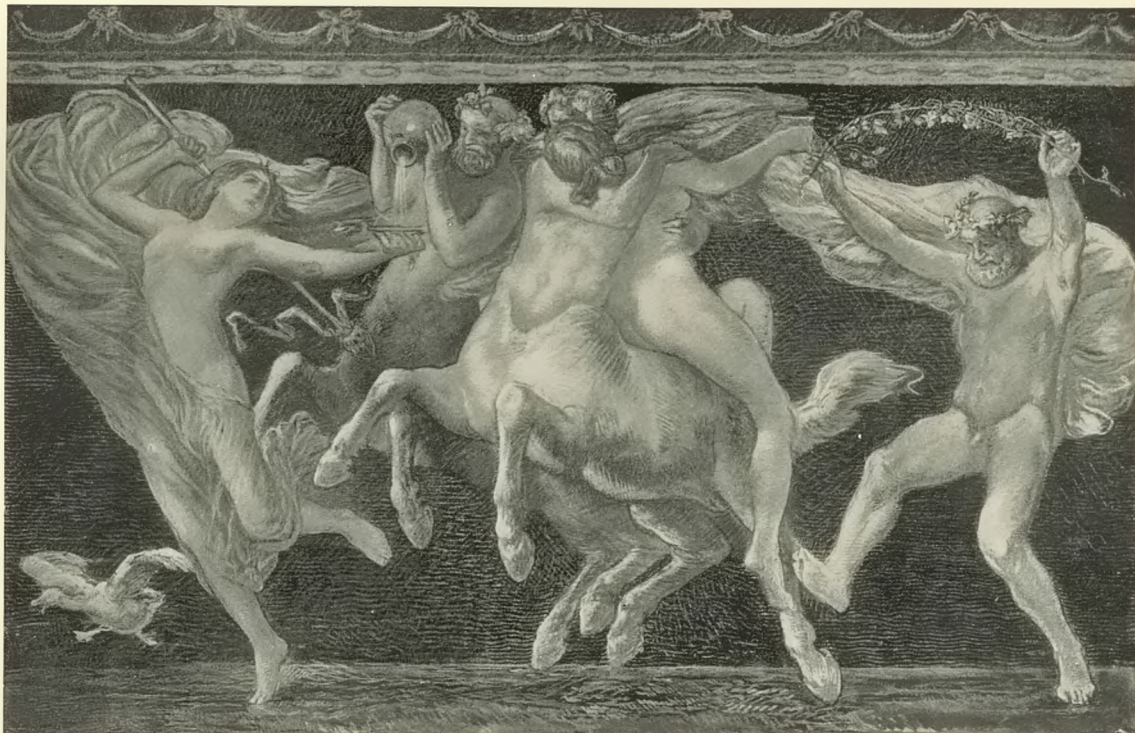




PHILIPP OTTO SCHÄFER 
DIE JUGEND DES BACCHUS



PH. O. SCHAEFER

BACCHISCHE SZENE

PHILIPP OTTO SCHAEFER

Dem fleißigen Besucher der Münchner Jahresausstellung im Glaspalast sind in der Luitpoldgruppe wohl öfter Bilder aufgefallen, die



PH. O. SCHAEFER

durch ihre eigentümliche Technik und ihren feinabgestimmten Gesamton seine Aufmerksamkeit erregten. Ihr Aussehen erinnerte an die farbenreiche, ein wenig verblichene Pracht alter Gobelins, sie übten wie jene besonders in

der kunterbunten Umgebung der Ausstellungssäle eine beruhigende Wirkung auf das Auge aus. Wer genauer zusah, gewahrte mit Staunen, wie sich hier im Rahmen des Staffeleibildes ein außerordentlicher Reichtum, eine überquellende Fülle des Stoffes auf verhältnismäßig beschränktem engen Raum zu entfalten suchte. Die Vermutung lag nahe, eine starke, schöpferisch angeregte Phantasie könne sich im Bilde selbst nicht genug tun, da sie sich auch noch auf die Umrahmung erstreckte und diese mit Arabesken, Schnörkeln und anderen ornamentalen Zutaten schmückte. Es war interessant zu beobachten wie hier ein Künstler, den man für einen Parteigänger der Präraffaeliten halten oder auch der Gruppe Deutscher, in Italien erzogener Künstler zuzählen konnte, abseits des Heerweges der Menge, still seine sonntägliche Straße einherzog.

In der Luitpoldgruppe fand PHILIPP OTTO SCHAEFER gesinnungsverwandte Mitstreber in den beiden Schuster-Woldan, in Marr u. a. Obwohl ihm sonst Ausstellungen, die so leicht den Könner verleiten, sich mit aufdringlichen Mitteln in Szene zu setzen, zuwider waren,



PH. O. SCHAEFER

MORGEN



PH. O. SCHAEFER

EVOKATION



PH. O. SCHAEFER

RAUB DER EUROPA



PH. O. SCHAEFER

ist er dieser Gruppe treu geblieben. Er blieb auch glücklich bewahrt von schnell wechselnden künstlerischen Einflüssen, welche gerade bei dem modernen Kunstbetrieb den Talenten so gefährlich werden. Von Jugend an schwebte ihm ein „Ideal“ vor Augen, an das er glaubte und das ihm den Weg seiner Entwicklung in ganz natürlicher Weise vorzeichnete.

Philipp Otto Schaefer wurde als der Sohn des Professors der Kunstgeschichte Dr. Georg Schaefer 1868 in Darmstadt geboren. Seine Jugend verlebte er in einem kunstbegeisterten Hause; er hatte, da der Vater eine wertvolle Bildersammlung besaß, die schönsten Vorbilder beständig vor Augen. Früh wurde er mit den Werken der Antike und Renaissance bekannt. Das Vertrautsein mit dem antiken Schrifttum führte ihn immer tiefer in diese Welt ein, die unzweifelhaft am nachhaltigsten die künstlerische Richtung seines Talents bestimmt hat. Als sich ihm dann später in der italienischen Kunst die Welt der Formen und Farben erschloß und er sein Auge an den Meisterwerken der Renaissance bilden konnte, entwickelte sich sein Talent schnell zu größerer Reife.

Die nun folgenden Jahre verlebte er in

München. Dieser Münchner Aufenthalt, der von 1888 bis gegen Ende 1908 währte, wurde allerdings öfter von Studienreisen und Reisen zum Zwecke der Ausführung von Porträtaufträgen unterbrochen. In München entstanden zumeist alle die Schöpfungen, von denen wir die für seine Arbeitsweise markantesten Beispiele hier im Bilde vorführen und die alle die charakteristischen Eigentümlichkeiten seines künstlerischen Schaffens und seines Stoffgebietes zeigen.

Auf seinen Bildern schreiten Geschöpfe unter einem heiteren Himmel, in einer reichgesegneten Natur wie im Garten Eden leichtbeschwingten Fußes einher. In süßem Nichtstun lagern sie auf der fruchtbaren, lebennährenden Erde, wandeln unter Bäumen, in deren grünem Laub die goldenen Früchte schimmern, tummeln sich mit fabelhaften Meertieren lustig im Spiel der Wellen und Wogen. Zuweilen zeigen sie auch ihre animalische Natur in elementaren Leidenschaften und wilden Kämpfen. Aber niemals ist dieses leidenschaftliche Wesen selbst das vordringliche in diesen Erscheinungen. Diese Wesen scheinen nur da zu sein, um durch den Rhythmus und den

ENTWURF ZUM FRIES IM ZIMMER DER GROSSHERZOGIN IM HOCHZEITTURM ZU DARMSTADT

Fluß der Linien und Kurven, durch das bunte Wechselspiel ihrer Bewegungen das Auge anzuziehen und zu fesseln. Wir sind Zeugen eines wilden Kampfes, sehen mit gespanntem Interesse zu und bewundern die Schönheit in der Entfaltung rhythmischen Linienspiels, den Reichtum an anschaulichen Beziehungen, der sich im Bilde entfaltet.

Philipp Otto Schaefer's Kunst führt in die heiteren Regionen, wo die reinen Formen wohnen.

Auf allen seinen Bildern verherrlicht er das Animalische des menschlichen Körpers, zeigt uns die ornamentale Schönheit der Formen, wie sie sich im Spiel der Kräfte, im Laufen, Springen, Tanzen, Ringen und Kämpfen entfaltet.

Der Fluß der Linien strömt wie ein ununterbrochener Wohllaut dahin. Die auf reiche Kontrastwirkungen gestimmten Bildkompositionen sind wie symphonische Dichtungen aufgebaut. Dieser Aufbau ist in seiner zeichnerischen Komposition oft sehr mannigfaltig, es liegen ihm als Grundschema kreisförmige, elliptische und parallele Anordnungen zugrunde.

Die Komposition nimmt auch Bedacht auf die räumlichen Wirkungen, das gegenseitige Verhältnis der Erscheinungen im Raume. Die menschliche Figur und ihre Stellung im Raum, ihre unerschöpflichen Beziehungen zu der umgebenden Natur, bildet ein immer wiederkehrendes Motiv auf Schaefer's Bildern.

