



Oswald Hofmann. Kopf des Engels aus der Ölberggruppe für die Kirche Hl. Blut in München-Bogenhausen
Abteilung Christliche Kunst der Großen Münchener Kunstausstellung 1935



Anton Lamprecht. Winter am Nymphenburger Kanal
Große Münchener Kunstausstellung 1935

Über die Große Münchener Kunstausstellung 1935. Von Ulrich Christoffel

Bis zur Eröffnung des „Hauses der Deutschen Kunst“ ist das Münchner Ausstellungswesen auf Provisorien angewiesen, die zu Anpassungen und Einschränkungen verpflichten, aber auch den Reiz haben, daß sie neue Versuche und Einteilungen ermöglichen. So wurde dieses Jahr die große Halle III im Ausstellungspark für die Kunstausstellung hergerichtet, mit dem glücklichen Erfolg, daß die verschiedenen Abteilungen der Malerei und Plastik der Gegenwart, der Christlichen Kunst, des Kunstgewerbes und besonders der Sonderschau der Münchner Bildnismalerei seit 1880 sich in lockerer, elastischer Reihung darstellen ließen. In der bequemer gelegenen Neuen Pinakothek haben diesmal die Künstler, die in der schönen Winterausstellung „Münchener Kunst“ wegen Platzmangel nicht berücksichtigt werden konnten, den Vorrang erhalten, und es haben sich in den bevorzugten

Räumen, deren vornehme Architektur immer kühl und streng über den Bildern lastet, neben einigen jüngern Künstlern die Träger der Tradition zusammengefunden. Auch Graphik, Zeichnung und Aquarell sind in den Nebenräumen untergebracht worden.

In dem Maße, als das Interesse am künstlerisch Formalen abnimmt, verallgemeinert sich die Gewöhnung, in Bildern und Bildwerken unabhängig von ihrem künstlerischen Organismus und ihren Reizwirkungen Dokumente des Menschlichen, Volklichen und Zeitlichen zu sehen und die Ausstellungen gerade auch in ihrem zufälligen Zusammentreffen und Verschmelzen des Verschiedenen als einen Spiegel des Lebens zu betrachten. Bilder der Form können beinahe ohne jeden Inhalt auskommen, Bilder aber der innern Anschauung und des Gehaltlichen müssen und wollen wie eine



Franz Doll. Schneewetter

Große Münchener Kunstausstellung 1935

Dichtung „etwas“ aussagen, eine Gesinnung verkörpern, aus der Phantasie einen packenden Bildgedanken selber hervorbringen. Die Kunst wendet sich heute in einem langsamen Übergang von der Form zum Inhalt, vom Sinnlichen zum Romantischen, aber sie hat im Gegensatz zur heutigen Dichtung ihren Gehalt noch nicht gefunden oder wenigstens noch nicht endgültig gestalten können. Gleichzeitig erfolgte ein Ausgleich in der Wertung der Künstlerpersönlichkeit, die im Zeitalter der „Malerfürsten“ entschieden eine Übersteigerung erfahren hatte, indem man heute die Kunstwerke weniger nach ihrem Herkommen vom einzelnen Künstler als nach der ideellen Zweckbestimmung beurteilen möchte, der sie zu dienen haben, nach der Aufgabe, die sie in einem größern räumlichen, tektonischen, geistigen, sozialen Zusammenhang zu erfüllen haben. Selbst in der Blütezeit der individualistischen Selbstherrlichkeit sehnte sich Rodin nach „unsichtbaren Kathedralen“, für die er arbeiten wollte. Ob diese Kathedralen unter den

Menschen je wieder sichtbar werden können, ist ungewiß, aber die Einsicht hat sich seither allgemein durchgesetzt, daß die Künste nur an der Idee und Verpflichtung des Gesamtkunstwerkes, wie es Mittelalter und Barock aus tausend namenlosen Händen erwachsen sahen, genesen können. Das neue Ziel ist gegeben, aber die Zeit arbeitet langsam. Auch in der jetzigen Ausstellung nehmen besinnlich romantisierende, bürgerlich befriedete Landschaften und Stilleben im Sinne des Naturalismus und Impressionismus einen breiten Raum ein, und Versuche einer neuen gestaltenden, aufbauenden Kompositionskunst findet man kaum. Nur in der Abteilung „Christliche Kunst“, die durch Kartons, Glasbilder und Plastiken von Eberz, Hermann Kaspar, Hotter, Jutz, Bertram, Braumüller, Burkart, Rabolt, Baur, Hofmann vertreten wird, sind größere Kompositionen zu sehen. Eine Gemeinschaftskunst großen Stils kann aber nur aus dem ethischen Idealismus und künstlerischen Schöpfungstum der Komposition hervorgehen, die



Carl Schwalbach. Schwäbischer Winter



Max Unold. Winterlandschaft mit Holzschlitten
Große Münchener Kunstausstellung 1935



Lothar Bechstein. Zwei Mädchen mit Krug

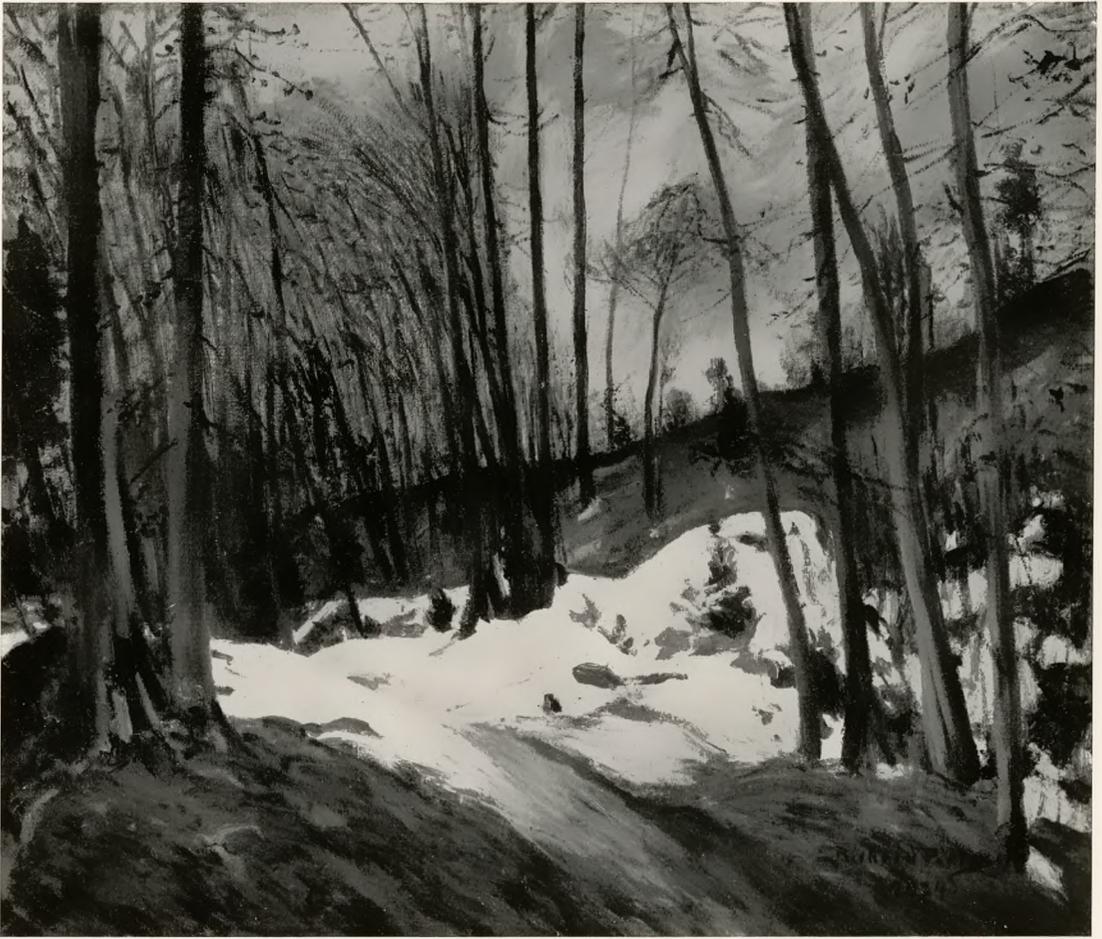
eine weitreichende Beherrschung der Mittel und eine zuchtvolle handwerkliche Schulung zur Voraussetzung hat.

Schon die letztjährige „Biennale“ in Venedig hatte als Thema für die gemeinsame Ausstellung aller Länder das Bildnis des 19. Jahrhunderts bestimmt. Nun hat auch die Münchner Ausstellungsleitung

diesen Gedanken aufgegriffen und der allgemeinen Ausstellung als einen Vergangenen und Gegenwart versöhnenden Kern eine Sonderschau „Münchner Bildnisse aus den letzten fünf Jahrzehnten“ eingefügt. Während der Mensch eine Zeitlang nur mehr als „Erscheinung“ oder „Ton“ in einem farbigen Zusammenhang Geltung haben sollte, dringt die heutige Kunst wieder auf Nähe und Geschlossenheit der totalen Form, und wo könnte sie diese anders finden als im menschlichen Antlitz? Es gilt aber auch dem Porträt gegenüber der Photographie zu seinem Recht zu verhelfen. Es seien hier einige Sätze aus dem Geleitwort des Kataloges wiedergegeben, weil sie ein erfreuliches künstlerisches Bekenntnis enthalten. „Von Phantasie, Instinkt, Erfahrung geleitet bemüht sich der Bildnismaler um tiefere Erfassung der Form, nicht nur um Präzision im Detail, sondern gleichzeitig um Unterordnung der Einzelheiten unter das Ganze. Die Struktur eines Kopfes, die ihm innewohnenden Gesetzmäßigkeiten gilt es intuitiv zu erfassen. . . Nur solch heißes Ringen kann über Zufälligkeiten und wechselnde Momente zum Wesen vordringen, kann das Wunder eines menschlichen Angesichtes noch einmal erschaffen. . . Die feinst geschliffenen Linsen, alle Fortschritte der Optik und der Chemie werden die Meisterwerke der Kunst nie ersetzen, weil nur die schöpferische Begabung das Innerste einer Persönlichkeit zu erfühlen und dem toten Abbild eine lebendige Seele einzuhauchen vermag.“ Oft schon suchte die Malerei die technischen Tricks des Photographen nachzuahmen. Das war ein Irrweg. Wenn sie jetzt aber aus Kräften, die der Technik für immer verschlossen bleiben, den Kampf gegen die Photographie und alle äußerliche und süßliche Imitation aufnimmt und wenn sie dabei vom Publikum unterstützt würde, schiene der Erfolg nicht mehr fraglich.

