

### Bildende Kunst.

Barockskulptur. Von A. E. Brinckmann. Zwei Bände. 4<sup>o</sup> (VIII u. 428 S.) Mit 437 Abbildungen und 10 Tafeln. 6. bis 10. Tausend. (Handbuch der Kunstwissenschaft, begründet von Fritz Burger. Herausgegeben von A. E. Brinckmann unter Mitwirkung hervorragender Gelehrter.) Berlin-Neubabelsberg, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaton.

Erst seit wenigen Jahrzehnten hat sich eine lebhaftere Anteilnahme an der Barockkunst, zumal der germanischen, durchgesetzt. Früher galt sie als Geschmacksverwilderung, unwert, eingehender untersucht und erforscht zu werden. Heute denkt man anders darüber. Aber die Forschung konnte in der kurzen Zeit nicht alles nachholen, was versäumt worden war; allenthalben finden wir noch Lücken und Lächer, die erst durch mühsame Einzeluntersuchungen ausgefüllt werden müssen. Das vorliegende Werk faßt in großen Zügen alles zusammen, was wir heute über das Spezialgebiet der Barockbildnerei wissen, und vermittelt ein Bild dieser großen, künstlerisch so fruchtbaren Zeit, das im wesentlichen wohl unverändert bleiben wird, mag auch da und dort weitere Forschung eine Kontur schärfer ziehen oder leicht abändern, diese oder jene Partie aus den Hintergründen mehr nach vorn rücken.

Wie ein mächtiger Felsblock steht vor den Toren des Barock Michelangelo. Fast der vierte Teil des Werkes ist der merkwürdigen, bald stürmisch vorwärts drängenden, bald wieder zurücktaftenden Entwicklung dieses großen Meisters gewidmet, dessen Formsprache materiell von einer bisher unbekanntem, fast visionären Kenntnis der anatomischen Verhältnisse, geistig vom Einhauchen seelischen Gehalts bedingt ist. Nur in erster Hinsicht war das Wirken des überragenden Meisters schulbildend bis zum Manierismus. Die Geistigkeit des späteren Barock, besonders in spanischen und deutschen Ländern, war ganz anderer Art als die Michelangelos. In Italien pendelte die Entwicklung zwischen dessen freierer Formanschauung und der gebundenen klassischen hin und her, bis der geniale Bernini den Sieg der ersteren Richtung entschied. Denn auch bei dem überaus einflussreichen, in Italien arbeitenden Niederländer Giovanni da Bologna, der zwischen Michelangelo und Bernini den „Angelpunkt in der frühbarocken Skulptur“ bildet, streiten immer noch klassische Gebundenheit und Freiheit um die Palme. Nach Deutschland wurde seine Richtung durch den Niederländer Hubert Gerhard verpflanzt und durch seine Schule, z. B. Krümpfer, Reichel, weitergeleitet. Die gotische Formanschauung ging bei diesen Meistern einen Bund ein mit der

italienisch-niederländischen. Doch zeigen schon bei Reichel die deutschen Formelemente das Übergewicht über die italienischen. „In der Regensburger Kreuzigungsgruppe gewinnt seine Formensprache eine solche Wucht, daß man einen deutschen, italienfreien Hochbarock unmittelbar vor den Pforten der deutschen Kunst rauschen hört.“ Mit Beginn des 17. Jahrhunderts hatte dann die deutsche Barockskulptur die Jahre ihrer Mündigkeit erreicht. Die Altarwerke eines Hans Degler wirken in dem gotischen Kirchenraum der St. Ulrichskirche in Augsburg gerade deshalb so ausgezeichnet, weil sie die neue Form noch ganz mit gotischer Gesinnung durchtränken.