Die Zeichnung dient ihm als das vorzüglichste Mittel, diese Beziehungen der Erscheinungen unter- und zueinander zum Ausdruck zu bringen. Die Farbe tritt hinzu; sie ist ihm aber auch gleichzeitig ein Mittel, um malerische Stimmungen auszudrücken, welche nicht allein durch die Linie und die Form angedeutet werden können. Schaefer sucht die Farbe allgemeinen Gesichtspunkten unterzuordnen, daher er oft die Glut des Kolorits durch die Kühle des Tones abdämpft. Es ist eben der Ton, der sich aus dem Stil des Ganzen ergibt. Es ist klar, daß ein derartig veranlagtes Talent seine Phantasie nicht auf die Dauer in das Prokrustesbett des Staffeleibildes zwingen läßt, sondern versucht, seinem Drange nach großzügigem Schaffen doch wenigstens in Skizzen von Wand- und Deckengemälden Luft zu verschaffen.



PH. O. SCHAEFER

DAS GEWERBE

Immer lauter erscholl daher sein Ruf „Gebt mir Wände“!

Wie so manchem anderen modernen Künstler kam ihm die erhoffte Erlösung von einer Seite, von der er sie kaum erwartet hatte.

Die jüngsterevolutionäre Bewegung im Kunstgewerbe hatte den Boden für ein gesundes Verständnis der Anwendung der Kunst im Leben bereitet.

Es ist allgemein bekannt, welches Verdienst in diesen Bestrebungen dem für die Kunst begeisterten Großherzog von Hessen und der von ihm ins Leben gerufenen Darmstädter Kolonie zukommt. Hier wurde zum erstenmal wieder offenbar, was die Kunst unserem Leben sein könnte, wenn sie unsere Umgebung schmückt und verschönt.

Josef Olbrich, vom Großherzog an die Spitze der Kolonie berufen, hat sein kurzes Leben voll Arbeit in den Dienst dieser Idee gestellt und sich rastlos darum bemüht. Sein letztes Werk war die Erbauung des von der Stadt Darmstadt zur Erinnerung an die Hochzeit des Großherzogs gestifteten Hochzeitsturmes.

Olbrich hat in dem Turme mehrere Räume geschaffen mit der ausgesprochenen Absicht, darin erlesene Werke der Malerei zu ihrer vollen Geltung zu bringen. Der Raum wurde

deshalb architektonisch einfach gehalten, die gediegene Ausstattung sollte den notwendigen Rahmen für die Bilder bieten, so daß diese wie in alten italienischen Palazzi in vornehmer Umgebung unmittelbar zum Beschauer sprechen. Olbrich hatte sich dabei zeitig die Mithilfe Philipp Otto Schaefers versichert und eine Stiftung des hessischen Standesherrn, Baron von Oettingen, ermöglichte auch bald die Ausführung der geplanten Fresken.

Schaefer wählte mit Rücksicht auf die Bedeutung des Turmes als Gegenstand der Darstellungen einen Hochzeitszug, der sich in einer offenen Säulenhalle bewegt.

Der für eine auf drei Wände verteilte malerische Darstellung ungemein dankbare Stoff ermöglichte, ja forderte sogar eine kompositionelle Anordnung und Entfaltung, wie sie gerade Schaefers Kunstweise eigen ist.

Es war ganz natürlich, daß er darin das Nächstliegende, alle die vielfachen Beziehungen zur Heimat, zum Volkstum und zur heimischen Landschaft zum Ausdruck brachte.

So sehen wir denn in dem Hauptbilde (Abb. S. 279) in sinniger Weise den Anlaß für die ganze Schöpfung in künstlerischer Gestaltung zum Ausdruck gebracht. Im Mittelpunkt steht das großherzogliche Paar, das die Ringe wech-



PH. O. SCHAEFER
ENTWURF ZUM FRIES IM ZIMMER DER GROSS-
HERZOGIN IM HOCHZEITTURM ZU DARMSTADT



PH. O. SCHAEFER

FEUER

selt. Es sind idealisierte Gestalten, individuell charakterisiert und doch im Bereich der poetischen Wirklichkeit des Bildes stehend, was schon durch die frei erfundene malerische Gewandung sehr glücklich ausgedrückt wird. Um das Paar scharen sich Liebesgötter mit Fackeln, Blumen und Kränzen.

Der in der Mittelgruppe stark hervortretende Kontrast unterschiedlicher Größenverhältnisse, wie in den beiden großen Figuren und den kleinen Genien zur Seite, ist hier ein im Dienste künstlerischer Symbolik klug angewandtes Mittel zur Steigerung der Wirkung und des Ausdrucks. Ebenso wichtig für die geschlossene einheitliche Wirkung der Mittelgruppe ist der Teppich im Hintergrund, der die Aufmerksamkeit auf die beiden Hauptpersonen lenkt und sie mit plastischer Deutlichkeit vor Augen führt.

Zu beiden Seiten wird wieder die offene Halle mit Gärten und Lauben sichtbar, der Blick dringt weit hinaus in die Landschaft; im Hintergrund sieht man das Stammschloß der Braut, Linch.

Auf der Wand rechter Hand hat der Künstler die freudige Anteilnahme der Bevölkerung am Feste, wie sie sich bei alt und jung kundgibt, geschildert.

Die Wand linker Hand schmückt wieder ein in der Komposition sehr gelungenes Bild mit stark betonter Mittelgruppe. Es ist eine von schönen Frauengestalten dargebrachte Huldigung, die, wie die leicht erkennbaren Symbole zeigen, die schönsten Städte des Landes repräsentieren. Lustiges Volk drängt auf der einen Seite herzu; die sagenumkränzte Landschaft am Rhein wird durch weitere sinnige und bedeutsame Gestalten eindrucksvoll verkörpert. Eine reichgegliederte Landschaft bildet den stimmungsvollen Hintergrund (Abb. S. 277).

Aus allem, was die Entwürfe des Malers zeigen, tritt uns seine künstlerische Absicht klar und deutlich entgegen: nämlich einem bildgeschmückten Raume eine Stimmung zu geben, die den empfänglichen Sinn des Beschauers gefangen nimmt, ihn der Wirklichkeit entrückt und ihm die Dinge dieser Welt wie im Traume erscheinen läßt. Sobald er sich aber in die Darstellung versenkt, wird ihm in den dargestellten Dingen die Wirklichkeit schöner und edler erscheinen. Es wird sich erfüllen, was dem Künstler immer als sein höchster Wunsch vorschwebte, vornehme Räume mit seiner Kunst auszustatten, zur Freude und zum Genuß der für Schönheit empfänglichen Menschen.

A. H.



PH. O. SCHAEFER

WASSER

HANS VON MARÉES' LERN- UND LEIDENSJAHRE IN ITALIEN

Von GEORG WINKLER

II.

Es ist mir nicht bekannt, wie weit sich Schack auf die Pläne seines ebenso ehrenhaften wie hochstrebenden Schützlings einließ. Die Nachricht, daß derselbe nicht mehr kopieren wolle, dürfte ihn unangenehm berührt haben, denn zum Kopieren von Werken, an deren Nachbildungen er sich täglich in seiner Galerie erfreuen könne, hatte er Marées nach Italien geschickt! Zunächst scheint Schack abgewartet zu haben, bis sich in der Seele des Künstlers die durch die überwältigenden Eindrücke der toskanischen Hauptstadt entstandene Gärung ausgetobt hatte. Dies war schon am 10. Juli der Fall, an welchem Tage ihm Marées folgendes aus Florenz meldete:

Hochgeehrtester Herr Baron!

„Hoffentlich werden Sie meinen Brief erhalten haben, in welchem ich Ihnen meine Pläne für diesen Sommer mittheilte. Jetzt kann ich Sie benachrichtigen, Herr Baron, daß die Copie nach dem Titian im wesentlichen beendigt

ist, bis auf einige Retouchen, die ich erst dann vornehmen kann, wenn das Bild gehörig ausgetrocknet ist. Leider kann ich den Andrea nicht sofort anfangen, da er noch immer von Andern in Anspruch genommen ist. Es ist hier eben das Unglück, daß die schönsten und die zum Copiren am meisten geeigneten Bilder fast fortwährend besetzt sind.“

„Nun habe ich, um doch stets für sie thätig zu sein, um das Reiterportrait Philipp IV. von Velasquez eingegeben und werde es wohl noch in dieser Woche beginnen können. Es ist das schönste Reiterportrait, welches ich kenne, und ich glaube, daß ich es in außerordentlich kurzer Zeit werde copieren können. Dasselbe, denke ich, wird dann auch beim Andrea der Fall sein, denn die größere Uebung hat auch eine größere Praktik zur Folge.

Da der italienische Sommer nicht ganz ohne Einfluß auf mich ist, muß ich mich allerdings auf das Copieren beschränken; mit um so größerer Energie werde ich dann im Herbst meine eigenen Arbeiten wieder aufnehmen.

Wenn Sie es gestatten, Herr Baron, möchte ich meine florentinischen Arbeiten zusammen von hier absenden, oder doch wenigstens den Titian und Velasquez, welche von ziemlich gleicher Größe sind.

