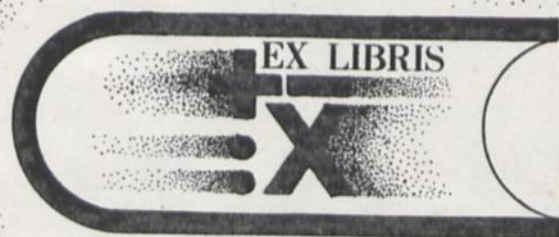


Biblioteka Główna i OINT
Politechniki Wrocławskiej



100100369472

KB



BIBLIOTEKA GŁÓWNA
POLITECHNIKI WROCŁAWSKIEJ



K Ü N S T L E R
S C H L E S I E N S

II

B U C H

HERAUSGEGEBEN VOM KÜNSTLERBUND

S C H L E S I E N

IM L. HEEGE VERLAG SCHWEIDNITZ

1

9

2

5

BI-12



214651 / 1

COPYRIGHT BY
L. HEEGE VERLAG SCHWEIDNITZ

4

Acc. 980/K/73

I N H A L T

	Text Seite	Abbild. Seite
Bednorz, Robert	7	35
von Gosen, Theodor	11	41
von Kalkreuth, Leopold	13	49
Kowalski, L. Peter	15	55
Moll, Oskar	19	61
Nerlich, Georg	21	67
Poelzig, Hans	25	87
Rading, Adolf	—	93
Tischler, Heinrich	27	75
Zimbal, Hans	31	81
Ankündigung	103	—

DREI P O R T R Ä T K Ö P F E V O N R O B E R T B E D N O R Z

Das Porträtieren von Staatsoberhäuptern ist immer ein heikles Geschäft. Beim Balanzieren auf dem schmalen Grat zwischen Monumentalität und Allzumenschlichkeit sind – besonders am Ende des vergangenen Jahrhunderts – viele Lorbeeranwärter ins Pompöse abgerutscht bis zu den Tiefen jener faden Denkmalsdutzendware, die nur das Ergebnis einer Audienz war und für deren Ichthyosauriartum unsere Zeit keine Begeisterung mehr aufbringt. Mit Fug ist der Künstler dem Ersten seiner Nation politisch untertan, aber wenn er den Spachtel ansetzt, ist er der Gebende, der Souverän in jenem Reiche, das nicht von dieser Welt ist und in welchem der Geburtsadel oder die Gehaltsklasse des Modells ohne Bedeutung bleibt. Nicht den Nimbus, nur den Menschen kann er erleben und gestalten.

Mit Sturm und Drang ist hier nichts auszurichten. Man kann es den Machthabern nicht verdenken, daß sie es ablehnen, sich durch die Entgleisungen eines Anfängers zum Gespött eines ganzen Volkes zu machen, und daß sie mit ihren Aufträgen sich an solche Künstler wenden, die über eine lampenfieberfreie, auch nach dem Terminkalender sicher arbeitende Technik verfügen und deren ausgereifte Persönlichkeit ein annähernd objektives Erfassen fremder Individualität verbürgt.

Auch Robert Bednorz, obwohl noch jung, hatte einen weiten Weg, ehe jene verantwortungsvollen Aufgaben ihm anvertraut wurden, deren meisterliche Bewältigung ihm einen raschen Ruhm und eine Professur einbrachte. In seinen ersten Schaffensjahren, als Träger des Rompreises, versäumte er nicht, den Klassikern seine Aufwartung zu machen. Später verstieg er sich für einige Zeit in die grüblerischen Spekulationen des Expressionismus, ohne jedoch die urwüchsige Festigkeit der Formen aufzugeben und ohne sich zum Anhänger jenes mehr Lärm als Leistung erzeugenden Motors zu erniedrigen, der von der beflissenen Schar der Geschäftemacher mit großem Schwung auf ein totes Gleis gefahren wurde. Immer in dem Bestreben, es niemandem als sich selber recht zu machen, wurde er wesentlich. Alles was ihm anflug, durchglühte er mit der Intensität seines Erlebens, er verschmolz sich mit dem Brauchbaren und schied die Schlacke aus. So fiel mit Notwendigkeit die Entwicklung der Kunst mit seiner eigenen zusammen und er steht heute in jenem Bezirke, in dem allein das große Werk gedeiht und der ebenso nahe ist der Natur wie dem Geiste.

Die Frage, wie es möglich ist, die rohen Stoffe Ton oder Bronze so zu beseelen, daß sie förmlich ihr Gewicht verlieren, ist zugleich die Frage nach dem Leben überhaupt. Alles Lebendige schwimmt im Geiste und trägt die Last seines Körpers mühelos und unspürbar, das Tote aber erschreckt uns durch die Schwere der Materie. Freilich bedingt Leben Bewegung und ein Bildwerk ist starr. Nur wenn es, wie Bednorz selbst es ausdrückt, das »Momentane« hat, die suggestive Möglichkeit, im nächsten Augenblick sein Aussehen zu verändern, bekommt es ein geheimnisvolles Leben, die Erlösung vom Stoffe und die Leichtigkeit, die sein Ziel ist und seine Evidenz. Ob sie durch genialen Wurf oder durch mühevollste Arbeit erreicht wird, ist gleichgültig. Auf jeden Fall ist sie ein bedeutsames Kriterium für Qualität.

In diesem Sinne sind die drei großen Porträts von Ebert, Mussolini und Lenin Stationen eines Anstiegs in immer freiere Atmosphäre.

Jenseits der Photographie, diesseits der Karikatur, verlebendigt Bednorz seine Köpfe durch bewußte, künstlerisch wahre Übertreibung des Charakteristischen. Für ihn, der ohnehin einen Hang zum Monumentalen hat, barg somit das gewaltige Haupt Friedrich Eberts eine gefährliche Versuchung. Starke Betonung der bezeichnenden Massigkeit hätte das Werk mit verhängnisvoller Schwerkraft an die Erde gebunden. Der Künstler ging hier ein aus der Situation heraus gerechtfertigtes Kompromiß ein: Er überzog die großen Flächen dieses majestätischen Schädels mit einem Netze zartester Einzelzüge, die in ihrer mikroskophaften Verdeutlichung eine schicksalschwere, faszinierende Ausdruckskraft gewinnen. So wird diese liebevolle Zerkürtheit zum Spiegelbilde jenes Kampfes um die Erlösung, den der Führer für sein Volk, der Künstler für sein Werk durchzuführen hatte.

Der gebannte Kopf Mussolinis hat, in gewissem Gegensatze hierzu, im Innern seine Kraftzentrale. Sie hält alle Parteien in unlösbarer Spannung zu einander und läßt Einzelwirkungen nicht mehr aufkommen. Man fühlt sich versucht, von Gestalt gewordenem Willen zu sprechen. Aber man braucht nur jenes aus illustrierten Blättern bekannte Bildnis italienischen Ursprungs, das den Tribunen zur ernenen Machtbestie verunglimpft, zum Vergleich zu nehmen, um zu erkennen, daß Bednorz nicht ein Gesetz, sondern einen Menschen geformt hat. Die fast eisige Klarheit dieses Kopfes ist nicht von der geringsten technischen oder ideellen Unsicherheit mehr überschattet, was umso höher zu bewerten ist, als Mussolini sich durch den Porträtisten in seiner Arbeit nicht stören ließ und unbekümmert um dessen Anwesenheit wichtigste Staatsgeschäfte erledigte. Vielleicht aus diesem Grunde hat das Werk in Wahrheit etwas Momentanes; man spürt

es beim Betrachten förmlich in den Muskeln des eigenen Gesichts. Und wenn dieser Kopf in seiner Gesamtheit auch monumental wirkt, so belastet ihn das nicht mehr. Denn sein Träger, Diktator von römischem Gepräge, ist ein Mann des großen Stiles, ist selbst monumental.

Bednorz wählt für seine Porträts gern ein überlebensgroßes Format. Mag im Allgemeinen der äußere Umfang eines Kunstwerkes für seinen Wert und die Beurteilung belanglos sein, — der Leninkopf, im Riesenmaße weit über Menschliches hinausgehend, macht eine Ausnahme: er ist überlebensgroß seiner Idee nach. Lenin, wie kein Anderer unserer Zeit umwoben vom Journalistenklatsch, von Lüge und Lob, Liebe und Haß, war schon zu Lebzeiten für den Westen eine sagenhafte Gestalt, er ist im Tode zum Mythos geworden.

Hier fehlte dem Künstler die zündende Nähe der Persönlichkeit, er war auf einige mehr oder weniger deutliche Photographien aus der immer noch spärlichen Literatur angewiesen, um die äußerlichen Unterlagen für sein Werk zu finden, und auf die visionäre Kraft seiner Phantasie, um aus den Teilbildern das Bildnis zu schaffen. Der Plastiker steht hier vor einer weit schwierigeren Aufgabe als der Maler, der nur eine allerdings geisterfüllte Projektion zu geben hätte: er hat eine — philosophischer Begriffsbildung ähnliche — Abstraktion zu machen und diese dann konkret zu gestalten. Das klingt so kompliziert wie es ist. Hat er das räumliche Verhältnis der Einzelteile festgelegt, so werden sich immer Lücken ergeben, die er nur durch Ahnen oder Erfinden überbrücken kann. Wenn er sich täuscht, kommt ein Zerrbild heraus, unter das einen großen Namen zu setzen weniger den Künstler als den Porträtierten unverantwortlich schädigt. Der einzige Prüfstein für die äußere und zugleich innere Wahrheit des Unbeweisbaren ist die Evidenz, jenes schon in der ersten Sekunde aufzuckende Gefühl der Bejahung.

Der Leninkopf von Robert Bednorz hat jene unheimliche Realität, wie sie — so paradox es auch klingt — nur ein Traum haben kann. Gegen Visionen ist man wehrlos. Dieses hellseherische Erfassen eines Menschen auf Grund seiner Taten hat eine so zauberhafte Eindringlichkeit, daß man nach Richtigkeit und Wirklichkeitstreue zu fragen vergißt und auf den überheblichen Gedanken kommt, es könnte eher die Natur als der Künstler sich geirrt haben, der dieses prophetische Güte und drakonische Furchtbarkeit in gleicher Weise ausstrahlende, von Krankheit angebröckelte, vom Willen hochgehaltene Antlitz schuf. Was am lebenden Lenin anders aussah, war zufällig, nebensächlich und ist durch die Hand des Todes längst verwischt. Vor uns steht der Unsterbliche.

RUDOLF HILLEBRAND

T H E O D O R V O N G O S E N

Als Theodor von Gosen 1905 als Lehrer an die Breslauer Kunstakademie kam, wurde der urwüchsige Ignatius Taschner, der in den mittelalterlichen Bildschnitzern und Steinmetzen seine künstlerischen Ahnen verehrte, abgelöst durch einen kultivierten Künstler, der die frühen Blüten der italienischen Renaissanskunst liebte. Natürlich bedeutet bei beiden der ersichtliche Zusammenhang mit alter Kunst nicht ein bewußtes Nachahmen, nur ein Fortbilden guter Tradition. Beide entstammten einer heute schon der Vergangenheit angehörigen Münchener Bildhauerschule, wie Hahn, Wrba und andere.

Professor von Gosen, der am 10. Januar 1873 in Augsburg geboren wurde, war Schüler Theodor von Ruemanns. Ein Werk, wie der noch etwas befangene, leicht akademische »Perseus« im Schlesischen Museum der bildenden Künste in Breslau, ebenso wie einige kleinere Arbeiten aus den letzten Lehrjahren, die »Susanne« oder der »Narziß« kennzeichnen die Ideale, die ihm damals vorschwebten. Vergleicht man damit die Gruppen über den Kriegergedächtnistafeln der Breslauer Pauluskirche, oder den bronzenen aufschwebenden Christus, die Bekrönung eines Kriegergedächtnissteines im Matthiasgymnasium in Breslau, mit ihren hochgereckten Formen, ihrer betonten Bewegung, ihren flattrigen Gewändern, so sieht man, daß der Künstler selbst in dem anregungsarmen Breslau nicht stehen geblieben ist, daß Zeitströmungen und Einflüsse geistigen Reifens ihre Spuren in seinem Schaffen hinterlassen haben. Wer näher zusieht, wird leicht erkennen, wie eine bestimmte Aufgabe, die den Künstler dringlich beschäftigte, Nebenerscheinungen, möchte man sagen, ganz ähnlicher Natur zeitigt, wie eine Lieblingsidee bei verschiedenen Gelegenheiten immer wieder aufgenommen aufs neue verarbeitet wird.