Aus der norddeutschen Barockskulptur dieser Zeit, die einen viel uneinheitlicheren Eindruck macht als ihre süddeutsche Schwester, hat der Verfasser besonders eine Persönlichkeit herausgegriffen, deren Entdeckung eigentlich sein Verdienst ist: M. Ludewich Munsterman, in dessen Arbeiten sich impressionistische und expressionistische Tendenzen mischen. Mag man der Geistigkeit dieser Werke auch skeptisch gegenüberstehen, so muß man doch anerkennen, daß sie eine Schöpferkraft von ganz eigenartiger Prägung bekunden.

Die italienischen Barockgedanken hat Bernini am klarsten zur Darstellung gebracht, jene Mischung von klassischem Schönheitsstreben, freier, lockerer Form von dekorativer Wirkung, typisierter Seelenbewegungen, Einbeziehung räumlicher Werte in die plastischen. Sein Einfluß war der stärksten einer, die je von einem Künstler ausgegangen sind. Gegenströmungen wie die Allgarbis kamen trotz mächtiger Protektion nicht hoch.

Stand die Barockform in Spanien ganz im Dienste mystischer Kontemplation, obwohl stark vom Naturalismus genährt, doch ungleich vertiefter im seelischen Ausdruck als die italienische, so diente sie in den flämischen Niederlanden, befruchtet durch Rubens, ausgelassener Sinnenfreude und Verweltlichung der religiösen Stoffe. Frankreich, dem Barock gegenüber unselbständig, verwertete italienische und flämische Anregungen zu dekorativen Gebilden, bis in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts die Pariser Académie royale de peinture et de sculpture alle Kunstströmungen im Sinne der Klassik nivellierte. Es bedarf wohl noch genauerer Untersuchungen, ob nicht neben dieser höchsten und offiziellen Kunst auch die Barockkunst sich weiter entwickelte, die nach außen hin zwar nicht mächtig, dennoch Trägerin der Generationskraft blieb und so letzten Endes das Rokoko hervorbrachte, oder ob, wie der Verfasser so nachdrücklich hervorhebt, die Entwicklungsreihe Renaissance, Barock, Rokoko nur für Deutschland zutrifft, während für Frankreich Rokoko das ist, was Barock für Italien gewesen ist: Auflösung der Hochrenaissance, die in Frankreich allerdings durch Elemente des Barock und der Klassik modifi-

ziert war. Einzig in der deutschen Kunst findet Brinckmann die ganz folgerichtige Entwicklung der Berninischen Formgedanken. Man müßte, so meint er, ebenso den Mut haben, den Begriff Sonderrokoko zu prägen, wie man seit einigen Jahren von einer Sondergotik spricht. „Das Rokoko ist genau so phantastische Schlußkartusche des Weltbarock, wie deutsche Spätgotik zitternde Spitze auf dem Dome der Weltgotik war.

Mit aller Entschiedenheit hat der Verfasser das Problem der Barockskulptur auf eine rein formale Betrachtungsweise eingestellt. Man kann diesen Standpunkt verstehen, auch wenn die im Vorwort gegebene Begründung, warum auf einen allgemein kulturellen Unterbau verzichtet wird, nicht so ganz einleuchtet. Der künstlerische Formwille einer Zeit nimmt seinen Nährstoff ebenso aus der geistigen Umwelt, wie die Pflanze aus der Scholle, in der sie wurzelt. Die Frage mag zwar gleichgültig sein für eine intuitive Erfassung des Kunstwerks, nicht so ganz aber für die wissenschaftliche, derenthalb doch Bücher geschrieben werden. Das Innerste eines Kunstwerks läßt sich ja doch nie in Worte fassen, was der Verfasser übrigens auch ausdrücklich betont.