Indem ich hoffe, daß auch meine hiesigen Arbeiten schließlich zu Ihrer Zufriedenheit ausfallen werden, verbleibe ich mit der größten Hochachtung ganz ergebenst

Hans v. Marées.

Die Antwort auf diesen, im wesentlichen rein geschäftlichen Brief, schickte ihm Schack durch Lenbach, wie aus einer Bemerkung des Lenbach'schen Briefes vom 28. Juli 1865 hervorgeht, in welchem die von Marées begonnene Kopie des Velasquez mit den Worten erwähnt wird: „Er hat es sehr gut angelegt.“

Am 11. August konnte Lenbach Marées noch loben: „Marées copirt jetzt sehr fleißig, die Copie nach Velasquez ist bald fertig.“ — Am gleichen Tag schrieb Marées folgenden Brief an Schack:

Hochgeehrtester Herr Baron!

„Ihren geehrten Brief habe ich richtig erhalten, sowie auch durch Lenbach den Wechsel, wofür ich hiemit meinen besten Dank abstatte. Da Fenzi die Wechsel nicht acceptirt hat, so hat sie Lenbach nach München gesandt, wo dann Herr Oberndoerffer am besten wissen wird, was zu thun ist.

Mit dem Velasquez bin ich schon sehr weit vorgeschritten, und ich glaube sagen zu dürfen, daß derselbe in jeder Beziehung besser werden wird als der Palma. Der Andrea wird nicht frei, darum habe ich ein weibliches Bildnis von Raphael, bekannt unter dem Namen der „Donna velata“ gewählt. Dieses Bild ist eines von denen, die, je öfter gesehen, um so mehr gefallen. Ich hoffe, Herr Baron, daß Sie diese meine Wahl billigen werden; es ist ein ganz außerordentlich reizendes Bild; auch habe ich schon alle nöthigen Schritte gethan, um es zu erhalten. Man muß hier immer schnell bei der Hand sein, sonst geht eine Masse Zeit verloren. Wenn ich in meiner Arbeit glücklich bin, so kann ich vielleicht Anfang Oktober alle drei Bilder von hier absenden.

Wenn ich auch hier so fleißig und thätig bin wie es mir möglich ist unter den gegebenen Umständen, so freue ich mich doch auch deshalb ganz besonders auf Rom, weil ich dort, ganz Herr meiner Zeit, meine Kräfte jedenfalls noch viel mehr anspannen kann. Sobald die dritte Copie vollendet sein wird, werde ich dann gleich nach Rom abreisen, um so schnell wie möglich wieder in der Arbeit zu sein.

Mit der größten Hochachtung verbleibe ich ganz ergebenst

Hans v. Marées.

Viel Freude an der Arbeit des Kopierens leuchtet aus diesem Briefe nicht hervor. Marées hofft auf Rom, wo er sie abschütteln und sich

ganz seiner eigentlichen Aufgabe hingeben kann. Nachdem er von Florenz nach Rom übersiedelt war, schrieb Lenbach am 5. September 1865 an Schack: „Ich bin sehr gespannt, was Marées in Rom malen wird, *copiren, das habe ich schon gesehen, ist seine Sache nicht.*“ Nach dem Vorausgehenden ist das so aufzufassen: Er kann zwar kopieren, aber er will nicht.

Schack ließ den jungen Künstler gewähren. Er durfte ganz seine eigenen Wege gehen. Während der Graf sonst Bilder nur nach Skizzen unter Vereinbarung der Größe und des Honorars bestellte, ließ er Marées völlig freie Hand. „Die großen Venetianer“, schreibt er in seinem Buche „Meine Gemäldesammlung“, „besonders der unvergleichliche Giorgione schwebten Marées als Muster vor, und er mühte sich jahrelang in Rom, ein Bild im Stil und in der Farbe dieses Meisters hervorzubringen, von welchem er träumte, es werde die schönste Zierde meiner Galerie werden. Sein ernstes unablässiges Ringen flößte mir Achtung ein, und obgleich mir Kopieen von seiner Hand lieber gewesen wären, ließ ich ihn gewähren.“

In Rom schloß sich Marées mehr und mehr von seinen Bekannten ab und arbeitete, einem Alchymisten ähnlich, an seinem Lebenswerk, dessen wundergleiches Erscheinen er von Tag zu Tag, von Monat zu Monat erwartete. Schack mußte auf den nächsten Brief dreiviertel Jahr lang warten. Er lautet:

Rom, den 11. Mai 1866.

Hochgeehrtester Herr Baron!

„Verzeihen Sie mir, daß ich so lange geschwiegen und nicht nur dieses, sondern daß ich auch bis jetzt nicht im Stande war, mein Versprechen behufs der beiden abzusendenden Bilder halten zu können. Es ist für mich allerdings ein nicht wenig drückendes Gefühl, Ihnen meinen Eifer und meine Absichten nicht so schnell durch fertige Werke beweisen zu können, wie ich es wohl anfangs glaubte, und dadurch vielleicht Ihre Unzufriedenheit zu erregen. Wenn Sie indessen in Erwägung ziehen, Herr Baron, wieviel mir mangelte, wie Vieles ich zu lernen hatte und noch habe, um in meinen Werken nur einigermaßen mit der Umgebung zu harmonieren, so werden Sie gewiß noch einige Geduld mit mir haben. Ich weiß sehr wohl, daß ich nicht sobald im Stande sein werde, Tadelloses zu leisten, aber zum Wenigsten muß die Intention eines Bildes klar ausgedrückt sein, ehe ich ein solches die Reise von Rom nach München machen lassen darf. An meinen Anstrengungen werden Sie nicht zweifeln und überzeugt dürfen Sie sein, daß



PH. O. SCHAEFER

ZEICHNUNG

dasjenige, was Sie von mir erhalten werden, sei es wie es sei, das Beste sein wird, was ich aus mir habe, sozusagen herauspressen können. Aber ich bedarf unbedingt noch der Sommermonate dazu. Auch kann ich nicht sagen, ob ich wirklich vier Bilder bis dahin vollenden kann.

allmählich trüben. Denn Schack, an reiche Ergebnisse seines Mäcenatentums durch Genelli, Feuerbach, Lenbach, Böcklin u. a. gewöhnt, konnte unmöglich jahrelang Lust behalten, seine ohnehin bis aufs äußerste durch seine Künstler in Anspruch genommenen Mit-



PH. O. SCHAEFER

HEIMKEHR DES BACCHUS

Vertrauend, mir wenn auch langsam, doch schließlich Ihre Zufriedenheit zu erlangen, verbleibe ich hochachtungsvollst H. v. M.

Wie Marées sich von seinen Freunden zurückzog, so verstummte er auch Schack gegenüber die nächsten Jahre vollständig. So mußte sich sein Verhältnis zu seinem Auftraggeber

tel nutzlos zu schwächen. Zweieinhalb Jahre wartete er mit Geduld auf das Eintreffen eines Bildes, das die Fortschritte des so fleißigen und ernstesten Künstlers bekunden sollte, am 8. November 1867 aber verlangte er endlich zu wissen, wie es mit Marées und seinem Werke stehe.

(Der Schluß folgt)



IVAN MESTROVIC

AM BRUNNEN DES LEBENS

IVAN MESTROVIC

Von Dr. LUDWIG W. ABELS

Ich will nicht viele Worte machen. Will dieses interessante Phänomen, das seit einigen Jahren die Welt immer intensiver zu interessieren und aufzuregen beginnt, nach meiner Kenntnis seiner Persönlichkeit kurz charakterisieren, will aber auch mit meiner Schätzung seiner Arbeiten, seiner Stellung in der Zeitkunst nicht zurückhalten, auf die Gefahr hin, daß mich mancher einer einseitigen Geschmacksbildung und der Parteilichkeit bezichtigen werde.

Man möge zuerst die hier abgebildeten Werke von Mestrovic betrachten, die etwa den dritten Teil seiner wichtigeren Arbeiten darstellen (speziell die letzten Skulpturen, die im Salon d'Automne großes Aufsehen erregten und von der gesamten Pariser Kritik zu den bedeutendsten Erscheinungen dieser Ausstellung gezählt wurden, konnten vorläufig noch nicht aufgenommen werden); wenn man dann erfährt, daß der Schöpfer dieser so mannigfaltigen und doch so ausgesprochen eigenartigen Gebilde ein junger Mann von 24 Jahren ist, der Sohn eines

Bauern und Hirten aus den unwirtlichen Bergen Dalmatiens, selbst noch bis zu seinem 13. Lebensjahr in ländlicher Tätigkeit befangen, — dann wird man die Seltenheit dieser Kunsterscheinung sofort begreifen.