Cairatis „Dame in Rosa“ und Hierl-Deroncos „Dame in Gelb“ erinnern noch an das französisch-englische Milieubildnis, das den Geschmack der Gesellschaft beherrschte. Aber schon in den ganzfigurigen Bildnissen von Stuck und Erlers hat diese Auffassung ihre münchenerisch-deutsche Korrektur erfahren, bei der die Haltung, das Sichaufrichten der Figur im Bilde wesentlicher als die gesellschaftlich malerische Eleganz erscheint, und diese gewisse Haltung hat sich im Münchner Kreis in den Damenbildnissen von Unold und C. O. Müller bis heute lebendig erhalten. Reizvolle Schwierigkeiten sind immer im Gruppenbildnis zu überwinden, wie es durch das gemütvolle, tonig gesammelte Herrenbildnis von Geffken oder das modernere Familienbild von Groeber und in einem einzigartigen Fall durch das rassige Familienbild der Victoria Zimmermann vertreten wird, das malerisch und volkskundlich ein starkes Interesse erweckt. Auch in den Doppelbildnissen von Poetzelberger, Thor, Püttner und Doll wird das Problem der Spaltung der Formeinheit im Porträt auf verschiedene erfolgreiche Art in Angriff genommen.

Durch Marées, Leibl, Haider ist die Münchner



Richard Pietzsch. Dem Frühling entgegen
Große Münchener Kunstausstellung 1935

Malerei zu jener den Menschen in schlichter Tonigkeit darstellenden, seelisch und malerisch als ein Ganzes erfassenden Bildniskunst gelangt, wie sie dann besonders auch von Ernst Zimmermann gepflegt wurde. Ein dienendes, durchgebildetes Können war aber, wie die Bildnisse von Sailer, Ernst Müller, Hermann Kauffmann zeigen, einer ganzen Generation vertraut geworden, und dadurch erst konnte sich eine Schule bilden. Heute ist diese sachliche, Kopf und Antlitz künstlerisch ausschöpfende Bildnisdarstellung, sicherlich unter dem verpflichtenden Einfluß Adolf Hildebrands, in der Plastik wieder lebendig geworden, und die Büsten von Wackerle, Bleeker, Hahn, Georgii, Dietz, Henselmann, Wimmer bemühen sich alle um eine Sättigung und Sammlung der Form, wie sie auch in den Zeichnungen von Gött und Jutz wieder erreicht ist. Dazwischen liegt eine Periode, wo man den Menschen mehr in seiner augenblicklichen Lebendig-

keit, seiner vitalen Helligkeit und Farbigkeit interessant fand und wo Geist und Können der Maler aus jedem Modell etwas zu machen wußten. Wenn man sich heute wieder mehr zu dem innerlichen Ideal der Frühzeit hingezogen fühlt, so verdienen die Phantasie der farbigen Ausdrucksmittel und die verschwenderischen Einfälle, wie sie in den Bildnissen von Habermann, Becker-Gundahl, Samberger und noch von Hommel und Weisgerber zu Tage treten, immer Bewunderung. Besonders das Jägerbildnis des Freiherrn von Paur von Albert Weisgerber ist ein meisterliches, dokumentarisches Werk der Münchner Schule, um so mehr als Slovot in der Ausstellung fehlt. Die heutige Malerei hat einen übereinstimmenden Stil des Porträts noch nicht gefunden, aber die Bildnisse von Unold, Schinnerer, Jutz, Brüne, Haider, Geiger, Schwalbach, Müller, Doll, Schulz-Matan sind alle von dem Willen erfüllt, über die Wirklichkeit hinaus zu



Henny Protzen-Kundmüller. Stilles Land

Große Münchener Kunstausstellung 1935

einer romantischen oder doch stilhaft erhöhten Darstellung des Menschen zu gelangen.

Wenn man in der allgemeinen Abteilung nach Bildformen sucht, die eine neue Empfindung, etwas was früher in diesem Ton und in dieser Auffassung nicht gemalt wurde, wiedergeben, so bleibt man vor den Winterbildern stehen, die in der Neuen Pinakothek und im Ausstellungspark durch Pietzsch, Schinnerer, Unold, Stützer, Protzen, Protzen-Kundmüller, Lamprecht, Meisenbach, Schwalbach, Doll, Croissant und Panizza so verschiedenartig im Stil und so einheitlich in der Naturstimmung vertreten werden. Wie der Schnee auf roter Erde zwischen Tannen liegen bleibt, wie der Vorfrühling in den Bergen seine zerrissenen Fleckmuster von Schneezungen in die Landschaft zeichnet, wie Dorf- und Stadtstraßen in der frostigen oder halbaufgeweichten Schneewattierung ihr Aussehen verändern, oder wie der tiefe Winter Wald, Ebenen und Täler in bleiche, stumpfe Schatten hüllt und alles Naturleben einschläfert, dies sind nur Abwandlungen desselben Verlangens nach Naturverschlossenheit, nach einem nächtlichen Entücktsein der Natur, nach stummen, verschwiegenen, einsamen Malerstunden, und dieses Verlangen hat im Gegensatz zu dem optimistischen, blauviolettstrahlenden Schnee bild des Impressionismus

einen ganz neuen malerischen Naturausdruck entstehen lassen. Es ist unschwer festzustellen, wie diese stimmungsmäßige Verschleierung der Natur und das Zugezogen sein des Lichtes im Winterbild die heutige Landschaftsmalerei überhaupt weithin bestimmt. Es braucht nur an Gött erinnert zu werden. Und auch das merkwürdige Nachtstück von Wilhelm Heise in der Neuen Pinakothek, der Stiglmaierplatz mit der Wirrnis des abendlichen Verkehrs, dem Schwarz des Himmels und der Scheinwerferstrahlung der Bogenlampen, Autolichter und Fensterbeleuchtungen, ist umfassen von dieser Empfindung für das geschlossene Bild, das die Welt mehr ahnend als sehend, mehr intuitiv dunkel als wissenschaftlich bewußt erkennen und malen möchte. Das Bild von Heise ist auch neben den Zeichnungen von Anton Sailer einer der wenigen Versuche, die Landschaft der innern Stadt malerisch topographisch darzustellen, was die meisten Maler und Zeichner vor 100 Jahren, wie die schöne Ausstellung im Städtischen Historischen Museum wieder zeigt, als eine ihrer nächsten Aufgaben betrachtet haben. Die heutige Romantik strebt aber aus der gesellschaftlichen Gebundenheit der Stadt hinaus in eine Natur, die noch vom Atem des Urweltlichen berührt ist, und die Malerei findet diesen Zustand im Winter verwirklicht.

Persönliche Erinnerungen an Paul Cézanne

Zwei Bücher über Cézanne*), die die Erinnerungen Ambroise Vollards an den Maler aufs glücklichste ergänzen, sind uns die Fundgrube für die nachstehenden Erinnerungen. Das Buch von Gasquet ist eigentlich viel mehr als eine Ergänzung: man darf es das entscheidende Cézannebuch nennen, so wie man van Goghs Briefe als das entscheidende van Gogh-Dokument neben dem gemalten und gezeichneten Werke bezeichnen muß. Allerdings ist bei van Gogh Leben und Werk kaum zu trennen, während bei Cézanne das Biographische und alles Persönliche ganz hinter dem Werke, gleichsam von ihm verdeckt, liegt. Die Leute in Aix, wo Cézanne geboren ist und die meisten Jahre lebte, wußten von Monsieur Cézanne, insofern sie ihn überhaupt als einen ihrer Mitbürger bemerkt hatten, nicht viel mehr zu sagen, als daß er ein „Original“ war . . . „un peu toqué tout de même.“ Schon eher kannten ihn die Aixier Gassenbuben, die ihm, wenn er in einer weiten Pelerine „zum Motiv“ ging, Steine nachwarfen; sie sahen in ihm offenbar eine Art Nikolaus. Nur wenigen gelang es, das Vertrauen des alten, vom Spießertum seiner Vaterstadt verfeimten, krankhaft schüchternen Cézanne zu gewinnen. Einer dieser wenigen war Joachim Gasquet. 1896 — Cézanne war damals 57 Jahre und von der Zuckerkrankheit gequält — traf Gasquet als junger Mensch in Begleitung seines Vaters in einem Café in Aix mit Cézanne zusammen. Zwei Landschaften des Meisters in einer kleinen, unbedeutenden Aixier Ausstellung hatten ihm „die Welt der Farben und der Linien geöffnet“. Seit einer Woche ging er einher „trunken von einer neuen Welt“. Er geht auf Cézanne zu, stammelt Worte der Bewunderung, die sogleich mit einem fürchterlichen, zornigen Blick erwidert wurden. Dann aber wendet sich Cézanne gütig an den jungen Menschen: „Sie dürfen es mir nicht übelnehmen . . . Wie kann ich glauben, daß Sie meine Malerei begreifen, wenn Sie zwei Bilder gesehen haben, wenn all diese . . . die mich imitieren, keinen blauen Dunst davon haben . . . Ach, was die mir angetan haben . . . Der Seinte Victoire (Bild Cézannes) sticht Ihnen hauptsächlich in die Augen. Sehen Sie mal an! Das Bild gefällt Ihnen . . . Morgen wird es bei Ihnen sein . . . Und ich werde es mit meinem Namen zeichnen.“ Dann geht der alte Mann mit dem bewundernden Jüngling auf die nächtlichen Boulevards und vertraut sich ihm an. Es ist erschütternd, schrecklich und wunderbar zugleich, in Gasquets Buch zu lesen, wie Cézanne plötzlich Mißtrauen schöpft, sich verfolgt fühlt, Trennungsbriefe schreibt, bis

endlich ihm der junge Dichter Joachim Gasquet zum vertrauten Freund wurde. Diese Freundschaft hat Gasquet legitimiert, das wesentlichste, persönlichste und das authentischste Cézanne-Buch zu schreiben. Er gibt nicht nur seine persönlichen Erinnerungen, sondern vermittelt mit Feingefühl, was er von dem großen Meister und dem seltsamen Menschen weiß und gesehen hat.