Mit großem Geschick ist Brinckmann der Versuchung aus dem Wege gegangen, die unendlich mannigfaltige Erscheinungswelt des Barock in allerlei Definitionen einzukapseln. Statt dessen weiß er, unerschöpflich in seinen sprachlichen Wendungen, das Anschauungsvermögen des Lesers unmerklich zu stärken, das Unbewußte, nur instinktiv Gefühle ins Bewußtsein zu drängen. Das Ergebnis seiner Untersuchungen hat er im Einleitungskapitel in abstrakte Formen gebracht, deren Verständnis auch nach der Lektüre des ganzen Buches nicht leicht ist. Ich habe den Eindruck, daß die Sache doch ungleich einfacher ist als dieses begriffliche Baugerüst.

Obwohl Schüler und Verehrer Wölfflins kann sich der Verfasser mit dessen System der kunstgeschichtlichen Grundbegriffe nicht recht befreunden. Zumal findet der Begriff des Malerischen, angewandt auf Architektur und Skulptur, seinen Widerspruch. Gewiß ist das *primum in ordine ontologico* beim Barock nicht das Malerische, wohl aber das *primum in ordine logico*: das Kunstwerk drängt sich uns auf in der Form des Malerischen, wobei der Begriff „malerisch“ natürlich nur Bild und Gleichnis bleibt. Es ist das die objektive Betrachtungsweise, die das Kunstwerk in seiner Erscheinungsform betrachtet, dann freilich auch Schlüsse auf die Seh- und Gestaltungsmöglichkeiten eines Zeitalters zieht; das andere ist eine subjektiv-psychologische Betrachtungs-

weise, die das Kunstwerk in seinem Entstehen aus dem Geiste des Künstlers, seine produktive Darstellungsform untersucht. Beide Betrachtungsweisen haben ihre Berechtigung, nur läuft die vom Verfasser besonders empfohlene, die sich an die Darstellungsform des Künstlers klammert, überall dort, wo weder Vorarbeiten noch Ausprüche des Künstlers selbst vorliegen, Gefahr, die reproduktive Darstellungsform des kritischen Beschauers für die produktive des Künstlers zu halten. Ich glaube darum, die beste Methode ist — wenigstens einstweilen — eine Mischung beider, wie sie ja auch der Verfasser in seinem Buche recht glücklich durchgeführt hat.

Wie in seiner „Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts“ hat der Verfasser auch in diesem Buche wiederum eine schöne Probe seiner Gelehrsamkeit, Unabhängigkeit und sprachlichen Darstellungskraft abgelegt. Bei einer Neuauflage sollte jedoch unbedingt die frivole und ganz unangebrachte Insinuation auf S. 400 des zweiten Bandes getilgt werden. Man kommt auch der Religiosität des Barockzeitalters nicht nahe, wenn man von pantheistisch gerichteter Gläubigkeit spricht (II 276). Das sehr reiche Abbildungsmaterial wird zum guten Teil durch Originalaufnahmen des Verfassers bestritten, ausführliche Indizes machen das Buch auch zu einem hervorragend brauchbaren Nachschlagewerk.

Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker. Von Karl Woermann. Zweite, neubearbeitete und vermehrte Auflage. IV. Band: Die Kunst der älteren Neuzeit von 1400 bis 1550. 8° (XVI u. 636 S.) Mit 337 Abbildungen im Text, 6 Tafeln in Farbendruck und 59 Tafeln in Tonätzung und Holzschnitt. Leipzig u. Wien 1919, Bibliographisches Institut.

Umfaßt der dritte Band dieses großen und angesehenen Werkes<sup>1</sup> einen Zeitraum von etwa 1200 Jahren, so beschränkt sich der vierte auf 150 Jahre. Einem in der Kunstgeschichte Un erfahrenen könnte dabei der Gedanke kommen, daß der riesige Stoff doch allzu ungleichmäßig verteilt sei. Indes muß man vor Augen halten, daß unser Band die Zeit der Früh- und Hochrenaissance behandelt, die seit Beginn der kunsthistorischen Forschung im Brennpunkt des Interesses stand und eine so reiche Fülle von Einzeluntersuchungen zu Tage förderte, daß die Darstellung dieser Periode ganz von selbst langsamer schreiten muß als bei den früheren, viel-