Wild, unheimlich, dämonisch wirkten seine ersten, in Ausstellungen des Wiener Hagenbundes und der Seces-



IVAN MESTROVIC

sion auftauchenden Skulpturen. Eine Uner-schrockenheit gegenüber dem Häßlichen paarte sich mit einem sinnlichen Wühlen in rassigen Schönheitsmotiven, in kräftigen Körperformen, in buschig gewölbten Haaren —. Und alles wirkte eruptiv, wie aus einem Guß, unab-änderlich, nicht wie das absichtlich Zusammen-gefragene eines Genie-Strebers. Den größten Eindruck (von diesen frühen Werken) machte „Der Fuß Gottes“, ein zusammengeballter Klumpen abergläubisch verzagter, ringender, flehender, klagender Menschenleiber, zertreten von einem gigantischen Fuß (Abb. s. unten) —.



IVAN MESTROVIC

DER FUSS GOTTES

Die ganze sklavische Devotion der südslavi-schen Landbevölkerung war in diesem Symbol zu ergreifendem Ausdruck gebracht. Daneben aber gab es scharf erfaßte, den ungetrübten Blick für das Lebendig-Charakteristische be-weisende Porträts; bereits als Knabe hatte der Künstler viele seiner Landsleute in Spalato zu porträtieren gehabt, und bald eine große Uebung erlangt.

Schon in diesen frühen Werken zeigte sich ein Hang zum Stilisieren, der freilich noch von mannigfachen Vorbildern, von Biegas Bol, Rodin u. a. beeinflusst erschien. Ivan Mestrovic war damals an der Wiener Akademie der bildenden Künste als Schüler eingetragen; und gerade in den Jahren 1900 bis 1904 brachten die rasch wechselnden Kunstaustellungen eine solche Fülle wichtiger Anregungen, Werke französischer, deutscher, russischer etc. Meister, daß der junge, eigensinnig seinem Kopf folgende Künstler bei seinen Professoren das allerwenigste lernte. Das Technische hatte er sozusagen von Geburt aus in den Händen; und die Bildungselemente der modernen Kultur ergriff sein elastischer Geist im Fluge.

Dann aber begann eine Reaktion. Als alles Neue und Fremde ver-arbeitet war, kam die angeborene Eigenart mit der Kraft des Selbst-erhaltungstriebes wieder zum Vor-schein: Das leidenschaftliche Emp-finden des Südslaven, die von Sage und Volkslied genährte Phantasie, und ein Stilgefühl, das gewiß ange-boren, jedoch durch starke in der Jugendzeit von den Kunstdenk-malen der dalmatinischen Küsten-städte empfangene Eindrücke ent-scheidende Richtung erhalten hat.

Zugleich erhielt Mestrovic, der bald bekannt geworden war, meh-rere größere Aufträge im Material durchzuführen. Ein Denkmal für den

Dichter Botic, in Bronze (s. Abb. S. 291); es ist in Spala-to aufgestellt. Mehrere Re-liefs für Fas-saden und Hal-len. Porträts in Marmor. —

Das Material



IVAN MESTROVIC
BILDNISBÜSTE 5

erzieht. Immer sparsamer wird der Künstler; schlichte knappe Formen, ein enges Aneinandergliedern der Körperteile, einen strengen Rhythmus der Bewegungen, eine flächige, möglichst wenig durchlöchernte Gesamtansicht, — das sind die Ziele der besten modernen Plastiker. Aber manche bleiben im historischen Stil stecken, kopieren die gotische, die ägyptische Formenwelt. Mestrovic hat seinen eigenen Stil. Alle die genannten Elemente sind davon aufgesogen worden; die Heimateindrücke leuchten am stärksten hervor; aber das Ganze ist in seiner Art einzig, ist echter Mestrovic. Das kann man von wenigen Künstlern der Gegenwart sagen.

Am gewaltigsten offenbarte sich die große Kraft des Künstlers in dem „Quell des Lebens“ (Abb. s. S. 294 u. Jahrg. 1907/8 S. 391). Die Abbildungen hier können keinen Begriff geben von der überwältigenden Wirkung dieses in der Vorhalle des Palais Wittgenstein auf-

gestellten Wandbrunnens. In zehn Monate langem Kampfe hat der Künstler dieses großzügige, schlichte und doch an Leben und Poesie reiche Werk dem härtesten Material abgerungen. Man beachte die mächtige Architektur dieses Wandbrunnens, eine natürliche Architektur ohne aufgeklebte Konsolen oder Kapitäle. Wie sich die Phantasie kindlicher Epochen den Menschen aus Staub erschaffen vorstellt, so scheinen diese vier Gestalten aus dem Felsen gezeugt. Die einfache Urauffassung der Quelle als der Lebensspenderin ist in menschlichen Formen verkörpert. Von links naht ein junges Paar, dürstend und heiß verlangend dem rätselhaften Born; und zur Rechten steht ein altes Menschenpaar, das all die Macht und den Segen der Lebensquelle gefühlt und ausgekostet hat, mit ehrfurchtsvoller, resignierter Gebärde. In festgeschlossener Masse und dabei doch lebensvollster Durchgliederung sind diese Körpergruppen dem Aufbau des Wandbrunnens angeschlossen, der nach oben durch einen vorspringenden Halbbogen abgegrenzt ist; in der Seitenansicht ist nur je eine Figur zu sehen, die zweite verschwindet in der Felswand. Aus der Fläche unter dem Bogen quillt in zartem Relief die Form eines mütterlichen Busens, und eine schlanke Geisterhand drückt, zwei Finger vorspreizend, — wie es die Mütter tun, die ihrem Kindlein die Brust reichen, an dieser segenbergenden Schwellung. Unterhalb dieses mütterlichen Quells zieht sich, friesartig angeordnet, ein Reigen von Kindergestalten in Relief die Wand entlang, von dem jungen Paar zum alten hinüber: die Früchte des Lebensprozesses und die Keime zukünftiger Lebensquellen. — Dann noch am Boden vorn im Viereck ein kleines Wasserbassin, aus dem ein feiner Springbrunnen emporzischt. Das ganze 3 m hohe und etwa 2 m breite wuchtige Werk, aus einem Riesensteinblock schwarzen belgischen Marmors herausgehauen, wirkt in der sprechenden Knappheit der — durchwegs der Menschenwelt entnommenen und in einfachster Formel gebundenen — Züge wie eine mystische Offenbarung der Ewigkeit.

Ich habe dieses Opus eingehender geschildert, weil es an einem Wendepunkt in der Entwicklung des Künstlers steht. Was Mestrovic seither geschaffen: Zwei meisterliche Figuren von Adam und Eva, einige Säulen, Postamente, Vasen mit figuralen Darstellungen — ist derselben künstlerischen Auffassung entsprungen. Auch als Zeichner und Radierer hat der Künstler in der letzten Zeit Interessantes geleistet. Sein Geist beschäftigt sich gern mit den Sagen seines Volkes. Auch einige der hier abgebildeten Plastiken, (so das Relief Abb. S. 290) behandeln



IVAN MESTROVIC

AKT



IVAN MESTROVIC

DIE VERLASSENE

solche Motive. Die Legende berichtet, daß bei der Erbauung der Stadt Skutari eine Frau in die Grundmauern eingeschlossen werden mußte, um dem Werke Festigkeit gegen zerstörende Mächte zu gewähren. Sie war mit diesem Opfer einverstanden und bedang sich nur aus, daß man in der Mauer zwei Oeffnungen, in Gesichts- und in Brusthöhe, lassen solle, damit sie ihr Kindlein noch bis zu ihrem Tode sehen und nähren könne. Mutterliebe bis in den Tod, das ist das Fundament der Volkskraft.

Und aus der naiven Kraft volkstümlicher Empfindung und Vorstellung erwächst uns hier eine künstlerische Potenz, die imstande ist, uns an eine große Zukunft der Kunst glauben zu machen!

GEDANKEN ÜBER KUNST

„Nicht schön sehen, sondern gut sehen.“

*

Nichts Kleinliches ist in der Natur. Was in der Natur stört, soll auch im Bilde stören.

