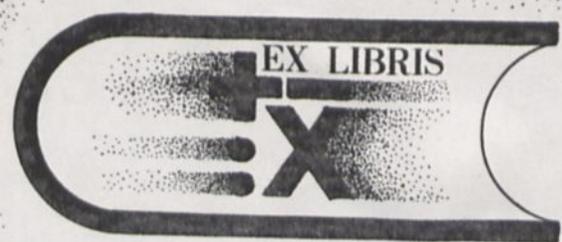


Biblioteka Główna i OINT
Politechniki Wrocławskiej



100100368742

KB



EX LIBRIS

BIBLIOTEKA GŁÓWNA
POLITECHNIKI WROCŁAWSKIEJ



214652-1

BI-12

K Ü N S T L E R
S C H L E S I E N S

III

B U C H

HERAUSGEGEBEN VOM KÜNSTLERBUND
S C H L E S I E N
IN DER OSTDEUTSCHEN VERLAGSANSTALT Breslau

1

9

2

9

80022503008



214652 /1

BI-12

COPYRIGHT BY
OSTDEUTSCHE VERLAGSANSTALT BRESLAU

Alc. 780/K (79

I N H A L T

	TEXT	ABBILD.
	SEITE	SEITE
Dobers, Paul	15	41
Grünfeld, Paula	17	47
Heim und Kempfer	—	77
Kanoldt, Alexander	—	53
Meidner, Ludwig	19	59
Myrtek, Thomas	9	31
Nickisch, Alfred	21	65
Oelsner, Gustav	27	81
Plontke, Paul	23	71
Rückert, Friedrich †	13	37
Vorwort	7	—
Ankündigung	87	—

V O R W O R T

Nach längerer Unterbrechung wird mit dem vorliegenden Buche die Reihe der „Künstler Schlesiens“ fortgesetzt. Das erste Buch ist 1925 erschienen, das zweite unmittelbar darauf. Die Anregung, die im Künstlerbund Schlesien zusammengefaßten Künstler in periodischen Publikationen nach von den Mitgliedern gemeinsam gefaßten Plane in Bild und Wort erscheinen zu lassen, gab Georg Nerlich, der die Herausgabe, auch dieses dritten Buches, besorgte. Die Absicht ist auch weiterhin, schlesische Kunst unserer Tage im Neben- und Nacheinander zu lebendiger Anschauung zu bringen. Im Sinne einer fortlaufenden Chronik des Künstlerbundes gehören die Bücher „Künstler Schlesiens“ zusammen und wollen als ein Ganzes aufgefaßt sein. Allen denen, die bisher mitgearbeitet haben und auch dieses dritte Buch ermöglichen halfen, sei namens des Künstlerbund Schlesien an dieser Stelle gedankt und der Wunsch ausgesprochen, daß das begonnene Werk freundliche Aufnahme und auch künftig tatkräftige Förderer finden möge.

BERNHARD STEPHAN

T H O M A S M Y R T E K

In einer Zeit, in der das Ungleichgewicht zwischen Nachfrage und Angebot in der Kunst verhängnisvollste Tatsache ist, so daß man Maler und Bildhauer schon da und dort zu den „sterbenden Berufen“ zählt, beruhigt und erfreut es besonders, Künstler kennen zu lernen, die fern vom ateliermäßigen „l'art pour l'art“ sich der Aufgabe hingeben, Kunst wieder ans Lebendige zu knüpfen, sei es durch betonte Beschäftigung mit Themen der nahen Gegenwart wie dem modernen Arbeitsleben, oder durch glückliche Einreihung des Einzelwerkes in ein großes bauliches Gefüge. — Von diesen beiden Gesichtspunkten aus kann man sich in dem reichen Werk des ober-schlesischen Bildhauers Thomas Myrtek orientieren. Es ist beherrscht von dem ausgesprochenen Willen zur „Anwendung“ seines Schaffens in jenem hohen Sinne, in dem es zu allen Blütezeiten der Kunst Selbstverständlichkeit war: das Kunstwerk als Vermittler noch lebendiger Werte, Teil eines großen Gesamtkunstwerkes, in das sich das Einzelwerk einfügt wie der Klang in eine Symphonie. Hier deckt sich Weltanschauliches mit formaler Anschauung. Der einfache, stark arbeitende Mensch, seine große und schlichte Gebärde ist hier das immer wieder erregende Grund-erlebnis des Schaffens und die Einreihung einer solchen Gestalt in das Gerüst einer Wand, einer Mauer, die einen Bau der Arbeit begrenzt, höchstes Ziel und Vermögen dieses auch im Architektonischen durchaus sichern Bildhauers. Hier sind die großen Gestalten der „Lernenden“, „Schreibenden“, „Lesenden“ an der Außenmauer des Oberlyzeums von Oppeln zu nennen. In ihrer straffen, aus der Elastizität des Wandpfeilers empfundenen Haltung und ihrer natürlichen Steigerung ins Symbolische mögen sie manchen an die erhabenen Gestalten oder steinernen „biblia pauperum“ mittelalterlicher Dome erinnern. — Von besonderer Eigenart ist auch eine frühere Gruppe von Arbeiten, die ihre Entstehung einem mehrwöchigen Aufenthalte des Künstlers in den ober-schlesischen Bergwerken verdankt. Das Besondere liegt hier vor allem in der sehr mutigen und glücklichen Wahl des Materials: aus dem gleichen Stoffe, in dem der Grubenarbeiter tagaus, tagein arbeitet, der Steinkohle, ist seine Gestalt geformt. Mit kühnem Wagemut ist hier der Künstler an das so

spröde Material herangegangen und hat in dessen Bewältigung das Wesen gerade dieser Menschen mit ergreifender Wahrheit zum Ausdrucke gebracht, vor allem in der Gestalt eines Arbeiters, der im dumpf hingeebenen Schlaf erschöpft von der Arbeit ausruht. Innere Anteilnahme an dem Los dieser in Mühen gebeugten und dabei innerlich so freien, aufrechten Menschen spricht ebenso wie aus dieser machtvollen Konzeption aus einem weiblichen und zwei männlichen Kohleköpfen, die letzteren sind in den Steinkohleblock so eingelassen, daß sie gleichsam mit dem Stoff aufs engste verwachsen scheinen — ein formales Motiv von stärkster Symbolkraft. Dieses sichtbare Hervorwachsenlassen des schon Geformten aus dem noch Ungeformten der Masse tritt z. B. auch bei dem aus Sandstein gebildeten Porträt der Tänzerin M. L. (wohl eine der stärksten Leistungen auf dem von Myrtek mit großem Erfolge gepflegten Gebiet des Porträts) besonders wohlthuend in die Erscheinung. Aus anderen Schaffensgebieten sei hier noch eine durch die Breslauer Sommerausstellung bekannt gewordene „Komposition“ hervorgehoben: ein männlicher und weiblicher Akt, in seiner durchgeföhlten Dynamik, ein Werk von einer eigentümlichen Musikalität. Straffheit und Wucht ist in der „Aktstudie“, knappe herbe Grazie in der bronzenen Statuette des Schulmädchens. Erstaunlich wirkt wiederum innerhalb des ganzen, männliche Herbheit ausdrückenden Gesamtwerkes eine Arbeit von so schmiegsamer Zartheit, wie die kleine Pastellfigur einer Mutter, die in jedem Arm ein Kind innig an sich gedrückt hält. — Jedes Werk, ganz aus dem Impuls geboren, zeugt doch von ungewöhnlich klarer Bewußtheit des Kunstvollen. Deutlich wird ein gesteigertes Drängen von naturalistischer Gebundenheit fort zur freien, architektonisch gemeinten großen Form. An der Reibung mit dem ihm anfangs aufgezwungenen Akademismus ist dem Künstler die Gegensätzlichkeit seines eigenen plastischen Sehens besonders eindringlich zum Bewußtsein gekommen und immer mehr produktiver Ansporn, Zwang zu ganz originalem Schaffen geworden. In gewisser Beziehung vertritt Thomas Myrtek einen Künstlertypus, wie er etwa zur Zeit der deutschen Renaissance die Regel war: in der innigen Vertrautheit mit dem Handwerk, dem Respekt vor dem Material, der kraftvollen Geradheit der Anschauung liegt etwas, das angesichts des hastigen oft allzu souveränen Schaffens der Künstler unserer nervösen Zeit als besonderer Wert hervorgehoben werden muß. Der Wille zu strengster Materialgerechtigkeit veranlaßt diesen Künstler auch, seine Plastiken,

nachdem sie einmal als Idee vor sein inneres Bewußtsein getreten sind, sogleich in Stein zu hauen, d. h. er verschmäht die heute übliche Art, sich am Tonmodell durch Punktieren zu orientieren, wobei doch viel von der ursprünglichen Handschrift des Künstlers verloren gehen muß. Auch die Fähigkeit, sich in Graphik, Zeichnung, Malerei und Kunsthandwerk mit der gleichen Selbstverständlichkeit aussprechen zu können, wie in seinem eigentlichen bildhauerischen Fach erinnert an das weite Wirkungsgebiet der älteren Meister. Es geht durch das ganze Schaffen dieses Künstlers ein Zug von frischer Urkraft, gepaart mit einem gewissen feierlichen Ernst — Verheißung naher, letzter Reife.

M. RIESS

FRIEDRICH RÜCKERT †

Diese Zeilen gelten dem Gedächtnis des Breslauer Bildhauers, der, an den Folgen seiner Kriegserkrankung, am 15. Dezember 1926, erst zweiundvierzigjährig, starb.

Sie sind dem Menschen ebenso gewidmet wie dem Künstler, der unaufdringlich und in fast scheuer Zurückhaltung seine lyrischen plastischen Gedanken formte.

Denn sie waren immer der Ausdruck persönlicher Empfindung, und die Abwandlungen ihrer Melodie glichen sich wie die Kinder aus demselben Klanggeschlecht. Sie schlugen an in Moll, aber in einem verträumten, zarten, nicht heroischen. Dem Grüblerischen waren sie verwandt, aber nie schwieg in ihnen ein verborgenes Glücksgefühl. Sie waren in sich versunken, diese Mädchengestalten, auch wenn ihr Blick scheinbar die Ferne suchte. Das Gesicht neigte sich über die geschlossene, das Kinn stützende Hand, ein Lied, das die Fermate liebte. Oder aus dem in ruhigem Aufschlag geöffneten Auge strömte die warme Sicherheit der empfangenden Seele.

