

MELCHIOR LECHTER
VON DR. FRIEDRICH WOLTERS



MÜNCHEN / FRANZ HANFSTAENGL / 1911

12-

Nicht ausleihbar



UNIVERSITÄTS- UND LANDESBIBLIOTHEK DÜSSELDORF



MELCHIOR LECHTER:

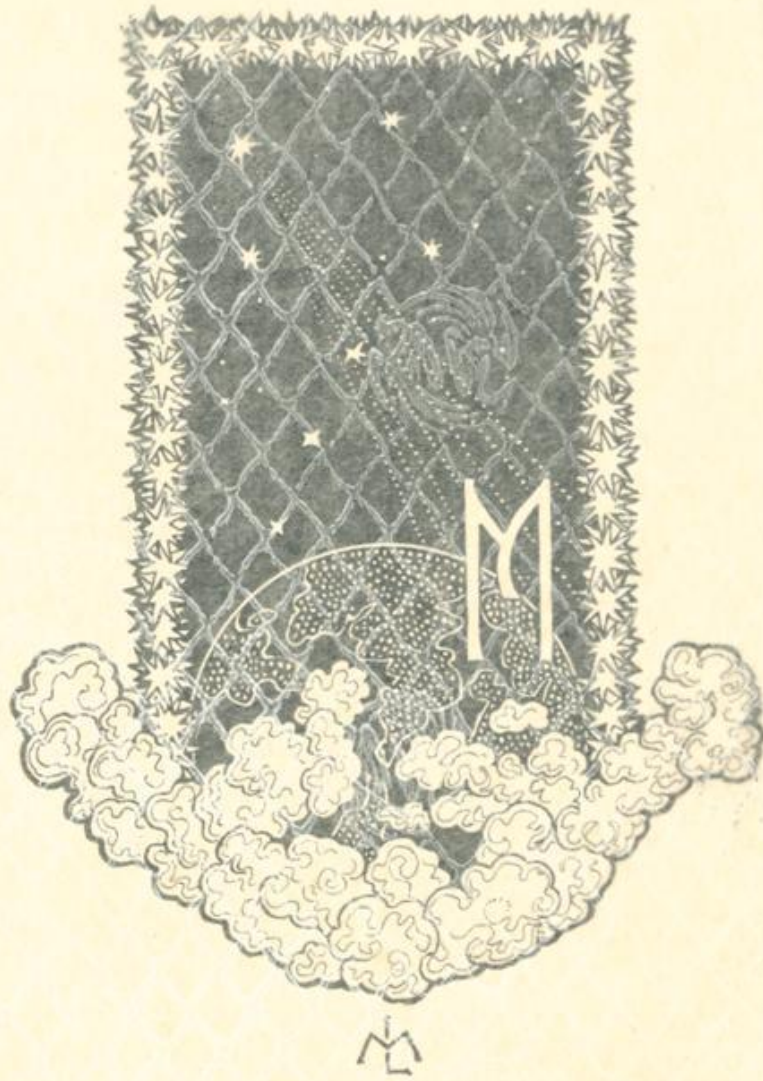
ANTEPENDIUM „PANIS ANGELORUM“

1906

DRUCK VON FRANZ HANFSTAENGL, MÜNCHEN

MELCHIOR LECHTER

VON DR. FRIEDRICH WOLTERS



MELCHIOR LECHTER:
SYMBOL AUS DEM
GEDENKBUCH „MAXIMIN“

MÜNCHEN / FRANZ HANFSTAENGL 1911

MELCHIOR LECHTER

VON DR. FRIEDRICH WOLTERS



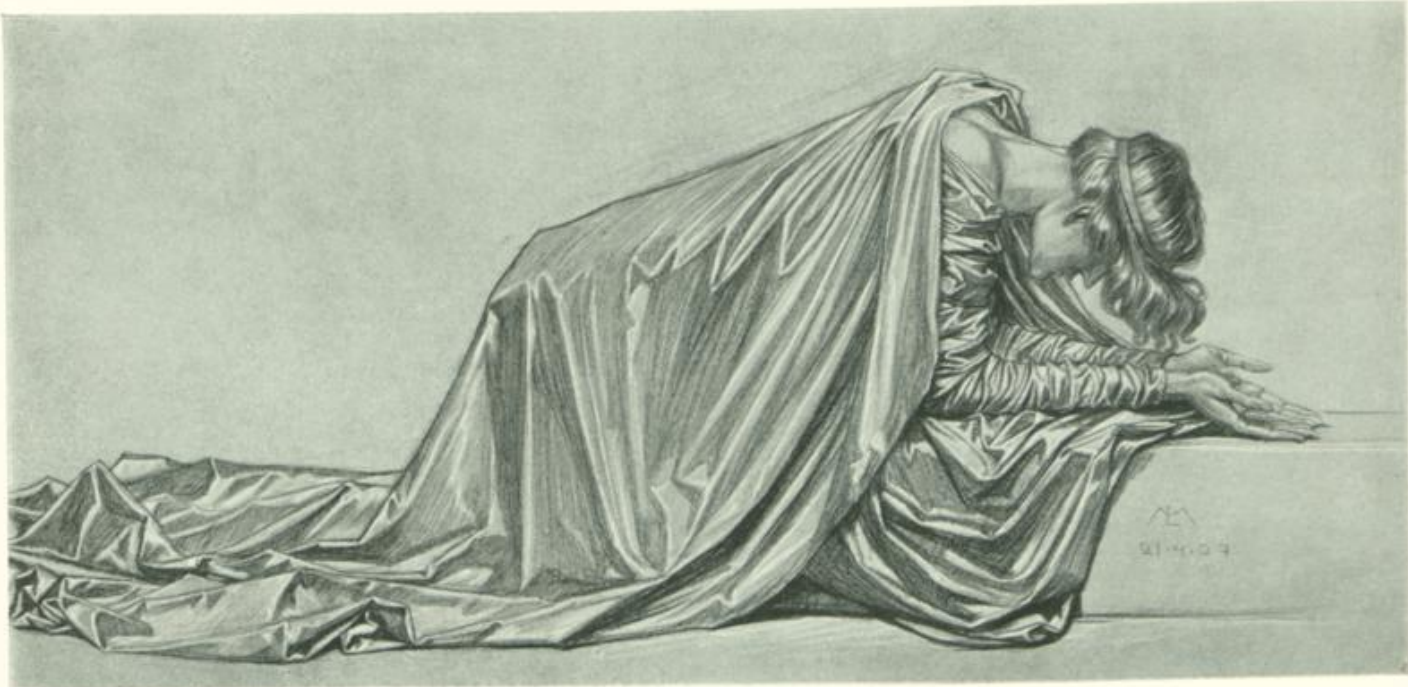
MELCHIOR LECHTER:
SYMBOL AUS DEM
GEDENKBUCH „MAXIMIN“

MÜNCHEN / FRANZ HANFSTAENGL / 1911

K. W. 6045(90)
22



39. g. 62



MELCHIOR LECHTER:

GEWANDSTUDIE FÜR EIN GLASGEMÄLDE 1907

MELCHIOR
LECHTER:
INITIAL AUS
„SHAKE-
SPEARE IN
DEUTSCHER
SPRACHE“
1908

Die Lebensdaten des Künstlers sind einfach und nur wesentlich in Beziehung zum Werke. Melchior Lechter wurde am 2. Oktober 1865 zu Münster i. W. geboren, er erlernte mit vierzehn Jahren die Glasmalerei, bezog im Herbst 1884 die Berliner Hochschule für die bildenden Künste, und während er sich in Nachtstunden durch Arbeiten für Glasmalereien die Mittel zum Lebensunterhalt erwarb, erledigte er am Tage mit allem Ernst und Eifer das akademische Studium. In diese Jahre — 1884—96 — fallen kleine Studienreisen ins benachbarte Land, nach Westfalen — in die Dülmer Heide — in die Rheinlande, nach Belgien, in den Böhmerwald und nach Bayern, von denen die des Jahres 1886 besonders hervorzuheben ist, weil der Künstler auf ihr zum ersten Male in Bayreuth „Parsifal“ und „Tristan und Isolde“ hörte und hier eine so starke Erschütterung erfuhr, einen so tiefen Eindruck von der Erhabenheit der Kunst erhielt, dass er für Werk und Leben von währendem

Einfluss blieb. In späteren Jahren, wenn die Arbeit in der Heimat ruht oder eine übermächtige Sehnsucht nach südlicher Helle und Wärme es fordert, sind jenen grössere Studienreisen in die Alpen, nach Italien, Frankreich, zu den Inseln des Tyrrhenischen Meeres und gegenwärtig nach Indien gefolgt. An den Sammelausstellungen für Gemälde beteiligte sich der Künstler nicht, sondern stellte stets eine geschlossene Gruppe seiner Werke aus: zuerst 1896 im Salon Gurlitt; dann 1900 auf der Pariser Weltausstellung den



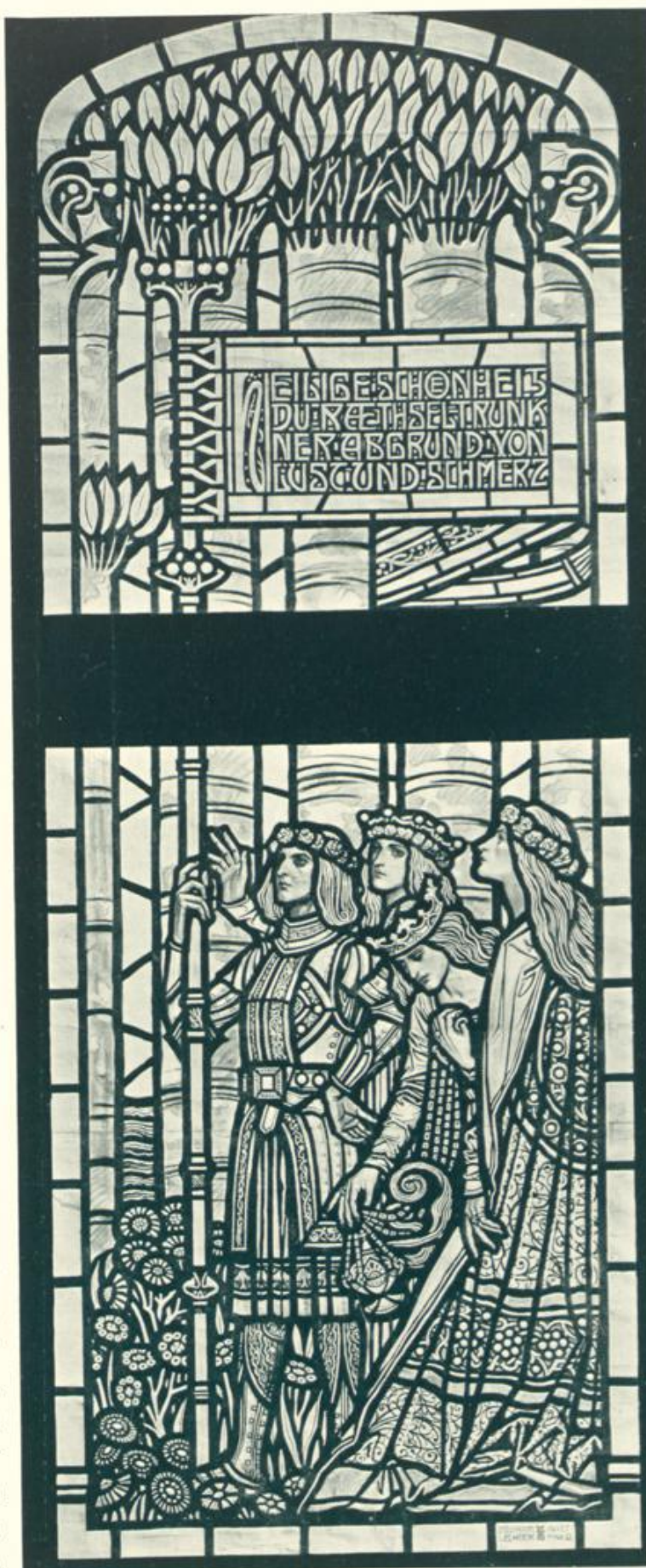
MELCHIOR
LECHTER :
KARTON
FÜR EIN
GLASGE-
MÄLDE DES
PALLEN-
BERG-
SAALES ZU
KÖLN AM
RHEIN 1900

Pallenberg-Saal, für den er den „Grand Prix“ erhielt; 1902 eine grosse Sonderausstellung bei Keller und Rainer in Berlin mit der „Weihe am Mystischen Quell“ als Hauptwerk; 1903 ebendort die Pastell-Gruppe „Toskanischer Frühling“ und das Glasgemälde „Ritter Keuschheit“; im gleichen Jahre eine Gesamt-Ausstellung im Leipziger Museum und bei Eduard Schulte in Köln und Düsseldorf; Weihnachten 1904 die Pastell-Gruppe von der Insel Elba im Atelier des Künstlers; im Winter 1905 die Pastell-Gruppen von Toskana und den Inseln Ischia und Elba im Salon Gurlitt zu Berlin; 1907 eine geschlossene Ausstellung in Aachen in der Ausstellung für Christliche Kunst; 1908 im Salon Gurlitt zu Berlin mit dem „Glasgemälde-Triptychon für das Sanktuarium einer Dame“ als Hauptwerk; 1910 eine grosse Gesamtausstellung im Landes-Museum der Provinz Westfalen zu Münster aus Anlass der Einfügung des vom Westfälischen Provinzial-Landtage gestifteten Glasgemälde-Triptychons „Lumen de Lumine“, das vorher einen Monat im Gebäude der Akademie der Künste zu Berlin ausgestellt war. — Da wir kein Bild der zeitlichen Entwicklung Melchior Lechters geben wollen, sondern seiner geschlossenen künstlerischen Persönlichkeit und seines umfänglichen Könnens, so würden wir gern auch eine sachliche Aufzählung der Werkdaten an den Anfang stellen, um nach Überschauung des Ganzen den inneren Linien um so ungestörter folgen zu können, doch verbietet es hier die Anzahl der Einzelwerke und wir verweisen auf den Katalog der

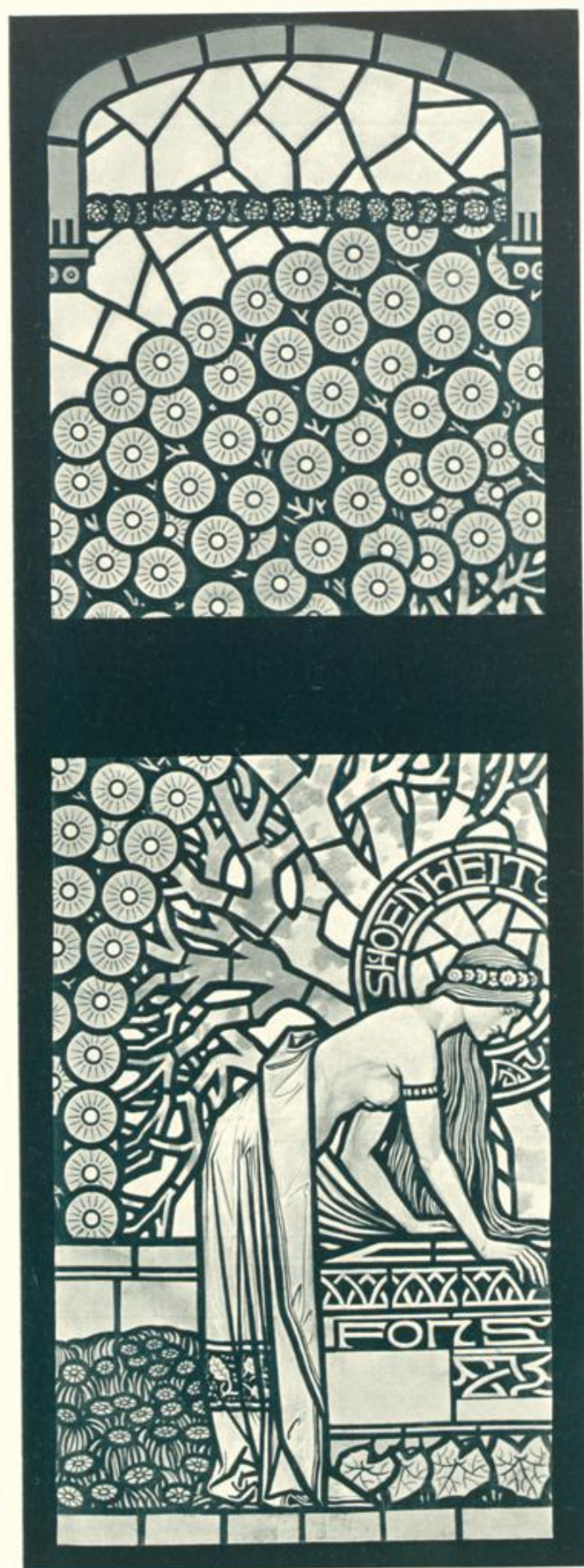
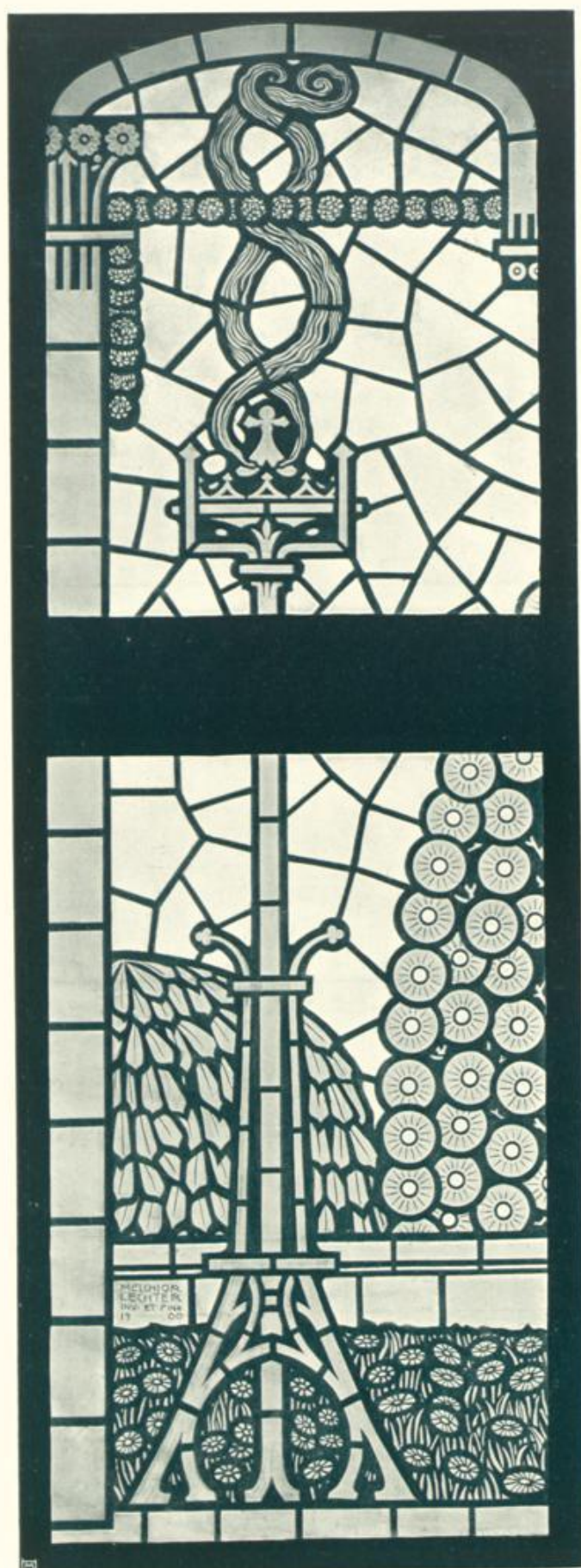
Ausstellung in Münster i. W., der, wenn auch keineswegs ein vollständiges, so doch ein zulängliches Verzeichnis der Werke bietet. —

Wir wollen versuchen, die geistige Einheit des Künstlers Melchior Lechter darzustellen und brechen daher, was wir einheitlich fühlen, unter den drei Betrachtungswinkeln des Inneren Gesichts, der Werkmittel und des Vollendeten Werkes.

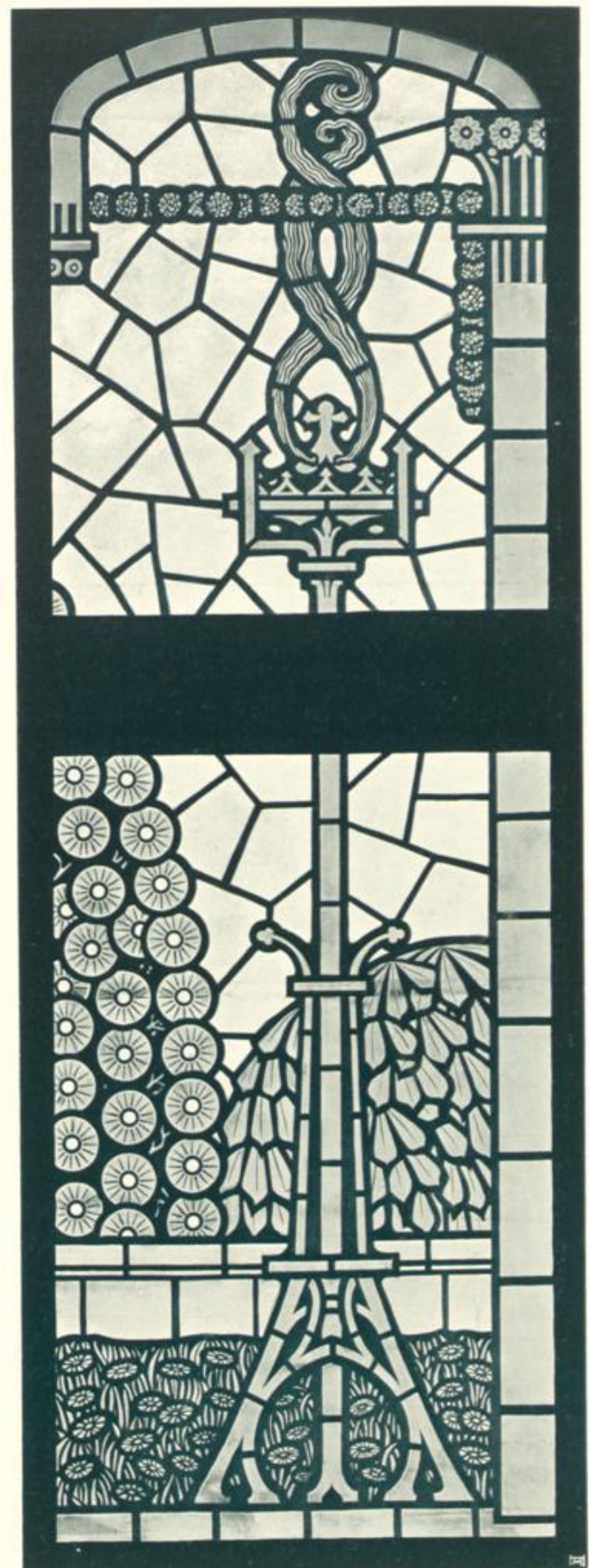
Das Innere Gesicht. Der unterscheidende Adel des Menschen misst sich an der Kraft, als die er sich begreift. Je mehr er sich dem Ganzen der Welt verschliesst, um so mehr wird er vereinzelter Teil, sieht nur Teile und fühlt sich von Teilen bedingt, die ausser ihm sind und ihm zur einzigen Marke des Sichtbaren werden: als Künstler bleibt er dann — auch mit allem handwerklichen Können, darüber täusche man sich nicht — in der Enge der Zeit und des Stoffes befangen und schafft keine Flammenherde, die das Feuer des Lebens weitertragen; je mehr er dem göttlichen Weltall geöffnet ist, um so mehr wirkt er aus sich selbst ein Ganzes und fühlt wie in der tieferen Bindung an die Gesetze des Unendlich-Einen das Gesetz seines geschlossenen Wesens sich tiefer festet: als Künstler vermag er dann nach seinem Masse den göttlichen Strahl so rein und gross aufzufangen, dass in seinem gestalteten Werke über das Zeitliche und Stoffliche hinaus ein geistiges Feuer brennt, an dem sich unaufhörlich neues Leben entzündet. Wer Teile sieht, kann nur Teile ordnen, wer das Ganze liebt, kann ein Ganzes schaffen: auf der Schneide dieses Gegensatzes scheiden sich die



MELCHIOR
LECHTER:
KARTON
FÜR EIN
GLASGE-
MALDE DES
PALLEN-
BERG-
SAALES ZU
KÖLN AM
RHEIN 1900



MELCHIOR LECHTER: KARTON FÜR EIN GLASGEMÄLDE



DES PALLENBERG-SAALES ZU KÖLN AM RHEIN 1900

Kräfte der Einzelseele und die Einzelmenschen selbst in ordnende und schaffende, in solche, die den toten Stoff nur bewegen und solche, die ihn zeugerisch durchdringen. Jedes Kunstwerk in unserem Sinne, welches das Gepräge des geistigen Adels trägt, welches immerfort Seelenstoff ausströmen kann, weil immerfort „Seelenstoff anschiessen“ muss, um einen Ausdruck der „Blätter für die Kunst“ zu gebrauchen, muss also aus der Liebe zum Ganzen geboren sein, d. h. sein Ursprung muss in einer inneren Empfängnis liegen, in der die ganze Person des Künstlers — nicht nur ein einzelner Sinn — von einem Überpersönlichen solche Gewalt erlitten hat, dass ein Inneres Gesicht des zu



