

Bildende Kunst.

Das deutsche Kunstproblem der Gegenwart. Von Rudolf Klein-Diebold. 8° (116) Berlin 1915, B. Behr. geb. M 1.50 — Der Ring des Nibelungen. Farbige Originallithographien auf Kaiserlich Japan, im Format 59×82 cm von Franz Stassen. 1. Teil: Das Rheingold, 24 Blatt in Leinenmappe. Berlin, Weise & Co. M 300.—; vom Künstler signiert M 400.—; einzelne Blätter M 25.— — Maria im Rosenhag. Madonnenbilder alter deutscher und niederländischer Meister. 1.—40. Tausend. Lex.-8° (XII u. 96 vollseitige Bilder.) Königstein i. T., Langewiesche. Kart. M 1.80.

Der chaotische Zustand unserer Kunst, die gegensätzlichen Strebungen, die sich geltend machten, das Verlassen, ja Verhöhnern jeglicher Tradition hat immer mehr und lautere Stimmen der Warnung geweckt. So durfte es nicht weitergehen, sollte unsere echte deutsche Kunst nicht völlig zugrunde gehen. Aus dieser Stimmung heraus hat auch Klein-Diebold sein tapferes Büchlein geschrieben, das die Wurzeln unserer Zerfahrenheit bloßzulegen sucht. Mag man auch vielleicht nicht jedem Satz den Stempel der eigenen Überzeugung aufdrücken wollen, so enthält es doch so viel des Beherzigenswerten, daß man es jedem in die Hand drücken möchte, der für dieses schwierige Kulturproblem auch nur einiges Interesse mitbringt. Es berührt schon wohlthuend, daß der Verfasser unserer deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts wärmeres Interesse entgegenbringt, als man es gewohnt war. Ein Muther hatte sich ja kräftig bemüht, die Nazarenereizeit mit einigen wegwerfenden Bemerkungen abzutun, um Raum für seine modernen Götzen zu finden. Die ganze Verwirrung kam davon, daß man „künstlerische Qualität“ zu eng faßte. Dem muß der prägnante Satz unseres Verfassers entgegengestellt werden: „Künstlerische Qualität und malerische Werte sind nicht identisch. Wir erschlagen auch mit Rembrandt Dürer nicht.“ Das aber war der große Fehler, in den Muther als Geschichtschreiber, Tschudi als praktischer Galerieleiter verfelen, daß sie den an sich richtigen Satz: „Ein Maler muß malen können“, zu Tode ritten und für andere künstlerische Qualitäten kein Auge mehr hatten. Und Liebermann, der Anreger Tschudis, mußte schließlich sehen, wie die neuen Theorien über seinen Kopf hinauswuchsen. Auch die sittliche Dekadenz, die der technischen auf dem Fuße folgte, findet in dem Verfasser einen unerschrockenen Ankläger. Und denen, die nach Rückkehr des Friedens in die Welt rufen möchten: „Seht, wozu all die Bevormundung? unser Volk ist gesund, ihm hat nichts geschadet, es bedarf keiner Einengung“, hält der Verfasser entgegen: „Denen sei gesagt, daß sie an der zu Tage getretenen Gesundheit unseres Volkes und seiner Heldentkraft kein Verdienst haben, daß vielmehr jener Geist, den sie zeitlebens bekämpften, dieser Volksgesundheit noch einmal zum Gefäß und Halt wurde. . .“ Wir müßten das ganze Büchlein ausschreiben, wollten wir auf all die herrlichen, treffenden Gedanken, die sich in den fünf Kapiteln finden, eingehen. Dem Verfasser gebührt der Dank aller, denen daran gelegen ist, daß die Fäulnisstoffe, die sich

in der langen Friedenszeit angesammelt hatten, aus unserem Volkstum ausgeschieden werden.