Gasquet erzählt die Lebensgeschichte Cézannes, verflochten mit der dichterisch schönen Schilderung der Landschaft, der Werk und Mensch verbunden sind. Es folgen Gasquets persönliche Erinnerungen: drei große, wahrhaft monumentale Dialoge, in denen er „Worte aus hundert Unterredungen, die ich mit ihm draußen auf dem Lande, im Louvre, in seinem Atelier geführt habe“, zusammengefügt hat. Wir geben ein Stück aus dem großen Dialog „Im Louvre“ wieder. Cézanne spricht über Courbet:

„Es gibt keinen anderen, der ihn in diesem Jahrhundert ausstechen könnte. Er mag sich die Ärmel aufstreifen, den Hut schief aufs Ohr setzen, die Vendomesäule umstürzen, sein Pinselstrich ist der eines Klassikers! . . . Seine Vision ist die der Alten geblieben . . . Er gehört in die Museen. Seine „Kornschwingerin“ in der Galerie zu Nantes, mit dem dichten Blond, mit dem großen roten Tuch, dem Staub des Getreides, dem geschlungenen Knoten im Nacken, wie die schönsten Vernose, und der Arm, dieser milchweiße Arm in der Sonne, dieser pralle Arm einer Bäuerin, blank wie ein Spülstein.“

Gasquet: „Ja, ich erinnere mich . . . Courbet ist der große Maler des Volkes.“

Cézanne: „— und der Natur. Seine große Tat ist der stimmungsvolle Eintritt der Natur, des Geruches der nassen Blätter, der Mooswände des Waldes in die Malerei des 19. Jahrhunderts, das Murmeln des Regens, der Schatten des Gehölzes, das Spiel der Sonne unter den Bäumen . . .“

Er betrachtet über dem Triumph des Homer den großen Kampf der Hirsche im Gehölz.

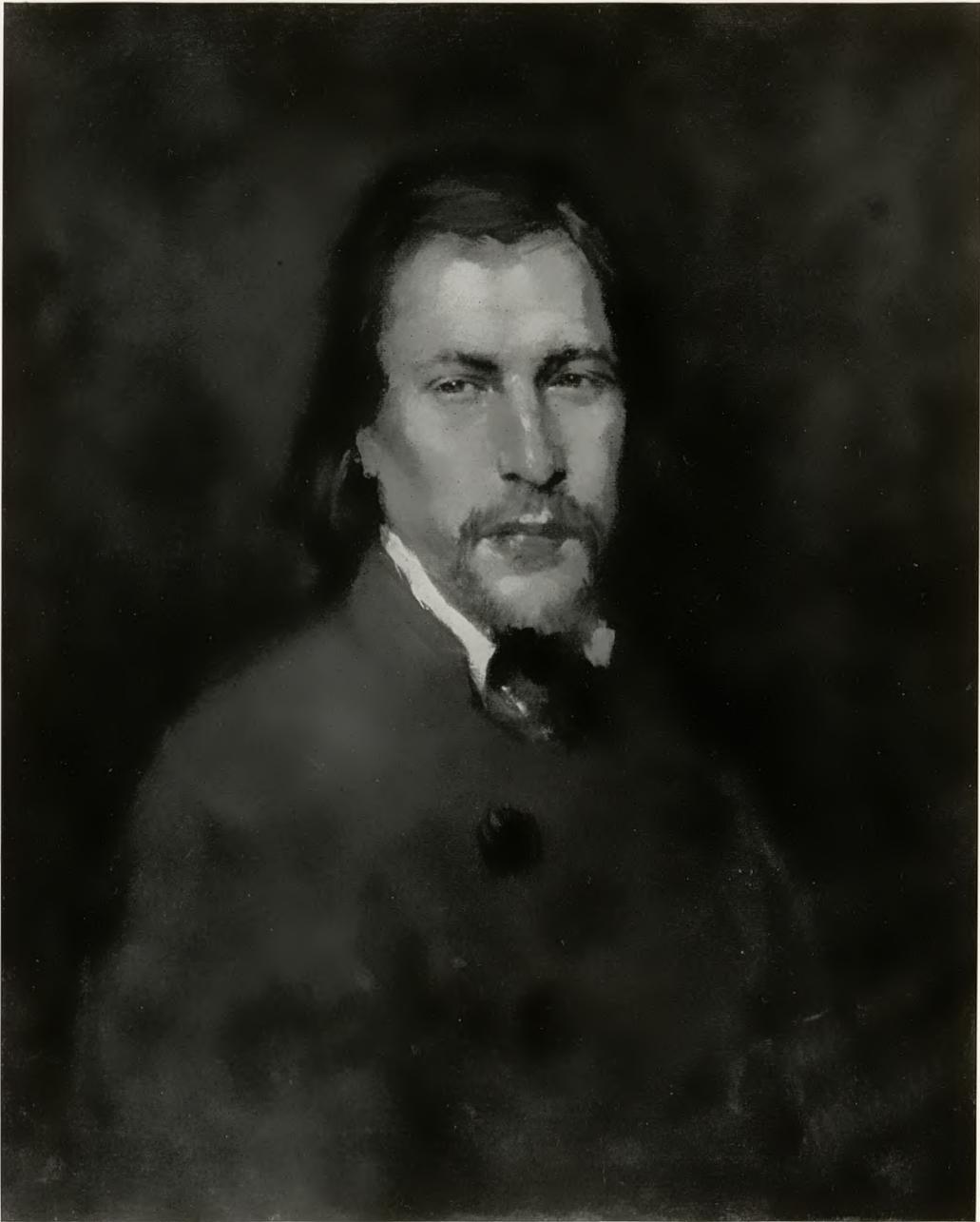
„Man sieht nichts . . . Wie schlecht es gehängt ist . . . Wann wird man einen Maler, einen wirklichen Maler in die Direktion des Louvre hineinbekommen? Und wann wird man die „Demoiselles aux bords de la Seine“ hierherbringen? Wo sind sie?“

Er schließt halb die Augen, er sieht sie.

„Da, hören Sie, kann man Tizian sagen . . . Nein. Nein . . . Das ist Courbet . . . Bringen wir nichts durcheinander . . . Diese Mädchen! Ein Schwung, eine Breite, eine glückliche Ermattung, ein Hinlagern, das Manet in seinem „Frühstück“ nicht gegeben hat . . . Die Halbhandschuhe, die Spitzen, die gebrochene Seide des Rockes und dieses Rot . . . Wie die Nacken schwellen, wie das Fleisch sich rundet, selbst die Natur wird geil in ihrer Nähe . . . Hören Sie, es ist eine Niedertracht, daß dieses Bild

*) J. Gasquet, Paul Cézanne. (Deutsche Ausgabe von Elsa Glaser, Verlag Bruno Cassirer, Berlin.

Paul Cézanne: Briefe, Erinnerungen. Übertragen und herausgegeben von Hans Graber. Mit 14 Tafeln. Verlag Benno Schwabe, Basel.



Ernst Zimmermann. Bildnis des Schriftstellers Paul

Abteilung Bildnis-Ausstellung der Großen Münchener Kunstausstellung 1935

nicht hier ist. Und daß das Begräbnis totgehängt ist in dieser Art Durchgang, dahinten . . . Man kann es nicht sehen . . . Dort müßte es strahlen, hoch oben, gegenüber den Kreuzfahrern. An Stelle dieses Akademieschinkens, dieses Homer . . . Kommen Sie.“

Er nimmt mich unter den Arm. Er zieht mich mit jugendlicher Leidenschaft fort. Er spricht im Gehen.

.....

Wir kommen hin, er ist purpurrot, er strahlt. Sein Überzieher, den er an einem Ärmel hinter sich herschleift, fegt den Boden. Er richtet sich hoch auf. Er jauchzt. Ich habe ihn niemals so gesehen. Er, der gewöhnlich so schüchtern ist, wirft links und rechts triumphierende Blicke um sich. Der Louvre gehört ihm . . . In einer Ecke entdeckt er eine Kopistenleiter, er stürzt dahin. „Endlich! . . . Wir werden es sehen.“



Walter Geffken. Aus dem Kreise der Zwanglosen Gesellschaft
Abteilung Bildnis-Ausstellung der Großen Münchener Kunstausstellung 1935

Er zieht die Leiter hin, er klettert darauf.
„Kommen Sie, kommen Sie ... Donnerwetter! ...
Ist das schön ...“

Die Aufseher laufen herbei, rufen ihm zu.
„Laßt mich in Ruhe ... Ich schaue Courbet an ...
Hängt es ins Licht, und man wird euch nicht mehr
belästigen.“

Er trampelt auf seiner kleinen Plattform.
„Aber nein, sehen Sie, diesen Hund ... Velasquez!
Velasquez! Der Hund von Philipp ist weniger Hund,
trotzdem er der Hund des Königs war ... Haben
Sie ihn gesehn? Und der rote pausbäckige Chor-
knabe ... Renoir kann dahin gelangen.“

Er steigert sich, er berauscht sich.
„Gasquet, Gasquet ... Nur Courbet kann so ein
Schwarz hinsetzen, ohne seine Leinwand zu durch-
löchern. Er ist einzig ... Hier, wie in seinen Felsen
und Stämmen dahinten. Er konnte in einem Zuge
eine ganze Lebensstufe hinableiten, sehen Sie, die
elende Existenz dieser Bettler, und dann kam er
wieder, mitleidsvoll, mit der Güte eines sanften Rie-
sen, der alles versteht ... Die Karikatur ist in Trä-
nen getaucht ... Ach, laßt mich in Ruhe, ihr, da

unten. Holt euren Direktor ... Ich werde diesem
Menschen zwei Worte zurufen ...“

Es gibt einen Auflauf. Er hält eine richtige An-
sprache.

„Es ist eine Gemeinheit, in Gottes Namen! ...
Nein, eigentlich ist es wahr ... Wir lassen immer
mit uns herumspringen ... Es ist ein Diebstahl ...
Der Staat sind wir ... Die Malerei ... das bin ich ...
Wer versteht denn Courbet? Man sperrt ihn ins Ge-
fängnis, in dieses Kellerloch ... Ich protestiere. Ich
werde zu den Zeitungen gehen, Vallès ...“

Er schreit immer stärker.

„Gasquet, Sie werden einmal eine wichtige Per-
sönlichkeit ... Versprechen Sie, daß Sie dieses Bild
an seinen Platz bringen lassen. In den Salon Carré.
Zum Donnerwetter, in den Salon der Modernen, in
das Licht ... Daß man es sieht ...“

Die Aufseher heben seinen Überzieher, seinen
Hut auf.

„Laßt mich in Frieden, ihr da ... Ich komme
herunter ... Wir haben in Frankreich ein solches
Bild, und wir verstecken es. Man sollte Feuer an
den Louvre legen, sofort ... Wenn man Furcht hat



Viktoria Zimmermann. Familienporträt

Abteilung Bildnis-Ausstellung der Großen Münchener Kunstausstellung 1935

vor dem, was schön ist . . . In den Salon der Modernen . . . Sie versprechen es mir.“

Er stolpert von der Leiter. Er richtet einen Herrscherblick auf den ganzen Haufen, der ihn umgibt.

„Ich bin Cézanne.“

Er wird noch röter . . . Er sucht in seinen Taschen.

Er stopft in die Hände der Aufseher Goldstücke . . .

Er läuft davon, mich mit sich ziehend . . . Er weint.