MELCHIOR LECHTER:

BLICK AUF PORTEFERRAIO ISOLA D'ELBA

PASTELL 1904

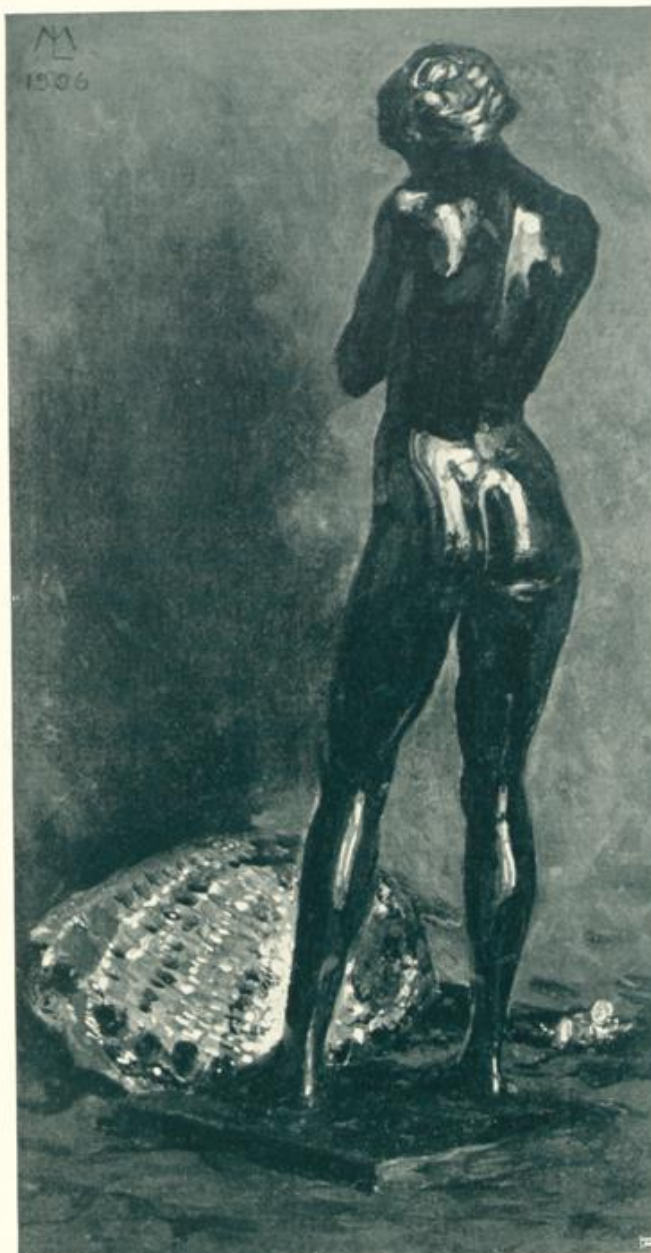
Gestaltenden in ihm haftet und er unter dem lebendigen Zwange dieses Gesichts sein Werk erschafft. Dass aber ein Inneres Gesicht dem Künstler erscheine, dazu verhilft ihm nicht Wille noch Können noch Vernunft, weil es ein absolutes Geschenk des göttlichen Weltgrundes ist, eine unerflehliche Gnade, die sich ihren Ort und ihre Stunde sucht. Das mag über das Sagen selbstverständlich erscheinen und als das immer unterscheidende Merkmal allen Künstlertums, ja jedes schöpferischen Menschentums Geltung haben, heute wissen so wenige darum, dass selbst bildende Künstler den besten Lichtbild-Ausschnitt der Natur für ihre beste Vision erklärten oder in jeder Technik, welche die beste Wiedergabe der äusseren Impression erzielt, das Wesen der Kunst erkennen wollten. Was man in den redenden Künsten noch jüngst „Erlebnis“ nannte, hiess in den

bildenden „Impression“: ein von aussen Kommendes, das die Seele unter das Gebot seiner Willkür stiess, sollte der befruchtende Strahl des Schaffens sein und der „Anlass“ machte die Menschen zu Dichtern, der „Eindruck“ sie zu Malern. Über der drängenden Sehnsucht und der leidenschaftlichen Suche nach einem neuen Wege der Welterfassung haben viele das Ziel überrannt: Da jede Zeit ihre besonderen Mittel, die Welt der erscheinenden Dinge zu ergreifen hat und haben muss, um die Wirklichkeit neu zu begreifen und mit glühenden Sinnen zu umfassen, so sucht auch unser Geist die erstarrten Bilder der Väter wieder aufzulösen und sich des in ihnen verschlossenen Lebens wieder zu bemächtigen, indem er die freie Bewegung der unendlichen Teile betrachtet, ja mehr noch, indem er mit den ihm eigenen Organen die grösste Summe der sinnlichen und seelischen Bewegungen im kleinsten Augenblicke zu umfassen, das Fliesende der Farben,

Töne, Gefühle im kürzesten Zeitraum

nik kann an sich nur die Bewegung der Teile wiedergeben; die Bindung der gelockerten kann nur ein inneres Gesetz vollziehen; die Harmonie kommt nur aus der reinen künstlerischen Empfängnis des Inneren Gesichts. Melchior Lechter ist einer der grössten Impressionisten — wenn seine sieben grossen Entwürfe aus den Jahren 1900–1902 ausgeführt sein werden, wird man ihn für den grössten dieser Zeit erklären, im selben Sinne wie Stefan George heute den Mitteln nach der grösste Realist unter den Dichtern ist — aber wir werden sehen, dass hierin nicht sein Künstlertum beruht, sondern in der

zusammenzudrängen sucht. Wenn wir diese gute Begierde unseres Geistes aus dem Blickpunkt der bildenden Künste Impressionismus nennen, so sind gewiss auch alle Mühen und Versuche gut, welche dieser neuen Anschauung der Dinge ihren genauesten Ausdruck geben wollen; aber ebenso gewiss ist auch, dass alle diese Versuche wertlos und leblos ins Nichts zurückfallen, wo sie sich nicht in dem ewig-gleichen Zeugungskerne sammeln und nicht restlos in der Flamme einer höheren Begattung aufgehen! Das Aufgelockerte muss sich in dem sättigen, was in der Seele zeitlos und immer gleicher Art bleibt: Die feinste und gewiegtste Tech-



MELCHIOR LECHTER:

STILLEBEN 1906

formenden Gewalt seiner geistigen Einheit, in der Mittel, Stoff und Erlebnis ihre völlige Umgestaltung erfahren und nur dienstbare Träger eines klargeschauten Ganzen sind. Wenn wir sagten, dass in dieser formenden Gewalt die Geburt eines Werkes unabhängig vom Wollen und Können geschähe, sollte damit in keiner Weise die Untätigkeit der Seele als nützlich oder gar notwendig gesetzt, sondern ihre ganze Tätigkeit zunächst in die Vorbereitung verwiesen werden, eine Forderung, die unserer Zeit nach ihrer äusseren Seite, der handwerklichen Schulung — die für unseren Zweck in den Werkmitteln betrachtet werden soll — wohl vertraut, aber nach ihrer inneren Seite, der geistigen Schulung so unbekannt ist, dass ihre Erwähnung auch den Wirkenden meist nur Vorstellungen mittelalterlicher Mönche-Übungen erweckt, deren Werke sie im übrigen durchaus nicht als verächtlich erachten. So wenig die künstlerische Empfängnis an Absicht und Entschliessung geknüpft ist, so sehr ist sie bedingt durch die Empfänglichkeit, deren tiefste Reinheit und grösste Aufnahmefähigkeit ebenso das Ziel der inneren, wie die grösste Feinheit und umfänglichste Beherrschung der stofflich-sinnlichen Ausdrucksmittel das Ziel der äusseren Vorbereitung ist. Die Scheidung ist in Wahrheit nur begrifflich und in jedem wirklichen Schaffenden das Ziel nur ein einziges, aber wir bedürfen der doppelten Spiegelgründe, um das in sich gerundete Bild des Künstlers darzustellen. Man wird nach diesen allgemeinen Festsetzungen besser unsern Sinn verstehen wenn wir behaupten, dass der Künstler Melchior Lechter nur zu begreifen ist aus seiner unbedingten Demut vor dem unerkennbaren schenkenden Lebensgrunde, aus seinem steten Ringen um die Reinheit seiner künstlerischen Kräfte, aus seiner grossen Sehnsucht, alle Gefässe seines Geistes immer weiter öffnen zu lernen, um immer tieferer Offenbarung würdig zu werden und sie im Werke gestalten zu können. Er kennt den Unterschied zwischen dem was gnädig geschenkt und dem was hart erarbeitet wird, kennt den doppelten Weg zum einen Ziele und schreibt uns dadurch auch aus seinem Wesen die eingangs erwähnten Betrachtungswinkel nach dem Inneren Gesicht, den Werkmitteln und dem immer erneuerten Ziele, dem Vollendeten Werke vor.

Die Heimat legte in dem Knaben den ersten Grund innerlicher Bildung: Die schöne alte Stadt der Westfalen, deren Weichbild fast heute noch das Gepräge eines mittelalterlichen, in Enge wohlgeordneten Reichtums hat, während die fürstliche Weite späterer Jahrhunderte vor den Toren zu liegen scheint; in der man durch manche Lähme und Verstockung doch ein starkes Leben pulsen, eine rein bewahrte Kraft wirksam fühlt, war damals noch stiller und unversehrter in ihrem Wesen befangen und erfüllte die Jugend mit den innigen Erlebnissen des Glaubens, der freudigen Pracht der kirchlichen Feste und den reichen und überall nahen Freuden von Gärten und Land. Eine Geschlossenheit des inneren und äusseren Lebens wie sie heute, wo alles Ruhende mehr als je erschüttert wurde, kaum noch irgendwo denkbar ist, konnte damals dem Knaben ein tiefes harmonisches Bild der Welt vermitteln, das die beste Gewähr gegen jede Zerspaltung der Kräfte durch die schwirrende Rastlosigkeit dieser Zeit, die beste Richte auf allen Wegen künstlerischen und geistigen Suchens war. Auf diesem gläubig vertrauenden Grunde baute sich Mensch und Werk in steigender Einheit auf. Man hat daher die Werke Melchior Lechters — sei es als Lob oder um sie in diesem besonderen Schubfach für



MELCHIOR LECHTER: STUDIE ZU EINEM GLASGEMÄLDE 1907



MELCHIOR LECHTER: STUDIE ZU EINEM GLASGEMÄLDE 1907

abgetan zu halten – als religiöse Kunst bezeichnet, man hat sie mystisch genannt, weil sie ihre Augen vom entgötterten Alltag ablenkt und die sinnlichen Bilder wieder mit dem geheimnisvollen

Sinn der schöpferischen Allnatur erfüllt und läutert: aber beide Begriffe treffen weder den Wesenskern des Künstlers

noch seiner Kunst; die be-

nismus ausser den Schaffenden, und wenn man auch in der einheitlichen Wurzel der geistig-sinnlichen Kräfte alle ihre Auswirkungen mit dem gleichen Namen bezeichnen, also auch alles grosse Handeln und Bilden religiös und mystisch nennen kann, so müssen wir um der Hoheit dieser Dinge selber und in der Betrachtung um ihrer Klarheit willen diese Vermischungen meiden und als Ausgangs- und Endpunkt setzen, dass der grosse Künstler vor allem die strenge reine hohe Kunst selber als die einzige ihm gemässe Ausdrucksform des Lebens sucht.

Sobald Melchior Lechter dieses Ziel einmal als das ihm notwendige gefühlt und erkannt hatte, war sein Weg so klar wie steil vor ihm gerichtet; aber von denen gleichen Strebens unterscheidet ihn, dass er nicht aufhörte an seiner Vertiefung und Bereicherung zu arbeiten, dass er mit der äussersten Begierde die wesensgleichen Erfahrungen des höchsten geistigen Erlebnisses in allen Zeiten und allen Auswirkungen des Bildens und Schauens aufsuchte, um die eigene Kraft an ihrem Vorbild stärker aufzurichten und die eigne Wegsicherheit an ihnen zu erhöhen. Mit diesem fest gerichteten Willen zwang er die Not des Lebens selbst sich in Fülle zu wandeln und fand an einem Ort, zu dem er als Unterhaltmittel



MELCHIOR LECHTER: FEDERZEICHNUNG, VORGARTEN AM MEER AUF ELBA 1904

sonderen Betätigungsformen der Religion und der Mystik sind andere als die der Kunst: jene drücken ihr inneres Erlebnis durch die Verkündigung der Gottes-Kindschaft im vorbildlichen wirkenden Leben und Lehren oder in der umschlossensten Betrachtung des Geistes aus, diese stellt es im Kunstwerk als selbständigen Orga-

nichts als sein Talent und seine Hände, als Bildungsmittel nichts als den sicheren Instinkt seines Herzens, die unverdorbene, ungebrochene Seele des Knaben und einen glühenden Glauben an die Grösse und Schönheit des Weltalls brachte, in einer Zeit, die fast in allen künstlerischen Dingen und sicher in der ganzen Anschauung des Lebens seinen Trieben feindlich oder verwirrend entgegentrat, den kürzesten Weg zu seinen Meistern, zu seinen Gefährten und zu seinem Werke. Indem er mit dem Pfunde zu wuchern begann, das ihm die Heimat mitgegeben hatte: mit der Liebe zur Malerei und Bildnerei der hohen Gotik und zur ernsten, feierlichen Musik, suchte und fand er zunächst bei den Meistern dieser Künste die Bestätigung seines Glaubens, dass das heilige Erlebnis des Inneren Gesichts und das ernste Ringen um seine Gestaltung die Grundbedingungen des künstlerischen Schaffens seien.

Die niederländischen und kölnischen Meister, vor allem van Eyck, Memling, Quentin Massys und Lochner, die frühen Sienesen, Florentiner und Venetianer, vor allem Giotto, Fra Angelico, Simone di Martino, Donatello, Crivelli und Botticelli wurden ihm so Gewähr seiner Auffassung der Kunst; von ihnen lernte er die Bindung der erhabensten Vorwürfe mit den feinsten malerischen Werten, von den grossen Meistern der Kirchenmusik die harmonische Bändigung der gewaltigsten Gegensätze der Welt, des tiefsten Leides und der höchsten Freude, in einfachen monumentalen Formen, von beiden die Einheit des geistigen Symbols mit dem technischen Mittel im Werke. Aber diese Versenkung in die Vergangenheit hat ihm keinen Augenblick den innigsten Zusammenhalt mit den schaffenden Geistern seiner Zeit genommen. Den besten hat er sich mit der ganzen Begeisterung seines starken Herzens hingegeben: Böcklin, Puvis de Chavanne, Wagner, Nietzsche, in denen die ganze Glut einer untergehenden Zeit zusammengeströmt scheint, um sich selbst zu verzehren und aus der Asche zugleich das Neue gebären zu lassen, wurden die Sterne der jungen Jahre seines Strebens, Männer, in denen der Kampf um das Werk einen kaum mehr gekannten Ausdruck fand, weil ihr Flügel die zerrissene Gegenwart überschlug, Geister, die „nichts für wahr hielten, als was ihr Werk förderte“, wie Goethe von sich sagt, und die sich völlig ihrem Werke hingebend wieder ganze Sphären von sinnlich-geistigem Erleben in die aufgebrochenen Seelen der Jugend stürzten. Wir begreifen, warum Melchior Lechter sie lieben, sich ihre Werke aufs tiefste zu eigen und ihr Ringen zu seinem Vorbild machen



MELCHIOR
LECHTER:
KARTON
FÜR EIN
MOSAİK IM
PALLEN-
BERGSAAL
ZU KÖLN
AM RHEIN
1900



MELCHIOR
LECHTER:
KARTON
FÜR EIN
MOSAİK IM
PALLEN-
BERGSAAL
ZU KÖLN
AM RHEIN
1900

musste. Und wie diese Verkünder eines neuen Rausches in der Malerei, der Musik, der Philosophie, begriff er bei dem ersten Eindruck, der ihn traf, auch den Schöpfer der neuen deutschen Dichtung: Stefan George. Es bedarf nach dem Gesagten kaum noch des Wortes, dass Melchior Lechter die grossen Dichter der Antike, soweit er sich durch die Sprache den Zugang zu ihnen verschaffen konnte, dass er Dante, Shakespeare, Goethe mit Inbrunst an sich riss, ihr Schicksal und ihre Werke so lebendig in sich trägt wie wenige Menschen dieser Zeit: wir werden sehen wie alle diese Bindungen in seinen Werken fruchtbar wurden, der enge Zusammenschluss mit Stefan George aber einer ganzen Kunstgattung wieder neues Leben einflösste. Sein von keinem Schulschematismus geschwächter Instinkt hörte beim ersten Tone, dass in den Liedern dieses Dichters Grösse und Würde eines glühenderen Lebens ihren Gesang erhoben, dass über den zermürbenden Kämpfen unserer Zeit, die jene Meister fast erliegen machten, ein einsamer Genius den Fittich hob, um in seinem Wesen und Werke die Zukunft vorwegzunehmen und in der Gegenwart das Lebendigste zu wirken.

Aber auch in diesen Reichen hat Melchior Lechter noch nicht Halt gemacht, den Spuren derer nachzugehen, die das Geheimnis schöpferischer Zeugung mit den strengsten Forderungen an die eigne Arbeit und Bereitung in sich verbinden. Sein unersättlicher Geist, der in der Heimat die beste Frömmigkeit erworben hat, nämlich alles Seiende auf die göttliche Wesenheit zu beziehen, sucht — soweit es dem Erkennenden und Empfangenden möglich ist — in die letzten Gründe der religiösen Mystik einzudringen. Mit den wunderbaren Denkern und Träumern Indiens, mit den kosmischen Dichtern und Gestaltern Griechenlands, mit den Bekennern der Evangelien und der frühchristlichen Gnosis, mit den grossen liebenden und forschenden Mystikern der mittleren Zeiten bis zu unseren Tagen hin hielt er Umgang, versenkte sich in sie und mit ihnen in die ewigen Fragen des Seins, aber niemals um sich gehäuftes Wissen zu eigen zu machen, sondern immer im Gleichnis des einzelnen Schaffenden denselben Glutherd des unveränderlichen Lebens erfassend seinem eigenen Kraftkerne neue lebendige Nahrung, seinem Glauben an die Bestimmung des werktätigen Menschen höchstes Vertrauen zu geben. Überall suchte er sein wesentliches Gesetz in der Hingabe der einzelnen schaffenden Seele zum schöpferischen Weltganzen. Denn gerade im Gegensatz zu einer Zeit, die in einer Absplitterung der Persönlichkeit vom

Ganzen, in einem falschen Individualismus ihr Evangelium sieht und den einzelnen gern so lange um seine eigene Achse dreht, bis er in seiner Wohlgefälligkeit nicht mehr merkt, dass er sein Schlagwort zum Gotte gemacht hat und also aus der Abhängigkeit vom Grössten, die zugleich die grösste mögliche Freiheit des Menschen bedeutet, in die Abhängigkeit vom Kleinsten, die auch die kleinste mögliche Freiheit bedeutet, geraten ist, im Gegensatz zu dieser fand Melchior Lechter, dass man nur Persönlichkeit sei, wenn man sie freiwillig und schrankenlos an ein Höheres hingeben könne in der Gewissheit, dass ein Unverlierbares aus jeder Hingabe nur stärker zu neuem Tun und sehnsüchtiger nach neuer Bereicherung hervorgehen könne. Dieses Höhere kann ein Mensch, eine Gemeinschaft, ein Gott sein: immer aber strömt aus ihnen in die ganz geöffnete, ganz hingeebene Seele ein Heilig-Befruchtendes, ein Mehr-als-Ich, und nur die verschlossenen Krustentiere, deren ganz mit Ich-sucht gefüllte Schale kein Höheres mehr fasst, genügen sich selbst und bleiben unfruchtbar. Also hingehend fromm sein, sich offen und empfänglich erhalten, auf Gewährung der Träume harren und dann kein Opfer scheuen, keine Arbeit scheuen das innerliche Erlebnis zu gestalten: dieses Gesetz des Schaffenden fand der Künstler überall in den Zeiten bestätigt, und da er es nicht nur auf dem Wege der Erkenntnis, sondern vor allem der Selbstentfaltung sucht, im Kreise der gleichgerichteten Meister und Gefährten der Vergangenheit und Gegenwart wie in seinem notwendigen Lebensraume atmet, so steht sein Leben und Schaffen unbedingt unter den Forderungen dieses Gesetzes und seine ausdauernde Kraft bürgt dafür, dass er sich ihrer steigenden Strenge, die in der Natur dieses Gesetzes liegt, mit der gleichen Opferwilligkeit und der gleichen Schaffensfreude unterwerfen wird. Denn der schmerzlich-stolze Wahlspruch Zarathustras in seiner Werkstatt: „Trachte ich denn nach meinem Glücke? Ich trachte nach meinem Werke!“ weist mit doppeltem Finger auf die Entsagung und den unbeirrbaren Willen dieses Weges, dessen Stationen sich, wie wir noch sehen, immer wieder in der geistigen Einheit von Form und Vorwurf seiner Werke ausprägen: das sehnsüchtige Verlangen nach schönen Gesichtern, das angespannte Hoffen auf Erhöhung, der Rausch und Trank aus dem dargebotenen Quell, das selige Beruhen im Erlangten, kurz das Erlebnis des Schaffens selbst in allen seinen Stufen, nicht allein des eigenen auf bestimmte Bilder gerichteten, sondern das immer währende und immer



MELCHIOR
LECHTER:
KARTON
FÜR EIN
MOSAİK IM
PALLEN-
BERGSAAL
ZU KÖLN
AM RHEIN
1900



MELCHIOR
LECHTER:
KARTON
FÜR EIN
MOSAİK IM
PÄLLEN-
BERGSAAL
ZU KÖLN
AM RHEIN
1900

notwendige Erlebnis des höchsten menschlichen Schaffens bildet den Mittelgrund des Lechterschen Wirkens, durchflammt von hier das Grosse und Kleine, ist Inhalt und Ethos des Gesamt-Werkes und musste daher notwendig der Ausgangspunkt unserer Betrachtung sein, wie es die freudige und erhebende Erfahrung eines jeden wird, der tief genug in diese Sphäre des Werkes dringt.

Die Werkmittel. Zwischen dem Inneren Gesicht und dem Vollendeten Werke liegt die Mühsal der ausführenden Arbeit, die Übung und Vervollkommnung im künstlerischen Handwerk, durch die das Geschaute zum Körperlich-Sichtbaren gestaltet wird. Wir fassen im guten Wissen, dass das Wesen des Schaffensvorganges in der Einheit von innerer Schau und handlicher Darstellung beruht, jene Tätigkeiten nicht zeitlich als Vorstudien und Ausführungen am einzelnen Werke, sondern begrifflich zusammen als die Gesamtheit der handwerklichen Ausbildung in den besonderen Gattungen jeder Kunst, vor der Natur und am Material, wodurch ein Künstler schon nach den Besonderheiten seines Könnens und nach der Enge oder Weite der beherrschten Stoffgebiete ein charakteristisches Gepräge bekommt.

