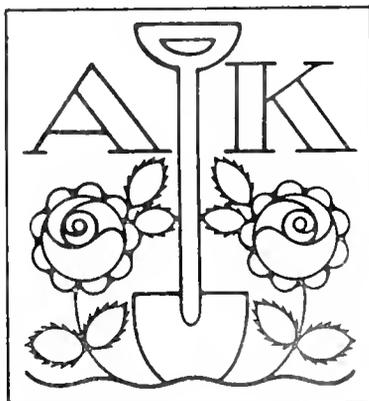


ILLUSTRIERTE MONATSHEFTE
FÜR MODERNE MALEREI
PLASTIK · ARCHITEKTUR
WOHNUNGS-KUNST UND
KÜNSTLERISCHE FRAUEN-
ARBEITEN



DARMSTADT
VERLAGSANSTALT ALEXANDER KOCH

1076813

DEUTSCHE KUNST UND DEKORATION

HERAUSGEGEBEN UND REDIGIERT
VON
ALEXANDER KOCH

BAND 50
APRIL 1922 – SEPTEMBER 1922.

ALLE RECHTE VORBEHALTEN.



EUGEN ZAK-CZENSTOCHAU. »DER JUNGE AKROBAT.«



EUGEN ZAK — CZENSTOCHAU.

GEMÄLDE UNTERHALTUNG

EUGEN ZAK.

Man soll die freundlichen, schmückenden Kräfte, die in diesem Polen am Werke sind, nicht unterschätzen. Die unzerstörbare Liebenswürdigkeit dieses Charakters fließt leicht und anmutig in seine Kunst. In dieser herrscht eine gefällige, idealische Stimmung. Sie hat gute weltmännische Haltung und feine sinnliche Reize. Sie streift nahe an den Bereich des Gobelins heran. Sie hat das Kindliche und das Idyllische, sie hat auch einen leisen Anflug von Überfeinerung. Etwas Schwermut mischt sich ein, aber es ist eine Schwermut romantischer Prägung, die mit einem Lächeln grundiert ist. „Freude singt, was Leid gelitten — Schweres Herz hat leichten Sinn“, sang Clemens Brentano. Man kann sich mit diesen Bildern gut und angenehm unterhalten. Es ist eine Kunst von höflichen Manieren. Sie macht eine gebildete, durchaus nicht oberflächliche Konversation. Sie versteht gut zu erzählen: Häuser am Abhang, wellige Lieblichkeit der Hügelformen, darin Liebe, Blumen und weiße, frühitalienische Lämmer. Das ist gewiß kein anspruchsvoller oder

aufwühlender Akkord, immerhin aber ein Blumenstrauß von Annehmlichkeiten dieser Erde, in die man sich in einer lässigen Stunde mit Vergnügen einfühlt. Unsere neue deutsche Kunst liebt die Kraft; selbst wo Kraft nicht vorhanden ist, beeilt man sich, wenigstens ihre Gebärde anzunehmen. Die romanischen Länder (Zak ist durchaus französisch geschult und französisch gestimmt) haben sich die reizvolle Möglichkeit bewahrt, ein geringeres Geistesformat in liebenswürdigen, gefälligen Zügen herauszustellen. In Zak ist kein Menschentum von Muskel und Gewalt. Aber indem er seine Äußerung auf so positive Dinge wie Linienklang, Farbenreiz und einfachen Gefühlsvortrag einstellt, wird er zu einer höchst schätzbaren Erscheinung.

Für unser Auge steht er etwa in der Nähe eines Carl Schwalbach. Es ist nicht die große, glühende Welt, was sich auf seiner Malfläche spiegelt. Es ist nicht das Epos oder das Drama des Daseins, was er uns vorträgt. Es sind gedämpfte Scheine und Schimmer, es sind lyrische Widerglänze, um die es sich hier handelt. Der



EUGEN ZAK—CZENSTOCHAU.

GEMÄLDE »DER FISCHER«

elegische Ton herrscht vor. Alles ruht, alles träumt: die schirmartigen Bäume, die von ostasiatischen Lackmalereien zu stammen scheinen, die Blumen in ihrem Schatten, die schönen, lächelnden Frauen, die spiegelnden Gewässer. Alles ist gedämpft, überschattet. Dieser elegische Ton wirkt bei Zak am echtesten. Wo er an die menschliche Gestalt herangeht, liest man aus seinen Bildern ein Lebensgefühl von passiver, unerlöster Stimmung. Der Mensch ist bei Zak eingefügt als Naturding unter Naturdinge. In jenen elegischen Landschaften erscheint der Mensch als Blume, verschwistert mit Tier, Pflanze und Element. Aber diese Eingebettetheit in den Naturzusammenhang hat auch ihre dunkle Kehrseite, die sich aus dem Friedlosen, Unerlösten und Leidensvollen der Natur ergibt. Es ist keine volle Erwachtheit des Geistes in dieser slawisch-französischen Kunst, und daraus entstehen die Gefühle der Vereinsamung, der Bedrücktheit, von denen Bilder wie der blinde

Bettler und die Frau in Grauen sprechen. Sehr schön symbolisiert sich jene Unerwachtheit des Geistigen in der Augenlosigkeit dieser Figuren. Sie haben alle keinen Blick, nur schmale Augenschlitze; auch in dem männlichen Porträt ist der Blick schwer verhängt und scheint diese Augen als ungeübte, beinahe nutzlose Organe zu kennzeichnen. Die hoffnungslose Vereinsamung, die „Traurigkeit der Kreatur“, von der die Frommheit unseres Mittelalters sprach, drückt sich am stärksten, wenn auch immer noch ziervoll und ornamental, in dem Bettlerbilde aus. Der Mensch hält blind die Hand in leere Luft; Straßen, die nie eines Menschen Fuß mehr betritt; Häuser, die von der Pest geleert scheinen; dunkle, nackte Berge; alles Stein und fühllose Härte in starren, kristallinen Formen. Das wird zum Symbol für Zak's Lebensstimmung. Es kommt nicht zur Gebärde lauter Verzweiflung, aber von schwerem Pessimismus ist alles verhängt und die ganze Emp-



EUGEN ZAK - CZENSTOCHAU.

»AUS JUNGEN TAGEN«



EUGEN ZAK. »MANN IM BOOT«



EUGEN ZAK—CZENSTOCHAU.

»FRAU IN GRAUEN«

findung klingt in eins mit jenem Lenau'schen Sonett, das mit den Worten schließt: die ganze Welt ist zum Verzweifeln traurig.

Doch wie gesagt, diese Dinge ergeben sich nur dem, der sich ganz auf Zak's Kunst einläßt, und dies zu beanspruchen, hat wohl jeder ernsthaftige Künstler das Recht. Entscheidend für Zak's Gesamtbewertung bleiben aber doch jene leichteren, gefälligen Züge, mit deren Erörterung wir einsetzen. Es ist viel Zufriedenheit noch in der Trauer. Es kommt nicht zu bedrohlichen, zerstörenden Spannungen. Die freundliche, wenn auch dunkel gefärbte Harmonie dieses Charakters wird nicht entscheidend zerbrochen. Noch die kummervolle Frau — die wohl als das stärkste Bild dieser kleinen Kollektion an-

zusehen ist — wohnt tief ergeben in ihrem Gram. Über die Leidfalten ihrer Stirn fließen geglättet die autoritären Gewänder; kein Widerstreben, kein Aufbäumen, nicht einmal eine laute Klage; nur ein Niederbeugen in das letzte Genügen an einem höheren Willen.

Eugen Zak wurde in diesen Blättern vor 10 Jahren zum ersten Mal vorgestellt. Er ist sich in dieser Zeit gleich und treu geblieben. Vielleicht etwas dichter geworden, vielleicht menschlich gereifter; aber seine Malerei hat heute wie damals den flüssigen, gebildeten Ausdruck, den feinen Schmuckwert, die lebenswürdige, literarische Gebärde — Eigenschaften, die in einer Zeit der Verwirrung schätzbar und selbst wertvoll sind. HEINRICH RITTER.



EUGEN ZAK - CZENSTOCHAU. - DER BLINDE BETTLER



EUGEN ZAK — CZENSTOCHAU.



EUGEN ZAK CZENSTOCHAU. GEMÄLDE IM FRÜHLING



EUGEN ZAK. »SELBSTBILDNIS«



GIOTTO »CHRISTUS« AUSSCHNITT EINER WANDMALEREI.
ARENA IN PADUA, KAPELLE DER SCROVEGNI. PHOT. ALINARI.



GIOTTO. ARENA IN PADUA.

CHRISTUS ERSCHEINT MAGDALENA.

DIE FRESKEN GIOTTOS IN PADUA.

IN DER KAPELLE DER SCROVEGNI.

Die kleine Kapelle in der altrömischen Arena zu Padua, flachgedeckte Halle mit gotischem Chor, fromme Stiftung des Paduaner Bürgers Scrovegni zu Ehren der heiligen Jungfrau Maria, ist von Giotto kurz nach 1300 mit Fresken geschmückt worden. In drei Reihen übereinander angeordnete Bilder aus der Geschichte Christi und der Jugendlegende Mariä, Allegorien der Tugenden und Laster, eine Darstellung des jüngsten Gerichtes und des thronenden Gottvaters schauen von den langgestreckten Wänden auf die Gläubigen.

Giotto war damals, wenn man Vasaris Angaben zugrunde legt, etwa vierzig Jahre alt, und die Folge dieser Bilder ist, wenn man von dem umstrittenen Zyklus der Franziskuslegende

in Assisi absteht, das erste vollgültige Werk seiner Hand, das uns erhalten blieb.

Über Italien war im Jahrhundert zuvor die byzantinische Welle mit der goldstrahlenden, unirdisch hierarchischen, irgendwie schon in formelhafter Manier erstarrten Feierlichkeit ihrer Ikone hingellutet. Cimabues und Duccios Bilder sind Äußerungen solchen Geistes.

Giottos Fresken wachsen in einer anderen Atmosphäre. Einfalt und Ehrfurcht vor dem Geheimnis der heiligen Legende lebt als Grundgefühl auch in seinen Bildern. Aber sie wirken sich in einer anderen irgendwie daseinsnäheren Form aus. Jedes einzelne Bild umgreift in klarer und eindeutiger Fassung einen bestimmten und fest umgrenzten Vorgang. Das Gesicht der an



GIOTTO. ARENA IN PADUA.

»DAS LETZTE ABENDMAHL«

den Geschehnissen teilnehmenden Menschen spiegelt Schmerz, Freude, Haß, Trauer in individueller Prägung. Durch großgeformte, von allem differenzierenden Beiwerk befreite Umrisse, durch langsame und feierliche Gesten, die sich, wie auf dem Bild der Beweinung, rhythmisch wiederholen, wird der Vorgang ins Monumentale gesteigert. Der mystische Goldgrund der mittelalterlichen Tafeln ist versunken; die Wirklichkeit des Raumes, das körperliche Dasein lebendiger Menschen trat sein Erbe an.

Giotto hat nicht etwa die heilige Geschichte vermenschlicht; dem Gesicht Christi gab er feierlich verklärte Züge. Aber er ließ den Menschen mit seinen irdischen Trieben am göttlichen

Geheimnis teilnehmen: Schmerz überströmte das Antlitz der Mutter, die sich zu dem toten Sohn neigt; in des Judas Mienen spiegelt sich die Verworfenheit niedrigen Verrates; in den Gesichtern der beim Abendmahl versammelten Apostel die staunende Erregung über das Wort des Herrn: Einer unter Euch wird mich verraten.

Die psychologische Deutung aber hat nichts Verästeltes, sondern die göltige Sicherheit des Gefühles, das alle erfüllt; wie auch Raum und Architektur im rhythmischen Gefüge organischen Wachstums leben. Die Falten der Gewänder besitzen natürliche Schwere, die Landschaft baut sich lebendig auf. Und dabei bleibt alles Einzelne nur dienendes Glied und fügt sich ge-



GIOTTO. ARENA IN PADUA

•FUSSWASCHUNG• PHOT. ALINARI.

lassen in den Kreis der frommen Geschichte ein. — Die klare und starke Gesetzlichkeit solcher Bildform berührt sich mehr mit Dantes fest gegründetem im scholastischen Denken wurzelnden Weltbau als mit der hingebenden Innigkeit und mystischen Gottnähe des heiligen Franziskus, den man gewöhnlich zugleich mit Giotto nennt. Schon in einem Land und in der gleichen Zeit sind solche Gegensätze wirksam. Aber in die Dome des Nordens wurden zur gleichen Stunde Glasfenster eingelassen, die dunkel und geheimnisvoll glühend die mystischen und grenzenlos schweifenden Ängste und Beglückungen dieser anderen Menschen, einer anderen Menschheit gleichsam, ausstrahlten.

Als Giotto aber, so erzählt Vasari in seinen

Künstlerbiographien, von einem Abgesandten des Papstes um ein Dokument seiner Kunst gebeten wurde, nahm er ein Blatt und einen Pinsel mit roter Farbe, legte den Arm fest in die Seite, damit er ihm als Zirkel diene, und zog, indem er nur die Hand bewegte, einen Kreis so scharf und genau, daß es in Erstaunen setzen mußte, verbeugte sich gegen den Hofmann und sagte: da habt ihr die Zeichnung. Sehr erschreckt fragte ihn dieser: Soll ich keine andere als diese bekommen? Es ist genug und nur zuviel, antwortete Giotto, schickt sie mit den übrigen hin und ihr sollt sehen, ob sie erkannt wird.

Die Anekdote mag wie ein Gleichnis für die klare und in sich ruhende Gesetzlichkeit von Giotto's Geist und Form zeugen. KURI PFISTER.



GIOTTO. ARENA IN PADUA.

»DER ERZENGELE ERSCHEINT DER HL. ANNA.«

WEGGLASSEN UND VEREINFACHEN.

"Stil ist Weglassen des Unwesentlichen", sagt Feuerbach. Und das paßt auf Giotto. Sein Geheimnis liegt in dem großen Zug der Linien, in der klaren Anordnung der Gruppen, in der strengen Unterordnung aller Einzelheiten. Nie wirren und drängen sich die Figuren. Deutlich sondern sich die Gruppen ab. Sofort wird das Auge auf die Hauptfigur, auf das Entscheidende des Vorganges gelenkt. Da sich die hohe Getragenheit des Monumentalstils auch nicht mit jähem Wendungen und unsichern Gesten verträgt, bildet er sich eine feststehende Gebärdensprache, die wie die Schriftsprache für die gleichen Dinge immer die gleichen Worte benützt und so dem Betrachter sofort beibringt, was die Figuren sagen. Ein signifikanter Blick, eine

ausdrucksvolle Bewegung mit der Hand und des Körpers kommentieren die Handlungen und Stimmungen der Personen, sodaß die Bilder wie die Gesänge eines Epos am Betrachter vorüberziehen. Nur indem er auf alles Kleinliche, auf alle naturalistische Einzelheiten verzichtete und die Natur vereinfachte, um sie noch elementarer sprechen zu lassen, konnte er seinen Werken jene sakramentale Würde geben, die dem Thema sowohl wie dem Stil dekorativer Kunst entspricht. Das haben auch einige Künstler des nächsten Jahrhunderts noch sehr wohl gefühlt. Denn noch Ghiberti, als er die Bronzetüren des Florentiner Baptisteriums schuf, und Mantegna folgten im Grunde nur den Prinzipien Giotto's. . . . RICHARD MUTHÉK.



GIOTTO. WANDMALEREI • HIMMELFAHRT CHRISTI •
ARENA IN PADUA, KAPELLE DER SCROVEGNI. PHOT. ALINARI



GIOTTO. WANDMALEREI „DIE BEWEINUNG CHRISTI.“
ARENA IN PADUA, KAPELLE DER SCROVEGNI. PHOT. ALINARI.



GIOTTO. ARENA IN PADUA.

»AUS NEBENSTEHENDEM BILDE.«

DIE NEUE RELIGIÖSE MALEREI.

VON ACHIM B. KOHNEN.

Das metaphysische Bedürfnis, sich von der Sinnenwelt und ihren vergänglichen Erscheinungsformen zu lösen, und sein Schaffen ganz in die Sphäre gefühlsstarker Innerlichkeit zu erheben, hat die Künstler der abendländischen Malerei zu allen Zeiten zur Darstellung religiöser Stoffe veranlaßt. Mit gläubigem Sinne nahen die mittelalterlichen Maler den Legenden des christlichen Zyklus; Fra Angelico, Stefan Lochner und so viele andere, durch die mystische Gottseligkeit ihrer Zeit inspiriert, trugen jene hingebungsfreudige, schlichte Frömmigkeit in sich, die uns als bedeutsam für die Weltseele jener Tage entgegentritt. Vielleicht dürfen jene Künstler auch heutzutage noch als die berufensten Führer und Deuter im Reiche göttlicher Geheimnisse und Wunder gelten. Gleichwohl ist bei ihnen das Göttliche nichts Erdenfernes, nichts Jenseitiges; das Unfaßbare ist durch ihren künstlerischen Gestaltungswillen des scholastischen Schwergewichts entkleidet, es ist vermenschlicht und läßt in seiner irdischen Form seinen göttlichen Ursprung durchschimmern. Das Bild der Maria mit dem Kinde und die Dar-

stellung des gekreuzigten Gottessohnes sind zum Sinnbild einer sich ewig gleichbleibenden höchsten Liebe geworden, deren reine Flamme auch auf die menschlichen Verhältnisse ihre milden Strahlen ergießt. Das formale Bedürfnis einer zu höherer Technik entwickelten Kunst ließ bisweilen den Reiz jener gefühlsmächtigen Innigkeit der primitiven Malerei zurücksinken. Und doch vermochten sich auch die Künstler späterer Zeiten nicht der suggestiven Kraft jener ursprünglichen Religiosität zu entziehen, die ihnen in den Werken jener alten Maler am Anfange der abendländischen Kunst entgegentrat. Die Neubelebung jener primitiven Malerei konnte allerdings nur zu einer wenig glücklichen Episode in der Geschichte der bildenden Künste werden. Die Klosterbrüder von St. Isidoro, jener Künstlerkreis um Overbeck, haben der Kunstgeschichte den Beweis geliefert, wie gefährlich es ist, selbst bei verwandten gefühlsmäßigen Voraussetzungen sich in die Gefolgschaft längst verklungener Traditionen zu begeben. Was im 14. und 15. Jahrhundert als ursprünglich und echt empfunden gelten durfte,

konnte im 19. Jahrhundert leicht als maniert und gewollt beurteilt werden — eine Mahnung für die folgenden Generationen, nicht in der Wiederbelebung überwundener Kunstformen das Heilmittel gegen die Schäden der Zeit zu suchen.

Auch die Kunst unserer Tage wird von religiösen Ideen bewegt. Wieder drängen sich biblische Themen in die Gefühlswelt unserer Künstler ein, wieder werden religiöse Bilder gemalt, zwar nicht im Sinne der zarten Andachtsstimmung oder der naiven Fabulierlust jener Primitiven, die sich so gern in das Anekdotenhafte der Evangelien und Legenden verlor, wohl aber im Geiste mitfühlender Leidenschaftlichkeit, verinnerlichter Erregtheit, die je nach dem Temperament des Künstlers sich bald in einer ekstatisch verzerrten Gebärde, bald in verhaltener Formensprache kundgibt. Das Interesse am Stofflichen tritt zurück, das religiöse Motiv dient zuweilen nur zum Vorwand, um in den Qualen und inneren Kämpfen der göttlichen und heiligen Personen das Spiegelbild der leidenden Menschheit, des ringenden Menschentums unserer Zeit wiederzufinden. Historisch gewertet mag vielleicht die übersetzte Formensprache unserer religiösen Maler an stilisierte Figuren mittelalterlicher Miniaturmalerei gemahnen, auch die Erinnerung an den monumentalen und einprägsamen Ausdruck jener fast körperlos empfundenen Heiligen in frühchristlichen Mosaiken dürfte hier und da lebendig werden. Am nächsten aber liegen wohl die Beziehungen zu den Künstlern des Barock. Noch nie bemühte sich eine Künstlergeneration sich in die Kunst eines Greco, Tintoretto wie Grünewalds mit so hingebungsvollem Eifer einzufühlen und sie zu studieren, wie die unsrige. Wenn es ihr bei dieser Gleichgestimmtheit der modernen Weltseele mit dem Kunstgefühl verklungener Zeiten bisher möglich gewesen ist, sich nicht in die Abhängigkeit der umworbenen Vorbilder zu begeben, sondern äußere Anregungen, die jene boten, umzuwerten und schöpferisch neu zu beleben, so dürften wir hierin ein hoffnungsvolles Vorzeichen für die Weiterentwicklung der neuerwachten religiösen Malerei erblicken. Die Gefahren epigonenhafter Nachahmung, an denen das Nazarenertum krankte, sind bei den starken Talenten unserer jungen Künstlerschaft kaum zu befürchten. Denn bei ihnen ist das religiöse Erlebnis ja nicht

auf eine kirchliche Frömmigkeit gegründet, auch nicht an schulmäßige Tradition gebunden oder gar als Konzession an die Zeitströmung zu betrachten, sondern einem inneren Antriebe folgend wählen sie die alten durch die Überlieferung geheiligten Stoffe, um das, was sie in dem modernen Weltbilde religiös bewegt, in dem Rahmen der alten Mysterien zum Klingen zu bringen. Das Motiv und die Form wird zur Nebensache, die Pointierung des Psychischen, das gefühlsmäßige Erlebnis ist das Wesentliche. Mit dieser neuen charakteristischen Note knüpft die moderne religiöse Malerei an allgemeine künstlerische Anschauungen der jungen Generation an, die den ausgleichenden Tendenzen des Relativismus abhold, wieder an die zwingende Macht der Ideen zu glauben vermag. Unter diesem verheißungsvollen Vorzeichen erwarten wir den Anbruch einer neuen künstlerischen Schaffensperiode; ihrem Führer lebt die Jugend mit siegesfreudiger Hoffnung entgegen. . .

Wilhelm Lehmbruck's Plastiken! Wer jemals in die Werke dieses so früh verstorbenen Meisters sich einzufühlen bemühte, dem dürfte es vielleicht am ehesten klar werden, aus welcher geistigen Provinz jene Ideen stammen, die unsre Jugend zu neuem Leben erwecken will. Lehmbruck's fromme Sehnsucht, alles Erdenhafte und Vergängliche abzustreifen, um geläuterter, edler und reifer sich in das lichtvolle Reich einer künstlerisch geklärten prästabilierten Harmonie emporzuschwingen — das ist der metaphysische Drang, der sich allen idealistisch Gesinnten heute mitgeteilt hat. Lehmbruck's Werke sind vergeistigte Manifestationen eines auf innerem Schauen basierenden Lebensgefühls eines reinen Menschentums; sie sind Gestalt gewordene Ausdrucksnormen einer subjektiven undogmatischen Religiosität. In ihnen ist das Kunstwerk zum religiösen Erlebnis geworden. Lehmbruck hat nie eine Kreuzigungsgruppe, nie eine Pietà geschaffen. Allein, wir verlangen bei diesem Künstler nicht nach den biblischen Motiven. Darstellungen wie die „Knieende“, „Der emporsteigende Jüngling“ oder „Der sterbende Krieger“ können in ihrer vergeistigten Ausdruckskraft, in ihrer schlichten Herbheit und einfachen Größe ein stärkeres religiöses Gefühl wachrufen, als viele noch so gutgemeinte Andachtsbilder. Es kommt darauf an, welche Deutung man dem Begriffe Religion geben will. J. K.

*

*

*



GIOTTO. TEIL DER VORSTEHENDEN WANDMALEREI • BEWEINUNG CHRISTI • PHOT. ALINARI



GIOTTO. ARENA IN PADUA.

»S. GIOVACCHINO BEI DEN HIRTEN.«

NATUR UND KUNST.

Der geniale Künstler hat die Mission, die Reichtümer der Natur, die er entdeckt hat, denen zu offenbaren, die die Sprache der Natur nicht verstehen. Wenn ihr euch ihr hingibt, wie wir es getan, so wird sie euch nach eurer Empfänglichkeit aus Ihrer Fülle geben. — — Es ist ein unendlicher Hochmut oder eine unendliche Torheit, wenn der Mensch glaubt, er könne die sogenannten Fehler und den schlechten Geschmack der Natur verbessern. Was rechtfertigt diese Anmaßung? Vor denen, welche ihre Schönheiten nicht lieben und verstehen, verschleiert die Natur ihr Antlitz, sie vermag ihnen nur bedingungsweise zu begegnen. Und deshalb sagen sie, die Trauben sind zu sauer; da wir die Natur nicht verstehen,

wollen wir sie aus Rache verleumden. — Die Natur gibt sich rückhaltlos denen, die nach ihr verlangen, aber sie ist eine eifersüchtige Herrin und will allein geliebt sein. Wir lieben ein Kunstwerk, weil es von ihr stammt, alles andere ist nichtssagend und trocken. — Der Verfall trat ein, als die Kunst, die tatsächlich ein Naturkind war, höchstes Ziel wurde, als die Menschen die großen Künstler als Vorbild nahmen und vergaßen, daß diese den Blick ins Unendliche gerichtet hatten. Sie glaubten nach der Natur zu arbeiten, und sahen nicht, daß das Atelierlicht nicht das freie Licht der Natur ist. Technische Verdienste wurden die Hauptsache und man vergaß, daß diese Vorzüge dazu dienen sollen, Gedanken auszudrücken. JEAN FRANÇOIS MILLET.



GIOTTO. «AUSSCHNITT DES NEBENSTEHENDEN BILDES»
ARENA IN PADUA. PHOT. ALINARI.



GIOTTO. WANDMALEREI »DER JUDASKUSS.«
ARENA IN PADUA, KAPELLE DER SCROVEGNI. PHOT. ALINARI.



GIOTTO. WANDMALEREI •DIE GEBURT CHRISTI•
ARENA IN PADUA, KAPELLE DER SCROVEGNI. PHOT. ALINARI.



HERMANN GEIBEL - MÜNCHEN. HOLZPLASTIK „MUTTER UND KIND.“



HERMANN GEIBEL—MÜNCHEN.

»MÄDCHEN AUF EINEM LAGER«

HERMANN GEIBEL.

Worringer hat kürzlich das Ende des Expressionismus, ja der bildenden Kunst überhaupt verkündet, die nach seiner Meinung durch die Kunstwissenschaft abgelöst wird. Solche Kunstforscher und Philosophen (wie auch Spengler) sollten doch vorsichtiger sein mit ihren Grabreden und Prophezeiungen. Ihnen freilich ist die Wissenschaft natürlich angeboren; aber weil sie keine zwingenden Schaffenskräfte mehr in sich fühlen, dürfen sie nicht sagen, es sei mit der Kunst überhaupt vorbei. Denn schließlich sind solche Aussprüche immer nur der Spiegel des urteilenden Subjektes.

Vielleicht ist das, was sich heute laut als Expressionismus bezeichnet und anpreist, nur bunte Blase, die bald zerspringt, Schaum oben auf dem erregten Meere, der schnell zerläuft; der Urgrund einer solchen Bewegung aber kann viel tiefer sein, und aus diesem Urgrund erheben sich vielleicht Persönlichkeiten, denen man wieder den Impressionismus oder Expressionismus kaum noch anmerkt. So dem Expressionismus entstiegen ist Hermann Geibel.

Irgend ein Zug ist lebendig an seinen Geschöpfen, ist gefühlt, besonderer Art, belebt das Ganze, erhebt die kleinsten Gebilde sofort über das bloße Kunstgewerbe. Unsäglich leicht wird der Ton Form unter seiner Hand. Zuleicht ihm, deshalb müht er sich am harten Holze. (Zu welcher leidenschaftlichen Weichheit hat er in seiner Gruppe: „Mutter und Kind“, ge-

schmeidigt!) Vom Tier geht sein Weg durch einige entzückend weiche Kinderköpfe zum Weibe, das sich ihm in seiner Gattin Elfriede Leonore Geibel, der vornehmen, warmblütigen Dichterin, erschließt. Wie ein Adagio, ein Andante sind die Weib-Schöpfungen aus des Künstlers Hand gequollen. Für einmal scheint das Rätsel der Welt gelöst in dieser ewig weiblichen Harmonie, kraft derer alle in den Gliedern entbundenen Ströme („Linien“ wäre unplastisch) ineinander fließen, zurücksinken in sich selbst oder aufgefangen werden wie in einer Schale, aus der sie dann neu hervorkommen zu ruhiger Bestimmung. Selten ist eine unruhige, fast qualvolle Bewegung, wie in der liegenden Frau oder eine dumpfe Schwere, wie in der kauern den.

Die Einkörperung in das Weib ist dieser Stufe der inneren Entwicklung Geibels — (wie einer langen Kulturepoche) noch natürlich. Sein Triumph beruht hier in der namenlosen Weichheit und Zartheit der Form, und in diesem Namenlosen vielleicht seine Größe. Auch in den Zeichnungen dieser Periode ist ein mitreißender Schwung, ein atemberaubender Zug und Drang. Aber auch in den Zeichnungen bedeutet die große Bewegung einen Rausch der Hingebung, ein Leiden mehr denn ein Schaffen, Einziehen mehr als Spenden. Und doch tritt der Künstler einem Rodin etwa gegenüber von der entgegengesetzten Seite an die Natur. Während näm-



H. GEIBEL.
MÜNCHEN.
»MÄDCHEN-
TORSO«

lich Rodin sich (impressionistisch) festzusaugen strebt an der gegebenen Natur, sucht Geibel (expressionistisch) seine Seele restlos plastisch zu verwirklichen in einer neuen Natur. Eine expressionistische Epoche aber führt, wenn sie sich erfüllen soll, zu männlicher Tat. — So erlebt Geibel auf dritter Stufe den Mann. Dies Erlebnis ist nicht einmalig, plötzlich, sondern lang ausreifend, immer tiefer umgestaltend. In Zeichnungen zunächst und in einer Porträtbüste formt er einen Dramatiker nach, aus dessen Werk er gleichzeitig starke Eindrücke eines männlichen Geistes empfängt. Rein aus männlichem Weltgefühl ist zuerst die Radierung eines Edward — nach der bekannten schottischen

Ballade — der visionär wie eine echte Ballade aus dem Raum heraustritt in voller Körperlichkeit mit seinem rücksichtslosen: „Hier bin ich“! — damit ist im Plastischen noch nicht der männliche Gipfel erreicht. Sondern hier ringt der Künstler noch um die Geheimnisse des männlichen Körpers. Geibel strebt über den aphoristisch-geschlossenen Torso hinaus. Gebärden werden ihm rege. Die Jünglings-Halbfigur legt schon träumerisch die rechte Hand (mit fast nervösen Fingern) über den linken Unterarm, und diese Bewegung wiederum zwingt den Künstler zur vollen Ausgestaltung des Körpers. So steht der nackte Jüngling vor uns in seltener Biegsamkeit und Schlankheit, ein



HERMANN GEIBEL. MÜNCHEN. »NARZISS«

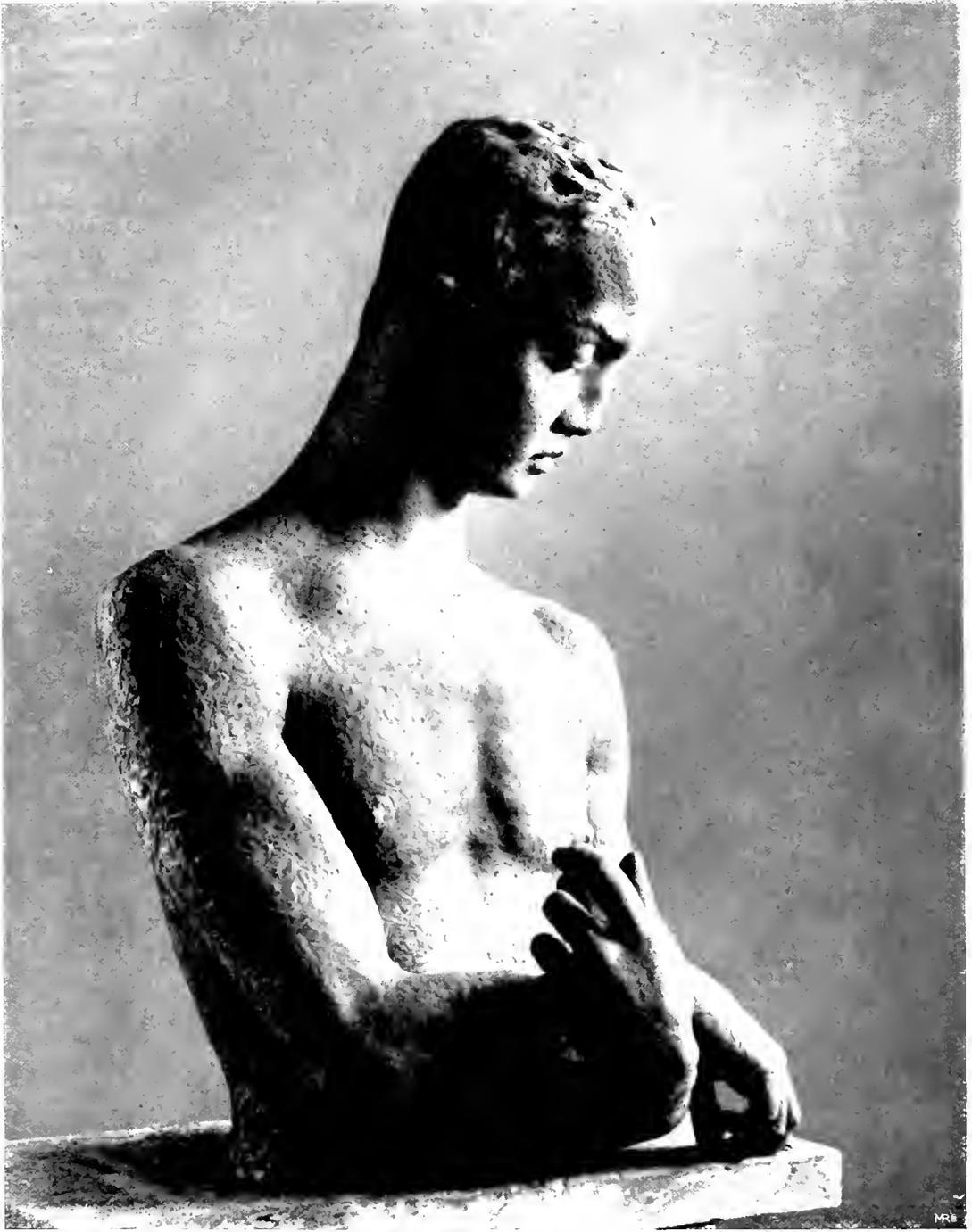
Ephebe, wie wir ihn aus griechischer Plastik kennen. Die Biegung des Kopfes erinnert leise an Praxiteles, ohne daß doch irgend ein Klassizismus hier obwaltete, der toten Schönheitsgesetzen folgt, nachahmt, nicht neu empfindet. An den David des Michelangelo denken wir auch wohl, noch mehr an seinen Johannes. — Der Jüngling stand neulich in einer Ausstellung Münchener Bildhauer im „Kunstverein“, zwischen all den toten Masken, die an solcher Stelle zusammengetragen werden. Dort rührte sich sein warmes Sein, das Werk offenbarte metaphysischen Gehalt in der Art, wie es aus dem

unendlichen Raum das Leben herausschöpfte. Während sonst seine Figuren höchstens ein Meter hoch waren, drängt es den Künstler nun nach Überlebensgröße. Er erprobt den Kalkstein, den Granit und den deutschen Marmor, wie er ihnen einen mächtigen Kopf abringen möchte oder eine ganze Gestalt. —

Was wird sich noch entfalten aus dieser Seele? Wenn sich nur einmal ein mächtiger äußerer Impuls zu dem inneren künstlerischen Trieb gesellte und ein großer Auftrag — ungenügsam — die monumentale Form von dem Bildhauer forderte. . DR. GEORG LANGE MÜNCHEN.



HERMANN GEIBEL MÜNCHEN. »KAUERNDDES WEIB.«



HERMANN GEIBEL MÜNCHEN. HALBFIGUR »JÜNGLING«



HUGO GORGE-WIEN. »KAMINPLATZ IM WOHNZIMMER.«



ARCHITEKT HUGO GORGE—WIEN.

•AUS EINEM WOHNZIMMER•

VON BÜRGERLICHEN WOHNÄUMEN.

Die Behaglichkeit eines Raumes wird durch seine Maße, die harmonischen Beziehungen zwischen Wand und Decke, das Verhältnis zwischen Türen, Fenster und Ofen bestimmt. Ist diese Grundlage nicht vorhanden oder nicht zu schaffen, so ist jede Mühe, den Raum durch seine „Einrichtung“ behaglich zu machen, erfolglos.

Im strengen, architektonischen Raum früherer Zeiten bewegten sich auch die Menschen in feierlich repräsentativer Weise. Die Zeiten haben sich geändert. Der Mensch unserer Tage ist weniger konventionell, freier in seinem Wesen, seiner Gebärde, seinen Bewegungen geworden. In der neuzeitlichen Wohnung muß infolge dieser Ungezwungenheit und Absichtslosigkeit der Bewegungen des jetzigen Menschen das Wohn-Gerät in ein ganz anderes Verhältnis zu uns treten. Wir wollen die Möbel nicht mehr in starrer, architektonischer Gebundenheit, sondern als „Möbel“ im engeren Sinn, als „Mobilia“. Der moderne Mensch ist dann das Mobilste inmitten mobiler Dinge, die wir nach verschiedenen Möglichkeiten umstellen können, um die wir herumgehen können, — wobei sich von jeder Stelle des Zimmers neue Raum-Wirkungen, neue Überschneidungen, neue Eindrücke ergeben, die durch Stoffe und Teppiche noch bereichert werden. Feststehend

bleibt eigentlich nur noch das Verhältnis zwischen Tür, Fenster und Ofen; für Schreibtisch und Bett ist ebenfalls — infolge der Beziehung zu Lichtquelle und Tür — die Lage eine bestimmte. . .

In dieser neuzeitlichen Bürger-Wohnung ergibt sich von selbst eine Einschränkung der Möbel auf das unumgänglich Notwendige. Auf gute Tische, Sessel und Liege-Möbel wird in erster Linie Wert zu legen sein. Der kulturelle Gewinn solcher Einschränkung wird sich vor allem darin zeigen, daß, — wenn wir wieder wenige, aber gute Möbel in unseren Wohnungen haben, — wir wieder eine innigere Beziehung zu diesen Einrichtungs-Stücken unseres Heims herstellen können. Als weitere Folge ergäbe sich die Möglichkeit, unsere bürgerlichen Wohnräume kleiner zu gestalten, und trotzdem keine Beengung, sondern größere Bewegungs-Freiheit zu schaffen. . .

Unsere Arbeit hat nichts mit artistischem Künstlertum zu tun, dessen Kennzeichen Gefallsucht und geistige Inhaltlosigkeit bleiben. Unsere Arbeit soll, als Ausdruck höchster Menschlichkeit und sozialer Gesetzmäßigkeit, Harmonie in unsere Lebensgemeinschaft bringen. Damit ist dann wenigstens dem Ordentlichen, als natürlicher Bedingung des Daseins, Genüge getan. . . . HUGO GORGE—WIEN.



ARCHITEKT HUGO GORGE - WIEN.

»OFEN UND SITZNISCHE IM WOHNZIMMER.«



ARCHITEKT HUGO GORGE. »WOHNZIMMER«, AUSF. R. LORENZ G. M. B. H. — WIEN VIII.



ARCHITEKT HUGO GORGE-WIEN. „WOHNKÜCHE“



HUGO GORGE WIEN. »WOHNKÜCHE«. BLICK GEGEN DIE SCHIRANKWAND.



ARCHITEKT HUGO GORGE—WIEN. »WOHNKÜCHE«



HUGO GORGE. »NICHE DER WOHNKÜCHE.«



KARL LANG—HANAU A. MAIN. »EMAIL-MALEREI«



K. LANG-
BANAU.
•EMAIL-
MALEREI•

DER KÜNSTLER UND SEINE PERSON.

Person und Persönlichkeit sind zweierlei. Das Erste bezeichnet das gesellschaftliche Sein des Menschen, im Gegensatz zu seinesgleichen. Das zweite bezeichnet den schöpferischen, einmaligen Inhalt des Ich; es bezeichnet die bestimmte Welt, die mit und in einem einzelnen Menschen geboren ist. So wertvoll und ergiebig für das Kunstschaffen das zweite ist, so bedenklich sind die Störungen, die sich aus dem ersten ergeben. Die Persönlichkeit darf und muß der Künstler pflegen, die Person aber muß er überwinden.

Das ist keine neue Weisheit. Sie findet sich ausgesprochen und tätig bewährt in allen Zeiten starker und lebendiger Kunst. Insbesondere alle mystische Weisheit ist durchdrungen davon. „Le Moi est toujours haïssable“, sagt Pascal. Von Laotse, dem gewaltigen und wunderbaren Lehrer des Tao, sagt der Biograph, daß er sich in die Einsamkeit zurückzog und unbekannt zu bleiben wünschte. Bernhard von Clairvaux, der Prediger mystischer Demut, betete zu Gott: „Da mihi nesciri!“ (Gib mir, daß ich unbekannt bleibe).

Und es ist wirklich so, daß die „Person“ das schwerste Hemmnis aller echten Menschentat

ist. Vor allem aller echten künstlerischen Leistung. Der Künstler, der seine „Person“ nicht überwindet, wird nie in den Vollbesitz der Schaffenskräfte kommen. Dieses Überwinden bedeutet ja nicht eine Besitzminderung, eine Verarmung. Die „Person“ ist geradezu der Pfropfen, der den Quell der Schaffenskräfte verschließt. Erst wenn er herausgezogen wird, beginnen jene zu sprudeln. Überwindung der „Person“ bedeutet Durchbruch zur Persönlichkeit. Person ist das Ich als Negativum, als Verneinung und Ausschließung des Göttlichen. Persönlichkeit ist das Ich als Ort der Einmündung göttlicher Kraftströme in das Wesen des Menschen. Allen Ernstes ist künstlerisches Schaffen Dienst am Göttlichen.

Nie werden wir die Höhe vergangener Kunstleistung erreichen dadurch, daß wir ihre Kompositionsschemata nachrechnen, ihre Farben psychologisch enträtseln und etwas abstrahieren, was so aussieht, als ob wir es rezeptartig für unsre eignen Werke verwenden könnten. Sondern nur dann können wir hoffen, zu jenen Großen aufzusteigen, wenn wir ihre Seelenlage begriffen und uns womöglich zugeeignet haben. H. M.



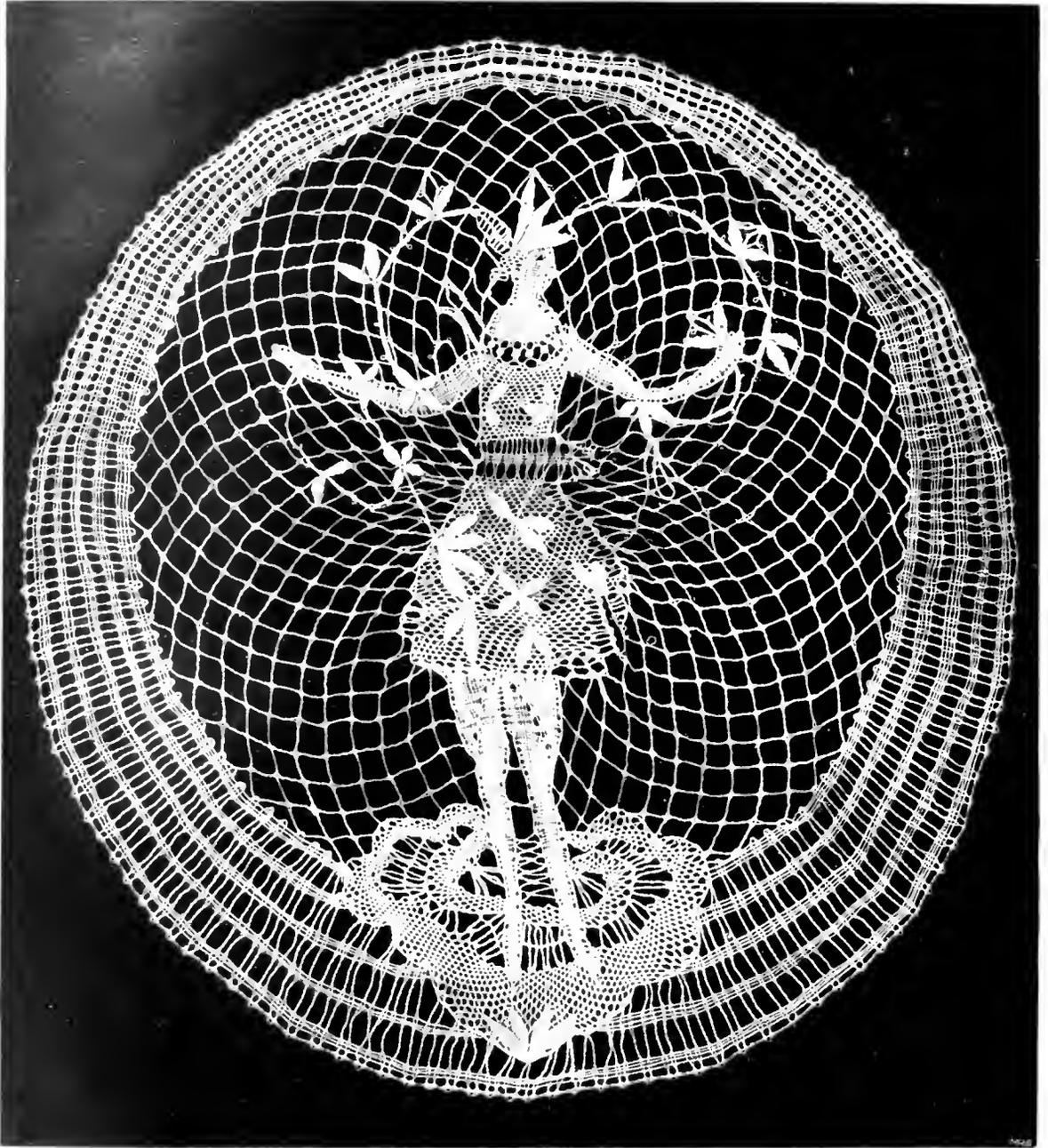
KARL LANG HANAU.



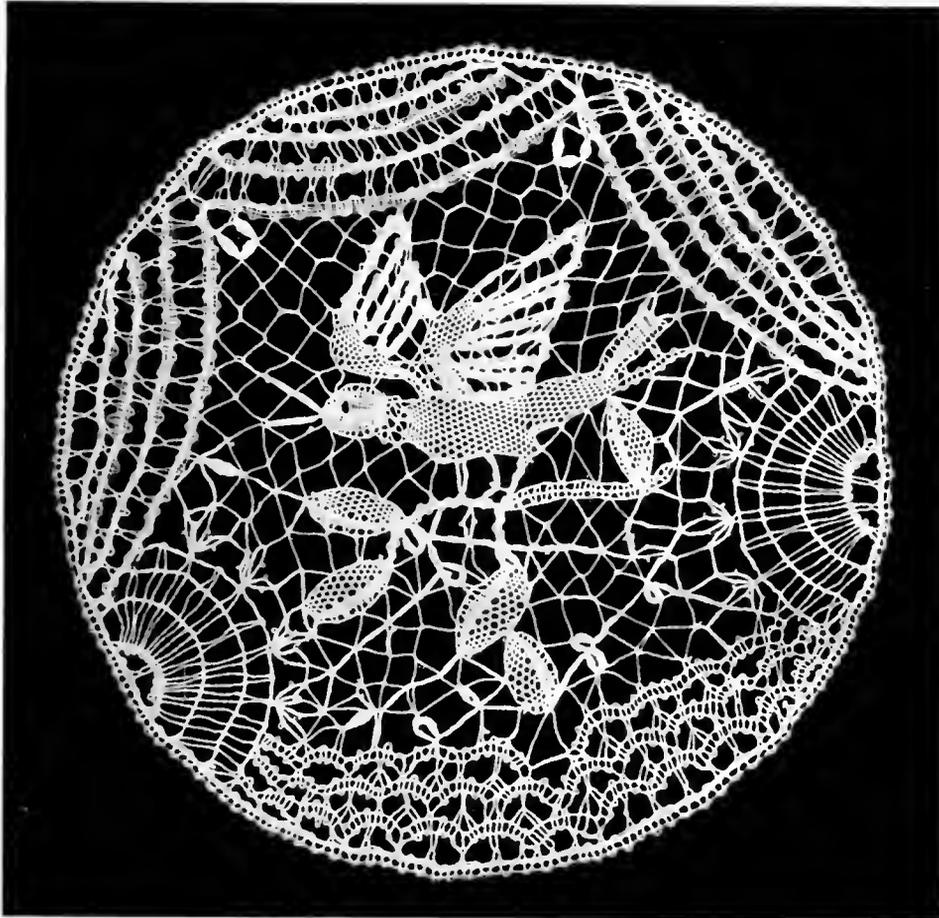
»EMAIL-MALEREI«



KARL LANG—HANAU A. M. »EMAIL-MALEREI«



ARCHITEKT DAGOBERT PECHE. «KLÖPPEL-MOTIV». DURCHM. 26 CM.
AUSFÜHRUNG: WIENER WERKSTÄTTE.



DAGOBERT PECHE—WIEN.

»KLÖPPEL-MOTIV 20 CM.

KLÖPPELSPITZEN UND SEIDENKISSEN.

ZU DEN ARBEITEN DER »WIENER WERKSTÄTTE«

Die Zierlichkeit der Spitze, das Duftige, Lebendige und bei aller Zartheit doch charaktervoll Strukturelle, Organisch-Gewachsene dieses Kunstgebildes hatte in früherer Zeit diesem populärsten Erzeugnis der künstlerisch hochstehenden Handarbeit so allgemeine Wertschätzung gewonnen, daß keine Frau dieser Zierde bar sein wollte. Später, — als die künstlerisch-schöpferischen Kräfte ermüdeten, erstarrte auch die Hand-Spitzen-Erzeugung mehr und mehr in Tradition und kam dann dem Erlöschen nahe.

Mit dem Einsetzen einer umfassenden Neubelebung aller kunsthandwerklichen Arbeit nahm man sich auch der Handspitze wieder an. Mit dem Kopieren historischer Formen wurde begonnen und das Zeitstil-Suchen der jungen Kunst bezog auch die Spitze ein. Die Bestre-

bungen waren aber meist mehr auf die Mustering gerichtet, als auf deren Voraussetzung: der neuerlichen Sinn-Erfüllung der Technik.

Dieses Problemes ist vor allen anderen neuzeitlichen Versuchen Dagobert Peche Herr geworden in seinen Entwürfen und Anleitungen im Rahmen der Spitzen-Herstellung der „Wiener Werkstätte“. In den feinen Tüllstickerien der Wiener Werkstätte steigerte er zunächst diese Technik zu ihrer höchsten künstlerischen Form, gab gleichsam die Essenz in reiner Darbietung. Jetzt hat Dagobert Peche seine künstlerische Intensität der Klöppel-Technik zugewendet und auch hier Höchstleistungen erzielt. Die Spitzen-Umrahmungen dieser Leinen- oder Batistdeckchen weisen eine Mannigfaltigkeit auf, die bei allem Witz der Erfindung und Anordnung so bündig ornamental



L. PARADEISER. »KISSEN AUS SCHWARZEM LIBERTY, MIT CHENILLE BUNT BESTICKT«
AUSFÜHRUNG: WIENER WERKSTÄTTE.

gelöst sind, in ihrer symmetrischen Reihung und vornehmen Flächenfüllung so harmonisch wirken, daß sie den Höchstleistungen früherer Zeiten völlig ebenbürtig zur Seite stehen.

Die frische Lebendigkeit dieser Formungen konnte nur aus einer mit neuem Sinn besetzten Technik entspringen. Sie offenbart sich voll in den figuralen Einzelmustern, die nicht in Abhängigkeit von einem Gebrauchszweck, sondern nur aus der Freude am Erzeugnis selber geschaffen wurden. Die Unmittelbarkeit der gewonnenen bildlichen Wirkung, die besonders in den Köpfen, Figuren und Tieren durch die feinsten zeichnerischen Qualitäten ausgezeichnet ist, erhebt nunmehr auch die Klöppeltechnik in die Reihe der freien, künstlerischen Ausdrucksmittel. Gleiche künstlerische Reife ist den buntbestickten Seidenkissen eigen, die in ihrer technisch vollendeten Ausführung und wohligen Farbenstimmung sich willig als letzte Reize der vornehmen Wohnung einschmiegen. Der künstlerischen Phantasie ist

dabei das freieste Spiel gewährt. Nahezu hemmungslos darf sie sich darauf ergehen; denn allen schulmeisterlichen Bindungen haben sich die Künstler der Werkstätte schon längst entwunden. So werden denn sonderbare Blumen und Vögel, Menschen und Tiere, gar ein Schiff zur schmückenden Hieroglyphe. Solche Gebiets-Erweiterungen künstlerischen Schaffens sind als willkommene Bestärkung im Streben zu begrüßen, unsere Zeit endlich wieder von der Vorstellung zu befreien, daß die eigentliche Kunstübung nur in graphischer Darstellung und in der Malerei zu sehen sei... Und da liegt auch das für die künftige Kultur-Entwicklung unschätzbare Verdienst der Wiener Werkstätte, daß sie die höchstqualifizierten Künstler wirbt, um durch die restlose Überführung aller ihrer Zweige in die Sphäre künstlerischer Freiheit und Vollendung, durch den hohen Gehalt ihrer Werke, die Beschränktheit des vielfach noch herrschenden Begriffes von Kunst und Kunstschaffen zu beseitigen. LUDWIG STEINMETZ WIEN.

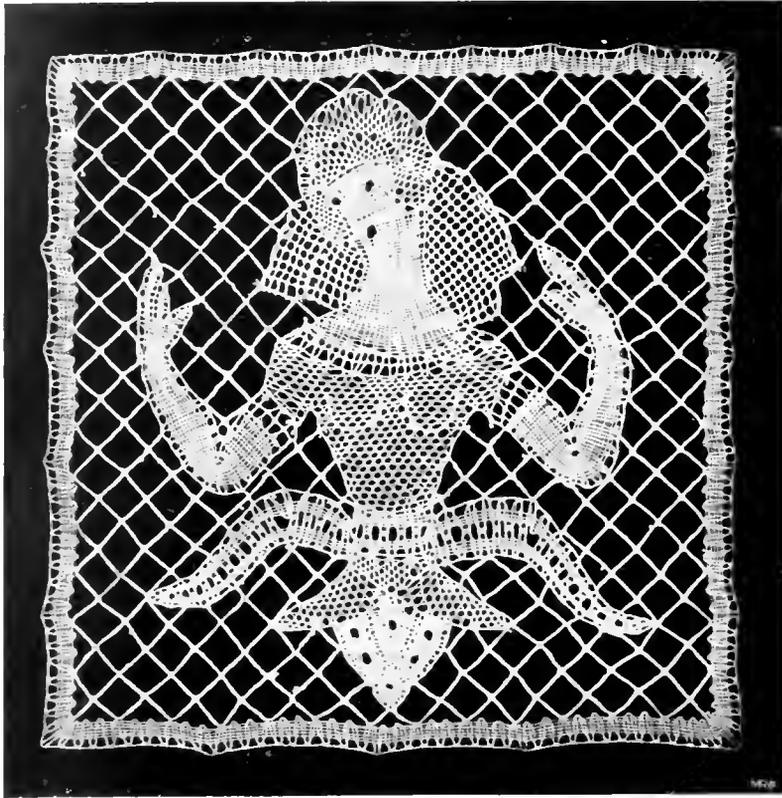


F. RIX—WIEN. »KISSEN AUS SCHWARZEM LIBERTY, MIT SEIDE BUNT BESTICKT«
AUSFÜHRUNG: WIENER WERKSTÄTTE.

ZEITSTIL UND VOLKSSTIL.