*

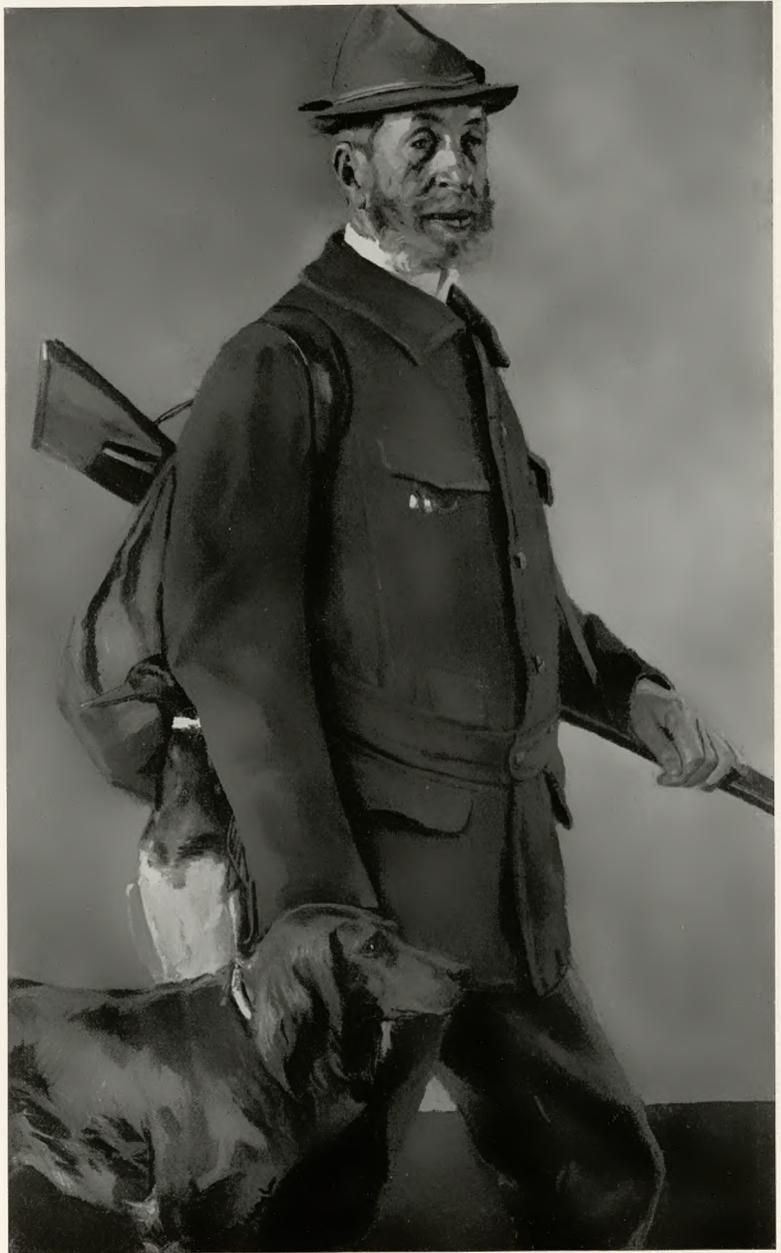
Das zweite Cézanne-Buch, herausgegeben von Hans Graber, ist eine kleine Sammlung aufschlußreicher Dokumente von und über Cézanne: Briefe des Malers, Äußerungen Zolas, des Jugendfreundes, über Cézanne und die wichtigen Erinnerungen, die Emile Bernard zuerst 1907 im „Mercure de France“ publizierte. Ergänzend treten Erinnerungen Charles Camoins, des Malers, und William Vogts, des Publizisten, hinzu. Sie wiederholen mit kleinen Varianten, was andere schon sagten oder in bereits veröffentlichten Briefen zu lesen war. Wertvoll endlich sind die beigegebenen Photos; sie zeigen den alten Cézanne, vor dem Motiv malend.

Mit Erschütterung lesen wir in einem Brief an Bernard vom 21. Sept. 1906, also einen Monat vor

Cézannes Tode, von dem unermüdlichen Kampf um „Realisierung“ und gegen die Schwächen des Alters und der Krankheit:

„Werde ich das Ziel, das ich so sehr gesucht und so lange verfolgt habe, erreichen? Ich möchte es wünschen, aber so lange es nicht erreicht ist, bleibt ein vager Zustand von Unbehagen bestehen, der erst verschwinden wird, wenn ich in den Hafen eingelaufen bin, d. h. wenn ich es dazu gebracht habe, besser zu realisieren als früher, und wenn ich eben dadurch meine Theorien beweisen kann, die als solche ja immer leicht (aufzustellen) sind. Nur das bereitet ernste Schwierigkeiten: den Beweis zu führen für das, was man denkt. Ich setze also meine Studien fort . . . Ich studiere immer auf Grund der Natur, und ich glaube, ich mache langsam Fortschritte.

. . . Sie entschuldigen, daß ich unablässig auf den gleichen Punkt zurückkomme: Ich gehe auf die logische Entwicklung dessen aus, was wir beim Studium nach der Natur sehen und empfinden und brauche mich dann nicht mehr mit den technischen Verfahren zu beschäftigen, da diese für uns lediglich einfache Mittel sind, um dem Publikum das verständlich zu machen, was wir selbst empfinden, und uns seine Billigung zu verschaffen. Die Großen, die wir bewundern, können nichts anderes getan haben als das.“



Albert Weisgerber. Bildnis Freiherr von Paur

Abteilung Bildnis-Ausstellung der Großen Münchener Kunstausstellung

Sowohl Gasquet wie die von Hans Graber herausgegebenen Dokumente überliefern eine Heldengeschichte, von der die Zeitgenossen nichts wußten. Auch wußten die wenigsten der Zeitgenossen, um welchen Preis dieses heldenhafte Leben gelebt wurde. Die Tragödie Paul Cézannes, die Gasquets Buch und die biographischen Dokumente enthüllen,

wird man wohl doch tiefer zu verstehen haben: als den vorläufig vielleicht letzten großen Heldenkampf, „durch die Natur wieder klassisch zu werden“, wie Cézanne sagte. Denn heute steht „die Natur“, aus der Jahrhunderte die Kraft zum bildnerischen Schaffen schöpften, dem Künstler nicht mehr in jenem Sinne, wie Cézanne sein réaliser verstand, zu Gebot.



Franz von Stuck. Der Künstler und seine Frau

Abteilung Bildnis-Ausstellung der Großen Münchener Kunstausstellung. — Copyright 1902 by Franz Hanfstaengl, München

Amerikanisches Kunstsammeln von heute. Von Prof. Dr. Hans Tietze

Das Bekanntwerden einiger Verkäufe aus großen Privatsammlungen hat vor einigen Monaten sensationell in der amerikanischen Öffentlichkeit gewirkt. Daß der Sohn J. P. Morgans, des größten Sammlers seines Landes, berühmte Bilder weggab, ist — im Zusammenhang mit den Erklärungen, die darüber verlautbart wurden — als eine Demonstration gegen die dem Großbankmann nicht genehme Wirtschaftspolitik seiner Regierung verstanden worden; aber daß nur ein Teil dieser Werke — ebenso wie andere, die um die gleiche Zeit die Sammlung Clarence Mackay und den Nachlaß Otto Kahns verließen — nicht in Amerika blieben, sondern nach Europa zurückkehrten, wurde als Niederlage des amerikanischen Sammelwesens empfunden. Daß die Londoner National-

galerie Mackays reizenden Sassetazyklus und Baron Thyssen mehrere andere der locker gewordenen Meisterwerke erwerben konnten, schien den seit einigen Jahrzehnten gebräuchlich gewordenen Strom der Kunstwerke nach Westen wieder umzukehren. Welch ein Triumph war es gewesen, als die ersten großen Werke über den Ozean zogen, als vollends selbst England, das gelobte Land europäischen Kunstsammelns, sich außerstande erwies, Hauptstücke wie Rembrandts Mühle, ja sogar Hauptwerke der eigenen nationalen Kunst wie Gainsboroughs „Blue Boy“ gegen den Zugriff der übermächtigen amerikanischen Konkurrenz zu verteidigen! Und nun schien sich Europa zurückzuholen, was es damals verloren; die Unglücksdepression, die sich pessimistischen Urteilern gern zu



Leo Samberger. Professor Dr. Edelmann

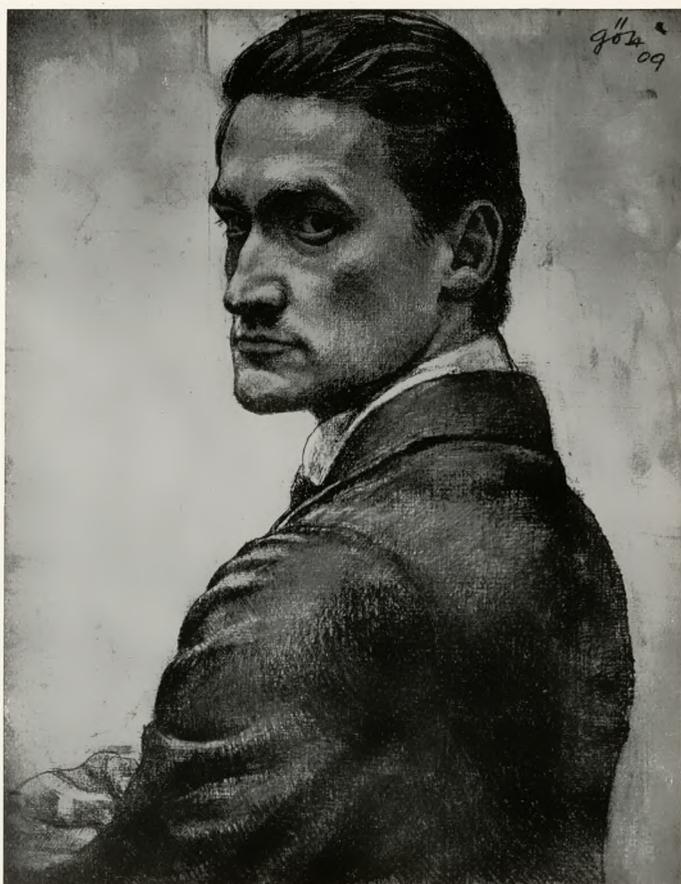
Abteilung Bildnis-Ausstellung der Großen Münchener Kunstausstellung 1935

einem *finis Americae* verzerrt, schien auch die Schicksalsstunde des sich so stolz blühenden Sammelwesens zu bedeuten.