Die Sinnenwelt um uns stellt in der Mannigfaltigkeit ihrer Erscheinungen dem künstlerischen Sinn eine unerschöpfliche Vielheit dar, wenn er nicht in einer erstarrten Konvention gebunden vor ihr steht, sondern sie durch ein freies lebendiges Gefühl ergreift und der Entfaltung seiner eigenen menschlich-künstlerischen Naturkräfte dienstbar macht. Je mehr Formen dieser Erscheinungswelt der Künstler daher in sich auftrinkt, je tiefer er das Wachstum des Organischen und den Wandel des Anorganischen nicht durch erkennende Analyse, aber im Sein und Wechsel der sinnenhaften Oberflächen begreift, um so lockerer wird der Boden seiner Schaffensmöglichkeiten, um so beherrschter verfügt er über den Reichtum der Darstellungsmittel und vollbringt mit ihnen Materialisierungen der geistigen Natur, die jeden Spiritismus bis zur Lächerlichkeit beschämen. Für den bildenden Künstler sind Raum, Fläche, Linie und Farbe die Darstellungsmittel: In unendlich-fältiger Beziehung hat die Natur sie nach ihren Gesetzen ausgebreitet, in unendlich-fältiger Beziehung kann der Künstler sie gemäss seines Eigengesetzes im Kunstwerk ausbreiten: die Schaffensvorgänge sind nicht abhängig, sondern analog und darum kann der wirkliche Künstler im Studium der Natur immer nur die Entwicklung seiner

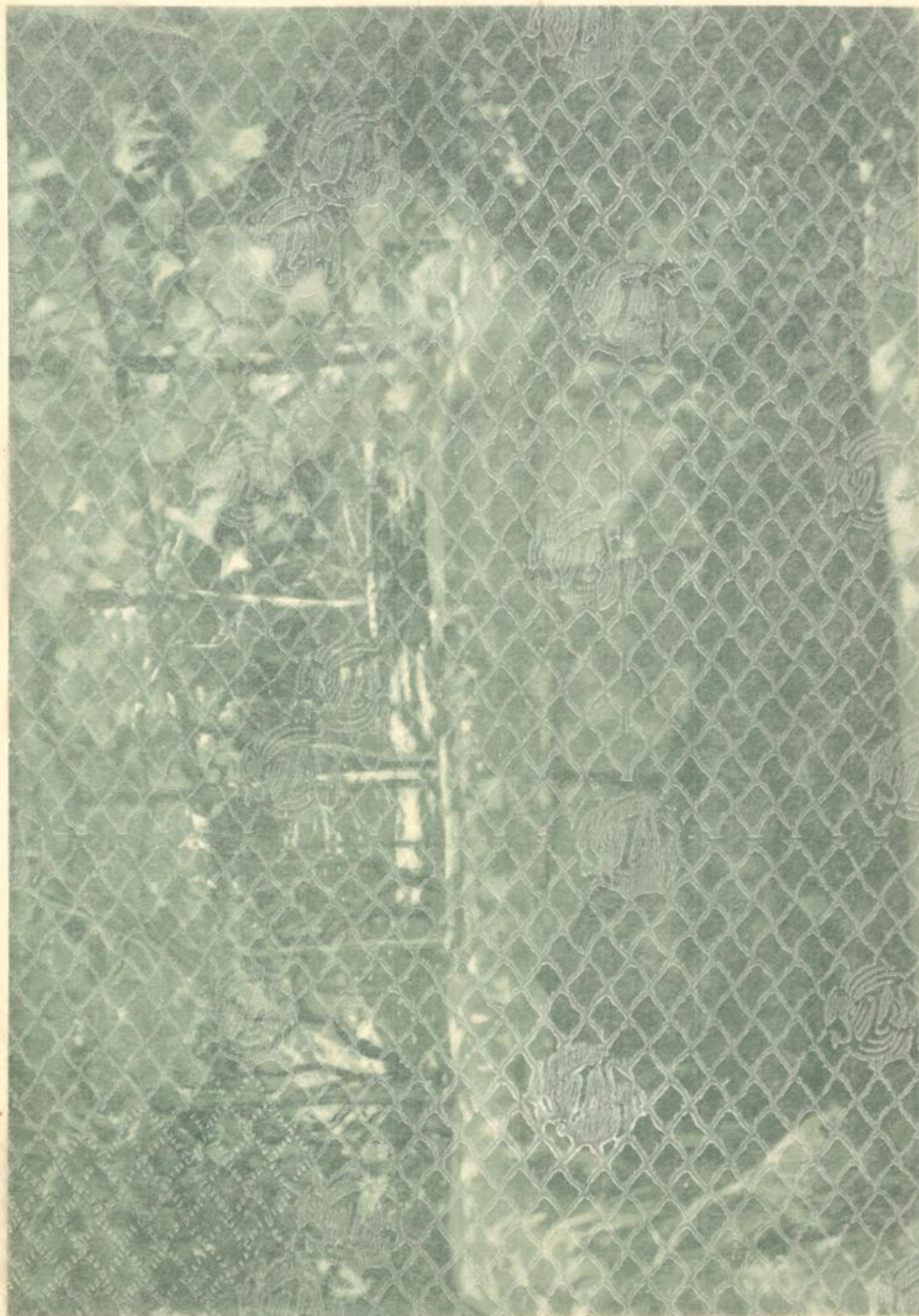
Eigennatur suchen. Mit einer frühen glücklichen Unbewusstheit und bald mit der steigenden Sicherheit dieser bewusstgewordenen Notwendigkeit ging Melchior Lechter seinen Studiengang und die glühende Liebe, die ihn zur Fülle der Erscheinungen, zur schenken- den Natur, beseelte, war immer, wie schon seine Akademiegenossen deutlich — wenn auch nicht zustimmend — sahen, mit einem festen eigenen Willen gepaart, das Gegenständliche in seiner Sonder-Weise zu ergreifen und unbekümmert um die Programme der Schule und der Zeit durchzubilden. Was Dom und Gemäuer, Stadt und Zimmer, Erde und Wasser an farbigen Wundern bot, suchte sein begieriger Pinsel festzuhalten; alle Leitern der steigenden und fallenden Lichter vom Frühling bis zum Winter, vom Morgen bis zum Abend, von der Taghelle bis zu den flackernden und schwelenden Bränden der Flamme in nächtlichen Räumen suchte er als die jeweiligen besonderen Träger der seelischen Stimmungen zu deuten, allen kalten und glühenden Reizen des nackten Leibes, allen Tönen der Gewebe, Steine und Metalle ihre Geheimnisse zu entlocken. Ein doppeltes Streben nach Ausdruck macht sich in der Gesamtheit dieser Studien bemerkbar: Auge und Hand wollen einmal das zarteste ineinanderfließen gebrochener Töne, vom



MELCHIOR LECHTER: INITIAL AUS DEM GEDENKBUCH „MAXIMIN“ 1907

Aquarell- und Pastell, das Schwerere den Öl- und Temperastudien eignet; doch mit dem fortschreitenden Können lösen sie sich von dieser Bedingtheit und setzen sich auf allen Studiengebieten und in allen Arbeitsweisen als zwei Grundzüge unseres Künstlers, der auf der einen Seite nach der Subtilität, nach der äussersten Feinheit, auf der anderen Seite nach der Grösse, nach der stärksten Zusammenballung der Wirkungskräfte strebt. Die Aquarell- und Ölstudien fallen dabei bemerkenswerterweise zum grossen Teile in die früheren Jahre — ca. 1885—1892—; sie lehnen sich in den ornamentalen Teilen noch gern an historische Stile an, enthalten aber malerisch schon grosse Feinheiten wie die beiden Hochzeitshuldigungen aus den Jahren 1889 und 1890, sind manchmal noch ganz voll der heiteren Frömmigkeit des Knaben wie die köstliche kleine Madonna im Rosenhag (Aquarell 1887) oder verraten schon wie die schöne Ölstudie am Karer See in Tirol (1891) die tiefe strenge Auffassung der Natur, die selbst-

einheitlich verschwimmenden Grund kaum aufgehobene leise Gleichklänge wiedergeben, dann wieder das stärkste Fortissimo von Glut und Gegensatz, bis ins Höchste gesteigerte Farbenwerte zu einer Harmonie verbinden, welche manchmal den stofflichen Vorwurf schon ins Traumhafte hinüberschwingen macht. In den Anfängen verbinden sich solche Gegensätze noch mit den Malweisen und es ist natürlich, dass das Leichtere etwa den



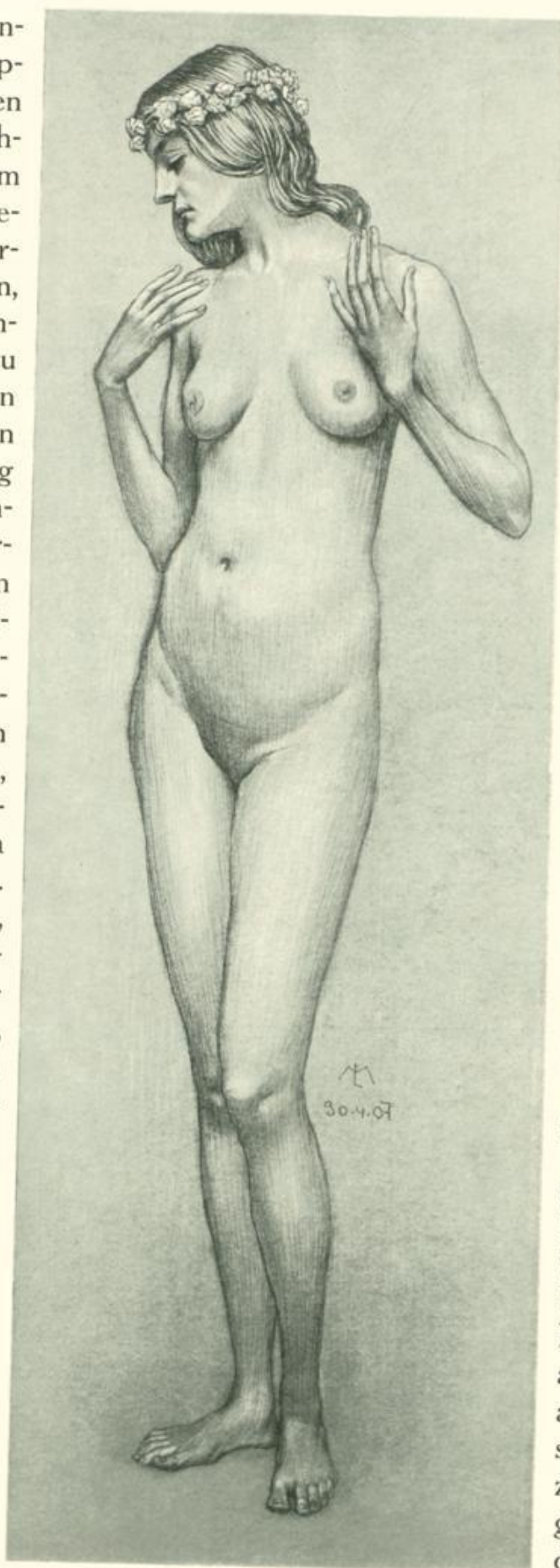
MELCHIOR LECHTER: PASTELL, WASSERBECKEN IM GARTENWALD IN DER FRÖHE,
ISOLA D' ISCHIA 1905



MELCHIOR LECHTER: PASTELL, WASSERBECKEN IM GARTENWALD IN DER FRÜHE,
ISOLA D' ISCHIA 1905

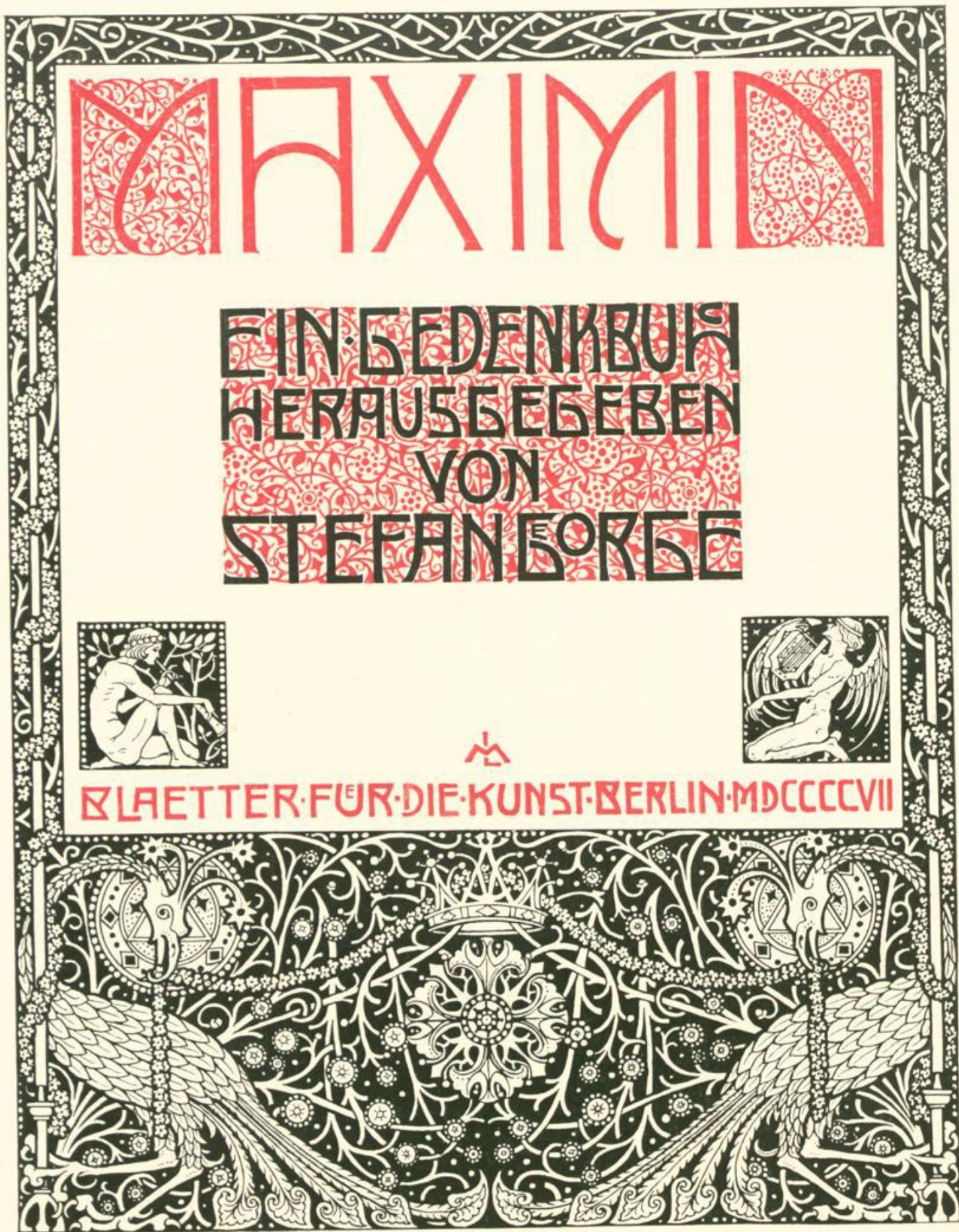
DRUCK VON FRANZ HANFSTAENGL, MÜNCHEN

selbstherrliche Vereinfachung grosser Gruppen durch den späteren Meister. Nach dem Jahre 1892 ist das Studium in Pastell- und Temperafarben durchaus vorherrschend geworden, weil sich in ihnen Leichtigkeit und Schwere zu stärkeren Gegensätzen binden und aus ihnen die mühevollere Übung auch grösseren Reichtum zu erzeugen vermag. Wenn wir von ihnen die Pastellstudien, die zu einigen Hunderten in den westfälischen und märkischen Ebenen, den Alpen, Italien und auf den Inseln Elba und Ischia entstanden sind (vgl. Abb. S. 6, zw. 14 u. 15, zw. 34 u. 35), nach jenen inneren Willensrichtungen betrachten, so finden wir Bilder von einer stillen Farbengebung, in denen der zwischen Tag und Abend stillstehende Atem der Dämmerung aufgefangen und vor deren Ruhe nur der unstillbare Ton des Herzens hörbar zu werden scheint; andere haben den duftigen Zauber sommerlicher Wiesen und Gärten, das scheinbar tausend-



farbige Wunderblühen der Beete oder halten den laubversponnenen Brunnenwinkel des Parkes in der Morgenfrühe fest (s. Abb. zw. S. 14 u. 15), auf dem ein berückendes Spiel von Licht- und Laubflimmern, Schatten- und Spiegelflecken zu tanzen und die siegreichen Augen des Tages mit den versinkenden Träumen der Nacht noch liebzukosen scheinen. Wieder finden wir Bilder, auf denen durch glühende Kontraste in scharfumrissenen Formen von Stämmen, grossen Blätterwedeln, Gittern, nahen Fels- und Mauerblöcken die flockige Weichheit des Pastells zu neuen ihm unbekannten Glutensammengepresst oder in der grossen Bewegung von Wogen- und Wolkensturm gleichsam gesprengt wird. Dunkle Tore, die leuchtend überrankt sind, brechen einen weiten Blick ins Unbekannte auf, ein offenes Fenster, auf dessen Rand die sorgsame Zimmerpflanze und das lesbar aufgeschlagene Buch an die minutiöse Enge

MELCHIOR
LECHTER:
AKTSTU-
DIE FÜR
EIN GLAS-
GEMÄLDE
1907



MELCHIOR LECHTER: TITELBILD AUS DEM GEDENKBUCH „MAXIMIN“ 1907



MELCHIOR LECHTER: TITELBILD AUS DEM GEDENKBUCH „MAXIMIN“ ROSENFLÜGEL-SYMBOL 1907

des Hauses erinnern, während von draussen die volle farbensatte Ferne der Gärten, der Seen und der Berge eindringt, verknüpft in seinem Rahmen zwei Träume, eint ein zwiefaches Sehnen. Aber immer ist in beiden Richtungen die Führung des Stiftes kräftig: nicht der Farbpunkt noch -strich, noch die kleine Fläche bilden das bindende

Einheitsmoment, sondern das Ganze des Bildes beruht in locker sich auseinander entwickelnden und einander durchdringenden Farbschichten, die über das volle Bild eine Atmosphäre breiten: bald als klare Luft, in der die Dinge in einer hellen, südlich-frohen Schärfe stehen, bald als Dunstschleier, in dem alle Härten sich weich verlieren, stille

Schwermut oder drohendes Gewölk sich birgt.

Durch diese Beherrschung der ma-

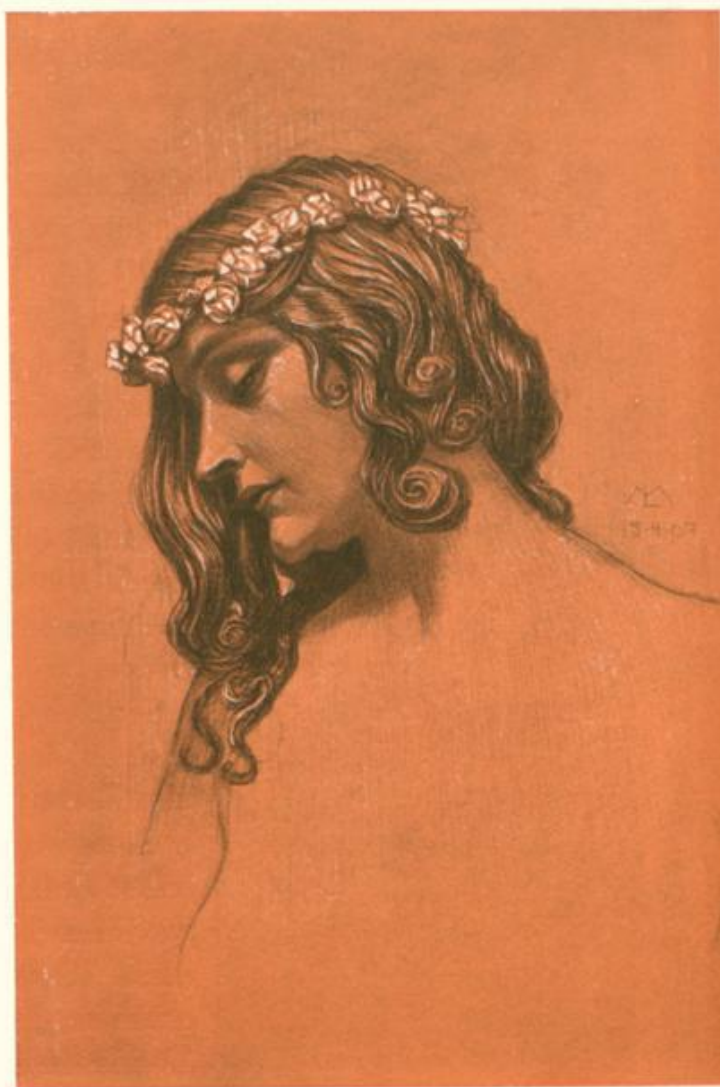


lerischen Impression im Grossen wie im Kleinen, im Gewaltigen wie im Zarten hat Melchior Lechter sich — von dem aufgespeicherten

Formenreichtum zu geschweigen — in der Pastellstudie ein ausserordentlich ausgebildetes Mittel geschaffen, auch seine innerlich geschauten Farbenträume in der kürzesten Zeit und im lebendigsten Rausch der Ergriffenheit festzuhalten und den so fixierten Entwurf als frischeste Anregung und beste Arbeitsleite zu benutzen. Besonders auf den langen, dornigen Ausführungswegen der Tempera-, Fresko- und Glasmalerei erweist sich ihm dieses Werkmittel überaus dankbar, und über das Mass ihrer Bestimmung hinaus sind einige solcher Entwürfe, wie der zu dem grossen Tafelbild im Pallenbergsaal zu Köln, der „Mysterium Christi“ bezeichnete — jetzt im Landesmuseum

MELCHIOR
LECHTER
EIN HAUS-
ALTÄR-
CHEN:
L'ANGELO
ED I FIORI
1908

in Münster i. W. — welcher einem grossen Wandgemälde im Chorraum der Neustädtischen Kirche in Bielefeld dienen sollte, und der für ein Glasgemälde in der Königlichen Musikhochschule zu Berlin, dessen Ausführung leider noch nicht erfolgte, auch neben vollendeten Werken von einer besonderen Schönheit, die ihnen der Reiz der Unmittelbarkeit ihrer farbigen Geburt und die tiefe Leuchtkraft verleihen, die hier dem leichten Stift entlockt ist. Dass der Malerei ihrem Wesen nach Grenzen gesetzt sind, welche die zeichnerische Kunst mühelos überschreiten kann, hat Melchior Lechter früh erlerische Wahrheit nur im Linearen. Gerade hierin lagen für die Grundstimmung des Lechterischen Geistes begehrenswerte Aufgaben: die festeste, klarste und einfachste Umgrenzung als Ausdruck traumhafter Vorstellungen, die von aller Fessel der stofflichen Wirklichkeit losgebunden waren, zu gebrauchen, gleichsam die logischklarste Gedankenform des künstlerischen Gesetzes in den freiesten Bewegungen der Phantasie ausdrücken zu können, musste den Jünger der Mystik, welche in ihrem



MELCHIOR LECHTER: STUDIE FÜR EIN GLASGEMÄLDE 1907

Reiche — freilich nicht nach der populären Meinung der Unkundigen — die Erfassung des Höchsten, des Erfülltesten durch eine reine und auf das Schärfste abgrenzende Begrifflichkeit sucht, musste Melchior Lechter aus innerer Notwendigkeit und aus dem Zentrum seines Gesamtwesens reizen. Er ist in der Tat von Jugend auf bestrebt, seine zeichnerischen Fähigkeiten zu bilden und sich auch dieses Werkmittels in allen seinen zahlreichen Artungen zu bemächtigen. Wenn wir zunächst das Ganze überschauen, tritt uns auch hier das doppelte Streben nach Monumentalität und nach genauer Sorgfalt im Einzelnen und Kleinen deutlich aus den Studien entgegen. Während die Graphit-