Indem man den Begriff eines „Zeitstils“ als gegeben hinnimmt, bekennt man sich zu der geschichtlich eindrucksvoll genug erhärteten Tatsache, daß bestimmte Zeitepochen ihren im Wechsel begrenzten sinnlichen Ausdruckscharakter geschaffen haben. Der läßt sich beschreiben an einer gewissen Wiederkehr von Formsymbolen, für deren Entstehen man allerhand Erklärungen finden kann äußerer Natur, deren Aufnahme durch eine Zeit, deren Verschwinden in die Vergangenheit aber etwas ewig Geheimnisvolles bleibt. Der „Stil“ ist der Ausdruck der geistigen Haltung einer Epoche, und es ist unumgänglich, daß rückschauende Zeit sein Wesen literarisierend und romantisch umrankt — aber eben nur rückschauende Zeit, die sich selber gegenüber unsicher geworden ist und geneigt, ihre eigene Gegenwart als „stillos“ zu empfinden. „Stillos“ aber ist keine Zeit, denn jede bedarf, wenn sie in den Strom der Wandlung gerissen ist und nicht auf einer tropischen

Südseeinsel im Schoße uralter gleicher Vegetation träumt, ihres Ausdrucks; auch schlechter Stil ist immerhin Stil, auch schlechte Form ist Form, und es ist eine Hilfskonstruktion des Geschmacks, wenn man von „Entformung“ redet. Solche Erkenntnis ist gefährlich, wenn sie zu der Resignation führt, die Form einer Zeit nun eben bloß als Gegebenes, schier Zwangsläufiges zu nehmen, aber wohlthätig, wenn sie davor warnt, eine rational erklügelte oder schwärmend empfundene Formidee künstlich einem Zweck, einer Zeit, einer geistigen Atmosphäre aufzuzwingen, deren Wesen von völlig fremden Kräften gespeist ist. Hieran lag ja der gutgläubige, wenn auch verhängnisvolle Irrtum des historischen Eklektizismus, hier lauern auch die Gefahren jenes Subjektivismus, der mit herrischer Gebärde Zeitsymbole diktieren will. Wenn Stile sich durch geistige Umlagerungen geändert haben, so heißt das nicht, daß dies Vorgänge außerhalb der Willenssphäre gewesen sind, sie sind durch-



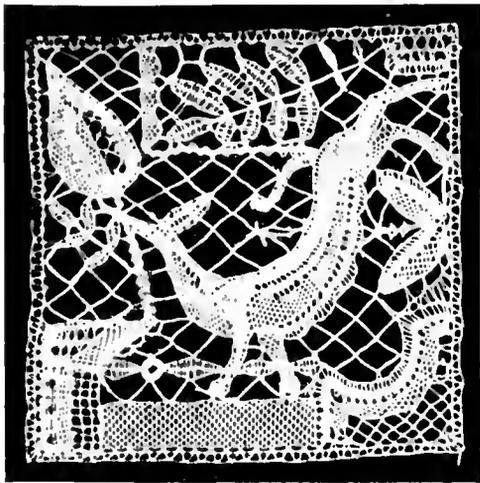
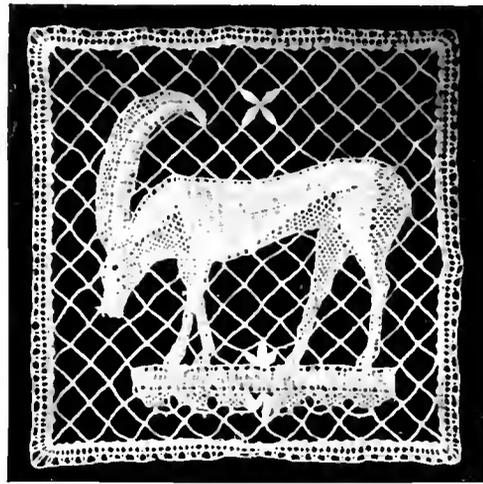
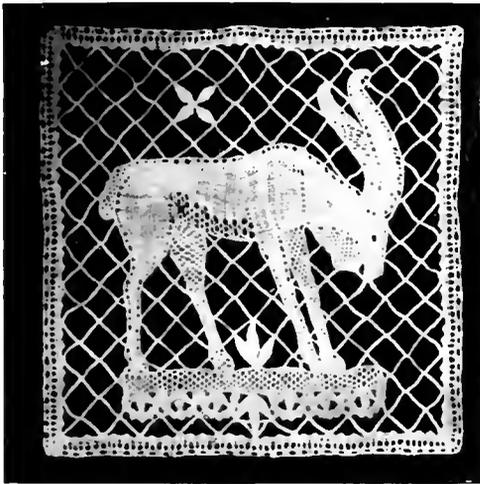
V. WIESELTHIER. »KLÖPPEL-MOTIV« 15 : 15 CM. AUSFÜHRUNG: WIENER WERKSTÄTTE.

setzt von Beispiel, Suggestion und Erziehung, der „Wille zur Form“, wenn es nicht der Wille zum Formchaos ist (den es auch als stilistische Attitüde gibt), ist als aktive Kraft berufen, den Weg zu irgend einem Vollkommenerem zu suchen, aber er soll, will er fruchtbar sein, seine Bindung in der Zeit, und sei es die heute noch verhaßte Zeit, nicht vergessen.

Wahrer Stil ist überpersönlich. Wem nun gehört er, einer Zeit, unter deren einheitliche geistige Sprache sich die Volkspersönlichkeiten neigen, einem Land und seiner Bevölkerung, die unter dem Gesetz ihrer Art die eben ihnen eigentümliche Ausdrucksform schaffen? Indem man diese beiden Fragen stellt, sieht man die Antworten aus der Geschichte kommen: daß es wohl einige große, völlig gesonderte Kulturkreise gibt, daß aber innerhalb ihrer Sphäre der Stilwille keine nationalen Grenzen kennt, sondern nur nationale oder gar landschaftliche Modifizierungen. Aber je weiter der Prozeß der Nationalisierung der Kulturen im eigenen Bewußtsein schreitet (die Gotik kannte ihn nicht, die Renaissance und das Barock bereiten ihn vor), desto stärker beginnt die Differenzierung.

Sie ist die Erscheinung eines geistigen Vorgangs, der nicht nur die nationalen, sondern auch die religiösen Komplexe in sich schließt (Barock in katholischen, in evangelischen Landesteilen). An seinem Abschluß steht für unser heutiges Begreifen das Ende der großen undiskutierten Zeitstile, sei es, daß sie ihre wesentlichen Symbole von der umfassenden Geistesmacht der Kirche, sei es von den parallelen Entwicklungen des fürstlichen Hoheitscharakters erfuhren, und steht der Beginn des Nachdenkens über einen „nationalen Stil“, in einer Periode freilich, da an die Lösung der großen Zeitgebundenheiten keine unmittelbar deutliche Volksgebundenheiten der Form sich anschließen.

Doch ist das unverkennbar: wenn wir uns heute die Möglichkeit überdenken, wie ein „Zeitstil“ aussehen könne, so klingt unausgesprochen mit: „bei uns in Deutschland“. Und zwar in anderem Sinn als man vor 100 und 80 Jahren die Gotik als „deutschen Stil“ reklamierte oder als man vor fünfzig Jahren mit der „deutschen Renaissance“ teils nationalen Stolz und teils Geschäfte machen wollte. Sondern mit dem Gefühl: wir wollen die unserem Wesen und un-



A. SCHRÖDER—WIEN. »KLÖPPEL-MOTIVE/ 20 : 20 CM.
AUSFÜHRUNG: WIENER WERKSTÄTTE.

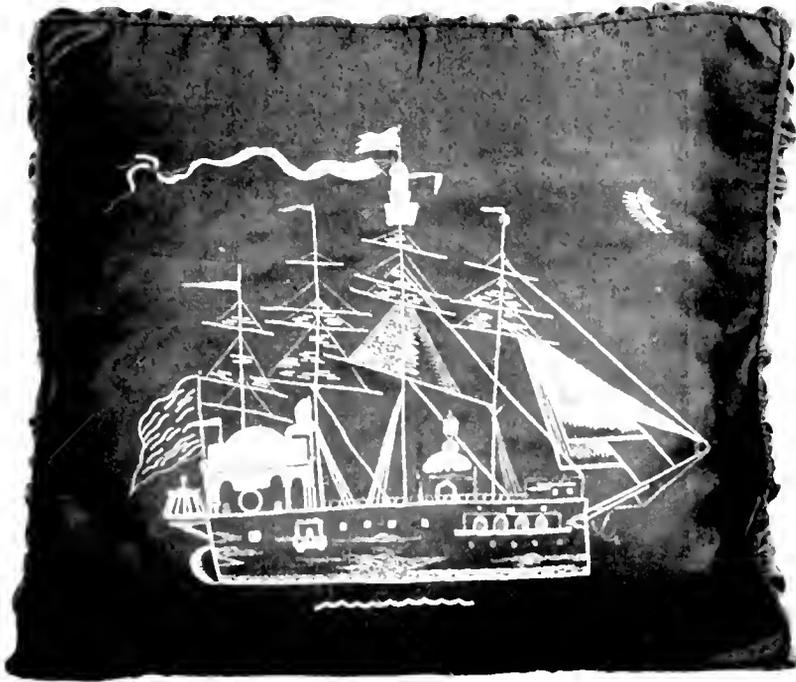


L. FRIEDMANN. »KISSEN AUS SCHWARZEM LIBERTY, MIT SEIDE BUNT BESTICKT«
AUSFÜHRUNG: WIENER WERKSTÄTTE.

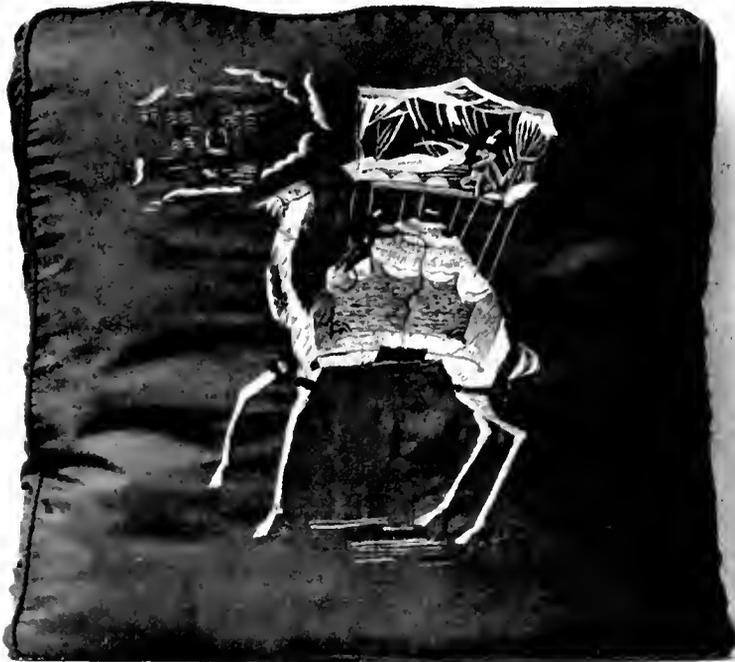
serer Lebensweise gemäße Form finden. Das Suchen nach ihr ist nicht auf irgend einen idealdeutschen Typus aus der Retorte abgestellt — Werdandibünde waren halblebige Kinder von Dilettantismus und Eitelkeit —, sondern auf diese Deutschen im Beginn des 20. Jahrhunderts. Ihr seelischer, ihr „soziologischer“ Habitus erscheint uns anders als der der Engländer und Franzosen, der Russen und Amerikaner — in welche Form bannt sich ihre Art? Wir mögen die Entwicklung dieses Volksgebildes nach seiner sozialen Schichtung, seinen geistigen Tendenzen, seinem schöpferischen Vermögen skeptisch oder enthusiastisch, argwöhnisch oder gläubig betrachten — wenn wir vom „Stile“ reden, der unserer Zeit entspräche, denken wir eben an dieses problematische neue Deutschland und weder an französische Kleinstädte noch amerikanische Industriesiedlungen. Auch an diese nicht!

Gewiß kann gegen das Wort, den Begriff „deutsche Form“ Sturm gelaufen werden. Die Internationalität sei nicht nur ein Ruf in die Zukunft, dem alle aufgeschlossenen Geister folgen müßten, sondern eine handgreifliche Tatsache der Gegenwart: Weltwirtschaft, Weltverkehr, Warenaustausch, Weltproletariat, Weltrevolution, auch im Geistigen. Und seien nicht die Strömungen der bildenden Kunst, Impressionis-

mus, Expressionismus, grenzensprengende Vorgänge, die uns vor die Tatsache einer europäischen Kunst binführen. Ich halte diese Aussage für falsch. Wenn man heute etwa „europäische Graphik“ als Einheit sammelt, so ist das ein Mißverständnis, denn gerade in dieser Kunst, bei Goya wie Hogarth, bei Richter und Rethel wie Guys und Daumier, sind die nationalen Akzente am stärksten. Technische Problemstellungen sind einer Zeit gemeinsam, und Großstädte sind zum Teil in gleicher Weise Schlagworten ausgeliefert, aber die großen Franzosen bleiben Franzosen, Hodler ein Schweizer, Munch ein Norweger, sie sind keine Europäer, sie ragen ins Europäische, weil sie in ihrer Gebundenheit groß sind. Und wenn gewiß die Maschine ihr Formgesetz von der Zahl, vom Meßbaren empfängt und die mathematischen Ziffernreihen keine Grenzpfähle kennen, so ist auch das Berechenbare nicht der schöpferische Meister der Form. Und wir wissen, wie selber in dies Gebiet hinein das Irrationale sich auswirkt. International ist eines: der Kitsch, und es bleibt die schlimmste Zeit für Deutschland, da es inmitten eines jugendlichen Kraftmeiertums seine Aufgabe darin sah, den Bedarf der ganzen Welt an dieser Lebensunentbehrlichkeit zu decken. — Für die Entwicklung unseres nationalen und



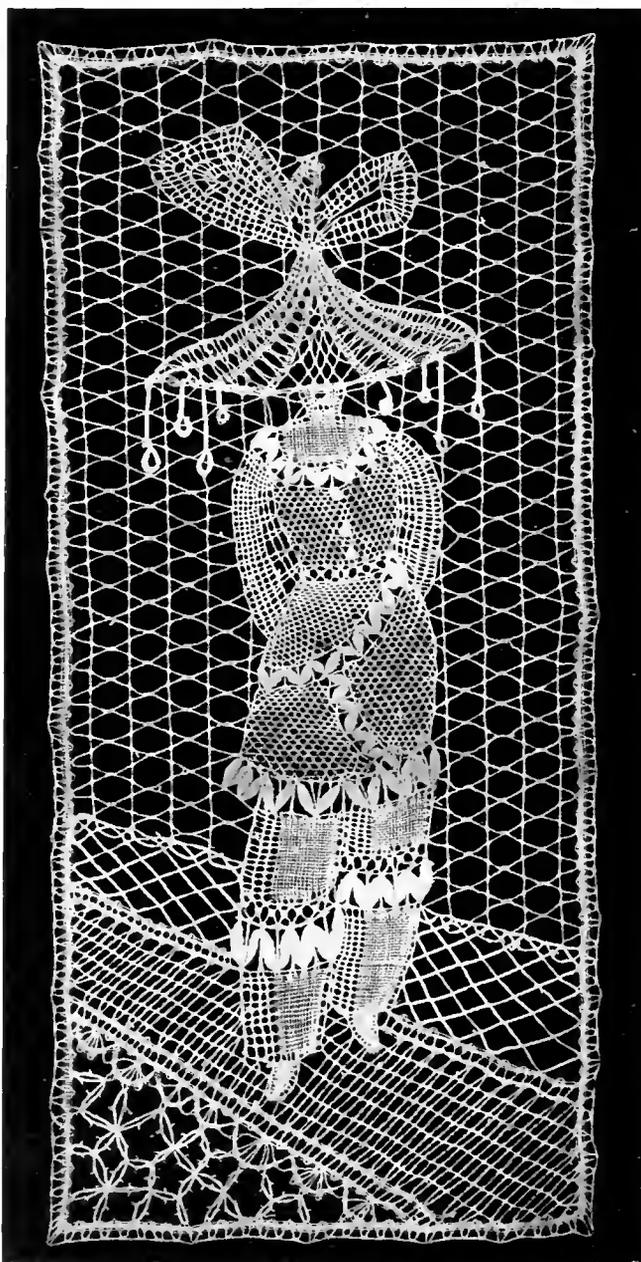
G. TEJČKA. »KISSEN AUS LILA TAFT, MIT SEIDE BUNT BESTICKT« AUSF: WIENER WERKST.



G. TEJČKA. »KISSEN AUS GELBEM TAFT, MIT SEIDE BUNT BESTICKT« AUSF: WIENER WERKST.

zeitlichen Ausdrucks ist entscheidend der sittliche und sachliche Ernst, in dem die Träger eines schöpferisch formalen Vermögens sich mit den eigentümlichen Aufgaben dieser Zeit verbinden. Laune allein gebiert das Wesentliche nicht; wo freilich ist es zu finden, wenn fast als einzige Aufgabe, die dem formenden Willen der jungen Künstler gestellt ist, der Umbau von Likörstuben und „Dielen“ vorhanden erscheint?

Es ist zu fürchten, daß manche wertvollen Ansätze zerstört werden, wenn nicht aus der Nation heraus begriffen wird, daß ihre Zukunft einer Reinigung von Wust und Mode bedürftig ist. Uns ist es außer Zweifel, daß die Antwort auf die Frage nach einer deutschen Form und dem „Stil unserer Zeit“, der ein guter Stil sein soll, abhängig ist von Entscheidungen innerer, moralischer wie politischer Natur. . . THEODOR HEUSS



DAGOBERT PECHE. »KLÖPPEL-MOTIV« 15 : 30 CM.
AUSFÜHRUNG: WIENER WERKSTÄTTE.



CARL MENSE—MÜNCHEN. FRAUENBILDNIS.
MIT GENEHMIGUNG VON HANS GÖTTZ—MÜNCHEN



CARLO
MENSE.
BILDNIS
»DAVRING-
HAUSEN«

CARLO MENSE—MÜNCHEN.

Innerhalb des stets lebendigen Gestaltwandels der Formen, deren Aufgabe es ist, ein inneres Erleben mit sinnlicher Kraft und Fülle auszusprechen, entbehrt es eines tieferen Sinnes, festzustellen, daß diese oder jene „Richtung“ der Kunst tot sei. Denn immer wieder offenbart es sich dem erkennenden Blick, daß die aufeinanderfolgenden Generationen der Künstler, wie schroff auch jung und alt sich befunden mögen, von dem Kunstgute der Vergangenheit zehren. Jede Form hat wie jede Art des Erlebens eine Geschichte, die die Keime, aus denen sie langsam wuchs, erkennen läßt.

Wenn heute die verschiedengearteten Quellen derjenigen Strömungen, die man unter dem Sammelnamen des Expressionismus zusammenfaßt, mehr und mehr sich zu einem „regulierten“ Strome zu einen trachten, in stolzer Größe als ein „Allgemeines“ dahinfluten wollen, so haben alle diese seltsamen und bisweilen längst

überholten Versuche das Gute gehabt, den künstlerischen Willen, das Kunstwollen so unmittlbar in den Brennpunkt des seelischen Erlebens zu stellen, daß der Wille durch Form und Farbe ein sonstwie Unsagbares und Unerklärbares auszudrücken, als zwingendstes Form- und Seelenerlebnis der Zeit gelten kann.

Solche Betonung des rein künstlerischen Seins hatte zur Folge, daß zwar ein jeder eigenwillig sein wollte, daß aber nur die wenigstens einen Weg fanden, für ihr persönliches Erleben die persönliche Form zu finden. Wenn auf dem Wege zu diesem Ziele mitunter eine übergroße Fülle von Erinnerungsbildern vergangener Kunstformen zu Bausteinen der neuen Form werden mußten, so ist die Tatsache aus der Einstellung, nur Seelisches ausdrücken zu wollen, heute verständlich. Daß auf diesem Wege der Zersplitterung des großen strömenden Gefühles für eine allgemeingültige Formen-

sprache das große, in sich geschlossene, klar gebaute Kunstwerk nicht selten wie in unerreichbarer Ferne schwebend erscheinen mochte, wer wollte das bezweifeln? Aber auf dem einmal beschrittenen Wege gab es kaum ein „Zurück“, da die Ernsthaftigkeit des Willens, als Eigner eine eigene Formseele zu schaffen als gegebene Tatsache anerkannt werden muß.

Da dergestalt im wahren Sinne des Wortes von Innen nach Außen geschaffen wird, bleibt bei starken Naturen die fast zufällige Anlehnung an diese oder jene bekannte Kunstform belanglos. Schon die Bedingtheit jeder Form durch die gestaltende Macht des Zeitstiles läßt bewußt oder unbewußt Abhängigkeit aufkommen. Unter diesem Blickwinkel hat der Weg, den Carlo Mense durchlaufen hat, nichts Befremdendes. Rückschauend würde man heute sagen, wenn man die hier veröffentlichten Werke als einen Abschluß auf einem lange vorbereiteten Wege betrachten will, daß sich mit einer unverrückbaren inneren Notwendigkeit alles Wollen und Erleben, jede künstlerische Formäußerung zu dieser machtvollen Ausdrucksform linearer Gestaltung, zu dieser wuchtenden und beruhigenden Sprache der kubischen Massen, zu dieser kristallklaren Ablesbarkeit des Räumlichen, zu der gestuften Schönheit der Farbflächen, und, so sagen wir zusammenfassend, zu dem abgewogenen und ausgeglichenen Gewächs der reichen und klaren Bildeinheit verdichtete.

Schon in frühesten Jugendbildern impressionistischer Einstellung war es der gewaltsame Ausdruck von Farbe und Linie, der notwendigerweise zur expressionistischen Formsprache führen mußte. In dieser wiederum war es weniger chaotische Wildheit als die Neigung, klare und ablesbar-faßbare Formbeziehungen von geprägter Struktur des Aufbaus zu gewinnen, bis sich vor etwa zehn Jahren, mehr und mehr die Neigung durchringen sollte, mit den denkbar einfachsten Mitteln den denkbar klarsten Bildeindruck zu geben.

Das ist nunmehr erreicht. Form und Farbe, Linie und plastische Körperhaftigkeit, die Beziehungen der großen und kleinen, der kurvigen und der scharfkantigen Körpereinheiten zueinander, die reichen und stimmungsvollen Stufungen der Tonwerte, die den beherrschenden großen Farbflächen in dem lebendigen Reichtum kleiner und kleinster Farbwerte Geltung verschaffen, sie alle haben ihren geheimnisvollen Ursprung in einer Quelle: in einem einzigen bestimmenden Gefühlsklang, der jedem der Form dienstbarem seelischen Erlebnis dieses einzigartigen und einmalige Gepräge verleiht. Daher vermag diesen Maler der sprühende und

strahlende Reichtum der sinnlichen Erscheinungsfülle nicht zu verwirren, daher wuchtet die Wirklichkeitsform nicht drückend auf der vorgeahnten Kunstform, sondern wie ein natürliches Gewächs entfaltet sich das Formgefüge aus der beherrschenden Gefühlseinheit, die einem inneren Erleben Gestalt verleihen möchte.

Dieser Gestaltungskraft ist es zuzuschreiben, daß ein Großes und Zwingendes aus diesen Bildern rätselvoll hervorschaut. Unerklärbar. Denn daß diese Form sich mit dieser Farbe verbinden mußte, um zum Bilde zu werden, ist Werk der gestaltschaffenden Phantasie. Allerdings — und dies auch nicht zum geringsten — Ergebnis einer sorgsam und jedem Wollen dienstbaren Technik. Aus der wundersamen Feinheit, mit der die Farbe, man möchte bisweilen sagen, altmeisterlich aufgetragen wurde, aus der Sicherheit, mit der die Farbtöne nicht selten unter Auswertung der Wirkungen der neoimpressionistischen Theorien der Farbzerlegung gewählt wurden, aus der Klarheit, mit der die Größe und die Umrandung der einzelnen Farbflächen dem wirkungssicheren Charakter der Farbtöne entsprechend gestaltet sind, spricht nichts mehr von der Mühe und Arbeit, von den ergebnislosen Versuchen, die zu dieser Beherrschung des Technischen, der Darstellungsmittel der Form wie der Farbe, führen sollten.

Diesen aufbauenden Werten gegenüber wird man ein Anderes nicht in Abrede zu stellen brauchen. Ich meine die Tatsache, daß Anklänge an alte Meister mitschwingen. Man könnte an Meister denken wie Michael Pacher, was die Klarheit des Raumgefüges anbetrifft, an Altichiero oder Avanzi, was das Gestuftsein der räumlich-körperhaften Dingwelt angeht, an venezianische Meister oder an Lukas Cranach. Aber was besagen solche Namen! Sie geben nur hier und da einen Hinweis, wie bestimmte und sehr persönliche Ziele erreicht werden dergestalt, daß bei Verfolgung des Weges ein Stück oder die Richtung eines Weges bewußt oder unbewußt mit einer schon einmal feststehenden Lösung zusammengeht. Eine Tatsache, die in allen Zeiten der Kunst selbstverständliches Vorrecht des gefühl- und phantasiebegabten Künstlers war.

Wenn nur dies Eine unangetastet blieb: daß die innere und eigenste Wucht des seelischen Ausdrucks dadurch nicht getrübt wurde, daß die fremde Form nicht Fessel wurde, nicht Maske, die falsches Sein vortäuschen sollte. Daß dem nicht so ist, daß Form und Farbe schlichte Einheit eines lebensvollen Gefüges sind, wird fühlen, wer die Innerlichkeit dieser geschlossenen Form liebt. LÜTHGEN



CARLO MENSE. MÜNCHEN. »WINTER.«
VERLAG HANS GGLTZ—MÜNCHEN.



CARLO MENSE MÜNCHEN. »MÖNCH«



CARLO MENSE. »NINIVE WIRD GEWARNT.«
VERLAG HANS GOLTZ · MÜNCHEN.



CARLO MENSE «AKT IN ITALIENISCHER LANDSCHAFT»
VERLAG HANS GOLTZ—MÜNCHEN.

DAS GEHEIMNIS DES PRIMITIVEN.

VON ERNST V. NIEBELSCHUTZ.

Ein den Meisten zunächst nicht eben belangreich erscheinendes Ereignis hat mir jüngst tiefe und erschöpfende Aufschlüsse über die Kunst und ihr Verhältnis zum Leben geschenkt. Es war ein Besuch im Hamburger Museum für Völkerkunde, also einer Anstalt, die, wie der Name ja schon sagt, nicht eigentlich der Kunst gewidmet ist, sondern ethnographischen Zwecken dient und damit vorzugsweise wissenschaftliche Belehrung spenden will. Aber merkwürdig — diese ganze, systematisch geordnete Masse von Gebrauchsgegenständen der sogenannten „Naturvölker“ vom Kanoe bis zum Fingerring erschien mir in dieser kurzen Stunde unter einem ganz bestimmten Gesichtswinkel. Der Nutzwert all dieser Dinge trat entschieden in den Hintergrund, umso zwingender drängte sich mir ihr rein künstlerischer Gehalt auf. Nur daß das Wort „Kunst“ plötzlich einen ganz neuen, von der landläufigen Bedeutung völlig abweichenden Sinn erhielt. Kunst und Leben rückten auf einmal unwahrscheinlich nah aneinander — nein, sie flossen in einem breiten gemeinsamen Strome, sodaß man sie garnicht mehr unterscheiden konnte, dem gleichen, unbekanntem Ziele zu. Aus dem simplen Lendenschurz jedes beliebigen Südseeinsulaners sah mich die Kunst an — gleichsam mit großen, erstaunten Augen, als wunderte sie sich über diese typisch europäermäßige „Entdeckung“. Und umgekehrt — vor jedem dieser fratzenhaft ausdrucksstarken Idole, vom Künstler sinnreich geschnitzt und mit grellen Farben bemalt, empfing ich den Eindruck: dies ist Leben! wenn freilich auch Leben mit einem höheren, potenzierten Wirkungsgrad. Hier ist Kunst nicht, wie bei uns, eine dem Luxus dienende Begleiterscheinung des Lebens, auch nicht ein gegen die Lebensnot aufgerichteter Damm, sondern das Ergebnis eines Wachstumszwanges, eine organische Kraftäußerung von so selbstverständlicher Vitalität, daß ich wirklich zweifle, ob die Menschen, die sie ausüben, sich eines besonderen Namens für sie bedienen. Kunst und Leben setzt eine — in den meisten Fällen wohl unbewußte — Trennung beider, eine Abgrenzung von Interessensphären voraus. Es ist unser Fall. Wo aber Kunst und Leben aus derselben Quelle fließen und die gleiche Bewegungsrichtung haben, wären, sollte ich meinen, gesonderte Bezeichnungen für beide sinnlos. Irre ich nicht, so liegt gerade hier, in dieser

grandiosen Totalität, der Hauptanreiz, den die primitive Kultur der Negervölker auf den heutigen Europäer ausübt. Die Ganzheit ihrer Existenz ist es, die uns blasierte Kulturmenschen plötzlich zu Schülern der „Wilden“ macht. Oh, über diese Kultur! Was hat sie uns nicht alles gegeben! Was hat sie uns nicht alles genommen! Vielleicht — so paradox es klingt — die Kultur selber! Denn worin besteht Kultur anders als darin, daß sie alle Lebensäußerungen unter einen Generalnenner faßt, daß auch die Kunst, dieser Inbegriff zeugenden Daseins, in dem allgemeinen Blutumlauf kreist? Es unterliegt gar keinem Zweifel, daß die Kunst in Westeuropa eine isolierte, mit den übrigen großen Lebensmächten nur noch locker zusammenhängende Größe ist, die sich nur gewaltsam, unter Zuhilfenahme klug ersonnener Theoreme, jenem imaginären Ganzen, das wir reichlich anspruchsvoll unsere „Kultur“ nennen, einordnen läßt. Diese sogenannte Kultur — die es mit Dingen, aber nicht mit Menschen und deren Veredelung zu tun hat — gleicht einem prächtigen aber schlecht komponierten Teppich, der wohl materiell eine Einheit bildet, nicht aber in einem höheren, ästhetischen Sinne, weil alle Ornamente unharmonisch nebeneinanderstehen, d. h. in Form und Farbe den Eindruck des Ganzen wieder zerstören helfen. Der Teppich der primitiven Kulturen ist viel einfacher, dinglich weniger kostbar, aber er ist ein einheitliches Gebilde. Was gibt uns also das Recht — dies war die Frage, die ich mir beim Verlassen des Museums vorlegte — hochmütig auf eine Kultur hinabzusehen, die im allein entscheidenden Punkte der unsern nicht nur überlegen ist, sondern die vermöge des Wertinhalts, mit dem sie sich zu füllen weiß, dem Begriff „Kultur“ überhaupt erst einen lebendigen Sinn gibt? So wurde mir dieser Museumsbesuch zum Erlebnis. Er lehrte mich das Geheimnis des Primitiven entdecken.

Unter „primitiv“ pflegen wir das Anfängliche, Knospenhafte einer Entwicklung zu verstehen, alles Unfertige, jugendlich Befangene, was noch eine Zukunft hat. Diese Betrachtungsweise schaltet also die Idee des Fortschritts als Maßstab keineswegs aus. Im Gegenteil — sie wertet das Primitive als Etappe, als Unterstufe einer noch zu erreichenden größeren Vollkommenheit, die damit immer als das Ziel am Horizont der Betrachtung steht. (FORTSETZUNG S. 116.)



CARLO MENSE. »DAMEN-BILDNIS



EUGEN SPIRO—BERLIN. «DAMENBILDNIS» 1919.



EUGEN SPIRO—BERLIN.

»COMER-SEE« 1920.

EUGEN SPIRO.

Der Maler Eugen Spiro ist ein geborener Breslauer und neben Lovis Corinth der Organisator der jetzigen Berliner Sezession. In Breslau war er Schüler jenes Peter Breuer, über den die Fama so mancherlei zu melden weiß. Der ein so vorzüglicher Lehrer, nach jeder Richtung reich angelegter Mensch gewesen sein soll, dessen eigenes Werk aber, trotz bemerkenswerter Keime, Fragment blieb. Man nennt ihn als Vorbild von Hauptmanns Michael-Kramer. — Spiro behauptet von diesem Manne entscheidende Einblicke in das Wesen des künstlerischen Schaffensprozesses erhalten und unvergeßliche Stunden anregenden Beisammenseins mit ihm genossen zu haben. Aus dieser ersten Zeit des Malers existieren einige Bildnisse, die sich durch Schlichtheit und Sachlichkeit auszeichnen und bis heute ihren Wert bewahrt haben. Es existiert ein Kinderbildnis jener Tage, das in seiner Einfachheit und Innigkeit an jene erinnert, die um die Mitte des

vorigen Jahrhunderts in Deutschland gemalt wurden. Diese Sachlichkeit und Geradheit aber ist ein Wesenszug dieses Künstlers, der in dem gelungenen Teil seiner Produktion nach vorübergehenden Schwankungen immer wieder durchbricht und den er, wie wir sehen werden, sich zu seinem Wohle bis heute bewahrt hat. —

Von Breslau ging der junge Kunstschüler nach München, da Stucks Ruhm um jene Zeit so manchen anzog. Es ist für die Entwicklung der deutschen Kunstjugend nicht von Vorteil gewesen, daß in München der Geist Leibls nie vorherrschte, sondern der Stucks oder Lenbachs. So Anerkennenswertes diese beiden Tagesberühmtheiten gelegentlich schufen, erzieherisch wirkten sie nicht in die Tiefe und so wurde auch das Talent Spiro's, der in dem damaligen Jugendkreis bald avancierte, weniger in der Wurzel gefestigt, als in seiner Fähigkeit zu geschickter und leichter Entfaltung begünstigt. In kurzem war er auf den Titelblättern der



EUGEN SPIRO—BERLIN.

»DURCHBLICK ZUM SEE«

Jugend ein ständiger Gast als gewandter Plauderer der Dinge, die ihm der Tag zutrug, bei denen die elegante Frauentoilette eine Rolle spielt und Haltung und äußere Art des Weibes. — In solcher Atmosphäre fühlte er sich wohl selbst gefährdet und so führte ihn ein Trieb zur Vertiefung nach Italien, wo er zunächst im Kopieren — in dem er später Ungewöhnliches leistete — das Wesen der Alten studierte. —

Von Italien ging er dann, nach einem erneuten Aufenthalt in seiner Heimat, da er ein gesuchter Porträtist wurde, nach Paris, das für ihn ent-

scheidend werden sollte. Und man kann wohl sagen, entgegen dem Schicksal der nach dort verschlagenen meisten, daß es zu bedauern ist, daß er nicht gleich an diese Quelle geriet; denn statt sich zu verlieren, fand er sich dort, verstand es frei von Nachahmung seine Anlage ihrem eigenen Wesen entsprechend künstlerisch zu befruchten und zu entwickeln. — Im Gegensatz zu den etwas dünnen, illustrativen Münchner Gebilden, macht sich bei ihm nun ein maleirisches Wachstum, und man möchte sagen aus heimatlichen Bedingungen geltend, d. h. aus



EUGEN SPIRO BERLIN.

»AM COMER-SEE« 1920.

eigener Wurzel. Er wird nicht zum Pseudo-Pariser, er bleibt Deutscher. — Wir erinnern uns eines gelungenen Selbstbildnisses aus jener Zeit, das den Umschlag, die Fähigkeiten und die neue Qualität sichtbar dokumentiert: der Künstler sitzt sinnend im Hut an einem Caféhaustisch, in einen gegenüberhängenden Spiegel blickend. So fand er sich einst, nach einem seelischen Erlebnis dort und wie er sich im Bilde festhielt, das den Zustand deutlich ausspricht, zugleich den ferneren Weg seiner Kunst. Es ist auf einen stumpfen grauen Schiefertorn

gehalten, der im ganzen ausdrucksvoll durchgewertet ist. —

Nun begann für den Künstler eine Zeit ergiebigen Schaffens auch in landschaftlicher Beziehung, zumal in den Sommern in Bretagne; wir erinnern uns einiger Bilder dieser Zeit, die zum Geglücktesten gehören, das aus seiner Hand hervorging; in die Ferne sich verlierende Äcker, bei farbiger Konzeption in einem stumpfen Gelb und Braun gleich prägnant in der zeichnerischen Durchbildung, wie unter einem leichten Schimmer van Gogh'schen Einflusses. Diese



EUGEN SPIRO—BERLIN.

»IN DER HÄNGEMATTE«

Landschaften kennzeichnet ein Zug, der im Künstler fast durchweg richtunggebend blieb, d. h. eine Objektivität der Farbe, die der Gegenstand bedingt, und die ihn vor Einseitigkeit und Manier schützt. So war er in der Lage, jede Landschaft ihrem eigenen klimatischen Charakter nach zu erfassen und auf diese Weise ihre geographische Besonderheit zu wahren, handle es sich um Bretagne, Picardie oder den Harz, entgegen so manchen, die in Potsdam die Atmosphäre der Seine oder Neapels entdecken. —

Nach einer vorübergehenden Abwesenheit kehrte der Künstler um 1912 wieder nach Paris zurück und war von dieser Zeit ab dort bis zum Ausbruch des Krieges auch als Lehrer an einer Malschule tätig. In jenen Tagen entstand unter anderem das Bildnis seines Freundes Julius Meier-Gräfe. Der Schriftsteller sitzt in leuchtend roter Sammetjacke am Schreibtisch und die Haltung des Körpers wie der Ausdruck der Züge sind von bemerkenswerter Lebendigkeit und Gründlichkeit; wie es überhaupt in der Initiative des Porträtisten Spiro liegt, sich bei aller

Leichtigkeit der Anlage nicht mit einer nur ungefähren Ähnlichkeit und Erfassung der Form zu begnügen. — Wir erinnern uns aus der gleichen Zeit eines Kinderbildnisses mit Kaninchen, das sowohl hinsichtlich des Arrangements wie der Zusammenfügung der Farbe angenehm berührt. —

Nach Ausbruch des Krieges ging der Künstler eine zweite Ehe ein und damit beginnt für ihn eine neue ergiebige Schaffenszeit, die, zumal unter den Bildnissen seiner jungen Frau, die er immer aufs neue zu erfassen und zu ergründen suchte, einige seiner besten Arbeiten aufweist. Doch nicht nur als Bildnis, auch in den verschiedensten genrehaften Motiven, sei es am Strand des Lido, im Korbessel des Ateliers, am Frühstückstisch, auf dem Balkon, im Gespräch mit einer Freundin, immer wieder wußte er dieser Gestalt neue Reize und male- rische Momente abzugewinnen.

Zugleich bedeutet diese Periode einen Einschnitt in der technischen Entwicklung des Künstlers und zwar vom Objektiven zum mehr

Subjektiven, wobei, merkwürdigerweise, nun, fern von Paris ein sichtbarer Einfluss der dortigen Malkultur, speziell der eines Führers einer ganzen Schule, der Einfluss Cézannes fühlbar wird: die Farbe ist gewissermaßen weniger atmosphärisch gestuft, summarischer dekorativ behandelt, in gobelinartigen Flächen von breitem Kontur umrissen aneinander gesetzt, als Materie aufgelockert. Als gutes Beispiel dieser Art kann die pikante Skizze „Unterhaltung“ gelten, in der für den, der sie kennt, die Personen oben drein treffend charakterisiert erscheinen. Aber auch eine große Reihe in den letzten Jahren an den oberitalienischen Seen entstandener Landschaften tragen diese Handschrift. —

Zugleich befaßte der Künstler sich nun mit dem Stilleben und man kann wohl sagen, daß das, was er in den letzten Bildnissen und Landschaften koloristisch anstrebte, d. h. einen vertieften Klang der Farbe, hier reiner und stärker zum Ausdruck kommt, weil ohne jenes dekorativ-summarische, unmittelbarer aus seiner Objektivität heraus und zugleich frei von französischer Ingredienz. Der Künstler war hier bestrebt, die Farbe an sich zu bestimmen, in der Stärke ihres Lokaltons. Das fiel zumal auf, wie bei einer wenig umfangreichen Kamelie die leuchtend rote Blüte von dem feuchten dunklen Grün abstach. In einem großen Stilleben „Der Geburtstagstisch“ kehrt das gleiche Bestreben in mannigfaltigeren Gegensätzen wieder. —

Erinnern wir uns nunmehr des Ausgangs des Künstlers, wir meinen jene Zeit, da in München seine leichte Hand sich nicht ohne Gefahr für die Festigung so erfolgreich im Jugend-Kreise betätigte, so ist es klar, daß ein solcher Maler eine ergiebige Anlage zum improvisierend-illustrativen Vortrag haben muß, d. h. zum erzählenden Graphiker und als solcher tritt er dann mit dem Werke „Das Konzert“ vor uns, das er gemeinsam mit Oskar Bie herausgab und in dem er die bekanntesten Musiker, Sänger und Dirigenten unseres Konzertsals nach Haltung und Ausdruck individualisiert festhielt. —

Ziehen wir die verschiedenen Wesenszüge zusammen, die wir als bezeichnend für die Kunst Spiros fanden, d. h. rasches Erfassen, Objektivität, leichten Vortrag, persönliche Farbe, so ergibt sich daraus von selbst, daß wir es in ihm mit einem gewandten Porträtisten zu tun haben, der sich heute, im Verlauf einer natür-

lichen Entwicklung seiner Anlage, im Vollbesitz seiner Fähigkeiten befindet. —

Im Sommer 1921 machte der Künstler noch einmal eine Italienreise und zwar im Auftrag der Marées-Gesellschaft, um in Rom und Neapel antike Fresken zu kopieren, eine Aufgabe, die ihm in einer überraschenden Weise glückte. Schon aus früheren Jahren existierten vorzügliche Kopien von seiner Hand, so die Olympia Manets und der Irrenhaus-Garten van Goghs, Arbeiten, in denen er die zartesten Tonwerte und den Strich des Originals erweckte; darüber hinaus aber noch gelang es ihm mittels des schwierigen Tempera-Materials die blasse, verwiterte, wie in erloschener Glut verhaltene Patina antiker Fresken und den Geist ihrer Form nachzufühlen und zu übertragen. KLEIN DIEPOLD.

✻

Ein echter Künstler muß in seinem Innern Milde, Güte und Großmut pflegen, auch sollte er angenehme Gedanken und Vorstellungen besitzen und fähig sein, in seinem Geiste die Gemütsbewegungen und Lebenslagen anderer menschlicher Wesen zu verstehen und wiederzugeben, sowohl in der Schärfe und Schiefheit, als in dem Nebeneinanderstehen der Gegenstände. Wenn er so die andern verstanden hat, sollte er sie ohne Bedenken aus der Spitze seines Pinsels herausfließen lassen. Ku K'ai-chih von Chin (Kogaishi von Shin) baute sich einen mehrstöckigen Pavillon als Atelier, damit seine Gedanken freier sein könnten. Wenn nun die Gedanken niedergedrückt und melancholisch sind, und nur an einem einzigen Punkte haften, wie können die Künstler fähig sein, mit solchen Gedanken zu schaffen oder die geistigen Eigentümlichkeiten anderer nachzufühlen? . . . wenn ich nicht in einem ruhigen Hause wohne, mich in ein abgelegenes Zimmer mit offenen Fenstern setze, den Tisch abstaube, Weihrauch verbrenne, und die zehntausend alltäglichen Gedanken vertreibe und versinken lasse, kann ich keine richtige Empfindung für die Malerei oder guten Geschmack haben und kann das „yu“ (das Geheimnisvolle und Wunderbare) nicht schaffen. Erst dann, nachdem ich alle Dinge um mich herum in ihrer eigenen Ordnung aufgestellt habe, kommen meine Hand und mein Geist einander entgegen und bewegen sich mit vollständiger Freiheit. KAO HSI (CHINESISCHER MALER DES XI. JAHRHUNDERTS N. CHR.)





MAX BURCHARTZ. »BILDNIS MARIA BENEMANN.«



MAX BURCHARTZ.

GEMÄLDE »STILLEN«

MAX BURCHARTZ-WEIMAR.

VON PAUL BOMMERSHEIM.

Durch drei Strecken seines Weges hat Burchartz bisher gehen müssen, die an ihren Enden nicht schroff von einander geschieden sind, wo auch jede schon Ausblicke zeigt auf die Gesichte der späteren.

Zuerst hat er die Strecke zurückgelegt, die jeder wohl anfangs einmal gehen muß, die Periode des Umlagertseins von alten Gestalten. Der Mensch ruht noch in seiner inneren Abgeschlossenheit, und über ihn legt sich die Arbeit der vorhergegangenen Menschen. Hier der Impressionisten und vor allem Cézannes. Noch kann der Anfangende nicht die Decke auflösen in sein eigenes Wesen. Aber doch bricht es schon hier und da durch. Schon faßt er manchmal die Dinge in ihrer klaren Umrissenheit, was er später auf höherer Ebene wieder tun wird. Schon irgendwie wollen sich die Dinge zu Aufbau-Ordnung zusammenschließen. Irgendwo wuchert schon das Dunkel herein.

Und in das muß er zuerst hinab. So beginnt die zweite Periode: die Periode des Hinabstiegs zum schöpferischen Urmeer. Beim Hinabstieg kommt man zu den Gestalten, die

sich gerade loslösen aus der Einheit des Ursprungs. Die Farben des Hinabstiegs sind auch die Farben des ersten Aufhellens der Dinge. Das Wesen dieser gebärenden Vorwelt ist Geschiebe. Geschiebe schwerer, klotziger Massen. Das reißt sie hin und her. Raum steht erst am Anfang seiner Ausweitung. Schrecklich lasten die Urdinge noch auf einander. Sie haben sich unbedingt einzuordnen in das frühe Gebälk. . . .

Aber der Abgrund treibt weiter zur dritten Periode, der Periode der Entfaltung aus dem schöpferischen Urmeer.

Die Dinge kommen zu sich selber. Sie stehen für sich. Der Pflanzenkübel steht allein auf dem weiten Berghang. Oft steht ein Haus allein. Und wo die Wesen Berührung haben, da ist ihnen auch klare, scharfe Begrenzung gesetzt.

Hier erfüllt sich die Sendung der dritten Dimension. Treten die Gestalten heraus aus dem Geschiebe des Ursprungs, so brauchen sie den Raum, um sich darin zu verteilen. Und sie durchsetzen in vielen Schichten die dritte Ausdehnung, die Dimension der Abgründigkeit. — Aber die Dinge treten heraus aus den Ge-

heimnissen der Hintergründe und nehmen Gesetz und Ordnung in sich und werden Architektur. Die Glut des Vorgeburtlichen, die Leidenschaft der unnennbaren Gefühle klären sich ab. Häße haben lebendige Neigungen verloren und starren auf ins Überlebendige. Das Rechteck waltet durchs Dasein. Das hohe Aufsteigen gliedert die Welt.

Das Leben kommt zur Verhaltenheit. Der Urschreck reißt die Augen nicht mehr groß. Sie sind gemessen geworden am herben Tag und wurzeln doch im Wissen der letzten Dinge. Die Menschen sind zu schwerer Ruhe gelangt über der Schwärze der Tiefe. (Bildnis der Maria

Benemann). Hier steht auch die Bestimmung der neuen Gegenständlichkeit. Gegenständlichkeit: das heißt: Verhaltenheit. Der Schöpfergrund hat seine heiße Bloßheit überwunden, überdeckt mit der kühlen schweigenden Umwelt der Gegenstände.

Aus der Leidenschaft der furchtbaren Vorzeit ist irdische Wärme geworden. Doch in allem ist der dunkle Abgrund. So ward bei Burchartz Mythos zum Bild. Nicht daß diese Bilder mythische Geschichten darstellen. Sie sind Mythos. Sie sind Stücke vom großen Mythos der Schöpfung, vom Mythos des schaffenden Urgrundes und der entfalteten Welt. P. B.



MAX
BURCHARTZ.
»KLEINE
TÄNZERIN«



KARL SCHENKER—BERLIN. »BILDNIS-AUFNAHME.«



K. SCHENKER-
BERLIN.
»PHOTOGR.
AKT-STUDIE«

AUFNAHMEN VON KARL SCHENKER.

Die photographischen Blätter des Berliner Malers Karl Schenker sind dadurch ausgezeichnet, daß sie — —

Nein, wenn ich jetzt diesen Satz fortsetzte, würde ich nicht so verstanden werden, wie ich es meine. Ich muß erst meine Grundanschauung über die Photographie aussprechen, die einigermaßen von der heute allgemeinen abweicht.

Eigentlich ist sie schon in dem Ausdruck „photographisches Blatt“ enthalten. Die Photographie ist für mich ein graphisches Blatt, von anderen nur dadurch unterschieden, daß es mit Hilfe eines Apparates hergestellt wird, im übrigen mit denselben Mitteln wirkend und also denselben ästhetischen Forderungen unterworfen.

Leider kann ich auch jetzt noch nicht unmittelbar zur Sache kommen, denn auf keinem Gebiet hat die neue Zuchtlosigkeit die Begriffe so vollkommen verwirrt, wie auf dem der Graphik. Die Herrschaft der Quantität hat zu einer Übertreibung des Formates, die reproduktive

Tätigkeit zu einer Verkennung der besonderen Wirkungen geführt, zu der ganz falschen Gleichsetzung von graphisch und malerisch. Dem gegenüber muß betont werden: die Schönheit des graphischen Blattes besteht ganz allein in dem Verhältnis und dem reichen Spiel von Schwarz und Weiß. Es kommt also an auf einheitlichen Ton, Mannigfaltigkeit der Nuance und gute Verteilung von Licht und Schatten.

Es bedarf keines Beweises, daß die Art von Photographie, die ganz besonders laut den Anspruch erhoben hat, als Kunst betrachtet zu werden, von diesen Eigenschaften im allgemeinen so gut wie nichts besitzt. Es gibt ein paar Ausnahmen, aber der Troß ist fürchterlich.

Trotzdem hat diese Bewegung ihre Verdienste. Sie hat der Sache einen neuen Antrieb gegeben.

Aber darüber hat man zu sehr die erste Art von Photographie vergessen, die der Mitte des 19. Jahrhunderts. Max Lehrs hat jetzt Bilder dieser Art in das Dresdener Kupferstichkabinett



KARL SCHENKER—BERLIN.

»BILDNIS-AUFNAHME«

aufgenommen; ich habe sie Jahre lang benutzt, um den Übermut der sogenannten Kunstphotographen zu dämpfen. Sie sind höchst lobenswertes Kunsthandwerk. Das wundervoll echte Material hat jede Tonstärke präzise erhalten und damit die reiche Skala von Tonwerten wirksam unterstützt. Die Figuren sind mit voller Sicherheit in die Fläche gestellt, nach erprobten Regeln, die der Photograph, zumeist ein „akademischer Maler“, auf der Hochschule gelernt hatte.

Natürlich können und wollen wir nicht zu dieser Art zurück. Es käme darauf an, diese sichere Form auch bei einer persönlichen Art der Aufnahme zu erreichen. Es müßte also

der Photograph nicht immer dasselbe Resultat wollen, sondern jedesmal entsprechend dem Menschen, den er vor sich hat, eine besondere Form in Umriß und Ton erstreben, zugleich charakterisierend und reizvoll.

Und nun kann ich den Satz vom Anfang zu Ende führen: die photographischen Blätter Karl Schenkers sind dadurch ausgezeichnet, daß sie das Bild des Menschen, wie er ihn empfindet, in eine jedesmal individuelle und geschlossene Form bringen, eine Form, die natürlich weder der handwerklich benutzte noch der wild losgelassene, sondern nur der sinnvoll und zielsicher verwendete Apparat geben kann. FRITZ STAHL.



KARL SCHENKER. BILDNIS-AUFNAHME.



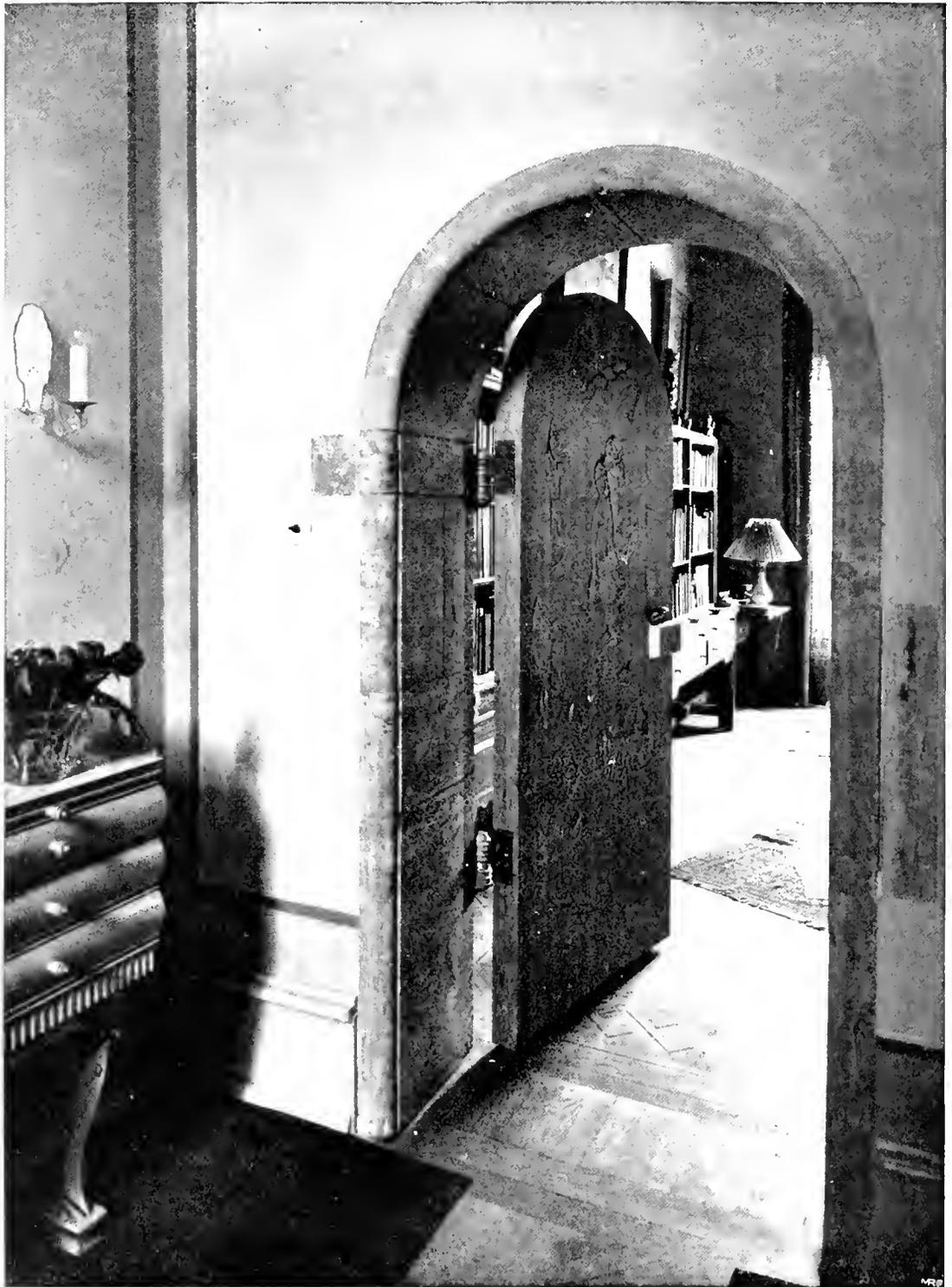
KARL SCHENKER. »BILDNIS-AUFNAHME«



KARL SCHENKER •BILDNIS-AUFNAHME•



KARL SCIENKER. AKT-STUDIE.