Im Porträtkopf eines jungen Mannes wurde das Grüblerische zum Vergrübelten. Es wurde dem Künstler möglich, die Kompliziertheit einer seelischen Haltung sprechen zu lassen mit der Verschiebung der beiden Hälften des Gesichtes, dem Ausdruck des unruhig bohrenden Willens, wie ihn Mund, Augen und die betonte Mittelaxe mit dem Ausweichen zur Haarpartie hin versinnbildlichen.

Haben die plastischen Formungen Friedrich Rückerts den Reiz des Einfalls, der unmittelbar aufquellenden Freude der Erfindung, sind sie weiter voller Natur im Sinne des wirklich als Form aus ihr Geschöpften und Erschauten — die sehr feine Wachsfigur einer „Stehenden“ war auf Ausstellungen zu sehen, sie ist heute in Privatbesitz; mehrere modellierte Figuren sind für den Guß vorbereitet —, so wird es begreiflich, wenn von dem Künstler Aufgaben gern ergriffen wurden, die von ihm verlangten, gleichsam Auszüge aus dem reichen natürlichen Erlebnisschatze zu bilden, knappe Formeln für den Zweckgebrauch. Unter den Hauszeichen, die Breslauer Künstler in den Siedlungen anbrachten, fallen die von Friedrich Rückert durch entschiedenen Formensinn und dabei bewahrte ungezwungene Frische auf. In an-

Bibliothek
Pol. Wrocl.

geregtem Zusammenarbeiten mit den Architekten der Breslauer Siedlung Eichborn-
garten verstand es der Künstler, durch freundliche Motive, die er der Tierwelt ent-
nahm — die Schwalbe, die Spinne, die Biene, das Käuzchen —, mit poetischem Ge-
fühl und Laune den angenehmen Charakter dieser menschlichen Wohnstätten auf das
glücklichste zu erhöhen.

Unter den von Friedrich Rückert geschaffenen Kriegerehrungen zeigt das des
Schlesischen Pionier-Bataillons Nr. 6 und seiner Kriegsformationen in Neisse die
Freiplastik eines sinnenden Kriegers auf einfachem Sockel; das in Jannowitz im
Riesengebirge ein Relief sterbender Krieger bei gleichfalls schlichtestem Aufbau.
Das für die Gemeinde Quirl, auch im Riesengebirge, ist eine Schriftstele in
Obeliskform.

BERNHARD STEPHAN

P A U L D O B E R S

Paul Dobers ist von Haus aus Zeichner — und ein Zeichner aus Passion. Sein Interesse gilt dem menschlichen Gesicht, der heimatlichen schlesischen Landschaft, der Pflanze, dem Tier. Es gibt ein köstliches Tierbilderbuch für Kinder von seiner Hand. Sinn für das Wesentliche der Erscheinung verbindet sich mit einer mühelosen Treffsicherheit der Hand in diesen Blättern, die seine Studienmappen bergen.

Die Großstadt und seine Tätigkeit an der Breslauer Akademie stellt ihn vor neue Aufgaben. Es gilt nun, die Fülle der Erscheinung, den unendlichen Text des Seins mit den künstlerischen Forderungen der Zeit in Einklang zu bringen. Die Wiederentdeckung der Malerei als einer reinen Flächenkunst stellt neue Forderungen an des Künstlers Begabung. Die rechteckige Fläche, bisher nur Malvorwand, besiegbare Materie, wird nun zu einem übergeordneten, selbständigen Faktor, dessen Gesetze zu erkennen und zu beachten sind, wobei die Erscheinung nun ihrerseits in Umkehrung des früheren Verhältnisses zum Vorwand der Gestaltung auf der Fläche wird.

Der Prozeß der Angleichung an diese neuen Forderungen läßt sich an Dobers' Arbeiten stufenweise verfolgen. Es entstehen zunächst kleine Aquarelle und kleinformatige Ölbilder, in denen der Versuch gemacht wird, die Erscheinung in geometrische Flächenteile zu zerlegen, in der Zartheit der Farbe, der Lyrik des Themas Arbeiten August Mackes temperamentsverwandt. Dann drängt sich die „Großstadt“ mit ihren Menschen und Requisiten: Häusern, Laternen, Fahrzeugen als Thema auf, wobei bereits alles bewegte Leben, in eine unwirkliche, traumhafte Luft versetzt, zum Zuständlichen des Still-Lebens sich wandelt. Das ländliche Sujet des eine Kuh melkenden Weibes — an sich statischer — erweist sich, als Vorgang bereits ein geometrisches Gerüst in sich tragend, für die Bemühung um Geometrisierung der Erscheinung besonders dankbar. Ein Schritt weiter auf diesem Wege, und der Künstler gelangt zum Still-Leben im eigentlichen Sinne, zu den „toten Dingen“, deren Zusammenstellung er in fein abgewogenen Kompositionen, in besonderem Empfinden für die Farbe in den Arbeiten seiner letzten Zeit meistert.

Neben diesen Bildaufgaben, die sich selbstkritisch Dobers stellt, geht in seinem Werk immer die Porträtmalerei einher, in der die alte Freude am Gegenständlichen der Erscheinung sich am schönsten und in glücklichster Zusammenfassung der Fähigkeiten des Künstlers ausprägt.

ERNST SCHEYER

P A U L A G R Ü N F E L D

Paula Grünfeld ist Autodidakt trotz ihrer gelegentlichen Studien bei Oskar Moll. Sie hätte es in jeder Beziehung sein müssen, ihrer Anlage nach, die alle Verwirklichung nur aus dem eigenen Empfinden ableitet, einem erfüllten inneren Geschehen komprimierte Form geben möchte. Es gehört Bereitschaft dazu, ihren Weg mitzugehen, diese differenzierten künstlerischen Äußerungen als das zu verstehen, was sie sind: Notwendigkeiten einer sehr individuellen Entwicklung. Man kann Paula Grünfeld nur aus dem Ganzen ihres Wesens heraus begreifen und wird sagen dürfen, daß ihr zu den Dingen, mit denen künstlerische Gestaltung möglich ist — und sind es denn nicht alle —, ein ganz starkes, instinktives Verhalten eigen ist, aber ebenso sehr ein kritisches, das sie zu immer neuen Versuchen drängt. Die Farbigkeit ihrer Bilder, Aquarelle versinnbildlicht eine sensibel gebildete Welt, in der die Freude und die Enttäuschung steht, wie in der wirklichen, manchmal wie ein Zitat des eigenen Erlebens, das nicht ganz zu Ende gesprochen ist, oft in einer wunderbaren Durchdringung. Zeichnungen geben in einem hohen Grade vergeistigte Sinnesqualitäten, umschreiben in Linienkurvaturen eine gegenständliche Geltung zu formaler Deutung. Diese gezeichneten Blätter, meist nach dem Modell, geben im allgemeinen mehr, als die danach gemalten Studien. Am schönsten sind kleine Bilder, die blühende Stimmung eines Frühlings, die dunkle Schwere verlöschender Jahreszeit, der Zauber eines Winters, farbige Köstlichkeiten, einer nie beruhigten Empfänglichkeit ganz rein und unverstellt entsprungen. Daneben, im Ausruhen, kunstgewerbliche Spielereien, aber von welcher Beglückung dann und wann — vom Weiß ins Silber knüpfen sich zarte Metallstickfäden auf damastem Grunde, eingebettet ein geschliffener violetter Stein: warum wird daraus ein Tabernakel der Madonna? Ganz ihrer Zeit verbunden, war diese Kunst den Gedanken etwa eines Jawlenski, Picasso, auch Matisse offen. Die Spannung zwischen Gründlichkeit und Illusion trägt sie in sich selber.

BERNHARD STEPHAN

L U D W I G M E I D N E R

Dem Edelmut und der Großherzigkeit des Schlesischen Künstlerbundes ist es zu danken, daß meine nicht sehr bedeutende Person in diesen erlauchten Kreis hehrer Schöpfer und Genien zugelassen ward, denn, obgleich ich mit Fug und Recht mich zu den Schlesiern rechnen darf, insofern, als meine Väter, Vorväter und ich selber an den östlichen Ausläufern des sogenannten Katzengebirges, am rechten Ufer des Weidastroms das Licht der Welt erblickt haben und den größten Teil ihres Lebens dortselbst verbrachten, so möchte ich dennoch nicht, in vieler Hinsicht, für mich das Recht in Anspruch nehmen, ein Schöpfer zu heißen, denn solch einem kommt doch stets ein umfassendes Können, Ursprünglichkeit, Phantasie, Formungskraft und Persönlichkeit zu, während mir selber nur die mittleren Grade jener Eigenschaften zuteil wurden, und wenn in meiner Kindheit, zu Bernstadt, meine Eltern mir dringend abrieten, den Malerberuf zu ergreifen, so hat mich vor fünfundzwanzig Jahren, zu Breslau, auf der damaligen Kunstschule, mein Zeichen-Professor gewarnt vor solchen Verführern, wie Hodler und Munch, einen Rat, den ich späterhin freilich in den Wind schlug, was mir auch, wie sich bald zeigen sollte, nicht zum Heil gereichte. Denn kaum war ich flügge, als ich mich dem damals anbrechenden Expressionismus sozusagen in die Arme schmiß und ihn derart unbeherrscht übte, daß mir alsbald der Spottname „der Ekstatiker“ zuteil ward. Als solcher ging ich mehr als zehn Jahre lang etwas unsicher, taumelig und zugleich unverschämt durchs Leben, bis mir vor wenigen Jahren ein paar Kollegen nachdrücklichst zugeredet haben, endlich der Ekstase, die ohnehin wenig populär und noch weniger einträglich wäre, den Laufpaß zu erteilen und mich künftig der „Neuen Sachlichkeit“ zu widmen, als welcher heutigentags alle besseren Menschen verfallen seien. Gesagt, getan — ich malte nun à la Neue Sachlichkeit, zwar weniger aus innerer Überzeugung, als um die Dränger zu beschwichtigen. Man soll seine Leute nicht kränken und es allen rechtzumachen suchen, und wenn auch diese neue Sehweise mir die ledernste Sache der Welt dünkt, so ist sie doch neu und „der letzte Schrei“, und wer wollte zurückbleiben, wenn die Welt dem Neuen nachläuft und

das Gestrige hohnlachend beiseite schmeißt. Zwar darf nicht verschwiegen werden, daß der wirtschaftliche Teil meines Berufes auch weiterhin im Argen liegen blieb, dergestalt, daß ich meine Porträts, ebenso wie früher, nur zum privaten Vergnügen malte, denn ich wurde als Bildnismaler im Verlauf eines Menschenalters nur mit einem einzigen Porträtauftrag gesegnet, was ich freilich der Welt nicht übel nehmen kann, denn, offengesagt, wäre ich selber Mäzen und hätte einen Auftrag zu vergeben, ich würde mich, wahrlich, nicht von mir porträtieren lassen, sintemal es so vortreffliche Bildnismaler wie Munch und Liebermann gibt. Nur die Großen, die Allerersten des Zeitalters — und das sind jedesmal nur Dreie oder Viere — sind der Beachtung würdig und haben das Recht da zu sein, oder aber die vielen Kleinen, die Handlanger, die da unten, in einem Bereich, der mit Kunst nicht viel zu tun hat, den Wünschen des Publikums dienen. Unter solchen Umständen und den denkbar trübsten Aspekten auf die Zukunft ist meine Liebe und mein Eifer für die Kunst fast erloschen, um so mehr, als dicht neben mir, meine Ehefrau, die ebenfalls Malerin ist, die vorzüglichsten Bilder malt, daß ich nicht einsehe, warum ich noch fürderhin meine Zeit zur Herstellung von Pinseleien verschwenden soll. Lieber tummele ich mich jetzt in den Bezirken der Zeitungschreiberei und des niederen Feuilletonismus, oder einfacher ausgedrückt, ich suche als Zeitungsschmök mein Heil, denn von Tummeln kann bei einem Menschen meines Alters und meiner Erlebnisse nicht mehr die Rede sein. Jede Nacht schlafe ich mich leidlich aus, stehe schlecht gelaunt auf, frühstücke — im Verlauf des Tages gähne ich viel und spät am Abend bin ich wieder einen Tag älter geworden.

