



Leo Butz



M 15 25  
570 400 -

**LEO PUTZ**  
EIN DEUTSCHER KÜNSTLER  
DER GEGENWART

A/7253



# LEO PUTZ

EIN DEUTSCHER KÜNSTLER  
DER GEGENWART

MIT TEXT VON WILHELM MICHEL  
UND 75 EIN- UND MEHRFARBIGEN TAFELN



VERLAG VON KLINKHARDT & BIERMANN  
LEIPZIG

**D**IE HERSTELLUNG DIESES WERKES,  
ANFERTIGUNG DER KLISCHEES UND  
LITHOGRAPHISCHEN TAFELN, DRUCK DER  
TAFELN UND AUSSTATTUNG DURCH DIE  
OFFIZIN VON JULIUS KLINKHARDT IN  
LEIPZIG. SATZ UND DRUCK DES TEXTES  
VON ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H.  
IN LEIPZIG ❖

VON DIESEM WERKE WURDE ZUGLEICH  
EINE EINMALIGE LIEBHABERAUSGABE  
IN 40 NUMERIERTEN EXEMPLAREN HER-  
GESTELLT. DRUCK DES TEXTES AUF  
KAISERL. JAPAN. JEDE TAFEL GEHEFTET  
AUF GEPRESSTEM KUPFERDRUCKKAR-  
TON. EINBAND IN WEIßEM KALBLEDER.  
JEDES EXEMPLAR IST VOM KÜNSTLER  
SELBST SIGNIERT. PREIS DIESER AUS-  
GABE MARK 35.— PRO EXEMPLAR ❖







Jeder Mensch, mag er leben, wo er will, ist mit irgend einem Punkte der Erde inniger als mit allen anderen verbunden. Das ist der Punkt, zu dem auf einsamen Wanderungen und in stillen Stunden die Gedanken am liebsten und gleichsam von selbst abschweifen. Es ist der landschaftliche Orientierungspunkt seines inneren Lebens, es ist der Ort, wo er seine eigentliche, letzte Heimat hat.

„Wenn ich mich recht gut, recht heimlich erinnern will,“ sagt Leo Putz, „dann denke ich an mein Vaterhaus in Meran.“ Ein altes Haus, ganz übersponnen von Laubgewächsen, inmitten eines heimlichen, kleinen Gartens, in dem sich noch ein Teil der alten Stadtmauer erhalten hat; ein reizendes, echtes Biedermeierhaus mit lauter Möbeln aus den vierziger Jahren, traulich und verträumt, voll von halbdunklen Winkeln, in denen sich Märchen recht warm und behaglich einnisten können, so sieht der Ort aus, an den Leo Putz gerne denkt.

„Wenn ich mich lieb und gut erinnern will!“ – für den, der Menschen zu beurteilen versteht, steckt in diesem Vorderatz schon ein wesentlich Teil des Mannes, von dessen Kunst hier die Rede sein soll.

Er merkt, hier spricht eine lebenswerte und liebebedürftige Natur, ein feiner, empfindlicher und wohl auch etwas weicher Mensch, der von sich selbst kein groß Wesen macht, in dem ein sonniges Stückchen Kindheit länger als bei anderen lebendig geblieben ist.

Das alte Haus hat den Künstler nun lange Jahre nicht mehr gesehen; aber so, wie es seine kindliche Phantasie gesehen und mit Märchen erfüllt hat, hat er es ins Leben und Schaffen mitgenommen. Man fühlt, daß es die Ruhe und Freude spendet, von der Putzens Bilder erzählen; in seine leuchtenden, transparenten Frauenkörper, in seine von frommem Binnenlicht erfüllten Interieurs hat er den Zauber des alten Hauses hineingemalt. Die Tracht des Biedermeier, die Krinoline, die kurze Taille und die rauschende, starre Taftseide — sie sind für Putz nicht wie für viele andere eine zeitgemäße Mode, sondern ein Erlebnis, eine Jugendliebe. Die ganze, so durchaus unsentimentale Romantik seiner Gegenstände und seiner Malerei hat das alte Haus in ihn gelegt. Wenn selbst durch den hellsten Tag seiner sinnenfreudigen Farben etwas von der Nacht des Märchens dunkelt, dann sind diese

ersten Eindrücke einer ungebundenen leichten Kindheit daran schuld.