FRITZ AUGUST BREUHAUS-KÖLN. »EINGANG ZUR BIBLIOTHEK.«
SCHNITZEREI AUF DER TÜR VON BILDHAUER KNAPPE-MÜNCHEN.



FRITZ AUG. BREUHAUS—KÖLN.

• BIBLIOTHEK • SCHRANKWAND •

RÄUME AUS DEM BONNER WOHNHAUSE DES ARCHITEKTEN FRITZ AUGUST BREUHAUS.

Fritz August Breuhaus hat in rastloser Arbeit seinen Weg gefunden. Von bunten Irrgängen blieb er nicht verschont, sonst hätte er die Freude verloren, den Weg zu suchen, den zu gehen er berufen scheint; und wo früher einmal ein junger Impuls allzu schnell unter den Fesseln der Form erstarrte, überzeugen heute glückliches Besinnen und bewußtes Wollen.

Man schreitet durch diese Räume, die seine Gedanken und sein Können aus schwanken Träumen in erfüllte Tatsächlichkeit gerettet, gleichsam durch sonnige Wünsche; wenn die Wände unter der ordnenden Hand des Bildners zu sprechen nicht verlernten, ist es, als ob so manches sich ereignen wollte, was die verderbliche Unruhe des entsetzlichen Daseins überwinden möchte. Das sind stille Zimmer mit wirklichen Tischen, mit wirklichen Sesseln, mit Betten, in denen man schlafen kann, mit Schränken, vor denen man sich nicht ängstigen braucht, mit Decken, die einen nicht einsargen, Fenstern, die Sonne lieben, Lichtern, die wissen, daß sie

erfreuen sollen. So still ist es in diesen Räumen, daß alle Sorgen sich ordnen, alle Freuden sich finden und schließlich die Geste nicht ausbleibt, die den Menschen kennzeichnet, wie er im Königreich seiner Träume, seiner Nächte und seiner Paläste sich zu Formen den göttlichen Willen hatte. Wenn Ruhe in diesen Zimmern den Suchenden erlöst, der natürliche Halt der Architektur sich auf den Ängstlichen überträgt, Aufregung und Furcht sich allmählich verflüchteten, steigt aus dem Dämmer des gepflegten Lichtes das bunte Gerät wie ein Heer gutmütiger Geister: Bücher und Bilder wollen sprechen, wollen gehört sein; Blumen und Tiere mischen sich ein; alles ist stolz, daß es da ist, schön ist und gesehen wird. — Ziegelsteine, Travertin, Bronze und Terrakotten finden sich mit der gleißenden Anmut von Eichen- und Palisanderhölzern, die sich gerade so zu Kommoden und Truhen fügen, als dürfe es gar nicht anders sein, als hätte der Meister sie gestaltend nicht zerbrochen, sondern schmeichelnd geliebt. Wo



FRITZ AUG. BREUHAUS—KÖLN.

»BIBLIOTHEK • FENSTERSEITE«

Seiden und Stoffe sich um Formen schmiegen, wollen sie nicht verhüllen, sondern es hängt an ihnen ein klingender Gruß aus fernen Ländern.

Wir treten ein in die geräumige Bibliothek, öffnen die schwere, eichene Tür, in die das schnitzende Handwerk ein Märchen bannte. Das Zimmer ist licht, in hellen Tönen gehalten, nicht arm und nicht üppig; gediegen in seiner einleuchtenden Behaglichkeit, wie in seiner zweckerfüllenden Lösung. Über dem Kamin ein farbfrohes Bild, es will nicht bestechen, aber es läßt sich anschauen und man darf nachsinnen, was diese schimmernden Farben wollen. — Holzscheite warten in dem Kamin, sie wollen brennen und Wärme geben, wenn in den Sesseln ein paar Minuten sich vergessen wollen. — Der Bücherschrank ist nicht anspruchsvoll, er weiß, daß er den Büchern dient, daß die Bücher nicht seinetwillen da sind, wie manches Möbel sich einbilden möchte. — Endlich die köstliche Bank aus gelbem Stein, wie sie die Heizung verkleidet und vornehm in die Wand überleitet. — In sol-

chem Raum mögen sich Stunden und Nächte verbringen lassen, zusammen mit den vielen eingeschlossenen Gedanken und Träumen, die von keinem der Bilder rings an den Wänden zerrissen würden. — Und nebenan ein kleines Zimmer mit Goldwänden, über die — wie ein verhaltenes Lächeln — Ornamente, Blumen und Tiere sich weben. Das weite Fenster grüßt nach dem lustigen Garten. — Sessel, Kommode, ein verständiger Spiegel, Kakteen endlich: hier wird Tee getrunken, und so muß es sein. — — Dann das Frühstückszimmer, einfach, nicht aufregend. Die Beleuchtung indirekt. Die Wände klar gegliedert und im ornamentalen Schmuck Vorhängen gleichend, die von allem Alltäglichen trennen wollen. — Das Schlafzimmer des Architekten, gehalten in vornehmem Dunkelgrün, einfach in der Zweckmäßigkeit und doch mehr als zweckgemäß. Das Bett überzeugt in seiner Haltung; kein borniertes Fußende mischt sich störend in die Sicherheit der Architektur. — Das Damen-Schlafzimmer gibt das Gegenstück: lustige Ge-



FRITZ AUGUST BREUHAUS KÖLN.

»BIBLIOTHEK IM BONNER HAUSE«

danken schnitzte des Bildners Hand in das anmutvolle Möbel, und reiches Licht grüßt lachend von den freudig rosafarbigten Wänden.

Es ist viel zu sagen über all diese Dinge, viel zu sagen über das, was der Architekt in die mannigfaltigsten Erscheinungen zauberte. Doch es wäre ein nutzloser Versuch, wollte man die Gedanken und Launen in Worten aufleben lassen, für die der Künstler die göltige Form längst erfand. — Die Geste ist heute ein gesuchtes Phantom, wer sie beherrscht, wird die Welt gewinnen, und ausgehend von ihrer befehlenden Erscheinung werden sich die entfesselten Elemente zu neuer Ordnung zusammenfinden. Gedanken und Gefühle sind wohl die Impulse, die Weltgeschichte bedingen, sie mögen sich dogmatisieren, vermittelnd fesseln an den Ausdruck der Bildkunst, den Klang der Musik, den Rhythmus des Wortes. Wenn es Gesetze angeht, die — überzeugend in ihrer Formulierung — sich befehlend mitteilen, sind sie der Architektur recht nahe verwandt. —

Gedanken leben in Breuhaus' Schaffen, leben in den Räumen, die er erstehen ließ. Wie sie in den Proportionen der Wände, der Abstufung der Farben, der Zusammenstellung des Geräts ein einheitliches Gefüge ausmachen, so regen sie an zu mancherlei Beginnen, zu mancher Besinnung und mancher Tat. — In der von ihm gestalteten Umgebung entäußert sich der Mensch, Wände sind Spiegel, die in ihrer blinden Ehrlichkeit nichts verheimlichen können, wenn sie, durch keine Spekulation beirrt, sich zu dem heiligen Gefäß eines wissenden Daseins schmieden, erlösen sie den ruhelosen Geist von den Qualen seines Gesichts. Sie bestätigen, wechseln ein sicheres Bild, sind schließlich nicht fühlloser als die Menschen selbst. — Und für Menschen will Breuhaus Werke schaffen: Wie er die Kostbarkeiten des Lebens liebt, Seiden, edle Hölzer und edles Gefäß, so umgibt er das Leben mit einer prächtigen Hülle, unter der es doch immer atmet und niemals erstickt. WERNHER WITTHAUS.



ARCHITEKT FRITZ AUGUST BREUHIAUS KÖLN.

»KAMINWAND DER BIBLIOTHEK IM HAUSE BREUHIAUS«



FRITZ AUGUST BREUHAUS KÖLN. BIBLIOTHEK IM HAUSE B. IN BONN.



FRITZ AUGUST BREUHAUS. »FRAVERTINBANK ALS HEIZKÖRPER-VERKLEIDUNG.«



ARCHITEKT FRITZ AUGUST BREUHAUS.

TEEZIMMER. IM HAUSE BREUHAUS IN BONN.



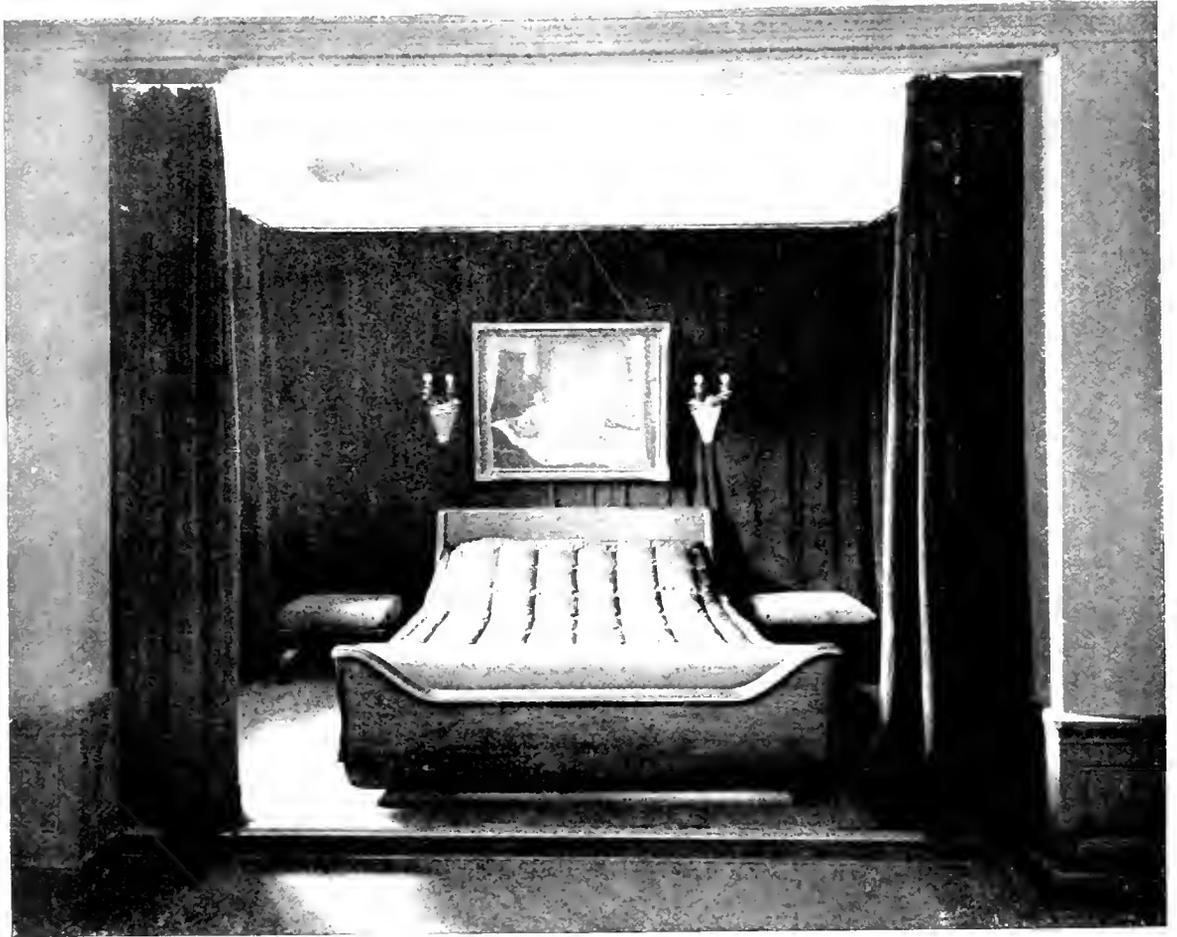
ARCHITEKT FRITZ AUGUST BREUHAUS, »KAMINPLATZ IM TEEZIMMER«



ARCHITEKT FRITZ AUGUST BREUHAUS-KÖLN.
TRUHE UND SPIEGEL IM TEE/IMMER- WANDBEMALUNG PAUL JESSEN KÖLN.



ARCHITEKT FRITZ AUGUST BREUHAUS. »FRÜHSTÜCKSZIMMER
IM BONNER HAUSE DES KÜNSTLERS. BEMALUNG SILBER UND ORANGE VON PROFESSOR SCHNEIDLER.



SCHLAFZIMMER DES ARCHITEKTEN F. A. BREUHAUS BONN.



ENTWURF. ARCHITEKT FRITZ AUGUST BREUHAUS. KÖLN.
•DAMEN-SCHLAFZIMMER• IM HAUSE BREUHAUS IN BONN.

KUNST UND NATIONALITÄT.

"Alles was geschieht ist Symbol, und, indem es vollkommen sich selbst darstellt, deutet es auf das Übrige", hat Goethe an Karl Ernst Schubarth geschrieben. In den Lehren der Physionomik, Charakterologie, Graphologie usw. hat sich die Erkenntnis, daß wir vom Einzelnen auf das Ganze zu schließen vermögen, zur Wissenschaft ausgebildet. Zeigt uns ein beliebiger Brief durch die Handschrift: Rasse, Temperament, Charakter, Wesen eines Menschen, wie viel mehr die Handschrift der Kunst. Wer in seinen Beobachtungen die Richtung vom Individuellen zum Typischen festhält, wie sollte der in der Kunst eines Volkes nicht die nationale Bedingtheit erkennen!

Wo über die Frage nach nationaler oder internationaler Kunst gestritten wird, da liegt meistens ein Mißverständnis vor. Mag man noch so eifrig allem Chauvinismus gegenüber betonen, daß die Kunst ihren eigenen Gesetzen folge, die nicht durch politische Grenzen bestimmt werden, so bleibt doch die Tatsache bestehen, daß die Kulturgemeinschaft in der Kunst ihren vornehmsten Ausdruck findet. Nicht nur die individuelle, sondern auch die typische Veranlagung kommt in ihr zum Vorschein.

Ich besitze von Emil Lugo ein Bild der römischen Campagna, dessen Wolken uns beispielsweise das Deutschtum des Künstlers sofort vertragen. Als ich im Atelier von Hans Thoma — er hatte ein Bild aus den Schweizer Alpen auf der Staffelei — eine ähnliche Bemerkung betreff der in den Vordergrund gestellten Bauern machte, da antwortete der Meister mit Humor: „Ja, das sind gute Schwarzwälder; sie sind in die Schweiz ausgewandert, aber doch ihrer Heimat treu geblieben“.

Soll der deutsche Künstler sich Einflüssen fremder Nationen verschließen? Die Antwort auf diese Frage kann verschieden lauten. Wenn er nicht eigen-persönlich genug ist, um sich trotzdem zu bewahren, dann: Ja. Aber heißt deutsch sein, nicht zuletzt überdeutsch sein? Auch für die Kunst steht das Ideal des „guten Europäers“ am Horizont. Wie der junge Künstler, der zunächst nur aus dem Unbewußtsein schafft, sich ganz anders einstellen muß, sobald das Bewußtsein eine Revolution in seinem Wesen entfacht, so vermag ihm auch die Vertiefung in das Fremdländische eine entschiedene Bereicherung zu bringen.

Nicht nur im Reiche der Gedanken sollen alle Schlagbäume in die Höhe gehen, sondern

auch im Reiche des künstlerischen Schaffens. Es gilt letzten Endes das Höchste als solches zu werten, aber es gilt wiederum in erster Linie, dem was uns gemäß und vertraut ist, unsere Pflege angedeihen zu lassen. Jeder Anfänger läuft Gefahr, das Allgemeine für ein Besonderes und Charakteristisches zu halten; erst der Vergleich erschließt ihm mit der Zeit, wo die Sonderheit liegt. Nicht anders verhält es sich in der Frage nationaler Kunst. Das Organische enthüllt sich uns, wenn wir den spezifischen Volksgeist in seiner allmählichen Entwicklung verfolgen. Auf das Nationale verzichten, führt zu unorganischer Verschwommenheit, das Internationale ausschließen, sehr leicht zur Erstarrung.

Gerade weil die Kultur, wie Jakob Burckardt so richtig erkannt hat, nicht notwendig universal ist und andererseits keine Zwangsgeltung für sich in Anspruch nimmt, besteht bei ihr ein Wechselverhältnis von Bedingtem und Bedingendem, dem sie ihre Selbstheit und doch zugleich auch ihre Hingebung an ein Allgemeines verdankt. In der künstlerischen Kultur legen die Völker die Substanz ihres eigenen Wesens nieder und spinnen doch zugleich die Fäden zu allen beseelten Wesen. Sie verdankt sich einem geistigen Überschuß, der sich von der Heimat aus ein Weltbild schafft. Sie stellt ein höheres Leben dar, das sich frei weiß von nationaler Bedingtheit und das dennoch aus dem Boden der Rasseneigentümlichkeit seine Nahrung gewinnt.

Wer nur nach der Vervollkommnung der Technik strebt, hat keine Ursache sich als Künstler seine Nationalität zu wahren und zu vertiefen, aber wer in der Kunst etwas Außerordentliches sieht, das lebendig aus dem Untergrund des individuellen und typischen Wesens erwächst, der fühlt recht wohl, was er seiner nationalen Kulturgemeinschaft verdankt. So kommen wir zu dem Schluß, daß die Kunst in der heimatlichen Kultur wurzelt, daß sich ihre Äste und Zweige aber mit gutem Recht über die Mauern ausbreiten, die politische und wirtschaftliche Verhältnisse aufbauen. Je nationaler ein Werk in seiner Wurzel ist und je weiter es zugleich seine Zweige ausstreckt in Luft und Licht, die Allen gemeinsam sind, je mehr wird es auch den Angehörigen fremder Nationen Achtung abgewinnen, soweit ihr Verständnis nicht versagt. Hüten wir uns also in der Kunst vor jedem Chauvinismus, bewahren wir uns aber auch die Bodenständigkeit; denn dort fließen die Quellen unserer Kraft. KARL HECKEL.



ARCHITEKT FRIZ AUGUST BREUHAUS 1875
VORRAUM IM HAUSE DES ARCHITEKTEN



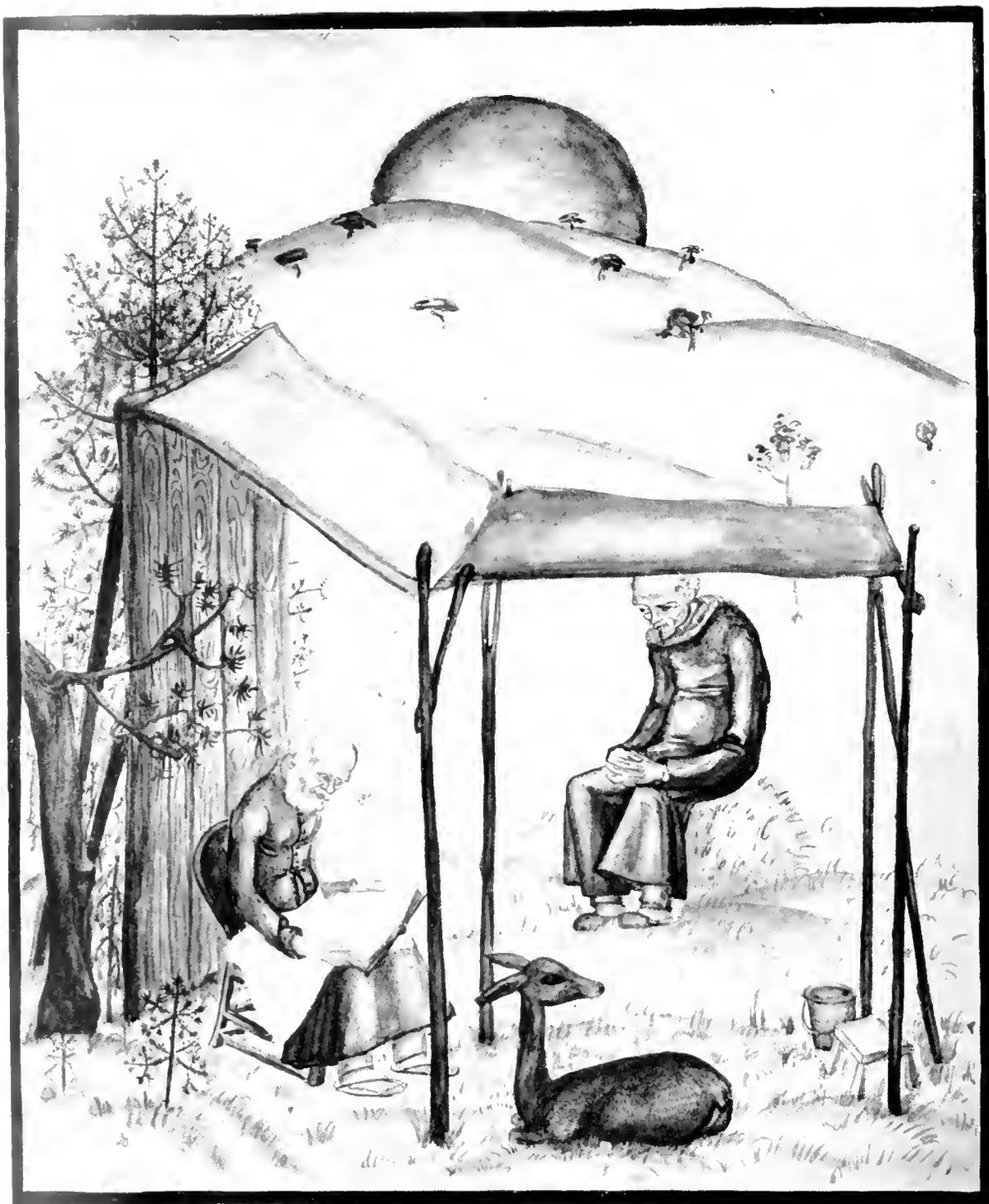
ENTWURF: ARCHITEKT FRITZ AUGUST BREUHAUS KÖLN.
»HERREN-SCHLAFZIMMER IM HAUSE SCH. IN KÖLN«



ENTWURF: ARCHITEKT FRITZ AUGUST BREUHAUS KÖLN.
»FRISIERTISCH IN NEBENSTEHENDEM HERREN-SCHLAF/IMMER«



ENTWURF: ARCHITEKT FRITZ AUGUST BREUHAUS KÖLN.
»WÄSCHESCHRANK MIT INTARSIA IM HERREN-SCHLAFZIMMER«



MARIE ELISABETH FRÄNKEL BERLIN.
AQUARELL «DIE EINSIEDLER»



ARBEITEN VON MARIE ELISABETH FRÄNDEL.

Auf einer großen Ausstellung bei Cassirer in Berlin geschah es. Es war eine umfassende und bunte Schau über die Aquarell-Bemühungen unserer Zeit, und damit das Bild sich nicht gar zu einförmig aus Hunderten kleiner Blätter zusammensetze, fand sich, durch die Säle verstreut, auch ein wenig Plastik. Dabei ein paar Stücke mit dem Namen Marie Elisabeth Fränkel. Wer ist das? fragt man sich. Mit der aufmerkenden Neugier des Dauerkunstwanderers, zu dessen größten Freuden es gehört, einem unbekanntem Talent zu begegnen, forscht man weiter. Und findet eine junge Künstlerin von so eigenem Wesen und Gefühlsausdruck in den nicht allzuweit ausladenden Grenzen ihres Arbeitsbezirks, daß man sie, wiederum höchst angenehm berührt, in die üblichen Rubriken nicht einordnen kann.

Die Zeiten sind längst vorüber, da die Plastik nur sehr lockere Beziehungen zur weiblichen Künstlerschaft unterhielt. Und auch das ist nichts Neues mehr, daß junge Mädchen von Begabung sich in eine rechte Handwerkslehre geben, um das Problem künstlerischer Arbeit nicht nur als ein Objekt gefälligen, feinen Spiels zu betrachten, sondern zu seinen Gründen vorzudringen. Aber selten habe ich doch diese Fortschritte mit einer so persönlichen und geschlossenen Empfindungswelt vereinigt gesehen und mit einem so zielsicheren Willen, ihr Form zu geben. M. E. Fränkel hat redlich ihre Schule durchgemacht. Sie war am Berliner Kunstgewerbemuseum und erfuhr dort die anregende Kraft von Josef Wackerles Unterricht. Dann ging sie auf den Rat dieses Lehrers, der ihre

besondere Neigung zum Holz erkannte, nach Oberammergau. In dem gesegneten und berühmten bayerischen Orte kann man viel lernen. Viel — das will sagen: vielerlei. Man kann dort sehr leicht in eine konventionelle Routine geraten, die den Begriff der Überlieferung recht eng faßt. Man kann aber auch, namentlich heute in der Unterweisung von Christian Wittmann, dahin geführt werden, den Sinn der Tradition freier zu begreifen und die glänzende handwerkliche Schulung, die Oberammergau unter allen Umständen gewährt, zu selbständigem Schaffen zu nutzen. Durch ihres Meisters Wittmann verständnisvolle Leitung und durch das Gebot ihres künstlerischen Triebes fand Marie Elisabeth Fränkel diesen weiten Weg. Sie machte wohl den Lehrgang durchs bayerische Barock mit, der sich dort oben im Gebirge als etwas Natürliches ergibt. Aber sie drang darüber hinaus zu Gestaltungen vor, die weitab von diesem Schema liegen. Was Oberammergau ihr gab, war außer der technischen Sicherheit, die sie befähigte, jedem Holzklötz unerschrocken gegenüberzutreten, vor allem und wesentlich die Gefühlsinnigkeit und seelische Hingabe der katholischen Welt, in die sie sich versetzt sah. Unmerklich strömte in der Heimat der Passionsspiele das eigentümliche Geistesleben der Bewohner in die junge Berlinerin, die hier aus der wirren materiellen Zivilisationswelt der Großstadt in die Nähe einfacher, mit ihrem Gott vertrauten Umgang pflegender Menschen gekommen war. Aus solchen Stimmungen wurden die eigenartigen Arbeiten geboren, die dann,



MARIE E. FRÄNDEL-BERLIN.

nach der Heimkehr, entstanden. Was Marie Elisabeth innerlich erlebt hatte, berührte sich ganz natürlich mit den Wünschen der jüngsten Kunst, deren ganze Sehnsucht darauf gestellt ist, das uferlos wogende Meer des erregten Gefühls in sichtbare Form zu zwingen. So entstanden diese Reliefs und Holzschnitzereien, die von einer zarten Mystik bestimmt sind. M. E. Fränkel nimmt ihre Schnitzmesser zur Hand und aus einem rohen Stück Birnbaumholz lösen sich Figuren, die so aussehen, als seien sie seit tausend Jahren in den Fasern des Holzes verzaubert gewesen, mit ihnen langsam gewachsen und nun



HOLZPLASTIK »KNIENDE«

ans Licht gebracht. Sie scheinen noch nicht ganz aus dem Schlummer ihrer Verkapselung erwacht. Noch ist um sie gleichsam ein Traumschleier gebreitet, unter dessen kaum merklicher Verhüllung wir ihre Verbundenheit mit der Materie, aus der sie bestehen, doppelt eindringlich spüren. — Alle diese Figuren sind Gefäße einer versonnenen Sehnsucht. Sie äußert sich verschieden. In frommem Gebet, in tiefem Nachdenken, in musikalischer Versunkenheit, in religiöser Schwärmerie. Das „Sinnende Mädchen“ ist, fast wie eine Kwannon aufgebaut, eine ganz ferne, bescheidene Verwandte des Rodin'schen Denkers. Ausgezeichnet, wie die Linien des Gewandes aus natürlicher, stilmäßig benutzter Breite em-



MARIE ELISABETH FRÄNDEL. »CELLOSPIELER«

porstreben, um dort in die Umriss des Körpers und der Arme überzugehen und in die kugelhafte Rundung des Schädels zu münden. Wie hier, ist bei ihren Schwestern die Flächenbehandlung aufs Einfachste zurückgeführt, wahrhaft aus dem Holz gedacht. Nur die entscheidenden Formteile sind herausgehoben und mit einer überraschenden Klarheit zusammengefügt. Der Kopf ist gern ein wenig größer gehalten, als es ein naturalistischer Maßstab zuließe. Die Arbeiten erhalten dadurch einen Zug des Primitiven, der aber nicht modisch erzwungen, sondern wirklich aus der Anlage des Ganzen geboren scheint. Ein Gran Urtümlichkeit und ein Gran Gotik mischen sich mit technischer Erfahrung, die rührend vergeistigt ward.

Jene Köpfe sind gern nach vorn geneigt. Es ist eine charakteristische Haltung aller dieser träumerischen Schöpfungen. Auch der Cellospieler hat sie, der, volksmäßig-naiv, mit seinem Instrument so innig verschmilzt. Auch die Klavierspielerin eines Reliefs, die eine kleine heilige Cäcilie wurde. Auch der Schäfer, der am Brunnen seine Herde überwacht, die dekorativ so hübsch geordnet und mit der Reliefschrift in Beziehung gebracht ist – dieser Schäfer, der etwas vom christlichen Symbolamt übernimmt. Und auch die Einsiedler des Aquarells, das hier als Probe einer besonderen Kunstübung

erscheint. Die Künstlerin hat sich in diesen Blättern wiederum eine ganz eigne Art des Vortrags gebildet. Etwas, das an Miniaturen erinnert, fast möchte ich sagen, an die geduldige Kunst aller Mönche, wenn nicht eine verhaltene sinnliche Glut der Farben, die den flächigen Aufbau beleben, doch auch wieder abseits führte in ein Sehnsuchtsland der modernen Seele. DR. MAX OSBORN.

Man lernt nichts kennen, als was man liebt, und je tiefer und vollständiger die Kenntnis werden soll, desto kräftiger und lebendiger muß Liebe, ja Leidenschaft werden. . . GOETHE.



MARIE ELISABETH FRÄNKEL. LAMPENFUSS IN HOLZ.



MARIE
ELISABETH
FRÄNKEL.
»PLAKETTE«

DAS SUBSTANZIELLE IN DER KUNST.

Der Naturalismus ließ außer Acht, daß die Welt eine Schöpfung des Ich ist. Der Expressionismus ließ außer Acht, daß alles Ich ein Du, alles Subjekt ein Objekt voraussetzt. Dem Naturalismus enteelte sich die Welt, da er ihr den Bestandteil Ich entzog. Dem Expressionismus entstofflichte sich das Ich, da er ihm den Bestandteil Welt entzog. Zwei so grundlegende und schmerzliche Erfahrungen, gegensätzlich aufeinander folgend und auf schmalen Zeitraum zusammengedrängt, sollten der Menschheit als Warnung, als Fingerzeig dienen.

Die Welt ist Tat des Ich, kein Zweifel. Aber diese Einsicht gehört in den Bereich der Betrachtung, nicht in den Bereich des Handelns und des Schaffens. Vor der reinen denkrischen Erwägung wird sich das Gewebe der Welt immer aufdröseln; sie wird auf die Weltsubstanz immer zerstörend einwirken, denn Denken ist nicht das Organ, mit dem wir an den Weltstoff, an das Objekt herankommen können. Es ist, als wollten wir zarte Wollflocken mit weißglühenden Zangen ergreifen: sobald wir sie damit berühren, verkohlen sie im Nu. Verhalten wir uns aber dann handelnd und schaffend zur Welt: sogleich ist deren Substanz wieder hergestellt, wölbt sich auf mit granitnen Bergen und rauschenden Wäldern und

gibt sogar Stoff ab, die hohen Gestalten zu verleihen, die die überirdischen Sphären bevölkern.

Der Expressionismus hat sich bemüht, zu vergessen, daß das so mächtige, welterschöpfende Ich nur durch das entsprechende Du gefüllt und bestimmt wird. So ist seine Welt verarmt, sie ist dünn und fadenscheinig geworden. Und auf allen Seiten sehen wir diejenigen, die diese Erfahrung nicht umsonst gemacht haben, mit herzlicher Begierde das große und kleine Du aufsuchen. Das Ich verschweigt sich. Das Ich ist eine Schattenblume; sie kann nicht immer im hellen Licht des Bewußtseins stehen. Sie braucht Dunkel und Kühle. Sie blüht, wenn der Geist sich herzlich auf das Nicht-Ich einstellt. Und so stehen unsere Künstler wieder vor der Natur, nicht um sie unter Vergewaltigung des Ichs abzumalen, sondern um dem Hunger des Subjekts die ewige, nährende Materie zuzuführen, durch die das Ich erst in den Stand gesetzt wird, Welten zu erschaffen. Es ist ein Vorgang der Gesundung, eine kunstmoralische und sogar eine moralische Verdichtung, Wiederaufrichtung des menschlichen Geistes, die sich bei allen Völkern und auf allen Gebieten bemerkbar macht und die ohne Zweifel auch unsrer Kunst einen neuen Lebensantrieb geben wird. w. f.



MARIE ELISABETH FRÄNKEL BERLIN.
HOLZPLASTIK »SINNENDES MÄDCHEN«.



LOTTE PRITZEL. »VITRINEN-PUPPE.«



LOTTE PRITZEL.

·VITRINEN-PUPPE·

VITRINEN-PUPPEN VON LOTTE PRITZEL.

Lotte Pritzels Puppenkunst hat einen schönen Weg gemacht. Sie begann mit Puppen, die Spielzeug waren. Sie endet mit plastischen Kunstwerken, in denen das Puppenhafte nur noch Material, nur noch Ausdrucksmittel ist. Sie ist durchaus in den Bereich der Kunst aufgestiegen: sie stellt eine Welt aus sich heraus in objektiven Formen. Diese Formen sind Empfindungsornamente, dargestellt aus einem leichten, durchleuchteten Etwas von menschlichen Körpern. Abwehr, zärtliche Sehnsucht, Jubel festlichen Schreitens wird hier gedolmetscht; daneben auch krampfzig Überreiztes, wie es sich

im Empfindungsleben moderner Menschheit so häufig vorfindet. Dem Wesen nach sind diese Kunstwerke nicht statuarischer, sondern lyrischer Art. Jedes ist ein Lied von wenigen Zeilen, in duftigen, gehauchten Worten hingeflügelt, die alle vom gleichen Rhythmus zärtlich ergriffen sind. Es gibt an diesen Gestalten keine leeren, unergriffenen Partien. Das Zärtliche, Liedhafte, Schmachthafte dieser Kunst wird vollends betont durch die hauchfeinen, schmiegsamen und spielerischen Materialien, die die Bewegung der Körper hilfreich unterstützen; Kunst und Spiel auf einem hohen Punkte vereinigt. . . . w. f.



LOTTE PRITZEL. «VITRINEN-PUPPE».



LOTTE PRITZEL. »VITRINEN-PUPPE.«

DAS GEHEIMNIS DES PRIMITIVEN.

(FORTSETZUNG VON SEITE 65.)

So glauben wir z. B. bereits in den frühen Niederländern des 15. Jahrhunderts Rubens und Rembrandt wirken zu sehen, freilich erst keimhaft, gleichsam im Puppenstand und von dem geheimnisvollen Reiz des Unvermögens umdunkelt. Diese Auffassung wird der wahren Bedeutung des Primitiven nie gerecht werden. In ihr spricht sich meines Erachtens der ganze raffinierte Geschmack des vielzuviel Wissenden aus, der nur eine andere Art von Perversität ist und der Unschuld des Noch-nicht-voll-Entwickelten als eines Stimulanzmittels für erschlafte Nerven bedarf. Auch verkennt diese Art zu sehen vollkommen das Wesen der Kunst, die sich auf jeder Stufe als ein Absolutes gibt und durch den Entwicklungs-Gedanken, der das jeweils erreichte Stadium relativ wertet, um ihren metaphysischen Sinn betrogen wird. Das Primitive ist in sich genau so vollkommen wie der Zustand der Reife. Wir müssen nur versuchen, es aus seinen eigenen Bedingungen heraus zu verstehen.

Alles Primitive wurzelt im Mythos. Dies ist der Grund der unausmeßbaren Weite seiner inneren Dimensionen. Dies ist auch der Grund für die tiefe Verkettung von Leben und Kunst, die sein Wesen ausmacht. Denn ob der Neger sich einen Ring durch die Nase zieht oder seinen Gott in eine phantastisch geschnitzte Holzfigur bannt — der Antrieb zu beiden Tätigkeiten ist übersinnlicher, mythischer Art. Wo aber das Leben — alles Leben — im Dienste des Mythos steht, ja nur eine Erscheinungsform des Mythos ist, da bedarf es nicht der Kunst als eines besonderen Seelenvermögens, dem die Aufgabe zufällt, dem Leben eine Bedeutung zu verleihen, die es aus sich selbst heraus nicht hat. Denn hier ist das Leben in jeder seiner Äußerungen bedeutsam. Auch da, wo der Anruf zum Bilden ein sinnlicher ist, hört dieses darum nicht auf, metaphysischen Charakter zu tragen, denn diese ganze, vom Mythos ununterscheidbar durchflochtene Körperlichkeit steht ja in innigster Beziehung zu magischen Mächten. So ist auch die Nachahmung der Natur im primitiven Kunstschaffen etwas ganz anderes als bei uns. Sie ist übergegenständlich, nicht illusionistisch, sie bezieht sich immer auf ein Überweltliches, das sich in der vergänglichen Erscheinung eingekörpert hat und Gewalt über sie ausübt. Der darstellende Künstler bemächtigt sich nicht etwa bloß symbolisch, sondern effek-

tiv der Seele des Gegenstands, weshalb heute noch australische Neger sich nur mit äußerstem Widerstreben von Fremden zeichnen lassen. Wir mögen das belächeln und werden uns doch nicht der Einsicht verschließen können, es hier mit Dingen zu tun zu haben, die, so barbarisch sie uns vom individualistischen Standpunkt auch anmuten, ein bei weitem stärkeres und tiefer fundamementiertes Weltgefühl offenbaren als dieser ganze faule Realitätenzauber europäischer Aufgeklärtheit mit seinem erschreckenden Mangel an Hintergründen. Vor allem aber sollten wir uns doch hüten, die Kunst der primitiven Völker mit der hochmütigen Gebärde des sich höher Dünkenden abzutun als eine Verlegenheits-äußerung technischen oder imitativen Unvermögens. Was sie ist, das ist sie ganz. Sie bedarf wirklich keiner Entschuldigung. So wenig wir von ihr unmittelbar lernen können — nichts schrecklicher als die Primitivitätsgeste gewisser Modernen — umso nachdrücklicher sollte uns das mitfühlende Erleben ihrer wundervollen Totalität die trostlose Zusammenhanglosigkeit unserer sogenannten „höheren Kultur“ vor Augen führen. Vielleicht, daß auch hier das „Erkenne dich selbst!“ den Anstoß zu einer Wiedergeburt des Geistes gibt! Denn — zweifeln wir nicht — die Renaissance, vor der oder in der wir stehen, kann nur eine Wiederentdeckung der metaphysischen Kraftquellen sein, deren Spur uns im Zeitalter des Realismus verloren ging. ERNST V. NIEBELSCHÜTZ.

Wollte sich der Künstler mit Bewußtsein der Natur unterordnen und das Vorhandene mit knechtischer Treue wiedergeben: so würde er wohl Larven hervorbringen, aber keine Kunstwerke. Die Kunst muß, um Kunst zu sein, sich erst von der Natur entfernen. Der Künstler muß sich vom Produkt oder vom Geschöpf entlernen, aber nur, um sich zu der schaffenden Kraft zu erheben und diese geistig zu ergreifen. Hierdurch schwingt er sich in das Reich reiner Begriffe: Jenem im Innern der Dinge wirksamen, durch Form und Gestalt nur wie durch Sinnbilder redenden Naturgeist soll der Künstler naheifern. F. W. J. V. SCHELLING.

Seien wir auch dem Snob dankbar, der sich mit guten Dingen, statt mit gemeinen, brüstet und schließlich, ohne es zu ahnen, doch zum Heile beiträgt. JULIUS MEIER-GRAEFE.



RICHARD SEEWALD—MÜNCHEN. „WALLFAHRTS-KIRCHE AUF ELBA.“
PRIVATBESITZ: A. K.—DARMSTADT.



RICHARD SEEWALD—MÜNCHEN.

BAUERNHAUS IN TOSKANA

AUSSTELLUNG „DEUTSCHE KUNST 1923“ DARMSTADT.

Die Maschine des Ausstellungsbetriebs läuft noch fort. Aber langsam hat sich ihre Bedeutung, ihr Sinn verschoben, und die Zufuhr von Material ist da und dort ins Stocken geraten. Das Interesse der Künstler am Besichtigen der großen Sommerausstellungen hat stark nachgelassen. Diese Ausstellungen sind nicht mehr wie früher die Plätze der großen Premieren, die Bühnen der „Uraufführungen“ neuer Begabungen. Der Kunsthandel ist scharf hinter allen neuen Sternen her, seien sie auch siebenter Größe, und legt in hitzigem Wettbewerb Beschlag auf ihre Produktion. Wer etwas kann, hat auch sogleich den Markt. Die Beschickung der großen Ausstellungen hat heute für die Könner nur den Wert einer zweit-rangigen Propaganda. Insonderheit die Kunst-Zeitschrift, die ihre Abbildungen weit ins Land und auf den Tisch kaufkräftiger Kunstfreunde trägt, ist dem „arrivierten“ Künstler viel wichtiger als die Massen-Ausstellungen, die ihm Mühe, Kosten und Gefahren einbringen.

Auch der Darmstädter Ausstellung kann man diese Gleichgültigkeit der Künstler anmerken.

Sie verfuhr so, daß sie eine große Zahl deutscher Künstler zur juryfreien Beschickung einlud. Die Liste der Eingeladenen war gut und vollständig; fehlerhaft war nur die Aufnahme einiger Weniger, wie Richard Pietzsch, Th. Th. Heine usw., die denn auch durch schlimmes Versagen einen Winkel der Ausstellung größlich verunstalten. Viele andre aber sind der Einladung nicht gefolgt, teils wegen des Wettbewerbs der gleichzeitig in Süddeutschland stattfindenden Karlsruher Ausstellung, teils aus Besorgnis vor einer drohenden Besetzung Darmstadts, teils aus den Gründen, die einleitend angegeben wurden. Im Anfang schien es, als müsse das Unternehmen an dieser schwachen Beteiligung scheitern. Schließlich kam aber dann doch etwas zustande, das beim ersten Durchwandern anruft und gewisse Versprechungen macht. Aber bei näherer Prüfung erweisen sich viele dieser Versprechungen als nicht erfüllt oder nur halb erfüllt, und das Ganze bleibt schließlich eine halbe Sache ohne rechte Freude und Durchschlagskraft. Wobei wir nicht übersehen wollen, daß andere Unter-



ALEXANDER KANOLDT.

»SAN GIMIGNANO« 1922.

nehmungen ähnlichen Programms ebenfalls nur zu halben Ergebnissen gekommen sind. Der einzige Punkt, von dem aus dieses Ergebnis leicht zu bessern und zu heben gewesen wäre, ist das Hängen. Man hat in Darmstadt nicht günstig gehängt. Der sogenannte Ehrensaal ist schwach in der Gesamtwirkung. Das eingelaufene Material war zu knapp, um gefüllte Räume zu ergeben, und so wurde alles auseinandergezogen. Es wirkt verstimmend, daß sich an den ersten Saal gleich mehrere Säle mit Graphik anschließen. Mehrfach findet man Kollektionen nebeneinander, die sich in der Wirkung gegenseitig beeinträchtigen. Gelungen ist nur der zweite Oberlichtsaal, der die Kollektionen Kanoldt, Davringhausen, Dix, Mense, Schrimpf, Kirchner u. a. zu einer guten Gesamtwirkung vereinigt.

Bei der Beurteilung des Ergebnisses muß in Anschlag gebracht werden, daß unsre künstlerische Produktion immer noch unter der Ungunst der Zeit, ihres Geistes sowohl wie ihrer materiellen Schwierigkeiten leidet. Die allgemeine geistige Krise der Gegenwart, bei uns sehr verschärft durch die Kriegsfolgen, legt besonders auf die Kunst einen schweren, nachhaltigen Druck. Die weltanschaulichen Entscheidungen, die eines Tages aus der expressionistischen Sackgasse herausführen müssen, sind in den meisten Gemütern noch nicht gefallen, und was uns an Zeitwirklichkeit umgibt, ist in der Tat wenig geeignet, diese befreienden Entscheidungen zu fördern. Die Krise, in der sich der Expressionismus seit Jahren nun abquält, ist die Krise des Ichs und seiner Beziehungen zur Umwelt. Der Expressionismus ist an seiner Fehlbewertung des leeren, ummauerten Ich hoffnungslos erkrankt. Aus ihr

kommt seine Weltlosigkeit, die weder ein wahres Objekt noch ein wahres Subjekt kennt. Er hat keine Welt. Er ist die endgültige Vereinsamung des Ichs im Universum, die völlige Erblindung, die radikale Verschluckung des Du in den unausfüllbaren Abgründen des falsch eingestellten Ego. Der Entwicklungswert des Expressionismus bestand darin, daß er der Übermächtigung des Ichs durch die Umwelt die Tyrannei des Ichs über alles Objektive entgegengesetzte. Aber das eine bedeutet so gut wie das andre die Zerstörung jedes wahren Weltbildes, die Unterwühlung aller Wirklichkeit. Aufbruch zur Wirklichkeit ist das Gebot der Stunde; Wirklichkeit, die nicht etwa die des Naturalismus ist, sondern ein Ernstnehmen der objektiven Dinge aufgrund einer sinnvollen, gläubigen, hingebenden Beziehung des Ichs zum Du. Diesen Aufbruch zur Wirklichkeit hat unsre Welt, und mit ihr die Kunst, noch nicht vollzogen. Daher das andauernd Zweifelhafte, Knappe und Dürftige unsrer Produktion; eine Lage, die wir wohl oder übel durchleiden müssen, um wenigstens im Leiden (und durch das Leiden) der großen Anforderung inne zu werden, die an uns gestellt ist: in einer Welt zu leben, nicht unter Gespenstern und Larven.

Von hier aus wird die Kollektion Alexander Kanoldt zu einer der bemerkenswertesten Darbietungen der Ausstellung. Seine Stilleben haben eine strenge, düstere Sachlichkeit, eine scharfe Bestimmtheit, in der gewissermaßen der Schrecken vor dem durchwanderten Chaos noch nachzittert. Es ist noch kein freies, gesichertes Verhältnis zum Ding. Es ist noch kein klares, glückliches Sehen, sondern ein überscharfes Sichten der Gegenstände, ein Spähen wie mit bewaffnetem Auge, ein bewußtes Organi-



PAUL THESING—DARMSTADT.
GEMÄLDE: SCHAUSPIELER GÖBEL ALS »DATTERICH«



CARL MENSE—MÜNCHEN. FRAUEN IN ITALIENISCHER LANDSCHAFT.
AUSSTELLUNG *DEUTSCHE KUNST 1923 DARMSTADT.



HEINRICH
DAVRING-
HAUSEN
-MÜNCHEN.
»BILDNIS«

sieren, das seine Herkunft aus der kubistischen Richtung nicht verleugnet. Das ist es, was ein gutgläubiges Hinnehmen dieses nachexpressionistischen Realismus verhindert. Die Bilder scheinen noch mit angehaltenem Atem gemalt. Sie sind noch nicht frei von Angst, oder von Absicht, oder von Künstlichkeit oder Manier. Sie haben mehr Festigkeit als Freundlichkeit; das Hauptmerkmal einer geordneten Menschenwelt, die Heiterkeit, geht ihnen noch ab. Aber soviel kann man ihnen doch nachsagen, daß sie einen Schritt aus der eigentlichen expressionistischen Geisteslage heraus tun. Sie haben jenseits der gespenstischen Ichwelt wenigstens die kristallische, wenn auch noch nicht die organische Stufe erreicht. Ein erster Versuch, dem Chaos zu entrinnen, wird selten ohne Greßtheit und Gewalttätigkeit einhergehen. Der Durchbruch zum Ding ist bei Kanoldt immerhin an der richtigen Stelle angesetzt. Das Kubistische — jenes Gesetz, mit dem das weltleere Ich trotz allem Ordnung und Bestimmtheit zu

erzwingen versucht hatte — will hier dem „Ding“ hilfreich und dienend begegnen. Das künstlerische Ich Kanoldts hat die eigentliche Hingabe und Harmlosigkeit, das selbstvergessene Frommsein noch nicht gelernt. Aber es sieht diese Hingabe doch als ein erwünschtes Ziel. Kanoldts Welt hat das Drohende noch nicht ganz verloren. Aber es ist doch gesänftigt und abgedämpft. Die Luft in seinen Raumschilderungen ist noch dünn und kalt. Aber man kann sich denken, daß sie sich bei fortschreitender Bereicherung seiner dinglichen Beziehungen erwärmen und verdichten wird.

In der äußeren Gebärde scheinen sich die Kollektionen Mense und Schrimpf, auch Davringhausen, verhältnismäßig nahe zu Kanoldt zu stellen. Aber Davringhausen tritt hier noch sehr als Gespensterseher auf und erzählt das Beste in seiner Graphik, die eine angstvolle, unerlöste, von Maskenschrecken durchkältete Welt sehr überzeugend schildert. Ob es sich bei Mense und Schrimpf um



JOSEF EBERZ—MÜNCHEN.

»UMBRISCHE EBENE«

mehr handelt als um eine flüchtende Pseudo-Idealität, scheint mir im Augenblick schwer zu entscheiden, aber mindestens fraglich. Da ist doch wohl eine Ruhe neben den Kämpfen, eine Art Anachoretentum in einem geträumten Umbrien, nicht ohne Wohllaut, nicht ohne Kräfte der Ergriffenheit und Rührung, aber doch kein wahres Vorwärtskommen in der entscheidenden Richtung. Diese Harmonie ist zu herabgesetzten Preisen erkaufte. Sie ist die schäferliche Idylle von Einsamen und fast von Deserteuren, sie hat etwas sehr Privates und darum Ungültiges.

Daneben Otto Dix. Man kann nicht etwa Dix gegen Mense und Schrimpf feindlich auspielen und sagen: diese gelösten Linien und klingenden Farben hier widerstreiten den gellen, grellen Dingen dort so, daß beides sich gegenseitig ausschließt. Denn in jeder Zeit treffen harte Gegensätze aufeinander, jede Zeit hat ihre harte Realität und ihre holden Wunschträume, und das eine wie das andre kann dem Künstler zum Mittel seines Ausdrucks werden. Aber für Dix spricht doch die Materialität seiner Inhalte, die er sich mit einer Art Ingrimm aus dem Leben des Augenblicks, manchmal aus der Gosse herausholt. Dix ist der verbissene Wille, um keinen Preis zu lügen. Lieber Schlamm als Gespensterei, lieber das Wilde und Grauen-

volle, das Wahnsinnige und Ekelhafte als irgend eine Art von Schönfärberei. Seine Bilder schildern eine wüste Realität. Sie knüpfen mit Absicht an die Meßbudenmalerei an, sie tragen sich im Moritatenstil vor, sie sind viel eher Illustrationen als Gemälde, aber sie schleppen Leben, Dasein herbei und stellen es auf eine schonungslose Weise zur Diskussion.

Die Kollektion Reinhold Ewald (Hanau) zeigt endlich eine stärkere Regung und Ausbreitung dieses Künstlers, einen Ansatz zur Überwindung seiner Rationalität und zum Übergang vom Reden ins Bilden. Seewald hält sich durchaus auf dem längst erreichten Stand, nur daß seine Bilder an Trockenheit, seine Linie an überheblicher Phrasenhaftigkeit vielleicht zugenommen haben. Die hier als Beilage gegebene Landschaft ist ohne Zweifel die beste seiner in Darmstadt gezeigten Arbeiten. Auch Pechstein ist eigentlich nicht weiter gekommen. Doch spricht immer wieder der Klang seiner starken Farbe rein und kräftig an jedes empfängliche Auge. Achmann erregt mit graphisch gesehenen Bildnissen und Interieurs Interesse. Otto Müller spielt die Harle seiner feinen, übergrauten Farbenskala mit gewohntem Reiz, und unverdrossen bläst sein Namensvetter Felix seinen bald schnurrigen, bald recht lang-



REINHOLD EWALD—HANAU. AM WOLFGANG-SEE.



GEORG SCHRIMPF—MÜNCHEN. »MÄDCHEN MIT SCHAFEN«

weiligen Dudelsack. Moll ist schwächer als gewöhnlich, Eberz desgleichen. In diesen und anderen Erscheinungen verzettelt sich das Bild der Ausstellung mehr und mehr; der stärkste Akzent bleibt auf dem stummen Dialog Kanoldt-Dix liegen, begleitet von den Nebenstimmen Schrimpf und anderer, die ihm nahestehen.

Im Bereich der Graphik gibt es von fast allen bekannten Namen gute Proben zu sehen, z. B. von Barlach, Großmann, Meidner, Beckmann, Davringhausen, Eberz, Achmann usw. Zwei Aquarelle von Paul Klee sind einzelgängerisch und sehr erlesen. Die Plastik bringt meist kleine, feine Ware bekannter Art; darunter die sehr amüsanten Terrakotten von Lörcher und ein entzückendes, halbmeterhohes Mahagoni-Figürchen von Archipenko, teils positiv, teils negativ gearbeitet, dem ich vor den großformigen Marmorbildnissen des gleichen Künstlers bei weitem den Vorzug gebe.

Gleichzeitig mit dieser Ausstellung zeigen die hessischen Künstler ihre Arbeiten in der „Kunsthalle“ am Rheintor. Ihr ist das Schauspielers-Bildnis von Paul Thesing-Darmstadt entnommen, eine klare, gekonnte Arbeit von feiner, geistreicher Art. Im übrigen kommen nur wenige Leistungen dieser hessischen Abteilung über das Provinzniveau hinaus.

Erwägung verdient — anlässlich dieser wie mancher andern Ausstellung — der Gedanke, ob nicht auch bei juryfreier Beschickung der Hängekommission das Recht zustehen soll, in gewissen äußersten Fällen Ausscheidungen von Kunstwerken vorzunehmen. Dieser Gedanke ist auch in Berlin (Voss. Ztg.) mehrfach vertreten worden. Er ergibt sich einfach aus dem Umstand, daß in jeder juryfreien Ausstellung fünf, sechs Werke hängen, die man aus Qualitätsgründen gern verstecken möchte und die das Gesamtbild empfindlich stören. WILHELM MICHEL.



RICHARD SEEWALD. »STILLEBEN



CARL MENSE MÜNCHEN. BILDNIS GINE



GEORG
SCHRIMPF.
»MUTTER
UND KIND«

EIN DEUTSCHER KUNSTKRITIKER DES 19. JAHRHUNDERTS.

ZU MERCKES, DES GOETHEFREUNDES, AUFSÄTZEN ÜBER DIE KUNST.