Es ist kein Zweifel, daß ein solcher Pessimismus dem Sachverhalt nicht entspricht. Einzelne Bilder haben ihre Besitzer gewechselt, im ganzen ist die Substanz des amerikanischen Kunstbesitzes unberührt geblieben; selbst die Sammlungen, die zu jener Panik den Anlaß boten, sind keineswegs in völliger Auflösung. Morgans schönes Männerbildnis von Castagno und Mackays ausgezeichnete primitive italienische Porträts waren im Mai in der Bildnisausstellung der Galerie Knoedler, das Halsche Gruppenporträt aus dem Otto Kahnschen Nachlaß — der als Mogmar Art Foundation ver-

waltet wird — kurz vorher auf der Frans-Hals-Ausstellung in Detroit zu sehen. Obwohl um wichtige Stücke verkleinert, bestehen die genannten Sammlungen weiter; dafür haben andere in der gleichen Zeit nicht minder bedeutenden Zuwachs erfahren.

Allerdings ist jene Verkleinerung, die eine der gesamten Lebensführung ist, ein nicht zu übersehendes Symptom der Veränderung, die sich in der Gesellschaftsschicht der Sammler vollzieht. Wie immer sich die wirtschaftliche Weiterentwicklung gestaltet, es ist kein Zweifel, daß die Zeit der gigantischen Vermögensbildung vorbei ist; jene Millionen- und Milliardenvermögen, deren rasend rasche Anhäufung die soziologische und wirtschaftliche



Hans Gött. Selbstporträt (Zeichnung)

Bildnis-Ausstellung auf der Großen
Münchener Kunstausstellung 1935

Voraussetzung der großen Sammeloffensive seit der Jahrhundertwende war, wird es in Zukunft nicht mehr geben. Herr Andrew W. Mellon wird wahrscheinlich der letzte Vertreter eines Typus sein, dem er mit der großartigen Bildersammlung, die er aus den Resten des stolzesten Kunstbesitzes der Alten Welt auswählt, eine gloriose Schlußapotheose bereitet. In dem riesigen Steuerprozeß, den Mellon mit der Finanzverwaltung der Vereinigten Staaten führt, ist die für die Sammlung verausgabte Summe mit nahezu zwanzig Millionen Dollar beziffert worden. Ob diese Bewertung genau stimme oder nicht, jedenfalls wird ein Einzelner in der Zukunft nicht über ähnliche Mittel verfügen; und damit schwindet die Grundlage, auf der das ganze Sammelwesen der Vereinigten Staaten beruhte. Auch das öffentliche Museum wird dadurch mit der Zeit eine andere Struktur erhalten.

Vorderhand lebt es noch von den nachwirkenden Antrieben der Vergangenheit; der Übergang von privatem in öffentlichen Kunstbesitz vollzieht sich mit derselben Großzügigkeit, die in den letzten Jahrzehnten Neid und Staunen europäischer Beobachter erregte. Wieder sind im Lauf der allerletzten Jahre mehrere Privatsammlungen öffentliche Museen geworden oder sind Museen durch große Stiftungen neu geschaffen worden. Wie die Wil-

liam Rockhill Nelson Art Gallery in Kansas City gewissermaßen aus dem Boden gestampft wurde oder welche großartige Wiederauferstehung die ehemals wie ein riesiges Magazin zusammengesetzte Henry-Walters-Sammlung in Baltimore als öffentliches Museum erlebt hat, ist bekannt; weniger bekannt — weil hauptsächlich ostasiatischer Kunst gewidmet — ist das von Mrs. Eugène Fuller und Dr. Richard E. Fuller geschaffene und geschenkte, im Juni 1933 eröffnete Kunstmuseum der Stadt Seattle. Eine noch großartigere Neuerung steht für den Herbst bevor. Die Fricksammlung an Neuyorks Fünfter Avenue soll als Museum eröffnet und dadurch ein Kunstschatz wieder allgemein zugänglich gemacht werden, der durch Jahre so gut wie nicht — und für Deutsche vollends nicht — sichtbar war. Andere große Widmungen, die in letzter Zeit öffentliche Museen bereichert haben, sind Mrs. L. L. Coeburns prachtvolle Sammlung französischer Impressionisten, die an das Art Institute von Chicago, Mr. van der Lips sehr persönliche Sammlung von Primitiven, die an das von Minneapolis gelangt ist, Mr. Frank L. Babbots Sammlung, von der das Museum von Brooklyn den besten Teil bekam; dem Fogg Art Museum in Cambridge, dem erst vor kurzem die alten Bestände der Sammlung Loeser zugefallen



Adolf Jutz. Bildnis Frau S.

Abteilung Bildnis-Ausstellung der Großen Münchener Kunstausstellung 1935

sind, wird mit der Sammlung Winthrop-Neuyork, die ihm fest zugesagt ist, eine bedeutende Bereicherung aller Abteilungen, vor allem der Handzeichnungen zuteil werden. Noch strömt der Überschuß großer Vermögen, zu Kunstbesitz vergeistigt, der Öffentlichkeit zu.

Aber dieser Strom wird notgedrungen versiegen, wenn den glänzenden Sammlungen der letzten Jahrzehnte — Altman, Johnson, Widener, Frick, Morgan, Havemeyer, Huntington, Walters usf. —

nicht ähnlich reiche folgen können. Die Sammlung Mellon ist nicht nur durch ihren Reichtum, sondern auch durch ihre Aktivität inmitten der Krisenjahre eine Ausnahme. Allerdings keine vereinzelte; auch andere Sammler sind bis heute tätig geblieben oder haben gerade in der letzten Zeit Fortschritte gemacht. Die Sammlung Hole in Los Angeles hat seit 1932 eine sehr merkliche Verbesserung erfahren, noch erfolgreicher hat in dieser Zeit Samuel H. Kress in Neuyork gesammelt. (Forts. S. 343)



Schnorr von Carolsfeld. Die Roland-Geschichte

Ausschnitt aus dem Wandgemälde im Casino Massimo zu Rom

Die Wandgemälde der deutschen Romantiker im Casino Massimo zu Rom

Es war eine Tat bemerkenswerten Kunstverständnisses und persönlicher Vorurteilslosigkeit, als der Marchese Carlo Massimo im Februar 1817 drei führenden deutschen Künstlern: Cornelius, Overbeck und Schnorr von Carolsfeld den hochherzigen Auftrag erteilte, drei Räume seines Gartenhauses in der Nähe des Laterans mit Wandgemälden auszumücken. Cornelius und Overbeck hatten schon im Laufe des Jahres 1816/17 zusammen mit Veit und Schadow bei der Ausmalung der sogenannten „Casa Bartholdi“ im Palazzo Zuccari die Feuerprobe ihrer künstlerischen Eignung bestanden. Schnorr war unter Zustimmung Massimos von den beiden Erstgenannten auserwählt worden. An Cornelius' Stelle, der 1818 nach München berufen wurde, trat Philipp Veit, trat der alte Koch. Overbeck mußte aus Gesundheitsrücksichten drei Bilder Führich überlassen. Der Umwelt wurde mit diesem Werk der Beweis erbracht, welche neuen künstlerischen Werte diese sogenannten „Nazarener“ und Romantiker an die Stelle der oft frivolen, äußerlichen Rokokokunst und an Stelle der Künstlichkeit der reinen Klassizisten zu schenken vermochten. Für uns aber ist ein 1934 vom deutschen Verein

für Kunstwissenschaft verlegtes Prachtwerk*) willkommener Anlaß, in aller Kürze von diesem Werke zu sprechen.

Gegenständlich handelt es sich bei der Ausschmückung jener genannten drei Räume um Dantes Göttliche Komödie, um Tassos Heldenlied des befreiten Jerusalems und um des Ariosts Rasenden Roland. Im linken Eckzimmer, dem Dantezimmer, führte Veit, vom Weltgericht ausgehend, die Bilder zum Paradies mit ihren acht Himmeln, Koch das Vorspiel zur Hölle, die Hölle, die Ankunft der Sühneselen und die Buße der sieben Todsünden, ausgehend von Dantes Traumgesicht der wilden Tiere, aus. Cornelius, dessen großartig geistvoller Paradiesentwurf leider nicht zur Ausführung kam, hatte für Blumen und Fruchtgirlanden sich die Mitarbeit des hochbegabten, 18 Jahre alten Horny gesichert. Veits Tätigkeit liegt zwischen 1818 bis 1824, Kochs zwischen 1827—1829.

Die Fresken im Tassozimmer, die mit der himmlischen und irdischen Berufung Gottfried von

*) Kurt Gerstenberg und Paul Ortwin Rave: Die Wandgemälde der deutschen Romantiker im Casino Massimo zu Rom. Jahresgabe des Vereins für Kunstwissenschaft, Berlin.



Friedrich Overbeck. Troßbuben. Ausschnitt aus dem Wandbild „Vorbereitungen zum Sturm auf Jerusalem“ im Casino Massimo zu Rom



Schnorr von Carolsfeld. Aus den Wand- und Deckenbildern im Casino Massimo zu Rom

Bouillons zum Führer der Kreuzfahrer einsetzen, die sich in den Märchenzauber der Erlebnisse Rinaldos und Armidas und anderer Liebespaare versenken, führte Overbeck 1819—1824/25 aus, die Sockelfriese mit Führich zusammen, während letzterer allein 1827—1829 drei Fresken ausführte. Schnorr von Carolsfeld aber führte die Gemälde zum Rasenden Roland in Verbindung mit den Kämpfen der Sarazenen gegen Karl d. Gr. und dessen Paladine von 1823—1827 aus. Er beginnt mit dem Bilde, auf dem Angelica ihren und Medors Namen in die Rinde eines Baumes schneidet, worüber der in sie verliebte Roland in Raserei fällt. Die Geschichten anderer Helden und heldischen Frauen: Astolf, Brandimart und Fleurdelys, Melissa und Bradamante in der Höhle Zerbins usw. werden in charakteristisch romantischer Weise eingeflochten; dann heben die Sarazenenkämpfe vor Paris, die Schilderung des Durchmarsches des Heeres Karls d. Gr. durch Paris usw. mit dem Hauptbild des „Triumphes Karls d. Gr.“ an, um mit dem sogenannten „Sechskampf“ zu schließen. Schnorr ist also der Einzige, dem es vergönnt war, die ihm gestellte Aufgabe ohne Mitarbeit dritter durchzuführen, woraus sich die ganz besondere Einheitlichkeit des Ariostzimmers erklärt.

