alle Menschen zwingen, nach euren Vorschriften und Regeln zu fühlen, — und fühlet selber nicht.

Jegliches Wesen strebt nach dem Schönsten. So wie in jedes sterbliche Auge ein anderes Bild des Regenbogens kommt, so wirft sich jedem, aus der umgebenden Welt, ein anderes Abbild der Schönheit zurück. . . . W. G. WACKENRODER.



LOTTE NICKLASS-BERLIN. SCHERENSCHNITT »SALOME« AUS SCHWARZEM PAPIER GESCHNITTEN.



HANNS HOLDT—MÜNCHEN. »BILDNIS-AUFNAHME«



HANNS HOLDT-
MÜNCHEN.

BILDNIS-AUFNAHME
DER SCHWESTER
DES KÜNSTLERS.

HANNS HOLDT-MÜNCHEN

EIN KÜNSTLER DER KAMERA.

Ganz neue Möglichkeiten für die Photographie lassen die hier vorliegenden Beispiele aus dem Münchener Atelier des Hanns Holdt erkennen. Das Lichtbild ist hier nicht mehr allein das Produkt der mit technischer Gewandtheit und geschultem Geschmack bedienten Kamera, — hier wird der Apparat zum Diener eines höheren Strebens; das Objekt wird auf die Platte gebannt, wie eine zielbewußte künstlerische Persönlichkeit es sieht. Sehen ist Konvention, aber Konventionen dürfen gebrochen werden. — Hanns Holdt hat früher gemalt,

gezeichnet, modelliert und radiert, mehr um als Kunstwissenschaftler die Techniken verstehen zu können. Sicherlich hätten ihm also noch andere Wege offen gestanden. Wie er nun gerade dazu kam, die Photographie als Ausdrucksmittel zu wählen? Als künstlerisch begabter Sohn eines Herrnhuterpaares hatte er seine erste Jugend in abgeschlossener Einsamkeit verbracht. Befreundet war er allein mit der Natur. Wandernd hielt er seine Eindrücke mit dem Zeichenstift fest, und nur zur Ergänzung dieser Eindrücke machte er neben seinem Kunst-

HANNS
HOLDT.



BILDNIS-
AUFNAHME
»KERSTIN S.«

studium Versuche mit der photographischen Kamera. Es waren kleine Landschaftsbildchen, aber jedes sollte eine besondere Stimmung geben, meist eine recht zarte und immer nur die, die er vor der Natur erlebt hatte.

Später erst kam er zu Porträtaufnahmen. Die Kinder hatten es ihm angetan. Er belauschte sie und suchte ihre zartesten, unschuldigsten Regungen zu verstehen und nachzuerleben. Ge-

fühlsmäßig vermied er dabei alles, was an Genrebilder erinnern konnte. Nicht die Spiele der Kinder, ihre verwunderten Augen bannten ihn. Nicht anders sah er die Kinder wie schöne Blumen oder Tiere. So wurden sie ihm zeitlos wie Dinge, die nur die Märchenwelt kennt. Ihre Augen wurden ihm Spiegel. Wessen? Jedenfalls nicht der nüchternen Außenwelt. Augen voll Reinheit und Ehrfurcht, — mit zu-



HANN
HOLDT

BILDNIS-
AUFNAHME
FRL. LOTTL
PRITZEL

nehmender Schulung entdeckte Holdt sie auch bei Erwachsenen, auf dem Umweg durch Werke der byzantinischen und der gotischen Kunst.

An einer Holdtschen Photographie ist nichts dem Zufall überlassen geblieben. Das Wesentliche herauszuarbeiten, was gerade am Menschen in einer besonderen Stimmung packt, nahm er zur Aufgabe, seitdem er vor Jahresfrist in München ein Atelier für künstlerische Photographie einrichtete. Sein rascher Erfolg hat die besondere Fähigkeit einer wunderbaren Einfühlungskraft zur Voraussetzung. Ohne sich

etwa lange mit psychologischen Studien abgeben zu müssen, dringt er fast visionär in das Eigenleben, in das Gebiet von Künstler und Dichter. Er kommt dem Geheimnis des Einzelnen auf die Spur. Eine künstlerische Offenbarung des Tatsachenbestandes wird uns so in feste Gesetze eingefangen. — Immer bleibt dabei dies eigene Werk des noch jugendlichen Holdt in Beziehung zur bildenden Kunst. Was das Bildmäßige angeht, läßt ja erkennen, daß sein Blick vorzüglich auf die klassische Porträtmalerei der Renaissance gerichtet ist. . . . ALFRED MAYER.



HANNS HOLDI-
MÜNCHEN.
BILDNIS-
AUFNAHME
KUNSTGEWERBE

KUNSTGEWERBE UND LUXUS.

Wenn auch das Wort „Kunstgewerbe“ eine neuzeitliche Schöpfung ist, tatsächlich hat es stets eine Gewerbetätigkeit gegeben eng verwandt der Kunst. Attische Vasen, etruskische Bronzegeräte, Webereien islamitischer Völker, chinesische Porzellane und Stickereien, wurden wohl von Handwerksmeistern geübt, denen z. B. der Grieche als Banausen mit der Verachtung des vornehmen Nichtstuers begeg-

nete. In der Seele dieser biederen Meister schlummerte gar oft jener göttliche Funke, der nicht nur den Dichter und Denker zum Himmel hebt, der aus ihren Werken noch heut verkündet, daß sie vom Eros geleitet über das Handwerk hinaus das Reich der ewigen Schönheit betreten durften. Auch der Luxus ist ein solches Kind der Liebe, der Freude am Nutzlosen, am Zierat des Lebens, das uns das Dasein so



HANNS HOLDT · MÜNCHEN. BILDNIS-AUFNAHME · TANZERPAAR.



HANNES HOI DT.
BILDNIS-
AUFNAHME
» WERA K. «

lebenswert macht. Die Natur selbst wurde darin unser Lehrmeister. Wer ist ein größerer Verschwender als sie? Daher könnte man ein Gespräch über Kunstgewerbe und Luxus leicht dem Symposion Platos anfügen, wüßten wir nicht wie verächtlich die Griechen über Handarbeit dachten. Ahnten diese Denker nicht, daß die Hand nur die geschulte Dienerin eines Kopfes, daß auch die Form eines schönen Kruges, jedes Zierats ihren Ursprung von den Müttern aller Formung herleitet, alten Adels wie der Gedanke?

Die Liebe zum Zierat, die angeborene Freude des Menschen, sich und alles ihm Wertvolle zu schmücken, ließ Kunstgewerbe und Luxus entstehen. Beide bilden Verschönerung unseres äußeren Menschen und unserer Umgebung, beide sind Kinder der Schöpferfreude und des Überflusses, und doch trennen sich ihre Wege an der Schwelle der Nützlichkeit. Kunstgewerbe bedeutet das nützliche Schöne, Luxus das schöne Unnütze. Luxus wählt sich zum Gemahl die Verschwendung, Kunstgewerbe



»BILDNIS
EINES BUL-
GARISCHEN
SCHACH-
SPIELERS«

schreitet mit der bürgerlichen Brauchbarkeit zum Altar. Ein kunstgewerblicher Gegenstand kann künstlerisch in seiner Form mißraten, er bleibt dennoch brauchbar. Wir erleben das täglich an Dutzendstühlen, an Muschelkommoden, an Gläsern. Verliert der Luxus seinen Platz im Reich des Schönen, dann ist er, da nutzlos, auch heimatlos, wertlos. Dieser tiefgehende Unterschied wird gar oft beiseite gelassen, und das Kunstgewerbe mit dem Luxus verwechselt. — Man vergißt, daß alles Kunstgewerbe mit

einem Gebrauchsgegenstande verbunden sein muß. Ein schön geformter Eimer gehört ihm an wie die Villa des Millionärs, und so schön und reich diese Villa ausgestattet ist, ein Luxus würde sie erst dann, wenn sie ihren Zweck als Wohnbau nicht erfüllte. Der Luxus beginnt, wo der Zweck verstummt. Er kann mit einem Gebrauchsgegenstand verbunden sein, aber er muß es nicht. Wenn die Knöpfe eines Kleides mit echten Steinen geschmückt sind, wenn der weiße Damast des Tafeltuchs von Brüsseler

Spitzen durchbrochen wird, wenn in der verschwiegenen Ecke des Gartens ein Teehäuschen seine verschwenderische Pracht für die kurze Zeit eines Fünfuhrtees öffnet, wenn goldene Spangen Arm und Haare zieren, dann dürfen wir von Luxus reden. Leider tun wir das immer mit einer gewissen moralischen Verurteilung. Die Moral verlangt Zwecke des Handelns, der Luxus verwirft den Zweck. Ein Kind des Überflusses fragt er nicht nach Notwendigkeit, Freude und Glanz ist seines Daseins Wert, und so will und soll er genommen sein. DR. ROB. CORWEGH.