Das 18. Jahrhundert europäischer Kultur wird immer als eine Blütezeit des menschlichen Geistes zu gelten haben. Mit dem üblichen Gerede von Rationalismus, Oberflächlichkeit und dergleichen dringt man nicht entfernt an das Wesen dieser Epoche heran. In jedem Zeitalter gibt es die große Masse der bloß auswertenden Geister, die die Kraft und Tugend der Epoche in breiter, faßlicher Verfrachtung zum Vorschein bringen. Gewiß geht durch das 18. Jahrhundert ein breiter Strom behaglicher oder frecher Vernünftleier. Aber nicht an derlei modischen Verdünnungen ist das spezifische Gewicht eines Zeitgeistes zu messen. Jene humanitäre Vernünftleier, die schließlich zur Platitude der Aufklärung geführt hat, ist eben nur ein Nebenprodukt oder vielmehr die flache und flauere Auswalzung jener echten, großen Geistesfreiheit, Menschlichkeit und souveränen

Klarheit, womit dieses Jahrhundert vor allen andern geschmückt ist. Jedes echte Geistesdenkmal dieser Zeit zeichnet sich durch dieselben Züge aus: leichte, spielende Kühnheit des Gedankens, gelassene Zornlosigkeit der sittlichen Begriffe, weitherzige Duldung, anmutigste, humanste Form, lächelnde, silberne Freiheit aller geistigen Horizonte. Sehr oft mischt sich darunter jener liebenswürdige, gefühlige Zug, jene betonte Wärme der Empfindung, jene Zugänglichkeit für die weicheren, liebenderen Regungen des Gemüts, womit sich die Menschen dieser Zeit ein Gegengewicht zu der Schärfe ihrer Verständigkeit geschaffen zu haben scheinen.

Darmstadt, damals eine kleine und herzlich unbedeutende Residenz, hat den Ruhm, dem freien, schönen Geiste dieser Zeit in einigen seiner besten Söhne eine hervorragende Ver-



AUG. BABBERGER—KARLSRUHE.

GEMÄLDE »DREI FRAUEN«

lautbarung gegeben zu haben. Der Geist der Stadt und ihrer Bevölkerung hat von Natur einige Züge, die man Züge des 18. Jahrhunderts nennen könnte. Sie hat in Peter Helfrich Sturz einen der glänzendsten modernen Stilisten hervorgebracht, in Georg Christoph Lichtenberg den bedeutendsten deutschen Aphoristen nächst Nietzsche, von dem man nur sagen kann, daß ihm die Nation heute noch nicht den gebührenden Rang zuerkannt habe. Sie hat ferner der deutschen Literatur die eindrucksvolle, farbige Gestalt des Kriegsrats Johann Heinrich Merck geschenkt, der bedeutendste deutsche Kritiker des 18. Jahrhunderts nach

Lessing. Und schließlich gab sie unsrer Literatur den ohne Frage genialsten Dramatiker, Georg Büchner, auch er eine schöne, wenn gleich sehr verspätete Blüte des 18. Jahrhunderts. So kann man sagen, daß diese Stadt zu jenem Abschnitt europäischer Geistesentwicklung ihren Beitrag redlich geliefert hat.

Wir haben es hier mit der Erscheinung Johann Heinrich Mercks zu tun, jenes merkwürdigen Mannes, der unter den Paladinen Goethes im Ehrensaal unsrer Literaturgeschichte steht, der zum „Mephisto“ das Modell abgab, dessen vielfältige, glänzende Talente die Bewunderung der Mitwelt waren und dessen verschlungenes



ALEXANDER KANOLDT. GEMÄLDE »STILLEBEN«
»AUSSTELLUNG DEUTSCHE KUNST 1923 DARMSTADT«

Geschick im Verein mit einem schwierigen, wetterwendischen Charakter in tiefstes Elend und in den Selbstmord führte. Unter seinen zahlreichen Gaben stehen seine Kennerschaft der bildenden Kunst und eine unwiderstehliche Passion für sie an erster Stelle. Besonders für die graphischen Künste genoß sein Urteil in ganz Deutschland un widersprochene Autorität. Es ist z. B. bekannt, daß Herzog Karl August von Weimar kaum eine Erwerbung für sein graphisches Kabinett vorgenommen hat, ohne sich der Zustimmung des Darmstädter Kenners zu versichern. Wichtiger noch wird

uns das Zeugnis unsrer eigenen Eindrücke aus Mercks Briefen und Aufsätzen sein. Wenige Zeilen dieser Schriften geben demjenigen, der selbst Kenner ist, das unzweideutige Gefühl: hier spricht ein Mann, der die Kunst nicht nur von außen kennt, sondern der sie bei ihrem Tun belauscht hat, der über die besondere Seelenlage des Künstlers, über die bestimmten Bedingungen technischer, soziologischer, kulturgeschichtlicher Art, über das Wesen des Kunstgenusses bis auf den Grund Bescheid weiß. Wir sehen Merck den Kunstschriftsteller gewiß in manchen Dingen an seine Zeit gebunden.



ALEXANDER KANOLDT—MÜNCHEN. STILLEBEN



WILLI JAECKEL—BERLIN.

GEMÄLDE »WALDLICHTUNG«

Aber während das so natürlich ist, daß es gar nicht anders erwartet werden darf, stimmt es uns füglich zur Bewunderung, zu sehen, wie flügelleicht er im wesentlichen den Zeitbefangenheiten zu entrinnen weiß, wie kräftig und unmittelbar das geheime Wissen vom untergründigen Leben der Kunst in seine schlanken, wüchsigen, ziervollen Sätze einströmt. Mercks Schriften und Äußerungen zur Kunst sind heute noch nicht veraltet, sie rufen in den ewigen Kampf, den der Künstler gegen das Banausentum und den starren Buchstaben zu führen hat, noch heute manches gute, witzige Wort, wie sie schon zu ihrer Zeit gegenüber einem kalten, trockenen Pedantentum das Leben, die Freiheit, das Werden und das tiefere Wissen mit Glück vertei-

digt haben. Merck war „schöpferischer“ Kritiker im besten Sinne des Wortes. Und um es noch genauer zu erfassen: er hat sich diesen Ehrentitel erworben nicht durch tiefe synthetische Spekulation über das Wesen der Kunst und des Künstlergeistes, sondern durch viele verstreute, oft polemische, im Tagesstreit der Meinungen anwendbare Bemerkungen, Fingerzeige, Richtigstellungen, die alle von Sachkunde blitzen und meist glänzend geprägt sind.

Kennzeichnend für die Lebendigkeit seiner Betrachtung ist eine Bemerkung in dem Aufsatz „Ueber die Landschaft-Mahlerey“ (1777): „Die meisten unsrer Kunstbücher sind nichts weiter als Aesthetik, Redekünste, Institutiones styli, Poetiken u.s.w. Es ist nur immer die Rede da-



WILLI JAECKEL—BERLIN.

GEMÄLDE SELBSTBILDNIS

von, wie man die Verse machen müsse; aber wie der Poet, der sie machen soll, gebildet werde, kein Wörtchen, das instruktiv wäre!" Man sieht hier schon die lebendige, psychologische Einstellung des 19. Jahrhunderts sich gegen eine lederne, normative Schulfuchserie erheben. Aus dem selben Geiste kommt die Bemerkung, daß zur Landschaftsmalerei fürs erste das große poetische Gefühl gehöre, „alles, was unter der Sonne liegt, merkwürdig zu finden und das geringste, was uns umgibt, zu einem Epos zu gestalten". Daran schließt sich die Mahnung zu unaufhörlichem Studium der Natur, zur Schulung des Wahrnehmens oder, wie er sehr hübsch sagt, zur „botanischen Jagd" auf das lebendige, charaktervolle Detail. Geht er

dann zum Künstler selbst hinüber, so wünscht er ihm, besonders dem Landschaftler, „daß er oft, satt von der Natur, ganze Zeiten lang ruhen könnte, ohne nachzubilden. . . . Nur das Non-Genie hat immer das Jucken zum Zeugen oder sich Spaß zu machen. Der aber produktive Kraft besitzt, dessen Seele ruht und sammelt, ohne zu wissen wie, wie die Natur im Winter". Gegenüber dem Dringen auf „deutliche Komposition" lobt er den Landschaftler, dessen Tafeln anfangs „dasjenige haben, was man unbestimmt nennt". Und er meint: „Dies heilige Gefühl für die sanften Übergänge der Natur, das ihn überall bestimmt, da keine Grenzen und Linien zu ziehen, wo die Natur sie nicht abgeschnitten hat, bestärkt ihn immer weiter in



MAX PECHSTEIN. •STILLEBEN MIT SELBSTBILDNIS



MAX PECHSTEIN—BERLIN.

GEMÄLDE FRAUBILDNIS

dieser Ehrfurcht, hindert ihn aber, so bald, besonders dem profanen Auge, etwas Sehenswürdiges zu liefern. . . . Wer Wahrheit liebt und verehrt, ist nicht immer der fertigste Skribent. . . . Manier soll und muß werden, aber spät, wie bei J. J. Rousseau, der im 40. Jahre zu schreiben anfing. Wo sie zu früh entsteht, ist's Selbstbetrug, verkleidete Armut unter reichem Ameublement und Fertigkeit ohne Wissenschaft."

Man sieht: hier wird der Leser vom Führer wirklich in „Künstlers Lande“ geführt; er lernt die Kunst und ihre Probleme sehen vom Standort des Künstlers aus, und ist dies heute noch das Wesentliche, was vom Kunstschriftsteller zu verlangen ist: für Mercks Zeiten war dieser

Wechsel des Standortes eine kühne Neuerung gegenüber einer üblichen Kunsterörterung, die in einem falschen Sinne normativ und rein gegenständlich war. Das tiefere Wissen von der Kunst befähigte Merck dann u. a. zu einer Würdigung Albrecht Dürers, die gegenüber der abschätzigen Meinung seiner Gegenwart kühn und revolutionär zu nennen ist. Es ist ein Unrecht, daß man seinen Aufsatz „Einige Rettungen für das Andenken Albrecht Dürers gegen die Sage der Kunstlitteratur“ vergessen hat, denn hier bereitet sich — er ist 1780 im „Merkur“ erschienen — jene neue Einschätzung Dürers vor, die späterhin von der Romantik zum Glaubenssatz erhoben worden ist. Merck weiß Dürer, der jener Zeit als steif, gotisch, roh,



AUSSTELLG
»DEUTSCHE
KUNST 1923
DARMSTADT«

ALFRED LÖRCHER—STUTT GART.

STATUETTE · TERRAKOTTA.

häßlich, gemein, naturalistisch, trocken und kleinlich, hart und unbeholfen galt, aus seiner Zeit, Bildung und Umwelt zu erfassen. Er lehnt seine Vergleichung mit den damals geschmackbeherrschenden Italienern rundweg ab, behauptet seine eigenwüchsige und eigengesetzliche Größe und rühmt insbesondere sein graphisches Werk als unübertrefflich: kein Meister habe je so tief wie Dürer empfunden, was man eigentlich in Holz ausdrücken könne. Man muß diese prachtvollen Ausführungen über Dürers Holzschnitte lesen, um ihre Sachkunde, ihren wissenschaftlichen Wert, ihre feinen Unterscheidungen würdigen zu können.

Das gleiche Wissen ist es, das ihn ein andermal auftreten läßt gegen flauere, pseudo-idealistische Auffassungen über die Motive, die den Künstler zum Schaffen treiben. Daraus entsteht der vortreffliche, von Witz und humanen Ironieen funkelnde Aufsatz „Über die

bei Kunstwerken objektiv gleichgiltige Absicht ihrer Urheber“ (Merkur 1781). Eine falsche, phrasenhafte Geistigkeit wollte damals (und ist es heute viel anders?) als Antriebe für künstlerisches Schaffen nur hohe und erhabene Dinge, Drang nach Unsterblichkeit, edelste Bildungsabsicht u.s.w. gelten lassen. Mit entzückendem Spott tut Merck diese windelweiche, unwisende und respektlose Gesinnung ab: „Wenn große Kräfte in Bewegung gesetzt werden, so mag der Endzweck profan oder heilig sein, so werden allzeit große Resultate daraus entspringen. Sogar um Geld zu machen, das doch so vielen Leuten das Ekelhafteste ist, das man denken kann, glaube ich, kann einer, der epische Kräfte hat, ein episches Gedicht hervorbringen. . . . Ob Voltaire sich hätte träumen lassen, daß er von einer Rotte unbärtiger Knaben in Teutschland . . . Kahlkopf gescholten würde, weiß ich nicht; aber das weiß ich, daß manches



ALFRED LÖRCHER—STUTTGART.

STATUETTE TERRAKOTTA.

fürtreffliches Produkt seines Kopfes, das noch lange bei der Nachwelt bleiben wird, wenn diese Knaben vergessen sind, in der unlautern Absicht zur Welt kam, Geld hervorzubringen und, was noch unlauterer ist, dies Geld sogleich sicher anzulegen. . . . Wird darum Rembrandt zum Handwerksmann, weil man weiß, daß ihn die Liebe zum Geld besaß und daß wir dieser Schwachheit sowohl seine meisten radierten Blätter als seine vielen Staffelei-Gemälde zu danken haben? . . . Wie viele Kompositionen von Rubens würden wir entbehren müssen, wenn nicht dieser Mann so vieles Geld zu seinem Marstall und zu seiner Tafel nötig gehabt hätte? Er lebte als ein Fürst, und also war es ihm erlaubt, hierzu die Welt ein wenig kontribuabel zu machen und die Fabriken von Gemälden anzulegen, die man heutzutage in allen Galerien von Europa die Rubensische Schule nennt?" Umgekehrt aber kann man „die edelste

Absicht haben, ein ganzes Volk zu beglücken, seinem Zeitalter selbst eine andre Stimmung zu geben, und — doch nur einen Marmontel'schen Belisaire oder eine Ramsay'sche Cyropädie zur Welt bringen."

Liest sich dieses prachtvolle Stückchen Prosa auch stellenweise als ein überaus eleganter und höchst souveräner Scherz, so liegt eben doch in der Auffassung, die es vertritt, viel mehr wahre und nüchterne, geistige und ehrfürchtige Einsicht in das Wesen des Künstlers als in der Auffassung, die es so hübsch verspottet.

Am reichsten an Bedeutung und geistiger Resonanz ist aber wohl ein Aufsatz „Über die letzte Gemälde-Ausstellung zu * * ". Er ist im Jahr 1781 in Wielands „Teutschem Merkur" erschienen. Noch mehr als die bereits erwähnten Aufsätze verdient es dieser, der Vergessenheit entrissen zu werden. Deshalb sei in Folgendem auf ihn eingegangen. — (SCHLUSS FOLGT.)



KARL ALBICKER. BRONZE-STATUETTE



RENÉE SINTENIS. KLEINE BRONZE

AUSSTELLUNG .DEUTSCHE KUNST 1923. DARMSTADT-MATHILDENHÖHE.



RICHARD GESSNER. GEMÄLDE »INDUSTRIE.«

BES: W. MEYER—DÜSSELDORF-OBERRASSEL.



RICH. GESSNER—DÜSSELDORF.

„GRÖNENBACH IM GEWITTER“

DER MALER RICHARD GESSNER.

Der Düsseldorfer Maler Richard Geßner sucht seine Motive fast ausschließlich im rheinisch-westfälischen Industriegebiet, und seine Bilder zeigen durchweg Zechenanlagen, Kokereien, große Hüttenbetriebe und Fabriken. Sein Schaffen ist mit seiner Heimat aufs engste verwachsen, ist streng lokal und läßt sich von dem rheinischen Boden nicht trennen.

Was Richard Geßner auf seinen eigenen Weg führte, war neben einer großen zeichnerischen Veranlagung ein intensives Farbenempfinden, unterstützt von der Innigkeit des Gefühls. Er sucht die feinen Tonwerte, seltene Lokalfarben, ungewöhnliche atmosphärische Zustände, Rauch, Sonnendunst, Nebel oder den Übergang von der Dämmerung zum künstlichen Licht, mit dem aufgeregten Spiel der Bogenlampen. So werden die Hochburgen der Industrie, die Fördergerüste, Schutthalden, Ruß und Dampf fast zu mystischen und unheimlichen Visionen.

Nur in einem seiner Bilder bricht auch Liebliches durch, im „Frühlingstag“. Es ist fast lyrisch. Wir sehen den Rand der Großstadt, noch nicht freies Land und doch auch nicht mehr nur Mauern von Mietskasernen und Fabrikanlagen. Die matte Frühlingssonne hat am Spätnachmittag Arbeiter mit Frauen und Kin-

dern ins Freie gelockt; müde lagern sie auf der spärlichen Grasnarbe zwischen Sandhaufen, Konservenbüchsen und anderen Abfällen. Eine schwermütige Darstellung großstädtischen Feiertages. — Das stärkste unter den hier gezeigten Bildern ist der „Feierabend“. Schwacher Rauch steigt aus den Schornsteinen, wenige Arbeiter stehen vor dem Fabriktor, müde und breit liegen Häuser und Halden in der späten Dämmerung. Im Gegensatz hierzu lebt und rast in dem Bild „Industrie am Abend“ die moderne Maschinenteknik mit all ihrer Wucht. Man hört geradezu das Kreischen und Pfeifen der Maschinen, die den weißen geballten Rauch in die Luft stoßen.

Eine Erinnerung an Geßners Kriegszeit bietet sein Bild „Landschaft aus Mazedonien“; mit charakteristischen Strichen ist der exotisch-herbe Zauber des südlichen Landes wiedergegeben. Beinahe romantisch ist die südbayerische Landschaft „Grönenbach im Gewitter“.

Richard Geßner ist nie allegorisch oder historisch; er steht bewußt in seiner Zeit und empfindet ihren Pulsschlag, ihren Geist. Nie lehnt er sich an andere an, er malt, was ihn packt. Seine Bilder spiegeln im stärksten Maße seine Anschauungswelt wieder und zeigen zum Greifen deutlich, was er als Künstler durchlebt. R. BONGS.



RICHARD GESSNER DÜSSELDORF

IMMERSIÖN VON S. FELD — DÜSSELDORF

SÜDBAYERISCHE LANDSCHAFT

DEUTSCHE KUNST UND FRANZÖSISCHE KUNST.

VON ERNST V. NIEBELSCHÜTZ MAGDEBURG.

Versucht man das innerste Wesen der deutschen Kunst auf eine möglichst kurze, zugleich präzise und doch nicht zu enge Formel zu bringen, so wird man sagen können: sie ist Ausdruck einer romantischen Seelenverfassung. Die These hat nur den einen Nachteil, selbst wieder eine neue Frage zu enthalten, die Frage nämlich, was man unter „Romantik“ zu verstehen habe. Ich denke hierbei nicht an die so getaufte geschichtliche Stilerscheinung, die sich mit dem Nazarenertum der Cornelius und Overbeck deckt, sondern an etwas viel Allgemeineres und Umfassenderes: an den geistigen Hinter- und Untergrund dessen, was wir als eigentümlich deutsch bezeichnen zu müssen glauben.

Dieses Romantische äußert sich negativ als Abneigung, ja geradezu Unvermögen, die äußere Erscheinung der Dinge, ihren schönen Schein, ihre reizende Oberfläche, als endgültige Tatsachen anzuerkennen. Der romantische Geist will nicht den Schein, er will die Sache selber, nicht flüchtiges Sinnenglück, sondern Erkenntnis. Seine realistische Gründ-

lichkeit, die oft genug bis an die äußersten Grenzen des Erträglichen geht, steht keineswegs damit in Widerspruch. Sie ist nicht Selbstzweck, sondern Ausdruck eines leidenschaftlichen Verlangens, den Urformen auf die Spur zu kommen und ihrer Wesenheit teilhaft zu werden. Dieses unruhige Ringen um den verborgenen Sinn der Erscheinung, dieses bohrende Bemühen, sie aus ihrer begrenzten Dinghaftigkeit zu erlösen und mit dem Weltganzen zu verknüpfen, führt notwendig den romantischen Künstler zur Selbstdarstellung des Gefühls und läßt ihn die objektiven Zielsetzungen als für ihn unverbindlich ablehnen. Daher die oft erschütternde Ausdruckstärke und Einzigartigkeit des romantischen Kunstwerks, daher aber auch seine Maßlosigkeit, sein auffallender Mangel an Traditionswerten, die uns seine methodische Eingliederung in eine fortlaufende Entwicklungskette, seine Angleichung an ein allgemein gültiges Gesellschaftsideal häufig so schwer, ja unmöglich macht. Das oft bezeugte Mißtrauen des normalen Empfindens gegen sein Anderssein



RICHARD GESSNER. GEMÄLDE ZEHE PRÄSIDENT · BOCHUM · BESTZER DIRKTOR KALLIN.



RICHARD GESSNER. GEMÄLDE »ZECHEANLAGE«
GROSSE KUNSTAUSSTELLUNG DÜSSELDORF 1923.



RICHARD GESSNER.

GEMÄLDE FEIERABEND.

ist nur allzu erklärlich. Denn alles Ungesetzliche, dämonisch Unbestimmte und Überspannte erweckt den Widerspruch dessen, der sich im Besitz der Regeln weiß und seinen Schatz an überlieferten Konventionen mit der Umsicht eines klugen und vorsichtigen Rechners verwaltet.

Liegt der romantische Zug zum Unbegrenzten auf der allgemeinen Linie des germanischen Kunstwillens, so ist freilich nicht zu übersehen, daß es hunderte von Beispielen gibt, die den deutschen Geist in deutlicher Kampfstellung gegen dieses sein Erbteil zeigen, Fälle eines heroischen Bemühens, des Romantischen als einer Schwäche Herr zu werden und es durch ein dauerhafteres Ideal zu ersetzen oder doch unschädlich zu machen. Ich meine hier nicht den steifleinenen Dogmatismus der verschiedenen „Richtungen“, der oft allerdings nichts anderes ist als ein Selbstschutz der unruhig schweifenden Seele, sondern ich denke an die an den äußersten Grenzen der deutschen Möglichkeiten stehenden höchsten Repräsentanten unseres Wesens, an Dürer etwa oder Goethe, deren Leben und Wirken uns deshalb so ehrwürdig und vorbildlich erscheint, weil es ein ununterbrochener

Reinigungsakt des durch Blutanteil romantischen, durch Wahl und Wille klassischen Menschen ist. Beiden ist die angestrebte Verschmelzung ihres Wesens mit dem Formideal des Südens von übereifrigen Patrioten zum Vorwurf gemacht worden: als Minderung ursprünglicher und angeblich höherer Anlagen. Ich denke, mit Unrecht. Was sie wollten: die Neutralisierung der angeborenen Prometheusnatur durch festere Bindungen, war doch wohl nur in engster persönlicher Berührung und Reibung mit dem Geiste der Klassik zu erreichen. Man wandelt eben auch in nordischen Nebeln nicht ungestraft. Griechensehnsucht und Südheimweh (um zwei Wortprägungen aus Bertrams Nietzsche-Buch hier zu gebrauchen) — was sind sie anders als Wirkungen der meist nur im deutschen Unterbewußtsein heimischen Ahnung von der Unmöglichkeit, unter bloß nordischen Voraussetzungen ein Ganzes zu werden? Und so erklärt sich auch positiv die Anziehungskraft, die von je die französische Kunst auf uns ausübte. Es ist platter Unsinn, wenn heute sogar französische Gelehrte behaupten, immer wäre der deutsche Künstler nach Frankreich mit



RICHARD GEISNER.

LESIZO. — H. LEMENAU. HÖHEN.

AUS MAZEDONIEN

der demütigen Miene des Almosenempfängers gekommen, der sich mit den Brosamen begnügte, die von des reichen Herrn Tische fielen. Statt vieler Worte bedarf es nur eines Hinweises auf den Skulpturenschmuck unserer frühgotischen Dome. Das ist wahrlich nicht erbettelt, es ist erarbeitet und erkämpft! Deutsche Gefühlstiefe und klassisch-französische Form haben sich hier aufs innigste durchdrungen, nicht nach dem Verhältnis von Nehmen und Geben, sondern nach dem der vollen Gleichberechtigung beider Kontrahenten. Und Ähnliches gilt auch für die zahlreichen späteren Stoffverbindungen. Das Rokoko der deutschen Klöster und Residenzen ist etwas ganz anderes als derselbe Stil in seinem französischen Ursprungsland. Es ist bewegter, glühender, innerlich reicher, mit einem Wort: romantischer als bei unsern selbst in der Ausschweifung noch maßhaltenden westlichen Nachbarn. Und ebenso wird kein Einsichtiger sich die Blöße geben

wollen, die deutschen Maler des 19. Jahrhunderts, einen Leibl oder Thoma etwa, ihrer Pariser Schulung wegen mit ihren französischen Zeitgenossen zu verwechseln.

Worin aber besteht nun dieses Klassische, das in der Tat für die französische Kunst charakteristisch zu sein scheint? Mit Recht gilt Frankreich noch heute als der eigentliche Hüter, als Verwalter und Mehrer des von der Spätantike den Mittelmeer-Nationen vererbten Kunstgeistes, der die Beziehungen zwischen dem Ich und der Welt nach verstandesmäßig gewonnenen, feststehenden Gesetzen regelt und auch mit Strenge ihre Befolgung überwacht.

Die mittelalterliche Philosophie der Scholastik, die scharfsinnig ein Glied aus dem andern entwickelte Systematik der gotischen Baukunst, der Akademismus eines Poussin und Ingres und neuerdings der Kubismus der Léger und Braque: sie konnten in ihrer stark intellektuellen Bedingtheit in keinem andern Lande entstehen als in Frankreich. (SCHLUSS AUF SEITE 231.)



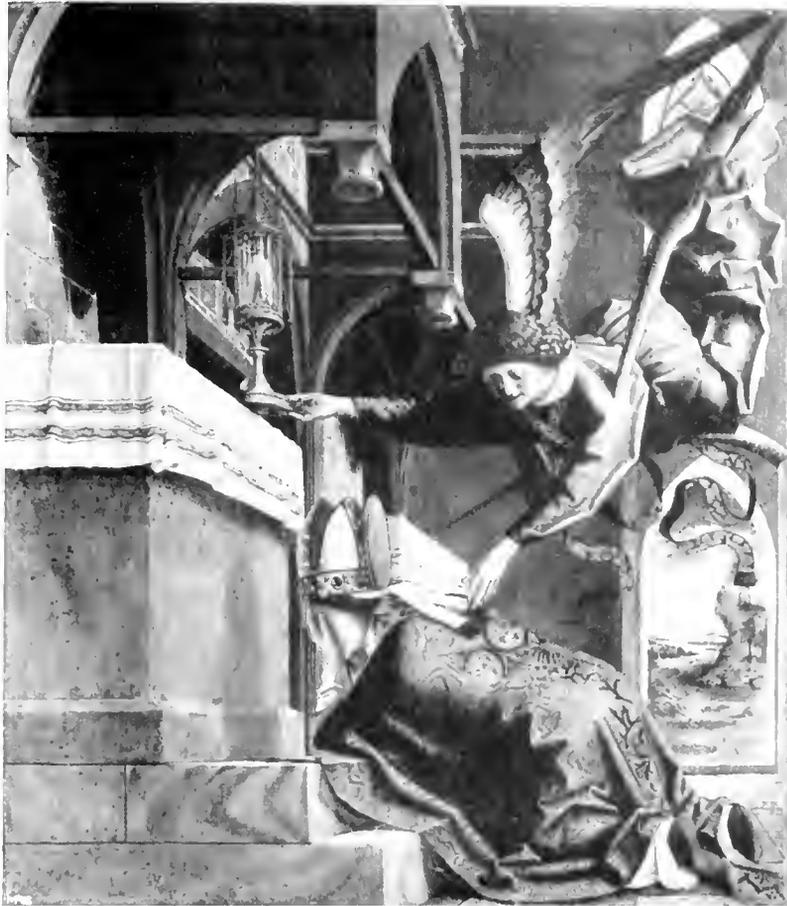
RICHARD GESSNER – DÜSSELDORF. GEMÄLDE VORSTADT.



RICHARD GESSNER. GEMÄLDE „BOCHUMER VEREIN“.
BESITZER: FABRIKANT SIMPELKAMP—CREFELD.



MICHAEL PACHER. ALTARBILD »BESCHNEIDUNG CHRISTI.«
VOM ALTAR IN ST. WOLFGANG IN ÖSTERREICH. PHOTO: DR. F. STODTNER-BERLIN.



MICHAEL
PACHER.
»KIRCHEN-
VÄTER-
ALTAR«

DER ALTAR DES MICHAEL PACHER.

VON REINHOLD EWALD.

Man fährt von Salzburg, der mozartisch Reinen, der Stadt des musikalischen Barock, mit der niedlichen Lokalbahn durch ein liebliches Gefilde gegen die drohende, scharfe hohe Wand der Tiroler Alpen, durch deren erste schmale Schluchten unter überhängenden Bergwänden an türkisblauen und meergrünen Seeausschnitten sich schlängelnd, zum Wolfgangsee. An des Sees schönster Stelle entsteigt die Kirche des Heiligen Wolfgang den Wassern. Jäh, wie der Aufstieg der steilen Bergnasen, ragt heute noch, fast unberührt, wie vor 450 Jahren, von Kindern dieser Natur geschnitzt und gemalt, der 11 Meter hohe Altar des Michael Pacher-Kreises in den Chor des Kirchleins.

Wenn ich es für notwendig halte, über das große Werk des Wolfgang-Altars einiges zu schreiben, so geschieht dies aus mehr als einem Gesichtspunkt. Am wichtigsten scheint mir etwa folgendes: Pacher ist nicht so sehr als individuelle Persönlichkeit, etwa wie Dürer oder

der jüngere Holbein, begrifflich klarzulegen, zu fassen, sondern er wirkt über das Persönlich-Individuelle hinaus als letzte Sammlung nordischer Feudalgotik, als letzter Sammelstrom gotischer Energien. Er war der Vorstand, der geistige Kopf einer Werkstatt, einer Bauhütte für Plastik und Malerei, und seine suggestive Kraft hat alle Gehilfen in diesen Feudalstrom übergeleitet und in ihm geeint.

Und dies vollzieht sich unter unmittelbarem Einfluß der italienischen Epoche des Mantegna; jedoch, was das Wichtige wird, ohne jede geistige Übernahme. Übernommene Formmittel, etwa des Raums, der Statik, der Bewegung, der Perspektive, werden von seiner Gotik überwältigt, in nordischer Form vergeistigt und von diesen Tirolern als flammendes Symbol der Ewigkeit geschenkt. Dürer dagegen hat sich etwa 50 Jahre später dem Einfluß der Italiener unterworfen.

Mit dem Falle Pacher wird eine große Frage aufgerollt, die mir noch ungelöst erscheint:

die Frage: gibt es eine Ästhetik des Nordens, und gesetzt ja: wo tritt sie klar zu Tage? —

Es gibt auch heute noch, wie damals einen Kampf der Auswirkung des Objekts in der Natur gegen die Tatsächlichkeit des Objekts. Diese Auswirkung, die das nordische Blut verlangt, fordert den Begriff der zeitlichen Wirkung. Dem gegenüber steht die Tatsächlichkeit des Objekts der Romanen, mit der Berufung auf pathetischen Zustand. Ein sachliches Beispiel wäre folgendes: der Italiener (Romane, von Raffael bis Picasso) malt die Mutter, die Madonna; Donatello baut den Fürsten zu Pferd, das Reiterstandbild; der gallisch-germanische Geist dagegen gibt das Mütterliche der Mütter, das Reiten statt des Reiters, das Fürstliche wie im Bamberger König statt des Fürsten, die Wirkung, den Streit, die Geschehnisse zwischen den Aposteln des Chors daselbst anstatt der Apostel selber. Des Weiteren: ein Mantegna, ein Tintoretto malt den Vorgang der Himmelfahrt Christi, die Tatsächlichkeit der Illusion; ein Meister von Wittingau, ein älterer Holbein (im Städel zu Frankfurt a. M.) malt die dauernde Auswirkung dieses Geschehnisses, — nicht seine Tatsächlichkeit, seine Illusion.

Die theoretischen Möglichkeiten der Romanen bei Zustand, Tatsache, sind etwa: bei der „Schule von Athen“ von Raffael das Pathos des wohligh gemessenen Raums, bei Leonardo's „Madonnain der Felsgrotte“ (im Louvre) die formal gefüllte, pathetische Pyramide, bei dessen „Himmelfahrt“ (in Berlin) der Diagonalraum, bei Signorelli's „Panbild“ (in Berlin) der meßbare pathetische Raum mit Vollform und Hohlform, bei Tizian's „Himmelfahrt“ (in der Akademie in Venedig) die pathetische Tatsächlichkeit einer Illusion. All dies scheint irdisch gebunden, materiell bedingt, auf den Menschgott der Antike hinweisend.

Die nordische Theorie: — „Gott in der Materie ist Geist, und die Künstler, die diese Materie anbeten, müssen sie im Geist anbeten“ — zielt auf den Gottmenschen. Die Theorie der Romanen ist hier nicht anwendbar, ein Hildebrand, ein Feuerbach und Marées haben diesem Geist um keinen Deut genutzt. Statt eines pathetischen Raums der Italiener: die Verflechtung zweier verschiedener Raumsysteme, die relativ zueinander entstehen oder vergehen, wie bei der „Himmelfahrt“ des Holbein im Städel. Dies Entstehen und Vergehen löst zeitliche Wirkung aus, — dauert. Statt des farbigen Kosmos der Madonna Raffaels, bei der Lazaruserweckung des Michael Pacher drei in sich geschlossene Farbsysteme von gegensätzlichem Ausdruck, die wechsel-

seitig den Bildraum zu erfüllen scheinen, relativ zueinander entstehen und vergehen. Maßgebende Regeln, sachliche Festlegungen, die wie beim Italiener immer wiederkehren, gibt es beim nordischen Künstler nicht. Ausgangspunkt dieser jedoch immer vorhandenen Farb- und Raumsysteme (selbst bei Einzelfiguren wie Cranachs Venusbildern oder dem Christophorus des Pacher) ist jedesmal neu die Zwiesprache des Künstlers mit der anregenden Natur. Fleisch und Geist, — stärkster Naturalismus und zugleich kühnste Abstraktion.

Dies erfüllt in hohem Maße der Wolfgang Altar. Er besteht aus dem geschnitzten Mittelschrein mit der Krönung Mariä und den Heiligen Wolfgang und Benedikt, dem Aufsatz des Mittelschreins mit der Kreuzigung Christi und den Außenfiguren der Heiligen Georg und Florian, je zwei Innen- und Außenflügeln, die beiderseitig bemalt sind.

Die Hauptfiguren des Mittelschreins sind tief bewegt und raumplastisch empfunden. In einem reinen Wirbelsturm von kreiselnden, rauschenden, brechenden Gewändern, kleinen tosenden Engeln, die sich taumelnd drehen, fliegen und mit dem Filigran der Sockel, Gestänge, der Kronen, Haarflechten und Symbolen den Tiefenraum in ganz verschiedenen Tempi in Bewegung setzen, vom Sturm bis zum leisesten Erzittern, stehen übermächtig mit kolossalem Pathos die Großfiguren. Der Schrein ist ganz vergoldet, Hände, Köpfe und Teile der Gewandung sind farbig naturalistisch bemalt: Gold gegen blasse Gesichtstöne und Violett. Details, insbesondere der Köpfe, sind bis ins Äußerste abgestreichelt und formal und farbig durchgeföhlt. Ob Pacher diese Hauptfiguren selber geschnitzt hat, ist noch nicht festzustellen; zumindest sind sie von ihm fertiggestellt und wohl ganz von ihm angegeben worden. Der Ornamentschnitzer scheint ein anderer gewesen zu sein. Auch die vorderen isolierten Engel und manche der Kleinfiguren scheinen von einem anderen Meister oder Gehilfen gefertigt.

Sind beide Flügelpaare geöffnet, so erblickt man vier Tafeln von unstreitig Pacher's eigener Hand. Die „Bescheidung Christi“ ist von unsagbarer Kostbarkeit. Der sichtbare Bildraum ist nicht wie bei Mantegna nach einem Gesichtspunkt orientiert, sondern von zwei ganz entgegengesetzten Raumkosmen, Raumsystemen beherrscht. Dies zeigt sich etwa folgendermaßen: der feierliche Priester in Brokat und hohem Ornat nimmt tiefernst die Handlung vor. Er bestimmt von der Mitte des Bildraumes aus den Kosmos des Ernstes, der Statik und der Festigkeit. Hierzu gesellen sich der vordere



MICHAEL PACHER. »KNIENDE MARIA

VOM ALTAR IN ST. WOLFGANG IN ÖSTERREICH • PHOTO: DR. F. STOEDTNER—BERLIN.



MICHAEL PACHER. AUFERWECKUNG DES LAZARUS
VOM ALTAR IN ST. WOLFGANG IN ÖSTERREICH.



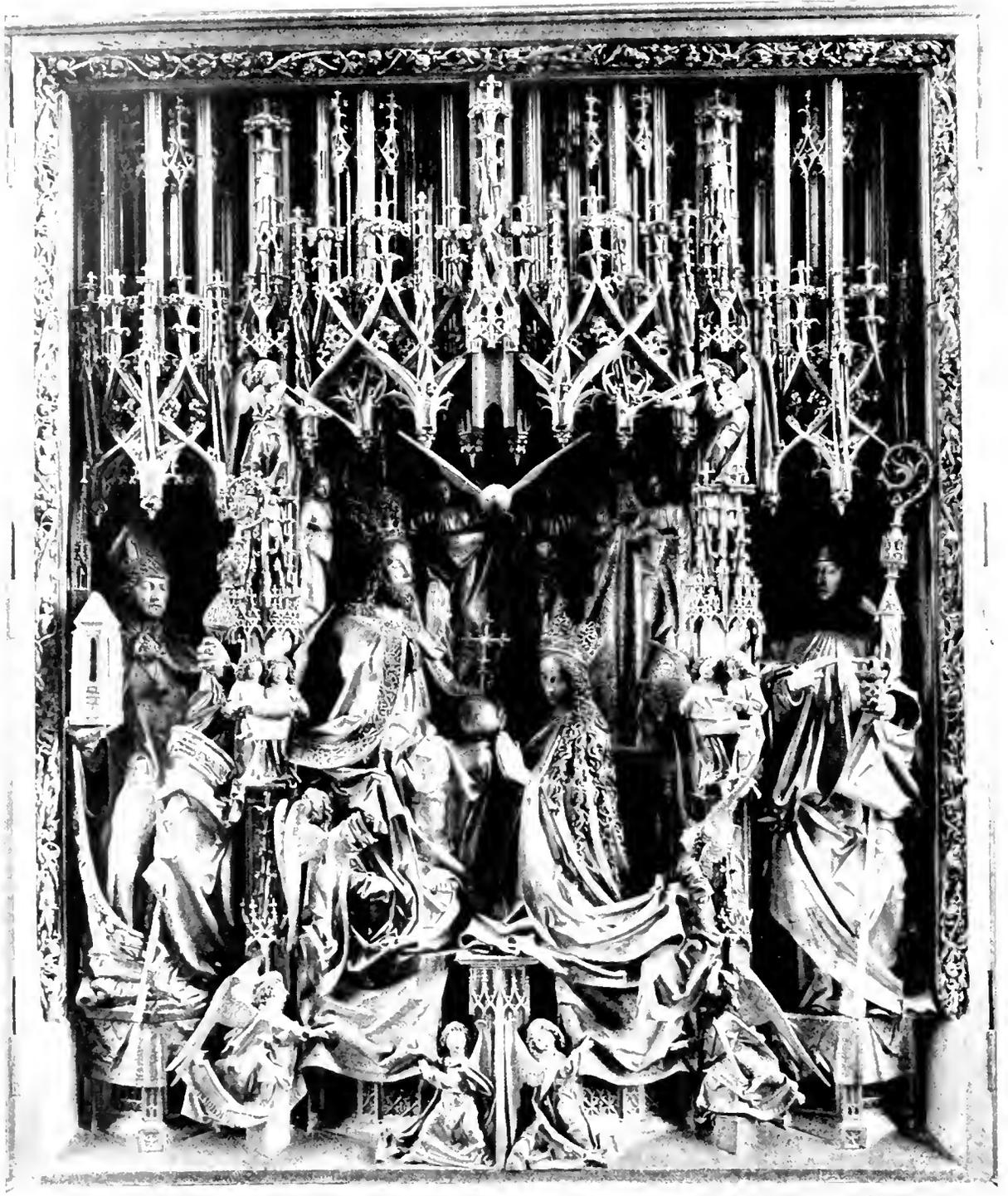
MICHAEL PACHER. •HEILUNG DER BESESSENEN•
VOM ALTAR IN ST. WOLFGANG IN ÖSTERREICH.



MICHAEL PACHER. »DER HL. WOLFGANG.«
AM MITTELSCHREIN DES ALTARS IN ST. WOLFGANG IN ÖSTERREICH.



MICHAEL PACHER. »DER HL. BENEDIKT«
AM MITTELSCHREIN DES ALTARS IN ST. WOLFGANG IN ÖSTERREICH.



MICHAEL PACHER. »KRÖNUNG MARIAS.«
SCHNITZWERK: MITTELSCHREIN DES ALTARS IN ST. WOLFGANG IN ÖSTERREICH.



MICHAEL PACHER. »DER HL. GEORG« TEILAUFNHME.
VOM ALTAR IN ST. WOLFGANG IN ÖSTERREICH.



MICHAEL
PACHER.
• ENGEL •
ALTAR ST.
WOLFGANG.

untere Körperblock der Helferin links und der kubisch bestimmende Block des rechts stehenden Josefs. Der Raum dehnt sich statisch gleichmäßig wie bei den Italienern, von der Bank aus in den dahinterliegenden wie in den nach vorne sich ergehenden Bildräume aus. — Anders der zweite Raumkosmos, der seine Anregung von dem Erlebnis der Zartheit des Kindes, der unerhört feierlichen Stille des Moments, der Zartheit und leichten Nervosität der Maria und der feinen Nervenanspannung der Zuschauer erhält. Es entsteht folgendes: Von der Schere und dem ungemein edlen Spiel der Hände des Priesters aus entwickelt sich der vordere

kreiselnde Raumkeim. Er greift um sich, zuckt über das aufgeblätterte Buch, in die beiden Daumen der nicht sichtbaren Hände der Maria, leitet nach rechts in die Hände und Arme des Josef und dreht schließlich bewegt die Oberkörper der Zuschauer, die Köpfe zart ruckartig kreiselnd in die Richtung der Handlung. Hinter der Bank macht der obere Gesamtraum, von der Gewölbepinne ausgehend, dieselbe drehende Bewegung mit, öffnet hinter den Pfeilern neue kreiselnde Räume. Dies der zweite Kosmos des Raums. Beide Kosmen liegen in demselben Bildraum und verschwistern sich. Der eine entsteht, der andere vergeht und umgekehrt. Die



MICHAEL
PACHER.
»ENGEL«
ALTAR ST.
WOLFGANG.

zeitliche Auswirkung ist in wunderbarer Weise entstanden. Feierlich, mit Gold, grauschwarz, grauviolett, weiß und grün ist die Farbe.

Sind die inneren Tafeln des Altars geschlossen, so erblickt man acht Tafeln mit Darstellungen aus dem Leben Jesu: die „Taufe“, die „Versuchung durch den Teufel“, das „Weinwunder“, die „Speisung der Fünftausend“, die „Auferstehung des Lazarus“, die „Ehebrecherin“, die „Ausreibung aus dem Tempel“ und den „Versuch der Steinigung“. Als das Ausdrucksvollste erscheint mir hiervon die „Auferstehung des Lazarus“. Das Bild ist wie bei den Italienern auf starke Perspektive und Tie-

fenwirkung gestellt. Aber wie bei der Beschneidung unterliegt auch hier der sichtbare Bildraum nicht einem ordnenden Gesetz, sondern er zerfällt dank der unerhörten Wirkung des Geschehnisses einer Auferstehung in zwei total getrennte Raumkosmen. Es entsteht etwas wie bei einem Spießbrutenlaufen. Das tiefliegende Grab mit den vier Säulen, dem Baldachin, dem nach vorne freien und nach hinten durch den Torbogen hinausstoßenden Raumstück ist Träger des einen Raumkosmos, der sich blitzartig, analog der formalen Gebärde des Lazarus, von der vorderen Bildwand in die Tiefe erstreckt. Der zweite Raumkosmos erstreckt



MICHAEL PACHER.

»ENGEL« ST. WOLFGANG.

sich rechts und links vom Grab. Hier sind etwa 20 Personen, statt wie in italienischen Bildern drei oder vier, wie Pfähle aneinandergerammt. Alle setzen den Raum von den äußeren Bildwänden nach der Mitte gegen das Grab in Bewegung. Dieses seitliche Drücken des rechts und links befindlichen Raumsystems in konstanter Ruhe bewirkt relativ ein fluchtartiges Tempo des ersten Lazarusgeschehnisses in die Tiefe des Raums. — Als psychologischer Ausgangspunkt des ersten Kosmos erscheint mir das unerwartete zuckende Leben des Lazarus. Als

Anregung des zweiten Kosmos die erhabene Ruhe Christi mit seinen ihn stützenden Jüngern, die Neugier, mißwillige Pflichtgebundenheit, der üble Geruch der Leiche. In diesem Bilde unterliegt der Raum um Lazarus einer entsetzlichen grünen Leichenfarbe, dagegen erscheint Christus in wunderbarem Braunviolett mit Rot umhüllt und vergoldeten Scheinen. Dieser Farbekomplex greift schon in das Dach des Grabes über. Die Gruppe der Zuschauer rechts ist dumpf, stickig violett. Vorne im Bild eine in der Farbe erbarungslos kalte Frau, die Schwester des Lazarus.



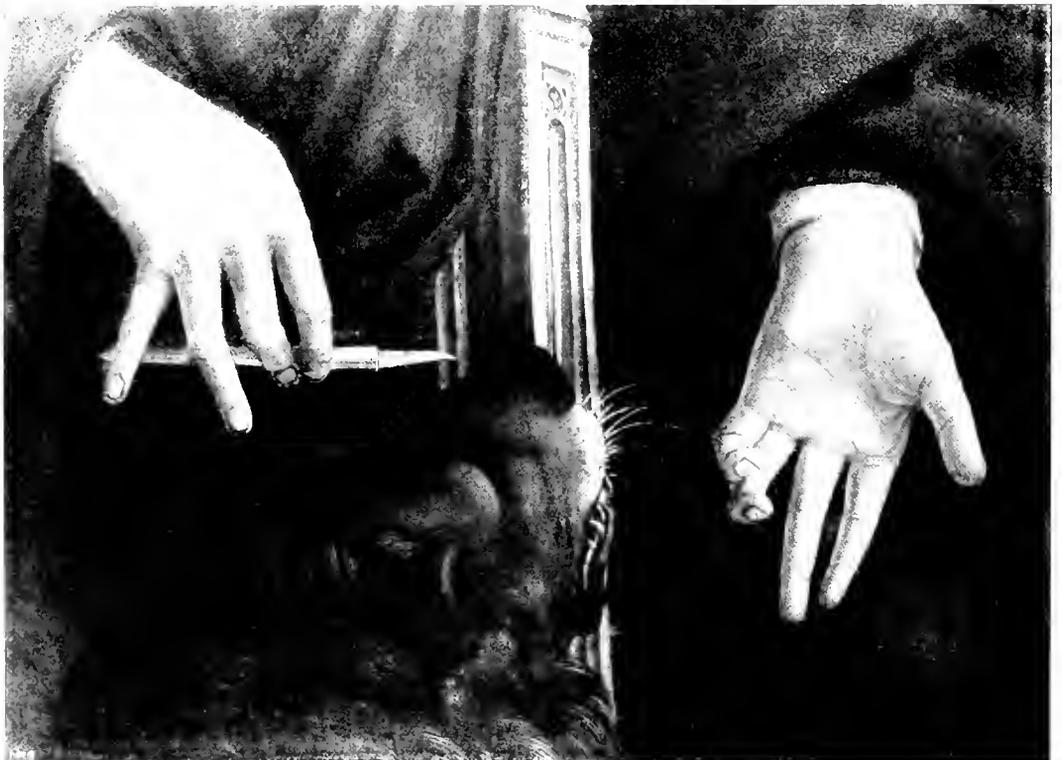
MICHAEL PACHER.

»ENOEL« ST. WOLFGANO.

Bei geschlossenem Altar erblickt man vier Darstellungen aus der Legende des Heiligen Wolfgang, die „Predigt mit dem Teufel“, die „Grundsteinlegung der Wolfganger Kirche“, die „Almosenverteilung“ und die „Heilung der Besessenen“. Sie sind alle von hoher Schönheit. Raumangel verbietet mir, auf alle einzugehen, auch ist der Zweck dieser Zeilen, nicht zu umfassen, sondern nur zu beleuchten. — Daß eine derartige Betrachtungsweise Berechtigung erhält, möge sich beim Lesen eines banalhistorischen breiten Werkes über diesen Meister

erweisen, das unter einem Wust von begrifflicher Wissenschaft und trockener Stofflichkeit künstlerisch belanglos bleibt. Pacher hat außer diesem Hauptwerk in St. Wolfgang den Kirchenväteraltar (jetzt in der Münchner Pinakothek) gemalt, wovon hier einige Details der Heiligen beigefügt sind.

Tief erregt und beglückt verläßt man die wunderschöne Stätte am Wolfgangsee, wo die Häuslein weiß oder farbig gekalkt, das Wasser tief grün, die Berge schwarz oder im Abendrot golden und wie Purpur scheinen. R. E.



MICHAEL PACHER. »VOM KIRCHENVÄTER-ALTAR« PINAKOTHEK—MÜNCHEN.

DAS KUNSTWERK ALS ORGANISMUS.

VON WILHELM MICHEL.

Ohne daß wir es wissen, beruhen unsre heutigen Kunstanschauungen noch wesentlich auf der romantischen Ästhetik. Was die Brüder Schlegel und Wackenroder, was Fichte und vor allem Schelling über die Kunst gedacht und gesagt haben, ruht uns heute noch im Blut. Ja, man kann sagen, daß die romantische Kunstanschauung heute lebendiger ist als in den Jahrzehnten vorher. Der romantische Gedanke, daß das echte Kunstwerk ein wahrer Organismus sei, ist allen heutigen Menschen angeboren. Und Schellings Darstellung vom Verhältnis der bildenden Künste zur Natur ist mehr als je gegenwärtige Wahrheit. Nach Schelling zeigt das Kunstwerk die volle Harmonie, das Gleichgewicht der bewußtlosen und bewußten Tätigkeit, das sonst in der Erfahrung unmöglich, nur in der Unendlichkeit denkbar ist. Im Kunstwerk allein decken sich sinnliche und geistige Welt; denn das Genie ist die Intelligenz, die als Natur wirkt. Schon sehr frühe wurde der alte Begriff der „Naturnachahmung“ in der Kunst von der romantischen Ästhetik dahin verstanden, daß der Künstler die Natur nicht in ihrem sinnfälligen Buchstaben, sondern in ihrem schöpferischen Verfahren nachahmen solle; daß er die „Natur“ nicht erreicht, indem er ihre Erscheinung nachbildet, sondern indem er wie sie Organismen, lebendige Gestalten erschafft. In Friedrich Schlegels Bemerkungen zur Kunst kehrt immer der Gedanke wieder, der echte Künstler müsse ein „organischer Geist“ sein und festen, schöpferischen „Mittelpunkt“ in sich haben. Eng verschwistert sich damit der Gipfelgedanke, daß auch die Welt im Ganzen als ein großes, als das höchste Kunstwerk aufzufassen sei: In seinem Gespräch über die Poesie stellt er die Welt als ein Gedicht der Gottheit dar, dessen Teil und Blüte auch wir sind; und alle heiligen Spiele der Kunst sind nur „ferne Nachbildungen von dem unendlichen Spiele der Welt, dem ewig sich selbst bildenden Kunstwerk.“ Diese Beziehung des irdischen Künstlers zum Gottkünstler — die sich schon in dem Worte des antiken Philosophen ankündigt, daß ein „*pyr technikon*“ in der Schöpfung brenne — prägt er ein andermal in den Sätzen: „Unermeßlich und unerschöpflich ist die Welt der Poesie, wie der Reichtum der belebenden Natur an Gewächsen, Tieren und Bildungen jeglicher Art, Gestalt und Farbe. Selbst die künstlichen Werke oder natürlichen Erzeugnisse, welche die Form und den Namen

von Gedichten tragen, wird nicht leicht auch der Umfassendste alle begreifen. Und was sind sie gegen die innere, bewußtlose Poesie, die sich in der Pflanze regt, im Lichte strahlt, im Kinde lächelt, in der Blüte der Jugend schimmert, in der liebenden Brust der Frauen glüht? . . . Ja, wir alle, die wir Menschen sind, haben immer und ewig keinen anderen Gegenstand aller Tätigkeit und aller Freude als das eine Gedicht der Gottheit, die irdische Schöpfung dieser schönen Sternenwelt. Die Musik dieses Spielwerkes zu vernehmen, die Schönheit dieses göttlichen Gedichtes zu verstehen, sind wir fähig, weil auch ein Funken des ewigen Dichters und seines schaffenden Geistes in uns lebt und tief unter der Asche der selbstgemachten Unvernunft mit heimlicher Gewalt zu glühen niemals aushört!“

Am klarsten aber hat wohl August Wilhelm Schlegel den größten Ehrgeiz der Kunst, die „Natur nachzuahmen“, erläutert und ihn gegen das barbarische Mißverständnis, das die Kunstfremden stets diesem Begriff angetan haben, abgegrenzt. Er sagt in seinen Berliner Vorlesungen: „Die gesamte Natur ist organisiert, aber das sehen wir nicht; sie ist eine Intelligenz wie wir, das ahnen wir nur und gelangen erst durch Spekulation zur klaren Einsicht. Wird nun Natur in dieser würdigsten Bedeutung genommen, nicht als eine Masse von Produkten, sondern als das Produzierende selbst, und der Ausdruck Nachahmung ebenfalls in dem edleren Sinne, wo es nicht heißt, die Äußerlichkeiten eines Menschen nachäffen, sondern sich die Maximen seines Handelns zu eigen machen, so ist nichts mehr gegen den Grundsatz einzuwenden noch ihm hinzuzufügen: Die Kunst soll die Natur nachahmen. Das heißt nämlich, sie soll, wie die Natur selbstständig schaffend, organisiert und organisierend, lebendige Werke bilden, die nicht erst durch fremden Mechanismus, sondern durch innewohnende Kraft, wie das Sonnensystem, beweglich sind und vollendet in sich selbst zurückkehren. Auf diese Weise hat Prometheus die Natur nachgeahmt, als er den Menschen aus irdischem Ton formte und ihn mit einem von der Sonne entwandten Funken belebte.“

So hat die Romantik mit dem äußersten Nachdruck auf das organische, naturhafte Wesen des Kunstwerks verwiesen und damit den Grund zur Ästhetik eines ganzen Jahrhunderts gelegt. Wahr ist allerdings, daß mehrere Geschlechter dieses Jahrhunderts mit der Romantik selbst

auch die romantische Kunstanschauung beiseite geschoben und durch ein teilweise viel minderes Kunstdenken ersetzt haben. Aber in neuerer Zeit ist die romantische Kunsttheorie wieder bloßgelegt worden und hat, wenn nicht unserm Kunstschaffen, so doch unserm Kunstdenken einen haltbaren Boden gegeben. Darnach steht das Kunstwerk als ein echtes „Geschöpf“ neben den andern Geschöpfen, wie diese begabt mit dem einen Funken göttlichen Lebens, der nur dann aufspringt, wenn das Bewußtsein in die „fruchtbare Dunkelheit“ untergesunken und zum hilfreichen Diener statt zum Herrscher geworden ist.

Der Fehler, den die romantische Praxis von dieser Anschauung aus begangen hat, liegt darin, daß sie anstelle des Bewußtseins schließlich ein zügelloses Walten der Gefühle, Wallungen und Reizempfindungen gesetzt hat, ohne zu bemerken, daß dadurch das Kunstwerk doch endlich wieder desorganisiert wird. Schaffen ist aber weder Rausch noch Rechnen, sondern es kommt aus einer neugeordneten, aber eben doch höchst geordneten Seelenlage, die dem Bewußtsein nichts Schlimmeres antut, als daß sie seine störenden Einwirkungen auf die göttliche Zeugungskraft des Geistes ausschaltet. — w. m.