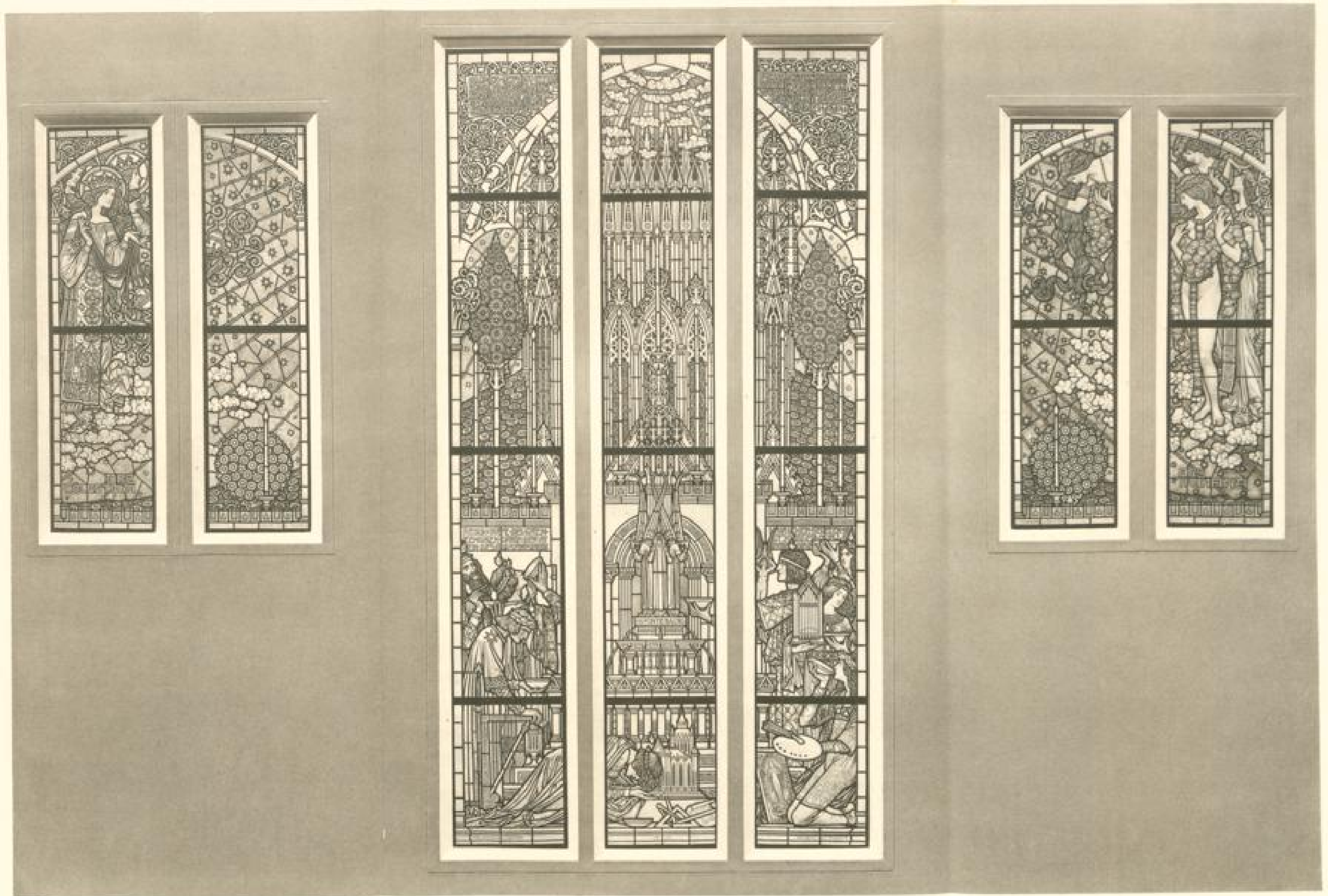


MELCHIOR
LECHTER
GEWAND-
STUDIE FÜR
EIN GLAS-
GEMÄLDE
1907

zeichnungen der Jahre 1891—92 aus Tirol und dem Sarntal mit einer rücksichtslos vereinfachenden Kraft die grosse Gebärde der Gebirgswelt erfassen, bald das Unheimlich-Drohende der Schluchten oder die unbewegte Ruhe der übereinandergefügten Gipfel, bald in den zerfetzten Kronen und geborstenen Stämmen der Zirbelkiefern, deren Wurzeln sich eisern ins Geröll der Berge klammern, die Erinnerung an die Wut der Wasserstürze und der Stürme in kühnen Flächen und gross aufgefundenen Licht- und Schattenmassen festhalten, geben uns die Federzeichnungen nach einzelnen Blumen, Zweigen, Bäumen oder ganzen Gärten und Landschaften (vgl. Abb. S. 9, 33, zw. SS. 42 und 43) Bilder von einem so staunenswerten Eindringen in das pflanzliche Wachstum, in das Gewirr von Blättern und Blüten, von einer so sicheren Umreissung jeder charakteristischen Form, dass unserem Auge zuweilen die Möglichkeit fehlt, an diese Kleinarbeit der Hand zu glauben, die in ihrer minutiösen Zierlichkeit zugleich so klar und sauber die Rose, die Hyazinthe, den Oleander, das ganze krause Lockengewirr des Gartenwaldes oder die Türme von Siena wiedergibt. Aber auch hier eint wie in den malerischen Studien eine einheitliche Führung des Stiftes oder der Feder den Zug ins Grosse und ins Kleine: nirgendwo sehen wir ein Begnügen mit dem



MELCHIC
LECHTE
STUDIE FÜ
EIN GLA
GEMÄLI
19

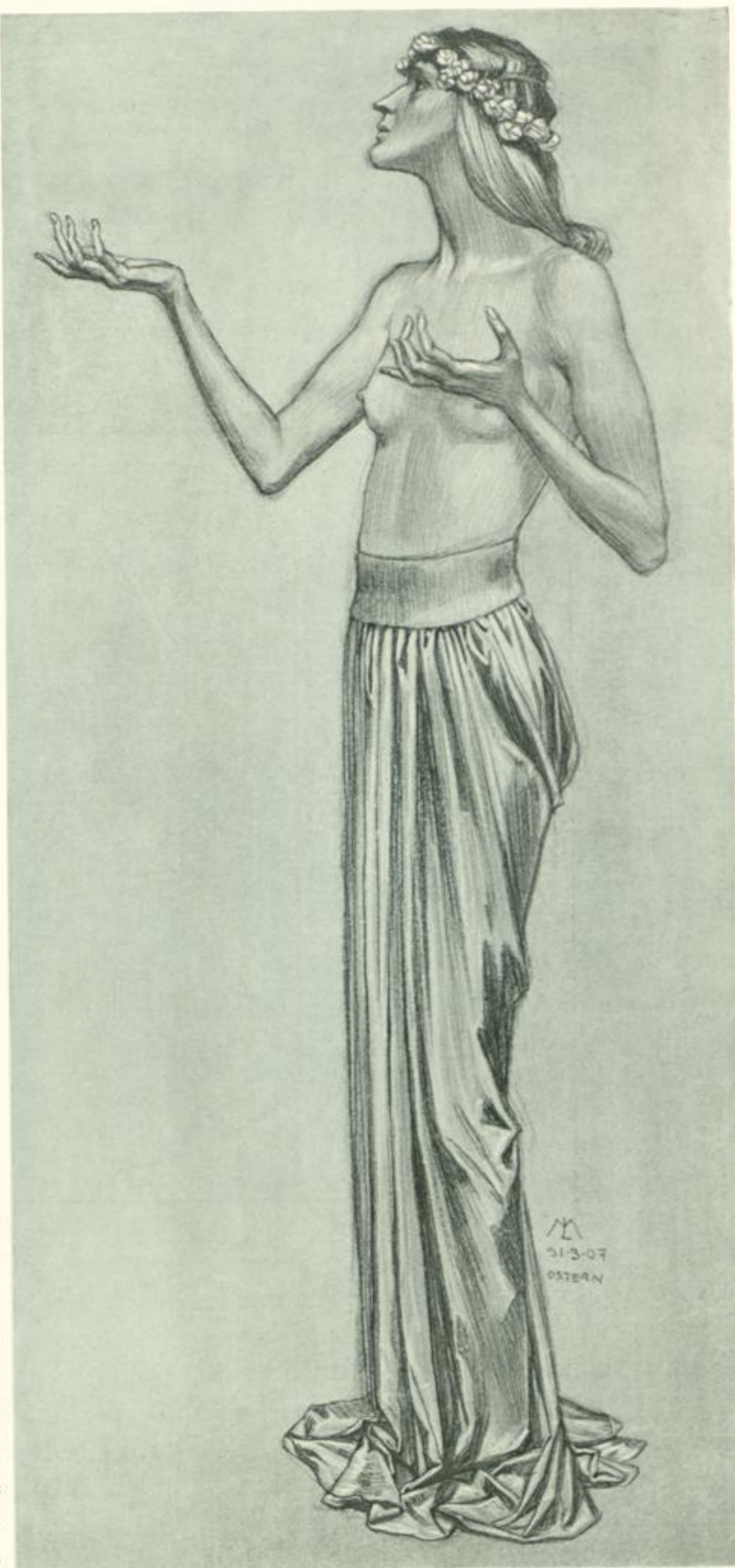


MELCHIOR LECHTER. KARTON FÜR DAS GLASGEMÄLDE-TRIPTYCHON „LUMEN
DE LUMINE“ IM LANDESMUSEUM DER PROVINZ WESTFALEN ZU MÜNSTER 1907

DRUCK VON FRANZ HANSTADLER, MÜNCHEN

flüchtigen Eindruck der äusseren Dinge, der bald in die Weite, bald in die Enge strebte, sondern ein stetes Bemühen, in den Teilen den Organismus wieder aufzubauen, der lebendig ergriffenen Bewegung in der Linie ein neues Leben zu geben und den Zauber der räumlichen Natur in dem neuen Zauber der Fläche nachzuschaffen.

Man verstehe darunter freilich nicht die „Nachahmung der Natur“, die in den neunziger Jahren, als man sich zu dem Ruf verstieg: Gott in jedem Schmutze und Kunst in jeder Strassenpfütze! das öffentliche Schlagwort aller Künste wurde. Melchior Lechter wusste, dass man die Natur in diesem Sinne nicht nachahmen, nicht für das Lebendig-Bewegte den Schein des Lebendig-Bewegten setzen kann und dass nach einem Worte Goethes „Kunst darum Kunst heisst, weil sie nicht Natur ist“ und die Werke der Kunst ihr sonderes Leben erst vom Künstler erhalten. Mit der steigenden Präzision der Studien nach der Natur ist auch die strenge Härte der Lechterischen Linie gewachsen, welche voller Schroffen und Kanten dennoch in einem unaufhaltsamen Zuge läuft und jedes Gebilde mit der Festigkeit eines männlichen Willens sicher umreisst. Erst mit dieser gesicherten Führung der Linie ist Melchior Lechter an die Vorstudien seiner grossen Aufgaben gegangen, und wenn wir zu-



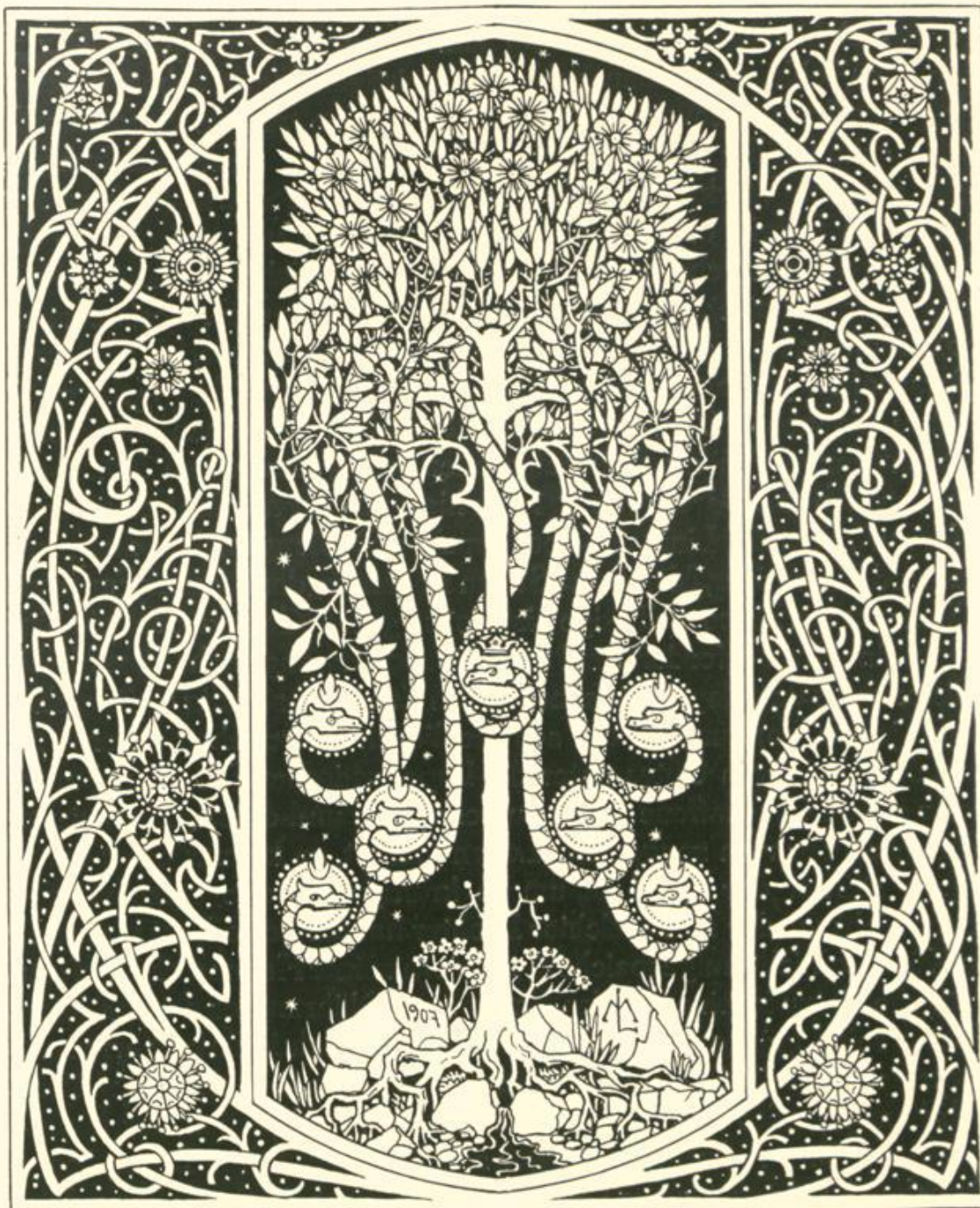
MELCHIOR
LECHTER:
STUDIE FÜR
EIN GLAS-
GEMÄLDE
1907

nächst von den Detailzeichnungen zu seinen kunstgewerblichen Arbeiten absehen, die die Freude jedes ausführenden Handwerkers sind und uns zu den Vorstudien (vgl. Abb. S. 1; zw. SS. 8 u. 9; S. 15; SS. 19—21; S. 29; S. 32; S. 36; S. 41; S. 43) und den Kartons (vgl. Abb. S. 2—3; SS. 4—5; zw. SS. 20 und 21) seiner Tempera- und Glasgemälde wenden, sind es vor allem die



MELCHIOR LECHTER: PRÄLUDIUM ZU: „STEFAN GEORGE, DER SIEBENTE RING“ 1907

Gewand und Körperstudien, die uns immer von neuem die gleichmässige Sorgfalt und Strenge der Lechterschen Hand bewundern machen. Der klare und zugleich grosse Zug der Umrisse ist mit einer Folgerichtigkeit durchgeführt, die wir in Deutschland nur an den grossen Meistern des hohen Mittelalters kennen. Wo ein Inneres Gesicht des zu Schaffenden den Künstler schon erfüllt, wird die Form des Kopfes manchmal zu einem rein flächenhaften Kontur vereinfacht, der doch Leben und Geist des ganzen Menschen in sich getrunken hat. Soll aber das Körperliche modelliert werden, ist es mit um so grösserer Liebe durchbildet: die Striche des Zeichenstiftes folgen den Formen



MELCHIOR LECHTER: INTERLUDIUM ZU: „STEFAN GEORGE, DER SIEBENTE RING“ 1907

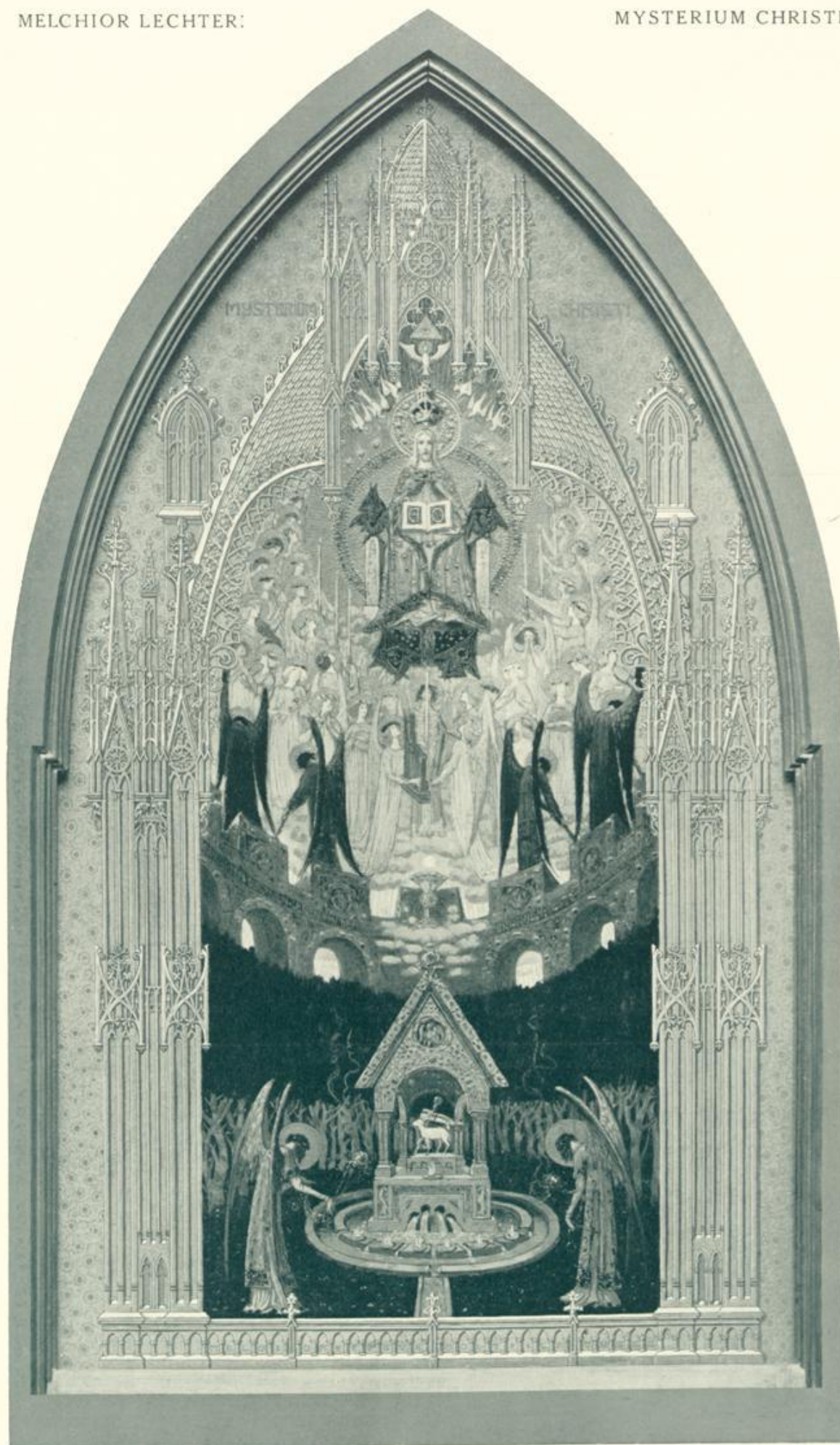
mit einer Gleichheit, sind mit Schwellung und Tiefe so nachgiebig verbunden, dass der Körper deutlich aus mehreren, ja manchmal fast aus einer Fläche von engparallelen Linien erwächst, die sich lebendig fügend und biegend den gezeichneten Organismus bilden; nirgendwo brechen die Schatten, die nur als engere und darum dunklere Zusammenzie-

hungen der Parallelstriche wirken, den Fluss, sondern von Glied zu Glied schwellend bilden diese Flächen mit den zuweilen in gleicher Weise weiss aufgesetzten Lichtern ein einströmiges lineares System. Gerade in dieser rein künstlerischen Bildung durch das zeichnerische Mittel und nicht in der Zuschärfung asketischer Körperformen, wie manche glauben machen wollen, liegt auch die keusche Wirkung aller Lechterschen Gestalten. Wenn der Künstler schlanke und feingliedrige Körper bevorzugt, geschieht die Wahl schon aus dem Zwang der innerlich geschauten Bilder: das Sinnliche der hohen Kunst hat seine reinen Gesetze und verbietet von selbst die niederen Analogien nach

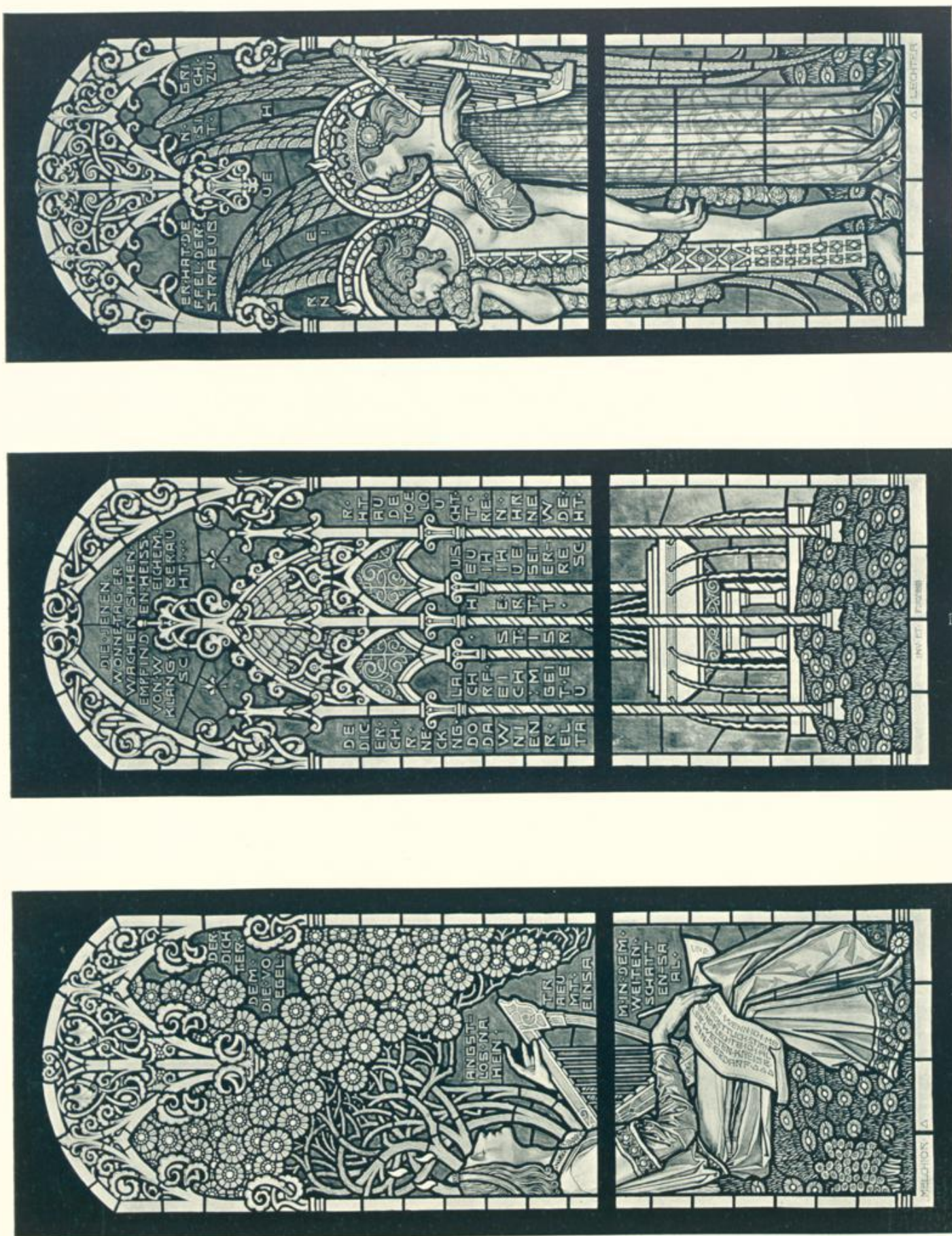
MELCHIOR
LECHTER:
INITIAL AUS
„GOETHE
UND SEINE
FREUNDE“
1909



ieser oder jener Seite. Solche sorgfältigen Modellstudien dienen Melchior Lechter wiederum zum Entwerfen der grossen Kartons in Kohle, und wenn auch ihre geistigen Werte schon unter der Marke des Inneren Gesichts erscheinen, ja alle Studienformen schon völlig umgewandelt und nur noch in ihrer Beziehung zum ganzen Werke ihr Urteil finden, so müssen wir sie hier unter den Begriff eines Werkmittels fassen, das uns einen neuen Blick in die peinliche Sorgfalt, in den unermüdlichen Fleiss des Künstlers gestattet, der in steigender Vertiefung der Arbeit zum endlichen Ziele strebt. Man hat oft gerühmt, dass er mit einem Ernste, der an mittelalterliches Künstlerschaffen gemahne, seine Werke vorbereite und hat nicht gefühlt, welch ein Bekenntnis eigener Zeit in solchen Worten liegt: dass man um Jahrhunderte rückwärts nach einem Tun als Beispiel greifen muss, das jedem Künstlertum als selbstverständlich gelten soll. Darum erledigt sich hier auch der aus den selben Gedanken stammende Vorwurf, dass die Linie der Lechterschen Studiengestalten den Einfluss der frühen Sienesen und Florentiner, Memlings, Stefan Lochners, dann weiter Feuerbachs und der Präraffaeliten verrate. Diese vielfältige Liste ist so guten Klanges, dass ein Jünger dieser Meister zu sein eine Kraft erfordert, und da man ja immer zugesteht, dass Melchior Lechter keinem Historismus unterlegen ist, sondern das Erbe selbständig weitergebildet hat, so folgt man mit jenem Vorwurf nur der schwächlichen Gewohnheit unserer Tage, die lebendige Aufnahme geistigen Gutes unter die Lupe kritischer Erinnerung zu nehmen, statt sich tiefer in das Geschaffene selbst zu versenken und dessen Eigenwerte zu durchdringen. Wie Leben nur vom zeugendem Leben kommt, so kommt Geist nur vom zeugenden Geiste: je stärker der Herd ist, um so kräftigere Stoffe verzehrt er und strahlt sie als eigenes Licht wieder aus. Melchior Lechter hat die beste Kost jener hohen Zeiten und hohen Künstler nicht aufgespeichert, sondern seiner Flamme als Kraft zugeführt, und wenn wir die Natur in einem tiefen Sinne seine Nährmutter nennen können, so waren jene Meister seine geistigen Väter, deren Güter er sich in Arbeit errang. Ein gütiges Schicksal stellte ihn freilich in ein glückliches Erbe, das so vielen schweifenden Versuchen des Jahrhundertendes mangelte: in eine lebendige Tradition der künstlerischen Arbeit, sowohl was ihre Anwendung in der selbstverständlichen Durchdringung des sakralen und profanen Lebens, als auch die Bedeutung ihrer handwerklichen Übung betraf! Dieses letztere fesselt uns an diesem Punkte: Münster hatte damals und zum Teil noch heute eine gute Tradition der Werkmittel: seine Steinhauer, Bauleute, Goldschmiede, Schlosser befanden sich noch in einem ununterbrochenen Zusammenhange mit den guten Zeiten des Handwerks und der Vater des Künstlers gehörte zu ihnen; in der Freskomalerei sah Melchior Lechter als Knabe jeden Sommer noch den alten Romantiker Settegast in der geliebten Aegidi-Kirche arbeiten, welche auch das schöne Altarbild von Steinle schmückt; als er selbst nach dem letzten Schuljahre die Glasmalerei erlernte, war es zwar kein grosser Meister, bei dem er begann, doch war es eine gute Werkstatt und keine „Fabrik“, und wenn er sie verliess, mochten die alten Glasfenster der vertrauten Kirchen den Lernenden zu eigenen Träumen begeistern und den Ehr-