Ein Jahr nach Gosens 50. Geburtstage zeigte eine große Ausstellung im Schlesischen Museum der bildenden Künste in Breslau seine umfangreiche, vielseitige, künstlerische Tätigkeit. Trotz der denkbar größten Mannigfaltigkeit im Format und Material der Werke war deren Eindruck durchaus einheitlich, weil Stil in ihnen steckt. Ruhe, geläuterter Geschmack, Materialkenntnis, das Ringen um den Ausdruck höchster technischer Vollendung und tief innerliches Versenken in die Arbeit, sind seine Merkmale.

Wie selten ein Fremdling, wie nie ein hier Gebürtiger ist Theodor von Gosen in Breslau anerkannt und aufgenommen worden. Nicht nur, daß er für die Stadt («Reichtum und Gerechtigkeit« im Rathause, »Pegasus« auf der Promenade) oder für hiesige Kirchen

⟨Kanzel der Johanneskirche, Kriegerehrung in der Pauluskirche⟩ oder die Universität ⟨Kriegergedächtnistafel⟩ eine Reihe von Aufträgen ausgeführt hat, daß das Museum der bildenden Künste vier Werke, daß das Kunstgewerbemuseum die Büste Zuckerkanndls und alle seine Medaillen, das Haus Albert und Toni Neißer das Grabmal des Stifterehepaares, eine Wachsbüste und eine prachtvolle Kaminuhr besitzt, das wichtigste ist, daß auch eine sehr große Zahl Breslauer Kunstfreunde Grabdenkmäler oder Bildnisköpfe bei ihm bestellte. So ist eine Reihe von Portaitbüsten bekannter Persönlichkeiten in Bronze, Stein, Wachs, Holz, Silber, Eisen, Messing entstanden, die vom Besten italienischer und deutscher Bildnisplastik etwas haben und doch Werke unserer Zeit sind.

Auch zwei Monumentaldenkmäler hat der Künstler in dieser Zeit geschaffen, das Lützower=Denkmal für die Stadt Zobten und das Beethoven=Denkmal für Mexiko, das an Stelle der sonst üblichen Bildnisfigur des Gefeierten die Verkörperung eines allegorischen Gedankens zum Ausdruck bringt.

Eine Gruppe für sich im Werk des Künstlers bilden die mittleren und kleinen Bronzen. Es ist das ein Gebiet, wo er vielleicht am liebenswertesten ist, wo er jedenfalls heute kaum einen Rivalen hat. Der »Geiger«, »Heinrich Heine«, das prächtige kleine Pferd, der Landwehroffiziere, zahlreiche andere Ehrengeschenke und Ehrenpreise, Erinnerungsplaketten und Medaillen in größerer Zahl sind hier zu nennen. Jedes Stück ist ein Meisterwerk, sauber und liebevoll vollendet bis ins Kleinste. Mit dieser Art von Ehrenpreisen hat Gosen geradezu reformierend gewirkt. Bei den Bildnismedaillen aber ist hervorzuheben, wie nach den besten Vorbildern für die Rückseite stets ein beziehungsreiches Sinnbild gewählt ist, das wie ein einprägsamer Kernspruch wirkt.

Schließlich hat Gosen auch eine alte kunstgewerbliche Technik neu zu beleben verstanden, das Email, wobei Margarete Pfauth und der Goldschmied Tillmann Schmitz, beide nicht mehr am Leben, jetzt der Werkmeister Tuepke seine Gehilfen waren. Mit einigen kleinen Werken, Anhängern, Kästchen fing es an. Jetzt aber stellte sich der Künstler ohne jeden Auftrag, nur zur Befriedigung eigener, künstlerischer Schöpferkraft und Erprobung einer alten Technik eine große Aufgabe, eine Altarausstattung, von der zwei große Leuchter vollendet sind, ein Kreuz in Arbeit ist. Die Leuchter dürften heute kaum noch irgendwo in Deutschland in dieser Vollendung hergestellt werden, und das Kreuz verspricht ihnen ebenbürtig zu werden. Hier zeigt sich, ebenso wie bei der Vorliebe für die farbige Behandlung seiner Plastiken, die malerische Begabung des Künstlers. Denn dieser Bildhauer malt auch.

CONRAD BUCHWALD

GRAF LEOPOLD VON KALKREUTH

Vielleicht wird sich ein Weimarer, Karlsruher, Stuttgarter oder Hamburger fragen, mit welcher Berechtigung Kalkreuth in ein Buch über die Künstler Schlesiens eingereiht werde, denn ihre Heimatstädte alle hatten ja auch Teil an des Malers Leben, und doch wird Kalkreuth selbst sich zu denen zählen, die Schlesien viel zu danken haben. Hier liegt der Kernpunkt seines Lebens, denn hier verbrachte er seine glücklichsten Jahre, und hier steht die eigentliche Wiege seiner Kunst, denn hier entstanden jene Bilder, die zuerst den Grundzug seines Wesens freigaben. »Erst in dem breiten Leben der schlesischen Güter fand er sich selbst.« (Pauli) Und dann ist er auf diesem Wege weitergegangen, die Nachwirkung Schlesiens hält an, die ganze zweite städtische Periode, die Karlsruher und Stuttgarter Zeit hindurch, bis er in der Lüneburger Heide wieder zum Lande, der weiten Ebene zurückkehrt, zu der Heimat seiner Kunst und seines Menschentums, die er in Schlesien entdeckt hatte.

Der Auftakt liegt vor den schlesischen Jahren. Nachdem er bei seinem Vater, dem feinsinnigen Landschaftler, an der Weimarer Kunstschule den ersten Unterricht gehabt, an der Münchener Akademie mehr handwerklich als künstlerisch gefördert worden und wesentlichere Studienreisen vornehmlich nach Holland unternommen, kam er erst seit 1885 als Dreißigjähriger zu ausgedehnterem Schaffen. Damals malte er sein erstes bedeutsames Bild, den Ringelreihen der Dorfkinder zwischen kahlen Weiden, und tritt damit in die Bewegung der neuen Freilichtmalerei. Die Krönung der ersten Periode ist das lebensgroße Porträt der Schwester Marie, wo sich Kalkreuths Fähigkeit, das Wesen geliebter Personen menschlich tief zu erfassen, zum erstenmal kundtut.

Mit dem Jahre 1890 beginnt ein zwiefach neuer Abschnitt: Heirat und Ansiedlung auf dem Lande. So wird er doppelt selbst, guter Boden für das Ausreifen seiner Kunst. Das weite Land draußen und das Leben in seinem Hause ergreifen Besitz von ihm. Er malt die großen Felder mit ihren Menschen, den Landarbeitern und Bauern, und hält die Liebe fest, die ihn umgibt, auf den Porträts und den Darstellungen aus dem Familienleben. In seinen Freilichtstücken gewinnt er einen neuen Bildbau, ein breites Format mit der lang klingenden Linie der Ebene, die der Mensch einsam überragt. Hier berührt er sich mit Millet'scher Gestaltung, aber ihm, dem Aristokraten, der nie die Not harter Brotarbeit kennen lernte, fehlt die düstere Gewalt des normännischen Bauernsohnes. Alle

Biblioteka
Pel. Wrocl.

seine derartigen Werke — deren bekanntestes die »Fahrt ins Leben« (Breslau) ist, denen aber auch die hier abgebildeten »Gewitterwolken« und der »Gewittersturm« zuzurechnen sind — tragen wohl ernste, doch versöhnliche Züge, man spürt die Dankbarkeit ihres Schöpfers gegen Gott. Im Vergleich mit den ähnlichen erstrebenden Worpswedern wie Mackensen oder Otto Modersohn tritt die herbe Männlichkeit Kalkreuths zutage, eine Energie der Linie, welche die stilisierte, kunstgewerblichere Formengebung der Worpsweder weit hinter sich läßt.

In die schlesische Periode fällt als richtunggebend auch der Auftrag, den Hamburger Hafen zu malen. Der mächtige Vorwurf hat den Maler später noch häufig gereizt, nachdem er auf Lichtwarks Antrieb in die Nähe Hamburgs übersiedelt war. Niemals hat Kalkreuth die Schönheit und Größe der Fassung von 1894 wieder erreicht, wo das Boot mit der Last der Werftarbeiter das graue Wasser mühsam durchquert. Immer aber bekundet sich sein Erlebnis in der Besonderheit des Ausschnitts, der — im Gegensatz etwa zu Ulrich Hübners freundlichen Veduten — weiten Ausblick auf die Wasseroberfläche gewährt und so Ernst und Gewicht besitzt.

Nach 1900 wendet er sich dann immer mehr dem Porträt zu, und wie hier das Wesen ihm vertrauter Menschen Gestalt geworden ist, wird er in seinen Selbstporträts — wie den bedeutenden von 1906 in Hamburg und von 1915 in Breslau — auch in seinem Charakter lebendig: in seinem Ernst und seiner Menschlichkeit, in seiner Ehrlichkeit und Einfachheit, in seiner Vornehmheit und Güte, in dem Feinsinnigen und doch wieder Starken, Eigenwilligen seiner Existenz.

An dem Wiederaufleben der Graphik, besonders der Radierung, nahm er seit 1896 teil, als er in den Kreis der Karlsruher um Thoma eintrat. Seinen Blättern fehlt der Reiz technisch subtiler Behandlung, aber fast stets wird das Erlebnis sichtbar und kommt bei aller Einfachheit der Mittel zu charaktvoller Sprache. In den letzten Jahren endlich hat er sein illustratives Talent entdeckt, Märchen und Volkslieder haben ihn gelockt, und seine anspruchlosen oft humorvollen Zeichnungen, deren lockere Struktur vorzüglich mit dem jeweiligen Textbilde zusammengeht, gehören zu den erfreulichsten Eindrücken der neueren Buchkunst.

Graf Kalkreuth ist heute ein Siebzigjähriger und steht als verehrungswürdige Erscheinung vor den Augen der Alten und der Jungen. Wenn bei der Betrachtung seines Schaffens weniger der Blick auf die Form als auf den Gehalt gelenkt wurde, so ergab sich das aus dem Charakter dieser Kunst, bei der die Lösung formaler Probleme nie im Vordergrund steht und die niemals malerische Offenbarungen bietet, sondern immer das Wesentliche sieht in der Sichtbarmachung menschlich hoher Werte. HANNA GRISEBACH

LUDWIG PETER KOWALSKI

Ein Kunstwerk sei wie ein Schachproblem.
Da ist's auch nicht an dem oder dem,
da ist ein jeder Zug bestimmt
für den, der Schicksal gibt wie nimmt.
Da lerne, wer schafft, wie wer genießt,
Wie sich ein Kreis zum Ganzen schließt.
Christian Morgenstern, Einkehr.

Vor ungefähr zwei Jahren sah ich zum ersten Male in den Ausstellungsräumen der Galerie Stenzel zu Breslau Arbeiten Ludwig Peter Kowalskis. Er bot Akte, Portraits und Landschaften, die mich als Manifestationen eines ureigenen Künstlerwillens sofort ansprachen. Nicht in dem Sinne, daß mich Vollendetes überwältigt hätte. Das Anziehende der Darbietungen lag in der gediegenen Schulung und der klar erkennbaren Bemühung, einen starken Konzentrationswillen in die Tat umzusetzen. Die Auswahl verriet Selbstkritik insofern, als größere Bilder nicht hinzugezogen worden waren. Damals rang Kowalski noch zu sehr um das Wesen der Komposition. Das ging aus den Landschaften hervor, deren Farbigkeit das Intuitive des Kompositionswillens erwies, während die Technik noch im Gesetz der Perspektive hängengeblieben war. Eingemischte romantische Züge ließen bei der Disziplinierung der Zeichnung kein Versanden im Klassizismus befürchten.

Wo Anklänge an die Bestrebungen bewunderter Vorbilder aufkamen, waren Kowalskis Wege dennoch unterschiedlich durch seine Höherführung der Linie von ihrer bloß technischen Funktion zum Sprachausdruck einer selbständigen Redeweise. Was unbedingt damals schon erfreute, war die Natürlichkeit seiner Werdungen, das Gesunde der Themenerfassung und etwas Spezifisches der Darstellung. Ohne irgend einer vereinbarten Art anzugehören, blieben die Bilder konstruktionslos und schienen nichts anderes zu wollen, als sich selbst zu genügen. Dies war ein wichtiges Prognostikon für den Werdenden.