Ludwig Meidner schickte uns diesen Aufsatz, den wir, weil für die Eigenart des Verfassers charakteristisch, unverändert wiedergeben.

A L F R E D N I C K I S C H

Aus dem Prinzip des Gegensatzes heraus mag ein Kind der naturfernen Großstadt, dem echtes Künstlertum angeboren ist, sich den unendlichen Reizen der Landschaft als etwas bisher Entbehrtem hingeben, um sie dann als eigenstes Erlebnis in künstlerischer Form darzustellen; einfacher aber und besser, wenn die noch unverfälschte Natur von der Geburt an auf das Kind wirken kann, nicht daß das kleine Menschlein überhaupt ihre Sprache schon verstünde, sondern daß ihr Weben und Wehen es fortwährend umgebe, um dann, hier früher, dort später, einmal aus dem Unterbewußtsein aufzusteigen und als bewußt gewordenes Eigentum von langher sich zu erweisen.

Dieses Glück wurde Alfred Nickisch zuteil, der im Jahre 1872 zu Bischdorf bei Neumarkt als Sohn eines Landwirts geboren wurde. Auf dem Matthiasgymnasium in Breslau kam der bisher schlummernde Trieb zum Durchbruch, als er hier die erste Ausstellung von wahrscheinlich zum größten Teil recht einfachen Kunstwerken sah, nämlich eine von Schülerarbeiten der Anstalt. Er wußte nun, was er werden müsse, und trat in die Kunstschule über, wo er Schüler Morgensterns wurde. Nach drei arbeitsreichen Jahren wandte er sich nach Karlsruhe, wo er in Carlos Grethe einen verständnisvollen Leiter auf dem weiteren Wege zu seinen Idealen fand.

Die Künstlerfahrten mit seinen Lehrern durch Schlesien und an die Nordsee hatten Nickisch Gelegenheit geboten, die verschiedenartigsten Naturbilder in sich aufzunehmen und wieder aus sich herauszuholen, vor allem aber galt seine Liebe dem motivereichen Riesengebirge seines Heimatlandes, und seit 1917 weilt er nach mancher Unterbrechung wieder dauernd dort, in eifrigem Schaffen an seinem künstlerischen Werke. Es klingt vielleicht etwas schulmeisterlich, ja sogar unkünstlerisch, wenn ich behaupte, daß ein großer Teil seiner Schöpfungen als Illustrationen zu einer schlesischen Landeskunde dienen könnten, so scharf ist das Eigenartige des Landschaftsbildes erfaßt und zur Darstellung gekommen. Die Photographie, die man gewöhnlich zu diesem Zwecke benutzt, gibt eben nur zu häufig auch so viel rein Zufälliges, das den Gesamteindruck stört. Das tritt bei Nickisch völlig zurück; nur

die große Naturform ist erfaßt und teilt sich dem Beschauer fesselnd mit, mag hier nur ein knieholzbewachsener Abhang sich dem Auge bieten, oder dort der schneebedeckte Kamm des Riesengebirges hinter einer mit Steinblöcken bedeckten Fläche aufsteigen, rechts und links von Bäumen umrahmt, die aber hier eine ganz andere, rein künstlerische Funktion ausüben als in der Großväter Zeit, wo der berühmte Vordergrundbaum bei einer Gebirgs- oder Stadtansicht nicht fehlen durfte. Hierher gehört auch das Gemälde (Sommertag, von 1917) im Museum der bildenden Künste in Breslau, mit dem der Meister an dieser Stelle würdig, aber nicht genügend vertreten ist. Aber auch der Ebene hat er ihre Seele abzulauschen gewußt. In allen Fällen spielt die Atmosphäre als bestimmendes Element eine Hauptrolle.

Gewiß hat Nickisch, wie jeder andere Künstler, von seinen Lehrern und der Umwelt, in die ihn seine Zeit gesetzt hat, mannigfache Anregungen empfangen, aber über sie hinaus hat er sich zu einer eigenartigen Persönlichkeit entwickelt, die eben nur er selbst ist. So läßt er sich in keine Namensschablone einordnen. Entkleidet man die Worte Impressionismus und Expressionismus ihres parteidogmatischen Charakters und ihres Schulbegriffes, so gehört er beiden an. Bis in die Tiefsten seines Wesens läßt er sich von der Natur beeindrucken, vor der er, der Empfängnis harrend, steht, und dann gibt er dem, was ihm dort innerlich schon zum Bilde geworden ist, mit dem Pinsel als sein eigenstes Erlebnis packenden Ausdruck.

PAUL KNOTEL

P A U L P L O N T K E

Paul Plontke, der in Berlin tätige Maler und Lehrer an den Vereinigten Staatsschulen für freie und angewandte Kunst zu Charlottenburg, ist 1884 in Breslau geboren. Sein künstlerischer Werdegang führte ihn von der heimatlichen Akademie aus über Dresden nach Berlin. Im Jahre 1914 erhielt er den Großen Staatspreis. Bald nach dem Kriege, der ihn in Paris überraschte, wurde der noch nicht Vierzigjährige Professor.

Die Verbindung mit der schlesischen Heimat hat Plontke nie abgebrochen. Ihr ist er seinem ganzen Wesen nach verbunden, doch ohne den für seine künstlerische Freiheit notwendigen, vernünftigen Abstand aufzugeben. Wenn er so seine Bildvorgänge in Einklang bringt mit dem schlesischen Volk und der schlesischen Landschaft, unter der er die Glatzer bevorzugt, so wäre es doch verfehlt, den viel zu engen Begriff „Heimatkunst“ auf ihn anwenden zu wollen. Dies eben, weil er alle Dinge in die rein künstlerische Sphäre zu heben versteht.

Plontkes Kunst ist idealistisch gerichtet. Auf zwei Grundpfeilern ruht seine geistige Welt: auf dem Religiösen und dem Deutschen. Beides allgemein menschlich zu halten und dann ohne stoffliche Übertonung bildmäßig zusammenzuschließen, ist ihm persönlichste Aufgabe. Bei seiner Neigung zur Ideenkunst nun konnte er in keiner Phase seines Schaffens etwa nur von optischen, farbensinnlichen Eindrücken ausgehen, vielmehr interessierte ihn früh schon das, was „hinter“ den Dingen dieser Welt steht, und neben dem Verhältnis seiner ihn umgebenden Menschen zur Natur dann unser eigenes, durch lange Tradition gebotenes Verhältnis zur religiösen Stoffwelt. Auch die Landschaft, seine Landschaft, war ihm zunächst nicht das Primäre, vielmehr wurde sie die aus angeborener Liebe erwünschte Bildfolie. Bei all dem aber verstand er — ganz anders, als „Naturalisten“ es tun —, malerischen Fortschritt und neue Bildgesinnung in einer Weise mit den insgeheim wirkenden, traditionellen Kräften zu verbinden, daß ein stets noch ursprüngliches, vor allem aber ganz poseseloses Neues entstand. Mit einem nicht alltäglichen Formensinn und erlesenen Gefühl für koloristische Werte wie aber auch einer sicheren Kompositionsgabe ausgestattet,

stellte er sein Werk ohne radikalen Zug wie etwas geradezu selbstverständlich Gewachsenes hin. Auch er wurde vom „Zeiterleben“ unserer harten Epoche ergriffen; doch ohne es in ihm selbst zum Bruch kommen zu lassen, ging es ihm eher um eine Intensivierung der zu gestaltenden Stoffe. Sein gesundes Volksempfinden und die Überzeugungskraft bewahrten ihn wiederum auch vor einer sentimental Romantik, als er mehr und mehr sein „religiöses Genre“ ausbildete und, ohne Historie im eigentlichen Sinne, seine Szenen stets gegenwärtig erscheinen ließ. Freilich ist auch seine heute malerisch ungemein aufgelockerte Kunst wie fast die gesamte neue deutsche herb, für manchen sogar bisweilen etwas spröde, darum aber doch bis ins Innerste hinein ehrlich, und in nichts vergißt der Künstler den durch die ganze Vorzeit der Kunst belegten Tribut an den reinen Bildgeschmack im strengen und guten Wortsinn. Neben dem von ihm bevorzugten, unpathetischen Tafelbilde drängt es den Beherrscher kompositioneller Gesetze da und dort zu zyklischem Schaffen, erinnert sei an einen „Kreuzweg“, in dem seine an sich nicht sakrale Kunst wie in mancher seiner Madonnen die Nähe der Kirche zum mindesten streift. Und erst in allerjüngsten Jahren kam er auch mit größeren Aufgaben, an denen er erstarken könnte, in mittelbare oder unmittelbare Berührung; so wurde er Preisträger in einem Wettbewerb um die Ausmalung einer Berliner Kirche (die dann von anderer Hand ausgeführt wurde), und in weiteren Kreisen wurde bereits das von ihm entworfene Altarmosaik „Guter Hirte“ in der St. Clemenzkirche zu Berlin, ein heute noch etwas isolierter Anfang zu einer weitergreifenden musivischen Ausschmückung, bekannt. Unter den wenigen Bildnissen, die der auch auf diesem Gebiete recht begabte Künstler geschaffen hat, fand dasjenige des Reichspräsidenten von Hindenburg Verbreitung; wenn auch äußerlich bescheiden, stellt es aber im Gegensatz zu allbekannten, schon formalistischen Darstellungen anderer ein physiognomisches Dokument dar und mutet viel ähnlicher und menschlich sympathischer an als die meisten offiziellen oder repräsentativen Gegenstücke.

