

richteten deutschen Gründungen sollte nicht verloren gehen. Sie soll uns und anderen zeigen, mit welchem Mut die deutsche Industrie auch Duzende Millionenwerte an Ideen setzt und wagt. Der Wille zu wagen, der das Beste ist in allem wirtschaftlichen Ringen und Kämpfen: wenn der uns erhalten bleibt, wird uns die Hoffnung auf die Zukunft bleiben. Vielleicht findet sich einmal ein Griffel, der die zerstörten Hoffnungen der deutschen Industrie im Kampfe um den Fortschritt aufzeichnet. Ich glaube, die Geschichte des verlorenen Wagens ist nicht weniger interessant und nicht weniger ruhmreich für die Wirtschaft des deutschen Volkes, als die ihrer Siege.

M a p.

Berliner Ausstellungen.

Die Ausstellung der Werke Goblers im Salon Cassirer hat den Vorzug, daß sie Werke des Künstlers aus allen Epochen seines Schaffens bringt, den Mangel, daß eine fünffigurige Komposition aus der letzten Zeit fehlt. Dann hätte man mit noch größerem Gewicht über die interessanteste Frage diskutieren können, die diese Ausstellung aufgeworfen hat: Welche Bedeutung hat Gobler für eine zukünftige Malerei? Man ist namentlich in akademischen Kreisen geneigt, dieselbe sehr hoch anzuschlagen und man beruft sich auf die Ausstellungen Schweizer Künstler, die überall durch ein sehr hohes Niveau aufgefallen sind. Jenseits dieser nationalen Schranken aber wird man nichts beibringen können. Ich glaube vielmehr, daß Goblers Sprache eine durchaus persönliche bleiben muß, weil sie stilisiert und ein Schema konstruiert. Stilisierungen aber können nicht die erschöpfende Sprache

einer Zeit werden, wenn sie auch unter den Händen eines großen Künstlers ein bewundernswürdig weites und allgemeines Gebiet von Tatsächlichkeiten umfassen können. Nicht Gobler sondern Cézanne hat den Weg gewiesen, auf dem allein eine neue Malerei sich entwickeln kann, sich schon entwickelt hat. Ohne Cézanne wäre der ganze sogenannte Expressionismus unmöglich, der sich ohne nationale Schranken mit nationalen Eigenarten überall entwickelt hat.

Um in das scheinbar vielgestaltig-verworrene *œuvre* Goblers einzudringen, mag man zwischen Figurenkompositionen und Naturstudien unterscheiden. Diese ziehen sich durch sein ganzes Leben hin und zeugen von einer bereitwilligen Hingabe an die Objekte, von intensiver Liebe zum Kleinsten. Gleichzeitig offenbart sich in ihnen fast bis in die letzten Jahre hinein ein tastendes Suchen nach den adäquatesten Ausdrucksmitteln. In der Frühzeit ein stetes Schwanken zwischen reiner Tonmalerei und spitzer, ja bizarrer Linienführung. Später nähert er sich dann den farbigen Problemen des Impressionismus, ohne jemals zu einer ähnlichen Harmonie zu kommen. Seine Farben stehen hart nebeneinander, man möchte sagen: jeder Fleck als Einzelindividualität. Ihm fehlt jede Fähigkeit zu jenem Reich der Übergänge, in dem die Impressionisten ihre großen Entdeckungen gemacht haben. Dieser Mangel ist nicht nur ein koloristischer, sondern zeigt sich in der Linie überall dort, wo sie das Zusammentreffen zweier Glieder, das Ineinandergreifen zweier Funktionen ausdrücken soll. (Und hat schließlich seine letzte Korrespondenz in der Komposition). Gerade diese Studien zei-

gen am deutlichsten die Beschaffenheit des Goblerschen Temperaments, wenn auch zu stark nach der negativen Seite. Er besitzt keine sensible Sinnlichkeit, keine lebensprühende, lebensschwellende, sexuelle Sinnlichkeit. Alles wird allgemein unter seinen Händen und jene impressionistische Kraft der Individualisierung des Gegenstandes in der Atmosphäre scheint Gobler nicht zu besitzen. Er hat dagegen öfter versucht, in einer Landschaft mehr zu geben als psychologisch interpretierte Natur und ein Bild zu erreichen versucht durch (gewaltsame) stilisierte Parallelismen in der Wagerechten. Ein grauer Wolkenstreifen spiegelt sich im See. Diese wagerechten Farbstreifen, in paralleler Korrespondenz übereinandergelegt, sind durchaus mißlungene Versuche, direkt aus der Landschaft ein Bild zu gewinnen d. h. eine Äußerung, die eine zwingendere und sichtlichere Einheit aufweist als die reine farbige Harmonie der Impressionisten.