Die Problematik des Künstlers erhellte sich aus seinen Landschaftsbildern: es war das Kämpfen um die harmonische Geschlossenheit zum organischen Ganzen einerseits und um die Formsprache der Symbolik andererseits.

Dieser Weg zum Ich führte Kowalski zuerst in die Nähe Otto Muellers, dieses Magiers des vereinfachten Ausdrucks. Die Gefahr dieser Nachbarschaft überwand des Künstlers gesunde Kraft schnell. Selbst da, wo er sich im Emotionellen dicht an den Meister anschloß, ging er doch seinen Eigenpfad insofern, als er im Ausdrucksgebiet über das Vorbild hin-

ausgeht und zum Wandgemälde greift. In dem von ihm raumtechnisch in klarer Zweck= erfassung zum einheitlichen Komplex umgeschaffenen ursprünglichen Zimmerchen der Buch= handlung Trewendt und Granier zu Breslau verleiht er den oberen Flächen des Raumes für Buchköstlichkeiten Bemalungen in farbig streng beherrschter, zeichnerisch musikalisch abgetönter Art, die, trotz der Obertöne aus den Melodien Otto Muellers, so bestimmt in ihrer Eigenharmonik sind, daß sie eine Prophezeiung in das Künftige gestatteten. Be= sonders angenehm berührte an diesen Wandmalereien die offene Weise, mit der sich Kowalski den Spracheigentümlichkeiten seines Meisters anschloß.

Jeder wirklich Gewordene ging einmal die Wege der von ihm Bewunderten und läßt auf diesen Wanderungen sein Ich reifen. Die gleich Fertigen bleiben in einer zuerst erfreulichen, später peinlichen Nur=Technik stecken.

Von den Gedankenassoziationen, die sein Empfinden noch von derfeigenen Ausdrucks= skala zurückdrängten, kam Kowalski bald ab. Er schloß das Gegenständliche nicht mehr von seiner Gefühlssphäre ab, so daß der gedankliche Einschlag sein Primat verlor.

Kowalski hatte seinen Umweg selbst deutlich gesehen. Erkenntnis konnte ihm aber noch nicht Ziel, sondern nur Mittel zur Klärung in sich werden. Für ihn ist das Allegorische nicht Lebensinhalt. Deshalb wurde seine Kunst immer stärker im Ausdruck, ohne . . . Expressionismus zu sein.

Äußerlich erleichterte sich ihm der Schritt zur Selbständigkeit der Sprache durch die Beschäftigung mit dem Litho. Hier fand sein Kampf mit dem unbeabsichtigten Einfluß des Meisterlehrers ein Ende. Damit wurde er für Otto Mueller erst der beginnende Künstler, denn niemand hat weniger für Epigontum übrig als dieser Meister.

Für Kowalski ist es charakteristisch, daß er nach diesem Freiwerden von jedem fremden Einfluß immer wieder beim Akt, Portrait und der Landschaftsstudie blieb. Das »Gemälde« stellt er vollkommen in den Hintergrund. Bewußt wünschte er, erst dann an das Kom= positionelle heranzugehen, wenn die Beherrschung der Einzelheiten für ihn eine solche Selbstverständlichkeit geworden sei, daß ihm die Anbringung keines Details mehr eine kleinste Hemmung zur Verwebung des Ganzen bereiten würde.

Diese Selbstbescheidung hat sich belohnt. In den Werken, die er jetzt aus Italien mit= gebracht hat, ist seine Pinselführung eine so sichere, die Zügelung des Temperamentes eine derart gesunde und die Ventilation der Empfindungen durch das Geistige so unbewußt, daß Bilder entstanden sind, die durch ihr Kompositionsgefüge verblüffen und durch die Har= monisation des Ganzen den Weg des Künstlers eindeutig zeigen. Die anstürmende Fülle der Eindrücke und die Wucht der Ausdrucksprobleme sind bestens gemeistert. Den Letzt=

arbeiten ist keinerlei Verwirrung anzumerken. Synthetische Strenge von überzeugender Kraft gibt das Wesen der italienischen Landschaft in unverfälschter Ursprünglichkeit wieder. Eingestreute rhythmische Details verhindern das Vordrängen nordischer Impulse. Aus der Musik der Gegend geboren ist Kowalskis Verwendung kleinerer Motive im Rahmen des Ganzen. Dadurch erweitern sich die Proportionen und das Dargestellte sublimiert das Wesen der Landschaft und verebbt nicht im geographischen Ausschnitt.

Genauere Kenntnisnahme des Gesamtschaffens läßt einen Blick auf den ferneren Entwicklungsgang zu. Kowalskis Kraft muß sich in der Wandmalerei auswirken. Seine Technik, Farbigeit und Gefühlswerte weisen darauf hin. Ihm muß die große Fläche entgegenkommen, damit sein Stoffvolumen nicht am Format verkümmert. Daß diese Ansicht begründet ist, lehrt ein Blick auf Kowalskis Ausmalung des Schweidnitzer Kellers im Breslauer Rathaus. Durch einfachste Malereien hat er die zusammengedrängten Flächen vertieft und ausgeweitet. Seine jahrelange Selbsterziehung zur Beherrschung der Einzelheit hat ihm die Fähigkeit gegeben, den Inhalt des ihm Vorschwebenden so klar zu formulieren, daß bei weisester Einschränkung ein deskriptiver Reichtum entsteht, der sich mit den Forderungen der Architektur bestens verbindet.

Kowalskis Eigenart, aus den Italienbildern leicht ablesbar, folgert nicht aus einer Reaktion gegen Bestehendes, sondern ist der Ausdruck einer reichen Phantasie, die sich an selbst gefundenen künstlerischen Grundsätzen diszipliniert. Er kommt zu einem Eigenstiel dadurch, daß er seine Vorwürfe so wiederzugeben versucht, wie sie sich seinem geistigen Auge zeigen.

Frei von Mystik wie sein Bildaufbau ist auch seine Farbgebung, die der Geradheit und Ehrlichkeit seines Wesens entspricht. Seine Farben entstammen der wirklichen Inbrunst, mit der er seine Gesichte empfängt. Das beweisen vor allem seine Italienbilder. Eine Gesamtschau über die wird ergeben, daß das hier Gesagte nichts anderes ist, als die strenge Beobachtung eines nüchternen Einfühlens in das Schaffen dieses Künstlers. Die starke schöpferische Natur Kowalskis wird sich, wenn ihr Gelegenheit zur Bestätigung geboten, zu einer Künstlerpersönlichkeit entwickeln. Dieses Zukunftswort ist nicht aus der Provinzstadtperspektive gesagt, in der jedes Laienschaffen »höchst« gewertet wird, sondern vom Standpunkte eines Vergleichenden, für dessen Erkennen nicht jeder Kunstfortschritt unbedingt an die Hauptstadt eines Reiches gebunden sein muß.

REINHOLD CONRAD MUSCHLER

O S K A R M O L L

Geb. am 21. Juli 1875 in Brieg, seit 1919 Professor an der Breslauer Akademie für Kunst und Kunstgewerbe und seit dem Herbst 1925 deren Direktor.

Vollard erzählt in seinem entzückenden Buche über Renoir, wie dieser einmal die Leute belächelt habe, die in seinem Werk soundsoviel Manieren feststellen wollen. Es handle sich doch immer nur um ein unablässiges Suchen. Auch bei Moll wird man sich vor gewaltsamen Cäsuren hüten müssen. Aber den Glauben an entscheidende Wendepunkte wird sich der geschichtlich Rückblickende nicht nehmen lassen. Bei Moll heißt er: Paris und Henri Matisse.

Was vorher – vor 1907/08 entstand, schließt sich der gleichzeitigen deutschen Tonmalerei an. Ein inniges Schulverhältnis hat Moll, der erst mit 22 Jahren von der Naturwissenschaft zum Malen übergang, freilich zu keinem der Meister gehabt, in deren Nähe ihn seine Berliner Lehrjahre führten, weder zu Ulrich Hübner und Leistikow noch zu Corinth, dessen Persönlichkeit ihn am meisten fesselte. Im wesentlichen hat er sich selbst seinen Weg gesucht. Die Bilder jener Zeit wirken gegenüber den späteren vergleichsweise farblos und modellhaft. Die eigene Auffassung ist noch gebunden. Und doch sind bereits die Arbeiten dieser Frühzeit durch zwei Eigenschaften gekennzeichnet, die dem Grundgefühl Molls entstammen: einen ungewöhnlichen Geschmack und ein feinsinniges Verhältnis zur Natur.

Schließlich hat er empfunden, daß er in der bisherigen Richtung nicht vorwärtskomme. Innere Nötigung trieb ihn nach Paris. Und hier beginnt der Zweiunddreißigjährige noch einmal von vorne. Matisse führt ihn zum Erlebnis der Farbe und belehrt ihn über die Bedeutung der Fläche. Er befreit seinen Bildbau vom räumlichen Illusionismus, vom geläufigen Reiz eines landschaftlichen »Motivs«. Die Lehre des Matisse bedeutet für Moll die Offenbarung von Ausdrucksmöglichkeiten, die nur geweckt werden mußten, um sich zu entfalten. Die Arbeiten der folgenden Jahre besagen, daß es sich nicht um gedankenlose Aneignung eines Dogmas handelt. Es ist eine Zeit unruhiger Gärung, verschiedenartige Lösungen werden probiert, auf formgebundene Kompositionen folgt neoimpressionistische Lockerung, dann wieder Annäherung an Matisse'sche Struktur.

Erst allmählich entwickelt sich im Verlauf dieses Prozesses die dem eigenen Wesen gemäße Fassung. Dabei hat der Süden, wiederholter Aufenthalt auf Korsika und an der

Riviera bestimmenden Einfluß auf die Farbe als Träger des Ausdrucks. Denn so gern sich Moll zeitweise mit Theorien abgibt, auf die Dauer nährt er sich nicht von Atelierrezepten: die Natur ist für ihn immer wieder Quelle und Leitstern. Freilich in anderer Weise als in der Frühzeit. Er strebt nicht mehr nach einem bildmäßig gerahmten Ausschnitt aus der Natur, sondern nach einem Aequivalent ihrer Harmonie und Gesetzlichkeit.

Die Kompositionen um 1917/18 haben noch etwas Erregtes in Gliederung und Farbe. Später gelangt er zu einem ruhigeren Gefüge. Die Farbe wird milder, ohne an Leuchtkraft zu verlieren. Anstelle dekorativ aufgeteilter Flächen tritt ein räumlicheres Element. Dabei wird jedoch die Fläche als entscheidender Faktor nicht ausgeschaltet, vielmehr findet das Auge durch bestimmte Akzente in ihr seinen Halt.

Mit der größeren Ruhe im Bildbau und dem ausgeglicheneren Kolorit hat sich zugleich eine Verdichtung und Bereicherung im Ausdruck eingestellt. Wenn Moll vordem bisweilen noch programmatisch auftritt, so wird nun sein Empfinden unmittelbar Rhythmus und Klang. Das Gefühlsmäßige nimmt zu, die Reflexion verdunkelt sich: auch er trachtet sehnsüchtig nach jener Grazie, von der in Heinrich von Kleistens Marionettentheater die Rede ist.

Nur ein oberflächlicher Betrachter kann die freudige Lebensbejahung, die von Molls Bildern ausströmt, für untief und unproblematisch halten. Das scheinbar Spielerische, anmutig Leichte, das Epikuräische dieser Kunst entstammt nicht einer leicht fertigen Veranlagung. Seine Bilder bezeugen das wache Bemühen, der Gefahr des *l'art pour l'art* zu entgehen. Auch die Ernte des letzten Jahres zeigt alles andere als ausgeschriebene Handschrift und verarmte Phantasie. Man bleibt neugierig und in froher Erwartung des Kommenden.

A. GRISEBACH

G E O R G N E R L I C H

Als der junge Kunsthändler Maximilian Avenarius die Radierung »Telegraphenstangen« von Georg Nerlich publizierte, hatte man einen so starken Eindruck schlesischer Begabung, einer sehr wurzelhaften, den Dingen hingeebenen und doch weitschwingenden Veranlagung, daß — nicht zufällig — der Wunsch rege werden konnte, Gerhard Hauptmann von diesem Künstler illustriert zu sehen. Den »Bahnwärter Thiel« erschien diese ganz einfache und doch von seelischer Erregung erfüllte Arbeit gleichsam in Quintessenz zu enthalten.

Anstelle solcher Illustrationen entstand die Mappe »Eisenbahn«, eine Folge selbstständiger Radierungen, die eine Welt eigener Beobachtung und ursprünglichen Fühlens offenbarte. Zweifellos waren diese Blätter eigener Wahl die notwendigeren.

