



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

P., A.: Dekorative Kunst

urn:nbn:de:gbv:46:1-908

Entscheidung zu benutzen. Berwegen war das Spiel, das Bismarck spielte, aber er nahm die ungeheure Verantwortung allein auf sich um des Vaterlandes willen, um Deutschland die drohende Gefahr eines Koalitionskrieges auf drei Fronten zu ersparen. Es war eine ebenso kühne und geniale, wie patriotische That. Nicht ihn trifft die Schuld, daß der Krieg entbrannte, sondern ausschließlich die französische Politik, denn der wirkliche Grund zum Kriege lag weder in der spanischen Königswahl, noch in der Abweisung Benedettis, sondern allein in der unerträglichen Anmaßung der Franzosen, die deutsche Einheit verhindern zu wollen.



Deforative Kunst



an wird sich auf den recht verschlungenen Wegen der modernen Malerei vielleicht am ehesten zurecht finden, wenn man sich die ganze Bewegung zunächst als einen Kampf gegen die Herrschaft des Tafelbildes denkt, des Bildes mit einem bestimmten, das Interesse weckenden Inhalt, mit einer auf beabsichtigten Linien beruhenden Komposition, einer gewissen, ebenfalls beabsichtigten Farbenwirkung und einem Verhältnis zur Natur, das sich bei näherer Prüfung die verschiedensten Einwendungen gefallen lassen muß. Das starke und unbedingte Naturalisieren, mit dem die neue Richtung in den siebziger Jahren bei uns in Deutschland einsetzte, hat längst nicht mehr die Vorhut, es hat seine guten und nötigen Dienste gethan und übrigens etwa noch zurückgelassen die verhältnismäßige Wertschätzung der Studie und Skizze gegenüber dem fertig gemachten Bilde. Damit und mit dem Sage, daß keine Gattung vor der andern den Vorzug hat und es nur auf das jedesmalige Wie ankomme, hängt weiter die Vorliebe der Neuern für alle Arten von Zeichnung und ihre Vielfältigung durch Radierung, Schnitt oder Lithographie zusammen, und ohne Frage sind hier ganz neue und wirksame Mittel des künstlerischen Ausdrucks gefunden worden. Das Skizzenhafte und die Wirkung mit nur angedeuteten großen Eindrücken in Linien und Farben führte dann zu einem neuen weiten Gebiete und der eigentlichen Moderichtung unsrer Zeit, der vielgenannten „deforativen“ Malerei. Während aber früher die dekorierende Kunst mit den aus der Architektur genommenen Formen bestimmter historischer Stile arbeitete, wirkte nun die an der Spitze marschierende Malerei, statt mit geschlossenen Bildern, mit weit ausstrahlenden Impressionen, frei von den historischen Stilen und Ornamenten und von dem Rahmen einer früher für unerläßlich gehaltenen Kompo-

sition. Von diesem äußersten Extrem aus machte dann ganz zuletzt die Malerei wieder eine Wendung zurück zu ihrem Ausgangspunkte und schuf eine neue eigentümliche Mischgattung: die andeutende Dekoration wurde, ohne ihre Vortragsweise aufzugeben, wieder zum geschlossenen Rahmenbilde und nannte sich nun „dekoratives Gemälde.“

Von dem anfänglichen Naturalisieren hat sich diese Richtung so weit entfernt, daß man ihre Vertreter manchmal eher Symbolisten nennen könnte. Sie geben wohl noch ihre Natureindrücke, haben sich aber von den Elementen der Natur gänzlich frei gemacht; für das, was sie ausdrücken wollen, müssen dem Beschauer Andeutungen genügen. Es kommt alles auf die Wirkung, nichts mehr auf das Einzelne an, und die Wirkung heißt Dekoration! Die dekorative Malerei fand Nahrung und Raum auf dem Boden des neuern Kunstgewerbes. Nachdem sich dieses, zum Teil unter den Anregungen der Maler, von den alten architektonischen Stilformen losgemacht hatte, gab es ihnen zum Dank reichliche Arbeit, für die sonst keine Verwendung gewesen wäre. Auch die Architektur braucht an Stelle der alten Formen malerischen und gezeichneten Schmuck. Die Plastik scheint einstweilen in den Hintergrund gedrängt zu sein. Wo sie sich in ihren alten Traditionen weiter zu entwickeln sucht, ist sie auf wenige Aufgaben, wie die Denkmäler, angewiesen. Den neuen dekorativen Zielen hat sie sich nur mit Mühe und bis jetzt ohne rechten Erfolg anzuwenden können; sie scheint da bisher mehr zu suchen als gesucht zu werden, weil man auch ohne sie fertig werden kann.