Wessen feinere Nerven einmal beweglich, und für den geheimen Reiz, der in der Kunst verborgen liegt, empfänglich sind, dessen Seele wird oft da, wo ein anderer gleichgültig vorübergeht, innig gerührt. Ich bin mir bewußt, daß öfters, wenn ich (mit anderen Gedanken beschäftigt) durch irgend ein schönes und großes Säulenportal ging, die mächtigen, majestätischen Säulen, mit ihrer lieblichen Erhabenheit, unwillkürlich meine Blicke zu sich wendeten, und mein Inneres mit einer eigenen Empfindung erfüllten, daß ich mich innerlich vor ihnen beugte, und mit aufgelöstem Herzen und mit reicherer Seele weiter ging. . . . W. G. WACKENRODER.



HANNS HOLDT MÜNCHEN. BILDNIS-AUFNAHME »ERNA MORENA«



ARCHITEKT FRITZ ZEYMER - WIEN. •HAUS IN WÄHRING•



ARCHITEKT FRITZ ZEYMER - WIEN.

TERRASSE FINIS HAUSES IN WÄHRING.

FRITZ ZEYMERS „HAUS G.“ IN WÄHRING.

Das Haus erhebt sich auf der sogenannten „Türkenschanze“, einem zum Bezirk Währing gehörenden, hochgelegenen Vorort von Wien. Das Wohngeschoß ist bis zu dem behaglich deckenden Mansardendach einfach weiß und glatt verputzt. Ein weiß gekalkter Laubengang mit schmiedeeisernem Gittertor, ein altheimatlich traut anmutender Einfall des Architekten, vermittelt den Zugang zum Hause von der Straße aus. An der dem Garten zugewendeten Hauptseite des Hauses ist diesem eine breite Terrasse vorgelagert, auf die man vom Hause aus durch eine Loggia gelangt. Haus und Garten stellen sich als ein durchaus einheitliches architektonisches Gebilde dar, zweckbedingt in seiner Gliederung, wohlproportioniert, vornehm und gediegen. Man hat es hier mit der Bauleistung eines reifen und besonnenen Künstlers zu tun, der allem Kniffligen und Mätzchenhaften, jeglicher Effekthascherei abhold ist, der nie der Spekulation aus Eitelkeit verfällt, sondern beherrscht bleibt, der die Einfälle der Phantasie unter die Klarheit des Denkens bringt. — Zeymer hat schon manche schwierige Aufgabe mit ebenso wohlüberlegter wie geschmackvoller Geschicklichkeit gelöst und

auch die ihm beim Bau des Hauses G. gestellte Aufgabe zur vollen Zufriedenheit des Bauherrn bewältigt. Es war hier nicht nur irgend ein hübsch gestaltetes und angenehm bewohnbares Haus zu bauen, in dem sich die Familie eines wohlhabenden Kaufmanns, eines Beamten eines Ministeriums oder einer Bank, eines Rentners oder Fabrikanten „daheim“ fühlen kann, sondern das Wohn- und Lebensgehäuse eines Gelehrten und seiner Familie, eines Mannes, der durch seine, ihn der Kunst naheführende Spezialforschung eine feine Empfänglichkeit für architektonische und sonstige, namentlich musikalische und dekorative Kunstwirkungen in sich entwickelte; es war das Haus für einen Menschen mit deutlich ausgeprägter Eigenart, mit besonderen Neigungen zu bauen. — Zeymer war sich dessen von Anbeginn bewußt, ebenso der sich daraus ergebenden Schwierigkeiten, aber gerade das vermehrte nur den Anreiz, den jede Arbeit für ihn hat, die sich nicht nach überlieferten Rezepten erledigen läßt. Es hat einmal ein grübelnder Betrachter der Bedingungen des künstlerischen Schaffens gesagt: nicht der Grundriß eines Hauses bestimmt den Rang und die Befähigung eines Meisters, oder



ARCHITEKT FRITZ ZEYMER WIEN.

»HAUS G. IN WÄHRING« GARTENSEITE.

doch höchstens in dem Sinn, daß wir danach erkennen, wie er sich mit dem Fatalsten, mit den Bedingungen des Raumes und vielleicht gar den Launen des Auftraggebers abgefunden hat, ohne allzuviel von den Forderungen der ewigen Kunst hinzugeben. Auch nicht die Verhältnisse, die meist festgelegt sind, noch minder die Ausführung, die ihre Weisungen vom Endzweck empfängt und desto geglückter ist, je vollkommener sie ihn zum Ausdruck bringt und sich ihm unterordnet. Hauptsächlich im Detail kann er sich behagen, bekunden, ausleben. Daß er seinen Plan zu entwerfen verstehe, das fordern wir vom Architekten, soll man ihn überhaupt beschäftigen dürfen; aber ihn sinnreich und wiederum unaufdringlich schmücken, das Bedürfnis, das ja unter Umständen schon durch seine Macht einen Eindruck übt, ohne es zu verzieren oder zu verkleinern mit einem Schimmer zweckloser und dennoch schwer zu missender Schönheit umgolden, dies kann nur der Künstler, und je feiner und sicherer er es vermag, desto höheren Rang müssen wir ihm zugestehen. — Dieser Forderung, der Erhebung des dem Bedürfnis dienenden zum Schmücken-

den, zur Schönheit, ist Fritz Zeymer nun gerecht geworden. Man darf natürlich unter dem erwähnten Detail nicht etwa eine spielerische Willkürlichkeit verstehen, eine unorganische Applikation plastisch oder malerisch dekorativer Art an Dingen des täglichen Gebrauches, sondern diese Dinge selbst in ihrer besonderen Gestaltung, in ihrem Verhältnis zur Umgebung, ihrer organischen Bedingtheit, ihrer Stofflichkeit, ihrer Form und Farbe. Das Schmückende aus dem Notwendigen herauszuholen ist Fritz Zeymer ganz besonders befähigt. Man sehe sich auf den Abbildungen dieses Heftes die Eingangslaube, die Terrassenbauten mit Rustikasubkonstruktion und Balustradenabschluß in blankweißem Verputz, die Holzvertäfelung und das Stiegengeländer in der Wohnhalle, die Versprießungen der Büchereischränke und dergleichen Einzelheiten an, und man wird sich darüber klar werden, wie das konstruktiv Sinnreiche als Schmuck wirken kann und zu jenem andern Schmuck überleitet, der vom Dienst des Zwecks entbunden, dennoch in einem feineren Sinn zweckvoll ist und von der Empfindung nur ungern entbehrt wird. Der Zweck



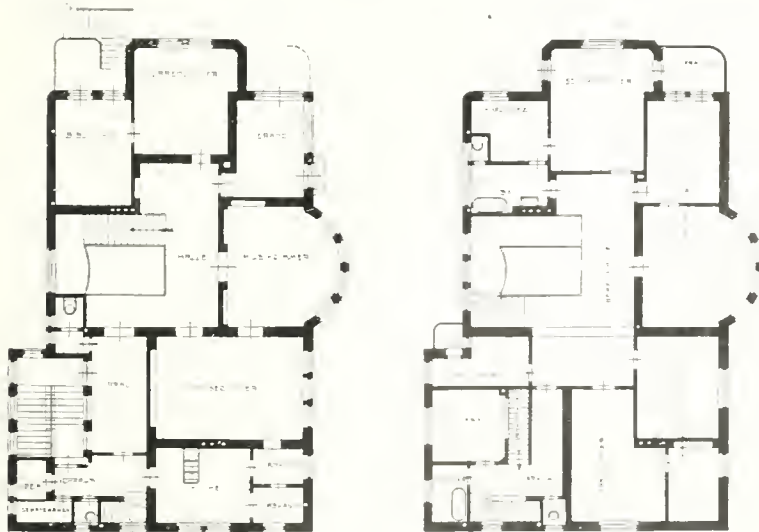
ENTWURF: ARCHITECT FRITZ ZWAMER WIDEN

FANDBAU'S PROFESSOR G. IS. W. A. URKIN - G. V. E. I. N. S. T. I. T. U. T. E.