Eine ganze Zeit ist Georg Nerlich für viele der Maler der Eisenbahn geblieben, genauer der Lokomotiven. An diesen Gegenstand heftete sich mehr oder weniger entscheidend die Formentwicklung des Künstlers. Aber es war nicht das Milieu, das ihn interessierte, etwa wie Hans Baluschek Bahnhöfe, Verkehr und Betrieb malte. Literarische Absichten lagen (und liegen) ihm fern. Das Erlebnis von Zolas »Germinal« setzt sich für ihn um in ein Bild, das ist wie die andern: nature morte ist man versucht zu sagen, Stilleben, niemals kann ihn das Figurenbild reizen oder das Genre.

Und doch ist diese Natur, die er malt — das wirkliche gegenständliche Stilleben, die Landschaft — sehr lebendig. So sehr empfundene Natur, in der »Agave«, den »Farren«, dem »Gebirgsbach« (1919), dem »Eulengrund«, dem »Haus mit Sonnenblumen« (1920), daß man in jeder Konturbewegung, jeder farbigen Differenzierung die nahe Berührung mit ihr zu spüren meint.

Auf dieser Grundlage vollzieht sich, in dem gewissenhaften Bemühen um das Bild, die Bildform, das Fortschreiten, das Aufbauen, dem nur dann Gefährdung droht, wenn ein überwacher Intellekt die Empfindung zu allzu heller Bewußtheit zwingen will.

So ergibt sich eine Spannung, die in schneller Kurve immer deutlicher zum Konstruktiven hineilt, im gemalten Bild und in der Radierung, insbesondere im Holzschnitt dem Abstrakten zustrebt, eine Auseinandersetzung, die viel Wagnis und Gelingen enthält, wie das »Bild mit rotem Turm« (1922), das »Stellwerk«, »Schwarzer Turm«, »Industrie«.

War noch das »Kirchengewölbe« von 1921 und das »Kircheninnere« des folgenden Jahres von malerischer Dichte und voll von traumhaft organischem Wachstum, so regiert jetzt die

Disposition der Fläche das Bild, der scharfe Rhythmus, die Energie der Farbe, die Schwarz und Weiß konstituierend in das Bild aufnimmt, vor dem Zinnober nicht zurückschreckt. (In gedämpfter, brauner, blauer und grüner Tonigkeit waren die früheren Bilder gebunden.) Die Phantasie wird frei. Aber das heißt nicht, daß sie ihrer lyrischen Zurückhaltung, die frühe Arbeiten so sympathisch macht, sich ganz begeben hätte. Die Komposition der »Maschine«, mit ihren zartflügelnden Flächen, in denen Weiß, Rosa und Violett zusammen= tönen, ist gerade in dieser Zeit entstanden.

Zu dem Schönsten, was Georg Nerlich schuf, gehören Blätter aus der leider nur in wenigen Exemplaren hergestellten Mappe »Stadt« (acht Holzschnitte, zum Teil hand= koloriert). Sie variieren das Thema der Kirchen und Türme, das dem Künstler aus dem türmereichen Breslau, an dem er mit großer Liebe hängt, erwuchs, während in mancher anderen Arbeit Oberschlesien, in dem Georg Nerlich 1892 zu Oppeln geboren wurde, sehr wesentlich und wieder unliterarisch nachklingt.

Aus dem Karwendelgebirge 1924 und dieses Jahr aus den Dolomiten hat Georg Nerlich Bilder, Aquarelle und Zeichnungen mitgebracht, die zeigen, daß der Künstler sich wieder an einer Wegwende befindet. Schon 1923 entfaltet das große Bild »Dampfer und Kirche« eine schmiegsame Musik heller Farben, die Skala steigt zum Weiß, liches Gelb und Grün breiten eine milde Freude über die Fläche. Kompositionell vollendet das Be= gonnene der »Fluß in der Stadt«. Es folgten »Kirche mit Häusern im Schnee« und »Brücke im Schnee« in beweglicher, lockerer Farbigkeit, mit viel Gelb und Weiß. Das strenge Gerüst tritt beiseite, die Form öffnet sich, in die flüssig gewordene Malerei sinken die lauten Klänge ein. Eine unbedingt malerische Anschauung lockt herauf, und so vollkommen ist die Re= duktion des Stofflichen in die Atmosphäre der Farbe im eigentlichsten Sinn, daß manche der Bilder fast zu verdampfen scheinen. Die Materie enthaucht — die Form muß neu geboren werden!

Was aus den Dolomiten, aus Venedig stammt, beginnt das Fluidum dieser sensiblen Malerei zu festigen, Naturhaftes dringt stärker ein. Schon in einem Bilde scheint Ahnung und Bestätigung zugleich des Kommenden. Der »Wildbach« von 1925 ist ein Artgenosse des »Gebirgsbaches« von 1919. Aber dazwischen lag die flächige Zerlegung der Farben, das Architektonische ihrer Zusammenfügung in Rhythmus und Raum, wie gut, daß diese Spanne durchmessen war, neue Sicherheit ist zu erwarten.

Sie kann sich auf die Materie der Farbe beziehen, ihre malerische Verdichtung, sie wird im Stofflichen die Gestalt bewahren, sie wird kühn sein, und ohne Anmaßung gegenüber der Natur. Sie wird das alles sein m ü s s e n — aber es ist müßig, eine Prognose zu stellen.

Noch immer steht das Urteil dem Werke nach. Indessen sei es unverwehrt, zu einer künstlerischen Arbeit, die so voll geistiger Triebkraft ist, sich zu bekennen.

BERNHARD STEPHAN

H A N S P O E L Z I G

Der knappe Raum, der hier zur Verfügung steht, reicht nicht einmal zu der flüchtigsten Skizze seiner vollen Persönlichkeit, geschweige denn zu einer orientierenden Beschreibung seiner Kunst und Stellung in der modernen Architektur. Daher nur ein paar Worte über seine Breslauer Jahre; jene Jahre übrigens, da er Mittelpunkt dieses Künstlerbundes war, den er — überall Bewegung verbreitend — selbst gegründet hat. Poelzig ist ein Künstler, der, wie alle Großen, seine Zeit und ihre Ziele wesentlich erfaßt und doch, dank der Kraft seines Temperaments, stets eigenartigste Persönlichkeit bleibt. So wittert er auch, besser und tiefer als alle anderen, die sich mit äußeren Stilmerkmalen begnügen, die Gesamtpersönlichkeit der Stadt, die er schaffend bereichert, und gleich formt er seine Bauten aus ihrem lebendigsten Geiste. Breslau ist ihm immer ernst, sachlich und farbig=düster erschienen, und so tragen denn auch seine hiesigen Bauten diesen Stempel — im Gegensatz etwa zu Dresden, einem späteren Wirkungskreise, das ihn sogleich zu aufgelockerteren, beschwingteren Formen bestimmte. Aber neben diesem Stadtcharakter bricht Poelzigs persönlicher Stil hervor, stark und lebendig, üppig und körperlich, saftig und harmonisch. Man sehe unser genial zusammengeschweißtes Geschäftshaus in der Junkernstraße oder die großzügige Häuserreihe der Hohenzollernstraße, die, vereinheitlichend und doch wiederum individualisierend, erst im Vergleich mit benachbarten Wohnhäusern ihre ganze Körperlichkeit und Beseeltheit offenbart. Oder man denke an die Bauten zu unserer Jahrhundertfeier, wo Poelzig im Verein mit Berg unserer Stadt die Note einer modernen Ausstellungsanlage gegeben hat und damit zugleich die Aufforderung, aus provinzieller Enge zu großformatigen Unternehmungen zu schreiten. Und mit Freude sahen wir ihn soeben — diesmal im Zusammenwirken mit Richard Ehrlich — den Umbau des Konzerthausaales übernehmen. Er hat ihn zum wahren Festsaal gestaltet und doch sieht man auch wieder den Ernst des städtischen Baugeistes in ihm aufleben.

Nicht zu vergessen seine Tätigkeit an der Akademie, deren stärkste Lehrkraft er selber war vermöge seiner fortreißenden und zugleich warmfühlenden Persönlichkeit, die dem Schüler den Mut zu sich selber gab.

Es war ein schwerer Verlust, als uns Poelzig verließ. Doch ist er Breslau nicht ganz verloren, wenn es ihm immer wieder Aufgaben bietet, die seinem schöpferischen Geiste entsprechen. Daß sich die Stadt dieser Pflicht zur gegebenen Stunde erinnert, mag als zukunftsfroher Wunsch diese Zeilen beschließen.

FRANZ LANDSBERGER

H E I N R I C H T I S C H L E R

Kritik ist meistens geneigt, aus dem Handgelenk etwas abzutun oder in den Himmel zu heben, ohne sich innerlich mit erschauten Dingen auseinanderzusetzen. Man läßt es sich genügen, von zufällig Aufgegriffenem Kenntnis zu nehmen und fällt Urteile, ohne sich Rechenschaft zu geben, daß weit größere Komplexe erfaßt werden müssen; — zu einem Kunstwerke gehört eine größere Zone, als die Bildgrenze beschreibt!

Entwicklung! Auf und ab! Ruhepunkte!

Das alles will beachtet und an einzelnen Stücken wahrgenommen sein. Vielleicht kann man dann einigermaßen einen Eindruck gewinnen, was ein Künstler alles in sich aufnahm und verarbeitete.

Ob Sichtung eines großen Schaffensgebietes genügt, berechnete Kritik zu üben, sei dahin gestellt. Eigentlich wird Kritik von den Gesichtspunkten aus hinfällig, daß künstlerisches Schaffen als Schöpfungsakt mit Werden und Vergehen im Kosmos parallel läuft.

Wer wollte wagen, eben erstandene neue Sonnen unter Riesenrohre kritischer Beleuchtung zu setzen, mit dem Hintergedanken, an ihrer Konstitution nur ein Stäubchen zu ändern!

Es wird heute kaum jemand auf den Gedanken kommen, an Tizian, Rubens oder Rembrandt herumzumäkeln, — man muß sich mit der Tatsache der Existenz jener Meisterwerke abfinden.

Mit welchem Recht einen Zeitgenossen anders anfassen dürfen? Niemand kann eine Schöpfernatur mit Glück nach seinem Wunsche umbilden! Überdies bleiben für die Zukunft nur hohe Werte lebendig —!

Heinrich Tischler wurde am 25. Mai 1892 in Cosel OS. geboren. Volksschule, Gymnasium bis zur Reifeprüfung, Lehrzeit in einer Tischlerwerkstatt, Gesellenprüfung, Auseinandersetzung mit dem Bauhandwerke, baukonstruktive Studien und endliche Arbeit im Atelier Poelzig beschreiben kurz eine Entwicklungslinie.

Tischler ist beruflich Architekt. Erst durch Poelzig ist der Maler Heinrich Tischler geweckt worden. Er unterwirft sich zäher und energischer Auseinandersetzung mit der Materie — mit verzehrender Hingebung. Er ist als Maler im Grunde genommen Autodidakt.

Ablehnungen, Mißerfolge und technische Schwierigkeiten können Tischler an seiner inneren Berufung nicht irre werden lassen. Mit jugendlichem Schwunge füllt er Riesen-

leinwänden mit Kompositionen seines explosiven Elementes. Er verspricht nach diesen Ansätzen, ein Maler großen Formates zu werden. Da greift er nebenher zum Stifte, zeichnet und beginnt zu radieren, wird durch manuell bedingte, langsamere Überwindung seiner inneren Gesichte völlig nach Innen gewandt.

Eine Physiognomie kann ihm alles bedeuten; — er vermag den empfungenen Eindruck mit ungeahnter Steigerung niederzulegen. Das Porträt wird sein Hauptthema. Aus Straßengewühl springt als Vorstoß sicher gezügelter Leidenschaft ein sprechender Ausdruck heraus und wird gleichsam zur Dominante, die dem Ganzen Lebensnotwendigkeit verleiht.

Das Gefühlsmäßige bleibt Triebkraft seines Lebens. Er spintisiert nicht, Neues zu erfinden; — er arbeitet frisch weiter! Sei es als Raumkünstler, sei es als Maler oder Graphiker.

Er behauptet in Bezug auf sein Raumgefühl, die statischen Momente als glückliche Vorbedingung in sich zu tragen, ohne auf dem Wege langwieriger Errechnung mühsam dahinter kommen zu müssen; eben: Baukünstler.