Einer Übersicht der neuen Erscheinungen mag die Münchner Zeitschrift: *Dekorative Kunst* (F. Bruckmann, zweiter Jahrgang, Heft 1 bis 7) zu Grunde gelegt werden. Sie erfüllt ihre Aufgabe mit reichlichem Abbildungsmaterial und einem kurzen, bestimmt gehaltenen Text geradezu musterhaft. Ihr Eintreten für den neuen Stil ist bekannt. Im Mobiliar gehn die Engländer nicht mehr voran, sondern Trumpf ist der Belgier van de Velde (Heft 1), der, über Morris hinausgehend, keine Pflanzen- und Tierornamente mehr verwendet, sondern nur Linien, die sich meist aus der Konstruktion oder dem Gebrauch des Möbels ergeben und keine sachlichen Vorstellungen erwecken, sondern nur noch einen Eindruck auf das Gefühl machen wollen. Ob man darin einen wirklichen Zeitstil wie in der Gotik zu erkennen habe, den notwendigen Ausdruck unsers Eisenbahn- und Maschinenzeitalters, oder, wie andre meinen, eine Mode, nach deren Ausleben man wieder an die historischen Stile anknüpfen wird, mögen die entscheiden, die es erleben werden. Einstweilen steht fest, daß die Sache Boden gewinnt, und wenn wir auch persönlich das Alte vorziehen, so wollen wir doch den Liebhabern des Neuen ihre Freude nicht bekritleln. Der Münchner „Auschuß für Kunst im Handwerk“ hat einen Jahresbericht (1898) verfaßt, dem zufolge die Nachfrage nach kunstgewerblichen Gegenständen dieser Art zugenommen hat; es sind viele Ausstellungsartikel verkauft und

namentlich immer wieder neue Bestellungen gemacht worden. Der Ausschuß, der bisher die Produktion der „Vereinigten Werkstätten für Kunst im Handwerk“ überwachte und mit seinem Namen deckte, ist inzwischen von dieser Aufgabe zurückgetreten, wodurch sich jedoch in Bezug auf die gemeinsamen Bestrebungen beider Vereine und die gegenseitige Unterstützung nichts geändert hat. Die Zeitschrift „Decorative Kunst“ giebt uns auf vielen Tafeln (namentlich Heft 4) einen Begriff von den Leistungen der „Vereinigten Werkstätten,“ die ihren Vorbildern aus England und Belgien nachstreben. Man sucht jetzt auch mit Vorliebe in der frühern Kunst der einzelnen Völker Beispiele solcher unsachlichen Liniendekoration zusammen, und wenn es sich dann zeigt, daß sich auch die Schöpfer der historischen Stile in unbewachten Augenblicken und in bescheidenen Gattungen (italienische Fayencen und Kleinbronzen) an sinnlosen Linien erlustigt haben, so steigt dadurch das ganze Gebiet der „Bauernkunst“ im Werte, und man ahmt wohl einmal wieder alte Hamburger oder Schwälmer Möbel nach (Heft 2), wozu indessen der Text seine Fragezeichen macht. Wir finden ferner englische Glasfenster (Heft 4), Tiffanysche (Newyork) Fenster und Glasvasen, daneben auch recht bedenkliche Wandbekleidungen, Kamine und Möbel, sintemal doch Glas nie und nimmer Holz oder Stein werden kann (3), endlich Köppings Biergläser, die von ihrer frühern Pflanzengestalt aus nunmehr die beruhigende Linie gefunden haben (2).