Leibl

VON AUSSTELLUNGEN

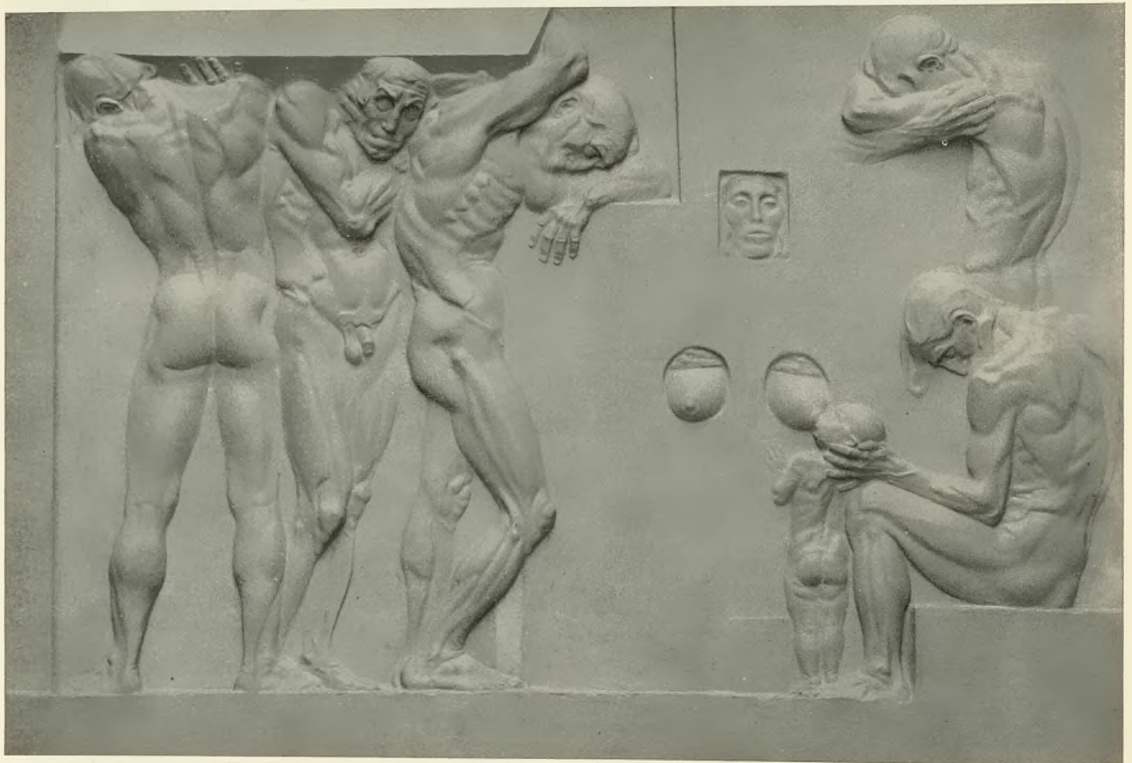
BERLIN. Die augenblickliche Speisekarte künstlerischer Genüsse ist sehr reich besetzt. Draußen am Kurfürstendamm das heiß umstrittene Brahmsdenkmal von KLINGER; in der Akademie gleich zwei größere Darbietungen: die SHADOW-Ausstellung und eine Ausstellung von Mitgliedern der Akademie. Ein kurzes Eingehen auf die drei Darbietungen an dieser Stelle erübrigt sich, da sie alle noch eine eingehende Würdigung erfahren sollen. Aber auch sonst setzt man uns genug des Guten und Schlechten vor. Prächtige Dinge bei Cassirer. Voran das Halali von COURBET, in dem der rote Rock des Hornbläfers wie eine Fanfare aus der groß gesehenen und kräftig gemalten Landschaft herausklingt. Weiter eine ganze Reihe Landschaften von CLAUDE MONET. Aus den 1870er Jahren noch die feste Malerei mit schweren dunklen Schatten, die sich dann immer mehr auflichten, bis schließlich Form und Farbe völlig in lauter Licht aufgelöst erscheinen. Die letzte Konsequenz dieses Stiles ist wohl in dem dampfenden Nebelmeer gezogen, das die Waterlooobrücke in den phantastischsten Farben umdampft. Hier wird der Realismus zu Poesie. HEINRICH HÜBNER stellt die Resultate seiner Japanreise aus. Hier haben wir endlich einmal Japan, wie wir es sehen, nicht durch die japanische Brille, nicht nur dekorativ stilisiert

— wie etwa von Orlik — gemalt, sondern mit den uns vertrauten Mitteln moderner europäischer Oeltechnik und Anschauungsweise. Gott sei Dank, daß der Künstler sich treu geblieben und nicht dem Japonismus verfallen ist, denn nun erst wird uns die Möglichkeit gegeben, unsere Eindrücke der japanischen Malerei am Objekt selbst zu kontrollieren. Und den Charakter dieses einzigartigen Landes und seiner Leute hat Hübner voll erfaßt und übermittelt. Starke Silhouettenwirkungen sind das Beste, was ARTHUR SEGALLS harter Pointillismus erzielt; PHILIPP FRANCKs farbfreudige Landschaften wirken vielfach unruhig und leiden oft an einem Mangel an Tiefenwirkung. Außer einigen prächtigen Tiergruppen von AUGUST GAUL ist eine größere Zahl von Plastiken von HERMANN HALLER ausgestellt, die ein sehr sicheres, eigenes Form- und Stilgefühl erkennen lassen; wenn sie nur nicht in dem abscheulichen, porösen Kalkstein imitierenden Material ausgeführt wären.

Bei Gurlitt begegnet uns KLEIN-CHEVALIER mit großen breitgemalten, kräftig tönenden Arbeiten. Sein Problem ist die Bewegung des menschlichen Körpers; darin leistet er recht Gutes trotz mancher Leerheiten; Besseres sicher als im Porträt, wo er die Farbe dämpft und konventionell wird. Die Arbeiten K. OTTO MÜLLERS (Berlin) bedeuten das genaue Gegenteil. Mädchen- und Knabenakte am Strande, in allerweichsten verblaßten Tönen, fast visionär-traumhaft, eine Note lyrischer wie Ludwig von Hofmann, an den die Dinge entfernt anklingen. In diesem Künstler, der hier sich zum ersten Male vor dem Publikum zeigt, steckt eine hochachtbare dekorative Begabung und feiner Farbensinn. Den Namen muß man sich jedenfalls merken. CARL HOFER malte im Jahre 1907 seine Akte in Braun;

1908 aber hat er sich auf kalte Töne, die zwischen rosa, gelb und grau schwanken, eingeschworen. Die Schatten sind in diesem Jahre grün. Die Nasen seiner Figuren scheinen entweder syphilitisch entstellt, oder aber sie liegen wie dicke Fleischklumpen unter grinsenden Schlitzaugen. Dabei sind die Körper gut modelliert und in der Bewegung vielfach vorzüglich erfaßt. Komponiert sind die Bilder meist sehr schlecht; Hofer kann seine Akte nicht bildmäßig zusammenbringen — oder will er nicht? Das ist's: überall muß ein Pferdefuß heraussehen! Die Aquarelle von MAX SCHLICHTING (Berlin), Motive von den oberitalienischen Seen, machen einen wenig erfreulichen flauen Eindruck.

Als bildliche Parallele zu der alljährlichen Geweihausstellung bringt die Galerie *Eduard Schulte*, wie in jedem Januar, so auch jetzt wieder eine *Jagd- und Sportausstellung*. Vom Standpunkte des Nimrods mag hier manches Interessante vorliegen, von der rein künstlerischen Warte aus sieht man freundlich darüber hinweg. Weiter Porträts in Hülle und Fülle; zwei Künstler sind mit besonders reichen Kollektionen vertreten: A. DE LA GANDARA und WALTHER FIRLE. Der Pariser stellt zwölf mondäne Damenbildnisse zur Schau, trocken, aber sehr sicher und virtuos gemalt; ohne den Versuch, eine ernsthaftere Charakteristik in die mehr oder weniger hübschen Larven zu bringen; ein einzelnes von diesen Bildern würde einen gewissen Effekt erzielen können, aber in dieser Massenansammlung in kleinem Raum wirken die lebensgroßen Ganzfiguren in ihrer affektiert-posierten Photographierhaltung unerträglich. Dadurch gewinnen die Porträts von Firle, der sich hier zum ersten Male dem Berliner Publikum als Bildnismaler vorstellt, beträchtlich, trotzdem auch sie meist als Malereien wie als psychologische Studien



IVAN MESTROVIC

SLAVISCHE LEGENDE

sehr auf der Grenze von Gut und Böse stehen. Es hält sehr schwer, Firl in eine bestimmte Künstlerkategorie, in eine »Schule« einzureihen, weil er seinen inneren Charakter nicht zeigt, resp. weil er zu sehr schwankt, wozu er sich bekennen soll, und so gewissermaßen nach allen Seiten eine Reverenz macht. Von den biblischen Gemälden — das Genre, wodurch er bekannt geworden ist — sind zwei zur Stelle, eine etwas zu schwerblütige Kreuzabnahme und eine liebenswürdige Madonna mit Engeln. HANS BOHRDT hat die Ergebnisse einer Flottenreise nach Madeira etc. in 20 Gouachebildern festgehalten und hier jetzt mit anderen Seebildern ausgestellt.

In *Caspars Kunstsalon*: LUDWIG DETTMANN, CARL KAPPSTEIN (Berlin), O. FRENZEL und A. LIEDTKE (Potsdam). Ferner einige flott gemalte, nervöse und doch leblose Porträts von P. E. MORINO (Florenz), von dem auch einige recht feine Stilleben. Endlich eine größere Reihe Landschaften von RICHARD PIETZSCH (München), zum Teil während seines Aufenthalts in der Villa Romana entstanden, zum Teil aus Süddeutschland und Schweden. Einige der italienischen Landschaften sind ausgezeichnet, vor allem Florenz mit grell beleuchteten Häusergruppen unter einem schweren Gewitterhimmel, dann auch ein blühender Oleanderstrauch über einer grauen Mauer. Bei anderen Bildern wirkt seine sehr kräftige Pinselführung oft zu schwer.

