

Sicherungsverfilmung

Landesarchiv Berlin

Preußische Akademie der Künste

Band:

I /

351

- Anfang -

Akademie der Künste, Archiv
Preussische Akademie der Künste

I / 351

PREUBISCHE AKADEMIE DER KUNSTE

Mitglieder

Laufzeit: 1933, 1937

Blatt: 4

Alt-Signatur: ohne

Signatur: I/351





Kunststätte zu Chemnitz

Georg Kolbe

Ausstellung

März

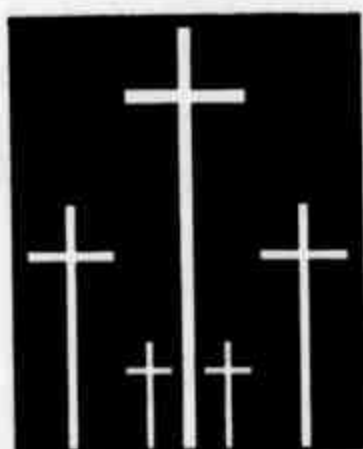
1933

April

2

DEUTSCHE HELDENMÄLER

Erbaut vom Volksbund Deutsche Kriegsgräberfürsorge e.V.



Sonderdruck aus Heft 11/1937 der Zeitschrift »Die Kunst im Dritten Reich«

Zentralverlag der NSDAP., Franz Eher Nachf., München



ERNST EBER, MÜNCHEN

DIE LETZTE HANDGRANATE (ÖL)

AUS DER «GROSSEN DEUTSCHEN KUNSTAUSSTELLUNG 1932, MÜNCHEN»

DEUTSCHE HELDENMÄLER

Zwei Millionen deutsche Soldaten sind an den Fronten des Weltkrieges gefallen. Es ist das eine Zahl unmeßbarer Opfer, von deren Riefenhaftigkeit wir uns keine lebendig-anschauliche Vorstellung machen können. Aber eine erschütternde Ahnung davon wurde uns zum ersten Male, als wir auf der Photographie von einem Gräberfeld im Westen die doppelt gestellten Holzkreuze über den kalkig-kahlen Boden der Champagne in endlosen Reihen ausgerichtet in die Tiefe laufen sahen. Mann für Mann liegen hier nebeneinander: 15 000 tote deutsche Soldaten und noch einmal weitere 15 000, deren Namen man nicht kennt, in einem riesigen Kameradengrab in der Mitte.

So wie hier stehen nun rings um Deutschland bis in den Orient hinein überall die Kreuze, oft schon schief und morsch, und warten, bis sich die Heimat auch ihrer erinnert und aus dem öden Totenacker im fremden Lande einen umhagten, heimatlich-heiligen Bezirk macht. Diese Arbeit wurde begonnen. Mitten in der Zeit des marxistischen Regimes gründete sich aus dem Volke und dem Kreis alter Frontkameraden heraus ein »Volksbund Deutsche Kriegsgräberfürsorge« und vertrat vor der Welt die Heimat in dieser Aufgabe, deren Inangriffnahme und Erfüllung ebenso selbstverständliche Pflicht der

Dankbarkeit sein mußte, wie sie Ehre und Selbstachtung von einer Nation einfach forderten.

Aus der Aufgabe der Sorge um die Kriegergräber, um Umbettungen und Zusammenlegung kleiner Gräberstätten, Erhaltung und Pflege der Friedhöfe ist allmählich mit den Jahren, während denen alles Denken der am Werke Tätigen immer wieder um den Opfergang der zwei Millionen kreifte, der innere Auftrag gewachsen, über die Sorge um Gräber und Kreuze hinaus dem heldischen Opfer des deutschen Soldaten inmitten der Totenbezirke Denk-Male zu setzen, die in ihrer steinernen Sprache nicht nur von dem Opfer, sondern von der erschütternden Größe der ganzen Zeit, von der Kraft und dem Heldenmut eines Volkes reden, auch noch in Jahrhunderten, wenn vielleicht die Gräberfelder mit den Kreuzen einmal zerfallen und zusammengefunken sein werden. Zweckhaft gesehen hieß es wohl: die Totenfelder sollen einen Gedächtnisraum oder einen Gedenkstein oder nur ein hohes Gedenk-Kreuz für die beieinander ruhenden Kameraden als Sammelpunkt und Zentrum der jeweiligen Gräberanlage erhalten. In Wirklichkeit aber war es mehr: es drängte, dem, was ein ganzes Volk von diesen Gräberreihen empfand, einen sichtbaren Ausdruck zu geben, der



DEUTSCHE KRIEGS-
GRÄBERSTÄTTE
LANGEMARCK
IN BELGIEN

UMFASSUNGS-
GRABEN UND
BETONBUNKER AUS
DER KRIEGSZEIT IN
ROTEM MOHNFELD



DEUTSCHE KRIEGS-
GRÄBERSTÄTTE
LANGEMARCK
IN BELGIEN

TORBAU

UNTEN:
DEUTSCHE KRIEGS-
GRÄBERSTÄTTE
LANGEMARCK
IN BELGIEN

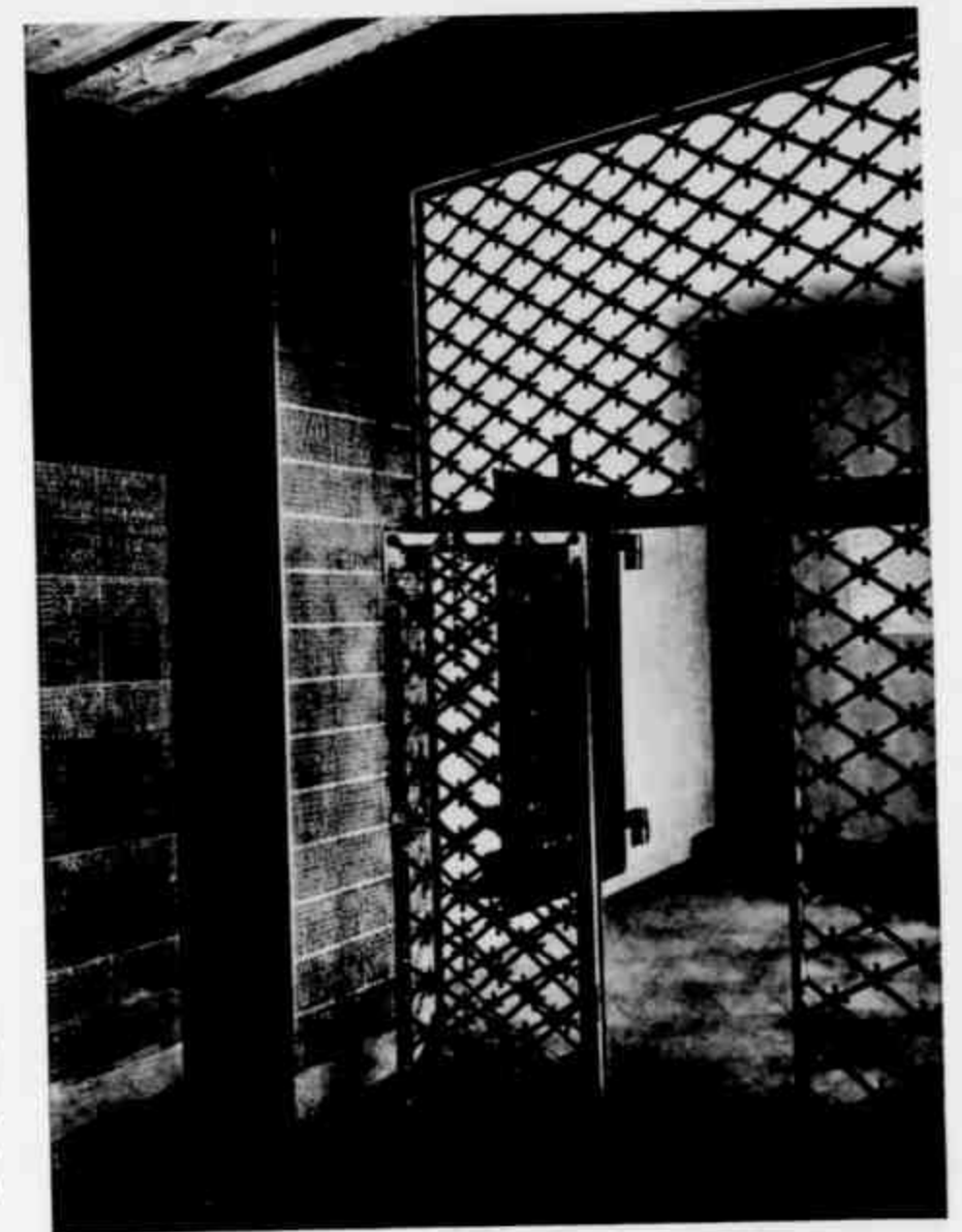
WEIHERAUM
MIT DEN AUF
EICHENHOLZTAFELN
GESCHNITTENEN
NAMEN DER
GEFALLENEN

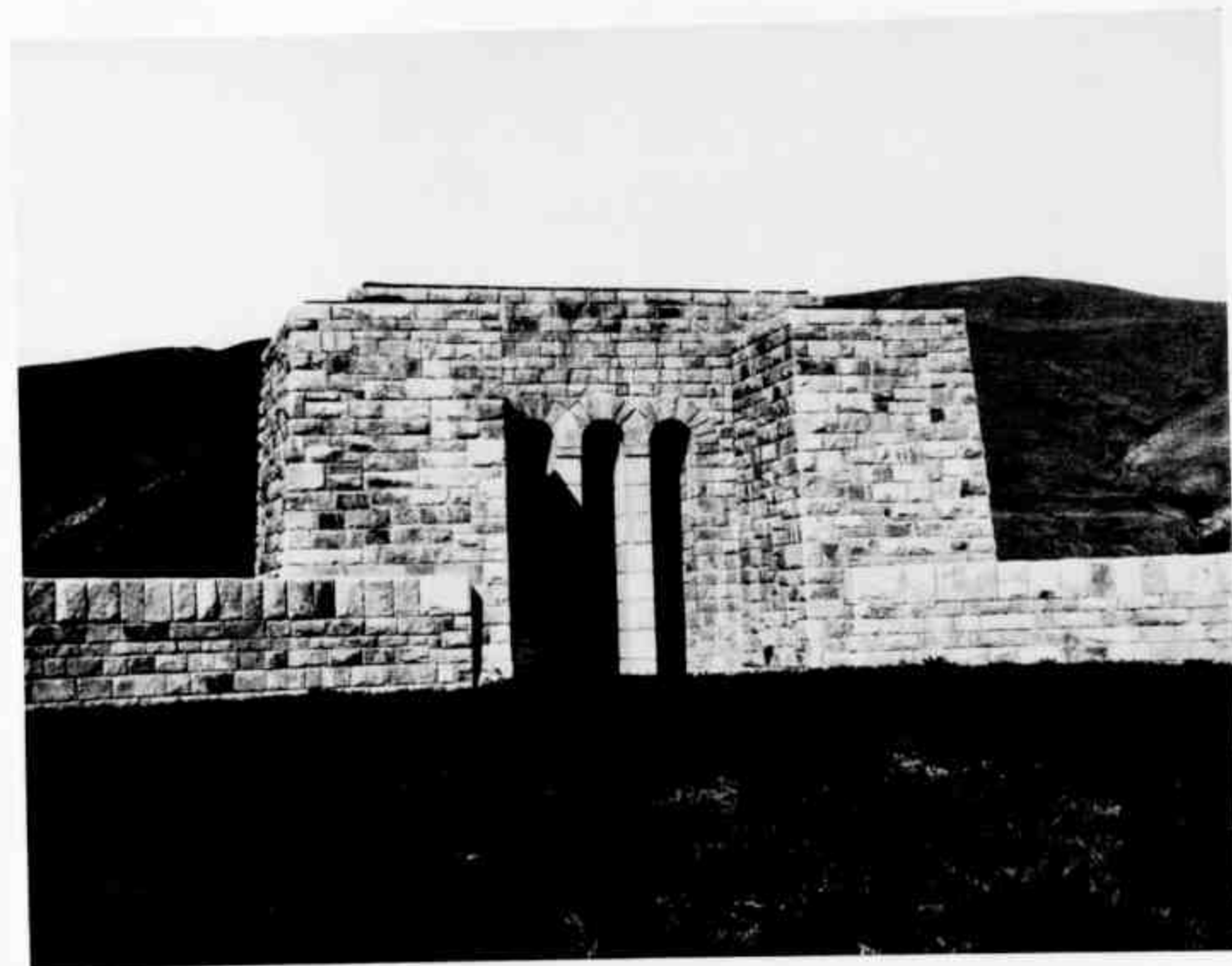
Trauer und dem ersten Stolz ein Symbol in Stein zu schaffen. So wurde die Architektur der deutschen Kriegsgräberstätten geboren.

Die Architektur der deutschen Gefallenestätten, zu der nicht nur die Baulichkeiten, sondern ebenso die gärtnerischen Anlagen gehören, stellt heute trotz aller Verschiedenheit der Aufgaben und Lösungen in den einzelnen Ländern einen fest umrissenen, klar geprägten Stil dar, den man in seinem schweren, herben, soldatischen Ernst in der ganzen Welt sofort als typisch »deutsch« empfinden wird. Nicht irgendwelche äußerlichen Formnachahmungen, Embleme und Dekorationen, keine Reminiszenzen an Gestaltungen der deutschen Kunstgeschichte drücken das »Deutsche« dieser Bauten aus, sondern das Gefüge der Steine und Quadern zu Mauern, Portalen, Höfen und Krypten spricht die überbegriffliche Sprache des echten Kunstwerks, spricht mit der Gewalt des Materials, seiner architektonischen Verhältnisse ebenso vom »Deutsch«, wie die grandiosen Trauergefänge Beethoven'scher und Bruckner'scher Symphonien oder der schicksalsdunkle Trauermarsch zu Siegfrieds Tod aus der »Götterdämmerung«.

Wir wollen mit all dem sagen: die Formen dieser Bauwerke sind nicht erfunden, sondern sind gefunden. Gefunden aus der Landschaft und im fortwährenden Gedanken an den verpflichtenden inneren Auftrag. Sie sind Erfüllungen – keine Vergewaltigungen – der Natur.