<sup>1</sup> Vgl. die Besprechungen der früheren Bände in dieser Zeitschrift: Bd. 92 (1917), Bd. 94 (1918), Bd. 99 (1920).

fach noch dunklen und wenig im Detail erforschten Zeitabschnitten. Es ist ferner zu bedenken, daß diese Zeit eine große Zahl neuer Formprobleme aufwirft, deren Kenntnis für die Kenntnis der künstlerischen Form und ihrer Entwicklung überhaupt von wesenhafter Bedeutung ist. Man braucht nur an die Arbeiten Wölfflins zu erinnern. Schließlich beginnen sich auch in der Neuzeit, mit deren Schilderung unser Band anhebt, immer klarer einzelne Meister als große Führer herauszustellen, das Subjektiv-Persönliche in Auffassung und Stil immer deutlicher hervorzutreten, was alles längeres Verweilen heischt und den Fluß der Darstellung verlangsamt.

Die Methode des Verfassers ist die altbewährte, wie ich glaube, die einzig mögliche für ein solches Handbuch mittleren Umfangs, das doch in erster Linie als Nachschlagewerk zu dienen hat. Nichts liegt dem Verfasser ferner, als eine „Kunstgeschichte ohne Namen“ zu schreiben, den biologischen Werdegang der Kunst unabhängig von der Künstlergeschichte zu verfolgen, einzelne Künstler und Kunstwerke dagegen nur als Beispiele anzuführen; er knüpft vielmehr seine Darstellung an die Namen großer Künstler an „überzeugt von der Fortpflanzungskraft der künstlerischen Persönlichkeiten“.

Auf Schritt und Tritt fällt das ruhige, besonnene Urteil des Verfassers auf. Unfre Zeit liebt ja mehr das augenblicklich Besteckende, Neuartige, wenn auch noch so subjektive Wertungen, ein impressionistisches Flackern von Gedanken und Darstellung. Alles zielt nicht so sehr auf Kunsterkenntnis ab, als auf „Künstlerlebnis“. So gern wir auch diese moderne Art gelten lassen wollen, und so wenig wir ihren Wert für die lebendige Erfassung der Kunst verkennen möchten, für die Wissenschaft, deren Streben doch auf objektive Tatsachen gehen muß, ist die von Woermann angewandte Methode ergiebiger. Obwohl der Verfasser noch aus einer Zeit herausgewachsen ist, der das klassische Ideal als Höchstes galt, dem gegenüber es nur zwei Möglichkeiten gab, entweder möglichste Annäherung ans Ziel oder künstlerische Minderleistung, so hat er sich doch von diesem einseitigen Standpunkt loszumachen gewußt und ist z. B. ein warmer Bewunderer der primitiven Kunst des 15. Jahrhunderts. Die Bearbeitung der Neuauflage hat er sich auch durchaus nicht leicht gemacht, sondern mit peinlicher Gewissenhaftigkeit die große Zahl von inzwischen neuerschienenen Einzelstudien verwertet, so daß sein Buch in allen Teilen auf der Höhe unserer heutigen

kunsthistorischen Kenntnisse steht. Haben sich derartige Handbücher früher meist innerhalb der großen Heeresstraßen bewegt, so findet Woermann auch den Weg zu lokalen Größten, bieten doch gerade sie so viel an reizenden Zügen und Dialektfärbungen.

Etwas auffällig könnte die Verteilung des Stoffes erscheinen. Der Band ist in vier Bücher eingeteilt, von denen das erste und vierte die Kunst nördlich der Alpen und Pyrenäen, das zweite und dritte die Kunst Süd- und Osteuropas behandelt, im ersten Teil das 15. Jahrhundert, im zweiten die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts. Der Grund für diese Einteilung ist mir nicht klar geworden. Ich hätte es vorgezogen, in aufeinanderfolgenden Abschnitten zuerst die südliche Kunst dieses ganzen Zeitraums und dann die nördliche zu behandeln, statt die südliche Kunst zwischen die zwei Teile der nördlichen einzuteilen.