ARCHITEKT FRITZ ZEYMER WIEN.

HAUS G. IN WÄHRING STRASSENFRONT.



ARCHITEKT FRITZ ZEYMER WIEN. ZWEI DRISSE DES HAUSES G. IN WÄHRING BEI WIEN.



ARCHITEKT FRITZ ZEYMER WIEN. «EINGANGSLAUBE»



ARCHITEKT FRITZ ZEYMER WIEN. GARDEROBE IM HAUSE G.



FRITZ ZEYMER - WIEN. KAMINPLATZ IN DER HALLE DES HAUSES G.



ARCHITEKT FRITZ ZEYMER—WIEN. •HALLE IM HAUSE G. IN WÄHRING•



ARCHITEKT FRITZ ZEYMER WIEN.

MUSIKZIMMER IM HAUSE PROF. G.

beherrscht das ganze Haus außen und innen. Das allein wäre nun nicht genug, es muß sich der Gewißheit der Bedürfniserfüllung, das bestimmte Gefühl der nicht unbedingt notwendigen Gegenwart der Schönheit gesellen, die, gleichviel ob sie durch das verwendete Material, die Form oder Farbe bewirkt wird, das Bedürfnis adelt.

An zwei aufs Geradewohl aus einer Menge herausgegriffenen Beispielen möchte ich dartun, wie ich das meine: es ist da im Hause G. neben der Studierstube des Hausherrn eine Bücherei. Ein Schatzbehälter in jedem Sinn, denn der Raum birgt in tischlerisch meisterhaft gefügten Schränken eine große Anzahl überaus wertvoller altorientalischer Handschriften und seltener Bücher. Die verglasten Bücherspinde sind aus dunkelgrün poliertem Kirschholz gemacht, ebenso die hölzernen Teile der Stühle

und des großen Lesetisches. Die Sitzflächen und Rücklehnen der Stühle und die Platte des Tisches sind mit grauem Sämschleder bezogen. Die Decke schimmert glatt weiß. Zwischen ihr und dem oberen Sims der Schränke zieht ringsum an der Wand ein breiter buntparbener Fries mit flimmerndem Goldgeranke, auf dem sich phantastische Vögel schaukeln, stilisierte Geschöpfe, wie aus einer altpersischen Märchenhandschrift herausgeschlüpft. Sie sind unwirkliche Geschöpfe aus einer möglichen Wirklichkeit, und so starr wie sie sich tagsüber auch verhalten, während der stillen Stunden, in denen das Licht der Ampel an der weißen Decke zerstäubt und silberig den farbenbunten Rankenfries überrieselt, mögen sie ins Zwitschern und Flöten kommen und in ein rhythmisches Trillern, Gurren und Munkeln, und sich in die Phantasien des stillen Lesers hineinleben, der



ARCHIT. ENT.
FR. ZEYHER,
WIEN.

ZIMMER FÜR
TOCHTER &
WEISSE MÖBEL
DRUCKSTOFFE.



ANDERE SEITE
AUS OBIGEM
ZIMMER DER
TOCHTER
WENIGER MOBEL



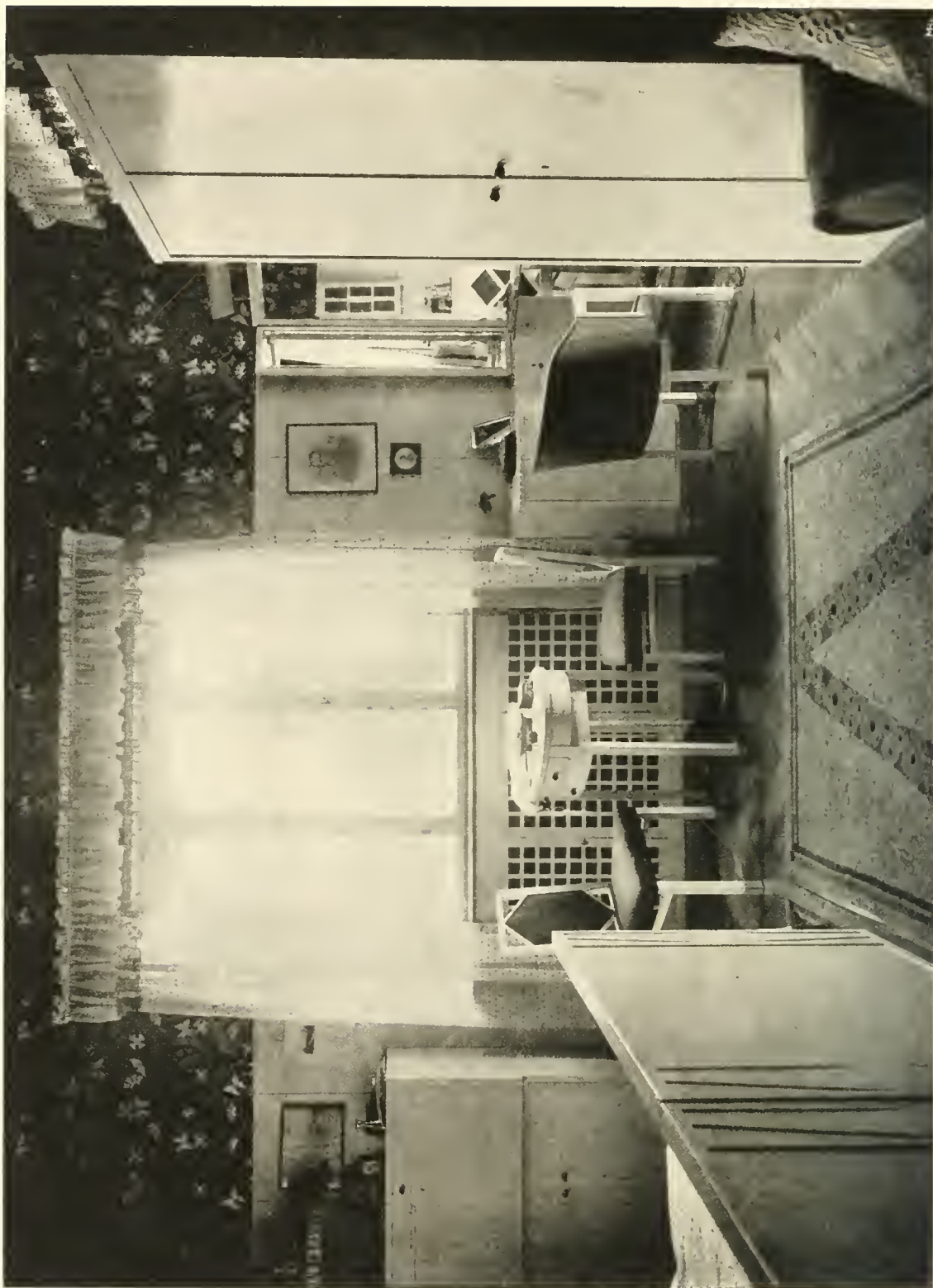
ARCHITEKT FRITZ ZEYMER WIEN.