Besser als Worte mögen die hier beigegebenen Abbildungen das Wollen und Können dieses Talents und der abgerundeten Persönlichkeit Plontkes erklären. Als typisches Bild aus einer Zeit, als er die oberschlesischen Menschen im Leben und bei der Arbeit eingehend studierte, sei der Blick in die Festung Glatz beigegeben. Das fromme Erfassen eines ihm vertrauten, religiösen, wenn eben auch noch nicht

„sakral“ geformten Stoffes zeigt die „Verkündigung“ an, und die große, in wunder-
vollen Graublautönen gehaltene „Flucht nach Ägypten“ zeigt uns das religiöse Genre
auf der Höhe. Wie der Madonnenmaler Plontke über den engeren Stoffbereich das
Problem Mutter und Kind ganz allgemein und allen echt empfindenden Menschen
verständlich aufzugreifen vermag, beweist nicht zuletzt die Mutter mit dem Kind
am Frühstückstisch, ein Bild von feinen malerischen Qualitäten und einem duftigen
Reiz. Die Intimität ist gewahrt, auch wenn wir durchs Fenster einen Blick in die
Großstadtwelt werfen, von ihr getrennt, von ihr verschont. Eine alte, mütterliche
Melodie erklingt aufs neu; auch wir Menschen des hastenden und sich doch mächtig
nach Verinnerlichung sehnenen zwanzigsten Jahrhunderts horchen auf. In das Ge-
samtwerk Plontkes ist die Sehnsucht unserer Tage viel stärker eingedrungen, als
man obenhin ahnen möchte. Darin ist der scheinbare „Träumer“ vielleicht doch viel
„moderner“ als mancher entschiedene Formalist, der seine Stoffe aus allzu großer
Nähe bewältigen will.

DR. OSCAR GEHRIG

G U S T A V O E L S N E R

Wir geben nachstehend einen Teil des Briefes, der die Photographien ausgeführter Bauten begleitet hat, wieder

„Seitdem ich bewußt arbeite, habe ich für meine Bauaufgaben den einfachsten Ausdruck gesucht. Ich sehe aus Ihren Bänden, daß Sie sich auf wenige Blätter beschränken. Ich habe deshalb unterlassen, z. B. den Bau der Bergwerksdirektion des Fürsten Pleß beizulegen, den ich 1915 errichtet habe. Ich weiß nicht, was meine Knaben-Mittelschule an der Leuthenstraße und mein Volksschulbau Ohlauer Chaussee—Steinstraße machen, ob sie von Rankengewächsen bedeckt sind. Ich glaube, daß auch diese Bauten schon die Baugesinnung zeigen, die mich hier in Altona dazu gebracht hat, schon im Jahre 1924 die Wohnhausblöcke an der Bunsenstraße zu projektieren. Als konsequente Reihenanordnung war das wohl die erste in Deutschland. Bei den Wohnhäusern habe ich als wirksame Züge immer, wenn ich an Verkehrsstraßen herangehen mußte, mächtige Eckabrundungen oder Polygone gewählt. Ich habe auch die Läden unbedingt den Wohnungen untergeordnet. Der Wohnungsbau bleibt unverwirrt. Die Läden selbst bringen sich mit ihren Vordächern, Goldbuchstaben und Spiegelscheiben ganz gut zur Geltung. Das Arbeitsamt, das mit Dresden und Nürnberg, als es gebaut wurde, der einzige wirkliche Neubau war, geht konsequent einen anderen Weg als diese beiden Erstgenannten. Ich bin ganz auf ebener Erde geblieben. Der Verkehr an den Abfertigungstischen, Zahlischen, ist unbedingt leitend für die Gestalt der Räume, die Bewältigung der Masse von Arbeitslosen, für die Gliederung des Baues in seinen Fluren, Hallen, Warterräumen und im umschlossenen Hof. Die Photographien geben nur einen kleinen Teil der von mir durchgeführten Bauten. Die Stadt Altona hat in diesen Jahren viel mehr gebaut, als je in einem Jahre vor dem Kriege. Ich baue zurzeit eine Gewerbeschule mit Kunstgewerbeschule und Vortragssälen (ein konsequenter Eisenbetonbau, der noch in der Rüstung steht), die eine Baumasse von annähernd 80 000 Kubikmeter umschließt.

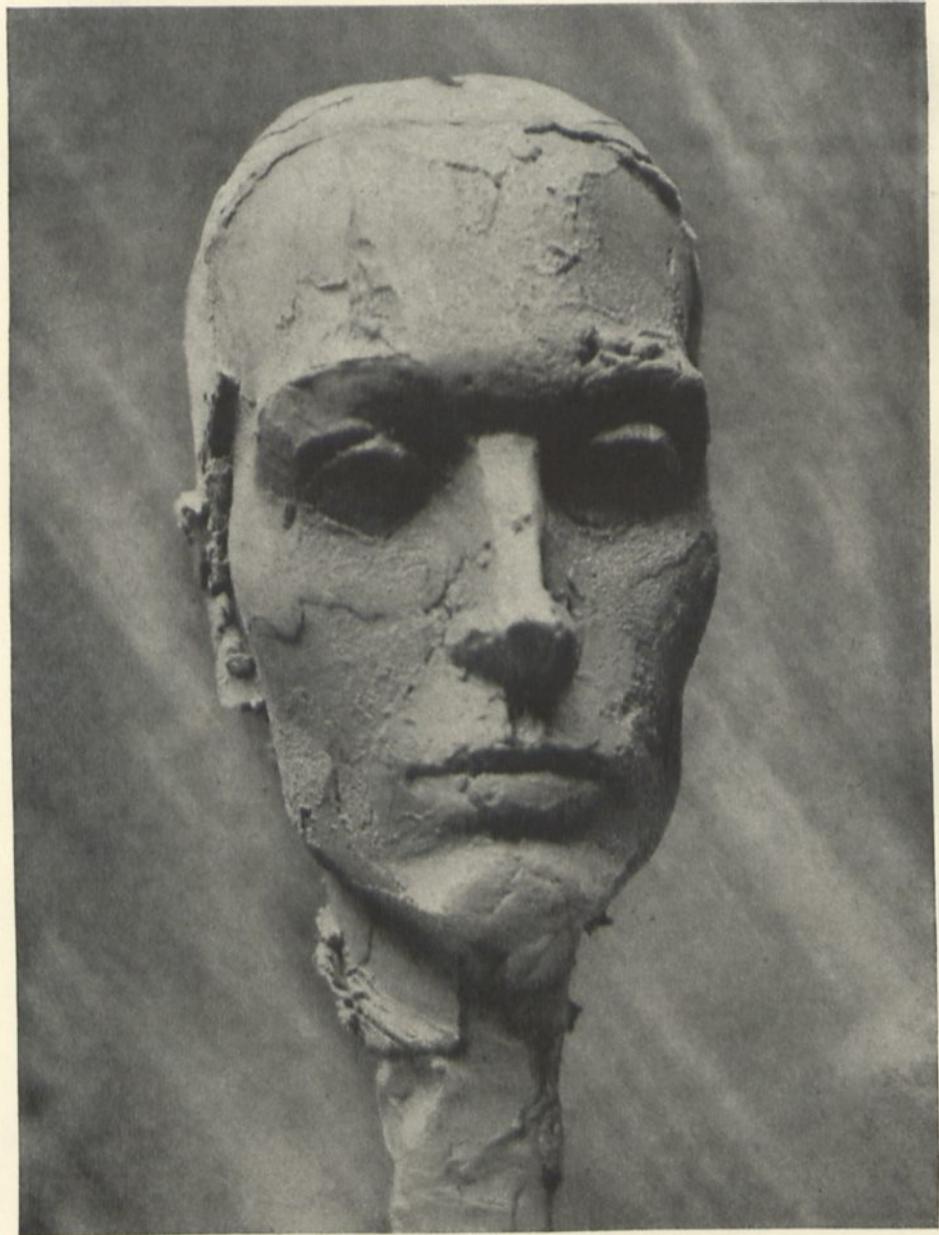
Als ich mein Amt als Stadtbaurat in Kattowitz im Jahre 1922 verließ, kam ich nach kurzer Übergangszeit im Ministerium für Volkswohlfahrt in das Hamburger Gebiet,

um gemeinsam mit Geheimrat Brix für den preußischen Staat den Gesamtplan des Gebiets um Hamburg aufzustellen. Diese städtebauliche Arbeit über das Unterelbegebiet habe ich in der Zwischenzeit in meinem Amt als Altonaer Bausenator zu einem großen Teil in die Wirklichkeit übertragen. Auch in Harburg und Wandsbeck sind beträchtliche Teile dieses Planes zur Durchführung gekommen.“

OELSNER

A B B I L D U N G E N

T H O M A S M Y R T E K



PORTRÄT FRAU O.



SCHAUENDES MÄDCHEN
(SCHULE ZIMPEL)



AKTSKIZZE

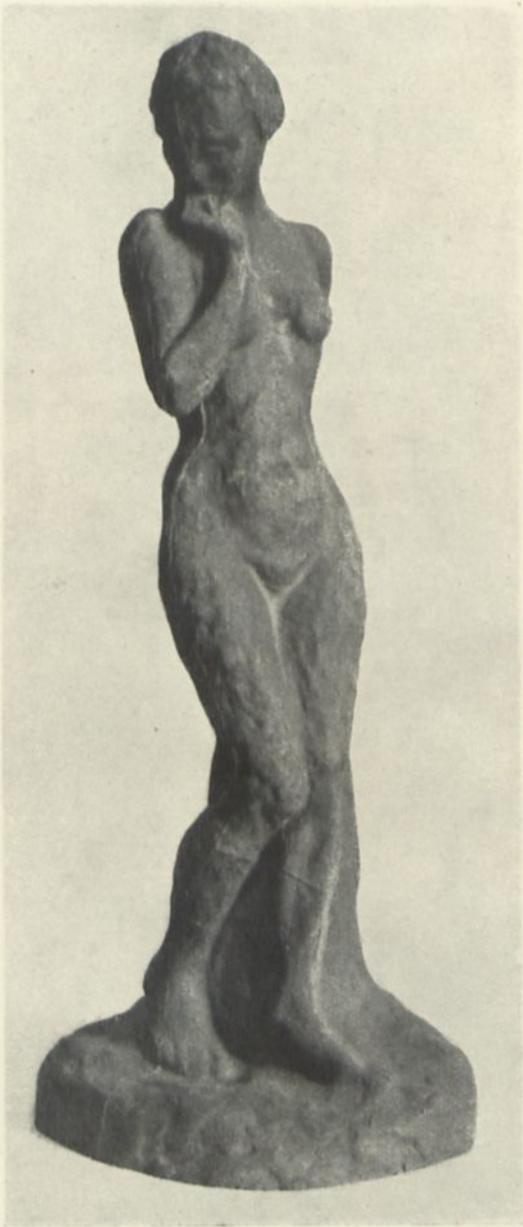


PORTRÄT DER TANZERIN L. M.