MICHAEL PACHER. »ENGEL« VOM ALTAR IN ST. WOLFGANG.



ARCHITEKT PROFESSOR BRUNO PAUL-BERLIN.
•TERRASSESEITE DES HAUSES IN BLANKENESE•



PROFESSOR BRUNO PAUL.

«LANDHAUS IN BLANKENESE»

EIN LANDHAUS IN BLANKENESE.

ERBAUT VON PROF. BRUNO PAUL—BERLIN.

Das Landhaus liegt auf dem hart an die Elbe sich vorschiebenden, hohen, kieferbestandenen Geest-Rücken, westlich des Süllbergs. Tief unten am Ufer des Stromes drängen sich winzige Häuschen, Hütten und Gärten, und zahllose Schiffe gleiten in endloser Kette auf seiner silbernen Flut. Durch die Kiefernwipfel schimmert in der Ferne jenseits des Stromes im blauen Nebel das Alte Land. Der Erbauer des Hauses, Professor Bruno Paul, hat mit kundiger Hand die eigenartigen Vorzüge der Lage zur Geltung gebracht und durch die Stellung des Hauses auf dem verhältnismäßig engen Dreieck der Hochfläche an der Elbseite einen in Stufen sich abtreppenden Garten ermöglicht, einen weiten Blick geschaffen und Haus und Garten durch eine Terrassenanlage aufs engste verbunden. Dem, der das Glück hat, an einem schönen Tage die hier auf schwierigstem Ge-

lände geschaffene Anlage zu betreten, wird so ganz und gar der Zauber der weiten Fernsicht aufgeschlossen. Das Haus selbst ist bewußt in schlichten Formen in Sandstein errichtet. Wenn der Wunsch der Beteiligten sich hätte verwirklichen lassen, wäre unter günstigeren Verhältnissen wohl an dieser Stelle ein Ziegelrohbau in ähnlicher Schlichtheit entstanden, der dem heimatlichen Charakter vielleicht mehr entsprochen hätte. Der gewaltigen Sprache der umgebenden Natur gegenüber wirkt die Schlichtheit der Architektur in hohem Grade wohltuend. Gleiche Schlichtheit und Zurückhaltung in der Formensprache zeigen bei aller Großartigkeit der Gesamtanlage die gewiß vorbildlichen, herrlichen, nahe gelegenen Landsitze an der Elbe, welche frühere Zeiten geschaffen haben. Das Landhaus Fraenckel zeigt eindrucksvoll, was die Schöpfer jener Bauten mit vieler Selbstbeschei-



PROFESSOR BRUNO PAUL—BERLIN.

»LANDHAUS IN BLANKENESE«

dung sorgfältig beachtet haben, daß in freier Landschaft mit großen Formen die Steigerung des Eindrucks der großen Baumkronen, Rasenflächen, Hänge und Schluchten durch die Architektur ein vornehmes Ziel baukünstlerischen Gestaltens ist. Wenn, was für Hamburg bedauerlich wäre, die fortschreitende Bebauung des unvergleichlich schönen Elbparks zur Tat wird, müßte die Schönheit dieser alten Landsitze zu neuen Ehren gelangen, und könnte in diesem Sinne auch das Landhaus Fraenckel reiche Anregungen bieten.

Im Gegensatz zur Zurückhaltung, die sich der Architekt bei Gestaltung des Äußern aus guten Gründen auferlegt hat, hat er im Innern freigeschaltet. Den in das Haus Eintretenden empfängt eine andere Welt, im Gegensatz zur Großartigkeit der umgebenden Natur die stille Welt einer kunstsinnigen Häuslichkeit, die Welt erlesendsten Geschmacks. Je drei Räume, im Erdgeschoß Herrenzimmer, Musikzimmer und Eßzimmer, im Obergeschoß Schlaf- und Wohnzimmer, entwickeln sich an der Elbseite des Hauses. Die Verbindung nach den der Straßen-

seite zu gelegenen Wirtschafts- und Eingangsräumen stellt die Diele mit der wuchtigen Treppe dar. In allen Räumen äußert sich bis in die kleinste Einzelheit mit feinem Takt die bewußte Kraft eines Meisters. Für die Raumverteilung, wie für die Einzelgestaltung ist eine stille Würde in diesem Hause bezeichnend. Nur selten, wie bei der massigen Treppenbrüstung der Diele, klingen lautere Töne an. Die Farben geben allen Räumen in glücklichem Wechsel den Ausdruck einer heiteren Festlichkeit. Es soll nicht versucht werden auszudrücken, was aus dem Werke des Künstlers spricht. Die liebevolle Sorgfalt, strenge Selbstzucht und Unbestechlichkeit in allem scheint mir auch bei dieser Arbeit ein besonders schönes Merkmal des Künstlers zu sein. Abbildungen können nur eine dürftige Vorstellung geben. Die Beschreibung würde kaum zu einer besseren Anschauung verhelfen. Zum Wesen echter Kunst gehört es, daß sie sich nicht durch Abbildungen und Beschreibungen ersetzen läßt, ihre Würdigung vielmehr eines eingehenden und liebevollen Studiums des Werkes selbst bedarf. Was Bruno



PROFESSOR BRUNO PAUL.

»LANDHAUS IN BLANKENESE«

Paul hier schuf, ist eine Welt künstlerischer Liebe, in die eindringen zu dürfen dem Fühlenden Glück bedeutet. Dieses Glück möchten wir recht Vielen wünschen. Was zum vollen Gelingen eines solchen Werkes unerlässlich ist, hat Professor Bruno Paul während der Entstehungszeit des Hauses offensichtlich in besonderem Maße zur Seite gestanden. Das dauernde vertrauensvolle innere Einverständnis des Bauherrn und die liebevolle, sichere Leitung der Bauausführung durch einen ortsansässigen Architekten, Herrn Architekten B. D. A. Carl Feindt.

Dr. Richard Linde rühmt in seinem Werk über die Niederelbe mit Recht, daß die steile Hügelschwelle rechts der Elbe — von Natur sicher ein unveräußerlicher Besitz landschaftlicher Schönheit — längst sich in eine einzige graue Häusersteinwüste würde verwandelt haben, wenn nicht die reichen Kaufherren ihre wundervollen Parkbesitzungen mit den Schlössern darinnen in fester Hand hielten, die sie in nie genug anzuerkennender Freundlichkeit einer oft fragwürdigen Menge öffnen. Der Weitblick dieser hanseatischen Kaufherren, welche auch

heute wieder wie hier die fähigsten Künstler heranzuziehen wissen, läßt erhoffen, daß sie auch der schwierigeren und bedeutungsvolleren, der Zukunft vorbehaltenen Aufgabe unserer Zeit starken Besitzwechsels und der Entwicklung Groß-Hamburgs — der dringend notwendigen Gestaltung eines Generalbebauungsplanes für die Hamburg vorgelagerten Landgemeinden am rechten Elbufer — in einer allen privaten und öffentlichen Erfordernissen Rechnung tragenden Großzügigkeit zur Lösung verhelfen werden, zu ihrem und dem Ruhme ihrer Vaterstadt. Möchte das von Natur so schöne, aber durch unkünstlerische und planlose Bauten entstellte Blankenese in Zukunft recht viele, innen und außen so charaktervolle Bauten wie das Haus Fraenckel entstehen sehen. — HANS ROLFFSEN.

In dieser Zeit, in der alles von der seelischen Kraft, vom Zukunftsglauben, von der Stärke der Sehnsucht und des Glücksverlangens in unserem Volke abhängt, ist es notwendig, allein das menschliche Herz an die Spitze der Idee zu stellen. H. DE FRIES.



PROFESSOR BRUNO PAUL.

»GARDEROBE IM LANDHAUSE«

»NEUE FORMEN«? Warum nicht Beharren bei den erprobten, von Generationen durchgearbeiteten Formungen der Väter? Törichtes Gerede . . . als entständen die neuen Formen aus dem Streben nach „Schönheit“, oder nach „Zweckmäßigkeit“, oder nach „Harmonie“! Als wäre nicht Triebfeder all unseres Mühens und Bildens der reale, dunkle Formwille der Zeit, der sich ausleben und darstellen muß um jeden Preis . . . Gewiß werden die Richtungspunkte der objektiven

Schönheit und all der anderen guten Dinge beim Werden neuer Formen bewußterweise immer in den Vordergrund gestellt. Aber worum es sich wirklich und endgültig handelt, ist allein das Ausdrucksstreben der Zeiten, ihre Sehnsucht nach Selbstaussprägung in allen Stoffen, die sie erraffen und sich zu diesem Zweck dienstbar machen können. Wer dies nicht tief gefaßt hat, dem ist unser ganzes neues Mühen im Ringen des kunstgewerblichen Formens verschlossen und unzugänglich. . . . DR. E. ZSCHIMMER.



PROFESSOR BRUNO PAUL.

»BLICK IN DIE HALLE«

DEUTSCHE KUNST UND FRANZÖSISCHE KUNST.

(SCHLUSS VON SEITE 204)

Das konservative Festhalten an der Regel, die erlernbar und schulmäßig übertragbar ist, hat die französische Kunst nur selten zu Extravaganzen, an denen die deutsche so überreich ist, verleitet, sie freilich auch ebenso selten zu individuellen Höchstleistungen befähigt, die das erstaunlich gute Niveau ihrer künstlerischen Allgmeinkultur gipfelhaft überragen. Das Beglückende ihres Daseins beruht auf der ganz eigenen und natürlichen Art, wie sich der aus Geist und Blut harmonisch gemischte Rassencharakter der klassischen Norm, die an und für sich eine abstrakte Größe ist, anzugleichen weiß: als das reizbar-bewegliche Element, dem es bisher noch immer gelungen ist, die mit jeder akademischen Doktrin gegebene Erstarrungsgefahr abzuwenden und dem erkaltenden Organismus frische und überraschend produktive Säfte zuzuführen. Nur wird der klassizistische Grundzug des französischen Wissens, der in Linienbestimmtheit und Formenklarheit

seinen Ausdruck findet, dadurch nur wenig, höchstens vorübergehend, verschoben. Er bricht immer wieder durch, zuletzt mit der aus dem Gegenspiel des Impressionismus entstandenen, von Cézanne getragenen neukademischen Bewegung, die heute mit den Landschaften eines André Derain ganz unverkennbar den Anschluß an die große architektonische Linie des Claude Lorrain sucht.

Wir sehen: es ist nicht die magisch anziehende Kraft des Gleichartigen, die hier die geistige Brücke geschlagen hat. (Man muß sich heute schon der Vergangenheitsform bedienen!) Das Verbindende ergab sich vielmehr aus der scharf umrissenen Eigentümlichkeit jeder der beiden Rassen, einer Eigentümlichkeit, die Ergänzung und Ausgleich gerade durch den Gegensatz gebieterisch zu fordern scheint. Das Schicksal will es, daß heute die Türen auf beiden Seiten verschlossen sind. — Ob sie sich je wieder öffnen werden? — E. V. NIEBELSCHÜTZ.



PROFESSOR BRUNO PAUL. »TREPPE IN DER HALLE«



PROFESSOR BRUNO PAUL.

»TEIL DES TREPPENGELÄNDERS«

DIE NATÜRLICHE EINHEIT.

Eingekapselt durch die sechs Wände, zu gemeinsamem Leben verurteilt — oder benadigt, sind die Dinge im Raum in unablässiger Auseinandersetzung mit sich, den Nachbarn und den Raum-Komponenten begriffen. Es ist nicht möglich, eine Vase, oder überhaupt irgend einen Gegenstand in ein Zimmer zu bringen, ohne daß sofort die gesamte Belegschaft des Raums dazu Stellung nimmt. Ein „neuer Ton“ ist zum Akkord hinzugekommen. Das verändert unweigerlich seinen Klang, seinen Charakter. Dem hellen Eindringling tritt das Vorhandene mit getragener Würde entgegen, oder auch mit gewitterdunkler Feindschaft. Es dauert seine Zeit, bis die „Eingliederung“ gelingt, bis etwa der helle Gast als Oberton eines neuen Akkordes assimiliert wird. Aber der Wille zur Einordnung ist immer vorhanden, die Auseinandersetzung, die niemals vollständig zur Ruhe kommt, ist kein sinnlos-zänkischer Streit. Oberstes Ziel bleibt stets, aus dem bunten Vielerlei irgendwie eine Einheit herzustellen. Mögen es auch Kontraste sein, die gebunden werden sollen, Zufälligkeiten, zwischen denen nachträglich eine entfernte Verwandtschaft hergestellt werden soll. Der Einrichter macht sich die Aufgabe zu leicht, der auf geradem Wege der Einheit zusteuern, Fremdartiges, Kontraste bewußt ausscheidet,

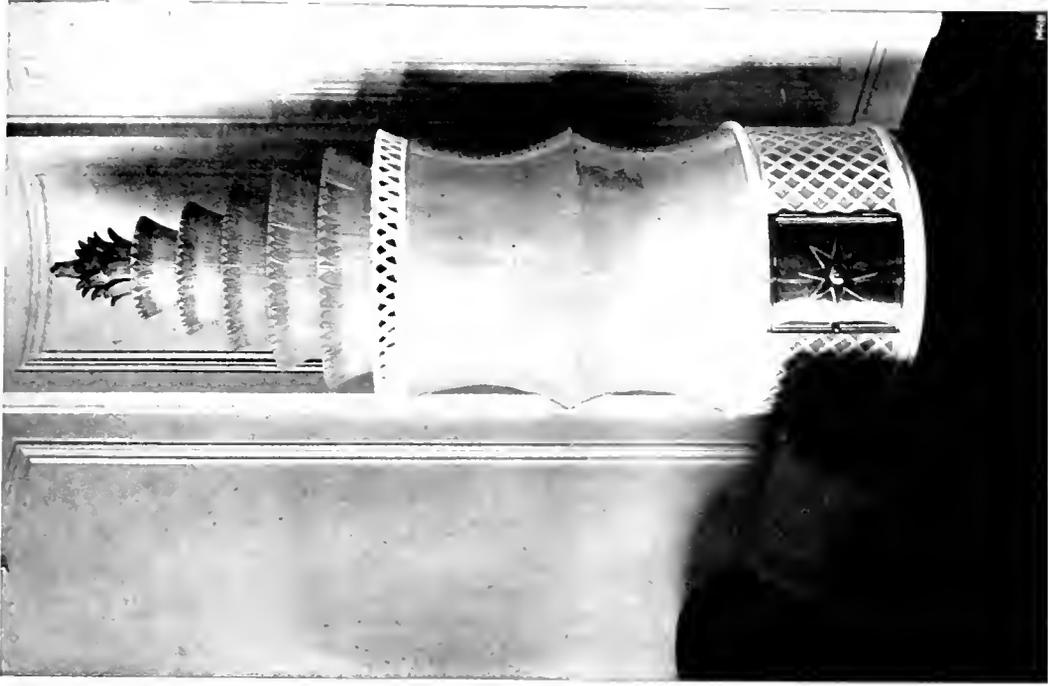
auf einer Linie, einem Akkord die gesamte Raum-Musik aufbaut. Eintönigkeit ist die notwendige Folge. Solch ein Raum erscheint tot, gleichgültig, ob er viel oder wenig Einrichtung enthält. Die Einheit, die durch künstliche Fernhaltung von Dissonanzen, oder, was jetzt beliebt ist, durch absichtliche „Leere“ des Raumes erzielt wird, hat keine Kraft, — weil sie nichts zusammenzuhalten hat! Es gehört ein feines Gefühl dazu, den Zug zur Einheit, der heute im Wohnwesen so stark hervortritt, in rechter Weise zu nützen! . . Die aufgeteilte Beleuchtung ist von der schweren Krone wieder aufgesogen. Der große Schrank, das breite Büfett herrschen. Der Architekt sieht oft seine wesentlichste Aufgabe darin, alles „Überflüssige“ aus dem Raum zu entfernen, damit der „Raum an sich“ zur Geltung kommt. Möglich, daß dann in dem „Weniger“ ein viel größerer Reichtum an formalen und räumlichen Beziehungen zutage tritt, als sich in der Überfüllung auswirken konnte. Aber oft ist das Resultat eben nichts als „Leere“.

Der Könnner wird mit leichter Hand alles, was in den Wohnraum gehört, — was durch den Nutz-Zweck, durch Material oder durch die Liebe der Bewohner Beziehungen und eine Spur Blutsverwandtschaft erhalten hat, zur natürlichen Einheit zu verschmelzen suchen, sei's auch die „Einheit der Kontrolle“! JAUMANN.



PROFESSOR BRUNO PAUL.

»BLICK INS MUSIKZIMMER.«



• MAJOLIKA-OFEN IM MUSIKZIMMER •



• VITRINE IM OBIGEN MUSIKZIMMER •



PROFESSOR BRUNO PAUL.

• ERKER IM ESSZIMMER •

VOM BILDUNGSWERT DER KUNST.

Bekannt ist der anscheinend widersinnige Ausspruch von Oskar Wilde, daß die Kunst die Natur forme, nicht die Natur die Kunst. Was ist Wirklichkeit? Das Bild, das wir von ihr haben. Gibt es ein Bild der Wirklichkeit, das alle Zeiten und Völker gleichermaßen verpflichtet? Die Kunstgeschichte antwortet mit Nein. Es ist also etwas Wahres in jenem paradoxen Wort des englischen Ästheten. Es ist das Wahre daran, daß jedes Naturbild der wechselnden Menschengeschlechter von einer andern Wesenhaftigkeit bestimmt ist. Wenn ein Künstler sein Naturbild herausstellt und mir aufzwingt, so schafft er eine bestimmte neue Wirklichkeit, die es außer ihm und ohne ihn „nicht gab“. Es ist allen Ernstes wahr, daß die Ruisdael'sche Landschaft vor Ruisdael nicht existierte, daß die Welt vor dem Aufkommen des Impressionismus nicht impressionistisch ausah. Das Weltbild einer Zeit, einer Generation, einer Gruppe, eines Künstlers ist zwan ghaft so, wie es ist; es ist Schöpfung oder besser

Entdeckung. Kunst ist unablässig daran, Wirklichkeit zu entdecken, Natur zu formen.

Wie sehr jedes Weltbild eines starken Künstlers Weltentdeckung, Welterschöpfung ist, können wir durch ein einfaches Experiment feststellen. Sieht man sich nämlich in die Weltauffassung eines solchen Künstlers nachdrücklich ein, sättigt man seine ganze innere Sinnlichkeit mit seiner Form, seiner Farbe, seiner Linie, seinen Valeurs, seiner Gemütsart und Lebensstimmung, so macht man unfehlbar die Erfahrung, daß man darnach eine Zeit lang die Welt „mit seinen Augen“ sieht. Es gibt kein wunderbarereres und genaueres Instrument als die menschliche Seele. Sie nimmt die Stimmungen, die Akkorde der sie umgebenden Welt so unerhört genau auf, daß sie mit wunderbarer Präzision aus ihr zurücktönen. Ohne daß wir es wissen, ist unsre ganze Weise, zur Umwelt in Beziehung zu treten, von der Gemeinschaft, der wir angehören, wesentlich beeinflußt, mitbestimmt; insbesondere von ihrer Sprache und

ihrer Kunst. Wieviele Deutsche sehen heute noch die Wälder und Berge im Geschmack eines Ludwig Richter, eines Moritz v. Schwind! Wieviele erleben die Lust am Wandern und Schauen auf die Weise Eichendorffs oder Mörikes! So reicht unsre Kunst von allen Seiten sehr tief in unsre Natur hinein. Und es wird auch von dieser Seite her wichtig — das sollte der gebildete Mensch stets beherzigen — welche Art von Kunst uns umgibt, wie unser Verhältnis zur Kunst beschaffen ist. Wer etwas für die Pflege und Verfeinerung seines Kunstgeschmackes tut, der erweist damit zugleich seiner gesamten geistigen Welt und seinem Naturbild einen wertvollen Dienst. Wer künstlerische Roheit um sich duldet, sei es in der

Ausstattung seines Heims, sei es auf seinem Bücher- und Zeitschriftentisch, oder im Wanderschmuck, der schädigt sich viel mehr als er ahnt.

Wir leben wohl in der Wirklichkeit, aber ihren Hauptakzenten nach ist diese eine selbstgeschaffene Welt. Was die Inder das „Karma“ nennen, wirkt sich nicht erst in einem vermuteten späteren Leben, sondern bestimmt schon in diesem Leben aus. Ein verborgener Weisheitslehrer sagte zu einer jungen Dame, die ihn über Wesen und Begriff körperlicher Schönheit fragte: „Gute Gedanken denken, hohe Gebilde schauen und durchsinnen, gehört nicht nur zur Vervollkommnung des inneren, sondern auch des äußeren Menschen. Es ist ein Mittel zum Schönwerden, ein höchstes Kosmetikum. Lassen



PROFESSOR BRUNO PAUL. »GLÄSERSCHRANK IM ESSZIMMER.«

wir dahingestellt, ob sich der Geist den Körper wählt, in den er eingeht, wie alte Lehren des Ostens behaupten. Sicher ist, daß er den Körper gestaltet. Familiengefühle, Hausstimmungen formen erfahrungsgemäß die Gesichter. Leidenschaften, Geistes- und Seelenregungen prägen unsre Züge. So wirkt das Innere nach außen. Schön sein wollen, ist nun freilich ein niederer und unzulässiger Zweck. Aber daß die Züge des Gesichtes aufglänzen, wenn innen Gutes und Hohes sich ereignet, das ist unauflöslich zusammengeordnet." Die Wahrheit, die in diesen Worten liegt, sollte beachtet werden.

Das Schöne, das uns umgibt, formt auch unsre ganze Welt zum Schönen hin, nicht nur die innere, sondern auch den Baum, der vor unserm Fenster steht, die Straße, die wir durchwandern, den blauen Himmel, der sich über uns wölbt. Alles Schöne, das die Kunst uns spendet, ruft tausendfache Schönheit aus der Natur für uns hervor. Die Kunst ist die unermüdliche Entdeckerin neuer Reize an der vorhandenen Welt; ja, sie selbst ist Entdeckerin neuer Welten, und alles, was sie entdeckt, kommt auch dem Weltbild ihrer wahren, aufrichtigen Freunde zugute. . . . HARALD SCHOLDERER.



PROFESSOR BRUNO PAUL—BERLIN. »OFEN IM EMPIRE-ZIMMER.«



PROFESSOR BRUNO PAUL. »WOHNZIMMER.«
IM LANDEHAUS HAMBURG-BLANEENESE.

MEIN ARBEITSZIMMER.

Man muß vor allem klar sein, daß man nur sein eigenes und nicht „jedermanns“ Arbeitszimmer einrichten kann. Der Raum, den ich mir denke, ist geräumig, hoch und hell. Er enthält an Möbeln nur, was ich notwendig brauche, um heimisch zu sein, ich will nichts entbehren, ich will kein überflüssiges Stück. Meine Bücherei unterzubringen, brauche ich Gestelle: einfache gradlinige Schränke aus dunklem Holz. Außerdem brauche ich zu jedem Schrank ein kleines Tischchen, es muß durchaus beweglich sein, es dient mir zur Ablage von Büchern, manchmal pflege ich es an den Schreibtisch zu rücken, dann liegen Nachschlagwerke darauf, auch benütze ich es als stummen Diener, der mir den leichten Imbiß freundlich gedeckt anbietet, gelegentlich auch als Rauchtisch. Der Schreibtisch ist breit und massiv, er steht mitten im Zimmer, frontal gegen das Fenster. Ich liebe es, ins Freie, in den Garten zu sehn, wenn ich von der Arbeit aufblicke. In Bezug auf Beleuchtung gestehe ich, anspruchsvoll zu sein. Von der Mitte der Decke hängt die große Lampe, ihr Licht blüht, sie badet das Zimmer in Licht. Am Schreibtisch steht die elektrische Stehlampe. Aber ich habe meine Spezialitäten. Es gibt Abende, da brauche ich eine gewisse Feierlichkeit zum Lesen oder Arbeiten, dann liebe ich die schöne Milde von Kerzenschein und den Duft von Wachs. Und dann gibt es Gelegenheiten, daß es mir auf einmal zu still wird. Dafür habe ich eine alte Petroleumlampe aus Alabaster, sie hat eine klare, edle Form, ihr Licht quillt rötlich und beim Brennen summt sie leis und traulich; dies Summen versetzt mich in eine geheime innere Musikalität, manchmal fällt mir ein, daß die summenden Bienen so fleißig sind. Am Schreibtisch habe ich einen lederbezogenen Sessel stehn, er stammt noch aus Großvaters Zeiten. Er ist das sachlichste und dabei bequemste Sitzmöbel, das ich kenne. Er hat breite, genau ellenbogenhohe Armlehnen, und eine prächtige tiefe Rückenlehne mit großen, behaglichen Ohren. Sonst habe ich keine Sitzmöbel im Raum, sie stören mich beim Hin- und Hergehen, ich liebe es sehr, meinen Rundgang im Zimmer zu machen, schon Georg Christoph Lichtenberg hat es bemerkt, daß man manche

Gedanken nur im Gehen denken kann, und auch die modernen Psychologen sind nicht ganz einig über die Parallelität geistiger und körperlicher Bewegungsvorgänge und ihrer gegenseitigen Beeinflussungskraft. Nur zwei kleine einfache Holzhocker sind noch da, sie dienen den kleinen Tischchen als Handlanger und Gehilfen und rauben keinen Platz. Wenn ich ausnahmsweise im Arbeitszimmer Besuch empfangen, muß er auf dem Divan Platz nehmen. Der Divan nimmt mir eine ganze Ecke weg, aber ich muß ihn haben, um liegend lesen und arbeiten zu können. Über dem Divan hängt ein Wandteppich, ein schlichtes, kaum arabeskes Gerank. Gewebe stimmen fleißig. Der Boden ist mit weichem Wollteppich belegt, er bringt einen warmen goldbraunen Ton ins Zimmer. Die Decke ist weiß und hält das Licht. Die Tapete ist von einem saftigen, ganz beruhigenden Mittelgrün. Neben dem Divan habe ich eine alte einfache Truhe stehen, die mir zur Aufbewahrung dient für Papier. Der Deckel der Truhe dient mir als Hilfs-Tisch. In der andern Zimmerecke habe ich meinen Stehpult, er ist zugleich Hilfsschrank und bewahrt vieles leicht Greifbare auf. Über dem Pult hängt der einzige Bildschmuck des Zimmers, ein schöner alter Kupferstich, eine Landschaft darstellend. Die vielen bunten, musizierenden Bücherrücken mit den tanzenden Goldbuchstaben bringen eine schöne Farben-Fröhlichkeit in das Zimmer. An Schmuck ist noch eine kleine Holzplastik, eine gotische Pieta, da, sie hat auf der Truhe ihren Platz. Auf dem Schreibpult steht ein Blumenglas. Lebende Wesen im Arbeitszimmer dulde ich außer mir ungern. Ich habe trotzdem ein kleines Aquarium mit zwei winzigen Stichlingen und überalltem Löffelkraut am Fenstersims stehen. Mindestens eine Pflanze, finde ich, gehört ins Arbeitszimmer, ihr stilles, geheimes Wachstum ist ein gutes Symbol. Ich habe mir eine Mamillaria, meine Lieblingskaktée, dazu erwählt. . . .

Kurz: persönliches Gepräge ist das Wesentliche für solch einen Raum. Stimmung und Atmosphäre muß er als erste Eigenschaft haben: denn er ist in meiner Wohnung mein eigenstes, persönlichstes Reich, der Raum meiner Arbeitsseligkeiten und der Inspiration. H. GERON.

*

*

*



PROFESSOR BRUNO PAUL—BERLIN.

»BÜCHER-SCHRANK IM WOHNZIMMER.«



PROFESSOR BRUNO PAUL. • KAMIN MIT KACHELOFEN IM WOHNZIMMER.
LANDHAUS IN HAMBURG-BLANKENESE.



PROFESSOR BRUNO PAUL. »BETTNISCHE IM TÖCHTER-ZIMMER.«
LANDHAUS IN HAMBURG-BLANKENESE.



PROFESSOR KARI HOFER--BERLIN--TROMMELSCHLAGER

1894-1900

1894-1900



KARL
HOFER.
•MÄDCHEN
MIT KERZE•

DIE VERJÜNGTE BERLINER AKADEMIE.

VON DR. MAX OSBORN.

Das Berliner Ausstellungswesen, seit einigen Jahren schon in einem Gährungsprozeß begriffen, zeigt nunmehr ein völlig verändertes Angesicht. Die Sezessionen befinden sich in einer schweren Krisis. Die „Freie Sezession“, d. h. die einst von Max Liebermann regierte, ist zur Zeit überhaupt nicht viel mehr als ein Begriff; vor dem Radikalentschluß einer gänzlichen Auflösung ist man noch zurückgeschreckt, man will das alte Banner wenigstens im Schrank aufbewahren, um es bei besserer künftiger Gelegenheit wieder hervorzuholen, aber man tritt sozusagen nicht mehr „in die Erscheinung“. Die „Berliner Sezession“, also die um Corinth,

existiert wohl noch, hat aber ihr Ausstellungshaus für den größten Teil des Jahres an ein — Kabarett verpachtet (natürlich, da das Quartier auf Charlottenburger Boden liegt, an eine „Russische Kleinkunst-Bühne“). Die „Große Berliner Kunstausstellung“ trägt ein immer komischer werdendes Doppelantlitz, da die Sezessionen sich von ihr zurückgezogen haben und auf der einen Seite die radikal-tumultarische Novembergruppe, auf der andern Seite — ohne versöhnende Vermittlung mit der ungleichen Schwester drüben — der „Verein Berliner Künstler“ steht, aber nicht mehr, wie früher, durch die Mitwirkung der Akademie gestützt.



ROMAN KRAMSTYK — BERLIN.

GEMÄLDE • LANDSCHAFT •

Das bedeutet: die Berliner Ausstellungsverhältnisse haben sich von Grund aus verschoben.

Dafür sind nun zwei neue Faktoren aufgestiegen, die jetzt der Lage ihr Gepräge geben. Dort die „Juryfreie Kunstschau“, von der aktiven Energie des Malers Hermann Sandkuhl glänzend geleitet, der aus dieser ganz freien Organisation einen Sammelpunkt der Talente gemacht hat — wobei sich nach dem zwanglosen Prinzip der zugrunde liegenden Idee freilich auch die große Masse und der holde Kitsch ungehemmt ansiedeln können. Und hier nun — : die an Haupt und Gliedern verjüngte Akademie der Künste. Der neue Zustand wurde noch nie so hell beleuchtet wie eben jetzt durch die Frühjahrsausstellung dieser altherwürdigen, aber durch eine moderne Bluttransfusion wieder elastisch gewordenen Körperschaft. Was bisher nur in Anläufen gesucht wurde, ist jetzt wirklich durchgesetzt: die akademische Ausstellung hat endgültig aufgehört, die Angelegenheit eines geschlossenen, würdigen und — was mit der Würde meist zusammentrifft — gemächlich-

langweiligen Kreises zu sein, sondern stellt sich als ein Zeitdokument großen Stils, als ein Querschnitt durch die reifste Produktion der Gegenwart dar. Man hat diesmal auch einen Komplex rückwärtiger Säle hinzugenommen, also planmäßig eine räumliche Erweiterung durchgeführt, sodaß das Ganze fast schon als eine „Große Kunstausstellung an anderer Stelle“ auftritt, versteht sich und gottlob in mildernder Verkleinerung. So ist, auch im Hinblick auf den Umfang, eine wahrhaft repräsentative Veranstaltung zustande gekommen, die wieder das bietet, was man von der Akademie zu erwarten berechtigt ist. Das war eigentlich der ursprüngliche Sinn der „Akademischen Ausstellungen“, deren Anfänge bis auf die Zeit Friedrichs des Großen zurückgehen. Man hatte ihn nur in den letzten Jahrzehnten des Kaiserreichs durch die wunderliche Parteinahme des Hofes und damit auch der Regierung gegen alles Fortschrittliche in der Kunst, die sich leider die Akademie mit gehorsamster Devotion zu eigen machte, aus dem Auge verloren. Nun knüpft man wieder



OSKAR KOKOSCHKA DRESDEN. «LANDSCHAFT».



PROF. E. R. WEISS — BERLIN.

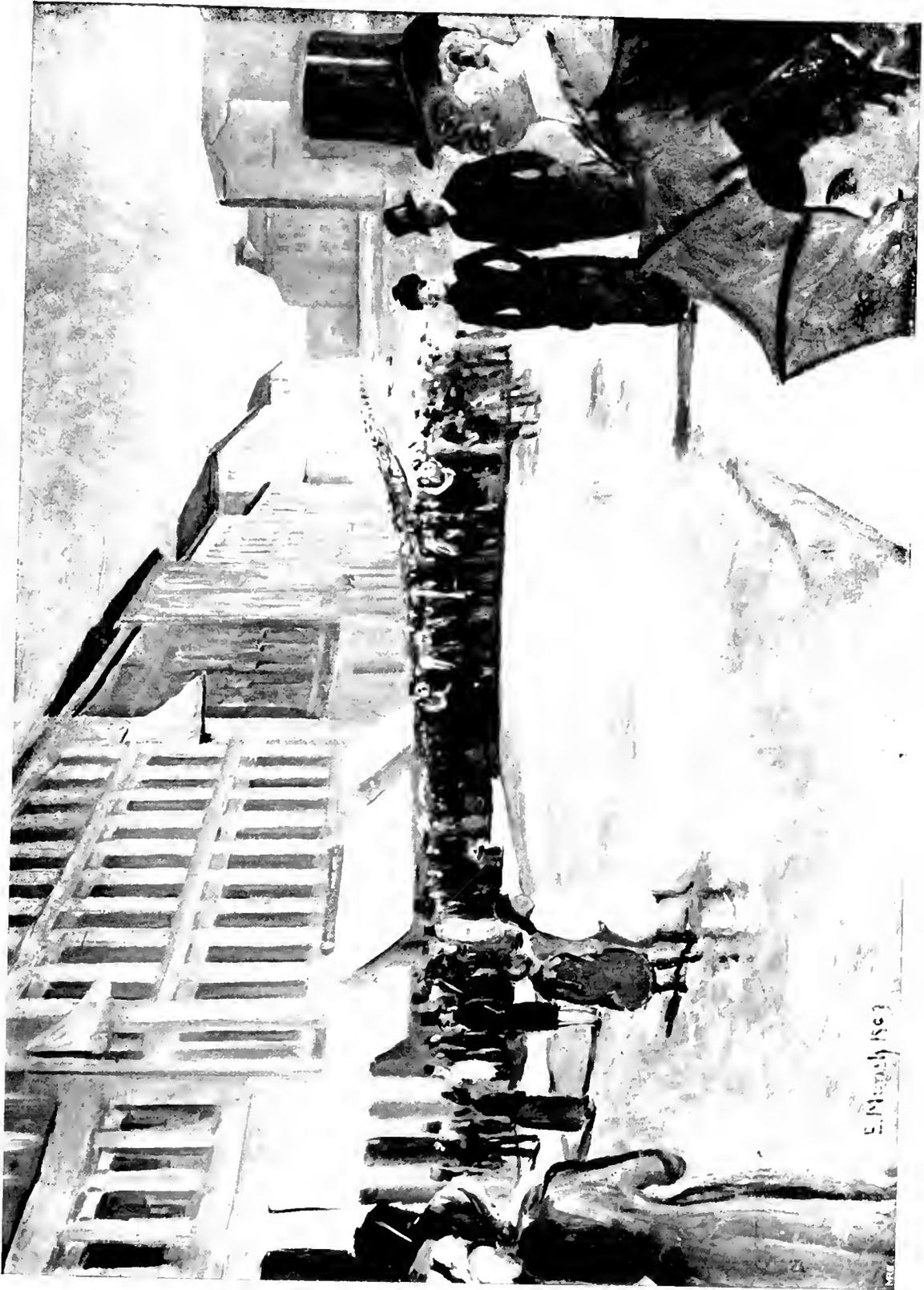
BILDNIS »RENEE SINTENIS«

an die besten Traditionen an. Oder vielmehr, man schafft sich sogar eine neue Überlieferung; denn mit solchem Freimut hat die Akademie sich der werdenden Kunstgedanken denn doch früher niemals angenommen.

Der Umschwung trat ein, seitdem Liebermann Akademie-Präsident geworden. Der unverwüstliche alte Kämpfer setzte seinen Ehrgeiz darein, mit dem unmöglichen und verstaubten Formelwesen, durch das die akademischen Ausstellungen heruntergekommen waren und bis zu seinem Amtsantritt alle Bedeutung eingebüßt hatten, energisch aufzuräumen. Er brachte den Geist der Sezession nach dem Pariser Platz. Aber man darf nicht übersehen, daß damit noch nicht alles getan war. Die alte Sezessionskunst und Liebermanns persönliche Herzensanschauungen, die im Grunde stets in diesem Kreise wurzelten, bildeten nun schon ein Programm von gestern. Wollte man das Heute hinzufügen, so mußte man sich noch einen kräftigen weiteren Ruck nach vorwärts geben. Glücklicherweise geschah das. Liebermann war einsichtig genug, um zu erkennen, daß es mit der inzwischen auf-

gestiegenen neuen Generation paktieren hieß. Die Jüngeren aus seiner Gefolgschaft, die er nach und nach gleichfalls in die Akademie zog, bestärkten ihn darin. Und man darf schließlich nicht vergessen, was der Reformgedanke dem „Sekretär“ der Akademie, dem Kunsthistoriker Prof. Alexander Amersdorfer, zu danken hat.

Trotzdem ging es nur Schritt für Schritt weiter. Bis man in diesem Jahre endlich dem Kunstbegehren der Zeit die Tore weit geöffnet und zugleich bei den „Akademikern“ (im früher gültigen reaktionären Sinne) kräftig gesiebt hat. Mit inniger Freude bemerkt man „viele, die nicht da sind“. Man könnte wohl auch noch auf manches, das doch da ist, mit der gleichen Heiterkeit des Herzens verzichten. Aber da stoßen wir auf Residuen eines alten Zopfes: auf die berühmte Juryfreiheit der Akademie-Mitglieder, die von unbekümmerten Seelen noch immer in Anspruch genommen wird — es wäre wohl an der Zeit, dies Petrefakt aus vorrevolutionären Zeitläuften gelegentlich einmal in die Spree zu werfen. Auf der andern Seite vermißt man mit Bedauern einige führende Na-



E. MUNCH-CHRISTIANIA. »MUSIK AUF DER STRASSE.«

E. Munch 1863



FRANZ HECKENDORF—BERLIN. »BADENDE MÄDCHEN«
AKADEMIE-AUSSTELLUNG • BERLIN 1923.



PAUL
PLONTKE-
BERLIN.
»BADENDE«

men des Fortschritts. Nolde, Heckel, Schmidt-Rottluff dürften eigentlich bei einer solchen Übersicht nicht fehlen. Aber Vollständigkeit ist schließlich nicht immer das höchste Gut. Es werden immer Zufälligkeiten mitsprechen. Bei Heckel und Schmidt-Rottluff z. B. liegt der Grund des Fernseins diesmal in einem sonderbaren Konflikt, den die Leute von der „Freien Sezession“ kürzlich unter sich auskämpften: es war dort die Frage aufgetaucht, ob die Sezessionisten sich als geschlossene Gruppe überhaupt noch halten könnten, wenn sie ihre besten Sachen auf die Ausstellung der Akademie schickten — eine Erörterung, in deren Verfolg übrigens auch Liebermann sein Amt als Ehrenvorsitzender der Freien Sezession niederlegte. Nun, so etwas wird sich ja wieder ausgleichen. — Nach links hin zieht sich die Akademie auch

jetzt noch gewisse Grenzen. Man mag das bedauern, weil dadurch in dem Überblick wesentliche Lücken entstanden sind, aber man kann es auch verzeihen. Der revolutionäre Vortrupp hat schließlich noch andere Gelegenheiten, sich zu tummeln; Novembergruppe und Juryfreie bieten sie. Und ich würde als brauseköpfiger Stürmer überhaupt gar nicht in die Akademie hineinwollen. Immerhin kann man sich mit dem Prinzip der Beschränkung auf das Abgeseibte und Ausgegorene abfinden, wenn es so frei befolgt wird, wie es diesmal geschah.

Vorbildlich ist die Ausstellung vor allem durch die ungemein geschickte und geschmackvolle Anordnung. Es ist eine Kunst des Hängens geübt worden, die an die besten Zeiten der alten Sezession erinnert. Kein Gewimmel. Vielmehr sorgsamste Abwägung der Dinge, die



FR. TISCHLER — CHARLOTTENBURO.

GEMÄLDE »WERBELLIN-SEE«

zueinander passen und sich zu symmetrischen Wirkungen eignen. Betonung der Hauptpunkte. Zusammenrücken der Werke derjenigen Persönlichkeiten, die man hervorheben wollte. Im großen Hauptsaal, der als eine Art „Tribuna“ eingerichtet ist, zeigt sich das am deutlichsten. Sein Inhalt ruht auf drei massiven Pfeilern: rechts ein Wandzentrum Liebermann, links ein Wandzentrum Corinth — das Gegenüber dient zugleich als Symbol des persönlichen Friedensschlusses zwischen den lange verfehdeten Kampfgenossen — geradeaus ein Wandzentrum Kokoschka. Liebermann bringt mit einigen der Gartenstücke aus Wannsee, hinter denen die Sammler heute wie wild her sind, ein Alters-Selbstporträt von ergreifendem Bekennternum. Corinth zwischen hingefügten Anblicken vom geliebten Walchensee eine große „Flora“, die sich die Nationalgalerie gesichert hat — ein prachtvolles Beispiel für die malerische Visions-

kraft und die geniale Technik dieses weder durch Alter noch durch körperliche Leiden zu erschütternden Riesen. Kokoschka präsentiert sich auch hier als das brillianteste Talent der ganzen jungen Schicht. Vor einiger Zeit gab es einmal zu irgendeiner Gelegenheit eine festliche Tafelrunde, für die eine Reihe von Künstlern als Menubeigabe ein kleines Lithographie-Album beisteuerten. Nach Tisch machten die Damen die Runde, die Künstler um ihre Unterschrift zu quälen. Eine Dame trat zu Liebermann; er unterzeichnete. Sie ging darauf zu Kokoschka, dessen Lithographie in dem Heftchen zufällig die nächste Seite bildete. Und was schrieb der Schlingel darunter? „Kokoschka, Kronprinz“. Frech, nicht wahr? Aber man darf sagen, er bewährte sich auch als Kronprinz.

Als besonderes Verdienst buche ich die Aufnahme neuer Leute. So zog Wilhelm Schmid in die Akademie ein, der junge Schweizer, der



EUGEN ZAK - BERLIN. »FRAUENKOPF.«
SAMMLUNG A. K. - DARMSTADT.



EUGEN
ZAK.
GEMÄLDE
»MÄDCHEN«

seit Jahren in Berlin lebt und sich hier durch seine Bilder in einer breiten dekorativen Manier und mit einer seltsam magischen Farbgebung durchgesetzt hat. So auch ein Künstler wie Eugen Zak, der mit seinen zarten, fast schon klassizistisch zu nehmenden Malereien auf eine ganz bestimmte Spielart jüngster Bestrebungen hinweist. So auch Otto Dix, der unerbittliche, fanatische Ironiker der modernen Gesellschaft, der, darin stärker als der ihm verwandte George Groß, auch mit der Farbe Originelles zu sagen hat. Soll man es glauben, daß dieser Otto Dix — Liebermann, der wahrhaftig aus ganz anderen Anschauungen kommt, hat ihm unverhohlen seinen Respekt bezeugt — sich mit Staatsanwalt und Gerichten wegen der „Unzüchtigkeit“ seiner Bilder herumzuschlagen hat, weil seine verbissene Schärfe die lieben Mitmenschen und

Mitmenschen auch da anpackt, wo sie grinsend und häßlich sind? Aber es sind auch ganz neue Männer da, von deren Namen man bisher nichts wußte. Ich hebe nur einen heraus: Georg Netzband, der, vielleicht durch Klaus Richter angeregt, seine Phantasie mit modernisierten Breughelschen Typen bevölkert.

Von Bedeutung ist ein Kranz von Sonderkabinetten, der sich um die Mittelräume zieht. Als eine Sache großen Ranges stellt sich darunter das von Max Slevogt dar. Fast durchweg Werke der allerjüngsten Zeit; man hat also den lebendigen Slevogt von heute. Souveräne Beherrschung der persönlichen Ausdrucksmittel; nie ein Schema, immer vielmehr ist Bildgedanke und Formgebung frisch geboren. Frapante Bildnisse von ein paar bekannten Berliner Persönlichkeiten — dem Bankbeherrscher Für-



RUDOLF LEVY—BERLIN.

MIT GENEHMIGUNG DER GALERIE FLECHHEIM.

»BLUMEN-STILLEBEN«

stenberg und dem früheren Staatssekretär Dernburg — legen neues Zeugnis ab für Slevogts wohl realistische, auch Ähnlichkeit suchende, aber von innen her beseelende Porträtkunst. Frauenbilder in Blau, in Schwarz gegen Orange, oder ganz Hell in Hell, funkelnde kleine Stücke, wie ein Stilleben mit einem Baumkuchen, sind erfüllt von Farbenglanz und Geistreichtum der Pinselführung. Nur eine große allegorische Komposition zeigt, wo Slevogts Grenze ist. Das kann er nicht.

Dann gibt es einen Saal, der Edvard Munch heißt. Gewiß hat es unsägliche Mühe gemacht, diese umfassende Kollektion zusammenzubringen. Der Raum wird beherrscht durch das große Porträt Walther Rathenaus aus längst vergangenen Jahren — dieser kluge Kunstkenner, der dann Minister und dafür ermordet wurde, wußte schon damals, welche Potenz in Munch steckte. Bis in die achtziger Jahre reicht die Serie zurück. Und mit den grüblerischen, deutenden, gespenstischen Zügen, die in dem fabelhaften Porträt Henrik Ibsens, in dem einsamen Mann am Fenster, in dem Bilde „Das Geschrei“ heute wie ehemals fesseln, kontra-

stiert eine Auswahl jüngerer Bilder Munchs mit ihrem freien und großzügigen Naturalismus. Vorzüglich stimmen in diesem Saal — auch das ein Beispiel für die verständnisvolle Anordnung — einige Holzskulpturen von Barlach in der mächtigen, geheimnisvollen Kraft der Formbehandlung zu der Malerei des Magus vom Norden.

Aber auch der jüngeren Berliner Kunst gehört ein Sondersaal: Karl Hofer. Niemals hat die gewichtige Art dieses Mannes, in der sich monumentales Kompositionsgefühl, solidestes Farbhandwerk und eine ernste Sprache symbolhafter Umdichtung des Weltbildes zu einem herben und zugleich blühenden Werk verbinden, so eindrucksvoll gesprochen. Hofer hat unter anderem ein Bild ausgestellt, das er „Selbstporträt mit Dämonen“ nennt. Dergleichen wäre bei vielen anderen eine Koketterie — hier würde niemand auf solchen Gedanken kommen. Es ist schon so: es bleibt sich gleich, ob Hofer einen Pierrot oder einen seiner keuschen Akte oder ein Stilleben oder eine Legende zum Thema nimmt, es glüht immer ein geisterhafter Schimmer durch seine Gemälde. — Daneben stehen kleinere Kabinette. Das An-



ERNST BARLACH-GÜSTROW. «SCHLAFENDE»



ERNST BARLACH-GÜSTROW. «DER RÄCHER»
MIT GENEHMIGUNG VON PAUL CASSIRER BERLIN.



ERNST BARLACH. »MANN IM MANTEL«

MIT GENEHMIGUNG VON PAUL CASSIRER-BERLIN.



WILH. KOHLHOFF—HEIDELBERG.

GEMÄLDE »TAUWETTER«

denken des jüngst verstorbenen Hans Looschen, der um Berliner Kunst Dinge sich vielfach verdient gemacht, wird durch eine eigne Sammlung geehrt. Weich und lebensvoll gemalte Impressionen von Festen, Theaterszenen, schillernden Interieurs geben eine Probe vom kultivierten Geschmack seiner angenehmen Art. Auch ein Bildhauer kam ausführlicher zu Wort: Wilhelm Gerstel, der sehr reizendes Kleinwerk zu schnitzen und zu modellieren weiß, am feinsten frei umrissene, breit behandelte weibliche Brouzefigürchen. Aber auch sonst gibt es besondere Stationen für das Auge. Unter den Männern der einstigen „Brücke“ dominiert Pechstein, mit einem Stilleben von geradezu prangender Farbenschönheit, einer großartig aufgebauten Gruppe seiner Ostseefischer und dem besonders gelungenen Bilde eines Mädchens in männlicher Matrosentracht. Franz Heckendorfs flüchtig leuchtende Landschaftsmanner, Bruno Krauskopfs nervösere und reichere Naturausschnitte und Stilleben, Willy Jaeckels mit breitem Schwung gemalte barocke Aktgruppen, Hans Purmanns und Alfred Parikels delikate Farbenbuketts — das alles präsentiert sich in charak-

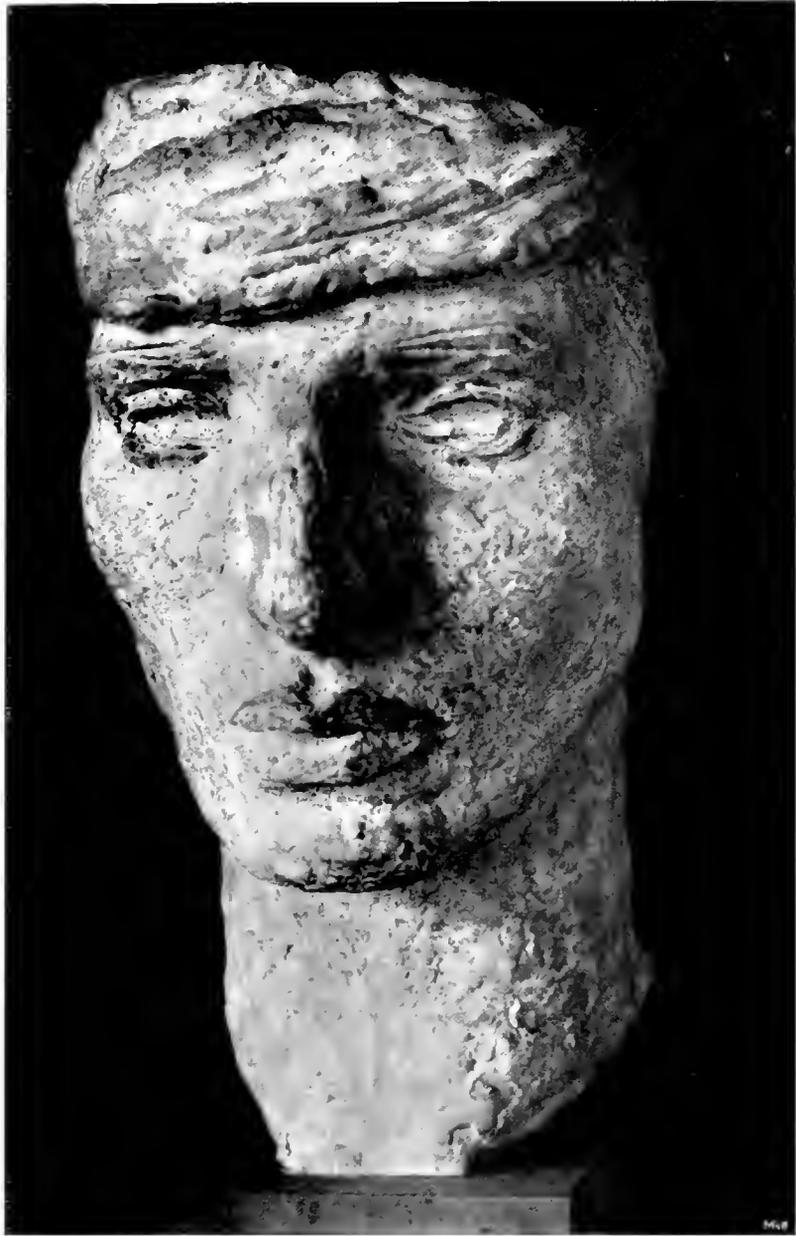
teristischen Proben. Es verschlägt nichts, wenn auch einmal einer, wie diesmal E. L. Kirchner, daneben gehauen hat. Wichtiger ist, daß ringsum reichstes Leben sich entfaltet, daß eine Fülle interessanter plastischer Versuche den Malern sekundiert, und daß damit ein schlagender Beweis gegen die Lamentationen der männlichen Klageweiber geführt wird, die immer greinen, unsere Kunst sieche in hoffnungslosem Verfall dahin. Daß es die Akademie ist, die diesen Beweis so beherzt führt, verleiht ihr einen neuen Platz als Führerin. M. O.

✽

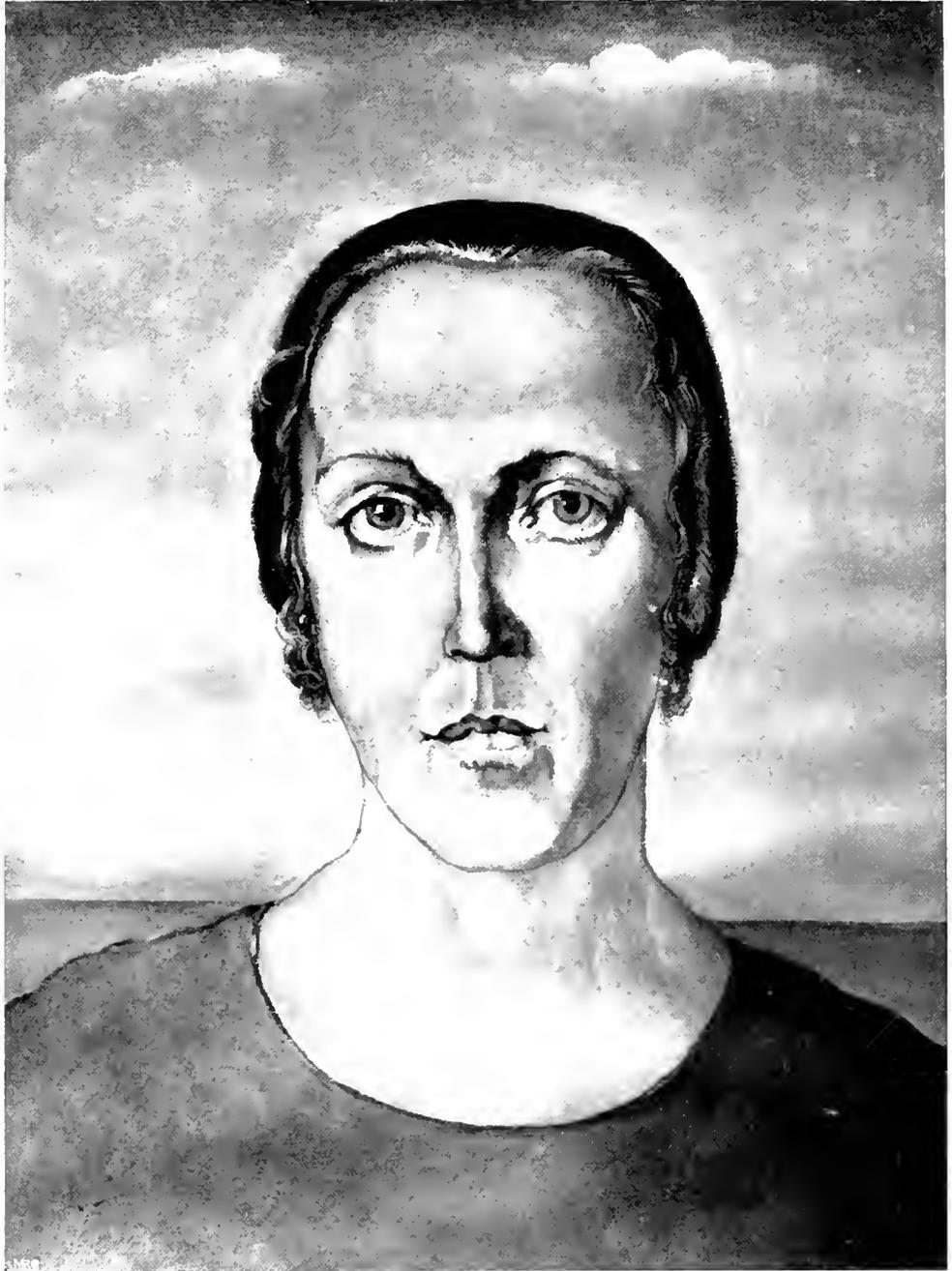
Am Neuen sehen wir nur das Seltsame, aber im Seltsamen alsobald das Bedeutende zu erblicken, dazu gehört schon mehr. GOETHE.