Diese solide, aber für uns historisch gestimmte Menschen auch recht eintönige Linienmusik beruht, wie dem Völkerpsychologen nicht entgehn wird, zur Zeit durchaus auf der germanischen und angelsächsischen Rasse; zufällig sind die stark beteiligten Dänen und Scandinavier in diesen Heften gerade mit Möbeln nicht vertreten. Die Franzosen wollen nicht mit, ihnen sind ihre historischen Stile zu lieb. Ihre Plakate sind noch zu „sachlich,“ sodaß ein vereinzelter Arabesken- und Linienzeichner, Toffot, um so höher zählt (2. 5), in der Architektur machen sie sich schwer von ihrem Louis Quinze los, weswegen die Beispiele des neuen Stils an einigen Pariser Wohnhäusern und Restaurants (5) ausführlich in Abbildungen und Text behandelt werden. In diese Lücke treten zwei Meister der „hohen“ Kunst ein, der 1898 gestorbne Maler Puvis de Chavannes (3), der, wie die Redaktion ausführt, um des großen Stils seiner Wandgemälde willen nur mit Giotto verglichen werden darf, ob schon „Barbaren darin Zeichnung und Farbe vermißt haben,“ und der einzige Bildhauer, den Frankreich neben seine vielen glänzenden Maler stellen kann, Rodin (5).

Puvis also, der nicht, wie sein Landsmann Degas, als Kolorist, sondern als streng rationeller, für unser deutsches Auge leicht etwas klassizistischer Zeichner geschätzt wird (der Text der Zeitschrift drückt das alles viel schöner aus), ist mit sieben Abbildungen vertreten. Er „legte den Grundstein zu einer Schule, der die Zukunft der Malerei gehören muß, wenn sie überhaupt eine

hat.“ Wollens hoffen. Vor der Hand aber mögen wir uns das, was hier unter Zukunft verstanden wird, in einigen gegenwärtigen Beispielen ansehen. Von Degas, der im Temperament Puvvis weit hinter sich läßt, hat der neueste Jahrgang des Pan (IV, 3) sechs gute Bilder, tanzende Grisetten, blasfierte Pariser und dergleichen. Max Liebermann giebt dazu eine treffende Beurteilung, die das malerisch Wertvolle gut hervorhebt. Er erzählt auch, daß sich Menzel vor Jahren abschätzig über „das Zeug“ ausgelassen habe, was uns aber doch nicht zu sehr freuen darf, denn Menzels eigne „Krizeleien“ zu Friedrich dem Großen seien vor sechzig Jahren von dem alten Schadow öffentlich für des großen Königs unwürdig erklärt worden. „Schadow konnte Menzel nicht verstehn, wie dieser Degas nicht verstehn kann, weil in Degas wie in Menzel ein Neues steckt, was einer jeden vorhergehenden Generation fremd bleiben mußte.“ Man weiß also leider niemals früh genug, wo eine Zeit hinaus will. Lassen wir also das Prophezeien!

Wir stehn schon im Bereich der eingangs erwähnten „dekorativen Gemälde.“ Ihre besten Vertreter sind Deutsche, Ludwig von Hofmann und Walthar Leistikow in Berlin, Peter Behrens in München. Von Hofmann enthält das 7. Heft der Münchner Zeitschrift sechs solcher Gemälde, Nacktheiten, vorzugsweise weibliche, in Landschaft. „Er macht nicht die Kunst, die in Ermanglung andrer Eigenschaften dekorativ ist. Farbe und Zeichnung werden unter seiner Hand zu rhythmischer Schwung, er ist einer von den unbewußt Dekorativen, die neue Aufgaben ihrer Kunst nicht erdenken, sondern erleben, der modernste deutsche Maler und vielleicht der, auf den wir am stolzesten sein können.“ Besnard's Malereien in der Ecole de Pharmacie, die ihm einst zum Vorbild gedient hätten, seien leichtes Geschwätz gegen Hofmanns ganz ursprüngliche, in Farben gedachte kleine — Skizzen. Denn solche Nuancen könne man kaum fertig malen; „der begreifliche Wunsch, zu vereinfachen, treibt ihn dann zur Unterdrückung gerade der Feinheiten, die seine Eigenheit sind usw.“ Es ist wahr, Hofmann ist reich nicht nur an Ziermotiven, sondern auch an Gedanken; der Pan hat ein ganzes Heft mit seinen Entwürfen gefüllt (IV, 4). Aber die Ausführung vertragen sie nicht, dann werden sie roh („Der Frühlingsturm“). Daß man außerdem auf den Bildern, wenn sie „fertig“ gemacht sind, manchmal weniger sieht als auf den Rahmen, gehört natürlich zum Stil. Von Leistikow bekommen wir in der Münchner Zeitschrift (6) vier Landschaftsbilder von ähnlicher, alles Einzelne abkürzender Stilisierung. „Man entdeckt beim Nähertreten, daß das Material seiner Flächen aus einer Fülle von kleinen Ornamenten besteht,“ was man früher zwar an einer Landschaft nicht für ein Verdienst gehalten haben würde, was hier aber „mehr als ein Experiment bedeutet.“ Peter Behrens ist von derartigen figürlichen Gemälden der achtziger Jahre (2): Ein Traum, Mutterfuß usw. später zu der „ganz reinen Linie,“ d. h. zum Kunstgewerbe, Buchschmuck und dergleichen (6) übergegangen. Dies