SITZENDE BERGARBEITERIN (BRONZE)

FRIEDRICH RÜCKERT †

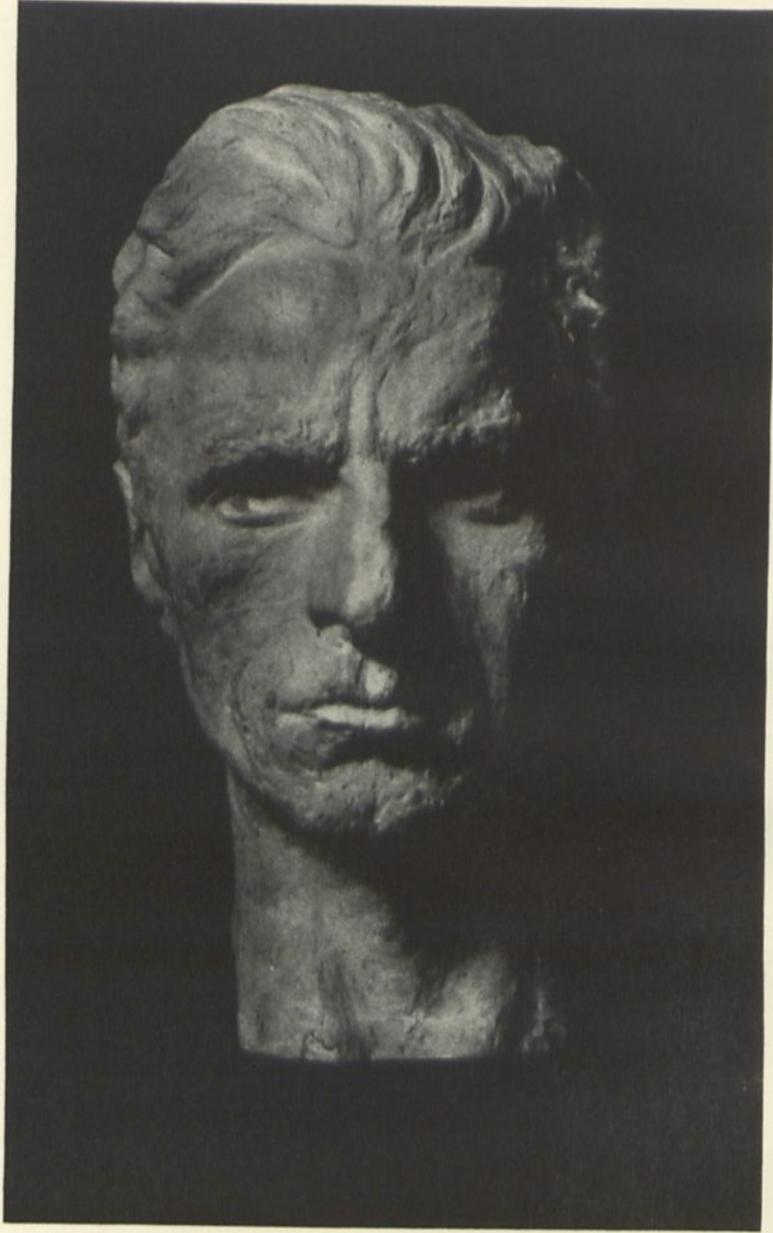


FRIEDRICH RÜCKERT +

AKT



SITZENDER AKT



PORTRÄT H.