Dort aber, wo Gobler sich ohne Präntensionen in den letzten Jahren vor die Natur stellt, scheint er mit seine reinsten Leistungen geschaffen zu haben. Ein neues Massengefühl und ihm entsprechend eine neue große Linie ließen ihn jene Berggipfel malen, mit denen mir das so vernachlässigte Problem der Bergmalerei gelöst zu sein scheint. Wenn man einen Augenblick an die spielerischen Lösungen denkt, die Manet aus dem Hochgebirge Norwegens mitbrachte, begreift man sofort, wie sehr hier bei Gobler Stoff und Künstler einander entsprechen.

Man wird die Bedeutung dieses ununterbrochenen Naturstudiums nicht hoch genug einschätzen können. Es lieferte dem Künstler die Basis

für seine farbigen und linearen Abstraktionen, was aus einem vollkommenen Parallelismus der Komposition mit der jeweiligen Stufe des Naturstudiums bewiesen wird. Es bildete das Fundament und den Hintergrund seines Schaffens. Dieses aber bedarf der Figur und ihrer Gebärde sowie der Möglichkeit einer schematischen d. h. parallel geordneten Gruppierung.

Das erste Werk dieser Art ist *dialogue intime*. Vor einer zu hohem Horizont aufsteigenden Hügellandschaft schreitet auf einem viereckigen, hellen Sandweg feierlich ein überschlanke, nackter Jünglingskörper mit erhobener Armgebärde. Die Eigenart jeder Goblerschen Gebärde besteht in ihrem Verhältnis zum Körper d. h. in ihrer geringen Entfernung von ihm. Von Tanzbewegungen abgesehen könnte man ein bestimmtes nur Goblersches Verhältnis zwischen der Geschlossenheit der Silhouette und dem Grade der Ausladung der Gebärde konstatieren. Diese Tafel ist in einer nach grau stilisierten Farbenharmonie gemalt und findet in dieser durchgehenden Schwächung der Farbe ihre Einheit. Denn das Liniengefüge, so sehr es mit Bewußtheit füreinander gesetzt zu sein scheint, hat keine Notwendigkeit gewonnen, ja, die sehr detailliert ausgeführte Landschaft bildet trotz der Gleichheit der Stimmung keine optische Einheit mit der Figur.

Bereits 14 Jahre später ist das nächste Bild des Frühlings datiert. Es differiert durch die reinen, harten, und ohne jede Rücksicht auf Naturwahrheit aufgetragenen Farben. Ich möchte glauben, daß das Literarische an diesem Bilde das Interessanteste ist, da es Gobler nicht glückte, die

beiden Figuren zu einer Einheit zu binden. Sie fallen nicht nur als Gruppe auseinander, sondern einzelne Details sind mit solcher Selbständigkeit gebildet, daß sie das Auge vom Ganzen abziehen. Dagegen bedeutet das Literarische einen neuen und reizvollen Beitrag zur Psychologie der Jugend, des Erwachens der Geschlechter. Das scheint mir das Hodlersche Schaffen durchgehend zu charakterisieren. Daß er eine Allgemeinvorstellung durch umfassende, persönliche Erlebnis kraft mit einem neuen unserer Zeit adäquaten Inhalt füllt und für diese die eine Variation innerhalb seines Figurenschemas sucht.

Hier fehlt nur eine große Komposition, die uns hätte zeigen müssen, wie weit Hodler in der Vereinheitlichung der Fläche gekommen ist. Aber soviel sagt uns unsere Erinnerung mit Sicherheit: Die Basis einer in Allgemeinvorstellungen arbeitenden Phantasie und eines künstlich-intellektuell, nicht unmittelbar sinnlich gestaltenden Temperamentes ist die gleiche geblieben. Das ist Hodlers Grenze. Und noch ein anderes zeigt sie uns: das weite Gebiet, das Hodler in seine Stilisierungen hineinbringen kann, das Umfassende seiner Persönlichkeit: das ist seine Größe.