Ein sehr reiches, oft neues Abbildungsmaterial begleitet den Text; die Farbendrucktafeln sind, wie auch bei den früheren Bänden, durch chromolithographisches Verfahren hergestellt. Obwohl das Papier gegenüber den früheren Bänden eine geringe Minderung erfahren hat, kommen die Negdrucke im allgemeinen doch gut heraus. Von großem Werte ist der bibliographische Anhang und ein sehr ausführliches alphabetisches Register, dessen Anfertigung ein Verdienst der Verlagshandlung ist. Inzwischen ist auch der fünfte Band erschienen, so daß das ganze Werk nun bald fertig vorliegt als schönes Zeichen deutschen Gelehrtenfleißes und Verlegermutes.

Die Kunst der Hochrenaissance. Von Karl Woermann. 8<sup>o</sup> (306 S.) Mit 36 Abbildungen im Text, 26 Abbildungen auf 12 schwarzen Tafeln und einer Farbendrucktafel. (Aus der Sammlung: Kultur und Welt.) Leipzig 1921, Bibliographisches Institut.

Dem Kern nach ist dieses Buch ein Auszug aus dem eben besprochenen vierten Band der allgemeinen Kunstgeschichte Woermanns. Die Beschränkung auf die Hochrenaissance ergab die Notwendigkeit, manches aus den früheren Abschnitten hereinzuziehen, was zur Abrundung des Bildes nötig war; anderes mußte gekürzt oder umgearbeitet, das Ganze aus dem Niveau einer sachmännischen Arbeit in das einer mehr volkstümlichen, auf weitere Kreise berechneten Darstellung übertragen werden.

Unfre Zeit erblickt ja in der Periode der Hochrenaissance durchaus nicht mehr den Gipfelpunkt der gesamten nachchristlichen Kunst-

entwicklung; sie ist vielmehr nur der höchste Gipfel eines ganz bestimmten Gebirgszugs. Gleichwohl rechtfertigt schon der Umstand, daß es eben überhaupt ein Gipfel ist und zwar einer der aussichtsreichsten und auch heute noch am liebsten bestiegenen, die Herausgabe dieses Sonderdrucks, die auf einen Wunsch der Verlagshandlung zurückgeht. Die Ausstattung ist gut, nur wäre für einige ganzseitige Bilder ein kleineres, nicht so stark über den Satzspiegel hinausreichendes Format zu wünschen. Man hat so den Eindruck, daß einige eben vorrätige Klischees ohne Rücksicht auf das Format benützt wurden.

Grundriß der Kunstgeschichte. Von Walter Rothes. 8° (VIII u. 236 S.) Paderborn 1921, F. Schöningh.

Daß ein praktisches Bedürfnis nach einem solchen Grundriß der Kunstgeschichte vorhanden ist, den man unbedenklich Schülern und Schülerinnen höherer Lehranstalten in die Hand geben darf, weiß jeder, der mit der studierenden Jugend in Fühlung steht. Darum begrüßen wir die Arbeit des bekannten Verfassers als ein gediegenes pädagogisches Hilfsmittel, zumal es ihm gelungen ist, die Schwierigkeiten, die eine solche Stoffverdichtung mit sich bringt, zu überwinden, eine Anhäufung von Namen zu vermeiden, das weitschichtige Material übersichtlich zu gruppieren, das Unwesentliche bescheiden vor dem Wichtigen zurücktreten zu lassen. In der Beurteilung der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts zeigt sich der Verfasser unbeeinflusst von den Einseitigkeiten der heute üblichen Kritik. Für eine Neuauflage möchte ich folgende Punkte, die mir beim aufmerksamen Durchblättern des Buches aufstießen, der Beachtung empfehlen: Der S. 102 genannte Maler heißt Goppa, nicht Coppa, wie er an dieser Stelle sowohl wie auch im Inhaltsverzeichnis genannt ist; S. 118: daß keiner das Wesen der Madonna so tief erfaßt hat wie Raffael, reizt zum Widerspruch; S. 181: Warum sind die neueren französischen Maler hier unter „Barock“ eingereiht und nicht an die Stelle gesetzt, wohin sie gehören? Der Baumeister Jynard wird an zwei Stellen richtig geschrieben, S. 192 heißt er Ignard, bei Abb. 154 Jynard; S. 207: Kraftlosigkeit im Kolorit kann man Piloty kaum vorwerfen; S. 219: Die Überschrift „Neue deutsche Volkskunst“ ist mißverständlich. Der Begriff Volkskunst ist nicht vertauschbar mit dem Begriff nationaler Kunst, von der in diesem Abschnitt gesprochen wird. Weder Böcklin, noch Klinger noch Stück sind Volkskünstler, wohl aber Böhle