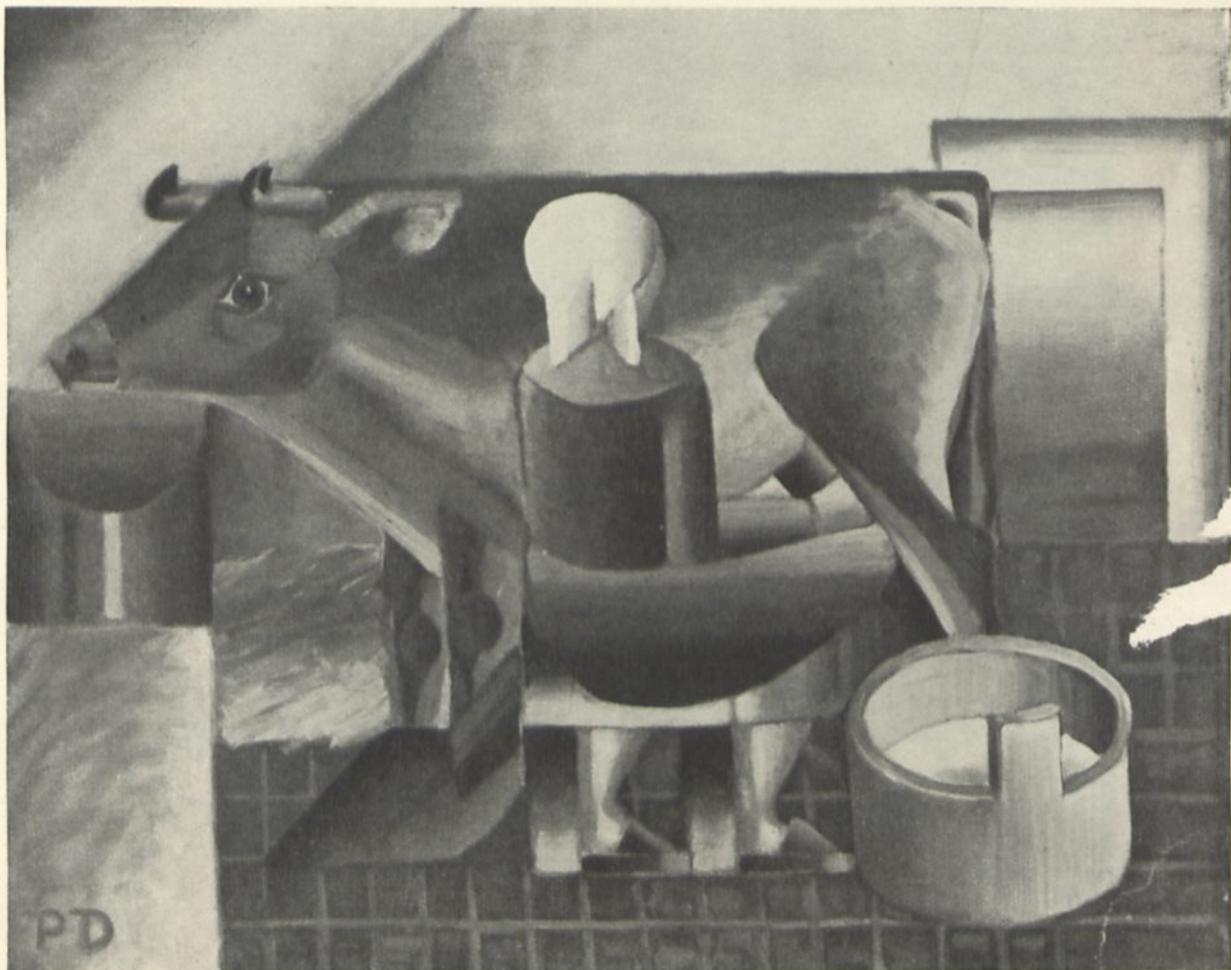
P A U L D O B E R S



STILLEBEN



BADEWANNE

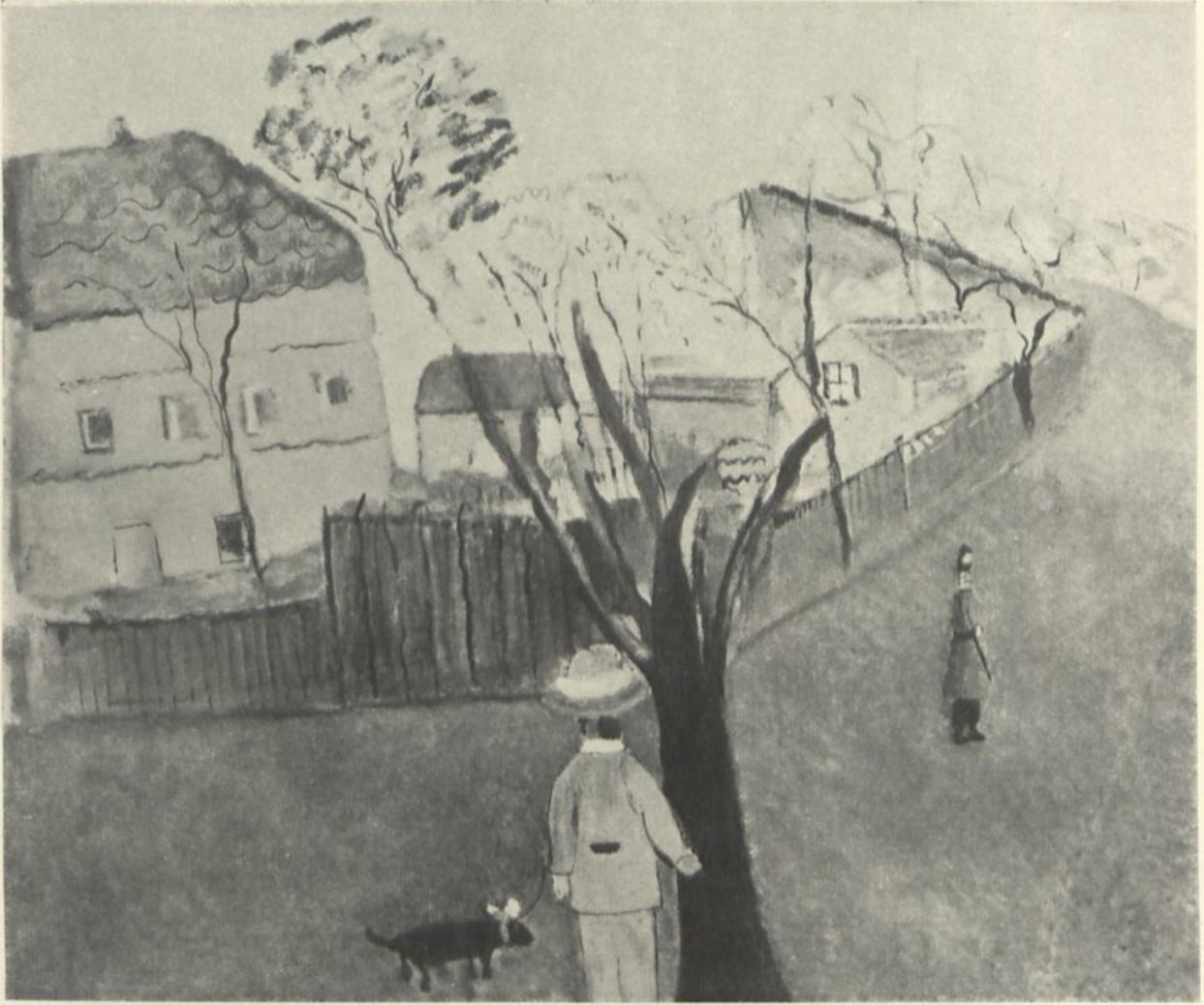


DIE KUH

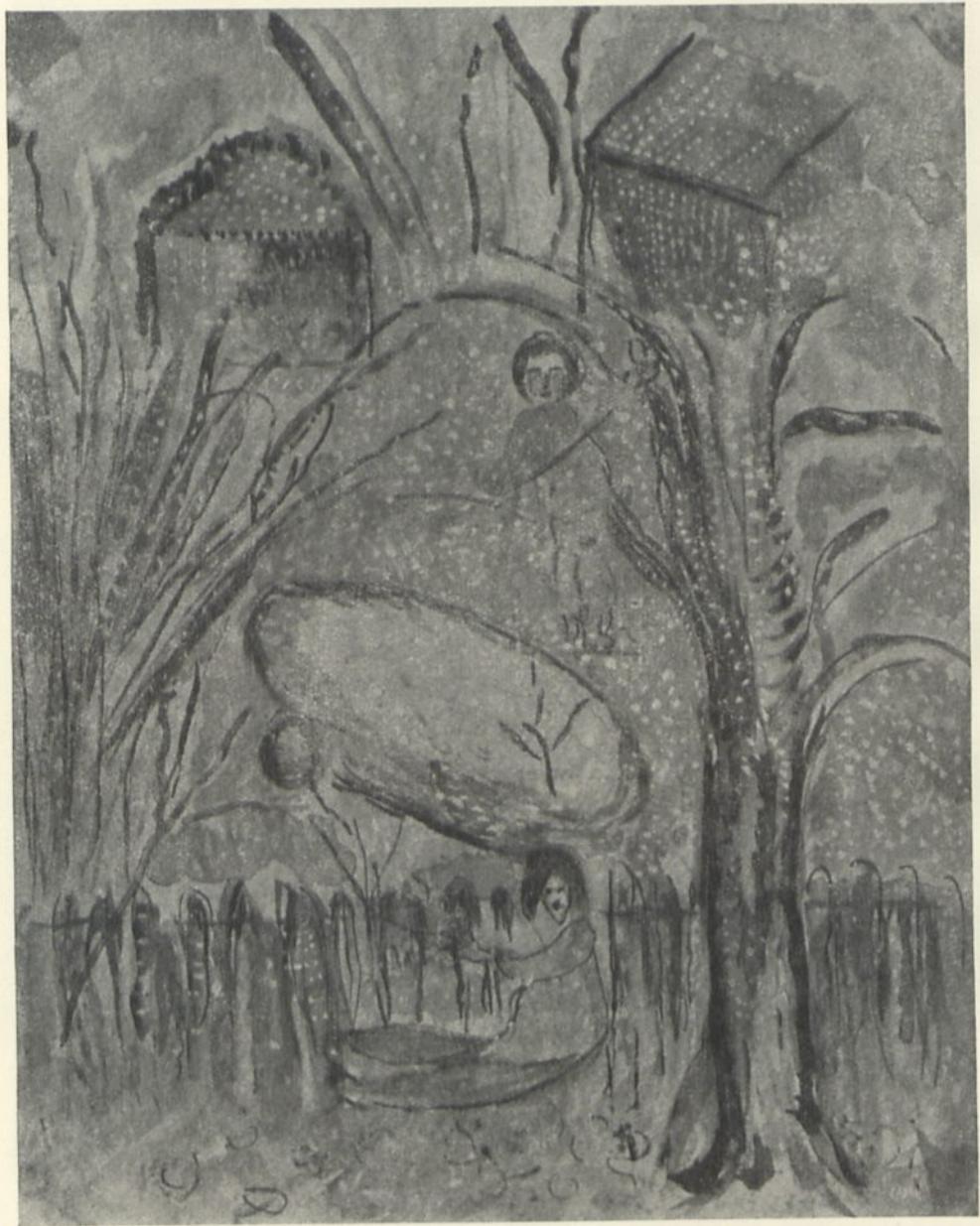
P A U L A G R Ü N F E L D



PORTRAT MIT BLUTE



STRASSE MIT SOLDAT



WINTERBILD



PORTRAT

ALEXANDER KANOLDT

GEBOREN AM 29. SEPTEMBER 1881 IN KARLSRUHE IN BADEN, STUDIERT AN DER
AKADEMIE DER BILDENDEN KUNSTE DASELBST. VON 1909 AN DAUERND IN MÜNCHEN
SEIT 1925 AN DER AKADEMIE FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE IN Breslau TÄTIG



BILDNIS DES MALERS A. 1927



STILLEBEN IV 1926

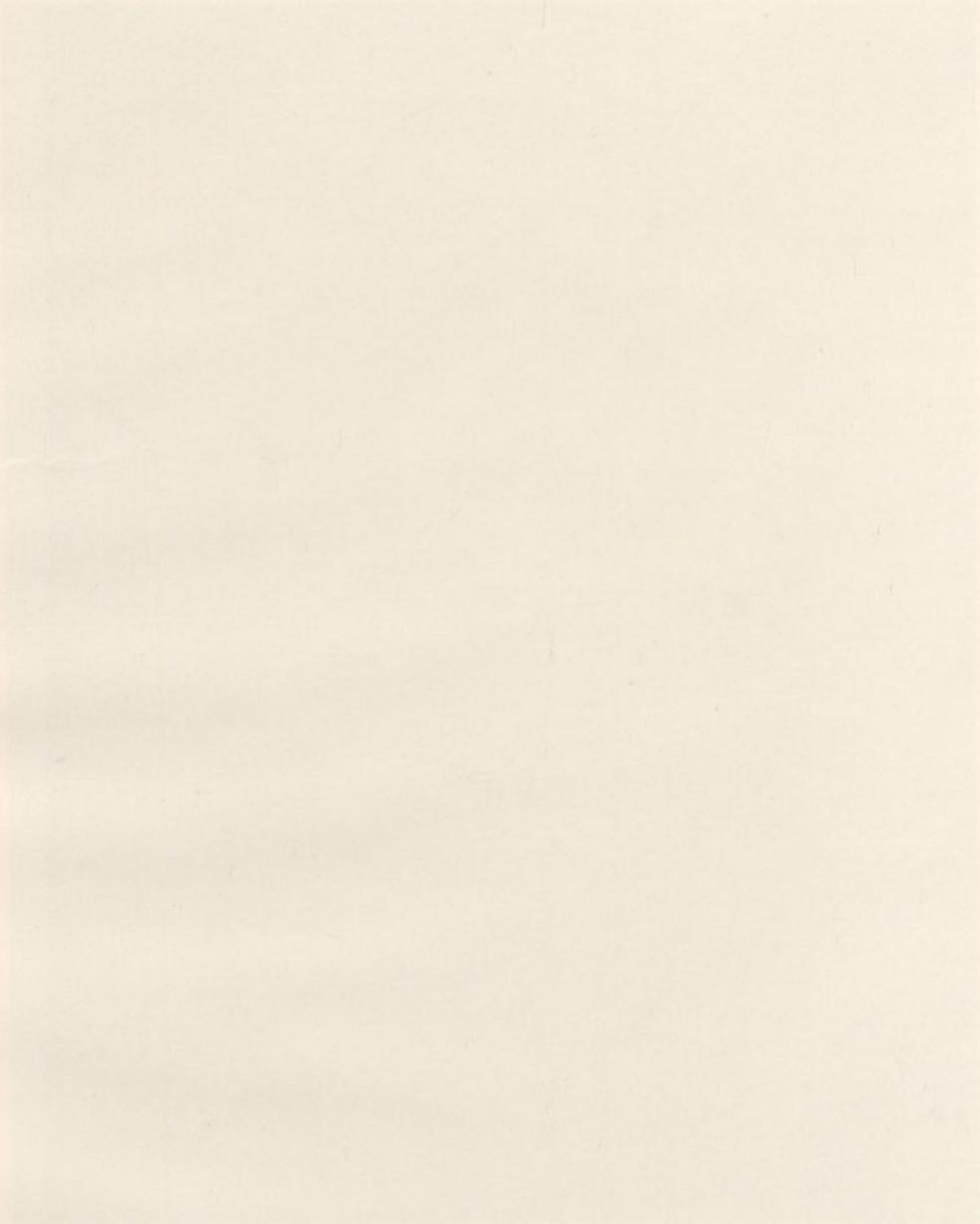


STILLEBEN II 1926

(STAATL. GEMÄLDEGALERIE DRESDEN)