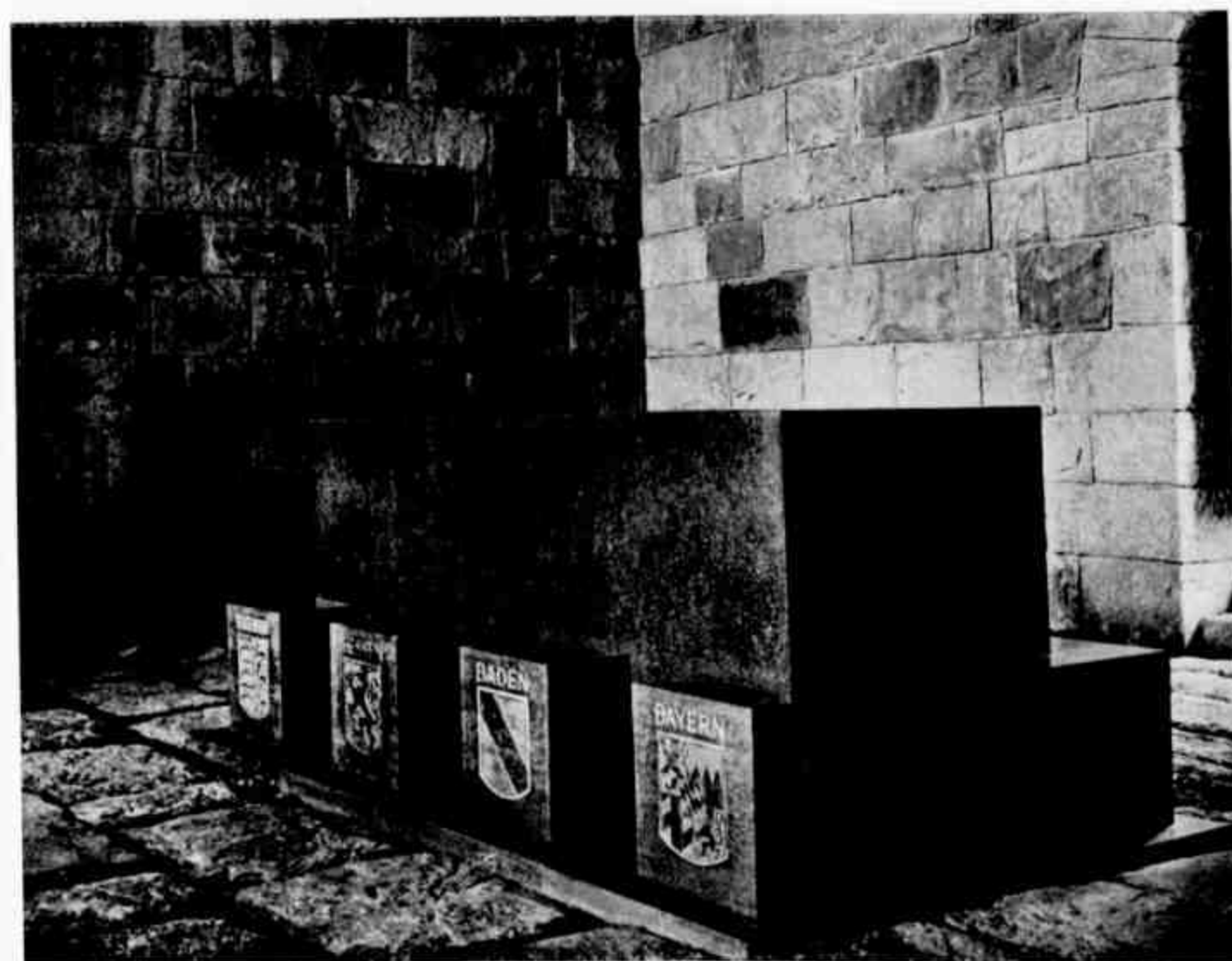
Auf dem Pordol-Joch, der Herzstelle der Dolomiten, umgeben von Sella-Gruppe und Marmolata, gegenüber dem Schicksalsberg des Weltkrieges, dem Col di Lana, wird bald ein deutsches Totenmal errichten. Hoch oben über dem Tal, in über 2000 Meter Höhe werden auf einer runden Rampe, die mit gewaltigen Mauerstreben gestützt ist und von der aus man einen überwältigenden Blick hat, die Gefallenen gebettet werden. Aus der Mitte dieser Fläche steigt eine schwere steinerne Trommel, das Gedächtnismal, der Gruftbaum, auf. Wenn man den Entwurf sieht, denkt man unwillkürlich an die gedrungene Kraft der nordischen Völkerwanderungskunst, des Theoderichgrabes. Aber ohne solche Vorbilder, viel natürlicher und notwendiger ist diese Form entstanden aus der umgebenden Natur und Landschaft selbst heraus: Die Türme und Zinnen der Dolomiten, die senkrecht wie zyklonische Bauwerke aus breitem Geröllsockel aufsteigen, sind in diesem Mal gewissermaßen zur Architekturform vermenslicht und vergeistigt worden.





DEUTSCHES
EHRENMAL
BITOLJ,
JUGOSLAWIEN

BLICK VOM
GRÄBERFELD
GEGEN DIE
EHRENHALLE



DEUTSCHES
EHRENMAL
BITOLJ,
JUGOSLAWIEN

GRANITENER
SARKOPHAG
IN DER
EHRENHALLE
MIT DEN WAPPEN
DER DEUTSCHEN
STAATEN



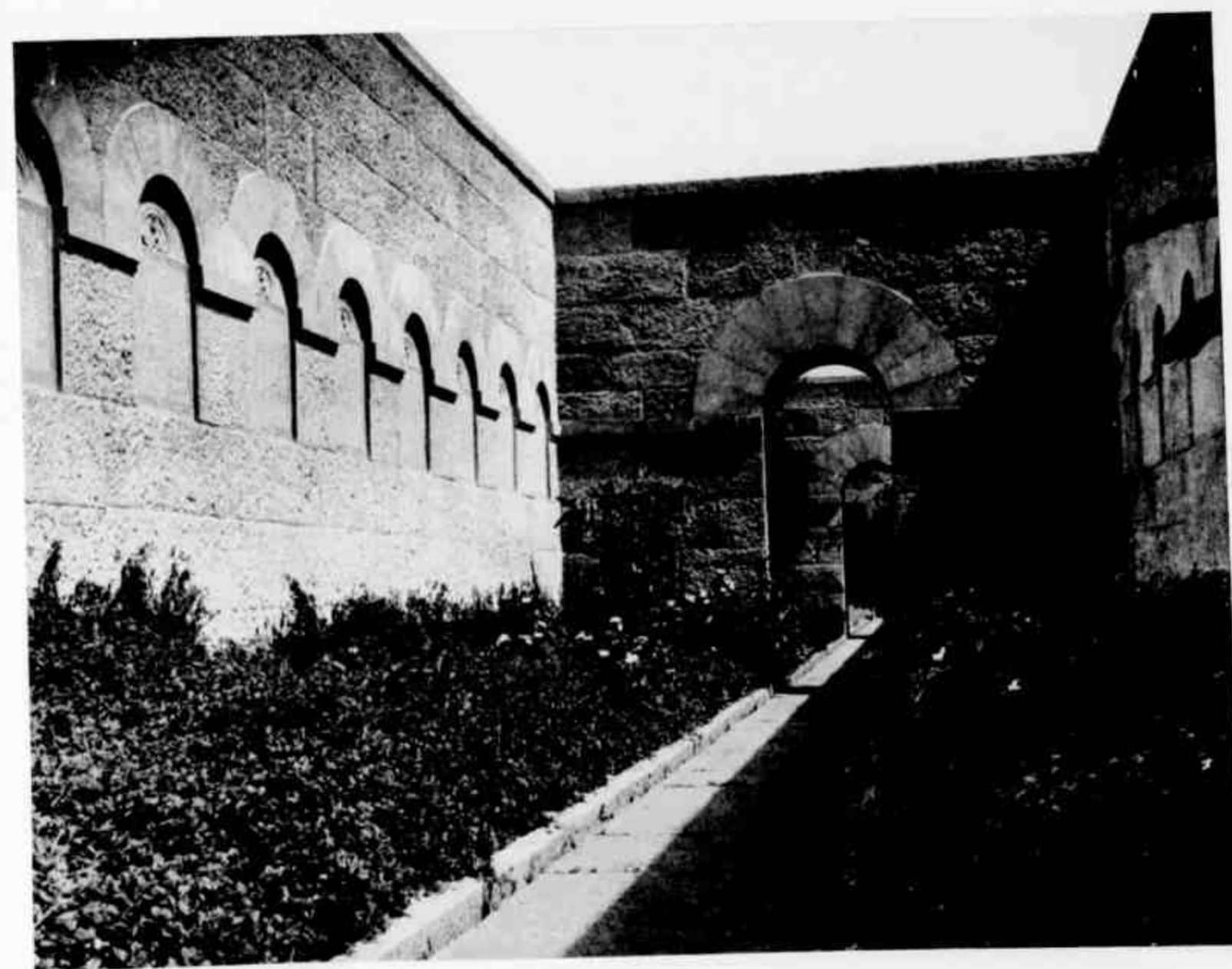
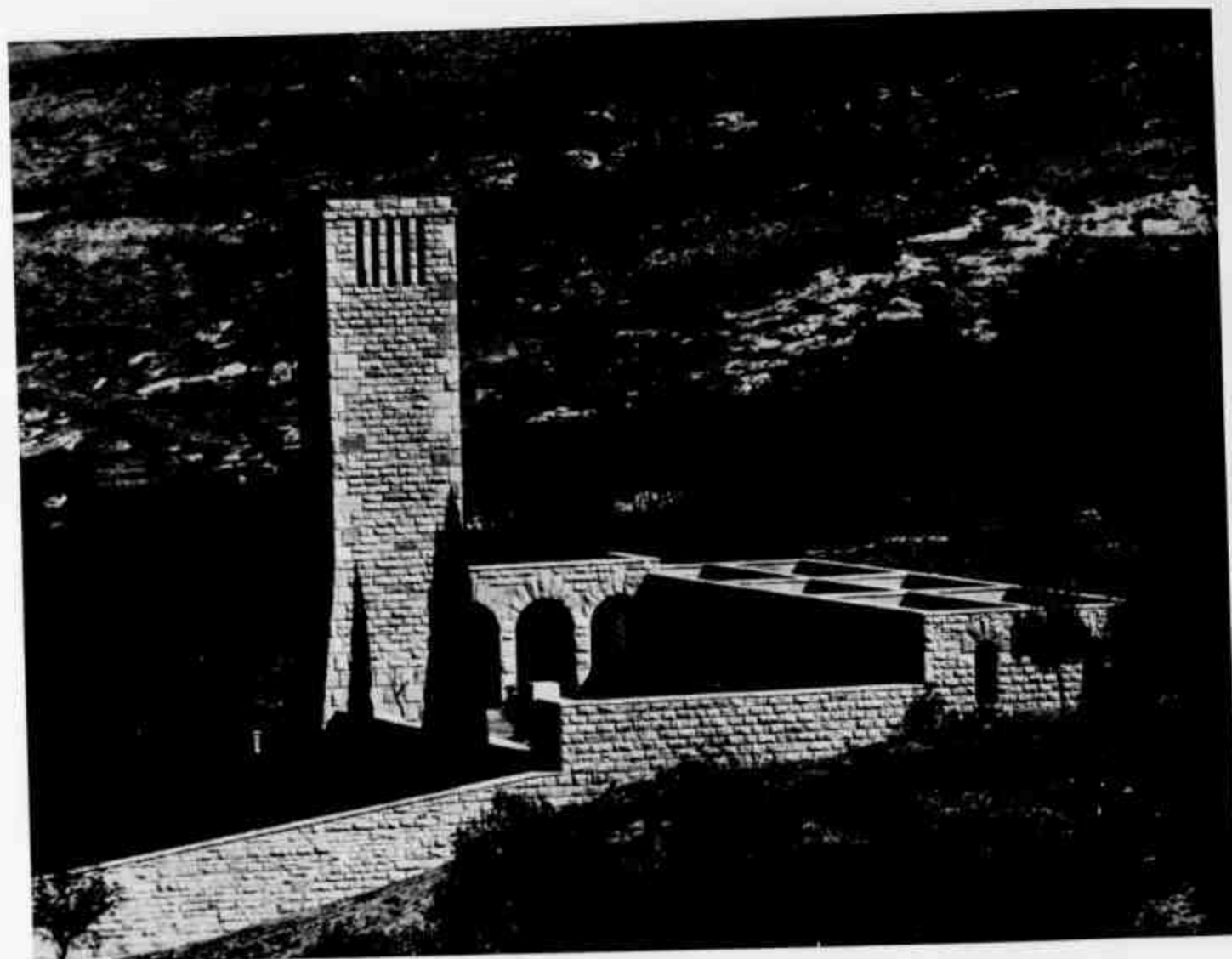
DEUTSCHES EHRENMAL BITOLJ, JUGOSLAWIEN

BLICK GEGEN DEN PERISTERI

Ein großer deutscher Künstler und Kunstzieher, der als Keramiker Weltruf besitzt, hat einmal sehr schön formuliert, daß der Mensch, wenn er seine Gestaltungen in die Natur stellt, wissen müsse, wer Melodie (nämlich die Natur) und wer Begleitung spielt (nämlich der Mensch); nur dann würden »Kunstwerke« entstehen können. Der Künstler, der für den Volkbund die Bauten und Male entwirft und schafft und zugleich die gesamte künstlerische und gestalterische Arbeit auf den deutschen Totenstätten des Weltkrieges leitet, befindet im höchsten Maße die sich in die umgebende Natur und das natürliche Wachstumsgesetz der Dinge einfühlende Ehrfurcht wahren Künstlertums, ob es sich dabei nun um die wichtigsten Entscheidungen, wie Platzwahl und Bauform, oder um Einzelheiten, wie Materialwahl, Materialverbindungen und -behandlung, um Steinbearbeitung oder um Anpflanzung von Bäumen und Blumen handelt. Möglichst wird zu den Bauten ein Stein gewählt, der in der Gegend selbst gebrochen wird, der fortwährend wiederkehrend einen natürlichen Ton in der Farbigkeit der Landschaft ausmacht. Und wie die Landschaft bestimmt auch die umgebende gewachsene Kultur Form und Charakter des Entstehenden. Dem Volkbund ist einmal der

Vorschlag gemacht worden, seine Grabanlagen in einem feilenlosen Normaltyp überall ganz gleich auszubauen. Aber man kann nicht nach Oberitalien, in den Balkan oder nach Palästina eine gotische oder oberbayerisch-barocke Kapelle als Gedächtnisstätte setzen; der Bau wird sich, ohne das »Deutsche« zu verleugnen, einfügen müssen in das schon geprägte Gesicht der Landschaft und der dortigen Kultur. Er darf darin ein Akzent, aber kein Fremdkörper sein. Inmitten der trockenen Dürre des syrischen Hügellandes, zwischen den schattenden Zypressen und Oliven eines kleinen oasenartigen Hains wird eine deutsche Ehrenstätte anders aussehen als in dem bauerlichen Gartenland Oberitaliens oder auf der Ostseeinsel Rügen zwischen rauschenden Laubwäldern. Man schließt sich in der blendenden Sonne des Orients nach außen mit hohen Mauern ab und hat dahinter in Höfen seinen abgeschiedenen erquickenden Lebensbezirk. Diese von Landschaft und Klima bedingte Zweckform übernahm man für die deutsche Kriegesgräberstätte in Nazareth. Sechs untereinander verbundene hofartige Grabkammern, in denen über blühenden Beeten die Toten beigesetzt sind, bilden die eigentliche Gräberstätte, zu der man von der zypressenüberragten Terrasse durch den Gedächtnisraum am Fuße des hohen Turmes über

DEUTSCHES EHRENMAL
NAZARETH, PALASTINA



DEUTSCHES
EHRENMAL
NAZARETH,
PALASTINA

BLICK
DURCH DIE
GRABKAMMERN



DEUTSCHE
KRIEGSGRÄBERSTÄTTE
LINY-DEVANT DUN,
FRANKREICH

EHRENHOF MIT BLICK
AUF DAS GRÄBERFELD

UNTEN:
DEUTSCHE
KRIEGSGRÄBERSTÄTTE
LINY-DEVANT DUN,
FRANKREICH
ADLERRELIEF AUS
SCHIEFER MIT DEN
NAMEN
DER GEFALLENEN



eine schmale Treppe mit enger, vergitterter Pforte gelangt. Ist das hohle, abweisende Äußere und der Stein (gelblicher Marmor) auch einheimisch orientalistisch, deutsch wie ein staufischer Burgturm ragt das Symbol des zwanzig Meter hohen »Turmes der Treue« auf, und die Stimmung des Ehrenraumes mit Kreuz und Plastik und den nieder-gelegten Kränzen atmet Heimat.

