





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

1970.1.1.1.1

DH(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 XXXIX
OKTOBER 1916 – MÄRZ 1917.



NY
3
D
2039

ALLE RECHTE VORBEHALTEN.



MAX LIEBERMANN - BERLIN. GEMÄLDE »DIE SEILER« (1904).



PROF. MAX LIEBERMANN—BERLIN.

GEMÄLDE »SPIELENDE KINDER« (1883).

MAX LIEBERMANN—BERLIN.

VON ALFRED GOLD.

Der Verfasser dieses Aufsatzes schlägt sich leichten Herzens der Sorge, die man hier zu Beginn vielleicht erwartet, ob die Kunst Max Liebermanns augenblicklich „in Mode“ sei. Er gesteht, daß er weder Neigung, noch Begabung hat, darüber eine ganz zuverlässige Auskunft zu geben. Zu gering wiegt die Rücksicht darauf in seinen Augen, als daß er darauf achtgeben sollte. Mode ist der sterbliche Teil einer Kunst, ist das in ihr der Vernichtung ausgesetzte, ihrem Kern wesensfremde materielle Etwas. Mode ist das Surrogat in der Kunst. Sie ist die irreführende und den Künstler entehrende Gleißnerin, der sich nur der Schwächling verschreibt. Wer wüßte es nicht: was sie dem einen Geschlecht als Stein der Weisen preist, wie oft ist es schon dem darauffolgenden ein Irrglaube, ein unverständlicher Wahn! Wer kennt nicht die Beispiele dafür! Hier genügt es wohl, an eines zu erinnern: Der kraft- und saftlose Klassizismus eines Thorwaldsen konnte einstmals die Welt betören, die auf Mode

schwor, und doch dämmerte eines Tages die Erkenntnis, daß man darüber die wirkliche Kunst, daß man etwa die rassige, zugreifende Stärke eines Gottfried Schadow ein Menschenalter hindurch einfach nicht erkannt hatte.

Immerhin, sofern ein Blick auf die Welt, in der man lebt, darüber zu unterrichten vermag, ist uns, als ob man unter den „Neuesten“ die Kunst Liebermanns, sozusagen, jetzt gelten ließe. Man erspare uns jede Beiseite-Bemerkung darüber, ob wir etwas Wohlwollendes oder Ungewisses oder Anmaßendes in dieser Anerkennung sehen. Als Schwingung ist sie fühlbar. Die deutsche Kunst, so rasonniert man in diesem Fall, ist nun einmal vorhanden; sie ist nicht ganz wegzustreichen. Und Max Liebermann ist immerhin eine ihrer Potenzen. Er ist eine Quelle von Einfällen, von Einflüssen auf andere. Er hat aus einer Umgebung, die nach Menzel nichts Großes mehr zu wollen schien, wie aus einem toten Stein Funken geschlagen. Er hat Bewegung und sogar eine



PROFESSOR MAX LIEBERMANN—BERLIN.

GEMÄLDE »STEVENSSTIFT IN LEIDEN« (1890).

Strömung geschaffen und dem Impressionismus eine deutsche Physiognomie aufgesetzt. Das ist richtig, aber, so folgert man nun erst weiter, darauf kam die Entwicklung und die Entwicklung ist weder beim Impressionismus, noch bei Max Liebermann stehen geblieben. Die Entwicklung hat später einen andern Weg eingeschlagen. Die Entwicklung hat den Zeitgenossen der älteren Franzosen mit sanfter Unerbittlichkeit überholt, als andere Zeiten kamen und andere Götter von jenseits des Rheins aufstanden, und nun ist Max Liebermann also historisch, nun ist er ein Zeitdenkmal geworden. Ein Dokument. Ein erledigtes Kapitel. Und dabei beruhigt man sich dann erst wirklich. Die Vertreter des jüngsten Stils, die sich zum Unterschied von den Impressionisten Expressionisten nennen lassen, weil sie nicht mehr Söhne, sondern Enkel der sichtbaren Natur sein wollen, schieben den Maler des Sichtbaren nun, da er sich den Siebzigern nähert, mit einem an Ungeduld grenzenden Respekt in die Ahnenhalle

ab. — Irren wir nicht, so ist das die Fassung von heute, die man Liebermann gibt. Man studiert ihn nicht, aber man huldigt ihm „geschichtlich“. Man schreibt registrierende Anerkennungen über ihn, aber man verrät, ohne es doch immer verraten zu wollen, daß man sich seiner Kunst nicht mit der Unbedingtheit einer Empfindung hingibt.

Wohlan denn, dieser Auffassung trete hier eine völlig andere entgegen. Allen modegültigen Ansichten über Entwicklung und Überwindung im Künstlerischen, über den einen Ismus, der einen andern ablöst, über die Bedeutsamkeit solcher Einwendungen einer künstlerischen Tat gegenüber sind wir so fern, daß wir nicht einmal ihre Schatten bemerken, wenn wir in die helle Atmosphäre Liebermannscher Malerei treten.

Vom Erlebnis wollen wir ausgehen, nicht von irgend einem Glauben oder einer Formel. Wir wollen uns Rechenschaft ablegen über die Art des Erlebnisses, über seine Einzelheiten und



PROFESSOR MAX LIEBERMANN BERLIN.
GEMÄLDE «HOLLÄNDISCHE WAISENMÄDCHEN» (1886).



PROFESSOR MAX LIEBERMANN BERLIN.

GEMÄLDE »SCHUSTERWERKSTATT« (1881).

seine Schwankungen. Ich greife nach einer Erinnerung. Ich weiß noch, wie in den neunziger Jahren, als ich in München studierte, das Bild in der Pinakothek „Die Frau mit den Ziegen“ wirkte. Man stand, seltsam gepackt, vor dieser in der ganzen Pinakothek damals noch vereinzelt Liebermannschen Art Malerei. Man stand verblüfft, aber was sah man doch vor allem? War es eine absichtsvolle neue Geste, ein umstürzlerisches Programm, ein neuartig erdachtes, aufrehrerisches Kolorit, was sich aufdrängte? Nein, was man sah, war — jetzt können wir es uns ruhig gestehen — bloß ein gut komponiertes und gut gemaltes Bild! Ein Stück Natur, einfach und schlagend im Augenblick festgehalten! Ein temperamentvoll und eindringlich gemaltes, eindrucksvolles Motiv! Man sah ein holländisches Bauernweib, über ein Stück Düne gehend, zusammengebeugt in der Energie des Auswärtsschreitens im Wind und vorwärtsdrängend im Kampf mit einem

Ziegenbock, der sich widerwillig am Stricke ziehen läßt, um noch ein paar Gräser abzurufen. Die Frau hurtig und ungeduldig und — man erkannte es an irgend einer winzigen Andeutung im versunkenen Profil — in Gedanken veronnen, der Bock breitbeinig und gassenjungenhaft, ein köstliches naives Gegenstück zu der Alten, und beide zusammen eine massige, große Silhouette, die diagonal in den Raum wächst und dem ganzen Bild seine Richtung gibt. Links aber, klein und allein im breiten Rest der Fläche, trottet eine junge Ziege, treu, als kopierte sie wie ein leibliches Kind ihre Führerin. Und beides zusammengefaßt und umrahmt von der hanfblonden Helligkeit der Düne, von grauweißem Licht und freier Strandluft. — Das Bild eroberte im Nu. Es steigerte die Freude und Energie des Auges im Beschauer, wie es auch nur aus gesteigerter und aufs schärfste gespornter Kraft, zu sehen und darzustellen, entstanden sein konnte. Man



MAX LIEBERMANN—BERLIN. GEMÄLDE „FLACHS-SCHEUNE IN LAREN“ (1867).



PROFESSOR MAX LIEBERMANN - BERLIN.
«CHRISTUS UNTER DEN SCHRIFTGELEHRTEN» (1879).



PROFESSOR MAX LIEBERMANN—BERLIN.

GEMÄLDE »DAS TISCHGEBETE« (1886).

sah: hier ist eine Zeichnung, auf den Millimeter und wohl noch auf den Bruchteil eines Millimeters genau eingestellt. Eine Komposition, die den suggestiv gewählten — und selbstverständlich gewählten und nicht etwa wie in der Momentphotographie geistlos erfaßten — Augenblick haarscharf zu fixieren weiß. Und beides nicht etwa nur mechanisch, da das Mechanische allein kein Echo wecken könnte, sondern aus der Empfindung, die wieder Empfindung weckt. Um diesen malerischen Ausschnitt schlägt auch der Klang menschlichen Erlebens zusammen. Mit diesem Stück Natur hält der kühle Beobachter auch seelisch Zwiesprache. Von dieser einfachen Existenz, die doch nicht ohne Größe ist, „erzählt“ Liebermann auch, wie er sich niemals gescheut hat, in seinen Bildern zugleich zu erzählen. Ohne Geschwätzigkeit freilich, ohne alberne Kleinlichkeit und Anekdote, aber doch so verständlich, daß es lächerlich wäre etwa zu sagen, nur das optische Vergnügen hielte uns bei einem solchen Werk fest. In Wirklichkeit ist es ebenso ein epischer und idyllischer und sogar auch ein humoristi-

scher Reiz, der uns packt. In Wirklichkeit ist die Fülle von menschlich-beobachterischen Köstlichkeiten in diesem Bild, das noch garnicht einmal zu den wirklich Menzelartigen, detailreichen Werken Liebermanns gehört, gar nicht mit einem Mal auszuschöpfen, und nur die Mittel freilich sind rein malerisch optische, nur der Stil, in dem dieses Erlebnis wiederholt ist, ist um so viel höher stehend als die übliche „Genre“-Darstellung, wie etwa die meisterhafte und schlagende Kürze im Spiel eines großen und reifen Schauspielers höher steht, als das umständliche Handwerk des akademischen Vertreters eines sogenannten Rollenfachs.

Und das alles ist erst die eine, die zeichnerische Seite, die Form. Mit dieser Form verbindet sich in dem Münchener Bild ein klares, charaktervolles, aufrichtiges Kolorit, ein Kolorit, das seine Gesamtwirkung vorzüglich unterstützt, und doch soll allerdings nicht geleugnet werden, daß dieser Verbindung noch die letzte und feinste Natürlichkeit mancher anderen malerischen Lösungen fehlt. Die Farbigkeit ist noch etwas zaghaft. Sie ist noch nicht ganz



PROFESSOR MAX LIEBERMANN - BERLIN.

»RESTAURANT JAKOB AN DER ELBE« (1902).

gesättigt. Sie kann sogar etwas trocken anmuten, wenn sie nicht von dem Licht unterstützt wird, das sie braucht. Die „Frau mit den Ziegen“ ist 1890 entstanden. Das Jahr ist für Liebermann bedeutsam. Es weist auf einen Punkt seiner Laufbahn, der eine Schaffenswende bedeutet.

Orientieren wir uns von diesem Zeitpunkt aus. Wo stand Liebermann damals? Mit wem berührte er sich künstlerisch? Am ehesten wohl noch mit Josef Israels. Heroische Motive aus dem Bauern- und Seemannsberuf, dramatische Szenarien, mit holländischen Figuren staffiert, beschäftigten seine Einbildungskraft. Wenige Jahre vor dem Ziegenbild waren die „Netzflickerinnen“, das monumentale Werk der Hamburger Kunsthalle, entstanden und dieses Werk hatte, wie Erich Hancke in seinem gewissenhaften und schönen Liebermannbuch erzählt, den Künstler als Vertreter des grob-naturalistischen Bauern- und Arbeiterbildes berühmt gemacht, ihn zum Wortführer einer neuen — damals neuen — malerischen Auffassung des naturgebundenen ländlichen Daseins erhoben. Zum Schibboleth war dieses Bild mit den

Frauen, die im Dünengras sitzen und an den Fischernetzen arbeiten, und mit der großen Monumentalfigur im Vordergrund geworden. Kenner wie Emil Heilbut fühlten sich davon aufgerufen zu öffentlicher Parteinahme. Kein geringerer als Wilhelm Bode hatte das Bild in Paris auf der großen Ausstellung entdeckt und den Ankauf für Hamburg, wie er in einer vertrauten Stunde einmal erzählte, vermittelt. Der Liebermann der großen, heroischen, wenn auch schon ganz in moderne Atmosphäre und nüchternes Tageslicht gehüllten Historie war damals seinem Vaterlande und weit über die Grenzen seines Vaterlandes hinaus verkündet worden.

In der Tat fordert diese Epoche Liebermanns zu einem Vergleiche mit Israels heraus. Israels und allenfalls noch Bastien Lepage, dem der Künstler um diese Zeit wohl auch noch, wenigstens stofflich, nahestand, haben ähnliches gewollt und ähnliches entworfen. Aber was zeigt dieser Vergleich? Er offenbart bei genauerem Zusehen nur, wie selbständig, wie überlegen, ja unvergleichlich schon die künstlerische Handschrift des Vierzigjährigen neben seinen Anregern, die man nur mit bescheidener Einschränkung seine Vorbilder nennen darf, wirkt.



MAX LIEBERMANN «ALTE FRAU AM FENSTER»
GEMÄLDE IM BESITZ VON EX Z. FRAU F. A. KRUPP-ESSEN



PROFESSOR MAX LIEBERMANN BERLIN.

»GARTEN AM ALTMÄNNERHAUS AMSTERDAM« (1889).

Malerisch ist der Jüngere schon vollständig Klasse für sich. Israels' Handwerk hat etwas flaches, wird in der Zeichnung leicht anempfindlicherisch, in der Farbe tintig. Bastien Lepage ist wächsern. Liebermanns Farbenpaste in den „Netzflickerinnen“ ist blühend, ist unnachahmlich gesund, und seine Zeichnung vollends hat die stählerne und elastische Kraft, an der er allein in jedem Strich zu erkennen ist. Wenn man die Kunst derjenigen, die damals um ihn waren, und dann seine eigene rein sinnlich auf sich einwirken läßt, ist einem ähnlich zu Mute, als würde mit einem Male ein Fenster geöffnet, durch das ein intensiveres Licht und eine stärkere und freiere Luft einströmen, als wir bis zu der Begegnung mit ihm atmen durften.

So ist sein damaliges Verhältnis zu Zeit, an seinen besten Werken gemessen; auch an den „Flachspinnerinnen“ etwa, deren Entstehung in denselben Abschnitt fällt. Nur ist die Grundlage dieser künstlerischen Stellung freilich nicht in jedem Werk gleich gesichert. Auch eine Begabung wie die Liebermannsche, mit der ausgesprochen intuitiven Kraft ihrer Sicherheit, mit der von früh auf geschulten und

geschmiedeten Energie, unterlag manchmal Schwankungen. Gerade die holländische Malerei des Künstlers, oder genauer das „Holländer-tum“ in dem halb gesellschaftlichen und halb literarischen Sinn aus der Mitte der Achtzigerjahre hatte ihn manches Motiv nur um seiner motivischen Wirkung willen, also nicht so ganz ehrlich Liebermannisch, ergreifen lassen. Da hatte er fast illustrativ werden können, um leichter verständliche Bilder in Umlauf zu bringen; hatte er „volkstümliche“ oder „feierliche“ oder „idyllische“ Vorwürfe gemalt wie den „Backofen“ oder die „Begegnung auf der Dorfstraße“ oder das „Tischgebet“, das jetzt in einem religiösen Stift in Hadersleben einen monumentalen Platz einnimmt. Beinahe kritisch mutet diese Wende um die Mitte der Achtzigerjahre für Liebermann an, und dennoch: selbst wenn man für den Augenblick davon absehen wollte, daß sich in eben diesen Jahren mit eben diesen Bildern auch wieder ganz andere, reinere, intimere Werke verflechten zu jenem unzerreißbaren Gewebe von Fleisch und Blut, das die Liebermannsche Kunst nun einmal in jedem Augenblick ist — selbst wenn



PROFESSOR MAX LIEBERMANN - BERLIN.

»AMSTERDAMER WAISENMÄDCHEN« (1882).

man das übersehen wollte, ist dieser Übergangszustand in Liebermanns Schaffen doch nicht etwa eine hohle Niete. Es ist ein Zustand neuen Ringens nach neuen Ufern. Man darf nicht vergessen, was diesen Jahren schon vorausgegangen war an Schaffensglück und gesicherter Ernte, die reich und überreich genützte Zeitspanne von anderthalb Jahrzehnten hindurch.

Romanhaft ist heute schon der Eindruck, der sich mit dem Versuch verbindet, die erste Schaffenszeit Liebermanns, die Zeit vor jenen großen Werken der Achtzigerjahre, aufzurollen. Romanhaft klingt die Geschichte der Erstlinge selbst.

Man denke: Ein junger Mann aus allerbürgerlichster Umgebung, aus jüdischer Berliner Kaufmannsfamilie, ohne Anregung, ohne Vorbild, nicht einmal mit dem Schicksal der Abenteurerlichkeit oder Armut belastet, noch gewöhnlicher und allen Verlockungen entrückter durch den Reichtum des Vaterhauses, das ist Max Liebermann in den entscheidenden Anfängerjahren. Ein unentschlüssener Student, der das Gymnasium absolviert hat, beginnt er zu zeichnen bei dem gemütlichen alten Steffek

in Berlin; geht nach Weimar auf die Akademie, immer noch ohne irgend ein besonderes Anzeichen seiner Bestimmung, einer der Ausgewählten zu sein; sucht und versucht und verbeißt sich in akademische Aufgaben, die sich ihm immer wieder versagen, bis er eines Tages . . . bis er auf einmal „sein“ Motiv findet. Das Volk bei der Arbeit, wie es wirklich ist, in der Ungezwungenheit und Richtigkeit seiner Bewegungen, die Bauern im Feld, alte Frauen bei „niedriger“ handwerklicher Beschäftigung, das öffnet irgend eine verborgene naturgeborene Kraft seiner Sinne. Das spannt seine Energie im Schauen, seine Energie der Hand und der Arbeit an. Wohl bekehrt er sich zu einem Vorbild, zu Munkacsy, dessen Kunst er auf einer Reise in Düsseldorf kennen lernt, weil Munkacsy der Banalität des akademischen Schemas gegenüber ihm das Glück eines Malens auf eigene Faust, mit persönlichen Wirkungen und persönlichen Möglichkeiten, zeigt. Eine andere Begegnung zu jener Zeit hätte ihn vielleicht nach einer anderen Richtung in die Freiheit geführt. Die Freiheit ist die Hauptsache. Und nun reifen in der Werkstatt des Fünf-



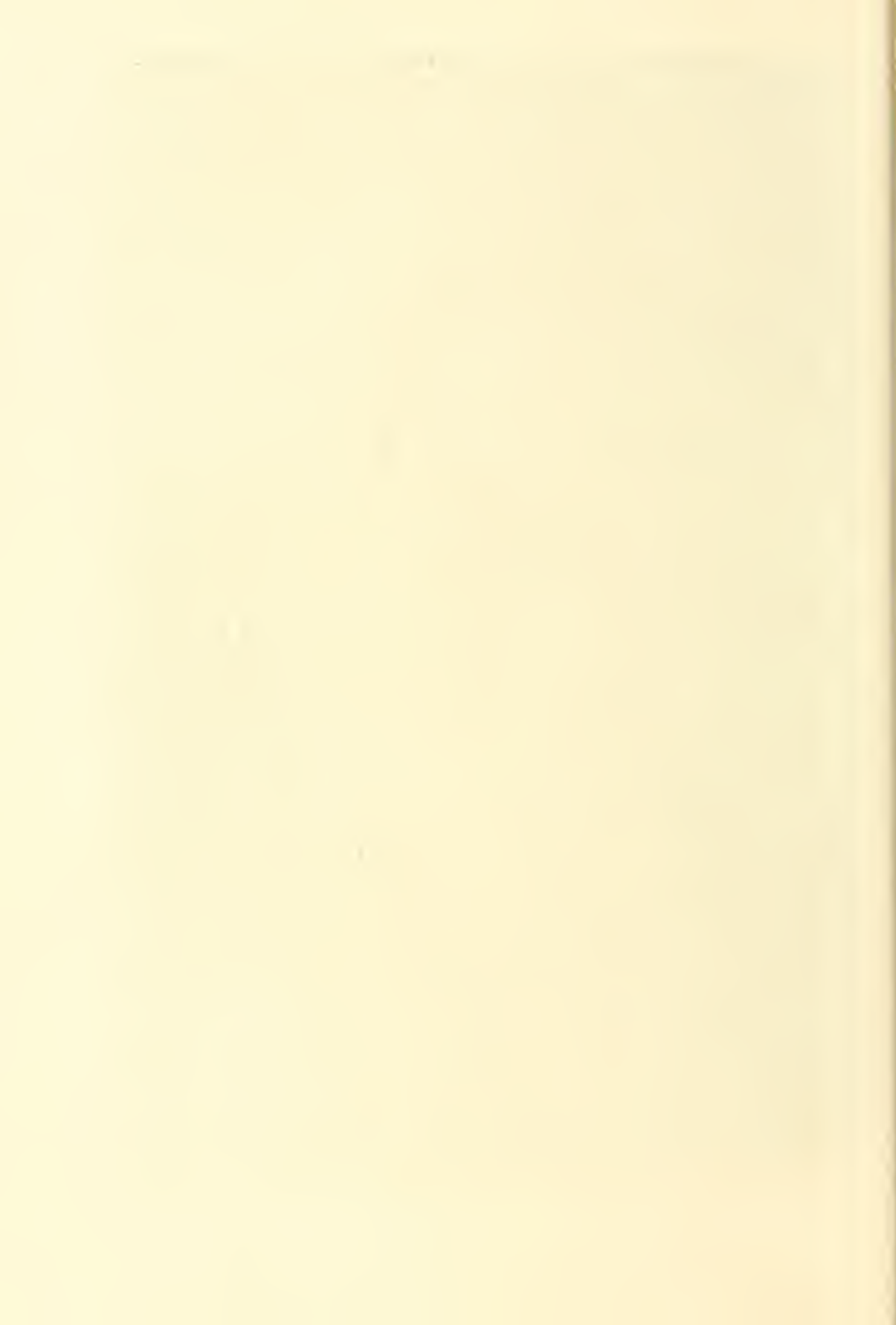
MAX LIEBERMANN-BERLIN. »DIE KLÖPPLERIN« (1881-1882).



PROFESSOR MAX LIEBERMANN - BERLIN.
GEMÄLDE «SPITALGARTEN IN EDAM, HOLLAND» (1904).

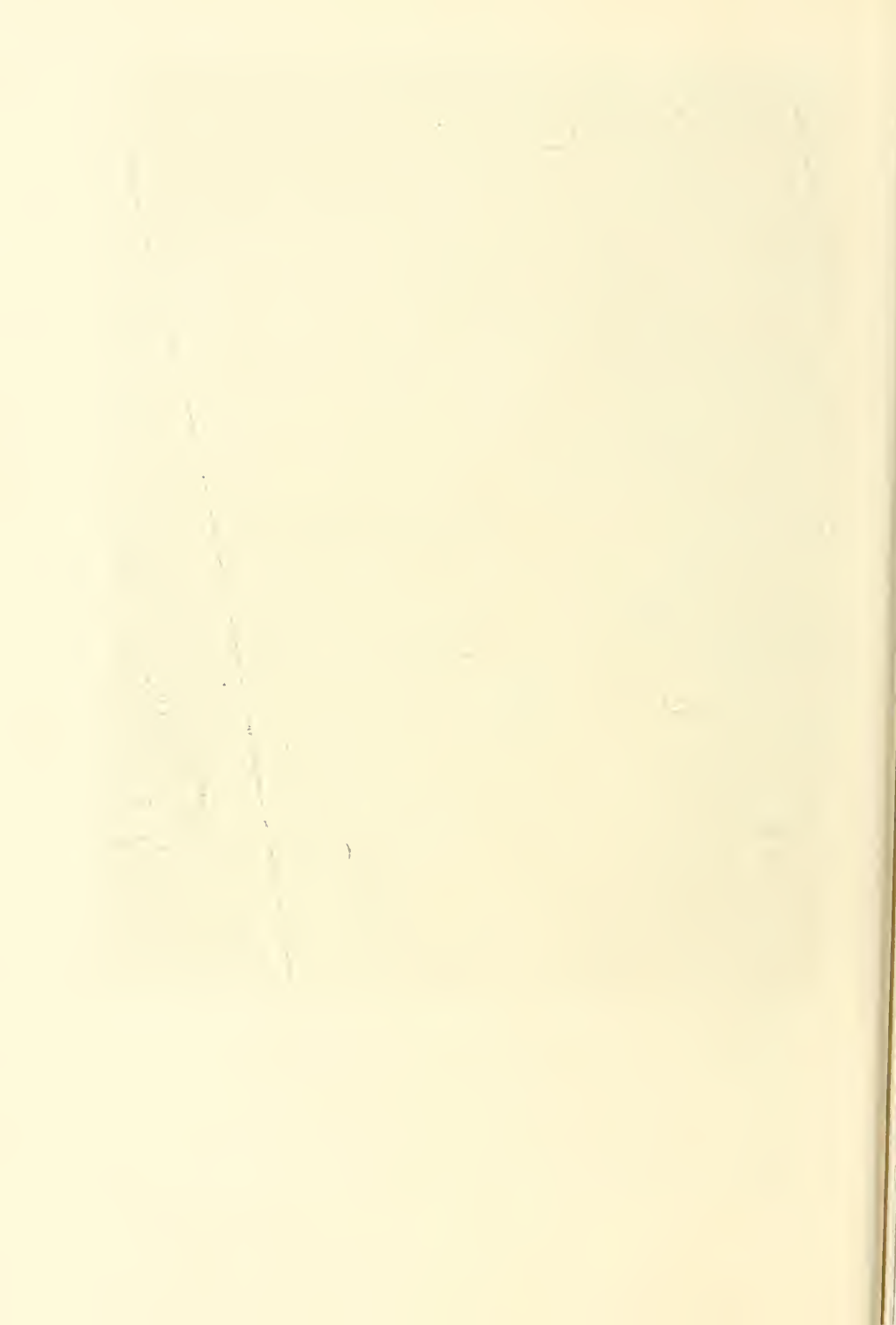


PROFESSOR MAX LIEBERMANN BERLIN, GEMÄLDE »DIE GÄNSERUPPERINNEN« (1872).





PROFESSOR MAX LIEBERMANN—BERLIN. GEMÄLDE 'DIE BLEICHE'. (1904).





PROFESSOR MAX LIEBERMANN BERLIN.
GEMÄLDE »OBERBÜRGERMEISTER DR. ADICKES« (1914).



MAX LIEBERMANN BERLIN. «STRASSE IN ZANDVOORT» (1880).



PROFESSOR MAX LIEBERMANN - BERLIN.

GEMÄLDE »FRAU MIT ZIEGEN« (1899).

undzwanzigjährigen die ersten großen vollen Früchte. Die „Gänserupferinnen“ geben den Ausschlag. Die „Konservenmacherinnen“ gesellen zu jenem Anfängerruhm den Ruhm der Feinmalerei, der Delikatesse, verpflanzen ihn auch in das Ausland, nach Belgien zunächst. Und die „Arbeiter im Rübenfeld“, am stärksten von allen seinen Bildern durch Munkacsy inspiriert, und schließlich die „Kartoffelernte“ zeigen auch noch die ganze Fülle dieser ersten großen Schaffenswelle. Da enthüllt und vollendet sich eine Kraft, zu gestalten und zu überraschen, der für jene Zeit in Deutschland (man trete nur wieder einmal vor die „Gänserupferinnen“ der Nationalgalerie oder das „Kartoffelfeld“, jetzt in der Düsseldorfer Kunsthalle) überhaupt nichts ähnliches an die Seite gesetzt werden konnte. — Romanhaft klingt es heute. Damals war Liebermann schon berühmt, damals sogar auf dem Wege, eine „Berühmtheit“ zu werden. Und doch ist er eigentlich nicht wieder so revolutionär und so auf sich allein gestellt gewesen wie in jenen Siebzigerjahren.

Nahe läge ja wohl eines, den Liebermann

von damals an seinem großen Gegenstück, an Wilhelm Leibl zu messen. Sicherlich war Leibl nicht weniger originell als Liebermann; er, der nur wenig Ältere, hatte seine unerhörte Tat die Begründung einer Malerei um ihrer selbst ihrer Qualität willen, sogar schon früher und sichtbarer aus sich herausgestellt. Und doch war niemand und auch Leibl nicht so absolut auf neuem Boden wie Liebermann, niemand in Deutschland so allein mit sich wie dieser nach Weimar verschlagene junge Berliner Akademiker, niemand so sehr Himmelsstürmer und Kämpfer mit dem Gottessending: „Ich lasse Dich nicht, Du segnest mich denn.“ Leibl malte — malte überirdisch schön, aber der Grund, auf dem er stand, auf dem er sein Haus baute, seine Konstruktionen errichtete, ist der Grund der Meister vor ihm und neben ihm. Liebermann ringt — ringt um einen ganz neuen Komplex. Er kämpft um alles, um die erste schöpferische Anregung, um den Grund und die Welt seiner Kunst, um ihr Format, ihren Aufbau, ihre Wirkung, ihre Intensität. Er kämpft um einen größeren Kreis als



PROFESSOR MAX LIEBERMANN — BERLIN.

GEMÄLDE »HOLLÄNDISCHE DORFSTRASSE« (1885).

alle Mitstrebenden neben ihm, und das Entscheidende, das Schicksalhafte: Er schließt ihn. Ein Bild wie die „Gänserupferinnen“ mit seiner vom Himmel geholten Unabsichtlichkeit und Ursprünglichkeit des Entwurfs, mit seinem großen breiten Grauschwarz, auf dem sich das Muster der Einzelheiten in verborgenem Reichtum, intim, leise, wie in stillem Erröten stuft und steigert, ist der Einbruch in ein neues Land. Noch herzhafter, größer wirkt das „Kartoffelernte“-Bild. Hier lebt zum ersten Male etwas wie freie Luft und gemalte Erde, so gesund und überzeugend wie wirkliche Erde, und darüber fließt das silbrige Grau des Morgennebels, und Vordergrund und Ferne sind zu einer Raumwirkung verwachsen, die seit den großen Tagen der Rembrandtschule kaum wieder erreicht werden war.

Mit Leibl hat diese Kunst in der Tat keine Verwandtschaft, aber nun folgt eine Zeit, die Liebermann in München verbringt und in der er zu dem Meister in Aibling doch in eine gewisse indirekte Beziehung kommt. Wieder stellt

eine neue Kombination sich ein, wenn sich auch äußerlich die kämpfe- und arbeitsreiche Reihe schlichter und in ihrer Schlichtheit echt Liebermannscher Motive fortsetzt. Ein Blick auf die letzte Fassung der mehrmals gemalten Konservenmacherinnen, die jetzt im Leipziger Museum hängt, oder die holländische Kleinkinderschule, die bei Exzellenz von Krupp ist, oder die Straße in Zandvoort (Liebermann malte die holländischen Anregungen damals immer in München zu Ende) zeigt, daß die Palette des tieftonigen Graumalers Liebermann heller und leichter, daß sie, wie er selbst heute sagt, blonder zu werden beginnt. Das wird ihm zweifellos von München gegeben. Jene eigene koloristische Kultur, die in der bayrischen Kunststadt niemals ganz unterdrückt worden war, auch in ihren schwächsten Akademikerjahren nicht, gibt ihm die Anregung und Kraft zur Bereicherung und Aufhellung seiner Farbenskala — langsam, bedächtig sogar, wie bei Liebermann sich im Grunde jeder neue Entwicklungsprozeß, trotz blitzartig raschen Erfassens



PROFESSOR MAX LIEBERMANN—BERLIN.

GEMÄLDE • KARTOFFEL-ERNTEN • (1875).



GEWÄLDE • KONSERVENMACHERINNEN • (1873)

PROFESSOR MAX LIEBERMANN • BERLIN



PROFESSOR MAX LIEBERMANN. GEMÄLDE SELBSTBILDNIS (1909).



PROFESSOR MAX LIEBERMANN BERLIN.

GEWÄLDE "KORSO AUF DEM MONTE PINCIO" (1911).



PROF. MAX LIEBERMANN—BERLIN.

GEMÄLDE «VILLA» 1911.

einer neuen Aufgabe oder Notwendigkeit, langsam und in stets wiederholten Versuchen vollzieht. Langsam, aber dieses Langsame ist das zähe Fortwirkende. Und da er, der Gast aus dem Norden, einmal auch dem Genius des Ortes opfern und ein richtiges akademisches Bild malen will, entsteht eben in München jener „Christus im Tempel“, der damals soviel schmutzigen Staub aufwirbeln konnte und uns heute, (das Bild hängt in der Hamburger Kunsthalle) abgesehen selbst von dem eminenten Stück Malerei, das in dieser hellen und doch tonig abgestuften Menschengruppe liegt, auch erzählerisch nähergerückt ist, seitdem Uhde, Liebermanns treuer jüngerer Freund aus jenen Jahren, diese moderne Art, die Legende zu erzählen, bei uns eingebürgert hat.

Es kommen die Achtzigerjahre. Die Reisen nach Holland werden regelmäßig, werden entscheidend. Freilicht-Versuche beginnen aus Amsterdamer Anregungen. Wieder wie so oft bei Max Liebermann verbindet sich ein das

Auge beglückender, bereichernder, anstachelnder Eindruck mit einem ganz bestimmten Motiv. Das Motiv wird in einem tieferen ästhetischen Sinn zum „Inhalt“ einer neuen Art Malerei. Das Amsterdamer Altmänner-Hospital wird, wie Hanckes Buch anschaulich erzählt, zum Erlebnis. In einer von einem Laubdach geschlossenen Allee, in der das Sonnenlicht silbrig und die Atmosphäre dunkel wirkt, sitzen schwarzrockige Männer, müde, nachdenklich ruhend. Die schwarzen und silbernen Töne zittern in der Luft und verbreiten in ihr etwas Kühles, Herbstliches trotz dem sommerlichen Grün der Bäume. Und die Stimmung dieser Menschen klingt mit der Stimmung dieser Luft zusammen. Das verleiht dem Bild etwas unendlich Edles, Gehaltvolles, und wenn man es heute wieder sieht — die beste Fassung ist die in der Galerie Arnhold in Berlin — dann glaubt man darauf schon die Patina eines alten Werkes zu erkennen. In diesem Licht hat Liebermann damals mehrere Arbeiten hinter einander gemalt, da-



PROF. MAX LIEBERMANN - BERLIN.

»NETZFLICKERINNEN« (1888).

runter ein paar seiner bleibendsten, feinsten. Im Schutz dieser malerischen Kühle sind Bilder wie die „Klöpplerinnen“ in ihren bedeutendsten Exemplaren (in Hamburg und Dresden) und die „spielenden Kinder“ entstanden. Auch Werke wie die „Schusterwerkstatt“ und die „Bleiche“ und die Amsterdamer „Waisenmädchen“ sind noch mit jener zarten und gebundenen Festigkeit gezeichnet und farbig durchmodelliert, die beinahe an frühniederländische Meister erinnern. Etwas von dem Schleier einer keuschen frühen Kunst liegt auf diesen Bildern. Wieder ist eine Gruppe geschlossen. Sie steht im Zeichen eines stillen auf Grau und Grün gestimmten zurückhaltenden Kolorits. Auf sie folgt dann die Reihe derberer und pastoserer Malereien, von denen wir ausgingen, die größeren und bewegteren Kompositionen, die in der „Frau mit den Ziegen“ ihren letzten Höhepunkt erreichen, und nun gerade, nun wo man den Künstler an einem Ende zu haben glaubt, nun wo eine Formel gefunden zu sein scheint,

mit der mancher andere wie nach einem erprobten Rezept sein weiteres Lebenswerk bestritten haben würde, nun häutet sich der Unermüdliche, von Leben und Bewegung Sprühende erst recht nocheinmal. Nun tritt an die Stelle des zeichnerisch ausgreifenden und farbig doch noch begrenzten Könnens und Arbeitens neues Kämpfen. Nun ringt die im wirklichen, nicht mehr im ateliermäßigen Freilicht irisierende, bunte und überbunte, in voller Ungebundenheit waltende Farbigkeit der Natur um ihr Recht. Nun erst erwacht der ganze Mut zum Leben selbst, zum Leben, das auch einmal die Bildgrenze sprengen kann. Nun erwacht der Impressionist Liebermann. In demselben Jahr wie das Ziegenbild kommt der „Schweinemarkt zu Haarlem“ aus des Künstlers Werkstatt. In demselben Jahr entsteht auch das Leidener „Frauenstift“ mit seiner temperamentvollen Blumenpracht, die in der gelben Sonne leuchtet.



PROF. MAX LIEBERMANN.

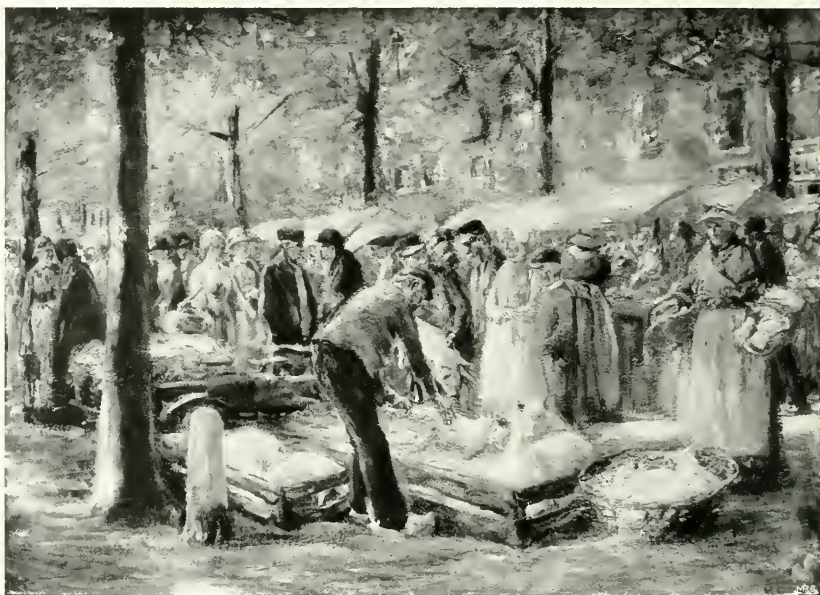
„LESENDE DAME“ (1897).

Der Impressionismus! Jetzt ist er da. Aber nicht in das Leben eines Neulings, der ihm macht- und fassungslos seine Arme öffnet, fällt er bei Liebermann. Er kommt zu einem reifen und fertigen reichen Künstler. Was kann er dem bringen? Gestehen wir es uns aufrichtig: noch eine weitere, eine letzte Ausdrucksbereicherung, mehr nicht. Liebermann verjüngt sich, weil er auf eine Anregung stößt, die ihn innerlich noch freier zu machen verspricht, und er, der nach eigenem Geständnis in seinen Pariser Jahren weder von Manet, dem Anregungsreichsten, noch von den jüngeren impressionistischen Franzosen irgendviel wußte oder gar annahm, greift in dem Augenblick nach dem neuen aufregenden Trank, wo seine eigene temperamentvolle Natur durch Arbeit schon genügend geschützt ist vor Verlockungen, die zu Gefahren werden. Liebermann war immer zugleich ein sehr guter Kenner seiner selbst und seiner künstlerischen Bedürfnisse. Jener späte Impressionismus, mit dem er sich verbindet, fällt bei ihm auf den Boden alles dessen, was

er schon erarbeitet hat, und vollendet seine Begabung. — Nur so ist diese letzte Wandlung zu begreifen, um derentwillen man soviel über den Künstler diskutiert und gerechnet hat. Nur wenn man in ihr die weitere Bereicherung und Ergänzung eines auch im neuen Gewande sich treubleibenden Charakters erkennt, versteht man sie wirklich. — Man werfe doch nur einen Blick auf den Reichtum dieser letzten Epoche, die ja auch schon ein Vierteljahrhundert umspannt. Man verkenne nicht, daß derselbe Maler, der die großen Kompositionen der Israel-Zeit erarbeitet hat — und eine Spätfrucht dieser Art sind die monumentalen Wandbilder, darunter das Gemälde „Die Arbeiterfamilie“ im Hause eines norddeutschen Grundbesitzers — zu der gleichen Zeit und mit gleicher Intensität an die Naturstudien geht, die er etwa zu einem Bild wie der öfters gemalten Darstellung der in geschlossener Reihe spazierenghenden jungen Holländerinnen („Sonntagnachmittag in Laren“) oder die er zu den ersten Fassungen der „Badenden Knaben“ oder der „Reiter am



PROFESSOR MAX LIEBERMANN BERLIN.
„HOLLÄNDISCHES WAISENMÄDCHEN“ (1882).



PROF. MAX LIEBERMANN BERLIN.

-SCHWEINEMARKT IN HARLEM-

Strande“ entwirft. Dabei gewinnen Aufgaben wie die letztgenannten, für knappe kurze Beleuchtungs- und Bewegungsprobleme besonders dankbar, naturgemäß immer stärker die Oberherrschaft. Die Strandszenen und Tennisbilder und Polodarstellungen (man übersehe nicht das wundervolle Bild dieser Art in der Hamburger Kunsthalle) werden zu geschlossenen Serien, die der Künstler mit unermüdlicher Lust an der Sicherheit und steten Verfeinerung neuer Visionen immer wieder fortsetzt. Und den geänderten Vorstellungen werden geänderte Methoden dienstbar. War früher zwischen dem ausgeführten Bild und der Skizze der Unterschied klar, eindeutig, so wird die Grenze zwischen beidem jetzt eine fließende. Das „Fertigmachen“ einer Arbeit wird eine subjektive Empfindungssache. Der pastos hingesezte oder gespachtelte Fleck, den Liebermann freilich schon von früh auf wirkungsvoll zu verwenden weiß, wird innerhalb des neu ausgeweiteten und endgiltig frei und hell gewordenen Kolorits zu einem schönheitlich selbständigen, oft selbstherrlichen Wert. Die Zeichnung verflüchtigt sich im kompositionellen Gerüst und tritt hinter die räumliche und

atmosphärische Fleckwirkung innerhalb eines Naturausschnittes zurück.

Das ist impressionistische Malweise, unlegbar. Die Bilder dieser Art sind Werke von ganz anderen Existenzbedingungen, als etwa die Werke von früher. In den fotografischen Abbildungen wird man sie bestenfalls nur andeutungsweise verstehen können, da das, was jetzt das Wichtigste in ihnen geworden ist, die Spannung der farbigen Werte gegen einander, ihre Verteilung, ihre auf Suggestion ausgehende Abmessung innerhalb der Gesamtfläche nur aus dem Original selbst so zu wirken vermag, wie es wirken möchte. Zweifellos ist das Impressionismus, und Liebermann, der diesem neuen Wollen als Maler bis heute treu geblieben ist, hat es auch in Büchern und Aufsätzen, ein ausgezeichnete und witziger Schriftsteller im Nebenamt, am reinsten und überzeugendsten interpretiert. Und doch! — und doch darf man im Lebenswerk eines Ganzgroßen, wie Liebermann einer ist, keine Richtung und keine Mode und auch diesen Impressionismus, soviel Kluges und Frisches und Erfrischendes er auch für sich habe, nicht etwa



SONNTAGNACHMITTAG IN LAREN (1898).



PROFESSOR MAX LIEBERMANN - BERLIN. GEMÄLDE »IN DEN HOLLÄNDISCHEN DÜNEN« (1895).



PROF. MAX LIEBERMANN—BERLIN.

GEMÄLDE »TENNISPLATZ«

zu hoch einschätzen. Schöpferisch ist doch nicht das Programm, sondern der Mensch. Und die Konsequenz einer Gesamtleistung liegt nicht im Wollen, sondern in der instinktsicheren Natur einer Begabung. Liebermann hat seine Strandhütten und Badekarren mit unermüdlicher Leidenschaft immer wieder skizziert und hat dennoch auch in diesen späten und späteren Jahren, immer wieder nach der Kunst seiner Jugend, nach der Komposition, nach der Synthese von Bewegungsstudien, sogar nach „erzählerischen“ Darstellungen gegriffen. Bilder wie den römischen „Monte Pincio“ oder das wundervolle Gruppenbild der „Papstsegnung“ in der Sixtinischen Kapelle (beide in Privatbesitz) oder den klangvollen feierlichen „Barmherzigen Samariter“, der jetzt dem Kölner Museum gehört, hat er ebenso wie die große und stolze Reihe seiner Selbst- und Herrenporträts, die auch etwas anderes als etwa rein impressionistische Sehstudien sind, innerhalb der letzten zehn oder fünfzehn Jahre gemalt. Und wenn es noch eines Beweises dafür bedürfte, daß

das Genie in der Kunst nicht mit einer Richtung zu erschöpfen und nicht mit einer Modelaune zu erledigen ist, so wäre er schon damit gegeben. . . . Den Überspannungen von heute sei das hier noch einmal entgegengestellt. Nicht die Geberde eines Schaffenden, sondern die Summe seines Werks ist das Bleibende. Oder wie wir in Liebermanns eigenem neuen Büchlein über die „Phantasie in der Malerei“ an einer Stelle lesen: „Der Inhalt der Kunst ist . . . die Persönlichkeit des Künstlers.“ A. G.

Die Grundsätze jedes künstlerischen Urteils sind abhängig von der Beantwortung der Frage nach dem Gegenstand der künstlerischen Erkenntnis. Man sagt, das Objekt der Gestaltung sei die »Natur«. Aber das setzt voraus, daß man weiß, was »Natur« ist, und allzu leicht wird vergessen, daß dies die ewige Frage ist, die alles Denken und Schaffen zu beantworten sucht. Alle Erkenntnis ist nur eine Theorie über diese »Natur«, ein Versuch, sie in irgend einer Ordnung zu begreifen. Die »Natur« kann allein in der Natur unseres Denkens begriffen werden, nie aber in ihrem eigenen uns entgegengesetzten Wesen. Dies gilt für Künstler und »Denker«. Frits Burger †.



PROFESSOR MAX LIEBERMANN - BERLIN.

GEMÄLDE »BADENDE KNABEN« (1900).



PROFESSOR MAX LIEBERMANN - BERLIN. GEMÄLDE »PFERDEKNECHTE AM MEERESSTRANDE« (1909).



PROFESSOR MAX LIEBERMANN—BERLIN.

„POLOSPIEL IN KLEIN-FLOTTBECK“ (1902).

SOLLEN STAATSSAMMLUNGEN MODERNES ERWERBEN?

Die Meinung wächst, der Staat führe meist schlecht mit seinen modernen Ankäufen. Die Ausgaben erschienen zu oft nach wenig Jahren zu hoch. Der Geschmack wechsele zu schnell. Der Staat solle sicherer gehen und nur Meister kaufen, deren Wert schon durch lange Zeit als gesichert gelten könne. Später entginge ihm das Beste ja doch nicht. Das sei Erfahrungssatz. Im übrigen sei es Sache der Privatleute, die Kunst der Lebenden zu fördern — von allen Staatsankäufen zusammen könne ohnehin kein Künstler leben. Wolle der Künstler die wertvolle Anerkennung der Staatsgalerien — so solle er sein Bestes dem Staat als Geschenk anbieten. Die Annahme gelte als höchste Anerkennung, sei dem Künstler auch wirtschaftlich von höchstem Vorteil.

So hörte ich schon mehrfach. Nicht etwa nur von entschiedenen Verächtern der Modernen. — Obwohl ich nicht glaube, daß solche Anschauung so bald Eingang in unsere Staatssammlungen finde — (das hieß die Gepflogenheiten der englischen Staatssammlungen annehmen) — ist die Vorbesprechung solcher Fragen doch zeit-

gemäß. Nach dem Krieg — was wird da nicht alles vorgeschlagen und versucht werden?

Für erfahrene Museumsleute — zumal alte — hat jene Anschauung viel Bestechendes. Wie viel mehr Ruhe haben sie dann. Über Tote läßt sich fast immer ruhiger urteilen. Über diese nur schweigen die Neider, die Lobhübler, die Großen, die Kleinen, die Tagesblätter. Und noch ein Menschenalter nach dem Tode eines Großen unserer Zeit — braucht man die Werke gar nicht mehr anzuschauen — man liest „gesätigte, ruhige“ Urteile großer Kenner, man weiß genau was für so einen Meister nun bezahlt wird, Neues kommt nicht mehr hinzu — kurzum volle Orientierung ist möglich. Bei einiger Vorsicht sind dann Übervorteilungen des Käufers fast ausgeschlossen. — Moderne Ankäufe sind dagegen oft genug Wagnisse des Käufers und seines persönlichen Ansehens. Der Kauf vom noch Unbekannten ist am billigsten. Aber rechnerisch kann der Käufer das noch lang nicht beweisen. Der Staatsankauf wird zur Kurssteigerung des Künstlers führen — aber wie lange hält der Kurs? Ankäufe von schon



GEMÄLDE »BADENDE IN SCHEVENINGEN« (1902).



MAX LIEBERMANN - BERLIN. GEMÄLDE »KINDERSPIELPLATZ IM BERLINER TIERGARTEN«



PROFESSOR MAX LIEBERMANN -BERLIN. STUDIE



PROFESSOR MAX LIEBERMANN—BERLIN.

GEMÄLDE »ZWEI REITER AM STRANDE« (1901).

bestens bekannten Künstlern sind bei höheren Preisen durchaus nicht sicherer — relativ zum Preis. — So läßt sich gewiß nach einer Reihe von Jahren schon nachrechnen, wie oft, wie viel der Staat überzahlt hat. — Auf solche Beweise stützen sich die Gegner des Modernen bei Staatsankäufen. Sie vergessen die Gegenrechnung. Die Berechnung der Gewinne, die jene Summen einbringen, die bei Zeiten für die bedeutendsten lebenden Künstler ausgegeben wurden. — Ich glaube, daß diese Gewinne bei weitem selbst jene Verluste wettmachen, die sich aus zu teuren Ankäufen von Meistern unsicherer Zukunft ergeben sollten, selbst dann, wenn nur ein Drittel aller Ankäufe die allerbesten Künstler unserer Zeit angingen.

Nur zwei Hinweise mögen meine Meinung bekräftigen, daß die ungeheuren Preissteigerungen bester Meisterwerke sich gar nicht vergleichen lassen mit den im Preise für sich sehr bald fallenden Werken modisch sensationeller Künstler oder solcher, die der Zeitrichtung nur recht gut

folgen. — 1859 verkaufte der von schweren Sorgen bedrückte Millet sein Gemälde „l'Angelus“, das bekanntlich 1889 auf einer Auktion 553 000 Francs einbrachte, bald darauf für 640 000 weiterverkauft wurde, für 2500 Francs an einen belgischen Künstler. Hätte der französische Staat gleich das Bild erworben — wieviel hätte er gewonnen, wieviel gleichgültige, überflüssige Ankäufe wettgemacht. Und um wie viel früher wäre der Wert Millet'scher Kunst durch einen Staatsankauf gestiegen!

Die Rentabilität größter Meisterwerke der Zeit bleibt ungeheuer — während selbst verblüffende Modewerke keine „Rente“ abwerfen. — Mit fast noch größerer Sicherheit als in Malerei und Plastik ist aber die Wertsteigerung vorauszusagen bei einzigartigen Werken der Graphik bedeutender Meister. Allerbeste Drucke, die ein solcher Künstler nur ein einziges Mal von der Platte gemacht, steigen ganz sicher um ein vielzehnfaches im Preis. Man verfolge nur den Markt. Seltene Drucke Klin-

gers, die vor zwanzig Jahren um wenige Mark vom Künstler zu kaufen waren, werden jetzt fast mit ebensovielen Tausendern bezahlt. Man darf tatsächlich von hundertfacher Preissteigerung reden. Freilich gilt diese Regel nur von den Besten unserer Zeit und von den sorgfältigsten und seltensten Blättern des Künstlers. Selbst wenn einmal eine Zeit der geringeren Einschätzung kommen sollte, wird immer noch die hohe Rentabilität der Ankaufssummen anerkannt werden müssen.

Wer an solche Beispiele denkt, wer sich die Mühe nimmt, in bestimmten Museen, die von modernen aber kritischen Männern geleitet wurden, die hohen Wertsteigerungen früherer Erwerbungen mit den kaum ganz vermeidbaren Fehlkäufen zu vergleichen, wird entschieden wünschen, daß der Staat auch künftig so früh als möglich jeweils das Beste seiner Zeit zu erwerben trachtet. — Für das Gebiet der künstlerischen Graphik wird die Erinnerung sogar zur Warnung. Überläßt der Staat die besten und seltensten Drucke den Privaten, mit der stillen Hoffnung später doch von diesen die Seltenheiten erwerben zu können, so würde

er sich einer Sorglosigkeit schuldig machen, die im Interesse der Kultur, d. h. der besten Kulturdenkmäler einmal sträflich leichtsinnig genannt werden könnte. In früheren Jahrhunderten gab es keine Staatsmuseen. Unendliches ging verloren durch die Wechselfälle allen privaten Eigentums. Das Institut der Staatsmuseen hat die Aufgabe übernommen, prospektiv zu sein. Das ist das Resultat aller mit so viel Klagen durchsetzten Retrospektivität. Ging so viel herrliches der papiernen Graphik schon verloren, sei der Staat nun der erste Sammler bester Graphik der Lebenden.

Freilich ein Wunsch und guter Rat an die Künstler sei hier geäußert. Möchten sich unsere deutschen Graphiker häufiger als bisher entschließen, beste Werke den Staatssammlungen als Geschenk anzubieten. Die Annahme muß und wird als ehrenvolle Auszeichnung gelten. Das würde für Volk und Nation einen stolzen Gewinn bedeuten, dem Künstler doppelten Vorteil bringen: wirtschaftlich fühlbare Anerkennung — Monumentalisierung der Werke durch denkbar beste Erhaltung durch Jahrhunderte hinaus. PROFESSOR E. W. BREDT—MÜNCHEN.



MAX LIEBERMANN—BERLIN. GEMÄLDE »DER BARMHERZIGE SAMARITER«

DIE WIEDERGAHRE DER MEHRZAHLE DER BILDER ERFOLGT MIT GENEHMIGUNG DES KUNSTALONS PAUL CASSIRER—BERLIN.



EMANUEL VON SEIDL - MÜNCHEN. HAUS G. IN BAD HARZBURG.
»EINGANGSSEITE« BRUNNEN IM ZIERHOF VON PROF. JUL. SEIDLER - MÜNCHEN.

EIN NEUES LANDHAUS VON EMANUEL VON SEIDL

DAS HAUS G. IN BAD HARZBURG.

Haus Giesecke in Bad Harzburg ist der Rubensitz eines Ingenieurs. Technisch eigenartig und vollendet sollte das Ganze sein, die Form sachlich und praktisch, ohne an Behaglichkeit und Vornehmheit zu verlieren. Diese Forderung, die der Baukünstler, Emanuel v. Seidl, sich selbst beim Entwurf des Hauses stellte, war nicht so leicht zu erfüllen, als jetzt der Beschauer nach glücklicher Lösung der Aufgabe vermuten mag.

Die Eigenart des gebotenen Bauplatzes galt es auszunutzen. Das Grundstück ist langgestreckt mit prachtvoller, seitlicher Aussicht und mit einem schmalen Zufahrtstreifen ebenfalls von der Seite. In diesem Zufahrtstreifen wurde ein Durchfahrtsgebäude errichtet, wodurch im Zusammenhang mit dem Hauptgebäude und mit einer großen seitlichen Stützmauer der Zierhof gewonnen wurde. Die vierte freie Seite senkt sich zu einem tieferliegenden holländischen Garten herab. Durch dieses Durchfahrtsgebäude wird auch das Wohnhaus vom Lärm und von der Neugier der Straße getrennt, man sieht durch den geöffneten Bogen nur auf den mächtigen Brunnen von Professor Julius Seidler-München, in welchem das Wasser der eigenen Quellen des Grundstücks gefaßt ist, und auf den Eingang. Die Hauptfront ist den Garten und der schönen Aussicht auf Berge und Wald zugewendet. Der höchsten Erhebung der Landschaft — dem Burgberge — zu öffnet sich der halbrunde Ausbau des Salons mit der vorgelegten Terrasse.

Auf Echtheit und Güte des Materials wurde am ganzen Bau innen und außen der größte Wert gelegt. Alles Eisenwerk ist handgeschmiedet. Die Steinsockel und Säulen aus Muschelkalkstein sind in der Lagerung des gebrochenen Gesteins versetzt. Der rauhe Wandputz wurde der Haltbarkeit wegen mit Isarkies abgerieben, und dunkelpatinierte Ziegel decken das Dach. — Formen und Material, hier spricht der Bauherr und Ingenieur, sollten durch sich selbst wirken, daher nur einige Bildhauerarbeit an Schlußsteinen mit symbolischer Hinweisung auf den Ingenieurberuf.

Betreten wir nun das Haus und die untere Diele. Das glatte weiße Tonnengewölbe der Decke mit den belebenden Stichkappen, die Weiße der Wand steht im Gegensatz zum Dunkelbraun der Eichentüren, zum Marmor von Fuß-

boden, Sockel und Umrahmung der Mitteltür. Drei Sorten Marmor wurden gewählt. Hellgelber Botticino, der den Raum beherrschende Kamin und die Füllung. Er wird von grauem Napoleon umrahmt, der sich auch in den Stufen der Herrschaftstreppe fortsetzt, mit einem Teppichläufer von Dunkelblau und schwarzen schmalen Streifen belegt. Sockel und Türumrahmung aus bräunlichrotem Imperialmarmor harmonieren in lebhafter Färbung zum kleingemusterten Perserteppich. Sitzmöbel mit schwarzen Lederbezügen entsprechen der Forderung des Raumes. Nur am Kamin läßt ein buntfarbig gestreifter Samtessel zu längerem Verweilen ein. Eine große verglaste Tür führt zur Garderobe. Birkenholz in kräftiger Maserung hebt sich von violetten Wandfliesen ab, dazu die Nickelmetalleile der Kleiderablage und Wascheinrichtung und das Schwarz-weiß des Fliesenfußbodens, das alles gibt eine gastliche, heitere Note gegenüber der Strenge der Diele. Wer hier Mantel und Hut abgelegt hat, ihm soll sich ja erst das Heim erschließen, während die erste Diele auch zur Abfertigung unerwünschter Gäste dient.

Die breiten Flügeltüren öffnen sich zum Salon. Eine Harmonie aus Dunkelgrün (Bespannung der Wand) und dem kräftigen Braun von Tujaholz umfängt uns. Das Weiß der Decke wird durch silberne Kanten bereichert. Die vordere Kristallkrone glänzt in zwei Spiegeln über den eingebauten Vitrinen wider. Nur in diesem Raum sind die Heizkörper durch Perlgehänge verkleidet, sonst liegen sie unter Marmorfensterbrettern im ganzen Haus offen. Sie sollen durch die Sauberkeit ihrer Konstruktion das Auge des Technikers erfreuen.

Den runden Vorbau schmücken Portieren aus gelber Seide mit grünen Rüschen, darunter liegen wie in allen Räumen kürzere Wintervorhänge. Schwarze kleine Sofas mit buntgrünem Muster, hellgrüne Seidensessel laden zu vornehmer Gastlichkeit ein. Der Teppich ist hellviolett mit Blumenmuster und einfarbiger Kante. Nur wenige Bilder zieren die Wand, und ein großer Spiegel hängt über dem Sofa. Ein Salon soll den Rahmen heiterer Geselligkeit abgeben, die Gesellschaft selbst ist Bild in ihm, ein Bild, das der Spiegel in der Klarheit seines Kristalls widerstrahlt. Bei Tage, bei geöffnetem Fenster, ist die Harzlandschaft das



SAINT-GERMAIN

CHATEAU DE SAINT-GERMAIN

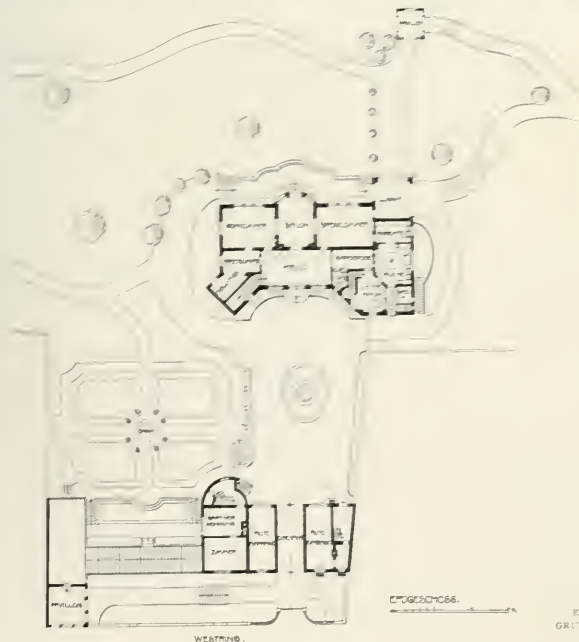


SAINT-GERMAIN

andere schöne Material für diesen Raum. — Durch Schiebentüren ist das Esszimmer mit dem Salon verbunden. Weiß bildet die Grundfarbe dieses Raumes; nur Stühle, Tisch und Anrichte zeigen das Rot des Mahagoni. Die grünen Vorhänge der Glastüren des weißen Schrankes, das Grün des Lampenschirms und einer großen Zimmerlinde bilden die Überleitung zur stark grünbetonten Harmonie des Salons bei geöffneten Türen. Der ovale Teppich hat rosa Färbung mit breiter Blumenborte. Um den Blick nach dem Bergberg allen Gästen des ovalen Speisetisches zu öffnen, hängt ein großer Spiegel über dem Büfett noch einmal das Bild der Fenster auf. Die Deckenbeleuchtung sitzt sichtbar in Stockrosetten. Vom Speisezimmer können wir die gedeckte Terrasse betreten, der ein kleiner Pavillon zugekehrt ist, ausgemalt mit herbstlichem Weinlaub auf rotem Grund. Durch eine zwei-flügelige Schiebentür betreten wir das Wohnzimmer, einen Eckraum mit Blick auf die Berge und auf Harzburg. Zwischensholz wurde für die Möbel gewählt, unter denen ein großer Schrank und kleiner Gewehrschrank in gleicher Form auffallen. Stahlblau mit weißen

Streifen ist die Wandbespannung. Dieses Stahlblau in dunklerer Tönung kehrt in einigen Stühlen, Sesseln und in dem breiten auf Eck gestellten Sofa wieder. In einem Wohnzimmer konzentriert sich das gesellige Leben des Alltags gegenüber der Festlichkeit eines Salons. Hier herrscht nicht die Gesellschaftskleidung sondern neben dem Gelbrock tritt der Ausganzug, neben dem dunklen Jackett die Sommerbluse auf. Zu dieser Buntheit der Ge-selligkeit stimmen verschiedenfarbige in hellem oder dunklem Fraiseton bezogene Sessel. Eine Krone in Glasperlen und ein heller Teppich mit dunklerem Rand schließen das Bild des Raumes. Daß die großen Schränke in keinem Zimmer eingebaut sind, ist der Wille des Bauherrn. Wände sollen (wieder ein Ingenieurgedanke) als Umschließung und Stütze voll sein, und Möbel müssen sich als solche durch Transport-fähigkeit kennzeichnen. Nur das Singemäße fand vor seinen Augen Gnade.

Vom Wohnzimmer aus erreicht man durch eine schmale Tür das Arbeitszimmer. Beide Türen dieses Raumes sind schmal, denn ein der Arbeit gewidmeter Raum verlangt Abge-



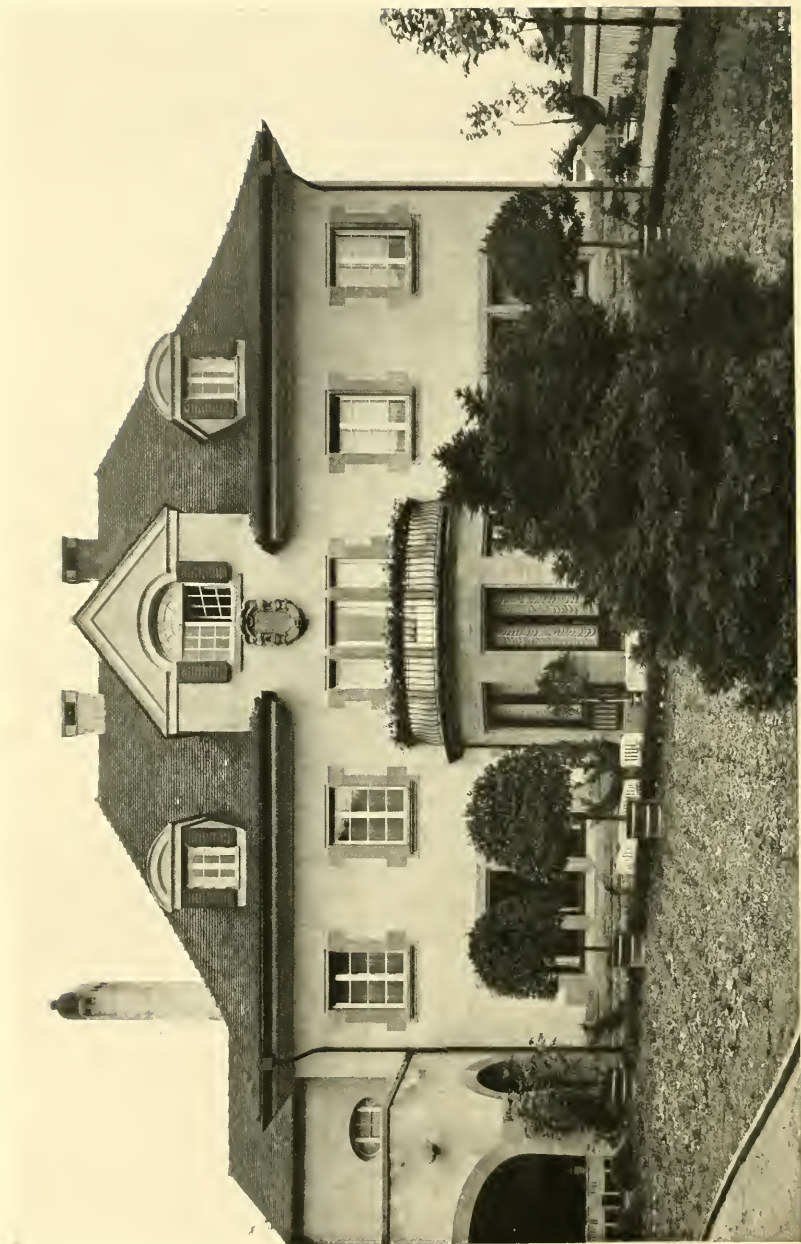
EMANUEL V. SEIDL.

GRUNDRISS ZUM HAUS
BAD HARZBURG.



PROFESSOR EMANUEL VON SEIDL MÜNCHEN, HAUS G.

NEBENGEBÄUDE, ZIERHOF UND HOLLÄNDISCHER GARTEN *



HAUS G. IN BAD HARZBURG (BRAUNSCHWEIG), ANSICHT DER GARTENSEITE DES HAUSES

EMANUEL VON SEIDL - MÜNCHEN.



EMANUEL VON SEIDL MÜNCHEN.

HAUS G. IN BAD HARZBURG. »GARTENSEITE«



EMANUEL VON SEIDL MÜNCHEN. HAUS G. BAD HARZBURG.

* DURCHFABRTS-GEBÄUDE, SEITE NACH DEM ZIERHOF *



EMAN. VON SEIDL MÜNCHEN. HAUS G. BAD HARZBURG.
»BLICK VOM HAUSGARTEN ZUM HAUPT-EINGANG DES WOHNHAUSES«



EMANUEL VON SEIDL-MÜNCHEN.

»HAUPTFRONT NACH DEN BERGEN ZU«



PROFESSOR EMANUEL VON SEIDL MÜNCHEN. »HAUS G. BAD HARZBURG. BLICK VOM TIEFLIEGENDEN GARTEN«



EMANUEL v. SEIDL, HAUS G. BAD HARZBURG.
»NEBEN-AUSGANG DURCH DEN GARTEN ZUM WESTRING«



PROF. EMANUEL VON SEIDL—MÜNCHEN.

»BLICK ZUM PAVILLON IM GARTEN«

geschlossenheit, im Gegensatz zu den Sälen, deren breite Türflügel sich den Gästen öffnen. — Eichenholz mit Palisandereinlagen wurde für Möbel und Wandbekleidung gewählt. An den Türen bemerken wir am deutlichsten, was alle Holzgegenstände in diesem Haus auszeichnet, die Betonung des Konstruktiven d. h. die Anschaulichkeit ihrer Konstruktion. Ein niederer Anbau des Arbeitszimmers unterhalb der geschwungenen Treppe ist rings mit den Schränken für die Bibliothek gefüllt. Neben dunklen Ledersesseln stehen zwei hellgelbe, gemildert in ihrem scharfen Ton durch schwarzbestickte Kissen. Leinenvorhänge mit schwarzer Rüsche verhängen die breiten Fenster, die Ausblick auf Harzburg gewähren.

Über die graue Marmortreppe mit dunklem Geländer aus polnischer Kiefer betreten wir die obere Diele. — Sie ist auch als Konferenzraum für geschäftliche Sitzungen gedacht, und deshalb beherrscht sie der große langgestreckte Eichentisch. Eine Matte bedeckt den Parkettboden. Zwei rote Sessel mit großen, bunten Blumen — vom gleichen Stoff wie die Fenster- vorhänge und die Bespannung der Glastür — geben im Gegensatz zu den gedeckten Farben aller anderen Möbel dem Raum Belebung. — Die Mitteltür, entsprechend der Salontür der

unteren Diele, führt in das Frühstückszimmer, das vom Schlafzimmer des Hausherrn und vom Fremdenzimmer durch direkten Zugang erreichbar ist. Alles ist Helligkeit und Frische.

Das Schlafzimmer des Bauherrn ist auf Blau mit Mahagonimöbeln gestimmt, blaue Wandbemalung in Brokatmuster, blau die Bezüge der Polstermöbel. Der Fußboden ist in hellem Violett ausgeschlagen und mit zwei Teppichen in grau und schwarz mit Blumenkränzen bedeckt. Aus einer Alabasterschale leuchtet gebrochenes Licht, reflektiert von der weißen Decke. Das Bad daneben hat dunkelblaue Kacheln. — Auf der anderen Seite stößt an den Frühstückssaal das Fremdenzimmer. Weiß Lack mit Mahagonieinlagen wurde für die Holzarbeiten einschließlich der Türen gewählt. Wie in allen Schlafräumen des Hauses wurde die Wand bemalt. Violett mit schwarzen Streifen und nach oben abschließender Silberkante geben gegenüber dem Weiß der Möbel und Vorhänge dem Raum kräftige Betonung durch Farbe. Dazu kommen noch buntgemusterte Kissen und eine gleichartige bezogene Chaiselongue sowie ein hellgelber Teppich mit dunklem Rande. Dem anschließenden Badezimmer fehlt natürlich nichts, was der Verwöhnteste begehren kann. — Im Dachgeschoß befinden sich



EMANUEL VON SEIDL. MÜNCHEN.

HAUS G. »BLICK IN DIE UNTERE DIELE«

noch mehrere Fremdenzimmer sowie Wohn- und Schlafräume des Wirtschaftspersonals. An den vielfältigen technisch-praktischen Vorkehrungen für den Wirtschaftsbetrieb, die zwar nicht der Schönheit dienen, erkennt man das überwachende Auge des technisch gebildeten Bauherrn. Er sorgte für Arbeit- und Menschensparnis im Betrieb, für Sauberkeit und Handlichkeit im Maschinellen von Heizung, Lüftung, Kühl- und Waschanlagen.

Da das Haus selbst mehr für Erholung und Gastlichkeit bestimmt ist — dem Arbeitszimmer fehlt ja das für den Ingenieur unerlässliche, stehende Reißbrett, fehlt die Schreibmaschine des modernen Büros — wurden die notwendigen Geschäftsräume in das Durchfahrtsgebäude gelegt. Die größere Seite, über der Tür zur Garage, nimmt die Pförtnerwohnung ein. Die schön geschwungene Außentreppe führt zum Privatkontor des Besitzers, darunter liegen Registratur, Schreibmaschinen- und Zeichenraum mit Waschoilette. Das weiträumige Privatbüro wird von einem großen weißen Kamin beherrscht. Dem mächtigen Schreibtisch gegenüber stehen ein Konferenztisch mit Sofa und

wuchtigen Sesseln. Um dem Raum bei aller wohlhlichen Behaglichkeit doch den Charakter des Geschäftsraums zu wahren, hat der Möbelbezug Ähnlichkeit mit der Polsterung unserer Eisenbahnwagen. — Von der vorgelagerten Terrasse dieses Raumes sieht man auf die Gewächshausanlage und auf den holländischen Garten.

Dieser holländische Garten schließt sich an die vierte offene Seite des Zierhofes an. Er soll in seiner gezähmten Natur überleiten vom künstlerischen Bauwerk zum Park, in dem man nur noch die ordnende Menschenhand spüren darf. Wohl sind im großen Naturpark die Baumgruppen, vor allem mit gewaltigen Koniferen, an Stellen angepflanzt, die sich dem Ganzen der Anlage fügen; doch diese Absichtlichkeit tritt in den Naturobjekten nicht zum klaren Bewußtsein. Erst an den Brunnen und Fontänen, an der Wahl ihrer Plätze spüren wir Künstlerhand, deren Wirken wie Naturnotwendigkeit so unauffällig und doch folgerichtig gewaltet hat.

Hinter dem Haus geht dann der Naturpark allmählich in den Wald über. Seine gewaltigen Eichen schützen das Haus vor den Novemberstürmen. —

DR. ROB. CORWEGH.



PROFESSOR EMANUEL V. SEIDL. MÜNCHEN.

»UNTERE DIELE MIT BLICK IN DEN SALON.«

DIE AUFGABEN DER MALEREI.

Der Laie wie der wildeste Expressionist, der Sammler wie der Theoretiker, alle treten der Malerei mit vorgefaßten Meinungen gegenüber. Und das Unglück will, daß diese Ansichten über Wesen und Aufgaben der Malerei sich schnurstracks widersprechen. Dabei glaubt noch ein jeder für sich, die Aufgabe der Kunst könne nur eine einzige und ungeteilte sein; wer ihr diene, könne es nur in einem einzigen Sinne tun, sonst sei er ein Ketzer, ein Verräter am heiligen Geist der Kunst. Nirgends steht die Verfolgung Andersgläubiger so sehr im Schwunge, wie auf künstlerischem Gebiete.

Der Glaube an die eine, unteilbare Kunst ist nichts, als ein verhängnisvoller Irrtum. Der Laie, der eine romantische Landschaft will, der Expressionist, dem es auf verstiegene Flächenkonstruktionen ankommt, sie haben beide recht. Es gibt mehr als nur eine Sorte künstlerisch berechtigter Malerei, es gibt deren mindestens ein Dutzend. Wer soll den späteren Geschlechtern erzählen, wie das schöne deutsche Land

der Gegenwart aussah, wenn nicht eben unsere Malerei? Doch nicht minder wichtig ist es, darzustellen, wie das Weltbild von den Menschen der Gegenwart aufgefaßt wurde, wie sich unsere Ideen, Leidenschaften, Sehnsüchte im Bild der Dinge spiegelten. Wer soll der Nachwelt berichten, wie dieser Krieg, ein geschichtliches Ereignis größten Formats, war und wie wir ihn sahen, wenn nicht der Maler? Daß unsere Kriegsbilder so sehr ungenügend sind, das rührt eben daher, daß die historische, die berichterstattende Malerei in Acht und Bann getan worden war, daß darum niemand sich für solche Aufgaben vorbereitet hatte. Wer kann heute so schlagfertig skizzieren wie Hokusai? Die Tyrannei der problematischen Malerei, jenes Zweiges der Ausstellungsmalerei, der die modischen Probleme bearbeitet, muß gebrochen werden. Ihre Verdienste um die Aufindung neuer Darstellungsweisen und neuer Kunstwirkungen sollen durchaus nicht verkannt werden. Aber das Experiment darf nicht allein



PROFESSOR EMANUEL VON SEIDL MÜNCHEN.