Aber das alte Haus hatte nicht nur die lieblich idyllische Lage und ein schlichtes, stimmungsvolles Mobiliar, es hatte auch Musik und seltsame alte Bücher. Leo Putz holt sie aus einer dunklen Ecke des riesigen Ateliers herbei, wo hinter der Kohle-  
skizze eines großen Märchenbildes der Bücherschrank ein heimliches Leben führt. Wahrhaftig, er hat die alten, vergilbten Bände gerettet, und so weit sie nicht mehr vorhanden waren, hat er sich neue Exemplare beschafft. Vorsichtig trägt er sie herbei, gefolgt von Klingebiel, dem schwarz-weißen Kater, der folgsam ist wie ein Hund und doch gemütlich wie eine Katze.

Ja, da lernt man den Menschen und den Künstler wieder von einer anderen Seite her verstehen! Da sind Münchener Bilderbogen und alte Gartenlauben und vor allem Märchen der allerbesten Rasse. Grimm ist dabei und Andersen und als besonderes Juwel die Deutschen Volksmärchen, von Moritz Hartmann nach Perrault erzählt und von Doré illustriert. Und Leo Putz tut aus der Tiefe seines Gemütes heraus einen feiner Ausprüche; seine freundlichen Augen blicken

ernst und seine Stimme klingt fast bewegt, als er sagt: „Dieses Buch ist schuld daran, daß ich ein Maler geworden bin!“

Ein großes Wort, aber wir dürfen's ihm glauben. Welch ein Künstler, dieser Doré, Welch ein Zauberer und Hexenmeister! Er ist vielleicht der Einzige, der das Märchen ganz von innen heraus, in seiner Größe, in seinem Ernst, in seiner spielerischen Laune und göttlichen, unfaßbaren Heiterkeit verstanden hat.

Die heutigen Illustratoren glauben sich herablassen zu müssen, wenn sie Bilder zu Märchentexten zeichnen. Sie fangen dann urplötzlich an, in kindischem Jargon zu sprechen, sie zeichnen anders, als sie gewohnt sind, sie verlieren die Naivetät des Ausdrucks, alles deshalb, weil sie der Meinung sind, Märchen seien ja nur für Kinder und Kinder verstünden es nicht, wenn Erwachsene erwachsen zu ihnen reden.

Doré lallt und lispelt nicht, er spricht stark und wohlgesetzt, auch wenn er Märchen erzählt. Denn er weiß, daß im Märchen sich ganze Völker auserzählt und ihnen ihr Allertiefstes, ihr Allerheimlichstes anvertraut haben. Das war nicht immer heimlicher Natur; Doré hat das alles herausgeföhlt und in seine

Bilder hineingezeichnet: nicht nur die Laune, sondern auch den tiefen, grimmigen Ernst, nicht nur die goldene Heiterkeit, sondern auch das finstere, mitternächliche Grauen, das aus den Märchen vom Blaubart oder vom Menschenfresser spricht. Schon seine Lichtführung, diese romantische, an Rembrandt erinnernde Kontrastierung von Licht und Schatten verrät, wie ernst es ihm um die Sache gewesen ist.

Das Schauern ist der Menschheit bestes Teil, und wahrhaftig, sogar jetzt, wo wir beim Schein der hellen Lampe in sehr unkindlicher Geistesverfassung vor diesen Blättern sitzen, haucht es uns an wie aus der Tiefe eines unmeßbaren Abgrundes, kühl wie nächtlicher Wald, schaurig wie die Orte, wo die Toten umgehen. Wie muß die regsame Phantasie eines eindrucksfähigen Kindes von diesen Schöpfungen gepackt werden! Was legt es alles in diese Schatten, in diese düsteren, großartigen Szenerien hinein!

Nein, nicht dieses Buch hat unseren Künstler, dieses große Kind, zum Maler gemacht; was einer werden kann, das ist er schon, sagt Hebbel, und auf ein stumpfes, mit ungelehriger Hand begabtes Kind hätte auch Doré nicht so stark gewirkt. Aber wohl mag

er ihn zu dem Dichter gemacht haben, der neben dem Maler in Putz steckt, zu dem Erzähler des schönen, schwermütigen Rapunzelmärchens, der reizenden Rokokogrotesken, der sonnigen, heiteren Biedermeiernovellen. Und steckt nicht auch ein dichterisches Element in seiner begeisterten Rhapsodie über die Schönheit und die wundervolle stoffliche Eigenart des Frauenkörpers?