Die Aufgabe war auf dem Rugard (Rügen) die gleiche: ein deutsches Ehrenmal sollte errichtet werden. Zum Gedächtnis an den ermordeten Hitlerjungen Hans Mallon wollte es der Volkshund der HJ. über-eignen. Wohl war die Aufgabe die gleiche, die nordische Umwelt aber forderte eine ganz andere Form. Auch hier wiederum wuchs diese ganz natürlich aus der Landschaft, das niederdeutsche Bauernhaus mit steilem, gewalmtem Strohdach, das fast bis zur Erde herunterreicht, bot sie. Ist im Äußeren die Form vertraut, weitet sich das Innere über-raschend und großartig zur Halle, zur stimmungsvollen Festerstätte, zum sakralen Kultraum. Auf einem mächtigen steinernen Untergeschoß steigen zeltartig schräg die Dachwände gegeneinander hoch; durch die Luken unterhalb des Firstbalkens blinzelt das Licht über den Rhythmus des haltenden Holzwerkes, über die Sparren des stillen Dachgerüsts. Auf dem Vorplatz im Freien stehen aufrecht wie Dolmen aus der Vor-zeit, Wächtern vergleichbar, mit Feuerpfannen gekrönt, vier mächtige, behauene Steinblöcke, je zwei zu zwei. Noch einmal rahmen zwei ähnliche Quadern als Türpfeiler, in denen ein schweres bronzenes Tor hängt, den Eingang, und zum drittenmal erleben wir die urhafte Wucht dieser gebrochenen Steinhohle am Ende der Halle, wo man einige Stufen hinabsteigt zum Grab des Hans Mallon, das, in der Gestalt den Hünengräbern verwandt, von einer mächtigen Steinplatte, die auf zwei stützenden Steinen ruht, überdeckt ist.

Das Bronzetur ist eine der hervorragenden handwerklichen Meister-leistungen, wie wir sie überall wiederfinden, wo der Volkshund tätig ist. Ein Münchener Kunstschmiedemeister, unter dessen das Material so fühlbar behandelndem Hammer auch die Formen aller anderen Gitter und Metalltüren scheinbar fast wie von selber entstanden sind, hat auch diese Tür geschaffen, dessen große Sonnenradorna-mente, die sich wie vier mächtige Schildebuckel wölben, der Baumeister

DEUTSCHE KRIEGSGRÄBER-
STÄTTE FELTRE, ITALIEN

BLICK AUF DEN EHRENRAUM



UNTEN:
AUFANG ZUM EHRENRAUM



des Bundes auf einem alten westgotischen Grabstein fand.

Wie diese Tür, so zeugt auch das kleinste Detail an den Bauten des Volkshundes von der liebevollsten handwerklichen Durchformung und Bearbeitung. Und wenn es sich dabei nur - wie etwa in dem kleinen Pfeilerhof in Liny-devant Dun - um die Verschiedenartigkeit im Bruch und in der Bearbeitung durch den Steinmetzen des gleichen Steines handelt. Was für reiche Ausdrucksmöglichkeiten zeigt im kleinen Hof von Liny der gleiche rötliche Vogelsenfandstein. In flachen Platten, so wie er sich beim Bruch spaltet, sind mit einer Ährate und Präzision, die dem bearbeitenden Steinmetzen höchste Ehre macht, die Mauern des Bauwerks aufgeschichtet. Aus einem einzigen Stück sind die quadratischen Pfeiler mit den Kapitellen. Darauf wiederum ruhen die in ihrem oberen Teil nur roh bearbeiteten schweren Blöcke des krönenden Gesimses. Was für ein ausdrucksstarker Kontrast zwischen der groben, lastenden Steinmasse und dem wunderbar sauber und klar gedrehten »Tau« am gleichen Stück und aus dem gleichen Stein herausgehauen, und dann darunter wieder den Schichtlinien der Platten. Derartige Betrachtungen sind keine ästhetisierenden Spielereien, sondern man erlebt mit ihnen einmal, wie ein Künstler das Material Stein zu unerhört reichem,

wechselvollem »Sprechen« bringen kann. Und wie prachtvoll steht zu dem rötlichen Schein des Ganzen im Gedächtnisraum, zu dem man durch eine herrliche kupfergeflechtene Tür kommt, die graue Schieferplattenwand mit dem stürmenden Adler und den Namen, die im modellierenden Seitenlicht, das die Struktur des Steines sichtbar werden läßt, »wie eine Felswand« erscheint. Trotzdem und trotz aller Detaildurchbildung ist gerade hier in Liny nicht die Größe des Ganzen verlorengegangen. Gerade dieser Bau im ehemaligen Kampfgebiet von Verdun zeigt, daß Monumentalität keine Frage der äußeren, sondern eine der inneren Größe und der organisch-einfachen Ganzheit ist.

Das Wort »organisch« führt wieder zu dem die Arbeit des Bundes beherrschenden Leitgedanken zurück, daß für jede künstlerische Arbeit die Natur das Übergeordnete ist, daß sich ihrer »Melodie« das Werk des Menschen nur als »Begleitung« einfügen hat. Was sie selber aber an Ureigenem bietet an Bäumen, Sträuchern, Büschen und Blumen, wird als erstes benutzt, um die Gräberfelder zu wehevoll-geordneten Bezirken zu machen. In einer Kriegsgräberstätte Nordfrankreichs hat man die Gräberfläche mit hohen Tannen gefäumt und mit Heide bepflanzt; nun stehen, gerahmt von den dunklen Nadelbäumen, die blaugrauen Schieferkreuze, mit den Füßen verfunken im rötlichen

Heidetepich: Die Natur ist zu Architektur geworden. Oder auf einer anderen Ehrenstätte der gleichen Landschaft rahmen Pappeln, die in dieser Gegend häufig sind, gleich einer naturgewordenen Pfeilerreihe das Rechteck des Gräberfeldes, und in einer dritten Gefallenstätte sind die Pappeln, dicht zum Hain zusammengeschlossen, zu einem lebendigen Stück Natur-Architektur geworden.

Ein Vogesenfriedhof in 1000 Meter Höhe verlangt eine ganz andere Bepflanzung. Man kann hier nicht unorganisch, d. h. naturwidrig, handeln: Pflanzen aus der Ebene, hier herauf verfest, würden in der rauhen Bergluft einfach zugrunde gehen. Mit Zwergkiefern, einem Berggewächs, das niedrig am Boden bleibt, ist deshalb das Gräberfeld bepflanzt, aber von dem höchsten Punkt, auf dem ein karges Steinmal steht, geht als stimmungschaffendes Ergebnis der Blick über die Kreuze weit in das Vogesenbergland hinein.

Auf ragenden Bergen baut man nicht hoch, sondern flach, man schmiegt sich den Formen des Berges an. Die Natur selbst macht es vor mit dem Wuchs ihrer Bäume, die, je höher es geht, sich immer mehr dicken. Mit einer Einfühlung ohnegleichen befolgt der Künstler dieses Gefes der Natur in dem bisher vielleicht schönsten und mirungsvollsten Bau des Volkshundes, in der Totenburg über Bitoll in Jugoslawien, dem alten Monastir, dicht an der griechischen Grenze.



DEUTSCHE KRIEGSGRÄBERSTÄTTE FELTRE, ITALIEN

BLICK VOM GRÄBERFELD AUF DEN EINGANGSBAU, KREUZE AUS ROTEM PORPHYR

Inmitten der kahlen Plastik der griechenlandnahen mazedonischen Bergwelt liegt auf einer vorgeschobenen Bergkuppe der flache Reif der Totenburg, nach der Berglehne zu überragt von dem schweren Torbau mit der Ehrenhalle. Ein Teppich von Wacholder überzieht die weite Gräberfläche, die rund umfaßt wird von der übermannshohen Quadermauer, die nach außen bis zu sechs Meter abfällt. Keine Kreuze stehen auf dem Totenfeld, nur die Bronzeplatte auf dem Steinblock am Rande der Fläche kündigt: »Hier ruhen deutsche Soldaten 1914-1918.« Der einzelne ist eingegangen in die große Kameradschaft. In den Heldenehrungen des Volkshundes wird schon von Anfang an immer wieder in ähnlicher Art der Gedanke der überpersönlichen Gemeinschaft sichtbar. Die Menschen Mazedoniens, die vom Tal her zu dem deutschen Ehrenmal hinaufblicken, nennen den Bau, der 2000 Kilometer vom Heimatland entfernt ist, die Hitlerburg. Der Führer, glauben sie, hat ihren Bau befohlen. Ganz natürlich spricht für sie aus der ersten Wucht des Werkes die Stärke des neuen Deutschlands. Die Aufgaben des Volkshundes, der in 32 Ländern baut, sind mit der Zeit gewachsen. Aber auch seine künstlerisch-gestalterischen Kräfte. Was in den kommenden Jahren oben am Pordoi-Paß, über dem tiefeingeschnittenen Geröllbett des Tagliamento bei Pinzano, bei Quero am Piavefluß, in Rumänien bei Petrisoru oder über dem griechischen Meer bei Saloniki entstehen wird, werden wiederum ähnliche burg- und kastellartige Bauten sein, nur noch gefamelter in ihrer künstlerischen Kraft. Die Herbeität und phrasenlos wuchtende Strenge dieser zum ewigen Gedenken an den deutschen Soldaten des Weltkrieges errichteten Male wird, unvergänglich im künstlerischen Symbol, den kommenden Generationen von dem Willen der Zeit zur Größe reden.

WILHELM RUDIGER

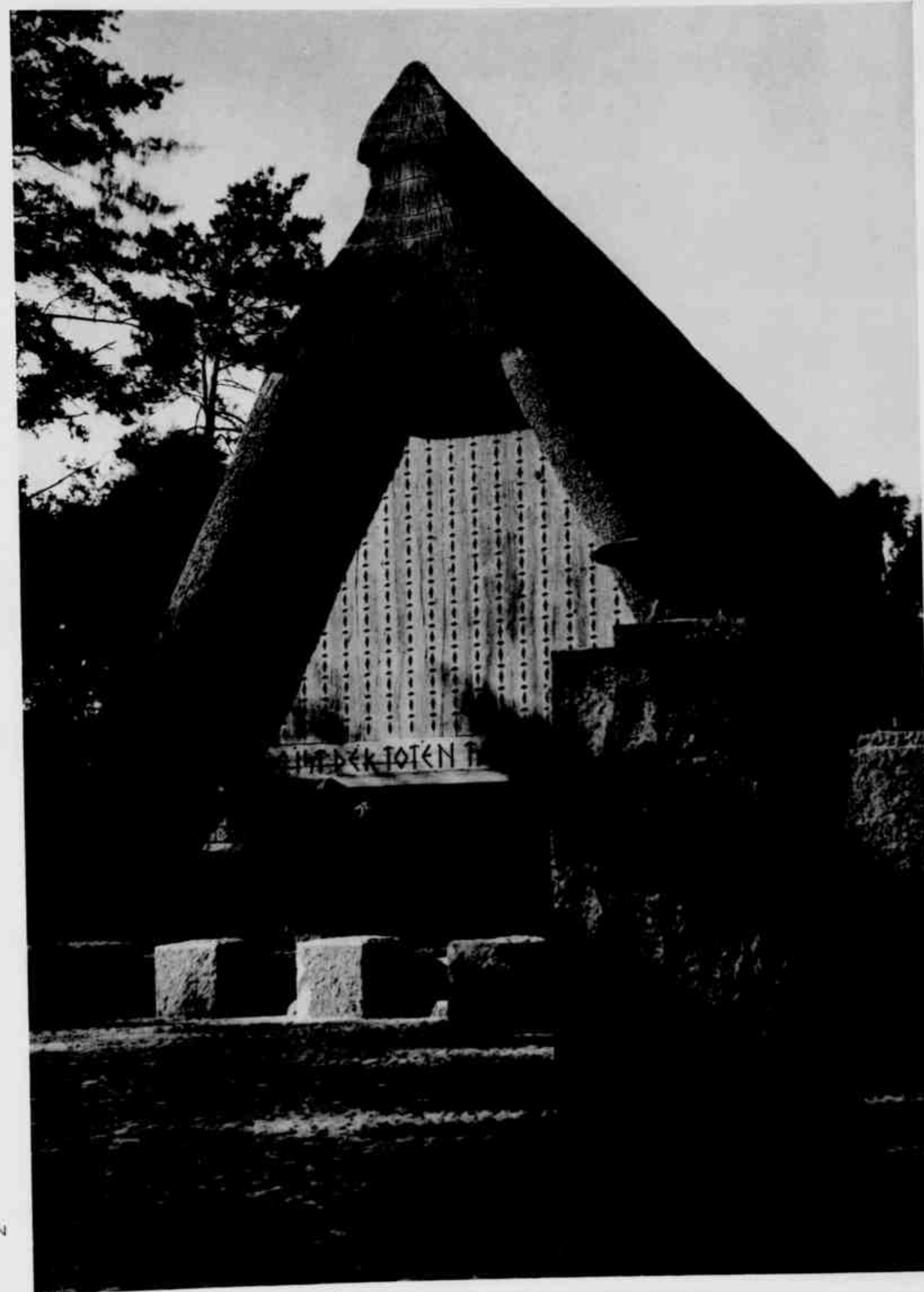
Der Volkshund Deutsche Kriegsgräberfürsorge wurde im Jahre 1919 von seinem jetzigen Bundesführer Dr. Eulen gegründet, der schon gegen Ende des Krieges als Gräberoffizier tätig war. Infolge der Einstellung des Auslands gegenüber Deutschland nach dem Kriege konnte der Volkshund erst im Jahre 1926 mit seiner Bautätigkeit beginnen, und zwar zuerst in Frankreich. Er baut nur aus freiwilligen Spenden und Beiträgen und fördert seine Arbeit durch Patenschaften, die er u. a. an Gliederungen der Partei und Untergliederungen des Volkshundes, an soldatische Verbände, Städte, Provinzialverwaltungen und ähnliche Körperschaften vergibt. Die Wehrmacht hat die Patenschaft über die größte deutsche Kriegsgräberstätte im Westen, »La Malfon blanche« bei Arras, übernommen, die noch ausgebaut werden muß. Langemarch steht in Patenschaft der deutschen