Das Doppelwesen in Tischler erfährt eine glückliche Ergänzung. Er lebt sich räumlich und bildhaft nebeneinander aus. Daraus ergibt sich der Schluß, daß Tischler als Maler und Graphiker das Physiognomische voll auf genügen kann, seine Impulse zu verarbeiten. In solchen Augenblicken kann er auf weitere Ausdrucksmittel verzichten, wie koloristische Tonwerte. Nicht große Szenerien und literarische Gemälde sind für den heutigen Tischler bestimmend, sondern ins Ekstatische, Mystische, Visionäre und Unheimliche gesteigerte Physiognomien! Er vermag innere Lebenswucht auf kleinen Raum zu beschränken und gibt dann äußersten Extrakt.

In der farbigen Bildgestaltung macht er mehrere Stadien durch, die Rhythmus der Fortentwicklung, auf und ab und notwendige Zäsuren an den Tag legen. Er kehrt schließlich stets zu kontrastierendem Helldunkel zurück und wird packend und monumental, wenn er aus der Tiefe heraus ein Porträt an das Licht hebt; — jedes leise Regen der Unergründlichkeit und Abgründigkeit springt unbewußt auf den Beschauer über und erfüllt ihn mit Leben.

Es gehört zum Genusse Tischlerscher Kunst — rundweg gesagt — Inneres.

Er verzichtet darauf, ‚entzückende Sujets‘ zu malen. Interessiert ihn absolut nicht!

Zerklüftung, Zerwühltheit bis zum Abstoßenden entfesseln seine Leidenschaft. So wurde es möglich, mit Hilfe reicher Erfahrungen, sein Aufbegehren in ein Mappenwerk zusammenzuschweißen, das in elf Einzelblättern Charaktere zu Dostojewskis »Gebrüder

Karamasoff« von schlagender Plastizität zeichnete. Tischlers ganzes Wesen drängt nach dieser Richtung. Diese Mappe verrät neben anderem (nicht von der Hand zu weisende) verwandtschaftliche Beziehungen zu dem großen russischen Dichter.

Näher auf Einzelwerke des Künstlers einzugehen, scheidet an räumlicher Begrenzung. Schließlich mögen diese Zeilen dazu dienen, an das Wesen des Künstlers leicht anzuklingen, um die nicht glücklich gewählten und mangelhaften Reproduktionen etwas zu beleben.

GUIDO LEITGEB

H A N S Z I M B A L

»Mit allen Fasern an den alten und neuen Meistern hängend, die von Gott kommen, ist's mein großer Wunsch malen zu können so still wie C. D. Friedrich und so leuchtend tief wie Thoma.« — Es wäre unnötig, diesem Bekenntnis Hans Zimbals etwas hinzuzufügen, wenn nicht die Fortschritte der Kunst- und Handelsschriftstellerei einen Zustand der Schwerhörigkeit geschaffen hätten, der denjenigen ungehört läßt, der sich an dem novitätensüchtigen Orchester der Pauken und Trompeten nicht zu beteiligen wünscht.

Als Zimbal auf den Akademien von Dresden und Breslau seine Technik erwarb, waren die bestimmenden Grundrichtungen seiner Kunst schon lange in ihm vorgebildet. Angeboren scheint ihm — bei einer starken Empfindsamkeit des künstlerischen Gewissens — eine Strenge des Stils, die ihn schon in seinen frühesten Werken vom Halben, vom Abstoßen flüchtiger Konzeptionen bewahrte, und die sich seitdem immer deutlicher ausgeprägt hat in Strich und Komposition, Bild und Graphik.

Diese Strenge ist nicht Notbehelf; sie paart sich mit einem Reichtum der Gedanken, wie er heute seltener als je begegnet. Am stärksten eröffnet er sich in Zimbals Graphik, eröffnet sich als eine unablässig sprudelnde Quelle, die scheinbar achtlos, ohne berechnende Sparsamkeit ausgegossen wird. Originalität ist darum auch das Signum der zahlreichen Gebrauchsgraphik, sei es Monumentalinschrift oder Kalender, Plakat oder Buchzeichen. Ja, getroffen von dem, was in einer Fülle der Gesichte in Tiefsinn und Humor zur knappsten Form geschlagen ist, fühlt man sich manchmal geneigt, in den »Gelegenheits«-arbeiten, den »Abfällen« (wie er selbst sie nennt) Zimbals Stärkstes zu sehen.

Man könnte schon an diesem Reichtum erkennen, daß Zimbal geboren und aufgezogen ist in einer Stille, in der Erdboden und Volk noch befruchtende Kräfte sind. Volkslied, Märchen und Legende mit ihrer Fülle sind ihm noch lebendig. Und so findet er, während Bekanntere an ähnlichen Aufgaben versagten, mit natürlicher Sicherheit Stil, Ton und Rhythmus für die Illustrierung seiner heimatlichen Volkslieder. So gelingen ihm Zeichnungen für die Kinderstube, wie sie seit Richter und Schwind selten wieder erstanden sind. Und Form und Deutung erwächst auch für das Kleine, scheinbar Unbedeutende: einen jungen Baum, einen Pflug, ein Stückchen Erde.

Dieses Wurzeln im Mutterboden gibt Zimbal das geschwisterlich nahe Verhältnis zur Landschaft seiner Heimat. Nicht der »malerische Winkel«, auch nicht das Bewegte,

Unruhige, Grotteske zieht ihn hier an, sondern die Stille und Größe der ruhenden Natur, deren Stimmen — nicht »Stimmungen« — aus seinen Landschaftsbildern ungebrochen und unmittelbar wiederklingen. Tiefe des Raumes, Weite des Ausblicks ziehen hinein ins Ferne und lassen in uns jene Sehnsucht anklingen, die auch C. D. Friedrichs Bilder wecken.

Auf die Lehrzeit folgte für Zimbal eine erste Zeit der Ernte von langsam Gereiftem, in der Eindrücke der Jugend und die engsten Lebenskreise Gestaltung fanden. Diese Auseinandersetzung der Kunst mit dem Leben ist, in Wandlung und Entwicklung, formendes Problem geblieben. So sehen wir Zimbal jetzt neuen Zielen zusteuern, sehen die Erweiterung der Palette, die Eroberung neuer Formen, wie Stilleben und Porträt.

Vielleicht erweist man dem Künstler in unsrer Zeit keinen guten Dienst, wenn man seine Kunst im schönsten Sinne »Deutsch« nennt.

KURT WAGNER

A B B I L D U N G E N

R O B E R T B E D N O R Z

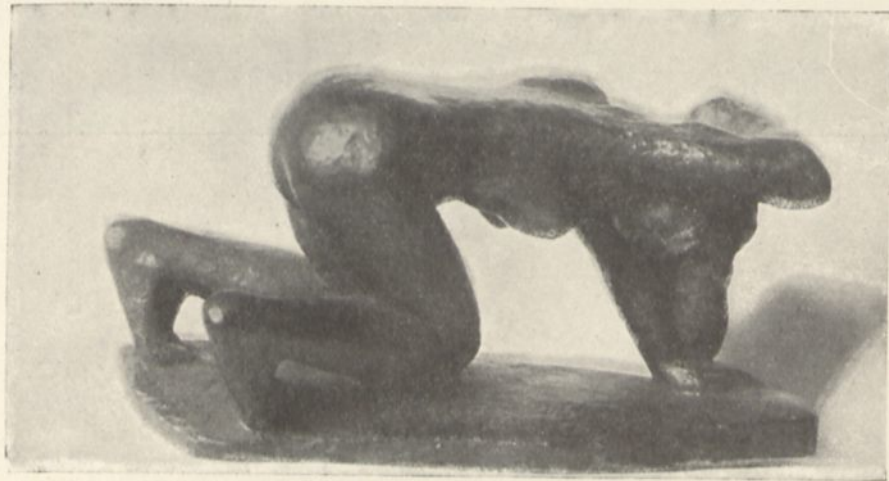
35



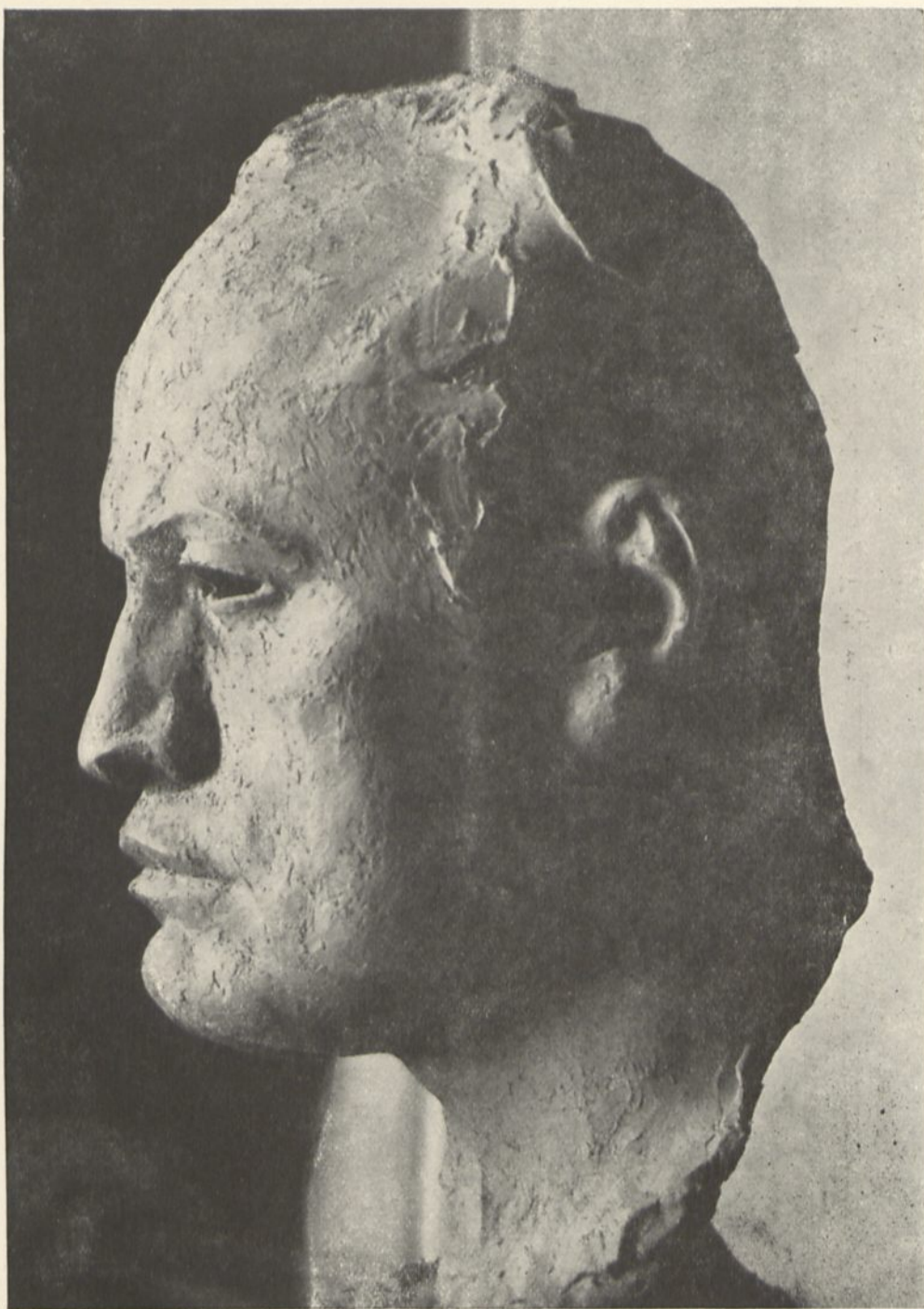
EBERT
(STAATSBESITZ)