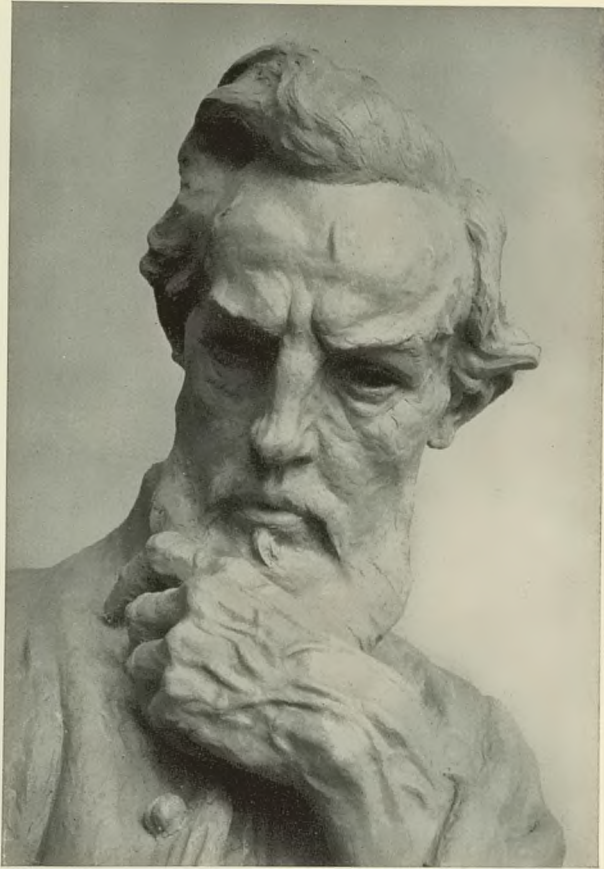
R. SCH.

CREFELD. Im hiesigen Kaiser-Wilhelm-Museum hat man augenblicklich Gelegenheit, in einer größeren Zahl von Bildern CURT HERMANN'S Farbensymphonien kennen zu lernen. Leuchtender und prächtiger ist seine Palette geworden; das zeigt ein Vergleich dieser Gemälde mit seinen früheren Arbeiten, deren zwei sich im Besitze des Museums befinden. Mit Curt Hermann's Bildern ist ein in Hinsicht auf die Farbengebung lehrreiches Gegenstück vereinigt in einer umfangreichen Auswahl von Werken PAUL BAUMS, dessen Farbenwahl im Vergleich zu ihm fast zaghaft erscheint, aber von feinsinnigem Wohlklang ist. Seine Bilder und Zeichnungen, die gleichfalls ausgestellt sind, insbesondere seine Winterlandschaften lehren ihn auch als Meister der Form schätzen.

FRANKFURT a. M. Bei *Hermes & Co.* eine Kollektion von Landschaften von Prof. ADOLF HOELZEL. Die teilweise recht tonschönen Ausschnitte aus der Natur kranken etwas an einer Blässe, die an Steindruck erinnert; am besten ist eine grausilbrige Ansicht von Cannstatt. Daneben wird mit zehn Bildern PHILIPP KLEIN gezeigt. Er erinnert in der »Reiterstudie«, dem »Reiter vor dem Kornfeld«, der »Strandzene« nach der Seite der Mache wie in der Fixierung der Bewegung an MAX LIEBERMANN. Als dritter der Frankfurter ANDREAS EGERSDOERFER mit ebenfalls Landschaften. Am besten gelungen ist ihm die Ansicht der Frankfurter Untermainbrücke; jedoch wird hier auch zusehr noch französisiert, was stets Selbständigkeit ausschließt oder auf Kosten der Eigenart gehen muß.

z.

KARLSRUHE. *Kunstverein*. ALBERT LAMM-Mugendorf, hervorgegangen aus der Schule H. THOMA'S, versucht es, die Natur in ornamentaler Weise zu stilisieren, was er auch annähernd erreicht, unterstützt von einem lebhaften, feinfühligem Kolorit. ERICH ERLER-Samaden, den wir sonst nur als den



IVAN MESTROVIC

DER DICHTER BOTIV

Aus der 1. Fassung des Denkmals für Spalato

charakteristischen Schilderer des winterlichen Engadiner Hochgebirges kennen, versucht diesmal die Blütenpracht des Sommers darzustellen, was ihm auch in überraschendem, eindrucksvollem Maße gelingt. Sehr interessant und künstlerisch hochstehend ist die Kollektion von IWAN THIELE-Paris, Porträts, holländische Landschaften und Stilleben in gleicher koloristisch feinst gestimmter Vollkommenheit umfassend. Unter den hiesigen Künstlern nimmt der Altmeister SCHÖNLEBER mit einer prächtigen Darstellung der leider dem Untergang geweihten Laufener Stromschnellen den ersten Platz ein, ihm schliessen sich sein begabter früherer Schüler KARL BIESE mit zwei sonnigen intimen Schwarzwaldlandschaften und GUSTAV KAMPMANN würdig an. Auch HANS V. VOLKMANN, OTTO LEIBER und der Trübnerschüler HEINR. FREYTAG, sowie MAX LIEBER zeichnen sich durch feingestimmte Landschaftsmotive in ihrer bekannten Kunstweise rühmlichst aus. Auf dem Gebiete der Plastik erwähnen wir die einheimischen Künstler K. KARCHER und OTTO FEIST mit trefflichen Porträtbüsten, Statuetten und Reliefs.

MÜNCHEN. Wenn wir von klassizistischer und romantischer Malerei sprechen, so steigen vor unserem geistigen Auge Bilder von kolossalen Dimensionen auf, Historien und Staatsaktionen, pompöse Allegorien, Prunkstücke für Fürstenschlösser oder richtige Galeriemaschinen. Wir tun damit aber der Romantik und dem Klassizismus ein



IVAN MESTROVIC

BILDNISBÜSTE

wenig Unrecht, denn schließlich erschöpfte sich ihre Kunst doch nicht in diesen riesigen, ästhetisch meist herzlich unerquicklichen Kompositionen. Es ging daneben auch ein intimeres, der Natur und dem Leben näherstehendes Kunstschaffen her, das unser Empfinden viel mehr anspricht als jene blasse oder exaltierte »große Kunst«. — Die Ausstellung im Kunstsalon WALTER ZIMMERMANN, die sich ein wenig unglücklich und nicht ganz bezeichnend »*Empire und Romantik*« nennt, zeigt uns, zumeist aus Privatbesitz, solche intime Kunst des französischen Klassizismus und der französischen Romantik. Von DAVID, der das Empire am echtesten vertritt, finden wir ein ganz eigenartiges Profilbild des Dauphin, angeblich im Gefängnis des Temple gemalt, und das pikante Porträtköpfchen der schönen Madame Récamier, das von David wahrscheinlich nach seinem bekannten Bild dieser schönen, geistreichen Frau, das heute im Louvre hängt, gezeichnet wurde. Daß es als Studie zu diesem Bilde, also vorher, entstanden ist, scheint mir unwahrscheinlich, da viele Kleinigkeiten in Haltung und Komposition der Zeichnung direkt auf die Existenz des fertigen, großen Bildes hinweisen. PRUD'HON und INGRES sind gleichfalls mit kleineren Arbeiten vertreten, von Ingres ist besonders eine aquarellierte Federzeichnung, ein überaus delikates Frauenbildnis, von hohem Reiz. Den Mittelpunkt der ganzen Veranstaltung aber bilden die

Kollektionen von THÉODORE GÉRICAUT und EUGÈNE DELACROIX. Die Bedeutung des jung verstorbenen Géricault hat uns die Berliner Ausstellung seiner Werke 1907 gelehrt; hier wo uns neun Werke seiner Hand vorgezeigt werden, können wir wenigstens ahnungsweise seine umwälzende Bedeutung für die französische Kunst erkennen. Freilich fehlen alle großen Arbeiten, auf denen sich Géricaults Ruf gründet: sein Medusa-Floß, sein Karabinier, sein Rennen in Epsom — trotzdem erkennt man die eminente Kraft und Tiefe seiner Kunst und die Pracht seiner Palette an Stücken wie dem »Narren«, an den Pferdebildern, an den »Abgeschlagenen Köpfen«. Was bei Géricault ein Versprechen war, ein Aufdämmern, ein Frühling, dem kein Herbst beschieden, das wurde in Delacroix, dem Schöpfer der Dantebärke, zur Erfüllung. Seine Malerei ist die wundervollste Koloristik, die bis dahin in der französischen Kunst aufgetaucht war. — Mit größeren Serien ihrer Werke sind in dieser Ausstellung weiterhin u. a. COROT, DAUMIER und besonders COURBET vertreten: sie passen aber eigentlich nicht mehr in den Rahmen, den der Titel der Veranstaltung geschaffen: Sie sind weder Künstler des Empire noch der Romantik, sie gehören zum Realismus, zum Courbet. Auch MILLET gehört dahin; von ihm findet man bei Zimmermann ein etwas hart gemaltes, überaus interessantes Damenporträt, zu einer Zeit entstanden, da Millet die Bedeutung Barbizons noch lange nicht aufgegangen war: ich vermute, daß es noch in der Cherbourger Zeit unter Langlois' Aegide gemalt wurde.