PASTELL-ENTWURF EINES WANDGEMÄLDES FÜR DEN CHOR-RAUM DER
NEUSTÄDTISCHEN KIRCHE IN BIELEFELD 1906—1907



MELCHIOR LECHTER: KARTON ZUM GLASGEMÄLDE-TRIPTYCHON FÜR DAS SANKTUARIUM EINER DAME 1907

geiz stacheln. In solcher Umgebung gewann er die zweite wichtige Erkenntnis für das Wesen der Werkmittel: die Schätzung des Materials, das feine Verständnis für seine Besonderheit und Verwendung in der ihm gemässen Technik! Vor der sinnenfälligen Gewissheit dieser Tatsache verwandelt sich der erwähnte Vorwurf des Rückgreifens auf die alten Meister auch in der besonderen Anwendung in uneingeschränktes Lob: er hat sich ihre wundervolle Genauigkeit in der handwerklichen Arbeit wieder erworben und seine Erfahrung durch die Erforschung ihrer technischen Sachlichkeit so gefördert, dass er vor dem Schicksal der Romantiker bewahrt geblieben ist, die sich in ihrer Liebe zum Mittelalter vielfach mit dem blossen Ergreifen der seelischen und formalen Inhalte genügen liessen und davon eine unüberwindliche Schwäche in allen bildenden Künsten behielten. Die englischen Präraffaeliten dagegen waren ihm schon bessere Führer auf diesem Wege: sie hatten freilich erst durch die Romantiker gelernt, dass in der Erneuerung der Kunst zugleich das Problem einer Neuschöpfung des Lebens einbegriffen liege, aber in der ausführenden Arbeit wieder mit dem Handwerk begonnen und bis zur Peinlichkeit alles vermieden, was fabrikmässig oder nicht von ihren Händen hergestellt worden war. Denn wie der Dichter das Wort, so muss der bildende Künstler die Stoffe lieben, die seinen inneren Bilgewirkten und gewebten Stoffe, und wie sein sicheres Auge ihre schwere oder leichte Pracht nach dem bestimmten Zwecke sichtet, so tasten seine empfänglichen Finger über die herben und weichen Reizungen der Papiere und Pergamente und stimmen nach ihrem Wohlgefühl die gemeinsamen Harmonien der Teile ab. Ebenso wesentlich aber wie diese Ausbildung des feinen Gefühls für die Eigentümlichkeiten der Dinge ist für ihn die Kenntnis von ihrer Bereitung und Verwendung. Wo seine Hände die Stoffe nicht selber zuzurichten vermögen, sucht er so tief als möglich in die mechanische oder handwerkliche Arbeit einzudringen, damit er genau das Mass seiner Ansprüche an die ausführenden Kräfte stellen und jede Abweichung von der gestellten Aufgabe



MELCHIOR LECHTER: INITIAL
AUS „GOETHE UND SEINE
FREUNDE“ 1909

dem Gestaltung geben; und da Melchior Lechter sie wie jene liebt — sei es der edelste Stein oder der schlichteste Tropfen Farbe — mit der innigen Empfindung ihrer unersetzlichen Kostbarkeit im Gefüge eines Ganzen, wo das Wertvollste und das Wertloseste zu gleich wichtigen Trägern der Träume werden, so wird er nicht müde, ihre Sonderwerte zu erforschen, um ihnen die grössten inwohnenden Reize zu entlocken. Die Eigenart der Hölzer in ihren trockenen oder feuchtschimmernden Maserungen, die hellen und dunklen Glänze der Metalle, die kühlen oder warmen Töne der Steine, Tonerden, Gläser bis zu den Wirkungen der Edelsteine, deren mugeligen Schliff er dem facettierten fast immer vorzieht, sind ihm ebenso vertraut wie die

verweisen kann. Wenn wir oben sagten, dass seine Detailzeichnungen in ihrer Genauigkeit und eingehenden Modellierung die Freude der Handwerker seien, so sind seine Forderungen an diese freilich ebenso genau wie seine Zeichnungen und er fordert unnachsichtlich jede Nuance der Farbe in den Schmelzwerk-, den Majoliken- und Mosaik-Arbeiten, jeden Schwung der Linien, jede Herbheit der Kanten in den Schnitzereien, jede Tiefe in den Prägungen,

jede vorgeschriebene Härte oder Weichheit der Papiere, damit der Drucker wiederum die verlangte Reinheit der Linie und Satttheit des Tones geben könne. Wer

weiss, wie schwer

solche Wünsche erfüllt werden, welche unsägliche Mühsal es kostet, in einer Zeit des niederliegenden Handwerks solche strengen Forderungen

durchzusetzen und wieviel schwerer es noch vor fünfzehn bis zwanzig Jahren in Deutschland war, wird

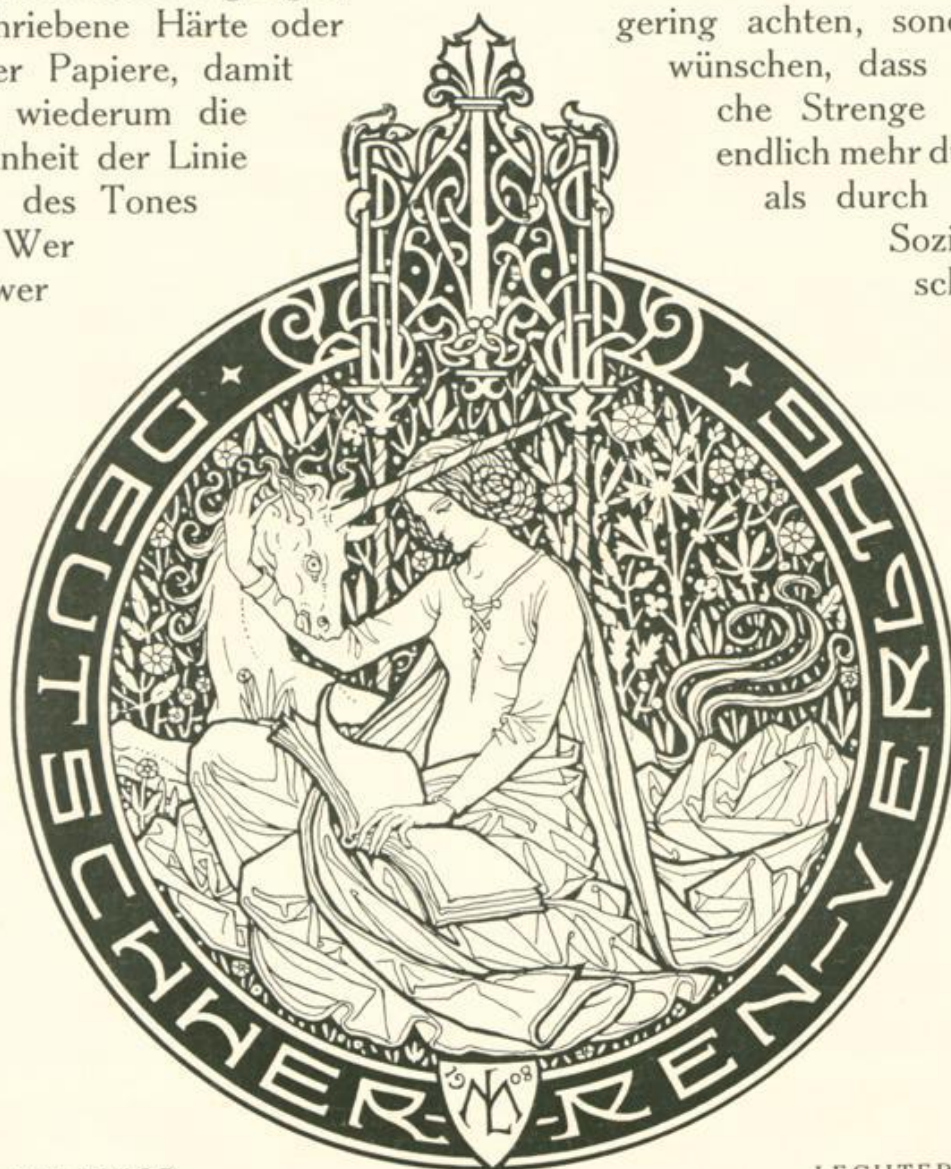
viele Farben selber zu bereiten, sondern macht auch immer wieder Versuche aus den Malmitteln neue Zauber an Glut oder Dauerhaftigkeit zu gewinnen, wie z. B. bei dem Engel in Tempera auf dem schönen kleinen Hausaltar „L'Angelo Ed I Fiori“ (1906) oder dem Entwurf zum Dresdener „Glasgemälde-Triptychon für das Sanktuarium einer Dame“ (1907), auf dem die Aquarell-Farbe die Festigkeit und den warmen Glanz eines aufgetragenen Email bekommen hat. Vor allem suchte er seine Technik in der Tempera- und Glasmalerei zu vervollkommen; was ihm die Zeit darin bot, war wenig genug: manche

diese Arbeit des Künstlers nicht gering achten, sondern mit uns wünschen, dass alle die gleiche Strenge übten, damit endlich mehr durch die Kunst als durch jeden matten

Sozialismus der schmähliche Fa-

brikbetrieb unserer Zeit in lebendige Arbeit umgewandelt würde. Wo Melchior Lechter das Technische mit seinen eigenen Händen bewältigen kann, behandelt er natürlich seine Werkmittel mit der gleichen Eindringlichkeit.

Er begnügt sich nicht,



MELCHIOR

LECHTER:

SIGNUM FÜR DEN DEUTSCHHERREN-VERLAG IN KÖNIGSBERG



MELCHIOR LECHTER: FARBEGLASBILDZUM GLASGEMÄLDE-TRIPTYCHON FÜR DAS SANKTUARIUM EINER DAME 1907

DRUCK VON FRANZ HANFSTAENGL, MÜNCHEN



MELCHIOR LECHTER: FARBENSKIZZE ZUM GLASGEMÄLDE-TRIPTYCHON FÜR DAS SANKTUARIUM EINER DAME 1907

DRUCK VON FRANZ HANFSTAENGL, MÜNCHEN

Übungen waren schlecht gehandhabt, andre ganz verloren gegangen und mussten aus der Überlieferung oder durch eigene mühselige Versuche wieder gewonnen werden. Die Auswahl und Fügung der Holztafeln für die Gemälde, ihre Grundierung und Glättung, dann die Prüfung der Tausende von Glasstücken bei der Glasmalerei, das

Ätzungsverfahren und seine Kombination mit dem Überfang, wodurch jeder mögliche Farbton, und in ihm auch springende oder gedämpfte Lichter in jeder Härte und Abschwellung zu erzielen sind, die Reaktion von Glas- und Malmittel im Brand und vieles andre bildet

das fortwährende Studium des Künstlers und unterwirft besonders bei den Überraschungen des

Schmelzens und Brennens selbst seine Zähigkeit zuweilen den härtesten Prüfungen, wenn das lang Bearbeitete kurz vor der Vollendung durch das unberechenbare Element

schon und die spröden Stoffteile spurlos im Ganzen zu verschweissen.

Das Vollendete Werk. Das Kunstwerk ist ein lebendiges Gleichnis des Weltganzen; wir teilen den Schaffensvorgang, in dem es entsteht, in das Innere Gesicht und die Handhabung der Werkmittel: in seiner Vollendung müssen beide zur unbedingten Einheit zusammenfließen und unseren Sinnen das sichtbare und doch unfassliche Wunder bilden, sichtbar, weil es aus Teilen besteht, unfasslich, weil es als Ganzes wirkt und der Geist unmittelbar zum Blute spricht. Das Ringen um diese Dreieinheit, die der künst-



MELCHIOR LECHTER: AKTSTUDIE FÜR EIN GLASGEMÄLDE 1907

vernichtet oder weil es dem Anspruch des Inneren Gesichts nicht genügt, rücksichtslos gegen die aufgewendete Kraft verworfen wird. Denn alles Bemühen am Sinnlich – Sichtbaren dient nur dem geistigen Ziele: alle Kenntnis der Stoffe, alle Ausbildung der Behandlungsweisen bezweckt nur seine tiefe Vertrautheit mit den Werkmitteln, um in jedem Augenblicke, wo der gestalterische Drang es fordert, die besonderen Formen ihrer Verwendung gegenwärtig zu haben, um in jedem Augenblicke, wo Hand und Auge vom schöpferischen Zwange geleitet werden, die Schwerfälligkeit der menschlichen Werkzeuge zu überherr-

RICHARD WINTZER: FÜNF ERNSTE GESÄNGE



OPUS: 14

№ I: EINE FRUEHLINGS-NACHT · [THEODOR STORM.]
№ II: MEIN LIEBSTER HAT ZU TODE MITH GELADEN · [R. WINTZER.]
№ III: ALLEIN · [LULU VON STRAUSS UND TORNEY.]
№ IV: VERZOGEN VERFLOGEN · [PAUL HEYSE.] ERSTE FASSUNG
№ V: VERZOGEN VERFLOGEN · [PAUL HEYSE.] ZWEITE FASSUNG

MELCHIOR
LECHTER

PANTHEON-VERLAG · BERLIN · 1907

lerischen Befruchtung, der künstlerischen Arbeit, der künstlerischen Gestaltung ist das einzige wirkliche Erleben jedes Künstlers, vor dem alles andre nur wichtig ist in seiner tausendfach möglichen Beziehung zu ihm: alle physischen, geselligen oder geistigen Erfahrungen, ob in Leid oder Lust, Schmerz oder Freude schmelzen zur stofflichen Speise im Tiegel des Werkschaffens; denn in diesem liegen Erlebnisse so sonderer Art, dass nur der sie begreift, der um ihrer willen jedes Opfer bringt und bereit ist, unaufhörlich den endlosen Weg von der Sehnsucht zum Erreichten und vom Erreichten zu neuer

Sehnsucht zu gehen. Da der unstillbare Drang nach immer grösseren Schöpfungen den Massstab des Erreichten nur bis zum letzten Vollendungspunkte eines Werkes duldet und aus diesem selbst den Anspruch nach höherer Leistung gebiert, liegen Qual und Freude in jeder Erwartung neuer Gewährung, und Glück und Leid des Schaffenden — um von der Enttäuschung oder Anerkennung von aussen ganz zu schweigen — steigern sich beide mit seinen wachsender Kräften und erzeugen im stillsten Kerne der Seele Geschieke von schwererer Wucht als die der lauten Oberflächen. Je umfassender der Wille ist, um so grösser wer-

kannt: die Anfänge seines selbständigen Schaffens fallen in die Jahre, in denen deutsche Künstler, halb unter dem Druck ausländischer Vorbilder, halb aus wirtschaftlicher Lust der Erschliessung neuer Gebiete, glaubten, die „Hebung der deutschen Kultur“ bei dem Plakat, der Karikatur und der Tapete beginnen zu müssen. Man kennt den Furor dieser Bewegung und was sie nicht gehalten hat. Was in die Zukunft deutete, schloss sich stiller zusammen, um desto tiefer zu wirken. Als Melchior Lechter im Jahre 1896 zum ersten Male an die Öffentlichkeit trat, war er unberührt geblieben von dem wilden Gebaren, aber hatte von seinem inneren Zentrum aus auf den neugeforderten Gebieten der Kunst



19 11 06

MELCHIOR LECHTER: TITELBILD
FÜR DIE GEDICHTE WALTHERS VON
DER VOGELWEIDE IM VERLAGE VON
JULIUS BARD BERLIN 1907

den die Kämpfe; der reine künstlerische Wille aber kennt keine andere Begrenzung als die Ganzheit des Lebens selbst, und grade darum umfasst er auch das Kleine mit derselben Begierde wie das Grosse, weil er in jedem nur die Gestaltung des Ganzen sieht. Nichts bezeichnet daher den Tiefstand künstlerischer Gesittung in Deutschland vor dreissig Jahren so sehr, als der falsche Hochmut der bildenden Künstler, sich nicht mit dem scheinbar Nur-Gegenständlichen des Lebens befassen zu wollen, vom Buchstaben bis zum Gartenbau, vom Finger-ring bis zur Gebärde des ganzen Leibes. Melchior Lechter hat diesen seltsamen Stolz nicht ge-

und des Kunstgewerbes Schöpferisches gewirkt und tat bald auf anderen als Führender den entscheidenden Schritt.

Die wiedererwachende dekorative Kunst am Anfange der neunziger Jahre tat den hundertsten Schritt vor dem ersten, indem sie die Oberflächen der Dinge gestaltend und schmückend angriff, während das geistige Zentrum des einzelnen Menschen und des ganzen Volkes unangefochten blieb

oder haltlos zwischen einem internationalen Naturalismus und einem naturalistischen Patriotismus zu schwanken begann. Wir können hier nicht der Männer gedenken, die inzwischen durch eine Vertiefung der Probleme oder vom stärkeren Herrschergeiste ergriffen den Weg nach Innen fanden und lebendig am Teppich des Lebens wirken. Melchior Lechter war durch



MELCHIOR LECHTER: STUDIE FÜR EIN GLASGEMÄLDE 1907

von Kunstzweigen der alleinentwicklungsfähige geworden ist. Sein ornamentales System ging von dem in ihm lebendigen der Gotik aus: aber ohne an einen historischen Wiederaufbau zu denken, führte er es in seinem Geiste fort, und schon die Anfänge zeigen jenes quellende Blühen, als sei ein neuer Saft in versteinerte Glieder der Gotik gedrungen und lasse neues Rankenwerk und neue Blumen aus ihnen spriesen. Was diesen Zauber vermochte, war der Besitz des wesentlichen künstlerischen Instrumentes, dessen sichtbare Merkmale ewig die rationale Mache vom reinen Werke trennen wird, nämlich der Fähigkeit der rhythmischen Gliederung einer Fläche und

die Gunst seines Geni-
us von allem Anfang
dem Wirrsal entrückt:
er stand, wie wir zeigten,
in einer heimatlichen
Tradition, die den
Künstler und Menschen
einheitlich umfasste, er
besass, wie wir sahen,
ein festes inneres Bild
der Welt, das seinen Weg
bestimmte. Er bedurfte
keiner isolierenden
Seccessio in montem
sacrum, sondern stand
am Fusse des heiligen
Berges auf vertrautem
Grund. Er konnte weiter
bilden und entwickeln,
was seine Väter ihm
gegeben hatten; für ihn
gab es in Wahrheit
keine neue dekorative
Kunst, sondern einen
selbstverständlichen
künstlerischen Drang,
die In- und Umwelt
schön zu formen. So
vermochte er es in zwei
Jahrzehnten, einen
ornamentalen Stil von
solcher Strenge und
Schönheit zu schaffen,
dass er für eine Anzahl

der Bindung der geschaffenen Teile mit dem erfundenen Schmucke zum harmonischen Ganzen. Was freilich die Gotik innerhalb dieses Prinzips der harmonischen Raumteilung und -füllung noch von anderen Zeiten unterschied, war der Wille, den Teil immer wieder als eine geschlossene Eurhythmie von Schmuckteilen zu gestalten und so jedem Raume, jeder Fläche die grösste Entfaltungsmöglichkeit der Formen zu geben, das höchste Mass von Erfindungskraft zuzuwenden. Dieser Wille beseelt auch Melchior Lechter, aber wenn wir nun in seinem Werke die Darstellung dieses Willens suchen, müssen wir uns bewusst sein, dass dieser drängenden Gewalt der äussersten Prachtentfaltung ihre



MELCHIOR LECHTER: FEDERZEICHNUNG, OLEANDER 1904

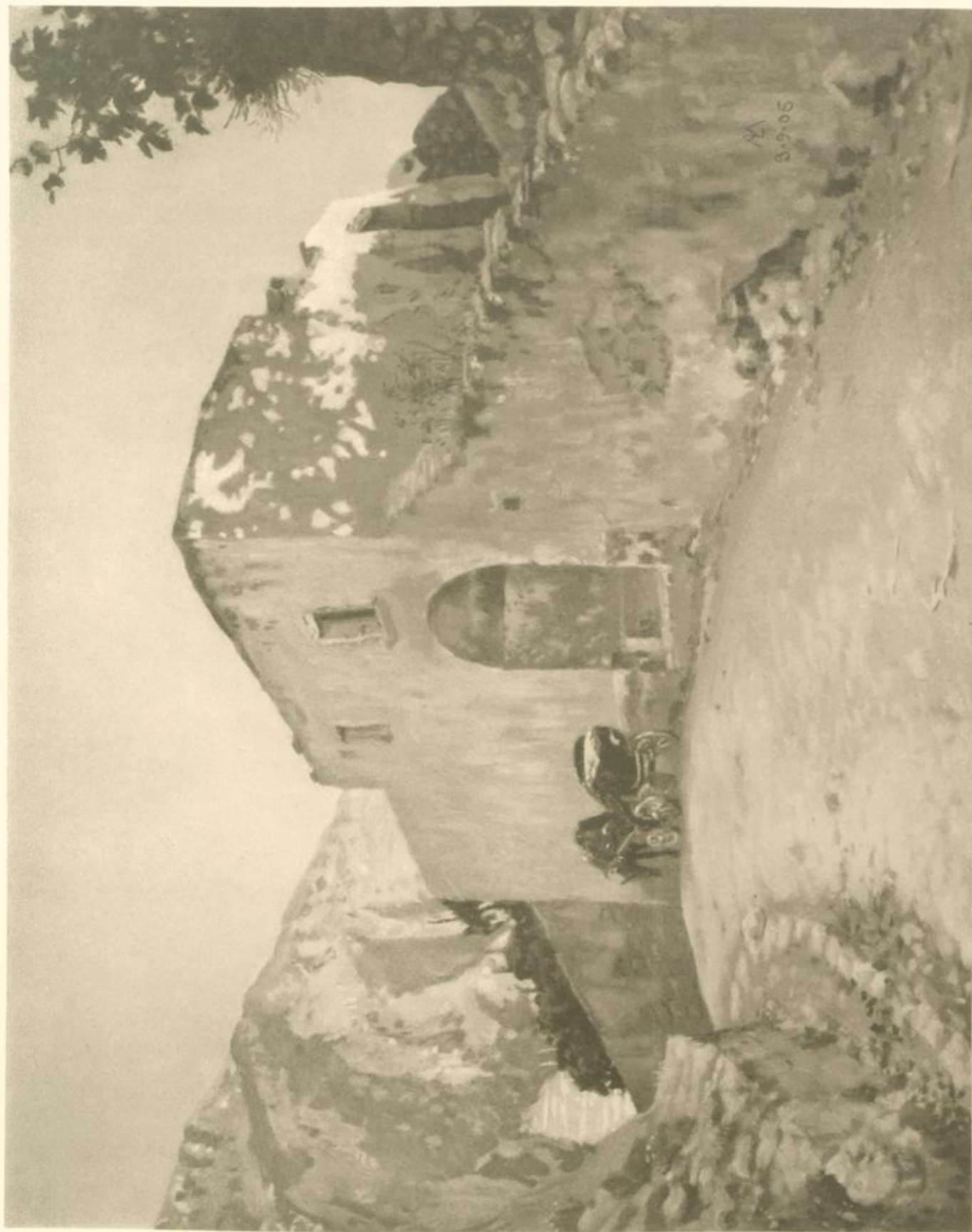
Abgrenzungen immer durch ein anderes ebenso wesentliches künstlerisches Prinzip gesetzt sind, nämlich durch den feinen Takt für die Bewertung eines Gegenstandes nach der höheren oder niederen Ordnung, in die er entweder rein durch den räumlichen Zusammenhang mit anderen Dingen oder durch seinen Gebrauchszweck gerückt wird: die Eurhythmie der Glieder ist in allen Fällen die gleiche, aber ihre Durchbildung im farbigen und linearen Prunk ist eine gesetzmässig andere, um ein Beispiel zu gebrauchen, zwischen einem Küchenschranke und einem Schreine für heilige Gefässe. Einer Zeit, der die Entfernung vom Tiefsten zum Höchsten so nahe aneinander gerückt ist, wie der unsern, tut es

not zu sagen, dass in dem geistigen Reiche, dem Melchior Lechter angehört, die Stufenfolge der Lebenswerte und des mit ihnen verknüpften Dinglichen eine viel reichere und mannigfaltigere ist, und dass der Betrachter seiner Werke also das Mass der Einordnung eher aus diesem Reiche erlernen muss, als aus der Umwelt anlegen kann. Wir versuchen daher diese allgemeinen Züge des Vollendeten Werkes an einigen besonderen Werktypen, dem Buche, dem Tafelbilde, dem Glasgemälde und dem feierlichen Raume inniger zu erfassen.