»DAMENZIMMER MIT BLICK INS SPEISEZIMMER.«



PROFESSOR EMANUEL VON SHIDL — MÜNCHEN

SPEISEZIMMER IM HAUSE G. BAD HARZBURG

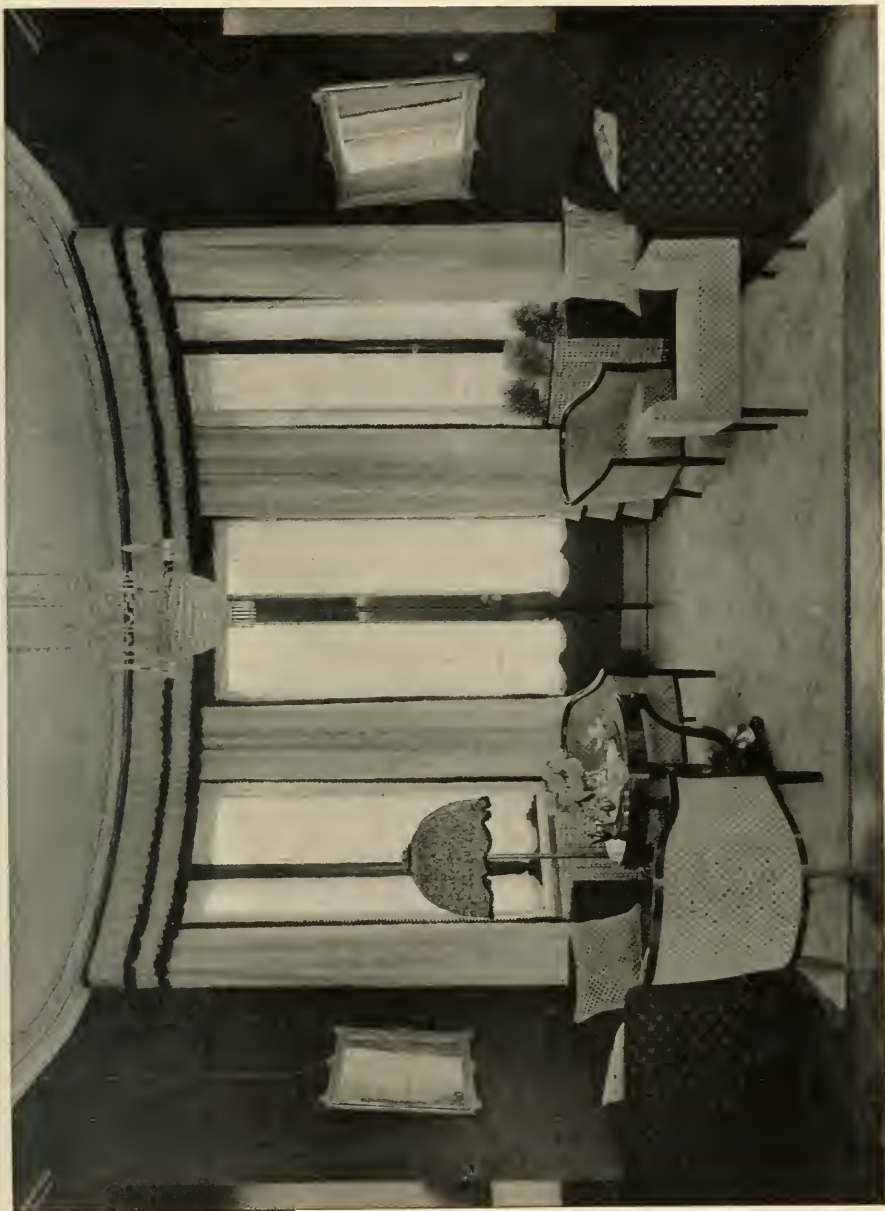


PROFESSOR EMANUEL VON SEIDL—MÜNCHEN.
•AUS DEM SPEISEZIMMER DES HAUSES G. IN HARZBURG•



PROFESSOR EMANUEL VON SEIDL - MÜNCHEN.

DAMENZIMMER MIT BLICK INS FREIE.



PROFESSOR EMANUEL VON SEIDL—MÜNCHEN.

»FENSTERSEITE IN OBIGEM DAMENZIMMER DES HAUSES G. BAD HARZBURG.«



»DIELE IM OBERGESCHOSS« DES HAUSES G. RAD HARZBURG.

EMANUEL VON SEIDL—MÜNCHEN.



PROFESSOR EMANUEL VON SEIDL. — MÜNCHEN

BLICK IN DAS WEINZIMMER • HAUS G. BAD HARZBURG



PROFESSOR EMANUEL VON SEIDL MÜNCHEN.

HAUS G. BAD HARZBURG. »ARBEITSZIMMER«



PROFESSOR EMANUEL VON SEIDL MÜNCHEN.
BLICK IN EINES DER SCHLAFZIMMER « HAUS G.-HARZBURG.



EMANUEL VON SEIDL. MÜNCHEN.

HAUS G. »FRÜHSTÜCKS-ZIMMER«

herrschen wollen. Wo kämen wir hin, wenn jedes Haus ein architektonisches Experiment wäre? Auch jene Künstler sind achtenswert, die dauernderen Aufgaben sich widmen, selbst wenn sie mit bekannten Mitteln arbeiten. Warum sollen wir für unsere Wohnräume des „schönen“ Bildes im satten Ton entbehren, den es als Schmuck braucht, wenn die Herren Experimentatoren gerade bei den grellen Farben sind? Leider hat die bisherige Alleinachtung der experimentellen Malerei die Folge gehabt, daß alle Talente mit einiger Begabung und einigem Ehrgeiz sich ihr zuwenden mußten, wenn sie sich nicht selbst als Künstler minderen Ranges vorkommen wollten. So gingen viele dem eigentlichen Gebiet ihrer Begabung verloren, wo sie vielleicht bitter entbehrt wurden. Trotz Meier-Gräfe darf gesagt werden, daß, hätte Böcklin nicht gelebt, ein bedeutendes Manko in unserm Schönheitsschatz bestünde. Es gibt eine Poesie im Bild ebenso gut wie im Wort, auf der Bühne wie in der Musik. Für Gemälde mit tiefpoetischem Gehalt, in einer Darstellung, die des Inhaltes würdig ist, können wir nur dankbar sein.

Vor kurzer Zeit noch hieß es, die Malerei soll keine Gedanken ausdrücken. Heute bemühen sich die Problematiker gerade darum. Wann wird man endlich einsehen, daß nur eines

Unsinn und Ketzerei ist, nämlich, die Aufgabe der Kunst auf eine einzige Formel bringen zu wollen? Verübeln wir es dem Naturfreund nicht, wenn er an einem stimmungsvoll gemalten Sonnenuntergang seine Freude hat! Wer das Talent dazu besitzt, möge Geschichte malen, ein anderer abstrakte „Begegnungen von Rot und Blau“, der eine Zierlichkeiten der Natur, ein anderer menschliche Schönheit! Die Brechungen des Lichtes wollen ebenso im Bilde eingefangen sein, wie das Mienenspiel eines Charakterkopfes. Es sei aber auch nicht verwehrt, kühnste lineare Konstruktionen zu bringen, oder phantastische Traumgesichte. Wer es vermag, Gedanken malerischen Ausdruck zu geben, er soll nicht behindert, nicht belächelt sein. Auch die Bildnismalerei sollte niemals als minderwertig erscheinen. Wer Bildnisse malen kann in der Qualität eines Holbein oder Marées oder Lenbach, er ist immer modern, niemand darf ihm die künstlerische Ehre bestreiten. Zunächst also wollen wir in der Malerei vor allem gegen die Unduldsamkeit ankämpfen, sie ist daran schuld, wenn die Talente ihre eigensten Schaffensgebiete nicht finden und wenn die Stile heillos verwirrt werden, sodaß Historien impressionistisch und Porträts mit den Mitteln des Futurismus dargestellt werden. ANTON JAUMANN.



NACH EINER
BILDNISAUFG-
NAHME VON
F. E. SMITH.

Am 22. August hat Professor Emanuel v. Seidl seinen 60. Geburtstag gefeiert. Der Name der Seidl bedarf keiner Verkündigung mehr. Was wichtiger ist: daß der Ruhm dieses Namens, so fest er gegründet ist, keinerlei Erstarrung zudeckt, daß ihm kein Hauch von Akademizismus, keine im Lokalen eng gewordene Personaltradition anhaftet. Um die acht Jahre, die Emanuel v. Seidl jünger ist als sein verstorbener, als Pionier zunächst berühmter Bruder, ist auch sein Werk jünger, in der erstaunlichen Elastizität, wie er, der Meister eines dekora-

tiven Repräsentationsstils, die Entwicklung des modernen Landhausstiles schöpferisch mitgemacht hat, ohne je zu anglisieren, wie er die Materialwirkungen immer intimer belauscht hat, ohne je präntiös zu werden. — Die Geburtstagsfeier auf seinem Murnauer Landsitz bewies dem Künstler, wievieler Sympathien er genießt. Julius Diez hatte einen Glückwunschrhahmen gezeichnet, und Prof. Bradl ehrte den Mann, der „als Mensch und Künstler gleich liebenswert, nicht nur Häuser zu bauen, sondern auch Freundschaften zu gründen verstehe“. K. M.



KARL SCHENKER—BERLIN. »BILDNIS-PHOTOGRAPHIE.«

ZU DEN BILDNIS-PHOTOGRAPHIEN VON KARL SCHENKER.

Wer jemals Schenker'sche Photographien gesehen hat, wird sich an den gelinden Ruck erinnern, der ihn bei ihrem Anblick durchfuhr: er merkte nämlich, daß hier der egalisierenden Platte eines Apparates Wirkungen entlockt worden sind, wie man sie sonst nur von Kunstblättern, Radierungen, Bildern zu erwarten pflegt. In der Tat sind diese tonigen, oft schummerigen Bilder keine Photos im landläufigen Sinne, sondern sie wollen allen Ernstes als Kunstäußerungen gewertet werden, selbstbewußt geben sie sich als solche. Schenker geht darin Problemen nach, die eigentlich der bildenden Kunst vorbehalten sind, er hat den Ehrgeiz, es mit Porträtmalern aufzunehmen, drum wird es wohl nicht unangebracht sein, sich über die Eigenschaften seiner Bildnisaufnahmen klar zu werden, um festzustellen, worin diese Merkmale eigentlich zutage treten.

Das hervorstechendste Charakteristikum seiner Bilder ist eine ausgesprochen dekorative Haltung, ein bewußtes Arbeiten mit dunkeln und hellen Tönen, deren Begrenzungslinien ein eigenartiger Reiz innewohnt. Er setzt die großen, breit ausladenden Flächen mit scharfem Abwägen ihrer Valeurs gegeneinander ab, nicht wie man es bei Photographen zu sehen gewohnt ist, sondern eben wie ein Maler, der Zusammenhängendes zusammenzieht und in ein Zufallsgemisch Struktur hineinsieht — und bringt. Man hat sehr oft, namentlich bei seinen Kleidern, den Eindruck, daß sie gemalt sind, so bestimmt werden zusammengehörige Partien herausgeholt und behandelt.

Ein Zweites ist seine entschiedene Vorliebe für die Linie, eine Leidenschaft für den Duktus eines Kinns, eines Augenlides, einer Frauenhand. Es ist schon sein persönlichstes Geheimnis, wie er der — für uns Laien — gefühllosen Platte einen Linienzug entlockt, der ja bekanntlich nicht da ist, und nur eine Abkürzung unseres „denkenden“ Auges darstellt. Tatsache aber ist, daß eben jene Teile des Gesichtes, die zur linearen Auffassung direkt herausfordern, jene Züge, auf die von Holbein bis auf Lenbach alle berühmten Porträtisten ihre Hauptwirkungen setzten, daß Schenker sie mit einer empfindsamen Bestimmtheit betont und auf ihnen seine Bilder aufbaut.

Ein Letztes, das schon nicht unbedingt ein Reservat eines bildenden Künstlers zu sein

pflegt, ist seine geistige Differenziertheit, das, was zumeist mit dem Wort: Psychologie bezeichnet wird. Schenker hat ein sehr feines Auge für jene vom Normaltypus eines Gesichtes kaum wahrnehmbaren Abweichungen, die ihm eine bestimmt unterstrichene Note verleihen. Es ist oft ein unmerkliches Anziehen einer Augenbraue, ein leises Zucken um die Oberlippe herum, ein Gleiten über die Fingerspitzen hinweg, das seine Bilder so verführerisch gestaltet. Ein Absetzen eines Fingers, ein Lüften der Mundwinkel können Entscheidendes über einen Menschen mitteilen. Nach all dem ist es klar, daß Schenker seine Modelle mit der Souveränität eines Malers behandelt, der es bei seinen Bildnissen auf Eigenschaften anlegt, die ihm charakteristisch erscheinen, daß er sie nach seinem Gutdünken formt und gestaltet. Man könnte fast sagen, daß er seine bestimmten Schönheitstypen hat, denen er seine Köpfe irgendwie annähert, wie dies übrigens in vielen Fällen aus der Kunstgeschichte bekannt ist. Diese Typen bewegen sich indessen immer in einer Welt von guterzogenen, gutgekleideten und gepflegten Menschen. Er ist der geborene Bildner eleganter Gestalten, vor allem vornehmer Frauen, deren Körperkultur ihrer geistigen Verfeinerung keinen Eintrag tut. Mit der Leidenschaft für das großstädtisch Mondäne, für die Schilderung kaum ausgesprochener Neigungen, rasch entflammter — und rasch vergehender — Wünsche ist Schenker der typische Photograph einer modernen Großstadt, der von deren geistigen Anflitz so wenig wegzudenken ist, wie andere Kunstgepflogenheiten.

Keiner vermag wie er ein schönes Kleid zur Geltung zu bringen, bei ihm erst — möchte man sagen — verlohnt es sich, schön angezogen zu sein, weil er jedem schönen Einfall, jeder feinen Linie gerecht wird, sie betont und unterstreicht. Feine Handbewegungen, verführerische Blicke, vorteilhafte Halbschatten im Gesicht, das ist so recht das Gebiet Schenkers, auf dem er seine Bildniskunst voll entfalten kann, und auf dem er kaum Rivalen besitzt. IGNAZ BETH.

Ein neues Leben aber kann nur aus der Tiefe einer neuen Liebe hervorgehen, und das Vortreffliche in der Kunst läßt sich nicht so aus verschiedenartigen Ingredienzien zusammensetzen und bereiten, wie ein Heiltrank in der Medizin. . . . Friedrich Schlegel.



KARL SCHENKER BERLIN. -BILDNIS-PHOTOGRAPHIE-



KARL SCHENKER-BERLIN. »BILDNIS-PHOTOGRAPHIE.«



KARL SCHENKER. •BILDNIS-PHOTOGRAPHIE HENNY PORTEN•

GEGEN DIE MASSLOSE REKLAME.

Zwei deutsche Herren, aus Berlin der eine, unterhalten sich in einem Schweizer Kurort über den Krieg. „Was wird der Unterschied zwischen der Zeit vor dem Kriege und nach ihm sein?“ „Sehr einfach,“ meint der Berliner, „vor dem Kriege ham wa von achte bis siebene jaarbeetet, nach dem Kriege wern wa von siebene bis achte arbeeten.“ So stands in einer großen deutschen Zeitung, der es viele deutsche und auch ausländische nachdruckten. Ich wurde dabei an ein Wort eines ehemaligen Studien-genossen erinnert, der es inzwischen bis zum Attaché einer uns heute feindlichen Macht gebracht hat. „Mit vielen Titeln, aber wenig Mitteln“, wie er mir noch kurz vor dem Ausbruch des Krieges aus Belgrad schrieb. Er liebte Deutschland fast mehr als seine Heimat. Auf einer Fahrt durch das westfälische Kohlenrevier meinte er traurig: „Wie schön war auch einst dieses deutsche Herzogtum mit seinen großen Hölen und seiner stillen Kleinindustrie.“ Ich versuchte philosophisch diese äußere Wandlung mit den Gesetzen des Fortschrittes der menschlichen Gesellschaft und des in der Arbeit ruhenden Segens zu verteidigen. „Ja,“ meinte er bitter, „Ihr Deutschen werdet noch solange arbeiten, bis alle anderen über Euch wie über den Streber in der Schulklasse herfallen werden.“ Das war im Sommer des Jahres 1906. Ich hatte bald das Wort vergessen. Jetzt werden manche, die gewiß nicht zu den schlechtesten Patrioten gehören, angesichts der uns umgebenden Kette von Haß und Mißgunst mit ähnlicher Erkenntnis auf unsere Art, zu arbeiten, geblickt haben. Man braucht nur durch die Straßen unserer großen, ja auch kleineren und kleinsten Städte zu gehen, man mag zum Eisenbahnfenster hinausschauen — überall drängt sich das Arbeitsangebot in aufdringlicher, quälender Form in Tausenden von Aufschriften, Reklamen jeder Art entgegen. Firmen mit wenigen Ladenfenstern schreien uns zwanzig- bis dreißigmal ihren Namen entgegen, der kleinste Budiker bekommt zwei bis drei Riesenschilder seiner Brauerei ans Haus fest verschraubt, über Säulen, Balkone, übers Dach, selbst in die Nacht hinein, klettern die Reklameaufschriften, vor jedem Kino, je kleiner es ist, desto größer drängen sich die Plakattafeln mit den schauerlichsten Hintertreppen - Darstellungen, an die Ladenwände, bis an die Vorgartengitter krallen sich die bunten Emailleschilder der großen Konsumfabriken (Schoko-

lade, Seife, Zigaretten, Suppenwürzen, Waschmittel usw.). Schon nach einer halbstündigen Großstadtwanderung ist das Auge wie betäubt. Die Industrie arbeitet mehr und mehr nach dem Rezept des vor kurzem gestorbenen Odol-Lingners: Die Reklame muß derartig ein Schlagwort in das Gehirn des Publikums hineinhämmern, daß es wie unter einer Suggestion nur noch auf diesen einen Artikel sich besinnen kann. Hat aber wirklich die Allgemeinheit an den Fabrikaten eines Herrn ein solches Interesse, daß es von ihnen bis zum letzten Trunk vorm Schlafengehen im Hotel aus dem „Odolglase“ Kenntnis nehmen muß? Gehört nicht die Stadt mit ihren Straßen der Allgemeinheit, in denen leider schon der größte Teil unseres Volkes sein Leben hinbringen muß! Versuchte bisher der Heimatsschutz, der Kunstfreund auch nur die schlimmsten Auswüchse zu beschneiden, so durften sie mit Gewißheit die lächelnd vortragene Antwort hören: „Ihre Bestrebungen sind sicher schön und gut. Aber im Geschäft entscheidet nur der Erfolg. Und vom Geschäft verstehen Sie nichts.“ Deutschland hat unzweifelhaft auf diesem Wege äußerlich glänzende Erfolge gehabt, hat prozentual Frankreich, England, ja Amerika überholt. Aber stehen die unendlichen Opfer dieses Krieges, dessen eine Wurzel in der gewaltigen Konkurrenz Deutschlands zu suchen ist, in einem Verhältnis zu diesem Erfolge?

Wir haben während dieses Krieges gründlich umdenken gelernt. Eingriffe in das persönliche Recht zu Gunsten der Allgemeinheit sind selbstverständlich geworden, werden sogar von allen Bevölkerungsschichten gefordert, um den früher fast künstlich großgezüchteten Egoismus des Einzelnen auszuschalten. So erscheint die Zeit besonders günstig, alle Kunstfreunde gegen die Auswüchse und Unarten der Reklame zum Kampfe aufzurufen. Der neue Polizeipräsident von Berlin, Herr v. Oppen, begann seine Tätigkeit mit dem Verbot der Kinoplakate. Sofort ereignete sich ein Wunder, das früher kein Kunstfreund nach endlosen vergeblichen Bemühungen mehr für möglich gehalten hätte: dieselben Herren Kinobesitzer wandten sich an Herrn v. Oppen um Gewährung künstlerisch und bescheiden gehaltener Plakate, die früher brüsk jede Anregung nach dieser Richtung hin abgewiesen hatten. Zu den Kunstfreunden geselle sich der Hygieniker: Unsere Nerven sind in den letzten Jahren nicht besser ge-

worden. Sie verlangen Stille und Sammlung. Wir wollen unsere Städte, groß und klein, in ruhiger Geschäftigkeit sehen, die durchaus keine Grabesruhe bedeutet. Sicher wird ein Kind, ja der Mensch aller Lebensjahre, gesunder in einer vornehm gehaltenen Stadt sich entwickeln als in der, des das business letzte Weisheit ist. Den Schlußstein aber setze der Ethiker in den Bogen: Wir wollen keine Stadt, in der der Egoismus sich schamlos spreizt, wo dem der höchste Gewinn winkt, der am lautesten schreit.

Such Er den redlichen Gewinn!
Sei Er kein schellenlauter Tor!
Es trägt Verstand und rechter Sinn
Mit wenig Kunst sich selber vor.

Und unsere ganz großen Kaufleute wie Tietz, Wertheim, Wronker, Feinhals, Bahlsen, Kaffee Hag werden dem Zweifelnden sagen können, daß sie bei ihrer umfassenden aber zurückhaltenden, künstlerisch geleiteten Reklame durchaus auf ihre Kosten kommen.

Keineswegs soll es sich um eine völlige Ausschaltung der Reklame handeln. Doch müssen in Zukunft der Allgemeinheit Mittel zur Zurückweisung unnötiger geschmack- und maßloser Reklame zur Verfügung stehen. Eine berufene Stelle ihrer Anwendung gibt es leider noch nicht. Wohl werden Polizeipräsidien größerer Städte über genügend gebildete Kräfte verfügen, um die Reklame in künstlerischen und ethischen Grenzen zu halten. In solchen Städten dürften sich auch unschwer Berater

finden, die ehrenamtlich und unparteiisch der Polizei zur Seite träten. Wesentlich schwieriger liegt der Fall in kleineren Orten, deren von den Altvorderen überkommene, uns jetzt doppelt liebe Schönheit vor allem durch die Großbetriebs-Reklame bedroht wird, die ohne Rücksicht auf den späteren Anbringungsort nach einem Schema in Massen hergestellt und fertig versandt wird. Hier wäre den Provinzial- und Landeskonservatorien die Möglichkeit des Einschreitens zu übertragen. Ihren bewährten Vertrauensmännern, die besonders in der Rheinprovinz mustergültig mit dem Provinzialkonservator zusammenarbeiten, wären zweckdienlich alle Reklamen vor der Anbringung zur Beratung vorzulegen. Nur in letzter Stelle hätte der Provinzialkonservator einzuschreiten.

Doch ist zu hoffen, daß diese „polizeiliche“ Aufsicht nur von kurzer Dauer sein wird, da sich in unserer jüngeren Generation derartige kulturelle Bestrebungen mehr und mehr durchsetzen. Nur sollte verhindert werden, daß der künstlerisch verantwortungsvolle Geschäftsmann durch die rohere Geschäftsgebarung seiner Konkurrenz geschädigt und gar — wider sein besseres Gefühl — zum Mittun gezwungen wird. Wie heute jeder Kaufmann die Sonntagsruhe, deren Einführung zunächst schwere Kämpfe kostete, als einen Segen empfindet, so wird er auch später denen Dank wissen, die ihn und seine Mitbürger von der heutigen Reklame-seuche befreien. DR. FRIED LÜBBECKE-FRANKFURT.



EMIL POTTNER-BERLIN. »TIERPLASTIKEN« IN FARBIGER KERAMIK AUSGEFÜHRT.



•SPITZEN-UMHANG• IM BESITZ DER FÜRSTIN ZU SOLMS-BARUTH.
AUSSTELLUNG •AUS VERGANGENER ZEIT• IM HOHENZOLLERN-KUNSTGEWERBEHAUS.



KRÖNUNGSFÄCHER DER KAISERIN AUGUSTA.

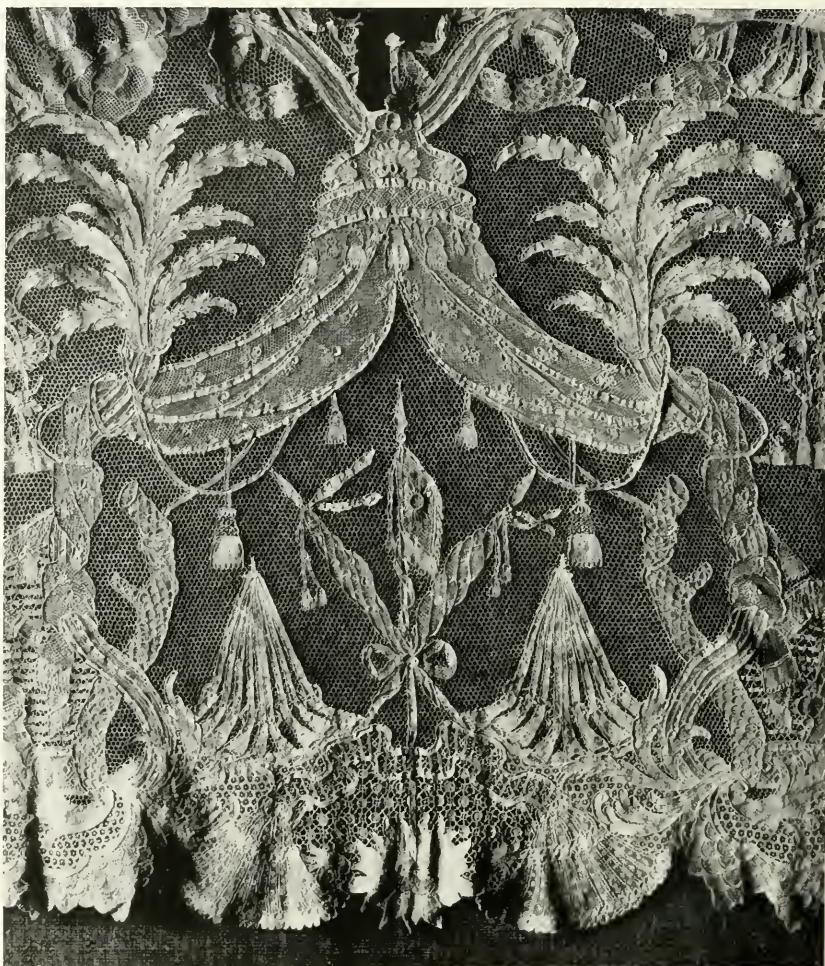
IM BESITZ IHRER MAJESTÄT DER KAISERIN.

STICKEREIEN UND SPITZEN AUS VERGANGENER ZEIT.

Die „Ausstellung aus vergangener Zeit“ im Hohenzollern-Kunstgewerbehaus — Friedmann & Weber — wurde von Damen des Deutschen Lyceum-Klubs in Berlin zum Besten der Cecilienhilfe veranstaltet. Man wollte die feinen Kleinkünste aus früheren Tagen, die Heimausstattung, Tracht und Hausgerät der Vorfahren durch ihre Reize verschönerten, einmal vor Augen führen. In trüben, schönheitsfremden Tagen sollten die gedrückten Lebensenergien durch Darbietungen schöner Dinge belebt werden. Es war dem Komitee bekannt, daß eine Fülle köstlicher Güter in Privatbesitz verborgen war, und daß das deutsche Kunstgewerbe durch dieses Wiederauferstehungsfest reiche Anregungen empfangen müsse. Tatsächlich stand auch plötzlich ein ganz entzückendes Tischleindeckdich für die Feinschmecker angewandter Künste bereit. Ein gründliches Studium der Stickereien und Spitzen war damit ermöglicht, denn die Ausstellerinnen hatten von ihrem Besten geboten. An diesen Arbeiten, die trotz oft sehr hohen Alters meist in Jugendfrische prangten, war der Beweis geliefert, daß die Textilkünste des höchsten Einsatzes an Fleiß, Geschmack und Erfindungssinn wert sind. — Die Spitzenabteilung der Ausstellung bot viel

Sehenswertes. Die Kaiserin ließ eine Nadelleistung von besonderem historischen Wert, den Kronungsfächer der Kaiserin Augusta, bewundern. Feinste Brüsseler point d'aiguille-Arbeit auf juwelengeschmücktem Perlmuttergestell. Innerhalb zartester petits pois-Füllungen, schwingender Blumenhalbkranze und Lorbeerzweige prangten auf hauchfeinem Netzgrund das vereinigte Preußische und Sachsen-Meiningsche Wappen, Preußische Adler und das gekrönte Monogramm der „Augusta-Regina“.

Weißstickereien, diese nahen Verwandten der Spitzen, waren in auserlesenen Beispielen, vor allem aus Biedermeiertagen, zu sehen. Als unvergleichliche Nadelleistung fesselte das Taschentuch der Fürstin Thurn und Taxis. Seine breite Bordüre ist aus dem feinen Battistleinen in Stickerei- und Durchbrucharbeit herausgearbeitet, ein Wunderwerk des Geschmacks und Fleißes. Ein gefügig gleitendes Régence-Ornament mischt sich reizend mit Blütentuffs, und das Geschlinge zierlich gefüllter Durchbrechungen betont den Flachrelief-Charakter. Eine Randbordüre in hauchiger Valenciennes-Spitze gibt den würdigen Abschluß. Verzeihlich wäre es gewesen, unter all diesen technischen Höchstleistungen einige Weißstickereien zu übersehen,



»ALTER SPITZEN-UMHANG«

IM BESITZ DER FÜRSTIN THURN UND TAXIS.

die sich bei näherer Betrachtung als echte Kunstwerke erwiesen. Liegt doch der Reiz dieser Arbeiten gerade in der Bescheidenheit ihres Wesens. Wie verstand man es zu Großmutterzeiten, feine Wäsche zu schmücken! Das Taschentuch der Frau Tunzelmann von Adlersflug ist ein Beispiel. Kein landläufiges Monogramm tritt hier auf; eine Art Wäsche-Exlibris

in Gestners Idyllenstil, gleichsam ein Symbol weiß in weiß, in haarleiner Leinenfadenarbeit ist dafür geboten. — Anregungen für das Kunstgewerbe von heute gab es überall in dieser Ausstellung aus vergangener Zeit. Es ist gut, daß Freunde des Schönen besorgt bleiben, daß sie nicht nur dahinschwänden wie die Traumgebilde im Hochzeitszuge des Grafen. — JARNO JESSEN.



* TASCHENTÜCHER MIT NADZUSATZE UND STICKEREI * LINKS: AUS DEM BESITZ DER FÜRSTIN THURN U. TAXIS * RECHTS: AUS DEM BESITZ DER FRAU TUNZELMANN V. ADLERSFELD,
AUS DER AUSSTELLUNG »AUS VERGANGENER ZEIT« IM HOHENZOLLERN-KUNSTGEWERBEHAUS FRIEDMANN & WEBER, BERLIN.



BESTITZERIN: GRÄFIN H. VON HOCILBERG.

•HORTE EINER DECKE • FARBIGE STICKEREI AUF WEISSER SEIDE.



STICKEREI EINER TISCHDECKE; DUNKELBLAUES TUCH MIT FARBIG. STICKEREI. BESITZERIN: GRÄFIN HARRACH.



PAUL SCHEURICH-BERLIN. MODELL EINER KLEINPLASTIK »DAPHNE«. RECHTE SEITE.





PAUL SCHEURICH. TEIL-ANSICHTEN DER KLEINPLASTIK »DAPHNE«.



PAUL SCHEURICH. MODELL EINER KLEIN-PLASTIK »DAPHNE« LINKE SEITE.



»FRÜHJAHR«



»SOMMER«

MODELLIERT VON PROFESSOR MICHAEL POWOLNY-WIEN.



»HERBST«



»WINTER«

MODELLE FÜR GARTENPLASTIK IN KERAMIK »VIER JAHRESZEITEN«



»MITTELTEIL EINES WANDSCHIRMS IN GOBELIN-STICKEREI« IM BESITZ DER GRÄFIN PERPONCHER.



»TEIL EINER ALTEN TÜLLSPITZE«

BES: F. M. G. STUCKENSCHMILT.

ERLÖSUNG DER ZWECKFORM.

Zweckform ist nichts weiter als erstarrte Pflichterfüllung. Ein Strammstehen in der Haltung, wie sie von der jeweiligen Aufgabe gefordert, befohlen wird. Jeglicher Nutzgegenstand ist in diesem Sinn ein „stumme Diener“, stets bereit, dem Wink seines menschlichen Herrn zu gehorchen. — Das könnte unter Umständen ein Grund sein, den Anblick der reinen Zweckgeräte uns verhaßt zu machen. Denn wer von uns ethisch gestimmten Mitteleuropäern möchte gern sklavisches Gesinnung um sich sehen? Alle übermäßige Liebedienerei und geflissentliches Speichel lecken wecken in uns nur Ekel. Mit unserer Auffassung der sozialen Ordnung, aber auch der Pflicht verträgt sich das nicht. Wenn die Pflicht nur ein fremdes Gebot wäre, dem wir uns einfach zu fügen haben, sie wäre uns nichts anders, als ein peinlicher Zwang, eine verabscheuungswürdige Sklaverei. Aber der deutschen Auffassung der Pflicht entspricht das ganz und gar nicht. Erst wo der Wille frei sich der sittlichen Forderung fügt, sind wir berechtigt, den schönen, urdeutschen Ausdruck Pflicht zu gebrauchen. Und wenn das Gerät seine Form allein vom rohen Gebrauch diktiert, aufgezwungen erhält, ist es nichts weiter als ein Sklave, bar jedes eigenen Willens, jeder eigenen Wesenheit. Seine Er-

lösung erfolgt erst dadurch, daß sich der Herr zu ihm herabneigt und es als seinesgleichen anerkennt. „Auch du tust nur deine Pflicht, spricht er zum Gerät, und der Adel der Pflicht hebt dein und mein Tun auf die gleiche Höhe. Edles Material soll dir dann zu deiner Arbeit gegeben werden, einer tüchtigen Ausführung bist du wert. Ich weiß, du wirst es danken, indem auch du ein treuer, fleißiger und ausdauernder Diener, mein Helfer bist. Und deine Formen sollen frei sein, sie sollen harmonisch aus einem inneren Wollen erwachsen. Frei und edel bist du, mein Gerät, weil deine Gestalt aus den Stoffen und Zielen, die die Aufgabe bedingt, organisch geworden ist. Auch ich, der Mensch, bin nur eine arme — und doch so reiche und edle Zweckform. Was sind meine Glieder anders als Geräte? Mein ganzer Bau dient, dient der Erhaltung, der Arbeit. Und doch ist mein Körper das edelste plastische Gebilde. Aber hier ist der Zweck auch zur höchsten Weihe erhoben, indem er dem Wesen dient, dem keines gleich, dem Menschen. A. J.

✽

Das Genie ist in mehr als einem Sinne ein Nachtwandler; in seinem hellen Traume vermag es mehr, als der Wache, und besteigt jede Höhe der Wirklichkeit im Dunkeln. Jean Paul.



E. J. WIMMER. WIENER WERKSTÄTTE.

»JARDINIÈRE« SILBER GETRIEBEN.

PUBLIKUMS-KUNST.

Das eine Wort: Publikumskunst kennzeichnet besser als alle denkbaren Betrachtungen die verzweifelte Situation von Kunst und Künstlern in dieser Zeit. Publikumskunst, das ist die Kunst, die das Publikum willig, mit Anteil und offensichtlichem Vergnügen aufnimmt, ist die Kunst, die die Menge, die Vielen, die Zeitgenossen des Schaffenden begehren, ist das an künstlerischer Produktion, was blindlings geschätzt, was gierig verschlungen, was mit bereiten und beträchtlichen Mitteln bezahlt wird. Publikumskunst, das sind die „Schlager der Saison“, die Romane mit den Riesenauflagen, die Schaustellungen, um deren Eintrittskarten man sich drängt und reißt, sind die Bilder, die allenthalben reproduziert und mit phantastischen Summen angekauft werden; Publikumskunst, das ist das, wovon man spricht, was man gesehen, gehört, gelesen haben muß, ist alles, was beim Volk, Volk im weitesten Sinne, populär ist. Somit eigentlich die bekannteste, die begehrteste, in gewissem Sinne die lebendigste Kunst, wenn nur dieses Wort: Publikumskunst nicht in so fataler Weise ironisch gemeint wäre. Die Künstlerschaft, aus deren Reihen es stammt, hat mit dieser Prägung sich einen Galgenhumor

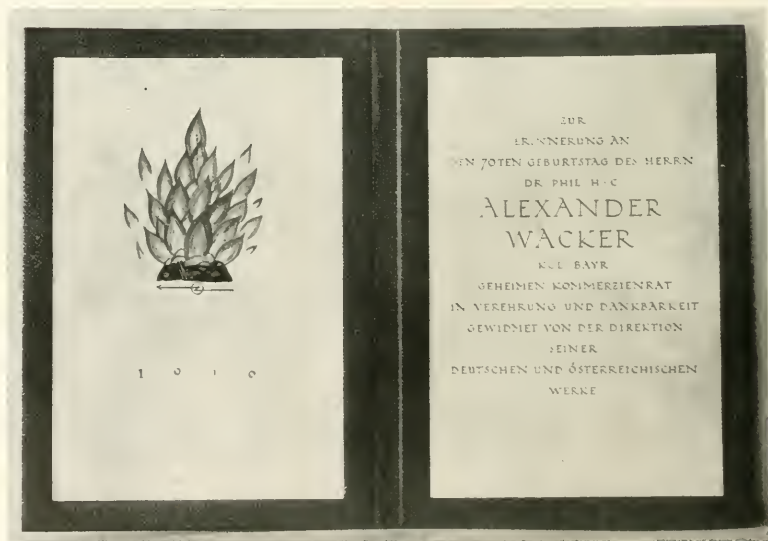
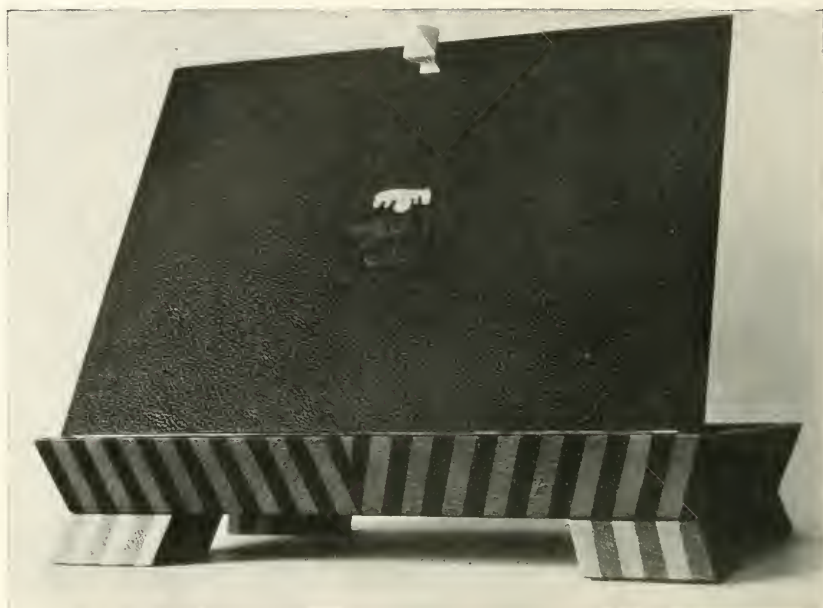
von starken Graden geleistet. In den kahlen Mansarden, vor den ausgebrannten Öfen und den nie gefüllten Schüsseln ist man nämlich zu der Einsicht gelangt, daß in der heutigen Zeit die stürmischen Erfolge fast nur beschieden sind der literarischen, malerischen, plastischen oder architektonischen Produktion, über deren künstlerische Qualifikation Zweifel nicht bestehen, die Halbkunst, Scheinkunst, Kitschkunst, seichte, vor dem Richtstuhl der Ästhetik hochstaplerische Mache ist. Die Banalität und Trivialität, der ekelste Atelier-Auswurf, das ist das, „was geht“, „was zieht“, was, wie Goethe, der allen starken Worten abholde Goethe, sich ausdrückt, das „vielköpfige, vielsinnige, hin und her schwankende Tier“ frißt. Seit Goethes Tagen — und wie viel länger noch? — ist es ein phantastischer Zufall, wenn einmal der Instinkt des großen Publikums irrte, wenn es spontan sich zu einer genialen Tat bekannt hätte. Mit einer Treffsicherheit, die an Gesetzmäßigkeit zu glauben zwingt, hat es noch fast jeden der Großen verkannt und verlacht, den das Publikum der nächsten oder übernächsten Generation als klassischen Meister der Nation gepriesen, verhimmelt und — als Waffe zum Erdrosseln



PROFESSOR
J. HOFFMANN.
»BLUMENSCHALE
IN SILBER«



PROFESSOR JOSEF HOFFMANN. AUSFÜHRUNG: WIENER WERKSTÄTTE. »BLUMENSCHALE IN SILBER MIT EMAIL«



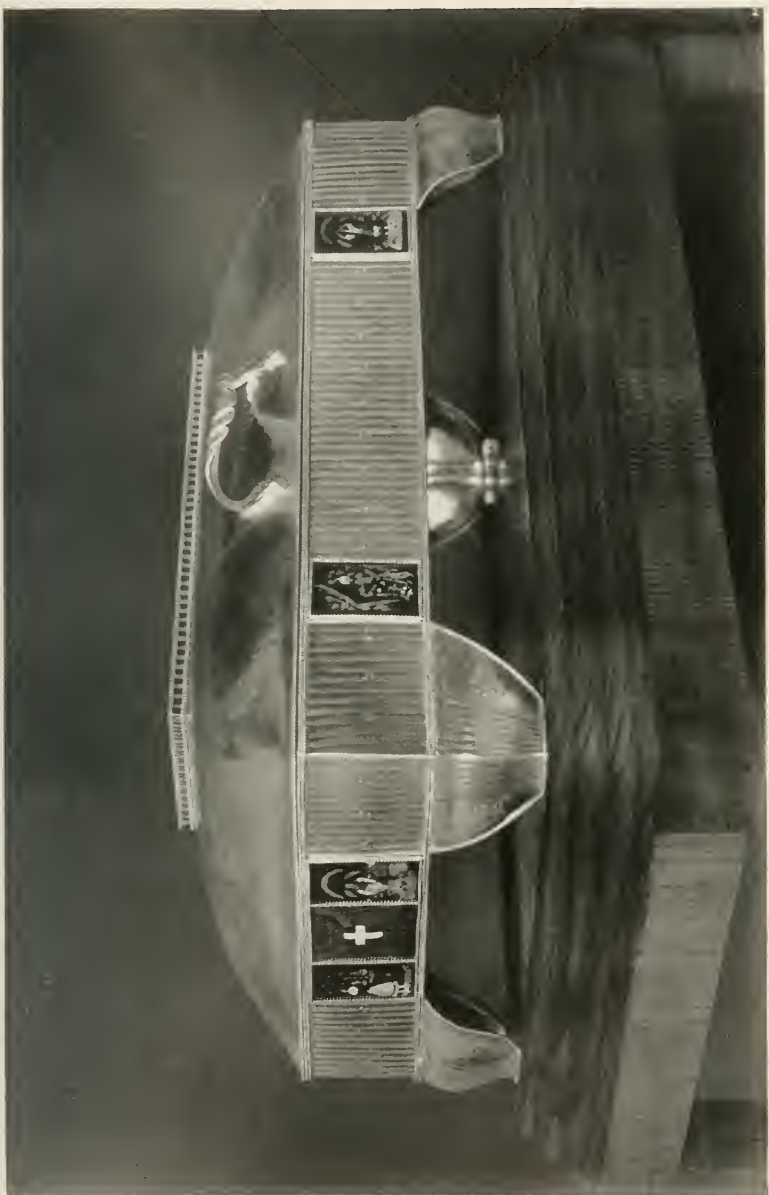
1 9 1 0

ZUR
ERINNERUNG AN
SEIN 70TEN GEBURTSTAG DES HERRN
DR. PHIL. H. C.

ALEXANDER
WÄCKER

K. U. L. BAYR.
GEHEIMEN KOMMERZIERAT
IN VEREHRUNG UND DANKBARKEIT
GEWIDMET VON DER DIREKTION
SEINER
DEUTSCHEN UND ÖSTERREICHISCHEN
WERKE

ARCHITEKT DAGOBERT FECHÉ WIEN. AUSFÜHRUNG: WIENER WERKSTÄTTE. *ADRESSE IN LEDERKASSETTE*



PROFESSOR JOSEF HOFFMANN, WIENER WERKSTÄTTE.

»KASSETTE IN SILBER, GETRIEBEN MIT EMAIL-EINLAGEN.«

des neuen Talents gebraucht hat. Bis in die letzte Zeit, bis es nämlich zu einem Gesellschafts-spiel geworden ist, die „Jungen zu entdecken“, gehörte es zur Legende des Künstlerlebens, nach einem Bruch mit der Akademie eine elende Dachkammerexistenz zu fristen, als verkanntes Genie durch das Leben zu vegetieren, bis dann nach dem Tode die gloriose Auferstehung kam: die stürmische Begeisterung der Massen, die Riesenpreise und Riesen-honorare, bei Bildern und Plastiken der Ankauf für die öffentlichen Sammlungen des Staates. Kleist, Flaubert, Marées, Hebbel, Feuerbach, Leibl, Böcklin, Wagner, in bunter Reihe ein paar der Schicksale, die so — programmäßig verlaufen sind. Noch Dutzende wären zu nennen; einzelne wie Degas, wie Monet, wie unser Hagemeister waren von so guter Körperkonstitution, daß sie selbst noch Zeugen dieses ihres Nachruhms zu werden vermochten. Die meisten aber — als typischster wohl der arme van Gogh — lebten das Klischee der sogenannten Künstlerromane. Sie wollten Kunst, wirkliche Kunst und nicht Publikumskunst machen und gingen so als unheilbare Idea-



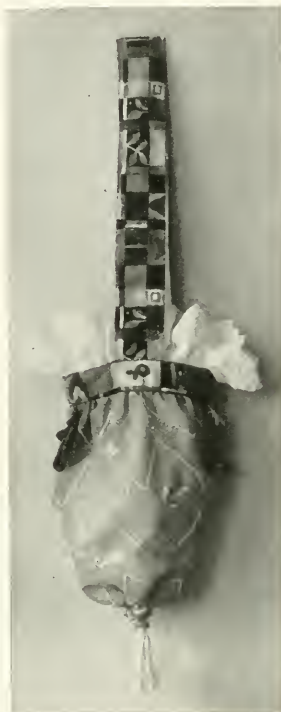
PROF. J. HOFFMANN. »STEH-LAMPE« AUSF: WIENER WERKST.

listen zugrunde. — Das nämlich ist der Konflikt in all diesen Künstler-Romanen: eines Tages nach endlos erfolglosen Mühen steht der arme abgehetzte Kerl vor der Entscheidung, entweder seine künstlerische Überzeugung, seine innere Wahrhaftigkeit preiszugeben oder ein Leben im Dunkeln, ohne Anerkennung, ohne Aussicht auf die allerbesten bürgerliche Existenz führen zu müssen. Ist er charakterlos genug, dem Allerweltsgeschmack nachzugeben, macht er das Seichte, Phrasenhafte, Geleckte und Gezierte, das, was der Künstler eben verächtlich mit der Geste: Publikums - Kunst abtut, dann blüht ihm der Tages - Erfolg, dann kommen die schmeichelhaften Anerkennungen, die großen Aufträge, die Ströme Goldes. Die Verleger, die Theaterdirektoren, die Kunsthändler reißen sich um jedes neue Werk, die Zeitungsleute laufen dem neuen „Liebling des Publikums“ nach; alles, was er tut, was er spricht, was er wünscht oder plant, wird mit der Druckerschwärze gehörig ausgewalzt. Die Gesellschaft rechnet es sich als eine Ehre an, den so Gefeierten zu den ihrigen zählen zu dürfen. Schönen Frauen ist es ein



ENTW: PROFESSOR OTTO PRUSCHER. »STEH-UHR« AUSFÜHRUNG: WIENER WERKSTÄTTE.

Glück, sich in seinem Ruhme zu sonnen. Ein rauschendes Leben rollt ab zwischen den blendenden Kulissen eines Künstler-Palais, wie es die Makart, Lenbach usw. zur Verblüffung dieses ihres Publikums sich geschaffen haben. „Er machte schlechte, aber doch berühmte Bilder“, dieses Wort des alten Koch auf seinen Rom-Genossen Hackert ist der Nachruf, den die Kunst diesen Abtrünnigen nachzugrollen pflegt — ohne eigentlich zu bedenken, daß die Schlechtigkeit des Werkes ja die Voraussetzung für seine Berühmtheit gewesen, daß es als künstlerisch vollwertige



ARCH. D. PECHE. »BESTICKTER BEUTEL«
»GLASPOKALE« ENTW: FRL. FLÜGEL.

Leistung von den Massen wohl niemals so bejubelt worden wäre. Als Stauffer-Berninden 80er Jahren die „schönen“ Porträts der reich gewordenen Berliner malte, da war er der große, der begnadete Mann; aber als er Schluß machte mit diesen ihm zum Ekel gewordenen Verlogenheiten, als er wahrhaft und groß bilden wollte, was er sah und fühlte, mußte er unter die Räder geraten. Die Welt will nicht Kunst, sondern Publikumskunst. — Während der Künstler früher einem Kontrahenten gegenüberstand, der auf

der Höhe der jeweiligen Gesamtbildung sich befand, wird jetzt die künstlerische Produktion bestimmt durch Schichten, die gelegentlich nichts als ihren frisch erworbenen Reichtum mitbringen. Im Einzelfall, wenn Herr Spiesecke durch Heereslieferungen sich plötzlich aus einer Drei-Zimmerwohnung in eine Grunewaldvilla emporpekuliert hat, ergeben sich dann die für die Kunst so fürchterlichen Mißgriffe: die Salonplastik mit dem halb abgerutschten Gewand, das Ölbild von dem akademischen Kunstmaler, der einmal auf einer großen Kunst-Ausstellung eine Medaille gehobt hat,



und wenn derlei Fälle sich zu hunderten und tausenden wiederholen, dann spricht man eben von Publikumskunst. — Warum nun diese Sucht zum Gemeinen, Nichtigen, Platten? Warum diese Unduldsamkeit gegen das geniale Kunstwerk, das von seinem Schöpfer doch als eine Beglückung der Menschen gedacht war, warum dieser Haß der im Falle der Manetschen Olympia oder des Dejeuner sur l'herbe sich so steigern konnte, daß die Ausstellungsbesucher, Herren und Damen der Pariser Gesellschaft, die doch unmöglich zum Mob gezählt werden können, mit Stöcken und Schirmen an den gemalten Weibern



»GLASPOKAL« ENTWORFEN VON FRL. FLÜGEL.

Lynchjustiz üben wollen? Dinge, die so die Leidenschaft erregen, die so zur Abwehr herausfordern, können dieser unfaßbaren Masse doch nicht gleichgültig sein. Es kann nicht der blindwütige Zufall sein, der sie vor einem Bild von Meyerheim immer gleichgültig gelassen, und ein Werk wie diesen Manet zu zerstören anpeitscht. Es muß in dem wirklichen Kunstwerk etwas sein, was ihnen die Galle reizt. Gewiß, es mag einmal vorkommen, daß die haltlose Menge von irgendeinem, einem Konkurrenten des Künstlers, einem verständnislosen Zeitungsschreiber, sonst einem Mißvergünstigen oder Mißgünstigen zu



GLASPOKALE MIT EINFACH. BEMALUNG ENTW. FRL. FLÜGEL.

✧
VERTRIEB:
WIENER WERK-
STÄTTE WIEN.





WIENER WERKSTÄTTE.

»EMAIL-BROSCHEN«



ENTW: FRL. FLÜGEL.
WIENER WERKSTÄTTE.

»BILDCHEN U. BROSCHEN
IN BUNTEM EMAIL«

ihrem Exzeß aufgeputscht worden ist; aber an solch zufällige Bosheit zu glauben bei einer Sache, die, ob es sich um das Auftreten eines Flaubert, eines Strindberg, eines Munch oder Wedekind handelt, so selbstverständlich wie der Donner nach dem Blitz einzutreten pflegt, ist doch mehr als man einem denkenden Menschen zumuten kann. Es muß doch da eine Gesetzmäßigkeit geben, daß ein Ibsensches Stück, ein Liebermannsches Bild, ein Nolde, ein Lehmsbruck überall, wo sie zum ersten Mal auftauchten, einen Sturm der Entrüstung entfesselten, während allenthalben, wohin die „Lustige Witwe“, das „Tagebuch einer Verlorenen“ oder dergleichen Schmarren kamen, das hingerissene Publikum nach mehr, nach viel, viel mehr von der Trivialität gierte. Die Unklugheit, die Unbildung, die Gleichgültigkeit der „blöden“ Masse kann es nicht sein, sonst müßte es einmal wenigstens vorgekommen sein, daß diese Unwissenheit sich geirrt, daß sie gegen die Regel ein bedeutendes Werk verkannt und



JOS. HOFFMANN. »ANHÄNGER«

deshalb wie einen Kitsch bejubelt hätte. Solcher Irrtum ist ausgeschlossen, weil sie an der Flachheit das ihr Gemäße, das ihr Wesensverwandte liebt. Sie entscheidet sich nicht aus der Unkenntnis über den künstlerischen Wert, sondern aus einem ganz positiven Verlangen nach dem Mittelmäßigen. Das Mittelmäßige, das nicht zu erregend, nicht zu stürmisch, nicht zu erhaben, nicht zu edel und nicht zu machtvoll ist, das unterhält und doch jeden auf seiner Alltagsstraße läßt, das harmlos Nette, das wie Limonade eingeht, das ist das, was die Vielen wollen, wenn sie die Absicht haben sich einmal mit der Kunst einen guten Tag zu machen. „Kein Wunder“, das ist die Reflexion Goethes zu diesem Fall, „kein Wunder, daß wir uns alle im Mittelmäßigen gefallen, weil es uns in Ruhe läßt; es gibt das behagliche Gefühl, als wenn man mit seinesgleichen umginge“. Fürwahr, das ist es, dieses behagliche Gefühl, diese Pantoffelweichheit, diese geistige Trägheit, die der Künstler, sofern er eben zu Recht



ARCHITEKT BLONDER.



PROFESSOR JOS. HOFFMANN. »ANHÄNGER IN SILBER«

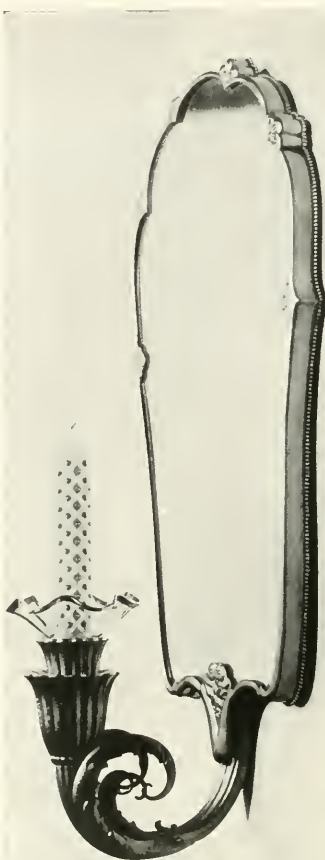
VERTRIEB: WIENER WERKSTÄTTE-WIEN.



»KRAVATTENADEL«

diesen Namen trägt, nicht respektiert, seinem Wesen nach nicht respektieren kann, weil er immer ein Aufrütteler und Aufrührer zu sein bestimmt ist, dieses Unruhige und Unbefriedigte im schöpferischen Geist, dieses Himmelstürmende ist es, was das Philisterium so zur Abwehr zusammenschweißt. Es will aus seiner Gewohnheit des Denkens und Fühlens nicht herausgebracht werden, es wehrt sich instinktiv gegen die unbequeme Zumutung, etwas Neues — und sei es auch eine geistige Delikatesse ohnegleichen — aufnehmen zu sollen. Es lehnt mit mehr oder minder großer Entschiedenheit ab, wie der Bauer, dem man Artischocken oder Hummern vorsetzt. Ja, es ist so, „man verdient“, um noch einmal mit Goethe zu reden, „wenig Dank von den Menschen, wenn man ihr inneres Bedürfnis erhöhen, ihnen eine große Idee von ihnen selbst geben, ihnen das Herrliche eines wahren edlen Daseins zum Gefühl bringen will. Aber wenn man die Vögel belügt, ihnen Märchen erzählt, von Tag zu Tag ihnen forthelfend sie verschlechtert, da ist man ihr Mann und darum gefällt sich die neuere Zeit in so viel Abgeschmacktem“ . . . PAUL WESTHEIM.

SEHNSUCHT. Wir alle möchten ein Leben führen, das reicher und höher ist, als das von der Beschränktheit des Menschentums uns gestattete. In einem düsteren Keller sitzen wir und strecken wie einen Fühler, wie ein Periskop die Kunst in die höhere Sphäre, um ab und zu ein leuchtendes Bild aus ihr niederzuziehen.



PROF. O. PRUTSCHER. »SPIEGEL MIT KERZENHALTER«

Das tut nicht nur die idealistische Kunst. Wir möchten auch größer sein im Spott, im Leid, im Zerstören! — Wir sind einmal und möchten noch viel tausendmal anders sein: Bewegte Linie, wuchtende Masse, ein beseelter Hauch, polterndes Gewitter, eine Geste des Stolzes, der Liebe, der Trauer. Da zwingen wir unsere explosive Sehnsucht zwischen die vier Wände des Bildes, und die unerlöste menschliche Seele befreit sich, sieht sich starr und groß, fein, zierlich, in wunderbarer melodischer Bewegung, zerreißen, aufbäumend im Trotz und weich im All zerfließend. Niemand wird das Bild die unzähligen Weisen des Seins, die wir leben möchten, erschöpfen. Kaum ist eine unserer Möglichkeiten gestaltet, wird uns die Beschränkung leid. Wir hassen das selbstgeschaffene Idol, um bald eine andere Sehnsucht anzubeten. . . . A. J.

PHANTASIE. In dem Dunkel der Möglichkeiten brauen die Träume. Welten glänzen hinter den Vorhängen, die eiserne Notwendigkeit verschlossen hält. Wem wäre dieses graue Leben erträglich, der einmal sich an dem Gift der Zukunftsträume berauscht hat? Rings um uns her, und weit in die menschliche Zukunft hinein, mögen die herrlichsten Wunder blühen. Wir dürfen ihr gespenstisches Locken nicht hören. Die Phantasie nährt und beschwingt den menschlichen Geist nur, soweit sie von grauer Erde, von grauem Alltag sich nährt. Stürzt sie hemmungslos ins Blaue, so ist sie kein Gefährt, dem der Mensch, der leben will, sich anvertrauen darf. . . . A. J.



ENTW. U. AUSF: TILLI LORCH—FRANKFURT.

»GOLDFARBENES KISSEN MIT SEIDENSTICKEREI«

DIE UNERSETZBARKEIT DER STICKEREI.

Nein, werte Freundin, Ihre Besorgnisse vermag ich nicht zu teilen. Sie sehen die Zukunft unseres edlen Kunstzweiges entschieden zu düster. Wenn auch fast täglich neue Stickerei-Imitationen auftauchen und angepriesen werden — nur Geduld, binnen kurzem werden diese „Neuheiten“ dahin gewandert sein, wo bereits Hunderte und Tausende ihrer Vorgängerinnen ruhen, in den Orkus der Vergessenheit. Es war noch immer so: Ging ein Artikel mal ausnahmsweise gut, flugs tauchte auch schon eine Erfindung auf, ein Ersatz, der zehnmal billiger war, und alle kaufmännisch Denkenden nahmen an, mit der guten alten Ware ist es nun vorbei, sie ist tot, mausestot; erschlagen von dem „Ersatz“. Was aber war

in Wirklichkeit die Folge der Verbilligung, des Massenangebots, der Verschlechterung? Der ganze Artikel wurde totgeschlagen, totgehetzt, die Ersatzmänner gruben sich selbst das Grab, rissen allerdings den ganzen wertvollen Artikel mit, auf den sie sich mit ihrer Verbilligungssucht geworfen hatten. Und seien Sie überzeugt, mit den imitierten Filetdecken, den gedruckten Applikationen, und was sonst noch Ihr Herz beschwert, wird es nicht anders ergehen. Sie beherrschen für eine kurze Weile das Warenhaus, bis der Herr Einkäufer wieder eine andere Neuheit, einen andern „Reißer“ findet, da sich auch das Publikum bald an dem Überangebot sattgesehen hat. Na, und nach einiger Zeit werden wieder die guten, echten



TILLI LORCH - FRANKFURT.

»DECKE MIT TÜLLSTICKEREI«

Filetdecken auftauchen, man wird sie wieder liebgewinnen, wie man sie nur je geliebt hatte.

Seit es eine Industrie und ein Unternehmertum im heutigen Sinne gibt, ist die Stickerei immer bedroht gewesen. Von allen denkbaren Seiten her sind Einbrüche in ihr Gebiet versucht worden, kein Material, keine Technik, die nicht zur Imitation von Stickerei mißbraucht worden wäre. So hat man Buntstickerei durch Malen, Drucken, Weben, Prägen, Ätzen und Brennen, Spritzen und wer weiß welche Teufelskünste noch, täuschend imitiert. Ist die Buntstickerei dadurch zugrunde gegangen? Im Gegenteil! Sie erlebt heute geradezu eine Blütezeit. Aber die Imitationsverfahren, die sind, wie sie gekommen, wieder dahingeschwunden, ihre Erinnerung wird nur in alten Modeblättern und Patentschriften noch festgehalten, zur Schande und Warnung für kommende Geschlechter. Wo ist der famose „Seidenglanz“ aus Glaspulver geblieben? Wer macht noch Knüpfereien aus gefärbten Bohnen? Da haben sie den edlen

königlichen Samt mit glühenden Formen gepreßt und die Zeichnung in schreiend natürlichen Farben ausgespritzt: — Welch eine wunderbare Erfindung! Reisende durchzogen ganz Deutschland mit diesem „effektvollen Artikel“, der die Stickerei unbedingt totmachen mußte, und — der Rest ist Schweigen. Schade um den Samt, werden auch Sie gesagt haben! Soll ich noch weitere dieser Ersatzkunststücke anführen? Ich glaube, es wird ihnen damit zuviel Ehre angetan. Mögen die Erfinder selbst ihre Imitationen bewundern und sich damit begraben lassen! Die übrige Menschheit hat sie noch immer rasch abgewimmelt, die feste Position der Stickerei vermochten diese Abenteurer nicht zu erschüttern.

Nun will ich Ihnen nur noch, werte Freundin, zu Ihrer völligen Beruhigung mit ein paar Worten sagen, warum denn die Stickerei so unersetzbar ist, warum die Totschlagsversuche der Imitatoren auch in alle Zukunft vergeblich bleiben werden und bleiben müssen. Ja, wenn es sich bei unserer Arbeit nur darum handelte, einen



TILLI LORCH-
FRANKFURT.
»Kragen«



OBEN:
»DECKCHEN MIT
TÜLLSTICKEREI«



EVA UND
LOTTE RIESS-
DESSAU.
»FILET-
ARBEITEN«



MARIANNE THEINER - PRAG.

»DECKCHEN MIT WEISS-STICKEREI«

zeichnerischen Entwurf möglichst genau in Stoff und Faden wiederzugeben! Dann wäre natürlich jenes Verfahren am besten und erfolgreichsten, das einen möglichst zeichnerischen, graphischen Eindruck hervorbringt. Wir könnten uns mit Malen auf Stoff, dem Drucken, Schablonieren, Spritzen in keiner Weise messen, zumal diese Verfahren ja auch viel rascher arbeiten, als die Stickerei. Aber das ist eben ein, leider recht verbreitetes, Mißverständnis. Wenn eine Dame heute eine feine Tischdecke erwirbt mit allerlei Weißstickerei darauf und eingesetzten Spitzenmotiven, so weiß oder fühlt sie sehr wohl, daß sie mehr nach Hause trägt, als nur eine in Leinenfäden ausgeführte Zeichnung. Sie fühlt plötzlich durch dieses kunst-

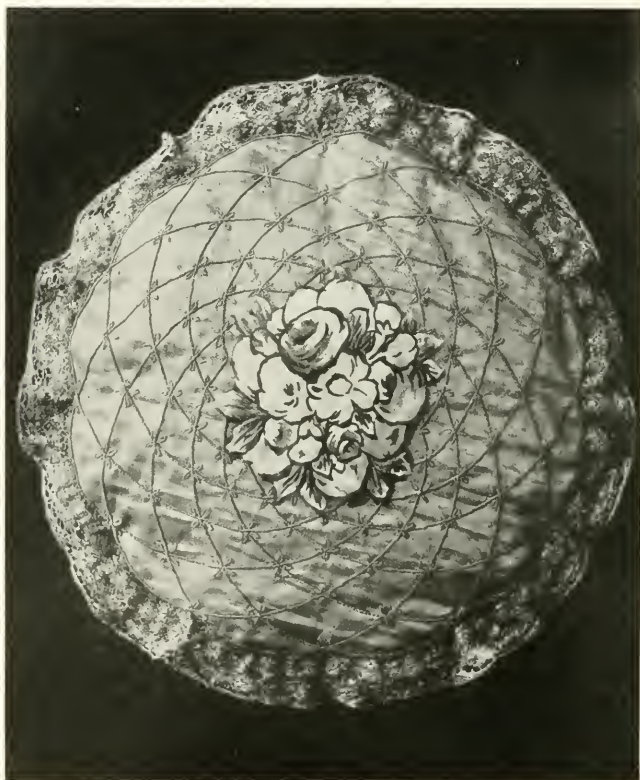
volle Werk sich in stiller Sympathie verbunden mit den geschickten Fingern der Verfertigerin, mit ihrer bis ins kleinste liebevollen Sorgfalt, mit ihrer aufopfernden Geduld und ihrem feinen Sinn für schöne, edle Nadelarbeit. Das Band der Sympathie greift sogar noch weiter, greift zurück auf die Frauen vergangener Zeiten, mit denen man sich auf einmal geistesverwandt fühlt; sie grüßen uns aus den von ihnen erfundenen und geübten Stichen, Figuren, Stickereiauffassungen. Solche echte, edle Stickerei ist eine zeitlose und internationale Sprache der Frau; wie sie seit Jahrtausenden geübt wird. Wir dürfen sicher sein, sie wird mindestens noch einmal so alt werden, als sie schon ist. — Lassen wir uns also von dem lauten Getue

BORTE FÜR WEISS-STICKEREI.



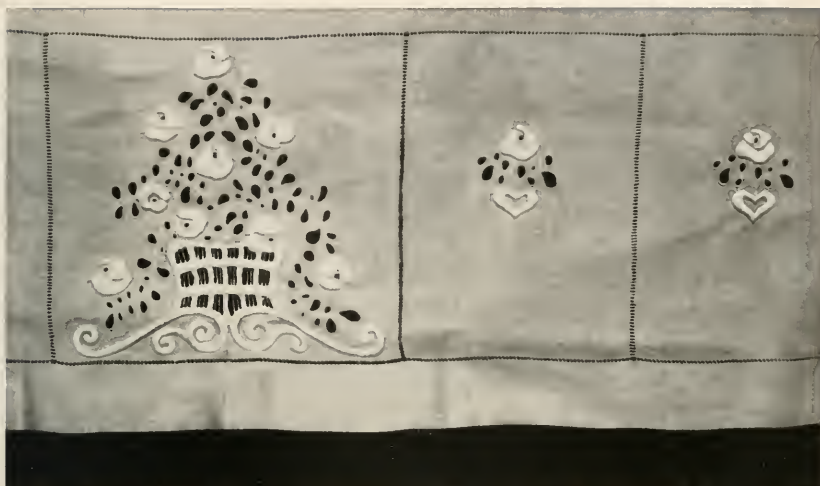
MARIANNE THEINER - PRAG.

»BORTE FÜR EINE ANRICHT-DECKE«



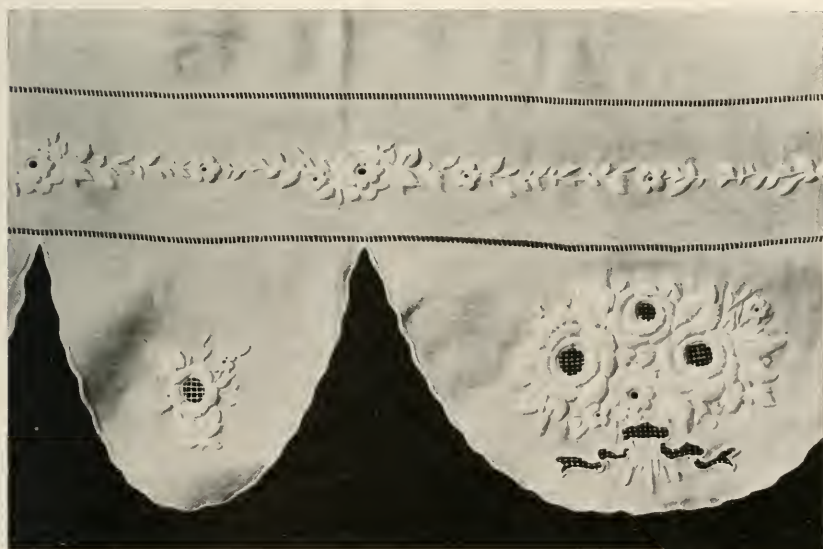
ENTWURF UND AUSFÜHRUNG: MARIANNE THEINER - PRAG.

»RUNDEN KISSEN AUS GOLDSTOFF MIT STICKEREI UND REICHER SPITZE, MITTELTEIL IN BATIKARBEIT«



MARIANNE THEINER—PRAG.

»BORTE EINER DECKE IN HOCHSTICKEREI«



MARIANNE THEINER—PRAG. »LEINEN-BATISTDECKE FÜR EINE ANRICHTE«

AUSFÜHRUNG IN HOCHSTICKEREI UND DURCHBRUCH-ARBEIT MIT HOHLSÄUMEN. VERGL. DIE OBERE ABBILDUNG SEITE 120.

der Fälscher nicht berirren, halten wir treu zur edlen Kunst der Nadel, sie wird es uns wie bisher reichlich lohnen. Jene oberflächlichen Leute, die jeder Sensation nachlaufen, sind nie unsere wahren Freunde gewesen. Sie haben auch in unserer Stickerei die Vergröberungen und Verbilligungen erfunden, die uns schon so manche schöne alte Technik verleiden. Wenn sie sich jetzt im Drucken und Weben betätigen, um so besser für die Stickerei! Aber gute, hochwertige Stickerei wird niemals von Imitationen, und seien sie noch so raffiniert, ersetzt oder verdrängt werden. — Ihr sehr ergebener ANTON JAUMANN.



HEDE FLEISCHER PRAG-WEINBERGE.
»BEUTEL UND LAUTENBÄNDER MIT STICKEREI«

DIE VOLLENDUNG.
Wenn höchste Bequemlichkeit und höchste Schönheit in einem Gebrauchsgegenstand zusammenfallen, so ist er kunstgewerblich vollendet. Zwang und Freiheit sind die beiden Eltern der Kunst; aber dieses muß mehr dem Vater, jenes mehr der Mutter ähnlich sehen; hier gilt es: die gegebene Individualität zur Gesetzmäßigkeit auszubilden, dort: das gegebene Gesetz der Individualität gemäß auszugestalten. Die Kunst wächst von innen nach außen, das Kunstgewerbe von außen nach innen. Sowie man den beiderseitigen Standpunkt vertauscht, wird die Kunst zur Manier und das Kunstgewerbe zum bloßen Luxusgewerbe Langbehn.

☉





FRANZ SEIFERT WIEN. »ENTWURF FÜR EIN DENKMAL AUF DEM „BISAMBERG“ AN DER DONAU« (BEI WIEN)



ALEXANDER JARAY—WIEN. DENKMAL.

TRAUERNDER ACHILLES (1900 KR.).

KRIEGER-DENKMÄLER.

Im Februar 1915 hatte das österreichische Kultusministerium einen Wettbewerb für Kriegerdenkmäler ausgeschrieben. 66 000 Kr waren insgesamt für Preise ausgesetzt. Die außerordentliche Aufgabe fand unter den Künstlern Österreichs eine außerordentliche Beteiligung. Die wichtigeren der Entwürfe liegen jetzt in einem Sammelwerk vor, das der Verlag Anton Schroll in Wien unter dem Titel „Kriegerdenkmäler“ herausgebracht hat. Zusammen mit dem früher erschienenen Werke „Soldatengräber und Kriegerdenkmäler“ (im gleichen Verlag), worüber wir im November-Heft 1915 der „Deutschen Kunst und Dekoration“ berichteten, besitzt jetzt Österreich eine solche Fülle von Anregungen und Vorbildern, daß gewiß keine Gemeinde in Verlegenheit kommen dürfte. Was die Künstler Österreichs hier in Erfindung und Gestaltung geleistet haben, ist staunenswert. Wir können mit aller Bestimmtheit aussprechen, sie werden der Aufgabe, die Helden des Weltkrieges würdig zu ehren, voll und ganz gewachsen sein. — Einige andere Bedenken und Fragen lassen sich aber angesichts so prächtiger Werke nicht unterdrücken: Werden die Denkmalsausschüsse dem sachkundigen Künst-

ler nun wirklich freie Hand geben? Wenn sie, wie bisher, Ort und Art des Denkmals selbst bestimmen wollen, ist trotz alledem eine Besserung nicht zu erhoffen. Und werden die Künstler, die oft durch verwandtschaftliche und sonstige Beziehungen den Auftrag erhalten, sich auch selbst die nötige Sachkunde erwerben? Nicht jeder gute Plastiker hat ohne weiteres das Zeug zu einem Denkmalbauer, mancher versteht es nicht einmal, seinen eigenen Werken den günstigsten Platz, die rechte Aufstellung zu finden. Denn hier spricht noch anderes mit, als Fragen der plastischen Form. Und endlich: Wird es überhaupt angehen, nach einem so sinnlosen, kulturwidrigen Völkermorden triumphierende Denkmäler aufzurichten, Zeichen des Stolzes, versteinerte Hurra-rufe? Oder wäre es nicht vielmehr angezeigt, der tiefen Trauer über die ungeheuren Verluste Ausdruck zu geben, Zeichen zu schaffen, die auf Jahrhunderte hinaus zum Ernst, zum Opfersinn, zur Einfachheit, zur Einigkeit mahnen? Der Geist von 1914 ist verflucht rasch verfliegen. Wir brauchen „Denk“-Mäler, die zur Einkehr mahnen, die die Völker aufrütteln und erschüttern auf ewige Zeiten. . . . A. JAUMANN.