und die beiden Schiestl, deren Namen Erwähnung verdient hätten.

Der Genius im Kinde. Zeichnungen und Malversuche begabter Kinder. Zusammenge stellt und eingeleitet von G. F. Hartlaub. 8° (188 S.) Mit 91 Abbildungen. Breslau 1922, Ferd. Hirt.

Das Kind ist kein Kunstrichter. Im Urteil über Kunst versagt es völlig. Es ist auch kein Künstler in eigentlichen Sinne und besitzt kein bewußtes Können, so wenig die Biene eine Künstlerin ist, weil sie so schöne rhythmische Sechseckgebilde schafft. Trotzdem ist das Kind, wo es Kunstartiges fertigt, über das Einerlei der Biene schon weit hinaus; sein Instinkt ist bereits gemischt mit Vernunft. Ohne reflex zu urteilen und zu überlegen zeichnet und malt es seine Erinnerungs- oder Wirklichkeitsbilder ab und gibt uns so einen gewaltigen Stoff für Kinderpsychologie an die Hand. Ich müßte einen großen Teil des überaus lehr- und aufschlußreichen Buches abschreiben, wollte ich dem Leser einigermaßen begreiflich machen, aus welchen psychischen Voraussetzungen diese Kinderkunst stammt, welche typischen Merkmale sich aus Alter, Geschlecht, Stammesangehörigkeit ergeben, wie sich Episches, Dramatisches, Lyrisches, Dekoratives ankündigt, wie solche Kinder zu unterrichten sind, damit „das Kind im Mann gerettet werde“ usw. Gründliches Studium und praktische Erfahrung, die der Verfasser besonders 1921 beim ergiebigen Material der Mannheimer Kinderkunst-Ausstellung machen konnte, sprechen aus jeder Seite. Unter den Abbildungen sind natürlich viele Krigeleien, die ein heutiger Kultur mensch keines Blickes würdigt, solange er sie nicht aus der Seele des Kindes heraus zu verstehen gelernt hat. Vielfach finden wir aber auch eine beinahe an das Wunderbare grenzende Reife der Anschauung und Gestaltung. Das Münchener Stadtbild z. B., das ein sechsjähriger Knabe aus der Erinnerung gezeichnet hat, ist nicht weniger erstaunlich wie die beiden Zeichnungen eines zehnjährigen Mädchens aus Höchst, die so flott impressionistisch hingeworfen und im psychologischen Ausdruck so vollendet sind, daß es schwer ist, hier nicht an eine Täuschung zu glauben. Dem Kenner des heutigen Alfred Kubin müssen die drei Zeichnungen aus seiner Kindheit besonders willkommen sein, da sie in die seelischen Urgründe hineinleuchten, aus denen die dämonisch graußige Kunst dieses Meisters in ganz natürlicher Entwicklung erwuchs.