LENIN



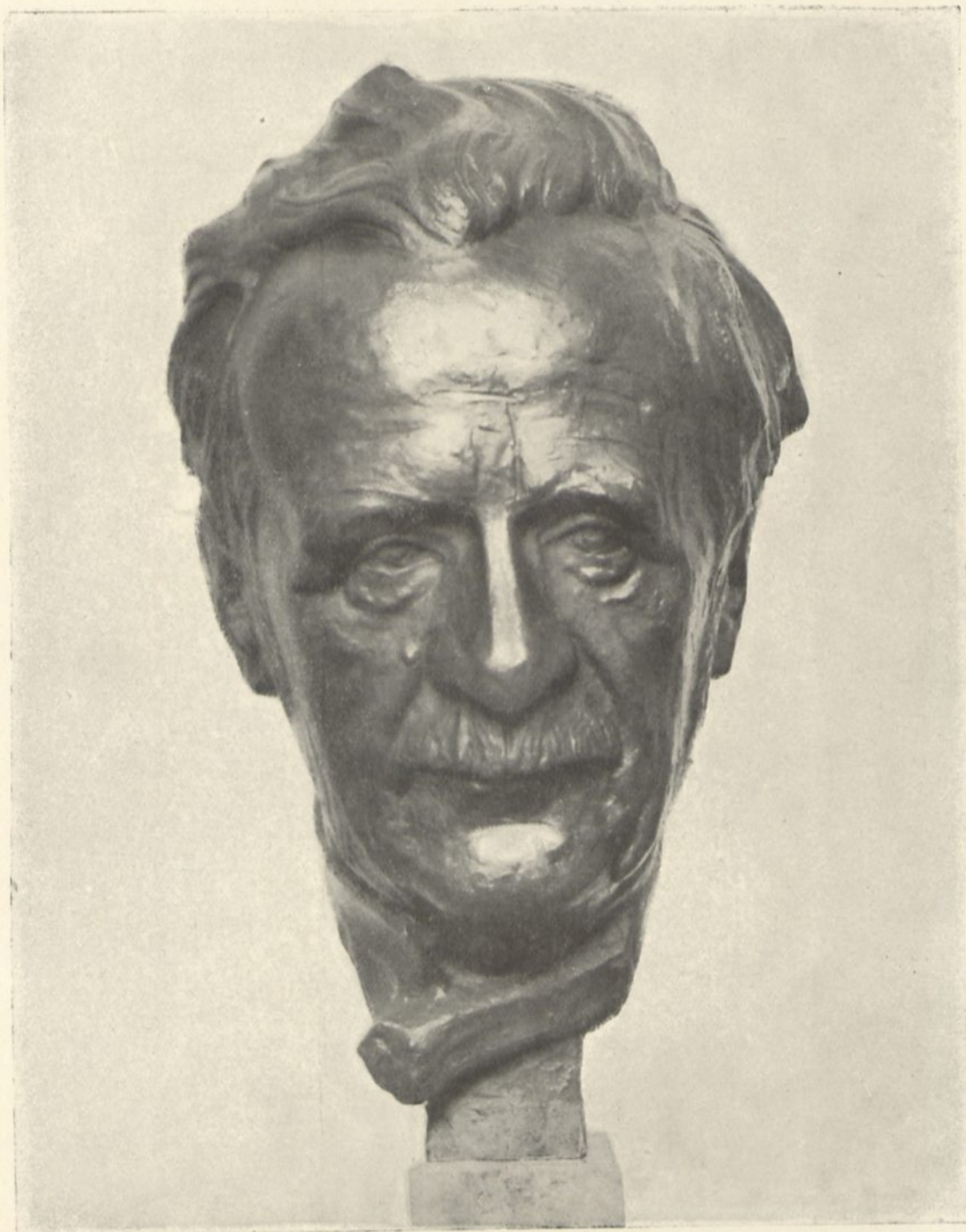
KLEINPLASTIKEN



MUSSOLINI

THEODOR VONGOSEN

41



BRONZEKOPF PROF. MASNER



JACOB MIT DEM ENGEL
GRUPPE FÜR DAS BEETHOVEN-DENKMAL IN MEXIKO





KRIEGEREHRUNG
(PAULUS-KIRCHE BRESLAU)



EISENPLAKETTE



MEDAILLEN

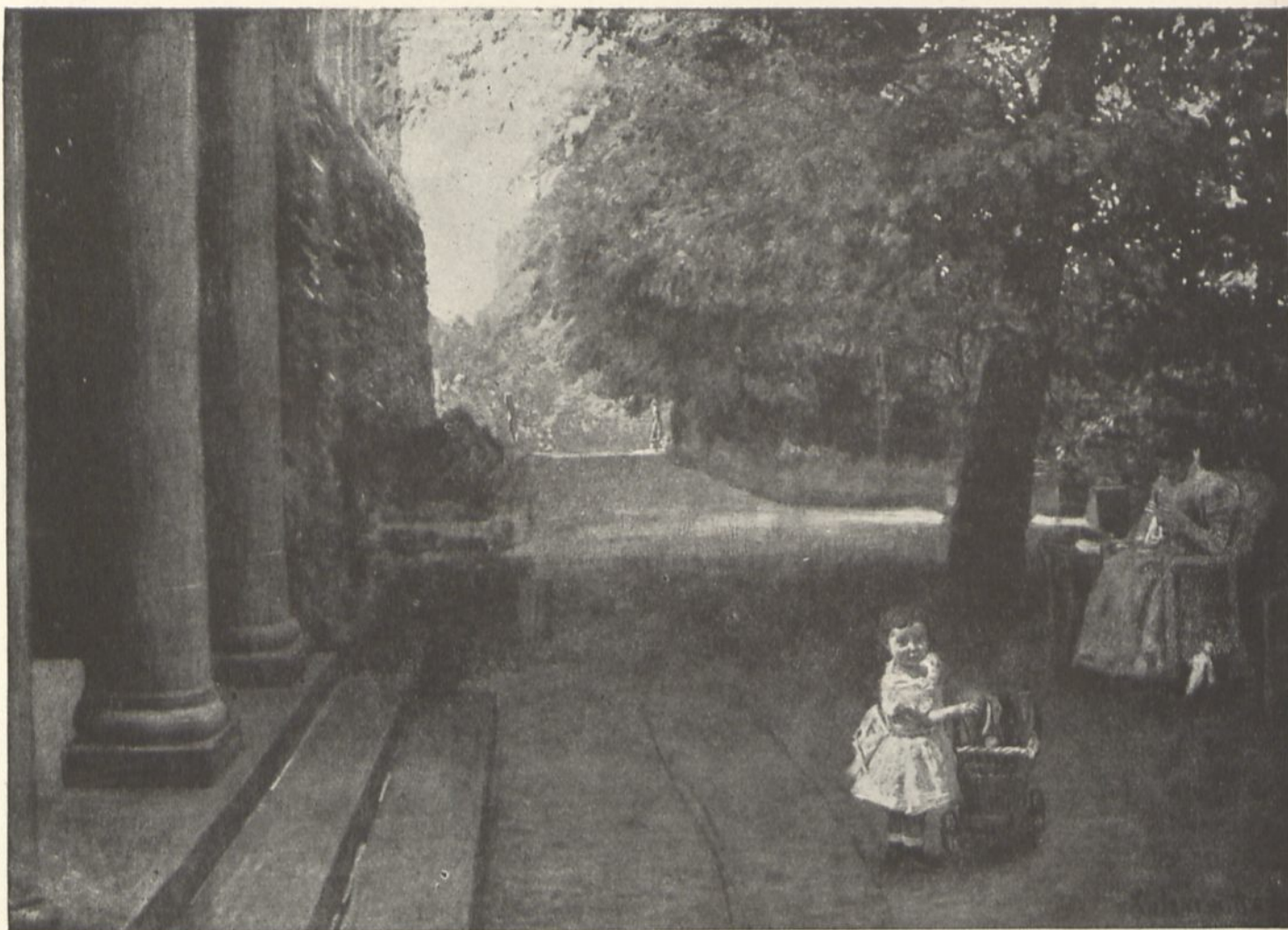
LEOPOLD VON KALKREUTH

49





DIE WOLKE
(GALERIE KARLSRUHE)



KIND IM PARK



VESPER

L. P E T E R K O W A L S K I

55



AQUARELL



AQUARELL



AQUARELL



AQUARELL

O S K A R M O L L
61



VENEDIG



GRÜNER TOPF



BLUMENSTRAUSS



BRIGITTE

G E O R G N E R L I C H

67



AGAVE (1919)
(PRIVATBESITZ)



KIRCHENINNERES (1921)



SCHWARZER TURM <1922>



KIRCHE UND HÄUSER (1923)
(STAATSBESITZ)



VIADUKT (1925)



WILDBACH (1925)