EMIL HOPPE, MARCELL KAMMERER, OTTO SCHÖNTHAL - WIEN.
»ENTWURF ZU EINEM DENKMAL FÜR GEFALLENE KRIEGER.«



ARTUR PAYR—INNSBRUCK. »DENKMAL FÜR EINE HÖHE BEI WIEN«
AUS DEM WERKE »KRIEGSDENKMÄLER« VERLAG VON ANTON SCHROLL & CO. IN WIEN.



JOSEF MÜLLNER—WIEN. »ENTWURF FÜR EINE WEIHESTÄTTE DER GEFALENNEN HELDEN« AUS »KRIEGSDENKMÄLER« VERLAG A. SCHROLL.



FREILICHT-AUFFÜHRUNG IN DARMSTADT.

»FRI. EICHELSHEIM ALS SAPHPO« III. AUFGUG.

FREILICHT-THEATER AUF DER »MATHILDENHÖHE«

Zum erstenmal seit Ausbruch des Weltkrieges war am 12. August dieses Jahres das edelheitere Kunstland der Darmstädter Mathildenhöhe seiner ureigentlichen Bestimmung wiedergegeben. Frieda Eichelsheim, die unvergessene einstige Zierde unseres Hoftheaters und, seit etlichen Jahren, Wiesbadener Heroine, hatte sich mit dem rühmlichst bekannten Wiesbadener Theatermann Paul Linsemann verbündet, um die Wirkung einer sommerlichen Freilichtaufführung mit dem Hintergrunde des stolzen Olbrich-Baues zu erproben. Der wohlthätige Zweck, die Begünstigung des Unternehmens durch den Hof und die Gesellschaft und auch wohl die Sehnsucht der harten Zeit nach einer nicht würdelosen Entspannung hatten den, vernünftiger Weise nicht allzu ausgedehnten, Zuschauerraum dicht zu füllen vermocht. Ganz leicht war der Genuß dieses seltenen Freilichtspiels nicht erkaufte, denn in den ersten zwei Stunden brannte die liebe Sonne recht unbarmherzig dem Zuschauer auf den Rücken, blendete die Schauspieler, und auf den entfernteren Plätzen ließ die Verständlichkeit viel zu wünschen übrig; aber die vortreffliche Eignung des Schauplatzes für derartige festliche Vorfüh-

rungen wurde durch den geglückten ersten Versuch erwiesen. Man hätte auch keine verständigere Wahl für diesen Versuch treffen können, als gerade Grillparzers oft bewährte, freundliche Tragödie „Sappho“. Gehalt und Ausdrucksmittel dieses liebenswürdigen Biedermanns-Spieles stehen stilistisch in nächster Verwandtschaft zum Stile des Bauwerks, das den Hintergrund dafür abgab, denn auch Olbrichs heiter-feierlicher Ausstellungsbau darf wohl als eine Synthese von hellenistischer Klassizität mit Wiener, ein wenig biedermeierisch koketter Anmut gekennzeichnet werden. Doch immerhin: Olbrich ist klassischer als Grillparzer, dem unter dem Halsausschnitt des Chiton doch immer der saubere Vatermörder von 1840 hervorguckt. Seine gehobene Sprache von anno dazumal ist, an den Maßstäben heutiger Verskunst gemessen, auf den Pegel einer anständigen Trivialität herabgesunken und hinter seinen tragischen Masken entdecken wir mit verständnisvollem Lächeln eine geheime Hofratstochter gesetzten Alters, die sich durch erfolgreiche Schriftstellerei einen Namen gemacht hat (Sappho), einen tadellos gewachsenen, herzigen und leidlich feschen Sportsmann, k. k. Funk-



FREILICHT-AUFFÜHRUNG IN DARMSTADT.

»MELITTA UND PHAON« SAPHO II. AUZUG.

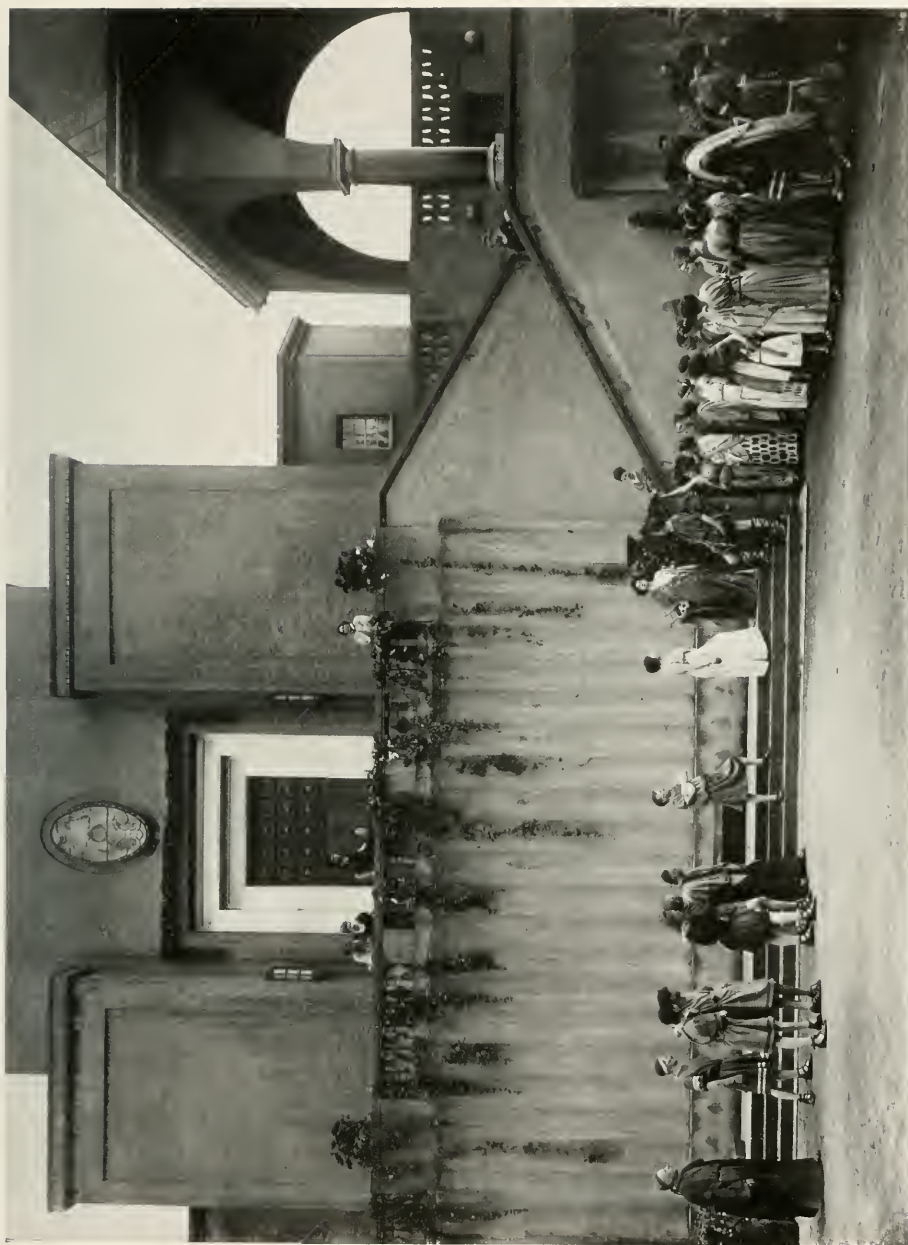
tionär oder Leutnant (Phaon), und ein beliebiges süßes Mädel, Zöfchen oder Ladnerin (Melitta). Die uralte traurige, aber naturgemäß unabänderliche Geschichte von dem aussichtslosen Wettstreit der weiblichen Überreife mit der siegreichen dummen Jugend wird durch das klassische Kostüm keineswegs zu einer aufwühlenden Tragödie, aber die warme Menschlichkeit des Dichters und der meisterhaftschlichte dramatische Aufbau zwingen selbst uns gehetzten Nervenmenschen von heute noch herzliche Teilnahme und künstlerische Hochachtung auf. Der feinsinnige Spielleiter hatte mit erlesenem Geschmack in den ungemeinstimmungsvollen architektonischen Rahmen Bilder von hohem malerischen Reiz hineingestellt und als trennenden Vorhang zwischen den Akten eine versteckte, gedämpfte Musik wirken lassen. Fräulein Eichelsheim wurde der gekrönten Dichterin durch ihre edle, beseelte Deklamation und vielleicht noch mehr durch ihre herrliche Gebärdensprache vollkommen gerecht, und der junge Frankfurter Darsteller Adolf Manz war ein idealer Phaon, ganz nur lieber, unverdorbener Bub. Auch die übrigen schauspielerischen Leistungen standen auf achtbarer Höhe und

auch der spürbare Dilettantismus der anmutigen Melitta störte nicht bei soviel Sonnenschein und blauem Himmel, Blumenduft und Farbensmelz — ebensowenig wie die christlichen Abendglocken und das vorwitzige Motorgebrumm des Kriegsvogels von 1916, der seine Kreise nahe an die Insel Lesbos heranschwang. Alles in allem genommen: es war diese Sappho auf der Mathildenhöhe ein reines, herzerquickend idyllisches Kunsterlebnis, das alle Teilnehmer in dankbarer Erinnerung behalten werden. —

ERNST VON WOLZOGEN.



DAS HAUS DER FREUNDSCHAFT IN KONSTANTINOPEL. Der Wettbewerb um das Deutsch-türkische Freundschaftshaus, an dem auf Vorschlag des Deutschen Werkbundes 12 deutsche Architekten aufgefördert wurden und zwar Prof. Peter Behrens, Prof. German Bestelmeyer, Prof. Paul Bonatz, Prof. Hugo Eberhardt, Professor Martin Elsässer, August Endell, Prof. Theodor Fischer, Walter Gropius, Prof. Hans Pölzig, Prof. Bruno Paul, Prof. Richard Riemerschmid, Bruno Taut, führte dazu, daß in den letzten Wochen eine Reihe dieser Herren, eingeladen von der Deutsch-



FREILICHT-AUFFÜHRUNG IN DARMSTADT VOR OLBRICHS STÄDT. KUNST-AUSSTELLUNGS-GEBÄUDE AUF DER MATHILDENHÖHE. GRILLPARZERS TRAUERSPIEL „SAPPHO“ V. AUFZUG.



FREILICHT-AUFFÜHRUNG IN DARMSTADT. GRILLPARZERS »SAPPHO« SZENEN AUS DEM V. AUFZUG. SAPPHO, PHAON U. MELITTA.

türkischen Vereinigung, Studiums halber in Konstantinopel weilten, um den von der türkischen Regierung zur Verfügung gestellten, am höchstgelegenen Punkte Stambuls befindlichen Platz in Augenschein zu nehmen. Es wurde ihnen daselbst durch unsere Bundesgenossen eine außerordentlich sympathische Aufnahme zuteil. Das Haus kommt an die Divan Jolu in das Viertel zwischen der Aja Sophia und At Meidan einerseits und dem Kriegsministerium und der Bajasid Moschee andererseits zu liegen, gegenüber der berühmten Mahmudstürbe. Dem Bauplatz vorgelagert ist der Platz mit der Cisterne der 1001 Säulen. Nach Süd-

westen, Süden und Osten eröffnet sich ein gewaltiger Rundblick auf das Marmarameer, bei der Einfahrt von den Dardanellen her wird das Gebäude stark in Erscheinung treten. Das Haus soll umfassen einen großen Versammlungssaal für 1800 Personen, einen Konzertsaal für 500 Personen, zahlreiche Räume für Ausstellungen auf dem Gebiete der bildenden Kunst, der Technik, des Handels und der Warenkunde, Heer und Schulwesen etc., ein großes öffentliches Kaffee, ausgedehnte Bibliothek- und Klubräume und weiterhin Wohngelasse für Studenten. Für den Bau des Hauses sind Beträge in Höhe von 1 1/2 Millionen Mark bereits gesammelt. —



FREILICHT-
AUFFÜHRUNG
IN DAKMSTADT.
»SAPPHO«
SCHLUSS-SZENE:
PHAON UND
MELITTA.



STAATL. KUNSTGEW.-SCHULE HAMBURG.

SCHÜLERARBEIT - PUPPENSPIEL

KINDERARBEITEN — EINE FORDERUNG AN DIE SCHULE.

Im Märchenlande zu wandeln ist eins der herrlichsten Vorrechte der Kinder. Es war einmal. — Köstliche Empfindungen werden in uns wach, wenn wir uns der Geschichten erinnern, die uns durch jene einleitenden Worte in die Zaubergärten der Phantasie, die mit gütigen Feen und mit bösen Geistern bevölkert waren, führten. Noch deutlich erinnern wir uns der Wirkungen, die die Kunst der Poesie geheimnisvoll in unseren Herzen entzündete. Wir fühlen noch unsere Wangen glühen, wenn wir jener ersten Wallungen unseres Gefühls gedenken. In unserer Phantasie baute sich eine besondere Welt auf, reich und schön, gut und böse, die allmählich durch die rauhe Wirklichkeit abgelöst wurde. Unsere Erfahrungen, so gering sie anfänglich waren, häuften sich, sie wuchsen mit uns. Wir drängten von einem Erlebnis zum anderen, denn im Erleben empfanden wir unsere stärksten Glücksempfindungen. Wenn wir uns eine Grube gruben, mit nassem Sand Kuchen backten, oder, größer geworden, mit alten Balken und Brettern uns Häuser bauten, dann schwand die Zeit im Fluge

dabin, dann waren wir glückliche Kinder. — Aus dem Spiel wurde bitter böser Ernst.

Ein zweiter Abschnitt unseres Lebens, der scharf vom ersten gesondert war, folgte. Aus der fröhlichen Kinderstube, aus dem sonnigen Garten kamen wir in die Schule, um mit vielen anderen zusammen die „Arbeit“ zu lernen. Kannten wir sie denn nicht? — Hatten wir denn nicht gearbeitet vom Aufstehen bis zum Niederlegen? — Wir hatten gespielt — ja, aber wir hatten mit eigenem Willen gestaltet und höchste Lust dabei empfunden. Nun mußten wir lernen, lernen und unsere Hände gefaltet auf dem Tische halten, die so gerne alles das verwirklicht hätten, was die Phantasie uns ersann, die anfänglich neben dem Lernen einherging und darauf wartete, wieder frei zu werden. Der Tag der Befreiung für unsere unterdrückte Phantasie kam nicht, unsere Hände hatten nichts mehr zu tun, nur unser armer Kopf, und so wurde die Arbeit, die uns einst so unendliche Freuden bereitet hatte, vielfach zur Qual. Aus Kindern werden Leute, die im praktischen Leben sich abfinden müssen, ob sie nun dafür



KUNSTGEWERB-
SCHULE ZU
HAMBURG.
SCHÜLERARBEIT
»PUPPENTHEATER«

durch die Schule erzogen sind oder nicht. Das Leben stellt Ansprüche, fordert seine Rechte. Die Lebensäußerungen der Einzelnen verdichten sich zu Niederschlägen der Kultur. Die Höhe der Kultur richtet sich füglich nach der Bildung der Gesamtheit und da diese eine einseitige genossen hat, so ist es nicht verwunderlich, daß wir des Verständnisses ermangeln für die technische und künstlerische Arbeit. Da das Verlangen nach werktätiger Arbeit und Schönheit unserer Kunst sich niemals zurückdrängen läßt, weil es einem natürlichen Bedürfnis



KUNSTGEW.-SCHULE ZU HAMBURG. »SCHÜLERARBEITEN«

entspringt, so ist es begreiflich, daß die Zahl derer sich täglich mehrt, die an der einseitigen Bildung durch die Schule rüttelt mit aller Kraft und daß Forderungen an die Schule erhoben werden, obgleich wir ihrer Erziehungs-Arbeit zu größtem Danke verpflichtet sind. — Unsere Schulen haben uns auf einen hohen Stand der Kultur geführt, sie haben uns stark und mächtig gemacht, sie haben das Volk der Denker erzogen, das in den Wissenschaften führend ist, sie haben eine hochentwickelte Technik ermöglicht und uns in den Stand gesetzt, un-



SCHÜLERARBEITEN AUS DER STAATLICHEN KUNSTGEWERBE-SCHULE ZU HAMBURG. »PUPPENWIEGE UND KARUSELL«



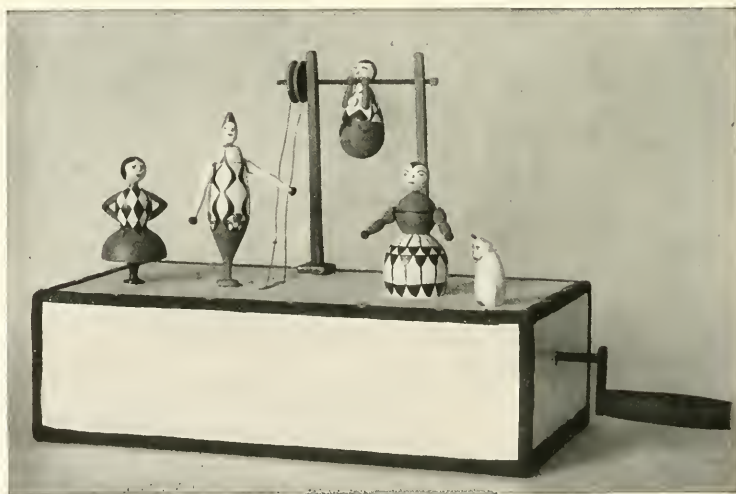
STAATLICHE KUNSTGEWERBE-SCHULE ZU HAMBURG. »SCHÜLERARBEITEN AUS EINEM SPIELZEUG-WETTBEWERB«

seren Handel über die ganze Erde zu verbreiten, und uns schließlich zu einer Machtstellung geführt, die uns unsere Feinde neideten und sie schließlich veranlaßte, uns mit Krieg zu überziehen. — Und doch! Sind Wünsche und Forderungen aller Orten laut geworden und erhoben, sind neue Bildungsziele aufgestellt, die eine Reform unseres Schulwesens nötig machen. Schon vor dem Kriege war man in eine Besprechung einer Reihe von Fragen eingetreten und hatte bestimmte Wünsche formuliert. So z. B. wurde die Forderung einer besseren staatsbür-



KUNSTGEWERBE-SCHULE ZU HAMBURG. »KASPERL-THEATER«

gerlichen Erziehung erhoben, die dem Einzelnen sein Verhältnis zum Staate klarlegt, ihm den Platz, auf den er gestellt ist, verständlich macht und die Aufgaben zeigt, die er der Allgemeinheit gegenüber zu erfüllen hat, oder die Forderung einer Umformung unserer Schulorganisationen mit dem Zwecke, den Begabten den Weg zu ihrer vollen Entwicklung frei zu machen, damit sie für die Allgemeinheit ausgewertet werden können. Denn Deutschland braucht besonders alle begabten Kräfte, und sie zur Entfaltung zu bringen, heißt zugleich unserem Vaterlande



STAATLICHE KUNSTGEWERBE-SCHULE ZU HAMBURG. »ZIRKUS« SCHÜLERARBEIT AUS EINEM WETTBEWERB.



STAATLICHE KUNSTGEWERBE-SCHULE ZU HAMBURG. SCHÜLERARBEITEN »SPIELSACHEN«

die höchsten Dienste erweisen. Oder aber die Forderung einer besseren körperlichen Erächtigung und Wehrhaftmachung der Jugend, eine Forderung, die durch den Krieg besonderen Nachdruck erhalten hat. Und nun wollen wir zu diesen Wünschen noch einen hinzufügen, einen Wunsch, der im Zusammenhange mit den Arbeiten der Kinder steht. Die Bitte, die wir aussprechen müssen, ist nicht neu. Schon im Jahre 1908 wurde auf dem Internationalen Kunst - Erziehungstage in London auf das Eindringlichste die zu stellende Forderung erörtert, daß nämlich die Schulen allgemein den Handfertigkeitsunterricht pflegen und daß der Zeichenunterricht immer mehr zu einem Mittel der künstlerischen Erziehung der Jugend ausgestaltet werden möchte. Warum wohl? Weil die bisherige Erziehung im wesentlichen auf eine Schulung des Verstandes und auf die Aneignung eines Wissens abzielt, die Erziehungs- und Bildungswerte, die in der praktischen Arbeit begründet sind, nicht ausnutzt, die Entwicklung schöpferischer Fähigkeiten nur einseitig anbahnt und die Gebiete künstlerischen Schaffens nicht genügend berücksichtigt. Die Schule soll doch eine allgemeine Bildung vermitteln und zur allgemeinen Bildung gehört doch vor allem, was das Wesen der deutschen Art ausmacht, gehört neben einem allgemeinen Wissen auch ein allgemeines Verständnis für die künstlerische Arbeit. Vor allem verlangen wir heute von der Schule die harmonische Entwicklung aller Kräfte des Verstandes, des Gefühls, die Entwicklung aller Organe, der Augen zum Beobachten, zum bewußten Erschauen, der Ohren zum Aufmerken, zum Hören und Unterscheiden der Geräusche, der Hände, um sie geschickt zu machen für die Befehle des Geistes für das, was Augen sehen und Ohren hören. Die im Kriege gemachten Erfahrungen weisen mit großer Bestimmtheit auf eine klaffende Lücke in der Schulerziehung hin, auf die mangelhafte Ausbildung des Auges und der Hand. Der Handgeschickte ist der brauchbarere Soldat, denn mit der Erwerbung der Handgeschicklichkeit ist die Ausbildung des Sehens und des Beobachtens aufs engste verknüpft. Beobachten und Handgeschicklichkeit verhalten sich wie Ursache und Wirkung. Dem Beobachten erfolgt das Erkennen. Das genau Erkannte kann veranschaulicht werden durch die Sprache oder durch die Hände, sei es in Zeichnung oder durch die Form in beliebigem Material, geschickt oder ungeschickt, ganz nach der erzogenen Fähigkeit der Hände. Die Sprache und die Hände sind die gleichen Diener des Erkennens, des Verstandes.

Was nun für den Krieg gilt, gilt auch für das gesamte Leben. Krieg ist die potenzierteste Form des Lebens, die äußerste Anstrengung aller Kräfte. Die Schule wird sich bewußt werden müssen, in Zukunft mehr im Geiste Fröbels zu arbeiten, durch das Spiel zur Arbeit zu leiten, praktische Arbeit aufzunehmen, wie andere Völker es systematisch mit größtem Erfolge schon lange getan haben. Die Arbeitssamkeit und die Entwicklung des jungen Menschen ist nicht allein durch wissenschaftliche Disziplinen zu fördern, sie scheitert an der Verschiedenartigkeit der Veranlagung der Individuen. Wenn auch die geistige Schulung das Hauptziel der Erziehung sein wird, so wird sie doch die wertvollste Hilfe durch die Förderung der manuellen Fähigkeiten erfahren und ihre Pflege wird wohlthuend die Verschiedenartigkeit der Begabungen ausgleichen, und nicht unwichtige Forderungen des praktischen Lebens erfüllen. Die Wissenschaft und das praktische Leben dürfen nicht im Gegensatz stehen. Sie sollen sich gegenseitig durchdringen und unsere Jugend soll so erzogen werden, daß sie weder den Anforderungen der Wissenschaft noch denen des praktischen Lebens fremd gegenübersteht. Wer gelernt hat, Material zu bewältigen, es zu formen, schon in der Schule, durch die wir alle gehen, während nach der Schule vielen die praktische Arbeit verschlossen bleibt, wird nicht nur durch seine Fühlungnahme mit der Handarbeit bereichert und seine Verstandeskräfte gefördert haben, er wird auch die Arbeit lieben, zum wenigsten schätzen gelernt haben. Die Wertschätzung der Arbeit ist aber sowohl für ihre Entwicklung als auch für die Erhaltung der Art von höchster Bedeutung. Die Arbeitsleistung des Einzelnen, die eines ganzen Volkes, findet ihren Maßstab in den Äußerungen vergangener Epochen und in der Arbeit der mitstrebbenden Völker. Den höchsten Stand der Arbeitsgebiete aller Art, der Kultur, wird das Volk erringen, das seine Arbeit am tiefsten und in der Form am schönsten gestaltet. Es ist einmal gesagt worden, wenn wir von den Griechen nichts weiter kennen würden, als ihre Plastik und Tempelbaukunst, wir sie doch als Kulturvolk von höchster Bedeutung anzuerkennen hätten. Die Schönheit der Form war ihnen Symbol und Ausdruck ihres geistigen Lebens. — Was hat nun die Schule getan um unser Leben zu formen, um Verständnis für die künstlerischen Absichten zu erwecken, um das ganze Volk lebendigen Anteil an dem sichtbaren Aufbau seiner Kultur nehmen zu lassen, sein Empfindungsleben zur Entfaltung zu bringen und die sittlichen Kräfte nutzbar zu machen,

die von dem Kunstwerk ausstrahlen? Es soll die Bedeutung des Unterrichts in der Literatur und die Pflege des Gesanges nicht verkannt werden. Von dem Zeichenunterricht kann nur gesagt werden, daß er seiner Bedeutung nicht entsprechend behandelt wurde.

Die natürlichen Forderungen des Kindes sind nicht unbeachtet geblieben und nach mancherlei Richtungen sind Versuche gemacht worden, an das Spiel des Kindes anzuknüpfen, die im Spiel liegenden Werte zu benutzen und die Erziehung durch das Spiel hindurch zu leiten. Das Spiel ist fraglos die Arbeit des Kindes, es ist eine Nuance der Arbeit auf einer gewissen Entwicklungsstufe des Menschen. Im Spiel wurzelt die Freude, die durch die selbstgewählte Art der Beschäftigung bedingt ist, und die um so höher ist, je selbständiger das Kind beim Spiel verfahren kann. Dieses Moment der Freude, das im Spiele liegt, darf bei der Arbeit ebensowenig fehlen, als eine gewisse selbständige Betätigung, wenn sie eine Lust sein soll. Die Arbeit wird erst zur Arbeit, wenn sie als Last empfunden wird, wenn sie keine Freude macht. Wenn innerhalb der Schulzeit immer wieder die Lust zum Spielen durchbricht, so ist das nichts anderes, als ein Ringen nach selbstgewählter Beschäftigung, als ein Sichauflehnen gegen den Zwang, gegen das unerbittliche Schulgesetz.

Spielen heißt im gewissen Sinne auch Gestalten. Alles, was das Kind tut, deutet auf eine von der Natur vorgeschriebene Entwicklung des Schaffenstriebes; es drängt nach harmonischer Entfaltung aller seiner Kräfte. In dem Unterrichtsgebiete des Zeichnens ist seit länger als 15 Jahren eifrig gearbeitet worden, um aus dem „technischen Fach“ den Unterricht für die künstlerische Erziehung zu gewinnen. Den Schülern sollen die Augen geöffnet werden, um sehen zu lernen, sie sollen in ein intimeres und in ein ästhetisches Verhältnis zur Natur und Kunst treten. Das Zeichnen soll ein Ausdrucksmittel werden. Wie aber vom exakten Beobachter der Natur, dem naturwissenschaftlichen Sehen, die Wege zur Kunst führen, das wird von den Vertretern des Zeichenunterrichtes, den Vertretern der künstlerischen Erziehung ganz verschieden gezeigt. Die einen wollen nur die Sinne aufnehmen- und genußfähig machen, die anderen wollen mehr, wollen durch den Zeichenunterricht die produktiven Kräfte entwickeln helfen. — Es dürfte einleuchten, daß durch diese Förderung noch höhere Ziele in den Zeichenunterricht hineingetragen werden, weil in der Entwicklung der schöpferischen Kräfte zugleich die Entwicklung des Individuums zur Persönlichkeit steckt und

zugleich aus dem künstlerischen Schaffen das künstlerische Genießen erwächst.

Der kommende Friede wird ein fortgesetzter Kampf auf wirtschaftlichem Gebiete sein, in der Schönheit der Form wird der endgültige Sieg liegen. Die Geschichte beweist das. Es ist nicht nötig auf den Zusammenhang der Blüteperioden künstlerischer Tätigkeit mit dem Hochstand der Wirtschaft hinzuweisen. Wir sind uns darüber völlig klar, daß wir in Zukunft nicht durch billige Arbeit den ausländischen Markt uns sichern können, dazu sind die Löhne in unserem Lande zu hoch und die Rohmaterialien zu teuer geworden. Wir werden auf die bestmögliche technische Herstellung unserer Erzeugnisse bedacht sein und bestrebt sein müssen, die Dinge geschmacklich so gut es geht zu formen. Ein teures Rohmaterial kann auch nur durch seine Verarbeitung Gewinn bringen, wenn es sich um etwas Besonderes handelt, wenn es durch eine Erfindung oder um eine Höchstleistung im technischen und formalen Sinne, wenn es durch die Gestaltung und Formung veredelt oder wie man auch gesagt hat, durch die Arbeit vergeistigt wird. Die Vergeistigung wird künstlerischen Ursprungs sein müssen. Sie ist das Mittel für eine höhere Preisbestimmung, die über die Festsetzung der Preise von Waren steht, die dieses Plus von geschmacklicher, von künstlerischer Zutat nicht haben. — Daraus wird ersichtlich, daß die künstlerische Erziehung neben ihrer Bedeutung für unser geistiges Leben von großer Wichtigkeit für die Förderung unserer Wirtschaft ist. Je mehr nun unser ganzes Volk auf den Standpunkt eines geläuterten Geschmacks erhoben wird, um so höhere Anforderungen wird es an die Gestaltung der Dinge stellen und so die deutsche Art zur Entfaltung bringen und unserer Kultur ihre sichtbare formale Gestaltung geben.

Wenn wir Kinderarbeiten kritisch betrachten, werden wir uns bewußt werden, was für eine Fülle von Kraft des Gestaltens, für eine Tiefe des Gefühlslebens, was für schöpferische Fähigkeiten in unserer Jugend ruhen. In den Malereien ringen ihre Empfindungen nach Ausdruck, ob sie nun durch äußeren Anreiz, durch Betrachten eines Bildes, durch Erschautes oder Erlebtes lebendig wurden oder durch Aufgaben veranlaßt zur Lösung kamen. Ebenso zeugen ihre ornamentalen Arbeiten, ob sie nun auf dem Papier, in Pappe, Holz oder Wolle ausgeführt sind, von Phantasie, von Erfindungskraft. Aus den spielenden Kräften der Phantasie entwickeln sich die Kräfte schöpferischer Gestaltung. Sie sind die wertvollsten geistigen Kräfte der Menschen, auf ihnen ruht der Fortschritt

und die Gesamtentwicklung der Kultur. Diese Kräfte müssen auch in künstlerischem und technischem Sinne schon während der Schulzeit entwickelt werden und zwar im Handfertigkeitsunterricht und im Zeichenunterricht. Wenn wir den angedeuteten Weg mit Erfolg beschreiten, dann dürfte die Unselbständigkeit des Urteils weiter Kreise in allen Fragen des Geschmacks allmählich behoben werden und dann dürften unsere Gebildeten auch an der technischen Arbeit nicht so achtlos vorübergehen, wie es vielfach der Fall ist. Unsere künftige Generation würde technisch, d. h. praktisch denken gelernt haben und eine starke Empfin-

dung für das Schöne und ein Vertrauen für die eigene Kraft des Gestaltens mit für den Lebenskampf bekommen haben. Dann wird auch der Zustand der Abhängigkeit dem Auslande gegenüber aufhören und auch die Abhängigkeit von denen, die vorgeben für uns zu denken, die angefangene Stickereien, Näh-, Häkel- und andere Arbeiten anbieten, die jede Selbstbetätigung in Fragen des Geschmacks und der häuslichen Kunstpflege ausgeschaltet haben. Die Betrachtung der Kinderarbeiten hat uns zu sehr ernstesten Fragen geführt, über die nachzudenken und sie zur Lösung zu bringen, wir alle die Pflicht haben. RICHARD MEYER—HAMBURG.



GERTRUD ULMANN—DARMSTADT. GEMÄLDE »MUTTER UND KIND«



ERICH ERLER. GEMÄLDE »DAVID« BRAKS KUNSTHAUS—MÜNCHEN.



ERICH ERLER MÜNCHEN.

»WIENSEN-QUELLE« BRAKLS KUNSTHAUS.

AUS BRAKLS KUNSTHAUS IN MÜNCHEN.

Brakls Kunsthaus in München, das seinesgleichen nirgends hat und seinen Namen in doppeltem Sinne — als künstlerisches Haus und Haus für die Kunst — zu Recht und mit Ehren trägt, ist gewiß auch deshalb ein so angenehmer Aufenthalt für jeden Genießer, weil man sich dort vor den oft recht aussichtslosen Kämpfen auf den Kriegsschauplätzen der Kunst ebenso geborgen fühlt wie vor der Zudringlichkeit der rückständigen, glatten Mittelmäßigkeit. Die hellen und behaglichen Räume, die Emanuel von Seidl geschaffen hat, sind vom ersten Tage ihres Bestehens an ein Versammlungsort für jene Münchnerische Kunst gewesen, die auf den Gefilden der „Sezession“ und der einstigen

„Scholle“ ihr Gedeihen gefunden hat. Das ist ein gar weites Gebiet, das keine dogmatische Einschränkung kennt und dessen Grenzen dort beginnen, wo die Reaktion, der Dilettantismus und der Kitsch, der vergangene und der zukünftige, anfangen. Und man mag zu Brakl kommen, wann man will, immer wird man eine große Zahl wunderschöner Bilder dort vereinigt finden, die ein Stück lebendigster Münchener Kunst darstellen und deren Eindruck dem der modernen Abteilung irgend einer unserer öffentlichen Galerien sehr häufig zum mindesten gleichkommt. Eine kleine Auswahl solcher Bilder, von denen jedes zu jeder Zeit durch ein Dutzend anderer von gleicher Qualität ersetzt



ERICH ERLER MÜNCHEN.

HEISSE STUNDE BRAKLS KUNSTHAUS.

werden könnte, ist hier wiedergegeben, gewiß zur Freude aller, die sich den Sinn für gute, moderne, deutsche Kunst Münchnerischer Färbung ungetrübt bewahrt haben. Da ist zunächst der Romantiker Erich Erler-Samaden, benannt nach jenem Ort im Engadin, wo er einst Gesundheit nach langem Leiden und später unzählige Motive für seine tiefempfundenen und großgesehenen, dem dekorativen Flächenstil sich nähernden Hochgebirgsschilderungen gefunden hat. Einfachstes, Urmenschliches sozu-

sagen, gewinnt hier Gestalt: der Hirte, zeitgenössisch oder biblisch, selbst ein Stück Natur, mit ihr trauernd und sich mit ihr freuend, oder der Wanderer, der seinen Durst an der Quelle stillt. In starkem Gegensatz zu diesem Rhapsoden, der stets den gesteigerten Ausdruck der Wirklichkeit gibt, steht der Realist und Impressionist Hermann Groeber. In ihm wirkt Leibliche und Holbeinsche Tradition im Maltechnischen wie in der Auffassung lebendig fort, und die Wahrheit und Posenlosigkeit seiner



PAUL JUNGHANNS. MÜNCHEN.

„AUF BLUMIGER WEIDE.“ AUSGESTELLT IN BERLINS KUNSTHAUS.



HERMANN GROEBER »IM GEBET« BRAKLS KUNSTHAUS—MÜNCHEN.



HERMANN GROEBER »BÄUERIN MIT KIND« PRIVATBESITZ.



JOSSE GOOSSENS - MÜNCHEN. »SELBSTBILDNIS«
AUSGEST. IN DER SEZESSIONS-AUSSTELLUNG - MÜNCHEN 1910.



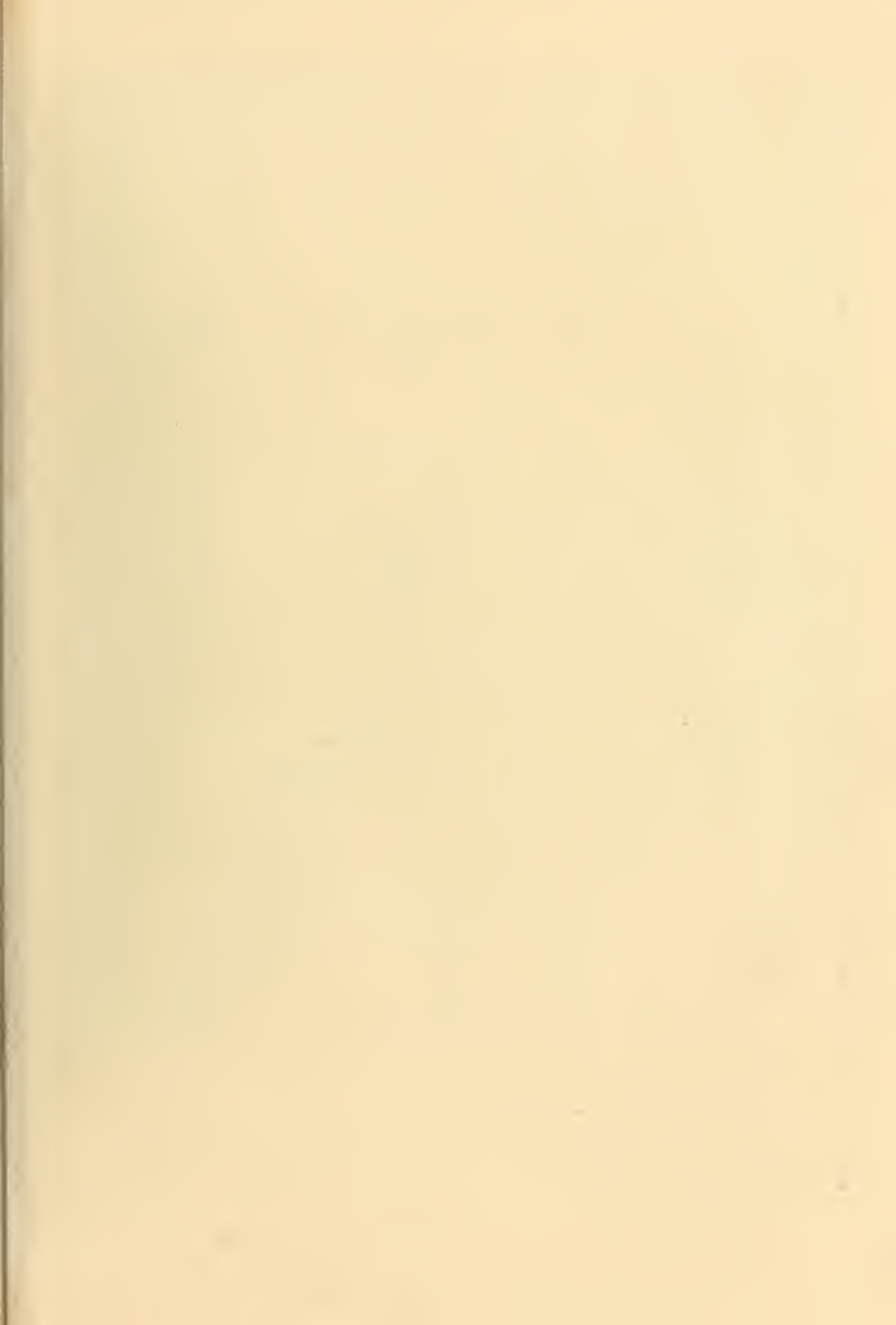
JOSSE GOOSSENS—MÜNCHEN. »STILLEBEN«
AUGESTELLT IN BRUKS KUNSTHAUS IN MÜNCHEN.

ländlichen Modelle, die er besonders liebt, berührt ebenso sympathisch, wie seine frischbunte, saftige Primamalerei ein Fest für feinschmeckerische Augen ist. Höchst gediegen ist alles, was der Tiermaler Paul Junghanns von seiner Staffelei entläßt. Rinder und Ziegen sind seine bevorzugten Objekte, und man braucht wohl eine Weile, bis man zu dieser stillen, grundehrlichen Kunst ein näheres Verhältnis gewinnt. Aber es lohnt sich. Spezifisch städ-

tische Kulturmalerei sind die Bilder des in München lebenden Aacheners Josse Goossens. Während er sonst gerne Park- und Jahrmaktszenen malt, stellt er sich hier selbst vor, und in einem Stilleben gibt er einen Begriff von dem Temperament seines Strichs, seinem Geschmack und seinem dekorativen Geschick. Ein Parastück dekorativer Münchener Malerei ist das Stilleben mit dem goldenen Leuchter von R. M. Eichler. Man weiß nicht, was man



REINHOLD MAX EICHLER MÜNCHEN. »DER GOLDENE LEUCHTER« BRACKLS KUNSTHAUS—MÜNCHEN.





PROFESSOR ANGELO JANK—MÜNCHEN. •HINDENBURG•



ALBERT WEISGERBER †

GEMÄLDE »PILSENSEE«

an diesem köstlichen Werk mehr rühmen soll: die frische, großzügige Malerei oder das festlichbunte Allerlei von Blumen, Geschirren und Stoffen, das sich aufs Glücklichste zu einer dekorativen Einheit zusammenschließt. Die zwei Bilder endlich, die noch zu nennen übrig sind, weisen uns mittelbar bzw. unmittelbar auf den Krieg. Mittelbar das erste, eine Landschaft von Albert Weisgerber, der in Flandern gefallen ist. Das schöne Werk ist in jedem Strich ein echter Weisgerber und läßt wohl ahnen, was wir an diesem starken Talent verloren haben. Das zweite Bild aber stammt von der Meisterhand Angelo Janks. Es ist vielleicht das beste aller Hindenburgbildnisse, die dieser berufene Soldatenmaler bis jetzt geschaffen hat; und die Vermutung ist nicht von der Hand zu weisen, daß die Bildnisse Janks in erster Linie mitberufen sein werden, die Erscheinung des größten Feldherrn dieses Weltkriegs der Nachwelt zu übermitteln. . . . R. BRAUNGART.

AUSSAAT UND ERNTE. Eine der auffallendsten Erscheinungen in der Kunstgeschichte, namentlich der jüngsten, ist die geringe Neigung, mühsam errungenes Können auszumünzen, in Ruhe zu ernten, was in schwerer Arbeit vorbereitet wurde. Manche Künstler haben wenigstens den einmal errungenen persönlichen Stil festgehalten, um in gerader Linie Meisterwerke aneinanderzureihen. Die meisten entwickeln sich in Umstürzen. Kaum haben sie eine Höhe erklettert, reizt sie schon eine andere zu neuem Klettern über Abgründe. Niemals wurde das von einem Meister Errungene durch eine Generation von Künstlern festgehalten, ausgebaut, angewendet. Oft bedauert man diese leidige Unruhe der Menschheit. Was hätte der Impressionismus auch an großen Werken noch hervorbringen können! Die Art Van Goghs war so fruchtbar und blieb doch auf den einen Namen beschränkt! Man kann sich in dem Stil der Ruderer von Marées Hunderte

monumentaler Gemälde denken, alles verpaßte Gelegenheiten. Es ist, als ob es den Künstlern immer genügt hätte, zu sehen, daß es so geht und daß ihre Kraft dazu reicht, daß sie dem Problem gewachsen. Ein Werk sagte ihnen das. Jede Anwendung war ihnen eine nicht bloß überflüssige, sondern in gewissem Sinne unehrliche Wiederholung. Sie wollten sich nicht selbst kopieren, sei es auch nur, indem sie die Art der Problemlösung wiederholten. So hat die Kunst eine Unmenge guter Rezepte aufgehäuft, von denen niemand Gebrauch macht, außer untergeordneten Kräften, die das Wesent-

liche mißverstehen. Künstlerisches Schaffen wird also für identisch gehalten mit „Versuchen“, „Bearbeitung neuer Probleme“. — Dieses System hat manche Schattenseite. Die Hast des Wechsels wird immer stürmischer, die Meisterwerke immer seltener. Bis schließlich nur mehr die Andeutung der Lösung genügen wird. Die Aufgaben, die die Kunst dem Leben gegenüber hat, zu schmücken, zu erheben, zu erheitern, bleiben hierbei vollkommen unberücksichtigt. Das Können verzehrt sich in unendlichen Überwindungen. Wir sehen ein stetes Keimen, aber kein Reifen, keine Ernte. A. JAUMANN.



EMIL BEITHAN BUCHSCHLAG. GEMALDE «OBERHESSISCHES BAUERNPAAR»



FRANZ MARC †

GEMÄLDE »STREITENDE PFERDE«

FRANZ MARC †

GEDÄCHTNIS-AUSSTELLUNG IN DER MÜNCHENER NEUEN SEZESSION.

VON DR. HANS HILDEBRANDT.

Deutlicher als diese Ausstellung fast des gesamten Lebenswerks, das einer der Besten, Unersetzlichen hinterlassen hat, enthüllte kaum je eine Ausstellung das Werden einer bedeutenden Persönlichkeit wie die Entwicklung jener Kunst, die Gegenwart — und vor allem Zukunft ist. Sie umfaßt gegen 200 Ölgemälde, Aquarelle, Holzschnitte, Zeichnungen, Studien und eine Reihe von Skizzenbüchern.

Das Schaffen Franz Marcs, dem es nur vergönnt war, ein Alter von 35 Jahren zu erreichen, setzt ein mit schlichten Bildnissen und Naturstudien, vor allem nach Tieren. Sehr eigenartig sind diese frühesten Arbeiten nicht, die von der Schulung an der Münchener Akademie erzählen. Allein die Bildnisse der Eltern und des Bruders bezeugen die Innerlichkeit, und die mit sorglichster Liebe ausgeführten Naturstudien die Fähigkeit des Künstlers, einzudringen in den Baugedanken eines Organismus, die Formen groß zu sehen und jeder Tiergattung das Eigentümliche der durch ihr Körpergefühl bedingten Bewegung abzulauschen.

Die umfangreicheren Bilder der Frühzeit hat Marc vernichtet. Die ersten noch vorhandenen Ölgemälde entstammen den Tagen der allgemeinen Begeisterung für die Freilichtmalerei. Sie wirken einfach licht. Ein sehr helles Grün ist die einzige Farbe, die neben Weiß in feinen, vielen Tönungen sich behauptet. Wieder tritt der Mensch hinter Tier und Landschaft zurück. Sehr bezeichnend für Marc, dessen Erkenntnis vom künstlerisch Wesentlichen seinem Gestaltungsvermögen vorausleitet, ist die mehrfache Darstellung eines Gerölls von großen, glatten Steinen: Der Sinn für die Geschlossenheit der Form, für rhythmische Wiederholung desselben Formmotivs ist bereits wach.

Nun hebt das Tasten und Suchen an und Jahr für Jahr zerbricht der Künstler eine der Schalen, die den Kern seines Schöpfer-Ichs umhüllen. Eindrücken in Paris gehorchend, wo die junge Generation sich an dem Vorbild Cézannes, Van Goghs und Renoirs aufrichtet und die rhythmische Kunst der Japaner verehrt, übernimmt er gelegentlich die Technik Van



FRANZ MARC I

GEMÄLDE »SPRINGENDE PFERDE«

Goghs und versucht die Farbenzerlegung im Sinne der Neo-Impressionisten. Schon werden die Bewegungen der Tiere, wird ihre Gruppenbildung rhythmischer belebt. Aber noch immer sind die Bilder vor allem hell. Dann fügt Marc eine einzelne starke Farbe — am liebsten ein leuchtendes Rot — in die lichte Bildwelt ein. Die Lösung von den Natureindrücken beginnt. Zunächst bei der Farbe. Die ungebrochenen reinen Töne des Farbkreises werden nebeneinandergesetzt. Mißgriffe kommen mitunter vor. Manches dieser Gemälde ist nur bunt, und der Naturalismus der Formen widerstreitet der naturfernen Farbe. —

Mit einemmal greift die Befreiung von zufälligen Eindrücken auch auf die Formen über. Jedes Tier offenbart den ihm eigenen Rhythmus und die Linien seines Körpers klingen mit den

Linien der Landschaft zusammen. Selbst Farben von stärkster Gegensätzlichkeit werden zur Harmonie gezwungen. Manche Schöpfung von bleibendem Wert ist Marc schon in diesen Jahren geglückt. Allein noch ist das Schaffen nicht völlig frei. Zwar haben Tiere, Bäume und Hügel so wenig mehr die Lokalfarben der sichtbaren Wirklichkeit, wie ihre Formen mit den zufällig beobachteten sich decken. Aber noch immer hat jedes Ding seine bestimmte Lokalfarbe, die es von der Umgebung trennt.

Franz Marc ließ sich an dem Erreichten nicht genügen. Die Jahre, in denen er die letzte Selbstbefreiung vollzog, waren die Jahre, in denen die moderne Ausdruckskunst mit stärkster Energieanspannung abschüttelte, was ihr aus den Tagen des Impressionismus noch anhaftete. Ein Kreis Gleichgesinnter hatte sich



FRANZ MARC † GEMÄLDE «AKTE IM FREIEN»



FRANZ MARC † GEMÄLDE • HIRSCHIE •



FRANZ MARC † MÜNCHEN.

GEMÄLDE »ESELFRIES«

in München, Marcs Geburtsstadt, gebildet, dem Macke, Klee, Kandinsky u. a. m. angehörten, dessen Sprecher Marc selbst und Kandinsky („Der Blaue Reiter“ usw.) wurden, und der Föhlung hielt mit Picasso und den verwandten Geistern zu Paris. Jeder schenkte und empfing und durfte so handeln, weil keiner dieser Ech-

ten zu fürchten brauchte, daß er sich selbst verlieren werde. Marc malte auch nun fast nur Tiere in freier Natur. Ein „Tiermaler“ etwa im Sinne Potters war er darum nicht. Kein Spezialist war er, der aus der Not eine Tugend machte: Marc liebte den Kosmos. Für sein Gefühl hatte sich der zwiespältige Mensch, der



FRANZ MARC † MÜNCHEN. GEMÄLDE.

»LIEGENDER HUND IM SCHNEE«



FRANZ MARC † MÜNCHEN.

GEMÄLDE »DIE HIRTEN«

niemals aufgeht in der Gegenwart, den sein Wissen mit Vergangenheit und Zukunft belädt, außerhalb des Kosmos gestellt. Darum wirken, wo Marc doch einmal menschliche Gestalten einfügt, diese als nicht völlig zugehörig. Sie sind nicht eins mit Baum und Felsen, Licht und Wasser. Das Tier aber ist ganz Gegenwart. Seele und Körper sind nicht entzweit, sein Charakter ist auch seine Gestalt, und jeder Trieb bewegt den letzten Nerv. Nun suchte Marc das Wesen der Tiere zu gestalten: Die pralle Rundung des stolzen Pferdes — die Spitzheit des klugen Fuchses — die geschmeidige Kurve des leichten Rehs — das Gebirge der Kühe und der mächtigen Stiere. Nicht minder seltsame Fabeltiere, wie nur der Dichter sie schaut — denn Marc war ein solcher der Formen und Farben. Aber nicht mehr gesondert stehen die Tiere in einer Landschaft, die aus vielerlei Dingen sich fügt: Sie verschmelzen mit Bäumen, Blumen, Felsen, Blitzen und Wassern. Der Formenrhythmus des Tieres gibt das Thema an: Die Landschaft wandelt es hundertfältig ab. So beherrscht die Wagrechte der

grausamen, mit vorgeschobener Schnauze vordringenden Wölfe alle Formen des Bildes, ja seinen langgestreckten Rahmen selbst — dem Flügelschlag eines Vogels antworten alle nahen und fernen Formen mit Flattern und Flirren — und neben dem machtvollen Körpergefüge der „blauen Pferde“ türmen die Felsen sich gewaltig empor. Der Aufbau der letzten Gemälde erinnert an den von Symphonien und Sonaten. Musikalischer war kaum je ein Maler als Marc, der neben der architektonischen Strenge Bachs die Grazie Haydns und Mozarts selige Schönheit liebte. So lebt denn auch etwas vom Wesen dieser Drei in seinen Werken. Die straffe Geometrie (Systeme senkrecht und wagrecht, diagonal und strahlenförmig geführter Gerader, Systeme von Kurven) gibt den Halt; die Farbe spendet das sinnlichste Leben. Und wie die Farbe verwertet wird, den stärksten Eindruck eines „idealen“ Raumes zu erzeugen, dient sie der Bindung der Formen. Sie bricht sich nur leise, wo sie von einem Ding zum anderen hinübergleitet, aber sie ist nicht mehr unterscheidendes Merkmal getrennter Wesen.



FRANZ MARC + MÜNCHEN.

GEMÄLDE »PFERDE MIT ADLER«

Zugleich schafft sie wie die Form den geistigen Ausdruck, scheint zart, jung und unschuldig, wo das Reh durch wuchernde Blumen schlüpft, und grausam, düster und lauernd neben den unheilvollen Wölfen. Darum durfte Marc auch wagen, Bilder zu malen, die jeden Gegenstandes bar sind, wie die „Heiteren“ und die „Spielenden Formen“. Jenes (Sammlung Bernhard Köhler) ist schlechthin beglückend: wer diese Farben schaut, die aus Äther, reinsten Flut und Licht gewoben scheinen, muß allem düsteren Sinnen entsagen. Ganz nahe darf man an Marcs Gemälde treten, darf sie Stück für Stück ablesen wie eine vielstimmige Partitur. — Dann offenbaren sie den sonst nur erfüllten Reichtum der Farbe, deren Glut und Tiefe mit denen mittelalterlicher Glasgemälde wetteifert.

Als Artillerieleutnant fiel Marc zu Beginn des Jahres 1916. Schwer ward ihm die Entsagung auf künstlerisches Wirken in den Tagen der Vollkraft — als ganzer Mann fand er sich mit ihr ab. Gesteigertes Menschentum ward ihm, wie seine Briefe bezeugten, aus der großen Prüfung, und er selbst ahnte und wußte um

gesteigertes Künstlertum. Wie er nach glücklicher Rückkunft geschaffen hätte — wir erraten es nicht, und die Frage ist müßig. Denn uns ist, auch was der Frühverstorbene hinterließ, schon eine Erfüllung! HANS HILDEBRANDT.

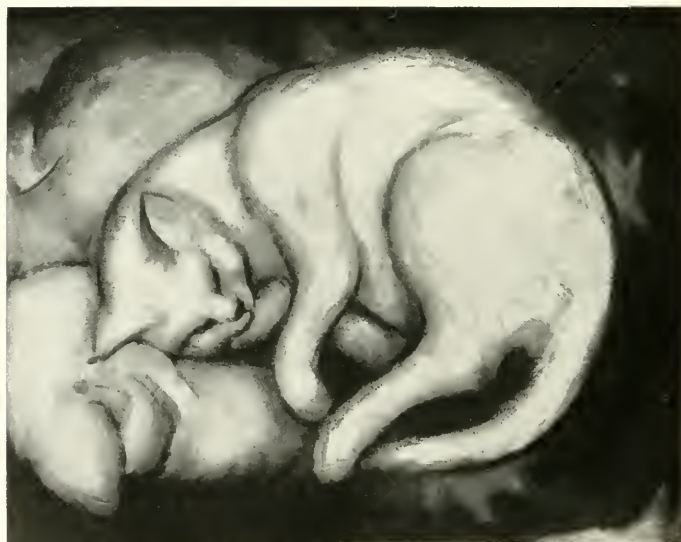


Wenn die Wolken ziehen, sind die Figuren, welche sie bilden, ihnen nicht wesentlich, sind für sie gleichgültig: aber daß sie als elastischer Dunst, vom Stoß des Windes zusammengepreßt, weggetrieben, ausgedehnt, zerrissen werden; dies ist ihre Natur, ist das Wesen der Kräfte, die sich in ihnen objektivieren, ist die Idee: nur für den individuellen Beobachter sind die jedesmaligen Figuren. — Dem Bach, der über Steine abwärts rollt, sind die Strudel, Wellen, Schaumgebilde, die er sehen läßt, gleichgültig und unwesentlich: daß er der Schwere folgt, sich als unelastische, gänzlich verschiebbare, formlose, durchsichtige Flüssigkeit verhält; dies ist sein Wesen, dies ist, wenn anschaulich erkannt, die Idee: nur für uns, solange wir als Individuum erkennen, sind jene Gebilde. — Welche Erkenntnisart nun aber betrachtet jenes . . . allein eigentlich Wesentliche der Welt . . . ? — Es ist die Kunst, das Werk des Genius. Schopenhauer.

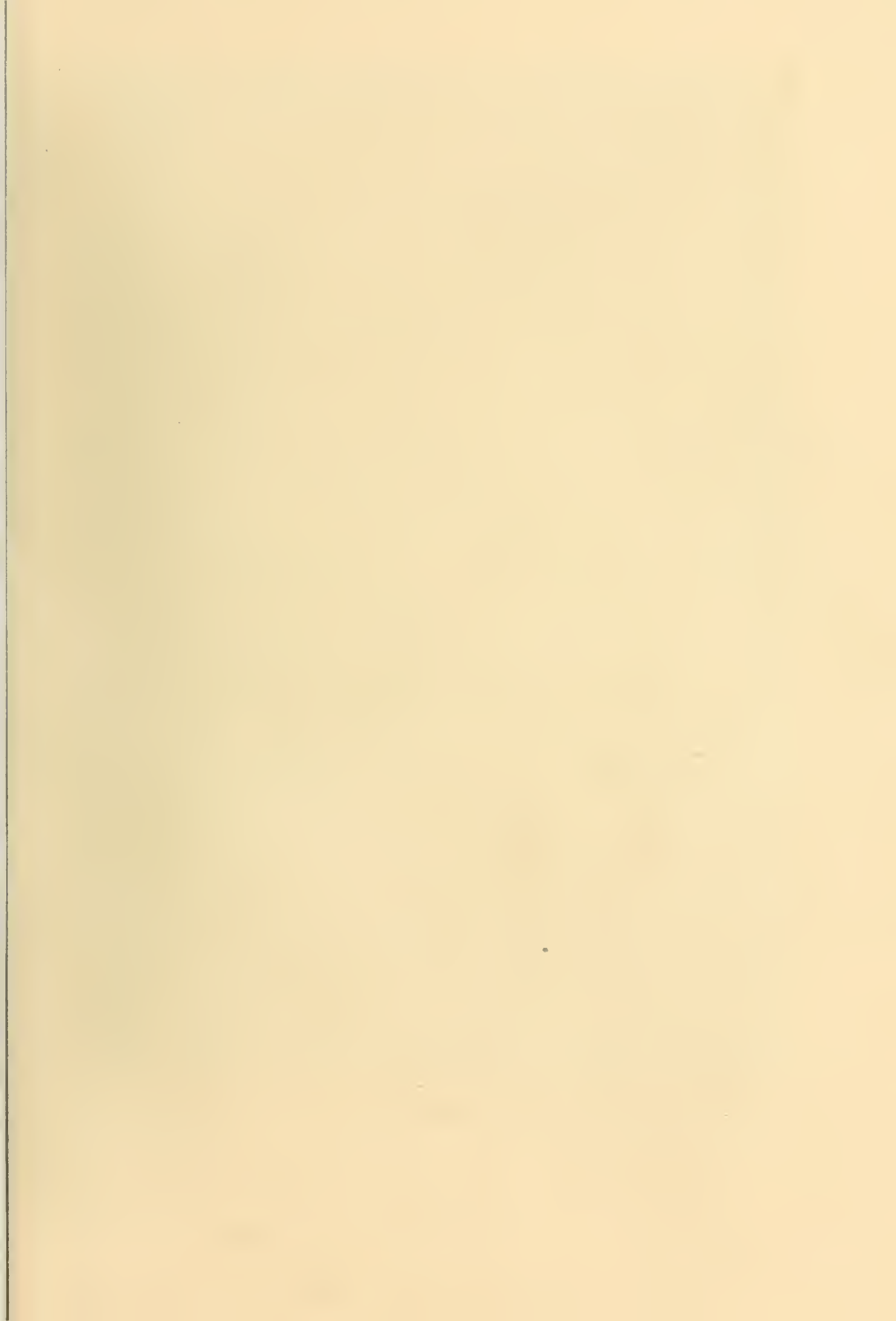


FRANZ MARC † MÜNCHEN.

GEMÄLDE »DIE KÜHE.«



FRANZ MARC † MÜNCHEN. GEMÄLDE »DIE WEISSE KATZE.«





NACH EINEM ÖLDRUCK VON RUDOLF v. MINYA-DÜHRKOOP.

ÄHNLICHKEIT IM PHOTOGRAPHISCHEN BILDNIS.

ZU DEN PHOTOGRAPHIEN VON RUDOLF U. MINYA DÜHRKOOP.

Das Problem der Ähnlichkeit ist in der Bildnisphotographie ein grundlegend anderes als in der Bildnismalerei. Das ergibt sich schon aus den psychologischen und technischen Voraussetzungen, unter denen sich die Arbeit des Malers einerseits, die des Bildnisphotographen andererseits vollzieht. — Jedes gemalte Bildnis ist das Resultat einer längere Zeit fortgesetzten Beobachtung. Bei dem Studium seines Modelles trägt der Maler Zug um Zug die Einzelheiten zusammen, die ihm für dessen Persönlichkeit wertvoll und ausdrucksvoll erscheinen, Einzelheiten vielleicht, die er zu ganz verschiedenen Zeiten in der Erscheinung, der Haltung, dem Ausdruck des Modelles aufgefaßt hat. Jedes gemalte Bildnis ist in diesem Sinne ein Niederschlag unzählig vieler Eindrücke und Erfahrungen, die der Maler gegenüber dem Modell hatte, es ist eine Gesamtdarstellung der Persönlichkeit. Daher rührt es auch, daß uns die malerische Ähnlichkeit als etwas Rundes, lebensvoll Plastisches und daher selbstsicher in sich Ruhendes erscheint.

Der Bildnisphotograph befindet sich dagegen infolge der Eigentümlichkeit seiner Technik bei der Bewältigung des Ähnlichkeitsproblems in einer ganz anderen und in mancher Beziehung viel schwierigeren Lage. Während der Künstler seine Eindrücke im Bilde summiert, schneidet der photographische Apparat aus dem lebendigen Flusse des Geschehens, des Lebens der Persönlichkeit einen einzelnen Augenblick, einen Einzeleindruck heraus, und die Aufgabe des Bildnisphotographen ist dann diese, den Augenblick so zu wählen und auszugestalten, daß er zum Bilde und zwar zum ähnlichen Bilde wird.

Allerdings darf man den Begriff der „Ähnlichkeit“ dabei nicht in dem Sinne allein fassen, den das große Publikum davon hat und nach dem es seinerseits in gar zu vielen Fällen die Bildnisphotographie beurteilt. Für das Publikum ist meistens das „ähnlich“, was ihm hübsch und gefällig erscheint, „unähnlich“ aber erscheint ihm eine Photographie vor allen Dingen dann, wenn man sich nicht vorteilhaft darin vorfindet. Für den Bildnisphotographen müssen aber vor allen Dingen solche Augenblicke als „ähnlich“ und darstellungswert erscheinen, in denen die Persönlichkeit, das geistige, seelische Leben des Modelles am klarsten und unmittel-

barsten aus seiner Haltung, seiner Bewegung, seinem Gesichtsausdruck strahlt. Diese Augenblicke muß er mit Zielsicherheit zu beobachten, zu erkennen und zugleich mit seiner Kamera festzuhalten verstehen. — Nun ist es selbstverständlich eine sehr schwierige, vielfach fast unerfüllbare Zumutung an das Modell, daß es sich beim Photographen, unter dem drohenden Cyklopaugenauge des photographischen Objektivs, so geben soll, wie in den besten, vertieftesten Augenblicken seines Lebens, wie auf den Höhepunkten seines persönlichen Daseins. Denn abgesehen davon, daß solche Augenblicke sich schließlich nicht ohne weiteres durch bewußten Entschluß herbeiführen lassen, treten für sehr viele Menschen gerade beim Photographen Hemmungen in Wirksamkeit, die ihnen es erschweren, sich auch nur frei und unbefangen wie in ihrem Alltag zu geben.

Noch immer wirkt bei vielen Menschen die Überlieferung aus den ersten Zeiten der Photographie nach, daß man beim Photographen vor allen Dingen stille sitzen müsse, und sehr häufig wird dann aus dem Stillsitzen ein Steifdasitzen, womöglich noch mit gezwungener Haltung und Muskelverzerrungen namentlich auch im Gesichte. Von einer verständnisvollen Unterstützung des Photographen durch ein unbefangenes Sichgeben ist dann natürlich keine Rede. Und wo diese schlechte Tradition selbst nicht mehr wirksam ist, da tritt doch eine gewisse Befangenheit vor dem photographischen Apparat ein, und das Bewußtsein, photographiert zu werden, vernichtet in gleicher Weise den natürlichen, persönlichen Ausdruck.

Wie alle diese Schwierigkeiten trotzdem überwunden werden können und wie der künstlerisch-zielbewußte und feine empfindende Photograph dennoch zu persönlichem und seelisch vertieftem Ausdruck, damit aber zu künstlerischer Ähnlichkeit in der Bildnisphotographie gelangen kann, das zeigen uns die Bildnisse von Rudolf Dürrkoop und seiner Tochter Frau Minya Diéz-Dürrkoop, deren beide Werkstätten in Berlin und Hamburg nicht nur in der Geschichte der künstlerischen Photographie in Deutschland eine hervorragende Rolle gespielt haben, sondern wegen ihrer tatsächlichen, vorbildlichen Leistungen noch heute an führender Stelle bei uns stehen. — Diese beiden Photo-



•GENERALOBERST VON KLUCK• AUFNAHME VON R. v. M. DÜHRKOOP.



•BILDNIS DES MALERS H. FR. HARTMANN• VON R. U. M. DÜHRKOOP.

graphen verstehen es, auch den widerstrebenden Geist im ungezwungenen Gespräch aus sich selbst herauszulocken, die Persönlichkeit in eine Umgebung und eine Situation zu bringen, in der ihr das Bewußtsein, fotografiert zu werden, nicht mehr im Vordergrund aller Gedanken steht. Man muß es bewundern, mit welcher Sicherheit sie in der verhältnismäßig kurzen, ihnen zur Verfügung stehenden Zeit das Wesen der vor ihnen sich bewegenden Persönlichkeit zu beurteilen und dann den treffenden Moment aus ihrem Dasein herauszuschneiden vermögen. So bietet auf diese Weise eine Reihe von Dührkoopschen Bildnissen nicht nur ebensoviele Beispiele persönlicher und künstlerischer Ähnlichkeit, sondern man kann auch sagen, eine Reihe von typischen Ausdrucks- und Charakterstudien.

Besonders die weibliche Lebhaftigkeit, die lebensprühende Geste des Weibes und andererseits auch die naiv-lebendige Bewegung des Kindes finden in den beiden Dührkoops immer wieder geschickte Beobachter und glückliche Gestalter. Das Thema „Mutter und Kind“ haben sie wiederholt und zwar fern von allem Schematismus, in einfacher Natürlichkeit trefflich behandelt. Und wo dem Bestreben des Photographen nach Erfassung des ähnlichen, weil persönlichkeitsgetränkten Ausdrucks ein ausdrucksgehaltener Körper entgegenkommt, da treten erstklassige Leistungen zu Tage, wie in den Bildern der tragisch-dramatischen Geste Clotilde van Derps oder des südlich-koketten Reizes der Tortola Valenzia.

Die ruhige Geschlossenheit und innere Vertiefung der männlichen Haltung bietet dem Photographen eine noch schwierigere Aufgabe als die Lebendigkeit des Kindes oder der Frau. Denn gerade diese einfache Geschlossenheit geht leicht in Steifheit über. Es ist eben schwieriger, in der Ruhe den Geist und das Gefühl ahnen zu lassen als in der Bewegung. Wer aber in den Dührkoopschen Bildern den grübelnden Ernst Dehmels und den suchenden Blick Moberts oder das innere Lauschen Sauers auf sich wirken läßt, der fühlt unmittelbar, daß hier die Persönlichkeit beleuchtet ist. Und dasselbe gilt von dem intensiven Schauen des Malers Hartmann. Wie endlich der Photograph durch die Anordnung des Bildnisses, durch seine gesamte Auffassung mit zum Persönlichkeitsausdruck beitragen kann, das lehren uns das in etwas

strengen Linien stilisierte Seitenbildnis des Bildhauers Lücksch: die stilisierte Bewegung der Plastik findet einen Nachhall in der Haltung des Künstlers selbst — und das durch die Einfachheit und Geradheit der Auffassung wirkende Bildnis des Generaloberst von Klucks.

Wir dürfen nun aber nicht vergessen, daß die ausdrucksvolle und deshalb künstlerisch-ähnliche Haltung und Bewegung, deren Beobachtung und Fixierung als erste Aufgabe des Bildnisphotographen erscheint, gewissermaßen nur das Rohmaterial bedeutet, daß sie nun erst künstlerisch geformt werden muß, wenn sie eine befriedigende ästhetische Wirkung haben soll.

Der Photograph muß diese künstlerische Formung vermöge einer Technik vornehmen, die an bestimmte optisch-physikalische Gesetze gebunden ist. Er muß also schon bei seiner Beobachtung und vor allem bei der Auswahl des darzustellenden Momentes auf diese optisch-physikalischen Gesetze stets Rücksicht nehmen. Diese müssen ihm so ins Blut übergegangen sein, daß er die Natur stets gewissermaßen unter ihrem Gesichtswinkel sieht. Nur dann wird es ihm gelingen, seine Bildnisse im persönlichen Ausdruck ähnlich zu machen, ohne auf eine einwandfreie Komposition der Linien und Formen, in der Massenverteilung von Licht und Schatten, in der Beleuchtung und Modellierung zu verzichten. — Wo dann noch ein so feines Empfinden für die mittels der photographischen Technik erreichbaren ästhetischen und künstlerischen Qualitäten im Bilde hinzutritt wie bei den Dührkoops, für die feine Abstufung der Tonwerte und die reizvolle Modellierung des Fleisches hier, für die großartigere Wirkung breiter, dunkler Flächen und ruhiger Linien dort, wo ferner eine völlige Beherrschung der modernen Positivverfahren die Anwendung eines bestimmten Kernes, einer Tönung, eines besonderen Papiers erlaubt, die dem ganzen Charakter des Bildes angepaßt ist, da stellt das photographische Bildnis trotz seiner Beschränkung auf einen einzigen Ausschnitt aus dem Leben der Persönlichkeit eine ästhetisch in hohem Grade befriedigende und sachlich das Wesen der Persönlichkeit eigenartig treffende Leistung dar. Und wenn man diese Leistung nicht Kunstwerk benennen will — schön, man nenne sie eben Bildnisphotographie. Dieser Name trägt dann eben schon in sich einen eigenartigen, kulturellen Wert. DR. W. WARSTAT.

*

*

*



»MÄDCHEN-BILDNIS« AUFNAHME VON R. u. M. DUHRKOOP.



AUFNAHME VON R. U. M. DÜHRKOOP BERLIN-HAMBURG.



•TILLA DURIEUX• AUFNAHME VON R. v. M. DÜHRKOOP BERLIN-HAMBURG.



•KNABEN-BILDNIS• AUFNAHME VON R. v. M. DÜHRKOOP.



»RICHARD DEHMEL.« AUFNAHME VON R. v. M. DÜHRKOOP.



»BILDNIS PROF. E. SAUER« AUFNAHME VON R. U. M. DÜHRKOOP.



•DOPPELBILDNIS• AUFNAHME VON R. v. M. DÜHRKOOP.



«KABEN-BILDNIS» AUFGENOMMEN VON RUDOLF u. MINYA DÜHRKOOP - BERLIN-HAMBURG.



PROF. GEORG HERTING. »DUVE-BRUNNEN IN HANNOVER« BRONZEFIGUR U. BRONZEPUTTEN.



PROF. GEORG HERTING—HANNOVER.

»RELIEF VOM DUVE-BRUNNEN, HANNOVER«

HOFFNUNG AUF DIE DEUTSCHE KUNST.

VON DR. KARL GERSTENBERG.

Herrlicher deutscher Sommer 1914, wohin bist du verweht? Hast du die Ernte gebracht, die wir schon in vollen Ähren wogen sahen? Wohin kam die Klarheit der Augen und die Reinheit des Herzens jener Tage, wo wir nur uns gehörten? Damals stand eine deutsche Kunst so nahe vor uns. Als ob wir nur zuzugreifen brauchten, sie aller Welt zu offenbaren. — Deutsch im Stoff, deutsch im Gehalt, deutsch auch den Mitteln nach: so haben die Besten gefühlt. Aber geschrieben haben es die andern, die kein inneres Recht dazu hatten. Es war ein Klüngel der Unzufriedenen, der Auch-Künstler niederer Ordnung, denen ihr Ich höher steht als die Kunst. Sie konnten gewiß keine deutsche Kunst schaffen, sie dachten auch garnicht so weit, sie wollten nur die fremde Kunst beiseite schaffen. Sie war ihnen verhaßt nicht als Form dem geistigen Werte nach, sondern

als käufliches Gut auf dem Kunstmarkt. Die diese Trommel rührten, waren selbst verkappte Händler und schändeten den Tempel. Unter dem Schutzmantel deutscher Gesinnung sollten die lästigen Mitbewerber ein für allemal aus dem Wege geräumt werden. Wer scharfe Augen hatte, sah das Lammfell um ihr Wolfsgebein schlottern. Aber neben diesen, die den Schlamm peitschten, haben doch die andern in kristallklarer Umgebung gelebt. Sie blieben stumm. Das waren die berufenen Wärter der Kunst. Denn die Kunst läßt sich nicht von der Zeit gebieten. —

Wir haben es nun selber erlebt: die großen Gefühlerlebnisse schlagen sich am schnellsten rein nieder in Dichtung und Musik, kurzum im Liede. Dafür hatten wir als Vorläufer über zeitliche Schöpfungen, die unvergänglichen Lieder aus dem niederländischen Unabhängig-



PROFESSOR
G. HERTING-
HANNOVER.

keitskampf und die flammende Lyrik der Befreiungskriege. In diesen Liedern ist die Schwüle der bebenden Furcht und das Getaumel der Hoffnung und die wichtig stehende Kraft der Zuversicht. In diesen Gedichten klingt der brennende Zorn, die klirrende Kraft und das jauchzende Glück der Freiheit.

Aber für die bildende Kunst ist kein Platz. Nur ein dürftiges Rinnsal läuft, um das Tagesbedürfnis zu befriedigen. Flüchtige Eindrücke, Tagesstimmungen werden uns gereicht in farbigen Skizzen, zumeist in Schwarz-Weiß-Kunst, immer absichtsvoll mit Werten inhaltlicher Art.

Wir gewöhnten uns an die unerhörten Stoffe, blättern und gehen gleichmütig weiter. Nur selten durchzuckt es uns jäh, wenn uns 'ein fremdartig Feuerzeichen ungesehener Formen entgegenschlägt. Das, was aller Augen sehen, ist nur die Neuheit der Stoffe: die Bilder des Krieges im umfanglichsten Sinne. Daran werden die begleitenden Werte des Vorwurfs, allenfalls der Auffassung geschätzt, die sich vordrängen, weil Form und Farbe überkommen und verkommen sind. Der neue Wein läßt sich nicht in die alten verschlissenen Schläuche füllen. Wir brauchen eine Kunst von solcher Grobheit,



»PUTTEN AM
DUVE-BRUNNEN
IN HANNOVER«

daß ihr Anblick uns hochgemuter stimmt, daß wir den Alltag dann leichter ertragen.