WEIBL. HALBAKT II 1926



L U D W I G M E I D N E R



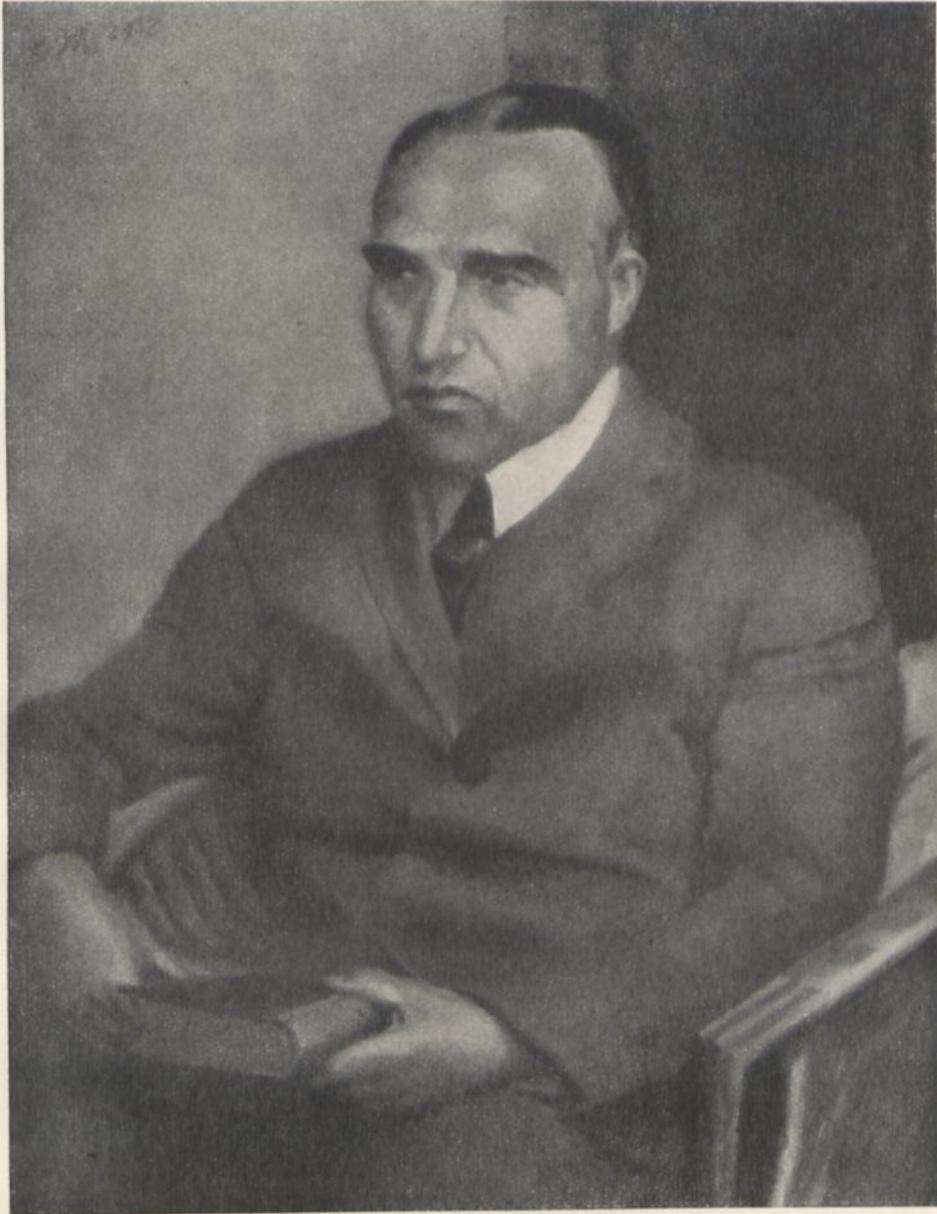
BILDNIS 1925



REISESCHRIFTSTELLER A. H. 1921



BILDNIS 1926



BILDNIS 1928

A L F R E D N I C K I S C H



BAUDE IM GEBIRGE



BERGABHANG



BOOTE AM SEE



DURCHBLICK IM GEBIRGE

P A U L P L O N T K E



VERKÜNDIGUNG



FLUCHT NACH ÄGYPTEN

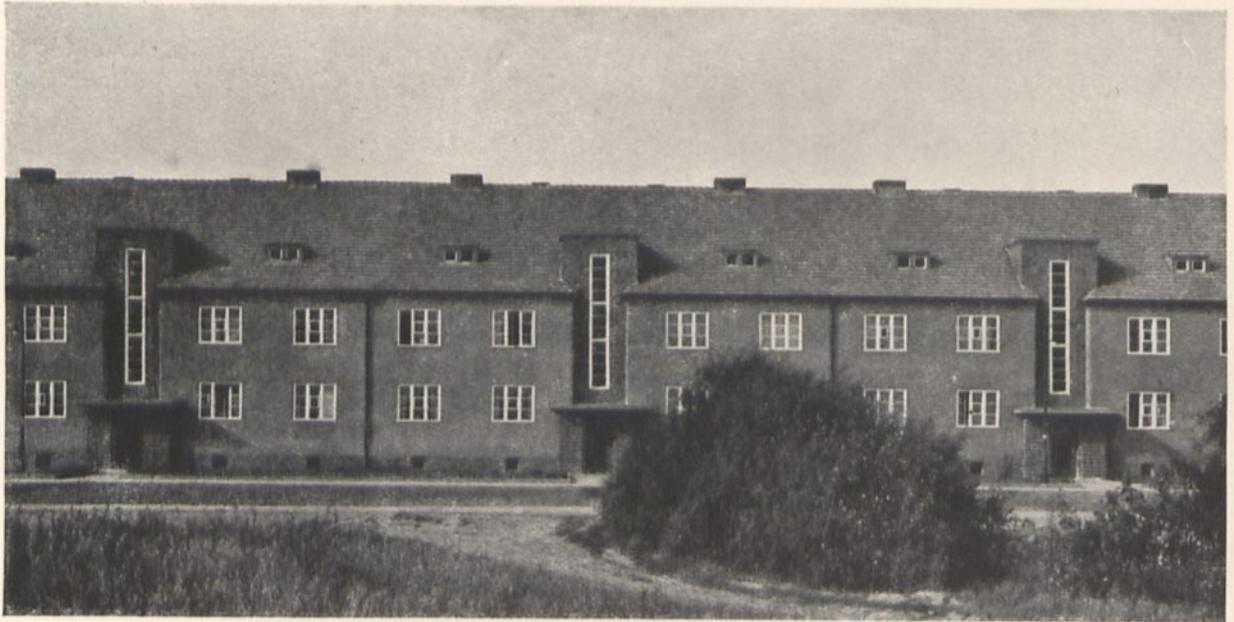


MUTTER UND KIND AM TISCH

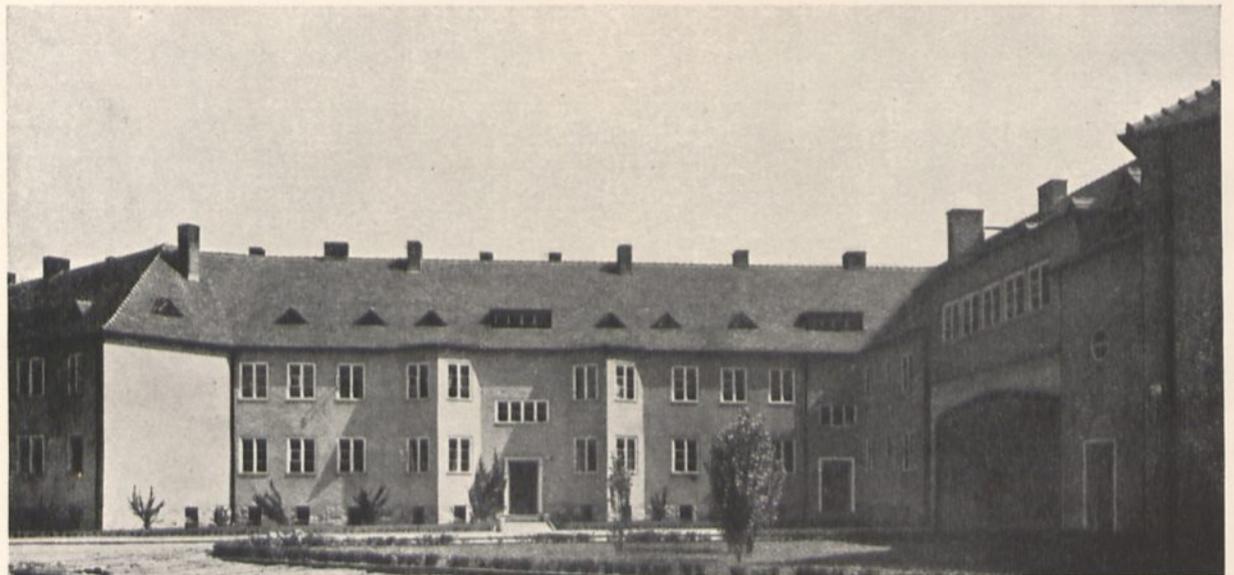


AUS GLATZ

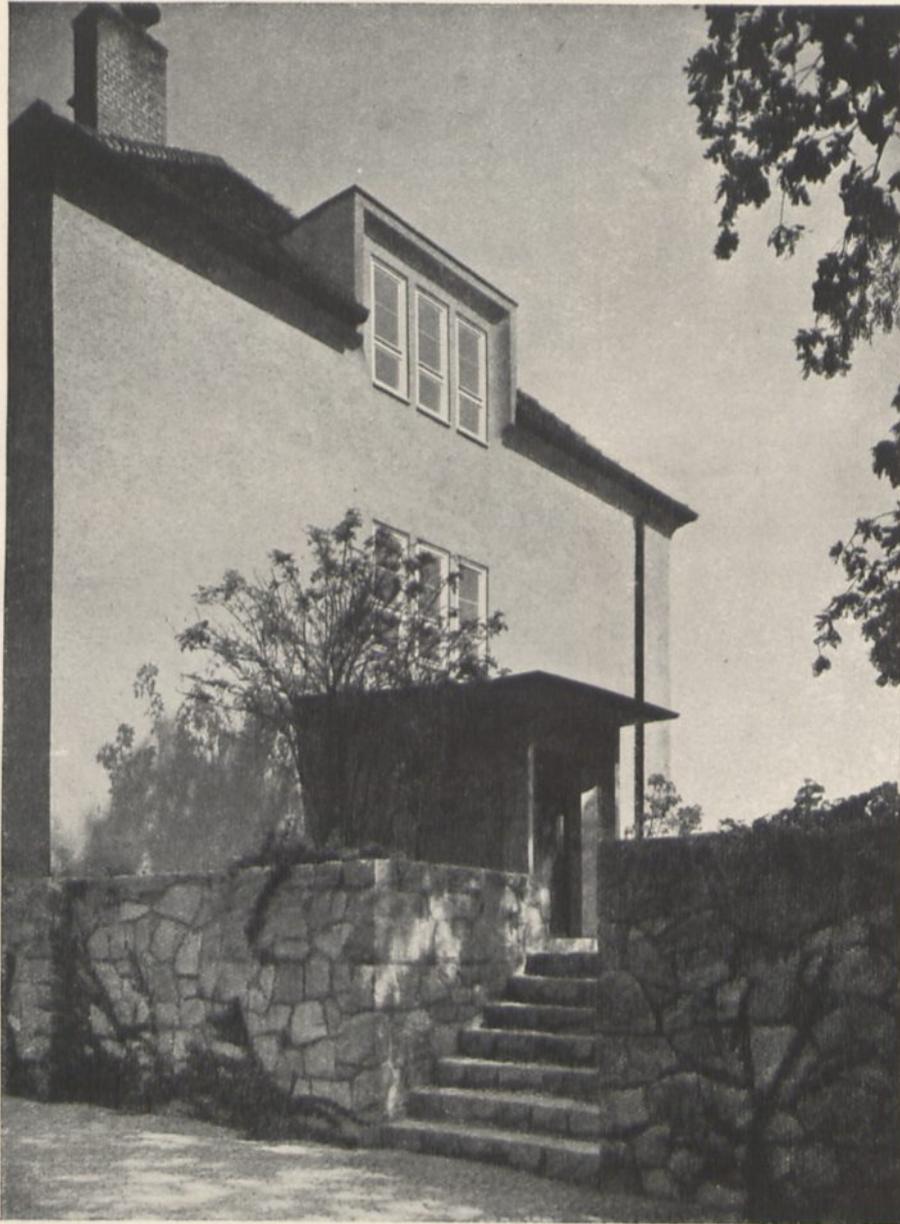
H E I M U N D K E M P T E R



WOHNHAUS ZIMPELER WEG



WOHNHAUS HINDENBURGSTRASSE



WOHNHAUS NACHTIGALLENWEG



WOHNHAUS KÜRASSIERSTRASSE

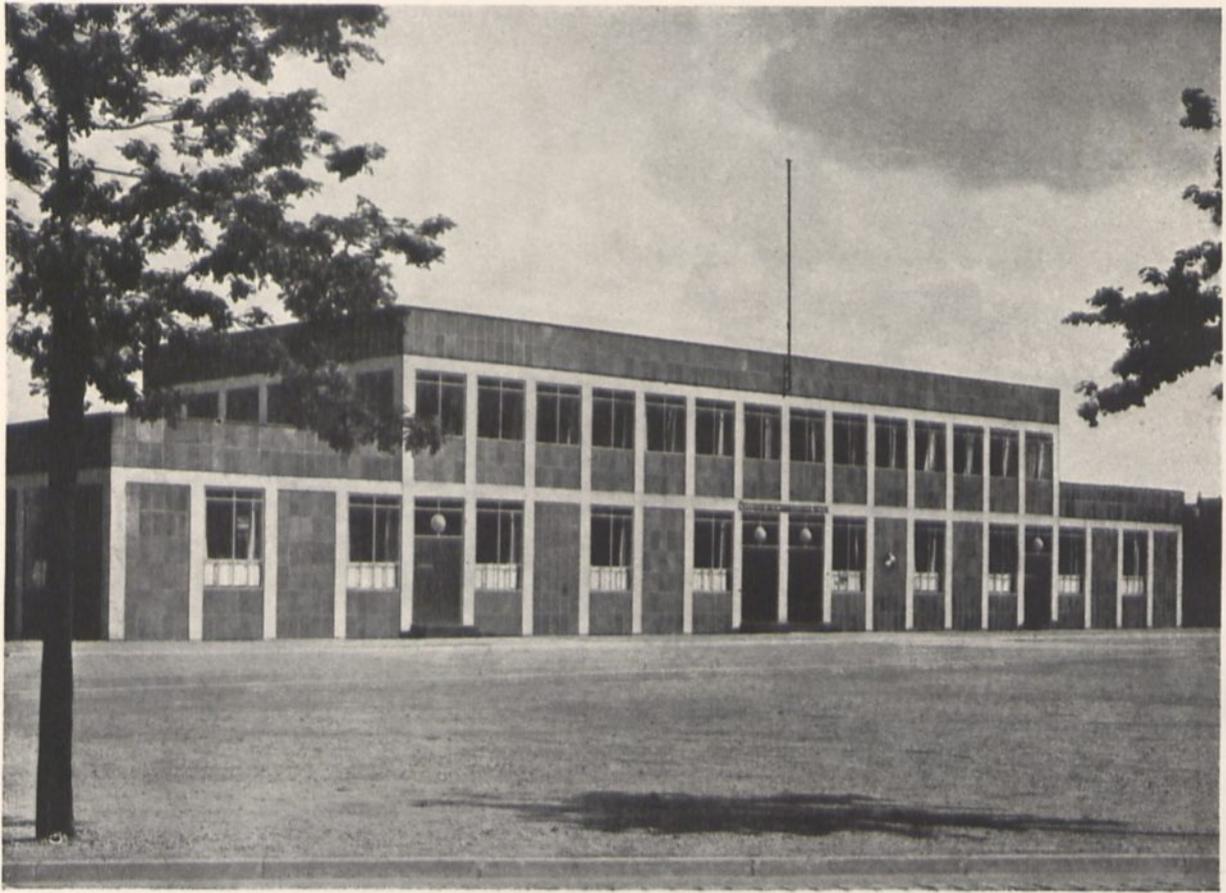
G U S T A V O E L S N E R



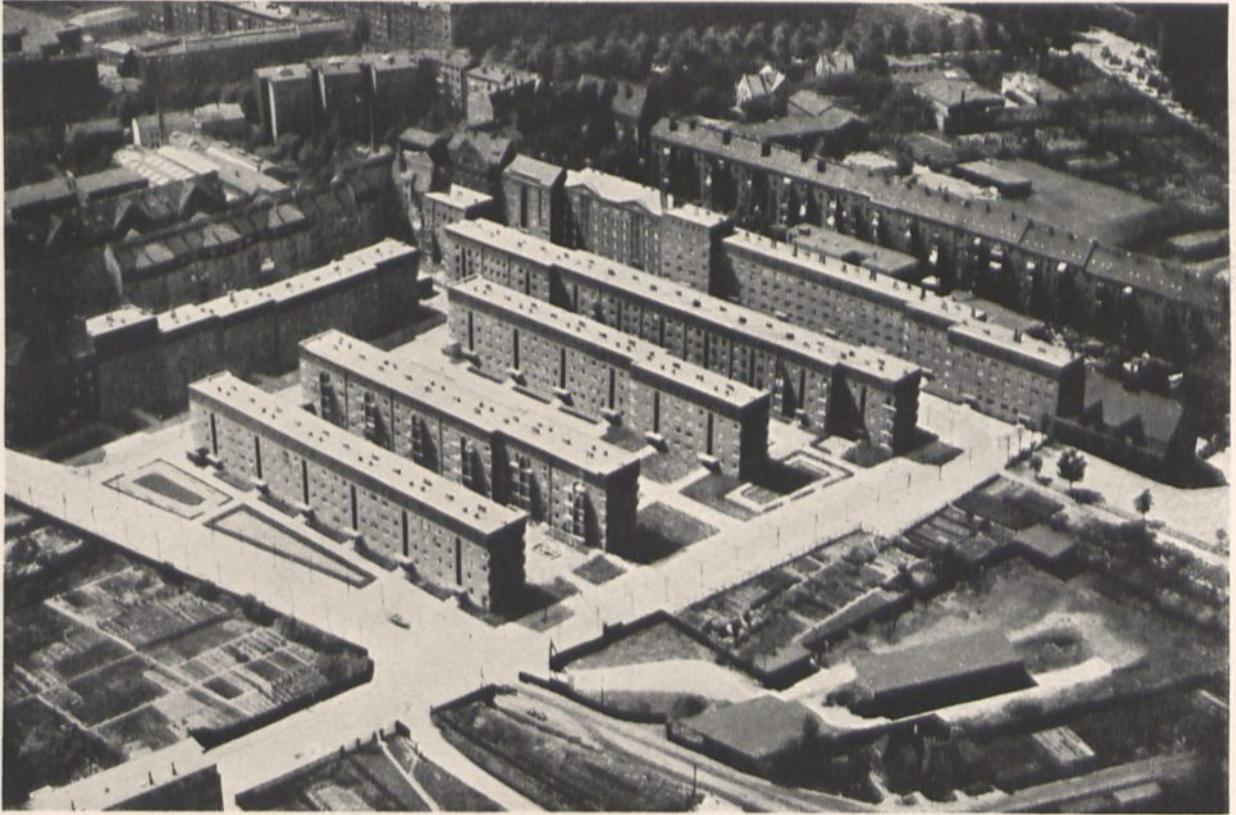
BAUBLÖCKE HELMHOLTZ-BUNSENSTRASSE (ALTONA)



WOHNGEBAUDE IN ALTONA



ARBEITSAMT DER STADT ALTONA



BAUBLÖCKE HELMHOLTZ-BUNSENSTRASSE (ALTONA)
(FLUGBILD)

K Ü N S T L E R
S C H L E S I E N S