HANS-MALLON-EHRENMAL BEI BERGEN AUF RÜGEN
BRONZENE EINGANGSTÜR UND EHRENRaum

Studentenschaft. Für Liny-devant Dun ist Pate die NSKOV.; weitere Patenschaften bestehen u. a. für die Hauptstadt der Bewegung über die im Bau befindlichen Ehrenmale in Quero (Oberitalien), Haubourdin (Frankreich), für die HJ. über die Kriegsgräberstätte Dranoutre am Kemmel, für das NSKK. über die Ehrenstätte Cambrai. Der Führer hat wiederholt seine starke Anteilnahme am Werk des Volkshundes und an seiner Fortführung bekundet. Wenn auch schon vieles geleistet worden ist, so bleibt doch noch an allen ehemaligen Frontgebieten des Weltkrieges viel zu tun, bis auch die letzte Kriegsgräberstätte von deutschem Dank und deutscher Treue kündigt.

ALLE LICHTBILDER VOLKSHUNDARCHIV



HANS-MALLON-
EHRENMAL BEI
BERGEN AUF RÜGEN
BLICK AUF DIE
EINGANGSFRONT



So sieht ein deutsches Kameradengrab nach zwanzig Jahren noch aus!

Willst du, daß die deutschen Soldaten, die im Osten und Westen, im Norden und Süden für dein Volk und deine Heimat verbluteten, länger unter Schutthaufen liegen? Glaubst du, dem Andenken an die Toten des Großen Krieges sei genug getan, wenn ihnen da und dort in der Heimat ein Denkmal errichtet wird? Draußen liegt die große Aufgabe, eine Aufgabe des Volkes, zu dem du gehörst. Beweise es durch die Tat! Beweise den Toten, die in dir und in uns allen fortleben, daß du sie nicht vergessen hast. Der Volksbund Deutsche Kriegsgräberfürsorge wartet auf deine Hilfe. Schon viele deutsche Kriegsgräberstätten in allen ehemaligen Frontgebieten hat er zu würdigen Ehrenstätten ausgestaltet und eindrucksvolle Male des Dankes und der Mahnung zur Treue gegenüber den gefallenen Söhnen unseres Volkes errichtet. Er verwaltet den Auftrag der Toten an die Lebenden. Er sammelt das Volk zur Erfüllung dieses Auftrages. Da darfst du nicht fehlen!

Volksbund Deutsche Kriegsgräberfürsorge e.V.

Bundesgeschäftsstelle Berlin W 15, Kurfürstendamm 165/166

Raffael Grynner-Waldau

Zur Kollektivausstellung des Dümpfers
in Gagarin in Ostpreußen.

Der Dümpfer im dritten Reich
Folios 12
Gagarin 1937

Ist unsere Sachlichkeit: Räume, in denen Menschen leben und schaffen, nicht zuerst von der Technik her für technische Funktionen zu berechnen, sondern für den lebendigen Menschen und seine Arbeit zu planen und dabei darum zu wissen, daß dieser Mensch auch Herz und Seele hat, die in unseren Räumen nicht vergewaltigt, sondern in ihrer Freiheit und Natürlichkeit freudig bestätigt werden sollen. So findet in unseren Heimen eine neue Weltanschauung ihren baulichen Ausdruck zum ersten Male tausendfach in allen Teilen des Reiches. Es ist ein neues Geschlecht, dem heute in unseren Reihen in Sonne, Wind und Wetter ein gesunder und harter Körper gegeben wird. Nicht der geschnürte, durch Modetorheiten mißhandelte Leib oder die enge Brust eines Schreiberlings gelten heute als schön, sondern der Körper, der so gebaut und entwickelt ist, daß er seinem natürlichen Zweck und seiner Aufgabe bestens gerecht werden kann. Aus dieser Wiedergeburt eines gesunden Körperideals und aus dieser Aufgabe unserer Arbeit wird auch unsere Forderung nach Licht und Wärme und einer neuen und natürlichen Schönheit in unseren Räumen verständlich. Sie ist überall dort verwirklicht, wo ein Bau nicht allein nützlich und praktisch ist, sondern unter Beachtung und sinnvoller Einordnung aller Bedingtheiten in seinen Maßen und Verhältnissen zur lautersten Klarheit und in seinem Ganzen zur höchsten Zweckmäßigkeit gelangt. Wer

heute noch immer davon spricht, daß die Gleichsetzung von Zweckmäßigkeit und Schönheit im Grunde unrichtig sei, der denkt noch immer bei der Schönheit eines Hauses an die hinzugesetzten Ornamente, Reliefs und Schmuckformen und nicht an die Grundform des Baukörpers und seiner Verhältnisse, der versteht noch immer unter Zweckmäßigkeit nur die technische Form und sieht nicht, daß ihm heute dieses uralte und wieder neue Ideal der Schönheit in dem Wachsen und Werden des Reiches überall entgegentritt: In den ranken und schlanken Körpern unserer Jungen und Mädchen genau so wie in der geschmeidigen Kraft der Maschinen, in den weiten Bögen der neuen Brücken, in den Bändern der Autostraßen genau so wie in unseren Siedlungen und Bauten der Gemeinschaft, auf den Plätzen des Parteitages wie in der Ordnung unserer Kolonnen und in dem neuen Gesicht unserer Jugend.

Unser Bauen ist Gestaltung aus einer Weltanschauung heraus, es verlangt tiefstes Erleben dieser Weltanschauung und stärkste Konzentration dieses Erlebens. Bauen heißt, in harter Arbeit Stein auf Stein zu fügen nach klarem Plan; heißt das tote Material formen, es zum Träger einer erzieherischen, ewig lebendigen und fruchtbaren Idee machen.

HEINRICH HARTMANN,
BANNFÜHRER IM STABE DER REICHSJUGENDEFÜHRUNG

HEIM
DER HITLER-JUGEND
BISLICH, KREIS REES

ARCHITEKT DIPL.-ING.
E. KREYTENBERG,
EMMERICH

Im Doppelwinkel ist das Heim klar
nach den Benutzungszwecken ge-
gliedert. Ein kleiner, bis an die
Straßenmauer vorstoßender Anbau
für Brause- u. Fahrradabstellräume
schafft einen größeren Appellplatz
und einen kleinen quadratischen
Wirtschaftshof.



HITLER-JUGEND-HEIM
TRAUNSTEIN

ENTWURF
ARCHITEKT DIPL.-ING.
C. VESSAR, MÜNCHEN

Das Heim ist in seinem Äußeren
der oberbayerischen Landschaft
angepaßt.

Alle Lichtbilder Julius Wilke



Ist unsere Sachlichkeit: Räume, in denen Menschen leben und schaffen, nicht zuerst von der Technik her für technische Funktionen zu berechnen, sondern für den lebendigen Menschen und seine Arbeit zu planen und dabei darum zu wissen, daß dieser Mensch auch Herz und Seele hat, die in unseren Räumen nicht vergewaltigt, sondern in ihrer Freiheit und Natürlichkeit freudig bestätigt werden sollen. So findet in unseren Heimen eine neue Weltanschauung ihren baulichen Ausdruck zum ersten Male tausendfach in allen Teilen des Reiches. Es ist ein neues Geschlecht, dem heute in unseren Reihen in Sonne, Wind und Wetter ein gesunder und harter Körper gegeben wird. Nicht der geschnürte, durch Modetorheiten mißhandelte Leib oder die enge Brust eines Schreiberlings gelten heute als schön, sondern der Körper, der so gebaut und entwickelt ist, daß er seinem natürlichen Zweck und seiner Aufgabe bestens gerecht werden kann. Aus dieser Wiedergeburt eines gesunden Körperideals und aus dieser Aufgabe unserer Arbeit wird auch unsere Forderung nach Licht und Welte und einer neuen und natürlichen Schönheit in unseren Räumen verständlich. Sie ist überall dort verwirklicht, wo ein Bau nicht allein nützlich und praktisch ist, sondern unter Beachtung und sinnvoller Einordnung aller Bedingtheiten in seinen Maßen und Verhältnissen zur lautersten Klarheit und in seinem Ganzen zur höchsten Zweckmäßigkeit gelangt. Wer

heute noch immer davon spricht, daß die Gleichsetzung von Zweckmäßigkeit und Schönheit im Grunde unrichtig sei, der denkt noch immer bei der Schönheit eines Hauses an die hinzugefügten Ornamente, Reliefs und Schmuckformen und nicht an die Grundform des Baukörpers und seiner Verhältnisse, der versteht noch immer unter Zweckmäßigkeit nur die technische Form und sieht nicht, daß ihm heute dieses uralte und wieder neue Ideal der Schönheit in dem Wachsen und Werden des Reiches überall entgegentritt: In den ranken und schlanken Körpern unserer Jungen und Mädchen genau so wie in der geschmeidigen Kraft der Maschinen, in den weiten Bögen der neuen Brücken, in den Bändern der Autostraßen genau so wie in unseren Siedlungen und Bauten der Gemeinschaft, auf den Plätzen des Parteitages wie in der Ordnung unserer Kolonnen und in dem neuen Gesicht unserer Jugend.

Unser Bauen ist Gestaltung aus einer Weltanschauung heraus, es verlangt tiefstes Erleben dieser Weltanschauung und stärkste Konzentration dieses Erlebens. Bauen heißt, in harter Arbeit Stein auf Stein zu fügen nach klarem Plan; heißt das tote Material formen, es zum Träger einer erzieherischen, ewig lebendigen und fruchtbaren Idee machen.

HEINRICH HARTMANN,
BANNFÜHRER IM STABE DER REICHSJUGENDFÜHRUNG

RAFFAEL SCHUSTER-WOLDAN

ZUR KOLLEKTIV AUSSTELLUNG DES KÜNSTLERS IN HAGEN IN WESTFALEN

Drei Faktoren sind es, die die Entwicklung eines Künstlers und den Stil seines Werkes bestimmen: Anlage, Charakter und die Zeit. Für die innere Richtung, in der sich eine künstlerische Anlage entwickelt, ist aber der Charakter das Entscheidende, denn nur wo er die natürlichen Anlagen lenkt, entfalten sich diese zu jener sittlichen und geistigen Kraft, die jeder künstlerischen Gestaltung erst inneren Wert und Gehalt verleiht. Der Charakter des Künstlers ist es auch, der die schicksalhafte Beziehung von natürlicher Anlage und Zeitforderung willensmäßig bestimmt. Die Betrachtung der Entwicklung eines Künstlers, seiner Auseinandersetzung mit den auf sein Werden von außen her einwirkenden Einflüssen der Zeit gibt uns daher immer den Schlüssel zur Erkenntnis des Wesens seiner Kunst. Zu werden, wer er ist, das ist die große Forderung, die an jeden Künstler zunächst gestellt ist; für die endgültige Wertung einer künstlerischen Persönlichkeit kann daher immer nur die Frage entscheidend sein, ob ein Künstler ohne alle Beirungen durch Zeiteinflüsse das geworden ist, was er seiner Anlage nach werden mußte.