Im Deutschland des 18. Jahrhunderts war die führende Kunst an den Höfen der weltlichen und geistlichen Fürsten zu finden. An Wänden und Gewölben prangten Ruhmesapothosen für den lebenden Fürsten oder den Namensheiligen des regierenden geistlichen Herrn. Im 19. Jahrhundert wurde diese Hofkunst abgelöst von einer Kunst des Bürgertums. Das anfängliche grobe stoffliche Verlangen verschob sich soweit, daß allmählich alle Bildgedanken verpöht wurden. Das 20. Jahrhundert könnte die deutsche Kunst

aufgipfeln lassen zu einer Kunst des bürgerlichen Heldentums. So würde auf die Kunst des individuellen Machtbewußtseins im 18. Jahrhundert, die auf den Ruhm des einzelnen zugespißt war, die breite bürgerliche Kunst im 19. Jahrhundert folgen mit einer Wahl von Stoffen, die der bürgerlichen Kultur allgemein und gleichmäßig angehören. Aus Welle und Gegenwelle aber erwächst als Wellenberg die Kunst, die das Bürgerliche zum Heldischen emporführt, die Kunst, die das Heldentum eines Volkes bildhaft vor aller Augen stellt. Diese stofflich neue, gehaltlich reichere Kunst könnte nur dann

auf einen tiefen nachhaltigen Eindruck rechnen, wenn ihr auch formal andere Ausdrucksmittel zur Verfügung ständen, Ausdrucksmittel, die noch nicht im Dienste jener überwundenen und zu Grabe sinkenden bürgerlichen Kunststufe verbraucht wurden. Es wäre aber ein gefährlicher Irrtum zu glauben, daß diese dem geistigen Gehalt nach nationale Kunst auch rein deutsche Darstellungsformen finden müßte, daß nun alles, was an fremde Kunst in Form und Farbe erinnert, ausgeschlossen wäre. Das wäre eine völlige Verwirrung der Begriffe, denn die Gesamtentwicklung der Darstellungsformen strömt gleichmäßig unter den abendländischen Völkern fort.

Vom Impressionismus ist diese Kunst nicht mehr zu erhoffen. Ein Stoff ist Nebensache, wenn er nur gut gemalt ist. Diesen Satz hat der Impressionismus aufgestellt und als allgemeingültig für die Kunst gepriesen. Aber dieser Satz steht und fällt mit dem Impressionismus. Heute kann uns eine solche Kunst nichts mehr sagen. Heute gilt es Bildgedanken zu haben. Wo sind die Maler, die sie gestalten? Gedanken von Heldenverehrung, Begeisterung für Waffentaten, Machtgefühl, Ruhmbewußtsein und trun-

kener Siegesfreude. Gewiß willniemand schlecht gemalte Bilder. Aber ist denn nur die Malerei gut, die auf den naturalistischen Schein der Dinge sieht? Und für andere Arten zu malen gilt der Satz von der Gleichgültigkeit der Stoffe nicht mehr. Von hier aus sieht man, wie weit der Impressionismus reicht, wie diese Kunst nicht die größte Freiheit, sondern die größte Engherzigkeit darstellt. Und alles andere kann die Kunst eher ertragen als Engherzigkeit. Einer künstlerischen Gestaltungsart, die das Erlebnis in Formen oder Farben neu erbaut, können die Bildinhalte nicht mehr gleichgültig sein. Eine solche Kunst aber kann sich auf den ruhmreichsten Vorgang aus einer Zeit höchster nationaler Blüte berufen. Das sind die untergegangenen Wandbilder aus Karls des Großen spanischem Feldzug in der Pfalz zu Aachen. Wir kennen sie nur aus literarischen Berichten. Aber nach Art der karolingischen Miniaturen waren es nicht fade Episodendarstellungen eines blutleeren Naturalismus, sondern symbolisch-dekorative Stilisierungen, die gehaltvolle Stoffe zu schlagend monumentaler Großartigkeit verdichteten. (Schluß folgt.)



PROFESSOR GEORG HERTING HANNOVER. »RELIEF AM DUVE-BRUNNEN IN HANNOVER«

ZU DEN ARBEITEN VON FRITZ HUF.

VON KASIMIR EDSCHMID.

Aus Luzern zu stammen ist kein Verdienst, kann aber eine Bestimmung sein. Eines Tages entließ Fritz Huf, erstieg einen Berg und sah in das blaue und sehr weit gespannte Leben hinein. Über Handwerk kam er zu Sehnsucht und schöpferischer Tätigkeit. Muskulärer Anlage folgend fuhr er nach Paris und sah Rodin an, ein wenig die Hände in den Hosentaschen. Zurückfahrend begann er den großen Kampf um den gewaltigsten Ausdruck. Natürlich lockt das Impressionistische als erster Hebel zum Außergewöhnlichen: strotzenden Köpfen, verzogenen Gesichtern, rauschenden Gebärden. Er stürzt sich auf die Gegenstände, wühlt sich hinein, bestaunt sie und wirft sie weg. Nimmt sie wieder auf. Biegt sie in neue Form, wilder, suchender, und schlägt sie entzwei. Er greift nach Köpfen ungewöhnlicher Menschen, belauert den Ausdruck, greift zu und baut auf. Der Dichter Franz Werfel kreuzt seinen Weg. Er modelliert ihn und erreicht in dieser Arbeit die letzte Hölle des Impressionismus: In betäubenden Linien wölbt sich die zerrissene Fläche des Gesichts nach den Schläfen hinauf und rauscht symphonisch in den zuckenden Büschel der Haare. Die Augen abgeplattet stieren nach oben in die Höhle der Stirn, das brännten sie durch das Hirn hindurch testamentarische Flammenbündel in den Raum. Die letzte Äußerung des impressionistischen Augenblicks ist erreicht. —

Huf geht an die Figur. In Savonarola packt er den menschlichen Körper. Er baut und zerschlägt. Er sucht die große Linie. Wenn man aus Luzern ist, braucht man keine Theorie zu kennen. Expressionismus kann ein tauber Klang sein, dem, der mit wenig Jahren den Berg bestieg und in das Leben rannte. Es gibt nur einen Trieb, elementar und einfach: Kraft. Hitzig geht er dem Geheimnis gestalteter Körper nach. Savonarola steigt von Form zu Form. Das Maul aufgerissen, die Augenhöhlen des Geiers, fanatisch Arme und Beine zum Sprung gestellt, so beginnt es. In steifer Ruhe eines glattgewandeten Priesters endet es. Doch es genügt nicht. Es ist nicht letzter Ausdruck, es schwebt etwas hinter dem zeitlich gefangenen des Impressionistischen, das ausgeschöpft ist. Es fehlt die lange Wirkung.

Der Schauspieler Wegner kreuzt seinen Weg. Huf wirft sich auf diesen Kopf. Der Bemühung entsteigt eine Büste, aus Flächen zusammengeschlossen, ohne Fuge, einfach, die Nähte der

Flächen vernietet mit Gewalt. Stärke nicht mehr auf die Oberfläche gehauen, sondern aus den einfachen Mitteln selbst herausgeholt, geistig verankert. Eine Lösung ist erreicht. Es schließt die erste Phase.

Der Weg zum Expressionismus ist nie schwerer als vom Expressionismus selbst aus, ehrlicher nirgends als vom Impressionistischen her. Denn diesen Beginn nehmen, in dem eine titanenhafte Natur wie Rodin schon ganz sich ausgab, heißt triebhaften Gesetzen folgen, und im Expressionistischen landen will dann sagen: dem Ausdruck Vertiefung geben müssen. Es ist nicht der einzige Weg zur künstlerischen Glückseligkeit, aber es ist ein guter und ehrlich, das sei bemerkt. — Früh schon brach sich der Schöpferstrom vor dem Kunstwerk in zwei Teile. Einer holte real Kräftiges aus dem Gegenstand, der andere zog ins Unwirkliche und löste Visionäres aus. Frauenmasken, dem athletischen schweizer Körper entsprechende muskuläre Halluzinationen, sehr rätselhafte von Abenteuer und Gefahr verdichtete Gesichte, nach einer anderen Welt hinschauend.

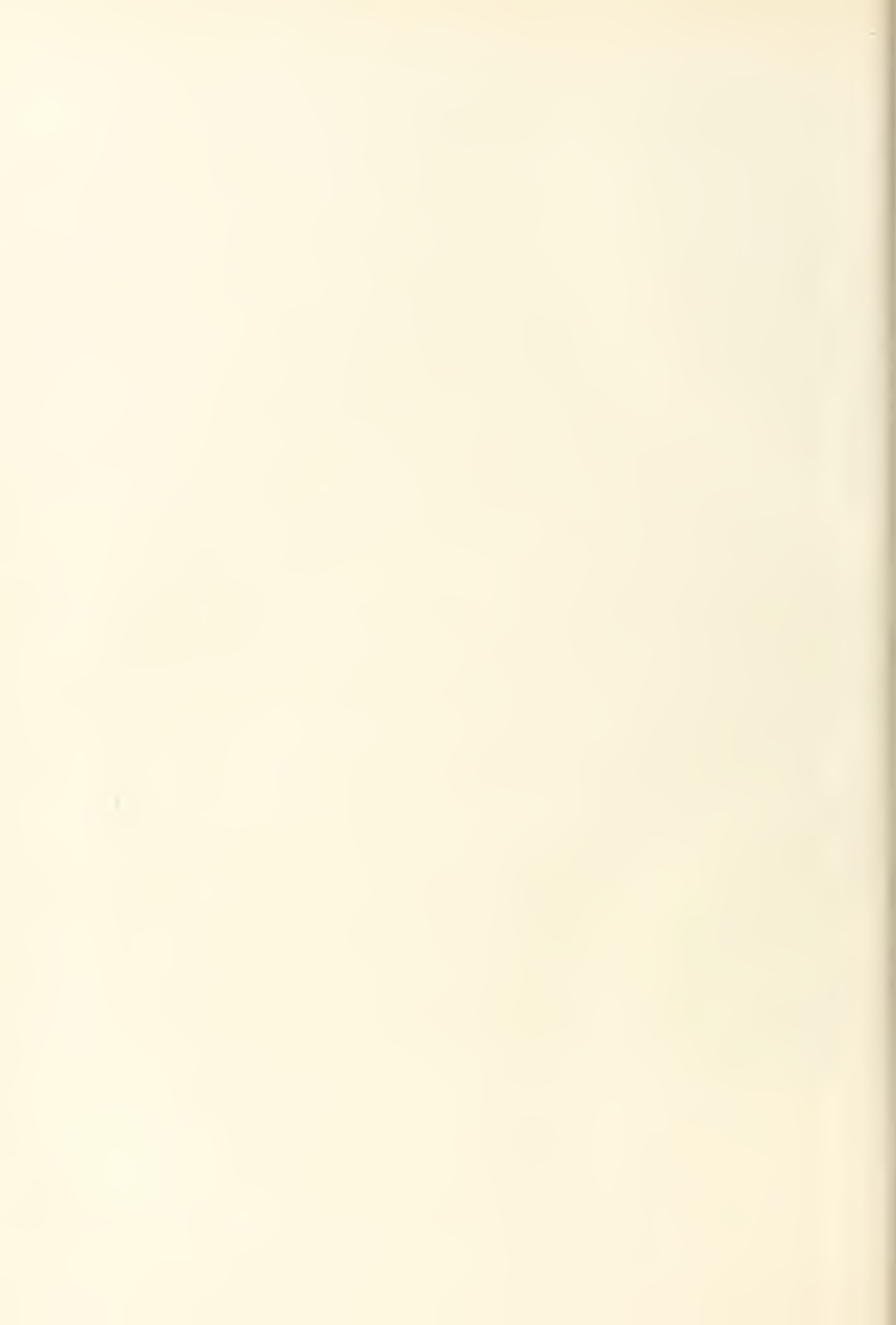
Sonst fiel alles in Vereinfachung. Torsos, in sich selbst stehend, Klarheit und reines Leben ausgebend, tierhaft stille nach innen hin lebende Körper. In den Köpfen legt sich die Wut. Ekstatische Linien laufen in reinen Flächen. Einfache Ebenen fügen sich in den klaren Abfall des Linearen, von innerem Rhythmus überfüllt. Die Erkenntnis vom unbedingteren Wert innerer Form zwingt das ursprünglich Robuste des Talents in den höheren Zwang des Stils. Die stürmische Gebärde ergibt sich originaler Sachlichkeit. — Neue Menschen queren seinen Weg. Franz Bleis Abb'haften Wikingerkopf treibt er zurück auf die einfache Äußerung einer intellektuellen Hydra: zwischen zusammengereißten Wangen das Lid durch die Hälfte der Pupille gezogen, eingefroren in satanischem Geist. Der Dichter Rilke, im Gleichfluß schöner Bogen der Brauen und des Schnurbarts mit den schweren Augenlidern in sich selbst anruhend. Der Fürstin Lichnowsky dichterisches Gesicht, glashell und zart in das spröde Netz ägyptischer Linien gezogen. Schon bilden sich Formeln: der Ring der Haare, der metallene Schwung der Brauen, der Schnitt des Augapfels — nicht als Träger der Manier, sondern als Konstante eines Willens zu strenger Form, deren Inhalt unendlich neu zu gestalten die Fülle des zurückgedämmten Kraftstroms berufen scheint. . . .



FRITZ HUF BERLIN. »KOPF EINER JAVANERIN« 1915.



FRITZ HUF—BERLIN. BILDNIS-BÜSTE »FÜRSTIN M. LICHNOWSKY«





FRITZ HUF—BERLIN. BILDNIS-BÜSTE „DÄUBNER“



ARCHITEKT HERMANN MUTHESIUS.

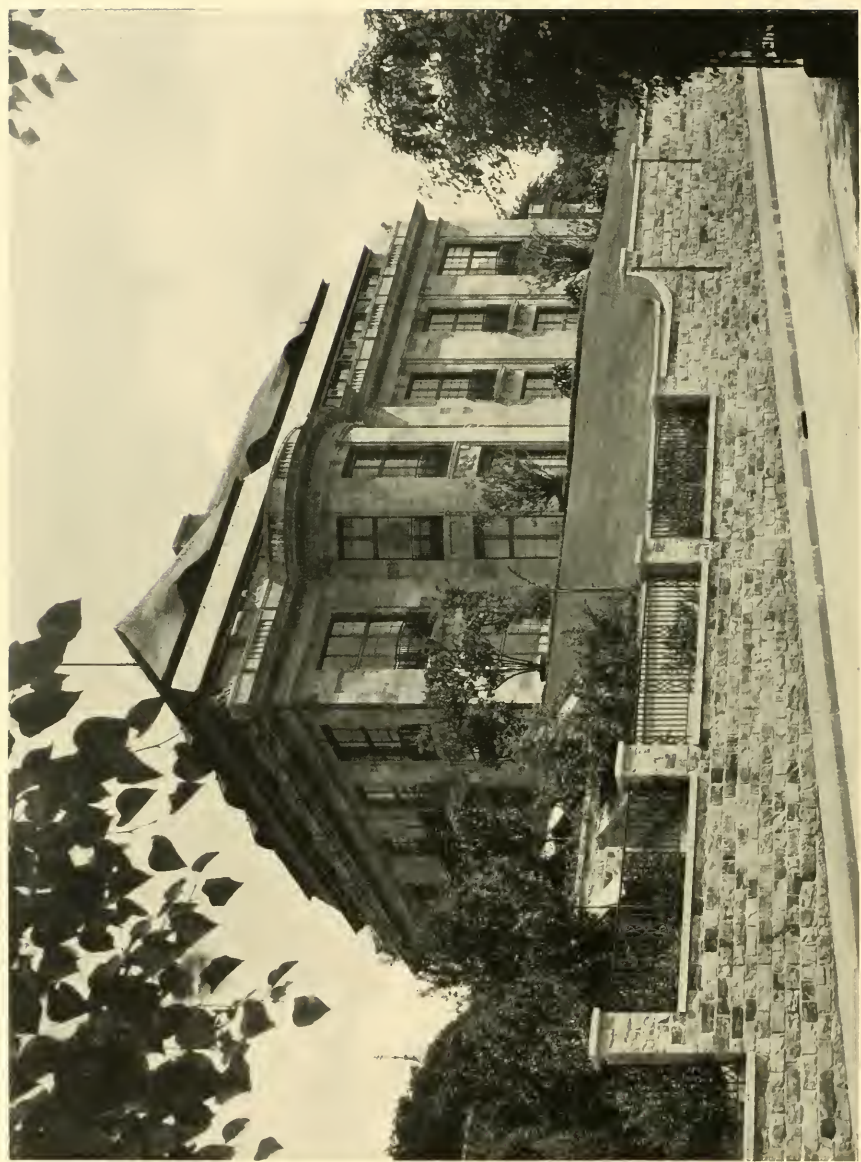
»HAUS RASCH IN WIESBADEN«

EIN WOHNHAUSBAU VON HERMANN MUTHESIUS.

Das Haus Rasch wurde auf einem hochgelegenen Bauplatze am Neroberg in Wiesbaden in der Nähe der russischen Kapelle errichtet. Die hervorragende Aussicht, die der Bauplatz bot, sollte in der ganzen Anlage des Hauses berücksichtigt werden. Glücklicherweise vereinigte sich hier die gute Aussichtseite mit der guten Sonnenlage, sodaß alle Wohn- und Schlafzimmer an die Aussichtsfronten gelegt werden konnten. Aber es bestand auch der Wunsch, im obersten Stockwerk die dort sich ergebenden Fernsichten noch besonders nutzbar zu machen, was durch einen vollständigen um dieses Geschoß gelegten Umgang erreicht wurde. Das Haus lehnt sich an das Berggelände derart an, daß die Vorderfront ein Stockwerk mehr hat als die Rückfront. Vom unteren Wohngeschoß tritt man auf die vordere Terrasse, vom oberen Geschoß auf eine rückwärtige Terrasse. Der Garten ist terrassenförmig angelegt. An das untere Wohngeschoß schließt sich seitlich ein langgestreckter Rosengarten, an das obere rückwärtig ein Lauben-

gang an. Das Haus enthält im unteren Wohngeschoß die Halle, das EBzimmer und die Wirtschaftsräume, im oberen ein ovales Empfangszimmer, ein Herren- und ein Damenzimmer, sowie das Schlafzimmer der Eltern. Im obersten Geschoß hinter dem Rundgang liegen die übrigen Schlafzimmer sowie eine Reihe von Gastzimmern. Die Außenmauern sind durchweg in Muschelkalkstein ausgeführt. Für die umfangreiche Umwehrung des Hauses wurde Sonnenberger Bruchstein verwandt. Bei Ausbruch des Krieges konnte das Haus im Innern nur notdürftig fertiggestellt werden, der vollständige Ausbau ist der Zeit nach dem Kriege vorbehalten.

Dem Achten und Vortrefflichen steht, bei seinem Auftreten, zunächst das Schlechte im Wege, von welchem es seinen Platz bereits eingenommen findet, und das eben für Jenes gilt. Wenn es nun auch, nach langer Zeit und hartem Kampfe, ihm wirklich gelingt, den Platz für sich zu vindizieren und sich in Ansehn zu bringen, so wird es wieder nicht lange dauern, bis sie mit irgend einem manierierten, geistlosen, plumpen Nachahmer herangeschleppt kommen, ... denn sie sehn den Unterschied nicht. ... Schopenhauer.



ARCHITEKT HERMANN MÜTHESIUS—NIKOLASSEE.

HAUS RASCH IN WIESBADEN—STRASSESEITE.



ARCHITEKT
BERMANN
MUTHESIUS
HAUS KASCH
IN WIESBADEN



ARCHITEKT HERMANN MUTHESIUS.

»HAUS RASCH« SEITENANSICHT.

„NÄHE UND FERNE“.

VON DR. ADOLF BEHNE.

Ein Gesetz der Trägheit gibt es auch in der Kunstbetrachtung. Ja auch mancher nicht ganz zielsichere Künstler verfällt der Macht dieses Gesetzes. Wenn wir Dinge, nur weil sie uns seit langem rings umgeben, schon für innere Notwendigkeiten halten, obgleich sie nur zeitlich bedingte Übereinkunft sind, so dürfen wir das wohl unter das Trägheitsgesetz nehmen.

Macht der Gewohnheit! Viel größer ist diese Macht, als wir gewöhnlich glauben. So manches läßt sie als unantastbares Gut erscheinen, was lediglich Konvention ist. Beispielsweise sind die Beziehungen zwischen Malerei und Perspektive noch getrübt für die Erkenntnis durch ein unphilosophisches Fürwahrnehmen scheinbarer Selbstverständlichkeiten — die durchaus keine Selbstverständlichkeiten sind. Überhaupt gibt es Selbstverständlichkeiten in der Kunst nicht, und gerade die naheliegendsten der sogenannten Selbstverständlichkeiten sind oft, weil sie fast stets unbewußt angenommen werden, Bekenntnisse, über deren Tragweite der Künstler selbst wohl erstaunen mag.

Ich will das am erwähnten Beispiel, der Perspektive, hier näher erläutern.

Ist ein Bild perspektivisch gemalt, so wird das — weil „selbstverständlich“! — kaum noch empfunden. Daß der Maler die Landschaft perspektivisch gibt, wird zu den belanglosen technischen Nebendingen, wie Pinselwaschen und Grundieren gerechnet. Man glaubt, daß die eigentliche künstlerische Arbeit erst dahinter beginne. Es machen ja doch alle so, Tausende ringsum! Also, lautet der Schluß, wird es wohl eine Notwendigkeit sein. — Ein Trugschluß! Wohl gibt es in der Kunst tiefe, unentrinnbare Zwangsläufigkeiten. Doch sind diese im Inneren des künstlerischen Individuums wirksam, das niemals und nimmer dem Rhythmus seines Blutes untreu werden kann. Keinerlei Zwangsläufigkeit aber gibt es im Verhalten des Künstlers zur Wirklichkeit. Da ist schlechthin alles in seine Wahl gestellt. Nun hängt es aber mit dem ganzen naturalistischen Charakter der landläufigen Ästhetik zusammen, daß wir die Wahl des Künstlers in ihrem Umfange und



PROFESSOR JOSEF HOFFMANN - WIEN.

»BÜFFETT AUS GEBEIZTER EICHE«

in ihren Möglichkeiten viel zu eng umgrenzen. Tatsächlich ist es mindestens ebenso wichtig, unsere Ästhetik vom Naturalismus zu befreien, wie die Kunst. Die landläufige Ästhetik verengt, wie gesagt, die Auswahlmöglichkeiten des Künstlers im Bewußtsein des Publikums und läßt auch dadurch in Dingen den Anschein der inneren Notwendigkeit aufkommen, wo nur von einer Einseitigkeit gesprochen werden dürfte.

So weit freilich scheinen wir heute doch wohl zu sein, daß wir die Perspektive nicht mehr für eine absolute Notwendigkeit künstlerischer Darstellung annehmen. Früher maß man die Entwicklungsschritte der Malerei geradezu an der wachsenden Richtigkeit der Perspektive, und Fluchtpunkt, Augenpunkt und Horizont boten eine Art Thermometer dar für den Höhenstand der Kunst. Da war dann Fra Angelico ungefähr der neutrale Punkt, die Gotik war ein großes Minus und erst über Masaccio, Mantegna, Jacopo de Barbari stieg die Kunst zum Ziel der Skala, dem Photogramm, empor. Gewiß, ganz so einseitig sind heute nur noch Wenige. Die meisten haben eingesehen, daß es unmöglich ist, die reiche Kunst auf eine einfache Skala zu bringen. Außer der realistischen

Kunst haben wir eine bewußt irrealistische Kunst verstehen und lieben gelernt. Nicht mehr sehen wir diese als unvollkommene Vorstufe jener an, und nicht mehr verlangen wir von ihr, daß sie sich den Gesetzen der Perspektive unterordne. Für sie wenigstens ist und die Perspektive keine Notwendigkeit mehr.

Um so entschiedener aber für die realistische Kunst wird die Allgemeinheit der Perspektive Notwendigkeitscharakter zusprechen; scheint doch beides unzertrennlich, und perspektivische Darstellung mit realistischer Darstellung gleichbedeutend zu sein. — Das aber ist eben ein Irrtum! Perspektivische Darstellungen ist höchstens eine Möglichkeit realistischer Darstellung, und eine Kunstpsychologie, die aus dem Vorhandensein einer realistischen Anschauung schon die Notwendigkeit perspektivischer Darstellung folgert, verrät mehr Kurzsichtigkeit, als ihr von Rechtswegen erlaubt ist.

Anhänger solcher Psychologie werden folgendes sagen: es ist eine Tatsache, daß der Mensch — der normale Mensch — die Natur perspektivisch sieht. Folglich muß der Maler, der realistisch sein will, das heißt doch, der die Natur so malen will, wie „man sie sieht“, per-



PROFESSOR
J. HOFFMANN
»SESSEL EINES
SPEISEZIMMERS«



ENTWURF PROFESSOR JOSEF HOFFMANN - WIEN. »AUSZIEHTISCH EINES SPEISEZIMMERS«



PROFESSOR JOS. HOFFMANN. »SCHREIBTISCH«

spektivisch malen. — Was wäre denn dagegen einzuwenden? — Es ist allerdings nachgerade ein Fatum geworden, daß wir die Natur perspektivisch sehen, und doch liegt hierbei keine Notwendigkeit vor. Das perspektivische Sehen der Natur, richtiger gesagt: das ausschließlich perspektivische Sehen der Natur, resultiert vielmehr erst aus einer bestimmten psychischen Disposition, ist bereits ein Stück unbewußter Weltanschauung. Denn nur unter einer Bedingung ist zuzugeben, daß perspektivisches Sehen der Natur gegenüber mit Notwendigkeit auftritt, nämlich nur dann, wenn wir zwischen uns und die Objekte einen größeren Abstand legen. — Und das ist der entscheidende Punkt! Es ist uns in Fleisch und Blut übergegangen, alle Dinge aus der Ferne, aus der Distanz anzusehen. Adolf v. Hildebrandt in seinem „Problem der Form in der

bildenden Kunst“ stellte bewußt das Fernbild als Norm für das Schaffen des guten Bildhauers auf, und Werner Weisbach hatte durchaus Recht, als er das Fernbild auch für den impressionistischen Maler aller Zeiten und Länder als Norm annahm. Nur dort tritt die Perspektive mit Notwendigkeit auf, wo der Drang oder die Sucht zum Fernbild herrscht. Und deshalb sagte ich, die bewußte oder unbewußte Wahl perspektivischer Darstellung verrate ein nicht unwichtiges Stück Weltanschauung des Einzelnen wie der Epoche. Mit anderen Worten: die Perspektive in der Kunst ist eine Stilfrage, nicht eine Frage der Technik — dieses vielmehr erst in zweiter Linie. Nur unsere naturalistisch gerichtete Ästhetik vermochte den Tatbestand zu verdunkeln und der Anwendung der Perspektive, weil angeblich für sie eine Bestätigung, den Charakter des Selbstverständlichen, Notwen-



PROFESSOR JOSEF HOFFMANN—WIEN. »TISCH EINES DAMENZIMMERS«

digen, Absoluten zu geben. — Und doch bedarf es nur eines unbefangenen Blickes über die engsten Zeit- und Raumgrenzen, um zu erkennen, daß es eine realistische Kunst auch ohne und gegen die Perspektive gibt. Denn es ist nicht so, daß der Verzicht auf die Perspektive zu einer irrealistischen, dekorativen, symbolischen usw. Kunst führe. Gibt es etwas realistischeres als die Menschen eines Multscher, die Pflanzen und Tiere Chinas und Japans? Sie stehen doch an scharfem Realismus den Menschen, Tieren und Pflanzen der Modernen bestimmt nicht nach. Was sie von diesen unterscheidet, ist der Umstand, daß sie aus der Nähe gesehen sind. — Geist der Ferne und Geist der Nähe! Das sind die beiden Pole menschlicher Stellungnahme zur Welt. Geist der Nähe schließt durchaus keinen Realismus aus, im Gegenteil; aber er schließt die Perspektive aus. Denn diese legt ja stets ein: Distanz zwischen Mensch und Ding. Zeiten, Menschen, die dazu neigen, die fertigen, abgeschlossenen Dinge überlegen aus der Ferne zu betrachten, kommen bei Umsetzung ihrer Weltanschauung im Kunstgebilde — also aus Stilgrün-



PROFESSOR JOSEF HOFFMANN. »BLUMENTISCH UND SESSEL«

den! — mit Notwendigkeit zur Perspektive. Deshalb ist die moderne Kunst „gegenständlich“ gewesen, von Masaccio bis Manet und seinen Nachfolgern. Denn erst aus der Ferne, der Distanz gesehen, schließen sich die Erscheinungen der Natur zu runden, abgeschlossenen, benennbaren Gegenständen zusammen. — Der Geist der Nähe kennt in dieser Strenge keine Gegenstände. Er läßt sich von den Erscheinungen ringsum dicht einschließen; er gewinnt eine gesteigerte Lebendigkeit und Innigkeit, für welche die fortschreitende Perspektive „selbstverständlich“ kein Ausdrucksmittel mehr sein kann. — Und das ist die einzige Selbstverständlichkeit, die es in der Anwendung der Perspektiven-Gesetze gibt. — Alles ist Stil — nichts ist Zwang!

✱

Die Kunst macht, was dem kunstfremden Moralisten zu einem Argernis und dem rohen verwehrten Herzen zu einem Gegenstand trüber Sinnenlust wird, zu einem reinen Seelengenuß. Sie führt den Blick in die Weite der Welt und in die Tiefe des eigenen Gemüts und macht das Herz zugleich bescheiden und stolz. . . Heinrich Wolgast.

✱

Der Mensch ist der höchste, ja der eigentliche Gegenstand bildender Kunst. Goethe.



PROFESSOR MICHAEL POWOLNY WIEN. »RELIEF IN FARBIGER KERAMIK.«
AUSFÜHRUNG VEREINIGTE WIENER UND GMUNDNER KERAMIK.



ERICH BÜTTNER UND ELSA HOFFMANN. «FRÜHLING» FARBIGE SEIDENSTICKEREI.



ERICH BÜTTNER
 ELSA HOFFMANN
 "SEIDENSTICKEREI"
 NATÜRL. GRÖSSE.

ERICH BÜTTNER UND ELSA HOFFMANN: „KLEINE STICKEREIEN“

NEBST EINIGEN LEITSÄTZEN VON ERICH BÜTTNER.



esultate erfreulicher Zusammenarbeit und Ausnützung sich ergänzender Kräfte zu erfreulichen Zielen scheinen diese Stickereien wohl zu bedeuten.

Im Frühling 1915 zeigten wir zum ersten Male eine Anzahl solcher Arbeiten in der Berliner Sezession. Und hier und auch später und an anderen Orten fand sich lebhaftes Interesse für die kleinen Probleme.

Auf welchem komplizierten Wege dieselben entstanden sind, möchte ich hier mit einigen Worten schildern, wozu vorher eine kleine Charakteristik der Verfasser erforderlich ist.

In manchen kunstgewerblichen Erziehungsjahren haben beide vielerlei gelernt — und sich dann bemüht, in weiterer Arbeit manches davon zu vergessen. Vor allem, daß das Kunstgewerbe ein Beruf ist, (den man ebenso ausübt, wie man Schuster und Schneider oder Kaufmann und Beamter im üblichen Sinne wird), d. h. ein mit recht viel Geschäftsgeist, etwas Geschmack und gut Haushalten mit wenig Kön-

nen betriebenes Geschäft. Zum großen Leidwesen verschiedener Kunstgewerbe-Päpste schwor ich also den Beruf ab; malte, zeichnete und radierte — und machte nebenbei, wenn es gerade verlangt wurde, doch noch Kunstgewerbliches. Aber mehr aus Vergnügen, etwas Notwendiges gut zu machen und um die Anforderungen des praktischen Lebens gern zu erfüllen. Also Kunstgewerbe mehr aus Kunstgründen, denn aus Gewerbetründen. Elsa Hoffmann war mittlerweile auf eine ähnliche Bahn gekommen. Und hatte so auch das Sticken fast gänzlich beiseite gelegt. Dieweil dabei besonders ein ungeheuer großer Zeit- und Arbeitsaufwand meist in keinem ausgleichenden Verhältnis zu dem Erreichten stand.

Bis wir in den kleinen Bildstickereien einen Ausgleich von Zweck und Form entdeckten, der eine für uns angenehme Erlösung verschiedener Möglichkeiten bildete. Vielerei kleine Skizzen, Bildideen, mannigfach Verschiedenes, entstanden durch Auftrag oder Neigung, hatte sich in meinen Mappen zusammen gefunden und warteten auf den Zeitpunkt der Vollendung. Und in

den Stickereien fand sich ein Weg dazu. Und auch die Stickkunst feierte so Auferstehung. Die Konturen waren da oder wurden zu diesem Zwecke ergänzt. Über die allgemeine Anlage und Hauptfarbenverteilung wurden wir einig. Und Elsa Hoffmann stickte und suchte zwischen Seidenfäden und -Stücken den Weg zur Vollendung, der oft große Schwierigkeiten bot, bis die Möglichkeiten des Materiales gefunden und ausgenutzt waren. Mancherlei Versuche mußten gemacht werden und Vielerlei beraten werden, um das Richtige zu entdecken. Doch war Freude nicht minder vorhanden, wenn endlich aus vielen Stichen und bunten Fäden ein farben glänzendes Bild geworden, wie es nur so und nicht anders denkbar war.

Die technischen Mittel sind jeweils verschiedenen den Bildern passend gewählt worden. Die „Madonna mit der Sonne“ ist voll und ganz gestickt. Bei den anderen ist mehr oder minder der farbige Seidengrund freigeblieben. Dieser ist z. B. gelb bei „Feuer“ und „Erde“ und blau

bei „Wasser“ und „Luft“. Verschiedentlich sind größere Flächen oder Figuren appliziert. Bei der „Madonna auf dem Monde“ ist ein Goldgrund verwandt.

Selbstverständlich sind alle diese Dinge als Versuche entstanden und nicht als industrielle Dutzendware. Auch besteht für die Zukunft keine Absicht dazu. Gelegentlich haben wir zwar auch Stickereien wiederholt. Doch sind selbst diese Wiederholungen meist veränderte Neuschöpfungen, wobei meist wieder neue Schwierigkeiten überwunden werden mußten. Wir arbeiten an den Stickereien genau so, wie wir uns sonst jeweils mit unseren anderen Bildern oder Problemen beschäftigen. Wir sammeln Erfahrungen auch dabei und freuen uns, daß wir zwischendurch mal etwas „komplizierteres“ machen, das auch seinen Reiz an passender Stelle im Zimmer ausübt. B.

» Vergiß niemals, mit welchem Material du arbeitest; und suche es stets zu der Wirkung, die es am besten zu erfüllen vermag, zu benutzen.« . . . Morris.



ERICH BÜTTNER

ELSA HOFFMANN.



ERICH BÜTTNER U. ELSA HOFFMANN. KLEINE STICKEREIEN. »LUFT, ERDE, FEUER, WASSER«. NATÜRL. GRÖSSE.

FRITZ BOEHLE †

In der Nacht vom 19. auf den 20. Oktober 1916 ist Fritz Boehle im Alter von noch nicht 44 Jahren gestorben. Mit ihm haben wir eine der größten Hoffnungen Deutscher Kunst zu Grabe getragen. Als ich in dieser Zeitschrift Januar 1915 das Schaffen des Künstlers zu würdigen versuchte, ahnte ich nicht, in welcher kurzen Zeit ich einen Nachruf folgen zu lassen habe. Bei der Abgeschiedenheit, in welcher Boehle lebte, erhält man erst jetzt die Kunde, daß er schon seit Jahren schwer leidend war; Krankheiten, die nur durch größte Ruhe erträglich werden, vermochten nicht, ihn von rastloser Arbeit abzuhalten, und so ist er schließlich auch für seine Angehörigen unerwartet dahingeshieden. — Als das Städtische Kunstinstitut um Neujahr 1908 eine umfangreiche Ausstellung seiner Werke — Gemälde und Radierungen — zeigte, wirkte dieselbe wie eine Offenbarung, und es war nur freudigst zu begrüßen, daß die Stadt Frankfurt alle ausgestellten noch im Besitz des Künstlers befindlichen Gemälde erwarb. Ob der Künstler die in ihn gesetzten Hoffnungen erfüllte, können wir noch nicht beurteilen, da er nach dieser Zeit sich noch ängstlicher als vorher gegen die Mitwelt abschloß, denn trotzdem er für heutige Verhältnisse ein Frühreifer gewesen — im Alter von 19 Jahren schuf er schon Radierungen von ansehnlicher Größe — war er doch kein Frühvollendeter, da seine bisher bekannten Werke immer noch mehr oder weniger im Banne gediegener Vorbilder entstanden und er der Welt noch den Boehle schuldig war. Sein Nachlaß wird uns auch zeigen, was wir von ihm als Bildhauer zu erwarten halten. Das Reiterstandbild Karls des Großen für Frankfurt ist über Entwürfe nicht



ERICH BÜTTNER U. ELSA HOFFMANN. »SEIDENSTICKEREI« NAT. GRÖSSE.



E. BÜTTNER U. E. HOFFMANN. »KLEINE STICKEREI«

hinausgekommen. Nach Anfertigung eines neuen in kleinerer Ausführung soll der Künstler, der immer schonungsloseste Selbstkritik übte, das frühere große Gipsmodell vernichtet haben.

— Es ist ein Verhängnis, hervorgerufen durch eine Verkettung von Umständen, daß man zwar viel von seinen Werken hörte, aber wenige derselben zu sehen bekam. Auch die von Frankfurt angekauften Gemälde konnten vorerst nur in unzureichender Weise gezeigt werden, dann mußten fast alle beiseite gestellt werden, harrend ihrer Auferstehung in dem der Vollendung entgegengehenden Anbau an das Städtische Kunstinstitut; der gewaltige in Bronze gegossene Stier steht in einer Ecke des Grundstückes der Kunstschule, ebenfalls einer würdigen Aufstellung harrend. So mußte man sich begnügen, allerlei mehr oder minder erbauliche Geschichten über den Menschen Boehle zu hören, die auch die Nachrufe der Zeitungen nicht gerade geschmackvoll verbrämen. Wir werden uns von jetzt ab wohl nur noch mit dem Künstler auseinandersetzen haben. — Weiteren Kreisen ist er durch seine Radierungen und Steinzeichnungen bekannt, und in den Sammlungen in Berlin, Bremen, Dresden, Frankfurt finden wir sie reich vertreten, zur Zeit veranstalten Berlin, Frankfurt und andere Städte Ausstellungen derselben. Viel zu wenig beachtet sind seine Drucke vom Stein, die, meist von großen Ausmaßen, einen gediegenen Wandschmuck abgeben und durch ihren billigen Preis auch dem nicht mit besondern Glücksgütern ausgerüsteten Kunstfreund leicht erschwinglich sind. Der Künstler wollte mit diesen Werken den Bestrebungen nach Volkskunst entgegenkommen; die meisten entstanden im Jahre 1908, das wohl



FRITZ BÖHLE † GEMÄLDE »CHRISTOPHORUS«
IM BESITZ DES STÄELSCHEN INSTITUTS - FRANKFURT A. M.

das bedeutendste in seinem Kunstschaffen gewesen. — Vielleicht ist mir in nicht allzuferner Zeit Gelegenheit gegeben, in diesen Blättern, anlässlich des Zutagetretens seines Nachlasses, von dem uns und der Deutschen Kunst zu früh Entzerrnen weiteres in Bild und Wort vorzuführen. SCHREY.

*
Anmerkung. Neu hinzutretenden Lesern möchten wir an dieser Stelle bemerken, daß die im Januar 1915 erschienene „Büchle-Veröffentlichung“ mit 19 Bildern und Beilagen als Heft vergriffen und nur noch als Semesterband erhältlich ist. Schriftleitung.

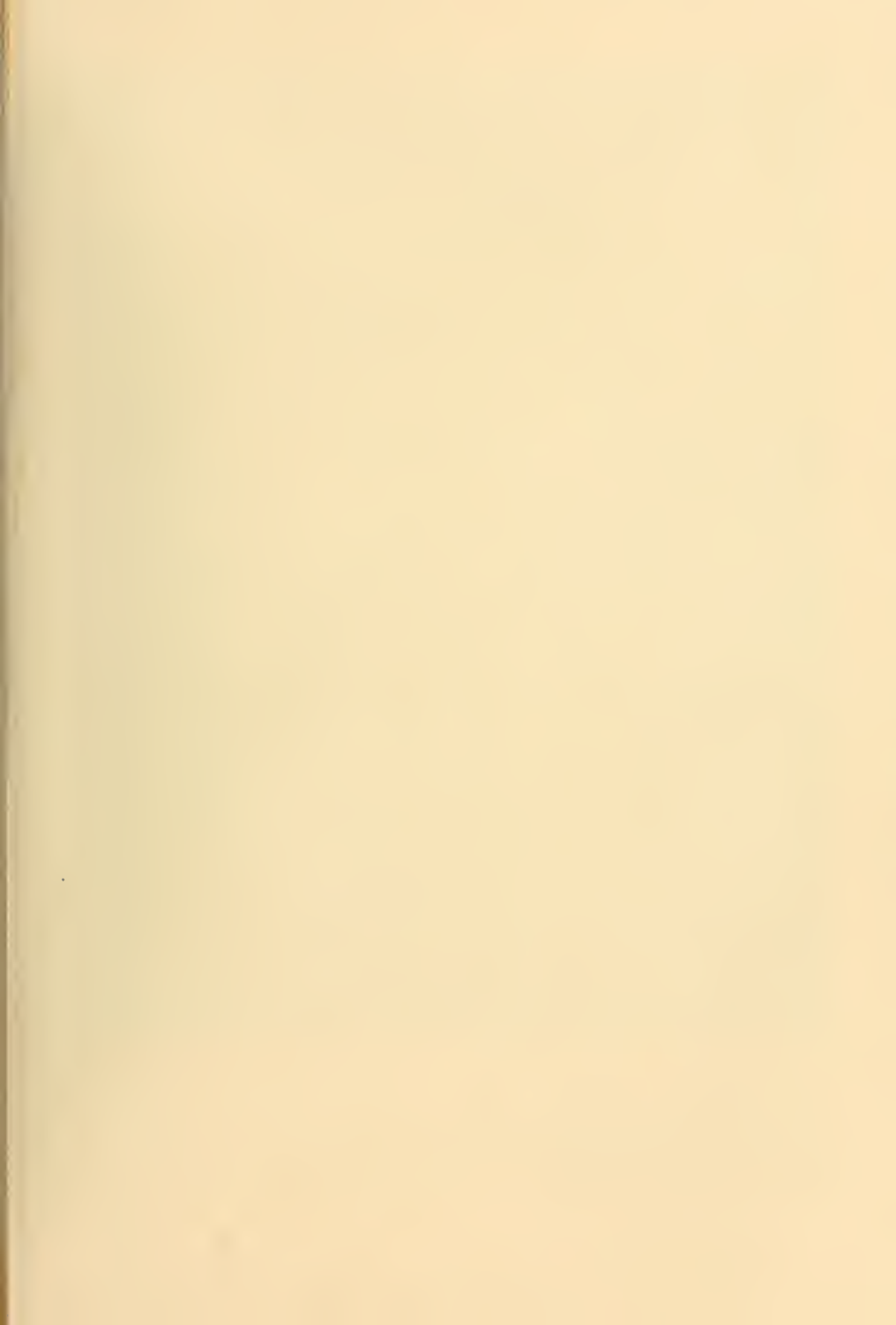
BERICHTIGUNG.

Die auf Seite 112 des Oktober-Novemberheftes wiedergegebenen Emailarbeiten sind von Fr. Maria Likarz in den Emailwerkstätten der K. K. Kunstgewerbeschule Wien (Lehrerin Fr. Adele von Stark) gearbeitet; nicht wie irrtümlich angegeben von Fr. Flögel. Die sieben kleinen Emailplättchen sind Schmuckstücke für silberne Blumenschalen, wie solche auf S. 105 abgebildet sind, aber keine Broschen. SCHRIFEL.

SPIEL. Wie ein jugenhafter Gott spielt der Künstler mit dieser Welt des Scheins. Ein Kaleidoskop ist sie ihm, er kabela gedankenlos die lustigen Bilder heraus und läßt sie mit leiser Wehmut wieder verschwinden. Dem Künstler ist die Welt die große Puppe, mit der zu spielen nie müde macht. Er legt sie schlafen, und sie ist voll starrer Ruhe. Er richtet sie auf, morgenfrisch lacht ihn ihr Kindergesicht an. Ihr altes Kleid freut ihn nicht mehr, flugs zieht er ihr neue farbige Flicker an, er kleidet sie als Kind, als Braut, als Mutter. Eine Harlekinmütze macht sie zur Närrin — und so liebt er sie am meisten. Da malt er ihr andächtig zwei runde Flecken auf die Backen, ein sündhaft rotes Lippenpaar und Brauen, die aus andern Weltteilen zu greifen scheinen. Plötzlich aber sieht sie ihn an aus abgrundtiefen Augen wie ein lebend Wesen. Er erschrickt. Und eilig kritzelt er irre Zeichen über ihr Gesicht, bis es ganz versinkt in Stücken und Klexen. — A. J.



ERICH BÜTTNER BERLIN. FEDERZEICHNUNG. ENTWURF ZU EINER STICKEREL.





PROFESSOR E. R. WEISS. »SELBSTBILDNIS« (BERNAU, 1907).



PROFESSOR E. R. WEISS—BEI. 1. JN.

»FINGERHUT UND GLOCKENBLUME« 1901.

EMIL RUDOLF WEISS.

VON MORITZ HEIMANN.

In diesem Sommer hat E. R. Weiß bei Gurlitt eine große Ausstellung seiner Bilder gehabt; keine umfassende, denn es fehlte das Jahrzehnt seiner Anfänge, und selbst aus der Zeit, von der die Bilder Zeugnis gaben, vermißte man einige nicht unwichtige Ausstrahlungen seiner künstlerischen Arbeit. Wenn also auch für die Kenntnis seines Entwicklungsganges fragmentarisch, war die Ausstellung für die seines Wesens vollständig genug, — und der Betrachter des vorliegenden Heftes, der eine noch engere

Auswahl vor sich hat, möge sich erinnern, daß es vor dem Kunstwerk schließlich nicht auf Kenntnis, weder auf diese noch auf jene, ankommt, sondern auf das Gefühl von einem Gegenwärtigen, der Zeit Entronnenen, in sich und auf sich Beruhenden, und auf die Freude daran.

Stand man in der Mitte des Hauptsaaes, so hatte man zunächst, bevor man sich ins Einzelne ziehen ließ, einen allgemeinen Eindruck von den vielen, eben nur flüchtig mit dem Blick durchstreiften Bildern: den Eindruck von Schön-



E. R. WEISS, »BLUMENFENSTER« 1900.

BES: DR. REINHART—WINTERTHUR.

heit. Es war angenehm, im Mittelpunkt aller der von den Wänden herschießenden farbigen Strahlen, als in einem heitern, kräftigenden, belebenden Feuer, zu stehn. Es erfüllte sich, was Goethe sagt, daß „ein jedes Kunstwerk, wenn man auch von dem Inhalt abstrahiert, wenn man in der Entfernung auch nur die allgemeinsten Umrisse sieht, noch immer dem Auge als ein Zierat erscheint“; nur daß die Wirkung nicht besonders von Umriß und Linienspiel ausging, sondern von der Gesamtheit der farbigen Erscheinung. Damit ist nicht zu verwechseln, was man früher mit Beflissenheit und auch noch heute zuweilen als Dekorative nennt; in diesem plumpen Sinne dekorative Bilder vertragen sich überhaupt nicht miteinander, sind neidisch aufeinander, stören sich wechselseitig, und ein jedes will allein, will womöglich die ganze Wand sein. „Was aber schön ist, selig scheint es in ihm selbst,“ heißt es bei Mörike; und also schmückt es edler, als alles, was von vornherein darauf aus ist, zu schmücken.

E. R. Weiß ist bekanntlich einer unsrer besten Kenner und Künstler des Schreibens, seine Adressen — deren letzte, beiläufig, die der Verwaltung Polens an Hindenburg war — behalten neben ihren Vorbildern aus der Blütezeit der Schreibeckunst Figur. Er hat eine Schrift gezeichnet, die Tempelklassikerfraktur, von der berufene Urteiler viel Lobendes und Rühmendes gesagt haben, nur das eine nicht, was aber fast den Ausschlag gibt: daß diese Schrift, noch beim Lesen mit schlechtem Licht, die Augen schont. Das kalligraphische Element würde für einen Maler vielleicht zur Gefahr werden, wenn es nicht durch das Konstruktive, das beim Entwerfen eines Druckbuchstabens die schärfste Konzentration, das Gesetz des kleinsten Kraftmaßes auferlegt, zu einer sehr männlichen Eigenschaft würde. Und so, als Festigkeit, Gedrungenheit, Prallheit, erkennen wir es in der Schönheit bei Weiß. Sie ist spröde; sie hat den natürlichen Adel, der es lieber verfehlt und irre geht, als daß er sich durch eine



E. R. WEISS, »HYACINTHEN« 1902.

SAMMLG. BOCHTLINGK—KARLSRUHE.

elegante Unwahrhaftigkeit, eine temperamentvolle Liederlichkeit oder sonstiges Obenhin einschmeicheln möchte.

Nicht die Schönheit der Natur, selbst nicht der Anschauung der Natur, sondern die Schönheit des Kunstwerks ist das Ziel. Ich habe Weiß selbst diese Absichten öfters voll Eifer und Leidenschaft auseinandersetzen hören; er pflegt dabei mit Daumen und Zeigefinger einen Millimeter Distanz zu greifen: „Diese dünne Schicht auf der Leinwand ist unsere Aufgabe viel wörtlicher, als man sich gewöhnlich vorstellt; aus diesen Pasten von Farben, im Laden zu kaufen, mögen sie von italienischer Erde oder aus orientalischem Kamelmist stammen, eine neue Materie zu läutern, kostbarer als Edelsteine, ohnegleichen in der ganzen Natur, mit den Jahren zu immer tieferer Glut und Ruhe zusammenwachsend, das ist's, was den Maler macht!“ Es war natürlich, daß er, von einem solchen Ziel gelockt, weder vom naiv naturabschildernden Naturalismus, noch vom

Impressionismus seine befreiende, befestigende Lehre empfang, sondern erst von Cézanne. In seiner eigenen Seele aber, im wahren Innern, nicht etwa am Himmel des europäischen Erfolges, ist ihm dieser Stern aufgegangen; denn Schönheit lag in ihm, wie sehr er auch ein Sucher und Versucher vieler Methoden war, als die Grundbedingung, als die Einheit seines künstlerischen Triebes.

Eine Zwischenbemerkung drängt sich mir auf, die etwas lang geraten wird, die aber — Umweg ist der beste Weg — zur Sache selbst hinführt. Einige Berliner Kritiker seiner Ausstellung haben dem Künstler die Schönheit des einzelnen Bildes anerkannt, haben ihm aber, dem Sucher und Versucher, die Einheit der künstlerischen Persönlichkeit bestritten. Es will mir scheinen, daß ein Urteil dieser Art über einen Lebenden und zumal über einen jungen Lebenden — denn Weiß ist vierzig, und in der Kunst können dreißig Jahre so gut einen



PROFESSOR EMIL RUDOLF WEISS.

»BLÜHENDER BIRNBAUM« HAGEN I. W. 1906.

Abschluß, wie fünfzig einen Anfang bedeuten — daß ein solches Urteil über unsere Kompetenz hinausgeht. Einheit liegt nach dem Gesetz der Natur in jedem Menschen; aber freilich ist sie erst vollendet, wenn sich seine Wimpern für immer schließen. Wird sie nicht erkannt und ist sie wirklich gar vorläufig nicht erkennbar, so fehlt es am Subjekt, nicht am Objekt. Wo sie aber, zur Freude und Bequemlichkeit des

Subjekts, schnell und leicht erkennbar ist, dort pflegt statt des seltenen Stils sein trübes Gegenspiel vorzuliegen: Manier. Ohnehin ist es bedenklich und sollte nur mit schonender Vorsicht geübt werden, von der Persönlichkeit eines Künstlers zu früh zu sprechen; bedenklich deshalb, weil man damit das künstlerische Interesse auf das psychologische abwälzt, also auf ein ungewisses, deutungsfähiges und unverant-



PROFESSOR E. R. WEISS. »KINDER-BILDNIS« BADEN-BADEN 1905.



PROFESSOR EMIL RUDOLF WEISS.

»ORANGEN UND CITRONEN« ROM 1907.

wortliches Gebiet; — ein Verfahren, das in dem Maße beliebt geworden ist, wie das gesellschaftliche Bedürfnis, über die Kunst zu reden, zugenommen hat. Denn was gehört sich eigentlich vor einem Bilde? Daß man schweigt, sieht und sich freut; und selbst das Seelische sollte erst aus dieser Freude, mittelbar und fast unerwartet, hervorbrechen.

Wer redet, der redet eigentlich immer nur von sich selbst; und damit ist er wie durch eine zwar

zarte, aber undurchdringliche Haut von den Objekten geschieden. Wer diese Gefahr, diese Bedingung, diesen allerparadoxesten Zustand erkennt, vermag sich ihnen zu entwinden; wer sie nicht einmal von ferne mahnen spürt, bleibt gerade von der Kunst deshalb so tief getrennt, weil sie und allein sie die Kraft des Menschen ist, die Objekte rein zu sehen. Auch an ihnen, den Objekten der Natur, ist etwas, und es ist das Heilige an ihnen, was stumm bleiben, was



PROFESSOR E. R. WEISS. „BILDNIS EINES GELEHRTEN“ HAGEN I. W. 1906.



PROFESSOR E. R. WEISS. »ALTE FRAU« SCHWARZWALD 1907.



PROFESSOR E. R. WEISS.

»SCHWARZWALD« 1907.

nicht angederet, sondern nur gesehen werden will. Das Kunstwerk nimmt diese Abwehr der Natur in sich auf; und der Betrachter, der das fühlt, fühlt sich je nach seinem Temperament dadurch in Verlegenheit gesetzt oder in seiner Eitelkeit gekränkt und ruht nicht eher, als bis er Mittel und Wege gefunden hat, das Stumme reden zu machen; da liegt es ihm denn am nächsten, vom Werk auf die Persönlichkeit zu kommen.

Daß hierbei Gescheites und Bedeutendes zu Tage gefördert werden kann, das zu leugnen wäre sinnlos. Graf Schack war beinah blind und brachte seine schönen Bilder auf Grund eines offenbar rein psychologischen Vertrauens zusammen. So wird auch einem Kritiker Seelenkunde das reine Kunstgefühl bereichern und zum Teil ersetzen können. Abgeschlossene, durch den Tod und durch die Vergangenheit

bestimmte Erscheinungen, vor allem die ganz großen Meister, werden der psychologischen Untersuchung einen großen Teil ihres wirkenden Wertes offenbaren. Die Gefahr aber ist, daß man nach Prinzipien, die dem Toten gemäß sind, zu früh auch den Lebenden betrachtet; wobei man oft genug vor sich selbst der Prüfung entgeht, ob man zu dem Wesentlichen fähig ist: zu sehen und sich zu freuen.

Wenn etwa von Weißens Bildern ein Kritiker sagte: „Ja, jedes einzelne Stück ist schön; aber zu viele Anregungen und Strömungen der Kunst, darunter einander widersprechende, bestimmen ihn; es fehlt die Einheit —“, so würde, wenn wir den zweiten Teil des Urteils vorläufig gelten ließen, im ersten noch genug enthalten sein, was uns berechtigte, zu fragen: „Sind es schöne



PROFESSOR E. R. WEISS.

«QUITTEN-STILLEBEN» 1911.

Dinge, warum freut ihr euch nicht ihrer? Und glaubt ihr etwa, es sei ein leichtes und kleines Ding, schöne Dinge herzustellen?" Ich wollte, wir wären alle wieder imstande, uns zu jedem schönen Ding mit offenen Sinnen, mit Freude am Schmuck des Lebens heiter und gut zu stellen, und überließen es denseltenen, wägenden und zusammenfassenden Augenblicken des Lebens, den letzten, immer schwermütigen Sinn der Dinge zu erkennen. Es würden dann sicherlich auch wieder mehr schöne Dinge gemacht werden, und wir kämen, statt in ein sentimentales, endlich wieder in ein klassisches Verhältnis zur Kunst überhaupt.

Daß aber Weiß diesen seinen Trieb zur reinen Schönheit und Ruhe der Existenz nicht als Erfüllung, sondern als Begrenzung und Beengung fühlt und in widersprechenden Versuchen dagegen ankämpft, das gereicht ihm zum hohen Lob. Der Mensch muß überall die ihm von der Natur mitgegebenen Güter noch erst erwerben; er muß, wie der Ausdruck lautet, zu sich kommen. Weiß war in der Tat vielen Anregungen offen, er ist ein unermüdlicher Lerner. Wie aber lernt ein Künstler? Immer tätig, immer schaffend. Sobald er den objektiven Wert einer Errungenschaft der ohne Pause ringenden Kunst erkennt, begnügt er sich nicht,



PROFESSOR E. R. WEISS. •BAUERNSTRAUSS• 1909.



E. R. WEISS. »NIKI« FRIEDENAU 1907. WALLRAF-RICH.-MUS. CÖLN.



PROFESSOR E. K. WEISS.

»ITALIENISCHE STRASSE« 1912.

ihn sich begrifflich zu eigen zu machen, sondern er übt ihn; und das ist etwas ganz anderes als ein unfreies Nachahmen. Das Wundervolle am Schicksal des Künstlers ist es ja, daß ihm ein glorreiches Ziel, ein Äußerstes, eine Vollendung vorschwebt und daß trotzdem schon jeder Schritt auf dem Wege eine Erfüllung ist.

Die Arbeit, die Weiß an sich und zuweilen selbstquälerisch gegen sich tat, hatte zwei sich gegenseitig bedingende Richtungen; sie galt seinem Kolorit und galt dem Funktionellen des Bildes, der Komposition.

Schon auf den frühen Bildern von Weiß ist die Farbe von charakteristischer Reinheit und Stille; aber sie ist dort tonlos; sie hat keine Resonanz; sie wagt sich vor Sprödigkeit nicht aus der Bildfläche hinaus. Mit allen Kräften strebt er darum, sie locker, reich und tief zu

machen. Das ist gegen seine Natur nur in dem preiswerten Sinn gehandelt, wie Demosthenes an der brandenden Meeresküste seine schwache Stimme zum Rednerorgan hinaufzwang. Blumen, die reinsten Gotteszeugnisse der Farbe auf dieser unreinen Erde, werden seine Meister; Früchte, mit ihrer komplizierteren Farbstruktur und dem getrüberten Hauch, helfen ihm zu einer schwebenden Verteilung; und endlich wütet er in einer fanatischen Aktmalerei gegen den letzten Rest von unfruchtbarer Zurückhaltung in sich.

Schrittweise erreicht er, wonach es ihn lockt. Anfänglich liegt auch über den im Einzelnen schon befreiten Bildern noch ein Gesamtton von unfrischem, salzlosem Blond; aber immer fester wächst es zusammen und wird zum starken, erfrischenden, beglückenden Klang. Man vergleiche die Zitronen und den Kaktus von 1907



PROFESSOR E. R. WEISS.

»ITALIENISCHER BLUMENSTRAUSS« 1912.

etwa mit den Tulpen von 1915, und man wird noch in der Reproduktion erkennen, daß sie sich zu einander verhalten, wie ein zarter, gebrannter Tonscherben zu einem Edelsteinkrystall. Vieles Vergebliche, von ihm selbst rücksichtslos für vergeblich Gehaltene ist auf diesem Weg, und ganze Jahre hat er von der Leinwand gekratzt; aber auch genug an Bleibendem wurde ihm geschenkt, das dadurch, daß es überholt wurde, nicht widerlegt ist. Welch eine Erquickung ist zum Beispiel die Figur des liegenden jungen Mädchens! welche köstliche, künstlerische Sinnlichkeit, nicht, weil der Ausdruck im Gesicht oder die Haltung, die halbe Nacktheit an Sinnliches der Natur erinnern, sondern wegen der Zärtlichkeit, der Poesie des Pinsels! — Die Befreiung zur Farbe hatte für Weiß außer

ihrer eigenen Bedeutung noch die große Aufgabe, das Problem der Komposition zumindest vorerst zu klären. Unter jenen frühen, oben erwähnten Bildern gab es solche, auf denen Menschen unsrer Tage, Mann und Frau, in modernen Kleidern, doch über das Realistische gesteigert, in bedeutungsvoller Haltung, wie umfungen von einem stummen, weiten Weltgefühl, gegeneinander standen. Es war Symbolisches in diesen Bildern, doch sie selbst waren kein Symbol; ein Dichtergedanke außerhalb ihrer hatte ihnen vorgewaltet, nicht ein Malergedanke in ihnen sie organisiert. Weiß, der als einer der ersten bei uns über Marées mit Enthusiasmus geschrieben hat, erkannte den Mangel, und mit Strenge entsagte er der dichterischen Lust zu gunsten der malerischen Pflicht. Er entfernte aus seiner



PROFESSOR E. R. WEISS. •ROSEN UND FLIEDER• 1912.



PROFESSOR EMIL RUDOLF WEISS. »NIKI« BERLIN 1909.



PROFESSOR E. R. WEISS.

»SCHLAFENDES MÄDCHEN« 1910.

Komposition jede aus einer andern Sphäre stammende Absicht. Er bevorzugte immer mehr die einzelne, für sich geltende Gestalt. Seine Stillleben sind keine Huldigung gegen die Natur, sondern gegen die bildkomponierende Farbe. Dabei aber fühlte er, daß ihm zu solcher Komposition vielleicht doch noch etwas Formales fehle, ich möchte es das Funktionelle nennen, und er suchte darnach. Man betrachte die, beiläufig, wundervoll in tiefer, feuchter Frische gemalte Kalla. Das Motiv: eine Blume in einer Vase auf einem Tisch. Was tut nun der Tisch? Er stößt mit seinem Winkel in das Bild hinein. Zu dieser Gewaltigkeit und Durchbrechung des natürlichen Anblicks ist in dem Motiv kein Grund. Wenn bei Cézanne ein Tisch zu klein ist für das, was er trägt, seine Perspektive nicht stimmt zu dem, was er trägt, so haben wir das Gefühl einer so unbedingten, innerlich drangvollen Not und Notwendigkeit, daß wir, weit davon entfernt, eine nicht erreichte Annäherung

an die Natur zu bemängeln, vielmehr den Triumph der Kunst über die Natur und ihre wahren Absichten bewundernd erkennen; es wirkt wie die Engführung im Fugensatz.

Hier, wie gesagt, fehlt etwas bei Weiß; es fehlt, — aber das heißt nicht, daß hier ein Mangel ist. Das Innerste seiner Natur sucht darnach nicht als nach seinem Ziel, sondern nur, um nicht in einer zu frühen, zu bereitwilligen Selbstbescheidung zu verflauen. Nicht Funktion, sondern Ruhe ist das Element seines künstlerischen Weltsinns; und das Leben, das Geheimnis der Ruhe heißt Schönheit. Schönheit, von einer mannhaften Art, gibt er mit reichen Händen, immer feuriger sich sammelnd, immer fester sich gründend. Seine Blumen funkeln in ihrem offenen, klaren Glanz; seine Menschen sehen aus ihrer unantastbaren Existenz fast kalt auf dich, so ruhevoll sind sie auf sich selbst bezogen, sehr fern davon, dir zu Willen und Gefallen zu sein; und wenn die Einsamkeit sie



PROFESSOR E. R. WEISS.

»DORFSTRASSE IM KAISERSTUHL« 1911.

übermannt, wird in sprödem Schmerz ihre Seele rege, und ein Trauernder neigt seinen Kopf auf den Arm; keine ergreifendere, schlichtere Elegie auf die schwer lastende Zeit wurde uns gemalt. —

Alle diese Bilder von Weiß, die Blumen, die Früchte, die Landschaften, die Porträts — wie unverwundlich in Bürgergeistesfreiheit der Gelehrte, wie amazonenhaft streng die Bilhauerin, wie kinderernst Niki! — und selbst der anmutig-schwermütige Pierrot sind aus der Natur direkt, ohne Umschweif, mit schaffendem Auge herausgelesen. Zu mehr als Natur macht sie die über alle Absichten siegende Lauterkeit der Gesinnung, eine Idealität, die von den Dingen nichts weiter will, als daß sie in einer Atmosphäre von einigen Prozent mehr Sauerstoff, als unserer irdischen, kraftvoll still aufglänzen!

Überhaupt aber ist aller Kunst, allem Schönen, aller geistigen Darstellung die Einfachheit, welche ja auch der Wahrheit anzuhängen pflegt, ein wesentliches Geseß; wenigstens ist es immer gefährlich sich von ihr zu entfernen.

Zum Maßstab eines Genie's soll man nicht die Fehler in seinen Produktionen, oder die schwächeren seiner Werke nehmen, um es dann danach tief zu stellen; sondern bloß sein Vortrefflichstes. Denn auch im Intellektuellen klebt Schwäche und Verkehtheit der menschlichen Natur so fest an, daß selbst der glänzendeste Geist nicht durchweg jederzeit von ihnen frei ist.

Was hingegen das Genie auszeichnet und daher sein Maßstab seyn sollte, ist die Höhe, zu der es sich, als Zeit und Stimmung günstig waren, hat aufschwingen können, und welche den gewöhnlichen Talenten ewig unerreichbar bleibt. Arthur Schopenhauer.



PROFESSOR EMIL RUDOLF WEISS—BERLIN.
EIDNIS DER EIDREATEREN KENNIE SONTENS—BERLIN.



E. R. WEISS
PIERROT*
1913
SAMMLUNG
KRAFT-BERLIN

VON DER FARBE.

Die Natur gehört sich selbst an, Wesen dem Wesen; der Mensch gehört ihr, sie dem Menschen. Wer mit gesunden, offenen, freien Sinnsich hineinfühlt, übt sein Recht aus, ebenso das frische Kind als der ernsteste Betrachter. . . .

Gegen die Reize der Farben, welche über die ganze sichtbare Natur ausgebreitet sind, werden nur wenig Menschen unempfindlich bleiben. Auch ohne Bezug auf Gestalt sind diese Erscheinungen dem Auge gefällig und machen an und für sich einen vergnüglichen Eindruck. Wir sehen das einfache Grün einer

frischgemähten Wiese mit Zufriedenheit, ob es gleich nur eine unbedeutende Fläche ist, und ein Wald thut in einiger Entfernung schon als große einförmige Masse unserm Auge wohl. . . .

Reizender als dieses allgemeine grüne Gewand, in welches sich die ganze vegetabilische Natur gewöhnlich kleidet, sind jene entschiedeneren Farben, womit sie sich in den Stunden ihrer Hochzeitfeier schmückt. Sie tritt aus ihrer alltäglichen Gleichgültigkeit hervor und zeigt endlich, was sie lange vorbereitet, unserm Auge. Sie wirkt auf einmal, schnell, zu dem größten



PROFESSOR E. R. WEISS, «SOMMER-BLUMEN» 1915.



PROFESSOR EMIL RUDOLF WEISS. »BOGENSCHÜTZE« 1915.



PROFESSOR EMIL RUDOLF WEISS. •TULPEN• 1915.



PROFESSOR EMIL RUDOLF WEISS. „STREIFENROSEN“. 1916.



PROFESSOR EMIL RUDOLF WEISS—BERLIN. • KALLA • 1916.



PROFESSOR EMIL RUDOLF WEISS »BEGONIEN« 1914



PROFESSOR EMIL RUDOLF WEISS—BERLIN. »ROSEN« 1916.



PROFESSOR EMIL RUDOLF WEISS.

»DER TRAUERENDE« 1915.

Zwecke. Die Dauer künftiger Geschlechter wird entschieden, und wir sehe in diesem Augenblicke die schönsten und muntersten Blumen und Blüten.

Wenn wir die Körper, aus denen die Welt besteht, im Bezüge auf Farben betrachten, so können wir leicht bemerken, daß diese zarten Erscheinungen, die bei gewissen Veränderungen des Körpers so leicht entstehen und verschwinden, nicht etwa zufällig sind, sondern von beständigen Gesetzen abhängen. Gewisse Farben sind gewissen Geschöpfen eigen, und jede Veränderung der äußerlichen Erscheinung läßt uns auf eine innere wesentliche Veränderung schließen. Die Rose verblichet, indem sie verbliht, und die bunte Farbe des Waldes verkündigt uns die rauhe Jahreszeit.

Von diesen Erfahrungen geleitet, schließen wir, daß es mit andern Wirkungen der Natur ebenso beschaffen sei. Indem wir den Himmel blau sehen, schreiben wir der Luft eine blaue Eigenschaft zu und nehmen an, daß wir diese

alsdann erst gewahr werden, wann wir eine große Luftmasse vor uns haben. Wir erklären auch die blaue Farbe der Berge auf diese Weise, ob wir gleich bei näherer Aufmerksamkeit leicht bemerken, daß wir mit dieser Erklärung nicht auslangen; denn wäre sie richtig, so müßten die entferntesten Berge am dunkelblauesten erscheinen, weil sich zwischen uns und ihnen die größte Luftmasse befindet. Wir bemerken aber gerade das Gegenteil; denn nur in einer gewissen Entfernung erscheinen die Berge im schönen hohen Blau, da die entferntere immer heller werden und sich zuletzt ins Weißliche verlieren.

Die Farben sind Thaten des Lichts, Thaten und Leiden. In diesem Sinne können wir von denselben Aufschlüsse über das Licht erwarten. Farben und Licht stehen zwar untereinander in dem genauesten Verhältnis, aber wir müssen uns beide als der ganzen Natur angehörig denken; denn sie ist es ganz, die sich dadurch dem Sinne des Auges besonders offenbaren will. GOETHE.



PROFESSOR JOZSEF PECSÍ - BUDAPEST. »BILDNIS-AUFNAHME«

UNTERHALTUNG ÜBER PHOTOGRAPHISCHE BILDER.

Wie ich in der Photographie aussehen möchte? So, wie ich mich im Spiegel sehe. Sieht man sich im Spiegel anders? Freilich. Geben Sie acht, wenn eine Person sich in den Schaufenstern betrachtet oder im Kaffee einem Spiegel gegenüber sitzt und plötzlich hineinblickt. Wie groß die Veränderung ist, die vorgeht. Sie korrigiert sich. Oft mit Erfolg. Es kann eine Untugend werden, eine Afferei, Spiegelnartheit, immerhin. Eine Autosuggestion findet statt. Ein Seelenvorgang. Der Spiegel wirkt immer magisch, hypnotisch. Das Gesicht tritt aus dem Alltag heraus, beseelt sich, nimmt Bedeutung an, von innen her.

Wieso?

Ich erkläre es ja. Und nehme mich zum Beispiel aus Höflichkeit gegen andere. Man wird mir gestatten, daß ich von mir eine bessere Meinung habe, als sie der bekrittelnde Nachbar von mir hat. Ich habe von mir ein inwendiges, psychologisch bedingtes Bild, wie das Wort Ein-bild-ung ganz treffend sagt. Die Eigenliebe tut das Nötige, das Selbst-Bewußtsein sorgt schon für eine möglichst schmeichelhafte Innenphotographie des lieben Ich. Ich nenne dieses Ichporträt, die eine innere Vorstellung der höchst-eigenen Person ist, das Autophoto. Mein Seelenporträt, von niemandem gesehen als von meinem inneren Auge, das sozusagen wie ein geistiger photographischer Apparat funktioniert und auf die ebenfalls geistige Glasplatte des Ichbewußtseins diese mehr oder weniger gottähnlichen Züge wirft, „wie ich mich innerlich sehe“. Gesehen mit meiner psychischen Optik.

Aber der Teufel hat sein Spiel. Er hält mir Ahnungslosens irgendwo auf der Straße plötzlich einen Spiegel entgegen, er fängt mein Bild auf, stellt es mir in den Weg — ich kenne meinen Doppelgänger im ersten Augenblick nicht. Er ist mir fremd, unangenehm. Mein leibliches Auge hat ihn fotografiert, das menschliche psychische Auge ist nämlich der vollkommenste photographische Apparat, die Materialisation des inneren, geistigen Auges. Im nächsten Augenblick trifft der Erkenntnisstrahl mein Ich-Bewußtsein. Wie bei einer schlechten Momentaufnahme sagt man zuerst instinktiv: das bin ich nicht! (Obzwar mans ja doch ist, nur nicht ganz.) Der Teufel grinst heimlich vor Vergnügen. Na wart, Du wirst schon noch geprellt! In einem nicht mehr meß-

baren winzigen Zeitraum — der wahrscheinlich ein Vacuum von Zeit vorstellt — vollzieht sich ein Prozeß des Vergleichens mit diesem äußeren Detektivbild und dem inwendigen Ichporträt der Ein-bild-ung, dem Autophoto. Im nächsten Augenblick betrachtet man sich schon mit Bewußtsein in diesem Teufelsspiegel. Mein forschendes, kritisches Auge als photographischer Apparat fängt mit psychischer Optik zu arbeiten an, weil es an dem Spiegelbild interessiert ist. Die Retouche beginnt, sozusagen. Man korrigiert sich. Nimmt Haltung an, Pose. Es hat seine Richtigkeit damit, daß die schwierigste aller Posen die Natürlichkeit ist. Nun sieht man ganz anders drein. Geistig belebt. Durch Willen erhöht. Das Ich-Bewußtsein hat soviel Ausdruck in diesen schlechten äußeren Abklatsch der Natur hineingetragen, daß er mehr und mehr dem Autophoto, der Ein-bild-ung, dem seelischen Innenporträt entspricht, ohne die äußere Spiegelwahrheit zu verlieren. Ist es nicht so? Geben Sie nur einmal auf sich acht, wenn Sie vor den Spiegel treten!

Trotzdem, ich bin auf Widerspruch gefaßt. Er kommt von Frauen, nicht von allen; aber von solchen, die den Puppenkopf des Holphotographen lieben und die Retouche, die der Schminke gleicht, dagegen aber ihr Spiegelgeheimnis für sich behalten wollen. Man sagt, weil sie um jeden Preis jünger aussehen wollen — ich weiß, meine Gnädige, das ist ein Kurzschluß. Sie möchten so vorteilhaft aussehen als möglich, und das ist ein gutes Recht. Für die Bildnisphotographie Pflicht. Es ist aber die Frage, ob der Holphotograph üblichen Stils wirklich dieser Forderung entspricht. Geschmackssache. Frauen lieben nicht harte Psychologie, das sagt mir meine Erfahrung. Die Kamera soll dem Anbeter gleichen, der für die Fehler blind ist und alles schön findet. Der Künstlerphotograph hingegen muß scharfer Psychologe sein, wenn er die interessante Seite der Kunst ergreifen will, die in der Charakteristik liegt. Es ist ja die Regel, daß er Männer besser trifft, als Frauen. Aber auch das ist eine schiele Wahrheit. Auf der Höhe des guten Geschmacks sind wir alle einig in der Verurteilung des süßlichen Puppenkopfes, nicht wahr, meine Gnädige?