Wir sagten, dass die Hand des wahren bildenden Künstlers die Formung keines Gegenständlichen verschmäh: so haben wir von Melchior Lechter Programme, Plakate, Kataloge, Kalender, Geschäftskarten, Firmenzeichen (vgl. Abb. S. 28), Exlibris und Notentitelblätter zu Werken von Händel, Conrad Ansorge und Richard Wintzer (vgl. Abb. S. 30), die nach dem Wesen ihres Zweckes oder ihres Gehaltes von eindringlich wirkender Einfachheit oder blühendem Erfindungsreichtum des Dekors und des Rhythmus sind, aber eine gemeinsame Wirkung durch die einheitliche Behandlung der Schrift verströmen. Denn von ihr oder noch besser von ihrem Grundträger, dem Buchstaben, ist Melchior Lechter bei allen Kompositionen solcher Einzelblätter als dem bestimmenden Teile ausgegangen, hat das Geheimnis ihrer ornamentalen Wirkung in der schlichten Zeile oder in der Einigung mit architektonischem, figürlichem und pflanzlichem Schmucke in immer neuen Abwandlungen gesucht und in wundervollen Lösungen gefunden. Wo die Schrift Titel ist, wirken seine Buchstaben mit der ruhigen Monumentalität der Ansage, wo sie ergänzendes Beiwerk ist, ordnen sie sich wie Untertöne den umfassenderen Akkorden der ganzen Ornamentik ein, die das in den Grössenmassen schon sorgfältig abgewogene Blatt immer in schöne feste und klare Räume teilt. Mit solchen Leistungen hatte Melchior Lechter schon die wesentliche Arbeit für ein Gebiet begonnen, das in Deutschland am Anfang der neunziger Jahre ärger verwüstet lag als manches andre: für die Buchkunst. Eine Kunst, in der das deutsche Mittelalter durch die Inkunabeln-Drucke, die Renaissance durch die Werke von Dürer, Cranach, Burgkmair das Schönste für den abendländischen Kulturkreis geleistet hatten, war in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts endgültig und völlig verloren gegangen. Die „Schreckensherrschaft der deutschen Prachtwerke“ begann damals ihr fürchterliches Wesen zu treiben und jeden guten Geschmack mit ihren gequälten Lederstriemen zu vernichten. Auch die kostbarsten dieser Bücher waren nur ein zusammengewürfeltes Etwas von schlechtem Glanzpapier, schlechtem Druck, schlechter Anordnung und schlechter Illustration — in Goldschnitt. Max Klingers „Amor und Psyche des Apulejus“ aus dem Jahre 1880 wirkt durch künstlerische Maasse und künstlerischen Schmuck wie ein Labsal in dieser Wüste; aber trotz mancher Schönheit der Erfindung frösteln wir auch hier noch vor der „Illustration“. Was nicht Prachtwerk war, versank im Schutt der elendgedruckten, elendgehefteten „broschierten“ Bogen, die auch heute leider noch — nicht nur beim Roman der Hintertreppe — Hand und Auge beleidigen. Freilich gerade bei der Broschüre setzte damals der wirtschaftliche Wettkampf mit einer Neuerung ein: einige Verleger erkannten, als der neue Plakatstil von Frankreich herüberschwemmte, dass sich im Buchumschlag selbst ein gutes Ausruf-Plakat für den Inhalt eines Buches darbiete, und es ist nicht ihr Verdienst, wenn manche der heute gerühmten Künstler, die sie mit dieser Arbeit betrauten, für die oberflächlichen Aufgaben schöne künstlerische Lösungen fanden. Einige von ihnen drangen später, durch das Vorbild der neuen kämpferischen Zeitschriften fortgerissen, mit Schmuck- und Ornamentstücken auch in das Innere der Bücher ein, aber auch diese Versuche mussten notwendig an der Oberfläche haften bleiben, bis ein Auge kam, das ein Druckwerk als Ganzes sah, eine Hand, die von einem festen geistigen Zentrum geleitet wurde, ein Wille, der aus eigenem Bedürfnis aus dem

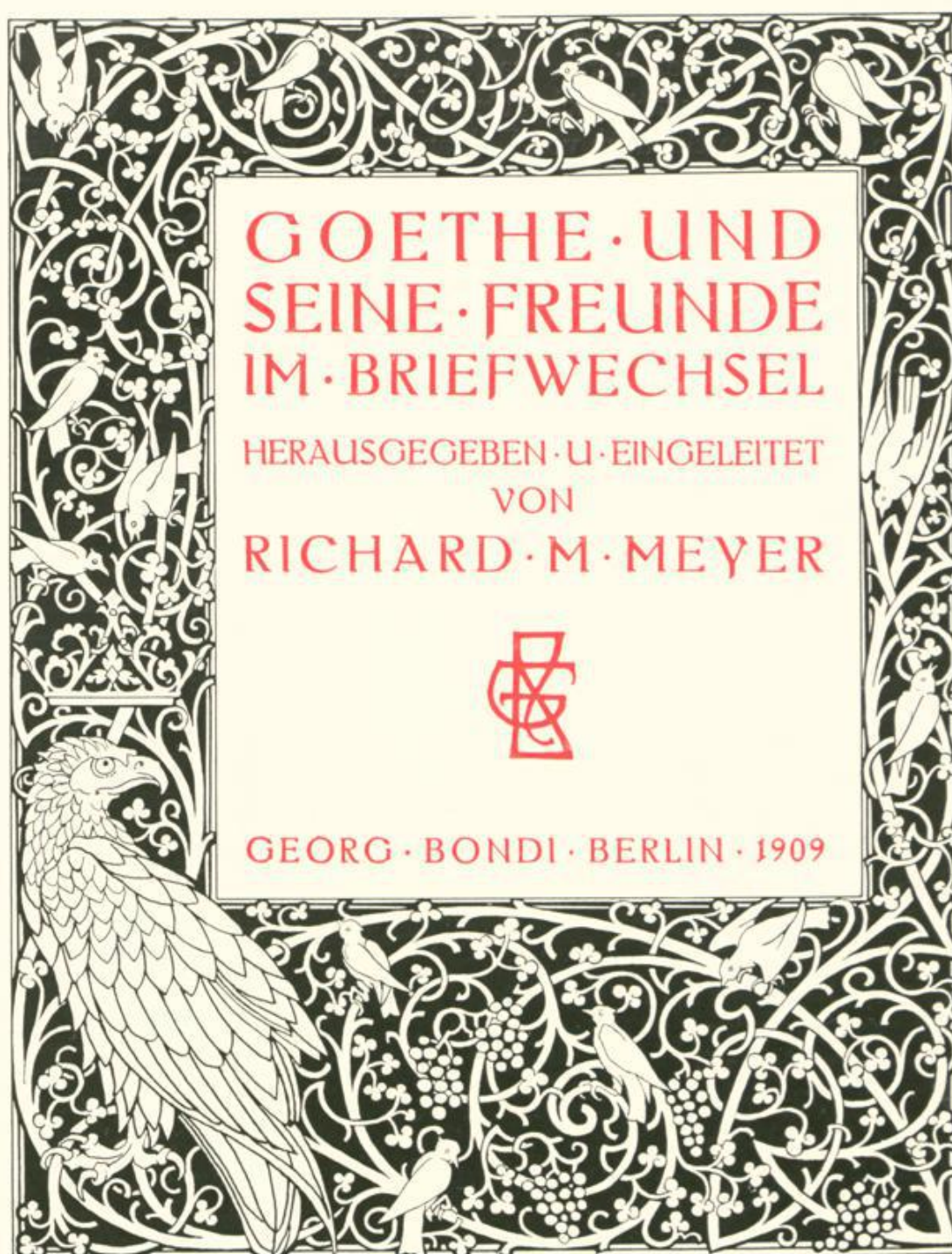


MELCHIOR LECHTNER: PASTELL VIGNE AN DER GEBIRGSSTRASSE, ISOLA D'ISCHIA 1935



MELCHIOR LECHTER: PASTELL, VIGNE AN DER GEBIRGSSTRASSE, ISOLA D'ISCHIA 1905

DRUCK VON FRANZ HANFSTAENGL, MÜNCHEN



MELCHIOR LECHTER: TITELBLATT AUS: GOETHE UND SEINE FREUNDE 1909

Druckwerk ein Kunstwerk schaffen musste. Diese Bedingungen vereinigte Melchior Lechter und in ihm strömten daher die wichtigsten Einflüsse, welche die Zeit für diese Arbeit schon erzeugt hatte, naturgemäss zusammen. Er hatte als Knabe die kostbaren alten Messbücher in den Händen getragen, er war ein Liebhaber aller hohen Schriftwerke geworden, er hatte das Bedürfnis, alles was er liebte, auch schön vor sich zu sehen, und da er von vornherein seine kleine Bibliothek verschönte, indem er den Ein-

bänden die grösste Sorgfalt widmete, Form, Schrift, Material und Zutat selbst bestimmte und einige mit Handmalereien zierte, war es natürlich, dass er wie in der Vergangenheit, so auch in der Gegenwart nach guten Vorbildern suchte, bis er sie vor allem in England in den herrlichen Büchern von William Morris fand. Noch wichtiger aber als die Versenkung in die üppige und doch streng sachliche Pracht der Werke der Kelmscott-Press, die Morris im Jahre 1891 begründet hatte, war für Melchior Lechter das Zusammenschlagen mit der neuen geistigen Sphäre der deutschen Dichtung: schon im Jahre 1890 hatte Stefan George in Berlin die erste Sammlung seiner Gedichte „Hymnen“ drucken lassen; in den nächsten Jahren folgten in Wien „Pilgerfahrten“, in Paris „Algabal“ und 1892 die erste Folge des ersten Bandes der „Blätter für die Kunst“. Diese kleinen Bände und Hefte unterschieden sich völlig von den damaligen Erzeugnissen der Buchdruckerei: sie verzichteten auf jeden überflüssigen Strich und Schnörkel, sie hatten einen einfachen, aber guten Umschlag, ein toniges Papier, ein Satzbild, das durch eine rhythmische Verteilung eines

oder mehrerer Gedichte eine wohltuende Harmonie zweier Seiten und zugleich ein beeindruckendes Bild des geistigen Erzeugnisses zu geben suchte, statt der hässlichen Fraktur, die man fälschlich die „deutsche“ Schrift nennt, während es in Wahrheit eine Barockschrift ist, eine kräftige Antiqua, die auch ermöglichte, alle Hauptwörter mit kleinen Anfangsbuchstaben zu schreiben, die einzige Weise, wie heute jeder Gegner zugibt, ein ruhiges Druckbild zu erzeugen und die in Dänemark, das darin die gleiche Rechtschreibung wie wir besass, seit dem vorigen Jahre den vollen Sieg errungen hat: kurz, diese Bücher trugen schon das Gepräge einer geistigen und sachlichen Einheit, die einzig aus einem inneren Zwange entstanden war. Sie waren mit keinem wirtschaftlichen Zwecke belastet, sie wollten auch nicht, wie die Werke der Präraffaeliten nach der Lehre John Ruskins „Kunst für das Volk“ sein, um sofort nach ihrem Erscheinen — freilich gegen die Absicht der Künstler — zu unerhörten Preisen in die Hände der englischen Geldaristokratie zu kommen, sondern sie traten in schlichtem Stolz vor einige Herzen, die ihnen Liebe, Arbeit und Begeisterung schenken wollten. Eines der ersten, das sich ihnen öffnete, war das Melchior Lechters: in den Dichtungen dieser Bände fand er den gleichen Adel der Gebärde, den er für sein Werk suchte, die gleiche Strenge der Anforderung an den



MELCHIOR LECHTER: STUDIE FÜR
EIN GLASGEMÄLDE 1907



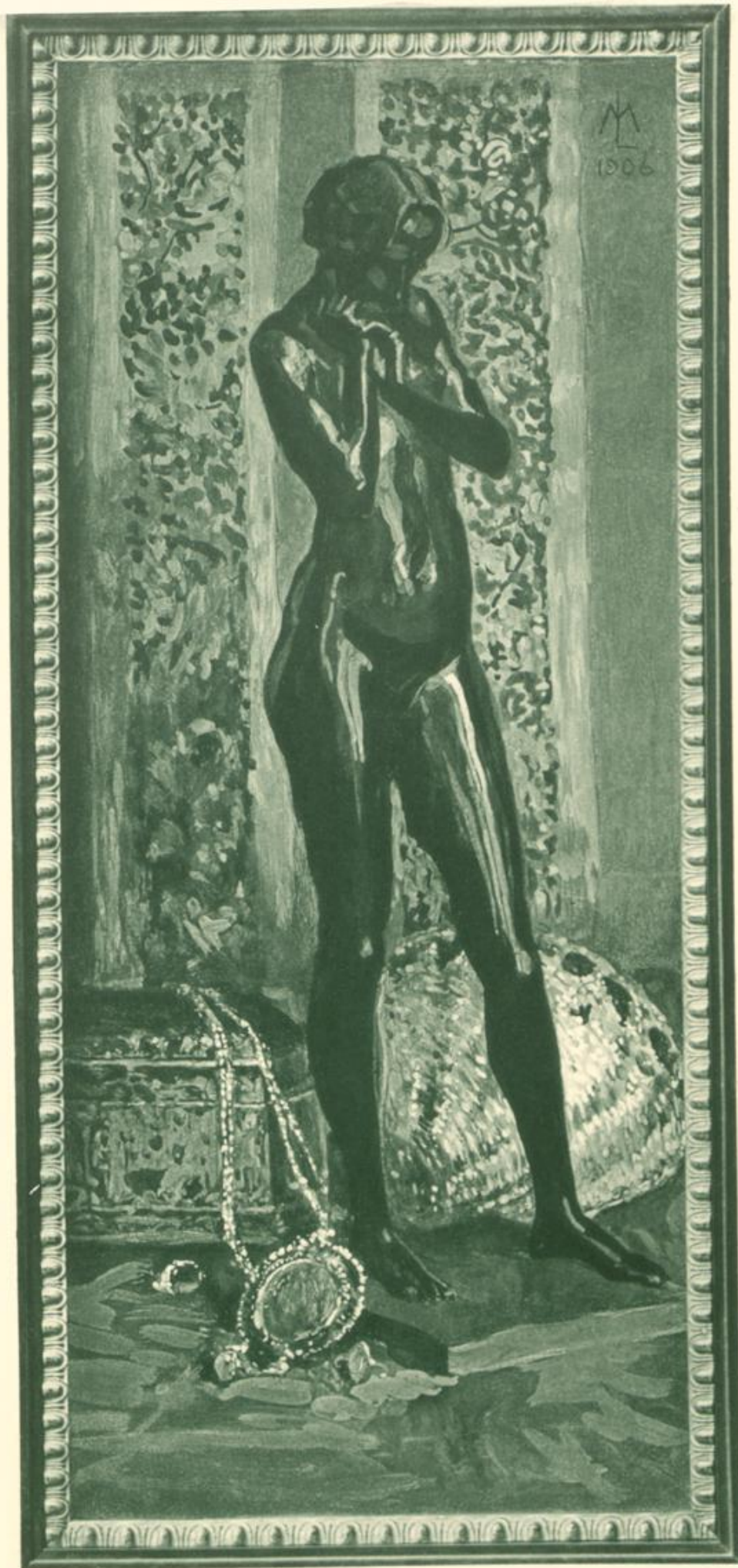
MELCHIOR LECHTER: TITELBILD FÜR „LOTHAR TREUGE: HULDIGUNGEN“ 1908



chaffenden wie den Geniessenden, den gleichen Willen zur Schönheit des Leibes und der Seele, die gleiche Sehnsucht nach dem neuen Leben und eine Vollendung des dichterischen Werkes, die ihn aufs tiefste ergriffen und auf seinem reichen Herde die Funken zur Flamme fachten, die sich um die besondere Werk-gattung des Buches gesammelt hatten. So entstand im Jahre 1897 unter seinen Händen wieder das erste deutsche Buch „Stefan George: Das Jahr der Seele“, dieses köstliche Druckwerk, das unsre Hand durch eine samtene Weichheit gefangen hält, unsern Blick durch das milde Blau und Rot der Initialen, das tiefe Schwarz der vollen Zeilen wie das lebendige Schriftwerk des Dichters fesselt, das sein Vorbild war, und unsern Geist, als sei das Symbol des unter Blumen musizierenden Engels über den schönen Buchstaben der Titelschrift wirklich geworden, mit einem ernsten Ton umfängt und in die Gefilde führt, die es umschliesst. Noch im selben Jahre folgte ihm das ebenso schlichte „Karl Wolfskehl: Ulais“ mit dem schönen tiefen Sinnbild des Titels; dann 1898 im Verlag von Eugen Diederichs „Maurice Maeterlinck: Der Schatz der Armen“, das zum ersten Male wieder Satz- und Schmuckbild zu einer in sich notwendigen, aus dem Geiste des Werkes strömenden Gemeinschaft verschmolz und das der deutschen Buchkunst den Weg zeigte, auf dem einige Jahre später die bekannten grossen Verlage weiter-schritten. Danach schuf Melchior Lechter im Jahre 1899 das monumentale und noch nicht übertroffene Werk „Stefan George: Der Teppich des Lebens und die Lieder von Traum und Tod mit einem Vorspiel“; 1900—1902 die drei Bände der „Deutschen Dichtung: Jean Paul, Goethe, Das Jahrhundert Goethes“; 1906 das „Gedenkbuch Maximin, herausgegeben von Stefan George“, dessen Titelsymbole von einer solchen Durchgeistigung bei der klarsten sinnlichen Gestaltung sind, dessen Randornamente von einer so reinen Schönheit sind, dass dieses Buch allein genügen würde, Melchior Lechter unter die ersten Zeichner zu rücken (vergl. Abb. S. 14; S. 16—17; S. 54 und die Titelseite); 1907 folgte das herrliche Werk: „Stefan George: Der Siebente Ring“ (vergl. Abb. S. 22—23; S. 40); 1908 „Lothar Treuge: Huldigungen“ (vergl. Abb. S. 37); 1909 „R. M. Meyer: Goethe und seine Freunde“ (vergl. Abb. S. 24; S. 27; S. 35; S. 38; S. 44); 1909 „Friedrich Wolters: Herrschaft und Dienst. Opus I der Einhorn-Presse“ (vergl. Abb. S. 49; S. 50—51) und seit 1908 die Bände des grossen Werkes von „Friedrich Gundolf: Shakespeare in deutscher Sprache“ (vergl. Abb. S. 1; S. 46—47; S. 53). Alle diese Werke wurden in der Buchdruckerei von Otto v. Holten hergestellt, die unter den strengen Ansprüchen des Künstlers ihre Leistungen immer mehr vervollkommen hat. Denn bis in alle Einzelheiten leitet Melchior Lechter den Druck und die verschiedenen Reproduktionsverfahren und erlässt weder der Hand noch der Maschine die peinlichste Wiedergabe seiner Vorlagen. Die Einheit des innerlich geschauten Bildes fordert auch die Einheit des fertigen Werkes; wie jenes lebendig gewachsen ist, so greift auch im vollendeten Buche alles wachstumsmässig ineinander: der Stoff, der Ton, die Linie sind jedesmal in einer Ordnung gebunden und jedesmal durch den besonderen Charakter der Type als den bestimmenden Grundfaktor bedingt; die Rankenformen



WELCHER LECHTER STALLBOM 1906

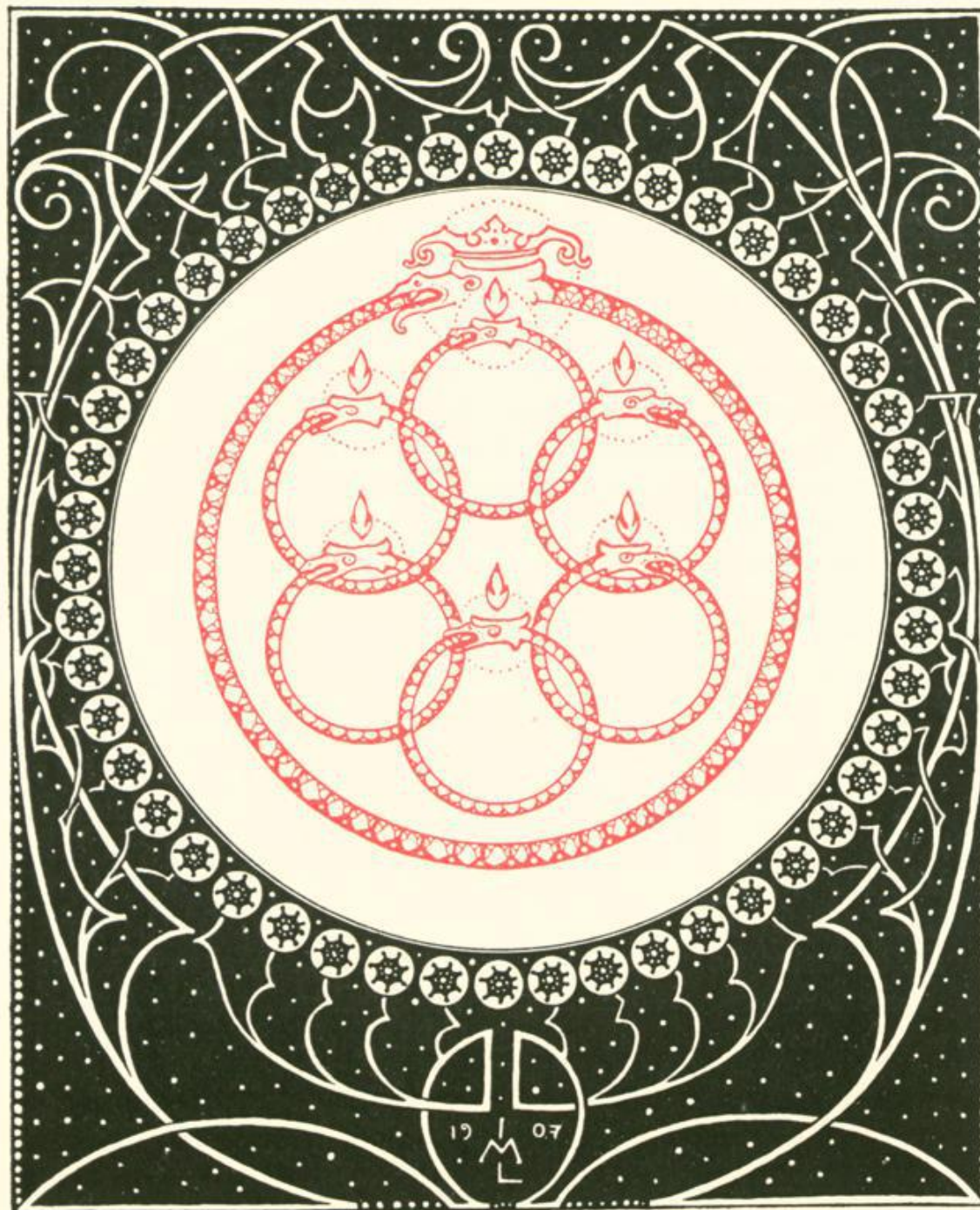


MELCHIOR LECHTER: STILLEBEN 1906

sind dem Material angemessen immer kräftig im Strich und durch tektonisch feste Umrisse gebunden; die Blatt- und Blumenzierden sind von einer quellenden Phantastik der Traumwelt, aber auch in den gewagtesten Verschlingungen immer organisch entwickelt, nirgends ist auch im schwierigsten Raume ein kleiner Betrug gestattet, um eine Schwierigkeit in Ecken und Wendungen zu lösen: alles wurzelt, wächst, biegt sich, knospet und blüht nach dem lebendigen Gesetz im Blute des Künstlers. Ja, wenn wir uns der Vorbilder Lechters auf seinem Wege künstlerischer Selbstzucht erinnern, so sehen wir, dass die Schriften selbst, die er zu schönen Druckwerken gestaltet, kein Zufälliges, sondern jedesmal der Ausgangspunkt einer Gestaltung sind und so auch der geistige Inhalt tief in das Wesen des Ganzen einbezogen ist. Er ehrt so mit seinem besten Können, was er selbst verehrt und liebt, und will zu den schon vollendeten — Shakespeare, Goethe, George — auch die Werke der anderen Führer und Lehrer der Menschheit gesellen, um dem Würdigen auch ein würdiges Kleid zu geben.