»BLICK INS HERRENZIMMER«

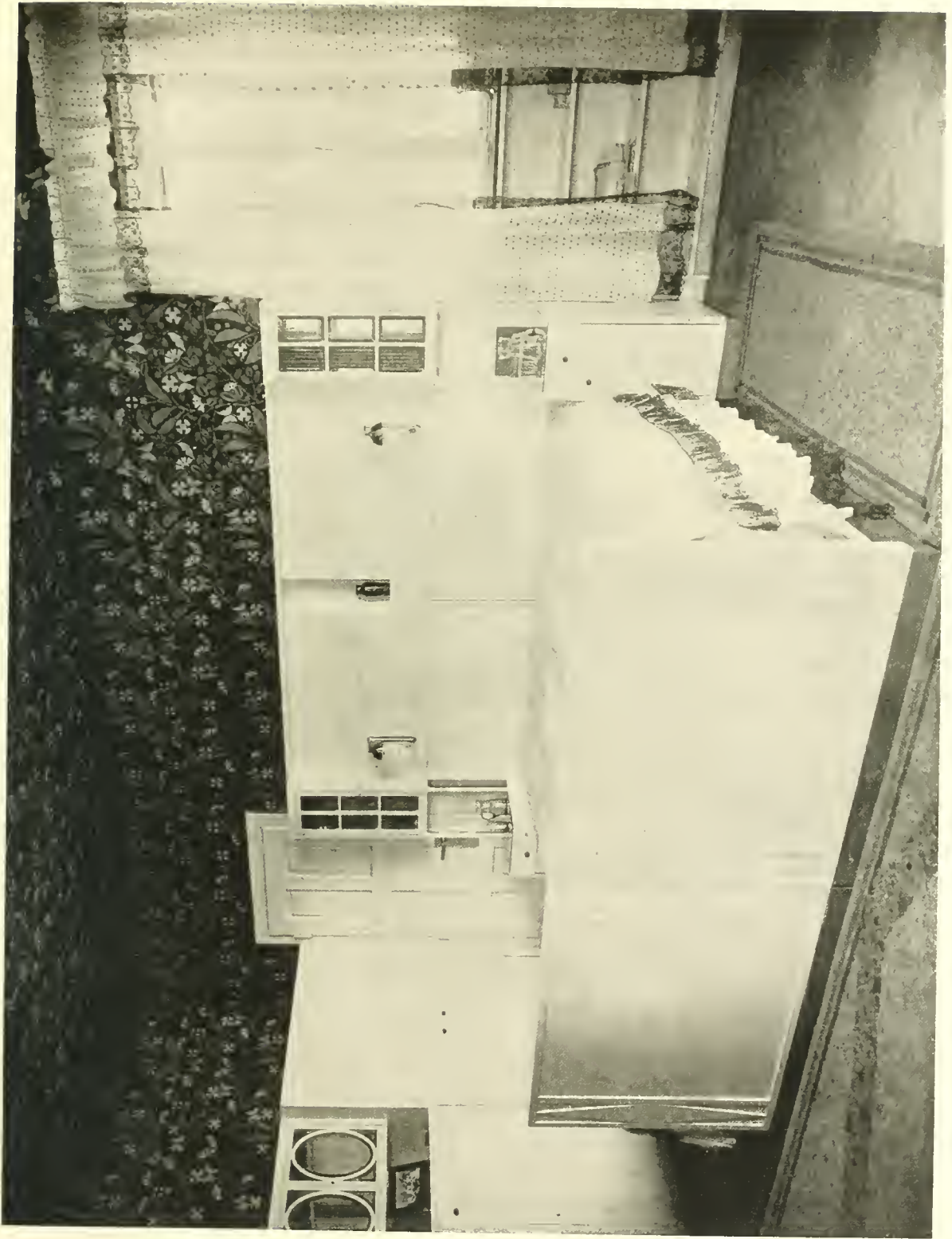
über den Manuskripten aus dem fernen Osten sitzend, von einem Leben träumt, das zum Traum geworden. — Im oberen Stockwerk des Hauses ist das Schlafgemach des Herren und der Frau vom Hause. Die hölzernen Geräte sind geradlinig und glattflächig und weißlackiert, die Sessel und Stühle mit dunkelblauem Rips bezogen. Über die Wände und die Decke spannt sich, wie ein aus Kaschmir gewobenes Fürstenzelt, ein schablonierter bunter Pflanzendekor auf nachtschwarzem Grunde. Traublumen, Blumenträume, auf denen man den aufgelösten Blick der Schlaftrunkenheit liegen lassen kann in der abendlichen und morgendlichen Dämmerung, kurz bevor man einschläft und kurz nachdem man erwacht, wenn die Augen ihre seltsamen Zustände haben, die Art des ersten und des letzten Schauens. Menschen mit leicht er-

regbarer Einbildungsfähigkeit mögen unter der schwarzen, bunt beblühten Decke im wachträumenden Liegen mitunter zu recht wunderlichen Gesichtern gelangen. Nicht jeder wird eine derartige Decke, die sich unvermutet rasch in eine gespenstige Welt zu verwandeln vermag, über sich haben wollen, wenn er nach einem laut bewegten Tag im Schlafräum tiefe Rast und Ruh sucht; aber Fritz Zeymer hat ja diese phantastische Decke auch nicht für jedermann gemacht. Zeymer durchmenschlicht alle Teile eines Hauses, er gibt den Dingen etwas von der Seele ihrer Besitzer, macht den Wohn- und Schlafräum zum Leberaum, und das Ungewöhnliche zum Behaglichen. Fast möchte ich glauben, daß er vom Alltag nichts hält, daß er nur Festtage empfindet, jeden als einen Tag der sich unaufhörlich erneuernden Lebensfeier. A. R.—R.

ARCHITEKT
FRITZ ZEYMER-
WIEN.



»SCHLAFZIMMER«
WEISSE MÖBEL,
WAND U. DECKE
MIT BLUMEN AUF
DUNKLEM GRUND.



»SCHLAFZIMMER«
IM HAUSE PROF. G.
AUSF. NIEDERKOSER,
WERKSTÄTTE FÜR
WOHNUNG-
EINRICHTUNG-WIEN.



PAUL SCHEURICH—BERLIN,
BUCH-ILLUSTRATION.

AUS POMPADOUR-BRIEFEN
VERLAG GEORG MÜLLER.

WEGE ZUR KRIEGSKUNST.

Mit Ausbruch des Krieges setzten nach den ersten Tagen des Wartens die Versuche ein, das ungeheure Geschehen mit den Mitteln der Kunst festzuhalten — obwohl das Unternehmen eigentlich von vornherein paradox war. Die Künstler rangen danach, die Sichtbarkeit dieses Krieges hinzustellen, dessen ganzes Bestreben darauf ausgeht, während seines Ablaufs die Sichtbarkeit möglichst auszuschalten. Feldgraue Uniformen, in der Erde verschwundene Soldaten, Artilleriestellungen in Parks und Wäldern und Gärten maskiert, daß niemand sie sieht, Flieger, so durchsichtig hell, bräunlich, wie ein vom Licht aufgelöstes Insekt, daß selbst das geübte Auge sie kaum am hellen Himmel zu entdecken vermag — das sind seine Mittel. Er will nicht gesehen werden, will seine Sichtbarkeit so weit als möglich vernichten, aufheben — gerade die Sichtbarkeit aber ist die Materie des Künstlers. Und das Schlachtfeld selbst dehnt er zu Dimensionen aus, deren Ungeheuerlichkeit von vornherein jeder Bewältigung im künstlerischen Werke spottet.

Man wird einwenden: Gewiß, das ist wohl eine Gesamttenenz, die da und dort, wie bei der Leere des Kampffeldes, bei den Fliegern, bei maskierten Stellungen, Erfolg haben und die Sichtbarkeit mindern und herabsetzen kann. Aber kein Mensch vermag zu verhindern, daß ein Nahkampf, ein Sturmangriff, ein Bajonettkampf, Reitergefechte und dergleichen sich in voller Sichtbarkeit abspielen und nach wie vor dankbare Objekte der Kunst bleiben.

Der Einwand ist durchaus berechtigt; dagegen aber ist zu sagen: diese Dinge sind wohl vorhanden und ein integrierender Bestandteil auch dieses Krieges; aber sie sind nicht das, was seine Besonderheit, seine Einzigkeit ausmacht. Alles das hat es schon anno 70 und früher gegeben; die Unterschiede auf diesem Gebiet liegen nur in Äußerlichkeiten, in den Uniformen, der Bewaffung, allenfalls der Methodik des Kämpfers. Was die Kunst hier finden kann, besaß sie im Grunde immer: von der Alexanderschlacht über Tizian und Lionardo bis zu Hodlers Schweizer Kriegsbildern trifft man es an. Und das Spezifische dieses Krieges ruht doch am Ende nicht nur im Feldgrau der Uniform, oder in anderen militärtechnischen Neuerungen. Seine Besonderheit besteht vielmehr — mit den überall notwendigen Einschränkungen verstanden — darin, daß sein Wesentliches überhaupt nicht mehr darstellbar ist, ja daß er selbst zuletzt jeder Art der Darstellung spottet.