Ein leidenschaftliches künstlerisches Temperament sprüht aus den mannhaft kernigen, erregten Bildern Kochs, der Hölle und dem Purgatorium, deren

wundervoll unbekümmerte, ehrliche Nacktheit der Prüderie ein Anstoß wurde, so daß leider Übermalungen vorgenommen wurden. Cornelius wäre es wohl ähnlich ergangen! Bei Overbeck ist dem sinnlicheren und auch naturalistischeren Veit gegenüber, der seinerseits eine frohe und leuchtende, stärker modellierende Farbigkeit geltend machen lassen darf, gegenständlich das ethisch Strenge, das erhabene Sittliche, das unbefangene Hingebende, in der Zeichnung und Färbung aber eine gewisse Zurückhaltung bei leise klingender Melodik charakteristisch. Schnorr, der übrigens seine herrlichen Kartons fast höher einschätzte als die ausgeführten Fresken, zeichnet sich durch unmittelbaren Wirklichkeitssinn, überzeugende Schlagkraft und eine vom Bunten zum wärmeren Tonigen fortschreitende Farbigkeit aus. Wir stehen nicht an, in ihm, in Schnorr's Bildern, vornehmlich in dessen Zeichnungen und Kartons, einen Hinweis schon auf Rethel zu erblicken. Bei ihm und Overbeck handelt es sich zugleich in der Tat am augenfälligsten um jene allgemeingültige historische „Romantik, die in die nächste Zukunft“ leitet. Allen beteiligten Künstlern gemeinsam aber ist die der Zeit entsprechende Linienbetontheit, ist die symbolische Gestaltungsweise, ist das Suchen nach der nordischen Schönheit, wie denn nach Schlegel, dem geistigen Nährvater dieser Romantik, alle Schönheit Allegorie ist.

Nasse



Brunnen an der Luisenschule in Bergedorf

Entwurf: Prof. Fritz Schumacher; tanzendes Vierländerpaar von Bildhauer Wilhelm Rex

Brunnen

an Hamburger Staatsbauten

Von Fritz Schumacher

Bei einer früheren Gelegenheit hat die „Kunst“ ihren Lesern einen kleinen Einblick gegeben in die Versuche, die vom Bauwesen der Stadt Hamburg gemacht wurden, um die heimischen Maler wieder mit Aufgaben aus dem wirklichen Leben in Berührung zu bringen. In wenigen Jahren waren in Hamburgs öffentlichen Bauten zahlreiche Wandbilder entstanden. Was bei der Malerei immerhin einen besonderen Anlauf in jedem einzelnen Fall nötig machte, konnte der Plastik gegenüber in weit größerem Umfang durchgeführt werden. In den neueren öffentlichen Anlagen, insbesondere dem Stadtpark, wurde der Anfang zu einem Freiluftmuseum gemacht, in dem beste deutsche Plastiker neben den Künstlern der Stadt vertreten sind, und mit den öffentlichen Bauten ist so oft es ging die Aufstellung freier Kunstwerke verbunden worden. Für die einheimischen Bildhauer hat sich aber vor allem eine Form der Aufgabestellung als etwas Typisches entwickelt, von der die Bilder dieses Heftes eine kleine Stichprobe geben sollen: der Verfasser konnte während seiner Tätigkeit als Leiter des Hamburger Bauwesens 62 kleine Brunnen mit Werken



Brunnen an der Schule Amalie-Dietrich-Straße, Hamburg
Entwurf: Prof. Fritz Schumacher; Figur von Bildhauer Richard Kuöhl

von Hamburger Bildhauern schmücken und öffentlich zur Schau stellen. Mehr als zwanzig verschiedene Künstler sind dabei zu Worte gekommen, oft junge Kräfte, denen zum erstenmal Gelegenheit gegeben wurde, ihr Können an einer öffentlichen Aufgabe zu erproben.

Beim Entwurf dieser Brunnchen mußte es natürlich die erste Aufgabe sein, dem besonderen Wesen des gewählten Bildhauers möglichst entgegenzukommen, zugleich aber schien es ein erstrebenswertes Ziel zu sein, möglichst viele verschiedene künstlerische Techniken zur Anwendung zu brin-



Brunnen in der Mittelhalle des Hamburger Gewerbehauses

Entwurf: Prof. Fritz Schumacher; Figur von Bildhauer Artur Storch

gen, um den Plastiker auch dadurch dem praktischen Leben nahezubringen. Neben Kalkstein-, Marmor- und Bronzearbeiten wurde auch der Eisenguß gepflegt, Treifarbeiten in Messing und Kupfer spielen eine Rolle, vor allem aber wurden Versuche in den verschiedensten Techniken der Keramik gemacht: Majolika, Steinzeug, Klinkerplastik in Naturton, schwarz überfangen oder durch farbige Emails belebt.

Unsere Abbildungen zeigen in dem Brunnen von Richard Kuöhl eine Klinkerplastik, die im Material der Backsteine gebrannt ist, aus denen der

Brunnenaufbau gefügt wurde; das Werk verwächst dadurch ganz mit der schlichten Wand, vor der es steht. Die anderen Arbeiten zeigen Kunstwerke, die in Bronze gegossen sind, ihr Aufbau ist nicht ohne Grund in einfachen Materialien (Stampfbeton und Backstein) gehalten, um möglichst viel von den bescheidenen Mitteln für den Künstler zur Verfügung zu haben. — Das Werk von Artur Storch schmückt die Mittelhalle des Hamburger Gewerbehauses, das Figürchen von Albert Wöbke erhebt sich aus einem jener „Sprinkler“-Brunnen, die für unsere Schulen typisch sind. —



Brunnen im Spielhof einer Hamburger Volksschule

Entwurf: Prof. Fritz Schumacher; Figur von Bildhauer Dr. Bürger



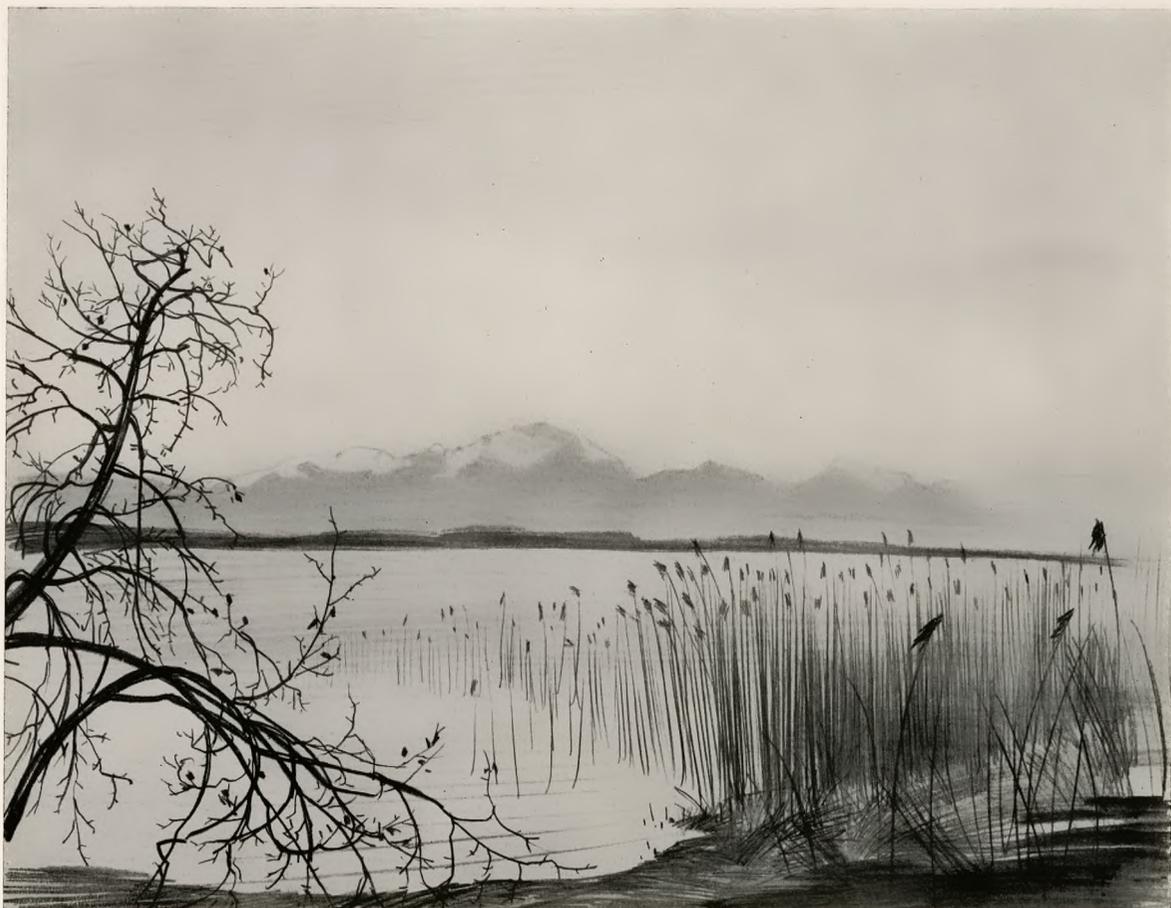
Brunnen in der Höheren Mädchenschule in Cuxhaven

Entwurf: Prof. Fritz Schumacher; Figur von Bildhauer Albert Wöbbke

Die Säule mit der vergoldeten Frauengestalt von Dr. B ü r g e r gibt den Mittelpunkt des Spielhofes einer Hamburger Volksschule, und das tanzende Vierländerpaar von Wilhelm Rex steht am Eingang einer Mädchenschule in Bergedorf, der Hauptstadt des Vierländergebietes. Es zeigt die alte Hochzeitstracht dieser Gegend in historischer Treue. Bei den beiden letzten Werken fehlt aus vorübergehenden Gründen bisher die Wasserzu-
leitung.

Alle diese mannigfachen kleinen Brunnen, von denen unsere Bilder zufällige Proben geben, sind nur bescheidene Werke, aber ist es für die Kultur

einer Stadt nicht vielleicht wichtiger, daß viele solche Zeugen künstlerischen Wollens rings in ihr Leben eingestreut sind, als daß wenige gesammelt werden in einer Schatzkammer, die man Museum nennt? Ist es nicht vor allem wichtig, Möglichkeiten zu finden, um die Kräfte, die mit einem bestimmten Punkt unseres Landes verwachsen sind, in lebendiger Bewegung zu halten? Will man in einer Stadt künstlerisches Leben wecken, so nützt wenig das gelegentliche Gastspiel noch so hervorragender Prominenter, man muß versuchen, den festen Stamm eines „Ensembles“ zu bilden, auf das man sich verlassen kann.



Josef Weiß. Am Starnberger See bei Seeshaupt. Zeichnung

Amerikanisches Kunstsammeln von heute

(Fortsetzung von Seite 335)

Er hat überdies eine pädagogische Nebensammlung zusammengestellt und Städten zeitweilig zur Verfügung gestellt, wo es an altem Kunstbesitz fehlt. Von Ostern 1932 bis Juni 1935 haben sich nicht weniger als vierundzwanzig Städte Amerikas dieser Kressischen Wanderausstellung erfreut.