✽

Unbekannt mit den Regeln, den Krücken der Schwachheit und den Zuchtmeistern der Verkehrtheit, bloß von der Natur oder dem Instinkt, seinem schützenden Engel, geleitet, geht das wahre Genie ruhig und sicher durch alle Schlingen des falschen Geschmacks, in welchen das Nichtgenie unausbleiblich verstrickt wird. SCHILLER.



RENÉE SINTENIS-BERLIN. „SELBSTBILDNIS“



GUSTAV SCHAFFER-CHEMNITZ. „BILDNIS.“
BES: KÖNIG ALBERT-MUSEUM CHEMNITZ.



GUSTAV SCHAFFER.

DIE LIEBEN FRAUEN

GUSTAV SCHAFFER.

Wenige Maler erschließen dem Kunstbetrachter das Zentrum ihres Wesens so schwer wie dieser eigenwillige, außerhalb aller Schul-Zusammenhänge und Zeit-Strömungen stehende Künstler. Ursprünglich war Schaffer Kunstgewerbler. Die gediegene Beherrschung des Handwerklichen zeichnet alle seine Arbeiten aus und macht ihn immer wieder willig, dekorative Aufträge, wie die Ausschmückung von Landhäusern und Schlössern mit Fresken und dekorativer Malerei zu übernehmen, die er merkwürdig leicht und heiter gestaltet, mit starker Bevorzugung von Gelb, Rot, Grün und Blau in ungebrochenen antikisch-lebenssatten Tönen.

Von dieser Welt sonniger Innenräume zu den Graphiken und Gemälden Schaffers ist ein weiter Weg. Zwar gibt es ein paar heitere Landschaften aus der Vorkriegszeit, zwar ist die zarte Holzschnittkunst seiner an Ostasiatisches gemahnenden Passionsmappe, im Widerspruch zu dem Thema, von ähnlicher im schönen Spiel der Kräfte befangener Gewichtlosigkeit, aber alle späteren Werke stehen zu diesen rasch aufgegebenen Versuchen wie Ernst zum Spiel. Die Entwicklung zum heutigen Schaffer drängt sich in die wenigen Nachkriegsjahre zusammen, und man muß schon sehr mühsam suchen, um zu den kleinen, teilweise lustig kolorierten Gestalten der schwarzflächigen Passionsholzschnitte, die vorwiegend geschmackliches Interesse haben, Beziehungen im späteren Werk zu

finden. Zwei Aufgaben geben diesem Werk Ziel und Inhalt: Die Gestaltung des menschlichen Gesichts und die Verlebendigung der Landschaft. Der Bildnismaler knüpft an die Eindrücke an, die ihm Dürer und Holbein schenkten. Beim weiblichen Porträt — frühes Bildnis seiner Frau — spielt die lineare Melodik, der Bildaufbau, das Kolorit, die Augen- und Haarbehandlung Botticellis herein. Was aber von diesen Altmeistern übernommen wird, das ist mehr als bloßes Gerüst, als Runzeltechnik und Anordnung der Gebärde, Einfügung in Fensterausschnitte und begrenzendes Gebälk, feste Körperlichkeit und Ruhe des Blicks und der Mienen, das ist vielmehr der Wille, alles Transitorische, das durch Generationen gesuchter Inhalt der Malerei war, zu vermeiden, und das Bleibende, Feste, Strukturelle mit der Gründlichkeit eines Holzbildhauers herauszuschälen. Die Elternbildnisse zeigen eine Behandlung der Gesichter, die, mehr zeichnerisch als malerisch, aus harten unerbittlichen Strichen und Kurven die Landschaft der Züge wie ein Stück Erdkruste aufbaut. Man meint Granit zu spüren unter der Oberfläche, die eine straltespannte, glattgemahte, gelblich-fahle Epidermis deckt. Das hier wiedergegebene Bildnis der Mutter vom Jahre 1922 stellt eine spätere Stufe der Entwicklung dar, in der jedoch das Erträgnis der eben gebildeten aufgehoben ist. Luft, Licht und Farbe fehlten dieser Kunst der eindring-



GUSTAV SCHAFFER.

»WERDEN UND VERGEHEN«

lichsten Körpergestaltung in einem solchen Maße, das der Widerschein des Lebens erloschen schien in den zeitlosen, unerbittlichen, wie holzgeschnitzten und steingemeißelten Zügen. Immer wieder holte sich der Maler, dessen Farbensinn sekundär ist, aber zu psychologisch ebenso interessanten wie ästhetisch umstreitbaren Ergebnissen führt, vom Holzschnitt und von der Zeichnung — hierin typischer Deutscher — Anregung, und manches Porträt ist im ausgeführten Gemälde minder vollkommen geraten als in der runenreichen Rötzel- oder Kohlenstudie, die eindeutig linear behandelt, am meisten Kraft und Charakter zeigt. Die starre Malweise konnte Schaffer auf die Dauer nicht befriedigen. Die Erkenntnis mußte kommen, daß das Erlebnis des menschlichen Antlitzes dem heutigen Menschen keine geologische, son-

dern eine seelische Angelegenheit sei. Nicht als ob die Menschen der Schafferschen Bildnisse der ersten Nachkriegszeit keine Seele hätten: nur, sie ist gefroren, erstarrt unter der altmeisterlichen Kruste, ohne Regung, unerbittlich wandellos. Da kommt die Reaktion. Zunächst bleiben eine Reihe von Voraussetzungen bestehen: das unmalerische Kolorit — viel Schwarz, fahles Gelb und totes Grün — bleibt, die Farbklänge des Eros schweigen weiter. Auch bleibt das menschliche Antlitz der kindheitlichen Erinnerungswelt: das verwittert-fahle Gesicht über schwarz-verhülltem Körper — der Vater war Bergwerksbeamter —, aber der Raum weitet sich nun zur Landschaft frühesten Träume und neben festgefügtten dürer- und altdorferlichen Hügel- und Waldgebilden tauchen lichte Visionen auf von einer Durchsichtigkeit, die der



GUSTAV SCHAFFER.

GEMÄLDE WANDERER

Welt el Grecos eignet und die auf vielen, mit leichtem Pinsel rasch hingeworfenen, bisweilen heiligen Szenen und Gestalten als Folie dienenden Bildern und Studien wiederkehrt. Es ist, als flöhe der Künstler immer wieder aus einer harter Gegenstände vollen Welt quälender Zwangsvorstellungen in die Gewicht- und Konturenlosigkeit dieser unkörperlichen Traumwelt, in der die lichtfrohe Farbenskala der dekorativen Periode wiederkehrt. Wohl bleibt auch hier eine letzte Kühle, aber die luftige Weiträumigkeit wirkt abgeklärt und die Ahnung dämmert, daß hier ein Platoniker am Werk ist, der nicht den Pulsschlag der Dinge, sondern das unwandelbare Gesetz ihres Lebens, ihre kristallinische Grundform zu ergünden und sichtbar zu machen trachtet. Aber immer wieder

kommen die Angstträume der Jugend und werfen den Schaffenden in die Zerrissenheit und Qual zurück, gegen die er zuerst das Bollwerk seiner starren, unerbittlich-körperlichen Bildnisse antürmte, und was in diesen Stunden der Komplex-Beherrschtheit, wenn man kühn so sagen darf, entsteht, das ist nicht aus klarem platonischen Geiste gestaltete Kunst, sondern in rasender Scheinproduktivität hingeschleuderte Menge dämonischer Gesichte, wie sie der Lyriker Georg Heym kennt, wie Alfred Kubin sie, aus einer anderen Hand freilich, auf Papier und Kupferplatte bringt. Schwarze, wie verkrüppelte Gestalten gehen auf quälerisch gekrümmten Wegen durch totgrüne Landschaften, kahles Felsgestein oder fahlgelbe Nacht. Bettler erfrieren an der Straße, ein Leichnam liegt



GUSTAV SCHAFFER.

»DAMENBILDNIS D. L.«

nackt und bleich am Bergwasser, unheimliche Gesellen fahren im schwarzen Boot unter'm Brückenbogen weg und um den kahlen Kirchhof stehen und hocken alte und junge Menschen, aber das Greisenalter und das Elend geben dem Bild das Gepräge. Zum unmalerischen Schwarz und Schwefelgelb des Bergmannssohnes kommt bisweilen die harte rotzüngelnde Flamme eines brennenden Hauses wie eine schmale rote Fahne vor dem kalten, als glatte Fläche hinlackierten dunklen Himmelsblau. Biblische Szenen kehren wieder. Schon einmal, zur Zeit der Elternbilder, entstanden solche, in unerbittlich harte Formen erst gebaut. Man denkt an Konrad

Witz, wenn Schaffer im Gemälde Antlitz und Gewandung wie aus Stein und Stahl gemeißelt und geschmiedet erscheinen läßt. Dann lockert auch hier el Grecos mystische Erschließung den Bau und schließlich mündet der religiöse Strom in die Traumflut der schwarzen Dämonenwelt, in der Rembrandts Helldunkel aus dem Metaphysischen in's Infernalische transponiert erscheint. So wichtig diese Phase in Schaffers Werk ist, sie blieb nur wenige Monate des Jahres Zweiundzwanzig währendes Zwischenstadium und was dann kam, nach einer schöpferischen Pause, die von dekorativen Entlastungsarbeiten erfüllt war, das lag auf dem Weg zur Synthese



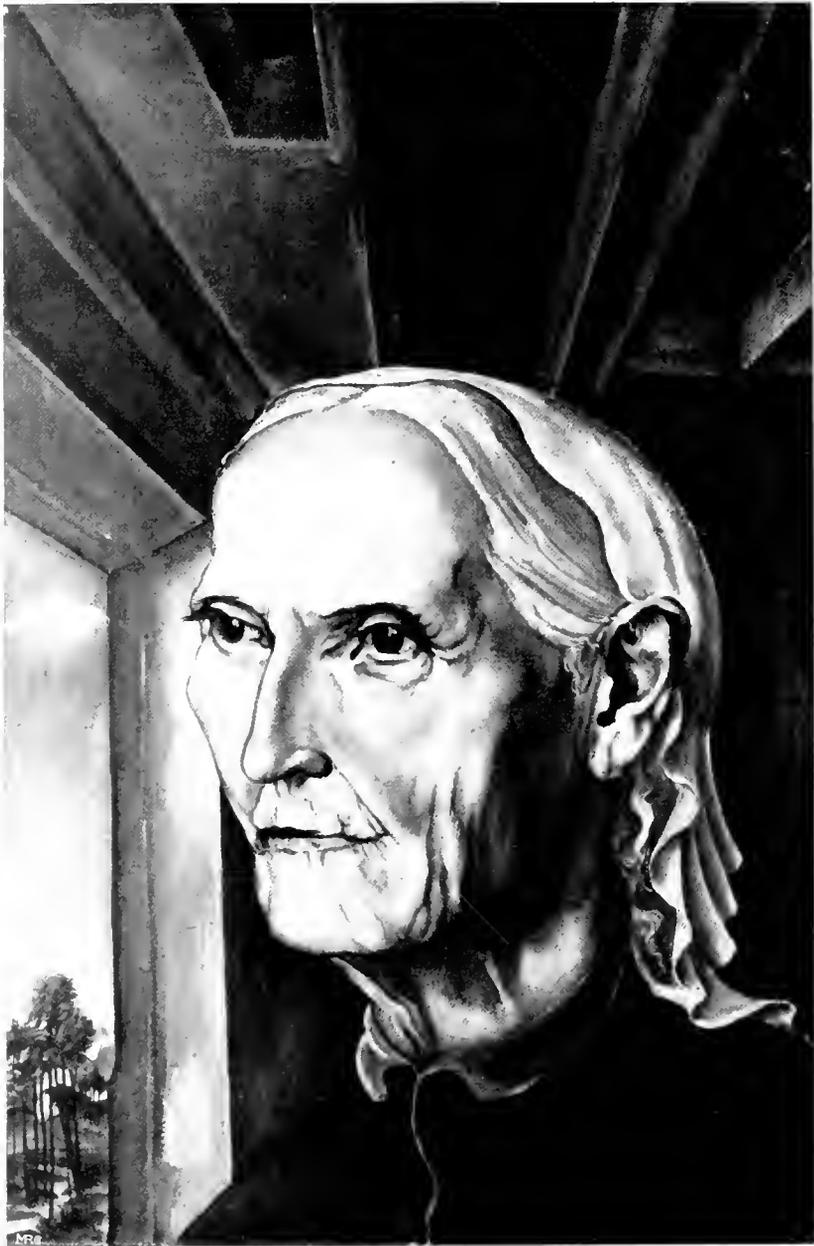
GUSTAV SCHAFFER.

DAMENBILDNIS S. G.

zwischen der ersten großen Porträtperiode und dem lichten Platonismus der abgeklärten Landschaften. Wieder soll das Bildnis die ganze Welt des Künstlers umfassen, aber das menschliche Gesicht ist nicht mehr steiniges Geklüft, sondern klare, kaum gegliederte, transparent getönte Fläche, mehr, es ist beruhigtes Oval, in dem die Augen wie kühle, bunte Steine, unter den Torbögen der Brauen, Mund und Nase wie Glieder eines edlen Baues stehen, wiederum Ruhe, alles wie bei den früheren Bildnissen, aber Ruhe aus Klarheit des Geistigen, nicht aus gesteinhafter Starre des Körperlichen. Die dreimitgeteilten Bildnisse von Senta Goeritz,

Dora Lipschitz und der Frau des Künstlers offenbaren den Kanon dieser an Hodler gemahnenden Bildniskunst, die im zweitgenannten Bilde mit den symmetrisch stehenden Wölkchen und der weichen Eingliederung der aufgelegten Arme mit den wundervollen Händen ihren vorläufigen kompositionellen Höhepunkt erreichte. Auch die neue Landschaft des letzten Arbeitsjahres nimmt an diesem Klärungsprozeß teil, nur scheint hier mehr Anregung von Cézanne als von Hodler gekommen.

Es ist müßig und gefährlich, den Wert einer Kunst an der Fülle der nachweisbaren Einflüsse zu messen. Schaffer kam spät erst zum freien



GUSTAV SCHAFFER. »DIE MUTTER«



GUSTAV SCHAFFER—CHEMNITZ.

GEMÄLDE »DER PHILOSOPH«

künstlerischen Schaffen und ist noch lange nicht am Ende seines Weges. Aber das Ziel, von dem ihn dunkle Dämonen in infernalischen Zwischenspielen, die dem Kunstfreunde immer noch interessant genug sind, von Zeit zu Zeit abzulenken drohen, ist klar erkennbar: es ist die Spiegelung des Ewigen im Zeitlichen, in der klarsten und zwingendsten, in der reinen Form. Was uns heute noch fehlt in seinen Bildern, die Sonne, die wärmende Kraft des Eros, das schenkt sich ihm vielleicht noch, nachdem das Gefäß gefunden ist, in das sie sich ergieße. Dann wird vielleicht auch das Erlebnis der Farbe, in den Traumlandschaften leise vorgeahnt, spontan hervorbrechen und die klare Form durchleuchten und durchwärmen . . . E. KURT FISCHER.

Wie die Dinge keine Frage in sich tragen, außer der großen Einen Frage ihres Seins, die aus Farben und Linien zu dem bereiten Auge bricht, so wird sich in der kommenden Kunst das ruhige Geheimnis von dem Dulden und Handeln, von dem Ruhen und der Schönheit der Dinge öffnen. — Damit wird allgemein die neue, die bewußte Harmonie von Sinnlichem und Übersinnlichem erreicht sein.

Stoff und Gehalt, die sich bisher, aus entgegengesetzten Welten herbeigeholt, als mehr oder weniger ungleiche Hälften gegenüberstanden, werden wieder, aus Einem geboren, zum Einklang werden. Die Göttlichkeit der Erde wird wieder gefunden werden. FRIEDR. MÄRCKER.
»LEBENSGEFÜHL UND WELTGEFÜHL« DELPHIN VERLAG.



ERNESTO DE FIORI. •KAUERND E FRAU• MUSEUM-CÖLN.
MIT GENEHMIGUNG DER GALERIE FLECHTHEIM.



PAUL SCHEURICH »DAME MIT PUTTO.«
AUSFÜHRUNG: STAATLICHE PORZELLAN-MANUFAKTUR -MEISSEN.



PAUL BÖRNER,
NEUJAHRS-
PLAKETTE DER
MANUFAKTUR-
MEISSEN.

PORZELLAN.

Im Porzellan sind die plastischen Eigenschaften des Tons zur höchsten Steigerung getrieben. Zwar schätzt die Allgemeinheit zunächst den dünnen weißen Scherben, die Feuerfestigkeit, die lebhaftige Farbe, die reine Glasur. Alles wertvolle Qualitäten des vielbegabten Stoffes. Aber dem Künstler erleichtern sie die Arbeit nicht. Es häufen sich nur die Probleme. Die spiegelnde Glasur spinnt ein Netz von Lichtern und Reflexen um die Form, sie hebt einzelne Buckel, Spitzen und Rippen heraus, aber sie löst auch die Tiefen auf. Skizzenhafte Andeutung gibt es im Porzellan nicht, hier muß alles präzise und erschöpfend gesagt sein — um dann doch hinter einem Schleier von Lichtern und Spiegelungen wieder unterzutauchen. So reizvoll dieser Kampf zwischen bestimmter Form und zuckendem Licht sein mag, dem Bildner liegt stets die Form am nächsten.

Was unsere Künstler offenbar am meisten zum Porzellan hinzog, ist die hohe Bildsamkeit des Kaolintons, die zu jeder Form, aber auch zu jeder fähig ist. Nichts ist glatter als der Teller aus Porzellan. Dasselbe Material kräu-

selt sich in Locken und Rankenwerk bis zur Fadendünne. Er gibt die mächtige Wölbung der Glocke wie das feinste Fingerspitzenspiel. Jede Drehung, Überschneidung, Auflockerung ist möglich. So wie die Form aus dem modellierenden Spiel der Hand hervorgeht, bleibt sie stehen. Die Formbeständigkeit des Porzellans ist außerordentlich. Das Blatt wird beim Bossieren durch Schlicker an irgend einer Stelle befestigt und es hält, hält auch während des Brandes. In keinem andern Material ist es darum möglich, in ähnlichem Grade die momentansten Zuckungen des Lebens festzuhalten und zugleich zu versteinern. Das gab leider auch den Weg zu einer Naturnachahmung frei, die bis zur Auflösung jeder Form ging.

Wie steht heute das Porzellan in der Zeit? Hat es eine Funktion in der Kultur, spiegelt es den Rhythmus unseres Lebens? Oder dient es nur buntem Schein und gefälliger Süßlichkeit? Vieles, was heute den Porzellanofen verläßt, hält ernster Kritik, die nach künstlerischen Werten fragt, kaum Stand. Zu den glücklichen Ausnahmen gehören die neuen Werke der

Meißner Manufaktur, die hier vorgeführt werden, zusammen mit einigen Meisterwerken Kändlers, die aus den bald 200 Jahre alten Negativen neu ausgeformt werden. Da sind die kosmischen Urkräfte sichtbar am Werke: Fluß und starre Größe vereinigen sich in dem ekstatisch glotzenden Ziegenbock. Das Schreckhaft-Animalische wächst unmittelbar aus der vulkanischen Landschaft des Felles empor. Was ist aus dem als „zierlich“ verschrienen Porzellan geworden in dem Auerochsen, wo Bewegung, Lichter, Oberflächenströme eine Wildheit verraten, die aus Urtiefen bricht und durch das elegante Material keineswegs gebändigt, gerade das Unheimliche am Porzellan und am Tier zu bestürzendem Ausdruck bringt! Das ist in jedem Sinne großes Porzellan (die Figuren sind oft bis 1 Meter hoch) — und von diesen erratischen Blöcken in der Kunstgeschichte aus gewinnen wir erst die rechte Einstellung etwa zu den Scheurichschen Figuren, in denen Feuer und felsige Erstarrung zur süßesten Anmut verzaubert sind. Das ist nicht graziöse Niedlichkeit um jeden Preis! Eisig keusch schimmert die Haut, wie Schneebrücken spannen sich die schlanken Glieder, über die fremdartige Lichter huschen; nur in den Fingerspitzen, den letzten Ausläufern löst sich die Knappheit der Gestalt. Und doch haben diese ausgesprochenen Porzellankörper mit ihren Porzellanarmen und Porzellanbeinen einen sinnlichen Atem, der berauschen kann. — Ein System kantiger Porzellanflächen bieten Barlachs Bauern dar, gleich Eisbergen ruhen und lasten diese beiden Menschen, groß auch im kleinen Format.

Schon diese Beispiele zeigen, daß die Meißner Manufaktur keine leichten Publikumserfolge sucht. Im Bewußtsein ihrer ehrwürdigen Tradition sieht sie ihre Aufgabe darin, die Probleme der großen Porzellankunst zu pflegen und Werke auch für weitere Jahrhunderte zu schaffen. Die Kändlersche Erbschaft verpflichtete auch die Manufaktur, den größten unserer Tierbildner, August Gaul, fürs Porzellan zu gewinnen. Die ersten Früchte dieser Verbindung bilden wir ab, es sind herrliche Stücke darunter, wie die monumentale Löwin und der junge Löwe, der allerdings wie auch einige andere Gausche Modelle, am besten in rotem Böttgersteinzeug, dem Vorgänger unseres Porzellans, wirkt. Diesem Material fehlen einige der wichtigsten Eigenschaften des Porzellans, die schneeige Farbe, der Glanz der Glasur, die Möglich-

keit der Bemalung. Darum hat es auch seinen eigenen Stil. Aber gegenüber gewöhnlichem Steinzeug gestattet es eine viel weitergehende Oberflächen-Modellierung. Es ist das gegebene Material für einen Bildhauer wie Gaul, der Größe der Gesamtform mit diskretem Reichtum der Epidermis verbindet. Gauls Tod hat leider seine Tätigkeit für die Manufaktur und die Reihe seiner Werke allzu früh unterbrochen.

Ganz wie Gaul, dieser redliche Arbeiter, gewohnt, sich in eine neue Aufgabe, in ein neues Material mit heiligem Ernst zu verbeißen, hält es auch sein Jünger, Max Esser, der in die Manufaktur selbst eingezogen ist, um aus der intimsten Kenntnis der Werkstatt sich seinen eigenen Weg zum Porzellan zu suchen. Und merkwürdig, dieser Weg zum Porzellan bedeutet ihm, der doch allein und mit Gaul zusammen schon Tiere genug gebildet, auch einen neuen Weg zum Tier. Das Porzellan lockt, das Volumen des Körpers zu sehen, die aalglatte — oder struppige — Haut, die fremde Linie der Bewegung, die merkwürdige Pracht der Federn, Pelze, Geweihe. Die Seele des Tieres, wie sie aus dem Porzellan spricht, hat Esser am prägnantesten in seiner Affenmaske gedeutet, einer Leistung, die nur mit Gauls letztem Werk, dem Menschenaffen, zusammengehalten werden kann. Mit dem großen „Jagdfalken“ (ca. 135 cm hoch) hat Esser nicht nur ein technisches Meisterwerk geliefert, es ist ihm auch gelungen, den Anschluß an Kändler zu finden.

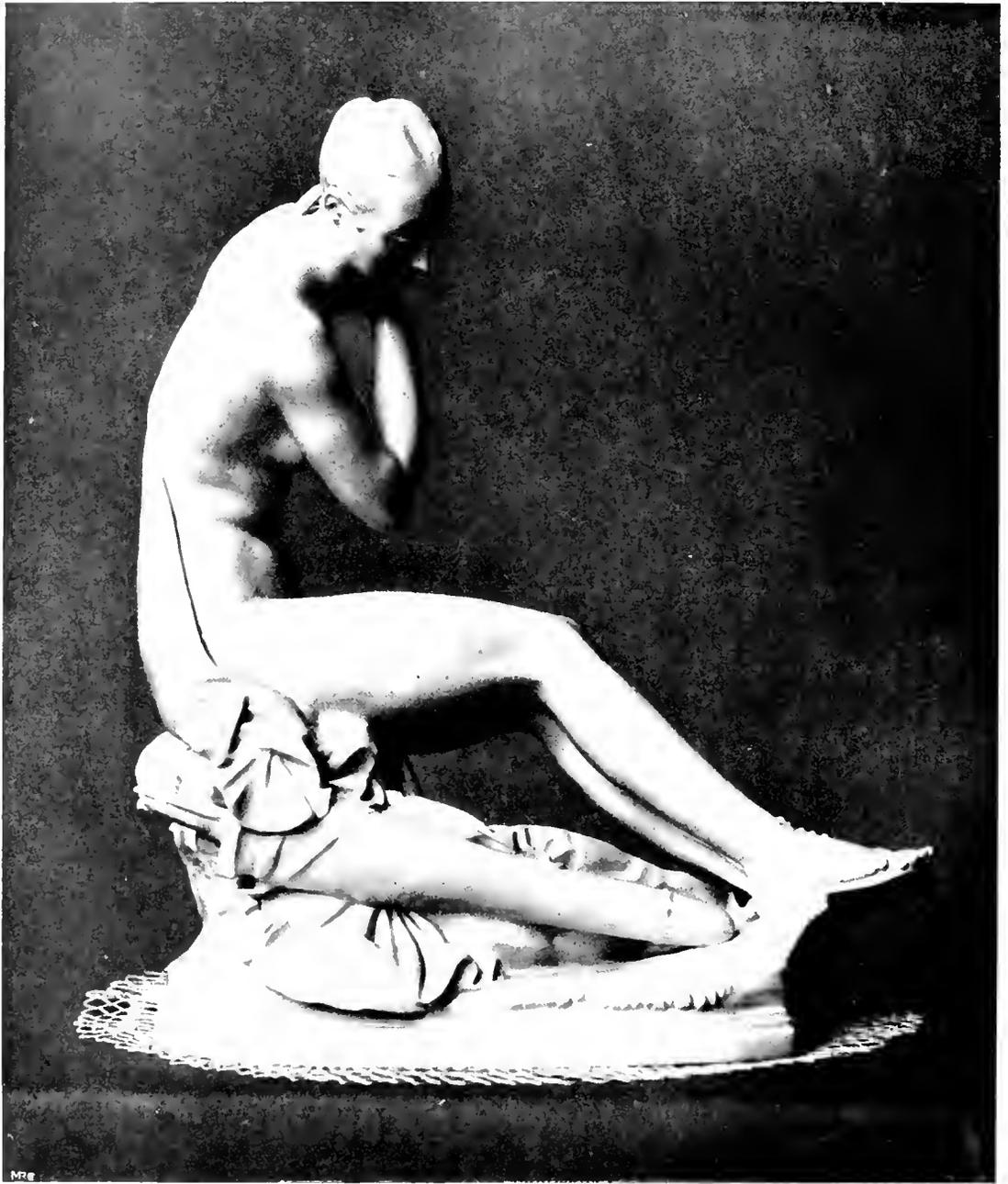
Das Böttgersteinzeug hat sich durch die Schärfe der Formwiedergabe wie durch den warmen rotbräunlichen Ton, der weder für Lichter zu hell noch für Schatten zu dunkel ist, als ein wundervolles Material zu Medaillen, Plaketten und Münzen erwiesen. Diese Steinzeugmünze und Medaille ist in Meißen geboren und in zäher Arbeit zur Vollendung geführt worden. Der Medailleur der Manufaktur ist Paul Börner. Die Modelle, die er in den letzten Jahren geschnitten hat, sind kaum noch zu zählen. Er hat sich seinen eigenen Medaillensstil entwickelt und, unterstützt durch eine unerschöpfliche Erfindung, den figürlichen Schnitt zur Meisterschaft gebracht. Den religiösen, den ersten wie den heiteren Vorwurf beherrscht Börner mit gleicher Leichtigkeit, sodaß er jetzt auch an Arbeiten größten Umfangs herantreten konnte. — Künstlerischer Ehrgeiz beseelt heute die gesamte Meißener Manufaktur. Unter ihrem Leiter Max Pfeiffer wird sie dem Porzellanfreund noch manche Überraschung bescheren.

A. JAUMANN.



PAUL SCHEURICH—BERLIN. MOHR MIT KAKADU. PORZELLAN.

STAATLICHE PORZELLAN-MANUFAKTUR MEISSEN



PAUL SCHEURICH. PORZELLAN-PLASTIK «DIANA».



PAUL SCHEURICH · PORZELLAN-PLASTIK · DIANA ·
STAATLICHE PORZELLAN-MANUFAKTUR MEISSEN.



ERNST BARLACH. „SCHLAFENDE BAUERN“ PORZELLAN.
STAATLICHE PORZELLAN-MANUFAKTUR—MEISSEN.



JOH. JOACHIM KÄNDLER 1734.

AUEROCHS MIT WILDSCHWEIN.



PORZELLAN-
MANUFAKTUR
MEISSEN

JOHANN JOACHIM KÄNDLER • OKT. 1732. PELIKAN. PORZELLAN.



JOH. JOACHIM KÄNDLER 1732 ZIEGE MIT JUNGEN UND ZIEGENBOCK.



PAUL BÖRNER. »MÜNZEN IN BÖTTGER-STEINZEUG.«

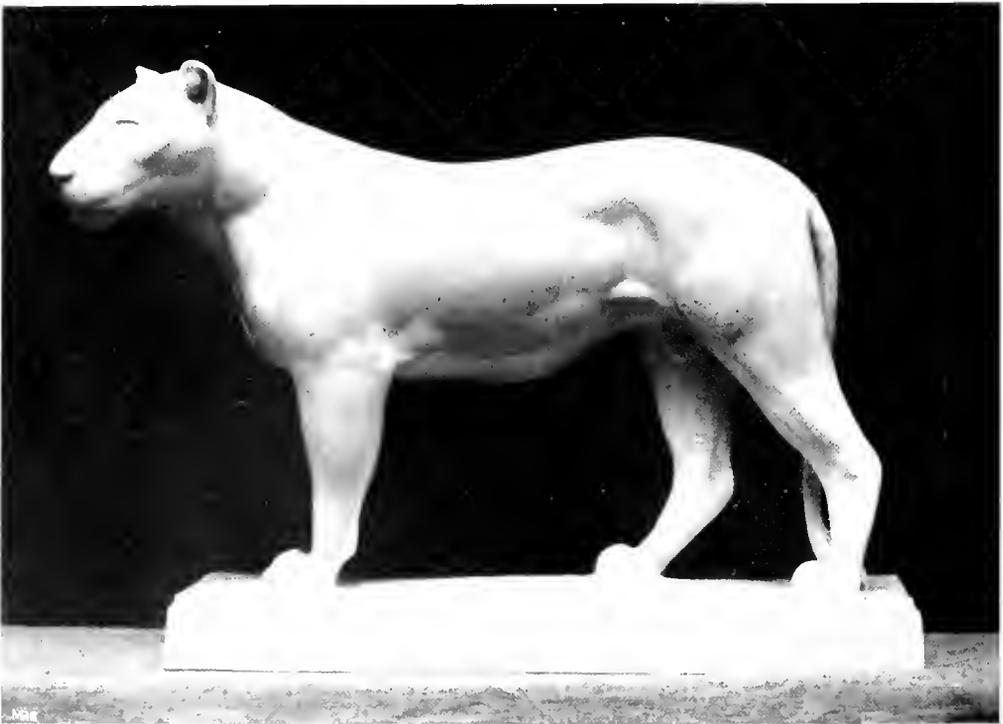


PAUL BÖRNER. »PLAKETTEN«
 AUSFÜHRUNG IN BÖTTGER-STEINZEUG PORZELLAN-MANUFACTUR—MEISSEN.



AUGUST GAUL †

»RUHENDER WISENT



PROFESSOR AUGUST GAUL. »STEHENDE LÖWIN POR/ELLAN.



AUGUST GAUL !

•LIEGENDER LÖWE•



AUGUST GAUL. •JUNGER LÖWE• BÖTTGER-STEINZEUG.



AUGUST GAUL †. »SPRINGENDES PFERD.«



MAX ESSER.

»AFFENMASKE«

DAS WESEN DES PORZELLANS.

In jedem Werkstoff liegt eine, aus der Tiefe des Seins sprechende, mystische Gewalt. Wie der Stoff selbst Verkörperung des Willens ist der diese Welt schuf, so liegt in jedem Stoff ein besonderer Formwille, gegen den man nicht ungestraft sündigen darf. Nur wenn der Gestaltungswille des Schaffenden sich mit diesem Formverlangen des Stoffes auf einer Linie trifft, entsteht das Kunstwerk, das gleichberechtigt neben den Werken der Natur steht.

Das Porzellan hat, wie jeder Werkstoff, seine bestimmten Größengesetze. Denke daran: Ein Mineral, das erbsengroß, geschliffen zum schönsten Edelstein wird, wäre als haushoher Felsblock nur ein schwerlastender Stein. . . .

Das Wesen des Porzellans wurzelt im Licht. Das Porzellan trinkt das Licht in sich hinein und strahlt es tausendfach gebrochen als weißes Licht zurück. So ist der weiße Schein sein eigenstes Wesen, das es sich selber gibt. Dieses innere Licht gilt es zu höchster Entfaltung zu bringen. Wer Porzellan vollständig, oder mit lichtundurchlässigen Farben bedeckt, tötet dieses Licht. Wer Porzellan in geschlossene, schwere Formen zwingt, tötet dieses Licht. Dünne Kanten, die der Schein leicht durchdringt, heben das Licht, und Farben, die wie Edelsteine auf der weißen Fläche sitzen, lassen das Weiß selbst zu leuchtender Farbe werden.

Porzellan ist ein Werkstoff, den der Mensch sich selbst als Stoff geschaffen hat. So ist es eine Welt für sich, in der der Mensch unbestritten als Schöpfer herrscht. Darum liebt er das Porzellan und ist nicht wenig stolz auf diese, seine Welt. Und wie gleicht diese Welt ihrem Schöpfer. Auf 10000 Stück Dutzendware kaum ein Charakter, jeder Stoß bringt sie zum Brechen. Arme Welt, armer Schöpfer! Und doch, wenn der Wurf gelang, wenn Form und Farbe im Feuer geeint leuchtendes Leben gewannen, dann wird menschliches Können aus eigener Kraft den seligen Göttern gleich. . . .

Eigenstes Gebiet des Porzellans ist das Eßgeschirr. Kleinplastiken kann man auch aus Holz, Elfenbein oder Bronze herstellen, als Geschirr ist Porzellan unersetzlich. Wer möchte wohl von irdener oder hölzerner Schüssel essen, selbst Zinn und das edle Silber wirken als Träger von Speisen schwer und unfreundlich. Erst das Tafelgeschirr aus edlem Porzellan hat die Mahlzeit des Europäers aus der Sphäre grobsinnlicher Befriedigung eines Bedürfnisses auf die Kulturstufe gehoben, die dem geistig hochstehenden Menschen angemessen ist. So hat das Porzellan dem Menschen gedankt, indem es einen seiner sinnlichsten Triebe adelte; deshalb sind Tassen und Teller aus edelstem Porzellan so unendlich viel wichtiger als Figuren.

MAX ADOLF PFEIFFER.



MAX ESSER. »DACHS« UND »DOGGE« AUS EINEM TAFELSCHMUCK »REINECKE FUCHS« PORZELLAN-PLASTIK.



STAATLICHE
PORZELLAN-
MANUFAKTUR
MEISSEN.

MAX ESSER.
»MANDARIN-
ENTE«
PORZELLAN.



MAX ESSER. »AFFE« UND »BÄR« AUS EINEM TAFELSCHMUCK »REINECKE FUCHS« PORZELLAN-PLASTIK.



STAATLICHE
PORZELLAN-
MANUFAKTUR
MEISSEN.

MAX ESSER
»EBER« AUS
»REINECKE
FUCHS«



MAX ESSER. •JAGDFALKE MIT GESCHLAGENEM REIHER•



ARCHITEKT FRITZ AUGUST BREUHAUS-CÖLN. »HERRENZIMMER.«
IM HAUSE KONSUL DR. D. -DÜSSELDORF.



FRITZ AUGUST BREUHAUS. •SCHREIBTISCH IM HERRENZIMMER.◊
AUS NEBENSTEHENDEM HERRENZIMMER.

ZWEI RÄUME VON F. A. BREUHAUS-CÖLN.

Das Geheimnis im Schaffen Breuhaus' ist eine Erregung nach den reinen Quellströmen der Möglichkeiten, beglückende Gesten des Lebens einzufangen. Mit unendlich nervösen Händen nimmt diese schöpferstarke und doch suchende Kraft den neuen Impuls auf. Und das ist das Fröhliche, Frohstimmende im Schaffen Breuhaus', eine Art der Transformierung, die in Ergebnissen endet, wo wir uns in sublimster Form beschenkt wissen. Sollte das nicht ein Kriterium für den Schöpfer der Räume sein, in denen wir wohnen, daß wir uns „beschenkt“ fühlen — beschenkt mit der fein-nachlässigen, sicheren Art, in der sich Künstler und Weltmensch harmonisch vereint? Wo ein unbewußtes Lächeln Dankbarkeit strahlt an die geschaffene Schönheit, — hinter der sich der Schaffende leicht und mit liebender Zärtlichkeit birgt.

Das Format der geschaffenen Dinge gibt den nun Wohnenden die Reize, um welche ihre Ahnungen spürten. Subtiles Erleben, wie in dem hier wiedergegebenen Boudoir, läßt es nicht zu, von Chinoiserien im üblichen Sinn zu sprechen. Die grazile Linienführung dieses Raumes, eine hauchzarte Behandlung seiner Wände in der Art japanischer Tuschbilder zeugen eine Stimmung, die schwebt und unendlich fein und bestimmt ist in ihrer Wirkung, wie das rätselhaft gütig-liebende Lächeln einer Kwannon. Die unerhörte Sachlichkeit und Schönheit japanischer Dinge (wer würde von Möbeln sprechen?) findet hier eine Komponente in der Truhe und dem Spiegel. Das Ornament für diese ist ein Moment, dem die Rotlack-Fläche der Truhe, der Grausilber-Grund des Spiegels in abgewägter Rechnung kühne Gleichung geben.

In all den übrigen Räumen waltet das gleiche Gesetz überlegener Flächen-Verteilung und Schmuck-Anordnung. Die große Form des Bücher- und Sammlungs-Schranks teilt sich weiter in eine Art glückhafter Wechselbeziehungen, sodaß schon gleichsam mit der einzelnen Schmuckfläche oder den offenen Fächern eine Vorstellung gegeben wird: hier das geistvolle Brevier eines alten Lebenskünstlers, der feine Almanach romantischer Welten, der kühlernte Band eines Laotse — und hinter der feinen Schnitzerei eine kostbare farbige Miniatur, ein ostasiatischer Schwertknauf, — wo schwere Linien mit eingestreutem Schmuck leben — ernste Dinge ernsten Sammelns. . . . — Ein Notwendiges ist noch zu sagen. Wer je

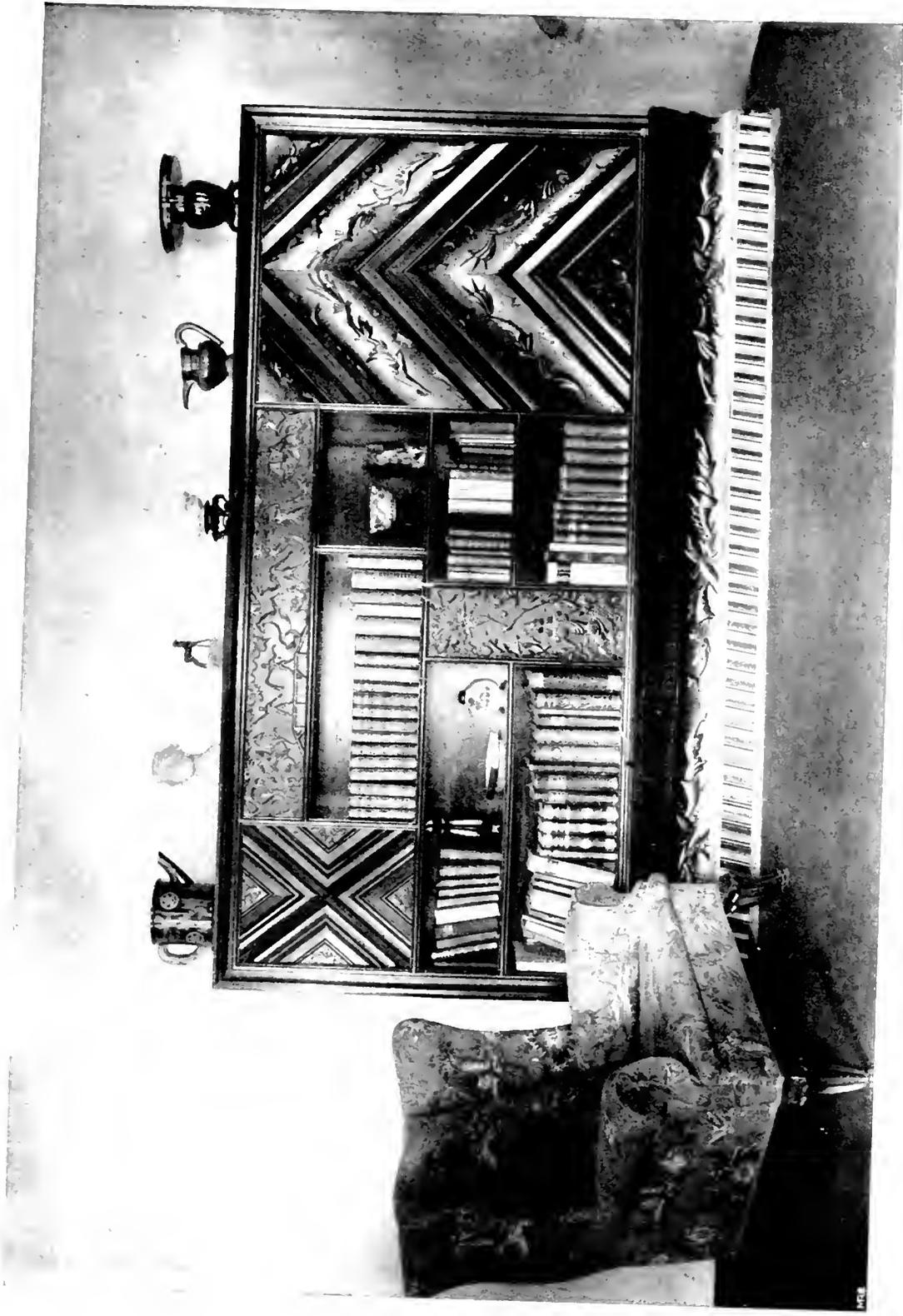
in dem Vorzimmer eines Rechtsanwalts unerfreuliche Minuten verlebte, in trockener Aktenstaubluf, vorbereitend auf Jahre eines akten-sammelnden Prozesses, mit dem gähnenden Umleben möglichen Verlustes, hat ein Gefühl dafür, wie man in dem „Wartezimmer“, das Breuhaus schuf, besonnen wartet. Die Sofa-bank gewährt den weichen Sitz, erfordert die gestraffte Rückenhaltung zur Begegnung klar- und scharfgestellten Frage- und Antwortspiels. Der Raum hat die sichere und etwas unpersönliche Wärme, die Unternehmungen jeden Formates im voraus als gelungen erscheinen läßt.

Genug! — weiß ich doch, wie dem Schöpfer der hier wiedergegebenen Innenräume alle Bezugnahmen auf seine Arbeiten fatal sind. — Das Schöne versteht sich für Breuhaus ganz von selbst. Und so darf man seinen neuen Werken mit der Ruhe entgegensehen, die zur Voraussetzung hat, daß in F. A. B. ein Hüter und Spender der Schönheit ist, deren formale Umrisse immer neu und deren geistiges Durchdrungensein lächelnd und ernst uns entgegenkommt — wie der Künstler selbst. Für die deutsche Möbel- und Raumkunst bedeutet Breuhaus eine lebensvolle und kultivierte Anregung und Aufforderung. HANS HEINZ LÜTTGEN.

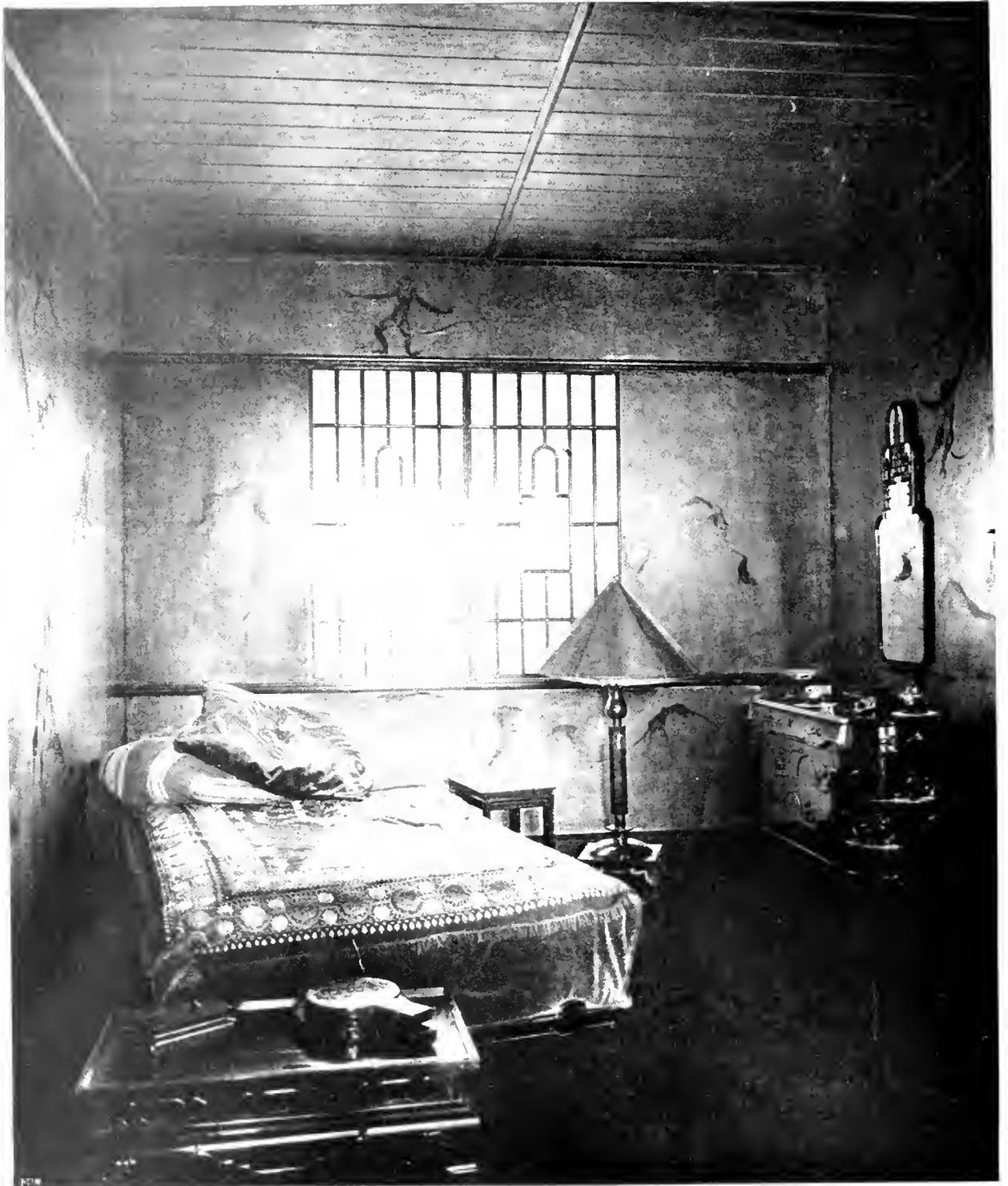


VON CHINESISCHEM KUNSTGEWERBE.

Wir müssen daran festhalten, daß im Gegensatz zu dem ewigen Wechsel der europäischen Moden in China in symbolischer Bedeutung Material, Form und Verzierungen für bestimmte Gegenstände der alten Tradition stets beibehalten blieben. Dieses Gesetz hat in der Praxis in verschiedenster Weise gewirkt. — Der Motivenschatz blieb begrenzt. Daher ist im Laufe der Jahrhunderte eine Durcharbeitung und Vielheit der Variationen in Formen und Verzierungen innerhalb der begrenzten Zahl von Vorbildern durch viele tausend geschulte Augen u. geschickte Hände durchgeführt, wie wir sie in Europa nicht kennen. Und nicht nur das Auge des Handwerkers, sondern ebenso das des Käufers ist durch diese Tradition geübt. Allerdings ist zu gewissen Zeiten eine Verschlechterung der Vorlagen zu erkennen. Nicht mit groben Effekten der Modeschnörkel, sondern durch raffiniert geschulte Empfindungen für die Feinheit der Linien und Farben wird eine Vollendung auch in der einfachen glatten Form erreicht. . . O. MÜNSTERBERG.



F. A. BREUHAUS COLN. • BÜCHER-SCHRANK IN VORSTEHENDEM HERRENZIMMER •



ARCHITEKT FRITZ AUGUST BREUHAUS- CÖLN. »BOUDOIR.«
IM HAUSE KONSUL DR. D.-DÜSSELDORF.



FRITZ AUG. BREUHAUS. »TRUHE IM NEBENSTEHENDEN BOUDOIR.«
SCHNITZEREI-MODELLE VON ALI LICHTENSTEIN DARMSTADT.



ARCHITEKT FRITZ AUGUST BREUHAUS—CÖLN.

»WARTEZIMMER EINES RECHTSANWALTS«



CLAIRE SELMAIR—MÜNCHEN. „WACHSPUPPE“.



CLAIRE SELMAIR—MÜNCHEN.



WACHSPUPPE »MADONNA MIT KIND«

WACHSFIGUREN VON CLAIRE SELMAIR.

Im klassischen Viertel Münchens, da wo die alten Kastanien das Rund des Obelisk umsäumen: eine Art Puppenheim. In einigen kleinen Räumen von unverkennbarem Empire, angefüllt mit dem warmen Hausrat aller Epochen, die eine liebevolle Hand zu einem harmonischen Durcheinander gezwungen, schafft Claire Selmair ihr Werk. In Kisten und Truben, ordentlich verwahrt und fast registriert, liegt der Fundus verstaubt, der zu diesem Miniaturschaffen in einem Ausmaße nötig ist, von dem sich der Nichtkennner kein Bild macht: Wachs in fünfzigfach abgestuften Farben, selbst mit unsäglicher Mühe hergestellt, Drähte und Eisen für die Gerippe, Sockel für den Aufbau, Perlen, Kettchen, Federn und Samte und Seide, Brokate und Tülle, Spitzen, Pelze und Leinen, Knöpfe und Borten.

Doch dies ist nur der äußerliche Apparat, der den Unberufenen unweigerlich dem krassen Dilettantismus in die Arme treiben würde. Hier

ist er nur Mittel zum Zweck, dem Zweck, einer Idee zu dienen, die in letzter Linie mehr fast der Plastik im reinsten Sinne verwandt ist, als dem Kunstgewerbe. — Die wenigen Ausschnitte aus dem Schaffen Claire Selmair's, die hier gebracht werden konnten, geben, auch ohne den Reiz der Farben, die von der hauchähnlichen Tönung des Wachses übergehen in die stärkeren Akzente des Materials, der Bekleidung und Drapierung, einen Begriff von dem eminenten Reiz, den diese Figuren ausgeben, die trotz ihrer Kleinheit bis ins einzelste in Stil und Bewegtheit mit dem jeweils angeschlagenen Thema wundervoll übereinstimmen.

Vom Porzellan, mit dem genrehaften Anklang, wie es die in nicht gutem Sinne kunstgewerbliche Ausbeutung verlangte, hat Claire Selmair sich auf diesen Weg gefunden — es ist Anfang, und scheinbar noch lange nicht das Ende ihrer Möglichkeiten. FERDINAND GÖTZ.

KÜNSTLER-ELEND. Ein Künstler schreibt: Auf der Kunstversteigerung bei Paul Graupe in Berlin sind kürzlich Preise erzielt worden, die stattlich erschienen. So gingen Handzeichnungen von Wilhelm Busch mit 500 bis 675 000 Mark weg, solche von Lovis Corinth brachten 650 000 bis 1 000 000 M. und Liebermann wurde noch höher bewertet. 116 prachtvolle Blätter von Piranesi kamen auf 31 000 000 M. Und den Vogel schoß Slevogt mit seiner Lederstrumpfmappe für 14 Millionen, seiner Cellini-Mappe für 11,5 Millionen Mark ab. Diese Summen gaben anscheinend das erfreuliche Bild, daß heute für die Kunst gute Preise gezahlt werden. Und doch beweist nichts schlagender, in was für ein Elend die Künstler durch die Geldentwertung gestürzt werden. Setzen wir die Million Papiermark gleich 50 Goldmark (in Wahrheit stand sie noch tiefer), so heißt das, daß für Handzeichnungen von Corinth 50 und sogar 30 M. bezahlt

worden sind. Vor dem Kriege konnte man schwerlich ein Blatt unter 200 M. haben. Die Stiche von Piranesi brachten im Durchschnitt einen Erlös von etwa 13 Goldmark. Für die Mappen von Slevogt, die nicht unter 2000 bis 3000 M. zu haben waren, wurden 700 und 575 M. gezahlt. Als Wichtigstes kommt aber dabei in Betracht, daß diese Preise auf einer stark besuchten, heiß umstrittenen Auktion gezahlt worden sind und für Werke erster Künstler. Danach kann sich ein jeder selbst sagen, wie weit die Bezahlung bei Ateliervorkäufen und weniger bekannten Künstlern hinter den genannten Zahlen zurückbleibt. Wohl keinen Stand hat die heutige Zeit so sehr zurückgedrückt, wie den bildenden Künstler. Eine Verarmung der Künstler ist die Folge und damit ein Versiegen der Kunsttätigkeit. Was hier von den bildenden Künstlern gesagt ist, trifft übrigens für alle geistigen Arbeiter zu! . . .



CLAIRE SELMAIER - MÜNCHEN. »TÄNZERIN« WACHSPUPPE.



WILLI NOWAK MÜNCHEN „HALBAKT“
SAMMLUNG A. K. DAKSSTADT



WILHELM THÖNY—MÜNCHEN.

VON DER MODERNEN STAATSGALERIE ANGEKAUFT.

STREICH-QUARTETT

AUSSTELLUNG DER „MÜNCHENER NEUEN SECESSION“ SOMMER 1923.