ist aber, wie uns ein Aufsatz über ihn im Pan (IV, 2) belehrt, ein Fortschritt gewesen. Nämlich „alle bildende Kunst war ursprünglich ein dekoratives Mittel, erst als Raffael begann in seiner Madonna die Mutter zu schildern, hörte er auf dekorativ zu sein. Hiermit begann die ganze Malerei eine erzählende Kunst zu werden, bis in unsern Tagen eine Wandlung beginnt.“ Also von Raffael bis Behrens, wenn man die unnötigen Zwischenglieder wegläßt! Diese dekorative Kunst will gar nicht einmal mehr abkürzen, das Wesentliche geben, auch nicht symbolisch darstellen, sondern überhaupt gar nicht schildern oder erzählen, nur ein „intensives Erleben in Linien“ mitteilen. Der Japaner Hokusai hat noch z. B. die Welle als Sache oder Vorgang wiedergegeben; Behrens giebt, was seine Hand „mitmacht,“ wenn er die Welle sieht. Wir stehen also hier „bei derjenigen Kunst, die nicht sagen will: So ist's, sondern einzig und allein: So will ichs!“ Schöne Ausichten denn also, wenn die Malerei erst von den Bildern auf die Rahmen springt und dann in freien „Zwecklinien“ weiter tanzt. Zur Erholung sieht sich der Leser vielleicht einen Aufsatz Bodes (Pan IV, 4) an von geradezu stupender Sicherheit des Urteils, über italienische, niederländische und französische Bilderrahmen aus den Zeiten, wo die Bilder noch die Hauptsache waren.

Dem nun müssen wir noch einen Blick in die dekorative Plastik thun, die freilich noch ganz in ihren Anfängen steht. Den „unheimlich geschickten Dekorationsbildhauer Vegas,“ der hier natürlich nicht mitgemeint ist, weil er ja nur den historischen Barock mit etwas frischer Modellzufuhr verstoßen hat, können wir auf sich beruhen lassen, da wir darüber mit der Münchner Zeitschrift (2) einverstanden sind. Auch darüber, daß Auguste Rodin bei aller Anlehnung an Michelangelo ein ganz persönlich wirkender Bildhauer ist, und daß seine „Pferde von Nancy,“ seine „Bürger von Calais“ und sein „Kriegsengel“ (5) mehr Eindruck machen als die meisten Denkmäler unsers Jahrhunderts. Aber er ist „ohne den leisesten Begriff von Architektur,“ ganz malerisch, wie auch meistens sein großer belgischer Fachgenosse Constantin Meunier, von dem ein schönes Relief, die Ernte, für das „Denkmal der Arbeit“ mitgeteilt wird (7), und man sieht nicht, wie diese malerische Plastik je zu einer dekorativen Kunst hinleiten soll, die alle Naturerscheinung abkürzt, gleichsam aus der Ferne sieht und auf Flächen und Linien zurückführt. Es ist ganz richtig, daß „die Konvenienz einer spezifisch modernen Skulptur nur erst in vagen Umriffen gedacht werden kann,“ schon weil sich unsre Zeit fast allein für Malerei interessiert. Ganz äußerlich scheint uns diese Lücke gefüllt zu werden, wenn die Bildhauer vor aller Ausführung Halt machen und sich mit dem angehauenen Steine, dem Bozzo, wie der Italiener sagt, begnügen. Derartige unfertige Figürchen in Bronze oder Marmor, wie sie sich in diesen Festen unter andern Ausstellungsobjekten abgebildet finden, sind für jeden gebildeten und an den Produkten der Kunstgeschichte genährten Geschmack einfach