Es gibt nicht nur weitersammelnde alte, sondern auch neue Sammler in Amerika; bemerkenswert ist bei ihnen nicht nur der Verzicht auf das Massenhafte, das dem robusteren Appetit der Väter so gemäß war, sondern überhaupt die stärkere Intimität ihres Verhältnisses zur Kunst. Sammlungen wie die von Mr. H. G. Dalton in Cleveland, Mrs. Hass in Detroit, Mr. Frank C. Smith in Worcester u. a. verraten eine persönlichere Beziehung zu alten Kunstwerken, als in manchen viel glän-

zenderen älteren Sammlungen bestand. In diesem Zusammenhang ist es bemerkenswert, daß das Sammeln von Handzeichnungen, dessen fast vollständiges Fehlen im amerikanischen Sammlertum ein auffälliger, wenngleich nicht unerklärlicher Zug war, stark im Zunehmen ist. Die sehr interessante Ausstellung von Meisterzeichnungen, die im Jänner dieses Jahres in Buffalo stattfand (guter reich illustrierter Katalog!), gab einen guten Überblick über die vorhandenen Bestände, in die sich eine Reihe jüngerer Sammlungen mit ein paar öffentlichen Museen teilen; die Sammlungen Robert Lehmann und Philip Hofer in Neuyork, John Nicholas Brown in Providence und L. J. Rosenwald in Philadelphia, Dan Fellow Platt in Englewood und Mrs. C. J. Stralem in Neuyork lassen

eine Freude an den intimsten Erzeugnissen des künstlerischen Schaffens erkennen, wie sie früher nur sehr selten — Paul Sachs, G. L. Winthrop — vorkam. Wie überall, entwickelt sich auch hier Amerika von extensiver zu intensiver Wirtschaft. Dies gilt vielleicht noch stärker von den öffentlichen Museen, deren Wesen sich in der Krise gleichfalls verändert. Sie haben zunächst schwere Zeiten gehabt und manche, die durch begonnene große Bauten oder nicht voll bezahlte Ankäufe schwere Lasten weiterzuschleppen haben, haben sie noch heute; in manchen haben die Etats schwere Erschütterungen durchgemacht und das Personal starke Einschränkungen erfahren. Im ganzen haben sich aber die Anstalten den neuen Verhältnissen angepaßt; die engere Verbindung, die sie, um sich zu erhalten, mit den Stadtgemeinden einzugehen hatten, gibt ihnen einen stärkeren Rückhalt in der Öffentlichkeit und die größere Sparsamkeit, zu der sie sich genötigt sehen, einen Antrieb zu größerer Systematik. Auch hier ist die Zeit des Rafens, des übermäßigen und allzurachen Wachstums einer Periode gründlicher Durchdringung des Vorhandenen und planmäßigen Ausbaus gewichen. Die jüngeren Sammlungsleiter, unter denen sich mehrere bemerkenswerte Begabungen befinden, sind sich darüber ganz klar; sie sollen das Museum aus einem Spielzeug reicher Dilettanten zum Arbeitsfeld verantwortlicher Fachleute machen. Not lehrt nicht nur beten, sondern auch arbeiten. Die Vertiefung des Museumswesens ist in der kurzen Spanne der letzten drei Jahre eine auffällige; darüber hinaus weist vieles in die Zu-

kunft. Der zielbewußte Ausbau des Museums in Worcester durch Francis Taylor, die schwere Aufgabe, die Walter Heil mit der Reorganisierung des H. M. Young Memorial-Museum und des Palastes der Ehrenlegion in San Franzisco übernommen hat, die durchgreifende Erneuerung, die Philipp N. Youtz an dem überalterten Museum in Brooklyn energisch zu vollziehen im Begriff ist, all dies wird über die unmittelbar betroffenen Sammlungen hinaus anregend, wegweisend und verjüngend wirken. Amerika ist in der glücklichen Lage, geistig erst erwerben zu müssen, was es so überreichlich von den Vätern ererbte.

Dem Privatsammler wird in diesem neuen System eine neue Aufgabe zufallen; er wird dem Museum nicht mehr vorwiegend materiell, sondern intensiver ideell zu dienen haben. Seine Opferfreudigkeit, die immer bewunderungswürdig war, wird in Zukunft eine noch persönlichere Tat sein. Neben die Library of Congress in Washington, die von Anbeginn immer unmittelbares Eigentum der Nation war, hat vor kurzem Folger den Prachtbau seiner Shakespearebibliothek gesetzt. Leute, die den Stifter kannten, haben mir erzählt, durch welche persönlichen Entbehrungen er diese erstaunlich reiche Büchersammlung zusammenbrachte, die er der Öffentlichkeit zum Geschenk machte. Diese Art des Sammeln, an die wir kaum zu denken pflegen, wenn wir von amerikanischen Sammlern sprechen, wird es auch in Zukunft geben. Das Maß einer Liebe — auch zu Kunst oder Wissenschaft — gibt nicht das Geld, das sie kostet, sondern die Opfer, die ihr gebracht werden.



Ludwig Richter. Hirtenpaar mit Schafen in felsiger Landschaft

Im Besitz des Herrn Gustav Flinsch, Leipzig



Oswald Hofmann. Duo. Bronze

Oswald Hofmann. Von Friedrich Rießner

Die ostgrenzländische Herkunft des Bildhauers Oswald Hofmann ist in seinem ganzen bisherigen Schaffen unverkennbar und für seine künstlerische Entwicklung von wesentlicher Bedeutung. Dies sei vorweg betont, um dem Verständnis für eine gewisse

innere Schwerkraft und formale Schwerflüssigkeit seiner Werke, vor allem seiner früheren, den richtigen Weg zu weisen. Sie sind der Ausdruck eines zielbewußten Willens zum persönlichen Stil, der sich in der Bewältigung starken inneren Erlebens aus-

geprägt. Man wird seinem — im Hinblick auf die verhältnismäßig späte Berufung zum freischaffenden Künstler — reichhaltigen Werk allerdings nicht gerecht werden, wenn man es etwa mit jenen herkömmlichen ästhetischen Maßen mißt, die um die Wende des Jahrhunderts im Sinne einer sog. dekorativen Plastik gegolten haben und die auch heute wieder, aus verständnisvoller Würdigung des Handwerklichen, wichtig genommen werden. Denn wir finden bei Hofmann in seinen frühesten Arbeiten nur wenige versuchsweise Anklänge an die ihm damals innerlich fremde dekorative Plastik, die auch als selbständige Komposition noch ihre Gebundenheit an eine Architektur oder einen künstlich geschaffenen Raum betont. Diese Bindung zum Dekorativen wird ersetzt durch die um so stärkere schöpferische Beziehung zur Landschaft und zu den Menschen seiner Heimat. Die sinnvolle Einordnung seiner Kriegerdenkmäler in die böhmische Landschaft beweisen, daß Hofmann seine ersten und entscheidenden Anregungen nicht in der Umwelt einer schönen Architektur erhielt, sondern in der Stille und tektonischen Ordnung der Landschaft und in der Begegnung mit ihren Menschen. So überwiegt in seinem Werk von früh an ein stimmungsmaßiger Gehalt, der in der Bewältigung des Materials zuweilen bis an die Grenze des formal Zulässigen geht, ihm andererseits aber die völlige Unabhängigkeit in der Auswahl der Motive sichert.

Es war für die weitere Entwicklung Hofmanns entscheidend, daß er die ursprüngliche Beziehung zur Landschaft auch nach seiner Übersiedelung in die Stadt nicht verlor, wo mancher Wettbewerb ihn anregte, in eigenen Entwürfen das Problem der architektonisch eingegliederten Plastik zu lösen. So hielt er sich immer frei von jeder Art peinlich-pathetischer Monumentalität und überzeugt auch in der großen Komposition einer Pietà-Gruppe, in dem Kriegerdenkmal im Friedhof von Preßnitz, wenn er die Maria nicht nur als schmerzhaft duldende, über ihren toten Sohn sich beugende Mutter gestaltet, sondern als die in ruhigem Ernst um die Erlösung alles Kreatürlichen wissende Aufgerichtete darstellt, durch die monumentale Schlichtheit.

In Schmiedeberg, einem kleinen Ort im böhmischen Erzgebirge, als Sudetendeutscher geboren und unter bäuerlichen Menschen aufgewachsen, die es zufolge ihrer Schwerblütigkeit und Schwermütigkeit, ihrer seelischen und wirtschaftlichen Not nicht leicht haben im Leben, war Hofmann bis zum Kriege als gewerblicher Bildhauer tätig. Diese Jahre handwerklicher Disziplin und Bescheidung, aber auch stiller, steter Beobachtung von Menschen in seiner Heimat, sind für die ungebrochene Stoßkraft seines gestaltenden Talents von großer Bedeutung gewesen. Als er nach dem Kriege nach München übersiedelte und an der Kunstakademie bei den Professoren B. Schmitt

und Bleeker studierte, bestand für ihn keine Gefahr mehr, die ursprünglichen Werte seiner künstlerischen Eigenart zu verlieren. Neben Auftragsarbeiten, Kriegerdenkmälern und Porträts, darunter das des Kardinals Newman, das durch seine formale Geschlossenheit und psychologische Treffsicherheit schon den späteren Bildnisplastiker ankündigt, entstehen die ersten freien Kompositionen. Es sind Menschen seiner Heimat, die er modelliert und schnitzt. „Weggenossen“, wie sie aus böhmischen Schenken kommen, „Wanderer“, die ruhelos durchs Land ziehen, „Fürchtende“, in denen sich das maßlose Erschrecken der Kreatur vor den dunklen Mächten des Seins ausdrückt, Mädchen, Frauen und Mütter, Männer, die müde von der Arbeit ausruhen und Männer, die beten. Es ist die Leidenschaft des Erzählens, die diesen Künstler beherrscht und die ihn zu immer neuen Figuren und Figurengruppen in beliebigem Material, vor allem in Holz, anregt. Sind es zunächst die breitknochigen, schwerfälligen Menschen seiner Heimat, so weitet sich mit der künstlerischen Entwicklung der Raum für die Gestaltung anderer Typen. Da findet man in lauschenden Gesichtern das Erlebnis eines jähen, unsagbaren Erwachens, und das Knien dieser Menschen ist schon ein Sich-Erheben, ihr Stehen halber Schritt und ihr Schreiten anschwingender Tanz. („Duo.“) Und man weiß, daß diese Gebärden nicht äußerlich sind, sondern Ausdruck inneren Erlebens.