Der Expressionismus ist schon seit geraumer Zeit keine Kunstrichtung mehr, die einer besonderen Verteidigung bedürfte. Journalistische Signale sind überflüssig mit dem Augenblick, wo die Liebhaber und der einsichtige Teil des Publikums den Weg zu der Bereicherung malerischer Möglichkeiten nachgefunden haben. Zu Möglichkeiten, die anfangs — es ist gut, sich ständig daran zu erinnern — überraschten und entrüsteten. Mitläufer, Anempfinder, schwächliche Sonderlinge, Halbgebabte, kurz alle, deren Extravaganzen, deren Mangel an Ernst oder Können jede neue Richtung in Mißkredit bringen, sind heute erfreulicherweise vergessen und der junge Nachwuchs, an dem es nicht fehlt, schreitet folgerichtig weiter auf dem einmal eingeschlagenen Wege. Es gibt heute eine Kunst mit geklärten Zielen, die vom Impressionismus genau so weit entfernt ist, wie die heutige

Geistigkeit von der materialistischen Denkart der Vorkriegsepoche. —

Das heißt nun nicht, daß man, um ein Wort Goethes zu gebrauchen, gleichmäßig aus „vollen Backen loben“ müsse. Die Qualitäten sind und bleiben sehr verschieden. Äußere Anerkennung, die der Gesamtrichtung geworden ist, mag eine Verlockung für die hoffnungslos Zahmen sein, die mit einer erschreckenden Nüchternheit Farbe, Zeichnung, selbst den literarischen Inhalt behandeln und deren Bilder anscheinend mit Naturgesetzlichkeit immer gleich reihenweise auftreten. Sie fehlen in keiner Ausstellung und es ist schließlich ein Zeichen von Kraft, wenn in der „Münchener Neuen Secession“ solcher Beispiele verhältnismäßig wenige vorhanden sind. Die Gruppe verfügt nach wie vor im ganzen über eine beträchtliche Spannweite der künstlerischen Temperamente.



ADOLF SCHINNERER — MÜNCHEN.

»ANSTEIGENDE STRASSE«

Karl Caspar wird immer der Bewunderung der Verständigen sicher sein. Seine Art, im Stillen bedeutend zu wirken, kräftige, mit hervorragendem rhythmischem Empfinden verteilte Farben in den Dienst einer schlichten und wesentlich tiefen Bildidee zu stellen, hat das erste Kennzeichen der wirklich schöpferischen Leistung; die selbstverständliche Einfachheit des Lebendigen. Seine Szenen aus der Bibel werden nicht nur mit sicherstem artistischen Geschmack und absolutem technischen Können vorgetragen, sondern auch mit jener Wärme menschlicher Empfindung, die gleichbedeutend mit edelster Reife ist. Die Phantasie der Völker hat Jahrhunderte lang die biblischen Geschichten mit Liebe umfaßt. So sind sie niemals alt geworden. Die moderne Zeit mit dem Reichtum ihrer seelischen Möglichkeiten vermag sie, wenn schon auf ihre Art, so doch nicht minder wahr und ehrlich zu erleben, als längstentschwundene Epochen. Voraussetzung ist nur der Wille und die Hingabe, bedingt durch die innere Überlegenheit über die dreiste Kritik jener, die alle Erlebnisse ablehnen, deren Erfüllung sie nicht

in ihrem dürftigen Inneren finden. Ihnen gegenüber ist eine gesunde geistige Aristokratie notwendig und auch möglich. — Christus unter dem Hosiannahruf des Volkes in die Stadt seines Leidens einziehend. Die Gestalt, in dunkelblauem, von rotbraunen Lichtern umflossenen Gewand steht ernst und überragend vor dem Gleichmaß einer roten Wand. Die Stadt erhebt sich als einer jener Gründe, die bei Caspar immer auf eine so bewundernswerte Art nur in engster Beziehung zur Stimmung des Ganzen existenzfähig sind. Die Bewegung des Zuges gedämpft durch den Gegenstrom des bunten Volkes — so entsteht die Würde und Gefaßtheit, von der die Idee des Bildes lebt: der Christus, der jenseits des Jubels lauter Begrüßung das „Kreuzige ihn“ hört, der Christus, dem auf dem glänzenden Gipfel seines irdischen Daseins nichts geblieben ist als die wissende Gebärde des stillen Segnens.

Höchste Wirksamkeit der Farbe und Form konzentriert sich in dieser Gestalt, die, je öfter gesehen, immer sprechender wird — für den nämlich, der Ohren hat, zu hören.



MARIA CASPAR-FILSER - MÜNCHEN. FRÜHLING AM BODENSEE.



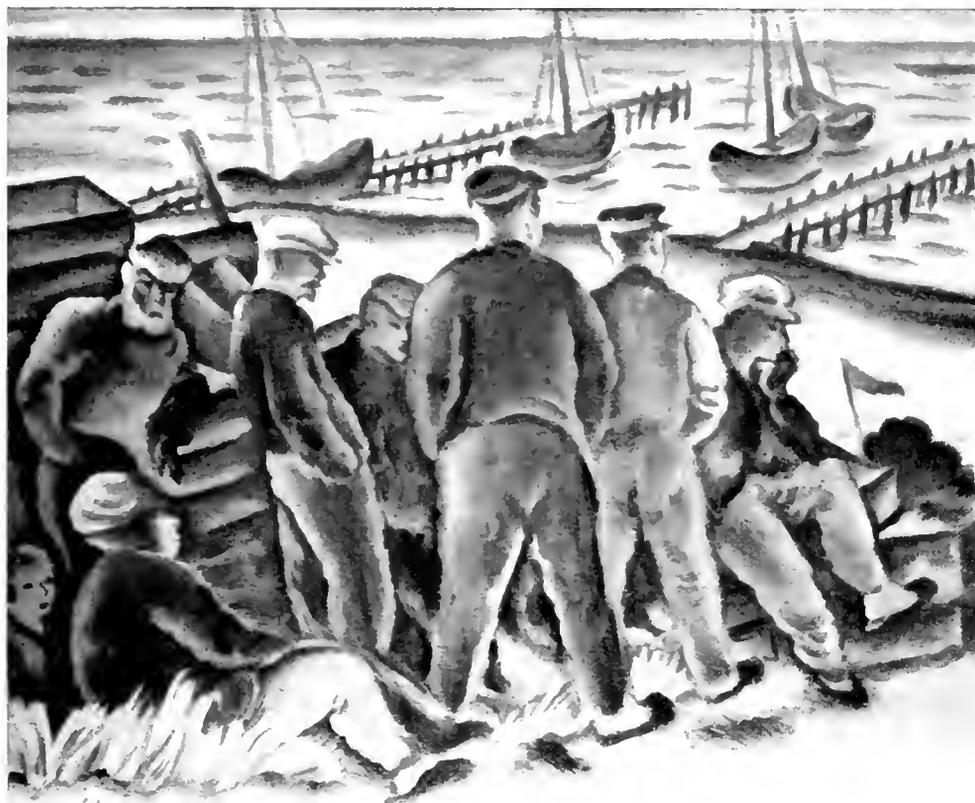
MARTIN LAUTERBURG—MÜNCHEN. »LANDSCHAFT«



RICHARD SEEWALD—MÜNCHEN. »STRASSE NACH ARSOLI«



KARL CASPAR—MÜNCHEN. ›EINZUG IN JERUSALEM‹



MAX UNOLD—MÜNCHEN.

GEMÄLDE »AM STRAND«

Es gibt nachgerade zu denken, wenn man immer wieder lesen kann, „Karl Caspar bemüht sich um die religiöse Malerei.“ Man sollte vielleicht wissen, was religiöse Malerei ist, um sagen zu können, daß sie hier Wirklichkeit wurde, innerlich so stark, wie die der Alten, getragen dennoch von einer wahrhaftigen, im besten Sinne modernen Menschlichkeit.

Bleibend von der temperamentvollen Art, die wir seit Jahren an ihr schätzen, sind die Landschaften Maria Caspar-Filser's. Die Impression wird durch die urwüchsige Kraft einer starken Seele erhöht zu einem Bekenntnis voll großen, malerischen Reichtums. Man wird solchen Gemälden, mit der Analyse ihrer Technik nicht gerecht. Die Natur als Ganzes ist in ihnen von einer schwungvollen Plastizität, wie sie die süddeutschen Volksstämme stets geliebt haben. Unter den heutigen Landschaftern ist Maria Caspar-Filser vielleicht die einzige, die der Volksrasse noch nahe genug steht, um als ihre Interpretin gelten zu können. — Julius Hess, der neuerdings mit einer helleren und leichteren Farbigkeit wesentlich an malerischer Ausdruckskraft gewonnen hat, vertritt

einen Typ absolut verfeinerter Gepflegtheit, der wohlthuend wirkt. Bilder, die man gerne um sich hat. — In der Hinsicht ist ihm Hans Gött verwandt. Letzterer hat übrigens die Anlehnung an C. D. Friedrich überwunden und beginnt seinen eigenen Weg nicht minder verheißungsvoll zu wandeln, als er früher durch die eingeschlagene Richtung bemerkenswert war. — Adolf Schinnerer hält in der Malerei noch immer nicht, was seine exquisite Graphik verspricht. Kennen wir solche Landschaften nicht schon recht lange? Seine Kraft liegt auf dem Gebiet pathetischer Lyrik. Jedenfalls ist er nirgendwo größer und hier wirklich groß. — Pastos, mit sehr dunklen Farben malend, scheidet sich Paula Deppe † von Julius Hess auch durch eine bestimmte Sprödigkeit des Temperamentes, die in der anschaulichen Wirklichkeit die struktiven Elemente aufsucht. Indes finden sich diese Elemente nicht zu einer stilistischen Einheit zusammen. Das Bindende ist die Farbe, deren ausgesuchte Schwere einer dekorativen Wirkung entgegen stehen dürfte. — Eigentlich expressionistisch sind die Landschaften Richard Seewald's. Man muß



GEORG SHRIMPF. „FRAU MIT KIND.“
AUSSTELLUNG DER MÜNCHENER NEUEN SECESSION 1923.



GEORG
SCHRIMPF-
MÜNCHEN.
»STILLEBEN«

allerdings zugeben, daß er an persönlicher Sicherheit, an Lust, sonnige Dinge heiter zu erzählen, eingeübt hat, daß bestimmte Wellenlinien allzu zerfließend wiederkehren, um noch ausdrucksvoll zu sein. Aber die Kraft, die man aus früherer Zeit an ihm kennt, scheint sich neue Wege zu suchen, auf denen man ihm aufmerksam zu folgen haben wird. — Bei Max Unold ist eine entschiedene Erkräftigung zu spüren. Es tut sehr wohl, ihn aus dem Vorstadtmilieu an die See entrückt zu sehen. Hier erobert er sich mit großer Konsequenz einen Reiz um den andern. Sein Erleben, trocken und kühl wie seine Farbe, hat, bildmäßig gestaltet, etwas Zwingendes. Das Experiment eines verhältnismäßig großen Formates ist geglückt. Die Werte des figürlichen Hintereinander sind gerade in den Fischern sehr stark. Man kann sich den Augenblick nahe denken, wo auch die großen Formen ganz mit dem sachten, inneren Leben gefüllt sein werden, das aus seinen Bil-

dern kleineren Formates, wie dem hier wiedergegebenen „Am Strand“ und besonders aus seiner Graphik bekannt ist.

Die „Badende“ von Hans Lasser und der Halbakt von Willi Nowak ergeben einen aufschlußreichen Vergleich. Bei Lasser die kräftige, plastische Form, der die klärende, perspektivische Aufsicht zugute kommt — Nowak ganz lässig, fast hinfällig in Farbe, Modellierung, selbst im Thema. Mehr ein Blatt, als ein Gemälde. Es scheint, als ob man derartige Phänomene des Zarten nicht ausdrücken dürfe ohne das Erlebnis der Eleganz, der es nie an Straffheit fehlt. Vergleiche Renoir. — Bedeutend ist das Streichquartett von Wilhelm Thöny. Vom Inneren des Vorganges wird Vieles wach; Takt und Rhythmus, das Zusammenklingen und der Wille zum musikalischen Ganzen.

„Versuchung“ nennt Josef Eberz ein Bild, das vielleicht das Problematischste der ganzen Ausstellung ist. Es gehört etwas dazu, Hände



JULIUS HESS—MÜNCHEN.

»BLICK AUF DEN SEE«

so expressiv zu malen, ein weibliches Antlitz voll zugleich hingebenden und grausamen Willens. Aber man hat bei öfterem Sehen den Wunsch nach situationsmäßiger Verdichtung; man würde lieber lesen als sehen; man wäre dann weniger an bestimmte, verpönte, romantisch-symbolische Vorwürfe älterer Malerei erinnert. Indes ist Eberz ja reif genug, um zu wissen, ob die allegorische Idee des süßerschütternden Giftduftes sich mit dem Wesen der bildenden Kunst vereinen läßt.

Die jüngere Generation beginnt mit Schrimpf und Mense. Beiden geht die Klarheit der Form über alles. Man sagt etwas, wenn man an Cranach und Botticelli erinnert. Das Wesen dieser Malerei liegt jedoch unvergleichlich tiefer, als daß es sich durch solche Reminiszenzen aus der Kunstgeschichte erfassen ließe. Die unbefangene Hingabe an die Dinge, an ihr Körperhaftes und ihre Eigenwilligkeit, das plötzliche Wertvollwerden des Details, die unbedenkliche Charakteristik, die daran glaubt, daß Zusammenstehendes als organischer Zusammenhang anschaulich werden kann und muß — kurz die sittliche Qualität, die Naivität der Temperamente

erhebt derartige Gemälde turmhoch über einen billigen, nachahmenden Quattrocentismus. Hier ist ein straffer Wille, der Respekt fordert, ein Wille zur Dinglichkeit, wie ihn die italienische Malerei als maßgebende Grundlage der Anschauung nie besessen hat. Daß Mense große Formate leichter bewältigt als Schrimpf, ist wohl nur vorläufig anzumerken. Für Schrimpf ist der Raum ein ganz Wesentliches und gerade er könnte in Zukunft vielleicht einmal zu höchster Monumentalität eines gefüllten Großformates gelangen. Beide Künstler breiten die Form so aus, daß sie lebt, sowohl in ihrer Tatsächlichkeit, als in der ausdrucksvollen Unendlichkeit ihrer Bezüge. Auf der anderen Seite kann der Unterschied der persönlichen Stile nicht deutlicher klar gestellt werden, als durch einen Vergleich der Farbe: Mense emailartig fein malend, mit tiefen, schweren und leuchtenden Tönen — Schrimpf konturfüllend, mit lichtbraun durchsetzter, mattglänzender Farbenskala.

Das Ergreifendste, was die Ausstellung bietet, ist vielleicht der Raum mit den zwölf Bildern Martin Lauterburgs. Seit Jahren konnte man beobachten, wie die sinnlichen



CARL MENSE—MÜNCHEN. »LANDSCHAFT MIT HIRTIN«



JOSEF EBERZ—MÜNCHEN. »VERSUCHUNG«



CARL MENSE—MÜNCHEN. »FRAU AM SEE«
AUSSTELLUNG DER MÜNCHENER NEUEN SECESSION 1923.



PAULA DEPPE †

GEMÄLDE »SEESIEDLUNGEN«

Wesenheiten unserer Welt den Künstler verhängnisvoll lockten und zugleich peinigten. Das Rätselhafte ihrer zufälligen und scheinbar doch logischen Bezugsetzung hat sich ihm immer mehr verdichtet und findet jetzt Gestalt in einem erlösenden Bekennen. Eine Überzeugung von der Phantastik des Daseins wird laut, die beklemmen könnte, wenn nicht ein geborener Maler jedes Ding gemeistert hätte, wenn nicht das heimliche Leben überall Sprache gewänne, wenn nicht der sichere Raum über allem wäre. Da die Logik der natürlichen Zusammenhänge in Zweifel gezogen ist, offenbart sich der Kern der Einzelheit, seine Wandelbarkeit und sein berückender Glanz. Kaum je sind Pflanzen so gemalt worden, kaum je hat man so die Lebensäfte gespürt, die in ihnen quellen, die Zartheit der fortreizenden Kraft, die sie entsenden. Mit dem Mißtrauen in die Beständigkeit, mit dem Gefühl für die drohende Weite der Welt hängt es zusammen, wenn die Landschaften Lauterburg's von einer Melancholie ohnegleichen sind — wenn der einsame Wagen hilflos dem zwingenden Lichtglanz einer ersten Laterne zustrebt, die vielleicht Aufatmen und wohnliche Nähe bedeuten könnte.

Als Ganzes betrachtet ist seine Kunst noch weit dinglicher, als die der Mense und Schrimpf, und eben dadurch ist sie produktiv und ein Kind des heutigen Tages.

Für laute, plakutmäßige Gesten ist im Expressionismus der Münchener Schule kein Platz. Man zieht eine stille Konsequenz des allgemeinen Programms, indem man sich an den Ausdruckswert der einzelnen, sinnlichen Erscheinung erinnert. Das ist dinglicher Expressionismus. Die junge Generation hat das offenbare Bewußtsein vom Recht ihres eigenen Erlebens und das deutliche Gefühl für den Wert der Tradition. Unter dieser darf freilich nicht Technik und Form verstanden werden, sondern ein Geistiges: die Wohltat einer befreienden, anschaulichen Idee und das lebendige Vorbild reifer Leistung. RUDOLF KÖMSTEDT.

Das menschliche Herz in der Not seiner Sehnsucht und in dem dennoch unzerbrechlichen Glauben an Vollendung gewinnt sinnlich greifbaren Ausdruck nur in der Form des Kunstwerkes. Auf der Fläche eines Gemäldes, im Abriß eines Verses, in einer Folge von Akkorden ist innerlichstes Empfinden mitgeteilt. H. D. FR.

Was ist der Künstler? — Der Entdecker einer neuen Art von Wirklichkeit.

Was ist der Zweck der Kunst? — Ihr Zweck ist ihr Dasein; Sinn dieses Daseins: Freude.

Was ist schön? — Das Anmutige und das Wilde, das Große und Kleine, das Rechte und Linke, der Himmel und die Erde, das Leben und der Tod.

Was heißt Kunstgenuß? — Ein Kunstwerk ernst nehmen, es anschauen, durchschauen, anhören, belauschen, in sich ziehen und schließlich in ihm die Welt, die Natur und alle Geschöpfe lieben, sogar sich selbst.

Was ist ein gebildeter Geschmack? — Derjenige, der rasch und sicher das Wesentliche des Kunstwerks erkennt und klare, sinnvolle Neigungen und Abneigungen bekundet.

Woher das Sprichwort „Die Kunst geht nach Brot“? — Daß der Schuster nach Brot geht, ist selbstverständlich; daß die Kunst es tut, muß eigens ausgesprochen werden, denn es ist ihrem innern Sinn widersprechend.

Ist Kunst eine Lebensnotwendigkeit? — Denke Dir aus dem Leben des modernen Men-

schen alles fort, was zur Kunst gehört. Was bleibt? Ein trauriges lichtloses Gefängnis.

Was heißt „Freiheit der Kunst“? — Frei ist die Kunst, wenn sie die Möglichkeit hat, nur ihrem eignen Gesetz untertan zu sein.

Soll die Kunst den Menschen „erheben“? — Ja, aber nicht von der Wirklichkeit zum Schein, sondern vom Schein zur Wirklichkeit.

Welche Kunst ist die „wahre“? — Jede, die Dir das Glück des reinen Schauens schenkt. Aber vergiß nicht, daß am höchsten die Meister stehen, die das Innerliche und Äußerliche zur objektiven Welt und Gestalt emporschaffen.

Was ist der „künstlerische Mensch“? — Der spezifisch lebendige Mensch im Gegensatz zum stumpfen und toten.

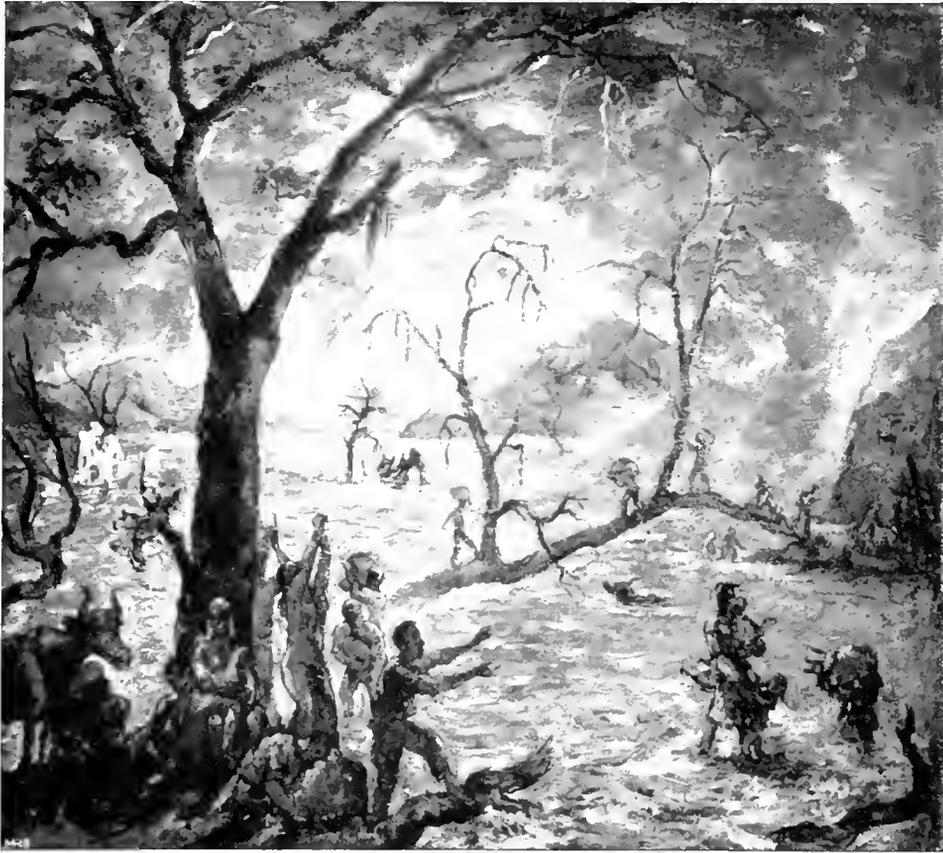
Was bedeutet „volkstümliche“ Kunst? — Dreierlei, das sehr verschieden ist: Kunst, die vom Volk hervorgebracht wird; Kunst, die von den tiefsten, breitesten Volkskräften lebt; Kunst, die vom Volk verstanden und geliebt wird. Jeder, der von volkstümlicher Kunst redet, gebe sich genaue Rechenschaft, welche von den drei Bedeutungen er im Auge hat.



HANS LASSER MÜNCHEN. »BADENDE.«
AUSSTELLUNG DER MÜNCHENER NEUEN SECESSION 1923.



PAUL RÖSSLER—DRESDEN. •FATME•



OTTO SCHUBERT—LOSCHWITZ.

GEMÄLDE »SINTFLUT«

SOMMERAUSSTELLUNG 1923 DER KÜNSTLER-VEREINIGUNG DRESDEN.

Lebendige Vielfalt nach innen, geschlossene Stoßkraft nach außen war immer schöne Tradition dieser Gruppe, wie sie sich in ihren großen Sommerausstellungen an der Lennéstraße darstellt. Und die löbliche Übung, das Gesamtbild der Gruppe durch auswärtige Mitglieder und Gäste zu erweitern, andererseits es zu vertiefen durch reichliche Raumgabe an die, deren Entwicklung den Wunsch nach Überschau und Kritik aufkommen ließ, sicherte ihren Veranstaltungen die fruchtbare Wirkung. Daß solches Streben heuer durch die Zeitumstände stark beeinträchtigt wurde, ist allgemeines Schicksal diesjähriger Veranstaltungen. Aber auch, daß unterhalb der Hemmung durch äußere Verhältnisse ein Stillstand, manchmal gar ein Nachlassen der schaffenden Kräfte eingetreten zu sein scheint, wird man bei größerem Überblick über die diesjährigen Sommerausstellungen nicht als Sonderfall buchen dürfen. Nach heftig vorstoßenden Jahren ist innerhalb der bilden-

den Künste eine Entspannung eingetreten, ein Ausruhen nach Kämpfen und manchen Siegen, ein Sichsammeln und Besinnen, das bei vielen ein Rückholen verlassener Wirklichkeiten — auch im ethischen, nicht nur im formalen Sinn — im Gefolge hat.

Solcher Situation ist stärkere Beachtung heimischer, bodenständiger Kräfte genehm und notwendig. So kommt die Zeitlage der inneren Forderung entgegen und Dresden besonders, die Stätte gepflegter Tradition, kann hier eine manchmal beengende Eigenart zur Tugend wenden. Daß es nicht in der vollen Möglichkeit geschieht, liegt an der Zersplitterung der Dresdner Künstlerschaft in oft kleinlich motivierte Sonderbündeleien, die auch in dieser für Dresden repräsentativen Ausstellung kein Gesamtbild dortigen Kunstlebens aufkommen lassen.

Umso schätzenswerter, was trotzdem geleistet wurde. Zurückhaltung der älteren, in sicherem Können weiterarbeitenden Genera-



E. RICH.
DIETZE.
»DAMEN-
BILDNIS«

tion, — unter der man Sterl heuer ungern vermißt — schafft Raum für die Jüngeren. Paul Rößlers farbenkündendes Temperament prickelt in Bildnis und Stilleben. In „Fatme“ läßt er Bildraum und Farbraum ineinanderspielen. Der einzige ausgestellte Kokoschka gibt ein Bild seiner jüngsten Entwicklung: In Tiefen und Breiten leuchtet die Farbe über die Formbegrenzung hinweg, erotische Spannung, packend gestaltet, durchzittert das glühende Gemälde. Ludwig von Hofmann zeigt rhythmisch kultivierte Kompositionen. Hettner bannt die Gefahren seiner tiefen Musikalität in

festem Aufbau des Porträts. Richard Dreher überrascht durch abermaligen (wievielten) Stilwechsel und zeigt diesmal sehr ruhige, fast etwas langweilige Landschaften.

Was die Jüngeren ausstellen, spiegelt in persönlichen Abwandlungen die Konstellation heutiger Malerei überhaupt. Warm durchdrungene Naturdarstellung bringt Dietze in seinen Waldstücken, die noch einiger Festigung bedürfen. Diese bringt, ein gemäßigter Erbe des Kubismus, Nadler, in dem eine feine klassizistische Note schlummert. Auch Berndt und Bernhard Müller sind mit guten Landschaften hierher



HANS NADLER GRÖDEN. »SOMMERTAG«
SOMMERAUSSTELLUNG DER KÜNSTLER-VEREINIGUNG — DRESDEN 1923.



SIEGFRIED BERNDT. »BERGLANDSCHAFT«



HANS NADLER. »LANDSCHAFT MIT KUHHERDE«



PETER AUG. BÖCKSTIEGEL. »BAUERN AM ABEND.«
AUSSTELLUNG KÜNSTLER-VEREINIGUNG DRESDEN.



BERNHARD KRETZSCHMAR.

OEMÄLDE »WINTER-SZENE«

zu rechnen. Reichliches Gefühl belastet die Malereien der Cassel, Hennig, Mutter und des zarten Schönberg. Durch Betonung eigenartiger Begabung suchen Josef Hegenbarth, Jörg Klemm, Westphal und der ernst strebende Wilhelm Rudolf ihren Stil. Zum Schluß die auf Präzision drängende, das Naturbild auf nackte Kahlheit reduzierende Art der Lachnit und Trepte (letzterer allzu gesucht), deren Bilder hier als Prototype einer sich langsam festigenden jüngsten Sehweise gelten dürfen. Daß deren Verkünder ihr künstlerisches Ausmaß erst zu erweisen haben durch Leistungen, die solche Beschränkung untergründet zeigen von breiter künstlerischer und menschlicher Persönlichkeit, wird auch vor diesen Bildern deutlich. In diese der Klärung dienliche Klassifizierung fügen sich Otto Schubert, stärker in zuckender Lebendigkeit seiner Szenen als in gobelinhaft verwobener Monotonie seiner übrigen Bilder, der dekorativ begabte Jvo Hauptmann und Arno Drescher mit kleinen fein empfundenen Blumenstücken.

In der Plastik dieser Gruppe ähnliche Spiegelung allgemeiner Kunstsituation. Sicher-erfaßte Naturanschauung in den Porträtbüsten Georg Wrbas, von dessen reichem Schaffen auf zeichnerischem Gebiet aquarellierte Studien zeugen,

in Arthur Langes ruhig ausgewogenen Statuen, in der vornehm zurückhaltenden Art Carl Albikers, der eine schöne Kollektion großer Skulpturen zeigt, überzeugend in der plastischen Ausponderierung, reizvoll im Gegensatz zusammengehaltener Massen und auflockernder plastischer Kleinbewegung. Dann gefühlsbetonte Kompositionen der Werner, Moeller, Türke, Peters und Löhner. Begabung für Grotteske zeigt Otto Krischer. In Fritz Maskos tritt wieder jene direkte, oft naiv karrierende Wirklichkeitsdarstellung auf, die im Spiel kleiner plastischer Teile — wie der Hände, der Schleifen etc. — voll lebendiger, manchmal kindlich-spontaner Reize ist.

Problem der Ausstellung, nicht ihr Erlebnis, sind Sonderkollektionen dreier junger Dresdner, die in ihrem Radikalismus aus dem Rahmen des Ganzen stark herausfallen. Böckstiegel behängt einen großen Saal voll schreiender Farbstücke, deren jedes einzelne Begabung und Können zeigt, die als Gesamtes einen traurigen Schluß auf die Urteilsfähigkeit dieses Künstlers erzwingen. Jugendliches Pathos kann schön sein — die Anfänge des Expressionismus haben es erwiesen —, dann aber muß Ruhe eintreten, Sammlung und Tiefe. Radikales Getue, nur der Opposition wegen, wirkt plump. Böckstiegel



WILHELM LACHNIT. •BILDNIS EINER JUNGEN FRAU•
AUSSTELLUNG KÜNSTLER-VEREINIGUNG—DRESDEN.

kreiert einen „Gelbismus“ der Farben, einen „Kurvismus“ der Formen, die in die Flucht schlagen, die einige schöne Charakteristiken seiner Gemälde, Aquarelle und Zeichnungen nicht genießen lassen. Auch Felix Müller steht noch zu starr in seinen begabten Anfängen, als daß ihm wirkliche Malerei gelingen könnte. Seine jüngsten Bilder erstreben Weite, auch hier mit Hilfe zurückgeholten Naturbilds, doch kann man aus dem wenigen Entwicklung noch nicht verbürgen. Das kann man bei Bernhard Kretzschmar, der sich aus allzugroßer Geschicklichkeit und einigem Revolutionsressentiment allmählich den Weg bahnt zu recht eigener, in tiefer Farbigkeit leuchtender Malerei. Seine „Straße am Sonntag“ und „Endstation“ stoßen künstlerische Weiten auf, die

zu den schönsten dieser Ausstellung gehören. — Erlebnis der Ausstellung ist die reiche Kollektion Corinth, mit der die Vereinigung ihren Mittelsaal wuchtig füllt. Fast zwei Jahrzehnte dieses sprudelnden Schaffens ziehen hier am Betrachter vorüber. Große, im Gegenstand noch tief gebundene Kompositionen von 1907 (Martyrium), temperamentvolle Porträts (Fritz Pröls, 1913), Raumerlebnisse in schlündernde Farbtiefen hinunter aus 1912, fegender Farbensturz um 1916 und die glühenden Landschaften der letzten Jahre treten wie Siege hervor aus diesem prachtvollen Kampf um Schauen und Zeigen. Daß es der Künstlervereinigung gelungen ist, trotz aller Zeitnot solche Überschau über das Werk des Meisters zu schenken, sei ihr besonders gedankt. . . . DR. OSKAR SCHÜRER.

EIN DEUTSCHER KUNSTKRITIKER DES 18. JAHRHUNDERTS.

ZU MERCKS, DES GOETHEFREUNDES, AUFSÄTZEN ÜBER DIE KUNST.
(SCHLUSS AUS DEM JULIHEFT)

Der Aufsatz hat die Belehrung eines gebildeten, kunstbegierigen Laien durch einen Künstler zum Gegenstand. Der Aufbau ist dialogisch; daher stehen Meinung und Gegenmeinung scharf und bestimmt gegeneinander und die Prägungen lassen an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig.

Zuvörderst reklamiert der Laie in diesem Gespräch, wie er es immer und heute noch tut, das Recht auf seinen persönlichen Geschmack, auf sein subjektives Gefallen. Dagegen macht der Künstler in längeren Ausführungen das Vorrrecht und die objektivere Gültigkeit des erzogenen, des geschulten Geschmacks geltend. Dann geht das Gespräch hinüber zur unvermeidlichen Frage der Naturwahrheit im Kunstwerk.

„Wahrheit, Wahrheit, meine Herren,“ sagt der Laie, „auch in der Kunst, auch bei der Nachahmung des Schönen, und wenn Sie mir diese zeigen, so bin ich der erste, der sein Knie davor beugt.“ Der Künstler fängt diese Forderung geschickt auf, stellt aber sogleich die notgedrungene subjektive Beimischung in der künstlerischen Wahrheit fest: „Auch ich bin Ihrer Meinung. Ich lechze so sehr nach Wahrheit als der strengste Philosoph. Aber woher wird sie kommen? Aus den Händen ihres großen Urhebers selbst, oder wird sie uns durch Menschen zugebracht? Und so lange dies ist, wird sie von der Farbe des Mediums annehmen, wodurch sie gegangen ist.“ Er versucht das deutlicher zu machen, indem er auf das Menschengestaltige selbst der intellektuellen Einsichten verweist: „Was haben Sie in Ihrer Phi-

losophie selbst mehr als Systeme? Wo haben Sie Eine Wahrheit, die nicht hieße Leibnizens oder Newtons Wahrheit?“

Dies glaubt der Gegner bestreiten zu können mit einem Argument, das trotz seiner Roheit heute noch nicht abgebraucht ist: „Dieser Fall paßt nicht. In der Philosophie beschäftigt man sich mit intellektuellen, unsichtbaren Gegenständen . . . aber bei der Kunst hat man mit lauter Dingen zu tun, die in die Sinne fallen. Man macht nichts als was man sieht.“ Es ist dasselbe Argument, das heute noch in allen laienhaften Kunstmeinungen wiederkehrt, der naive Glaube, das sinnliche Weltbild sei nicht subjektiv bestimmt, es sei für alle das gleiche. Der Künstler erledigt den Einwand kurz durch die Bemerkung, daß das „Sehen“ des Künstlers denn doch eine andre Sache sei als das ungetübte Auffassen der Laien. „Glauben Sie,“ sagt er, „daß das Sehen so bald getan ist? Das Sehen ist bei uns Künstlern, was die Kunst zu leben bei den Menschen überhaupt ist.“

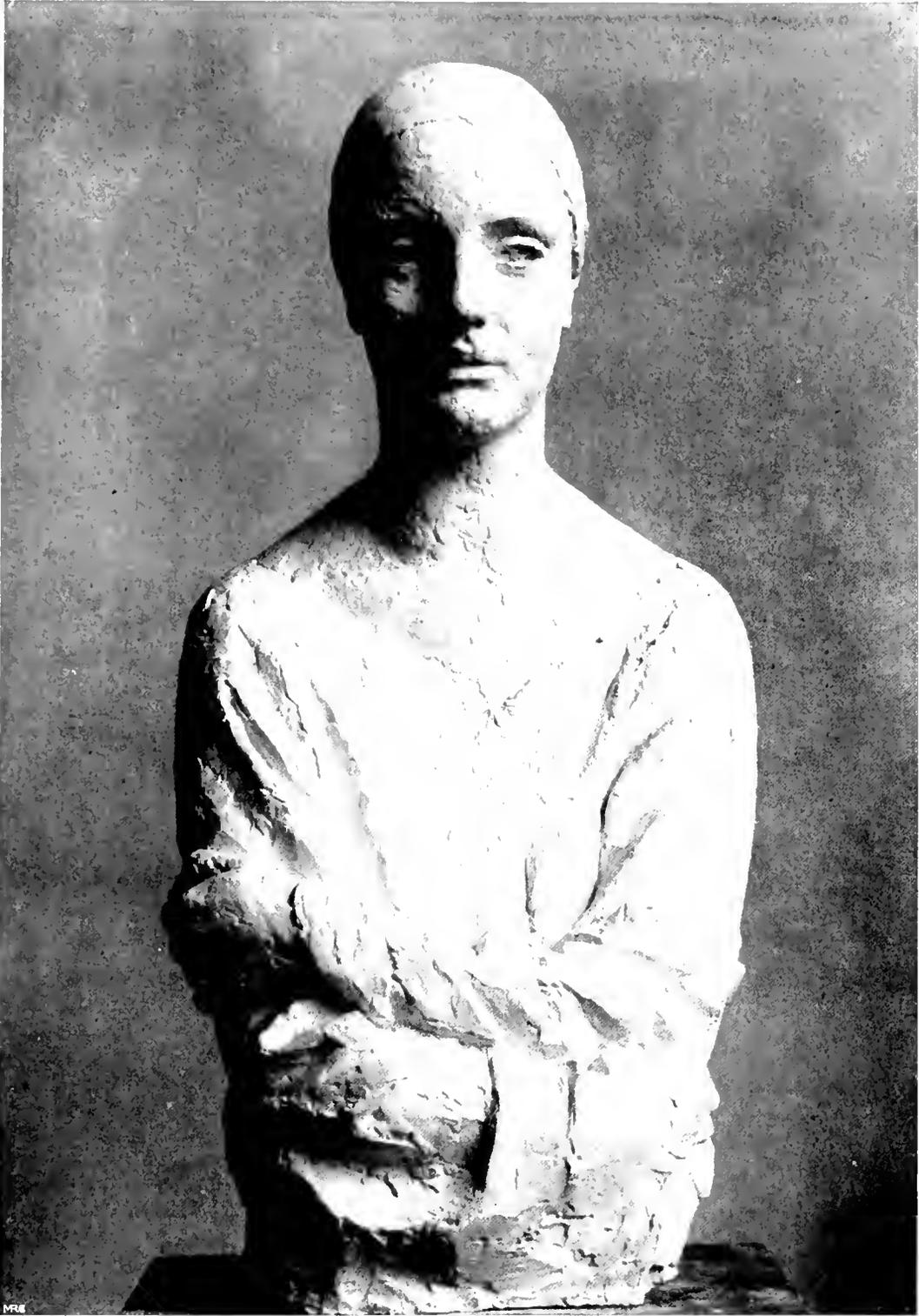
Der Laie aber kommt einstweilen von dem Aberglauben an eine für jedes Auge gleiche Wirklichkeit nicht los und vermengt ihn noch mit dem daraus abgeleiteten Aberglauben an eine endgültige, beste, „richtige“, für alle verbindliche Darstellungsweise: „Wenn ich in eine Galerie trete, so ist's mir wie eine Sprachewirrung beim Turmbau. Immer die Abbildung desselben menschlichen Geschöpfes, und das in so mancherlei Begriffen von Schönheit, so vielen Manieren, daß man tappt und tappt, um am Ende zu wissen, welches die beste ist.“ Dem



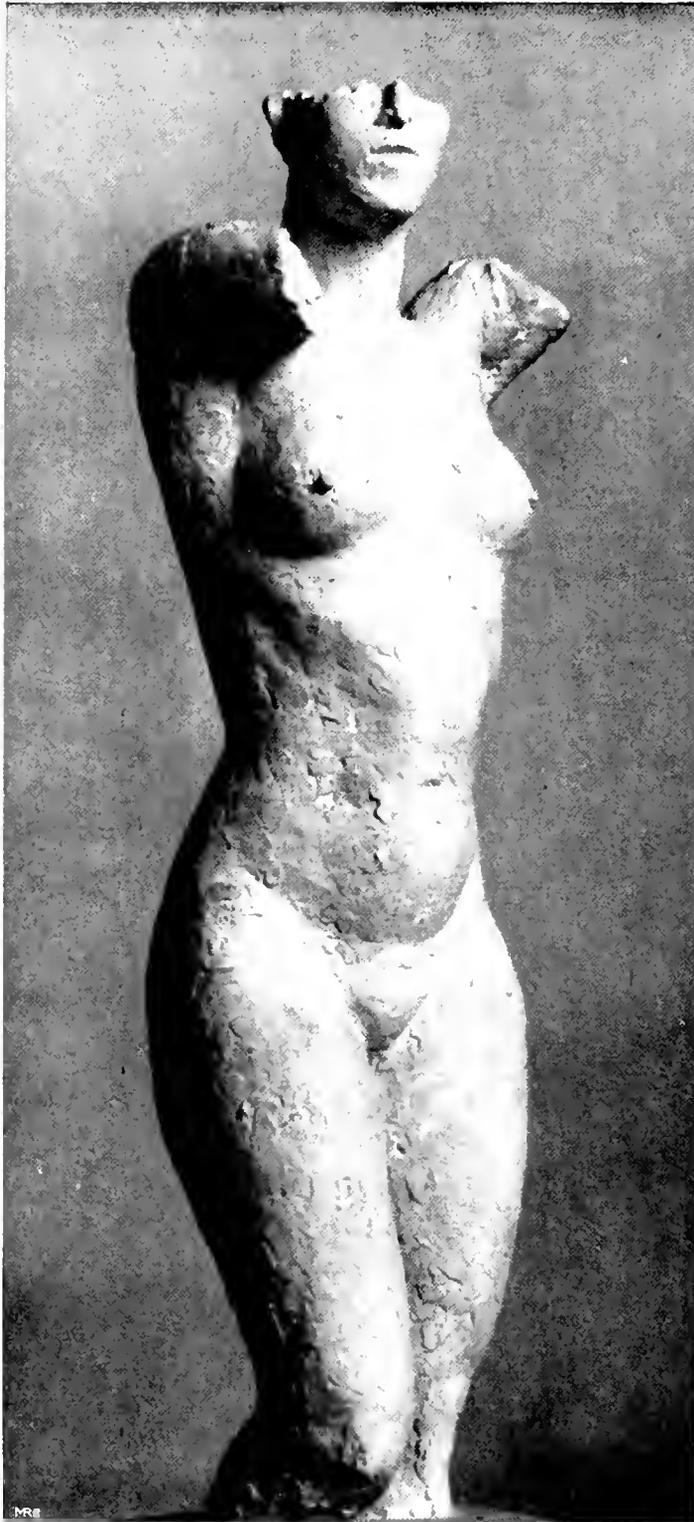
FRITZ
MASKOS.
FRAUEN-
BÜSTE

Einwand des Künstlers, bei großen Meistern sei keine die beste, sondern alle seien gut, hält er triumphierend entgegen: „Und so wäre denn das Kolorit von Rubens, von Tizian, von Rembrandt, von Spagnolett, von Guercino alle Eins, und gleich gut, gleich natürlich? Ich wäre sehr neugierig zu sehen, wie Sie mir dieses erklären wollen.“ Und er besteht abermals darauf: Wie können alle die verschiedenen Manieren gut sein? Manier ist keine Natur. In der Antwort, die der Künstler darauf gibt, liegt nun eine knappe, sehr hübsche Zurückweisung der naturalistischen Grundanschauung: „Ja wohl, so wenig Leinwand und Farbe Fleisch ist und Züge von Linien Körper sind. Sie ist das Suppositum, sie ist das Phantom der Natur. Und

mehr versprach wohl der Künstler nicht zu geben als Phantom.“ Das Wort Phantom stört den Laien; er findet, was der Künstler ihm gesagt habe, sei eine „traurige Wahrheit“, denn er entnimmt daraus nur, daß sein barbarisches Verlangen, in der Kunst Natur und Wirklichkeit zu finden, irre gehe. Der Künstler stellt nun in wenigen ausgezeichneten Sätzen das ewig Relative und doch Endgültige jeder subjektiven Künstlerwelt und Künstlerauffassung heraus: „Jede Schule hat bei uns ihren eigenen Endzweck, so wie jedes Jahrhundert den seinigen hat, und jeder Meister hat nach seinen Kräften, Fähigkeiten, Organen seinen besonderen. Und haben Sie diesen ausfindig gemacht und beurteilen ihn darnach, so ist Ihre Kritik gerecht.“



KARL ALBIKEY. LOUIS PIERROT



KARL ALBIKER. „STEHENDER TORSO“
AUSSTELLUNG KÜNSTLER-VEREINIGUNG DRESDEN 1923.

Diese Sätze — die viel auffallender und neuartiger in ihrer Zeit stehen, als wir es heute denken können — heben mit der Sicherheit des wahrhaft Kundigen eine Wahrheit ins Licht, die erst in unsern Tagen, z. B. durch Hermann Nohls Lehre von den verschiedenen, weltanschaulich gesonderten Künftler-typen, eine endgültige Prägung gefunden hat. Es ist bei früherer Gelegenheit in diesen Blättern ausgeführt worden, welche Erweiterung des Blickfelds, welche Entlastung der Kunsterörterung von unnötigen Konfliktsstoffen diese Typenlehre bedeutet. Wir sind zwar des Aberglaubens, als sei in der Kunst die eine, bestimmte, stets gleiche Wirklichkeit zu finden, seit langem entledigt. Aber der andre Aberglaube, daß hinter den verschiedenen künstlerischen Weltdeutungen eine endgültige und „ideale“ stehen müsse, ist noch in voller Blüte. Auf ihm beruht die Übung, künstlerische Erscheinungen mit Vorbildern zu vergleichen, die wohl für eine künstlerische Weltanschauung, nicht aber für alle vorbildlich sind. Auf ihm beruht insbesondere das

Messen neuer Erscheinungen an Maßstäben, die gerechter Weise gar nicht in Betracht kommen können. Auf ihm beruht das ganze uferlose Gerede von der wahren, der echten, der hohen Kunst. Auf ihm beruht ein gutes Teil des unvernünftigen und unfruchtbaren Widerstandes, dem künstlerische Dinge so oft begegnen.

Merck hat denn auch die weitertragende Bedeutung seiner Sätze wohl gefühlt. Er läßt seinen Laien einwerfen: „Es wäre doch aber besser, wenn alle Teile gleich gut erreicht



OTTO KRISCHER. PLASTIK »MÄDCHEN«

wären.“ Der Künstler meint darauf: „Freilich wäre es besser, wenn der Mensch ein Gott wäre. Aber da dieses eine Lästerung ist, so wollen wir uns mit dem begnügen, was er sein kann. Wer nach allen Endzwecken jagt, erreicht keinen. Nun muß man fragen, ob der Künstler den Endzweck erreicht hat, den er sich vorsetzte: und alsdann ist er, wenn dieser einzige Endzweck der Kunst entspricht und würdig ist, ein großer Meister. Wenn Rubens eine Götternacktheit darstellt, so fordern Sie doch von ihm nicht die Wahrheit des Fleisches von Van Dyck? Aber Sie werden diese Wahrheit mit Vergnügen wieder in einem Gemälde finden, wo Niemand als er, seine Frau und Kinder und sein Hund stehen sollten.“ — Der Laie beginnt darauf einzusehen, daß er dazu geführt werden soll, alle verschiedenen „Sekten“ in der Kunst genau so zu respektieren wie die Sekten in der Philosophie; und er meint: „Ich weiß gar wohl, was Vergleichung für ein schädliches Ding ist und wie man auch dem größten Verdienste dadurch eine tödliche Wunde schla-

gen kann. Aber davon wimmelt in allen Kunstbüchern, in allen Beschreibungen von Italien, in Kritiken von Gemäldeausstellungen, rasonnierenden Katalogen von Galerien usw.“ Der Künstler weist diese Manie des fälschlichen Vergleichens als stümperhaft ab: „Man würde von diesem Übel nichts wissen, wenn diese Bücher von Künstlern geschrieben wären. . . . Alle Künstler sind tolerant in ihren Urteilen, gerade weil sie wissen, was man leisten kann.“ — Dies im wesentlichen der Gedankengang des

Aufsatzes. Man kann nicht sagen, daß Merck in ihm schon bis zur klaren Erkenntnis der weltanschaulichen Verschiedenheit der zahlreichen künstlerischen Weltdeutungen gelangt wäre. Aber er hat immerhin in einer Zeit, die in normativen Kunstanschauungen stark befangen war, das Einzigartige und Unvergleichbare jeder selbständigen Künstlerwelt empfunden und unterstrichen. Damit eilt er seiner Zeit entschieden voraus. — Ein bedeutender Kenner, ein scharfsehender und äußerst sensibler Kritiker, ein begeisteter Amateur mit beträchtlicher kunstwissenschaftlicher Anlage, dazu Meister einer entzückend leichten und geschliffenen Sprachhandhabung — so zeichnet sich Mercks Bild als Kunstschriftsteller. Er gehört nicht zu denen, die den Geist eines Zeitalters schöpferisch deuten und Zukunft bestimmen. Aber neben dem Lob, das diesen Schöpfern ewig tönt, sollten die Verdienste derer nicht vergessen werden, die je und je so vieles zur Erleuchtung der Zeitgenossen, zum regen Austausch geistiger Güter, zur Befruerung der Entwicklung und somit zur Mehrung des Lebens beigetragen haben. Merck selbst hat gelegentlich darüber gewitzelt, daß er unter den Literatoren nicht zur produktiven, sondern leider nur zur „sterilen“ Klasse gehöre. Aber ein Mann, der mit einer einzigen kritischen Bemerkung seinem Freund Goethe Stoff zu jahrelang wiederholtem Nachdenken und fruchtbarsten Anstoß gab, kann im Ernst nicht steril genannt werden. WILH. MICHEL.

Wenn die gesunde Natur des Menschen als ein Ganzes wirkt, wenn er sich in der Welt als in einem großen, schönen, würdigen und werten Ganzen fühlt, wenn das harmonische Behagen ihm ein reines, freies Entzücken gewährt: dann würde das Weltall, wenn es sich selbst empfinden könnte, als an sein Ziel gelangt, aufjauchzen und den Gipfel des eigenen Werdens und Wesens bewundern. Denn wozu dient alle der Aufwand der Sonnen und Planeten und Monden, von Sternen und Milch-

straßen, von Kometen und Nebellecken, von gewordenen und werdenden Welten, wenn sich nicht zuletzt ein glücklicher Mensch unbewußt seines Daseins erfreut? GOETHE.

Die Erscheinungen dieser Welt sind zu kompliziert, als daß sie unbedingt gut oder schlecht wären, und wir tun besser, statt zu verurteilen, verstehen zu suchen. C. SCHUCH.

Es kann keine objektive Geschmacksregel, die durch Begriffe bestimmte, was schön sei, geben. Ein Prinzip des Geschmacks, welches das allgemeine Kriterium des Schönen durch bestimmte Begriffe angäbe, zu suchen, ist eine fruchtlose Bemühung, weil, was gesucht wird, unmöglich und an sich selbst widersprechend ist. . . . IMANUEL KANT.

Die alten Weisen sagten, daß ein Gedicht, ein Gemälde ohne sichtbare Gestalt sei, und ein Gemälde formgewordene Poesie. Diese Worte sind mir stets vor Augen.

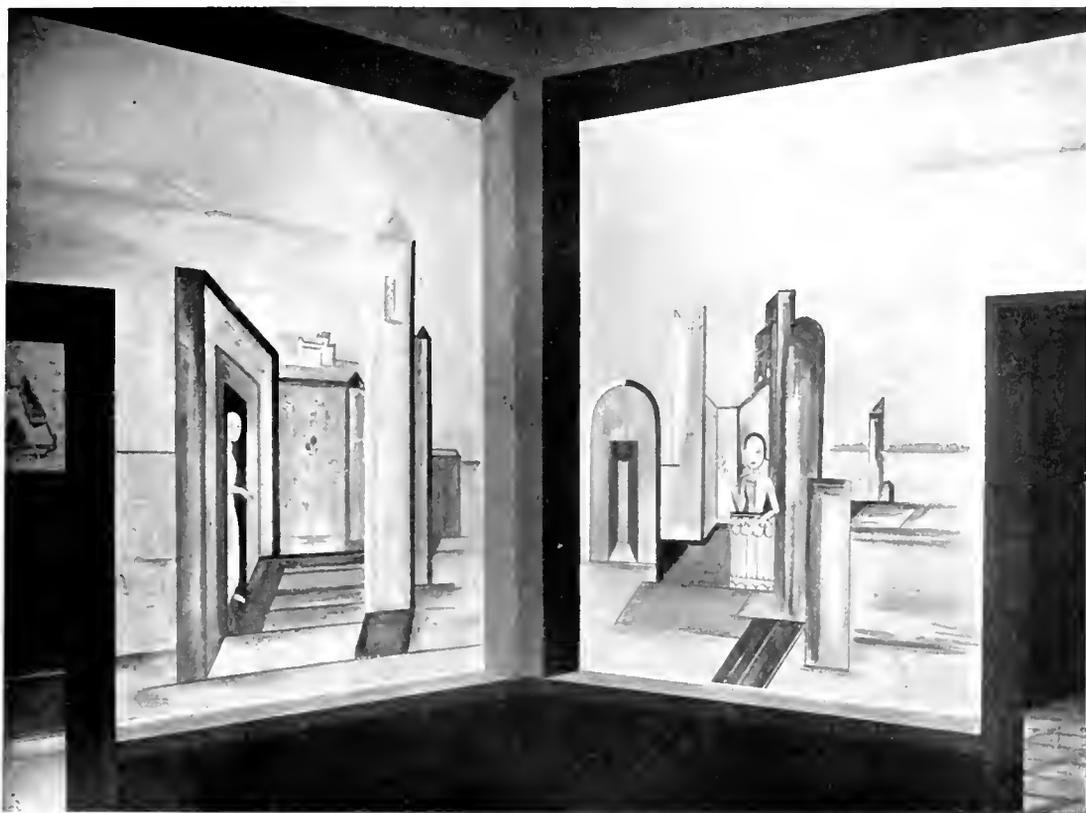
KUO HSI (CHINESISCHER MALER DES XI. JAHRHUNDERTS NACH CHRISTI.)



ARTHUR LANGE - DRESDEN. »WEIBLICHE FIGUR«



ARCHITEKI LEO NACHTLICHT. AUS DEM „FEIERLICHEN“ RAUM.
GROSSE BERLINER KUNSTAUSSTELLUNG 1928.



ARCHITEKT LEO NACHTLICHT.