ungenießbar. Das stärkste hierin leistet der Däne Hansen-Jacobsen (Kopenhagen und Paris) mit seinen Fragen (6), die allerdings so architektonisch sind, daß es dazu des Umwegs über die Skulptur kaum bedurft hätte. Man könnte ja etwa auch aus viereckigen Bauklözen das Schema einer menschlichen Figur aufbauen. Dem Verfasser des Textes muß dies alles als Erscheinung ebenso wunderbar vorkommen wie jedem andern. „Mit einem Schlag hat Jacobsen das Tuch zwischen sich und den andern zerschnitten. Uns kann es hier nicht in erster Linie darauf ankommen, wie weit ihm das gefährliche Experiment geglückt ist. Daß es überhaupt einmal einer gewagt hat, ist das Wesentliche.“ Wie ein Künstler innerhalb seiner Umgebung und als Glied einer Kette zu solchen Sonderbarkeiten gelangt, die ihn für jedes unbefangne Auge wieder in die Reihe der primitiven Schnitzer und Schaber zurück versetzen, sieht man vielleicht am besten aus einem Bericht über die moderne Kunst in Dänemark im Pan (IV, 2). Dort folgten unter Malern und Bildhauern, deren Namen hier nicht aufgezählt zu werden brauchen, auf eine Gruppe von Naturalisten als Vorstufe ebenfalls Subjektivisten, die gaben, was sie „erlebten,“ d. h. ihre Eindrücke, und denen ihr Wille wichtiger war als die Naturform. Der Verfasser des Aufsatzes bezeichnet sie als Symbolisten, während andre Ästhetiker, wie wir schon gesehen haben, die Bezeichnung als herabsetzend ablehnen und dieser Art von Kunst mehr Ehre anzuthun meinen, wenn sie sich den Vorgang automatisch, als mechanische, graphische Folge jenes „Erlebens“ vorstellen. Jener Jacobsen nun hat hier einen Vorgänger in Willumsen, der freilich weit mehr Natur und Form in seinen Bildwerken zurückbehalten hat als er.

Noch nicht ganz so weit wie Jacobsen in der Abstreifung der Naturerscheinung und der plastischen Formen ist ein belgischer Bildhauer, Minne, vorgeschritten, von dem die Münchner Zeitschrift ein Brunnenmodell bringt aus der Brüsseler Ausstellung Libre Esthétique (7), „ein Denkmal jener Kunst der Zukunft, die über Meunier hinausgeht, heute noch wenig verstanden.“ Auf dem Rande eines runden Beckens ohne jede Schmuckform knien fünf ganz identische nackte Knabengestalten, Abgüsse derselben Form, und stieren mit verschränkten Armen in das Wasser. Sie sind lang auseinandergezogen, mager, in den Formen flächenhaft unfertig, scheinbar nur angehauen. „Die wiederholte Verwendung derselben Figur, ein glänzender Zug (sollte mans denken?), der die Frage des Ornaments wieder von einer ganz neuen Seite aufnimmt(!), zeigt die Ausdrucksfähigkeit dieser scheinbar so einfachen Kunst, die in den Augen der Empfindungslosen nur aus Arthieben besteht.“ Wir melden uns freiwillig zu dem Aufgebot der Empfindungslosen, folgen aber gleichwohl gern den Gedanken, die der Redakteur der Münchner Zeitschrift, F. Meier-Graefe, in einem brillant geschriebnen Aufsatz des Pan (IV, 4) über „das plastische Ornament,“ dieses Problem der nächsten Zukunft, ausgeführt und durch verschiedene Abbildungen von ähnlichen Skulpturen Minnes veranschaulicht hat. Minne sollte