Dazu tritt im weiteren die Steigerung der akustischen Seite des Kampfes. Dieser Krieg ist weit mehr als frühere Artilleriekrieg: wesentliche Phasen seines Ablaufs, wie der Durchbruch bei Gorlice, die mißglückte Septemberoffensive der Franzosen, die Lorettokämpfe sind durch Artillerieschlachten von nie geahnter Furchtbarkeit bestimmt. Das tagelange Dröhnen dieses Feuers, dieses noch in der Entfernung nervenaufpeitschende Trommeln der schweren Schallwellen gehört zum Wesentlichsten dieses Krieges — und ist jeder Darstellung unzugänglich.



Somit bliebe den Malern gegenüber diesem riesenhaftesten Ereignis der Gegenwart also nichts weiter übrig als resignierter Verzicht? Sie sollten das ungeheuerste Ereignis der Weltgeschichte miterleben und tatenlos bei Seite stehen?

Niemand wird ernsthaft diese Forderung erheben — und was bis jetzt an Kriegskunst vorliegt zeigt deutlich, daß auch hier Wege sich auf-tun, die gerade von diesen Schwierigkeiten aus ihre Richtung und ihre Liebe bestimmen lassen. Den einen Weg ist Ludwig D e t t m a n n gegangen, indem er dem Krieg so dicht als mög-

lich auf den Fersen folgte. Wo der eben gewesen war, stellte er sich hin und hielt fest, was er sah, mit der ganzen

Sachlichkeit, zu der seine Generation das Auge erzogen hat. Die Flammen der vernichteten Häuser züngelten noch, die Toten lagen blutig und zerfetzt in den Gräben; Dettmann ging hin und malte, was er sah. — In den Kampf selbst hinein konnte er nicht; er folgte seinem Weg und gab uns so die stärksten Bil-

der vom Kriege, die wir bisher bekommen haben. — Andere Maler, die gleichzeitig Soldaten waren, haben ähnliches gebracht. Zerschossene Häuser, rastende Soldaten, Fliegerbeschießungen, Blicke über das leere Feld zwischen den feindlichen Fronten sind die Ergebnisse. Weg und Ziel sind hier naturgemäß überall die gleichen: Darstellung des Sichtbaren.

Der ungeheuerere Gefühlskomplex, den das Wort Krieg umfaßt, drängt indessen nach weiterem Ausdruck. Das ganze menschliche Empfinden ist von dem Grauen und der Größe der

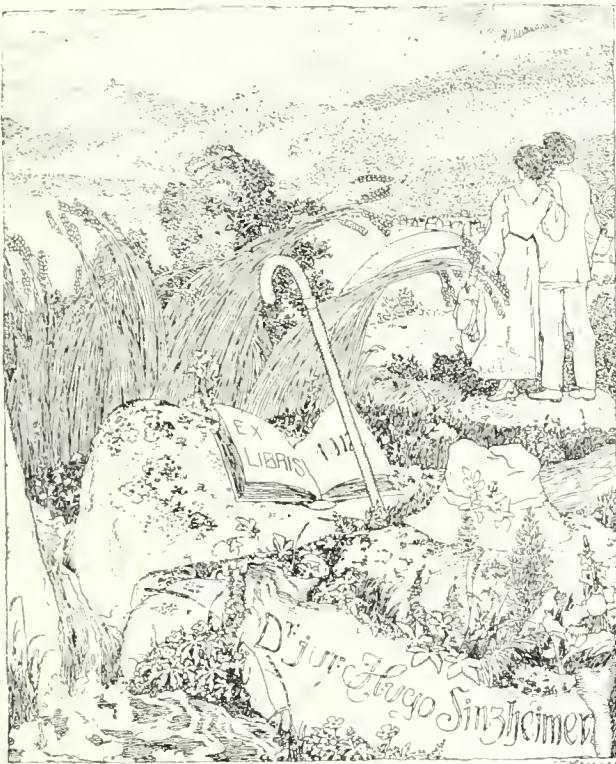
Zeit erfüllt und sucht instinktiv Erlösung in der Produktion.

Die reine Darstellung kommt dafür nicht in Frage; sie beschränkt sich auf das „So ist es“. Dafür tut sich hier plötzlich eine Welt neuer Möglichkeiten auf für die Bestrebungen der Jüngeren. Die suchten schon vor dem Kriege von der bloßen Darstellung des Sichtbaren abzurücken, nach dem Vorgang Hans v. Marées vielmehr ihre „Vorstellung“ im Bilde zu entwickeln. Die



Bücherzeichen
Endwerk
für einen Historiker

FEDERZEICHNUNG VON FERDINAND STAEGGER-MÜNCHEN. BÜCHERZEICHEN



FERD. STAEGER. MÜNCHEN. FEDERZEICHNUNG. BÜCHERLICHEN

Zeit gab ihrem Gefühl wenig; so wurden die Versuche leicht zu Experimenten. Jetzt geht auf einmal eine ungeheurere Gefühlswelle durch die Menschheit und über sie hinweg, die nach Verdichtung und reiner Vorstellung ringt. Der Krieg wird hier zum stärksten Förderer des wahrhaft Zeitgemäßen; wo die eine Kunstform ihre Grenzen findet, stellt er der anderen, der werdenden, die größten Aufgaben.

Es liegen schon heute Anfänge einer Kriegskunst in diesem Sinne vor. Meist graphische Arbeiten: einige der schönen Blätter Otto Hettners, einige der Lithographien von Erich Thum (aus der Mappe „Hinter den Schlachten“). Die Aufgabe ist nicht leicht. Es gilt das Gefühl der Zeit in sich zu verdichten, zu anschaulichem Sein zu steigern und dieses in reiner Vorstellung zu entwickeln. Etwas Sinnbildliches wächst hier — aber ein „Sinn-Bild“ eines Gefühls, ein gefühltes Symbol einer allgemeinen Welle, das außerhalb aller sonstigen primitiv begrifflichen Bedeutungssymbolik bleibt. Otto Hettner hat das bisher offenbar am bewußtesten erfaßt: Klarheit aber ist gerade hier vonnöten, um nicht auf die Abwege einer billigen Allerwelts-Allegorik zu geraten, die bereits genug Verheerungen in diesem Kriegsjahr angerichtet hat.

So scheiden sich die beiden Wege, auf denen die Kunst zum Kriege kommen kann: es sind die gleichen Pfade, die sich schon im Frieden deutlich von einander

zu sondern begannen. Der Krieg verneint eben nicht nur, er bestätigt auch und bestärkt, wenigstens was lebenskräftig und zukunftshaltig ist. — Abseits von diesen beiden Wegen aber wird vielleicht die Plastik aus diesem Kriege sich eine Fülle neuer Bereicherung holen. Sie wird vielleicht die ungeheure menschliche Kraft, die notwendig ist, um die Riesenlast dieses Ringens zu ertragen, am unmittelbarsten gestalten können, — nach dem Vorbild der deutschen Soldaten selbst. Was man daheim nach Photographien vermutete, aber noch skeptisch zurückhielt, findet hier draußen vollauf Bestätigung: in den Gestalten dieser Männer, die draußen liegen und nun seit Monden schon das Schwerste über sich ergehen lassen, in Sonne und Regen, wächst die Monumentalität, die Meunier in seinen besten Arbeiten nur angedeutet hat. An einem Bahnübergang draußen, hinter der Front, stand morgens immer ein Ulan Posten. Der Mann war seit Monaten nicht aus seiner Uniform gekommen. Sie war eins mit ihm gewor-