HEINRICH TISCHLER

75



SELBSTBILDNIS



DOPPELBILDNIS



PORTRAIT



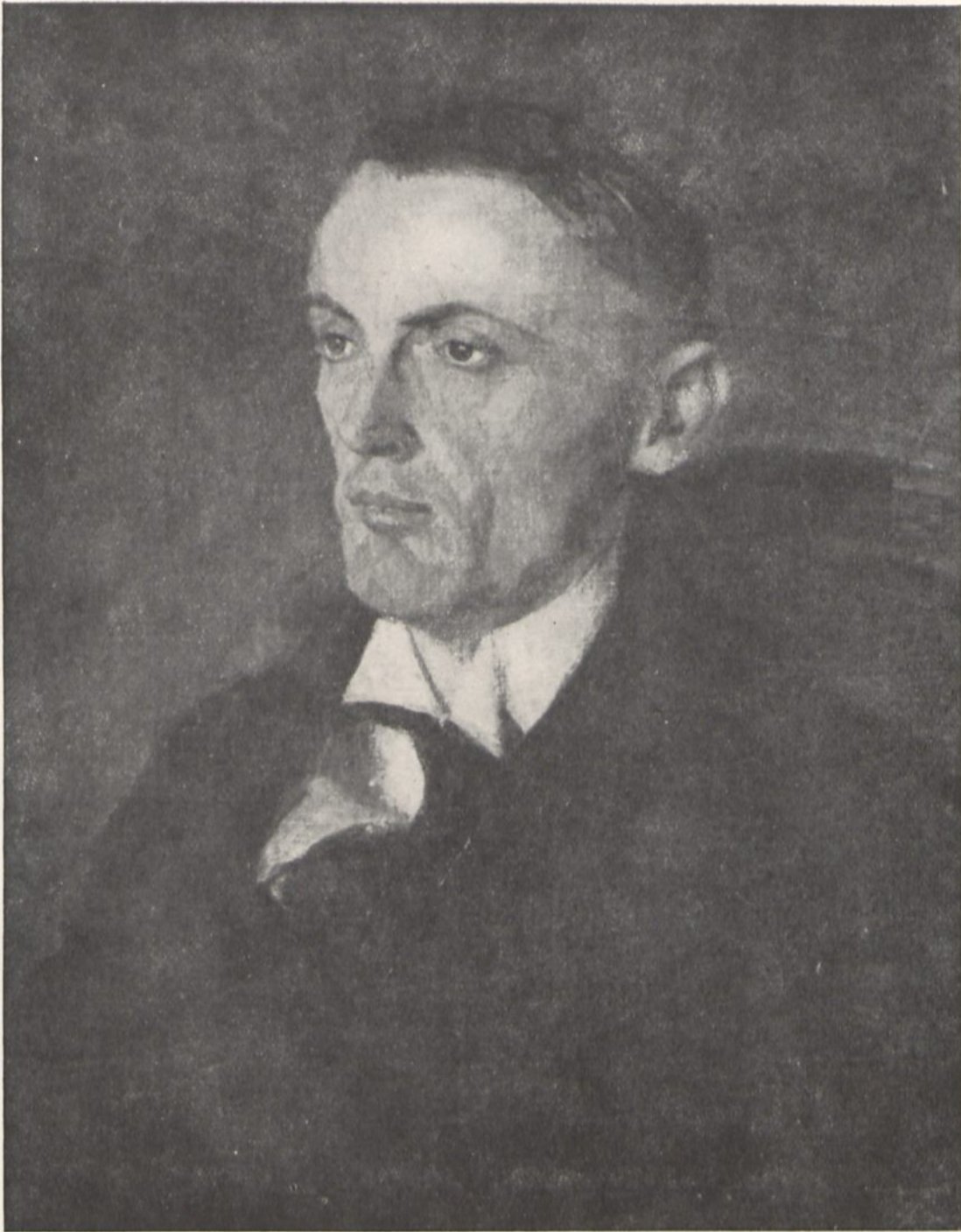
GASSE

H A N S Z I M B A L

81



KINDERBILDNIS



HERRENBILDNIS



GEBIRGSLANDSCHAFT



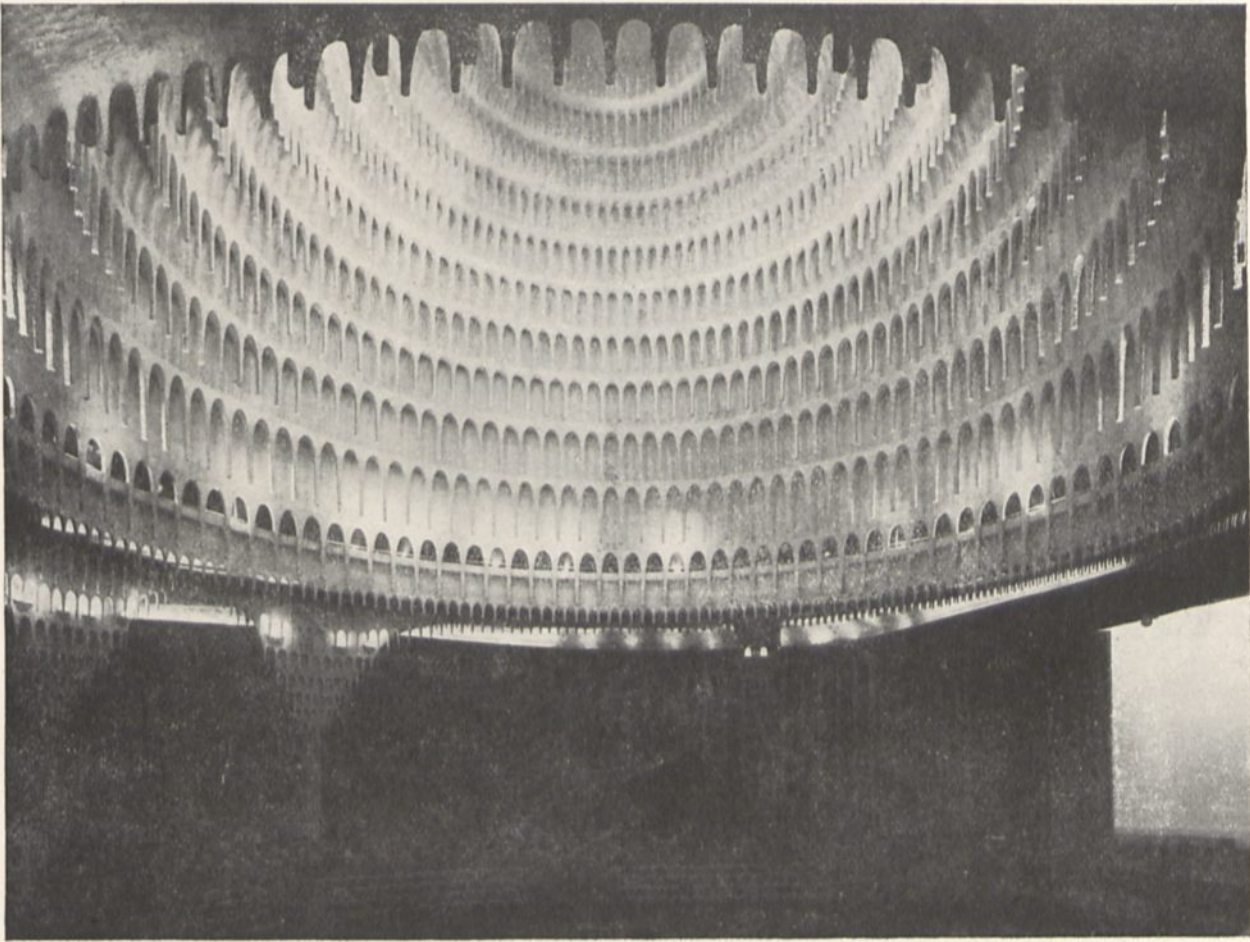
BLUMENSTRAUSS

H A N S P O E L Z I G

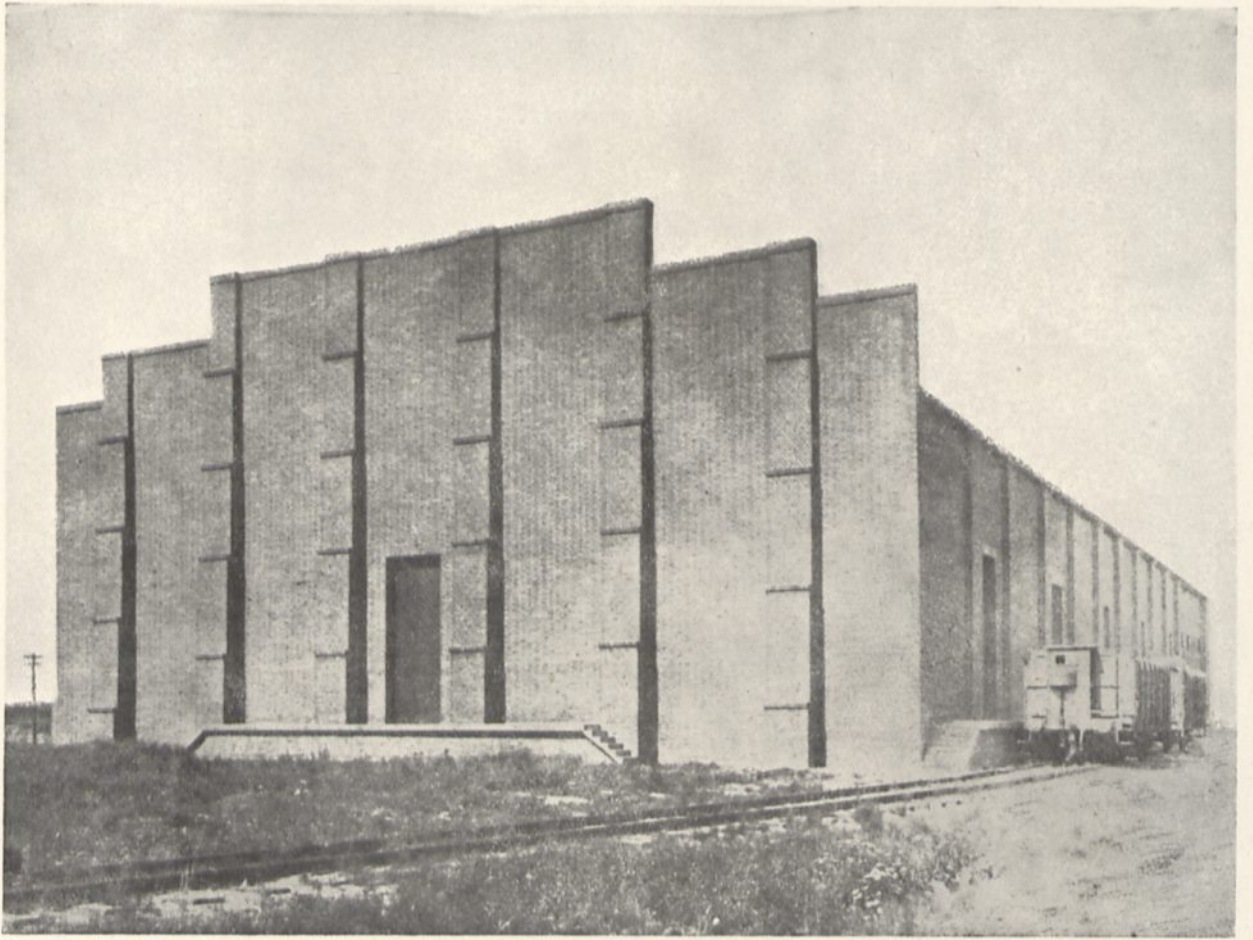
87



KONZERTHAUS BRESLAU



GROSSES SCHAUSPIELHAUS BERLIN
(KUPPEL)



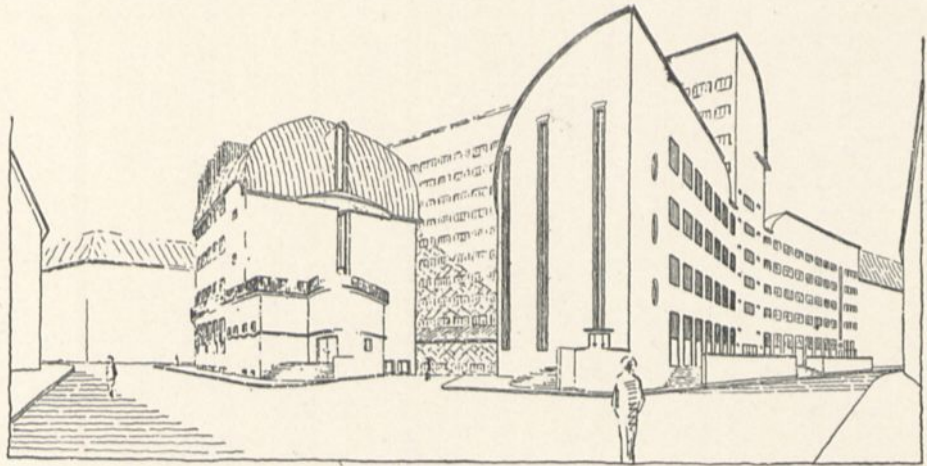
SCHUPPEN-HANNOVER



ENTWURF ZUM FESTSPIELHAUS SALZBURG
(2. FASSUNG)

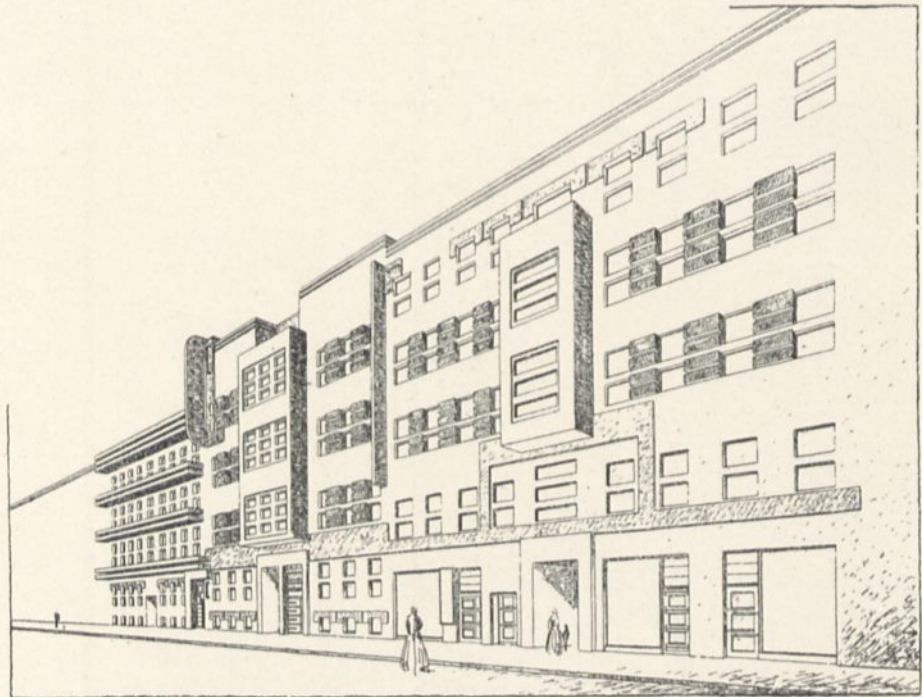
A D O L F R A D I N G

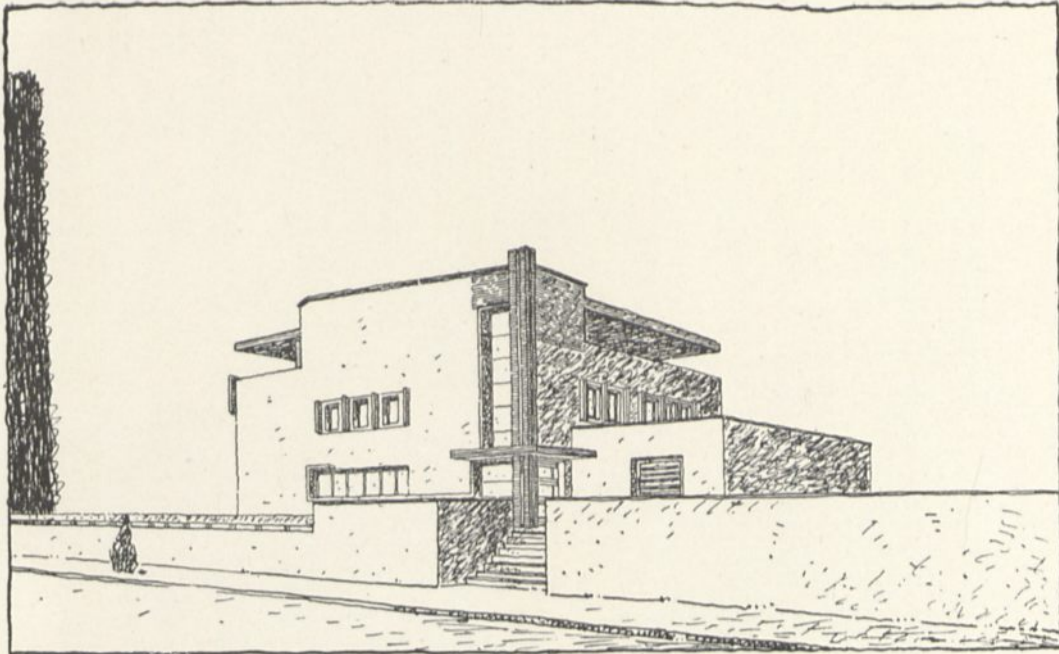
93



BÖRSEHOF KÖNIGSBERG (ENTWURF)