für die belgischen Sozialdemokraten ein Denkmal ihres Führers Bolders machen. Er gab ihnen zwei nackte Männer, Schnitzfiguren ohne Gesichtsausdruck, die auf den Rändern eines schaukelnden Rahms stehn und einander zugewandt sich balancierend stützen, ihre Arme berühren sich kaum, aber diese schematische Andeutung ist „das Beste, was der Moderne von den Alten gelernt hat,“ besser als die alltägliche, ausführlich beschreibende Skulptur. Seine Auftraggeber verstanden das nicht, sie zogen den Auftrag zurück. „Die Herren Sozialisten haben bewiesen, daß sie in Kunstdingen zum mindesten nicht besser sind als die andern.“ Ja warum sollten sie auch, wird der verehrte Leser mit uns denken, wenn er die Abbildung ansieht. Minne, so hören wir weiter, ist zunächst von dem Franzosen Rodin beeinflusst worden, aber während dieser mit seinem Überfluß nicht hinwußte und darum nicht „monumental“ wirken kann (denn monumental sei ornamental, unsachlich, einfach), hat der Blamländer, ein Mann des Volkes und frommer Katholik, in voller Naivität die summarische Behandlung und den ornamentalen Linienausdruck der alten einheimischen Gotiker wiedergewonnen. Er hat die Kraft des Germanentums, die einst den von „dem Wurm raffinierter Sonderkunst“ angezagten Italienern ebenso barbarisch vorkommen mußte, wie sie heute der an der Antike und den Florentinern genährten Kunst eines Hildebrand oder Klinger entgegengesetzt ist. Minnes Kunst hat ihr Leben durch große Linien und Umrisse, sie flieht die Lüsterheit, liebt das Magere, die „Poesie der unentwickelten Glieder“ und gewährt Erregungen, deren Ursprung nichts mit dem Sachlichen zu thun hat und die allein künstlerische Empfindungen sind. Der kundige Leser sieht sich allhier in die Kreise des krausen Wundermanns Ruskin gezogen, dessen Zauberformeln schon manchen berückt haben. Der Verfasser findet es selbstverständlich, wenn sein Künstler eine Körperform bedeutend verlängert, die die Natur zum Sitzen bestimmt hat; wenn er ihr gefolgt wäre, hätte er seine Linien verdorben. Er giebt den Kritikern einer andern Figur zu, daß dieser knieende Körper, wenn er lebte, vornüber fallen müßte. „Die Stellung ist unmöglich, und trotzdem wird sie sich ein Mensch, der dieser Kunst überhaupt zugänglich ist, nicht anders zu wünschen wagen.“ Der Künstler folgte nicht anatomisch-mechanischen Berechnungen, sondern seinem Schönheitsgefühl und seinen Linien; was in der Natur richtig ist, wäre hier Irrtum, und wer das nicht findet, „hat von dem innersten Wesen von Kunst und Natur nicht den leisesten Schimmer.“ Ungeachtet dieser wenig erfreulichen Folgerung werden doch manche Leser mit uns das dunkle Gefühl nicht unterdrücken mögen, daß Freiheiten, die z. B. dem angelsächsischen Buchmaler erlaubt waren und sogar als Vorzüge angerechnet werden konnten, in die Körperlichkeit der Skulptur übersezt uns wunderbarlich vorkommen. Sie werden auch nicht einsehen, warum sie, was ihnen auf den ersten Blick archaisch erscheint, für natürlich halten, warum sie einen Egotiker (Gauguin in Paris), der seine Muster aus Tahiti bezieht, nicht als affektiert

ansehen sollen, und der Hinweis auf den Primitivisten Maeterlinck wird ihnen für Minne nicht gerade empfehlend scheinen. Findet aber jemand umgekehrt seine Freude daran, die Skulptur nach dreitausend Jahren einmal wieder versuchsweise auf das Niveau eines Dädalischen Schnitzbildes zurückgeschraubt zu sehen, so darf man ihm seine Freude gönnen, ohne daß man sich dadurch auf die Formel der dekorativen Skulptur verpflichtet hätte.