Ich habe das Bedürfnis, durch Abschnittbildung von diesem großen Künstler Distanz zu nehmen, da ich von der juryfreien Skitschau reden will. Schade, daß diese Sensation mehr geworden ist als eine Statistik der Impotenz und eine Gelegenheit für liberale Kritiker, ihr freiheitliches Herz vor Nullen und dem Prinzip zu bekennen. Ich wußte nicht, warum sich Künstler der neuen Sezession für gut genug hielten, als Reklame für

die Unfähigkeit zu dienen. Ich dachte, man sollte rein menschlich so viel Charakter und Würde haben, daß man darauf achtet, neben wem man die Produkte seiner inneren Erregungen hängt, wenn man die Möglichkeit einer Ausstellung besitzt. Da nun aber von einem dieser Herren gesagt worden ist, warum er in der juryfreien Skitschau ausgestellt hat, will ich es gern weitergeben, in der Hoffnung, daß damit die Qualität erschöpfend charakterisiert ist. Man rechnet damit, daß neben der absoluten Impotenz das „Gute“ zur „Geltung kommen“, „durch Vergleich wirken“ wird. Wer solche Folien zur Wirkung gebraucht, der muß natürlich diesen Satz aufstellen: „Der Dilettantismus ist eine Notwendigkeit.“ Ich werde mich hüten, ihn zu akzeptieren, beantrage aber gern den Zusatz: Es ist gleichgültig, ob man à la Rafael dilettantiert oder à la Neo-Impressionismus oder sogar à la Expressionismus.

* * *

Einer der Künstler aus der „neuen Sezession“, Herr Melzer, hatte eine Kollektivausstellung bei Keller & Reiner. Seine Holzschnitte sind mir der angenehmere Teil seines Schaffens. Während ich vor den Bildern nie ganz das Gefühl der Leere verlieren kann, sehe ich in jedem seiner Schnitte eine geschlossene und eigenwillige Leistung. Die Harmonie der Farben ist in ihrer ausgesuchten Parteilichkeit von großem Reiz, während das Liniengefüge einen stark intellektuellen Willen verrät. Doch liegt hier eine illustrative Begabung, und die Ausstellung war ein Versprechen auf Leistungen, die man freudig erwarten darf. Doch wird man sie durch nichts sicherer unterbinden können, als

wenn man den Künstler vorzeitig als fertig in die Öffentlichkeit zerzt.

Die Erziehung zur Kunst des werdenden Künstlers und des Laien. Dieses große Problem hat die Ausstellung von Arbeiten aus der Schule des Herrn v. Kunowski zur Diskussion gestellt. Seine langjährigen Bemühungen richteten sich darauf, nach Auseinandersetzung mit den Traditionen und mit der Moderne das Gebiet des Erlernbaren in der Kunst festzulegen. Dieses Miteinbegreifen der Moderne gab wohl der Ausstellung eine gewisse Frische, die man sonst auf Schülerausstellungen vermisst. Trotzdem bin ich nicht überzeugt, daß es gelungen ist, das volle Ziel zu erreichen. Ich glaube nicht, daß es ein absolutes und erlernbares Handwerk gibt, losgelöst von dem, was ein Künstler zu sagen hat. Mit der Variierung des artistischen Inhaltes variieren sofort die Ausdrucksmittel, und es gibt keine Technik, kein Können diesseits oder jenseits alles Wollens. Die Methodologie und die Philosophie der künstlerischen Mittel bestimmen sich von der Kunst her und nicht umgekehrt. So vermissen wir eine wirklich überzeugende künstlerische Begabung unter den Schülern und kann andererseits darauf hinweisen, daß die begabtesten unserer jungen Maler Autodidakten sind.

Dagegen scheinen mir die Bestrebungen des Herrn v. Kunowski überaus wertvoll für eine Erziehung unserer Augenkultur. Wer weiß, wie viele Geschmacklosigkeiten auf das Konto unempfindlicher Blindheit zu schreiben sind, wie schwer bisher jede Erziehung des Auges zur sinnlichen Auffassung der Wirklichkeit vorwärts gekommen ist, wird es nun als Notwendigkeit freudig begrüßen können,

daß man einmal systematisch an diese Frage herantritt. In diesen Grenzen ist die energische Arbeit nicht genug zu loben, und es war ein glücklicher Gedanke, die Möglichkeiten des Fortschrittes an einem Beispiele dauernd zugänglich zu machen. In einem Buche: Unsere Kunstschule (erschienen im Verlag der Nationalstenographie Liegnitz 1910) hat das Ehepaar Kunowski die Resultate in Wort und Bild niedergelegt, und es wäre zu wünschen, daß diese Riesearbeit für die Kultivierung des deutschen Auges fruchtbar würde.