FERDINAND STAEGER. MÜNCHEN. BESUCHSKARTE

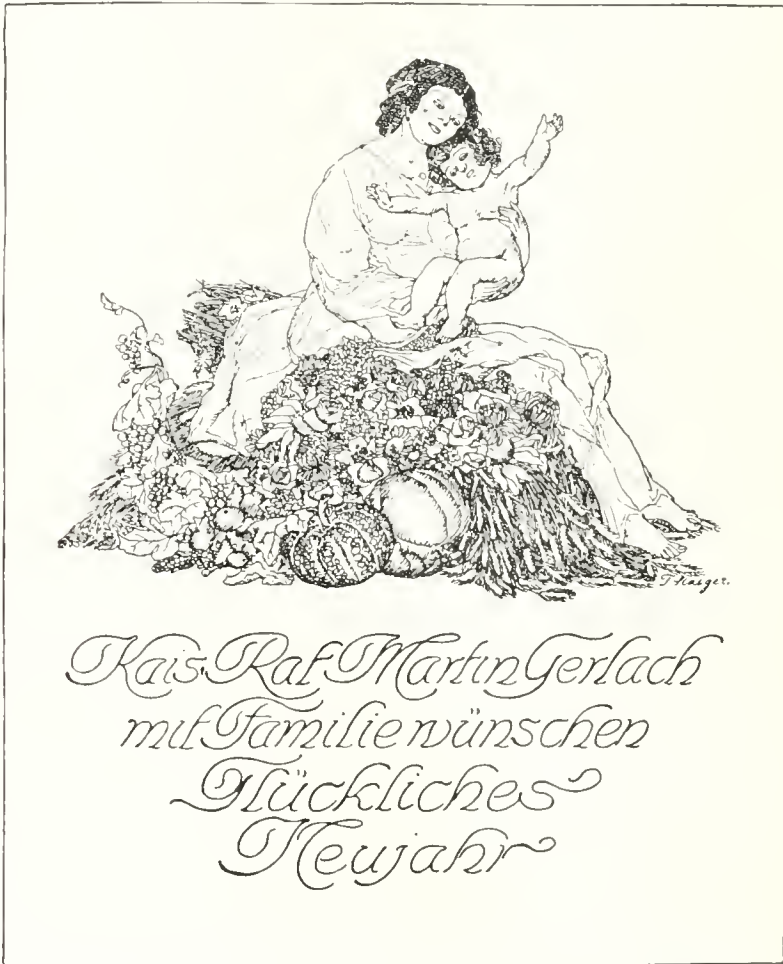
den, Ausdruck seiner körperlichen Existenz — und seines gelassenen Ertragens der Dinge und der Lose. Sein Mantel war zerknittert, wie der gotische Mantel der Maria auf einem Schongauer Blatt; er gehörte zu ihm, wie ein Teil seines Ich. Der Mann stand reglos, mit ungespannten Gliedern — unbeweglich; er war weder groß noch schön noch stark: in seiner ganzen Erscheinung und Haltung aber war etwas, daß man beim Anschauen im Vorbeimarschieren plötzlich erkannte, wie hier die seelische Kraft des Heeres, das nun einundeinhalbes Jahr lang sich von drei Reichen belagern läßt, einen Ausdruck gefunden hatte, in der ungewollten Monumentalität dieser Erscheinung. Wir haben es noch öfter erlebt an diesen Gestalten, die die Erde wieder zurückgenommen zu haben scheint — und wir haben gewünscht, daß unter denen hier draußen, die es

mit uns sehen und erleben, Menschen sind, deren Augen und Seelen die große Form zu begreifen vermögen, die hier bei diesen Trägern des Krieges erwachsen ist und noch weiter erwächst, um später im Frieden daraus das dauernde Denkmal dieser Zeit zu schaffen.

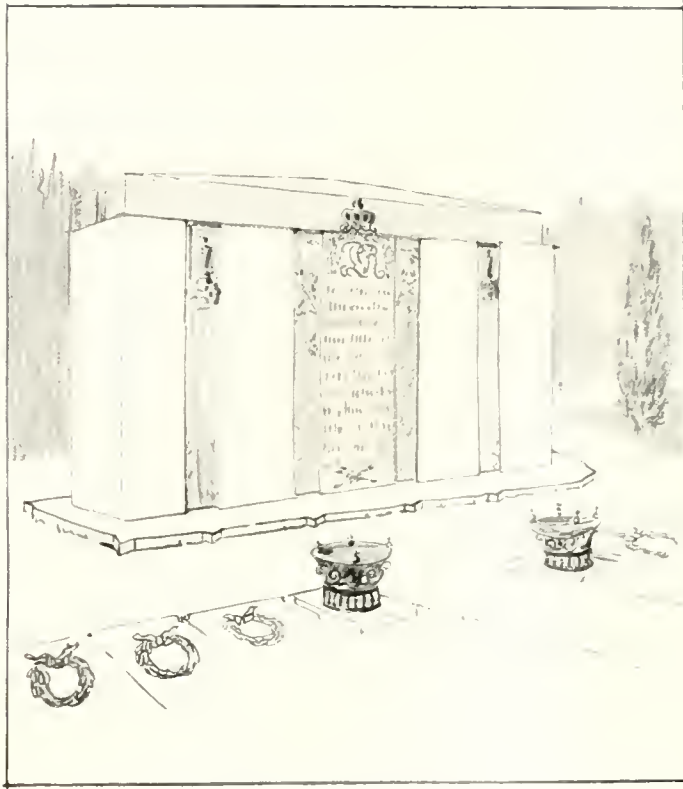
DR. PAUL FECHTER (Z. ZT. LILLE).



Die Kunst ist eine Sprache ganz anderer Art, als die Natur; aber auch ihr ist, durch ähnliche dunkle und geheime Wege, eine wunderbare Kraft auf das Herz des Menschen eigen. Sie redet durch Bilder der Menschen, und bedient sich also einer Hieroglyphenschrift, deren Zeichen wir dem Äußern nach, kennen und verstehen. Aber sie schmelzt das Geistige und Unsinnliche, auf eine so rührende und bewundernswürdige Weise, in die sichtbaren Gestalten hinein, daß wiederum unser ganzes Wesen, und alles, was an uns ist, von Grund auf bewegt und erschüttert wird. W. G. WACKENRODER.



Kais. Raf. Martin Gerlach
mit Familienvünschen
Glückliches
Neujahr



HANNS ARNO HAMMER—MÜNCHEN. ENTWURF FÜR EIN KRIEGER-GRAEBMAL.

INHALTS-VERZEICHNIS.

BAND XXXVII

Oktober 1915—März 1916.

TEXT-BEITRÄGE:

	Seite
Vorwort zum 19. Jahrgang. Von Alexander Koch	vor 1
Hans Thoma. Von Fritz von Ostini—München	3—35
Ein offener Brief. Von Hans Thoma	38—40
Im August. Von Hans Thoma	39
Altmodischer Spruch. Von Hans Thoma	39
Neues Werden keimt in der deutschen Plastik	45
Das Hans Hugo Schöller in Düren. Von Prof. Em. von Seidl—München	51—55
Über die Arbeit des Künstlers. Von Max Raphael—Bodman	61—74
Die Angst um die Kunst. Von Otto Zoff Wien	77—81
Gartenschönheit. Von Anton Jaumann	82
Zu Karl Schenkers Bildnis-Photographien. Von Franz Blei	85—86
Die Kunst des Tischdeckens	97
Deutsche Nadelkunst nach dem Kriege	99
Vom Verlangen nach Schönheit. Von Willy Frank	101
Eine Antwort	111
Kriegsradiierungen von Erich Erler	111
Gedächtnis-Ausstellung Max Buri in Zürich. Von Dr. W. Wartmann—Zürich	115—122
Verdeutschung fremdsprachlicher Fachausdrücke in der Malerei. Von Hermann Esswein—München	127—130
Zwölf Kriegsradiierungen von Erich Erler. Von Prof. Karl Mayr—München	133—139
Große Berliner Kunstausstellung 1915. Von Hans Rosenhagen—Berlin	143—149
Bildhauer Ludwig Gies—München	150
Der Kleidermacher und die Zeichnerin. Von Anton Jaumann	153—154
Die Technik als Trägerin des künstlerischen Ausdrucks. Von Prof. Otto Schulze	155—156
Ausstellung österreichischen Kunst- und Exportglases in Wien. Von Hartwig Fischel—Wien	159—168
Herbsthüte. Von Julie Elias—Berlin	171—173
Österreichische Denkmalkunst. Von Willy Frank	177—184
Die Wiesbadener Kunstausstellung 1915. Von Fried Lübbecke—Frankfurt	191—198
Über einige Grenzen der Malerei. Von Max Raphael—Lörrach	203—210
Gustav Crecelius†—Karlsruhe. Von Dr. Koelitz—Karlsruhe	213—214
Volkstümliche Kunst. Von Wilh. Michel—Darmstadt	215—219
Dreierlei Kunst. Von Karl Heinrich Otto Josef Hoffmann—Wien. Von Berta Zuckerkandl—Wien	223—226 232—244
Die Anfänge der Geschmacksbildung. Von Friedrich Müller—Günterstal	245—250
Verdeutschung fremdsprachlicher Fachausdrücke in der Malerei. I Fortsetzung. Von Hermann Esswein—München	255—256
Kunsttöpfereien von Esther Müller—Freiburg	257
Von Prof. O. Schulze—Elberfeld	257
Bewegliche Soldaten von Käthe Kruse. Von Frau Prof. Käthe Kruse	258—260
Deutsche Helden	262
Die Ausstellung der Berliner Secession. Von R. Klein-Diebold	267—272
Die Kunst auf der Weltausstellung in San Francisco. Von Karl Eugen Schmidt Ferdinand Staeger—München. Von Prof. Dr. E. W. Bredt—München	274—285 289—301
Die Kunst am Kurfürstendam. Von Ant. Jaumann—Berlin	307—314
Verdeutschung fremdsprachlicher Fachausdrücke in der Malerei. II. Fortsetzung. Von Hermann Esswein—München	317—325
Grabmalkunst. Von W. Waldschmidt—Wiesbaden	327—330
Nachwort zum deutschen Impressionismus. Von Otto Zoff—Berlin	337—338
Grabstätten unserer Krieger. Von Robert Amann—Karlsruhe	338—340