Dieses gleiche Verhältnis des dargestellten Gegenstandes zur eigenen Anschauung der Welt oder um die Beziehung noch inniger zu deuten: zu den Sehnsüchten und Erfüllungen seines Lebensglaubens finden wir auch auf seinen Tafelbildern wieder. Wir besitzen heute weder einen Mythos wie die frühen Griechen noch eine Heilige Geschichte wie die Menschen der Gotik als Gesamtgut des höchsten Erlebens und damit als höchsten Gegenstand der künstlerischen Darstellung: der einzelne Schaffende ist noch allein der Bildträger seiner vereinzelter Welt; darum kann für den Künstler nur im künstlerischen Schaffen selbst das höchste Erleben liegen, und die höchsten Gegenstände seiner Darstellung sind also Lust und Schmerz der schaffenden Seele selbst. So sehen wir bei Melchior Lechter nach den Jugendwerken, die meist noch die Bilder der äusseren Natur variieren — z. B. „Frühling“; „Herbst“; „Der Nachmittag“; „Liebesgarten“ u. a. — die ganze Welt des inneren Geschehens in immer neuen Themen erstehen und von seinem inneren Ringen Zeugnis geben: „Der heilige See“ (1891), „Blaue Blume Einsamkeit“ (1893), „Die Stille“ (1893), „Die Inspiration“ (1893), „Die Muse am Meer“ (1894), „Schattenland“ (1896), „Traumgefilde“ (1896), „Orpheus“ (1896) und „Die Weihe am mystischen Quell“ (1899—1902) (vergl. Abb. zw. S. 48 und 49) haben als Gegenstand der Darstellung die Erwartung, den Kampf oder die Erfüllung des Inneren Gesichts und sind zugleich selber die Äusserungen dieses Ringens, sind selber Kampfplatz und Kampfpriest! Von diesem Blickpunkte aus versteht man vielleicht am besten die Deutung der damals notwendigen Losung „Die Kunst für die Kunst“ als eine Freiheit des schöpferischen Zentrums von jedem anderen Zwecke als dem seiner Selbstdarstellung und begreift, dass bei der Zersplitterung aller Zwecke am Ende des neunzehnten Jahrhunderts in der äussersten Anspannung dieser Freiheit die einzige Möglichkeit einer Lebenserneuerung lag. Und nur von hier aus vermögen wir auch die malerische Form dieser Tafelbilder zu verstehen: fast auf allen finden wir die Gestalt des Menschen allein, nur von den Genien seines geistigen Reiches begleitet, in der Einsamkeit einer Landschaft, die zugleich sein Träger und Spiegel ist; da kein äusserer Vorgang irgendwelcher erzählender oder schildernder Art vorgeführt, sondern nur ein innerer verbildlicht, in Wirklichkeit zum Bilde gemacht wird, so sind alle Gestalten und Dinge ruhig, in formalem Sinne

ruhig, das heisst: ihr Umriss ist fest, ihre Umgrenzung ganz bestimmt und klar! Die Bedingung der gehaltenen Gebärde — mag sie nun figürlich den Ausdruck äusserster Erregung oder totenhafter Versunkenheit wiedergeben müssen — ist dadurch immer



MELCHIOR LECHTER: TITELBILD AUS „STEFAN GEORGE: DER SIEBENTE RING“ 1909

erfüllt: das Stehen, Schreiten oder Schweben, das Schweigen, Schluchzen oder Segnen der Gestalten und ihnen entsprechend oder sie steigernd ihre dingliche Umgebung hat durch seine sichere Einspannung in den Kontur ein Getragensein in sich selbst, das einzig, wie auch die alten Meister wohl wussten, die Klarheit und Einfachheit der Ver-

bildlichung eines geistigen Geschehnisses verbürgt. Damit ist jedoch ebensowenig eine allgemein gültige Malweise stabilisiert, wie die Entwirrung der Erscheinungen aus fließendem Licht und Dunkel, in der etwa Rembrandt als höchster geschaffen hat, eine solche bedeutet: es sind Ausdrucksformen verschiedener Welten, an deren Wertung ganz andere Massstäbe zu legen wären, als die der Malkunde. So hört man heute auch das Programm einer „reinen Malerei“, die alle Dinge aus den verschwimmenden Schim-

mern von Glanz und Luft, die alle Grenzen ineinander tauchen, erzeugen soll, als sei damit eine höchste Form der Malerei zu erreichen. Aber in Wahrheit bleibt auch sie nur Mittel eines inneren Willens und bedeutet als Technik nichts, wenn dieser nichts bedeutet. Im grossen Künstler aber binden sich alle Möglichkeiten seiner Zeit, und wollten wir Melchior Lechter einzig in den Pastellen, in

Werken wie „Männlicher Kopf“ (1892), „E-Moll-Präludium von Chopin: Tristis



MELCHIOR LECHTER: STUDIE FÜR EIN GLAS-
GEMÄLDE 1907

bedingt ist. In ihr ruht jene „belle inertie“ von Gustave Moreau — ich könnte auch Feuerbach oder Böcklin sagen — welche alles Leidenschaftliche des Menschen, alles Stürmende der Natur in eine traumhafte Fessel schlägt, in jene süsse Trauer, die nur der höchsten Schönheit eignet, und welche alles Handeln oder Dulden der Gestalten und Dinge wie in einem lautlosen Raume geschehen lässt. Es ist eine atemlose Stille, welche dennoch die grösste Summe von Kraft umfasst, eine Ruhe, welche das höchste Mass lebendiger Reichtümer in sich trägt und jede Gebärde mit der Wucht

est anima mea-
usque ad mor-
tem“ (1892–1893)
oder den beiden
„Stilleben“
(1906; vergl. Abb.
S. 7; zw. S. 37
und 38) betrach-
ten, so würden wir
ihn als einen der
ersten Künstler
der „reinen Male-
rei“ erfinden. Der
wesentliche Kern
dieses Begrif-
fes liegt in der
Negation des
Linearen, und
wir sahen, durch
welche Notwen-
digkeit gerade
die streng begren-
zende — im übrigen aber völlig im
Malerischen ge-
bundene — Linie
Melchior Lechters
auf seinen gros-
sen Tafelbildern

verborgener Geheimnisse beladet. Die Ursache aber dieser gebundenen Gegensätze liegt in der Einigung des Formal-Ruhigen mit dem Formal-Bewegten, das heisst: wie die lineare Umgrenzung das Prinzip des ersten ist, so ist das Prinzip des zweiten: die Farbe. Sie ist die Kraft, sie ist der Reichtum, sie ist das Geheimnis! Sie, die Schweifende, sie, das Ungebärdige, sie, das Immerzerfliessende, ist gebändigt in der „schönen Ruhe“! Nun begreifen wir mit einem Male den Herd ihrer Glut: sie ist der notwendige Ausstrom alles Leidenschaftlichen, sie ist der Flügel des Sehns, der Schrei der Qual, der jubelnde Laut der Freude! In ihr sind die sieben Mündler des Lichts, die nun erst im unverbrüchlichen Gesetz gebunden alle Melodien verlauten, alle Töne von der zartesten Gebundenheit bis zum zuckenden Fortissimo verschwenden dürfen. Welche Freude wäre es, diese geistig-sinnlichen Einklänge bis ins einzelne etwa auf der „Weihe am mystischen Quell“ verfolgen zu können: wie die bleichen und die glühenden Blumen, der brennende Himmel und See, die Gewänder, Mäntel, Brunnen, Tempel, deren jedes nach den Werten, die wir schon beim zeichnerischen Werke unterschieden, mit farbigen und ornamentalen Kostbarkeiten von blasser Schlichtheit bis zu goldner Pracht bedacht ist, auch die Fabel, der Inhalt und das Blut des Geschehens sind, das aus den lieblichen, den ernsten, den tiefen und den erhabenen Mienen der Gestalten spricht. Wir fühlen vor solchen Werken die Lösung des Rätsels, das als Aufgabe immer Rätsel bleibt, wie ein Menschenwerk ein Gleichnis des Weltganzen sein kann: nicht als symbolischer Inhalt, sondern als ruhende Harmonie lebendiger Kräfte. Wir erkannten dies im ersten Teile als notwendige Forderung für ein Kunstwerk und sehen nun, wie die Werke Melchior Lechters als Zeugnisse einer solchen hohen künstlerischen Lebensentfaltung erscheinen; andre von den Tafelbildern, wie „D-Moll-Quartett: Adagio von Schubert“ (1889), „Adagio Mysterioso“ (1892), „E-Moll-Präludium von Chopin“ (1893), „Der Garten der Ehe“ (1896), „Wald der Tusferi“ (1905) sind auf demselben Grunde, aber gleichsam aus der Ergriffenheit durch Werke anderer Künste, vor allem der Musik und der Dichtung entstanden; wieder andre sind meist aus Gründen der Einordnung in ein vorhandenes Ganzes, wie das herrliche „Panis Angelorum“ (vergl. Abb. vor S.1) aus einer tiefen Erfassung der christlichen Symbolik hervorgegangen; aber indem sie mit der dinglichen zugleich wieder die farbige Symbolik erschliessen, erweitern sie in der letzten Allgemeingültigkeit der geistig-sinnlichen Bedeutung der Farben das Christliche zu einer kosmischen Mystik, die dem schauenden Auge zugleich das Einfachst-Klare und das Tiefst-Verschleierte ist. In den schon erwähnten sieben Entwürfen endlich scheinen mir alle diese Werkgründe in den höchsten malerischen Werten vereinigt zu sein: der künstlerische und religiöse Mensch hat hier seine letzte Einheit nicht in dem Sinne gefunden, dass die Kunst mystisch, sondern dass auch die Mystik, sein tiefstes religiöses Gefühl, Kunst geworden ist.

Wir sahen, dass die Möglichkeit, solche geistigen Erlebnisse im sinnhaften Bilde darzustellen, nur im schwebenden Gleichgewicht von Ruhe und Bewegung, nur in der lineargehaltenen Fesselung der farbigen Leidenschaft beruht: Die höchste Steigerung dieser Möglichkeit bietet die Glasmalerei und dieses ist der tiefere Grund, weshalb Melchior Lechter der Wiederentdecker dieser Kunst geworden ist. Er bedurfte, um den

inneren Gesichtern ihre sinnenhafte Wirklichkeit, ihre höchste Wahrheit zu geben, eines Mittels, das ihm in der strengsten Gebundenheit die äusserste Entflammung der Farben-gluten erlaubte, und da ein gütiger Stern ihm gerade dieses Mittel, das Glas, schon in den Knabenjahren in die Hand gab, dass er an ihm sein erstes Können übe, so fand sein erwachender Genius bald den Schlüssel, der den Jahrhunderte lang verschlossenen Zauber dieses Stoffes öffnete. Hier sind neue Schönheiten der Farbe aufgebrochen, vor denen wir in den alten Domen wie vor unfassbaren Wundern standen, vor denen Toren etwas von verlorener Technik heuchelten, als sei nicht der Geist es, der die Wunder schaffe und die Stoffe nach seinem Willen forme. Denn die Glasgemälde Melchior Lechters sind ebenso wie seine Tafelbilder werkgewordene Geburten seiner geistigen Welt, und wir finden die gleichen Ordnungen des schaffenden Lebens und reinsten Geniessens verkörpert in denen der Wohnung des Künstlers: „Sanctus Sonus, Sanktus Odor“ (1895) „Leidenssehnsuchtmotiv aus dem Vorspiel zu Tristan und Isolde“ (1895), den sogenannten „Nietzschefenstern“ (1895); des romanischen Hauses in Berlin: „Friedensflamme“ (1896), „Musik“ (1896), „Brunnen“ (1896), „Goldne Blumen“ (1896), „Weihrauchbecken“ (1896); der Simeonskirche in Berlin: „Christus als Weltenrichter“ (1896); des Pallenberg-Saales in Köln: „Schönheit und Wahrheit“ (1899—1900); dann im „Ritter Keuschheit“ (1902); dem „Glasgemälde-Triptychon für das Sanktuarium einer Dame“ in Dresden (1907—1908, vergl. Abb. zw. S. 28 und 29), das die dichterische Empfängnis darstellt, und endlich dem Triptychon „Lumen de Lumine“ (1907—1909, vergl. Abb. zw. S. 20 und 21) im Treppenhause des Landes-Museums zu Münster i. W. Alle sind sie Gebilde tiefster künstlerischer Erschütterungen, reissen mit unsagbarer Gewalt



MELCHIORLECHTER: STUDIE FÜR EIN GLASGEMÄLDE 1907

verhangene Schluchten menschlicher Leiden und Freuden auf und erfüllen unser Sehnen mit einer glühenden Inbrunst nach dem einen Geheimnis der Schönheit und Wahrheit, das auf dem Brunnen-grunde des Daseins ruht. Das geistige Problem der Linie ist hier durch den Stoff selber letzter Zwang geworden: alles ist strengste Teilung, gefasster Umriss, härteste Begrenzung, jeder einzelne von Tausenden von Werkteilen ist vom Bleirand oder seiner unbedingten Forderung folgend vom schroffsten Kontur umzingelt!

MELCHIOR
LECHTER:
INITIAL AUS
„GOETHE
UND SEINE
FREUNDE“
1909



ber innerhalb dieser Wälle und Gräben, welche Bewegung und welches Leben! Das geistige Problem der Farbe ist hier durch den Stoff selber letzte Lösung geworden: die höchste bewegende Gewalt der Welt, das Licht, wird im durchscheinenden Glasstoff zum Instrument, dem der Künstler seine berausenden Gesänge entlockt; indem er die Einheit des Lichtes in die unendlichfältigen farbigen Töne zerlegt, die einzelnen zu rhythmischen Gruppen, die Gruppen wieder zu grossen Harmonien bindet, vermag er das Flutende zu fesseln, die Brände zu schönen Gluten zu einigen, und der Ruf Faustens: „Welch ein Getöse bringt das Licht!“ wandelt hier seine Bedeutung: die gebändigte Lohe der Farben wird Sprache! Hierin liegt der allgemeine Sinn dieser Werke: Die göttliche Bewegung wird durch den Menschen lebendige Form, wird Gestalt, und darin liegt der besondere Sinn des letzten grossen Glasgemälde-Triptychons „Lumen de Lumine“! Licht vom Lichte: aus der höchsten Höhe des wolkenumzogenen, rosenfarbenen Himmelsdomes strahlt das reine weisse Licht hernieder; die menschlichen Augen vermöchten seinen lauterer Glanz nicht zu ertragen, darum wandeln seine Strahlen sich in die Genien der Ars Coelestina und Ars Humana und fallen erst aus ihren Händen als Weihrauch und Rosen, als Gnaden, in die irdische Sphäre; zwischen ihr und dem unsagbaren Feuer der oberen Welt flammen die neun Kerzen des liebenden Verlangens: von oben entzündet, flackern sie wieder als Dank und Sehnen hinauf. Unten aber in schattenhafteren kühleren Tönen steht der schaffende Mensch am heiligen Brunnen, dessen lebendiges Wasser nur die sinnlich fassbare Form des Lichtes ist und erbittet vom „Ursprung aller Bilder“ das innere Gesicht, die innere Flamme, die innere Kraft. Als demütig Flehende, stolz Hoffende, leidvoll Wissende, erschüttert Begnadete stehen die Künste am Brunnen unter den ewigen Sternen des veilchenfarbenen Himmels. Man müsste die Steigerungen Dantes bei der immer strahlenderen Entfaltung der himmlischen Rose besitzen, um nach der Schilderung der Pastelle und Tafelbilder die Gluten eines solchen Glasgemäldes zu beschreiben. Niemand, der sie einmal gesehen hat, wird die Herrlichkeit dieses Schimmers funkelnder Edelsteine vergessen; vor ihm hat selbst die kritischen Gehirne unserer Tage der ihnen so fremde Schauer frommer Stille und zwingender Weihe gefasst. Freilich, wie vermöchten sie sich ganz dem Edlen hinzugeben: dass Melchior Lechter in der Glasmalerei der unbestrittene Meister der heutigen Kulturwelt und der erste seit vielen Jahrhunderten ist, müssen sie für die „Technik“ zugeben, aber wollen es — welch ein Unsinn! — für den „Stil“ nicht gelten lassen. Ihre Meinung würde uns nicht kümmern, wenn nicht das gesunde Gefühl der Jugend durch solche Missleitung gefährdet würde, und an nichts ist uns mehr gelegen, als diese zu bewahren und zu einem schönen Menschentume zu fördern. „Es sei“, so liest man vom „Lumen de Lumine“, „seltsam, dass im Lande der kernigen Westfalen gerade dieses sublimste Kunstwerk seinen Platz finden solle...“ Aber kennt ihr denn die alten westfälischen Meister nicht, die vor fünf- bis sechshundert Jahren wohl nicht weniger kernhaft waren? Nicht den Konrad von Soest, nicht den Meister des Liesborner Altares und alle diese wunderbaren Künstler, die eine ungleich zartere Tönung, eine ebenso feine Differenzierung der



MELCHIOR LECHTER: FEDERZEICHNUNG. EINSAMER GARTEN AUF ELBA, FRAGMENT 1904

DRUCK: W. W. FRANZ HANSTÄDEL, MÜNCHEN



MELCHIOR LECHTER: FEDERZEICHNUNG. EINSAMER GARTEN AUF ELBA, FRAGMENT 1904

DRUCK VON FRANZ HANFSTAENGL, MÜNCHEN

Farben und Gebärden hatten? Gegen sie ist das Werk Melchior Lechters ein Sturm von hinreissenden Gewalten, ein Farbenrausch von ungeheurer Kraft, aber gemeinsam mit ihnen sind ihm Klarheit und Schönheit der Harmonien. „Es sollte sich“, so liest man, „irgend ein weltentrücktes Haus, das der Erbauung dient, mit diesen Fenstern schmücken; ein Museum, das der Kunst geweiht ist, sollte volles Licht einlassen und die starke Luft eines gegenwartfreudigen Lebens...“ So legt die Museen zwischen die Fabriken! Zu was sollen sie denn dienen, wenn nicht zur „Erbauung“? Was sollen sie geben, wenn nicht einen stillen Ort, wohin der Mensch sich vor dem Wirbel der Städte rettet, damit er die Werke geistiger Kräfte sehe und Kraft gewinne, nach deren Werten das Leben zu formen? Ein Raum der Kunst soll nicht das trübe Licht des Alltags in sich hineinlassen, sondern sein reineres Licht hinaustragen! Wer wirklich dieses „gegenwartfreudige“ Leben in Rauch und Qualm und Tosen kennt, der weiss, wie not der Seele eine stille, heiligende Stunde tut, dass sie nicht untergehe, und dazu hilft kein Werk dem Museum besser, als das selber den Triumph menschlicher Heiligung singt. „Wie sonderbar müssten“, so liest man, „dem gesundempfindenden Westfalenmanne die bleichen Jünglinge, die dekadenten Schwächlinge vorkommen...“ Der sachliche Irrtum ist deutlich, denn der Westfälische Landtag war selbst der Besteller und stete Förderer des Werkes; „die bleichen Jünglinge“ verraten den Mangel an jedem Verständnis für die Glasmalerei, die nur einfarbige Tonflächen kennt; „die dekadenten Schwächlinge“ zeigen den typischen Mangel des Kritikers, überhaupt ein Starkes sehen zu können. Weil sie nur Seelenloses zu sehen gewohnt sind, kennen sie den seelischen Ausdruck einer Miene nicht; weil sie nie das Erleben einer geistigen Arbeit im intuitiven Sinne erfahren haben, halten sie für dekadente Linie, was Rune des schwersten Erlebens ist. Hier schreit freilich nichts naturalistisch-demokratisch, und durch diese stumme Verschlossenheit dringt nur die unerwehrbare Wellenlinie des inneren Sturmes bis an die Oberfläche. Aber weil ihnen die Sprache fremd ist, die diese Gesichter sprechen, die Gebärde fremd ist, die diese Gestalten über die Ebene des Gewöhnlichen erhebt, heisst ihnen tiefe Leidenserfahrung nur „schwächlich“, strenge Zucht nur „eckig“. Genau so hörten sie noch vor wenigen Jahren — der kräftige Wind hat jetzt schon manche rostige Fahne gedreht — die Dichtungen Stefan Georges nur als Lautgeklingel: denn nicht nur ihr Ohr, sondern ihre Seele ist taub, nicht nur ihr Auge, sondern ihr Geist ist blind. Sie wissen nicht, dass der Kampf um die Schönheit von jeher mit der Geburt des adligen Leibes begonnen hat, dass die Gestalten dieser Meister die Formen der Zukunft in sich tragen: die aus innerem Stolz erzeugte Gebärde der edelgehaltenen Ruhe, welche die Willkür der körperlichen Bewegungen im schönen rhythmischen Zwange bündigt. Denn der wahre Künstler will nicht ein schönes Gebild schaffen, um dem Auge oder Ohr einige genüsslichen Augenblicke lang zu gefallen; er will uns mit seinem Werke im Tiefsten erschüttern, durch die Erschütterung in seine Lebenswelt reissen, uns dort zwingen, ein Gewohntes zu verlassen, und indem er uns mit Bildern und Kämpfen eines höheren Daseins füllt, als sie der Alltag kennt, in uns selbst die höchsten Gewalten aufrufen, dass sie Leib und Seele nach dem Geschauten umbilden und schöner formen. Die äusserste Möglichkeit einer solchen Einwirkung ist dem bil-



MELCHIOR LECHTER: TITELBLATT AUS „FRIEDRICH GUNDOLF, SHAKESPEARE
IN DEUTSCHER SPRACHE“ BD. II, 1908

KÖNIG RICHARD II.

DRITTER
AUFZUG

ERSTE SZENE

BOLINGBROKES LAGER ZU BRISTOL.
BOLINGBROKE, YORK, NORTHUMBERLAND, PERCY,
WILLOUGHBY, ROSS, BUSHY UND GREEN ALS GEFANGENE.

BOLINGBROKE:
Führt diese Männer vor... Bushy und Green.
Ich will nicht eure Seelen peinigen,
Weil sie sogleich vom Leben scheiden müssen,
Durch lange Rügung eures Frevlerlebens..
Nicht christlich wärs. Doch um von meiner Hand
Eur Blut zu waschen, will ich öffentlich
Hier einige Gründe eures Tods enthüllen.
Ihr habt missleitet einen edlen Fürsten,
An Blut und Zügen ein beglückter Herr –
Durch euch verunglückt und entstaltet ganz.
Mit euren sündigen Stunden schiedet ihr
Gewissermassen ihn und sein Gemahl.
Ihr bracht den Bund des königlichen Bettes
Und trübtet einer holden Fürstin Wange
Mit Tränen die eur Unrecht ihr entlockte.
Ich selbst, ein Prinz durch Rechte der Geburt,
Dem König nah im Blut – und nah in Liebe
Bis ihr bewirkt dass er mich missgedeutet:
Musst eurer Unbill meinen Nacken beugen,
Zu fremden Wolken meinen Hauch verseufzen
Und essen der Verbannung bittres Brot,
Indessen ihr geschwelgt mit meinen Gütern,
Mir die Geheg enthegt, gefällt die Forste,

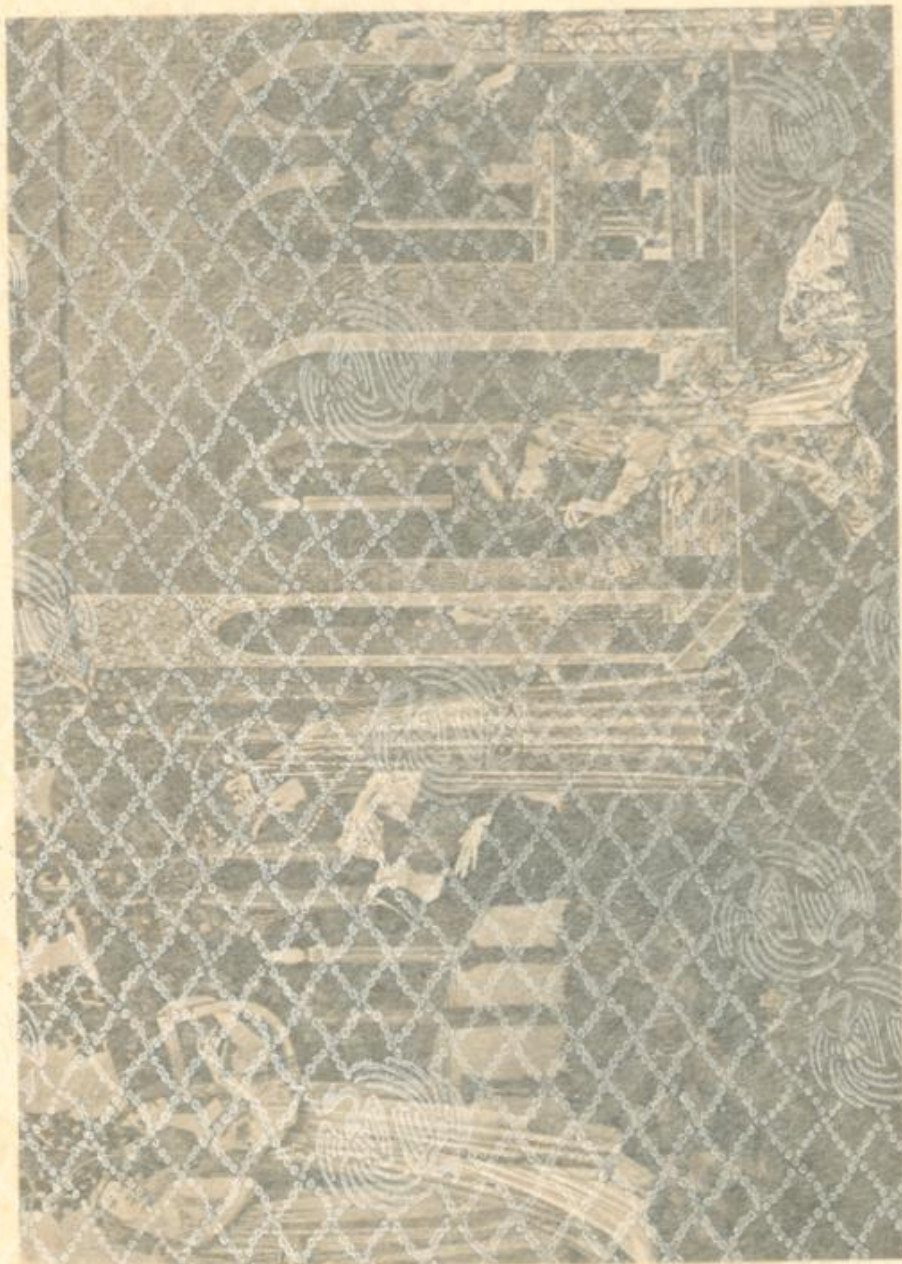
153

MELCHIOR LECHTER: TEXTSEITE AUS „FRIEDRICH GUNDOLF, SHAKESPEARE
IN DEUTSCHER SPRACHE“ BD. III, 1908

denden Künstler dort gegeben, wo er den ganzen Menschen einzig mit seinem Rhythmus umfassen kann: im selbstgestalteten Raume.