Und dann haben wir einen unfehlbaren Trost in der Erkenntnis, daß ein Mensch ebenso wenig wie ein Bild so langweilig sein dürfte,

keinen Fehler zu haben. Der Mensch muß es im Leben wie im Bild so zu halten wissen, daß man sich in seine Fehler verlieben könnte!

So also möchte ich in der Photographie aussehen, wie ich mich im Spiegel sehe. Wie in einem Selbstporträts. — Man sehe sich doch die Selbstporträts der Künstler an! Das Selbstbildnis des Künstlerphotographen zeigt ihn so, wie er sich sieht, im eigenen Spiegelbild. Die Summe seines ganzen Bewußtseinsinhalts ist eine subjektive Kunst, wie die Lyrik; etwas, das dem Künstler meistens am ersten und am besten gelingt. Die photographische Linse sieht nur mit der mechanisch-physikalischen Optik und enttäuscht darum so oft. Das Künstlerauge sieht mit der psychischen Optik, indem es verborgene Möglichkeiten wahrnimmt, die aber nicht selten von der Kamera übersehen werden. Man muß die Kamera überlisten. Sie so in Einklang mit dem psychischen Auge bringen, daß sie das Gewollte herausbringt. Wie im Selbstporträt. Darum ist hier dem Künstler das Problem immer neu, nicht nur von seiner Kamera aus, sondern auch von der Psyche seines Modells aus zu lösen. Er muß sich in die Seele des Modells verwandeln können, wie der epische und dramatische Dichter in die Seele der handelnden Personen. Er muß mich durch das Medium der Kamera so zeigen können, wie ich mich selbst sehe in meinem Spiegel. Dann sagt das Bild erst von mir aus, von meinen inneren Ähnlichkeiten, und ebensowenig von dem Künstler, von seinem Genius. — Unsere persönliche Wirkung beruht auf Suggestion. Wir treiben Magie, ohne es zu wissen. Der Künstler weiß es. Schließlich ist alle Kunst Magie. Er versucht es im Stillvollen, im Dekorativen, in den kunstgewerblichen Imperativen seiner Zeit, er geht auf den Spuren berühmter Porträtmaler, aber in allen diesen Äußerlichkeiten liegt nicht das Wesentliche. Es liegt in den suggestiven Momenten. Sie ruhen in der Persönlichkeit, in der Psyche, oft in den sichtbaren „Fehlern“, die unsere besondere Art von Schönheit ausmachen können, das Charakteristische, das „Interessante“. Nicht indem man sie verbirgt, diese „Fehler“, sondern künstlerisch betont, stilisiert, seelisch adelt. „Schön wird häßlich, häßlich schön.“ Man fürchtet das Bedeutungslose wie die Sünde. Wogegen man die Sünde liebt, oder wenigstens so tut als ob, weil sie das „Dämonische“ ist, die beliebte Pose von heute. Man wird Sphinx — wenn auch ohne Rätsel. Oder Monna Lisa. Monna Vanna. Oder Mephisto, weil jeder ein wenig im Leib auch den Teufel spürt, wenn auch nichts dahinter steckt

als ein kleiner Egoist mit Fettgesicht und alltäglichen Lastern. Oder Snob, der immer verkappter Philister ist. Aber die eigentliche Sünde wider den Geist, die in der Kunst nie verziehen wird, heißt Langeweile.

Unter der Herrschaft der Schablone und der Methoden, wo selbst die Gedanken die Uniform anlegen, flüchtet die Persönlichkeit in die Kunst, in die Frauenmode, vor den Spiegel, in die Künstlerphotographie, um sich selber Mut zu machen und den Späteren zu zeigen, daß auch wir Originalität und Phantasie gehabt haben, die immer nur in der viel geschmähten, verleugneten, kritisierten, gefürchteten, verhaßten, vor allem aber unentbehrlichen, immer wieder nachgeahmten Persönlichkeit liegen. Sie will sich unterscheiden, wird erfinderisch, schöpferisch und hat unbegrenzte Möglichkeiten, sich zu offenbaren. Eine davon ist die Bildnisphotographie. JOSEPH AUG. LUX.

VON DER FREIHEIT DES KÜNSTLERS.

Der Gewissenhafte wird Sklave des Scheins. Je genauer er die Züge der Welt abzulesen sich bestrebt, desto leerer und unverständlicher werden sie ihm. Er wird zum Schüler, der die Handschrift kopiert, die er noch nicht entziffern darf. Da hilft kein Zorn, kein Eifer, keine Verzweiflung. Und wenn du deine Hände grausam drillst, bis sie jede Falte, jede Runzel im Weltenantlitz aufspüren und „treffen“, diese Zeichen verraten dir nichts, sie werden dir unter dem Griffel leer und häßlich — das Unverständene sklavisch nachahmen heißt stets fälschen und verderben. Nur die freie Gestaltung deutet richtig. Erkenntnis und Anschauung, vielleicht ein und dasselbe, nur in Freiheit möglich. j.

DUNKEL. Im Dunkel schlummern die Gestalten, ungeboren. Das Auge sucht, tastet die Möglichkeiten ab. Lebendig ist das Dunkel trotz alledem, strotzend voll von Bildern und Formen, die wir nur ahnen. Da tanzen die Träume und Gesichte, schemenhaft, Nichtse, Wünsche nur nach Sein und Namen. Gott, welches Schwelgen in kühnsten Andeutungen, welche überquellende Fülle! Das Dunkel ist schwer und reich und tausendmal fruchtbarer als das Licht. Licht gebiert die Gestaltungen, es weckt zum wirklichen Sein, aber es tötet zugleich alle die andern Formkeime außer dem einen, den es gelten läßt. Es scheucht die Träume und reißt ihnen den dünnen Lebensfaden entzwei. Wie geplatze Seifenblasen fallen sie zusammen. Wir können nicht leben ohne die Gewisheiten des Lichts, aber es ist arm, wie Sehen ärmer ist als Ahnen. ANTON JAUMANN.



PROFESSOR JOZSEF PECSI—BUDAPEST. »BILDNIS-AUFNAHME.«



PROFESSOR JOZSEF PECSI-BUDAPEST. »BILDNIS-AUFNAHME«



PROFESSOR JOZSEF PECSI-BUDAPEST, »KINDER-BILDNIS«



PROFESSOR JOZSEF PECSI—BUDAPEST. •BILDNIS-AUFNAHME•



PROFESSOR JOZSEF PECSI—BUDAPEST.

PHOTOGR. BILDNIS-AUFNAHME

HOFFNUNG AUF DIE DEUTSCHE KUNST.

VON DR. KURT GERSTENBERG.

(SCHLUSS.)

Heute hat die Kunst Darstellungsmöglichkeiten, auch wieder Bildgedanken auszudrücken. Es kommt nicht darauf an, den Reiz der stofflichen Neuheit zu befriedigen, sondern darauf, die Zeitinhalte auszuschöpfen. Niemals gehen Krieg und Kunst zusammen.

Goethe wünscht in der Kampagne in Frankreich einen van der Meulen herbei, daß er den Ruhm des Feldzugs im Bild überliefere. Gewiß ein bescheidener Wunsch und geboren aus der Anschauung eines Geschlechts, das sich in den Befreiungskriegen zufrieden gab mit den landschaftlichen Schlachtenbildern eines Kobell und Adam. Sie vergegenwärtigen nur eben die Situation, was aber bringen sie von dem Gehalt der Zeit? Nirgends schlägt die Stimmung der Stunde rein durch und zwingt die Herzen in gleichen Takt. Der einzige Cornelius wäre hierzu imstande gewesen, aber er lebte in einer anderen Ideenwelt. Und doch ist in seinen Linien die bittere Herbheit, in der etwas von

der ehernen Zeit mitklingt. Der Siegerstolz der Florentiner aber, die in der Schlacht bei Anghiari 1440 die mailändischen Truppen unter Piccinino aufs Haupt schlugen, hat sechs Jahrzehnte warten müssen, bis ihn Leonardo 1503 im Karton für alle Ewigkeit formte.

Niemals gehen Krieg und Kunst zusammen. Heute heißt es sich besinnen auf die Urforderung aller künstlerischen Gestaltung: das umgebende Chaos in einen Kosmos zu verwandeln. Jagt man den tausend Einzelfällen des äußeren Geschehens nach, so verzettelt die Kraft. Wird aber der Kern, die allgemeine Bedeutung, der Fall schlechthin herausgeläutert, so strahlt die gesammelte Klarheit weiter fort. Das ist die Forderung einer Verinnerlichung des künstlerischen Denkens. Es gilt, an den inneren Bildersinn zu appellieren und heraufzubeschwören, was auf dem dunklen Grunde der Seele ruht. Eine neue Fülle in der Gedankenwelt quillt in unseren Tagen hervor, wo eben die ersten neuen

Formen gegossen wurden, die, weiter vollendet, allein fähig sind, diese Fülle zu fassen. Die neue Kunst war schon da, ehe der Krieg ausbrach. Sie will auch inhaltlich Bedeutendes sagen, und daran fehlte es ihr vor dem Erlebnis unserer Tage. So zitterte und schwankte sie ahnungsvoll dieser Weltumwälzung entgegen gleich dem feinsten Seismographen. Aber in den Flammen dieses Weltbrandes kamen viele um, die eine Hoffnung waren. Weisgerber ist nicht mehr, Marcist gefallen. Aber wir hoffen auf die Jungen, Unfertigen, noch Namenlosen. Alle verbindet das gleiche Feldgeschrei: Mehr Ausdruck! Es gehören schon bedeutende Köpfe dazu, die großen Ideen, die unsere Zeit bewegen, im Bilde zu gestalten. Der Expressionismus hat die Ausdruckswerte der Farben und Formen zu unerhörter Kraft gesteigert. Nur von dieser Kunst können wir erhoffen, daß sie Verzweiflung und Begeisterung, Unmut und Tatendurst, Trauer und Stegesejbel gestalten wird. Sie allein wird für alle Gefühle, die in uns leben, Ausdrucksfarben und Ausdrucksformen finden. Dann werden die Erlebnisse, die unsere Seele all die Zeit bis ins tiefste aufwühlen, nicht mit uns verklungen sein, sondern künftigen Geschlechtern immer wieder ins Herz hämmern.

Der Expressionismus wagt es wieder, Gefühle zu gestalten, Gedanken im Bilde zu geben. Das wäre ein jämmerliches Geschlecht von Malern, das heute keine Bildgedanken hätte! Jahrelang hocken wir in dem trüben Dunstkreis der Unterstände. Ein sparsames Dämmern umfängt uns, an das sich das Auge immer erst wieder gewöhnen muß beim Eintritt. Lichtfremd, grau und düster glotzen uns Beton und Balken, Stein und Schiene an. Wir wollen Farben sehen, wir schreien nach Farben. Unser Ohr wird zermartert, täglich und nächtlich im rollenden Wirbel des Feuers. Unser Auge sitzt gepeinigt und starrt sich wund. Wir sagen uns: jetzt muß der Sommer sein, jetzt leuchtet die Welt in Farben. Wo ist das Grün unserer Wälder? Unser Berg ist ein grauer Leichnam und die Nachbarberge, über die die Stellungen hinwegklettern, liegen da wie tote, gerupfte Vögel. Die wüsten Schwärme der Geschosse zerfraßen die farbige Schale unseres Berges. Wer gestaltet die herbe Zucht und den Harm unseres Daseins? Wer predigt mit gewaltiger Stimme das Weltfreundlose unseres klösterlichen Wartens im Schützengraben? Manche Tage, manche Wochen leben wir nicht anders wie die Einsiedler auf dem Fresko im Pisaner Camposanto. Der Kampf unserer Tage ist der Kampf mit der Handgranate. Es gibt nichts prächtigeres als diese im Abziehen der Sicherung und im Werfen

der Granate bewegten Männergestalten. Ihr Bildhauer, das sind unsere Diskuswerfer! Nie sah ich einen geschmeidigeren Rhythmus ablaufen als den einer Gruppe solcher Handgranatenwerfer zwischen zwei Schulterwehren. Wir wollen nicht mehr eine illusionistische Scheinwelt in vielfältig gebrochenen Tönen und tausendfach verletzten Farben sehen. Wir wollen die gesammelte Ruhe und Kraft, wir wollen die Macht der Farbe in großen Flächen und die Biegsamkeit rhythmischer Linien. Das wird der Stil sein, der unserem kampferprobten Geschlecht zukommt.

Wann werden die Baumeister aufhören, nach menschlichen Maßen zu bauen? Sahen wir nicht, wie der Mensch das erbärmlichste, zerbrechlichste Maß ist? Nur eine Baukunst, gewaltig in den Abmessungen, frei von kleinlicher Schmuckform kann uns genügen. Kein Geschlecht kann sich mehr gesehnt haben nach dem freien Schreiten unter sich dehrenden Wandelgängen als das unsrige, das den krummen Rücken jahrelang durch die Enge des Schützengrabens schob. Unser Geschlecht erträgt den bedrückten Dunsttraum enger Unterstände in der Hoffnung, die stolze Siegerkraft in der Weite hallender Säle ausjubeln zu können. Königlich stolz müssen die Hallen des Friedens sich wölben, zu denen wir durch steilragende Tore schreiten. In starrer steifnackiger Wucht kyklopischer Mauern türmen sich künftige Denkmäler zum Himmel. Unser Bauen wird Kraft und Form aus dem völkerumspannenden Baustil empfangen, der unaufhaltsam zur Entfaltung drängt und für den die Bedingungen in der Entwicklung der Großstädte gegeben sind.

Und wenn die Ströme unserer Volkskraft wieder in das alte Bett friedlichen Wettbewerbs einbrausen, und die Teilnahme an öffentlichen Geschehnissen lebendiger bleibt als sie früher war, so braucht sich nicht Furcht einzuschleichen, daß die Kunst in diesen Strudel hineingerissen wurde. Das Ungeheure dieses unseres Daseinskampfes läßt sich nur vergleichen mit dem Standhalten der Griechen gegen den Ansturm der Persermacht. Und damals entstand das stille Reich der Kunst neben der erstaunlichsten politischen Bewegtheit. So hoffen wir auf die neue deutsche Kunst. Vielleicht hatte uns damals im Sommer 1914 die Schwungkraft unsrer Seele hochgetragen, daß wir nahe und deutlich wie ein Land der Verheißung diese neue deutsche Kunst erschauten. Heute, wo wir lange schon wieder auf den Boden gestoßen sind und uns hart um jeden Schritt mühen, sehen wir nur alles in der Brache. Aber sollen wir nicht hoffen auf die deutsche Kunst?

P • AETATIS • XXVI • J
• 19 • A • D • 16 •



PROFESSOR JOZSEF PECSI—BUDAPEST. »BILDNIS-AUFNAHME.«



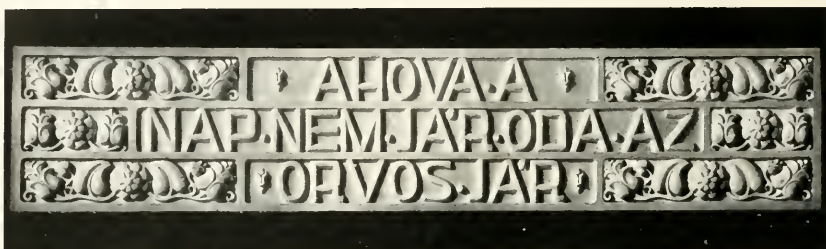
KUNSTGEWERBESCHULE - BUDAPEST.

»SCHRIFTFELD UND UMRÄHMUNG«

VOM WESEN DES KITSCHES.

In den ersten Kriegsmonaten traf man überall auf Zeitungsaufsätze mit Überschriften wie „Der Krieg und die Kunst“ oder dergleichen, darin mehr oder minder pathetische Betrachtungen angestellt wurden, wie von der großen Welle der Kriegsbegeisterung recht viele befruchtende Gewässer auf die stillen Gefilde der Kunst übergeleitet werden könnten. Angesichts der großen Ungewißheit des Krieges waren solche Betrachtungen, die vornehmlich aus einem Bedürfnis geistiger Selbstbehauptung entsprungen waren, sicherlich berechtigt. Je mehr sich der Krieg aus etwas unbekanntem Kommenden zu etwas nur zu bekanntem Gegenwärtigen ausgewachsen hat, ist es mit solchen programmatischen Verkündigungen stiller geworden. Wir wissen jetzt, daß der Schützengraben nicht der Ort ist, wo neue Formen gefunden werden. Was an Leistungen der Kriegsmaler usw. bekannt geworden ist, erhebt sich nicht über das Niveau darstellender Journalistik. Dabei erlebt man immer wieder die Bestätigung, daß dieser Krieg merkwürdig un-

bildhaft ist. Aber das Phänomen, daß dieser Krieg, so sehr er uns ergreift, künstlerisch doch merkwürdig ertraglos ist, beschränkt sich nicht auf das bildnerische Ausdrucksgebiet. So ungeheuer viel Kriegsliryk produziert worden ist, so ist doch kein Gesang vernommen worden von der packenden Gewalt etwa auch nur der „Wacht am Rhein“ oder des „König Wilhelm saß ganz heiter“. Von der dramatischen Dichtung ganz zu schweigen. Alle diese Erscheinungen haben wieder ihre tieferen Gründe, und man sollte über diese Dinge nicht schelten und vorschnell auf eine Unfähigkeit unserer Künstler zurückschließen, unserer Zeit ihren Ausdruck zu geben. Ganz im Gegenteil spricht es in unseren Augen für unsere Kunst, daß sie, nach einem Augenblick des Atemanhaltens, zu ihren früheren Aufgaben zurückgekehrt ist und ihre Arbeit dort fortsetzt, wo sie vor dem Kriege stand. Denn in der Kunst wird nichts geschenkt, und jede Entwicklung muß Schritt für Schritt erarbeitet werden. Wenn aus dem ungeheueren Erleben dieses Krieges wirklich



KUNSTGEWERBESCHULE - BUDAPEST.

SCHRITTFELD IN HOCHRELIEF



KUNSTGEWERBESCHULE BUDAPEST. INSCRIFT UND UMRÄHMUNG IN GETRIEBENER ARBEIT.



ARBEITEN DER KUNSTGEWERBESCHULE—BUDAPEST. »MODELLE FÜR DIE AUSGESTALTUNG VON DACHKANDELN«

ein Gewinn für die Kunst abfällt, so könnte er nur in einer veränderten Gesinnung, in einer Veränderung der ganzen geistigen Atmosphäre bestehen. Der Ausdruck einer solchen Veränderung könnte nur nach und nach in die Erscheinung treten.

Während so die echte Kunst zu einer wohlberechtigten Reserve gegenüber den Kriegsdingen zurückgekehrt ist, hat sich als ein Ausdruck der Stimmung des Tages der Hurrakitsch breit gemacht. Gegen dieses Zeitprodukt ist oft und energisch gepredigt worden, aber mit dem Predigen ist dieser Kitsch noch nicht aus der Welt geschafft. Wir meinen, zur Erkenntnis der künstlerischen und gewerblichen Lage unserer Zeit muß es lehrreich sein, diesen Dingen ohne Aufregung ins Gesicht zu sehen und sich klar zu werden, was eigentlich in dieser Kitschfabrikation in die Erscheinung tritt.

Zunächst lehrt die Existenz des Hurrakitsches einmal, daß wir lange noch nicht soweit gekommen sind, als wir dachten. Vor dem Kriege machte sich sicherlich eine Hebung der Geschmacksansprüche im Bilde des allgemeinen Lebens bemerkbar. Die Fabrikanten überboten sich an Eleganz ihrer Erzeugnisse oder doch mindestens deren dekorativer Verpackung. Die Veränderung im Straßenbilde, wie das Deutschland der letzten Jahre „elegant“ geworden sei, ist oft genug beschrieben worden, und viele glaubten, daß damit auch eine wirkliche Hebung des Geschmacksniveaus erreicht sei. Der Hurrakitsch lehrt, wie vorschnell dieser Glaube war. Gewiß ist das Publikum für Augendinge empfänglicher geworden, aber es ist darum nicht urteilsfähiger geworden. Die moderne kunstgewerbliche Bewegung hat gesiegt, aber unterscheiden können nach wie vor nur die Wenigen. Der Krieg mit seiner Unterbrechung aller Dinge war gewissermaßen eine Belastungsprobe dafür, bis in welche Tiefen die moderne Bewegung gedrungen sei und verändernd gewirkt habe. Der Hurrakitsch ist die Antwort. Sie besagt, daß

alle Arbeit noch zu tun ist. Das große Publikum, aber auch das Gros der Fabrikanten, hat von der Bewegung nur die Außenseite erfaßt. Man hat sich die Mittel des neuen Kunstgewerbes angeeignet, und gewiß sind die Eisernen Kreuze und Vivatbänder zumeist energischer und farbiger ausgefallen, als sie vermutlich gezeichnet worden wären, wenn der Krieg vor zwanzig Jahren gewesen wäre. Aber man benutzt diese Mittel sofort, um Kitschsinhalte zu verwirklichen, sobald dies einträglich erscheint. Auch das simpelste Fabrikantengemüt hatte sich in den Schlagworten von „Unterordnung unter den Gebrauchszweck“ und „Materialgerechtigkeit“ wenigstens eine Ahnung von den modernen Bestrebungen angeeignet. Aber da die Waffen die Stunde regierten, trat eben an Stelle der „Tangokultur“ mit ihrer Scheineleganz — der Hurrakitsch mit seinem Scheinpatriotismus. —

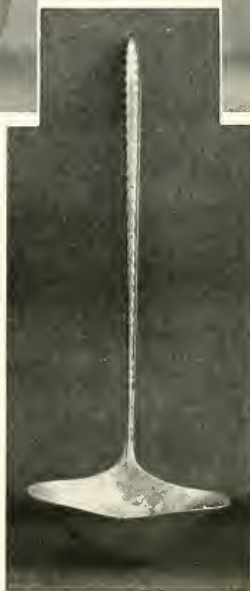
Und erst dann werden wir den Hurrakitsch verstehen, wenn wir seinem eigenen Wesen und Wollen nachgehen. Dazu müssen wir für einen Augenblick analysieren, wie Kitsch zu stande kommt. — Wenn jemand ein Behältnis haben will, darin er einer Dame Bonbons überbringen möchte, so kann dieses Gefäß durch die Vornehmheit seiner Form und durch die Schönheit des Materials ausgezeichnet sein. Es kann auch gern einen ornamentalen Schmuck haben, welcher auf die Stüßigkeit des Inhaltes oder auf die Zärtlichkeit, die in der Spende gelegen ist, gefällig hinweist. Mit diesen natürlichen Qualitäten, wie man das Gefäß ausstaten kann, gibt sich der Hurrakitsch nicht zufrieden. Er verleiht ihm eine Form, die weder dem Inhalt noch der Empfängerin gemäß ist, beispielsweise die Form eines Stabes, wie er einem Feldherrn als Zeichen der Marschallwürde verliehen wird. Hier sind wir an der Entstehungsstelle des Kitsches angelangt. Der Kitsch arbeitet so, daß er unsachgemäße Reminiszenzen herbeizieht. Darum hat auch aller Kitsch solch eine fatale Nähe zum „Sinnigen“.



KUNSTGEWERBE-
SCHULE - BUDAPEST.



VERSCHIEDENE
METALL-GEFÄSSE.



Er kann die schöne Gestaltung eines Gegenstandes nicht leisten; darum zieht er unsachliche Dinge heran und schmückt nun, in friedlichen Zeiten mit Täubchen und Herzchen, in kriegerischen mit Kreuzen und Granaten. — Wie aber ist es möglich, daß ein gesunder Mensch an solchen Greueln Freude hat? Denn das ist ja nun erst das wirklich Rätselhafte: solche Sachen werden nicht nur fabriziert und gekauft, sondern finden mehr Abnehmer, als wirklich schöne Formen. Die Freude an solchen unsachgemäßen Reminiszenzen ist nur so zu verstehen, daß die Freude an den unmittelbaren

sinnenfälligen Qualitäten der Schönheit verkümmert und verbildet ist. Denn der besondere Reiz einer wohlproportionierten Form, eines edlen Materials, so offen er zu liegen scheint, erschließt sich erst im liebenden Erfassen. Man muß Liebe zu schönen Dingen haben, wenn man ihrer Reize teilhaftig werden will. Der Kitsch dagegen braucht keine Liebe, er wendet sich mit seinen Reminiszenzen an den Intellekt. Wenn jene Form der Bonbonniere als Marschallstab einmal gefunden ist, so ist es dem Geist des Kitsches ganz gleichgültig, wie diese Form ausgeführt wird, sondern er begibt sich sofort auf die Suche nach einer neuen „Idee“. . . DR. KUNO MITTENZWEY.



METALL-ARBEITEN. ENTWORFEN U. AUSGEF. IN DER KUNSTGEWERBESCHULE - BUDAPEST.



PROF. PAUL RÖSSLER. WANDMALEREI «CHRISTUS ALS GÄRTNER»



PROFESSOR
PAUL RÖSSLER.
GLASMALEREI
» GEISSELUNG «

NEUE GLASMALEREIEN VON PROF. PAUL RÖSSLER.

Die Glasmalerei ist auf dem Wege eine ganz große Kunst zu werden. Man war schon erstaunt über die endlose Reihe von malerischen Effekten, die sich aus der Verbindung von Glas, Farbe und Blei ergaben. Der steigerte die zeichnerische Wirkung der Konturen, ein anderer operiert vornehmlich mit der Glut der farbigen Gläser. Man entdeckte aufs neue den mystischen Zauber des Schwarzlots, das in den verschiedensten Graden der Düsterei oder Auflösung aufgetragen, das Licht bald verschlang, bald desto heller erstrahlen ließ. Im Grunde waren das technische oder artistische Reize, an denen das oberflächlich erregte Auge sich gewiß bald satt gesehen hätte.

Es ist ein großes Glück, daß die Entwicklung der Glasmalerei jetzt doch eine neue Bahn ein-

schlägt, daß man von artistischen Experimenten den Weg zu finden scheint zu einer starken, hohen, monumentalen Glaskunst.

Rössler hat sich dieser neuen Richtung monumentaler Glasmalerei, die darum die technischen Errungenschaften nicht vernachlässigt, mit aller Energie angeschlossen. Seine an vielen bedeutenden Aufgaben bewährte Erfahrung kommt ihm dabei in hohem Maße zu gute. So schafft er denn Kartons, die, obwohl sie offenbar noch nicht das Reifste darstellen, was ihm erreichbar ist, doch wenig Rivalen in bezug auf Größe der Auffassung, Wucht der Gestaltung und zeichnerische Darstellungskunst haben. Was irgend an monumentaler Bedeutsamkeit die Glasmalerei geben kann, ist hier mit sicherer Hand herausgeholt. Solcher Faltenwurf ist nicht mehr

effektiv, nicht theatralisch, es liegt tatsächlich Wucht und Größe drin in diesem „Wurf“. Am stärksten wirkt der Ecce-Homo in dem Auffassung und Technik in eins zusammenfließen, um ein Bild monumentaler Tragik zu schaffen. Kämpfe von grellem Licht und tiefster Nacht zucken in heftigen Gewittern über die Fläche. Das spezifische Helldunkel der Glasmalerei ist damit zu äußerster Wirkung gesteigert. Was sind diese Glieder und Muskeln anderes als heißkalte Ströme von Leid, peinvolles Erstarren

und Zerreißen? Gleich grimmen Lanzen schneiden die schwarzen Bleiruten in den Fluß der Figuren. Berge und Schluchten meint das Auge zu sehen, nicht kleine Menschen, ein Geschehen, das Welten mitreißt, ein Leid, das in die Unendlichkeiten hineinschreit. Hat das Glas zu solcher Größe erzogen, oder hat die innere Erhebung des Künstlers die Technik mitgerissen? Beide, die Glasmalerei wie der Künstler, werden sich gegenseitig für solche Werke Dank schulden. ANTON JAUMANN.

ZUM 100. TODESTAGE VON JOHANN FRIEDRICH STAEDEL.

Im hohen Alter von mehr als 88 Jahren starb am 2. Dezember 1816 der Bankherr Johann Friedrich Städel zu Frankfurt a. M. und damit trat das von ihm seiner Vaterstadt gestiftete „Städelsche Kunst-Institut“ ins Leben, dessen erste Ideen bis zum Jahre 1793 zurückzuverfolgen sind. Dem größeren Kreis der Kunstfreunde brauche ich die Bedeutung der Kunstschätze, die seit 1878 am Schaumainkai untergebracht sind, wohl nicht besonders zu betonen. Die Geschichte der Sammlung ist ebenfalls in ihren Umrissen bekannt und außerdem in jedem Gemäldeverzeichnis zu finden. Es soll hier mehr der Geist der Stiftung betont werden, der vom Stiftungsbrief ausgehend in allen Zeiten bei der Leitung der Sammlungen den Ausschlag gegeben hat und auch noch weiter fortwirken wird.

Städel besaß eine Sammlung von Gemälden, Zeichnungen, Kupferstichen und Kunstbüchern. Hierzu bestimmte nun Städel mit weitblickender Selbstlosigkeit, daß es den Administratoren freistehe, unter den von ihm hinterlassenen Kunstsachen auszuschließen, was nicht würdig befunden würde, bedingte sich aber dieselbe strenge Prüfung bei Schenkungen aus, mit der Mahnung an die Mitbürger, sich durch eine Abweisung nicht beleidigt zu fühlen, „massen ich in Ansehung meiner eigenen Sammlung nemliche vorsichtige Auswahl verordnet habe“. Wie segensreich diese Anordnung war, lehrt uns ein Gang durch das Sammlungsgebäude und ein Vergleich mit anderen, meist städtischen, Galerien, die sich genötigt fühlen, jedes von einem geehrten Mitbürger gestiftete Gemälde, das dieser meist nicht mehr ansehen konnte, oder das ihm im Weg hing, vorzuführen. Es ist sehr leicht, Galerien aufzuzählen, die die Frankfurter Sammlung an Zahl der Werke übertreffen, es sind aber deren wenige, die sie in der vorsichtigen Auswahl des Gezeigten auch nur erreichen.

Die Sichtung der Gemälde aus der Hinterlassenschaft des Stifters führte im Laufe der

Jahrzehnte dazu, daß von seinen 495 Ölgemälden nur 130 der Aufbewahrung würdig befunden wurden; sie illustrieren heute die Kunst von Malern zweiten und dritten Ranges, doch befinden sich darunter auch einige Schöpfungen großer Meister, wie die Bildnisse eines Ehepaares von Franz Hals und der Reiter in weißem Wams von Thomas de Keijsers. Die übrigen Gemälde wurden durch Tausch und in Versteigerungen abgestoßen.

Daß der Stifter Vorkehrung getroffen, daß das „Kunstinstitut“ für sich bestehe und mit keinem andern verbunden werde, ist selbstverständlich, wurde aber vor mehreren Jahren, als die Stadt Frankfurt sich, vornehmlich durch das reiche Pfungst'sche Vermächtnis, veranlaßt sah, die Kunstpflege in den Kreis ihrer Tätigkeit zu ziehen, als großes Hemmnis der Vereinigung unter einer Leitung und unter einem Dache empfunden und gab zu langen Verhandlungen Anlaß. Aber auch hier bot abermals der hohe Sinn des Stifters den gesuchten Ausweg. Der prächtige § 7 sei hier mitgeteilt: „Da ich mein ganzes Vertrauen in die Einsicht und Rechtschaffenheit der von mir ernannten Administratoren setze, und es weder rätlich noch nützlich ist alle künftigen Einrichtungen im Voraus durch Instruktionen zu bestimmen; so genügt es mir, den Geist und die Absicht meines Instituts in diesem Vorstehenden sattsam ausgedrückt, und den Herren Vorstehern alle unbeschränkte Macht und Gewalt zur Erreichung meiner wohlgemeinten Intention erteilt zu haben“. Es wurden dadurch alle Bedenken überwunden und das Ergebnis ist die Inangriffnahme eines umfangreichen Anbaues an die schon lange überfüllten Räume des Sammlungsgebäudes. — Das Städelsche Kunst-Institut ist Gemeingut der ganzen Kulturwelt, möge es auch fernerhin segensreich wirken und im Geiste seines hochsinnigen Stifters zu immer größerer Vollkommenheit geführt werden. RUDOLF SCHREY.



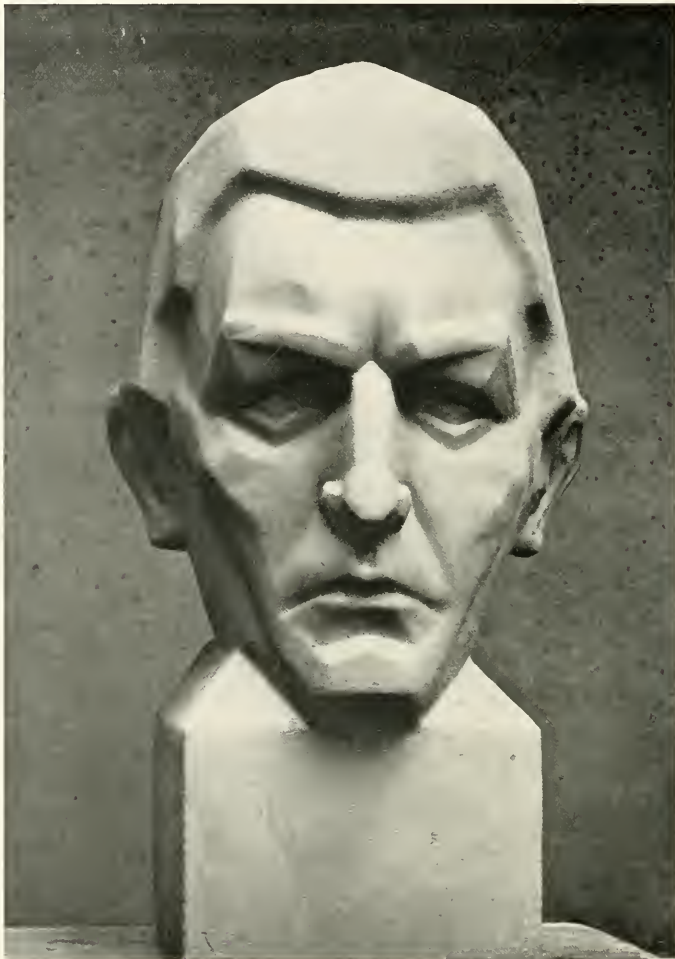
PROFESSOR
PAUL RÖSSLER.
GLASMALEREI
»MARIA MIT
DEM KINDE«



PAUL RÖSSLER. GLASMALEREI «BARMHERZIGER SAMARITER»



PROF. PAUL RÖSSLER. GLASMALEREI »UNGLÄUBIGER THOMAS«



W. HABICHT-
DARMSTADT
»BILDNIS-
BÜSTE«

Von Anfang an erstrebt die Kunst den Ruhepunkt zwischen Teufelischem und Englischem, zwischen heftig Persönlichem (das im Übermaß seiner Attribute sich ins Chaotische verliert) und klassisch Unpersönlichem (das durch Abstreifung aller Attribute in der Vollkommenheit des Nicht-seienden anlangt) — zwischen Energie und Ruhe. Den Punkt, den sie dabei festzuhalten strebte, nannte man — auch Kant schlug sich mit der Nomenklatur herum — das Schöne, oder auch die Harmonie.

Eine Zeitlang — dann kam man davon ab, was übrigens an der Sache nichts änderte. Gefühls-
werte scheeren sich den Teufel um Definitionen.

Nach wie vor sitzt die Kunst auf den Schenkeln des Wagebalkens, der diese beiden Begriffe verbindet, bemüht, dem Angelpunkt der inneren Gesetzmäßigkeit nahezu kommen und nicht allzuweit ins Chaotische einerseits, ins Wesenlose andererseits hinab- oder hinauszurutschen. — Die Lage dieses Angelpunkts ist im Gefühl. Das absolute Gefühl dafür ist



W. HABICHT-
DARMSTADT.
»BILDNIS-
MASKE«

aber ebenso selten zu finden, wie etwa das absolute Gehör in der Musik.

Dies absolute Gefühl für die innere Gesetzmäßigkeit der Dinge erscheint mir das Wesentliche in Habichts Kunst. Seine Arbeiten beruhen darauf in wohlthuender Balanziertheit. Augenblicklich begrenzt er die innere Bewegung der Materie durch Flächen und Kanten. Gleichsam als herbe Hülle für ihre intensive Ausgeglichenheit, die durch diese Begrenzung leuchtet, wie die Flamme durch die geschliffenen Fas-

setten einer Ampel. Doch schon ist ihm diese Ausdrucksweise (zu der der hier wiedergegebene Kopf und die Maske gehören), Übergangsphase zu tieferem Sich-finden. In den Werken, die Habicht uns in der unmittelbaren Zukunft schenkt, strebt die Idee, nackt und mit knappsten Mitteln ihrem Scheitelpunkt zu — das Unwesentliche, fast wesenlos geworden, an die Peripherie verbannt, übt seine bescheidenen Funktionen aus, dient ihr, wie der Sockel der Bildsäule dient. L. M. SCHULTHEIS.



LUCIAN BERNHARD BERLIN. »ANKLEIDE-SPIEGEL IN NEBENSTEHENDEM SCHLAFZIMMER.«

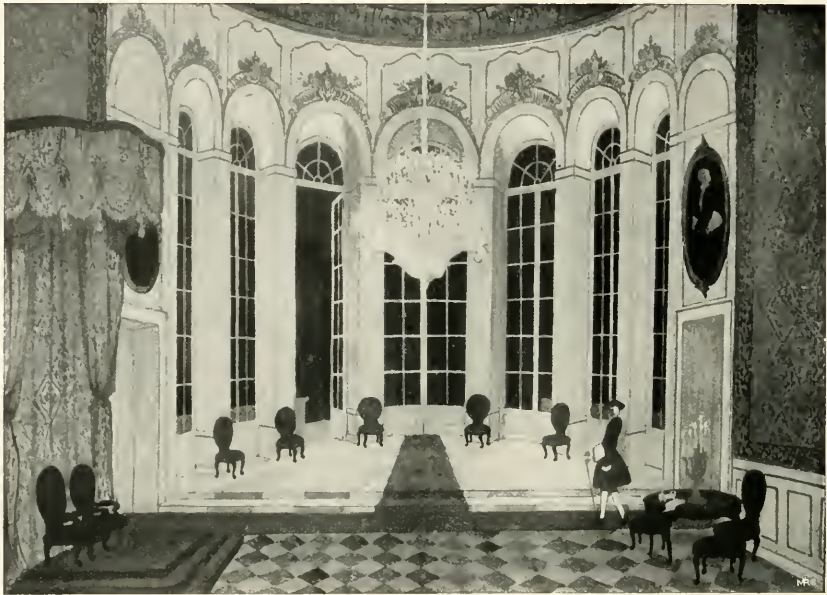


»SCHLAFZIMMER « AUSFÜHRUNG: DEUTSCHE WERKSTÄTTEN A.G. - HEILEKAU.

ARCHITECT LUCIAN BERNHARD BERLIN.



LUCIAN BERNHARD—BERLIN. »SCHRANK IN VORST. SCHLAFZIMMER«



GUSTAV WUNDERWALD, BÜHNEN-ENTWURF.

ZU MOZART »HOCHZEIT DES FIGARO« GARTENSAAL.

BÜHNEN-ENTWÜRFE VON GUSTAV WUNDERWALD.

Seit etwa anderthalb Jahrzehnten sind Malerei und Theater eng verbunden. Aus dieser Ehe ist manches Erfreuliche gewachsen, beide Teile, besonders aber das Theater, haben profitiert und sind befruchtet worden. Die malerische Bewegung auf der Bühne, die in den ersten Jahren ein wenig zu weit um sich gegriffen und öfter die Bedingungen der Szene mit den Bedingungen des Bildes verwechselt hatte, setzte sich bald selber Ufer. Man lernte schnell erkennen, daß das Bühnenbild eine besondere Konzentration verlangt, daß der wirkliche Raum, in dem der Theaterkünstler schafft, anders zu behandeln ist, als der imaginäre Raum des Malers, daß hier alles viel stärker zur strenger Form drängt, das größere Format seine eigenen Gesetze hat und — das Wichtigste! — das Bild etwas Fertiges und in sich Vollkommenes darstellt, während das Bühnenbild seine Vollendung erst durch die sich in ihm bewegend Menschen erhält (deren Gestalt, Kostüm, Bewegung in jedem Augenblick zu seinen Konturen, Farben, Beleuchtungen in einem be-

stimmten Verhältnis stehen muß), und dies so entstandene Gesamtbild nur ein Teil des Theaterkunstwerkes, des Ganzen wegen geschaffen und daher auch vom Ganzen abhängig ist.

Sehr deutlich lassen sich in der Entwicklungslinie, die den Weg der Theatermalerei in den letzten Zeitabläufen bezeichnet, zwei Abschnitte und Wegbiegungen erkennen. Der erste dieser Wendepunkte wurde erreicht, als man, ich möchte sagen aus der Arbeit heraus, jene oben kurz skizzierten besonderen Gesetze der Bühnenmalerei fand und sich eine ganze Anzahl von Malern, die es anfangs dorthin gezogen hatte, vom Theater wieder abwandte, weil sie fühlten, daß sie künstlerisch doch an eine andere Stelle gehörten. Am zweiten Wendepunkt aber war man angekommen, als es klar wurde, daß auf dem Theater — seinem ganzen Wesen nach — jeder Naturalismus des Bildes, ja jeder Realismus gegebenenfalls zurücktreten müsse hinter einer starken, sinnfälligen und nach Möglichkeit einfachen symbolischen Gestaltung. Eines der kräftigsten und eigenartigsten Talente,



ZU HEBBEL • HERODES UND MARIAMNE • DAS FEST.



GUSTAV WUNDERWALD, BÜHNEN-ENTWURF ZU TSCHAIKOWSKI • EUGEN ONEGIN • »FRÜHLINGSTAG«



GUSTAV WUNDERWALD. BÜHNEN-ENTWURF.

ZU HEBBELS «NIBELUNGEN» DONAU-UFER.

das diese letzte Entwicklungsperiode zum Vorschein gebracht hat, gehört dem Rheinländer Gustav Wunderwald.

Was an Wunderwald besonders auffällt, ist seine Vielseitigkeit als Bühnenmaler, der unbedingt sichere Instinkt, mit dem er auf alles Dramatische antwortet. Walser, Roller, Orlik haben ihre besondere Note, dem einen liegt das Lyrische, dem andern das Monumentale, dem Dritten das Farbig-Phantastische am nächsten; Wunderwald ist vielseitiger, hat das Zarteste ebenso wie das Härteste, scheint sich in einem Frühlingstag im „Eugen Onegin“ ebenso ganz zu geben wie in einem düsteren, auf wenige Linien gestellten Donaubild in den „Nibelungen“, in der Spelunkenatmosphäre des Kellers, in dem er die Libertinerszene der „Räuber“ sich abspielen läßt, wie in der Heiterkeit von Mozarts Rokokowelt. Er trifft die seltsame Schattenstimmung, die das Herodesfest bei Hebbel hat, gibt dem Sommernachtstraumwald eine ganz unwirkliche Märchenphantastik und schafft der „Penthesilea“, aus dem innersten Stil des Werkes heraus, einen völlig unrealistischen Rahmen: Licht fällt von oben auf weißes

Urgestein, während ringsumher wie ein Mantel schwärzestes Dunkel liegt; aus diesem Dunkel treten die Gestalten in den Lichtkreis, handeln, und treten, wenn sie ihre Taten vollbracht haben, wieder in die Finsternis zurück. —

Wunderwald ist immer ein Einsamer, Eigenener, auf sich Gestellter gewesen, dem nie das Glück vergönnt war, auf einer der zwei, drei ganz großen Bühnen Deutschlands mit seiner eigenen Arbeit zu wachsen, dem nie die reiche innere Förderung zuteil wurde, die Roller durch Mahler, Stern durch Reinhardt empfing. Trotzdem — oder vielleicht gerade deswegen — hat er in seinen Entwürfen für die Szene das Höchste offenbart, was ein Bühnenmaler überhaupt zu geben imstande ist: ins Bildhafte, in Form, Farbe und Atmosphäre, umgesetztes dramaturgisches Gefühl. HEINZ HERALD.

Die sogenannte moralische Ansicht ist der größte Feind der wahren Kunst, da einer der Hauptvorzüge dieser letztern gerade darin besteht, daß man durch ihr Medium auch jene Seiten der menschlichen Natur genießen kann, welche das Moralgesetz mit Recht aus dem wirklichen Leben entfernt hält. Grillparzer.



FRAU KÄTHE KRUSE.

»KÄTHE KRUSE-PUPPEN«

ZU MEINEN PUPPEN.

Man hat gegen meine kleinen 11 cm. hohen Soldaten, neben aller Bewunderung ihrer Natürlichkeit, drei skeptische Einwände gemacht: erstens: ein Stück Holz sei noch das allerbeste Spielzeug für das Kind und zweitens: da man Soldaten massenweis besitzen muß, so seien sie drittens: mit 2 M. und 2,50 M. zu teuer.

Den ersten Einwand würde ich im Interesse der Kinder gern gelten lassen, aber dann müßte die Allgemeinheit unserer Kinder sehr anders aufwachsen können, als es der Fall ist. — Auf dem Lande, in Luft und Sonne, unbekümmert und von keinem Zwang gehemmt, ja dann mag wohl die Phantasie schwelgen. Jedoch auch diese Kinder brauchten noch Anregung, wenn sie nicht vegetieren sollen wie kleine Bauern. Und je mehr diese Anregung aus dem lebendigen Leben kommt, desto größere Möglichkeiten eröffnet sie der spielerischen Phantasie. Ich bin aber gegen stilisiertes Spielzeug und gegen Witz und Karikatur und Charakter im Spielzeug. — Dies alles greift der Phantasie des Kindes vor, setzt ihr ein Halt.

Das Kind, das heute eine gute Erziehung genießt, hat zum Selbstentwickeln seines Spielzeugs vom Holzklotz an gar nicht mehr die Zeit.

— Abgesehen davon, daß es zu viel sieht, als daß seine Vorstellungskraft dauernd in einem Holzklotz Genüge fände. Und das Kind strebt nicht nach Witz, Karikatur und Charakter. — Es hat für diese Spielereien der Großen gar kein Gefühl. Es wird versuchen, diese Beigaben auszuschalten um, gleichsam mit geschlossenen Augen, sich aus der Karikatur ein beseeltes Wesen zu machen, ein natürliches Geschöpf, ein veränderliches, nicht ein für alle Mal auf eine (gewöhnlich nicht sehr sympathische) Note festgelegtes. Oder es geht etwa auch auf diesen Humor der Großen ein, wobei es Schaden an seiner Seele nehmen muß.

Also wir können nur zweierlei tun. Entweder dem Kinde überhaupt kein Spielzeug schenken (Bilderbücher kann es sich aber nicht machen) — oder, wenn wir es anregen wollen, dann kann was wir ihm in die Hand geben gar nicht ehrlich und naturähnlich genug sein, um seine Phantasie günstig zu befruchten.

Der zweite Einwurf verkennet den Unterschied zwischen den bekannten steifen Soldaten aus Zinn oder sonst einer Guß- oder Preßmasse mit den Meinen, beweglichen. Die ersteren sind zum Aufbauen bestimmt, zu nichts weiter, und



FRAU PROF.
KÄTHE KRUSE.

»BEWEGLICHE
POTSDAMER
SOLDATEN«



OBEN:
BEWEGLICHE
PUPPEN FÜR'S
PUPPENTHEATER.



UNTEN:
«KÖNIGIN UND
DER NARR»
PUPPEN VON
KÄTHE KRUSE.



FRAU KÄTHE KRUSE—BAD KÖSEN.

PUPPEN »SPORTSLEUTE«

müssen deshalb, um zu beschäftigen, und zu wirken, in großer Zahl erscheinen. Sie illustrieren dann den Begriff „unser Heer“; die Freude an Machtentfaltung, Zahl und bunter Pracht, Trommelwirbel und Fahnenrauschen und klingendem Spiel, Parade und Stolz, und im ganzen: o, welche Lust Soldat zu sein!

Ich glaube aber, diese harmlose Freude ist uns verloren gegangen. Ertränkt in dem Grauen des Krieges, erstickt in dem Mitgefühl mit dem Schicksal der Einzelnen. Aus der Freude an unserem Heer ist das Mitfühlen mit dem Individuum und die tiefe Dankbarkeit gegen jeden Einzelnen geworden. Und diesem Gefühl dienen meine kleinen Soldaten. Und darum mußten sie menschenähnlich und typisch werden.

Nicht in der Masse liegt hierbei das Interesse, sondern in der Möglichkeit lebendiger Darstellung. Das genießt man schon an einem einzelnen Figürchen, — mit dreien, sechsen oder zwölfen läßt sich schon Unendliches erleben, da sie ja in jede Situation hineinzubringen sind. Und damit erledigt sich auch der dritte Satz.

Ich möchte hinzufügen, um nicht falsch verstanden zu werden, daß ich nicht etwa von derartigen Vorstellungen aus auf dieses Resultat ausgegangen bin. Vielmehr entstanden auch diese Geschöpfchen ganz intuitiv, ohne Tendenz. Was ich selbst dabei instinktiv wollte und in welcher Weise diese Puppen auf das Kind wir-

ken mögen, das muß ich mir, da ich sehe, daß es notwendig, erst jetzt ziemlich mühsam selbst erhellen. — In der Konstruktion dieser Puppen lagen unbeabsichtigt unzählige andere Möglichkeiten, die mir erst nach und nach aufgingen. Einen winzigen Anfang zu ihrer Verwirklichung lege ich hier im Bilde vor. Es ist natürlich dasselbe, ob ich Soldaten oder andere Menschlein mache, Kutscher, Schaffner, Frachtleute und was sonst zu wünschen wäre — und von da zur Puppentheaterfigurine und Puppenstufefamilie (die beiden schreien nach Reformierung) ist nur ein kleiner, reizvoller Schritt. Aber was für ein Feld allein in dieser winzigen Größe! Das dürfte über meine persönliche Kraft gehen, sowohl körperlich als kaufmännisch.

Für diesmal jedoch wollte ich nur von meinen Absichten reden, die weiß ich rein und kann sie ringsum vertreten. Wenn mich doch nun nie wieder jemand als die Erfinderin der Charakterpuppen feiern wollte! — das ist wirklich bitter! — Denn ich habe ja, meine großen erst und dann meine kleinen Puppen und alles was ich noch machen werde, gerade in der Abwehr geschaffen. Seele sollen sie haben und zur Seele des Kindes sollen sie sprechen. — Wenn aber einer sagen würde, der Jockel oder Lili oder Christinchen oder mein Seppl oder wer es sonst sei, haben Charakter — — hernach möchte ich mich hinlegen und sterben. — К. К.



FRAU KÄTHE KRUSE - BAD KÖSEN. NEUE KÄTHE KRUSE-PUPPEN »LILI, HUSAR, SCHWESTERCHEN«

VERWANDLUNG.

Der Künstler war ein Zauberer von Anbeginn. Er nimmt ein Stück Holz, Späne fallen, ein menschliches Gesicht schaut dir entgegen. In Stein bannt er die Gestalt Verstorbener. Er zitiert Geister, aus Ton formt er Menschen. Es ist noch deutlich zu erkennen, wie die Künstler lange sich scheuten, das Wesen des Stoffes, des Steines vollkommen zu verwandeln, und die Gestalt in ganzer Menschlichkeit dastehen zu lassen. Die ägyptischen Bildhauer hielten lange an der Ebene der Platte, an dem Umriß des Blockes fest, mit einem schüchternen Lächeln löste sich die griechische Statue erst um 500 aus der steinernen Gebundenheit. Doch, obwohl zwei Jahrtausende und mehr seit jenen Wendezeiten vergangen sind, den Verwandlungszauber empfinden wir noch heute in der Kunst mit einer gewissen Scheu. Und zwar desto stärker, je weniger radikal die Stofflichkeit von der Gestalt, vom Bild aufgelöst wurde. Es ist rührend zu sehen, wie die Wilden sich vor einem absonderlich gewachsenen, entfernt menschenähnlichen Stück Holz gleich einem bösen Spuck fürchten. Laß das Kind ein paar Lappen zusammen knäueln, es empfindet einen glücklichen Schauer, wenn daraus eine Gestalt wird. Keine fertige Puppe vermag ihm diese Verwandlungsfreude zu er-

setzen. Das russisch-griechische Christentum kennt noch heute in weitem Umfang die Bilder- verehrung, das Bild, die Form saugt da angeblich das göttliche Wesen in sich ein. So hat jeder naive Mensch eine gewisse Ehrfurcht vor dem Bild, das eine Holztafel ist und doch zugleich eine Art lebendes Wesen, oder ein Teil eines Anwesenheitszeichen von Gott. Ist es nicht so, daß der Mensch auch in seinem Bilde existiert? Wenn es eine Fernphotographie gäbe, sodaß man den Kaiser in jeder fernsten Hütte sehen könnte, wäre der Unterschied so groß gegen jetzt, wo uns sein Bild überall entgegen- grüßt? Wir sehen ja auch in der Wirklichkeit immer nur das Bild des Menschen.

Das Zauberhafte an der Puppe besteht solange, als die Zusammensetzung aus Stofflicken zu erkennen ist. Wenn die Marionetten einmal so vollendet sein werden, daß sie ihre Puppen- natur verlieren, dann geht uns das Wunder der „lebenden, sprechenden, fühlenden Puppe“ verloren. Auch das Bildwunder löst sich mehr und mehr auf, je mehr im Bild die Zeichen des stofflichen Grundes, der Farbkörper, der Striche hinweggeleitet werden. Nur wenn die Statue zugleich Stein und Mensch ist, packt uns der Zauber dieses Doppelseins, der Menschwerdung eines Felsblocks. ANTON JAUMANN.

MODE-PROGNOSE. Man sagt, die Frauen sind unberechenbar wie das Wetter. Aus blauem Himmel zuckt plötzlich der verderbliche Blitz, zwischen Regenwolken lacht die gute Sonne doppelt hell und doppelt warm. Doch, es reizt nichts den menschlichen Geist so sehr als gerade das Unberechenbare. Auf allerlei dunklen Schleichwegen suchte er den Geheimnissen des Schicksals näherzukommen. Wetterpropheten gab es zu allen Zeiten, und sie trafen auch nicht öfter daneben als die Prognose der Gelehrten. Eine schöne Mode ist uns ein dankbar begrüßtes Glück, solange als wir den Gang der Mode nicht errechnen, kaum beeinflussen können. Und doch macht die Prognose auch hier nicht halt. Wissen wir erst einmal auf Jahre

voraus, was sie uns bringen werden an neuen Linien, neuen Tragweisen, das Moment der Überraschung wird dann vollkommen verloren sein, und was ist die Mode, wenn nicht eine raffinierte Frauenlist, um den Mann durch eine neue Erscheinung des weiblichen Körpers, weiblichen Wesens zu überraschen und zu reizen? Die Fortschritte der Wissenschaft sind unheimlich; gewiß wird sie auch eines Tages die verborgenen Gesetze der Modeentwicklung, ihres Keimens, Blühens und Verfalls, aufspüren, und ich fürchte sogar, es wird ein Deutscher sein, dem diese Entzifferung des Moderätsels gelingt. Aber er wird nur das Ende der Mode weissagen dürfen. Sie lebt vom Geheimnis, die Entschleierung wird sie töten. A. J.



ENTW. U. AUSF: FRAU LUD. STOCKAR - PRAG. SEIDENE HANDTASCHEN MIT GLAS- UND HOLZPERLEN



PAUL KNAUER-HASE-MÜNCHEN. »SELBSTBILDNIS.«



PAUL KNAUER-HASE-MÜNCHEN.

GEMÄLDE »LANDSCHAFT«

PAUL KNAUER-HASE-MÜNCHEN.

Die bunte Zersplitterung des Münchener Kunstlebens in Gruppen und Grüppchen hat fraglos das eine Gute, daß uns die Ausstellungen dieser kleinen Verbände von Zeit zu Zeit die überraschende Bekanntheit mit einer wirklichen Begabung vermitteln. Bei den großen Ausstellungsgelegenheiten kommt der Neuling allenfalls einmal mit einem vereinzelt Werke zu Wort, das ein Zufallstreffer sein kann, wer aber wie Paul Knauer-Hase in einer Ausstellung der Münchener „Freien“ mit vier Qualitätsarbeiten zumal auf den Plan treten kann, der ist rascher legitimiert.

Die ausgesprochen neuzeitliche Form seiner Landschaften und Stilleben wird wahrhafte Kunstfreunde nicht befremden in diesen Tagen, da so mancher glaubt, die neue Weltlage erheische von heute auf morgen auch eine neue Kunstgesinnung. Überzeugt, daß das Beste, das uns der Künstler zu geben hat, immer nur

aus der Wurzel seines Volkstums emporwächst, entschlagen wir uns gleichwohl der beschränkten Forderung, dem Heranreifenden den Ausblick über die Grenzen versperren, ihn festlegen zu wollen auf das, was etwa dem Gegenstande oder der Tendenz nach als deutsche, als vaterländische Kunst mißverstanden werden könnte. Der Künstler dient seinem Volke am besten, der den Antrieb zum Guten dort aufnimmt, wo er ihn findet, der nicht als Nachahmer fremder Eigentümlichkeiten, sondern als Voller der wertvoller Anregungen schließlich zur Eigenart, zur Meisterschaft durchdringt.

Die entscheidende Anregung, die dem nach harter Lebensschule verhältnismäßig erst spät zur Kunst Gelangten in Paris zu Teil geworden, waren nicht so sehr die Farbe und gewisse Kompositionseigentümlichkeiten Cézannes, als vielmehr die generelle Einsicht in die Möglichkeit, auch ohne das impressionistische Schema



PAUL KNAUER-HASE-MÜNCHEN.

GEMÄLDE »AQUADUKT«

eine im besten, im entwicklungsgeschichtlichen Sinne aktuelle und doch zugleich zeitlose, allgemeingültige Kunst treiben zu können. Die Parisismen Knauers sind ebensowenig zu übersehen wie die Tatsache, daß er seine grundsätzliche Stellungnahme zu den verschiedenen Möglichkeiten der Landschaftsmalerei — immer von der Farbe abgesehen — ebensogut vor Rottmann hätte finden können, wie nicht so sehr vor Cézanne und den neueren Franzosen, sondern in erster Linie vor der Landschaft des Südens, die für jene ebenso bestimmend war wie für den farbehungernden Deutschen, den seine gänzlich unkalligraphische Veranlagung zu zügigen, offenen Formen drängte.

Gleich die erste Abbildung dieser Veröffentlichung, die weiträumige Korsische Landschaft, die der Farbe nach allerdings nicht das stärkste von Knauers Bildern ist, zeigt uns den Unterschied, den Fortschritt gegenüber der realistischen Studien- und Ausschnittmalerei, der nichts so unzugänglich gewesen wie gerade die

gehobenen festlichen Empfindungen vor einer durch Raumabstufungen, Linienzüge u. Farbenbeziehungen reichgliederten schönen Landschaft, wie Knauer sie nicht etwa auf die äußerlich romantische Wirkung des Motivs hin komponiert, sondern auf Korsika und an der dalmatinischen Küste aufgesucht hat.

So viel gute Überlieferung denn auch im Aufbau dieser Bilder steckt, beispielsweise in der Rahmung durch den Vordergrund (S. 295), die der alten Bildform des panoramenhaften Ausblickes eine reizende Neuwendung gibt, oder in der raumgliedernden Palme (S. 297) oder ferner in der großzügigen Strenge, mit der auf dem Aquaduktgebilde Straße, Architektur und Laubmassen auseinandergehalten sind, so lebendig und frei, so modern im besten Sinne durchflutet der Strom einer kraftvollen und doch sensitiven Farbenkunst diese erlebten, niemals formelhaft aufgerissenen Kompositionsformen.

Die Schönheit der Farbe ist es, ihr natürlicher, ungezwungener Wohlklang, die auch den



P. KNAUER-HASE—MÜNCHEN.

GEMÄLDE »LANDSCHAFT«

stark ausgesprochenen atmosphärischen Stimmungen dieser Landschaften das störend Zufällige, das Sensationelle im Sinne des Naturalismus benimmt. Knauer gibt die mannigfachen Wirkungen des frühen und des späten Sonnenlichtes gelassen und ruhig wieder, ohne sie, aus dem Zusammenhange gerissen, zum Effekt, zur Pointe werden zu lassen. Innerhalb der geschlossenen Schönheit des farbigen und formalen Aufbaus von Bildern wie den Alten Häusern in Ragusa oder dem Aquadukt ist das Morgenbezw. Spätnachmittagslicht kein auf Illusion berechneter Täuschungswitz, sondern die sublimierteste Äußerung der alle Bildelemente durchströmenden Bildseele.

Knauer zeigt die Schönheit seiner Farbe, die reichen Abstufungen des Grüns der südlichen Vegetation von hellen milchigen Schilftönen über den silbrig gedämpften Glanz der Oliven bis zu metallisch funkelnden Dunkelheiten, die altgolddurchschimmerten Lilatöne

der Schatten, die rötliche Kraft des Erdreiches und das Farbenspiel des Mauerwerks, dies letztere gern mit den prickelnden Lokalfarbenakzenten grüner Fensterläden, mit der ganzen Unbefangenheit eines naturfrohen recht eindringlichen Beobachters, aber auch nie ohne den großen synthetischen Willen des über die Wirklichkeit hinausstrebenden Künstlers, den auch die leckerste Einzelheit nur dann freut, wenn sie der Bildidee zu dienen vermag.

Die Malerei Knauers, auch die seiner Stillleben, ist trotz der unkleinlichen, zügigen Pinselführung nichts weniger als „dekorativ“, sondern durchaus intim. Sie hat Tiefe und Sinn für pikante Raumgestaltung, sie ist ohne naturalistische Akribie aufs reichste differenziert, sie hat in manchem Falle wohl eine noch feinere Unterscheidung der verschiedenen Stofflichkeiten zu lernen, aber es gereicht ihr zum Lobe und nicht zum Tadel, die Körperlichkeit der Dinge nicht un schön und unnützlich zu übertreiben.



P. KNAUER-HASE-MÜNCHEN.

GEMÄLDE »LANDSCHAFT«

Ob wir das Stilleben mit dem Alpenveilchen betrachten, das Stilleben mit der Vase oder das ganz besonders reizvoll aufgebaute Tulpenstillleben, allenthalben bemerken wir ein ruhiges und vornehmes Dasein der Gegenstände in ihrer ungesuchten, ungestellten Funktion als Träger einer erlesenen malerischen Schönheit. Hier gelingt es Knauer, die stärksten Wirkungen der modernen Palette am vollkommensten, am anmutigsten zu bändigen.

Daß wir auch im Bildnisfache von diesem klar und redlich Strebenden Tüchtigen erwarten dürfen, lassen die diesem Hefte beigegebenen Proben auch im Schwarz-Weiß erkennen.

Voraussetzungen über die mutmaßliche Entwicklungsrichtung starker Talente sind müßig. Sie werden zu häufig durch das lügengestraft, was dem systembefangenen Kritiker als Sprunghaftigkeit erscheint und was dann meistens durch spätere Schaffensperioden der Künstler die glänzendste Rechtfertigung findet. Also keine guten Ratschläge für Paul Knauer-Hase, sondern ein herzliches Glückauf! Nicht erst das Lebenswerk, sondern schon die unzweideutig erbrachte Talentprobe genüge den Kunstfreunden zur Äußerung ihres Vertrauens.

Dem menschlichen Interesse am Künstler mag mit folgenden biographischen Notizen gedient sein: Paul Knauer-Hase ist 1878 zu Bremen geboren und erlebte die Jahre seiner Kindheit in Breslau und Hannover. Später widmete er sich in Amerika (New-York und Kuba) kunstfremder und schließlich kunstgewerblicher Brotarbeit. 1911/12 steht er in Paris mit Othon Friesz und Guerin in Verbindung. Während des anschließenden Studienaufenthalts auf Korsika unterhält er fruchtbare Beziehungen zu Purrmann. 1913 lebt und arbeitet er zu Ragusa und übersiedelt von da nach München. HERMANN ESSWEIN.

Die Vollkommenheit in der Kunst findet sich da, wo die Idee und das Leben völlig Eins sind in einem Werke; jede Abweichung, jeder Mangel von der einen oder von der andern Seite ist ein Fehler und wird, fortgesetzt oder gar als Grundsatz aufgestellt, Manier genannt. Die Idee, wenn sie allein vorherrschend ist, gebiert Werke, die kalt und tot sind, oder in geringerem Maße wenigstens den Vorwurf der Härte auf sich laden. Wer auf der anderen Seite nur nach dem Leben hascht in der Kunst, der kann wohl Effekt machen, was manchen Naturalisten gelingt; aber mit der Idee fehlt dem Werke auch die tiefere Bedeutung, ja alle innere Form, welches doch die erste und wesentlichste Bedingung der Kunst ist. . . . Friedrich Schlegel.



P. KNAUR-HASE.
GEMÄLDE:
»IM HAFEN.«

ROMMEL'S
KUNSTDRUCK



P. KNAUER-HASE—MÜNCHEN.

LANDSCHAFT • HAFENPLATZ •

STÄDTISCHE (PROVINZ-) SAMMLUNGEN.

Im währenden Kriege hat sich erwiesen, daß zwar aller Technik eine größte Bedeutung zuzuweisen ist, daß aber alle diese mechanischen Werkzeuge kraftlos geblieben wären, wenn sie nicht ein selbstloser und hingebender Wille geleitet hätte. Und diesem wird auch bei der Wiederaufnahme der Friedensarbeit die ausschlaggebende Einwirkung zuzuweisen sein. Derartige ethische Werte im Volk erstarken zu lassen, sind in erster Reihe die bildenden Künste berufen. Zur Pflege dieses Fühlens und Wollens dienen für die Laienwelt die Universitäten und die Museen. Ich denke hier an kunstwissenschaftliche Arbeitsgebiete jedes Namens, und hoffe, daß sie wieder von der ästhetisierenden-technischen Auffassung befreit und unter dem Schutz der historischen bzw. kulturhistorischen Betrachtung gestellt werden. Und ich denke weiter an die praktische Erweiterung dieser historischen Schulung durch Sammlungen in Stadt und Land; denn von Jugend auf muß der künstlerische Sinn gepflegt werden. Das „Beispiel“ muß auch in diesem Falle das maß-

gebende erzieherische Wort erhalten. — Was verlangen wir in der Provinz von einer Kunstsammlung? Es soll ein Zentrum aller künstlerischer Erziehung sein. Aus diesem Grunde muß sowohl die lokale wie auch die großdeutsche bzw. die internationale Kunst gepflegt werden. Die angewandte wie die hohe Kunst soll in gleichem Maße zu ihrem Recht gelangen. Allerdings darf dann nicht nur der feinsinnige Antiquar und Sammler am Beratungstische sitzen, sondern auch der tiefblickende Freund der Museen, der kulturhistorische Kunsthistoriker. Die „eingeborene“ künstlerische Tätigkeit wird allerorten in erster Linie dem praktischen Leben zugewandt sein. Die Heimatmuseen und die Kunstgewerbesammlungen finden hier ihr Arbeitsfeld. Überall müssen in unserm Vaterlande bis in die Dörfer hinein derartige Museen begründet werden. Erhebliche Anfänge sind auch bereits vielfach vorhanden. Denn es heißt: „gehe vom Häuslichen aus und verbreite dich, so du kannst über die ganze Welt“. So du kannst! Sind nur



P. KNAUER-HASE—MÜNCHEN.

GENÄHMIGT VON DER KUNSTSTIFTUNG DER BAY. PROVINZ

geringe Mittel vorhanden, so darf die lokale, die Heimatkunst den Vorzug verlangen. Auch dann, wenn, wie es ja nicht selten eintritt, der künstlerische Wert ein geringerer ist. Der heimliche Charakter muß in solchen Fällen deshalb höher geschätzt werden, weil es unbedingt nötig ist, zuerst einmal die Anteilnahme an der künstlerischen Tätigkeit überhaupt zu erwecken. Auf diesem rohen, aber festen Boden wird sich das Interesse für absolute künstlerische Werte ganz von selbst aufbauen und bei der Frage alt- oder neuzeitlich muß für die Provinz zunächst stets die Antwort erfolgen: neuzeitlich. Aus einer Reihe von Gründen. Die Provinz steht immer und unabweisbar, natürlich graduell verschieden, den Weltstädten nach; daran ändern selbst die besten Verkehrsverhältnisse wenig. Am rückständigsten sind die Landesteile, in denen der adlige oder nichtadlige Landmann vorwiegt; am fortgeschrittensten stehen die Gebiete da, deren rege kommerzielle Beziehungen das schaffende Leben der Gegenwart

mit seinen erdumspannenden Kräften unmittelbar in die Provinz eindringen lassen. Überall bleibt trotzdem ein provinzieller Einschlag erkennbar. Diesen kennzeichnet ein Verharren bei dem Überlieferten. In Übereinstimmung mit der geringen allgemeinen Geschmacksausbildung herrscht demzufolge ein ärmeres künstlerisches Verständnis. Aus diesem Grunde muß die „Moderne“, d. h. die Gegenwart den Vorrang erhalten. Auch diesmal soll der einheimischen Arbeit das besondere Augenmerk zugewandt werden, einestails um sie zu unterstützen, andernteils um sie zu erziehen. Es darf hinwiederum niemals diese Hilfe in solchem Maße geboten werden, daß der Einheimische als solcher ein Anrecht auf den Ankauf seines Werkes erwarten kann, ohne eine entsprechende Qualität geboten zu haben. Diese Gefahr liegt aber nicht nur nahe, sondern sie bricht oft genug herein. Irgendwelche Sicherheitsventile sind hier nicht zu schaffen, denn weder künstlerisches Gefühl, noch historische Bildung sind un-



PAUL KNAUER-HASE-MÜNCHEN. »BLUMEN UND FRÜCHTE.«

bedingt sichere Führer. Goethe war gewiß im Besitz einer echt künstlerischen Begabung, hat aber als Sammler von Kunstwerken wie als Kritiker den wahren Kunstwert oft nicht zu erkennen vermocht, und unser bedeutendster Sammler, Wilhelm Bode, hat selbst vor Werken von so scharf umrissenen künstlerischen Persönlichkeiten wie Dürer, Michelangelo, Leonardo, Rubens, Rembrandt usw. den Blick verlieren können. Trotzdem dürfen wir berechtigterweise sagen: das historisch geschulte künstlerische Auge läßt unbeeirrbarer den Blick auf dem krausen Leben des Alltags ruhen, und kann von hier aus mit einem gewissen Maße

von Sicherheit die Bedürfnisse seiner Gegenwart, seiner Mitmenschen erfassen, leiten und fördern. Die ältere Kunst, welche wir mit fein durchgearbeiteten historischen Maßstäben beurteilen, objektiviert auch das Urteil über die Kunst des Tages.

Die Frage, was in Provinzstädten, insbesondere von dem Leiter eines öffentlichen Museums, von modernen Kunstwerken gesammelt werden soll, wird umso schwieriger, je mehr sich die Ausübung der Kunst von dem Bedürfnis des Alltages loslöst, d. h. sich von dem Gebiete der angewandten zur hohen Kunst wendet. Hier wird auch die Frage nach Art und Wesen der



PAUL KNAUER-HASE-MÜNCHEN. GEMÄLDE »TULPEN-STILLEBEN«

lokalen Kunst eine besonders schwerwiegende. Die Malerei, Bildhauerei und Architektur findet in einer Provinzstadt, immer unter Berücksichtigung gradueller Unterschiede, nur ein beschränkteres Tätigkeitsfeld, das durch die Konkurrenz der großen Haupt- und Weltstädte noch verkleinert wird; sogar an Ort und Stelle wird die Ausdehnungsfähigkeit der Künstler jedesmal dann stärker beschnitten, wenn sich hier eine staatliche Kunstschule irgendwelcher Art befindet. Dem Staate muß daran liegen, daß die von ihm hierhin gesetzten Arbeitskräfte möglichst „frisch“ bleiben, demzufolge wird er die Aufgaben, welche er zu vergeben hat, vorwiegend den beamteten Künstlern zuzuwenden. Der besitzende Bürger in einer solchen Stadt wird geneigt sein, den staatlich angestellten Künstler wieder als den besseren anzuerkennen, und ihn seinerseits vorwiegend beschäftigen, um sein Geld möglichst sicher anzulegen. Die lokale Kunstpflege kann unter solchen Umständen überaus leicht dahin ausarten, daß entweder eine kleine Zahl behördlich konzessionierter Künstler begünstigt wird, oder daß unbedeutende lokale Kunstwerke gekauft werden — oder daß frisch und froh der „Modernste“ berücksichtigt wird. Ob das immer von Nachteil ist? Gerade die Anfänge eines großen Künstlers richtig zu erkennen und zu sammeln, dürfte zu den wichtigsten Aufgaben eines Sammlungsleiters gehören. An dieser Stelle eröffnet sich auch dem Bürger als Kunstfreund ein weites, segensbringendes Feld. Wieviel von einem zielbewußten Kunstfreund erreicht werden kann, beweisen u. a. die ehemalige Schacksche Sammlung oder das Folkwang-Museum zu Hagen in Westfalen. Die Hauptsache muß sein und bleiben, überall zunächst ein möglichst geschlossenes Bild der Grundlagen des Ringens und der Ergebnisse der neuzeitlichen Kunst zu bringen! „Denn vom Häuslichen gehe aus!“ — Sobald ein den zur Verfügung stehenden Geldmitteln entsprechendes festes Haus gezimmert ist, mag dann ein zweites für ältere Kunstwerke folgen. Es ist aber hier nicht zu empfehlen, daß Stadt- oder Provinzmuseen Geld für Kunstwerke zweiten oder dritten Grades ausgeben, nur um Bilder älterer Meister zu besitzen. Der kulturell

wichtige Einfluß der vergangenen künstlerischen Schaffenszeiten kann und darf nur aus der Arbeit der richtunggebenden Persönlichkeiten gewonnen werden. In allen Fällen wäre es daher notwendig, daß wenigstens ein Meisterwerk von der Hand dieser Führer im Reich der bildenden Künste vorhanden wäre, um welches dann geringere Künstler gruppiert werden könnten. Es würde zur Erreichung dieses Zieles notwendig sein, daß die großen staatlichen Kunstsammlungen von ihren ersten Meisterwerken dauernde Leihgaben zum mindesten in die bedeutendsten Stadt- und Provinzmuseen abgeben. Warum sollen auch in einzelnen großen Sammlungen die besten alten Meisterwerke im halben Dutzend vorhanden sein, um in anderen Städten ganz zu fehlen? Der Kunstwissenschaft halber? Diese muß und darf umso ruhiger zurücktreten, als in keinem Museum die Großen unter den Künstlern allseitig erfaßt werden können. Jede betonte Zentralisation für Kunstsammlungen ist der Öffentlichkeit gegenüber vom Übel, und zeugt meiner Auffassung nach von einem starken Verkennen der Aufgaben der Museen, wie von der Kulturentwicklung unseres deutschen Vaterlandes. Die Stadt- und Provinzmuseen müssen weiterhin, um nicht im Lokalen zu ersticken, umfangreiche Sammlungen von Griffelarbeiten aller Art bezw. von mechanischen Nachbildungen anlegen. Besonderes Interesse dürften heute bereits die vorzüglichen farbigen Wiedergaben beanspruchen, welche nach der Erweiterung der Farbenphotographie zu Auflagedruckten in vielen Fällen geradezu einen Ersatz für die Originale bieten werden. Die notgedrungene Enthaltsamkeit der Stadtmuseen könnte durch solche und ähnliche Beihilfen in so hohem Grade ausgeglichen werden, daß sie als Bildungsstätten inhaltlich größere Werte zu bieten vermöchten, als es heute mancher kostbaren „Königlichen Sammlung“ möglich ist. — Ich fasse mich dahin zusammen: Zunächst die engere Heimat in ihrem ganzen Umfange in Kunstwerken darstellen, dann die Kunst der Gegenwart, des heutigen und des kommenden Tages in Originalwerken wie Nachbildungen sammeln, und endlich die künstlerische Vergangenheit der deutschen Stämme in ihrer Gesamtheit und die der fremden Völker repräsentieren. B. HARNDCKE.