Wilhelm Trübner. Von Dr. Jos. Aug.	Seite	144—147, 190—208, 210—220, 266—278, 342—392,
Beringer—Mannheim	343—372	420—436; Gewächshaus S. 78, 246; Gläser, geschliffene
Vom Künstler und von der Form. Von		und gravierte S. 100, 158—168; Gobelinstickerei S. 331;
Wilhelm Hausenstein—München	377—392	Grabmäler und Krenze S. 183—184, 186—187, 326—
Über Bühne und Malerei. Von Dr. Robert		327, 328—330, 340, 480; Grundrisse S. 54, 339, 461;
Corwegh—Leipzig	395—397	Hallen und Treppenhäuser S. 56—57, 79, 236—237,
Kunstsinne	398	464—465; Hauseingänge, Portale und Türen S. 51, 53,
Kunst-Patriotismus. Von Wilhelm Michel		234, 462; Herren- und Arbeitszimmer S. 67, 240, 406,
—Darmstadt.	401—410	470; Hüte S. 170—174, 412—415; Kaffeeräume S. 306
Kunst und Mode. Von Anton Jaumann	411	—319; Kamine S. 79, 236, 241, 334, 464; Keramik
Fremdsprachliche Fachausdrücke in der Malerei.		S. 284; Kissen S. 252; Kriegsdenkmünzen S. 150, 286;
Schluß. Von Hermann Esswein—		Küchen S. 244—245; Läden S. 320—321, 323—325;
München	416—418	Land-, Stadthäuser und Villen S. 50—79, 338—339,
Maler Otto Kopp—München. Von Wilhelm		456—473; Lederarbeiten S. 106; Malerei, dekorative
Hausenstein—München	421—430	S. 317, 332, 334; Medaillen und Plaketten S. 150, 286;
Kriegergrabmal und Kriegerdenkmal. Von		Modeblumen S. 416—418; Modezeichnungen S. 152—
Fried Lübbecke—Frankfurt	431—432	156, 411; Monogramme S. 112; Musikzimmer S. 467;
Lotte Nicklaß, eine neue Schwarzkünstlerin.		Plastik, figürliche und ornamentale S. 42—48, 148—149,
Von Hans Schliepmann—Berlin	437—444	209, 223, 279, 280—283, 394—398; Puppen S. 108—
Hanns Holdt—München. Ein Künstler der		109; Reliefs S. 150, 224—226; Salons S. 62—65,
Kamera. Von Alfred Mayer—München	447—449	68—69, 241, 400; Schalen S. 101, 102—103, 105, 160,
Kunstgewerbe und Luxus. Von Dr. Robert		163, 166—167; Scherenschnitte S. 437—444; Schlaf-
Corwegh—Leipzig	450—454	zimmer S. 76, 242—243, 410, 472—473; Schmuck S. 107,
Fritz Zeymer's »Haus G.« in Währing	457—470	250; Schränke und Vitrinen S. 403; Service S. 104—105;
Wege zur Kriegskunst. Von Dr. P. Fechter		Sessel und Stühle S. 408—409; Sofa S. 408; Soldaten S. 108
—Berlin	475—478	—109, 258—261; Speisezimmer S. 70—71, 239, 405;

ABBILDUNGEN

(SACHLICH ZUSAMMENGESTELLT):

Architektur S. 50—53, 228—233, 338—339, 456—462; Badezimmer S. 77; Becher und Pokale S. 158—167; Beleuchtungskörper S. 322; Bildnisphotographien S. 84—85, 87—96, 98, 446—454; Billardsaal S. 315; Blumen-Behälter und -Vasen S. 103; Bootshaus S. 80—81; Bronzen S. 42—44, 148, 149, 286; Bucheinbände S. 106; Damenzimmer S. 62—65, 68—69, 334, 407, 468—469; Decken S. 254, 255; Denkmäler und Brunnen S. 176, 177, 180—182, 185, 279; Edelmetallarbeiten S. 101—105, 107, 250; Empfangszimmer und -Räume S. 58—59; Friedhöfe S. 178—179, 183, 340; Garage S. 247; Gartenanlagen und Gartenarchitektur S. 78, 82, 246; Gartenhäuser S. 78, 248, 249; Garten- und Verandamöbel S. 82, 457; Gemälde S. 1—40, 114—129, 142,

144—147, 190—208, 210—220, 266—278, 342—392, 420—436; Gewächshaus S. 78, 246; Gläser, geschliffene und gravierte S. 100, 158—168; Gobelinstickerei S. 331; Grabmäler und Krenze S. 183—184, 186—187, 326—327, 328—330, 340, 480; Grundrisse S. 54, 339, 461; Hallen und Treppenhäuser S. 56—57, 79, 236—237, 464—465; Hauseingänge, Portale und Türen S. 51, 53, 234, 462; Herren- und Arbeitszimmer S. 67, 240, 406, 470; Hüte S. 170—174, 412—415; Kaffeeräume S. 306—319; Kamine S. 79, 236, 241, 334, 464; Keramik S. 284; Kissen S. 252; Kriegsdenkmünzen S. 150, 286; Küchen S. 244—245; Läden S. 320—321, 323—325; Land-, Stadthäuser und Villen S. 50—79, 338—339, 456—473; Lederarbeiten S. 106; Malerei, dekorative S. 317, 332, 334; Medaillen und Plaketten S. 150, 286; Modeblumen S. 416—418; Modezeichnungen S. 152—156, 411; Monogramme S. 112; Musikzimmer S. 467; Plastik, figürliche und ornamentale S. 42—48, 148—149, 209, 223, 279, 280—283, 394—398; Puppen S. 108—109; Reliefs S. 150, 224—226; Salons S. 62—65, 68—69, 241, 400; Schalen S. 101, 102—103, 105, 160, 163, 166—167; Scherenschnitte S. 437—444; Schlafzimmer S. 76, 242—243, 410, 472—473; Schmuck S. 107, 250; Schränke und Vitrinen S. 403; Service S. 104—105; Sessel und Stühle S. 408—409; Sofa S. 408; Soldaten S. 108—109, 258—261; Speisezimmer S. 70—71, 239, 405; Spielwaren S. 110—111; Spitzen S. 253, 256; Stickereien und Näharbeiten S. 252, 253, 331; Stuckarbeiten S. 224—226, 241; Tafelgeräte und Tafelschmuck S. 100—105, 158—168; Terrassen S. 457; Tierplastiken S. 284; Tische, gedeckte S. 97; Treppen S. 306, 316, Türanlagen S. 334, 403; Vasen S. 166, 257; Veranden S. 71; Vorräume und Kleiderablagen S. 55, 74, 235, 401, 463; Wohndielen und Wohnzimmer S. 56—57, 79, 335, 402, 404; Zeichnungen, Radierungen, Holzschnitte, Lithographien vor S. 1, 86, 99, 132—133, 135, 137, 139—140, 152—156, 177, 222, 262—264, 288—302, 303—304, 475—478, 480; Zierschränke S. 241; Ziergitter S. 241.