Durch die Stiftung der Inhaber der Firma Pallenberg — wie denn überhaupt neben den Männern des Schrifttums, der Musik und Museumsverwaltung vor allem Industrielle, Staatsmänner, Baumeister wie Messel, Schwechten, Karl von Grossheim, Drucker und andre Handwerker die ersten Anhänger und besten Förderer Lechterscher Kunst geworden sind — durch Jakob Pallenberg und Ludwig Ziegler wurde Melchior Lechter die Aufgabe zuteil, im Kunstgewerbe-Museum zu Köln am Rhein einen Feierraum zu schaffen, der ein einheitliches Gesamtwerk der bildenden Künste und Kunstgewerbe des heutigen Deutschland darstellen sollte. Auch hier erfüllte sich eine glückliche Notwendigkeit: dass die Wahl auf den Künstler fiel, der im Jahre 1897 wie wenige andre imstande war, eine solche Aufgabe zu lösen. So sehr die Ausstellung des vorhergehenden Jahres die Vielseitigkeit und Stärke seiner Kunst gezeigt hatte, so umfasste sie dennoch kein Gesamtbild seines Könnens: denn er hatte in der Einrichtung und Ausstattung seiner Wohnung schon erfüllt, was nun das grössere Werk von ihm forderte! Er hatte Räume geschaffen, die nur von seinem Rhythmus getragen sind, und deren Luft von seinem Geiste belebt erscheint. Wer je diese stille Wohnung inmitten der Grossstadt betreten hat, kennt den Zauber, mit der sie unser ganzes Wesen unmittelbar umfängt, uns wegführt von jeder Erinnerung des Draussen, mit einer unsäglich schönen Ruhe und Reinheit erfüllt und unsre Gedanken hier mit Traum, hier mit Feier, dort mit Ernst der Arbeit durchdringt. Hier hatte Melchior Lechter seine Fähigkeiten im Dekorativen und Ornamentalen üben können: was nicht von seiner eignen Hand hergestellt ist, wie es die Glasgemälde, die Malereien der Wände und Decken sind oder die wunderbaren Rahmen aus Holz und Messingstäben um Reproduktionen alter Meister, aus deren doppeltem Gold- und Farbgrunde Achat und Stahlpunzen unvergleichliche Stücke traumhafter Umrangung geschaffen haben, das ist nach seinen Entwürfen angefertigt, wie die eichenen Bücher-, Arbeits-, Wäsche- und Küchen-Schränke, die kräftigen mit Schnitzereien geschmückten Sessel und die mit dunkelglasierten Fliesen ausgelegten Tische, die bronzenen Ampeln und Kronleuchter mit Glasmalereien und eingebranntem Email, die schweren Vorhänge, Decken, Kissen, Matten — der ganze Hausrat trägt das Gepräge seines Wesens: den unerbittlichen Ernst seines Geistes und die schöne Wärme seines Herzens. Der eine spricht aus dem strengen tektonischen Aufbau der Möbel, aus der herben, sachlichen Ornamentik aller Geräte, die andre aus den leuchtenden Wundern der Fenster, der Glastüren, der Wände und aller farbigen Reichtümer, mit denen alle Dinge nach dem Grade ihrer schmückenden oder nützenden Natur überworfen sind. Diese einheitliche Gestaltungskraft im Tektonischen und Malerischen, in der Ornament- und Körperbildung hat im Pallenberg-Saal ein Raumwerk von einer Schönheit geschaffen, vor der das nachhinkende Zeit-Alter wie stets vor grossen Werken in verständnislosem Bemühen steht, während sich die Jugend der Zeit aus ihr Erhebung und freudige Begeisterung holt.

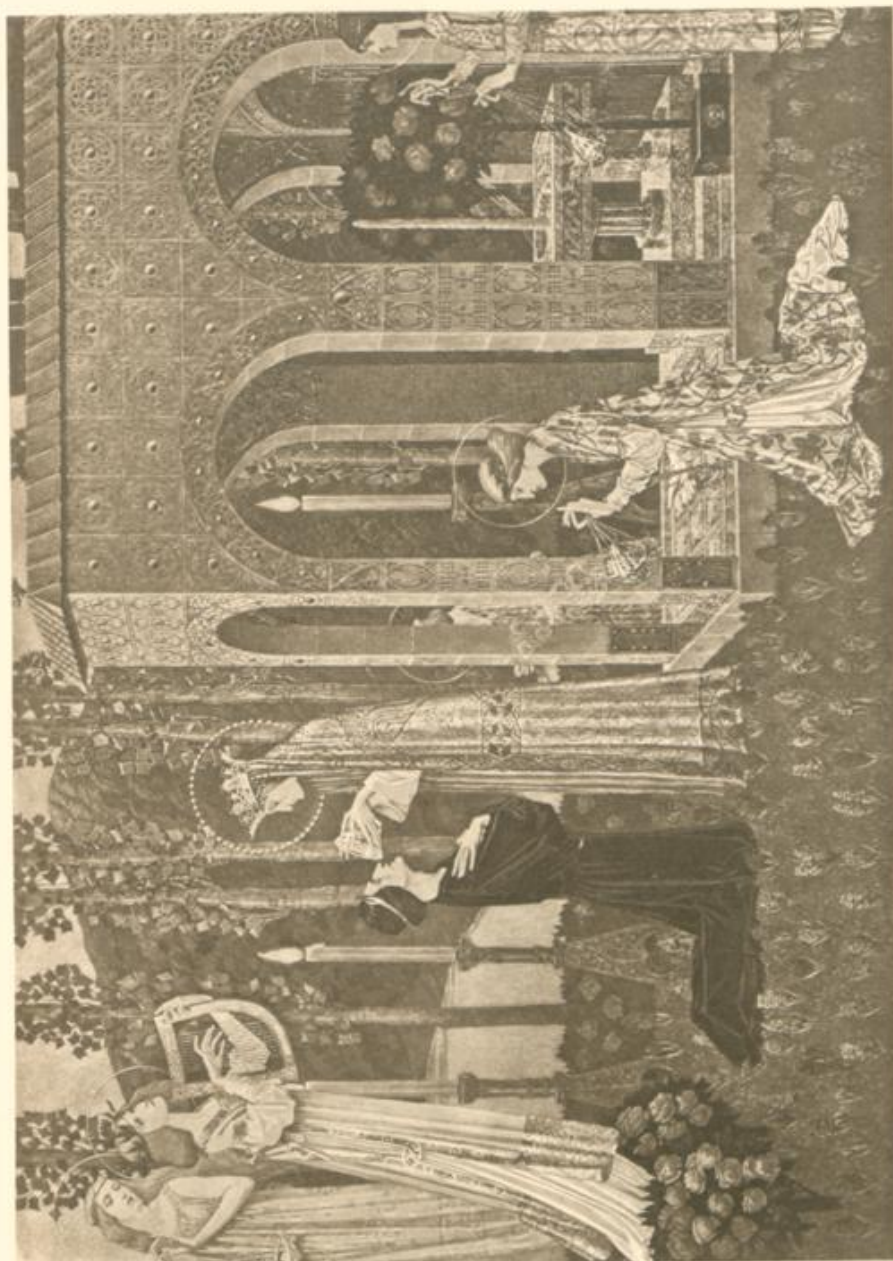
Die Längswände des rechteckigen Raumes sind durch je zwei Pfeiler zerlegt, welche die flachgewölbte Decke tragen und, da sich die gegenüberliegenden oben durch breite Gurtbögen verknüpfen, die Decke und den ganzen Saal in drei Räume gliedern. Dieser



MELCHIOR LECHTER: DIE WEIHE AM MYSTISCHEN QUELL

BERUFEN: DURCH DES MYSTISCHEN QUELLES TRANK: EMPFANGE DEN HEILIGEN RAUSCH: AUS DEM GEBOREN GEWEIHTE WERKE!

TAFELGEMÄLDE IM PALLENBERG-SAAL ZU KÖLN AM RHEIN 1901-1902
NACH EINER GRAVÜRE IM VERLAG VON KELLER & REINER, BERLIN



MELCHIOR LECHTER: DIE WEIHE AM MYSTISCHEN QUELL

BERUFEN: DURCH DES MYSTISCHEN QUELLES TRANK: EMPFANGE DEN HEILIGEN RAUSCH: AUS DEM GEBOREN GEWEIHTE WERKE!

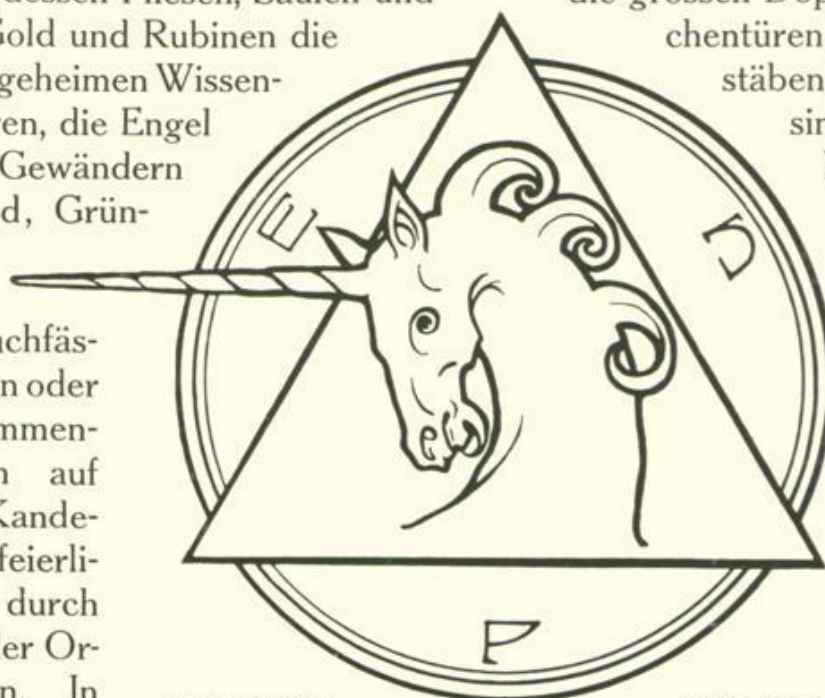
TAFELGEMÄLDE IM PALLENBERG-SAALE ZU KÖLN AM RHEIN 1901-1902
NACH EINER GRAVÜRE IM VERLAG VON KELLER & REINER, BERLIN

DRUCK VON FRANZ HANFSTAENGL, MÜNCHEN

schönste und zugleich einfachste Rhythmus der Dreiteilung beherrscht dann weiter die grossen Wandflächen und löst sie zu klar überschaulichen Gruppen, während die Drittel selbst wieder wechselnd durch Kreisfüllungen oder Drei- und Vierteilungen geordnet sind. So enthält das Mittelstück der Eintrittswand das Tempera-Triptychon „Die Weihe am mystischen Quell“. Vor dem abendroten Himmel hinter dem düsteren Berge, zwischen rotvioletten Hyazinthen und blassen Rosen in tiefgrünen Kugelbüschen kniet bleich und geschlossenen Auges, den schmalen Goldreif um die Stirn, in purpurnes Schwarz gekleidet der Dichter und empfängt von der gekrönten Priesterin im brokatenen Mantel den Trank aus dem heiligen Quell. Vor den schlanken Stämmen am Seerand schweben die Genien der Klänge und Düfte, ein einziger Akkord der zartesten Töne, während um den Goldtempel, in dessen blauer Wölbung die Schale des Springquells steht, dessen Fliesen, Säulen und

Bogen aus Gold und Rubinen die Zeichen der geheimen Wissenschaften zieren, die Engel in schweren Gewändern von Blaugold, Grün-

gold und Braungold die Weihrauchfässer schwingen oder zwischen flammenden Kerzen auf kostbaren Kandelabern die feierliche Stunde durch die Klänge der Orgel begleiten. In den Seitenfeldern dieser Wand liegen



MELCHIOR
SIGNET DER EINHORNPRESSE 1909

die grossen Doppelflügel der hohen Eichentüren, die selbst mit Goldstäben, mit geschnitzten Reliefs singender Mädchen, mit bronzenen Klinken und emaillierten Beschlä-

gen geschmückt sind und in den Supraporten zwei – von Stichling modellierte – Flachreliefs in alter echter Majolikatechnik tragen. Das Mittelfeld der Südwand nimmt vor dem Kreisrund eines blühenden Rosenbaumes eine reich-

geschnitzte, mit Seidenkissen belegte Sitzbank ein, deren Rückenlehne sich zu einer blumenüberwölbten Stele aufreckt und ein feines schmales Holzrelief zweier umschlungener Gestalten, der jungfräulichen Kunst und des sie schützenden Künstlers, umfasst; links und rechts von ihr spriessen auf dem türkisfarbenen Samt, der die Wände bekleidet, vier schlanke dunkle Lorbeerbäume in goldumsäumter Applikationsstickerei zu dem flachen oberen Bogen. Ihnen entsprechen in den Seitenfeldern der gegenüberliegenden Nordwand auf blassgelbem Grunde je vier Quellen und zarte aufwärtsstrebende Blumenbäume, während in der Mitte vor der gewaltigen Samtkrone eines Kastanienbaumes aus purpurbraunem seidenen Laub und lilafarbenen Blütenkerzen der grosse stolze Körper des Kamins aufragt, aus dessen Sandsteinfuss die flammenden Bronzen der Feuerung, aus dessen mit Goldblättchen verzierten tiefblauen Kacheln die vier herrlichen Mosaiken, die sakralen und profanen Kleinkünste



MELCHIOR LECHTER: TITELSEITE AUS „FRIEDRICH WOLTERS: HERRSCHAFT UND DIENST“,
OPUS I DER EINHORN-PRESSE IM VERLAG OTTO V. HOLTEN 1909



DAS REICH¹²

ie über den familien des blutes und der blutvermischung die familien des geistes und der geistvermischung stehen, deren geschichte noch so lange ungeschrieben bleibt, als die menschen in den grob sichtbaren erscheinungen selbst das wesen des weltgeschehens zu erkennen glauben und, statt mit innerem auge und innerem finger den formen folgend zu den ausströmenden kernen zu gelangen, an den zufälligkeiten des stoffes und des ortes die zugehörigkeit der werke und der taten mit lupe und zirkel abzumessen wähnen, so steht auch über den reichen der rassen- und der wirtschaftsgrenzen, unbengt von berg und zoll, im freien raum der selbstgeschaffenen atmosphäre das Geistige Reich. Da der körper dieses Reiches nirgends sichtbar wird als an den spiegelungen der natürlichen dinge und ihrer seelischen bewegung, so nennen wir die Natur, mit welchem worte wir den inbegriff des ganzen sinnlich erkennbaren alls umfassen, und die Seele, mit welchem worte wir die

MELCHIOR LECHTER: EINE SEITE AUS „FRIEDRICH WOLTERS: HERRSCHAFT UND DIENST,“
OPUS I DER EINHORNPRESSE IM VERLAG OTTO V. HOLTEN 1909

darstellend (s. Abb. S. 10—13), gleissend niederleuchten. Die drei Fenster der Lichtwand sind durch die kompositionelle Einheit eines Glasgemäldes verbunden: in der rechtwinklig ausgebuchteten Marmornische liegt der strahlende Lichtquell des ganzen Raumes, das breite vierteilige Mittelfenster; es trägt auf schimmerndem schwarz-grünen Blumenplan den unergründlichen Brunnen, in den sich hier die nackte „Schönheit“, den blauen Kranz im goldlackfarbenen Haar, durstig niederbeugt, aus dem dort die reichgewandete Wahrheit, den roten Reif um das blonde Haar, in ihrem Spiegel das immer neue Geheimnis aufzufangen sucht. Hinter ihnen wölbt sich auf verschränktem Astwerk in unzähligen roten Blütenringen das ungeheure brennende Rund des menschlichen Verlangens, der unstillbaren Sehnsucht, der flammenden Liebe und zu Seiten qualmen auf violenfarbenen Leuchtern „Harz und Santel“ zum reinen, klaren, alles überherrschenden Licht-Gelb des Himmels. Auf den kleineren Fenstern wallen vor den hellen smaragdenen Stämmen mit karminroten Blättern hinter inschriftgeschmückten Bannern hier Jünglinge und Männer in Leid, Harren und Gewissheit, dort Mädchen und Frauen in Hoheit, Ehrfurcht und Demut zu dem verheissenen Garten. Während das Mittelfenster und die Türen von einem lilafarbenen Marmor mit Goldmosaiken umrahmt sind, werden die seitlichen Fensterbogen von blaugrünen Streifen umfasst. Die ebene Teilung der Wände ist oben durch einen breiten Fries von hellvioletten Rosen, unten durch ein mit goldenen Stäben geteiltes Eichenholzpaneel bedingt, das sich an den wesentlichen Stellen zu kräftigen Blatt-, Frucht- und Blumenornamenten von immer neuer Erfindung gestaltet, und an den vier grossen Teilungspfeilern zu reichgeformten Sockeln aufwölbt, die vier schöne — von Stichling modellierte — Bronzestatuen, als Dichtung, Musik, Malerei und Plastik versinnbildlichte, flügelumhüllte Engel tragen und über denen sich, von Adlern gehalten, die Pracht geschnitzter Baldachine zur Decke rankt. Auf den Gurtbogen ranken die goldnen Rosenzweige weiter und breiten zu beiden Seiten breite Reihen goldner Rosen aus, deren Kelche die künstlichen Lichter fassen sollen; in ihrer Mitte aber ruht die eichenholzgeschnitzte Himmelsrose, in der ein Reigen von Engeln um die dreimal wiederholten Worte kreist:

GOTT UND DIE TRÄUME! GOTT UND DIE TRÄUME! GOTT UND DIE TRÄUME!

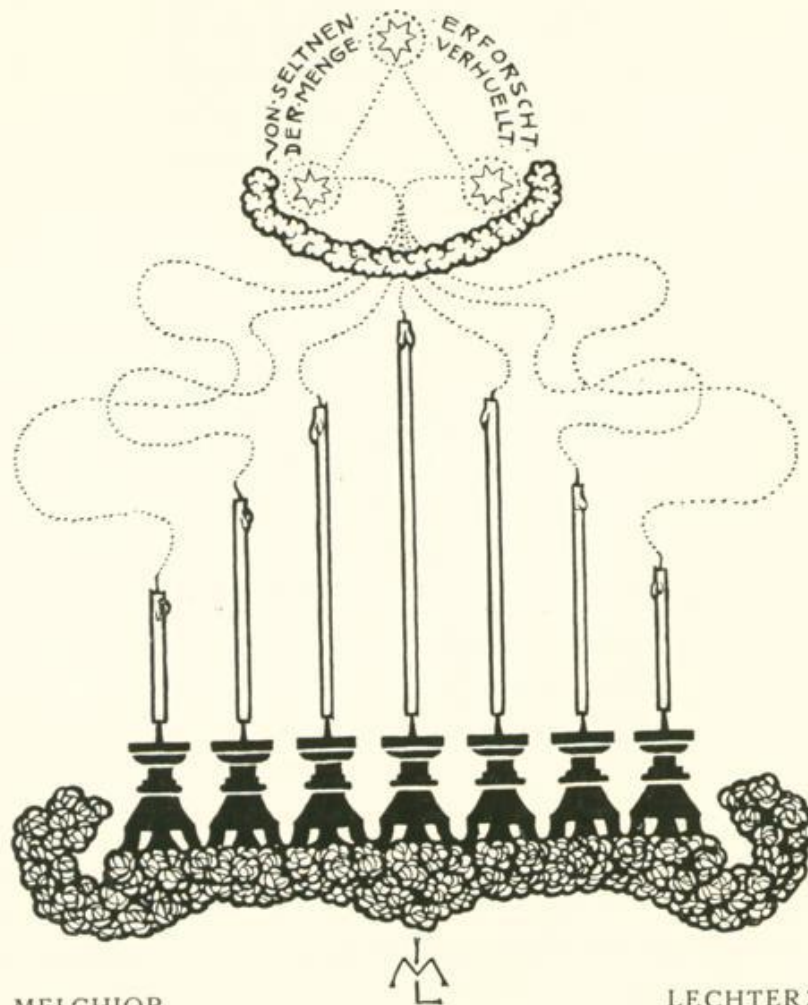
Wenn unser Blick von diesem Zentrum des Saales wiederkehrt, ist plötzlich alles um uns her verwandelt: die veredelten Stoffe, die wir liebend betrachteten, die geschnitzten und geglätteten Hölzer, die Sand-, Marmor- und Edelsteine, die Bronzen und geschmiedeten Eisen, die getriebenen und gepunzten Goldarbeiten, die geprägten Leder, die gewebten und gestickten Samt- und Seidenstoffe, die Gläser, die Schmelzwerke, Emailen, Majoliken und Mosaiken, alles verschwindet als Gegenstand und wird Sinn und Wort des ganzen Werkes; die strengen Formen und Linien, in die der Künstler sie gebunden hat, in dem er jedem seine sachliche Kraft liess und darum jedes um so kräftiger mit dem andern wirksam machte, sind nur noch die Gedanken eines einzigen Willens, der uns durchdringt; die flutenden und blitzenden Lichter, die brennenden und einsinkenden Farben, die bis zur höchsten Leidenschaft gesteigert, bis zum leisesten Weh gedämpft sind, vereinigen sich zu einem gewaltigen Einklang von Gold, Azur und Purpur und öffnen uns die tiefe Schau in die letzte Einheit des Raumes: Es ist das Opfer



MELCHIOR LECHTER: TITELBLATT AUS „FRIEDRICH GUNDOLF, SHAKESPEARE
IN DEUTSCHER SPRACHE“ 1908

des Schaffenden vor Gott! Jeder Strahl der Linie, jede Flamme der Farbe steigt hier als Gebet, dort als Dank hinauf zum ewigschenkenden Einen und wird von ihm wieder mit dem lebendigen Feuer beseelt. Kein Glanz, kein Ding hat einen andern Zweck als ein Flehen um Empfängnis oder ein Lob für Empfangenes. Die ganze Stufenfolge von Leiden und Freuden des schaffenden Menschen liegt zwischen diesen Polen, und wie alle Inschriften des Saales es verkünden, so sind die Mienen der Genien und Gestalten deutlicher als sie das Bekenntnis des Strebens, des Leidens und der Arbeit, so sind alle Pracht, alle Kostbarkeiten deutlicher als sie der Ausdruck der Hoffnung, des Jubels und der Erhöhung. Die ewige Frage nach dem Geheimnis des Schönen, das nur dem gläubig staunenden Auge offen steht, der Lohn für den nieversagenden Glauben ans Werk, der nur dem Hingebungsvollen und Beharrlichen wird, hat hier eine Bildhaftigkeit, hat Gestalt gewonnen. Alle Kunst ist zum Kult geworden, der dem schöpferischen Grunde der Träume, der Gott dient, und der als wesentliche Handlung die Weihe des Schaffenden hat: „BERUFEN · DURCH · DES · MYSTISCHEN · QUELLS · TRANK / EMPFANG · DEN · HEILIGEN RAUSCH / AUS · DEM · GEBOREN · GEWEIHTE · WERKE!“

ENDE



MELCHIOR
LECHTER:
SCHLUSS-STÜCK AUS DEM GEDENKBUCH „MAXIMIN“ 1907