Franz Staffen ist längst als einer unserer besten Zeichner und Lithographen bekannt. Er gehört zu denen, die unbekümmert um die Verhimmelung gallischer Kunst fest und unbeirrt auf deutschem Boden feststehen und auf das Dürersche Erbe einer klaren Zeichnung und tiefen Ideengehaltes mit Recht mehr Wert legen als auf die einseitige und ausschließliche Betonung des Materischen. Mit Max Klinger und Otto Greiner bildet er eine Trias, die auf dem Fundament einer traditionell fest gegründeten Technik und beharrlichen Formenstudiums eine mächtige Phantasie entfalten und auch das Abstrakte in ein konkret künstlerisches Gewand zu kleiden verstehen. Der vorliegende erste Teil der Nibelungenzeichnungen ist wohl des Meisters reifstes Werk, durchgearbeitet und durchgedacht bis ins kleinste, oft von gewaltigem dramatischen Ausdruck, in den Umrandungen von fast orientalischer Phantastik, die sich im Reich des Symbolischen tummelt und eine reiche Traumwelt vor unsern Augen ausbreitet. Es sind ja nicht alle Blätter gleich gut gelungen: manchmal macht sich, besonders bei ruhigeren Kompositionen, eine etwas akademisch-klassizistische Haltung bemerkbar, wie z. B. auf Blatt 23, manchmal wirkt eine gar zu scharf plastisch herausgearbeitete Formung spröde und kalt (z. B. die Figuren auf Blatt 11 und 22), besonders wo Federzeichnungs-technik mit lithographischer einen vielleicht nicht ganz glücklichen Bund eingehen. Aber alles das sind Ausnahmen, und weitaus die größte Mehrzahl der Blätter ist bei aller Betonung der äußeren Form weich und milde gestimmt und in der Auswahl der Farbentöne von einem außergewöhnlichen Harmoniegefühl und einem feinen Sinn für die zu den einzelnen Szenen am besten passende Farbwirkung getragen. So ist z. B. bei Blatt 14 das Zusammenwirken von Bronze und Farbe ganz herrlich gelungen, und die blauen Töne auf Blatt 9 vertiefen die Stimmung der an sich schon mächtigen traumhaften Komposition noch bedeutend. Das ätherisch Verschwommene liegt dem Künstler nicht weniger als Kraft und Wucht; Blatt 5 und 10 frappieren durch einen ganz wundervollen Rhythmus, Blatt 9 und 24 durch eine ganz großartige Phantasie. Wie ferner der Meister die Hauptbilder mit den Nebenbildern und den Umrahmungen zusammenharmonisiert, verrät ein stark ornamentales, kunstgewerbliches Können, Sinn für gefällige Proportionen und wirksame Gegensätze. Das Rantenwerk selbst, teils ornamental, teils figürlich, zeigt eine schier ungemessene Freude an Detailarbeit. Wie das alles herausgearbeitet ist, bald mit starken und dicken, bald wieder mit schwachen oder auch nur punktierten Linienzügen, hat für jeden, der sich für technische Probleme interessiert, einen hohen Reiz. Nicht immer liegt der Gehalt zu Tage. Oft fordert er eindringliches Studium. An einem Rätsellösen des phantastischen Gaukelwerkes kommt man nicht immer vorbei. Wer diese Geistesarbeit verschmäht, mag sich immerhin an dem Linienwohlklang des rein Handschriftlichen ergötzen. Der Wagnerische Text liegt dem Ganzen nur als Anreger zugrunde, und nur ein Gestalter allerersten Ranges konnte aus diesen literarischen Motiven so zündende Funken schlagen. Die Lithographie aber hat wieder einmal den Be-

weis erbracht, welche Ausdrucksfähigkeit ihr innewohnt, wenn ein Meister sie handhabt. Unsere billigen mechanischen Reproduktionsmittel haben leider den Sinn für künstlerische Graphik abgeschwächt. Staffens Wert mag auch nach dieser Seite hin wegweisend wirken.

Das Buch „Maria im Rosenhag“ will nicht kunsthistorischen Absichten dienen, vielmehr im Bilde ein Stück populärer Religionsgeschichte widerspiegeln. Darum ist auch von einem einleitenden Aufsatz, der die einzelnen Bilder ästhetisch und kunstgeschichtlich würdigt, abgesehen. Die Bilder sprechen ja auch für sich und zeigen unsere alten deutschen und niederländischen Meister von ihrer poetischen Seite besser als andere Motive; auch dort, wo sich italienischer Einfluß schon sehr breit macht, ist immer noch eine Spur deutschen Empfindens geblieben. Man muß die Zeit lieb gewinnen, die dieses reinste Ideal der Weiblichkeit in so uner schöpfbaren Weisen besungen hat.

Josef Kreitmaier S. J.

Stadt- und Landkirchen. Mit Anhang: Kirchenausstattung. Von O. Hößfeld. Vierte, neubearbeitete und erweiterte Auflage. Mit 529 Textabbildungen. 8° (454) Berlin 1915, Wilh. Ernst & Sohn. M 12.—; geb. M 13.50

Es ist erfreulich, daß Hößfeld mit der Schrift über „Stadt- und Landkirchen“, deren zweite Auflage in Bd 73, S. 464 dieser Zeitschrift eine sehr anerkennende Besprechung fand, zum viertenmal auf den Plan tritt, und zwar um ein Merkliches erweitert. Denn das beweist, daß die Grundsätze und Bestrebungen, welche der Verfasser, eine Autorität auf dem Gebiete des Kirchenbaues, in ihr niedergelegt hat, trotz aller modernen Phrasen und Schlagwörter und trotz aller künstlich gemachten und genährten Modeströmungen in weiten Kreisen zum Heile unserer kirchlichen Architektur noch immer Echo finden. Ein Kirchenbau soll klar als das in die Erscheinung treten, was er ist, darum vor allem kirchliches Gepräge an sich tragen. Der Architekt hat sich zu hüten, daß er in dem Bestreben, Neues zu schaffen, profane Züge in seinen Entwurf hineinträgt. Die Kirche soll auch den Verhältnissen entsprechen, unter denen sie entsteht, der Umgebung, der sie sich eingliedert, und zwar nach Größe und Verhältnissen, nach Form und Farbe. Ganz besonders aber will der Verfasser Anschluß an die heimatlliche Überlieferung. „Denn in der Religionsübung, für die wir doch unsere Kirchen bauen, spielt die Überlieferung“, wie er mit Recht bemerkt, „selbst die aus den ältesten Zeiten, eine viel bedeutendere Rolle als im kirchlichen Bauwesen.“ Hierbei denkt Hößfeld ganz besonders auch an die formale und stilistische Behandlung des Kirchenbaues. Wenn er es darum auch für entsprechend hält, in vielen Fällen bei Dorfkirchen oder bei Kirchen bescheidener städtischer Gemeinwesen an die behäbige bäuerliche oder an die etwas höher und feiner organisierte kleinbürgerliche kirchliche Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts anzuknüpfen, so könnten, meint er, doch nicht die geringsten Bedenken obwalten, daß wir uns auch der Kunstsprache früherer Jahrhunderte bedienen. „Die beste