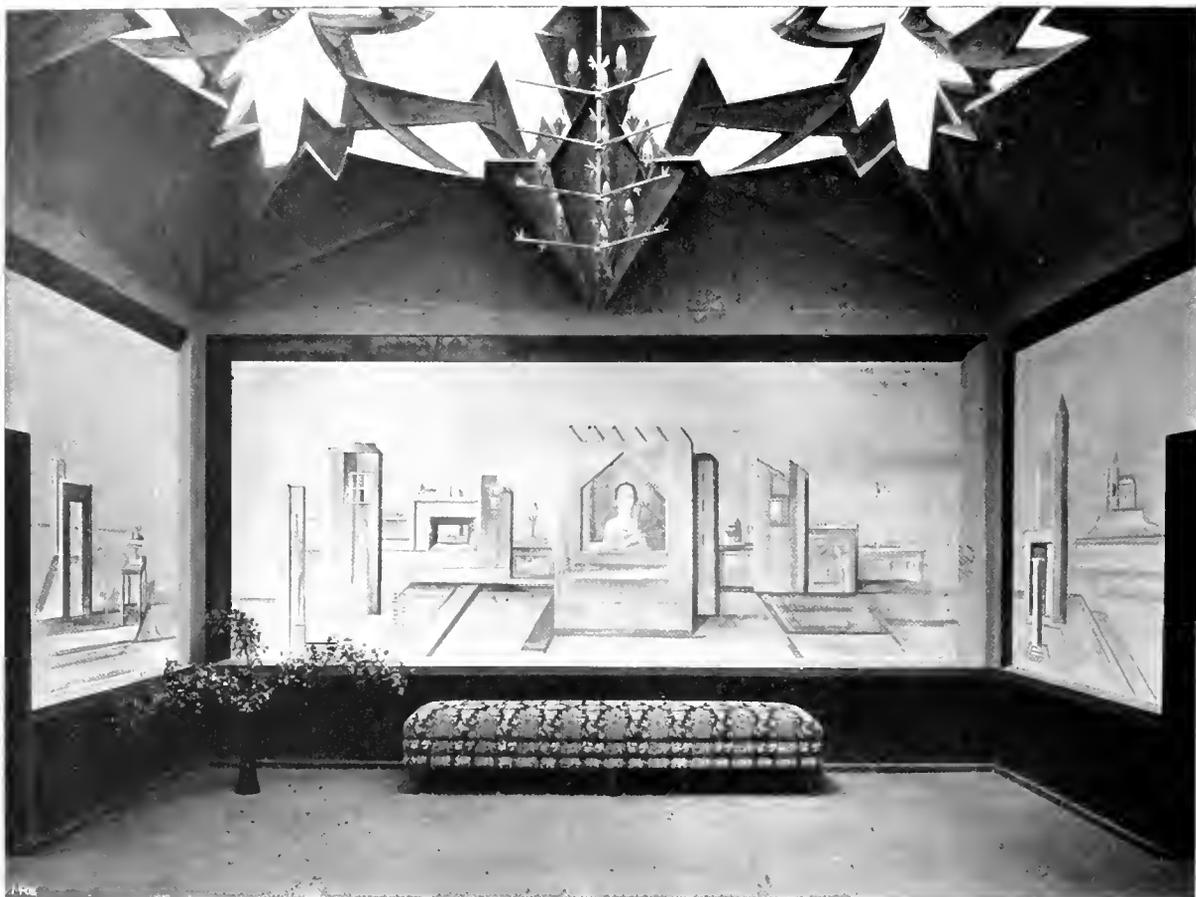
AUS DEM „FESTLICHEN“ RAUM.

DREI RAUM-IDEEN VON LEO NACHTLICHT.

Die Große Berliner Kunstausstellung im Glaspalast zeigte in diesem Sommer zum ersten Mal eine Abteilung für angewandte Kunst. Architekt Leo Nachtlicht hat darin drei Raum-Ideen verwirklicht, und damit der breiten Öffentlichkeit ein Lehrbeispiel und ein Experiment geboten.

Diese Räume sind nicht das Resultat einiger Wochen Arbeit. Um zu diesen Raumgestaltungen zu gelangen, war eine Entwicklung von ca. 20 Jahren notwendig, angefangen von den modernen Linien Van de Veldes bis zu den Eisenbeton-Bauten, vom Impressionismus bis zum Expressionismus, von der klassischen Plastik Hildebrandts über Rodin bis zur modernen abstrakten Plastik. Alle diese Phasen in den bildenden Künsten haben an diesen Arbeiten ihren Einfluß mit ausgeübt. Der verschriene Futurismus als ausgezeichnete Pionier einer Flächenteilung, die Abstraktion des modernen Bildhauers als gegebener Architekturstil und der Eisenbeton als Mittel zur Raum-Neubildung — alles wundervolle Elemente einer

neuen Baukunst, aber nur dann, wenn die Zusammenarbeit konsequent zwischen Maler, Bildhauer und Architekt, möglichst mit denselben Menschen, Jahre hindurch fortgeführt wird, oder wenn die einzelnen Künstler in ihrem Empfinden und ihrer Anlage übereinstimmen. Um irgend ein Beispiel herauszugreifen: ein herber Maler, ein süßlicher Architekt werden nie zusammen arbeiten können. Dasselbe bezieht sich auch auf den Bildhauer. Das A und O geht jedoch vom Architekten aus. Wenn der Architekt den Raum nicht empfindet, sondern „komponiert, zusammensetzt“, wird niemals eine harmonische, geschweige denn entwicklungsfähige Schöpfung entstehen können. Wenn der Architekt aber selbst Maler und Bildhauer wäre, so wäre das der idealste Fall. In der Renaissance waren Maler, Bildhauer und Architekt in einer Person vereint. Diese Zeiten sind vorüber. Unsere mehr auf wissenschaftlichem Denken beruhende Erziehung nimmt soviel Zeit in Anspruch, daß bei der späteren künstlerischen Durchbildung nur noch



ARCHITEKT LEO NACHTLICHT. »FESTLICHER« RAUM.
WANDMALEREI VON PROF. CÉSAR KLEIN - BERLIN.



ARCHITEKT LEO NACHTLICHT. »FESTLICHER« RAUM.
GROSSE BERLINER KUNSTAUSSTELLUNG 1923.



ARCHITEKT LEO NACHTLICHT. »WOHNLICHER« RAUM.
WANDMALEREI VON EUGEN SCHÜFFTAN.



LEO NACHTLICHT. KAMINSEITE IM »WOHNLICHEN« RAUM.
GROSSE BERLINER KUNSTAUSSTELLUNG 1923.

Zeit für ein einziges Fach übrig bleibt. Es ist daher nicht möglich, daß der Architekt ohne die Mitarbeit von Maler, Bildhauer, die Raumstimmung restlos löst. — Sehen wir nun zu, wie in unserem Falle die Aufgaben gelöst worden sind. Im wohnlichen Raum ist die ganze Komposition, auch die des Malers, auf das breit Gelagerte, Horizontale abgestimmt; das heißt, für das Auge ist der Raum in der Höhe noch mehr zusammengedrückt. Sehr wichtig für die Flächenmalerei ist, daß der Maßstab für jeden Raum richtig getroffen ist. Den Maßstab für jeden Raum gibt der Mensch, und zwar unbewußt für den Laien, bewußt für den Fachmann. Wenn die Decke sich knapp über dem Kopfe des Menschen befinden würde, so hätte er das Gefühl des Druckes, daher nennt man diese Raumwirkung „gedrückt“. Nehmen wir nun an, die Decke wäre beweglich und könnte nach oben verschoben werden, so würde der Mensch sich immer freier fühlen, je höher die Decke empor gehoben wird. Er würde aber sofort das Gefühl einer gewissen Kleinheit bekommen, das heißt, der Raum würde ihm erhaben dün-

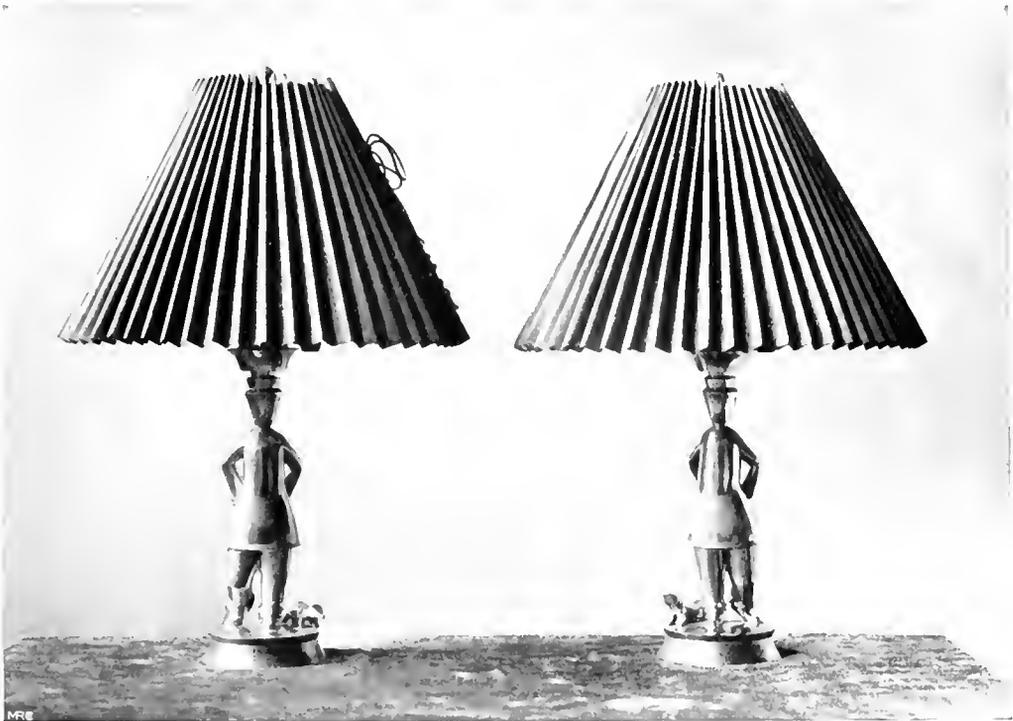
ken, wenn die Decke weit über ihn sich verlieren würde. Die Wirkungen des Raumes sind also körperlicher Art. Haben wir nun eine bestimmte Raumhöhe, so kann man die beabsichtigte Wirkung, also in diesem Fall die „wohnliche“, noch dadurch verstärken, daß man den Maßstab der einzelnen Bildelemente kleiner nimmt, als der durchschnittlichen Größe des Menschen entspricht. Die Schwierigkeit für den Maler beruht dann darin, den für diese Raumgröße besten Maßstab für die Wandlösung zu finden. Man sehe sich auf diesen Maßstab hin und auf den Rhythmus der Wandteilung die einzelnen Abbildungen an. So wie Schüfftan im „wohnlichen“, hat Cäsar Klein im „festlichen“ Raum, vor dessen Wänden man sich bewegte Menschenmassen vorstellen muß, die Flächen gelöst, daher die vertikale und horizontale Linienführung. Der feierliche Raum zeigt eine vollkommen architektonische Wandlösung von Jäckel, nur durch Farbenabstufung vom Braun über Rot und Blau. Die Stimmung im festlichen und im feierlichen Raum ist durch die Deckenlösungen noch besonders gesteigert. R. R.



ARTUR HELBIG—BERLIN. »STEHLAMPE« MESSING.



ARTUR HELBIG-BERLIN. »LEUCHTERKRONE.«



ARTUR HELBIG—BERLIN.

STANDLAMPEN • MESSINO.

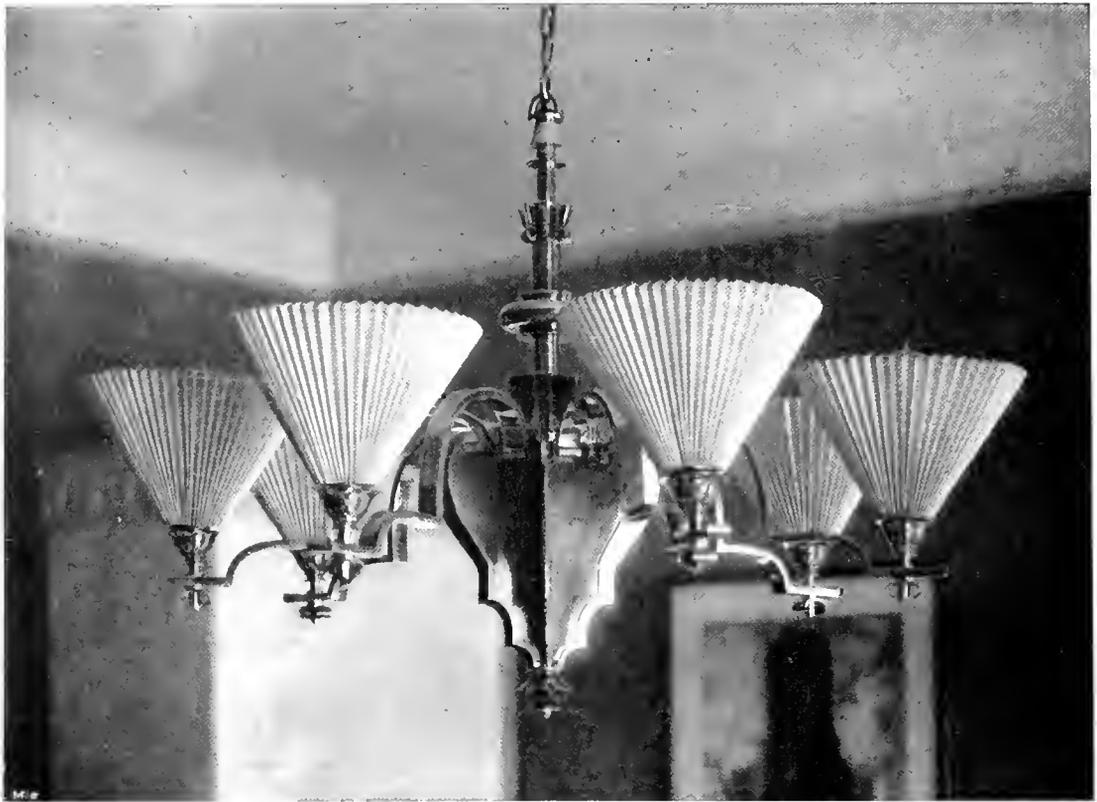
ARTUR HELBIG'S LAMPEN.

Helbig kommt aus Bruno Pauls Anstalt. Er ist nicht allein. Mit einem Schlag — möchte man sagen — hat das „Museum“ eine Schar von Kunstgewerbe-Bildhauern herausgebracht, die was können, die sicher und mutig an der Stelle stehen, wo um die Weiterbewegung handwerklicher Form gekämpft wird. Zuerst gab es bei Paul fast nur Flächenkunst. Schrift, Gebrauchsgraphik, Plakat waren schon zu Anfang gut, bald sah man auch hervorragende Druckmuster, Tapeten, dekorative Malereien, Stickereientwürfe. Langsamer ging es mit den Abteilungen Plastik und Handwerk. Sie waren abhängig von Werkstätten. Und die konnten nur Schritt für Schritt eingerichtet und mit Meistern besetzt werden. Aber die Arbeit am Material, in der Werkstatt hat auch sofort Früchte getragen. Wenn der bildhauerische Nachwuchs des Museums jetzt in Metall, Holz, Keramik glänzt, so hat das pädagogische Prinzip, der Begabung freien Lauf zu lassen, viel dazu mitgewirkt. Aber ohne die ehrliche Werkstattarbeit wären doch nur wieder Mustermacher entstanden.

Diese jungen Bildhauer sind mit Ungestüm in die Berliner Kunstindustrie eingebrochen.

Überall stehen ihre Modelle. Artur Helbig — der auch im Figürlichen und in der Keramik was bedeutet — wird hier mit seinen Lampen nur als ein Beispiel aus der Gruppe herausgegriffen. Was von ihm gezeigt und gesagt wird, gilt mehr oder weniger auch für die Kollegen. Diese junge Schar — die Schade, Düttmann, Lemke, Kruse, Elster, Schnitzer, Rämisch, Helbig, Kulemann usw. — sie haben ihre Marke. Der Kenner spürt die Blume des Jahrgangs.

Die kunststudierende Jugend ist naturgemäß Anregungen und Einflüssen in besonderem Maße zugänglich. Früher schwor der Schüler auf die Weise des Lehrers. Heute, wo die Meister selbst ihre Weise zu wechseln lieben, kennt auch der Lehrling keine Einseitigkeit, keine Dogmen mehr. Die Jugend ist über alles informiert, über die neuesten Richtungen in Paris und Moskau, über die entlegensten Kapitel der Kunstgeschichte, nur über diese, über die jüngsten Ausgrabungen in Peru und Mexiko. Über die Zumutung, die eigene Ausbildung der natürlichen Entwicklung, wie sie in der Kunstgeschichte vorliegt, anzupassen, lächeln sie. Sie operieren ausschließlich mit den letzten Problemen, mit den Lieblingsmotiven des Tages.



ARTUR HELBIG — BERLIN.

»LEUCHTER-KRONE« MESSING.

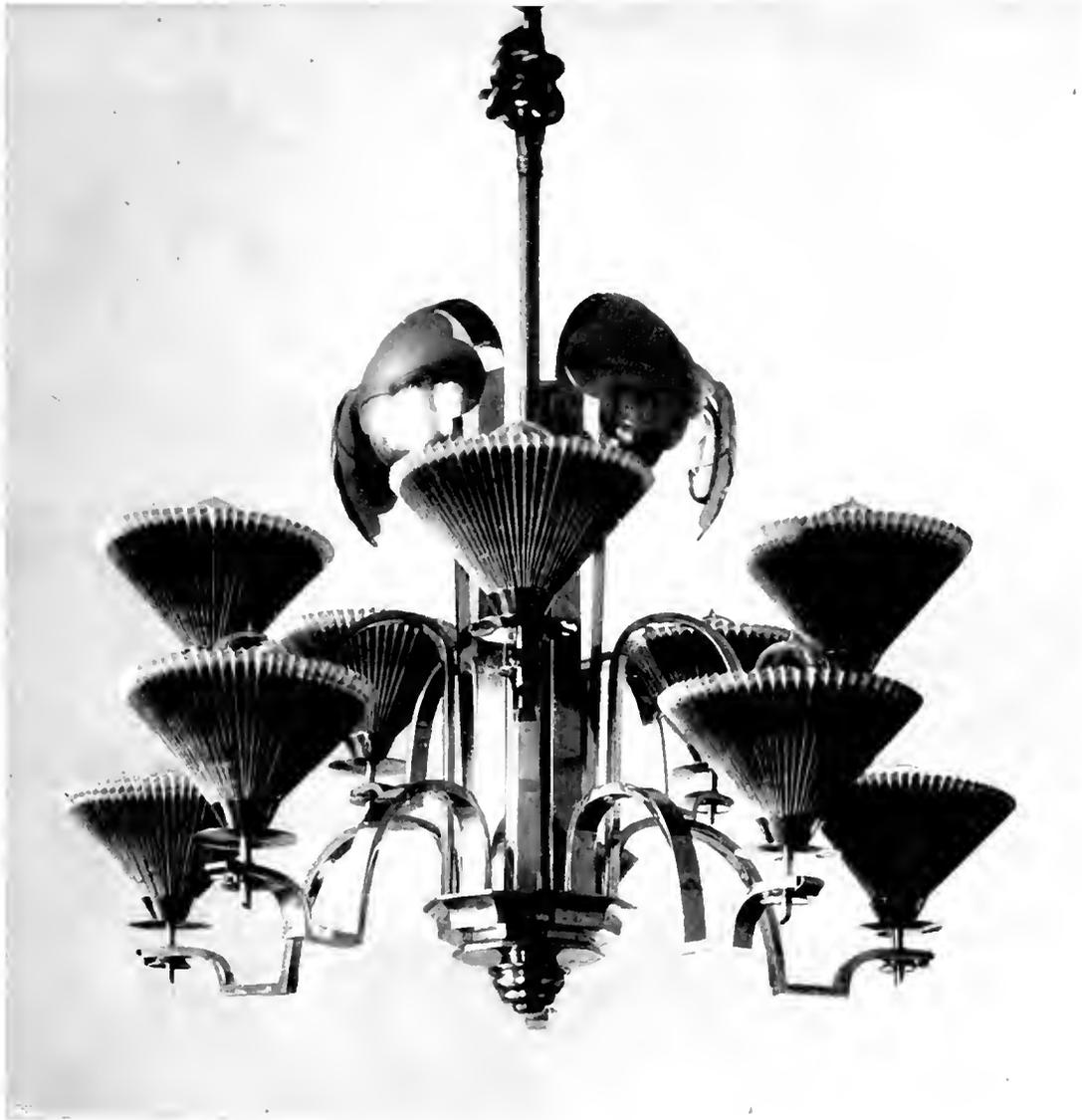
Die geistige Akrobatik, die diese letzten Ismen voraussetzen, wird mit Leichtigkeit geleistet. Denn sie sind begabt, diese Jungen, unheimlich begabt. Ein Glück, daß hinter ihnen der große Zuchtmeister steht, der sie auf die Erde zwingt. Das Handwerk ist ihre Rettung.

Auch der Expressionismus hatte in den jungen Gehirnen seine Wellen geschlagen. Man hat mit Blitzen und Zacken gearbeitet und mit den spitzovalen Blättern, die nun mal dazu gehören. Aber der klugen Führung gelang es doch, den expressionistischen Jugendstil fernzuhalten. Und man ist auch selbst sehr kritisch! Das hat aber nicht den Kotau vor Afrika und Mexiko verhindern können. Was hat ein Berliner Bildhauerlehrling mit Negermasken zu tun? O, sehr viel. Sie sind seine Bibel. Es wurde chück, auf Negerstil zu studieren, wie Nigger-tänze zu tanzen. Noch stärker beinahe war das Echo, das die Ausgrabungen mexikanischer Vorzeit in der Prinz Albrechtsstraße fanden. Immerhin gab es einige Nachdenkliche, wie Gies, die auf das Persönliche nicht ganz verzichten, die die primitive Form ins Geistige steigern wollten. Andere aber kamen über die etnolo-

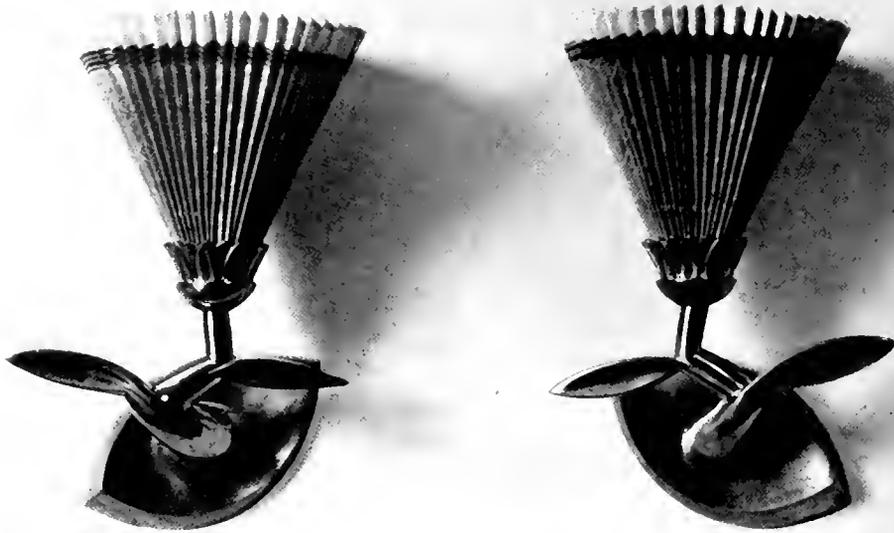
gische Weltreise zu einer eigenen Auffassung des Handwerks, das ihnen in der primitiven Urform am reinsten und am kräftigsten erschien. In der Keramik der Kulemann und Konsorten sehen wir dieses Urtümliche, das so starke Reize hat. Die Kulemann geht z. B. soweit, ihre Töpfe nicht zu drehen, sie knetet sie. Die Erfindung der Töpferscheibe — in der späteren Eiszeit — gilt ihr als moderne Errungenschaft, die den Adel des Tons verwischt. Die Qualitätsschmecker unserer Salons berühren sich hier mit der paradiesischen Roheit ältester Menschheitsstufen.

Andere von unserm Bildhauernachwuchs knüpften am ungefügten Volkshandwerk an oder sie schlugen kühne Brücken von der Latènezeit zur erstarrten Grazie spanischer Prunksäle.

Man darf sich nicht vorstellen, daß diese Jugend schwer stöhnt unter der Last der Traditionen. Sie spielen Ball mit den Jahrhunderten, mit den Stilen, mit den Überzeugungen. Sie lernen — ohne Pietät. Sie kämpfen — ohne zu glauben. Sie sind kühn — aus Wurschtigkeit. In der Großen Berliner Ausstellung haben sie sich jetzt neben der Novembergruppe ange-



ARTUR HELBIG—BERLIN. «LEUCHTER-KRONE».



ARTUR
HELBIG-
BERLIN.

»WAND-
LEUCHTER «
MESSING.



ARTUR
HELBIG-
BERLIN.

»NACHT-
TISCH-
LAMPEN«



ARTUR HELBIG-BERLIN. »STANDLAMPE« NUSSBAUM.



ARTUR
HELBIG-
BERLIN.

siedelt. Die einen verbrennen sich in Problemen, die andern drehkeln aus dem „Sturm“ der Malerjugend reifes, raffiniertes Kunstgewerbe. Mit Sicherheit ist vorauszusagen, daß in ein, zwei Jahren diese fabelhaften Begabungen auch den Kubismus, den Konstruktivismus usw. salonfähig umgebogen haben werden.

Artur Helbig ringt um die Synthese. Ringt ist zuviel gesagt. Er setzt sie glatt hin. Das Indianische, Biedermeierliche, Expressionistische, wer will die Rassenmischung definieren? Doch das alles teilt er mit den andern. Eigen scheint mir sein Verhältnis zum Handwerk. Er geht nicht den Weg, daß er Formen aufstellt und sie in der passendsten Technik wiedergeben läßt. Die Technik des Handwerks liefert ihm umgekehrt die Urformen und diese verarbeitet er, richtiger, er setzt sie zusammen. Typisch ist schon die erste Ständerlampe. Man kann die Teile numerieren: Der gewundene Stamm, der Teller, die gebogenen Füße. Jede Partie war vorher vorhanden, mit ihrem alten handwerklichen Namen. Bei den Modellen, die zum Abdrehen bestimmt sind, hast du deutlich die Kugeln, Zylinder, Kegel. Die menschliche Figur wird erklärt als Zylinderrumpf, der auf Röhren steht. Obenauf eine Kugel. „Das Pferd hat einen walzenförmigen Rumpf usw.“ wie wirs aus der Schule kennen.

Bei den großen Leuchter-Kronen wird die wünschenswerte Fülle, das Volumen erreicht durch handwerklichen Reichtum, der sich in vielfältiger Art äußert, durch die Einführung von Bändern, Tellern, Vasen, Buckeln. Alles ist säuberlich getrennt. Wie in der Werkstatt. Jeder Geselle macht sein Teil. Was so entsteht, sind nicht Einheiten aus einem Linienfluß, nicht Architekturstücke. Eher genossenschaftliche Erzeugnisse, wo der Gießer, der Dreher, der Schmied, jeder mit einem charakteristischen Stück vertreten sind. Der einheitliche Handwerkergeist hält alles zusammen.

Aber letzten Endes wird doch auch das Handwerk artistisch genommen. Die gestückte Einheit ist ein Reiz, wie die plumpe Zierlichkeit, und die entlehene, mit Kabarettgeist versetzte Naivität. ANTON JAUMANN.



Der echte, der große Künstler, dem es im Innersten glüht, der einfach nicht anders kann, der ringt sich zu der Gewißheit durch, daß die eigene Kunst das eigene Leben ist. Er lebt sie, lebt ihr, nicht Lohn von außen erwartend, sondern den Lohn in ihr selbst schon empfangend. Im Übrigen: Arbeit ist alles, und wem die Arbeit Lebensgenuß geworden, der leistet's, ein Lebensverdiener und Lebensverschönerer zu sein. ERNST ZAHN.



ARTUR HELBIG - BERLIN.



»TISCHLAMPEN« NUSSBAUM.



ARTUR HELBIG. »TISCHLAMPE« NUSSBAUM.

VOM MESSING-GERÄT.

Die launischste aller Gebieterinnen, die Mode, hat mit einem Schlage wieder Geschirre aus Messing ins deutsche Heim eingeführt. Vielleicht geschah das wegen der kindlichen Augenfreudigkeit, die die spiegelnden Gegenstände uns bieten, indem sie auf ihren konkaven und konvexen Wölbungen die Bilder der Umwelt verzerren und verzeichnen. Dadurch ist uns das Messing zum Metall der Munterkeit und des Frohsinns geworden. Gewiß hat aber auch die Not der Zeit zu diesem Siegeszug ein bestimmendes Wort mitgeredet, denn heutzutage, wo die Edelmetalle unerschwinglich für die meisten geworden sind, bekommt das Messing schon eine gewisse ansehnliche Kostbarkeit. Es wird Sache des Kunsthandwerkers, durch geschickte Bearbeitung dieses unedlen, aber herrlichen Metalls den Stücken einen Kunstwert zu geben, der den Materialwert in Schatten stellt. Dies geschieht vor allem

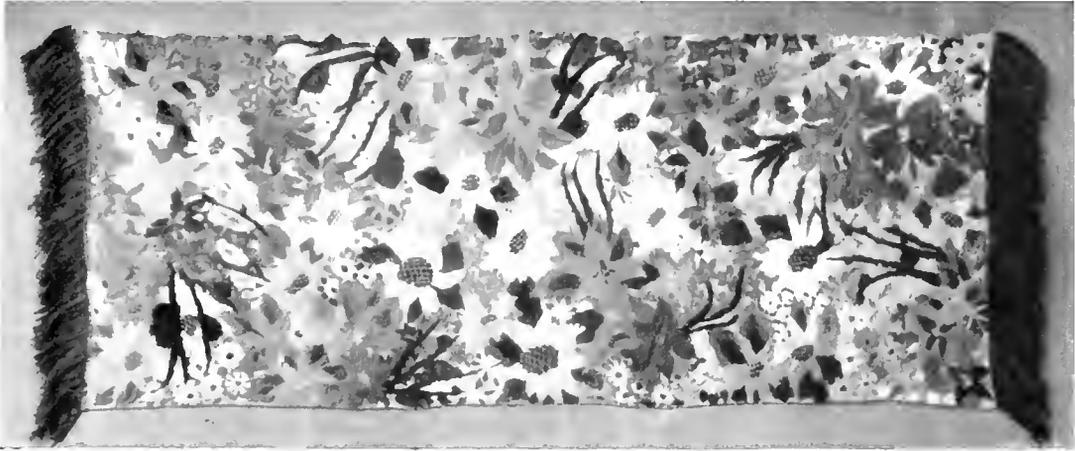
durch die Wahl von edlen, vornehmen Formen, die in erster Linie den Metallcharakter zur Geltung bringen. In Werkstätten und Fabriken wird mit Fleiß getrieben, und geschmolzen und gehämmert, bis erlesene Stücke fertig gestellt sind. Der gute Geschmack wird der Berater der geschickten Hand, und Frau Mode zeigt ihre Allmacht, wenn sie die Stücke bald glatt poliert, bald matt schillernd, bald rauhenart, bald mit zierlichen, eingepunzten Ornamenten oder mit plastischem Reliefschmuck will. Und nach und nach wandern alle diese Stücke ins Haus und bürgern sich ein, neben den Leuchterkronen, Lampen und gewichtigen Kerzenhaltern, die Kannen und Kännchen, Schalen und Dosen, Platten und Teller und Kästchen, gebauchte und geschweifte, glatte und einfache, verzierte und unverzierte Stücke aus dem Metall der Munterkeit und des Frohsinns, und erfreuen Besitzer und Gäste. H. SCH.



ARTUR HELBIG-BERLIN. »KERZENHALTER.«



LILLI VETTER-HOHENASCHAU. STICKEREI »KYRIE ELEISON«



LILLI VETTER—HOHENASCHAU.

WOLLSTICKEREI AUF LEINEN

STICKEREIEN VON LILLI VETTER.

Vielleicht muß man gleich obenan schreiben: „Lilli Vetter ist keine Stickerin, sie ist bloß ein Künstler“, und doch ist sie gerade ein Handwerker, ein so eminent, der nie fehlt. Ebenso gut könnte man wohl auch sagen: sie ist ja gar keine Malerin, und doch ist in ihren Arbeiten die Farbe so rein der Träger ihrer Empfindung, wie fast bei niemand heute.

Wer es einst unternehmen wird, die Wertung der Kunst und des Kunstgewerbes dieser Tage vorzunehmen, der wird vor der Erscheinung Lilli Veters in arge Bedrängnis geraten. Nirgendwo will sie hereinpassen, nirgends verwandt sein, nirgends mag sie zur Unnatur gehören und wird doch diejenige sein, die an erster Stelle steht und mit ihrer Nadel jeden Zwang gebrochen hat, den selbst edelstes Handwerk dem hohen Willen auferlegt.

Absichtlich vermeide ich hier von einzelnen Arbeiten zu reden, kommt man doch allzuleicht in ein unzulängliches Beschreibenwollen und verliert den Zweck, für eine Kunst wie diese hier Sinn und Verständnis zu wecken, die es unternimmt, nur mit der kleinen, blanken Nadel und mit den abertausenden kleinen Stichen ein tiefes Innere zu enthüllen, ja eine Welt vor uns auszubreiten. Das tut sie und das ist das Staunenswerteste an Lilli Vetter.

Erst müssen wir alle Voreingenommenheit wegräumen, jenes Gewöhntsein an das gewisse Gewerbliche, das die Stickerei so vielfach hat, oder jenes Auffallenwollen durch das Motiv, das ja sowieso der Tod vieler guten Dinge ist; vieler guten Dinge, die aus der Ausstellungsluft herausgenommen, in ruhigem Zuhause jene fremde Atmosphäre verbreiten und sie uns

auch für alle Nachbarding aufzwingen wollen. — Erst wer stark genug fühlt, wie unzüchtig die Arbeiten Lilli Veters sind, wird das trotzdem Edle und Selbstverständliche ihres Handwerks voll ermessen und von dieser edlen Zunftlosigkeit aus allmählich den Faden finden in ihr Wunderland, ihre Freiheit als Befreiung, ihre Persönlichkeit als Naturkraft, ihre Fessellosigkeit als streuenden Reichtum erfahren und so die Beschäftigung mit ihrer Arbeit als beglückendstes Geschehen tief empfinden.

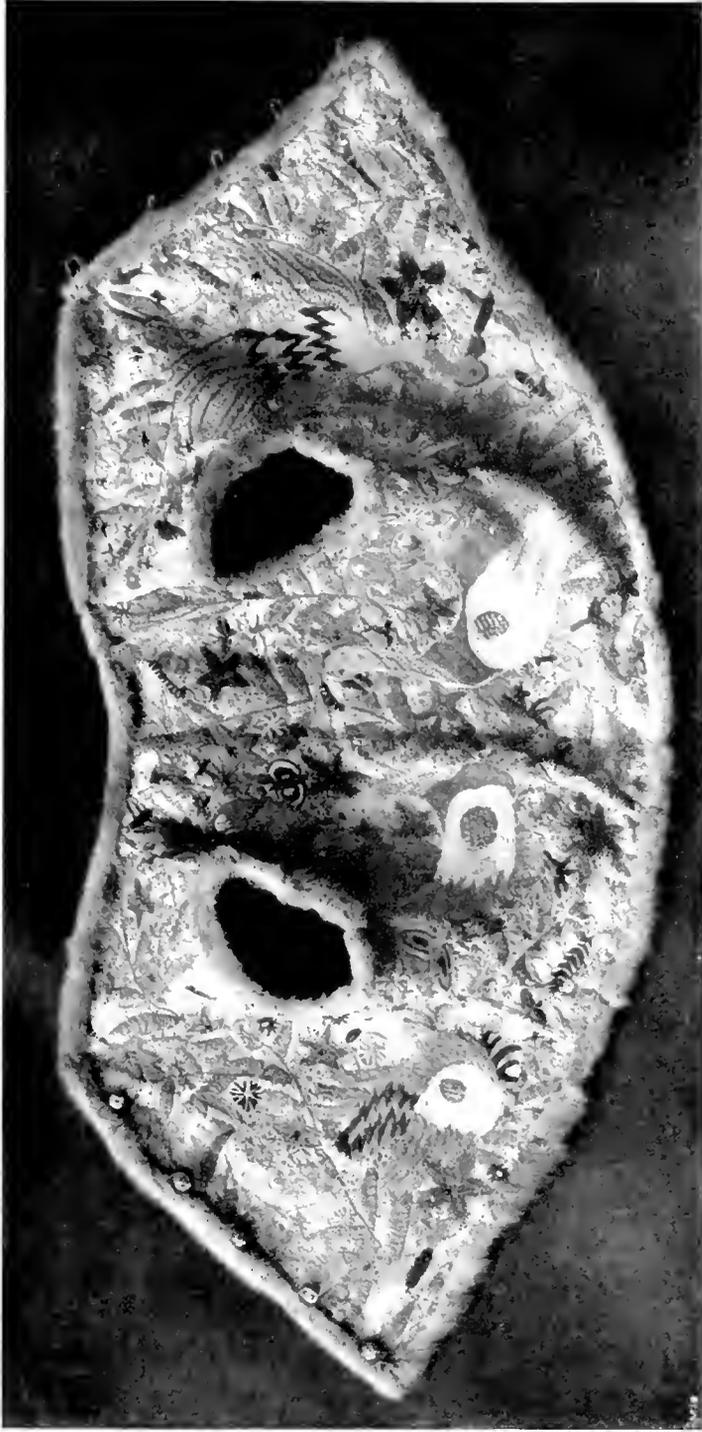
Auf der Münchner Gewerbeschau war an wenig bevorzugtem Platze ein Wandbehang von ihr zu sehen, eine Aufnäharbeit teilweise reichgestickt, die mich als reichste Arbeit dieser Ausstellung immer wieder an sich zog. Ich entdeckte, daß es Anderen auch so erging und weiß seitdem, daß es gilt, die Aufmerksamkeit auf solche Werke zu lenken, um die Zahl der Anbieter vermehren zu helfen. Das sollen und werden auch diese Zeilen tun, weil sie den Lesern sagen, daß ein Berühren mit solcher Zaubermacht, mit der Harmonie einer befreiten Persönlichkeit, durch edelstes Handwerk selbstverständlich ausgesprochen, allen Lebenssinn gelegt in eine kleine Nadel, ihr eigenes Menschenglück tiefer macht.

Welchen Reichtum trägt uns ein Umschlacht Lilli Veters entgegen, welche ernteschwere Überfülle ohne Chaos, ohne Phrase — es ist ein Schenken ohne Ende —. Welche Fülle bekommen bei ihr Gold- und Silberfäden, welche fast sinnbetörenden Reize hat ein Pantöffelchen von ihrer Hand — schon ist man außer Raum und Zeit und spinnt in sein Glänzen versunken ein Märchen von einem jungen Herrscher, der



LILLI VETTER—HOHENASCHAU. » WIEDERKEHR DER SONNE.«

BESITZER: LANDESGEWERBE-MUSEUM—STUTT GART.



LILLI VETTER—HOHENASCHAU AM CHIFSEE. •KINDER-WESTE.
FARBIGE STICHEREI AUF WEISSGELBEM GRÜNDE.

großen Kriegszug rüstet, um dem geliebten Wesen die sagenhaften Schmuckstücke zu erobern, wenn auch mit viel Jünglingsblut und Entbehrungen. Klänge wie nach Symphonien werden in uns durch ihre gestickten Bildkompositionen wach und lösen ein Weltverlorensein in uns aus, wie sonst nur Musik es vermag.

Bei keiner Arbeit fühlt man das Vorgenommene, alles ist wie Blumen gewachsen, eine Einheit im Machen und Empfinden wirkt sich aus, die alle Knoten löst und uns endlich jenseits des Kritischerens läßt, ja uns „jenseits von Gut und Böse“ führt. HORST-SCHULZE.

Ich bin oft Menschen begegnet, die behauptet haben, „Sie müssen doch wenigstens zugeben, daß es gewisse Gesetze der Komposition gibt“. Und mit einer wichtigen Miene glaubten sie an die Wahrheit ihrer Behauptung. Ich aber meine, daß Komposition nur ein Mittel ist, um andern möglichst klar und zwingend unsere Gedanken mitzuteilen, und ich bin überzeugt, daß die Gedanken von selbst die besten Ausdrucksmittel finden. JEAN FRANÇOIS MILLET.

Es sind die heiteren Regionen, wo die reinen Formen wohnen. SCHILLER.



LILLI VETTER. BEUTEL PERL- UND CHENILLE-STICKEREI.



ARTUR HELBIG-
BERLIN.

INHALTS-VERZEICHNIS.

BAND LII

April 1923 – September 1923.

TEXT-BEITRÄGE:

	Seite	Seite
Russische Kunst. Von Pawel Barchan—Berlin	3—8	Die Kunst des Bildnisses. Von M. 121
Die »Lüge« der Kunst. Von Curt Bauer—Schlachtensee	9	Der Aufbruch zur Wirklichkeit, Von H. Ritter 123—124
Die Gewalt der Form. Von W. F.	11	Russische Tänzerinnen. Von Pawel Barchan—Berlin 127
Die Kunst im Zusammenhang der nationalen Kultur. Von H. Ritter	19	Eine Grabkirche von Ivan Mestrovic. Von Prof. Josef Strzygowski—Wien 127—136
Gemälde der italienischen Renaissance im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin. Von Dr. W. Kurth—Berlin	23—30	Geistige Zuversicht. Von H. W. 138
Landhaus de Vriess in Marsberg i. W. Von C. B.	43—44	Die Lotus-Tafel. Von Kuno Graf v. Hardenberg—Darmstadt 161
Ausdruckskunst. Von Karl Heckel—Schöngesing	47—50	★
Kunst und — Können. Von Curt Bauer—Schlachtensee	50	Die Ausstellung »Deutsche Kunst 1923« Darmstadt. Von Wilhelm Michel—Darmstadt 175—183
Frühstückszimmer F. A. Breuhaus. Von Albert Haberton	53—54	Ein deutscher Kunstkritiker des 18. Jahrhunderts 185—195
Ludwig Kozma als Buchkünstler. Von Emerich Kner—Gyoma	57	Der Maler Richard Geßner. Von R. Bongs. 199
★		Deutsche Kunst und französische Kunst. Von Ernst von Niebelschütz—Magdeburg 200—204, 231
Bruno Krauskopf. Von Dr. Joachim Kirchner—Berlin	63—66	Der Altar des Michael Pacher. Von Reinhold Ewald 209—221
Theodor Volbehr—Magdeburg. Von Ernst von Niebelschütz—Magdeburg	66—68	Das Kunstwerk als Organismus. Von Wilhelm Michel 223—224
Eisenguß. Von Dr. G. v. Pechmann	69	Ein Landhaus in Blankenese. Erbaut von Prof. Bruno Paul—Berlin. Von Baurat Hans Rolffsen 227—229
Max Fleischer, der Forscher und Künstler. Von Hans Schüler	71—72	Neue Formen? Von Dr. E. Zschimmer 230
Eduard Dollerschell—Elberfeld. Von Dr. Jobst A. Kissenkoetter—Mülheim a. R.	77—81	Die natürliche Einheit. Von Anton Jaumann—Berlin 233
Rolf Winter und Harold Winter. Von Prof. Hans Cornelius—Oberursel	81—83	Vom Bildungswert der Kunst. Von Harald Scholderer 236—238
20 Jahre »Wiener Werkstätte«. Von Dr. Adolf Vetter—Wien	87—93	Mein Arbeitszimmer. Von H. Geron 241
Dagobert Peche †	100—101	★
Was ist »Naturalistische Kunst«? Von Erich Kramstal	107—108	Die verjüngte Berliner Akademie. Von Dr. Max Osborn—Berlin 247—263
Die Sorge um die Zukunft der Kunst. Von Prof. Theodor Volbehr—München	112—114	Gustav Schaffer. Von E. Kurt Fischer. 267—273
★		Porzellan. Von Anton Jaumann—Berlin 277—278
Augusta von Zitzewitz—Berlin. Von Dr. Alfred Kuhn—Berlin	117—118	Das Wesen des Porzellans. Von Max Adolf Pfeiffer—Meißen 291
		Zwei Räume von F. A. Breuhaus—Bonn. Von Hans Heinz Lüttgen—Cöln 298
		Von chinesischem Kunstgewerbe. Von O. Münsterberg 298

Wachsfiguren von Claire Selmair, Von Ferdinand Götz—München	Seite 305
Künstlerelend	306
★	
Ausstellung der »Münchener Neuen Secession« Sommer 1923. Von Dr. Rudolf Köm- stedt.	309—321
Sommerausstellung 1923 der Künstler-Ver- einigung Dresden. Von Dr. Oskar Schürer—Dresden	325—333
Ein deutscher Kunstkritiker des 18. Jahrhund. Von Wilhelm Michel—Darmstadt	333—338
Drei Raum-Ideen Von R. R.	341, 346
Artur Helbig's Lampen. Von Anton Jau- mann—Berlin	349—355
Vom Messing-Gerät. Von H. Sch.	357
Stickereien von Lilli Vetter. Von Professor Horst-Schulze—Leipzig	359—362

★

SEPIATON- UND FARBDRUCKE:

Gemälde »Bildnis: Frä. Tischtschenko«. Von S. Ssorin	Seite 2
Gemälde »Bildnis: Frau Andrejff«. Von W. Schuchajew	15
Gemälde »Selbstbildnis«. Von Vecellio Tiziano	22
Gemälde »Auferstehung Christi«. Von Giovanni Bellini	31
»Eingangspforte«. Von Prof. Heinrich Straumer —Berlin	42
»Blick in den Garten des Künstlers«. Von Fritz Aug. Breuhaus—Köln	52
Gemälde »Bildnis«. Von Bruno Krauskopf—Berlin	62
Gemälde »Selbstbildnis«. Von Eduard Doller- schell—Elberfeld	76
»Kandelaber«. »Wiener Werkstätte«—Wien.	86
Gemälde »Selbstbildnis«. Von Augusta v. Zitze- witz—Berlin	116
Plastik »Madonna auf dem Hauptaltar«. Von Prof. Ivan Mestrovic	126
Plastik »Hauptaltar«. Von Ivan Mestrovic	139
Plastik »St. Rochus«. Von Ivan Mestrovic	149
Plastik »Teilansicht eines Engels«. Von Ivan Mestrovic	159
Gemälde »Wallfahrtskirche auf Elba«. Von Ri- chard Seewald—München	174
Gemälde »Stilleben«. Von Alexander Kanoldt— München	188
Gemälde »Industrie«. Von Richard Geßner— Düsseldorf	198
Altarbild »Beschneidung Christi«. Von Michael Pacher	208
»Terrassenseite eines Hauses in Blankenese«.	
Von Prof. Bruno Paul—Berlin	226
»Wohnzimmer«. Landhaus Hamburg-Blankenese. Von Prof. Bruno Paul—Berlin	240

Gemälde »Trommelschläger«. Von Prof. Karl Hofer—Berlin-Grünwald	Seite 246
Gemälde »Frauenkopf«. Von Eugen Zak—Berlin	256
Gemälde »Bildnis«. Von Gustav Schaffer— Chemnitz	266
Porzellanplastik »Dame mit Putto«. Von Paul Scheurich	276
Porzellanplastik »Diana«. Von Paul Scheurich	282
Gemälde »Halbakt«. Von Willi Nowak—München	308
Gemälde »Einzug in Jerusalem«. Von Karl Caspar —München	314
Gemälde »Fatme«. Von Prof. Paul Rößler— Dresden	324
Gemälde »Bauern am Abend«. Von Peter Aug. Böckstiegel	330
»Feierlicher Raum«. Von Arch. Leo Nachtlicht —Berlin	340

★

ABBILDUNGEN

(SACHLICH ZUSAMMENGESTELLT):

Altar S. 208—224; Anhänger S. 112; Architektur und Grundrisse S. 42—47, 59, 226—229; Ausstellungsräume S. 340—345; Bettdecken S. 110—111; Beutel S. 362; Bildnisbüsten S. 334—335; Boudoir S. 300—301; Bücherschrank S. 242, 299; Buchschmuck und Initialen S. 56—60; Deckchen S. 106—107; Dielen S. 48—49, 231; Edelmetall-Arbeiten S. 94—99, 112; Emailbilder S. 100—103; Eßzimmer S. 236; Frühstückszimmer S. 53—55; Garderobe S. 230; Gartenanlagen S. 44—47, 52; Gemälde S. 2—9, 11—15, 18, 22—40, 62—80, 116—124, 174—193, 198—209, 212—213, 222, 227, 246—258, 263, 266—273, 308—322, 324—332; Gläser-schrank S. 237; Grabkirche in Dalmatien S. 126—172; Herrenzimmer S. 296; Holzschnitte S. 58—59; Holz-schnitzerei S. 86, 232—233, 259—262, 356; Innenräume S. 340—345; Kaffee- und Teeservice S. 94, 97, 98—99; Kaminanlagen S. 48—49, 55, 240, 243; Keramik S. 104—105, 112—113; Kerzenhalter S. 357, 364; Kinderweste S. 361; Kleinplastik S. 104—105, 112—113, 194—196, 276—285, 288—294; Klöppelarbeiten S. 106—109; Krüge S. 99; Leuchterkronen S. 88—89, 93, 348, 350—351; Metallarbeiten S. 87—93, 114, 348—353, 355, 357, 364; Musikzimmer S. 234—235; Oefen S. 235, 238; Photographien russischer Tänzerinnen zwischen S. 124 und 125; Plaketten S. 277, 287; Plastik, figürliche S. 10, 20, 82—84, 194—196, 264, 274, 276—285, 288—294, 334—338; Porzellanplastik S. 276—294; Samovar S. 95; Schreibtisch S. 297; Silberarbeiten S. 94—99; Stickereien S. 358—362; Studiertisch S. 92; Tisch- und Standlampen S. 86—87, 90—91, 97, 346, 349, 353—356; Tochterzimmer S. 244; Treppenanlagen S. 231—233; Tüllarbeiten S. 110—111; Vasen und Schalen S. 98; Vitrine S. 235; Wachs-Puppen S. 304—306; Wandleuchter S. 352; Wandmalereien S. 53, 55; Wartezimmer S. 302; Wohnräume S. 240, 344—345; Zeichnungen S. 17, 56—60.

NAMEN-VERZEICHNIS.

	Seite		Seite
Albiker, Carl—Dresden	196, 335—336	Kaiser Friedrich-Museum—Berlin	22—40
Babberger, August—Karlsruhe	186	Kanoldt, Alexander—München-Pasing	176, 188—189
Barchan, Pawel—Berlin	3—6, 127	Kirchner, Dr. Joachim—Berlin-Wilmersdorf	63—66
Barlach, Ernst—Güstrow	259—262, 283	Kissenkoetter, Dr. Jobst A.—Mülheim a. R.	77—81
Bauer, Curt—Berlin-Schlachtensee	9, 50	Klein, César—Berlin	341—343
Bellini, Giovanni	31	Kner, Emerich—Gyoma	57
Berndt, Siegfried—Dresden	328	Kömstedt, Dr. Rudolf—Berlin	309—321
Böckstiegel, Peter Aug.—Dresden	330	Kogan, Alexander—Berlin	2—18
Börner, Paul—Meißen	277, 286, 287	Kohlboff, Wilhelm—Heidelberg	263
Bongs, R.	199	Kokoschka, Oskar—Dresden	249
Botticelli, Sandro	35, 37	Kozma, Architekt Ludwig—Budapest	56—60
Breuhaus, Architekt Fritz August—Köln- Bonn	52—55, 296—297, 299—302	Kramstal, Erich	107—108
Caravaggio	30	Kramstyk, Roman—Berlin	248
Caspar, Professor Karl—München	314	Krauskopf, Bruno—Berlin	62—69
Caspar-Filser, Maria—München	311	Kretzschmar, Bernhard—Gostritz	331
Cornelius, Prof. Hans—Oberursel	81—83	Krischer, Otto—Dresden	337
Cosimo, di Piero	39	Krymow, W.	14
Cossa, Francesco	27	Kuba, Dr. Alfred—Berlin-Friedenau	117—118
Davringhausen, Heinrich—München	179	Kurth, Dr. W.—Berlin	23—30
Deppe, Paula †	321	Lachnit, Wilhelm—Dresden	332
Dietze, E. Richard—Dresden	326	Lange, Arthur—Dresden	338
Dollerschell, Eduard—Elberfeld	76—80	Lasser, Hans—München	322
Eherz, Josef—München	180, 319	Lauterburg, Martin—München	312
Esser, Max—Meißen	291—294	Levy, Rudolf—Berlin	258
Ewald, Reinhold—Hanau	181, 209—221	Likarz, M.—Wien	100—103
Fabriano, Gentile da	34	Lörcher, Alfred—Stuttgart	194—195
Fiori, Ernesto de	274	Lüttgen, Hans Heinz—Köln	298
Fischer, Dr. Kurt E.—Chemnitz	267—273	Lukomsky, G.	17
Fleischer, Professor Max—Berlin	70—73	Mantegna, Andrea	40
Franciabigio	25	Maskos, Fritz—Dresden	334
Gaul, Professor August †	288—290	Mense, Carl—München	178, 184, 319, 320
Geron, Heinrich	241	Mestrovic, Professor Ivan—Agram	20, 126—172
Geßner, Richard—Düsseldorf	198—206	Michel, Wilhelm—Darmstadt 175—183, 185—195, 223 —224, 333—338	308—322
Götz, Ferdinand—München	305	Münchener Neue Seession—München	308—322
Grigorjew, Boris	12—13	Münsterberg, O.	298
Grünewald, Matthias	74	Munch, E.—Cristiania	251
Haberton, Albert	53—54	Nachtlicht, Leo—Berlin	340—345
Hardenberg, Kuno Graf von—Darmstadt	161	Nadler, Hans—Gröden	327, 328
Heckel, Karl—Schöngesing	47—50	Niebelschütz, Ernst von—Magdeburg 66-68, 200-204, 231	308
Heckendorf, Franz—Berlin	252	Nowak, Willi—München	308
Helbig, Artur—Berlin	346—357, 364	Osborn, Dr. Max—Berlin	247—263
Heß, Julius—München	318	Pacher, Michael	208—224
Hofer, Professor Karl—Berlin	246—247	Paul, Professor Bruno—Berlin	226—244
Hoffmann, Professor Josef—Wien	94—95, 98—99	Peche, Dag. † 86—93, 97—99, 106—107, 109—112, 114	69
Horst-Schulze, Professor P.—Leipzig	359—362	Pechmann, Dr. G. von—Ilsenburg	69
Jaeckel, Willi—Berlin	190—191	Pechstein, Professor Max—Berlin	192—193
Jaumann, Anton—Berlin	233, 277—278, 349—255	Pfeiffer, Max Adolf—Meißen	291
Kändler, Joh. Joachim	284—285	Plontke, Paul—Berlin	253

	Seite		Seite
Porzellan-Manufaktur, Staatliche—Meißen	276—294	Seewald, Richard—München	174—175, 183, 312
Raffael	28—29	Selmair, Claire—München	304—306
Remisow, N.	7	Singer, Susi—Wien	104—105
Ritter, H. 19, 123—124, 170—172		Sintenis, Renée—Berlin	196, 264
Roberti, Ercole de	26	Ssorin, Sawely	2, 8, 18
Roerich, Nikolai	3	Straumer, Professor Heinrich—Berlin	42—50
Kößler, Professor Paul—Dresden	324	Strzygowski, Professor Josef—Wien	127—136
Rolffsen, Hans—Hamburg	227—229	Thesing, Paul—Darmstadt	177
Rosa, Salvator	33	Thöny, Wilhelm—München	309
Russische Kunst—Berlin	125	Tintoretto, Jacopo	23
Schaffer, Gustav—Chemnitz	266—273	Tischler, Fr.—Charlottenburg	254
Schaschl, Reni—Wien 104, 112—113		Tiziano, Vecellio	22, 38
Scheurich, Paul—Berlin 276, 279—281		Unold, Max—München	315
Schinnerer, Adolf—München	310	Vetter, Dr. Adolf—Wien	87—93
Scholderer, Harald	236—238	Vetter, Lilli—Hohenaschau	358—362
Schrimpf, Georg—München 182, 185, 316—317		Volbeh, Prof. Dr. Theodor—München	112—114
Schröder—Wien	108—109	Weiß, Professor E. R.—Berlin	250
Schubert, Otto—Loschwitz	325	Wiener Werkstätte—Wien	86—114
Schuchajew, Wassili	5, 9, 15	Winter, Harold—Oberursel	82—84
Schüfftan, Eugen—Berlin	341—345	Wrubel, Michail A.	10—11
Schüler, Hans	71—72	Zak, Eugen—Berlin	256—257
Schürer, Dr. Oskar—Dresden	325—333	Zitzewitz, Augusta von—Berlin	116—124



MAX KÖRNER—NÜRNBERG.

Deutsche Kunst und Dekoration
Bd. 50

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