G. J. W.

MÜNCHEN. Die eigenartige Kunst WILLI GEIGERS zu studieren, bot eine Ausstellung der graphischen Werke dieses jungen Künstlers, veranstaltet von der »Mo-

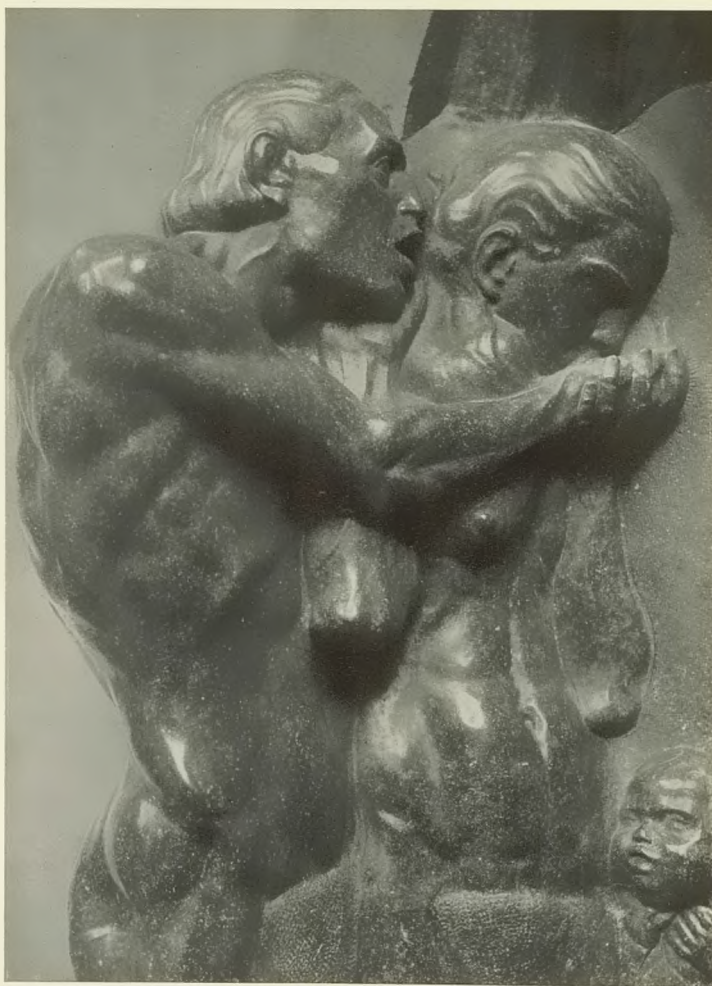
deren Kunsthandlung«, Gelegenheit. Geigers künstlerische Entwicklung hat sich während etwa eines knappen Jahrzehnts in interessanter Weise gestaltet. Seine frühen Federzeichnungen, die in der Mappe »Seele« vereinigt sind, zeigten ihn zwar bereits als einen überaus sicheren Zeichner, aber die Motive, die er bildnerisch behandelte, waren im Geiste jener stark literarisch angehauchten Zeit sehr nach der philosophischen Seite hingewandt. Es war viel in sie »hineingeheimnist«, und den Fernerstehenden konnten sie wohl gar verwirren. Aber schon in dem zweiten graphischen Zyklus Geigers entwirrt sich das Bild. Die Radierungen, zu denen Geiger inzwischen übergegangen war, paraphrasierten das Thema »Liebe«, wie denn ein gewisses erotisches Moment, das seinen stärksten Ausdruck in dem Privatdruck »Das gemeinsame Ziel« fand, durch alle Arbeiten Geigers geht. Was der Graphiker durch fortwährende, unverdrossene Arbeit an der Verbesserung seiner technischen Mittel, durch das Versenken in die Schöpfungen der großen Meister, durch Studienreisen und nicht zuletzt durch Stabilisierung und Vertiefung seiner Lebens- und Kunstanschauung geworden ist, das dokumentiert sich in den beiden großen Radierzyklen, die er uns als Frucht seiner beiden letzten Arbeitsjahre vorlegt. »Der Stierkampf«, zu dem es auch ungemein frische und unmittelbar gesehene farbige Studienblätter gibt, entstand im wesentlichen in Madrid und Sevilla. Er stellte den Künstler, dessen



IVAN MESTROVIC
PFEILERFIGUR 

Phantasie sonst gerne in philosophisch-mystischen Weiten spaziert, vor Realitäten. Die Raumprobleme, die straffere Komposition — Dinge, die ihm früher ferner lagen — nehmen ihn nun fast ausschließlich in Anspruch. Das Literarische seiner Kunst, das freilich nie überwucherte, aber doch leise in der Tiefe anklang, verschwindet. Es ist auch, soweit es als Fremdkörper der Kunst schädlich wirken kann, aus dem neuesten Werk Geigers, den »Verwandlungen der Venus«, ausgeschaltet. Und doch bildet dieser Zyklus die graphische Umschreibung

rellisten-Klub des Künstlerhauses seine gefällige Ausstellung eröffnet. Man ist versucht, sich mit dieser kurzen Meldung zu begnügen, fühlt aber nachträglich, daß ein solcher Lakonismus allzu summarisch vorgeht, vielleicht weil die Anforderungen zu streng waren. Die Voraussetzung, vornehmlich Aquarellen zu begegnen, hat man ja längst von vorneherein aufgegeben; in der alleinigen Technik der Aquarellfarben überragende Künstler, wie Rudolf von Alt einer war, sind kaum mehr zu finden; Pastell, Guasche, Tempera und Raffaellistifte scheinen zweckdienlicher



IVAN MESTROVIC

LIEBESPAAR. DETAIL VOM
»BRUNNEN DES LEBENS«

eines eigentümlichen literarischen Dokuments, der Rhapsodie von Richard Dehmel. Es ist seltsam: nimmt man eines dieser technisch ganz vorzüglichen Blätter zur Hand, so kommt irgend welches stoffliche oder motivliche Interesse gar nicht auf. Man freut sich nur dieser originellen Bildkraft. Und darin sehe ich den Triumph der Geigerschen Kunst und den Erfolg einer rastlosen Arbeit, für die uns unzählige kleinere Blätter, Exlibris, Zeichnungen etc., Beweis ablegen.

G. J. W.

WIEN. Auch heuer hat pünktlich zur gewohnten Zeit und ungefähr vollzählig der *Aqua-*

zu sein. Das Bemerkenswerteste findet sich, wenn man etwa von dem koloristisch starken RAIMUND GERMELA, der die schottischen Hochländer schildert, und einigen Porträtstücken von STAUFFER, RAUCHINGER, ADAMS absieht, wie sonst auch bei den Landschaftern. Sie sind uns längst vertraut, die vornehm behandelten Motive aus Plankenberg von HUGO DARNAUT, die bunten Kleinigkeiten von TH. CHARLEMONT, ebenso wohl wie ROBERT RUSS mit seiner bröckelig prickelnden Manier (»Partie aus dem Park Borghese«) und ANTON HLAVACEK, dessen leise farbig angelegten Zeichnungen in ihrer schlichten Ehrlichkeit allen Wandel des Geschmacks überdauern.

Prägnant und dabei weich sind die Bildchen von FERDINAND BRUNNER, bewußt gellend die von EDUARD AMESSEDER (»Geschirrmarkt in Gmünd«), recht im Gegensatz zu der Zurückhaltung J. N. GELLERS und dem scharf konturierenden OSWALD GRILL. Nach dem Großzügigen in der Beobachtung von Luftstimmungen trachten HEINRICH TOMEČ, der Hochgebirgsmaler FRIEDRICH BECK und als Wolkenfreund THOMAS LEITNER. Wenn man so sagen darf: hinter sich selbst bleiben nicht zurück die oft genannten MAX SUPPANTSCHITSCH, ED. KASPARIDES, FRITZ PONTINI, ALFRED ZOFF, ST. SIMONY, ZETSCHKE, R. QUITTNER, HANS RANZONI, WILT und GSUR; fleißig in der Wiedergabe von Wiener Ansichten sind R. BERNT und E. GRANER, freier, malerischer auf demselben Gebiet ist KARL PIPPICH. Als Radierer hat sich nur FERDINAND GOLD mit kleinen zarten Blättern eingestellt. So viel von den heimischen Künstlern, neben denen der »Künstlerbund Karlsruhe« und andere deutsche Gäste fast ebensoviel Raum einnehmen. Am Ehrenplatz hängt ein großes, trotz den zurückhaltenden Farben gebieterisches Pastell von GUSTAV SCHÖNLEBER (»Laufenberg am Oberrhein«), der mit kleineren Werken ein ganzes Kabinett gefüllt hat. Er allein von all den Karlsruhern ist ausreichend gut vertreten, denn schließlich ist die Tätigkeit der H. v. VOLKMANN, FIKENTSCHER, LUNTZ, KAMPMANN u. a. mehr von Belang als es hier ersichtlich wird; gute Radierungen von ADOLF SCHINNERER, die nicht allein in ihren symbolischen Absichten unausgegoren von A. BABBERGER, die Holzschnitte HANS SCHROEDTERS sind bemerkenswert. HANS THOMA fesselt am meisten durch frühe Porträtzzeichnungen aus dem Heimdorf (1879), ist aber sonst nicht zum Besten repräsentiert; bei W. STEINHAUSEN (Frankfurt a. M.) sieht es fast aus, als hätte man ihm einen Tort antun wollen, so fahrlässig ist die Auswahl getroffen worden. Eine vorzügliche Radierung von HANS AM ENDE und tonstarke Zeichnungen von DILL halten sich gut neben HANS HERRMANN (Berlin) und DETTMANN, die dem Großmeister des Aquarells, HANS VON BARTELS, sekundieren. — Nach der Uebersicht über ein derartig vielgestaltiges und ermüdendes Gewimmel ist es eine Erquickung, sich einer einzelnen Individualität in ruhiger Beschaulichkeit widmen zu dürfen: in der Galerie *Miethke* hatte WILHELM TRÜBNER 38 seiner Werke versammelt, die seinen Entwicklungsgang seit 1871 verfolgen lassen. Der führte von den lehrhaften Einflüssen Canons und später Leibls zu der bekannten Art des selbsteigenen Meisters. Da erst ging ihm das Licht, das des pleinair, auf, ohne daß er damit irgend etwas Konventionellem, das sich doch schon bei vielen extrem modern sich Gebärdenden findet, anheimgefallen wäre. Trübners Waldinterieurs mit den flackernd schwimmenden Sonnenblicken und seine Reiterbildnisse werden als male- rische Dokumente der gegenwärtigen Kunst von Bestand sein. In Wien hat man es, das sei nebenbei bemerkt, dankbar empfunden, daß Trübner in der Einleitung zu dem Katalog offen bekennt, daß zwei österreichische Künstler, Canon und Schuch, viel