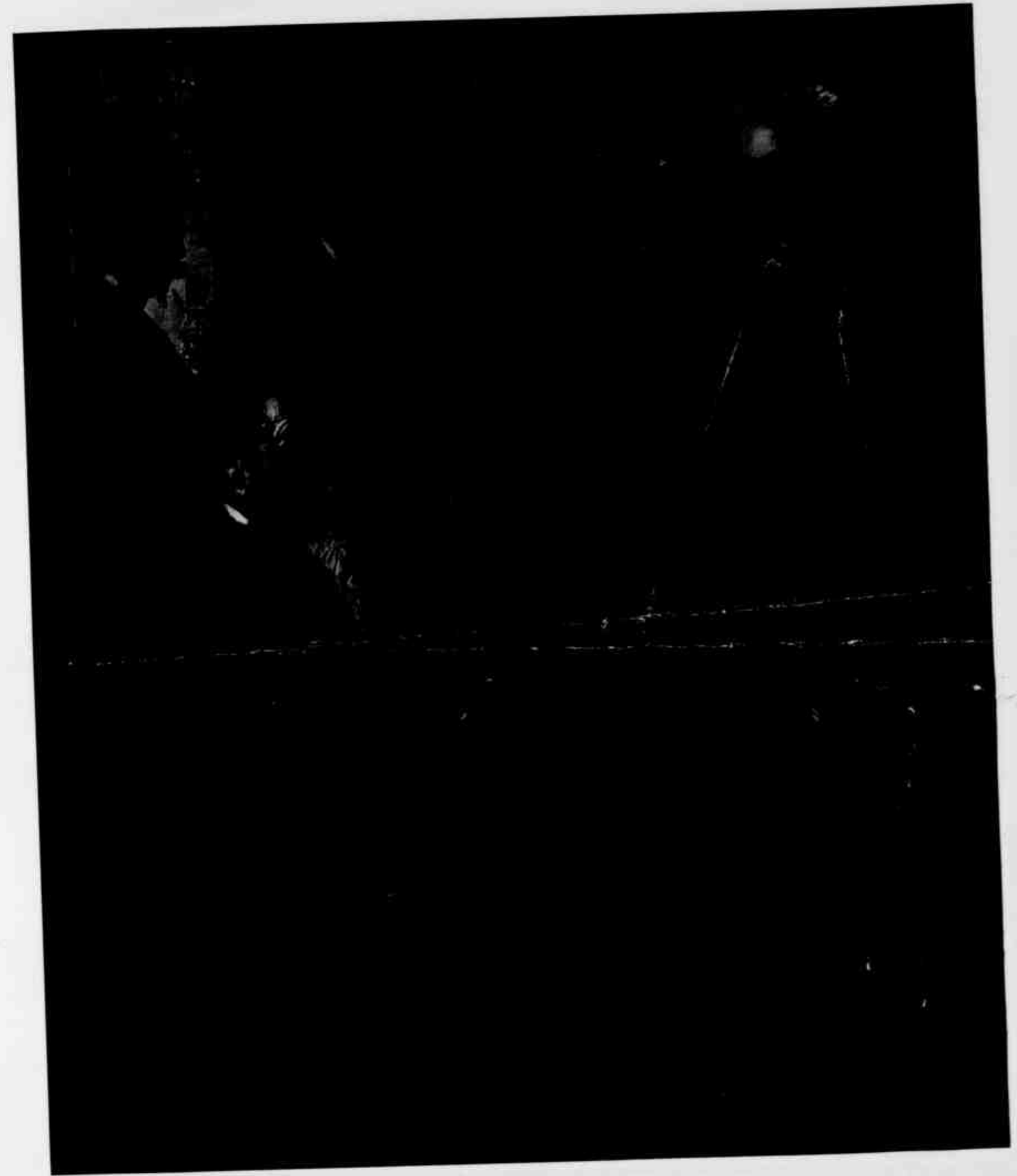
Die hinter uns liegende Periode einer rein intellektualistischen Kunstanschauung und eines geistig unfruchtbaren Historismus hat in Verkenntnis der Tatsache, daß es primär immer nur die raffische Substanz ist und sein kann, die in einem positiven Sinne schöpferisch wirkt, einzig und allein die Zeit als den entscheidenden stiftbildenden Faktor angesehen. Das hat, wie wir wissen, dazu geführt, daß die Kunst lediglich als eine Zeiterscheinung angesehen und unter das Gefes der Mode gestellt wurde. Wenn wir im Gegensatz zu dieser Auffassung der vergangenen Epoche im Sinne unserer raffisch bedingten Weltanschauung zu der Erkenntnis gelangt sind, daß nicht die Zeit als etwas Wandelbares, sondern die raffische Substanz als etwas Ewiges den Wesenskern jeder schöpferischen Leistung darstellt, so dürfen wir dabei aber nicht in die Unlogik verfallen, der Zeit überhaupt jeden Einfluß auf den künstlerischen Schaffensprozeß abzusprechen. Wir können bei einer kunstphilosophischen Betrachtungsweise des künstlerischen Phänomens den Einfluß der Zeit nicht ausschalten, ohne uns damit die Erkenntnis des inneren geistigen Lebensprozesses, der immer ein Produkt des geistigen Spannungsverhältnisses zwischen Anlage und Zeitforderung ist, überhaupt unmöglich zu machen. Für eine tiefere Erkenntnis der künstlerischen Persönlichkeit und für eine objektive historische Wertung einer künstlerischen Leistung ist daher die Kenntnis der zeitlichen Umstände und Einflüsse wichtig, unter denen diese Leistung entstanden ist.

Das gilt in ganz besonderer Weise für die Wertung der Persönlichkeit und des Werkes von Raffael Schuster-Woldan, weil die Eigenart dieses Werkes darin besteht, daß es zwar in einzelnen äußeren Zügen zeit- und generationsgebunden, dem Wesen seiner künstlerischen Anschauung nach aber auch zeitlos ist. Alles in unserer Welt des ewigen Werdens und Vergehens hat Geschichte und ist Geschichte, so auch die Kunst. Geschichte ist aber in der Kunst etwas anderes als Mode, ist Schicksal und nicht Willkür. Eine vollkommen zeitlose Kunst wäre ein wesenloses Abstraktum, wäre unhistorisch und damit von vornherein tot. Der Stilcharakter eines Kunstwerkes ist zu einem gewissen Grade ebenso zeitgebunden, wie der Typus eines Künstlers generationsbedingt ist. Selbstverständlich ist bei dieser Feststellung nicht eine bloß äußere Reflexion der Zeit - die, wie wir in der letzten Kunstperiode gesehen haben, auch negativ sein kann - gemeint, sondern eine schicksalhafte Beziehung des künstlerischen Menschen zu den geistigen Impulsen und dem Rhythmus einer Gegenwart, dem sich kein lebendiger Geist entziehen kann. Nicht das Fehlen des Zeitcharakters ist

daher das Kriterium für den über die Zeit hinaus ragenden Wert eines Kunstwerkes, sondern entscheidend ist die Prüfung der Frage, ob eine formende Kraft, die etwas Ewiges und Zeitloses darstellt, diesem Zeitcharakter den Stempel ihres Wesens aufgedrückt hat; nicht der Stilcharakter, sondern die sich in einem Kunstwerk manifestierende schöpferische Potenz ist es, die ihm den zeitlosen Rang gibt.

Die Klärung dieser Begriffe ist notwendig als Voraussetzung für das Verständnis der trotz aller natürlichen Zeitbezogenheit geistig unabhängigen Entwicklung Schuster-Woldans, wichtig vor allem aber für eine historische richtige Wertung und Einordnung seines Werkes in unsere Zeit. Schuster-Woldan wurde am 7. Januar 1870 in Striegau in Schlesien als Sohn eines Amtsgerichtsrats geboren, der auch ein feinsinniger Dichter war und unter dem Namen Woldan in kleinerem Kreise als Schriftsteller hervorgetreten war. Von ihm hat der Künstler den starken Sinn für das Poetische geerbt, der als einer der prägnantesten Charakterzüge durch sein ganzes Schaffen hindurchgeht. Der Vater hatte Raffael Schuster-Woldan von vornherein zum Künstlerberuf bestimmt. Die äußeren Umstände waren somit für die Entwicklung seines Talentes denkbar günstig, und in dieser geistig und künstlerisch kultivierten Atmosphäre des Elternhauses stellte sich der Wunsch, Künstler zu werden, bei Raffael Schuster-Woldan als auch bei seinem älteren Bruder, der gleichfalls ein bekannter Maler wurde, sehr früh ein. So bedurfte es eigentlich keines Entschlusses und nicht der sonst üblichen inneren und äußeren Kämpfe, als der Siebzehnjährige nach Absolvierung des Gymnasiums in München in das Atelier des Malers Kirchbach, eines Piloty-Schülers, eintrat. Diese natürlich-harmonische Art, in der Schuster-Woldan in den Künstlerberuf hineingewachsen ist, ist entscheidend gewesen für die große innere Sicherheit, mit der sich seine künstlerische Entwicklung vollzogen hat, und für die Harmonie, die sein Lebenswerk ausstrahlt.

Vor der Tatsache der Reichgründung und der äußeren wirtschaftlichen Blüte der sogenannten Gründerjahre wird sehr oft übersehen, daß diese Jahrzehnte vor der Jahrhundertwende auf geistigem und künstlerischem Gebiet eine Zeit starker innerer Zerrissenheit waren. Dazu kommt, daß durch den Umstand, daß in dieser Zeit einige große deutsche Künstlerpersönlichkeiten wie Böcklin, Leibl, Thoma, Klinger und Lenbach noch lebten und schafften, für eine oberflächliche Betrachtung der Eindrücke entsteht, als wenn diese Jahrzehnte eine Zeit der künstlerischen Einheit und Sicherheit gewesen wären. Man übersieht, daß diese großen Künstlerpersönlichkeiten nur die eine Seite der künstlerischen Situation dieser Zeit darstellen, daß aber bereits um sie herum eine tiefgehende künstlerische Resignation und innere Problematik und damit der beginnende Verfall der Kunst eingeleitet hat. Das Fehlen einer tragenden weltanschaulichen Idee hatte in dieser Zeit dem künstlerischen Schaffen bereits die sichere Grundlage entzogen, und da keine überzeitlichen geistigen Mächte die Kunst mehr trugen, ging die Bestimmung und künstlerische Verantwortung einzig und allein auf das künstlerische Individuum über. Diese Zeit war die Geburtsstunde des später notwendig ins Extrem ausartenden künstlerischen Individualismus und Liberalismus und jener künstlerischen Problematik, die unter der Parole des *l'art pour l'art* einer Kunst, die nur mehr Selbstzweck sein wollte, im weiteren Verlauf der Entwicklung zum feilisch leeren und spekulativ artistischen Mißbrauch der Kunst und dann unter dem Einfluß des jüdischen Intellektualismus im Anfang des 20. Jahrhunderts zu ihrer pathologischen Entartung führten. Man muß sich diese Situation und diese mit der Schaffenszeit Schuster-Woldans gleich-



RAFFAEL SCHUSTER-WOLDAN

FAMILIENBILD, 1904

AUS DER GROSSEN DEUTSCHEN KUNST AUSSTELLUNG 1937, MÜNCHEN



RAFFAEL
SCHUSTER-
WOLDAN
COSIMA
WAGNER, 1937

LICHTBILD
SCHRODER

zeitig laufende rapide Abwärtsentwicklung der Kunst klar vor Augen stellen, um ganz zu würdigen und zu verstehen, welche Charakterfestigkeit sich darin ausdrückt, daß dieser Künstler sich niemals durch diese oft bestechenden Theorien von seinem eigenen Wege hat ablenken lassen. In dieser bereits kritischen Situation der neunziger Jahre, in der Schuster-Woldan seinen Künstlerweg begann, war er bereits ganz auf sich selbst gestellt. Der Einfluß des französischen Impressionismus, jener optisch-mechanischen, im Wesen irreligiösen, sinnlich oberflächlichen und daher undeutlichen Maltechnik, hatte ebenso wie der unter dem Einfluß des literarischen Naturalismus sich ausbreitende materielle Realismus die meisten Talente

dieser Zeit in den Bann gezogen. In der Tat, daß Schuster-Woldan keinen Augenblick daran dachte, diese damals modernen Wege zu gehen, erweist sich die Stärke seiner Persönlichkeit und die Klarheit seines eigenen künstlerischen Ideals. Sein ausgeprägter Wille nach dem Schönen, seine im tiefsten Wesen poetische Anschauung von Kunst und Welt haben ihn den für ihn allein richtigen Weg gewiesen. So stand Schuster-Woldan von Anfang an mit seinem idealistischen künstlerischen Willen auf einer geistig völlig andern Ebene als die Vertreter des Impressionismus und des phantasielosen Realismus, die behaupteten, daß der geistige Gehalt eines Kunstwerks gar nichts, das Auge und die farbwissenschaftliche Analyse in der



RAFFAEL
SCHUSTER-
WOLDAN
WINIFRED
WAGNER, 1937

LICHTBILD
SCHRODER

Malerei alles wären. Es ist bezeichnend, daß es der jüdische Maler Liebermann war, der das Schlagwort dieser Richtung prägte, daß eine gut gemalte Kohlrübe besser wäre als eine schlecht gemalte Madonna. Mit dieser banalen, aber um so gefährlicheren These hatte der jüdische Intellektualismus den entscheidenden Schlag gegen die idealistische, philosophische und religiöse Grundlage der deutschen Kunst geführt. Schuster-Woldan ist einer der wenigen Künstler seiner Generation, die sich dem Einfluß dieser Doktrin versperrt haben. Die Sehnsucht nach dem Schönen führte ihn wie vordem schon so viele der besten deutschen Künstler im Jahre 1891 und später mehrmals noch nach Italien, wo ihm vor allem die Berührung mit

den großen Meistern der italienischen Renaissance zu einem entscheidenden Erlebnis wurde. Man hat dem Künstler wegen seiner Bewunderung der italienischen Meister den Vorwurf des Eklektizismus gemacht. Diesem in der deutschen Kunstgeschichte sich übrigens seit Dürer immer wiederholenden Vorwurf liegt eine grundsätzliche Verkennung des Charakters der Kunst der italienischen Renaissance zugrunde. Man hat den deutschen Künstlern, die ihre malerischen Ausdrucksmittel an den großen italienischen Malern schulten, den Vorwurf der Anlehnung an eine nationale fremde Kunst gemacht. Die Überprüfung des russischen Charakters der Kunst der Renaissance auf italienischem Boden hat uns aber darüber längst



RAFFAEL SCHUSTER-
WOLDAN
IN MEMORIAM H. C.,
1937

LICHTBILD JANKO & SCHMIDT

aufgeklärt, daß der Einfluß des germanischen und nordischen Rasselements in der italienischen Renaissance sehr groß war und daß uns in vielen und oft den größten Kunstleistungen der Renaissance in Italien tatsächlich eine aus germanisch-rassischer Substanz gewachsene, unter der Sonne Italiens nur zu einer besonders reichen Blüte gelangte Kunst entgegentritt. Die ständige Bewunderung der deutschen Künstler für die großen italienischen Meister war daher nicht die Sehnsucht nach etwas Fremdem, sondern nach etwas rassistisch Verwandtem. So gesehen, erscheint auch die Beziehung Schuster-Woldans zu diesen Meisterwerken der italienischen Renaissance in einem andern Lichte. Unter den in Italien emphan-

genen Eindrücken entstand die große Reihe seiner allegorischen, lyrisch-romantischen Figurenbilder. Eines der ersten dieser Bilder nannte der Künstler bezeichnenderweise mit den Anfangsworten eines Werkes von Horaz: «Odi profanum - ich hasse das Gewöhnliche», ein Wort, das als Motto über seinem ganzen Leben und Schaffen stehen könnte, da es die im besten Sinne menschlich und künstlerisch aristokratische Haltung dieses Künstlers kennzeichnet. In dieser Zeit hat Schuster-Woldan auch zahlreiche Aktbilder von einer oft giorgionesken Schönheit geschaffen. Der Erbauer des Berliner Reichstagsgebäudes, Wallot, erkannte in diesen figürlich allegorischen Frühwerken Schuster-Woldans die große Begabung für das