KLEINE KUNST-NACHRICHTEN:

	Seite
Berlin	332
Breslau	188
Offenbach	188



NAMEN-VERZEICHNIS.

	Seite		Seite
Albiker, Karl—Ettlingen	209	Hanak, Prof. A.—Wien	176, 183, 246, 394—397
Alfred-Marie, Modehaus—Berlin	152—156	Hausenstein, Wilhelm—München	377—392, 421—430
Amann, Robert—Karlsruhe	338—340	Heckendorf, Franz—Steglitz	271
Bacharach, Elisabeth—Charlottenburg	254—255	Hessische Spielwaren-Manufaktur—Pfungstadt	110—111
Bauroth, Richard—Berlin	46—47	Hoffmann, Prof. Josef—Wien	101—107, 178—179
Becker, Prof. Benno—München	268	181, 228—250, 394—397, 400—410	
Bengen, Harold—Charlottenburg	331	Hofmann, Hanns Albert—Darmstadt	218—219
Beringer, Dr. Jos. Aug.—Mannheim	343—372	Hofner, O.	166
Bernhard, Lucian—Berlin	306—325	Holdt, Hanns—München	446—454
Bleeker, Prof. Bernhard—München	263, 264	Huf, Fritz—Berlin	283
Blei, Franz—Berlin	85—86	Jagerspacher, Gustav—München	198—199
Bolek, H., Arch.—Wien	162	Jank, Prof. Angelo—München	220
Bredt, Prof. Dr. E. W.—München	289—301	Janke, Urban	166
Büttner, Erich—Berlin	269, 272	Jaumann, A.—Berlin	82, 153—154, 307—314, 411
Burger, Fritz	145	Jungnickel, Heinrich, Ludwig—Wien	332
Buri, Max †—Brienz	114—129	Kainer, Ludwig—Berlin	433—436
Caspar-Filser, Maria—München	204	Kaletsch, H., Arch.—Dortmund	327, 329
Cecilienhilfe—Berlin	256	Klein-Diepold, R.—Berlin	267—272
Conrath & Liebsch—Steinschönau	163	Koch, Alexander—Darmstadt	vor S. 1
Corinth, Prof. Lovis—Berlin	196, 267	Koelitz, Prof. Dr.—Karlsruhe	213—214
Corwegh, Dr. Robert—Leipzig	395—397, 450—454	Kolbe, Georg—Berlin	42—44, 398
Crecelius, Gustav †—Karlsruhe	212—217	Kopp, Otto—München	192, 420—432
Czeschka, Prof. C. O.—Hamburg	303—304	Krayn, Hugo—Berlin	270
Eberhardt, Prof. H.—Offenbach	188	Kriill, Hans	176
Eichhorst, Franz—Berlin	142	Krüse, Käthe—Bad Kösen	108—109, 258—261
Elias, Julie—Berlin	171—173	Kummer, Marga—Dresden	416—418
Elkan, Benno, Bildhauer—Alsbach	286	Kunhenn & Büssing, Arch.—Essen	338—339
Erler, Erich—München	vor S. 1, 132—140	Kunstgewerbeschule—Charlottenburg	331
Esswein, Hermann—München	127—130, 255	Kunstgewerbeschule—Wien	176—184
256, 317—325, 416—418		Lehranstalten, Technische—Offenbach	185
Fechter, Dr. Paul—Berlin	475—478	Lejeune, Louis—Charlottenburg	144
Feldbauer, Max—München	263	Linde-Walter, E. H.—Berlin	274
Feuerbach, Anselm	266	Lobmeyr, J. & L.—Wien	166
Firle, Irma—München	411	Lötz, Joh., Wwe.—Klostermühle	162
Fischel, Grete—Brünn	252	Löw, Jakob	184
Fischel, Hartwig, Arch.—Wien	159—168	Lübbecke, Dr. Fried—Frankfurt	191—198
Foltin, Wilhelm	178—179	Massanetz, K.—Steinschönau	158—159
Frank, Willy	101, 177—184	Mayer, Alfred—	447—449
Gesellschaft für Grabmalkunst—Wiesbaden	328	Mayr, Prof. Karl—München	133—139
Gies, Ludwig, Bildhauer—München	150	Metzner, Prof. Franz—Berlin	280
Goldberg, Karl—Haida	165	Michel, Wilhelm—Darmstadt	215—219, 400—410
Greve-Hamburger, C.—Berlin	173—174	Minner, L., Arch.—Wiesbaden	330
Habermann, Prof. Hugo von—München	194—210	Mossner, Karl Joh., Arch.—Berlin	80—81
Hägele, Karl	110—111	Müller, Esther—Freiburg	257
Haiger, Ernst, Arch.—München	326	Müller, Friedrich—Freiburg	245—250
Hammer, Hanns, Arno—München	480	Müller, Martin—Charlottenburg	281

	Seite		Seite
Neisser, Dr. Arthur—Berlin	332	Seidl, Prof. Em. von—München	50—79
Nicklaß, Lotte—Berlin	437—444	Spiro, Eugen—Berlin	273
Oertel, Joh. & Co.—Haida	162, 167	Spitzenschulen der Fürstin Mary Theresa von Pless—Hirschberg	253
Offtederger, Annie—Berlin	152—156	Sutter, Prof. Konrad	110—111
Orlik, Prof. Emil—Berlin	197	Staeger, Ferdinand—München	288—302, 476—478
Ostini, Fritz von—München	3—35	Steger, Milly—Charlottenburg	45, 48
Otto, Karl Heinrich	223—226	Struad, Oskar, Arch., Prof.—Wien	177, 180
Pafka, Oskar	183	Szafranski, H., Arch.—Berlin	323—325
Pellegrini, A. H.—München	191	Teutsch, Walter—München	193
Pfeiffer, Eduard, Arch.—München	334—335	Thoma, Haus—Karlsruhe	1—40
Pietsch, Friedrich—Steinschönau	160—161	Trübner, Wilhelm—Karlsruhe	342—392
Plontke, Paul—Berlin	147	Unger, Prof. Hans—Dresden-Loschwitz	222
Pössenbacher Werkstätten—München	334—335	Veil und Herms, Arch.—München	328
Pottner, Emil—Berlin	277, 284	Verband zur Förderung der deutschen Hut- mode—Berlin	170—174, 412—415
Powolny, Prof. Michael—Wien	100, 166, 182	Verlagsanstalt, Deutsche—Stuttgart	1—40
Püttner, Walther—München	203, 262	Vierthaler, Joh., Bildhauer—München	148—149
Prutscher, Prof. O.—Wien	167	Völckers, Hans—Wiesbaden	208
Raphael, Max—Bodman	61—74, 203—210	Wackerle, Prof. Joseph—Berlin	223—226
Reiff, W.—Steglitz	112	Waldschmidt, W.—Wiesbaden	327, 330
Reifferscheid, Prof. Heinrich—Wannsee	278	Wartmann, Dr. W.—Zürich	115—122
Reinhardt, Franz—München	205	Weisgerber, Albert †—München	200
Rosenhagen, Hans—Berlin	143—149	Weiss, Prof. E. R.—Berlin	190, 206—207
Schappel, Carl—Haida	167	Wenck, Ernst—Berlin	279
Scharff, Edwin—München	264	Wiener Werkstätte—Wien	101—107
Schenker, Karl—Berlin	84—96	Wimmer, E. J., Arch.—Wien	106, 186—187
Scheurich, Paul—Berlin	317, 475	Zahn, Gebr.—Haida	165
Schider, Fritz †	275	Zeymer, Fritz, Arch.—Wien	456—473
Schliepmann, Hans—Berlin	437—444	Zoff, Otto—Wien-Berlin	77—81, 337—338
Schmidt, Karl Eugen	274—285	Zucker кандl, Berta—Wien	232—244
Schulze, Prof. Otto—Elberfeld	155—156, 257		
Schwalbach, Carl—München	201		



1.
3
D4
Bd. 37

deutsche Kunst und Dekoration

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