IVAN MESTROVIC

SINGENDES MÄDCHEN

dazu beigetragen haben, ihn zu einem gründlich vorbereiteten und vom Publikumsgeschmack unabhängigen Schaffen zu ermutigen. — Der *Hagenbund* beherbergt die früher schon in Rom und anderwärts zur Schau gestellten acht Bildnisse des Papstes Pius X. von OTTO HIERL-DERONCO (München). Da mit handfertiger Verve und auf Grund verschiedener Situationen im privaten und öffentlichen Leben des Kirchenfürsten die malerischen Probleme behandelt sind, wurde die sonst unvermeidliche Eintönigkeit vermieden. Der Hagenbund hat den in satten Farben schwelgenden Bildern eine prunkvolle Stätte bereitet; die Begleitschrift des Katalogs ist dadurch bemerkenswert, daß in ihr Rudolf Junk, ein auf dem Gebiete des Holzschnitts und der Buchausstattung erprobter junger Künstler, mit schöner paläographischer Haltung doch einen modernen Geschmack verbindet. K.

VERMISCHTES

BERLIN. Nach der Affäre Jank wirkt es wie ein Beruhigungspflaster, wenn jetzt die Notiz durch die Blätter geht, daß nunmehr doch die kaiserliche Genehmigung zur Aufstellung des Virchow-Denk- mals von Klimsch auf dem Karlsplatz eingegangen ist. Man wird sich der Vorgänge, die seinerzeit vielfach böses Blut machten, erinnern. Ein Entwurf des Künstlers war in der Konkurrenz mit dem ersten Preise gekrönt und von der Stadt Berlin und der

Aerzteschaft zur Ausführung bestimmt worden. Nach Fertigstellung des Modells wurde von verschiedenen Seiten heftig gegen das Werk polemisiert, was zur Folge hatte, daß Klimsch sich zu einigen Aenderungen bereitfinden ließ. Das neue Modell fand die Zustimmung aller zuständigen Instanzen. Der Kaiser aber, dessen Genehmigung zur Aufstellung aller Denkmäler auf öffentlichen Plätzen in Berlin notwendig ist, erteilte das »placet« nicht und wünschte eine nochmalige Umarbeitung. Klimsch weigerte sich, und die Stadt Berlin kam nun zu dem Entschluß, das Denkmal auf privatem Grund und Boden aufzustellen. Mit Freuden begrüßt man jetzt die Nachricht, daß der Kaiser nunmehr doch noch — wie es heißt, nach Vortrag von Geheimrat Waldeyer — sein Urteil modifiziert und die Genehmigung nachträglich erteilt hat.

R. S.

DARMSTADT. Nun sind die für den Hochzeitsturm auf der Mathildenhöhe bestimmten Wandgemälde, Stiftungen von Privaten, vollendet. **FRITZ HEGENBART** hat das sogenannte »Zimmer des Großherzogs«, **PHILIPP OTTO SCHÄFER** das der Großherzogin ausgemalt (s. auch unseren Hauptaufsatz) und da jeder Künstler einen reinen und bestimmten Ausdruck seiner Gesinnung und Persönlichkeit zu geben bemüht war, sind zwei Werke von stärkstem Gegensatz der Wirkung und des Inhaltes entstanden. Hegenbart folgte ganz den modernen Anschauungen der dekorativen Kunst, Schäfer schuf ein Bild im Sinne venezianischer Renaissancemeister. Er deckte die Wände des mäßig großen und nicht eben hohen Raumes der Großherzogin mit einer braunen, geschnitzten Holzvertäfelung und gab darüber am breiten Fries die Darstellung einer Hochzeitsfeier. Ein junges Paar wechselt die Ringe, blumentragende Putten stehen zur Linken und Rechten, daran schließen sich in ringsum laufender Säulenhalle, die den Blick in die Landschaft freigibt, mäßig bewegte Figurengruppen, in Erwartung des Festes oder mit Zurüstungen dafür beschäftigt. Die Farben sind schlicht und vermeiden in dem lichterfüllten Raum jede Aufdringlichkeit, Braun und dunkles Rot herrschen vor, nur selten blitzt einmal ein heller Ton auf. Auch die Komposition hält sich in den Grenzen wohlwogenen akademischen Brauches. — Dagegen ging Hegenbart schon im ersten Gedanken des Entwurfes auf eine enge Anpassung seiner rein dekorativ gehaltenen Malerei an die Größe und Gliederung des Raumes als architektonische Bildung aus. Er folgte einem Wunsche des Großherzogs, als er im Inhalt seines Werkes den Sieg der rasch vor-

wärts eilenden Neuzeit über die alte darzustellen versuchte. So sieht man auf den zwei in großen Bogenlinien aufsteigenden gegenüberliegenden Wandflächen zwei Ausführungen des gleichen Motivs: auf Fabeltieren, einem Hirsch und einem Einhorn setzen eine zierliche Frauengestalt (links) und ein jugendlicher Krieger (rechts) über ein großes Schneckengehäuse weg. Stilisierte Blumenranken rieseln über die Gruppen und von ihnen herab und sie ziehen an den Wänden hinauf zum Mittelpunkt der Decke, wo der Name des Großherzogs als des Herrn des Raumes in goldenen Initialen angedeutet ist. Die Farben wurden in Rücksicht auf die durch niedere Fenster unten spärlich einfallende Belichtung ganz hell gewählt, Gelb und rötliches Braun heben sich vom lichtblauen Grunde und einen sich in kraftvollem Zusammenklang. Die Schmalwände überzieht ein Ornamentwerk aus roten und blauen Mustern, dazu stimmt die Färbung des Holzgetäfels darunter. Viel Mühe und Enttäuschung, auch äußere Opfer sind mit der Durchführung des Werkes für den Künstler verbunden gewesen. Die Feuchtigkeit des Mauerwerks hat die erste Ausführung völlig zerstört, es mußte mit der Arbeit ganz von vorn begonnen werden. Leider wird diese großangelegte Malerei aber auch die erste und letzte Schöpfung Fritz Hegenbarts für Darmstadt bedeuten, denn der Künstler wird schon in allernächster Zeit wieder dauernd nach München zurückkehren, woher er vor anderthalb Jahren gekommen ist.

PERSONAL- UND ATELIER - NACHRICHTEN

BERLIN. Dem Bildhauer **HUGO LEDERER** ist der Professortitel verliehen worden.

DÜSSELDORF. Im Auftrage des Kunstvereins für Rheinland und Westfalen schuf der Maler **JOSSE GOOSSENS** für das Rathaus in Bergisch-Gladbach ein großes Wandbild, die dermalige Einführung der Fabrikation des Büttenpapiers durch die Holländer darstellend. Josse Goossens, der aus der Schule Ed. von Gebhardts und Claus Meyers hervorgegangen ist, längst aber eigene Wege wandelt, ist eine der großen Hoffnungen Düsseldorfs auf dem Gebiete des monumentalen und doch durchaus modernen Figurenbildes. Für das Kreishaus zu Tondern in Schleswig malt er den Bau eines Nordseedeichs. Er erhält für das 10 Meter lange Bild 12000 Mark.

G. HOWE

KARLSRUHE. Der Münchner Bildhauer **GEORG SCHREYÖGG** wurde als Nachfolger des verstorbenen Prof. F. DIETSCHKE, als Professor und Lehrer der Plastik an die Karlsruher Kunstgewerbeschule berufen.



IVAN MESTROVIC

PFEILERFIGUR