RAFFAEL SCHUSTER-
WOLDAN
FRAU EMMY GÖRING,
1937

LICHTBILD SCHRODER

Dehorative. So erhielt der Künstler den ehrenvollen Auftrag, den Bundesratsaal des Berliner Reichstagsgebäudes mit figürlichen Decken- und Wandmalereien zu schmücken. Hier an dieser großen Aufgabe, die ihn in den Jahren von 1902-1910 beschäftigte, konnte der Künstler seinen Wunsch nach einer festlich-heitern, farbig-musikalischen Wand- und Raumgestaltung im Sinne der venezianischen Meister verwirklichen. Dieses über das künstlerische Niveau der Zeit herausragende Werk brachte dem Künstler die äußeren sichtbaren Erfolge, die Berufung als Professor an die Berliner Kunsthochschule und die Ernennung zum Mitglied der Preussischen Akademie der Künste. Als wenn aber durch diese großen Wandmalereien

eine Sättigung in der Richtung der malerisch-dekorativen Wünsche des Künstlers eingetreten wäre, wandte Schuster-Woldan seine Kraft einem neuen Gebiet, dem Porträt zu, das ihm die größte Erfüllung seiner künstlerischen Möglichkeiten bringen sollte. Hier hat sich Schuster-Woldan zu einem Koloristen höchsten Ranges entwickelt, und hier hat sein malerischer Stil auch seine persönlichste Prägung erhalten. Im Porträt ist er zu einer malerischen Ausdrucksform gelangt, die in der vollendeten Synthese der geistigen, gefühlsmäßigen und sinnlichen Elemente seine von der Zeit völlig gelöste und von ihr unabhängige reine malerische Idee darstellt. Den Eindruck dieser Malerei analysieren, hieße gerade ihren höchsten

Reiz, nämlich die Tatsache, daß diese Bildnisse nicht gemacht, sondern visionär erschaut sind, zerstören. Diese eminent malerische Ausdrucksform ist bei Schuster-Woldan nicht das Produkt einer intellektuell bestimmten Stilabsicht, sondern wie bei jedem echten Künstler der Ausdruck eines Müßens, der Ausfluß seines ihm eigenen Gefühlslebnisses der Welt. Form, Licht und Farbe sind für ihn Ausdruckswerte seelischer Empfindung und ein Mittel der Vergeistigung des Objektes. Schuster-Woldan ist kein Abmaler, sondern er weiß die Vor- und Hintergründe der Dinge sichtbar zu machen. Seine Farbe erreicht oft das Feuer einer von innen her leuchtenden Transparenz. Er hat die virtuose Bezeichnung der Luftschicht, wie es Jakob Burckhardt in einer Beschreibung eines Murillo-Bildes nennt, und in der, wie er sagt, ein gutes Stück der Poesie liegt. Sie hebt die dargestellten Menschen aus der Sphäre des Gewöhnlichen, sie stellt als Ausdrucksform die Unverfälschtheit der malerischen Kunstmittel dar. Diese zur letzten Möglichkeit des Malerischen gelangte Ausdrucksform wurde zu einer Zeit geboren – man braucht zur Erklärung nur den Namen Rembrandt zu erwähnen –, als die Malerei nach langer Entwicklung des Ausdrucks einer

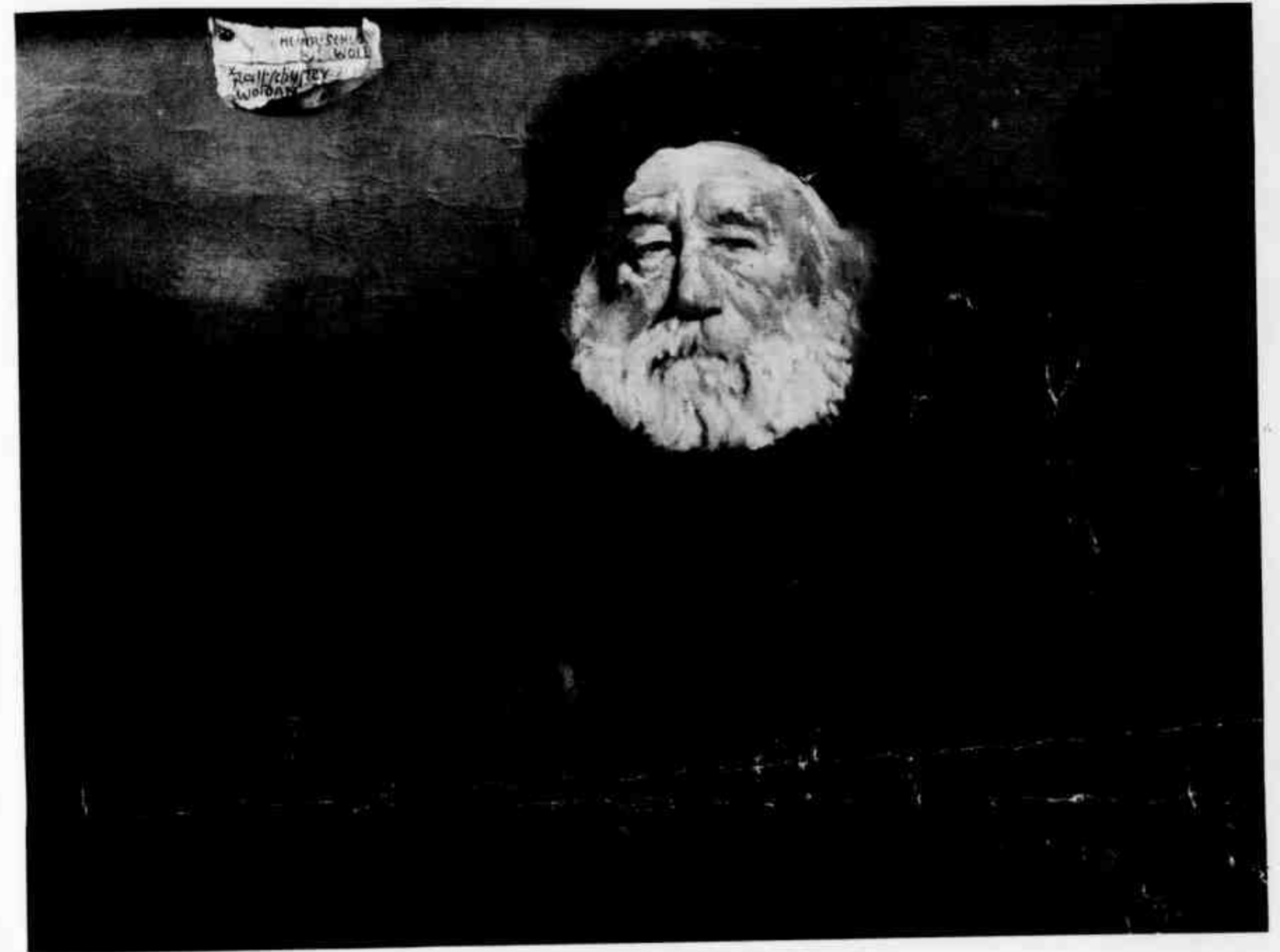
geistig unvertieften Weltanschauung fähig wurde. So ist die freie malerische Haltung der Bildnisse Schuster-Woldans das, was seine Kunst in ihren Spitzenleistungen zeitlos macht, denn sie ist der Ausdruck eines geistigen Universalismus, der als solcher zeitlos ist.

Große malerische Sensibilität und ausgeprägter Schönheitsinn haben Schuster-Woldan in besonderer Weise zum Maler schöner und geistvoller Frauen prädestiniert. So ist Schuster-Woldan in derselben ausschließlichen Weise, wie Lenbach der Meister der markanten Männerbildnisse war, der Meister des Frauenbildnisses geworden. Schuster-Woldan ist in seinen Bildnissen kein Analytiker, sondern Psychologe und Dichter in gleicher Weise. Das gibt seinen Frauenbildnissen jenes eigentümliche Fluidum des Geheimnisvollen. Aber es ist nicht nur der Reiz der Schönheit und Jugend, sondern auch der Adel des Alters, den der Künstler mit der gleichen Intensität des Erlebens und Einfühlens zu gestalten vermag. So hat der Künstler in dem für Bayreuth geschaffenen Bildnis der Cosima Wagner ein Werk geschaffen, das in der Größe der Auffassung in unserer Zeit vereinzelt dasteht. Die laustische Sehnsucht nach dem Schönen, die über fein



RAFFAEL SCHUSTER-WOLDAN - DIDO, 1925

LICHTBILD SCHRODER



RAFFAEL SCHUSTER-WOLDAN - BILDNIS DES VATERS, 1899

LICHTBILD BOLL

ganzes Schaffen ausgebreitete Harmonie hat die geistig und künstlerisch verkrampfte Vergangenheit nicht verstanden. Man wollte den tiefen Ernst seines Schaffens nicht sehen, der nicht nur in seinen Bildnissen, sondern auch in seinen so überaus stimmungsvollen Figurenkompositionen der letzten Jahre steckt, in denen der Künstler malerisch ganz frei die Grenzen des Visionären berührt hat. Zur Erkenntnis des Wertes dieser Kunst führt uns Thomas Carlyle, wenn er sagt: »In allen wahren Kunstwerken – wenn Du nämlich imstande bist, ein Kunstwerk von einer Puscherei zu unterscheiden – wirfst Du die Ewigkeit durch die Zeit hindurchblicken sehen, das Göttliche wird Dir sichtbar gemacht werden.« Die vergangene Epoche der Verrohung und Entartung des künstlerischen Gefühls war eines derartigen Erlebnisses der Kunst nicht mehr fähig, weshalb sie auch der Kunst keinen Sinn mehr zu geben vermochte. Erst der Durchbruch der nationalsozialistischen Weltanschauung hat der Kunst ihre große Aufgabe wiedergegeben, und welches diese Aufgabe ist, hat Alfred Rosenberg in seinem »Mythus des 20. Jahrhunderts« klargestellt, wenn er sagt, daß es des Kunstwerkes höchste Aufgabe ist, die formende Tatkraft unserer Seele zu steigern, ihre Freiheit der Welt gegenüber zu festigen, ja sie zu überwinden. In dieser Anschauung ist das Wort Richard Wagners, der die Kunst eine lebendig dargestellte Religion nannte, zur lebendigen Wirklichkeit in unserer Zeit

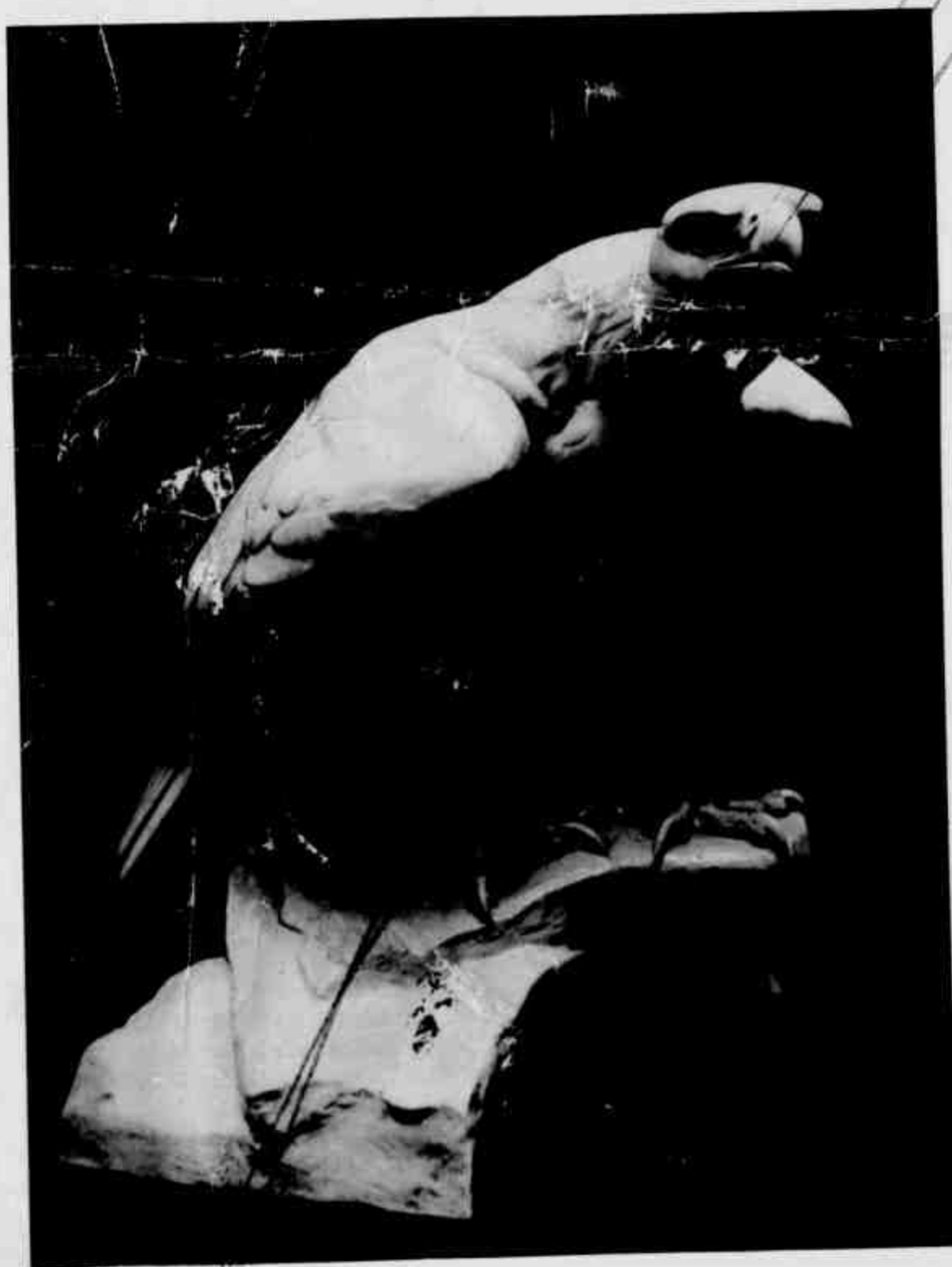
geworden. Durch die Wiedererweckung des Glaubens an die sittliche Kraft der Kunst ist diese wieder zu einem der höchsten Lebenswerte des Volkes geworden.

Diese Erkenntnis gibt uns eine Beziehung zum Werk eines Künstlers wie Schuster-Woldan, wie sie die vergangene Zeit nicht hatte und nicht haben konnte. In dieser zurückliegenden Zeit der Vernarrung des Kunstempfindens, der jährlich wechselnden Moden und Richtungen wurde das Können und der künstlerische Idealismus Schuster-Woldans von den jüdischen Kunstkritikern als unmodern bezeichnet und sein Werk rigoros totgeschwiegen. Wir aber sehen in Schuster-Woldan einen Künstler, der die großen Werte und das Können der Tradition und jenen künstlerischen Universalismus besitzt, der in der Zeit des Primitivitätskults fast völlig verlorengegangen ist. Wenn Schuster-Woldan auch in seiner Generation wurzelt, so ist doch die hohe malerische Kultur seiner Kunst zeitlos, so daß sein Werk berufen ist, für unsere Zeit eine Brücke zu den Werten der großen malerischen Tradition zu bilden. Zeitlos ist auch der sich im Werk dieses Künstlers manifestierende Idealismus und romantische Schönheitswille, denn das sind Grundelemente des deutschen Wesens und der deutschen Kunst, und diese werden daher solange Geltung haben, als es eine deutsche Kunst geben wird.