„Es giebt Kleinskulpturen in unendlicher Fülle, sagt der Verfasser im Anfang seines Aufsatzes, reizende Säckelchen, die man dekorativ nennt, weil sie niedlich sind; das, was dekorative Skulptur heißt, davon haben heute nur wenige einen bestimmbaren Begriff.“ Dürfen wir uns nicht zu diesen wenigen rechnen, so wollen wir uns dafür an einer Sammlung solcher reizenden Säckelchen entschädigen, die gerade zur rechten Zeit bei Julius Hoffmann in Stuttgart erschienen ist: „Die französischen Medailleure unsrer Zeit. Eine Sammlung von 442 Medaillen und Plaquetten, herausgegeben und mit einem Vorwort versehen von Roger Marx“ (32 Tafeln Hochquart in Mappe). Wundervoll klar giebt scharfer Lichtdruck bei verschiedner Tönung diese allerliebsten Kunstwerke wieder, die in ihrer Kleinheit oft einen so großen Stil zeigen. Es sind Porträtköpfe und Figurengruppen, manchmal in Landschaft gestellt, darunter Historisches, Gelegenheitsdarstellungen, Allegorien und Genrebilder. Strenge Stilifizierung, malerische Auffassung, ganz freier Naturalismus wechseln je nach den Künstlern ab. Manche Aufgaben scheinen ganz vor der Natur gelöst zu sein, hier findet man des Bewunderns kein Ende unter der Menge so ganz verschieden wiedergegebener Bildnisse, Frauen- und Kinderköpfe, bei andern wieder spielt die ältere Kunst als Vorbild mit hinein, die französische, aber auch die italienische, andre endlich zeigen allerlei Grade des Antikifizierens. Und doch, wie echt französisch sind alle diese Bilder! Wie leicht ist es dem Romanen gemacht, national zu bleiben, er braucht die lange lateinische Schulung nicht aufzugeben. Wie viel „Renaissance“ hat unsre angelsächsisch-germanische Moderne erst abzuschütteln, ehe sie zu ihrem Liniengeschlinge gelangt, worin sie sich volkstümlich und der Gotik nahe vorkommen darf! Nun wollen wir aber nicht vergessen, daß das gotische Ornament doch viel mehr Sachliches und Naturinhalt hat. Damals und in der romanischen Zeit schufen wir Deutsche noch mit an den Schmuckformen der historischen Stile, später haben wir diese Begabung verloren, unsre besten Ornamentisten folgen beim Einbruch der Renaissance den Italienern doch nur mit Abständen nach, wie ja auch die Holländer, denen wir die moderne Malerei verdanken, keinen Sinn für dekorative Formen haben und in den Niederlanden überhaupt sich alles importierte Ornament vergrößert. Die Franzosen sind also die letzten Besitzer dieses historischen, von der Antike her angesammelten Formenschatzes (denn die heutigen Italiener sind nicht mehr zu rechnen), sie schalten frei damit, wie die Erben des Hauses; den andern ist es zugewandtes Gut,

erlerntes, wenn sie es nicht ganz verschmähen, wie die Modernsten. Das Hoffmannsche Werk ist so recht geeignet, uns zu lehren, was wir an den Franzosen zu bewundern haben, und was nicht. Wir finden hier fast überall bei völligem Leben die beherrschende Form, und die Übertreibungen ihrer extremen Richtungen sind von dieser kleinen Gattung ganz ausgeschlossen. Der Pan machte uns zuerst mit den französischen Medaillen und Plaquetten bekannt, allmählich trifft man einzelne Stücke in unsern Museen, aber eine Anschauung, wie sie dieses Werk giebt, hat man bis jetzt nicht annähernd gewinnen können. Man lernt unglaublich viel daraus. Über jede einzelne dieser Tafeln ließe sich ein besondres kleines Kapitel schreiben. Vor allem sollten sie unsern graphischen Kunstwerkstätten unentbehrlich sein. Möchten insbesondere die Plakatgeister, die von da in die Welt hinausgeschwärmten, etwas von dieser heilsamen Medizin in sich aufnehmen! Was uns da geboten wird, ist wirklich „Stil,“ und wir historisch gestimmten Leute sichern uns das Recht, diesen Stil auch dekorativ zu nennen, weil wir ihn so empfinden.