Auch in der Gethsemane-Gruppe, ein dem Künstler durch Wettbewerb zugesprochener Auftrag in Lindenholz für die Kirche „Heiligen Blut“ in Bogenhausen bei München, ist der Ausdruck des Erlebens ganz ins Menschliche einbezogen. Es ist nicht so sehr der Sohn Gottes, der das „Nicht wie ich will, sondern wie du willst“ spricht, sondern der Mensch, der nun lauschend auf göttlichen Trost, betend ins Knie gesunken ist und den Engel, als Freund, erwartet. Und obwohl der Engel das Signum des Himmlischen trägt, ist er doch Mensch, mitfühlend im Ausdruck bis in die gebogene Braue und die verkündigenden Hände.

Es ist klar, daß sich die Beziehung zum Menschlichen bei diesem Künstler auch in der Porträtplastik besonders sinnfällig zeigt. Das Suchen nach den tiefen, unbestechlichen Werten eines menschlichen Gesichts, bewahrt ihn sowohl vor naturalistischer Betonung als auch vor jeder Art abstrahierender Stilisierung. So reihen sich diese Porträtarbeiten in die epische Linie seiner freien Kompositionen ein. Der nun Fünfundvierzigjährige, dessen Werke in verschiedenen öffentlichen Galerien Münchens, Prags und anderer Städte, aber auch in Privatbesitz in Deutschland und Böhmen verstreut sind, gehört zu jener Art Künstler, die sich niemals selber persiflieren, weil sie erfüllt sind von jener schöpferischen Evolution, die unermüdet ist in der Gestaltung immer neuer künstlerischer Werte.



Oswald Hofmann. Obberguppe für die Kirche Hl. Blut in München-Bogenhausen
Die Eingangstafel dieses Heftes zeigt ein Detail des Engelskopfes



Fritz Burmann. Hafllandschaft mit Sonnenblumen

Kurische Bilder

Zu den Bildern von Fritz Burmann. Von Harald Busch

Wer hat schon einmal auch nur den Namen gehört: Fritz Burmann? Ein westfälischer Maler, 1892 wurde er geboren, lernte vor allem in Düsseldorf, war Frontkämpfer den ganzen Krieg hindurch, und nun ist er seit 1926 Professor an der Akademie in Königsberg, jenem vorgeschobenen Posten des Deutschtums. Dort drüben kennt man ihn, drüben in jenem abgesplitterten Kernlande Preußens. Auch in Berlin hörte man seinen Namen, im Rheinland, Westfalen, auf der deutsch-schwedischen Kunstausstellung in Saßnitz sah man Bilder von ihm; das Kultusministerium kaufte erst kürzlich Werke von ihm. Doch in Hamburg? Nun endlich kann man zum ersten Male sein Schaffen betrachten. Die Kunsthandlung Commeter hat eine Reihe seiner „Bilder von der Kurischen Nehrung“ ausgestellt.

Wichtiger als alles Reden um und über die Kunst ist ja, sie zu betrachten; notwendiger als alles Ge-

feilsche um Wert oder Unwert einzelner Künstler, dringlicher als alles Kämpfen für und wider den oder jenen Maler scheint uns, eine Gemeinde um sie zusammenzurufen, die bereit ist, dem zu lauschen, was Kunstwerke ihr zu sagen vermögen. Denn Kunst ist berufen, hinaufzuheben den, der sich mit ihr beschäftigt. Kunst ist, wie Goethe einmal meinte, die Sprache des Unausprechlichen, wenn anders sie Kunst heißen darf.

Fritz Burmann — das ist wieder einer von jenen, die etwas zu sagen haben, einer von jenen, die nicht lediglich so leer und so geschickt sind, im ästhetisch-reizvollen Abschildern an sich belangloser Naturbeobachtungen sich zu erschöpfen, sondern von denen, die Wesentliches, Allgemeingültiges, „Bezogenes“ zu gestalten und uns zu packen versuchen mit dem, was sie selbst gepackt und beeindruckt hat.

Die Generation von Malern, der Fritz Burmann



Fritz Burmann. Fischerfrau mit Angelhalmen



Fritz Burmann. An der Steilküste

angehört, ist mißtrauisch geworden gegen die sinnliche Fülle und lebensfroh strömende Kraft der Farbe; sie hat Krieg und Nachkriegszeit durchgemacht und will — aus innerem Bedürfnis heraus — sparsam sein, wahrhaft und wesentlich; will nicht mehr scheinen, als sie ist. So verzichtet sie — oft allzu bewußt und allzu selbstbeschränkend — auf jedes Sichverströmen im gesunden (so überaus nordischen) Lebensüberschwang. Sie ist eben skeptisch geworden gegen jede Überschwenglichkeit. Sie will sich hüten, in anmaßliches Pathos, in „mystische“ Zuchtlosigkeit zu geraten, in denen so viele nach dem Kriege versanken. Sie sucht nach Gesetz, nach Bindung, und nach der Beschränkung, in der erst ein Meister sich zeigen mag. Irgendwie unfrei ist sie oft, aber aus innerer Anständigkeit; es fehlt ihr ganz einfach der lebenbejahende Glaube an die innere Unfehlbarkeit, an die eigene Richtigkeit; es fehlt ihr also die unverbrauchte selbstsichere Naturhaftigkeit, die erst den ganz großen, aber dann auch tragisch einsamen Künstler macht, der sich für alle die andern mit leiden fühlt und mit beglückt. Sie sehnen sich nach Natur, die Künstler dieser Generation, ahnen auch deren Ge-

walt, aber sie ist wie ein fernes Land, das ihnen verschlossen bleibt. Sie suchen nach dem, zu erkennen, „was die Welt im Innersten zusammenhält“. Dabei sind sie so ehrlich, daß sie jedweden Effekte abhold sind, so sehr, daß sie leicht schüchtern wirken und ärmlich. Wie Ernst Thoms z. B. stumpfes Grün und Braun zum Malen aller seiner Bilder wählt, kaum eine andere Farbe, so daß man trotz allem Ernst, aller Intensität, die von ihm auströmt, bei seinen Werken kaum von Malerei als von einer Farbenkunst sprechen kann (halten wir einmal ein so farbenfrohes Bild der Dürer- oder der heutigen Zeit, auch nur einen der überfeinerten Impressionisten daneben), so benutzt auch Burmann eine ganz sonderbar und fast ängstlich beschränkte Palette. Graue Töne herrschen vor, vom bräunlichen, weißlichen bis zum grünlichen und oft gar schrill bläulichen und gelblichen Grau. All seine Farben sind wie absichtlich in Grau gebrochen. Sie wollen eben um keinen Preis billige Wirkungen erzielen, diese Künstler. Ehrliche Sucher sind es, Aufbauende, die still mit Hand anlegen auf ihre Weise, wie man sie brauchen mag. So zieht es Burmann hinaus über das Haß zu den



Fritz Burmann. Am winterlichen Haff



Fritz Burmann. Nehrungsabend



Ferdinand Liebermann. Wehrhaft
 Figur für das deutsche Kriegerdenkmal in Nazareth
 Abgüß ausgestellt in der Großen Münchener Kunstausstellung 1935

unverbildeten, einfach naturhaften Geschöpfen. Schlicht sind die Menschen dort auf dem kargen Landstrich der Kurischen Nehrung. Wahrhaft ihrem ärmlichen Boden entstiegen scheinen sie uns Städtern aus dem Westen, kommen wir zum ersten Male dort hin auf jenes deutsche Grenzland im Osten. So ist ja auch Burmann, der Westfale, dorthin gekommen, an die Ostpreußische Küste, hat diesen schmalen Streifen Landes kennengelernt

mit Sumpf und Wald, mit Strand und Sand; und mit seinen Menschen. Da ist ihm daran aufgegangen die wesenhafte Ursprünglichkeit alles einfachen menschlichen Seins. Ähnlich, wie einst einen Barlach die Nichtigkeit des Menschen überkam, sein Verlorensein in der Weite der russischen Landschaft, sein Gewachsensein als zwar bodengebundenes naturhaftes Wesen, als Mensch aber eben doch im Banne kosmischer Mächte; ähnlich auch hat Burmann diese kurischen Deutschen in sich begriffen, daß er nun wieder und wieder sie in seinen Bildern uns zeigen muß.

Das Leben dieses Volkes. Da warten Fischerfrauen auf ihre Männer, warten, auf die, die in primitivem Boot derweilen ums tägliche Brot ringen mit Wind und See und Einsamkeiten. Und dieses Warten des einen, es wird wie zum Warten schlechthin, zum Sinnbild aller, die in Sorge und Sehnsucht und Angst, und doch gefaßt im Wissen um das Unabänderliche, auf etwas warten, das Freude oder Schmerz heißen kann, Gewinn bringt oder Verlust. Schwermütig sind diese Menschen geworden, wesentlich, im täglichen Einsatz; ab und an nur reden sie, hart und in eigenartigen Lauten. Schweigsam und voll ergebener Demut stehen diese Frauen ruhevoll und erregt zugleich unter dem blassen Glanze vor Meer und Himmel über dem grauen Sand. Hier liegt ja der Mensch noch im Kampfe mit den Gewalten der Erde und des Wetters. Abringen muß er ihnen, was er zum Dasein braucht. Ihre Kräfte muß er belauern, ihnen begegnen zu können. Nicht leichthin schüttet das karge Land Schätze über die Menschen, denen es Heimat ist; nicht freiwillig gibt die ihnen die See. Ernst sind sie dabei geworden, diese Kuren, und doch voll inneren Lebens; einfach und gerade, ganz selbst Natur, laut und heiter heute, und voll herber Schwermut am nächsten Tag. Wie Größe ja immer schlicht ist und einfach. So schildert sie dieser Maler. Da stapfen Schulkinder mühsam am Haff entlang gegen den Sturm, hintereinander im Takt ihrer Gruppe. Volkstümlich klingt wie ein schlichtes Wiegenlied der „Nehrungsabend“, die Mutter in dieser Dünenlandschaft, die so triebhaft sorgend ihr Kind umfangen hält in dem dämmernd erlöschenden stillen Grau von Sand, See und kläglich verschwimmender Sonne. Wie ein nur schüchternes Lächeln blühen Sonnenblumen im Gärtchen des Fischers zwischen den Netzen vor Strand und Haff. Blaß wie ihr Leuchten, nicht bunt und sorglos zu leichtem Genießen, karg, schlicht und sparsam wurden auch sie, wird alles unter dem Eindruck des rieselnden Sandes, den zwischen Meer und Haff der Wind zum schmalen Heimatstrich dieser Menschen aufwarf.

Fritz Burmann, ein Maler unter vielen; und doch besonders. Nicht laut, nicht aufdringlich, nicht sorglos blühend, auch nicht voll saftiger Glut, aber voll tief bereiter Besinnung klingen all seine Werke zusammen zur leisen Symphonie dieses einzigartigen Landes und seiner Menschen.