I. BUCH

MARGARETE MOLL, A. VOCKE, J. ASCHHEIM
J. DROBEK, K. v. KARDORFF, H. LEISTIKOW
O. MUELLER, M. BERG, Th. EFFENBERGER

K Ü N S T L E R
S C H L E S I E N S
II. BUCH

R. BEDNORZ, Th. v. GOSEN, L. v. KALKREUTH
L. KOWALSKI, O. MOLL, G. NERLICH, H. TISCHLER
H. ZIMBAL, H. POELZIG, A. RADING

IN VORBEREITUNG

K Ü N S T L E R
S C H L E S I E N S
IV. BUCH

P. SCHULZ, PROFESSOR A. VONKA, K. ARENDT
PROFESSOR A. BUSCH, PROFESSOR K. HANUSCH
G. KLEINERT, W. RÖHRICHT, PROF. W. JÄCKEL
F. BEHRENDT, L. MOSHAMMER, G. SCHRÖDER

TITELZEICHEN KURT ARENDT
GESAMTE AUSSTATTUNG
GRAPHISCHER GROSSBETRIEB FÜR BUCH- UND OFFSETDRUCK
BRESLAU 1, HUMMEREI 39-42
KLISCHEE - ANFERTIGUNG
CONRAD SCHÖNHALS BRESLAU
AUFNAHMEN AUF DEN SEITEN
82, 83, 84
PHOTOGRAPH GEBR. DRANSFELD, HAMBURG 39
AUFNAHMEN AUF DEN SEITEN
78, 79, 80
PHOTOGRAPH HEINRICH KLETTE, BRESLAU
AUFNAHMEN AUF DEN SEITEN
48, 49, 50, 51
PHOTOGRAPH OTTO DAMERAU, BRESLAU





BIBLIOTEKA GŁÓWNA

214652/1