ERICH BÜTTNER - BERLIN. ORIGINAL-LITHOGRAPHIE „FRÜHLING“.



ERICH BÜTTNER - BERLIN.

SKIZZE »AM DEUTSCHEN MUSEUM«

ERICH BÜTTNER-BERLIN.

Auch der zeitgenössischen Kunst gegenüber bemüht sich die moderne Kunstbetrachtung das Problem des Kunstwillens einer Zeit in den Vordergrund zu stellen. Oft wird hiermit jedoch die Aufgabe mehr umgangen als gelöst. Einer Erscheinung wie Erich Büttner würde man nicht gerecht werden, wollte man die Elemente seiner Kunst zuerst mit den Prinzipien des modernen Kunstwillens zusammenstellen. Obwohl er inmitten der jüngsten Talente der Berliner Sezession steht, mit ihnen geworden ist, wird und kämpft, tritt in der Betrachtung seiner Kunst das Problematische zurück hinter das, was wir „Charakter“ nennen. — Von den Jüngsten der Berliner Sezession ist er derjenige, welcher am stärksten berlinische Färbung zeigt. Wir haben heute eine klare Vorstellung von der Eigenart

der Kunst, die im Laufe des Jahrhunderts in jenen Mauern geworden ist. Wenn in der Charakterisierung ihrer Eigentümlichkeiten man geneigt ist, die sachliche Stimmung voran zu stellen, so darf man aber nicht vergessen, daß diese nur der Grundtrieb ist, der die anderen Elemente in Bewegung brachte und stumpfen Gesichtern und Dingen Charakter, vergessenen Erscheinungen Seele und reichem Milieu Geschichte und Poesie zu geben vermochte.

Büttners Wiege hat im Zentrum dieser rastlosen Stadt gestanden und das bewegte Leben eines rümpfligen Hofes und einer Werkstatt waren seine ersten Eindrücke. Seine Arbeitsfreudigkeit setzt früh ein und erledigt kunstgewerblichen Unterricht nicht mit dem gelangweilten Gefühl eines, dem über das Problem-suchen das Lernen nicht schmeckt. Die Energie seiner Arbeit treibt ihn von Ding zu Ding, und so sitzt er eines Tages in der märkischen Land-



ERICH BÜTTNER—BERLIN.

RADIERUNG »UNIVERSITÄTS-GARTEN« 1912.

schaft, malt Aquarell auf Aquarelle, wohl hundert in einem Monat, um die Hände frei zu bekommen. Als moralisches Element steht hinter ihm Menzel und als Sehform vor ihm Leistikow. So tritt er vor Orlik hin, der ihm in fünfjährigem Unterricht besonders seine zeichnerische Begabung fördert und die Ökonomie der Mittel lehrt. Die Malerei wird nur als Aquarell fortgesetzt und auf dunkle Tonigkeit gestimmt. Es gibt wohl nur wenige Winkel des alten malerischen Berlin, die Büttner nicht gemalt hätte, und das trübe, etwas undurchsichtige Kolorit bringt gut die melancholischen Reize dieser Stätten zum Ausdruck. Auch diese Arbeit gab eine neue Freiheit; die der Auffassung des bewegten Lebens. Mit den in ehrlicher Arbeit freigewordenen Mitteln der Zeichnung und der Auffassung stand er dem Impressionismus freier gegenüber, wiewohl auch er die Analyse von Licht und Luft im Sinne von Monets Heuschober ausübte. Das zeichnerische Sehen blieb jedoch im gewissen Sinne seine Grundlage, ebenso die Sachlichkeit der Form, und die Indifferenz dem Inhalt gegenüber, die ein Begleitmoment des Impressionismus war,

hat dieser „Erzähler“ nie gekannt. Das bloße Licht- und Luftdasein der Dinge im Raume haben Büttner nie ganz befriedigt. So tritt neben dem impressionistischen Problem der breiten Sonne im Vordergrund, mit den durchsichtigen Schatten im Hintergrund der „Bauplatz des Deutschen Museums“ (Abb. S. 309) als intergrierendes Moment hinzu, und ein anderer Neubau, des Aquariums (Abb. S. 325) spielt nicht nur mit den hellen Tönen des Himmels und des Kalkes, sondern auch mit dem Liniengewirr und den Arbeitern. Man muß oft an Menzel denken; wie ein Tagesausschnitt unmerklich zu einem Stück Geschichte wird. Auch Büttner entdeckt seinen Gegenstand und findet ihn, weil er ihn nicht als Problem sucht.

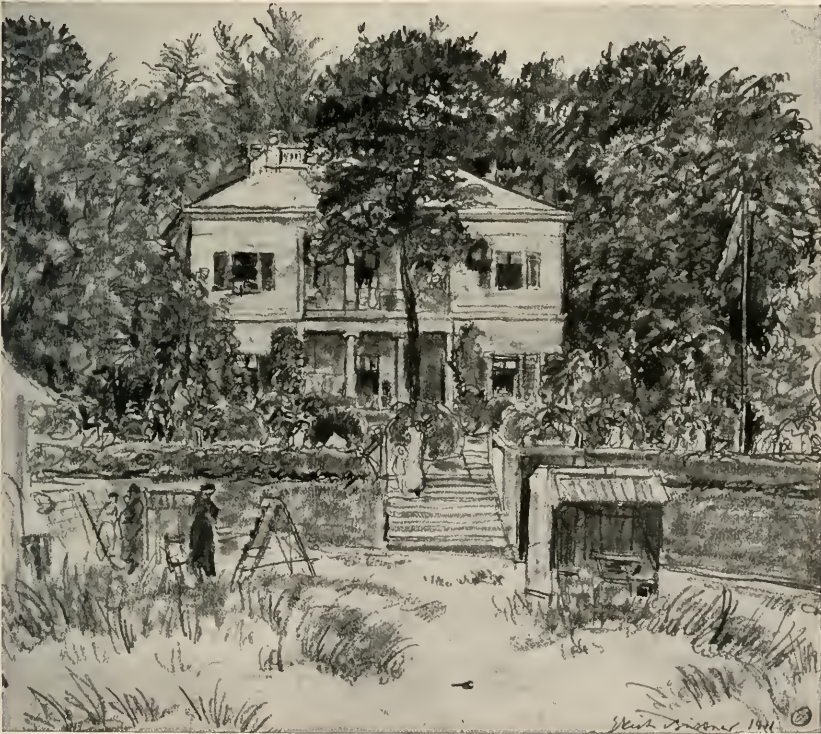
Er wendet sich eines Tages dem Leben im und um den Zoologischen Garten zu. (Abb. S. 323.) Immer einheitlicher wird das Erlebnis. Form und Licht kämpfen nicht mehr, sondern scheinen ausgeglichen, und die Komposition weiß mit wenigen Akzenten Fläche und Raum abzurunden. Das Kolorit bekommt eine Harmonie von hellen, leuchtenden Farben, die durch viel Weiß zwischen den Lokalfarben er-

reicht wird. Dieses Abwägen der ganzen Bildhaltung läßt sich auf englische Einflüsse wie Whistler zurückführen. Auch dieses mag ein Zeichen sein, daß die konsequente Problemstellung des Impressionismus nie seine Art war und der „Strand“ (Abb. S. 329) mag als trefender Beweis gelten, wie wenig ihm bei diesem Vorwurf das impressionistische Vorbild Liebermanns etwas gesagt hat. Die Dinge selbst als individueller Charakter sprechen zu stark zu ihm, als daß sie bloße Lichtstation werden könnten.

Ein solches Sehen und Auffassen mußte mit den Mitteln der Graphik nicht nur schneller und sicherer zu Werke gehen, sondern auch eine Vertiefung seiner Anlagen erhoffen. Nach dem Holzschnitt kam die Radierung, die auch Büttners ganz unstilisierten Linie mehr entsprach und mit der mehr oder weniger kunstgewerblichen Linie des modernen Holzschnittes nichts zu tun hat. Obwohl die Radierung „Grune-

wald“ (Abb. S. 313) im Ausschnitt wie im Licht und den vielen interessant gemachten Bewegungsrichtungen der Menschen, noch das „impressionistische“ Leben des Momentes charakterisieren will, bekommt jedoch die einzelne Erscheinung wie Baum und Mensch eine höhere Festigkeit und Existenz. Und hält man diesem Blatt den „Straßenbahnbau“ (Abb. S. 320) entgegen, der nur ein Jahr später entstand, so sieht man, daß das zeichnerische Sehen, das die Existenz der Dinge betont, die interessante Erscheinung des Dinges, die der Impressionismus anstrebt, überwunden hat.

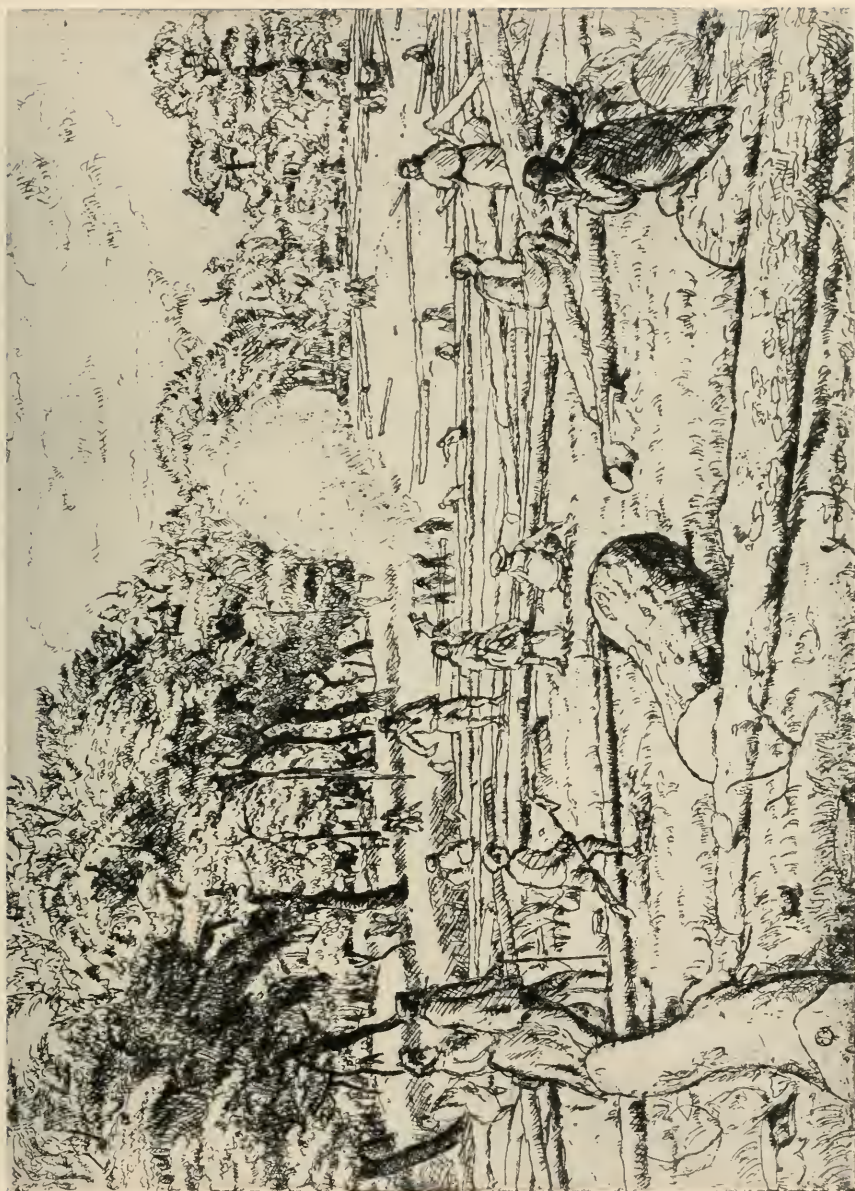
Diese Wandlung vom Impressionismus zum Expressionismus vollzieht sich bei Büttner nicht von Partei zu Partei. Seinen ganzen Anlagen nach konnte man sagen, daß der Impressionismus bei ihm nur eine glückliche Lernperiode sein werde, glücklich, weil wir ja seine Lernfreude allen Dingen gegenüber schon früher



ERICH BÜTTNER—BERLIN. BLEISTIFT-ZEICHNUNG »VILLA IN HERINGSDORF« 1911.



E. BÜTTNER - BERLIN. RADIERUNG • OSTPREUSSISCHE ROMANZE • 1916.



ERICH BÜTTNER - BERLIN.

ORIGINAL-RADIERUNG • GRUNEWALD •



ERICH BÜTTNER BERLIN, RADIERUNG »DEUTSCHE LEGENDE« 1916.



LITHOGRAPHIE • ARNO HOLZ • 1916.

Erich Büttner 16.

erwähnten. Der Zeichner in ihm mußte dahin kommen und der, der nie die Indifferenz des Inhalts gekannt hatte, mußte im Expressionismus ein Ziel erblicken. Daß diese Wandlung bei dem jungen Künstler, der heute erst 27jährig ist, in der Graphik erfolgte, zeigt, wie auch die Wendung zu dieser Technik hin ein Stück Entwicklung war und nicht als bloße andere Technik nebenher ging. Noch mehr war es die Zeichnung selbst, die diesen Wandel vorbereitete. Das Lineare trat besonders bei Porträts und figürlichen Studien immer stärker hervor. Schon in der Bildnisstudie „I. K.“ (Abb. S. 317) sind die Oberflächenwerte der

Linie untergeordnet, und der Ausdruck in diesen ängstlich und scheu abirrenden Augen setzt an Stelle des Eindrucks der Erscheinung den Ausdruck des Innern. Ganz frei erscheint dieses Sehen und Auffassen dann in dem schönen „Frühling“, wo die Linie zur reinen Ausdrucksform wird und ihre Bewegungen und ihre Proportionen erzeugt. Und was in des Künstlers impressionistischen Arbeiten Erzählung war, wird hier „Poesie“, die sich wie in der Lyrik als Ausdruck der Form und nicht des Motivs einstellt. Ebenso stellt sich der „Ausdruck“ in dem Bildnis des Dichters Franz Evers und Arno Holz (Abb. S. 324 u. 330) ein; nicht



LITHOGRAPHIE »DR. W. K.« 1916.

als ein besonderes Motiv der Haltung, sondern als das Resultat der ganzen neuen Formenenergie und Linienkraft, die zusammen mit dem ruhenden Licht, die Existenz des Subjektes ausdrücken. Die Farbe wird jetzt Flächenwert und sie ist es vor allen Dingen, die ohne malerische Sonderabsicht die Bilderscheinung konstituiert. Wenn man so Studien und Bild bei Büttner vergleicht und sieht wie erst in diesem jene zur Existenz aus dem momentanen Einfall aufsteigen durch die Bindung von Linie und Farbe, könnte man an die italienischen Quattrocentisten denken, sofern man das Mittelsglied Hodler außer Betracht lassen will.

Der Krieg hat auch diesen jungen Künstler ein Jahr lang seiner Arbeit entzogen. Viele Eindrücke aber hat er in Lithographien in der „Kriegszeit“ niedergeschrieben, und die schöne Radierung „Romanze“ (Abb. S. 312) hinterläßt die tröstliche Erinnerung an Stunden im Lazarett mit dem Darmstädter Bruno Stumpf, der hier als Geiger dargestellt ist. Wie still und sicher ist diese Kunst herangereift, wie selbstverständlich stellt sich jetzt das Poetische ein, wo alle Mittel gekonnt sind. Man könnte bei diesem Geiger in der Landschaft mit der Engelswolke oder bei der Legende (Abb. S. 313) an alte deutsche Meister, wie Cranach oder Alt-

dorfer, denken. Die ausdrucksvolle Ruhe dieser letzten Arbeiten stellt wieder einen Abschnitt in seiner Entwicklung dar.

Das Kunstgewerbe, das einst neben der Malerei einherging, ließ der Künstler fallen, als er es konnte und der beste Teil dieser Übung ging in der neuen Vorstellung von „Bildeinheit“ auf, wie wir sie bei seinen letzten Malereien erwähnten. Das Stilmoment als Prinzip konnte sich mit seinem unbefangenen Verhältnis zur Natur nicht vereinigen. Doch hat er umgekehrt seine leichte Erfindung und seine poetischen Einfälle dem Kunstgewerbe zugute kommen lassen und jene Stickereientwürfe geschaffen, der der Leser aus dem Dezemberheft 1916 dieser Zeitschrift sich erinnern wird. . . DR. W. KURTH.

DAS STAFFELEIBILD hat die merkwürdige Eigenschaft, daß es, obwohl freistehend gemalt, am besten an der Wand wirkt, als Schmuck, als architektonischer Bestandteil einer raumabschließenden Wand. Da hat es den weiten Raum vor sich, es steigert sein eigenes Leben, indem es die Kräfte des Raumes weckt und richtet. Doch es gibt auch Ausnahmen. Wenn wir gotische Flügelaltäre an Museumswände angeklebt sehen, so verlieren sie gerade ihre feinsten architektonischen Reize, das Freie

und Schwebende, das Sparrige, die Erinnerung an die Herkunft von Schnitzerei, die Körperlichkeit der Tafeln. Man versteht ihre Farben nur, wenn man die Holztafeln als Träger sieht. Andere Bilder gibt es, die gehören an Säulen, in schmale Nischen, oder gar, wenn es Miniaturen sind, in den Glasschrank. Nur auf der Staffelei, wo sie doch entstanden sind, machen die meisten keinen guten Eindruck. Sollen sie einmal ausnahmsweise freistehend verwendet werden, so baue man ihnen Säulen, kleine Altäre, Postamente; auch das Bild braucht einen architektonischen Halt. A. J.

DIE BAUKUNST enthält in ihren Hauptzügen keine Nachahmung natürlicher Bildungen. Glaubt doch heute niemand mehr, daß die hochstrebende gotische Architektur den Fichten und Buchen der deutschen Wälder ihre Entstehung verdanke! Selbst dort, wo anscheinend Pflanzenformen wiedergegeben werden, sind sie aus anderen Bedingungen hervorgegangen; und die meisten Beispiele, an die man denken würde, liegen innerhalb des plastischen oder rein ornamentalen Schmuckes. Hingegen scheint auf diesem Gebiet das tätige Prinzip der Natur sich durchzusetzen, der unorganische Stoff ins Lebendige umgewandelt zu sehen. . . . DESSOIR.



ERICH BÜTTNER BERLIN. RADIERUNG »BAHNBAU AUF DEM TEMPELHOFFER FELD« 1914.



E. BÜTTNER.
SCHIPPER IM
OSTEN © 1916.



ERICH BÜTTNER BERLIN.

GEMÄLDE «DIE LICHTENSTEIN-BRÜCKE» 1913.

DIE SUGGESTION DER ANTIQUITÄT.

VON PAUL WESTHEIM.

Was der Philister an dem Künstler seiner Zeit immer und vor allem verdammt, ist das „Revolutionäre“, das Aufbegehren gegen eine in sich gefügte Welt. Er wird es nie verstehen, daß die Kunst, wenn eine neue Zeit kommt, aus dieser Zeit heraus einen neuen, lebendigen Gehalt zu gewinnen sucht. Immer wird er der Meinung sein, daß die Kunst der Alten noch längst für die Neuen gut genug sei, daß es Veränderungssucht, Unbotmäßigkeit, Modegier, frivoler Zynismus und dergleichen Lasterhaftigkeit wäre, was diese „Neuerer“ immer wieder heraufstreibe aus den Bahnen, die sich sehr wohl doch bewährt hätten. Die alten Meister, die von vor zwanzig, vor fünfzig, vor hundert oder etlichen hundert Jahren zu übertreffen, das sei von solchen Stürmern doch wohl nicht anzunehmen. Der guten Kunst sei in der Vergangenheit überhaupt so viel gemacht,

daß ein Bedürfnis nach mehr, ein Bedürfnis nach anderem gar, nicht vorliege.

So ist es begreiflich, daß alles, was aus früherer Zeit stammt, was in irgend einem Sinne Antiquität ist, über die Maßen begehrt wird. Echt antik, echt Renaissance, aus dem und dem Jahrhundert zu so fabelhaftem Preis (fabelhaft hoch oder fabelhaft niedrig) erstanden, das sind ein paar der Koseworte, mit denen die künstlerisch gleichgültigsten, banalsten und lächerlichsten Dinge von ihren verückten Erwerbbern gehätschelt zu werden pflegen. Es ist ganz klar, daß sich in dieser Liebe zu Altertüchern gelegentlich ganz starke künstlerische Triebe auswirken. Menschen von intensivster künstlerischer Erlebnisfähigkeit geben sich den großen Meistern, den unerschöpflichen Ewigkeitswerken hin und genießen dabei Wonnen von unsagbarer Süße. Auch manche kleine



ERICH BÜTTNER—BERLIN. GEMÄLDE »HIPPODROM IM TIERGARTEN« 1913.



ERICH BÜTTNER BERLIN. BILDNIS •FRANZ EVERS• 1916.



ERICH BÜTTNER - BERLIN.

GEMÄLDE »NEUBAU DES AQUARIUMS« 1912.

Leistung, manch artig erfundenes und empfundenes Werkchen, manche penible technische Arbeit in Kunst und Kunsthandwerk erregen die Sinne. Gegen eine Verehrung alles dessen, was frühere Zeiten schön und gut hervorgebracht haben, ist gewiß nichts einzuwenden; nur anmaßliche Aufgeblasenheit könnte es bedauern, daß die Kunst- und Geisteschätze der Vergangenheit ihrem Wert nach geschätzt und nach bestem Vermögen erhalten bleiben. Allein es ist endlich einmal zu unterscheiden zwischen dieser echten Hingabe an ein Werk älteren Ursprungs, das nicht als Antiquität, sondern als ewig gültiger, lebendiger Wert empfunden wird und dieser eingebildeten Liebe zum Vorgestrigen, die Bilder oder Holzskulpturen oder Ludwigsburger Porzellan oder Lebkuchenmodelle nicht anders begehrt, als sie Thurn und Taxis'sche Briefmarken sammeln würde, wenn das ebenso in der Mode wäre. Das Pürschen nach alten Sachen hat nämlich bei neun Zehntel

der vielen Leute, die sich jetzt dieses Sportes belfleißigen, Formen angenommen, die dabei an irgendwelches künstlerisches Interesse kaum noch glauben lassen. Man kauft das Alte nicht, weil es Kunst, sondern weil es alt, weil es aus dem und dem Jahrhundert, weil es von der und der Seltenheit ist. Es ist ein rein statistisches, wenn man will: ein philologisches Interesse, das auf solche Weise befriedigt wird. Einen Porzellan-Sammler etwa packt der Ehrgeiz alle noch nicht in Museums-Besitz befindlichen Wegely-Porzellane zusammenzubringen. Er konzentriert sich ganz auf diese bizarre Aufgabe, hat Interesse nur für die paar Stücke des verunglückten Wegelyschen Unternehmens und würde es gar als eine Verschwendung seiner Mittel empfinden, wenn er delikate Porzellan-kunstwerke von Barlach bis zu den Meistern von Sèvres oder Meißen kaufen sollte. Unmöglich, hier zu untersuchen, wieso diese kunstfremde und kunstfeindliche Leidenschaftlichkeit



ERICH BÜTTNER - BERLIN.

GEMÄLDE 'TANZ IN HERINGSDORF' 1914.

für Dinge, die früher einmal aus Kunstwerkstätten hervorgegangen sind, sich zu einer Raserie fast auswachsen konnte. Nicht unerhebliche Schuld daran hat die eigenartige Sammeltätigkeit unserer Museen, die statt Institute zum Kunstgenuß und zur künstlerischen Erhebung zu Aufbewahrungsstätten von alter Kunst geworden sind. Der guten alten Kunst, aber auch, aber fast mehr der alten Kunst dritten, vierten, fünften, achten, zehnten Ranges, all des Zeugs, das gewiß eine entwicklungs-geschichtliche, kulturhistorische, philologische Bedeutung hat, das aber für den Kunstgenuß ganz ohne Belang ist. Für die Wissenschaft von der Kunst, für gewisse Spezialforschungen mag es nicht ganz gleichgültig sein, zu wissen, daß es im 17. Jahrhundert in Prag einen italienischen Historienmaler namens Scretta oder in München einen Eklektiker Karl Loth gegeben, daß am Ende des 19. Jahrhunderts ein Gottschall gelebt und gedichtet hat, aber kann für

Menschen, die auf künstlerische Erlebnisse aus sind, etwas gleichgültiger sein als die Existenz von derlei Geistern? Das Museum nun, wie es sich im letzten Jahrhundert entwickelt hat, gibt solchen Sachen eine lächerliche Importanz, die in der Folge das große Publikum verleiten mußte, jeden, auch den unzulänglichsten alten Schinken als etwas Sakrosantes zu behandeln. Als Männer wie Tschudi und Lichtwark bei der Organisation öffentlicher und privater Sammlungen vom lebendigen Kunstempfinden auszugehen verlangten, als sie forderten, auch das Alte auf seinen Gehalt an Menschlichkeit zu beklopfen, wurde auch das als revolutionär empfunden. Ja, es begab sich, nachdem doch bei einigen neueren Sammlern und Museumsleitern die Richtigkeit dieser Erkenntnis sich durchzubrechen begann, daß von einem unserer einflußreichsten Museumsmänner eine Ausstellung arrangiert wurde, eine Ausstellung alter Meister aus privatem Besitz, mit der den



ERICH BÜTNER BERLIN. GEMÄLDE »DAS GARTENHAUS« 1916.



ERICH BÜTTNER - BERLIN.

GEMÄLDE »STRAND« 1913.

Museumsleuten bewiesen werden sollte, daß es für sie noch immer zu erschwänglichem Preis alte Meister zu erstehen gäbe und daß es deshalb nicht notwendig wäre, sich aus Mangel an altem Material mit der † heutigen Kunst einzulassen. Eine Beweisführung, die bezeichnend genug für eine in weitesten Kreisen verbreitete Denkweise ist. Aber was soll ein kleiner belangloser Italiener oder Niederländer — und nur darum kann es sich ja bei der heutigen Preisbildung des Kunstmarktes handeln — in einem unserer Provinzmuseen?! Was soll er da, wo es eine lokale und kulturelle Beziehung zu ihm nicht gibt und von einer besonderen künstlerischen Beziehung keine Rede sein kann? Ich weiß nicht, was mich irgendwie in der deutschen Landschaft gleichgültiger lassen könnte, als einen gelegentlichen Guardi, als ein Köpfchen des Cima, eine Madonna des Previtali oder eine mythologische Theatralik des van Noord. Was soll man damit in Halle, in Stettin oder sonstwo, wo den Leuten an kunsthistorischen Belegstückchen gar nichts liegen kann, wo zu ihnen am stärksten doch die Kunst ihrer Heimat und die Kunst ihrer Zeit spricht. Aber es gibt unter denen, die sich wissentlich mit

alter Kunst befassen, einen Dünkel, ja, ich wage zu sagen: eine Art von Verfolgungswahn gegen alle Kunst, die nach Abschluß ihrer Hand-, Lehr- und Nachschlagebücher entstanden ist. Natürlich ist es ein Trugschluß mit alter Kunst, und zwar mit derjenigen zweiten und dritten Ranges, die neue in Grund und Boden beweisen zu wollen. Für den Zuschauer haben sie sogar etwas sehr Paradoxes, diese Bemühungen, die Leute, die früher die Kunst machten, zu bewundern und gleichzeitig die, die sie jetzt machen, zu verachten. —

Es ist das ja ein Laster, dem seit Jahrhunderten, seit den Tagen der Renaissance, die gesamte Menschheit mit immer neuer Wollust zu erliegen scheint. Von dem Tage an, da der römische Boden die erste Antike wieder von sich gab und dieser Fund einen Glücksrausch in allen kunstempfänglichen Gemütern entzündete, von dem Tage an, da man einem Bildhauer jubelte, weil er ein der Antike würdiges, ein mit den Antiken verwechselbares Werk geschaffen hatte, war alle gegenwärtige Kunst nur noch Schatten einer großen, unwiederbringlichen Vergangenheit. Wenn Brandi von der Renaissance auch noch schreiben kann:



ERICH BÜTTNER BERLIN. BILDNIS «ARNO HOLZ» 1916.

„Daß die Baumeister genau so wie die Humanisten sich mit Unrecht einbildeten, in ihren Werken recht antik zu sein, darf uns nicht stören. Das Beste mußten sie doch fort und fort aus sich nehmen, und die Antike war ihnen nicht mehr als ein guter Lehrer, der ein Talent zur vollen Entfaltung bringt, das ohne ihn vielleicht verwildert wäre“, so war für die Wertschätzung dieser Kunst doch nicht maßgebend das Selbständig-Persönliche, sondern jene vorgebliche Verwandtschaft mit der Antike. Der Künstler galt als der größte, der diesem — wirklichen oder eingebildeten — Vergangenheitsideal am nächsten zu kommen schien. Und diese Stimmungstendenz, angefacht von Leuten mit so gewaltigem Einfluß auf die Geisteswelt wie Mengs, wie Winkelmann, Goethe und so viele andere, mußte von Jahrzehnt zu Jahrzehnt, von Jahrhundert zu Jahrhundert ins Unermeßliche wachsen. Ohnmächtig, erdrückt von diesem Erbe, saß die Künstler-Generation nach Goethe, die Bruderschaft der Nazarener, die Overbeck, Schadow, Veit, Cornelius usw. in den römischen Osterien und es war selbstverständlich, daß in der Folge der Bürger zu einer grenzenlosen Geringschätzung alles gegenwärtigen Schaffens im Vergleich zu der Kunst der Alten kommen mußte. Zugegeben, daß nach Rembrandt, nach Michelangelo, nach der Antigone oder der Statue des Chertihotep nichts mehr von der gleichen Vollkommenheit entstanden ist, das berechtigt doch noch lange nicht jede Gleichgültigkeit aus alter Zeit über alles, was heute an Kunst gemacht wird, zu stellen. Für Menschen mit einem Minimum von künstlerischem Empfinden ist es selbstverständlich, daß keine der unzähligen Porträts der deutschen Barockmaler: der Sandrart, Stech, Schulz, Scheits, Denner, Prügger, Kupetzky, Manjoki und wie sie noch alle heißen mögen auch nur im Entferntesten heranzureichen vermag an irgend ein Porträt von Liebermann oder Munch; aber ich glaube, man könnte hundert gegen eins wetten, daß das Durchschnittspublikum bei der Wahl zwischen einem solchen alten Bildnis, gar einem Niederländer oder einem Italiener, und diesen modernen Porträts sich aus diesem antiquarischen Trieb heraus gegen den Liebermann und gegen den Munch entscheiden würde. In Künstlerkreisen hat man sich von diesem Bann, der lähmend auf allem Schaffen lag, der uns in den 70er und 80er Jahren die modernen Großstädte mit gotisierenden Fabrikkasernen und dergleichen Scheußlichkeiten brachte, bereits zu emanzipieren begonnen. Man steht dem alten wie dem neuen Schaffen kritisch gegenüber, schätzt einen Hals,

einen Grecco, einen gotischen Glasmaler, weiß, daß Guido Reni ein flauer Routinier gewesen und wagt es sogar gewisse Kompositionen von Raphael als „affektiert“ abzulehnen (Scheffler). Allein die große Masse bleibt nach wie vor vergangenheitsgläubig. Auch bei diesem Gegensatz von alter und neuer Produktion ist ihr der künstlerische Gehalt im Grunde genommen gleichgültig. Sie bevorzugt, sie schätzt und verehrt das Alte, weil es alt ist. Sie nimmt dieser Altertümlichkeit zuliebe sogar mit großen Unzweckmäßigkeiten und Unbequemlichkeiten vorlieb, wie jeder Innendekorateur und jeder Möbelfabrikant bestätigen wird, der Leute einmal „stilvoll“ eingerichtet hat. Um der Louis seize-Konvention willen opfert Madame bereitwilligst allen möglichen modernen Komfort, vielleicht nicht einmal, weil sie in der Seele ein Verlangen nach Louis seize-Formen trägt, sondern weil sie weiß oder gehört hat, daß Louis seize der Stil der feinen Leute, der Stil ehemaliger Könige gewesen und weil es der natürliche Ehrgeiz aller arrivierten Bourgeois-Madames ist, um sich herum einen königlichen Rahmen zu spannen. Daß dies Verlangen nach Louis seize in vielen Fällen gar nicht auf einem bestimmten Bedürfnis und ebensowenig auf festgegründeten Anschauungen basiert, beweist die von so vielen modernen Innendekorateuren berichtete Anekdote, daß, wenn Leute zu ihnen kamen mit dem Wunsch nach einem Louis seize Boudoir oder einem Louis seize Salon, sie ihnen als kulante Kaufleute „das modernste Louis seize, was man eben hat“ versprachen und ihnen dann einen modernen kunstgewerblichen Raum, der vielleicht nicht allzu starr in der Linienführung und nicht allzu grell im Kolorit war, lieferten, womit der Louis seize Einbildung durchaus genügt war.

Derlei Vorfälle gestatteten den Schluß, daß diese scheinbar so lohende Liebe zur alten Kunst bei einem nicht unbeträchtlichen Teil des Publikums nicht auf ästhetischen Einsichten beruht, sondern daß diese Begeisterung aus ganz anderen Quellen fließt. Gibt man zu — und ich wüßte nicht, wie man das leugnen wollte — daß eine Truhe, ein Brokat, eine Miniatur, ein Bild aus irgend einem früheren Jahrhundert von zahllosen dieser Antiquitäten-schwärmer kaum eines Blickes gewürdigt würde, wenn man sie ihnen als das Werk eines heute Lebenden vorlegte, so ist es nicht mehr möglich die These zu bestreiten, daß dieser (nicht kleine) Teil des Publikums selbst da, wo er eine so heftige Leidenschaft für Kunst vorzugeben pflegt, seine Befriedigung an etwas findet, was mit der Kunst eigentlich nichts zu tun hat. —



FRAU LILLI TERSTEGEN - MÜNCHEN.

HAUSKLEID AUS WEISSEM WOLLFRIES.

MODE-ENTWÜRFE. ZU DEM WETTBEWERBE DES MODEBUNDES SITZ FRANKFURT A. M.

Das Modebild begibt sich seiner Hauptwirkungskraft, wenn es nur Wirklichkeitswert anstrebt. Es muß, um seine künstlerische Mission zu erfüllen und volle Propagandakraft zu erreichen, mit stärkeren Reizen arbeiten, auch wenn sie dergestalt garnicht verwirklicht werden können. Das Modebild eilt also der zeitlichen Entwicklung voraus und darf daher an das Einbildungsvermögen der Betrachter weitgehende Anforderungen stellen. Ja, es wird sogar um so sympathischer empfangen werden, je höher es die Phantasie der Interessenten einschätzt. Dann sehen sich die Kreise, an die sich das Modebild wendet, als vollwertig, als kunstverständlich und geschmackssicher genommen und werden alles aufbieten, diese Einschätzung zu rechtfertigen. Und die Frau ist ja gerade zu einer quecksilberschnellen Steigerung ihrer Kräfte und ihrer Fähigkeiten bereit, wenn sie psychisch dazu angeregt wird.

Das Modebild soll also den Anreiz geben. Es wird dabei die Charakteristika einer kommenden Mode recht deutlich, recht reizvoll

unterstreichen. Nur wenn schlummernde Wünsche und ungenützte Schöpferkräfte dadurch geweckt werden, erfüllt es seinen Zweck, nicht etwa durch schulmeisterliches Vorschreiben aller Schnitte und Nähte; das Technische muß jede Schneiderin schon können. Solche geschulten Kräfte vermögen dank der ihnen in die Hand gegebenen schöpferischen Anregung jene untergeordneten Einzelfragen des Schnitts und der Anpassung für jeden Spezialfall spielend leicht zu bewältigen. Denn umgekehrt, aus Schnittmustern und Formlappen entsteht nie ein tragbares Kleid, immer nur etwas Geschneidertes.

Was man den durch das Preisausschreiben des Frankfurter Modebunds zutage geförderten Entwürfen jedenfalls schon nachrühmen kann, ist weniger die verblüffende Wirkung der einzelnen Skizze, als vielmehr diese Parallelität in den Absichten, die der Gesamtheit der Erscheinungen erst das spezifisch Modegemäße gibt. So weit dieser Vortrupp der Künstler auch dem breiteren Troß des Publikums vorausseilen und wagemutig ausschwärmen muß, die Ein-

zelen bleiben doch in Fühlung miteinander, sind sich der Zusammengehörigkeit stets bewußt. Das ist natürlich nicht von gestern auf heute so zielbewußt geworden. Man muß vielmehr annehmen, daß diese Einheitlichkeit zu danken ist der durch ihre Unaufdringlichkeit gerade so sympathischen Wirksamkeit des Modebunds. Denn ohne dessen großzügige, noch ganz unsubstantielle Direktiven können auch die talentvollsten Künstler, wenn sie da und dort sich noch so sehr einsetzen, keine Mode machen, ja die verschiedenen Bemühungen werden sich gegenseitig geradezu aufheben. Mode ist bedingt nicht allein durch schöpferische Kraft u. Fähigkeiten, sondern fast noch mehr durch die Bereitschaft zur Einfügung, ja zur Unterordnung unter den Willen der Gesamtheit. — Beides läßt sich nicht erzwingen. Und deshalb will der Modebund auch nicht als Geschmacksdiktatur aufgefaßt werden, höchstens als eine Art Zensur, die — es kann nicht oft genug gesagt werden — möglichst unmerklich ihre Wirksamkeit auszuüben hat, indem sie Irrungen vorbeugt und Fehlgriffe verhindert. Viele Hände sind an der Arbeit, nicht alle Köpfe erkennen klar genug das gemeinsame Ziel. Deshalb bedarf es auch hier organisierter Arbeit. — Denn schließlich ist, so belanglos dieses Symptom auch vorerst noch sein mag, selbst die neue Modebewegung ein Zeichen des Gemeinschaftsgefühls unserer Zeit. . . .

W. MÜLLER-WULCKOW.

SCHMUCK UND MODE. Die Kunst, wertvollen Schmuck zu tragen, geht rapid dem Verfall entgegen. Man kauft Brillanten und teure Steine, aber nur die ältere Frau hat manchmal noch die Ruhe, sie würdevoll zu tragen. Der Reichtum wird zur Schau gestellt, doch nur in den allerseltensten Fällen gehen die Ringe, Hänger, Reifen eine organische Verbindung ein mit dem Kleid und dem Menschen. Die Mode hat alles an sich gerissen, allen Aufwand, alle Gedanken, auch die Bewegungen der Frau. Das wippt und stelzt, tänzelt und spielt. Zu spielerisch und zu gewollt jugendlich ist die Mode; würdiger, künstlerischer Schmuck paßt in dieses

System nicht hinein. Wo soll die reiche Brosche, das Brustgehänge denn auch Platz finden? Wo sind die großen Stoff-Flächen als Hintergrund? Jede Mode trägt den Stempel der Vergänglichkeit. Flüchtige Reize will sie nur bieten. Der gute, künstlerische Schmuck dagegen will für die Dauer sein, er ist vielleicht auch zu persönlich und eigenartig, als daß er sich dem allgemeinen Modebild einfügte. So schmückt man Gürtel, Hut, Hals mit leichten Bändern, Knöpfen und Federn; was an metalenen Zutaten nötig ist, wird durch einen kleinen Witz, eine nette Linie aufgeputzt, das genügt für den Stil des Modekleides. — Ich wage es nicht hier zu prophezeien, aber der Künstler wird gut tun, mehr der Kleinkunst sich zuzuwenden, denn Schmuck verheißt seiner Mühe keinen guten Lohn. . . . A. V.



FRAU LILLI TERSTEGEN. »SCHLAFROCK MIT STICKEREI UND PELZ«



FRAU IRMA FIRLE MÜNCHEN.



ENTWÜRFE ZU JACKENKLEIDER.

DIE BÜHNE DES HÄUSLICHEN LEBENS.

Eine eigentümliche Beobachtung ist in unserm Wohnwesen täglich zu machen: Je größer die Zahl der Räume, je prunkhafter die Ausstattung, desto geringer pflegt die Bewegungsfreiheit und die Nutzungsmöglichkeit für den Bewohner zu sein. Er wird zum Sklaven seiner Möbel. Diese teuren Stoffe, die polierten Wandflächen, die kostbaren Porzellane und Schnitzereien! Nichts soll man berühren, nichts aus seiner wohlberechneten Stellung verrücken, kaum wagt der Fuß auf die seidene Teppiche zu treten. — Muß es denn so sein? O nein!

Nichts liegt im Wege, auch das Heim zu einem Festplatz zu gestalten, zu einer Bühne des Lebens, auf der häusliche Spiele der Freude, der Schönheit, heiterer Laune ohne Unterlaß sich folgen. Das Leben, besonders das häusliche Leben, erscheint der Mehrzahl deshalb so nüchtern, schwer, öde, weil sie aus einem unverzeihlichen Mangel an Phantasie und geistiger Elastizität nicht über den oberflächlichsten Sinn und Zweck ihrer Umgebung hinaussehen. Nur die Phantasie hilft uns, Schönheit wahrzunehmen, tiefen Sinn, Ausdruck, Beziehungen,



FRAU LILLI TERSTEGEN—MÜNCHEN.



HAUSKLEID IN WOLLMUSSELIN UND SAMTJÄCKCHEN.

Symbole. Ohne Phantasie kein höherer Genuß! Wem die Wohnung nicht mehr ist als eine Gelegenheit zum Wohnen, Schlafen, Essen, Arbeiten, den wird sie eben anöden, und wenn ihre künstlerische Ausstattung Hunderttausende verschlungen hat. Es darf nicht verschwiegen werden, unsere Raumkunst hat sich bisher schwer versündigt, indem sie die starre, nüchterne Auffassung des häuslichen Lebens nur allzu sehr gefördert hat. Sie ist mitverantwortlich für die Regie der Häuslichkeit, und dieser Verantwortung hat sie sich keineswegs gewachsen gezeigt. Da ist ein Übermaß an Säulen, Getäfel, Ein- und Umbauten. Doch sie

dienen nur „architektonischen Zwecken“. Wir brauchen Nischen und Lauben, wo es sich angenehm sitzt und plaudert. Sofort wird man Lust haben, daheim zu bleiben und zu plaudern. Welcher Architekt hat daran gedacht, Türen und Möbel so zu verteilen, daß dem Fuß angenehme Wege vorgezeichnet sind, daß sie elegante Wendungen bezwingen, daß sich die Körper der Wandelnden als Bild darbieten? Die Wandtäfelung soll in erster Linie nicht, wie man zu glauben scheint, die Wand „aufteilen“, sondern den davor Stehenden oder Sitzendengünstige Hintergründe und Rahmungen darbieten. Schafft Sitz- und Ruhegelegenheiten,



FRAU ST. NATHAN—BERLIN. »WEISSER ROCK, GRÜNSEIDENE TAILLE U. ÜBERWURF MIT ROTEM MUSTER.«

die nicht bloß bequem sind, sondern auch eine dem Auge erfreuliche Stellung bedingen! Besonders die Frau wird dafür sehr empfänglich sein und den Künstler loben, der ihre Schönheit ins rechte Licht zu setzen vermochte. Die eine wird Polster und Schemel lieben, eine andere Hochsitze, Treppenstufen oder laoggestreckte Ruhesessel. Kein Architekt dürfte sich sträuben, so interessante Geräte zur Bereicherung seiner Raumbilder zu erhalten. Das häusliche Leben braucht aber noch mehr solcher Requisiten: Vorhänge zum Teilen langer Räume, zum Abtrennen von Nischen, Schleier zum Dämpfen, Winkel zum Verstecken, Schran-

ken, Geländer. Laßt die Schaukel, das schönste Requisite der Schäferspiele, wieder schwingen! Erlöst sie von ihrer entwürdigenden Rolle als Turngerät! Und wie jämmerlich erstarrt sind die Beleuchtungskünste! Was ließ sich allein für ein reizender Zauber aufführen mit der wandelnden Kerze, mit den verstellbaren Schirmchen! Jedes Licht ist natürlicher Sammelpunkt für eine Gruppe; es gruppiert, indem es in Hell und Dunkel scheidet, es läßt Züge geheimnisvoll aufleuchten und verschwinden. Diese Enthüllungen, Deutungen, Verdunkelungen sind so reizvoll und anregend, wie die Unterhaltungen, die sie hervorrufen, während



FRAU LILLI REICH BERLIN. »BLUSE AUS EINEM STÜCK« WIRD VOR- UND ZURÜCKGEBUNDEN.

die grelle Beleuchtung der vieltausendkerzigen Kronen nichts erzeugt als eine künstliche, marmorne Erstarrung.

Der Spiegel ist der Frau ein vertrauter Freund und Spielgenosse. Der Architekt soll ihn darum nicht wie ein Stück Tapete ankleben, wo seine Architektur gerade zufällig eine Lücke ließ. Der Spiegel ist für einen Lückenbüßer viel zu schade. Baut ihm Nischen, Wände!

Selbst in der luxuriösesten Wohnung fehlt es allenthalben an Spielgerät. Man hat vielleicht einen Kartentisch im Herrenzimmer, einen Flügel im Musikraum. Alles übrige mußte sich ins Kinderzimmer zurückziehen, denn wir

Erwachsenen sind zum Spielen doch zu ernst! Und wie leicht könnte den teuren Sachen was geschehen! Dabei verstehen es die Wenigsten, um ihren Flügel einen wirklich stimmungsvollen Musikraum herzubauen. Mit dem vielbeliebten Grammophon ist es ebenso. Es steht blöd und starr in seiner Ecke, wo gerade Platz war. Von Verständnis für seine eigenartige Rolle keine Spur! Warum errichten wir ihm nicht einen Tempel oder die Andeutung eines Tempels, und ein Tanzplätzchen dazu? Die Hausaltäre sind verschwunden, aber Räume der Sammlung, des Kunstgenusses haben sie nicht ersetzt. Wißt ihr, warum auch Verwöhn-



WIENER WERKSTÄTTE. THEATER-KOSTÜME FÜR BUDAPEST.



WIENER WERKSTÄTTE. »THEATER-KOSTÜME FÜR BUDAPEST.«

tere das Kino lieben? Es ist die Verdunkelung, das Sitzen in den Logen! Dunkelräume für Stimmung und Sammlung könnten wir aber wahrhaftig auch zuhause schaffen. Wir wollen spielen, eintauchen in die Rolle, die uns in dem Stück „Häusliches Leben“ mit seinen Akten: Kindheit, Liebe, Vater und Mutter, Alter — zugewiesen ist. Der alte Herr liebt den Ohrenstuhl, den Schlafrock, Mütze, Pantoffel, Fußkissen, die lange Pfeife nicht allein der Bequemlichkeit wegen. Sie helfen ihm so hübsch, seine Rolle des geruhsamen Alters spielen, und darum

möchte er sie nicht entbehren. So strebt jeder zu seiner Rolle. Macht das Spiel amüsant, reich, schön! Dazu ist die Wohnung in erster Linie da. „Essen“ kann ich auch im Gasthaus, „arbeiten“ im Büro, „schlafen“ im Hotel. — Ich beurteile eine Wohnung darnach, wie sie den Bewohnern dient, ob sie nur ein architektonisches Schmuckstück sein will, oder eine würdige Bühne für das Stück Leben, das sich in ihr abspielt. Und diese Entwicklung möchte ich unserm Luxus wünschen, die eine Bereicherung und Hebung des häuslichen Lebens bringt. A. JAUMANN.



WIENER WERKSTATT, »NEUE MODELLE DER MODEABTEILUNG«



ARCHITEKT DAGOBERT FECHÉ - WIEN. »WANDMALEREI IM VERKAUFSRAUM DER WIENER WERKSTÄTTE - WIEN«



ARCHITEKT D. PECHE—WIEN.

»LEUCHTER UND SPIEGEL«

DAGOBERT PECHE—WIEN.

Friedrich Naumann hat in seinem Standard-Werk „Mittel-Europa“, in welchem er die Kräfte der verbundenen Mittelmächte wägt und verteilt, dem österreichischen Kunstgewerbe eine hervorragende Bedeutung in dem künftigen Wirtschaftsstaat zugesprochen. In Österreichs klassisch gebundenem und dennoch phantasiebeschwingtem Stil sieht er die glücklichste Harmonie, weil Typus und Individualistik sich darin die Wage halten. Zu den interessantesten Künstlern dieser Art muß Dagobert Peche gezählt werden. Dieser der jungen Generation gehörende Architekt ist eine stark umrissene Persönlichkeit. Seine Charakteristik: seltsame Bewegtheit. Peche lenkte in der Tapeten-Ausstellung des österreichischen Museums (Winter 1914) zum ersten Mal die Aufmerksamkeit auf sich durch die übertriebene Dynamik seiner Formen. Man hätte diese Stühle, Tische, Kanapes expressionistisch oder futuristisch nennen können. Denn der junge Künstler

verschmähte es dort einzusetzen, wo die abgeklärte Entwicklung der führenden Stil-Meister bereits Typen schaffend angelangt war. Er lebte seine eigene Sturm- und Drang-Periode durch, wie einst die Älteren den Jugend-Stil. Damit aber wurde ihm auch die Kraft als ein Eigener sich allmählich zu bändigen. Er steht trotz seines starken Kontrastes zu der klassischen Abgewogenheit des österreichischen Stilgefühls dennoch im tiefen Zusammenhang mit dem reichen Erlebnis der Hoffmann-Schule. Und Hoffmann war es, der jetzt, weil Architekt Wimmer als Leiter der Mode-Abteilung zu sehr in Anspruch genommen ist, sich als zweite für die Wiener Werkstätte schaffende dekorative Kraft Dagobert Peche wählte. Es schien ihm wertvoll, die barocke Note einer leidenschaftlich bewegten Phantasie seiner eigenen monumentalen Art entgegenzustellen, um dadurch Spannungen der Polarität zu gewinnen, die kein Zur-Ruhe-kommen gestatten. Schon in der



ARCHITEKT DAGOBERT PECHÉ—WIEN.

DOSEN IN SILBER MIT MOOSACHAT.

Werkbund-Ausstellung zu Köln erregten die Glasfenster dieses Künstlers das allgemeine Interesse. Ganz aber fand sich Peche zum ersten Mal, als er im vorigen Jahr die große Wiener Mode-Ausstellung räumlich gestalten durfte. Die Leser dieser Zeitschrift kennen aus Abbildungen die poetische, sensitive Stimmung in der der Innendekorateur den Duft von Frauenmode einfing. Zärtlichkeit ist ja eine der Leitgefühle, die Peches Linie ihre bewegte Kurve gibt. Und aus dieser Linie spricht im letzten, geheimsten Geständnis der Gotiker, der wie überall hinter dem gelösten, leidenschaftlichen Sein des Barocks aufersteht. — Und auch der Flammen-Stil Peches kennt den Sang der unerwarteten Farben - Harmonien. Der neuen Stoffniederlage der Wiener Werkstätte prägt Dagobert Peches Phantasie in Geweben und Spitzen einen intensiven, beschwingten Stil. Er ist der Künstler des unwiederholbaren Einfalls; er ist aber auch der von Joseph Hoffmann erzoogene tektonisch durchgebildete Ordner, der den Überschwang seines Rhythmus zu dämmen weiß. B. ZUCKERKANDL.



DAGOBERT PECHÉ—WIEN. *FEEDOSE IN SILBER

VOM STILLEBEN. Das klassische Volk des Stillebens sind die Niederländer. Und erst von der niederländischen Blüte des Stillebens aus hat sich dieses auf dem Wege des Völkerverkehrs die Welt erobert. — Auch die Niederländer freilich haben das Stilleben nicht erfunden. Dieses ist vielmehr uralt. Schon die alten Griechen haben es gekannt, und es sind uns auch antike Stilleben erhalten geblieben. Ein Fischstilleben aus der Markthalle von Pompeji sei genannt und ein Stilleben aus Büchern, Schreibzeug und Rollen, das ebenfalls in Pompeji in einem Privathause zum Vorschein gekommen ist. — Nach dem Untergang der griechisch-römischen Welt geriet das Stilleben wohl etwas in Vergessenheit. Das Mittelalter hatte für das beschauliche Betrachten der irdischen Umwelt nur wenig übrig. Es lebte und dachte in Begriffen und Symbolen. Erst Franz von Assisi hatte wieder ein Gefühl für die Natur. Ihm war sie nicht mehr ein Werk des Satans, nur geschaffen, um den Menschen in Versuchung zu führen, ihm war sie wieder etwas Nahes und Vertrautes. Er



DAGOBERT PECHE-WIEN.

BROSCHEN IN ELFENBEIN

sprach zu den Vögeln wie zu Menschen, und die Blumen waren seine lieben Freunde. Aber bis solche naturinnigen Gedanken des heiligen Franz (der 1226 starb) Allgemeingut der Menschheit wurden, verging lange Zeit. Immerhin sehen wir im 15. Jahrhundert, auch hier und da schon früher, wie die nordischen Maler, am meisten die von Köln, auf ihren Heiligen-Bildern mit einer besonderen Liebe den Gräsern, den

Blüten, den Steinchen, den Ästen und Zweigen und Blättern nachgehen.

Daß wir diese Beobachtung gerade im germanischen Norden machen, ist nicht auffällig. Es entspricht das der Liebe zum Einzelnen, Kleinen, oft Unscheinbaren, die ein allgemeiner Wesenszug der nordischen germanischen Kunst ist. Intensives Sichversenken in die intimen Schönheiten irgend eines harmlosen Wesens



DAGOBERT PECHE-WIEN. »ANHÄNGER IN ELFENBEIN« WIENER WERKSTÄTTE.



DAGOBERT PECHE—WIEN.

»OSTER-GESCHENKE« PAPPE BEMALT.

oder Dinges zeichnete den deutschen wie den niederländischen Künstler von jeher aus; nicht nur in der Kunst, in allem und jedem besetzt den Nordländer ein Drang zum Besonderen, zum Individuellen, Charakteristischen. So erfreute sich der Künstler im Norden, in den Niederlanden, in Deutschland und teilweise auch in Frankreich, bereits zu einer Zeit an der genauen Schilderung von Gräsern und Blüten, von Früchten und von den verschiedenen Dingen des Alltages, als der Südländer, besonders der

Italiener, an ihre Beachtung noch nicht im entferntesten dachte. Als der niederländische Maler Hugo van der Goes um das Jahr 1480 in Florenz eine Geburt Christi ausstellte, auf dem ein paar Blumen im Glase und im bunten Steinkrüge vorn am Rande, mit unendlicher Liebe und Treue gemalt, zu sehen waren, erregte das in Florenz ein ungeheures Aufsehen. Ein Bild zu malen, auf dem nur Blumen dargestellt gewesen wären, war damals allerdings völlig undenkbar. Aber wir sehen in den Blumen



DAGOBERT PECHE. »OSTER-GESCHENKE« PAPPE BEMALT. VERTRIEB: WIENER WERKSTÄTTE.



ARCHITEKT DAGOBERT PEGHE - WIEN.

OSTEREIER MIT BEMALUNG.



ARCHITEKT DAGOBERT PECHÉ - WIEN.

»SILBERNE DOSEN« WIENER WERKSTÄTTE.

des Portinari-Altars von van der Goes die Ahnen des späteren niederländischen Stillebens. Näher kommen wir dem eigentlichen Stilleben schon mit einigen Arbeiten unseres Albrecht

Dürer, Malereien in Wasserfarben, die ein Stück Erde mit einem Büschel Gras, einen Vogelflügel, einzelne Blumen und anderes darstellen, auf Blättern, die nun nicht mehr in der Hauptsache



ARCHITEKT DAG, PECHÉ. »FRUCHTSCHALE IN GETRIEBENEM SILBER« WIENER WERKSTÄTTE.



D. PECHE. «DOSE» KERAMIK MIT GOLDDÉKOR.

irgend einen anderen, religiösen Stoff behandeln, sondern nichts als eben nur diese unscheinbaren Objekte der Natur enthalten. Aber ein Unterschied vom Stilleben besteht doch. Die Blätter dieser Art waren für Dürer nur Studien. Niemand sah er sie für fertige Bilder an, die einen Anspruch darauf hätten, öffentlich gezeigt und als Gemälde in den Handel gebracht zu werden. Sie waren ihm nur ein Mittel, um sein Auge und die Sicherheit seiner Hand zu vervollkommen, waren Mittel zum Zweck, nicht Selbstzweck. Das eigentliche Stilleben aber, das, was wir heute so benennen, ist durchaus Selbstzweck. — Das wurde es bei den Niederländern. Auch hier nicht von heute auf morgen, sondern in einer allmählichen Entwicklung. Den Ausgangspunkt bildeten notwendig solche religiösen Bilder, auf denen Früchte, Geräte, Blumen von der Situation gefordert wurden, wie etwa bei der Hochzeit zu Kanaa,

Noahs Dankopfer, oder bei der Schlußszene aus der Geschichte vom verlorenen Sohn, die das dem Heimgekehrten zu Ehren gefeierte Festmahl schildert. Auf solchen Bildern nahm allmählich die Ausmalung der Stillebenelemente einen immer größeren Raum ein, die religiöse Szene wurde immer mehr in den Hintergrund gedrängt, schließlich blieb nur noch irgend eine der Personen übrig, oft genug eine für die Geschichte sehr gleichgültige; eine Köchin, ein Bauer in der Tracht ihres Alltages, bis dann eines Tages auch diese fortfiel — und damit war das Stilleben geboren. — Daß diese Ausbildung des Stillebens nun gerade bei den Niederländern erfolgte, hatte seine tieferen Gründe. Einmal war bei ihnen jener allgemein germanische Hang zur ruhigen und liebe-



ARCHIT. DAGOBERT PECHE—WIEN. —DOSEN IN KERAMIK MIT GOLDDÉKOR—



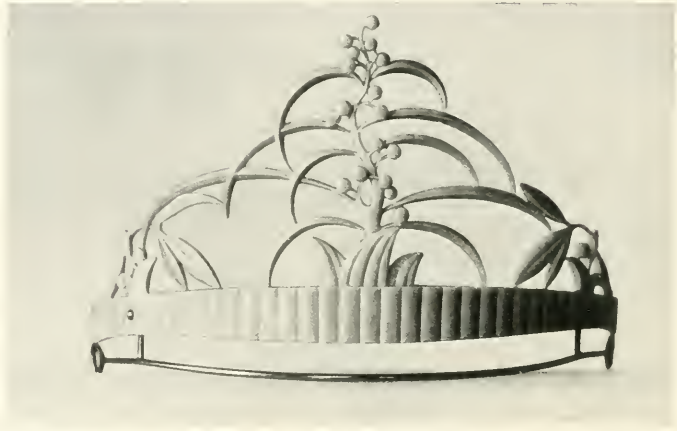
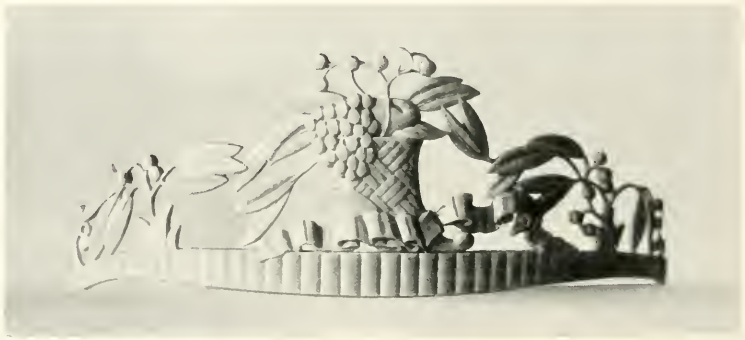
DAG. PECHE. »DOSE« KERAMIK MIT GOLD.

vollen Betrachtung einer anspruchslosen Umgebung besonders deutlich ausgeprägt. Dazu war das Volk relativ wohlhabend und einem frohen Genießen der irdischen Güter zugetan. Gut Essen und Trinken war für sie nichts Gleichgültiges, ein Glas Wein, ein tüchtiger Braten, gesottene Krebse, prangendes Obst — das sahen sie gern auf ihrem Tisch. Kein Wunder, daß sie es auch gern gemalt sahen. Und schließlich hatten die Niederländer — darin einzig den Venezianern zu vergleichen — ein besonders fein ausgebildetes Farbengefühl, sie waren Koloristen, die ihre Farben bis aufs äußerste und feinste auszunutzen verstanden. Natürlich suchten sich also die niederländischen Maler, nachdem der Zwang des religiösen Bildes einmal gebrochen war, für ihre Gemälde solche Stoffe zum Vorbild, an

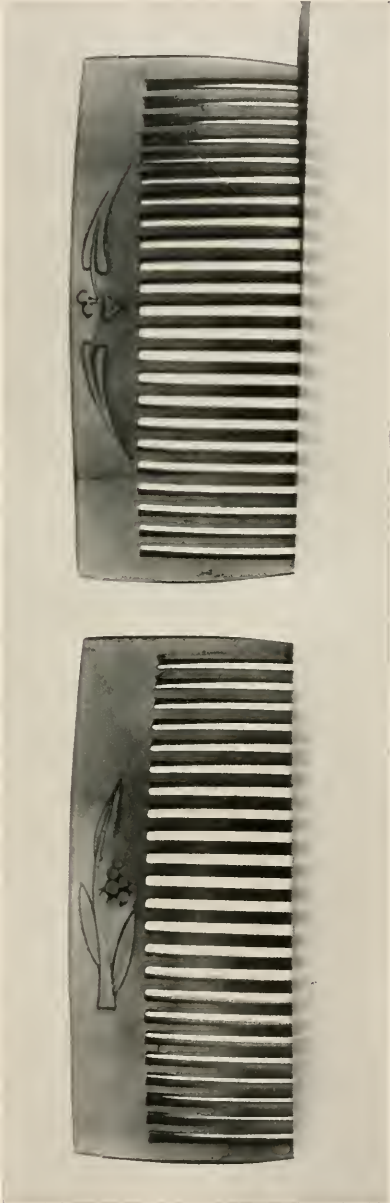
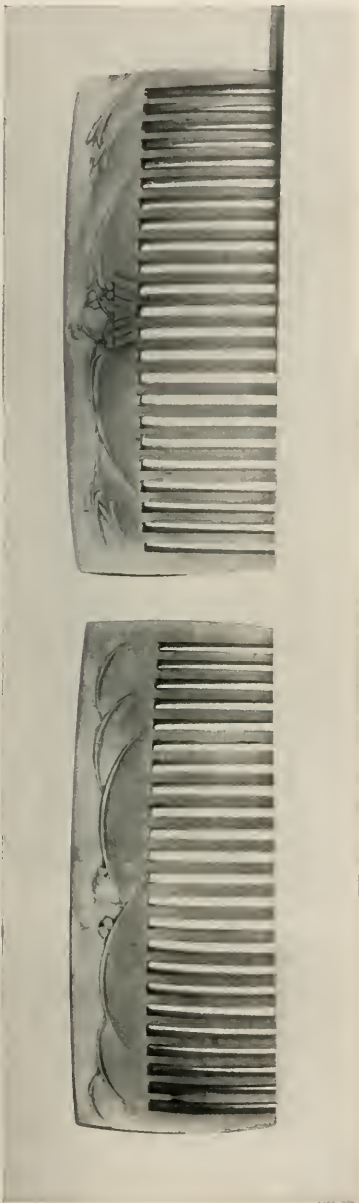
denen sie ihre Stärke, eben die Farbe, am deutlichsten beweisen konnten. Was aber war da geeigneter als Blumen, Früchte, buntes Geschirr, schillernde Vogelfedern, seidige Tierfelle, Gläser, in denen das Licht reflektiert wird, Wein, der durch grüne Römer schimmert u. a. Alle diese Tatsachen kamen zusammen, um den Niederländer zum klassischen Stillebenmaler zu machen. Es genügt, die Namen Jan Wenix d. J., Franz Snyders, Davidsz de Heem, Heda zu nennen. — Von den Niederlanden aus nahm nun das Stilleben seinen Weg über ganz Europa. Es fand bei den einzelnen Völkern eine sehr verschiedene Aufnahme, je nach dem Temperament und den künstlerischen Idealen. Daß es im stammverwandten Deutschland ohne weiteres Heimatsrecht gewann, versteht sich von selbst. Freilich können wir dem Heere hervorragender niederländischer Stillebenmaler für das 17. Jahrhundert nur wenige eben-



ARCHITEKT DAGOBERT PECHE WIEN. »DOSE IN KERAMIK MIT RELIEFDEKOR«



ARCHITEKT DAGOBERT PECHE. •HAARSCHMUCK IN ELFENBEIN GESCHNITZT• WIENER WERKSTÄTTE.



DAGOBERT PECHE WIEN.

SCHILDPAUTKÄMME MIT SCHNITZERKEI.



PROFESSOR M. POWOLNY - WIEN.

»GLASIERTE OFENKACHEL«

bürtige Künstler gegenüberstellen, aber in moderner Zeit haben wir einige ausgezeichnete Künstler des Stillebens zu verzeichnen, allen voran Charles Schuch, aber auch Ferdinand Waldmüller, Scholderer, Kurt Herrmann u. a. — Die Italiener haben von Hause aus eine sehr geringe Neigung zum Stilleben, ja man kann sagen, daß dieser Begriff sich zum italienischen Wesen geradezu gegensätzlich verhält. Der Italiener ist als Künstler auf ganz andere Dinge eingestellt. Ihn interessiert recht wenig das Un-scheinbare, Kleine und Einzelne, sein Sinn ist auf das Große, das Gewaltige und von allem Zufälligen Befreite hingewandt, für ihn ist alles das, was sich der niederländische Maler mit Geduld zu einem Stilleben aufbaut, nichts als „Kleinkram“. Der Italiener hätte bei dieser Gesinnung niemals zum Erfinder des Stillebens werden können, und wenn wir nun doch in den

späteren Jahrhunderten der italienischen Malerei das Stilleben auftauchen sehen, so ist es klar, daß es sich nur um eine Übernahme aus dem Norden handeln kann. Es ist auch charakteristisch, daß das Stilleben innerhalb Italiens eigentlich nur in Venedig eine Pflegestätte fand, in derjenigen Stadt Italiens, die dem Norden am nächsten lag, am ehesten Einflüssen von dort offen stand und die wir schon vorhin als den Niederländern im Punkte der künstlerischen Ideale verwandt bezeichneten.

Etwas anderes war es mit Spanien. Die spanischen Maler sind in ihrem Wesen immer eine eigenartige Mischung von religiöser Mystik und realistischer Freude am täglichen Leben gewesen. Der Trieb zum Großartigen, Erhabenen hat bei ihnen nicht, wie bei den Italienern, den anderen Trieb erstickt, freilich war ihrem südlichen Charakter doch das Stilleben als



PROFESSOR M. FOWOLNY—WIEN.

»GLASIERTE OFENKACHEL«

ausschließlicher, einziger Inhalt eines Bildes nicht interessant genug. Dem Niederländer genügten ein paar Blumen und Früchte als Stoff eines Gemäldes, der Spanier wollte doch etwas mehr sehen. So nehmen auf manchen Bildern des Velasquez die Früchte, Geräte, Krüge zwar einen großen Raum ein und sind mit augenscheinlicher Liebe gemalt, aber stets hat Velasquez dazu einen Bauern, einen Winzerburschen, eine Köchin gemalt, damit das menschliche Element nicht ganz fehle. Und ganz ähnlich ist es bekanntlich auch bei Murillo.

Wieder anders steht der Franzose zum Stilleben. Einige der bedeutendsten unter den neueren Stillebenmalern sind Franzosen, so Chardin, Courbet, Manet. Was den modernen Franzosen zu diesem Zweige der Malerei getrieben hat, ist nicht wie bei dem Niederländer eine gewisse Genießerefreude am Dargestellten,

auch nicht wie bei dem Spanier eine ganz naive Teilnahme an allem Realem gewesen, sondern ein fast wissenschaftliches Interesse an gewissen optischen Problemen, die der französische Maler glaubte am Stilleben am ehesten zur Lösung bringen zu können, weil hier der Stoff ein relativ einfacher und unverworrerter ist. Gerade weil Äpfel und Birnen für den Geist nur ein geringes Interesse bieten, durfte er hoffen, bei ihrer Beobachtung den optischen und malerischen Gesetzen, dem Spiel des Lichtes um so schärfer, um so konzentrierter nachgehen zu können, durch nichts abgelenkt, nur ganz Beobachter. „ganz Auge.“ — In diesem modern wissenschaftlichen Sinne haben sich in letzter Zeit fast alle Maler, die das Stilleben gelegentlich oder ausschließlich pflegen, demselben genähert. Man kann schwerlich behaupten, daß die Kunst dabei zu kurz gekommen sei. DR. ADOLF BEHNE.



ERNA PINNER.
FRANKFURT M.
»GROTESK-
PUPPE«

GROTESK-PUPPEN VON ERNA PINNER.

Es hat keinen Sinn, erst darauf hinzuweisen, daß diese Arbeiten keineswegs die sehr künstlerische morbide Geistigkeit von Puppen der Lotte Pritzel erstreben, die ihre Art des Seins erst in der Vitrine erhalten und eher aus Stoffen und Wachs errichteten Plastiken eines unsäglich verfeinerten neueren Barocks gleichen. Die Puppen der Erna Pinner — gleichweit entfernt des weiteren von den Entwürfen der Kruse, die für kindliche Vorstellung den Geschmack eines künstlerischen Formats liefert, weiter nichts — diese Puppen haben einen anderen Sinn. Denn sie haben jenen grotesken Unterton, der sie, die Nachbildungen der Natur sind, dennoch über sie hinaushebt. Sie sind in der eigentlichsten und ersten Bedeutung Puppen und haben doch ein inneres Lächeln über sich selbst. Sie scheinen weiter nichts als Menschliches darzustellen und widersprechen sich doch. In irgend einer Form scheinen sie Synthesen aus dem Geistigen der Pritzel und dem Formal-Massiven der Kruse.

Sie sind kurz Puppen, also Dinge für die Hand zum Zerstreuen, Kneten, Arrangieren, die man liebt, zerstört und verwirrt, Dinge aus Material, aus Stoff ganz und gar, Dinge einfach zum Spielen, aber unter der Hand erhält dies all schon seinen Widersinn. Aus dem spielerischen Gegenstand wird eine Sache, die mit uns spielt. So ist ihre Bestimmung nicht wie bei Lotte Pritzel ein Erlesenes für Connaissure, nicht andererseits eingeschmackvollerrichteter Gegenstand für Kinder, es wird hier mit Menschen gerechnet, die die beängstigende Atmosphäre des widersprechenden Seins im Bilde sehen können. — Das technische Geheimnis grotesker Wirkung dieser Puppen liegt im Unverhältnis von Körper und Gesicht. Über sehr langen, stilistisch wohl erzeugenen graziilen Gliedern stehen Köpfe, einfach aus Stoff gebildet und schematisch mit Zügen übermalt, fast alle gleich in der Form. So haben sie eine neutrale Gefühlslosigkeit, die den raschen Wechsel sehr bewegter Körperlichkeit stereotypisch über-

dauert. Dies Mißverhältnis, zuerst scheinbar Fehler, bestürzt auf die Dauer und reizt zu neuem Versuch. Zu jeder Geste, jeder Gefühlsdarstellung des Gliederhaften bildet sich im Gesicht maskenhaftes Schweigen, ein Verhüllen vor der Welt, ein Desavouieren der eigenen Situation. Daher wird langsam das zuerst Uncharakteristische dann das eigentlich Bedeutende, der Akzent, der tiefere Sinn. — Dazu kommt, daß diese Puppen im Grunde schlicht sind, keine Überfeinerung ist versucht, keine Dekadenz erstrebt, nirgends Drastik erprobt, die im Äußeren haften. Man kann sagen, daß sie, nachfühlend dem guten Material, mit Talent für den einfachen Kontrast und mit Geschmack im Künstlerischen gemacht seien, nicht mehr. Denn ein Übertreiben des äußeren Rahmens verhüllte wohl den eigentlichen Sinn, der nicht aus dem Augenblick, wohl aber aus der

dauernden Verbindung mit den Puppen, aus dem Wechsel, der Vertrautheit mit ihnen entspringt.

Die Industrie des Effekts erkennt Wirkungsvolles bald. Die Körner führt diese halblebensgroß handgefertigten Puppen in das Deutsche Theater. Die Asta Nielsen stellt sie in die Mitte eines Films. Überall steht in Hitze und Leidenschaft der maskenhaft rätselvolle Kopf der Puppe schweigend neben dem Vorgang und löst so den tieferen Sinn des eigentlich Grotesken aus, der im Einzelnen und Primitiven hier noch bedeutet: Spannungen hervorzubringen zwischen Bewegtem und Unbewegtem, zwischen Geschehen und Stummbleiben . . . im Größeren aber symbolischer schon nichts anderes aussagt, als jenes Lächeln, das den Irrsinn zwischen Sein und Schein, zwischen Leben und Welt, zwischen Sinn- und Zwecklosigkeit des Daseins tragisch anklagend erhebt. KASIMIR EDSCHMID.



VERTRIEB:
HOHENZOLLERN-
KUNSTGEWERBE-
HAUS — BERLIN.

ENTW. U. AUSF. ERNA PINNER — FRANKFURT A. MAIN. GROTESK-PUPPE 'SCHÄFERIN'

ZUM 60. GEBURTSTAG MAX KLINGER.