ROBERT SCHOLZ

JAGDTIERE AUS PORZELLAN

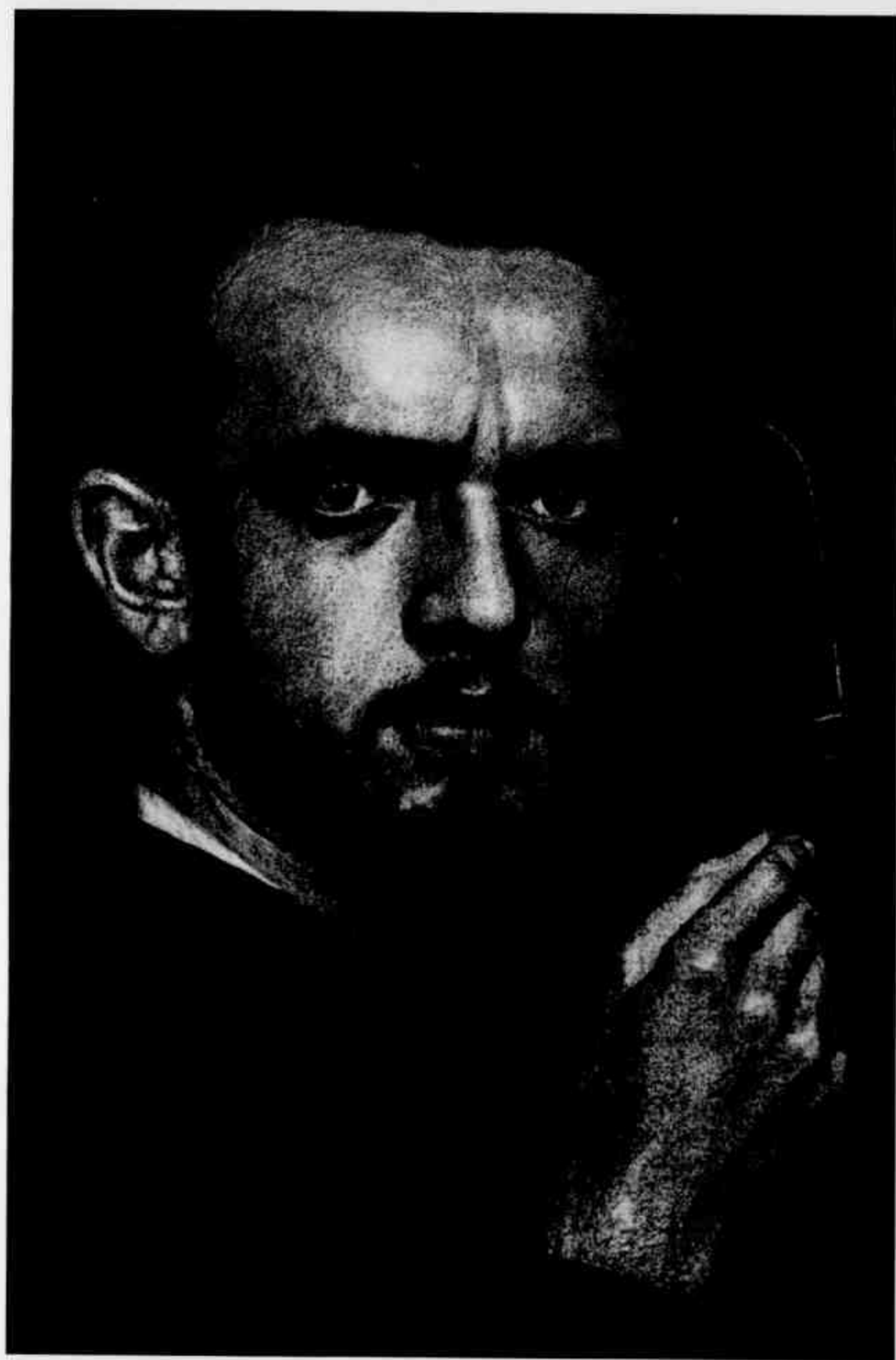
Die Jagd hat etwas ausgeprägt Männliches an sich, Jägerinnen sind mehr oder weniger bewunderte Ausnahmen. Und doch haben wir gerade im feinsten und zartesten künstlerischen Werkstoff, im Porzellan, unzählige Darstellungen von Jagdfiguren und Jagdtieren. Schon seit alten Zeiten, seit Aufblühen der Porzellankunst in Europa. Die Lebensarbeit Joachim Kändlers, des klassischen Vertreters der ersten Blüteperiode des Porzellans in Deutschland unter Kurfürst August dem Starken von Sachsen, bestand zum großen Teil aus derartigen Werken. Und das hat sich fortgesetzt bis in unsere Tage. Unsere staatlichen und privaten Porzellanmanufakturen haben geradezu gewetteifert und tun das noch, möglichst reiche und gute Tierporzellane, insbesondere



WILHELM KRIEGER HABICHT (PORZELLAN)
PORZELLANMANUFAKTUR LORENZ HUTSCHENREUTHER

ERICH HÖSEL - ADLER
STAATLICHE PORZELLANMANUFAKTUR MEISSEN
LICHTBILD-BOLL

BILDERHEFTE DES DEUTSCHEN OSTENS⁴



HEINRICH WOLFF

BILDERHEFTE DES DEUTSCHEN OSTENS + HEFT 11



HEINRICH WOLFF

VON AGNES MIEGEL

GRÄFE UND UNZER + VERLAG + KÖNIGSBERG PR.

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

1. Damenbildnis Aquatintaradierung, 1922
2. Tiermaler Heinrich v. Zügel Kaltnadelradierung, 1924
3. Mann mit Pferd Feder- und Tuschzeichnungen, um 1915
Komplott
4. Der Allstädtische Markt in Königsberg Pr. Kreidezeichnung, 1931
5. Dichter Theodor Däubler Lithographie, 1928
6. Univ.-Prof. Geheimrat Bezenberger Bleistiftzeichnung, 1921
7. Achterburgwal in Amsterdam Aquatintaradierung, 1925
8. Ostseestrand Algraphie, 1910
- Umschlagzeichnung: Selbstbildnis Bleistiftzeichnung, 1894
- Titelblatt: Selbstbildnis Aquatintaradierung, 1925
- Unter dem Inhaltsverzeichnis: Kant Scherenschnitt, 1924



Den Druck dieses Heftes besorgte die Ostpreußische Druckerei und Verlagsanstalt, Aktiengesellschaft, Königsberg Pr.

HEINRICH WOLFF

Als der Radierer Heinrich Wolff mit seiner jungen Frau, der Malerin Elisabeth Wolff-Zimmermann, vor mehr als dreißig Jahren an die Kunstakademie von Königsberg kam, die gerade von Ludwig Dettmann zu neuem Leben erweckt wurde, dachten die beiden Schlesier, die aus dem geistig bewegten Leben Münchens kamen sicher nicht daß diese Stadt, diese Akademie der nordöstlichsten deutschen Großstadt ihnen sehr viel mehr bedeuten sollte als eine Zeit arbeitsreichen Wirkens in der Lebensmitte.

Es lockte sie diesen ihnen noch fremden Osten kennenzulernen, mit seinen neuen Farben und Luftstimmungen und seinen Menschentypen, es freute sie in dem Kreis der anderen Künstlerfreunde, die wie sie Dettmanns Ruf gefolgt waren, hier zu arbeiten und zu lehren.

Das wieder durch zähen Fleiß zu Wohlstand gelangte, geistig interessierte Bürgertum in Stadt und Land fühlte sich im eignen niederdeutschen Wesen zu stark von Dettmanns Art berührt: um sich nicht bald seiner Führung anzuvertrauen und unter ihr ein sehr lebendiges Verhältnis zu einer erst ungewohnt und allzu neu erscheinenden Kunst zu gewinnen. Er und die anderen Maler der Akademie fanden bald Verständnis, dann Förderung und Bewunderung, auch Cauers ruhige edle Bildhauerkunst gewann sich bald Freunde. Nur zu der Schwarzweiß-Kunst hatte man hier oben keine rechte Einstellung, war ihr lange schon noch mehr entfremdet als es im Reich der Fall war, wo sich schon wieder Interesse für ältere und neuere Zeichner regte.

So war es ein sprödes Material, was Wolff hier zuerst fand, langsam mußte er sich den Grund erobern, bis auch seine Kunst hier einen festen Stamm von treuen Freunden gewann, der sich immer mehr erweiterte. Wenn auch in den ersten Blättern, mit denen er hier weiteren Kreisen bekannt wurde, noch eine gewisse malerische Romantik, die wohl tief mit der Wesensart des geborenen Schlesiers zusammenhängt, die an photographische Nüchternheit gewöhnten Ostpreußen erst befremdete, wie in dem schönen Blatt vom Hundegatt, so siegte doch das große Können das daraus sprach, sehr bald bei vielen, die erst durch ihn wieder Interesse an dem besonderen Reiz einer Radierung gewannen.

An Wolffs Kunst lernte man hier wieder langsam auch in Tonwerten zu sehn, befreite sich durch ihn von der zu großen Herrschaft der Photographie, bekam Freude an den geistig neu geschaffenen Übertragungen die die Radirnadel von einem Gemälde geben kann, fühlte sich in die Eigenwerte der Radierung und der durch Wolff ganz besonders ausgestalteten Algraphie ein. Er war es, der einem breiten Kreis die Freude an dem Porträt wiedergewann, in einer Form, die es auch in seinen Maßen der bürgerlichen Wohnung jener Zeit anpaßte, der für diese Wohnung geeignete, sich ihr einfügende und sie doch künstlerisch belebende Landschaften schuf in seinen zarten Strandbildern, seinen ruhigeren Bildern aus Holland, die dieses Land genau wie unseres, abweichend vom Herkömmlichen zeigen. Einer ganzen Generation Schwarzweiß-Künstler, die zum größten Teil seine Schüler waren, hat Wolff hier den Weg bereitet. Alle zeigen die gediegene Technik ihres Lehrers, allen eigen ist die ruhige Hingabe an ihre Arbeit, die er sie lehrte, so verschieden sie, die jenseits der Weichsel zu wenig Gekannten, sonst auch sein mögen. Alle geben in ihrem Werk getreueste Bilder des Landes, das er, sein Wahlsohn, eigentlich erst für den Stift entdeckte. Und dem er mit dem Werk seines Lebens gedient hat, einem Werk, das noch leben wird, solange dieses Land lebt.

Es gibt, in Stadt und Land, in Museum und Privatbesitz verteilt, eine Anzahl guter Bildnisse der Ostpreußen um die Jahrhundertwende. Es gibt aber eine fast einheitliche Übersicht über sie, ein einzigartiges Kulturbild aus einer ganzen Epoche, wie es sonst nur das Werk weniger Ausländer für ihr Land und ihre Zeit bedeutet - das sind die Bildnisse, die Heinrich Wolff in diesen dreißig Jahren gezeichnet und radiert hat. Sein Werk hat nicht nur die geistige Oberschicht dieser Ostprovinz festgehalten in ihren bedeutendsten Vertretern und allen die als Gäste in ihr lebten - es hat damit das Bild der letzten festgefügt bürgerlichen Gesellschaft gezeichnet die es noch hier gab.

Da sind die hohen Beamten, selbst in nicht mehr altpreussischer Richtung doch ganz den Typ verkörpernd, der das Geschick ihres Landes durch Generationen trug, da sind die Großgrundbesitzer und Großkaufleute, da sind die schönen Frauen mit den nordisch klaren, sicher und ruhig blickenden Gesichtern, da sind die Künstler- und Literatenfreunde von Jernbergs Wikingergestalt bis zu Walther Harichs Ostgesicht, in dem man einen Musiker zu sehen glaubt. Da sind die Selbstbildnisse, von dem strengen Bild mit der Brille aus den Berliner Jugendtagen, in dem seltsam etwas moderner Jugend und Kunst Verwandtes schon anklingt, bis zu den romantischen Bildern der Münchner, den ruhigen der späteren Zeit, die die warmen und lebendigen Bildnisse der eigenen Familie ergänzen.

Den weitaus größten Raum auch ihrer Bedeutung nach nehmen unter all diesen Bildnissen aber die der Ärzte ein. Der Arzt, der seinen Patienten noch beichtvaterhaft vertraute Hausarzt sowohl wie der berühmte Wissenschaftler waren die ausgeprägtesten geistigen Vertreter jener Epoche, sie verbanden Ruhm und Wissen mit heiterer Weltfreude und Weltgewandtheit, waren selbst oft in einer Kunst ausübend tätig, oft auch im Kleinen verständnisvollste Mäzene.

So gehören die Porträts der Ärzte, die Heinrich Wolff geschaffen, zu den bewegtesten und fesselndsten seines Lebenswerkes. Den jener Zeit genehmsten Typ verkörpert „der alte Jaffé“, dessen gescheiter Behaglichkeit man all die Schnurren glaubt die ihm zugeschrieben wurden. Wenn auch die Zeichnungen Wolffs zum Jubiläum des großen Klinikers Lichtheim bekannter geworden sind, die kleinere Radierung die den Weltberühmten als Lehrenden zeigt, mehr noch als die silberstiftartige Radierung des mächtigen Greisenhauptes, die zu Wolffs besten Blättern gehört.

So war es denn zu Recht daß die Albertina, als sie Heinrich Wolff im Februar 1932 die Würde eines Ehrendoktors verlieh, ihn zum Doktor der Medizin ernannte.

Doch lebt sein Werk noch in so viel anderem als diesem Porträtwerk mit dem er weiterbestehen wird in der Kulturgeschichte. Die seiner Kunst wird wohl einmal seine Landschaften stärker bewerten, wird ihn vielleicht als den letzten bedeutenden Schattenbildkünstler feiern, seine „Erzählungen einer kleinen Schere“ zu neuem, beständigerem Leben wieder erwecken. Vielleicht auch wird die Nachwelt das geistige Bild dieses zum Ostpreußen umgewandelten Schlesiens deutlicher aus seinem Werk herauslesen als es die Zeitgenossen können, in deren Mitte er noch als Schaffender steht. Erst diese Nachwelt kann es entscheiden ob die Grübelei des Schlesiens, die aus der spukhaften Totentanzstimmung seiner bekenntnisartigen Sepiabilder spricht, ob die kritisch eindringliche Betrachtungsweise der meisten seiner Bildnisse das im Tiefsten Bestimmende der Kunst Heinrich Wolffs gewesen ist - dieses Deutschen, der wie Tausende vor ihm aus einem anderen deutschen Land in die Grenzmark im Osten kam um als ihr Kind und Repräsentant weiterzuleben.