Ich habe dieses erzählende, dieses plauderhafte Element in Putzens Malerei immer empfunden. Es ist beileibe nicht zu verwechseln mit jener „Literatur“, die die Nur-Maler mit Recht so sehr hassen. Aber, ich weiß nicht, woran es liegt, Putz hat nie ein Stück Natur oder Frauenschönheit nur eben gemalt, er hat diese Dinge immer erzählt, wie meinetwegen auch Moritz v. Schwind immer erzählt, selbst wenn er keine Geschichten malt. Mit einem abgebrauchten, entwerteten Worte nennt man das Poesie. Später wird von diesem poetischen, diesem liedhaften Elemente in Putzens Kunst noch mehr die Rede sein.

So wirkt das alte Haus, an das Putz so gerne zurückdenkt, in seinem Leben und Schaffen heute noch fort. Es ist aber nicht nur ein schönes, sondern

auch ein wackeres, ein tüchtiges Haus gewesen, das Haus eines energischen und ungewöhnlich verdienstvollen Mannes, nämlich des Meraner Altbürgermeisters Franz Putz. Eine tatkräftige, mit glänzendem Intellekt begabte Vollnatur, hat dieser Mann, der Vater des Künstlers, Meran zu dem gemacht, was es heute ist. Jahrelang hat er im Kampf gegen die Ultramontanen seinen Mann gestanden — es scheint, daß sich die Feindschaft der Kutten auch auf den Sohn weiter vererbt hat — und einmal mußte er sogar, wie man sich erzählt, ein unfreiwilliges Wasserbad in der Passer nehmen\*).

Von des Vaters Tüchtigkeit zeugt die Arbeit des

---

\*) Eine Lebensbeschreibung über Vater Putz, den Mitbegründer des Kurortes Meran, enthält folgendes: Bürgermeister Franz Putz war der freisinnigste Mann Merans; er mußte unter schwierigen Kämpfen gegen die dortige klerikale und konservative Partei seine Pläne durchführen, wurde in vielem gehindert, was heute sich ebenso segensvoll erweisen würde, wie das von ihm Geschaffene sich nun überaus bewährt hat. Alte Meraner erzählen noch die Episode, wie der liberale Vater Putz von seinen klerikalischen Gegnern über einen Steg ins Wasser gedrängt wurde, sich auf das Schloß Brandis flüchten mußte und erst dann zurückkehren konnte, als die gegen ihn gerichteten maßlosen Angriffe sich vermindert hatten.

Sohnes. Zwar hat sich hier das Kämpferische ganz nach innen gewandt und ist für fremde Augen hinter all dem Liebenswürdigen und Konzilienten in Putzens Natur fast ganz zurückgetreten. Aber vorhanden ist es doch. Den Weg, der zwischen der „Vanitas“ von 1896 und irgend einer beliebigen unter den neuesten Schöpfungen des Künstlers liegt, durchläuft man nicht ohne tüchtige, zielbewußte Arbeit. Und auch heute noch, obwohl aller nur wünschenswerte Erfolg seiner Persönlichkeit schmeichelt, ist dieser Entwicklungswille nicht zur Ruhe gekommen.

München, dieses mit derben Reizen ausgestattete Capua, hat eine gefährliche Neigung, kaum erst entwickelte Begabungen durch eine wahllose Anerkennung frühzeitig festzulegen und zu hemmen. Es hegt zu seinen Talenten eine wahre Affenliebe und verfährt mit seinen begabten Kindern so wie manche liebevolle Mutter aus dem Tierreich: es frißt sie auf. Nirgends findet man mehr jungen künstlerischen Nachwuchs als in München, und nirgends hält der Nachwuchs seine Versprechungen weniger als hier. Ganz natürlich: Hat die „persönliche Note“ einmal uneingeschränkten Erfolg gehabt, so erscheint sie dem glücklichen In-



haber als ein absoluter Wert und er beginnt von nun an seine eigene Handschrift zu kopieren. Er verliert den malerischen Problemen gegenüber seine Naivetät und hat sich im Handumdrehen in seine Manier verloren.

Putz ist es bei Gott nicht leicht gemacht worden, dieser gefährlichen Einwirkung des Milieus, der die „Scholle“ als Ganzes beinahe unterlegen ist, zu widerstehen. Seit der großen Kollektivausstellung, die der Kammerfänger und jetzige Galeriedirektor Franz Joseph Brakl veranstaltet hat, führt der Name Putz das Vorzeichen des Ruhmes. Er ist ein wichtiger Faktor des deutschen Kunstlebens geworden, und heute schon läßt sich die Einwirkung seines Schaffens auf die junge Malergeneration nicht mehr bestreiten.