18. FEBRUAR 1917.

Um Bergespüfel herrscht Stille. Größe vereinsamt. Trotz Freundschaft und Frauengunst ist Max Klinger inmitten seines Ruhmes ein Einsamer. Schon seine Art des Sprechens, das langsame, mühevoll Hervorstoßen der Worte verrät es; allein die Stille um ihn wird erfüllt von eigenstem Leben, von stets wechselnden Gesichtern seiner Phantasie. Äußerlich einsam, innerlich voller Gestalt, lebt Klinger allein seinem Werke. Wer sein Haus betritt, das fern allem Getriebe der Großstadt tief in einem Garten zurückliegt, bemerkt bald zu seiner Überraschung: Hier waltet kein Künstler umgeben vom Zierat des Lebens, hier herrscht die Arbeit. Den Vorräum füllen fast bis zur Hälfte hohe Bücherschränke. Die Namen der antiken und deutschen Klassiker leuchten uns entgegen, aber auch Schopenhauer, Nietzsche, Dehmel, Hauptmann lesen wir im Vorüberschreiten. Den Schmuck des großen Zimmers bilden die eigenen Radierungen des Meisters und einige Werke seinem Schaffen verwandter Künstler. Drei Böcklins, ein paar prachtvolle Zeichnungen Menzels entdecken wir neben einigen kostbaren Torsen der Blütezeit der Antike. Die große Halle, nach der Elster zu gelegen, die wir nun betreten, ist seine Arbeitsstätte. Das helle Tageslicht spielt über Marmorblöcke, an denen der Künstler soeben geschaffen, über Studien seiner früheren Werke. Nahe dem Fenster steht ein Tisch mit dem Werkzeug des Radierers, die Mitte aber des Raumes beherrscht ein Flügel, über den im Durcheinander Notenblätter liegen. Im Vorübergehen erhaschen wir die Namen Brahms, Mendelssohn. Doch in den letzten Jahren sind die schönsten Werke nicht hier empfangen worden, wo sie der Vollendung entgegen reifen; vor den Toren von Naumburg auf einem Weinberg hat sich der Künstler ein Tuskulum geschaffen. In diesem entlegenen Winkel nahte ihm die Muse, hier wurden die ersten Skizzen zu allen Werken der letzten Jahre entworfen, hier entstand der letzte große Zyklus seiner Radierkunst „Das Zelt“.

Die Geschehnisse dieses nach Außen so schlichten Künstlerlebens sind schnell umrissen. In Leipzig wurde der Künstler am 18. Februar 1857 geboren. Künstlerische Eigenschaften des Vaters, angenehme äußere Verhältnisse gestat-

teten dem Frühbegabten seine Neigungen zu entfallen. Die gute Schulbildung des Thomasgymnasiums legte den Grund für eine weltumfassende Allgemeinbildung. Die Tradition dieser Schule führte ihn auch von Jugend an zur Musik. Nach vorübergehendem Aufenthalt in Karlsruhe (1873) folgte Klinger seinem Lehrer Gussow, dessen er heute noch in Dankbarkeit gedenkt, nach Berlin (1875). Nach kurzem Verweilen in Brüssel (1879) zog es ihn nach München (1880). Nach einigen Berliner Jahren, in denen Klinger den Mittelpunkt eines Kreises junger Mitstrebenden bildete (1886—1889), schloß ein Aufenthalt in Rom (1889—1893) seine Wander- und Lehrjahre. Hier im Süden fand er, ein echter Deutscher, die volle Entfaltung seiner eigensten Art. Sein Atelier, das nach ihm Otto Greiner bis zum Weltkrieg zu eigen hatte, ließ ihn das geschlossene Bild der ewigen Stadt genießen. In Licht und Luft des Südens erhält alles geschlossene Form. Hier wurde Klinger auch zum Plastiker. Seit 1893 lebt der Meister in seiner Heimatstadt, aus der ihn kein noch so günstiges Angebot fortlockte; nur für Reisen nach Griechenland, Spanien und Italien verließ er sie vorübergehend.

Seine Werke, Aufsehen erregend seit seinen frühesten Schöpfungen der Radiernadel und des Pinsels, sind allen, denen die Kunst im Zeitalter der Technik nicht fremd geworden ist, wohl bekannt. In reichen Formen suchte das überquellende Innenleben nach Ausdruck, und zur Verkündigung seiner Kunst und Art hat er selbst zur Feder gegriffen. Heut bedarf es dessen nicht mehr. Der Radierer, Maler und Plastiker Max Klinger zählt zu den Großen unserer Zeit, wird in seinen Werken für alle Zeit leben.

Jetzt, da der Meister vom Gipfel seines Lebens den Abstieg beginnt, da er die reiche Ernte seines Schaffens birgt, dürfen wir in Dankbarkeit ihm den Lorbeer reichen. Dem Menschen Klinger aber spendet rote Rosen, die blühenden Blumen des Lebens, die Blumen, die bei Gelagen der Freundschaft und der Liebe duften. Laßt es den Einsamen fühlen und durch die Blume lehrt ihn verstehen, wie nahe er uns trat, wie nur eines verheinderte, daß alle die Liebe ihn erreichte, — seine Größe als Künstler, als Mensch. . . .

DR. ROBERT CORWEGH — LEIPZIG.

* * *



PROFESSOR SASCHA SCHNEIDER.
STUDIE ZU EINEM WANDGEMÄLDE IN DER UNIVERSITÄT JENA.



GROSSHERZOG ERNST LUDWIG

ALS WECKER UND FÖRDERER KÜNSTLERISCHER BESTREBUNGEN.

ANLÄSSLICH DES 25 JÄHRIGEN REGIERUNGS-JUBILÄUMS. 13. MÄRZ 1917.




Was wußte man in Deutschland bis zum Schluß des neunzehnten Jahrhunderts von Darmstadt? Mit Ausnahme des ehemals befestigten Stadtschlusses waren bedeutsame Bauten nicht vorhanden, und das Wahrzeichen der Stadt, die Ludwigsäule, eine Nachbildung der Pariser Vendôme-Säule, trug durch das Mißverhältnis ihrer Maße zu der Bedeutung des braven Fürsten, dessen Kolossalstandbild sie krönte, eher noch dazu bei, den Eindruck behäbig-eigensinniger Biedermeierbeschränktheit zu verstärken, der dem Begriff „Darmstadt“ anhaftete. Die schöne, wahrhaft großstädtisch gedachte via triumphalis vom Walde zum Schloß, die Rheinstraße, erlangte zwar in ganz Deutschland eine Spezialberühmtheit — aber nicht ihrer Großartigkeit, sondern ihrer Verlassenheit wegen. Die Residenz am Großen Woog führte tatsächlich zwischen den machtvoll aufstrebenden Handels- und Industriestädten Frankfurt und Mannheim und den durch ihre Altertümer und Naturschönheiten weltberühmten Städten Heidelberg, Mainz und Worms ein mehr als bescheidenes Dasein. Es stritt sich mit Karlsruhe um den Preis der Langweiligkeit und mit noch viel kleineren Residenzstädten um den Preis spießbürgerlicher Verschlafenheit. Wohl hatten sich unter den Landgrafen und ersten Großherzögen einige mit Erfolg bemüht, hervorragende Künstler in ihrer Residenz heimisch zu machen; aber die Bemühungen dieser vereinzelter Persönlichkeiten hatten niemals lange nachgewirkt. Einzig das Hoftheater besaß seit den Zeiten Ludwigs I. eine gute Überlieferung, die seinen Ehrgeiz dermaßen anspornte, daß es in den siebenziger Jahren durch die prunkvollen Ausstattungskünste des berühmten Maschinenmeisters Brand großes Ansehen in der deutschen Theaterwelt gewann.

Der junge Großherzog Ernst Ludwig trat im Jahre 1892 die Regierung an mit dem festen Vorsatz, sein Hessenland von der Residenz aus künstlerisch zu befruchten. Auch wenn seine Wesensart, die ihn selber zur schöpferischen Betätigung von allerlei künstlerischen Liebhabereien drängte, ihm nicht den Weg zur Kunst gewiesen hätte, so würde ihn doch kühl kluge Erwägung darauf hingeführt haben, das an Mineral-schätzen und anderen Rohprodukten nicht reiche Land von dem aussichtslosen Wettbewerb mit den deutschen Industriegegenden abzuhalten und dafür lieber die in der Volksart liegenden künstlerischen Instinkte zu entwickeln. Es kann wohl kein Zufall



sein, daß das Hessenland fast gleichzeitig einige der bedeutendsten Architekten hervorbrachte: Karl Hofmann, den Wormser Dombaumeister, Wallot, den Erbauer des Reichstagsgebäudes, den Berliner Stadtbaumeister Hoffmann und den genialen Alfred Messel. Und die bedeutenden Baumeister, die um die Jahrhundertwende als Lehrer an der Technischen Hochschule wirkten, wie Hofmann, Püßer, Wickop und andere, fanden gerade unter den geborenen Hessen ihre talentvollsten Schüler. Diese auffallende Tatsache muß in einem inneren Zusammenhang stehen mit einer ursprünglichen Begabung des ganzen Volkes — auch die Maler Bracht, Bantzer, Peter Halm, Heinz Heim, Ludwig von Hofmann entstammen dem Hessenland — mit dem angeborenen Formen- und Farbensinn, der in den Überresten der alten Volkstrachten, in den bäuerlichen Behausungen, in der liebevollen Pfllege kleinkünstlerischer Hausindustrie, wie z. B. der Elfenbeinschnitzerei und Töpferei im Odenwald, und schließlich auch in der Tüchtigkeit des Handwerks sich kundgibt. Der junge Fürst erkannte sehr wohl, daß aus diesen Eigenschaften nicht nur zu flüchtigem Ruhm, sondern zum dauernden Besten seines Landes etwas Neues zu schaffen, etwas Bleibendes aufzubauen wäre. Aber die Geduldprobe eines liebevollen Ausbaues alter Überlieferungen sagte seinem Temperament nicht zu; ihn reizte das Wagnis. Und so brachte er einen Gedanken zur Ausführung, den seit den Tagen Karl Augusts von Weimar und Maximilians von Bayern kein deutscher Fürst mehr gehabt hatte. Er lud eine Anzahl von jungen, noch unfertigen, aber durch die Kundgabe neuartiger Absichten ihm aufgefallenen Künstlern ein, in seiner Residenz ihren Wohnsitz zu nehmen und hier völlig frei nach Herzenslust zu schaffen. Das war das Neue an der Gründung der ersten Künstlerkolonie Ernst Ludwigs, daß er seinen Erwählten den jedem künstlerisch Schaffenden so verhaßten „Zwang der Verhältnisse“ aus dem Wege räumte. Die nach Darmstadt verpflanzten, so verschiedenartigen Persönlichkeiten sollten in Freiheit sich entwickeln; sie sollten unbeeinflußt von dem Bedürfnis des Marktes, von den Wünschen ihrer Auftraggeber, ja selbst unbeeinflußt von dem Geschmack ihres fürstlichen Beschützers den Eingebungen ihres Geistes folgen und als einzige Gegenleistung für die Gewährung so kostbarer Freiheit nur gehalten sein, ihre Entwürfe hauptsächlich von Darmstädter Handwerkern und Industriellen ausführen zu lassen.

Die erste „Darmstädter Künstlerkolonie“ bestand bekanntlich aus sieben Mitgliedern: den Malern Hans Christiansen und Paul Bürck, den Bildhauern Rud. Bosselt und Ludw. Habich, den Architekten Josef Olbrich und Patriz Huber und endlich Peter Behrens, der ursprünglich Maler gewesen war, aber sich zusehends über verschiedene Arten der angewandten Kunst hinüber zum Architekten entwickelte. Diese vorläufige Zusammenstellung wurde als wunderlich buntschedig wohl vielfach bespöttelt, aber sie bildete doch in der einen Beziehung eine geistige Einheit, daß jene Männer alle keine Akademiker und alle von dem Ehrgeiz beseelt waren, etwas Neues zu schaffen aus den Bedürfnissen und den technischen Möglichkeiten der Zeit heraus. Und das war wohl eben des jungen Großherzogs treibende Idee: die Suggestion der eigenwilligen Persönlichkeit sollte an die Stelle des langsamen sanften Zwanges der Schule treten. Seine Beobachtung des Lehrbetriebes unserer Kunstakademien und Gewerbeschulen hatten ihn wohl zu der Erkenntnis gebracht, daß jenes leidige Einnünden aller Bestrebungen zur Geschmacks-



erneuerung in die Nachahmung längst historisch gewordener Stilperioden bei jedem obrigkeitlich festgelegten Schulbetrieb schier unvermeidlich sei. Darum wollte er es einmal mit dem geraden Gegenteil versuchen. Die kecke Tat und die Erfahrungen über ihren Erfolg sollten allein richtunggebend sein.

Neuartig wie die Berufung so verschieden gearteter werdender Talente zu selbstherrlichem Schaffen war auch der, der ersten Ausstellung dieser Kolonie zugrunde liegende Gedanke: Keine museumsmäßige Zurschaustellung von Gegenständen, keine Verkaufsstände wurden unter dem Schlagwort „Ein Dokument deutscher Kunst“ 1901 vorgeführt. In Wirklichkeit war es freilich nicht die deutsche Kunst, die 1901 auf der Darmstädter Mathildenhöhe zu sehen war, sondern Persönlichkeitsdokumente von sieben deutschen Künstlern, die sich ihre Häuser selbst gebaut, oder wenigstens nach ihren Sonderwünschen hatten bauen lassen, und die gesamte Einrichtung von Tapeten, Möbeln, Stoffen, Gerätschaften, Schmuck- und Gebrauchsgegenständen selbst entworfen und von hessischen Fabriken und Handwerkern hatten ausführen lassen. Der Erfolg dieser Ausstellung war ein ganz außergewöhnlicher. Nicht als ob die zahlreichen auswärtigen Besucher, oder auch nur die geschäftlich dabei interessierten einheimischen Kreise widerspruchlos alles bejubelt hätten, was ihnen jene sieben Neutöner verlockend vorflöteten; nicht als ob mit einem Schläge die älteren Bestrebungen zur Durchsetzung einer zeitgemäßen Geschmackskultur auf kunstgewerblichem Gebiete, wie sie in München, Wien, Dresden und anderwärts auch schon gepflegt wurden, von Darmstadt überholt worden wären – im Gegenteil: der Chor der höhnischen Lacher, der mißvergnügt Grollenden übertönte recht laut den freudig gependeten Beifall der begeisterten Minderheit. Nicht nur dem gesamten Spießertum, sondern auch einem großen Teil der Künstlerschaft bedeutete jenes „Dokument deutscher Kunst“ ein Ärgernis. Auch die wohlwollenden Besucher konnten es unmöglich übersehen, daß gerade die genialsten unter den Kolonisten ihre Unreife in den hohen Fiebertemperaturen der Kinderkrankheiten austobten. Alle Welt lachte über Olbrichs „Blaues Wunder“ (Spotname für ein mit blauen Kacheln verziertes bizarres Privathaus), über desselben buntbemalte Pylonen, die an die wilden Schnitzereien der Südseeinsulaner erinnerten, über Christiansens Farbenorgien an und in seinem Haus „In Rosen“ und seine fest eingebauten Kinderbetten, die seinen Sprößlingen das Wachstum verwehrten, über die hieratisch kalte Feierlichkeit des Behrens-Hauses und über die dunkelblaue Festspielbaracke, deren Inneres einem gepolsterten Besteckkasten glich. – Die Gesamtleistung aber konnte dieses Gelächter ohne Schaden ertragen, weil dem offenbar Verfehlten gar so viel glänzend Gelungenes, Zukunftsicheres gegenüberstand. Ja selbst das finanzielle Defizit machte sich reichlich dadurch bezahlt, daß auf dieser ersten Ausstellung der Begriff „Darmstädter Kunst“ zur Welt geboren ward und die Befruchtung des hessischen Kunstgewerbes sich als nachhaltig erwies. Es war nicht nur der Ehrgeiz des jungen Fürsten befriedigt, sondern seinem Lande neue Quellen des Wohlstandes erschlossen worden. Zudem hatte die junge Kunst durch diese Ausstellung eine ungeahnte Stärkung erfahren. So mag es denn als ein großer ideeller Erfolg gedeutet werden, daß alsbald fast alle deutschen Kunstgewerbeschulen reformiert und mit neuzeitlich schaffenden Lehrkräften besetzt wurden. Andere ähnliche Ausstellungen erfolgten in Turin, Dresden, München und Oldenburg, und wenn heute



das deutsche Kunstgewerbe einen Höhenpunkt erreicht hat, um den uns das ganze Ausland, insbesondere England beneidet, so ist das nicht zuletzt das große Verdienst der hochherzigen Kunstbestrebungen des Großherzogs Ernst Ludwig.

Es war bedauerlich, aber bei der Ungleichheit so eigenwilliger Persönlichkeiten unvermeidlich, daß die Kolonie schon bald nach jener ersten Ausstellung zerfiel. Der hochbegabte Patriz Huber starb allzufrüh, Peter Behrens, Christiansen, Habich, Bosselt und Bürck folgten verlockenden Berufungen in Wirkungskreise, wo ihnen eine ertragreiche Ausnutzung ihres Könnens winkte. Einzig der Wiener Meister Olbrich behauptete das Feld, weil er nicht nur der vielseitigste und leichtest Schaffende unter den sieben Kolonisten, sondern auch mit einer seltenen Geschäftsklugheit begabt war, die ihn auch außerhalb Hessens lohnende Aufträge finden ließ. An die Stelle der Ausgeschiedenen traten neue Kräfte von vielleicht weniger draufgängerischer Eigenart, die aber dafür ein harmonisches Zusammenarbeiten, eine ruhige Entwicklung verbürgten. Vincenz Cissarz, Paul Haustein, F. W. Kleukens als Graphiker, Heinrich Jobst als Bildhauer, Albin Müller als Architekt, Ernst Riegel als Goldschmied arbeiteten in schöner Eintracht nebeneinander und verhalfen der zweiten Ausstellung im Jahre 1908 zu einem von keiner Seite mehr ernstlich bestrittenen Erfolg. Olbrich hatte neben seinen wunderlichen Hochzeitsturm das stolze städtische Ausstellungsgebäude auf den Gipfel der Mathildenhöhe gestellt. Und in diesem Gebäude wurden nun auch Werke der reinen Kunst, die nicht nur von Kolonienmitgliedern herrührten, zur Schau gestellt, während die von Olbrich, Albin Müller und andern herrührenden, teils dauernden, teils provisorischen Wohngebäude mit ihrer Innenausstattung wie 1901 den Hauptbestand der Schau bildeten. Der stürmische Übermut hatte sich ausgetobt, und das Gesamtbild der Ausstellung bedeutete die schier restlose Erfüllung aller modernen kunstgewerblichen Bestrebungen, nämlich dem modernen deutschen Menschen Wohnräume zu schaffen und Gebrauchsgegenstände in die Hand zu geben, die ihm Behaglichkeit und ästhetische Besitzesfreudigkeit verschaffen, Räume und Dinge, deren künstlerische Gestaltung durch das Bedürfnis dieses modernen deutschen Menschen nach Harmonie zwischen Zweck und Form, nach Ordnung, Sauberkeit und bequemer Handlichkeit genügt und die Schönheitswerte des Materials ohne Vergewaltigung ebenso wie die handwerkliche Tüchtigkeit zur Geltung brachten.

Im Herbst desselben Jahres erlitt Ernst Ludwigs Künstlerkolonie durch Meister Olbrichs plötzlichen Tod ihren bisher schwersten Schlag. Aber der Gedanke, der schon so viele fruchtbringende Taten gewirkt hatte, war nun nicht mehr an die einzelne künstlerische Persönlichkeit auf Leben und Sterben gebunden. Der Kunstwille des Landesherrn hatte die Darmstädter Kunst ins Leben gerufen und weder der Wechsel in den Personen der Kolonisten, noch das Mißglücken hoffnungsvoll begonnener Unternehmungen — wie die der Lehranstalt für angewandte Kunst, der Großh. keramischen Anstalt und der Edelglas-Manufaktur — konnte der Blüte des hessischen Kunstgewerbes mehr großen Schaden tun. Die Neuberufungen, die der Großherzog für seine Kolonie ergehen ließ, bewiesen, daß er selbst keineswegs entmutigt und seine Lust an kecken Wagestücken durch die gelegentlichen Mißerfolge nicht gedämpft war. Zu den treu



verbliebenen Künstlern holte er sich den Architekten Edmund Georg Körner, den Erbauer der weit berühmten Synagoge zu Essen, den phantasievollen, vielseitigen Emanuel Josef Margold, den farbenschwelgerischen Maler Hans Pellar und den problematisch interessanten Bildhauer Bernhard Hötger hinzu.

Gleichzeitig mit der im allgemeinen sehr wohl gelungenen und besonders für die vielseitige Künstlerschaft der Architekten Müller, Körner und Margold ruhreichen „Kunstgewerbeschau“ 1914 veranstaltete der Großherzog in zwei Stockwerken seines Schlosses eine Ausstellung der Bildniskunst des 17. und 18. Jahrhunderts, die von Prof. Biermann in Gemeinschaft mit anderen hervorragenden Kunstgelehrten mit feinem Verständnis zusammengestellt war, aber niemals einen derartigen Reichtum an kostbarsten Schätzen aus Privatbesitz hätte aufweisen können, wenn eben nicht ein regierender Herr seine höfischen Beziehungen hätte ausnutzen können. Der Ausbruch des Krieges bereitete leider den beiden Unternehmungen ein vorzeitiges Ende.

Großherzog Ernst Ludwig dilettiert, wie schon erwähnt, selbst in verschiedenen Künsten. Er hat sich als Dichter, Komponist und im Entwerfen künstlerischer Blumen und kunstgewerblicher Muster, besonders für Stickereien vielfach, und namentlich auf letzterem Gebiet mit Glück versucht. Aber er denkt nicht daran, diesen eigenen Versuchen eine ihnen nicht gebührende Wichtigkeit beizumessen und gibt sie auch ungescheut der öffentlichen Kritik preis. Der Ruhm des Anregers, des Vorausspürers neuer Entwicklungsmöglichkeiten, des Finders neuer Talente gilt ihm mehr. Und was ihm vielleicht am höchsten anzurechnen ist: er setzt die von ihm erwählten künstlerischen Mitarbeiter und Freunde nicht in Bewegung, um den Glanz seines Hofes zu vermehren, sondern um dem Gewerbe seines Landes neue Wirkungskreise und Einnahmequellen zu verschaffen und seine Residenz zum Mittelpunkt einer neuen vielgestaltigen Betriebsamkeit zu machen.

In den letzten Jahren hat sich übrigens die Teilnahme des Großherzogs auch auf das Hoftheater erstreckt. Seit er im Jahre 1913 den ebenso klugen wie energischen jungen Wiener Literaten Dr. Paul Eger mit der Leitung des Hoftheaters betraute, ist ein neues Leben in dem stattlichen Musentempel erwacht. Die Künstler können sich nicht mehr als wackere Hof-Darstellungsbeamte in das pensionsfähige Alter ohne Erhöhung hinübermimen, sie spüren jetzt den Sporn des Ehrgeizes beständig in ihren Weichen. Es wird rastlos gearbeitet, um Vorstellungen herauszubringen, die den Ansprüchen eines verwöhnten Großstadtpublikums genügen, um mit dem Spielplan nicht nur auf der Höhe der Zeit zu stehen, sondern auch um tonangebend mit neuartigen Versuchen, mit Uraufführungen und besonderen festlichen Veranstaltungen voranzuschreiten. Bei all diesen neuen Versuchen und festlichen Gelegenheiten beteiligt sich der Großherzog persönlich mit großem Eifer an der Inszenesetzung und läßt sich zumal die malerische Gestaltung des Bühnenbildes angelegen sein.

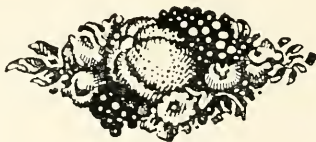
Ungefähr zwanzig Jahre von der Regierungszeit Ernst Ludwigs waren durch seine künstlerischen und gewerblichen Bestrebungen ausgefüllt. Nun freilich, zwanzig Jahre genügen längst nicht, um den Charakter eines Volksstammes erzieherisch so stark zu beeinflussen, daß schon von einer Wandlung gesprochen werden könnte. Noch vieles ist zu erstreben. Der Hesse besitzt nicht die glückliche Leichtlebigkeit der niederrheinischen Stämme; er stürzt sich nicht heißhungerig auf das Neue, behagliche



Ruhe ist ihm lieber. Darum stemmt er sich dem Neuen gern entgegen und ist mit seiner Anerkennung recht zurückhaltend. So kann denn auch der Großherzog nicht darüber klagen, daß ihn sein Volk mit Huldigungen erdrückt hätte zum Dank für seine unablässigen Bemühungen; und dem Hoftheater ist bis heute noch kein nervös erregtes, dankbar teilnehmendes Publikum für seine Uraufführungen herangewachsen; aber die im Hessenvolk schlummernde künstlerische Begabung und handwerkliche Tüchtigkeit haben starken Antrieb zur lebendigen Tätigkeit empfangen. Dem eifrigen Zusammenwirken überaus zahlreicher junger Kräfte ist es zu verdanken, daß das Darmstädter Stadtbild unter der Regierung Ernst Ludwigs ein ganz anderes Gesicht bekommen hat. Alles was in Darmstadt an Bauten, Denkmälern und öffentlichen Anlagen neu erstanden ist, darf ohne Einschränkung als geschmackvoll, eigenartig und doch unaufdringlich gerühmt werden. Meister Messels schlichter, wundervoll harmonischer Museumsbau, Meister Pützers köstlicher Bahnhof und heiter idyllische Pauluskirche, Meissners überaus stimmungsvolle Hypothekenbank, Buxbaums mustergültiges Hallenschwimmbad und zahlreiche eigenartige und behagliche Villen in den neuen Gartenvierteln seien als glückliche Merkmale des neuen Darmstadt hervorgehoben. Das Gefühl für die zeitgemäße Schönheit des neuen Stils ist schon so in das Volksbewußtsein eingedrungen, daß man behaupten darf, es könnte wohl kaum noch ein Architekt oder Maurermeister hier sein Brot finden, der sich hartnäckig dem Einfluß dieses Stils entziehen wollte. Wer sich hier anbauen will, der kann sicher sein, daß er selbst von unbekanntem jungen Baumeistern gut bedient wird, während andererseits der Händler mit kunstgewerblichem Kitsch hier nimmer auf seine Rechnung kommen dürfte. Und während früher nur die wundervolle landschaftliche Umgebung einen Anziehungspunkt für den Fremden bildete, lohnt es sich für diesen jetzt in Darmstadt auszusteigen, nicht nur zu flüchtiger Umschau nach Bäderkerisch besternten Altertümern, sondern zu genießendem Verweilen bei der Fülle des schönen Neuen.

Dies schöne neue Darmstadt ist die Tat Ernst Ludwigs!

Ernst Frhr. von Wolzogen.





DAS »ERNST LUDWIG-HAUS« AUF DER »MATHILDENHÖHE« ZU DARMSTADT. ERBAUT IM JAHRE 1901
VON ARCHITEKT PROF. JOSEF OLBRICH †. PLASTIK »MANN UND WEIB« VON PROF. LUDWIG HABICH.



DER »HOCHZEITS-TURM« UND DAS »STÄDTISCHE KUNSTAUSSTELLUNGS-GEBÄUDE« AUF DER MATHILDENHÖHE - DARMSTADT.
ERBAUT IM JAHRE 1907 VON ARCHITEKT PROFESSOR JOSEF OLBRIICH.



HENRY NESTLE — MÜNCHEN «BLUMENSTÜCK»



HENRY NIESTLE—MÜNCHEN.

»STILLEBEN MIT GRAUEM KRUG«

ABSTRAKTE KUNST UND AUSFÜHRUNG.

VON DR. KUNO MITTENZWEY.

In der bayrischen Kammer der Reichsräte hat sich vor einiger Zeit ein bayrischer Reichsrat gegen die moderne Kunst gewandt und ihr vor allem ihre „skizzenhafte“ Art zum Vorwurf gemacht. Ausgehend von den Unterstützungen, die der Staat den Künstlern in Kriegszeiten gewährt, führte er aus, es sei nun Aufgabe der Künstler, sich auch dieses Vertrauens würdig zu erweisen. „Ich möchte vor allem darauf hinweisen, daß in der sogenannten modernen Kunst einigermaßen Einhalt geschehen möchte in der skizzenhaften Arbeit, die dem Laien die Begriffe irre macht, was schön und was nicht schön ist. Die Kunst muß immer Kunst bleiben, und der Ausdruck „moderne Kunst“, der ein wechselnder Begriff ist, sollte für die neue Kunst nicht angewendet werden. Denn Mode ist etwas Schreckliches, das sehen wir jeden Tag. Man gewöhnt sich aber auch an die Mode, die

man schrecklich gefunden hat. Das darf aber bei der Kunst nicht der Fall sein usw.“

Wir würden auf diese Ausführungen nicht weiter eingehen, wenn wir nicht vermuteten, daß der darin enthaltene Grundvorwurf von der „skizzenhaften“ Arbeit der neuen Kunst in Laienkreisen vielfach geteilt wird. Sicherlich sind angesichts mancher Schöpfungen einer neoidealistischen Kunstübung viele aus dem Publikum der Meinung, es würden ihnen da „bloße Skizzen“ vorgesetzt, sei es nun weil es augenblicklich so Mode sei, den gewissen „Schmiss“ der Entwurfsskizze zu kultivieren, oder aber weil dem Künstler zur „eigentlichen Ausführung“ das Können fehle.

Jener Vorwurf ist ja in seiner allgemeinen Art nicht neu. So oft eine Künstlergeneration etwas wirklich neues zu sagen hatte und sich von der älteren dadurch distanzierte, daß sie



HENRY NIESTLE · MÜNCHEN.

GEMÄLDE »JUNI-MORGEN«

die neuentdeckten Werte unterstrich und die von der älteren gepflegten Werte geflissentlich vernachlässigte, sah die mit älteren Augen sehensgewohnte Menge nur die Vernachlässigung und warf den Verkündern des Neuen mangelndes Können vor. Das war zu Beginn der impressionistischen Bewegung genau so. Doch gewinnt dieser Vorwurf angesichts der gegenwärtigen Kunstbestrebungen seinen besonderen Akzent, der ihn interessant macht. Die neue idealistische Malerei bemüht sich bekanntlich, für die abstrakten Formelemente, für lineare Bewegung und Volumaufbau ein neues Gefühl zu gewinnen. Hierauf vornehmlich eingestellt, verlieren alle die Probleme der Luft und des Lichts, von der „naturgetreuen“ Wiedergabe des Detail ganz zu schweigen, an Interesse. Sich darauf einzulassen, hätte nicht nur keinen besonderen Wert, weil andere

Meister hierfür längst vorzügliche, teilweise die endgültigen Lösungen gefunden haben — es stünde sogar zu den erstrebten Dingen in gewissem Widerstreit und würde den gesuchten Wirkungen Abbruch tun. Die geschlossene Kontur würde locker und offen werden, wenn man sie vom Licht umfließen lassen wollte, die Fläche würde ihr kompositorisches Schwergewicht verlieren, wenn man sie durch Einzelheiten unterbrechen wollte usw. Darum findet der Laie, der immer zunächst interessiert ist, in den Bildern „die Natur“ wiederzufinden, hier überall nur Andeutungen, summarische Wirkungen, wie er es von der Skizze her kennt. So ist der Vorwurf gegenüber dem Beginn der impressionistischen Zeit verändert: während damals den Malern, denen besonders an einer temperamentvollen Erneuerung der Farbe und des Lichtes gelegen war, „Sudelei“ und „Pat-



HENRY NIESTLE—MÜNCHEN.

GEMÄLDE »GARTENBLUMEN« PRIVATBESITZ—DÜSSELDORF.

zerei" vorgeworfen wurde, lautet jetzt der Vorwurf auf Unfertigkeit und mangelnde Fähigkeit der Ausführung, und oftmals kann man die Meinung hören, daß namentlich die jüngeren Graphiker nur noch „bloße Skizzen" publizieren.

Der Laie beruft sich zur Begründung seines Vorwurfs gern auf die alten Meister. Ihre Werke lehren doch, daß es ihnen an allererster Stelle auf handwerkliche Solidität und Gediegenheit der Ausführung ankam. — Diese Instanz müßte von allerschwerstem Gewicht sein.

Für die neue Kunst noch mehr als für die Impressionisten. Denn während diese zwar wollten, daß ihre Werke den alten Meistern wohl an innerem Wert vergleichbar sein möchten, sich dabei aber doch immer als spezifisch „Moderne" fühlten, die eine „neue Art des Sehens" kultivierten, ist es die Absicht der neuen Idealisten, daß in ihren Werken ganz genau dieselben Kräfte waltend vorhanden sein sollen, wie in den alten Meisterwerken aller stilstarken Zeiten. Sieht man aber näher zu, woran der



HENRY NIESTLE MÜNCHEN.

»JUNGE BUSSARDE« PRIVATHESTZ-DÜSSELDORF.

Laië bei seiner Berufung auf die alten Meister denkt, so findet man, daß ihm ungefähr die Tafelbildmalerei der klassischen Renaissance vorschwebt. Und auch diese nicht in ihrer ganzen Fülle, die ja wahrhaftig Saft und malethische Intensität genug enthält, sondern in jener blassen, schönmalerischen Auffassung, wie sie der Akademizismus des neunzehnten Jahrhunderts hatte. Würde man dem Laien etwa ein Werk der Frühgotik, vielleicht einen alten deutschen Holzschnitt, oder gar ein Werk prähistorischer Kunstübung vorlegen, die ja zu den Werken der jungen Kunst viel unmittelbare Beziehungen aufweisen, so würde er erwidern, daß die Urheber jener Werke eben „noch nicht

so weit waren“ und „noch nicht mehr konnten“. — An dieser Stelle sieht man, daß Künstlerurteil und Laienurteil bereits bei der Bewertung der Vergangenheit auseinandergehen, und daß das, was sie trennt, nicht erst bei den Produkten der Tagesmode beginnt. Denn das ist nun das erste, was der Künstler dem Laien bestreiten würde, daß jene Härten und Unbeholffenheiten, die uns an den Werken archaischer Zeiten auffallen und das ungeschulte Auge zuerst befremden, der Ausdruck mangelnden Könnens seien. Gewiß stehen die Urheber jener frühen Werke an Gewandtheit der naturalen Formgebung gegen die Meister späterer Zeiten zurück. Aber was nun in ihren Schöpfungen zum



H. NIESTLE-
PASING.
»STILLEBEN
MIT MELONE«



HENRY NIESTLE—MÜNCHEN-PASING.

»SONNENBLUMEN« PRIVATBESITZ H. P.



HENRY NIESTLE MÜNCHEN-PASING.

GEMÄLDE »IM MAIENWALD«

Ausdruck kommt, ist nicht einfach ein Mangel an Beherrschung der naturalen Gegenständlichkeit, und ihre Werke sind alles andere als „nicht gekonnt“. Ganz im Gegenteil findet sich in diesen frühen Werken, vom ersten Erwachen des künstlerischen Bildens an, ein Gefühl für die Typik der Erscheinung, eine Sicherheit, mit den anscheinend primitiven Mitteln das Charakteristische zu treffen, eine Naivität des Raumsinns, eine ehrfürchtige Sachlichkeit, mit der jede einzelne Figur in Angriff genommen ist — alles Eigenschaften, wie sie späteren Zeiten, die in der Wiedergabe des Individuellen virtuoser waren, wieder abhanden gekommen sind, und wie wir Spätgeborene heute sie nur mit staunender Bewunderung anerkennen können, ratlos, woher jenen Zeiten diese besondere Gnade des Sehens und Bildens kam, an der wir so gar keinen Anteil haben.

So wenig Anteil, daß der gebildete Vertreter des Durchschnittspublikums davon gar nichts sieht. Und er ist auch ganz im Recht, davon nichts zu sehen, denn die Kunstgeschichte, wie er sie gelernt hat, hat ihn nichts davon gelehrt. Das ist das Interessante an dem besprochenen Vorwurf von der skizzenhaften Arbeit der modernen Kunst, daß in ihm die ganze Kunstgeschichte der älteren Generation enthalten ist. Ebenso wie die Bestrebungen der jungen Malergeneration unmittelbar einig gehen mit den Umgestaltungen, die die wissenschaftliche Kunstgeschichte in unseren Tagen erfährt. Die gelehrte Kunstgeschichte wurde begründet im neunzehnten Jahrhundert von einer Generation, die zu dem Stoffgebiet, das sie beschrieb, kein allzu direktes Verhältnis hatte, vielmehr zu ihm im Verhältnis der bürgerlichen und literarischen Distanz stand. Ihre Grundwertung (ohne die

eine Geschichtsschreibung nicht möglich ist) entnahm sie dem herrschenden klassizistischen Schönheitsideal. So konstruierte sie alle geschichtliche Wandlung als aufsteigende Entwicklung zu diesem für absolut genommenen Ideal hin und als absteigenden Verfall von ihm weg. Diese zuerst ganz fraglos hingegenommene Grundwertung ist über dem Fortgang der kunstgeschichtlichen Arbeit immer fragwürdiger geworden. Sicher ist, daß sich die Kurve der Entwicklung so einfach nicht ziehen läßt. Wir wissen heute, daß jede Erwerbung einer neuen Freiheit der Bewegung, jeder Fortschritt in der Entbindung des Lebens, erkauft wird mit einem Verlust an Geschlossenheit der Form, mit einem Herabsteigen vom Wesenhaften zum Flüchtigen. Die Bewegung der kunstgeschichtlichen Entwicklung scheint sich irgendwie abzuspielen zwischen zwei gegenpoligen Mächten, Mächten der Bindung und Mächten der Lösung, Ausdruck des ruhenden, wesenhaften Seins und

Ausdruck des bewegten, vorübergehenden Lebens. Im Anfang aber des künstlerischen Schaffens steht das Ergriffensein von der Strenge der Form, die Ehrfurcht vor der Geometrizität, der Wille zur Haltung und Geschlossenheit — und nicht ein Unvermögen zur Freiheit oder ein Mangel an Können. Diesen in neuer Tiefe erkannten bindenden Mächten gilt gegenwärtig das Hauptinteresse der kunsthistorischen Arbeit. In der Bevorzugung der Zeiten der Gotik und des Barock gegenüber der Renaissance gewinnt diese Veränderung einen nur symptomatischen Ausdruck — der freilich manchem äußerlichen Beobachter gleichfalls nur als eine Art „Mode“ erscheinen mag.

Und denselben Mächten gilt das Bemühen unserer jungen Malergeneration. Von ihnen erwartet sie die anregende Kraft, wie über das naturale Sehen, das die impressionistische Zeit in neuer, voraussetzungsloser Art revidiert und um unerwartete Reichtümer vermehrt hat,



HENRY NIESTLE - MÜNCHEN.

»STILLEBEN MIT FLASCHEN«

hinauszukommen und eine höhere Bildgeschlossenheit zu gewinnen sei; von ihnen erwartet sie Aufschluß über die elementaren Kräfte jener geheimnisvollen höheren Stufe des Formseins, das mit dem geistlos oft gebrauchten Wort „Stil“ bezeichnet wird. Die historische Forschung hatte nichts weiter getan, als eine Mehrheit von „Stilen“ aufzuzeigen, ohne über deren eigentliches Wesen irgendwelchen Aufschluß geben zu können. Daß mit der Nachahmung irgend einer historischen „Stilform“ nichts getan ist, daß dies vielmehr nur der Weg zu Kostüm und Unwahrhaftigkeit ist, weiß heut jeder, der ehrlich ist. Daß es mit einem bloßen Mut oder Willen zum „Eigenstil“ nicht getan ist, weiß heute ebenfalls jeder. Weiter zu kommen können wir nur hoffen, wenn wir das Ereignis bei seinen Uranfängen belauschen. Daß die Künstler dabei auch das Geheimnis von Negerplastiken und Kinderzeichnungen ins Gefühl zu bekommen sich bemühen, schelte man nicht voreilig als Ratlosigkeit oder Sensationslust. Es ist die einzige Möglichkeit, über das Bedingte jeder speziellen historischen Stilform hinauszukommen, wenn man das Ereignis der Formgewinnung überall studiert, wo es auftritt, und am meisten bei seinen Anfängen. — Wenn wir uns bemüht haben, gegenüber einem summarischen Vorwurf die wahren Ab-

sichten der neoidealistischen Malerei aufzuzeigen, so ist damit natürlich nicht gesagt, daß wir ebenso summarisch alles loben und gutheißen, was in ihrem Zeichen in die Erscheinung tritt. So oft eine Generation neue Wege betritt, gesellen sich Mitläufer dazu, angelockt von dem Instinkt, daß „hier etwas zu machen“ sei, welche das noch tastende Probieren der neuen Mittel benutzen, um das eigene Unvermögen damit zu maskieren. Gerade solche Vertreter sind dann am lautesten bereit, die ungekonnten Auslassungen ihrer undisziplinierten Scheinbegabung als die Proben eines neuen, höheren Könnens anzupreisen. Mit gutem Gewissen dabei, denn kein Selbstzweifel verhindert sie, mit ihren Produkten jederzeit zufrieden zu sein. Für solche Auchkönner sind Beispiele in jeder historischen Sturm- und Drangperiode anzutreffen. Sie sind irgendwie unvermeidlich; man tröste sich damit über sie, daß der Fortgang der Entwicklung sie sehr bald ausschaltet, sobald aus dem allgemeinen Suchen ein höheres Können herauswächst. Auch in der neuen Bewegung mögen manche mitlaufen, die im Chaos fischen und denen es einfach an Geduld und Disziplin fehlen würde, ein Bild im alten Stil zu Ende zu malen. So wenig wir das leugnen, so wenig hat das mit dem Sinn der ganzen Bewegung irgend etwas zu tun. K. M.



HENRY NIESTLE MÜNCHEN. GEMÄLDE »IM GARTEN«



LENE SCHNEIDER-KAINER - BERLIN. BILDNIS «KAMILLA EIBENSCHÜTZ».



LENE SCHNEIDER-KAINER—BERLIN.

GEMÄLDE »GARTENBILD«

LENE SCHNEIDER-KAINER.

Lene Schneider-Kainer fand erst im vorigen Jahr die eingehende Beachtung der reichshauptstädtischen Kritik. Sie hatte sich zwar schon vorher gezeigt, in Wien und auf mehreren Berliner Sezessions-Ausstellungen. Aber in Berlin ist ja dem kritischen Spürsinn der verfügbare Raum der Zeitung durch die anerkannten Namen des Kunstmarktes verlegt. So bot erst die letzte „juryfreie“ Ausstellung Berlins Gelegenheit zu ihrer Entdeckung. Sodann aber haben sie gleich mehrere Kritiker als den „Clou“ der Ausstellung kennzeichnen wollen. Das mag ein wenig bewußte Animosität gegen den männlichen Talentnachwuchs gewesen sein, dem man ja gar so gern eins auswischt. Trotzdem mußte Lene Schneider-Kainer doch einige besondere künstlerische Qualitäten besitzen, wenn man sie als taugliches Objekt solcher „Politik“ aus-

wählte. — Nun ist aber Lene Schneider-Kainer durchaus nicht mehr Anfängerin mit irgendwelchen verblüffenden Talentbeweisen. Ein Blick auf ihre Bilder zeigt, daß sie schon lang und schwer arbeitet. Vor Jahren kam sie von Wien nach München, und ging von da nach Paris. Aber die Schule, das Museum, die Ateliers der Mitstrehenden gaben ihr fast keine Anregung, weckten nicht ihren malerischen Willen. Der springt nur vor der „wiederzugebenden Wirklichkeit“ an. Es interessieren sie sichtlich keine übertragenen, ästhetischen Probleme, sondern nur unmittelbare, vor allem: die Farbe. Ihre Bilder verraten eine hinreichend differenzierte Künstlernatur, man merkt, sie ist beweglich, fähig, unpedantisch-schweifend, von feinem weiblichen Geschmack, lyrisch und rhythmisch, zugleich von ehrgeizigster Energie, von beträcht-



LENE SCHNEIDER-KAINER—BERLIN.

GEMÄLDE »ALTER HAFEN, LÜBECK«

lichem „Stehvermögen“. Aber diese Bilder verraten auch keinerlei „Vorbild“, keinerlei Voreingenommenheiten und Beeinflussungen der Phantasie. —

Dies ist allerdings zugleich auch eine Einschränkung, die vorweggenommen werden kann. Lene Schneider-Kainer bekundet überhaupt noch keine freischöpferische Phantasie, sie ist noch jugendlich, d. h. rein aufnehmend und gegenständig, gibt nur unmittelbare Wirklichkeits-eindrücke wieder. Aber diese Aufnahme-, Empfindungs- und Reproduktionsfähigkeit ist im besten Sinne unbeschränkt. Diese Malerin hat ebensoviel Gefühl für die Zeichnung (sie ist auch Graphikerin) wie für die Farbe, für die Stimmung wie für den Ausdruck, für das Thema wie für den Vortrag. Sie empfindet gleich lebhaft den Akt, die Landschaft, Stillleben, Porträts, Kompositionen. Und im Wechsel machen sich da alle voraufgezählten Eigenschaften elementar geltend. Sie ist ästhetisch

zart in den Blumen- und Zierstücken; voll Musik und Rhythmik in den Lübecker Hafenbildern; ganz weiblich-mütterlich in der Innigkeit der Kinderbilder; dekorativ, stilbewußt, effektiv in den mit ungemeiner Festigkeit hingelegten Damenporträts und Frauenakt. Das Beste aber, die Resultante von all dem, sind das lyrische „Gartenbild“ und das „Mädchen am Fenster“. Hier ist eine Geschlossenheit der Darstellung erreicht, die frei oder gar genial schaffender Gestaltung nicht mehr sehr fern steht.

„Unweiblich“ aber ist sie in der heftigen Ehrlichkeit ihrer Bestrebungen. Sie weicht keinem Problem aus, das ihr bei der Betrachtung und Wiedergabemalerischer Wirklichkeiten aufstößt. Sie ringt um Licht, Luft und Farbe, sie haut lieber einmal daneben, als daß sie schwindelte. So ist keines ihrer Bilder weiblich „verpimpelt“. Eher läßt sie sich manchmal aus Nervosität, ihre Kraft könnte mit dem Wurf



LENE SCHNEIDER-KAINER—BERLIN. •STILLEBEN MIT KAKTUS•



LENE SCHNEIDER-KAINER—BERLIN. »DAMENBILDNIS«



LENE SCHNEIDER-KAINER-BERLIN. »DOPPELBILDNIS«



LENE SCHNEIDER-KAINER—BERLIN.

GEMÄLDE »AM HAFEN, LÜBECK«

des Geistes nicht mitkommen, zu einer gewissen Brutalität des Zugriffes verleiten. Sie macht es sich nie leicht, lieber hetzt sie sich selber, steigert sich, nie selbstgenügsam. Und gerade dieser ehrlich unbändige Ehrgeiz entscheidet, — bei soviel Veranlagung — ihre Bedeutung als eine der echten und starken malerischen Hoffnungen unserer Zeit. GFK.



DIE GEBURT DES IMPRESSIONISMUS.

Es ist zweifelhaft, ob der Impressionismus im Auge entstanden ist oder im Pinsel. Man sagt, er habe eine neue Art, die Welt zu sehen, verkörpert, eine Art, die mehr dem modernen, nervösen, hastigen Wesen entsprach. Er wollte die flüchtigen optischen Reize einfangen, die auf der Oberfläche spielen, er sei also der genaue Ausdruck einer Periode gewesen, die im Zeichen der „Reizsamkeit“ wie es Lamprecht nannte, stand.

Sehen wir genauer zu! Ist der Impressionismus nicht gerade in einer Zeit zur Welt gekommen, wo in der Naturwissenschaft die genaue Forschung und die tiefeschürfende Forschung Triumphe feierte, wo sie die großartig-

sten Systeme baute? Hat nicht ein Zweig des Impressionismus für die Zerlegung der Farben sich geradezu auf die Wissenschaft berufen?

Ob die Erfinder des Impressionismus besonders nervöse, „reizsame“ Persönlichkeiten waren? Nun, nach ihren Bildnissen zu schließen, müßten sie im Gegenteil recht robuste Kerle gewesen sein. Cézanne, der extremste, sah aus und lebte wie ein Bauer. In seiner Lehre war er starr und rechthaberisch. Keineswegs „flüchtig“. Auch die andern verwandten recht viel Geist und Schweiß auf die logische, wissenschaftliche Begründung ihres Tuns.

Wir dürfen annehmen, daß auch hier, wie so oft, die Träger einer großen Bewegung sich über deren eigentlichen Sinn im Unklaren waren. Was hilft eine noch so geniale neue Art, zu sehen, was hilft alle wissenschaftliche Begründung, wenn der Pinsel sie nicht rechtefertigt? Wenn das nach der neuen Methode entstandene Bild der Reize entbehrt? Vielleicht war auch hier die Entwicklungsfolge gerade umgekehrt, als wie es die Theorie nachher darstellte. Vielleicht hat auch hier der Pinsel das Auge gelehrt? — Etwa so: Jene Maler sahen die Reize der Skizzenhaftigkeit, sowohl in der

Zeichnung, wie auch im halbvollendeten Bilde. Da war mehr Wucht, mehr Frische, reinere Farbe und mehr technischer Witz. Und die Maler entdeckten auch in ihren eigenen Skizzen — vor allem während des Arbeitens — diese Reize, die so unmittelbar aus dem Pinsel und aus den Farben der Palette flossen. Das Entscheidende war nun, daß sie beschlossen, diese Reize nicht wieder hinwegzufeuilen. Sie ließen stehen, was ihnen in ihrer Malerherrlichkeit gefiel.

Das war ein Schritt. Die nächsten mußten bald folgen. Die Farben, wie sie frisch und blank auf Palette und Pinsel saßen, waren eigentlich doch viel kraftvoller, feuriger, gehaltreicher, „farbiger“ als das trübe Braun und Grau, das sich bisher über die Bilder ergoß. Man wagte es also, die Farben unvermischt zu geben, und man ließ auch die so seltsam lebendigen einzelnen Pinselschläge stehen, wie sie eben auf die Leinwand aufgesetzt waren.

Aus einem solchen anfänglichen Hazardspiel ist dann wohl der ganze französische Impressionismus hervorgegangen. — Aber nun geschah das Merkwürdige. Diese Malereien, mit all ihrer Flüchtigkeit und Unmittelbarkeit, schienen den Malern die Welt als Schein viel überzeugender und sinnfälliger wiederzugeben, als alle die mühseligen Fertigbilder, die die Welt abzuschreiben versucht hatten. Die lebendige Technik ersetzte die Lebendigkeit des Lichts, der Atmosphäre, der Bewegung. Um diese wiederzugeben, sagte man nun in erklärlicher Selbsttäuschung, wäre eine ganze Umwälzung unternommen worden.

Wenn der Impressionismus so entstanden ist, wie hier angedeutet wurde, dann mußten ihn auch Pinsel und Palette wieder töten. Und so ist es auch gekommen, während die Periode der „Reizbarkeit“ und der Wissenschaftlichkeit unverändert weiterwährt... A. J.



LENE SCHNEIDER-KAINER. GEMÄLDE »KINDERBILDNIS«



BILDHAUER KARL ALBIKER—KARLSRUHE-ETTLINGEN. ZEICHNUNG »KNEIENDE FRAU«

VOM VORSTELLEN UND GESTALTEN DES KUNSTWERKS.

VON PROF. DR. A. E. BRINCKMANN—KARLSRUHE.

In jedem Kunstwerk veranschaulicht sich für die rezeptive Vorstellung des Betrachtenden eine Summe geistiger Arbeitsleistung des gestaltenden Künstlers, dessen längere oder kürzere produktive Vorstellungsreihen sich im Material objektiviert haben. Alle anschaulichen Formen haben ihr Leben in der Vorstellung des gestaltenden Künstlers hinter sich. Man ist versucht, für ihre langsame Herausschälung aus dem Geistigen zum Anschaulichen das Bild der Kristallisation zu gebrauchen, doch träfe ein solches Gleichnis den Gestaltungsvorgang nur halb. Es werden nicht einzig Teile, die das Kunstwerk ausmachen, angezogen und nach gefaßtem Plan gebildet, sondern ebenso sehr und vielleicht sogar in reichlicherem Maß werden Teile als unrein abgestoßen. Das Endergebnis schwebt nicht sogleich intuitiv vor, sondern es entfaltet sich nach und nach im Vorstellen, Gestalten, Bilden und Formen. Im gestaltenden Künstler herrscht geradezu ein Chaos von hervorstrahlenden und erlebenden Ideen und Formen, von Gestaltungsmöglichkeiten und Ausdrucksbeziehungen, die seine Geist dehnen und ihn oft zu sprengen drohen, ohne daß er sich sofort Rechenschaft von ihrem Wert für das endgültige Ergebnis, für das Kunstwerk, zu geben vermöchte. Vielmehr erscheint ihm, dem Gestaltenden, jeder Zustand seiner Vorstellungen als Repräsentant einer wahren Ewigkeit von besonderem Wert; erst der zeitliche Ablauf der sich folgenden Vorstellungen sondert aus, bewertet relativ, sodaß gerade eine reiche Begabung höchstes Glück und tiefste Qualen im Gestalten findet.

Und selbst das Endergebnis, das anschauliche Kunstwerk, ist kein Abschluß der Vorstellungsreihen. Häufige neue Fassungen des alten Motivs sind dafür Beweis, die einmal in Bewegung gesetzte Vorstellung hält nicht plötzlich ein, der zeitlich festgelegte Punkt der Bildbeendigung ist nicht zugleich auch für sie Ziel und Ende, sondern sie gestaltet an dem aufgenommenen bildnerischen Problem weiter. Es hat Künstler gegeben, wie Leonardo da Vinci, mit einer so ungeheueren Fülle innerlichen Vorstellungsvermögens — „innerlich voller Figur sein“ nennt es Dürer —, daß sie kaum noch Interesse für zeitraubende Veranschaulichung eines Vorstellungs-Ergebnisses fanden. Ein schlechter Künstler, der jemals fertig wird, der

nicht zugleich auch gegenüber dem abgeschlossenen Kunstwerk — und man nehme den Ausdruck abgeschlossen ganz wörtlich — in dem Gefühl der endlichen Befreiung heimgesucht würde von einer schmerzlichen Ergriffenheit, wie sie der Eremit haben mag, der freiwillig die Welt mit der Einsamkeit vertauscht — nur daß dem Künstler die Vorstellung zum Schlüsse einer erneut aufleuchtenden Welt zu werden vermag.

Versteht man das Vorstellen und das Gestalten am Kunstwerk als Wirbel geistiger Vorstellungen, so findet man auch einen Weg zu einer Seite des Expressionismus, der diesen Wirbel nicht in zeitlicher Abfolge und Welle um Welle nicht durcheinander bedingt nehmen möchte, sondern das Nacheinander und die Bedingtheit ersetzt durch Gleichzeitigkeit und Gleichwertigkeit. Und es sind letzten Grundes nur Prinzipienfragen und Fragen der geistigen Beweglichkeit, ob man das eine oder das andere ablehnt oder die Berechtigung beider Kunstausdrücke zugibt. Ob man verlangt, daß die künstlerische Gestaltungskraft alles Nacheinander der sich ablösenden Vorstellungen auf eine Quersumme bringe, oder ob man zugibt, daß dieses Nacheinander zu einem Beieinander im Kunstwerk werden könne und es dem Betrachter überlassen bleibt, wie einstmals gegenüber der letzten Entwicklung des Impressionismus eine Synthese der Farbenteichen selbst vorzunehmen, so nun auch hier eine Synthese der Vorstellungsreihen nach Idee und Form zu finden. Auch darin liegt die Bedeutung des expressionistischen Kunstwerks für die rezeptive Vorstellung des Betrachtenden: Fäden, die sich nicht zu einem Knoten schürzen, spinnen sich fort. Mit anderen Worten: der Betrachter wird leichter in den Vorstellungsvorgang mit hineingerissen. Wenn wir aber, wie weiter unten dargelegt wird, dem Vorstellungsvorgang größte Bedeutung für das Verständnis des endgültigen Kunstwerks zuschreiben, so ruhen hier nicht zu unterschätzende Werte des expressionistischen Kunstwerks. Fast paradox klingt es, aber es ist doch so, daß das expressionistische Kunstwerk sich leichter gibt, wie die kühle Ruhe einer endgültig vereinheitlichten Vorstellung im Kunstwerk. Es scheint einzig darum anders, weil die rezeptive Vorstellung so gar nicht geschult ist, produktiven Vorstellungsreihen nachzudenken. Wir sind der Über-

zeugung, daß gerade die in unfaßlicher Unendlichkeit auf uns hereinhämmern den Ereignisse dieser Zeit, die völlige Unmöglichkeit, sie zu einer einzigen Synthese zu bringen, uns den Gedankengängen des Expressionismus nahebringen werden, obgleich doch gerade seiner relativen Einfachheit wegen als komplizierteres Ziel einer späteren Zeit wieder vorschweben dürfte, das ganze Strahlenbündel in einem Brennpunkt zusammenzuziehen und erst wieder in der rezeptiven Vorstellung des Betrachtenden als eine Unendlichkeit von Wirkungen auseinander fliegen zu lassen.

Die Kunstwissenschaft hat sich fast ausschließlich um die ästhetische Auslegung des fertigen Werks vor eben diesem fertigen Werk bemüht. Man wird aber die Anschauung gewordenen Formvorstellungen nur teilweise oder gar nur äußerlich verstehen, wenn man sich einzig um das Endergebnis kümmert. Denn hier nimmt die rezeptive Vorstellung nur auf, was sie anspricht. Besonders gut verdeutlicht diese Ungerechtigkeit dem Kunstwerk gegenüber die Neuaufnahme der historischen Stile im 19. Jahrhundert. Aus jenen wurde herausgenommen und ohne starke Kraft neugebildet, was die rezeptive Vorstellung des betreffenden Nachahmers aufzunehmen vermochte. Eine spätere, historisch geschultere und wissenschaftlich klarere Zeit hat sehr auffällig den Unterschied dem Vorbild gegenüber trotz allen Mühen um echte Wirkung anmerken können. Wie es jenen historisierenden Künstlern dem historischen Kunstwerk gegenüber ging, so ergeht es uns selbstverständlich auch jedem Kunstwerk unserer Zeit gegenüber, mögen wir auch als Kinder gleicher Zeit leichtere Annäherungsmöglichkeiten haben. Wir haften am Einzelnen, ohne der Gesamtheit des Vorstellungsprozesses, aus dem das Kunstwerk ein Querschnitt ist, näherzukommen, falls wir nicht befähigt sind, den Vorgang werdender Vorstellungen gegenüber dem endgültigen Kunstwerk nacherlebt zu haben. Alles Schwergewicht der Betrachtung wird immer noch auf das Endergebnis verlegt. Daß aber selbst dieses Endergebnis kein solches für den Gestaltenden ist, wurde schon gesagt. Wir werden ja auch einem Menschen nicht gerecht, wenn wir aus seinem steten Werden einen Moment herausgreifen, wir verstehen einen philosophischen Gedanken ohne Prämissen und Folgerungen nicht. Dem Kunstwerk aber, das doch auch nur Teil eines größeren steten Werdens ist, glauben wir diese abtönde Isolierung zumuten zu können. Was uns not tut, ist eine evolutionistische Betrachtungsweise auch dem Kunstwerk gegenüber, nicht einzig

die Analyse eines nach vorwärts und rückwärts begrenzten Schaustücks. Man hat philosophisch selbst rezeptiv noch nicht denken gelernt, wenn man einige Sätze kennt, ebenso bleibt das Reich künstlerischen Gestaltens dem fremd, der nur Ergebnisse sieht, dem Werden dieser Ergebnisse aber nicht nachzudenken vermag. Das Mit- und Nachdenken des künstlerischen Vorstellungsanges bleibt eine Aufgabe, die noch unendlich viel zu erfüllen hat, denn einzig sie führt aus der Oberfläche in die Tiefe des Kunstwerks ein. — Für große Gebiete alter Kunst fehlen die Möglichkeiten zum Nachdenken des künstlerischen Vorstellungsanges allerdings vollkommen, nur Rückschlüsse aus gegenwärtigem künstlerischen Schaffen werden schwach diese fernen Gebiete erhellen. Eine Mahnung übrigens für den Kunsthistoriker, die förderlichen Werte nicht zu verkennen, die in der Beschäftigung mit moderner Kunst auch für den Deuter alter Kunst liegen.

Wird nun derjenige, der nicht selbst schöpferisch gestaltet, in dieses wirbelvolle Labyrinth überhaupt einen Zugang finden? Kann nicht allerletzt nur noch der, dem es vergönnt ist, den gestaltenden Künstler zu umlauern, wie der Biologe sein Studienobjekt umlauert, darauf rechnen, einige Wellen aus jenem dunklen Wirbel aufzufangen? Ist damit aber nicht gar das weite Reich der Kunst dem Nichtkünstler verschlossen, bleibt nicht sogar der Künstler dem Künstler als anderem Individuum fern, und schafft er nicht als ein ewig Einsamer einzig für sich selbst, einzig für seine Erkenntnis? Leider muß eingestanden werden, daß diese Fragen keine fröhliche Auflösung erhoffen lassen. Wer sie weiter ausspinnt, wird bescheiden und schon beglückt mit einem Blick durch die vergoldeten Gitter dieses verschlossenen Reichs. Den Blick aber sollten wir wohl festhalten und auch versuchen, die Stangen etwas auseinander zu biegen. Denn im Ablauf des künstlerischen Vorstellungsverganges lüftet sich der Schleier hier und dort. Eine Skizze, ein Wort lassen manches erraten, die Erlebnisse eigener produktiver Tätigkeit auf jedweden geistigen Gebiet gesellen sich hinzu, und so erhellt sich dort ein Werden, wo vorher nur ein Sein erkannt wurde. In der Aufdeckung solchen Werdens, in dem Bemühen um Erkenntnis jenes zweiten großen Reichs neben dem Reich des begrifflichen Denkens harret der Kunstwissenschaft eine mächtige Aufgabe. Der geistige Vorgang des künstlerischen Gestaltens will erkannt sein im einzelnen Kunstwerk, in der zeitlichen Abfolge der Kunstwerke.

Künstler sind stets ablehnend gegen eine

Kunstkritik, ernste sogar gegen eine günstige. Sie sagt ihnen wenig oder nichts, höchstens aus wirtschaftlichen Gründen mag man sich um sie kümmern. (Hierin liegt der amoralische Grund jeglicher Kunstkritik beschlossen.) Wenn man liest, was sie selbst schreiben, wird klar, warum. Mag es nun Marées, Hildebrand, Liebermann, Signac sein, sie alle sagen wenig von dem, was im allgemeinen den naiven Betrachter am Kunstwerk einfängt, sondern sie legen allen Wert auf den Gestaltungsvorgang an sich. Sollten wir es nicht ebenso machen? Lohnender für uns, förderlicher für die Durchsetzung eines Künstlers wird es auf alle Fälle sein, statt zehn Werke von ihm zu bringen, an einem einzigen die verschiedenen Vorstellungs-etappen aufzuweisen, seine besondere Vorstellungsart zu verdeutlichen, bis dahin, wo die anschauliche Form endgültig vorliegt. Gar nicht von der widernatürlichen Art zu sprechen, die Analyse des Kunstwerks zu einer einzig Gefühlswerte umschreibenden literarischen Neuschöpfung zu machen. Eine Kunstbetrachtungsart, die mit Wackenroder (1797) aufkam und unter dem Einfluß Muthers unsere Literatur über bildende Kunst stark vergiftet hat. Sind wir uns andererseits nicht über die Belanglosigkeit einer Buchillustration im klaren, die literarische Begriffe anschaulich aufzeichnen will?

Gern gebe ich zu, daß bei einer solchen Wendung dem Kunstwerk gegenüber leicht das unbehagliche Gefühl des Akademischen in der Behandlung auftauchen kann. Auch ein Hildebrand mag das gespürt haben, wenn er meint, daß eine solche Behandlung in die Lage käme, zu demjenigen, dem die Anschauungen (Vorstellungen) geläufig sind, in einer ungewohnten Sprache zu reden. Und hier begründet sich letzten Endes für uns die schon angedeutete Auffassung, daß die Gesetze des künstlerischen Vorstellens sprachlich nicht feststellbar sind. Die unüberbrückbare Kluft ist diese: Der besondere geistige Vorgang des künstlerischen Vorstellens und Gestaltens wird durch Begriffe ersetzt, um uns in einer uns geläufigen Form mitteilbar zu werden. Diese Begriffe gehören jedoch einer durchaus unterschiedlichen geistigen Sphäre an. Aber noch etwas Schlimmeres und eben akademisch Vereisendes geschieht: durch feste Begriffe wird der unendliche Reichtum bildnerischen Gestaltens eingeschränkt. Hildebrand ist in seinem „Problem der Form“ dieser Gefahr nicht entgangen, aus einem individuellen Schaffen hat er ein absolutes begriffliches Gesetz machen wollen — ein Fehler, den ihm der jüngste Kunsthistoriker, der Antike, Gotik, Barock mit freien Augen

nebeneinander angesehen hat, nachzurechnen vermag —, wo es dann allerdings nichts Einfältigeres gäbe, als mit solch primitiver Erkenntnis einen Hildebrand selbst angreifen zu wollen. Die Begriffe drängen nach Begrenzung, die schöpferischen Vorstellungen dagegen sind fließend frei. Gebundenheit und Freiheit stehen einander gegenüber, und doch wird der Versuch gemacht, eines durch das andere zu ersetzen, ja wir selbst kommen ohne dies ja nicht aus. Nun, wir können uns aus diesem Widerspruch retten, wenn wir uns gegenwärtig halten wollen, daß alle Begriffe dem Kunstwerk gegenüber fließende bleiben müssen, nicht etwa unklare, sondern von Fall zu Fall durchaus klare, aber immer mit neuem Gesicht. Der Reiz liegt gerade darin, zu zeigen, daß der Begriff der Fläche begrifflich mathematisch bestimmt ist, in der bildenden Kunst jedoch stets als ein anderer erscheint, und daß, gehen wir über diese Elemente hinaus, die Kombinationen im Kunstwerk unendlich vieldeutig werden, im rein begrifflichen Denken stets eindeutige bleiben müssen, oder jedenfalls sollten.

Einen Einwand hiergegen könnte man unter Verweis auf das mystische Denken machen, aber eben dieses unterscheidet sich von dem begrifflichen dadurch, daß es eine Umschreibung von Gefühlswerten ist. Es schwebt gewissermaßen zwischen Philosophie und Kunst, wie denn auch die darstellende Kunst leicht in die Mystik, nie aber in die Philosophie einzuführen vermag — trotz Kaulbachs.

Bei allem Bemühen um das Werden des Kunstwerks wollen wir aber schließlich noch eins festhalten, dieses eine wird auch die Bescheidenheit dem Kunstwerk gegenüber immer wieder erneuern: nicht nur, daß es unmöglich ist, sein besonderes Leben in Begriffe aufzulösen, sondern daß wir stets an die Grenzen des Unbegreiflichen kommen, wo man sich denn, nach großem Gewinn, wohl bescheiden kann. Und man mag sich trösten. Selbst der vorstellende Künstler wird diese Grenzen des Unbegreiflichen fortwährend in sich spüren, ja nicht einmal durchbrechen mögen, so klar er auch den Weg im Ganzen verfolgt, von dem wir nur Teile sehen. „Man hat zu allen Zeiten gesagt und wiederholt“, meint Goethe zu Eckermann, „man solle trachten, sich selber zu erkennen. Dies ist eine seltsame Forderung, der bis jetzt niemand genügt hat, und der auch eigentlich niemand genügen soll.“

Nicht also die Lichtquelle selbst gilt es zu finden, wohl aber die Strahlenbündel zu sehen, die sich schließlich im Brennpunkt des Kunstwerks verdichten. — Bei der unendlichen Fülle



KARL ALBIKEY—KARLSRUHE-ETTLINGEN.

ENTWURF ZU NEBENSTEH. RELIEF.

von Ideen und Formen während des Gestaltungsvorgangs, die wir zum Verständnis des endgültigen Kunstwerks nachzuerleben wünschen müssen, selbst wenn die vermittelnde begriffliche Übersetzung nur mangelhaft sein kann, wird, wie schon einleitend vermerkt, dieser Gestaltungsvorgang selbst ein ständig wechselnder sein, nicht nur in den verschiedenen Kategorien des bildnerischen Gestaltens, in den verschiedenen Zeitabschnitten oder bei den einzelnen Künstlern einer und derselben Zeit, sondern sogar in einem Künstler bei der Schöpfung seiner verschiedenen Werke. Diese Auffassung wird leicht den gewandten Macher aus der Schar wahrer Künstler herauszuheben vermögen: er ist derjenige, bei dem der Ablauf des Gestaltungsvorgangs stets der gleiche ist. Für uns ergibt sich aber aus der Erkenntnis der unendlichen Möglichkeiten der Gestaltungsvorgänge die Forderung, eine Unendlichkeit von Formsprachen als an sich gleichberechtigt anzuerkennen (ohne das Recht persönlicher, ihrer selbstgewählten Beschränkung jedoch bewußter Entscheidung zu bestreiten), weiterhin jegliche Analyse unter stets wechselnden Gesichtspunkten vorzunehmen. Man mag getrost sagen, dem

Werden des Kunstwerks mangelt die Logik. Und damit mangelt auch die Logik seiner begrifflichen Umsetzung, nachdem wir uns schon damit bescheiden mußten, daß auf diesem Gebiete die Begriffe nicht begrenzend sein können, sondern notwendig fließende werden müssen.

Wie weit sich nun aber doch trotz alledem allgemeine künstlerische Vorstellungsbegriffe festlegen lassen, läßt sich hier vorerst nicht sagen. Das große Verdienst der „Kunstgeschichtlichen Grundbegriffe“ Wölfflins beruht gerade darin, einen solchen Versuch unternommen zu haben, wenn er auch selbst davon entfernt ist, diese Grundbegriffe für abschließende zu halten und sein Buch ein tastendes und eröffnendes nennt. Auf alle Fälle dürfte die Einbeziehung anderer kunstgeschichtlicher Zeitabschnitte die von ihm festgelegten Grundbegriffe in mancher Weise umfärben und besonders das von Wölfflin aufgestellte System ihrer Beziehungen beeinflussen. Gelangt man nicht gar dahin, jedwede logische Determinierung auf dem Gebiet der Kunst von vornherein für unmöglich zu halten im Gegensatz zum begrifflichen Denken. Und selbst diesem gegenüber ist man nicht mehr so sicher wie einst (Bergson). Bis dahin



KARL ALBIKER—KARLSRUHE. RELIEF «MUSIZIERENDE FRAUEN»

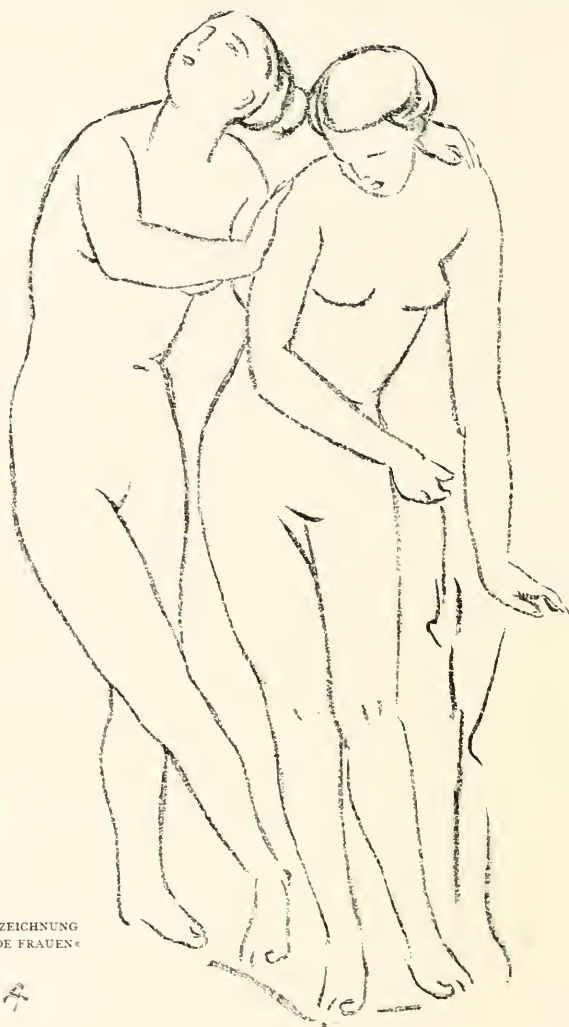
sind aber noch eine Fülle von Einzelstudien notwendig, die Einblick gewähren in das Wesen des künstlerischen Vorstellens und Gestaltens.

Wir möchten in verschiedenen Aufsätzen zwanglos die verschiedenen Gestaltungsvorgänge für Baukunst, Skulptur und Malerei der Gegenwart verfolgen, wenn es auch nicht zufällig ist, daß wir den Beginn mit einem Relief und einer Freiskulptur machen.

Das Relief, mit dem Albiker ein Theater in Basel schmückte, macht thematisch keine Schwierigkeiten. Es ist gedacht für die besondere Bestimmung seines Standorts: drei musizierende Frauen, eine Tamburinschlägerin, eine Lautenspielerin und eine Bläserin. Unschwer erfährt man auch das Verhältnis der drei Figuren zur Relieffläche: die architektonische Strenge ihrer Verteilung in drei ähnlich variierten Rhythmen, die klare Dreitrennung und zugleich doch wieder den Zusammenfluß des gesamten Liniennetzes. Hierin scheint das Endergebnis aller gewandelten Vorstellungen des gestaltenden Künstlers anschauliche Form geworden zu sein, stark unter diesem Eindruck stehend, könnte man sich dankbar bescheiden. Und doch, meinen wir, kann diese letzte Form noch an wirksamer Lebendigkeit gewinnen, wenn wir Einblick in ihren Entstehungsvorgang gewinnen. Es mag gleich gesagt werden, daß derjenige, der gewohnt ist, künstlerischen Gestaltungsvorgängen nachzuleben, ohne diesen Umweg noch weitere Vorstellungsbegriffe allein aus dem Relief herauszunehmen vermöchte; hier handelt es sich aber vor allem um die, die solchen Gestaltungsvorgängen fremder gegenüber stehen. Und um es nochmals mit anderen Worten zu wiederholen: Begriffe, stets veränderlich, versagen einer solchen ungeübten Vorstellung gegenüber doch, wenn sie nicht erfährt, auf welche Weise sich diese Begriffe entwickeln.