AGNES MIEGEL

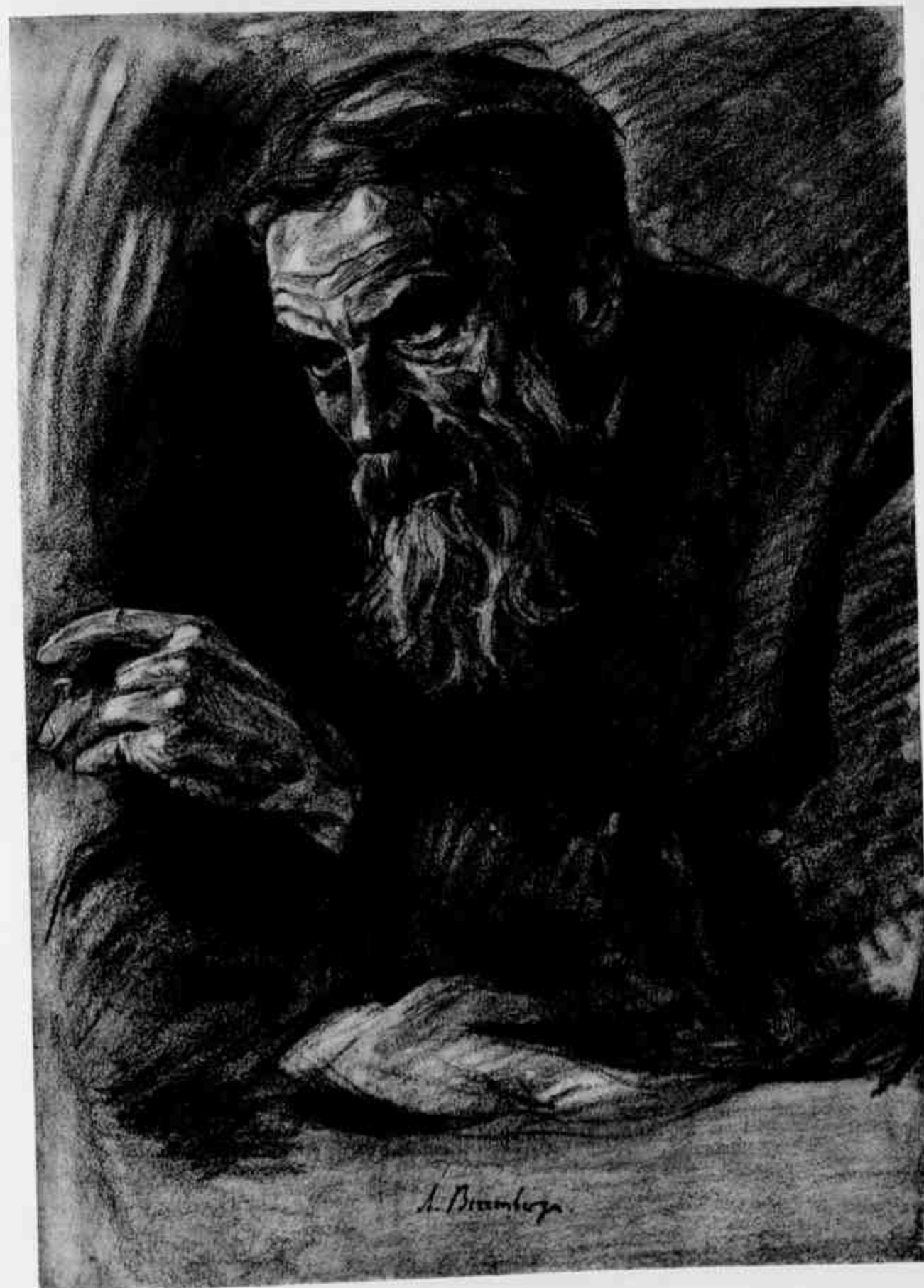


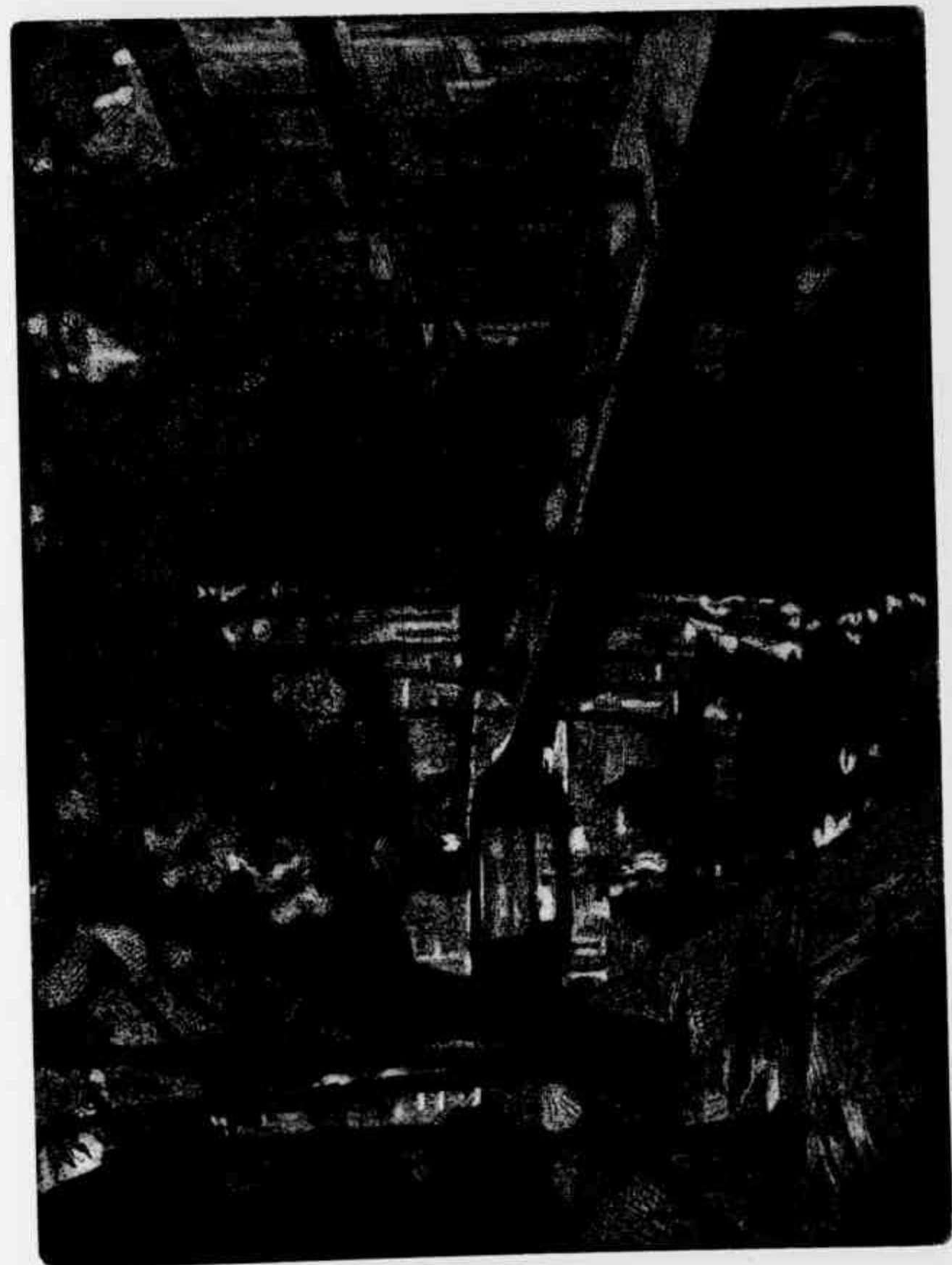




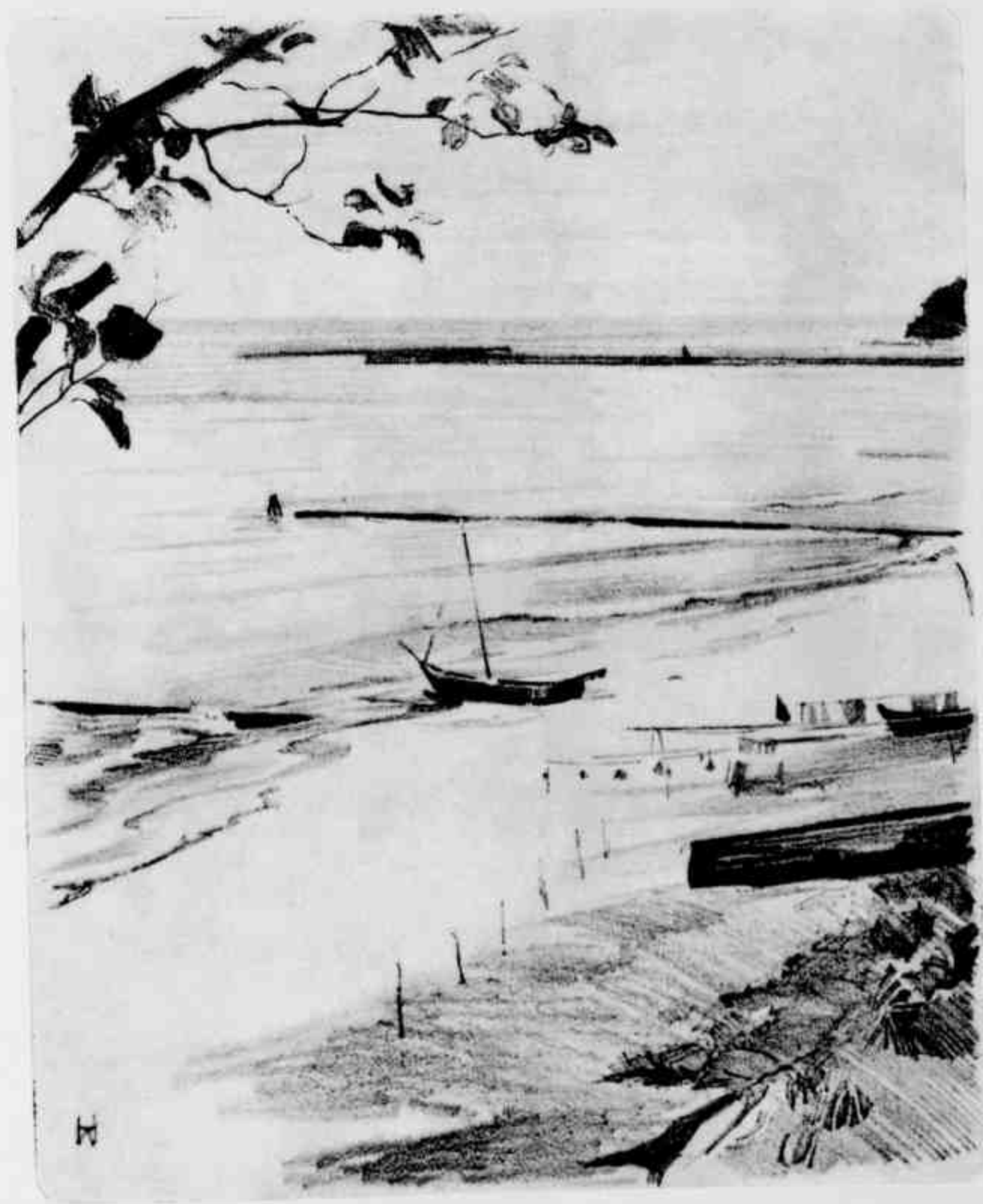








7



BILDERHEFTE DES DEUTSCHEN OSTENS

Herausgegeben von Dr. h. c. HEINRICH WOLFF, Professor an der Staatlichen Kunstakademie in Königsberg Pr.

Bisher sind folgende Hefte erschienen:

Paul Wegener

Von Dr. LUDWIG GOLDSTEIN

Gotische Holzplastik in Ostpreußen

Von Dr. KARL HEINZ CLASEN, Professor an der Universität Königsberg Pr.

Das ostpreußische Pferd

Von Dr. FRITZ SCHILKE, Tierzuchtinspektor bei der Ostpreußischen Züchtervereinigung

Die Silberbibliothek des Herzogs Albrecht in Königsberg

Von Dr. ALFRED ROHDE, Direktor der Kunstsammlungen der Stadt Königsberg Pr.

Der Maler Eduard Bischoff

Von Dr. WALTER FRANZ

Königsberg als Handelsstadt

Von Dr. ALEXANDER BERNER, Syndikus der Handelskammer in Königsberg Pr.

Studenten in Alt-Königsberg

Zum hundertjährigen Stiftungsfeste des Corps Masovia, 1830-1930 • Von Senatspräsident BOY

Herder-Bildnisse

Von Dr. JOSEF NADLER, Professor an der Universität Königsberg Pr.

Michael Willmann

Von Dr. ERICH WIESE, Direktor des Schlesischen Museums der bildenden Künste, Breslau

Käthe Kollwitz

Von Dr. WILHELM WÖRRINGER, Professor an der Universität Königsberg Pr.

Heft 1 bis 9 kosten je RM. 1.25, Heft 10 RM. 1.50

Die Bilderhefte des Deutschen Ostens

wollen zeigen, was alles es im Deutschen Osten gibt, was alles aus unserem Osten kam. Jedes Heft umfaßt ein bestimmtes Thema, dessen Darstellung in erster Linie durch das Bild gegeben werden soll. So setzen sich die Hefte aus Reproduktionen sorgfältig ausgesuchter, möglichst unveröffentlichter Originallichtbilder, aus Wiedergaben von Gemälden, Stichen, Plastiken usw. zusammen. Der kurze Text soll den Bildern und ihrem jeweiligen Thema lediglich ein Begleiter - allerdings ein durchaus sachkundiger - sein.

Jedes Heft umfaßt 7 bis 8 ganzseitige Tafeln und möglichst einen ganzseitigen mehrfarbigen Druck. In ihrer hochwertigen Druckleistung möchten die Bilder den Anspruch erheben, auch losgelöst aus dem Heft ein berechtigtes Dasein an der Wand zu führen.

Die Hefte können ein Mittel sein, um im Reich für den Osten zu wirken. Für den Osten selbst aber könnte das Bildmaterial sich zu einem wertvollen heimatischen Bildungsmaterial sammeln.

GRÄFE UND UNZER + VERLAG + KÖNIGSBERG PR.

Sicherungsverfilmung

Landesarchiv Berlin

Preußische Akademie der Künste

Band:

I /

351

- - Ende - -