Man kann vielleicht sagen, daß in keinem Lande so viele und so gute Versuche gemacht werden, die Sinnlichkeit des Auges zu klären und zu heben als bei uns. (Man könnte das als Beweis für die geringe Augenkultur des deutschen Volkes ansehen.) Ich rechne dazu jene groß angelegte Publikation des Verlages Eugen Diederichs (Jena) einer Kunstgeschichte in Bildern in 25 Bänden à 6 M., also einer weitesten Kreisen zugänglichen Veröffentlichung von 25 × 200 guten Photographien aus der Kunst aller Zeiten und aller Völker. Die Monumentalität einer solchen Publikation wird hoffentlich dem deutschen Volke die selbstverständliche Pflicht der Ausnutzung dieses Materials auferlegen.

Es war der Krebschaden jeder Kunstgeschichte und Kunstbetrachtung, daß man zu viele Worte machte, die ohne wesentliche Beziehung zum Werke waren, ja daß man ohne Materialvorlagen darauflos redete. Dieser Uebelstand wird nun in einer umfassenden Weise gehoben. Was in den drei Bänden vorliegt, ist z. T. fast vollkommen. Ich meine die beiden Bände, die Herr Prof. Dr. Heid-

rich ausgewählt und eingeleitet hat. Hier hat ein Kenner das Typische herausgegriffen und ein erlebender Historiker das Notwendige zum Verständnis klar und einfach gesagt. Ich würde nur wünschen, daß gegenüber einzelnen Verteilungen ins Detail Gesamtheiten mehr zur Geltung kommen. Es ist eine unerläßliche Pflicht, die Abbildung einiger Altäre zu geben, um jene Eigenart des Zusammenstellens von Architektur, Plastik und Malerei zu illustrieren. Es genügt nicht, daß nur davon gesprochen wird, da den Worten kein Bild in der Vorstellung der meisten Leser entspricht. Aber alles in allem sind diese altniederländische und altdeutsche Malerei vollkommene Muster für das Ganze. Verfehlt scheint mir dagegen die Arbeit des Herrn Prof. Dr. Hamann. Innerhalb einer so monumentalen Publikation ist es individualistische Gelehrtenwillkür, einer Zeit vor kaum 30 Jahren einen Band mit 200 Abbildungen zu widmen. Wie will man die Malerei von vor 1300 bis 1600 dann in drei Bände bringen? Und gerade die italienische Malerei hätte die Hochschule für die Erziehung des Auges werden müssen. Ebenso sehe ich in der Einleitung

eine Unmöglichkeit für den Laien, und in dem Zerkleinern der Abbildungen das geeignetste Mittel, Verwirrungen anzurichten.

Damit ist nichts gegen den Wert der gesamten Publikation gesagt, der man nur im allgemeinsten Interesse wünschen kann, daß rege Teilnahme des Publikums sie nicht ins Stocken kommen läßt und daß die Teilnahme kompetenter Gelehrter manches im Programm ändert. So ist es mir unbegreiflich, wie man die französische Plastik völlig übergehen will, die doch die höchste Blüte der mittelalterlichen Kultur war und die Mutter aller anderen plastischen Schulen des Abendlandes. Wünschenswert scheint mir dann ein Band, der die Entwicklung der Landschaftsmalerei illustriert, weil diese der Stoff der modernen Malerei ist.

* * *

Wenn ich zurückblide, wundere ich mich über die Fülle der Erscheinungen, mit der die Saison eröffnet wurde. Ich verzeichne noch: In der Akademie die Neuerwerbungen der Nationalgalerie. Im Künstlerhaus: Berlin im Bild.

M. R. Schönlanf.

Dieser Nummer liegt das Lesezeichen der Deutschen Gasglühlicht-Aktiengesellschaft (Auer-Gesellschaft) bei.

Für den gesamten Inhalt verantwortlich: Dr. Curt Madlauer, Berlin W, Traumsteiner Straße 3. — Redakteur für Kunstwissenschaft und künstlerische Naturbetrachtung: Prof. Hanns Fehner, z. Bt. Schreiberhau. —

Druck von Siegfried Scholem, Berlin-Schöneberg, Hauptstraße 7-8.

Unverlangte Manuskripte senden wir nicht zurück, wenn ihnen nicht Rückporto beiliegt.