DEUTSCHE ALLGEMEINE ZEITUNG (ENTWURF)

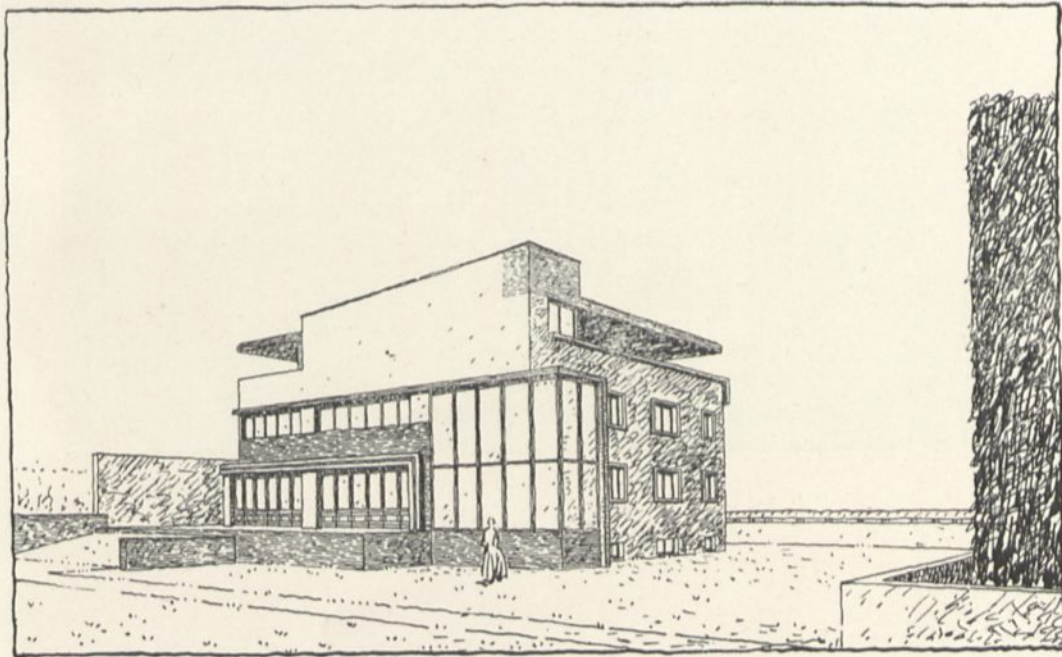




Landhaus S. von der Straße

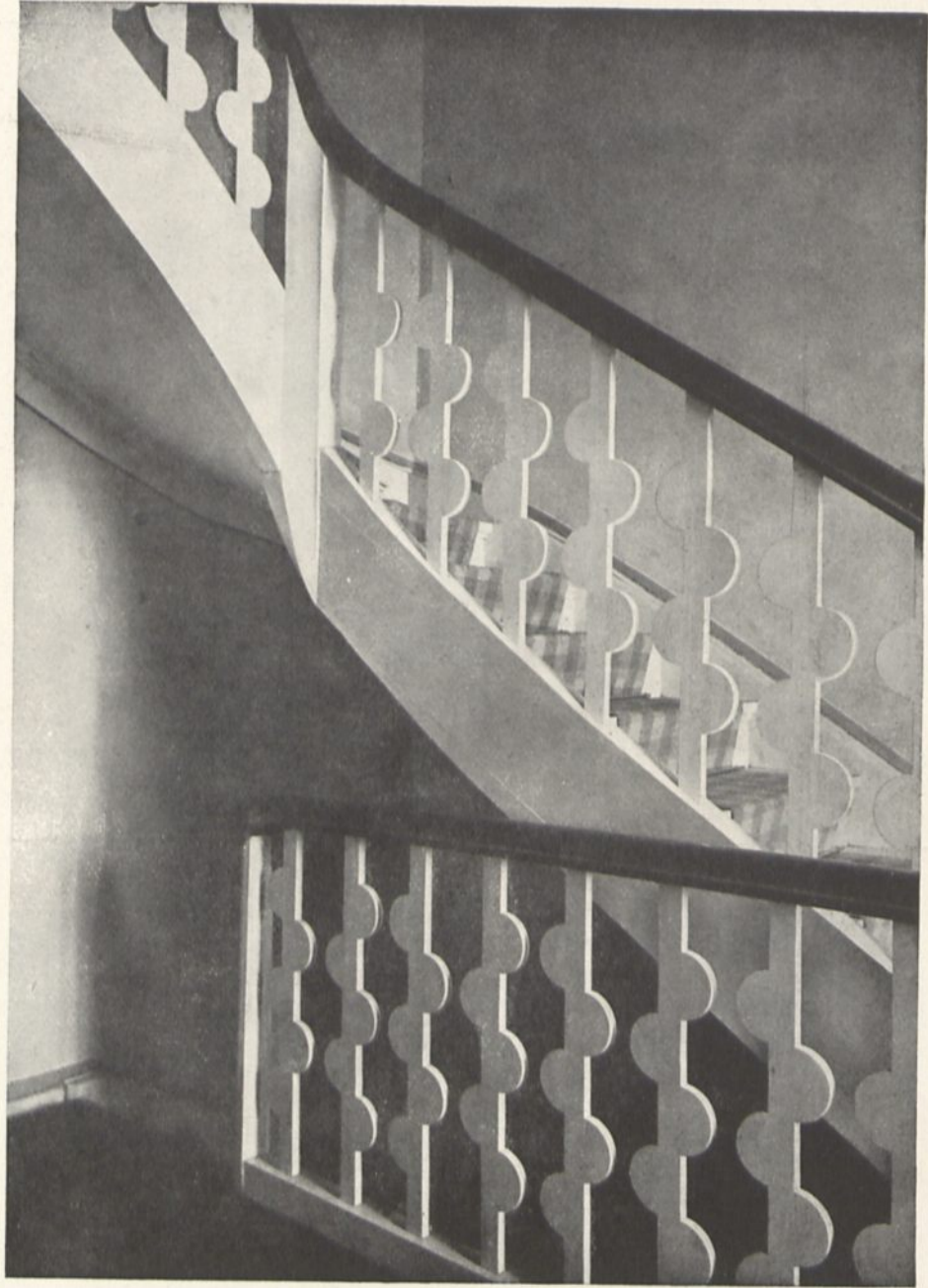
Adolf Rading 1924

LANDHAUS (ENTWURF)



Landhaus S. vom Garten

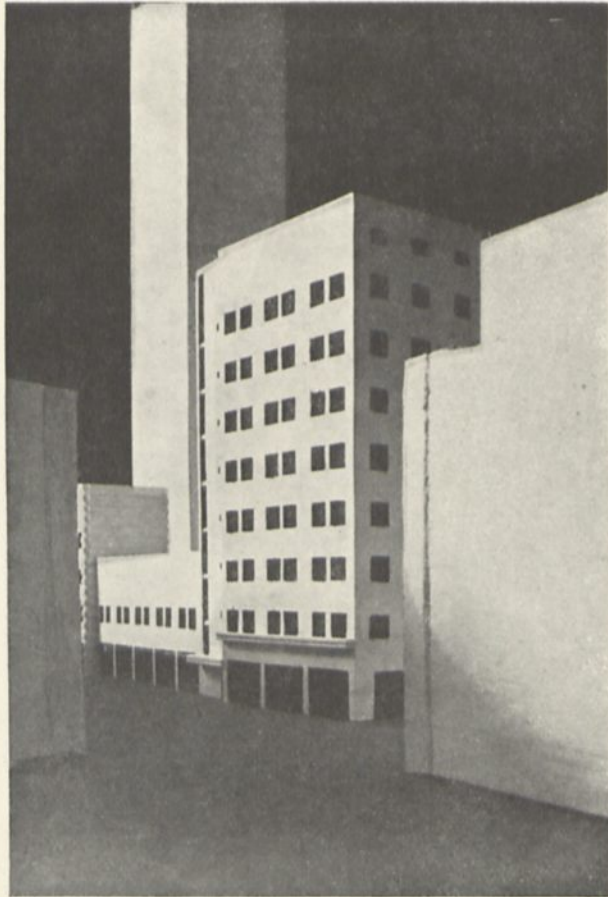
Adolf Rading 1924



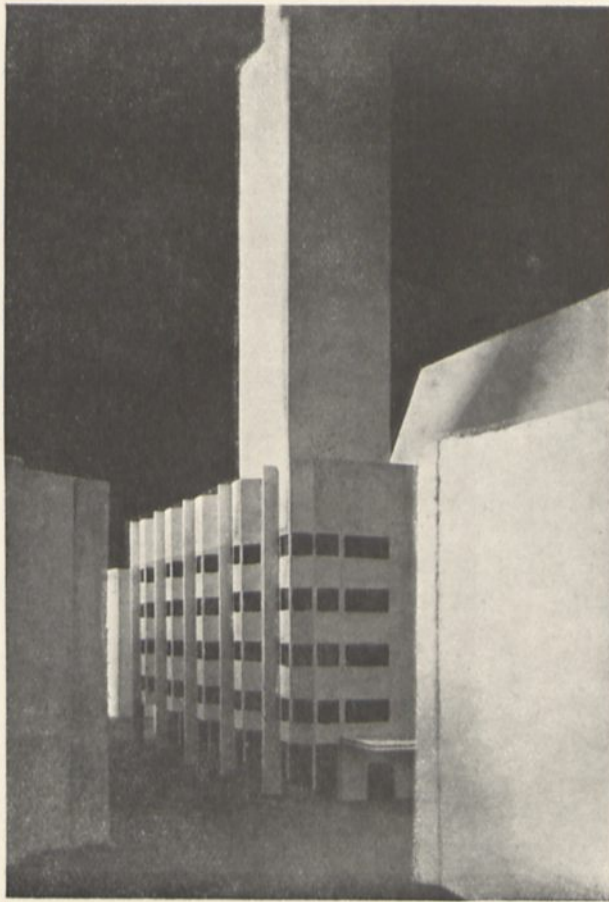
RUNDE TREPPE



ORANIENSTRASSE
(DETAIL)



BEBAUUNG ELISABETH-KIRCHPLATZ Breslau
(VORSCHLAG I)



BEBAUUNG ELISABETH-KIRCHPLATZ BRESLAU
(VORSCHLAG II)

DIE BUCHREIHE
K Ü N S T L E R
S C H L E S I E N S

HERAUSGEGEBEN VOM
KÜNSTLERBUND SCHLESSEN
WIRD MIT DIESEM

II. BUCH

F O R T G E S E T Z T

K Ü N S T L E R
S C H L E S I E N S

I. BUCH

BRACHTE DIE KÜNSTLER
MARGARETE MOLL, A. VOCKE, J. ASCHHEIM
J. DROBEK, K. V. KARDORFF, H. LEISTIKOW
O. MUELLER, M. BERG, TH. EFFENBERGER

I N V O R B E R E I T U N G

K Ü N S T L E R
S C H L E S I E N S

III. BUCH

BRINGT DIE KÜNSTLER
MYRTEK, RÜCKERT, PROFESSOR KANOLD
DOBERS, GRÜNFELD, MEIDNER, NIKISCH
PROFESSOR PLONTKE, MAY UND ÖLSNER

TITELZEICHEN KURT ARENDT
GESAMTE AUSSTATTUNG
BUCH- UND KUNSTDRUCKEREI L. HEEGE SCHWEIDNITZ
KLISCHEE - ANFERTIGUNG
CONRAD SCHÖNHALS Breslau
AUFNAHMEN AUF DEN SEITEN
36, 37, 39, 62 - 65, 94 - 99
PHOTOGRAPH HEINRICH KLETTE Breslau
AUFNAHME AUF SEITE 88
PHOTOGRAPH ED. VAN DELVEN Breslau





BIBLIOTEKA GŁÓWNA

214651 | 1