Kirche und moderne Kunst. Grundsätzliches zu brennenden Fragen der Gegenwart. Von P. Remigius Hobing O. F. M. 8° (44 S.) Bonn 1922, Hanstein.

In diesem Schriftchen hat der Verfasser die Gedanken zusammengestellt, die er über das wichtige und vielbesprochene Thema „Expressionistische Kirchenkunst“ teils auf der Kölner Tagung für christliche Kunst, teils in der Zeitschrift „Theologie und Glaube“ ausgesprochen hat. Es kam ihm vor allem darauf an, die philosophischen und theologischen Grundlagen, ohne deren Kenntnis die Beantwortung unsrer Frage nicht möglich ist, gegenüber mancherlei schiefen Ansichten festzustellen, die auch in unsern Kreisen Wurzel gefaßt haben und mit zähester Energie verfochten werden. Da in dieser Zeitschrift schon wiederholt das Problem im Sinne des Verfassers behandelt wurde, erübrigt nur, dem Schriftchen weiteste Verbreitung namentlich im Klerus, aber auch in der Künstlerschaft zu wünschen. Kirchliche Kunst ist nun einmal kein ausschließlich formales Problem. Wie wenig Klarheit und Einheit übrigens selbst über die rein künstlerische Seite der neuen Kunst unter deren Verfechtern herrscht, beweist der Name des Malers Willy Dser. Während Rupert Gießler mit zwingender Gebärde feststellt, daß Dsers Werk „die Erfüllung der künstlerischen Ziele der Gegenwart“ bedeute, daß durch ihn „die neue Form geschaffen“ sei, daß seine Kunst „auch der gesamten Kunst unsrer Zeit richtunggebend“ sein werde, ja „mehr als das, der Kultur wegweisend sein“ könne („Germania“ Nr. 241, 8. Mai 1921), schreibt Heribert Reiners: „Kopfschüttelnd aber fragt man sich, wie es möglich ist, daß von Dser in Süd-

deutschland so viel Aufhebens gemacht und er so oft als der Große gepriesen wird, der uns erst die neue christliche Kunst gebracht habe“ („Köln. Volksztg.“, Nr. 406, 25. Mai 1922).

Max Heilmayer, ein deutscher Bildhauer. Von Georg Lill. Mit 97 Abbildungen. (Moderne Meister christlicher Kunst. Plastiker Band 2.) Fol. (76). München 1922, Parcus & Co.

Wer die gediegenen Arbeiten des heute dreiundfünfzigjährigen Meisters seit Jahren verfolgen konnte, wird sich freuen, daß ihm nunmehr eine eigene Monographie gewidmet wurde, und daß ein so sachkundiger Kunstgelehrter wie es Lill ist, die textliche Einführung übernommen hat. Der Kunst Heilmayers, die mit gleicher Lust an profane wie an kirchliche Arbeiten herantritt, kann man jedenfalls nicht den Vorwurf der Süßlichkeit machen, den so viele Kunstzeugnisse unsrer Zeit verdienen; es lebt vielmehr in ihr eine herbe, urdeutsche Kraft und ein strenges Stilgefühl. Fast zu sehr ist sie einer naturalistischen Auffassung verpflichtet, zumal in den Apostelköpfen, die, unmittelbar aus dem Leben gegriffen, zwar voll sind von individuellen fesselnden Zügen, aber geistig nicht allzuviel bedeuten und den Ideengehalt, der in dem Wort „Apostel“ liegt, nicht ausschöpfen. Ungleich mehr an geistiger Tiefe und Innerlichkeit, liegt z. B. in den Christusfiguren, wo das Modell bescheiden hinter die Idee zurücktritt. Glänzend bewährt sich der Meister, der seit 1907 als Professor an der Nürnberger Kunstgewerbeschule wirkt und nachhaltigen Einfluß auf jüngere Künstler gewann, in der Lösung dekorativer Aufgaben.

Josef Kreitmaier S. J.