Der flüchtige Eindruck von der Bewegung eines knieenden Frauenkörpers war Ausgang aller der Vorstellungen, deren Endergebnis das Relief selbst ist, mag diese erste Vorstellung nun im Geiste des Gestaltenden entstanden sein, mag sie der selbstentzückten Bewegung des freien Modells abgelauert sein. Rodin zum Beispiel hat mit flüchtigem Stift ganze Reihen solcher freien Bewegungen festgehalten. Blatt um Blatt füllte er nach den Tänzen zartgliedriger Kambodschanerinnen, bis ein Eindruck plötzlich über allen anderen emporschwang und sich auszuformen begann. So ist auch dieser knieende Akt mit den hochgeworfenen Armen vielleicht ein flüchtiger Bewegungseindruck emporschnellenden Jubels, vielleicht ist gerade diese Stellung geboren in dem

eigenen dithyrambischen Lebensgefühl des Künstlers und ohne Modell mit schnellen Tuschstrichen auf das Papier geworden — gewiß Unterschiede, aber doch in dem Gange der Vorstellungen belanglos. Diesem Bewegungseindruck wird nun weiter nachgedacht. Zunächst frei, isoliert, flüchtig aufgebaut wird er in der Vorstellung verwoben zur Dreibindigkeit mit zwei weiteren Figuren, für die sich ein ähnlicher Gestaltungsausgang nachweisen ließe. Und nun ein weiterer Schritt: das Format der rechteckigen Steinfläche wird von dieser Stellungsgruppe gewählt und zwingt gleichzeitig diese Stellungsgruppe in ihre festen und von jetzt ab unvermeidbaren Grenzen. Die isolierte Bewegung verschmilzt in eine dreifache sich gegenseitig bedingende und beeinflussende, die freiwillig gestellten Forderungen der Steinfläche werden zum Gesetz des weiteren Gestaltens. Die überreichen Möglichkeiten müssen durch das enge Tor eines besonderen Stellungswillen hindurchgehen. Die Kohlezeichnung zeigt diese bestimmte Wendung. Man wird mit einmal inne, wieviel Entsagungsvolles in dieser Fassung liegt, obgleich doch Wort für Wort die Analyse auf sie passen würde, die vorher das vollendete Relief umschrieb. Die Bedeutung dieser Kohlezeichnung liegt gerade darin, daß man ihr gegenüber dem Künstler nachzudenken vermag, wie sie wohl eine Lösung bedeuten und doch gleichzeitig für ihn zu einer Enttäuschung werden konnte. Denn die Ausgangsvorstellung jener jubelnden Bewegung ist verblaßt, verblaßt zu einem starrgebannten Schema. Der schwerste Teil der Arbeit beginnt: nicht nur hinüberzuretten, sondern auszubauen das, was ursprünglich vorhanden war. Die Ausgangsvorstellung einer schwingvollen Bewegung wird zum Gestaltungsproblem. Man verfolge in den drei Stadien das Aufsetzen des Körpers auf dem Schenkeldreieck, Schwung und Drehung des Torso, die Kurvenlinie der beiden Arme und ihre Richtung gegen den Körper, immer erscheint auf Bewegung hin angesehen die Tuschzeichnung wie ein wilder Rausch, die Kohlezeichnung wie ein geometrisches Schema, das Relief wie ein Schwung voll Energien, die wohl das umschreibende Format des Steins einhalten, zugleich aber dies Format als behinderndes, pressendes völlig vergessen machen und sich unbehindert auszurasen scheinen. Unter dem anderen Gesichtspunkt der Einzwängung in das Format betrachtet: die Tuschzeichnung jede Grenze des Raumes vergessend machend, die Kohlezeichnung die Figur in das Format des Steins hineindrückend, das Relief dieses Format als eigen-



K. ALBIHER. ZEICHNUNG
»STEHENDE FRAUEN«

gesetzliches bestimmend. Zwei Wurzeln des Vorstellungsvorganges sind so deutlich geworden, Bewegung und Format. Feindlich fast sich gegenüberstehend, harmonisch geeint, ja weit mehr, sich gegenseitig steigernd die Werkstatt verlassend. Und wir sagen wohl nicht zu viel, daß nun erst, wo wir diesen Entwicklungs-

gang übersehen, das Relief in der rezeptiven Vorstellung des Betrachtenden ganz andere Wirkungen auslöst wie vorher. Wir haben selbst an den Vorstellungsbegriffen mitgearbeitet, und diese Tätigkeit ist für ihr Verstehen von gleicher Bedeutung, wie das Mitarbeiten an den reinbegrifflichen Gedankengängen eines Philoso-



KARL
ALBIKER-
KARLSRUHE.
»STEHENDE
FRAUEN«



K. ALBRECHT-
KARLSRUHE.
»FRAUEN-
GRUPPE«

F. ALBIKER-
KARLSRUHE.



PINSEL-
ZEICHNUNG:
»KNEIENDE
FRAU«

phen für das Verstehen seiner Schlußsätze es ist. — Von einer flächenhaft vorgestellten — im Gegensatz zur räumlich vorgestellten — Linienbewegung nimmt auch die zweite Schöpfung Albikers ihren Ausgang. Eine Gruppe von zwei stehenden Frauen, aneinandergeschlossen in gleicher Bogenbewegung der Körperkonturen, während die Sehne dieses Bogens, die der ganzen Gruppe Flankenhalt gibt, festgelegt wird durch den linken Arm der rechten Figur und ein herabhängendes Gewandstück. Eine kräftige Diagonale legen die beiden rechten Arme durch die Gruppe, verdeutlichender Gegensatz zu den großen Bogenlinien und doch

gleichzeitig sich aus ihnen abzweigend. Man könnte sich nun denken, daß der Künstler aus dieser ersten Vorstellung eine Reliefplastik entwickelt hätte, vielleicht in ähnlichen Vorstellungsvorgängen, wie sie vorhin entwickelt wurden, vielleicht aber auch in glatterem Ablauf, da diese Vorstellung sich von selbst in ein bestimmtes Steinformat zu fügen scheint. Um zu zeigen, wie leicht sich immerhin ein solcher Vorstellungsgang abspielen kann, fügen wir hier ein weiteres Relief einer knieenden Frau mit der ersten Studienzeichnung ein, bei dem die Figur selbst nur geringe Wandlungen durchgemacht hat, wogegen die Bedeutung der Schilf-



K. ALBIKER-
KARLSRUHE.
RELIEF »KNIET-
ENDE FRAU«

gewächse für die endgültige Gestaltung sich wesentlich gewandelt hat. Indem bei der Gruppe die flächenhaft vorgestellte Linienbewegung nun aber durch einen plötzlich aufzuckenden, auf ein bestimmtes Ziel gerichteten Vorstellungsimpuls genötigt wird, sich in eine Freiskulptur hineinzuformen, treten ganz neue Forderungen an sie heran. Die dritte Dimension erscheint, die Fläche bricht auf zum Raum, der nicht einzig wie die Fläche nach oben und unten, rechts und links Freiheiten gibt, sondern sein eigentliches Leben grade in einem Vor und Zurück offenbart. Deutete vorher die Linie die Fläche aus, so muß nun im Raum diese Linie sich selbst zur Fläche entfalten. Jeder einzelne Frauenkörper wird mit kontrastierenden und sekundierenden Richtungsebenen durchsetzt und die vormals einfachen Bogenlinienbeziehungen beider Körper verschieben sich jetzt räumlich gegeneinander. Man verfolge in der Freigruppe gegenüber der Zeichnung das neue Verhältnis beider Schultern, die Verschiebung der Brust- und Bauchpartien gegen die Schultern und gegeneinander, die Veränderungen und Deckungen der Beinstellungen, die man als eine der schwersten Partien im Gesamtaufbau betrachten kann. Hier ist nicht nur der einstige Linienrhythmus gewahrt, die Vorstellung nicht nur kompliziert und bereichert — von Bedeutung ist die Unterstützung und Gegensätzlichkeit der Gewandfalten und dicken Säume —, sondern in dieser Komplizierung ist zugleich ein höchst klares und leicht faßliches Vorstellungselement herausgearbeitet: die beiden rechten Füße sind bis an die vordere Ebene gleichmäßig herangestellt, die beiden linken Füße fast gleichmäßig zurückgezogen, was bei der kreuzweisen Versetzung der einen Figur eine dreieckige Basis mit der Spitze gegen den Betrachter ergibt. Diese Spitze aber wird der Aufschwungspunkt für den Aufbau der plastischen Massen, der erhobene Kopf der linken Figur biegt diese schwingend steigenden Massen wieder zusammen und gewinnt hier oben eine ähnliche Bedeutung wie das Fußpaar unten. "

Der Gestaltungsvorgang des Reliefs ging von der Linie über eine Flächengeometrie zur Linie, der Gestaltungsvorgang der Freiskulptur von der Linie zum Raum. Der Gestaltungsvorgang

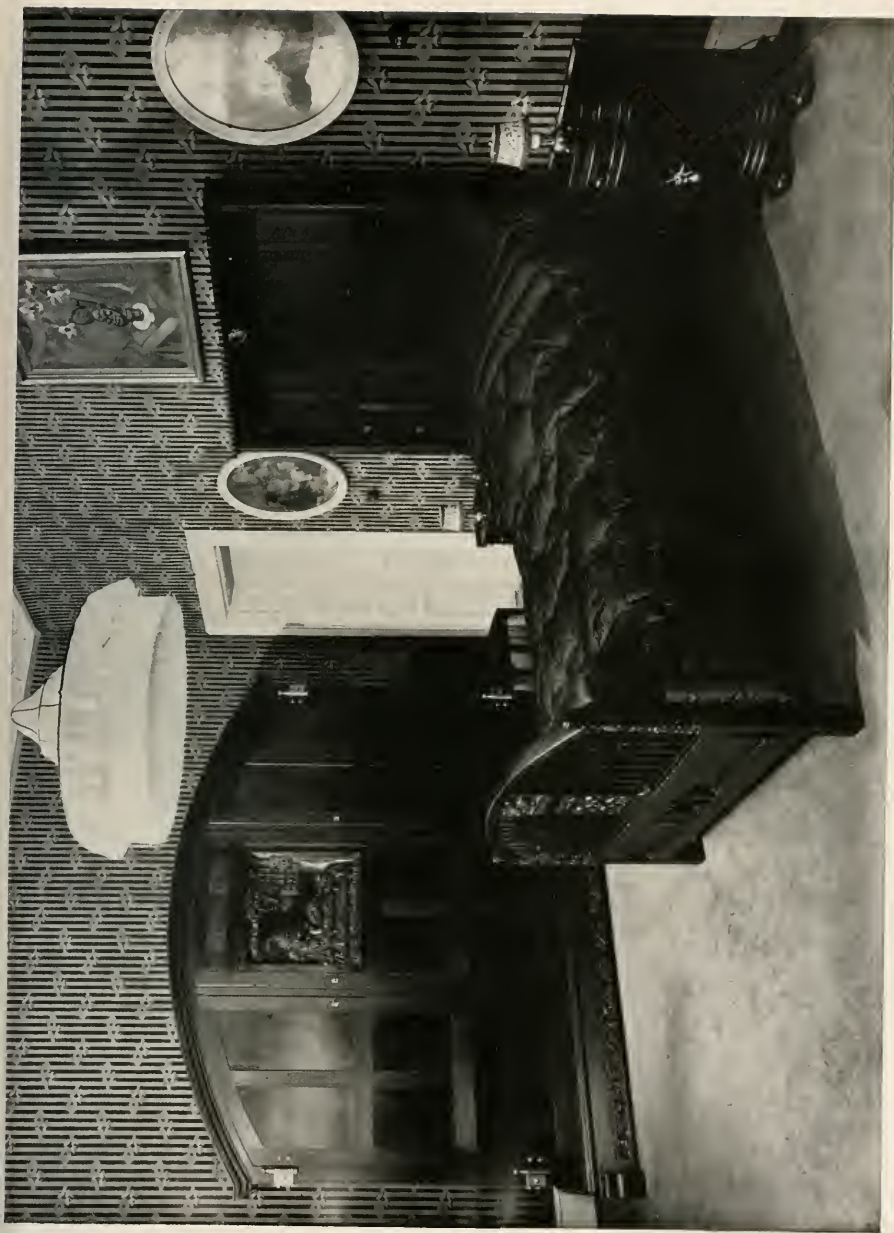
hat im ersten Fall gewissermaßen einen Kreis beschrieben, im zweiten Fall stetig eine neue Richtung eingeschlagen. Einmal hat die Linie sich in der Fläche erfüllt, das andere Mal hat sich die Linie zur Fläche entfaltet und damit den Raum gewonnen, so entschieden, daß diese Freiskulptur sich Werken des Barock nähert. Man wende nicht ein, daß ja auch das Relief räumliche Werte einschließt, die Freiskulptur Linienumgrenzungen aufweise. Ausschlaggebend sind hier die Hauptbegriffe, mit denen die Vorstellung arbeitet.

Wichtig wird nun weiter die Erkenntnis, daß die Vorstellungsbegriffe linear, flächig und räumlich einheitlich beieinander ruhen und einzig durch den besonders gerichteten Vorstellungswillen Realität erlangen. Sie schließen sich im Vorstellungsgang nicht gegenseitig aus, bilden in unserem Fall keine Paarigkeit, wie sie etwa für einen bestimmten Zeitabschnitt Wölfflin nachgewiesen hat, sodaß etwa das linear-flächige Sehen in Gegensatz zu dem malerisch-räumlichen Sehen tritt. Sollen wir annehmen, daß unsere Zeit diese Fähigkeiten neuer Gruppierungen alter Vorstellungsbegriffe erlangte, weil sie so unendlich viel von dem künstlerischen Vermächtnis früherer Zeiten in sich eingesogen hat? Ich glaube, dieser Einwurf, den man vielleicht zur restlosen Verteidigung der ihrem besonderen Objekt gegenüber wundervollen Darlegungen Wölfflins machen möchte, scheidet an der außerordentlichen Kraft der Albikerischen Vorstellungsformen. Und wir kommen da auf einen schon ausgesprochenen Satz zurück: daß diese Vorstellungsbegriffe eine unendliche Kombinationsfähigkeit und Bildsamkeit im Gestaltungsvorgang besitzen, daß grade die schöpferische Art unserer Zeit auf solcher Kombinationsmöglichkeit beruht. Gleichzeitig erinnern wir noch einmal daran, daß alle Vorstellungsbegriffe gegenüber den auf Eindeutigkeit ausgehenden abstrakten Begriffen unendlichdeutige sind, und daß die eigentliche Aufgabe nun wohl die wäre, immer neue Eigenschaften und Wesensarten der Linie, der Fläche und des Raumes zu enthüllen, nicht nur aus ihrer optischen Sehbarkeit, sondern vor allem aus ihrer Einreihung in den Vorstellungsvorgang heraus. A. E. BR.





EDUARD PFEIFFER - BERLIN. »RELIEF IN HOLZ GESCHNITZT« SCHRANKFÜLLUNG.



ARCHITEKT EDUARD PEIFFER—BERLIN.

»HERREN-SCHLAFZIMMER « AUSFÜHRUNG FÖSSENBACHER-WERKSTÄTTEN—MÜNCHEN.



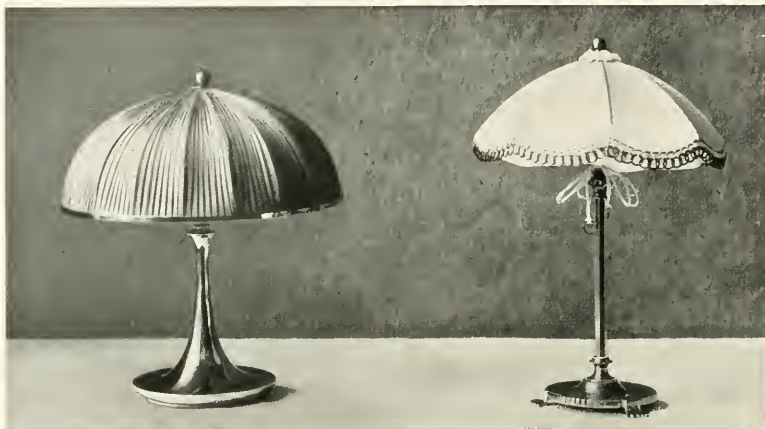
ARCHITEKT EDUARD PFEIFFER - BERLIN. HERRN-FRISIERTISCH MIT REICHER SCHNITZEREL.



ARCHITEKT LAJOS KOZMA—BUDAPEST. »SAMMELCHRANK MIT GESCHNITZTEN ZIERLEISTEN.«



ARCHITEKT EDUARD PFEIFFER - BERLIN. »HERRENKLEIDER- UND WÄSCHESCHRANK« FÜLLUNG VERGL. S. 406.



RICHARD L. F. SCHULZ. BERLIN.

«ELEKTRISCHE STEHLAMPEN»

SICHTBARE SCHÖNHEIT ALS AUSDRUCK DER SEELENKULTUR.

UNSER VERHÄLTNIß ZU DEN SCHÖNEN DINGEN VON JOSEPH AUG. LUX.

Blieben wir stets dessen eingedenk, daß der künstlerische Geschmack der Ausdruck verborgener Seelenkräfte ist, die in jeder Brust ein eigenes Gesetz bilden. Wer da glaubt, die Sache mit einfachen Regeln abzutun, ist schon auf dem Holzweg. Die Tyrannei nüchternen Rezepte und Vorschriften, die für alle Menschen oder für ein ganzes Volk bindend sein sollen, führt direkt in die Erstarrung, in Kunstblindheit und hilflosen Manierismus. Hüten wir uns, das Flügelroß schöpferischer Phantasie an diesen dünnen Ast zu binden!

Unerschöpflichkeit der Erfindung, ewige Wiedergeburt des edlen Geschmacks ist uns gegeben, weil es etwas ist, das aus geheimnisvollen Seelentiefen kommt und dort von dem Sternengesetz des Kosmos geleitet wird. In diesem schöpferischen Urgrund der Seele vollzieht sich das Urbild des Schönen, die platonische Idee, die Inspiration, die von der gestaltenden oder ordnenden Hand hernach in Sichtbarkeit umgesetzt wird. Aber sie könnte nicht greifbare Gestalt gewinnen in Holz, Stein, Metall, Farbe oder Ton, wenn sie nicht vorher schon als ein Seelisch-Geistiges vorhanden wäre. Nicht der Intellekt oder die verstandesmäßige Alltagslogik ist schöpferisch; sie kann höchstens Regeln und Rezepte verschreiben; sondern jenes tiefere, individuelle Gefühl ist produktiv, das jene Regeln und Rezepte immer

wieder durchbricht und umwirft und an Stelle der Schulweisheit die überraschenden Taten des Genius setzt.

Die Geistform, im dunklen Seelenbereich entstanden, ist früher da als die sichtbare materielle Form. Wie schön spricht der Dichter Eichendorff von den heimlichen Liedern, die in allen Dingen schlummern und wie richtig redet der Orientale von dem Geist des Tisches oder von dem Geist jeglichen gefertigten Dinges, wie er auch von dem Geist des Baumes oder des Felsens redet. Erinnern wir uns, daß auch unser Naturempfinden um die Seele des Baumes, um die Dryaden weiß, um den Geist über den Wassern, um den Erbkönig usw.

Unser seelisches Verhältnis zu den Dingen beruht darauf, daß diese Dinge ursprünglich geistig vorhanden waren, und daß somit der Geist an ihnen es ist, der ihnen erst ihr Dasein in dieser Welt und ihr individuelles Leben gibt. Wenn man das erkannt hat, ist man mit den Gegenständen seiner Wahl innerlich verknüpft. Sie sind beseelt, weil sie aus den Händen eines Verfertigers hervorgingen, der sie aus seiner Seele geschöpft, und ihnen mithin etwas von seinem inneren Wesen und eine Ahnung des göttlichen Gesetzes mitgegeben hat. Wenn man in dem Verfertiger außerdem eine besondere Künstlerindividualität verehrt, die ihre innere Eigenart in dem Werk seiner Hände

oder seines Geistes zum Ausdruck bringt, oder wenn sich in dem Gegenstand die Erinnerung an den Geber manifestiert, so haben wir eine vielfache Seelenverknüpfung, durch die der Geist der Dinge oder die heimlichen Lieder darin zum eigenen Herzen sprechen. Indem wir auf den „Geist“ sehen, der verborgen in der Sache lebt, unterscheiden wir schon zwischen den Dingen, die im hohen Grad geistig geladen sind, wie künstlerische Werke überhaupt, und jenen anderen Dingen, die gleich der Fabriksware als Reproduktionswert oder Facsimile diese Gnaden nur im geringen Maße besitzen, ganz abgesehen von den häßlichen Dingen, die den Geist der Niedrigkeit und Verworfenheit atmen und die beglückende Erlösungsmacht edler Schöpfungen nicht besitzen. Wir müssen uns von diesem bösen Geist, der sich immer in schlechter oder disharmonischer Form bietet, sehr wohl hüten; auch die scheinbar toten Dinge haben eine Schicksalsmacht und können uns auf eine unheilvolle Weise beeinflussen. Denn die scheinbar toten Dinge sind vermöge ihrer Geistnatur doch zugleich auch lebendige Wesen, wie es der Baum ist oder der Fels und sie wirken kraft des psychischen Gesetzes, dessen Ausdruck sie sind, weiter. — Das göttliche Gesetz, das jeder menschlichen Schöpfung zugrunde liegt, ist daselbe, das nach Gottes Wort: ES WERDE allem Welt- und Naturgeschehen zugrunde liegt. Es war eine geistige Kraft, die das Chaos entwirrt und eine Veste, eine Trennungslinie zwischen Land und Wasser, zwischen Himmel und Erde errichtete und dennoch in allen Teilen die heimlich flutende, verbindende und ewig hervorwirkende Geisteskraft blieb, die die unerschöpfliche Mannigfaltigkeit des Werdens in der Natur und in der menschlichen Seele bewirkt. Nichts ist Wiederholung, alles ist Entwicklung. Die ganze Welt mit ihren Sphären und was auf Erden geschieht und in der geistigen Werkstatt des Künstlers oder in der schöpferischen Seele, befindet sich in

einem fortwährenden Flusse, der immer dieses eine göttliche Geheimnis der Zeugung in stets neuen und wechselnden Formen hervorspiegelt. Der ewig wandelbare Ausdruck der Form ist der vielfache Reflex des unwandelbaren verborgenen Antlitz Gottes oder seines geistigen, schöpferischen Atems. Nie kehrt das Gleiche wieder, die Sterne wandeln, und die Sterne in der Brust haben in jeder einzelnen Individualität, in jedem neuen menschlichen Leben eine andere Konstellation. Sie geben jeder Seele ihr eigenes Ausdrucksgesetz. Und diese Tatsache allein sichert uns im menschlichen Schaffen, in der Kunst ein ewig neues Hervorbringen, dessen einziger Maßstab die Individualität des Künstlers ist. Der Künstler ist frei, wenn er nicht der Schulsetzung, sondern seinem Genius folgt, dem Gebot, das in seinem Seelen-Ich geschrieben steht.

Gewiß haben ganze Zeiten oder bestimmte Völker ihre besonderen Imperative und ihre eigenen Charakterzüge; aber von jenen allgemeinen Grundlinien abgesehen, die den Künstler als Sohn einer bestimmten Zeit oder eines bestimmten Volkes erkennen lassen, muß er mit jener inneren Freiheit aus seiner besondern seelischen Individualität heraus schaffen oder wirken können, wenn anders seine Werke von „ewiger“ Dauer sein sollen, das heißt, wenn der Atem Gottes, jene geistige Ideenkraft, in ihnen lebendig pulsieren soll. Es sind die höheren himmelgeborenen Intelligenzen, die dem Künstler verliehen sind, als ein seelisch Gegebenes; man spricht darum ganz richtig von Begabungen, die natürlich je echter, desto verschiedenartiger sind. Begabung ist individuell; und nur die Individualität ist schöpferisch. — Von diesem tiefsten Punkt aus müssen wir, ob wir nun Künstler sind oder nicht, unser Verhältnis zur Umwelt innerlich regeln, und dafür kann ich außer diesem allgemeinen Hinweis kein Rezept geben. Wohl aber ein persönliches Beispiel, das gleich wieder die Aufforderung enthält, jeder müsse anstatt nach-



RICH. L. F. SCHULZ. »ELEKTRISCHE STEHLAMPE«

R. L. F. SCHULZ
BERLIN.
»HÄNGE-
LEUCHTER«



zuahmen, von sich aus wirken. Wenn ich Kunst hervorbringe oder Dichtung, dann geschieht es, weil ich auf dem Grund meiner Seele eine geistige Kraft spüre, die meine Gestaltung leitet; aber ich lasse mich auch wieder von der gleichen Seelenkraft leiten, wenn ich nach persönlichem Geschmack auswählend verfare und demgemäß meine Umgebung gestalte, gleichviel ob ich es mit ganz einfachen oder mit reichen Mitteln tun kann. Nach diesem Prinzip wähle ich mir die Menschen meines Umganges und wähle mir die Dinge meines Gebrauches oder meines Schönheitsbedürfnisses, also wahlverwandtschaftlich, wofern die Menschen und Dinge zu mir gehören und mit meinem Inneren in Harmonie leben sollen oder ich mit ihnen. Ich nehme sie von meinem Seelenstandpunkt aus als geistige Wesen, die mich innerlich ansprechen; insoferne sind die Gegenstände meiner Geschmackswahl zugleich auch Ausdruck meiner Seelenkultur. Diese Seelenkultur kann eine hohe oder niedere sein, je nach dem Grad meiner Erkenntnis und Fähigkeit; aber

sie kann niemals eine ganz schlechte sein, wenn ich das individuelle geistige Gesetz des Edlen in mir erkannt und angefangen habe, darnach zu leben. Wer anfängt darnach zu leben, wird die anfänglichen Irrtümer schon bald selber gewahr werden und nach einer gewissen Zeit sich wie von selbst in Übereinstimmung mit dem Besten der Welt befinden, je nach seinem individuellen Gesetz.

„In allen meinen Taten — Lass' ich den Höchsten raten“, singt der Mystiker Paul Fleming. Der Höchste, das ist jenes göttliche Gesetz, der Sternenhimmel in der eigenen Brust, die innere Stimme, wofern man den Seelengrund und seine Weltzusammenhänge in sich erkannt hat. Es wird soviel über Geschmacks-Erziehung gefaselt und Vorschläge werden laut, eine Art Geschmacks-Kunde in der Schule einzuführen, um der Jugend einzuprägen, was sie für schön und für häßlich zu finden hat. Ich halte die Schematisierung des natürlichen und unbescholtenen Schönheitsgefühls für verhängnisvoll. Man kann das absolut Häßliche an den Pranger



R. L. F. SCHULZ
BERLIN.
»HÄNGE-
LEUCHTER«

stellen; man kann ein persönliches Beispiel im Guten geben, aber man kann nicht ein Durchschnitsrezept für das Künstlerische oder Geschmackvolle aufstellen, damit alle darnach selig werden sollen. Bewahre uns der Himmel vor diesen kunstblinden Doktrinären, die beckenmässig an Schöpfungen der Kunst oder des individuellen Geschmackes herumnörgeln, anstatt die Dinge mit schöpferischem Gefühl liebend zu umfassen und wahlverwandtschaftlich ein seelisch geistiges Verhältnis zur Umwelt zu suchen. Wir können nicht Geschmackskultur treiben wollen, wenn wir nicht früher seelisch erweckt worden sind, dessen eingedenk, daß künstlerische Kultur nichts anderes ist als sichtbar gewordene persönliche Seelenkultur. . . L.

✽

DER UNGARISCHE KRÖNUNGSKELCH.
Auf Bestellung des Kardinal-Fürstprimas Dr. von Csernoch fertigte Professor R. A. Zutt an der K. Ungar. Landes-Kunstgewerbeschule einen Krönungsgedenkelch. Das Werk ist 40 cm hoch in edlem Silbermaterial ausgeführt. Auf

Elfenbeinpiedestalen knien vier betende Engelskinder, auf den Flügeln einen emaillierten Reifen tragend mit der Aufschrift: Gloria et Honore Coronasti Eum Anno Domini MCMXVI. XXX Decembris. — Aus diesem Reifen erhebt sich der Fuß des Kelches, mit Rauch- und Goldtopasen, Smaragd und Perlen und dem Bilde der heiligen Krone geschmückt. An der schlanken Endung halten Pelikane ein Elfenbeinstück, die eigentliche Basis des Kelches. Aus dieser Elfenbein-Knospe erblüht der Kelch, mit Ähren und Trauben geschmückt; dazwischen emaillierte Medaillons: St. Gregor der Große, St. Thomas von Aquius, Paschalis und Chrysostomus. Reiche Symbole birgt der Schmuck des Kelches. Der Künstler wollte mit dem Gedankeninhalte der Edelsteine und Perlen, dem geheimen Sinne der Materialien, dem Schwunge der Formen und dem objektiven Inhalte der Motive den Schmerz der Vergangenheit, die Hoffnung der Zukunft, die Schönheit der Opferwilligkeit, die Fruchtbarkeit der ungarischen Erde und die Einigkeit der Nation symbolisieren. —



»UNGARISCHER KRÖNUNGS-KELCH« SILBER, EMAIL, PERLEN U. EDELSTEINEN. PROF. A. ZUTT.



HANS BEYSSELL—BRESLAU. RELIEF IN EISEN GETRIEBEN. BREITE 1,30 m



H. BEYSELL-
BRESLAU.
»RELIEF IN
EISEN«
HÖHE 80 cm.

GETRIEBENE EISENRELIEFS.

Nichts läge näher, als den Arbeiten von Hans Beyssell mit den vielmißbrauchten Schlagworten „Materialechtheit“ u. „materialgerechte Formgebung“ zu begegnen; sind sie doch in aller Mund, gleichviel ob es gilt eine gute Leistung hervorzuheben, oder eine Entschuldigung zu finden, die allen mundet, denen es nicht gelingen will, Holz anders als rechtwinklig zuzuschneiden oder den Stein anders als in primitivster Weise zu bearbeiten. Zumeist ist es augenscheinliche Unbeholfenheit und handwerkliches Unvermögen, was mit dem Begriff „Materialgerecht“ bemäntelt werden soll.

In ihrem besonderen Charakter mögen die Reliefs von Hans Beyssell wohl durch das Material bestimmt worden sein. Nur Eisenblech stand für diese große Arbeiten zur Verfügung, weil die Verwendung von Kupfer und Messing durch den Krieg unmöglich geworden ist. „Ich ließ mich vollständig durch das Material leiten, und entwickelte die Form aus dem Material“, so äußerte sich der Künstler zu seinen Arbeiten.

„Das Material sagt einem selber, wie man es behandeln muß. Man muß nur genügend Handwerker sein, um seine Sprache zu verstehen. Das störrische Eisenblech zwingt zur Vereinfachung und zur großen Form; so ist seine Verarbeitung eine gute Schulung, die allen ernsthaften Bildhauern zu empfehlen ist“.

Soweit der Künstler. Es mag zugegeben sein, daß es ihm gelungen ist, die Schwierigkeiten, die das Material bietet, glücklich zu überwinden, und mit beachtenswerter handwerklicher Meisterschaft eigenartige, reizvolle Wirkungen daraus zu entwickeln. Aber damit ist bei weitem nicht alles gesagt. Aus den Richtlinien allein, die das Material bei seiner Verarbeitung einer feinempfindenden Hand weist, können künstlerische Werke nicht geboren werden. So ist denn auch bei der Wertung dieser Reliefs den künstlerischen Absichten und deren Verwirklichung weit mehr Beachtung zu schenken, als der technischen Eigenart, die doch nur die Oberhaut der Gebilde zu berühren vermag. . 1. D. K.



H. BEYSELL-
BRESLAU
»RELIEF IN
EISEN«
BREITE 45 cm

NATIONALE KUNST.

Im Kriege ist es verständlich, daß aus den Umwälzungen heraus jeder einen Ausblick gewinnen möchte, um festzustellen, wie sich die Lebensbedingungen und das Dasein in der Zukunft gestalten werden. Hiermit aber nicht zufrieden, möchte man noch wissen, welchen Einfluß der Krieg auf das Geistesleben, auf Kunst- und Weltanschauung haben wird. Aus diesem Bedürfnis heraus erklären sich die vielen Vermutungen, denen wir in der letzten Zeit begegnen und die nachzuweisen versuchen, daß wir auf dem Gebiete der Kunst eine nationale Kunst zu erwarten haben. Es ist aber fraglich, ob derartige Bestrebungen überhaupt von Vorteil sind, und ob die Betrachtungen und Gründe, die man zum Beweis für eine nationale Entwicklung heranzieht, auch von den richtigen Voraussetzungen ausgehen.

Stellt man sich auf den Standpunkt Schnaases und Taines, die einen Zusammenhang nachzuweisen versuchen zwischen dem gesamten Leben und den Erscheinungen der Kunst, zwischen dem künstlerischen Ausdruck und dem jewei-

ligen Volksgeist, so könnte man Schlüsse ziehen, die den Anschein erwecken, als gingen wir tatsächlich einer Zeit entgegen, die von den höchsten national-künstlerischen Leistungen erfüllt sei. — Ist aber die Voraussetzung für diese Schlußfolgerung richtig? Die Gefahr für dieselbe liegt darin, daß sie leicht in eine Richtung der phantastischen und willkürlichen Annahmen endigt. Wir müssen uns darüber klar sein, daß der Grad der künstlerischen Leistung wohl durch das gesamte nationale Leben gefördert oder behindert werden kann, daß dieses aber nie hervorbringend, nie produktiv ist, da nur das Werk des Einzelnen die Produktion bedeutet. Der künstlerische Trieb ist das Suchen nach Erkenntnis, welches darauf hinausläuft, sich die Welt in ihrer gesamten Erscheinung zum Bewußtsein zu bringen. Diese Erkenntnis kann durch das Leben einer Zeit oder eines Volkes wohl gefördert werden, wie wir in der Renaissance sehen, in welchem Zeitraum sie ganz besonders hervortrat, aber nie können die äußeren Verhältnisse verur-

sachend auftreten. Den Weg suchen, der in das Innere des persönlichen Wesens führt und die Erfahrung, die auf dem Wege des Erkennens gesammelt wurde, der Welt als Offenbarung zurückgeben — das ist das Wesen des Genies. In diesem Sinne kann aber die Kunst nur in einzelnen Erscheinungen zu Tage treten, und selbst bei einem gleichzeitigen Auftreten mehrerer, würden alle Erkenntnisse verschiedener Natur sein. Wir müssen deshalb die Erwartungen, die wir in die Zukunft setzen, auf sich beruhen lassen, dürfen uns von vornherein nicht zu sehr an den Gedanken einer nationalen Kunst gewöhnen. Die wirk-

liche Kunst, die des Genies, atmet eben nicht in einem nationalen Volksbewußtsein, sondern hat ihr Leben in der ganzen Welt. Alles andere aber, das nicht diese höchsten Forderungen erfüllt, verdient auch nur vorübergehender Beachtung, da sein Leben ein vorübergehendes ist.

Eine Bewegung, die sich ausdrücklich auf die nationale Seite der Kunst stellt, muß deshalb vorsichtig aufgenommen werden, weil jede Bewegung, welcher Art sie auch sei, ihrer Natur nach mehr zum Niederreißen, als zum Aufrichten geschaffen ist, dabei leicht die Mittelmäßigkeit emporbringt, indem sie dem Unfähigen den Schein von Bedeutung gibt. — K. ULMER-HAMBURG.



HANS BEYSSELL—BRESLAU. »RELIEF IN EISEN GETRIEBEN« HÖHE 90 cm.

VON DER KUNST DES DEKORIERENS. — Von einer eigentlichen Kunst des Dekorierens, einer Kunst, die beruflich geübt wird, können wir erst seit ungefähr einem halben Jahrhundert sprechen Ursprünglich ist eine Laienkunst; denn ihre Grundlage wurzelt im Geschmack, dem Organ des kunstfreundlichen Laien. Ausnutzung gebotener Bedingungen, Verwenden des nicht Selbstgeschaffenen bilden ihre Kennzeichen. Der Kompromiß ist stets Pate ihrer Leistungen. Ihr höchstes Ziel beruht in der harmonischen Gruppierung des Unharmonischen. Von der Bühne und der Festdekoration her zog sie in unsere Wohnungen ein. Von beiden liebte sie sich die Vorhänge als ihre Hauptstütze. In Johann George Sulzers „Allgemeine Theorie der schönen Künste“, einem Kunst-Lexikon aus Goethes Tagen fehlt das Kapitel „Dekorateur und Dekorieren“. Die stillen Zimmer des Empire, die spießbürgerliche Behausung des Biedermeier kennt die Kunst des unnützen Vorhangs nicht. Erst die Düsseldorf Genremalerei und die von falsch verstandenen Meinigertum



H. BEYSS-SELL • WANDLEUCHTER • MESSING GETR. U. KUPFER-EMAIL.



H. BEYSS-SELL - Breslau. • STEHLEUCHTER • MESSING POLIERT.

geschaffene, neue Deutschrenaissance unserer Wohn- und Eßzimmer ließen einen Türspalt offen, durch den der Dekorateur in unsere Wohnung schlüpfte. Aber bald machte er sich darin breit und fühlte sich als Herr. Portieren, Lichträuber und Staubfänger, hing er um Fenster und Türen. Eckborde mit dem berühmten Makartbukett füllten die Ecken. Schandflecke der Tapeten bekamen eine Verkleidungskunst, die bei uns, ein echtes Kind der Bühne, einzog. Mit ihrem Haß gegen den „toten, leeren Winkel“, gegen den „kahlen Fleck“ an der Wand schuf sie eine Überfüllung. Erst allmählich mußten wir uns von ihr freimachen, und unsere Loslösung von ihrer Macht wurde ihre eigene Erlösung. — Tür- und Fenstervorhänge, Vasen, Uhren, Thermometer, Waffen, Raritäten, dieses Vielerlei wird nun einmal als Gabe, Erbschaft oder sonstwie in unsere Wohnung hineingeschwemmt. Liebe Erinnerungen halten sie als sichtbare Zeichen, Dienerinnen und Stützen der Wohnlichkeit und des Behagens sind



HANS BEYSELL—BRESLAU. »ORNAMENTALES RELIEF IN METALL GETRIEBEN«



»ANHÄNGER« SILBER GETRIEBEN



HANS BEYSELL BRESLAU. »ANHÄNGER« ELFENBEIN IN RELIEF IN GETR. SILBERFASSUNG.



»BROSCHÉ« ELFENBEIN IN SILBER



PROF. OTTO PRUTSCHER. »SPEISEZIMMER-MÖBEL MIT SCHNITZEREI« AUSFÜHRUNG: RICH. LUDWIG-WIEN.



PROFESSOR OTTO PRUTSCHER—WIEN.

»SPEISEZIMMER-SCHRANK IN EICHEN«

sie geworden. Wir wollen fortan sie nicht missen, wir wollen aber nicht, daß sie unsere Räume überwuchern. Dies Vielerlei soll sich als einheitliche Bestimmung und Stimmung unserer Wohnung fügen. Um sie der Einheitlichkeit dienstbar zu machen, müssen sie sich fortan bestimmten Prinzipien der Auslese unterordnen. Erst unter diesem Prinzip, unter der Gebundenheit seiner Einheit wird aus dem früheren Chaos, aus der Anarchie des einstigen Tapezierdekorateurs, die Kunst des Dekorierens.

Nach verschiedenen Prinzipien läßt sich die Harmonie herstellen, wir nennen als die wichtigsten: Linie, Stile und Farbe. Die Linie wird beim Raffén von Vorhängen, beim Einordnen von Büchern in Regale, beim Aufstellen von Gläsern auf Borde oder in Vitrinen eine gewisse und nicht unbedeutende Rolle beanspruchen, aber das Spiel der Linie kann nicht ausschlaggebend sein, ebenso wenig wie die

Einheit des Stils. Stileinheit und Stilechtheit läßt sich in einer Wohnung wegen der Forderungen des alltäglichen Lebens nicht erzwingen. Was wir aber immer erreichen können, ist der Zusammenklang der Farben in jeder Gruppierung. Durch das Überwiegen der Malerei unter den bildenden Künsten ist in jahrelanger Gewöhnung unser Auge für Farbwerte so geschult, daß wir den Wert der Farbigkeit gerade in unserer nächsten Umgebung beachten. Dabei wissen wir genau, wie in der modernen Musik, neben dem Gleichklang die Dissonanz zu nützen. Wir können den bunten Farbenfleck, der aus der Umgebung herausspringt und sie unterdrückt, in gewissem Sinne zurückdrängt, ganz anders als die Malerei selbst verwenden, weil Licht und Luft vermittelnd mitwirken, wie auf dem bunten Blumenteppeich einer Wiese, wo niemals irgend eine leuchtende Farbe das Gesamtbild stört. — Bei kleineren Aufgaben des



PROFESSOR
O. FRUTSCHER.
»STANDUHR«
SILBER-EMAIL



PROFESSOR OTTO FRUTSCHER WIEN. »ZIGARETTEN-DOSEN IN SILBER MIT EMAIL« AUSFÜHRUNG: JOH. SOUVAL WIEN.



PROFESSOR
O. PRUTSCHER-
WIEN.



«TEESERVICE»
SILBER GETR.
MIT ELFENBEIN.

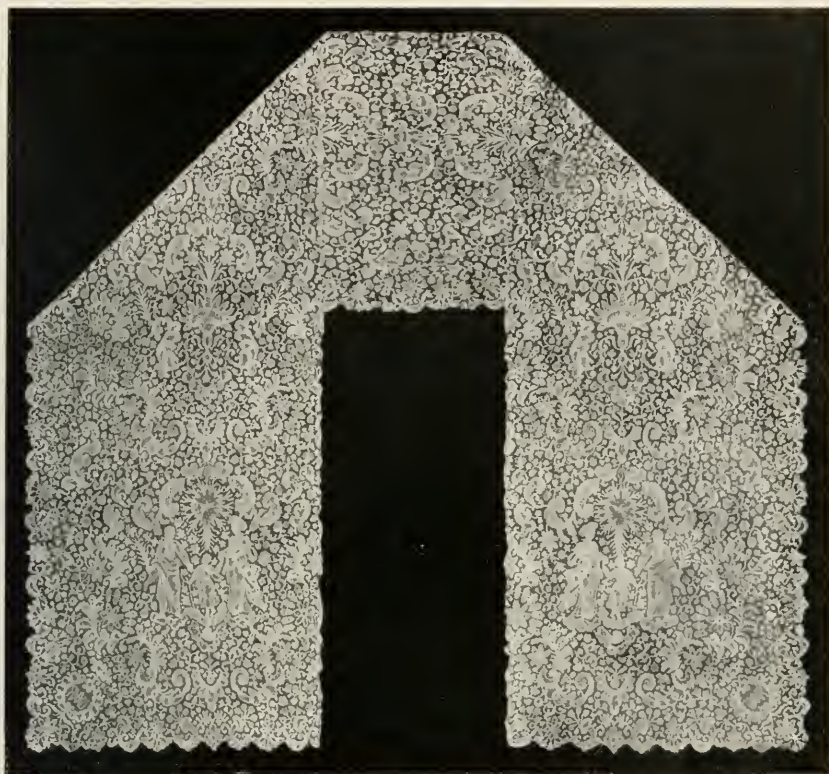
Dekorierens wissen unsere Hausfrauen diese Kunst wohl zu üben und aus schöpferischem Instinkt anzuwenden. Dem Weiß der gedeckten Tafel geben sie eigenes Licht durch dazwischen gestelltes Silber oder Kristall und verleihen seiner Reinheit Bedeutung mit dem Farbenfleck bunter Blumen oder eines gestickten Mittelstücks. Die langweilige Linie der zur Ruhe einladenden Chaiselongue beleben sie durch die Buntheit darüber gebreiteter Kissen und Decken. — Aus diesen Anfängen erwuchs die heutige Kunst des Dekorateurs für schwierigere

Aufgaben. Nicht Neuschöpfung gibt es dabei, sondern Nachschöpfung, Ausnutzung des Vorhandenen, stets unter dem Gesichtspunkt, die Wohnlichkeit zu heben, und das schöne Einzelstück nicht zu unterdrücken. Die Kunst des Dekorierens ist vor allem die echte Kunst der Frau. — Wer jemals die Duse als Kameliendame in eine Vase Blumen einordnen sah, der weiß, wie sich unter Frauenhänden Buntheit in Harmonie löst, der lernte das Geheimnis der Kunst des Dekorierens am zartesten Objekt, an lebenden Blüten, entdecken. . . . ROBERT CORWEGH.



PROFESSOR
OTTO PRUTSCHER-
WIEN.

»LEUCHTER IN MESSING GETRIEBEN« AUSFÜHRG: WIENER WERKSTÄTTE.



»ALTE BRÜSSELER KLÖPPELSPIZ« ERSTE HALFTE DES 18. JAHRHUNDERTS (DARSTELLUNG DER HEILIGEN FAMILIE).

ERINNERUNG AN GUSTAV SCHÖNLEBER †

Selbst bei denen, die zu Hause sterben, scheint der Tod heute andere Bedeutung zu haben als sonst. Glaubt man nur, daß alles mit dem Krieg zusammenhänge, oder ist es so? Ganz kann niemand Ursachen und Wirkungen kontrollieren: am allerwenigsten, wenn sie aus dem Körperlichen ins Geistige hinübergreifen — in das, was am irdischen Menschen metaphysisch ist. Als ich die Nachricht vom Tode Gustav Schönlebers las, vermochte ich nicht, sie vom Zustand der gegenwärtigen Menschheit zu trennen. Dies mag ganz töricht sein oder ein wenig richtig: sicher ist, daß ein guter, ganz menschlicher Mensch, ein Freund der Menschen gestorben ist. Ich zähle es als ein

Glück, einen elysäischen Sommer in seiner unmittelbaren Nähe gelebt zu haben — heute vielleicht mehr als je.

Kein Eindruck von ihm ist — ohne daß darum seiner Kunst das Mindeste entzogen werden soll — nachhaltiger geblieben als der seiner liebenswerten und verehrungswürdigen Menschlichkeit. Als ich vor bald 17 Jahren als Hauslehrer seiner Söhne seine Sommerwohnung am flandrischen Strand betrat, sah ich zum erstenmal das Haus eines Künstlers. Dem Bild dieses Daseins fehlte jede artistische Geste. Dinge, Menschen, Gewohnheiten hatten einfachen und unbefangenen Zuschnitt. Alles war frei und klar — gleich fern vom Präziösen wie vom



»BRÜSSELER SPITZEN-DECKCHEN IN KLÖPPELARBEIT FÜR KIRCHLICHE ZWECKE« AUS DEM ACHTZEHNEN JAHRHUNDERT.



»DECKCHEN MIT NADELSPITZE«

AUS CATALONIEN (SPANIEN).

Unbedeutenden. Das Sinnliche, das zugrunde lag, war von Anmut und Ruhe gehalten. Ich habe denselben humanistischen, um nicht zu sagen griechischen Hauch in dem Karlsruher Hause des Künstlers immer wieder gefunden.

Nur als einen Vorzug konnte man es rechnen, daß das Künstlerische Schönlebers und seiner Umwelt von Diskretion umgeben war. Würde in den Dünen oder sonst von Kunst gesprochen, dann so krampflos, so ohne Gewaltsamkeit, daß aus dem Besonderen, das die Kunst während des vergangenen Jahrhunderts geworden ist, wieder etwas Selbstverständliches wurde: etwas

Natürliches und durch sich selber rhythmisch Abgemessenes wie Schlafen, Essen, Trinken und Spaziergehen oder ein Bad in den Wellen von La Panne. Dies ist die Art, wie das Künstlerische vorhanden und entscheidend war; so gab das Künstlerische dem Leben Versmaß und einen Sinn, dem Übertreibung fremd blieb.

Wahr ist freilich, daß damit nicht alles gesagt wird. Dieser Lebenston war eine natürliche gute Form, die in diesem Hause jeder dem andern gegenüber, vor allem der Meister gegenüber den Seinen und den Gästen, sich ohne weiteres auferlegte, oder die dort jeder, da ein

Gedanke wie Pflicht zu hart erschien, auf die einfachste Weise besaß. Jenseits dieses Zusammenlebens sah man von weitem den Künstler hartnäckig, mit dem Fleiß, der Zähigkeit, der Intimität und dem ausschließlichen Hingeben sein eines fertigen und von jeher entschlossenen Mannes schaffen. Ich sehe ihn, wie er mit nackten Beinen, fast arbeitergleich, und immer schwere Zigarren rauchend weit draußen am Wasser hockte, im Wasser stand und ohne Rast die schwarzen Rumpfe, die rostbraunen Segel der Schiffe, die olivgelben Gummimäntel der Fischer von La Panne malte. Kam er dann nach Hause, so schwieg er von der Kunst, oder es fiel in liebenswürdige, erholende, entzückend maßvolle Gespräche, in Tischgespräche, die aus Heiterkeit und Bedeutung reizend gemischt waren, von Zeit zu Zeit ein Wort vom Getanen und Geplanten — gerade soviel, als die anderen brauchten, damit ihnen von der Struktur dieses Künstlerlebens das Mittelbare ersichtlich blieb.

Seine Malerei wurzelte im Menschlichen, in der Liebe zur Welt, in dem schönen Wohlwollen, das durch Bilder erfreuen will. Sie war nicht radikal, aber sehr gründlich, nicht visionär, aber tief andächtig, nicht glorreich, aber voll von reinem innerem Licht. Gemessen am Größeren blieb sie ganz sicher gut.

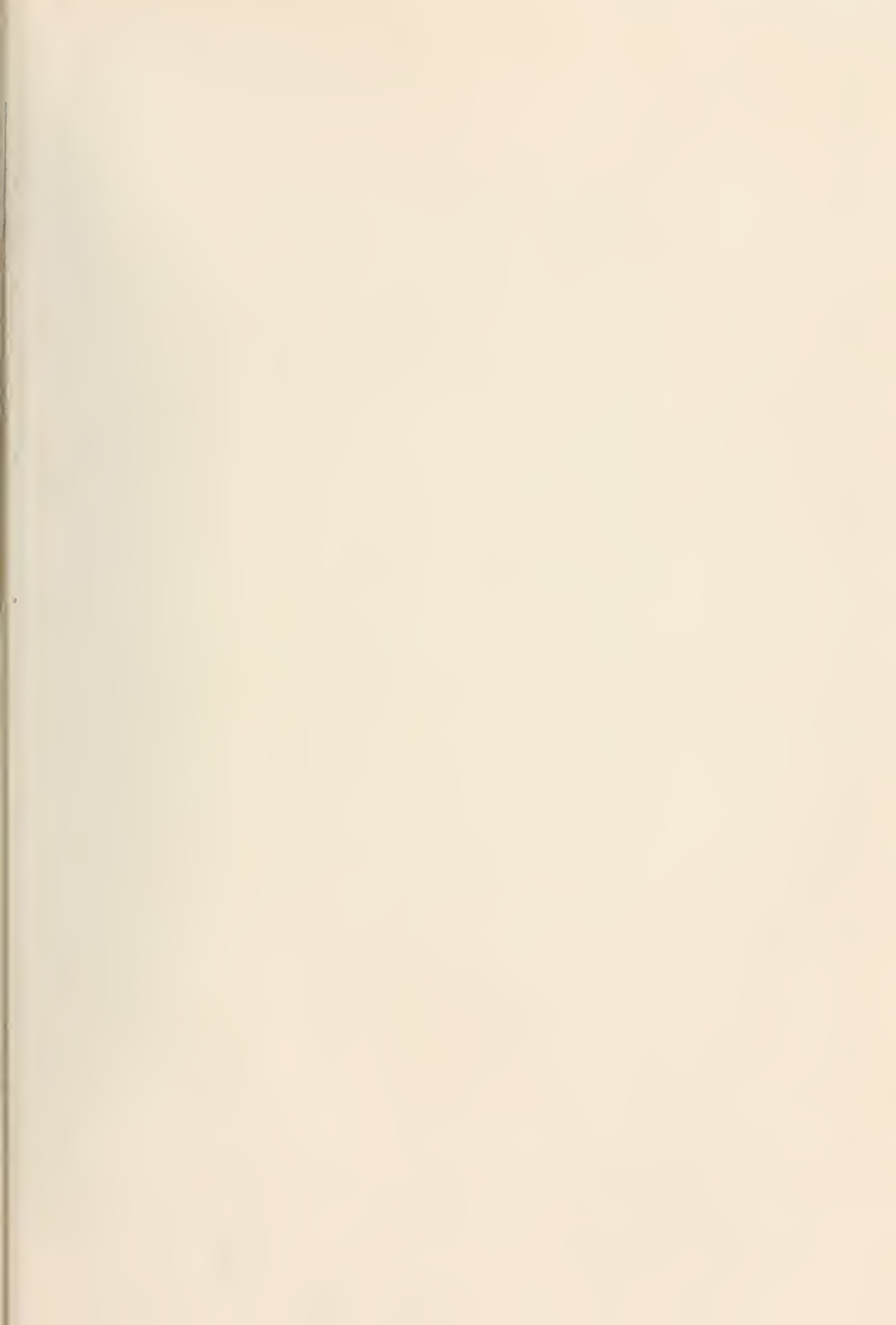
Von seinen Bildern, die vor allem an drei Orten gemalt wurden: an der italienischen Riviera, an der belgischen Küste und im Schwäbischen, zwischen Pforzheim und Stuttgart, im Enzthal, das der Bietigheimer Schwabe, der Karlsruher Akademielehrer liebte und das die Empfängnisse bewegt, führt die Verbindung für mich immer wieder auf dem kürzesten Weg zu seiner Persönlichkeit: am raschesten zu seiner Art, den Besucher seines Hauses, seines von genialen Schnörkeln freien Ateliers zu empfangen. Der starke Mann mit dem aufrechtstehenden gebleichten Haar, dem altmeisterlich kräftigen Gesicht, dem rüstigen Skelett, den betonten Wangenknochen hatte eine zarte Art, zu begrüßen, und wiewohl die dicken Brillen-

gläser des schwer Kurzsichtigen, der nur mit einem Auge sah und malte, da das andere früh zerstört war, abblendend den Blick verdeckten, empfand man die reine Herzlichkeit seiner Art, anzuschauen. — Es ist unzweifelhaft, daß seine Kunst, als Summe genommen, in eine bestimmte Generation und Art gebunden ist. Er kam von Lier; er liebte die Maler von Barbizon, verehrte Spitzweg und Eduard Schleich. Das ist eine Einreihung. Aber sie besagt im Grunde wenig gegenüber der tief dezenten Tatsächlichkeit seines Lebens und Arbeitens, die in der Nähe gesehen — und irgendwie überhaupt auf Nähe gestellt — den unwiderstehlichen Zauber des Absoluten gewinnen konnte. Seine Kunst hatte einen bestimmten Instinkt für das im formalen, vielleicht zeitgeschichtlichen Sinn Schickliche und verfeinerte dies Schickliche auf eine zugleich persönliche und zurückhaltende Art. Das ist weniger als die Formel der Kunst überhaupt. Aber gewiß ist, daß, was er schuf, menschlich und künstlerisch überzeugte.

Meine persönliche Verpflichtung gegen den Toten bleibt für mich, daß ich in seinem Kreis Tage, Wochen, Monate verlebte, die zu den glücklichsten meines Lebens gehören, und daß ich durch ihn zuerst erfuhr, was Kunst ist (durch sein sparsames Wort weniger als durch die gesamte Wirklichkeit seines Daseins). Sehr weit bin ich von ihm seitdem weggegangen. Weitab liegen schon die Tage, in denen ich ihn sah, wie er die Mitte eines Hauses war, und in denen ich an seiner Seite zwischen den Ginsterbüschen von La Panne, am Markt von Furnes, in den Straßen und Museen Brüssels umherging oder, mit seinen lieben Söhnen auf einen Ausflug geschickt, vor der Tuchhalle in Ypern stand. Wenn ich heute eines seiner Bilder aus der gemeinsamen Heimat, aus dem badisch-schwäbischen Weltwinkel sehe, dann wüßte ich nicht, daß ich es vor mir und irgendwem verleugnen müßte. WILHELM HAUSENSTEIN.

Anmerkung der Schriftleitung: Auf das künstlerische Schaffen des Meisters gedenken wir in einem der nächsten Hefte noch ausführlich zurückzukommen.







BILDHAUER ANTES—DARMSTADT. »BILDNISBÜSTE IN MARMOR«

INHALTS-VERZEICHNIS.

BAND XXXIX

Oktober 1916—März 1917.

TEXT-BEITRÄGE:

| | Seite | | Seite |
|---|---------|---|---------|
| Max Liebermann—Berlin. Von Alfred Gold | 3—38 | Spiel | 220 |
| Sollen Staatssammlungen Modernes erwerben. | | Emil Rudolf Weiß. Von Moritz Heimann | 223—242 |
| Von Prof. E. W. Bredt—München . . . | 40—44 | Von der Farbe | 245—254 |
| Ein neues Landhaus von Emanuel von Seidl. | | Unterhaltung über photographische Bilder. | |
| Von Dr. Robert Corwegh—Leipzig . . . | 47—60 | Von Joseph Aug. Lux | 255—256 |
| Die Aufgaben der Malerei. Von Anton Jaumann | 61—78 | Von der Freiheit des Künstlers | 256 |
| Zu den Bildnis-Photographien von Karl Schenker. | 77 | Dunkel. Von Anton Jaumann | 256 |
| Gegen die maßlose Reklame. Von Dr. Fried Lübbecke—Frankfurt | 83—84 | Hoffnung auf die deutsche Kunst. Von Dr. Kurt Gerstenberg (Schluß). | 263—264 |
| Stickerien und Spitzen aus vergangener Zeit. | | Vom Wesen des Kitsches. Von Dr. Kuno Mittenzwey—München | 267—270 |
| Von Jarno Jessen—Berlin | 87—88 | Neue Glasmalereien von Prof. Paul Rößler. | |
| Erlösung der Zweckform | 103 | Von Anton Jaumann | 273—274 |
| Publikumskunst. Von Paul Westheim | 104—114 | Zum 100. Todestage von Johann Friedrich Städel. Von Rudolf Schrey | 274 |
| Sehnsucht | 114 | Bühnen-Entwürfe von Gustav Wunderwald. | |
| Phantasie | 114 | Von Heinz Herald—Berlin | 284—286 |
| Die Unersetzbarkeit der Stickerei. Von Anton Jaumann | 115—122 | Zu meinen Puppen. Von Käthe Kruse | 287—290 |
| Krieger-Denkmal. Von A. Jaumann | 125 | Verwandlung. Von Anton Jaumann | 291 |
| Freilicht-Theater auf der »Mathildenhöhe«. | | Mode-Prognose | 292 |
| Von Ernst von Wolzogen | 131—132 | Paul Knauer-Hase—München. Von Hermann Eßwein | 295—298 |
| Das Haus der Freundschaft in Konstantinopel | 132—136 | Städtische (Provinz-) Sammlungen. Von B. Haendcke—Königsberg | 301—306 |
| Kinderarbeiten — Eine Forderung an die Schule. Von Rich. Meyer—Hamburg | 137—144 | Erich Büttner—Berlin. Von Dr. W. Kurth | 309—320 |
| Aus Brakls Kunsthaus in München. Von R. Braungart—München | 147—157 | Das Staffeleibild | 320 |
| Aussaat und Ernte. Von A. Jaumann | 157—158 | Die Baukunst | 320 |
| Franz Marc †. Von Dr. Hans Hildebrandt | 159—167 | Die Suggestion der Antiquität. Von Paul Westheim—Berlin | 322—331 |
| Ähnlichkeit im photographischen Bildnis. | | Mode-Entwürfe Von W. Müller-Wulckow | 332—333 |
| Von Dr. W. Warstat | 171—174 | Schmuck und Mode | 333 |
| Hoffnung auf die deutsche Kunst. Von Dr. Kurt Gerstenberg | 191—194 | Die Bühne des häuslichen Lebens. Von A. Jaumann | 334—340 |
| Zu den Arbeiten von Fritz Haf. Von Kasimir Edschmid | 197 | Dagobert Peche—Wien. Von B. Zucker- kandi—Wien | 343—344 |
| Ein Wohnhausbau von Herm. Muthesius | 202 | Vom Stillleben. Von Dr. Adolf Behne— Charlottenburg | 344—355 |
| Nähe und Ferne. Von Dr. Adolf Behne | 207—211 | Grotesk-Puppen von Erna Pinner. Von Kasimir Edschmid—Darmstadt | 356—357 |
| Erich Büttner und Elsa Hoffmann; »Kleue Stickereien«. Von Erich Büttner | 215—216 | Zum 60. Geburtstag Max Klinger. Von Dr. Robert Corwegh—Leipzig | 358 |
| Fritz Boehle †. Von Rudolf Schrey | 218—220 | | |

| | Seite |
|---|---------|
| Großherzog Ernst Ludwig, Von Ernst Frhr. von Wolzogen—Darmstadt | 361—366 |
| Abstrakte Kunst und Ausführung, Von Dr. Kuno Mittenzwey—München | 371—378 |
| Lene Schneider-Kainer | 381—387 |
| Die Geburt des Impressionismus, Von Anton Jaumann—Berlin | 387—388 |
| Vom Vorstellen und Gestalten des Kunstwerks, Von Dr. A. E. Brinckmann—Karlsruhe | 391—404 |
| Sichtbare Schönheit als Ausdruck der Seelenkultur, Von Jos. Aug. Lux | 412—415 |
| Der Ungarische Krönungskelch | 415 |
| Getriebene Eisenreliefs | 419 |
| Nationale Kunst, Von K. Ulmer—Hamburg | 420—421 |
| Von der Kunst des Dekorierens, Von Dr. Robert Corweh—Leipzig | 422—428 |
| Erinnerung an Gustav Schönleber, Von Dr. Wilhelm Hausenstein | 429—431 |

ABBILDUNGEN

(SACHLICH ZUSAMMENGESTELLT):

| |
|--|
| Architektur S. 46, 48, 50—59, 202, 204—207, 367, 368; Ausstellungsgebäude S. 367—368; Becher und Pokale S. 416; Beleuchtungskörper S. 108, 114, 412—415; Bildnisphotographien S. 74, 76, 78—82, 170—189, 254—265; Bildnisstickereien S. 214—218; Broschen und Anhänger S. 112—113, 345, 423; Brunnen S. 190; Büfets und Kredenzen S. 208, 425; Bühnen-Entwürfe S. 284—286; Damenzimmer S. 62, 66—67; Decken S. 116, 117, 118, 119, 120, 121, 430—431; Edelmetallarbeiten S. 104—105, 107, 344, 349, 418—423; Emailarbeiten S. 112, 426; Einzeilmöbel S. 208—211, 280, 283; Erker- und Fensteranlagen S. 66—67; Freilicht-Theater S. 131—130; Frisirtisch S. 409; Frühstückszimmer S. 73; Gartenanlagen und Gartenarchitekturen S. 57—59; Gemälde S. 2—44, 144, 146—168, 219, 222—254, 294—305, 321—330, 370—388; Glasmalereien S. 273—277; Gläser, geschliffene und gravierte S. 110—111; Grottesk-Puffen S. 350—357; Grundrisse S. 49; Hallen und Treppenhäuser S. 60; Herren- und Arbeitszimmer S. 71; Kämme 353; Kartonarbeiten S. 346; Kassetten S. 106, 107; Keramik S. 84, 212, 350—351; Kissen S. 115, 120; Kleider und Kostüme S. 332—340; Kriegsdenkmale und -Kreuze S. 124—129; Land-, Stadthäuser und Villen S. 202, 204—207; Leuchter S. 343, 422, 428; Malerei, dekorative S. 272; Metallarbeiten S. 270, 418—423; Modezeichnungen S. 332—337; Ostereier, bemalte S. 346—347; Plastik, figürliche und ornamentale S. 94—99, 100—101, 100—193, 196, 198—201, 267—269, 278—279, 399, 401; Puppen S. 287—291; Reliefs S. 191, 194, 212, 354—355, 395, 403, 406, 418—421, 423; Schalen und Dosen S. 104—105, 270, 344, 349, 350—351, 426; Schlafzimmer S. 72, 280—283, 497; Schmuck S. 112—113, 345, 352, 423; Schnitzereien S. 352, 353, 406, 409, 410—411; Schränke und Vitrinen S. 283, 410, 411, 425; |
|--|

| |
|---|
| Service S. 427; Speisezimmer S. 63, 65, 424; Spiegel S. 114, 343; Spielzeug S. 137—141; Stickereien und Spitzen S. 86—93, 102—103, 110, 115—122, 429—431; Stuckarbeiten S. 267—269; Tafelgeräte und Tafelschmuck S. 104—105, 349; Täschchen S. 292; Theater-Kostüme S. 338—339; Tierplastiken S. 84; Uhren S. 109, 426; Verkaufsräume S. 342; Wohndielen und Wohnzimmer S. 60—61, 68, 69; Zeichnungen, Radierungen, Holzschnitte, Lithographien S. 42, 220, 308—320, 360, 361, 366, 390, 394, 398, 402. |
|---|

SEPIATON- UND FARBDRUCKE:

| | Seite |
|---|-------|
| Gemälde »Die Seiler« Max Liebermann—Berlin | 2 |
| Gemälde »Alte Frau am Fenster« Max Liebermann | 12 |
| Gemälde »Die Gänserrupferinnen« Max Liebermann | 17 |
| Gemälde »Die Bleiche« Max Liebermann—Berlin | 19 |
| Gemälde »Kartoffel-Ernte« Max Liebermann | 25 |
| Skizze »Strickendes Mädchen« Max Liebermann | 32 |
| »Haus G. in Harzburg« Emanuel von Seidl | 46 |
| Haus G. »Ansicht der Gartenseite« | 52 |
| »Speisezimmer im Hause G.—Bad Harzburg« Emanuel von Seidl—München | 63 |
| »Aus vorstehendem Speisezimmer« Em. von Seidl | 65 |
| »Damenzimmer mit Blick ins Freie« Em. v. Seidl | 66 |
| »Fensterseite im Damenzimmer« Em. von Seidl | 67 |
| »Diele im Obergeschoß« Em. von Seidl—München | 68 |
| »Blick in das Wohnzimmer« Emanuel von Seidl | 69 |
| »Bildnis-Photographie« Karl Schenker—Berlin | 76 |
| »Bildnis-Photographie« Karl Schenker—Berlin | 79 |
| Bildnis-Photographie »Erna Morena« K. Schenker | 80 |
| »Bildnis-Photographie« Karl Schenker—Berlin | 81 |
| Bildnis-Photographie »Henny Porten« K. Schenker | 82 |
| Gemälde »David« Erich Erler—München | 146 |
| »Auf blumiger Weide« Paul Junghanns—München | 149 |
| »Im Gebet« Hermann Groeber—München | 150 |
| »Bäuerin mit Kind« Herm. Groeber—München | 151 |
| Gemälde »Selbstbildnis« Josse Goossens—München | 152 |
| »Hindenburg« Prof. Angelo Jank—München | 156 |
| Gemälde »Akte im Freien« Franz Marc † | 161 |
| Gemälde »Hirsche« Franz Marc † | 163 |
| Öldruck von R. u. M. Dührkoop—Hamburg | 170 |
| Bildnis »Tortola Valencia« R. u. M. Dührkoop | 175 |
| Bildnis »Clotilde von Derp« R. u. M. Dührkoop | 177 |
| Bewegungsstudie von R. u. M. Dührkoop—Hamburg | 178 |
| »Frauenmaske« Fritz Haf—Berlin | 196 |
| »Haus Rasch in Wiesbaden« Herm. Muthesius 204, 205 | 205 |
| »Selbstbildnis« Prof. E. R. Weiß—Berlin | 222 |
| Gemälde »Niki« Prof. Emil Rudolf Weiß | 239 |
| »Bildnis der Bildhauerin Renée Sintenis« Prof. E. R. Weiß | 244 |
| »Bogenschilder« Prof. Emil Rudolf Weiß—Berlin | 247 |
| »Tulpen« Prof. Emil Rudolf Weiß—Berlin | 248 |
| »Streifenrosen« Prof. Emil Rudolf Weiß—Berlin | 249 |
| »Kalla« Prof. Emil Rudolf Weiß—Berlin | 250 |
| »Begonien« Prof. Emil Rudolf Weiß—Berlin | 251 |
| »Bildnis-Aufnahme« Prof. Jozsef Pecsí—Budapest | 254 |

| | Seite |
|--|-------|
| »Bildnis-Aufnahme« Prof. Jozsef Peci—Budapest | 257 |
| »Bildnis-Aufnahme« Prof. Jozsef Peci—Budapest | 258 |
| »Kinderbildnis« Prof. Jozsef Peci—Budapest | 259 |
| »Bildnis-Aufnahme« Prof. Jozsef Peci—Budapest | 262 |
| Wandmalerei »Christus als Gärtner« Prof. Paul Rößler | 272 |
| Gemälde »Selbstbildnis« P. Knauer-Hase-München | 294 |
| Gemälde »Im Hafens« P. Knauer-Hase—München | 299 |
| »Blumen und Früchte« Paul Knauer-Hase | 304 |
| »Original-Lithographie« Erich Büttner—Berlin | 308 |
| Original-Radierung »Grünwald« Erich Büttner | 313 |
| Gemälde »Das Gartenhaus« Erich Büttner—Berlin | 328 |

| | Seite |
|--|-------|
| »Wandmalerei im Verkaufsraum der Wiener Werkstätte« Dagobert Peche—Wien | 342 |
| »Studie zu einem Wandgemälde in der Universität Jena« Prof. Sascha Schneider | 360 |
| »Blumen-Stilleben« Henry Niestle—Pasing | 370 |
| »Kamilla Eibenschütz« Lene Schneider-Kainer—Berlin | 380 |
| Zeichnung »Knieende Frau« Karl Albiker—Ettlingen | 390 |
| Plastik »Stehende Frauen« Karl Albiker—Karlsruhe-Ettlingen | 399 |
| »Relief in Eisen getrieben« Hans Beyssell—Breslau | 418 |

*

*

*

NAMEN-VERZEICHNIS.

| | Seite |
|--|-----------------------|
| Albiker, Karl—Karlsruhe | 390—403 |
| Behne, Dr. Adolf—Charlottenburg 207—211, 344—355 | |
| Beithan, Emil—Buchsschlag | 158 |
| Bernhard, Lucian—Berlin | 280—283 |
| Beth, Ignaz—Berlin | 77 |
| Beysell, Hans—Breslau | 418—423 |
| Blonder, Architekt—Berlin | 113 |
| Boehle, Fritz † | 219 |
| Braungart, R.—München | 147—157 |
| Bredt, Prof. Dr. E. W.—München | 40—44 |
| Brinckmann, Prof. Dr. A. E.—Karlsruhe | 391—404 |
| Büttner, Erich—Berlin | 214—218, 220, 308—320 |
| Corwegh, Dr. Robert—Leipzig 47—60, 358, 422—428 | |
| Deutsche Werkstätten—Hellerau | 280—283 |
| Dührkoop, R. u. M.—Hamburg | 170—189 |
| Edschmid, Kasimir—Darmstadt | 197, 356—357 |
| Eichelsheim, Frieda—Wiesbaden | 131—136 |
| Eichler, Reinhold, Max—München | 154 |
| Erler, Erich—München | 146—148 |
| Eßwein, Hermann—München | 295—298 |
| Firle, Irma—München | 334 |
| Fleischer, Hede—Prag | 122 |
| Flögel, Frl.—Wien | 110—112 |
| Gerstenberg, Dr. Kurt—Berlin 191—194, 263—264 | |
| Gold, Dr. Alfred—Berlin | 3—38 |
| Goossens, Josse—München | 152—153 |
| Groeber, Hermann—München | 150—151 |
| Habicht, W.—Darmstadt | 278—279 |
| Haendcke, Prof. B.—Königsberg | 301—306 |
| Hausenstein, Dr. Wilhelm—Brüssel | 429—432 |
| Heimann, Moritz—Berlin | 223—242 |
| Herald, Heinz—Berlin | 284—286 |
| Herting, Prof. Georg—Hannover | 190—194 |
| Hildebrandt, Dr. Hans—Stuttgart | 159—167 |
| Hoffmann, Elsa—Berlin | 214—218 |

| | Seite |
|---|----------------------------|
| Hoffmann, Prof. Josef—Wien | 105, 107—108, 113, 208—211 |
| Hohenzollern-Kunstgewerbehaus—Berlin 86—93, 102—103, 356—357 | |
| Hoppe, Emil—Wien | 126 |
| Huf, Fritz—Berlin | 196—201 |
| Jauk, Prof. Angelo—München | 156 |
| Jaray, Alexander—Wien | 125 |
| Jaumann, Anton—Berlin 61—73, 115—122, 125, 157—158, 256, 273—274, 291, 334—340, 387—388 | |
| Jessen, Jarno—Berlin | 87—88 |
| Junghanns, Paul—München | 149 |
| Kammerer, Marcell—Wien | 426 |
| Knauer-Hase, Paul—München | 294—305 |
| Kozma, Arch. Lajos—Budapest | 410 |
| Kruse, Käthe—Bad Kösen | 287—291 |
| Kunstgewerbeschule—Budapest | 267—270 |
| Kunstgewerbeschule, Staatl.—Hamburg | 137—141 |
| Kurth, Dr. W.—Berlin | 309—320 |
| Liebermann, Prof. Max—Berlin | 2—44 |
| Lorch, Tilli—Frankfurt a. M. | 115—117 |
| Ludwig, Richard—Wien | 424—425 |
| Lübbecke, Dr. Friedr.—Frankfurt a. M. | 83—84 |
| Lux, Joseph, Aug.—Bayr. Gmain 255—256, 412—415 | |
| Marc, Franz †—München | 159—168 |
| Meyer, Prof. Richard—Hamburg | 137—144 |
| Mittenzwey, Dr. Kuno—München 267—270, 371—378 | |
| Müller-Wulckow, Dr. W.—Frankfurt | 332—333 |
| Müllner, Josef—Wien | 129 |
| Muthesius, Geheinarat Herm.—Berlin | 202—207 |
| Nathan, Frau St.—Berlin | 336 |
| Niestle, Henry—Pasing | 370—378 |
| Payr, Artur—Innsbruck | 127 |
| Peche, Arch. Dagobert—Wien | 106, 110, 342—353 |
| Peci, Prof. Jozsef—Budapest | 254—265 |

| | Seite | | Seite |
|---|-----------------------|--|--------------------------------|
| Pfeiffer, Arch. Eduard—Berlin | 406—409, 411 | Smith, Prof. Frank Eugen—Leipzig | 74 |
| Pinner, Erna—Frankfurt | 356—357 | Souval, Joh.—Wien | 426 |
| Pottner, Emil—Berlin | 84 | Stockar, Frau Lud.—Prag | 202 |
| Powolny, Prof. Michael—Wien | 100—101, 212, 354—355 | Terstegen, Lilli—München | 332—333, 335 |
| Frutscher, Prof. Otto—Wien | 109, 114, 424—428 | Theiner, Marianne—Prag | 119—121 |
| Reich, Lilli—Berlin | 337 | Ulmann, Gertrud—Darmstadt | 144 |
| Rieß, Lotte und Eva—Dessau | 118 | Ulmer, K.—Hamburg | 420—421 |
| Rößler, Prof. Paul—Dresden | 272—277 | Warstat, Dr. W.—Altona | 171—174 |
| Schenker, Karl—Berlin | 76—82 | Weisgerber, Albert † | 157 |
| Scheurich, Paul—Berlin | 94—99 | Weiß, Prof. E. R.—Berlin | 222—254 |
| Schneider-Kainer, Lene—Berlin | 380—388 | Westheim, Paul—Berlin | 104—114, 322—331 |
| Schneider, Prof. Sascha | 360 | Wiener Werkstätte—Wien | 104—114, 338—340, 342—353, 428 |
| Schönthal, Otto—Wien | 126 | Wimmer, Arch. E. J.—Wien | 104 |
| Schrey, Rudolf—Frankfurt | 218—220, 274 | Wolzogen, Ernst von—Darmstadt | 131—132, 361—366 |
| Schultheiß, L. M.—Darmstadt | 278—279 | Wunderwald, Gustav—Berlin | 284—286 |
| Schulz, Richard L. F.—Berlin | 412—415 | Zuckerkindl, Berta—Wien | 343—344 |
| Seidl, Prof. Em. von—München | 46—73 | Zutt, Prof. A. R.—Budapest | 416 |
| Seifert, Franz—Wien | 124 | | |



N
3
D4
Bd. 39

Deutsche Kunst und Dekoration

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