Von der Förderung, die die zeichnende Studie und ihre verschiedenen Ver vielfältigungsarten durch die neuere Richtung der Malerei erfahren haben, giebt der mehrfach angezogene vierte Jahrgang des Pan in seinen Illustrationen schöne Beispiele. Namentlich ist aber in dieser Hinsicht die von der Wiener „Gesellschaft für vervielfältigende Kunst“ herausgegebene Zeitschrift: Die Graphischen Künste mit Auszeichnung zu nennen. Von dem zweiundzwanzigsten Jahrgang bringt das erste Heft vorzüglich hergestellte Proben aus dem Werke eines ungemein vielseitigen Franzosen, Eugène Grassets, mit Text von William Ritter, das zweite mit Text von H. W. Singer, ist einem hervorragenden Graphiker romanischer Abstammung, dem in London lebenden Alphonse Legros, und einigen allerdings weniger bedeutenden englischen Radierern gewidmet. Der erste Teil der zu dieser Zeitschrift gehörenden „Jahresmappe“ enthält sechs gewichtige Blätter größten Formats, farbige und schwarzweiße Lithographien und Radierungen, unter diesen eine feine Ansicht von Mainz von Peter Halm. — Die Gesellschaft für vervielfältigende Kunst hat noch aus ihren reichen Beständen an Stichen und Radierungen einen „Schatz moderner Kunst“ in zwanzig Lieferungen zu fünf Blättern zusammengestellt. Die bis jetzt erschienenen siebenzehn Lieferungen enthalten neben den Bildern der guten ältern Maler auch sehr viele von denen, die jetzt im Vordergrund des Interesses stehn: Menzel, Böcklin, Uhde, Liebermann usw., die technische Herstellung der Blätter ist, was sich bei der Leitung des Unternehmens eigentlich von selbst versteht, vortrefflich.

Und nun reihe sich hier noch zum Schluß eine neue Wiener „Sezession,“ das Ver Sacrum mit seiner „Zeitschrift der Vereinigung bildender Künstler Österreichs“ an, die seit dem laufenden zweiten Jahrgang bei E. A. Seemann in Leipzig erscheint. Umschlag, Format und Ausstattung sind originell, modern,

aber nicht übertrieben. Das Programm ist „dekorativ,“ die Zufuhr erfolgt aus dem Kreise der Genossenschaft, und die Tendenz scheint, soweit sich nach den ersten drei von zwölf Jahreshften urteilen läßt, nicht ganz so extrem zu sein wie bei der Münchner Zeitschrift. Der Text mit Erzählungen und Gedichten geht meist unabhängig neben den Bildern her, er dient zur Füllung und ist zum Umblättern; die Hauptsache sind die Abbildungen, manchmal mit dekorativen, d. h. schwer lesbaren Inschriften, damit der Kunstgenuß nicht ganz mühelos sei. Das erste Heft bringt Architekturen (Olbrich), darunter Interieurs mit Möbeln, das zweite Zeichnungen und Studien von Friedrich König, zum Teil in farbigen Holzschnitten, das dritte solche von Alois Haenisch. Charakteristisch bis jetzt und vielleicht also auch programmäßig ist, daß hier nicht die moderne Linienkunst ihr Wesen treibt, sondern wirkliche Bilder mit Sachinhalt gegeben werden, darunter sehr schöne, von der einfachsten Umrissstudie (Kägen und Hühner, Landschaftsmotive, Köpfe und Figuren) bis zu der aufs feinste ausgeführten Bleistiftzeichnung. Es sind Dinge, an denen man sich freuen kann, lebendigste, anmutige Schilderung und rasche, glückliche Einfälle, sie lassen sich aber auch verwenden als Ziermotive oder zu Dekorationen in graphischen Werkstätten und in der Hauskunst. Kurz, man gewinnt den Eindruck, daß sich das Ver Sacrum wohl in der weiten Welt der Kunst seine Heimat gründen werde.

u. p.



Franz Stuck's Malereien für das deutsche Reichstagsgebäude



er Sturm der Entrüstung, der einen Teil der deutschen Künstlerschaft durchbrauste, als sich einige Reichstagsmitglieder erlaubten, aus ihrem einfachen Laienverstande heraus eine Kritik an den im Auftrage Wallots ausgeführten Malereien Franz Stuck's für die Decke des Vorsaals vor den Präsidentenzimmern zu üben, ist wohl der Mehrzahl der Zeitungsleser noch in frischer Erinnerung. Die Entrüstung erschien vielen um so gerechter, als das Organ der Kritik in öffentlicher Reichstagsitzung ein Ultramontaner war und nun alle Schleusen der Beredsamkeit gegen die Unduldsamkeit, Engherzigkeit und fanatische Prüderie der Zentrumsparthei geöffnet werden konnten. Obwohl Dr. Lieber, der Sprecher, der übrigens, wie sich nachher herausgestellt hat, die überwiegende Mehrheit des Reichstags hinter sich hatte, seine Angriffe vornehmlich gegen Stuck richtete