Putz weiß aber auch, wie viel er der Künstlervereinigung „Scholle“ zu danken hat, denn er sagt es jedem, der es hören will: „Hätte ich weiter in der „Sezession“ ausgestellt, dann wäre eben immer wieder von drei bis vier eingereichten Bildern eines angenommen worden, das kleinste, wegen chronischen Platzmangels. Ohne die „Scholle“ wäre ich Miniaturenmaler geworden, und gerade die Formate, die so oft

und viel geschmähnten Riefenleinwänden, haben mir es ermöglicht, mich auszuleben. Ich bin und bleibe der „Scholle“ und meinen Genossen verpflichtet; sie waren diejenigen, die mir sagten: Mensch, du mußt doch zaghaft werden, mußt alles Selbstvertrauen verlieren, wenn von deinen drei eingefandten Werken zwei zurückkommen, da der kleine Raum nicht mehr zuläßt; du weißt ja dann schließlich nicht, was du von dir selber künstlerisch willst. Tritt bei uns ein, da bist du juryfrei, kannst dich austoben.“ Und so kam Putz zur „Scholle“, über die er wörtlich urteilt: „Einer ist durch den und die anderen etwas geworden, denn gegenseitig haben sich die Mitglieder unserer Vereinigung angeeifert, angespornt.“ Und dann die „Jugend“ und ihr Leiter, der Dr. Georg Hirth! Putz dankt der „Jugend“, wie so mancher andere Künstler, ein gut Teil des zum Vorwärtskommen notwendigen Selbstvertrauens. Die Arbeiten für diese um die moderne künstlerische Kultur so hoch verdiente Zeitschrift haben ihn nicht zuletzt das Handwerk gelehrt. Hat auf der einen Seite die Zugehörigkeit zur „Scholle“ und das damit erworbene Recht juryfreier Ausstellung seiner Bilder (wie

wichtig ist das in unserer Zeit!) ihm die Möglichkeit verschafft, sich vor der Öffentlichkeit durchzusetzen, so hat der durch die Arbeiten für die „Jugend“ bedingte Illustrationsstil – man könnte ihn treffender vielleicht noch „Plakatstil“ nennen – auf der anderen Seite, vornehmlich maltechnisch seinem eingeborenen Können wichtige und für seine Kunst folgenreiche Elemente hinzugefügt.

Diese Arbeiten für die „Jugend“ bilden somit einen wichtigen Ausgangspunkt, von dem aus der Maler auf neuen Bahnen vorangeschritten ist.

Wenn es dieser beliebte Künstler, von dem jedes Werk festen Wert besitzt, heute noch fertig bringt, einen zweimal gemalten und zweimal ausgekratzten Akt zum drittenmal zu malen und zum drittenmal zu zerstören, so ehrt ihn das in meinen Augen mehr als irgend eine seiner gelungenen künstlerischen Taten. Denn ein Bild ist ein Bild, eine Leistung; diese Handlung aber ist das Versprechen vieler Leistungen.

Und zugleich treten in ihr zwei neue Eigenschaften des Menschen Putz hervor: seine tiefe, echte, rührende Bescheidenheit und sein außerordentlich feines theore-

tisches Verständnis für das innerste Wesen des Kunstschaffens. Man ist nur dann so streng gegen sich selbst, wenn man eingesehen hat, daß Künstler sein fast daselbe heißt wie: entwicklungsfähig sein. Denn entwicklungsfähig ist nur der, der immer wieder naiv, nur das eingeborene Gesetz der künstlerischen Form vor Augen, an das malerische Problem herangeht. Und durch diese Voraussetzungslosigkeit unterscheidet sich der Künstler vom Handwerker und vom Manieristen. Putzens Bescheidenheit macht ihn nicht nur als Menschen liebenswert, sie macht ihn auch als Künstler ernsthafter und größer.

\* \*  
\*

Ein Tugendbold fragte Leo Putz einmal, wahrscheinlich nicht ohne ein hämisches Lächeln:

„Was haben Sie sich eigentlich gedacht, als Sie das „Bacchanal“\*) malten?“

---

\*) Das Bacchanal, eines der besten Putzchen Bilder, stellt eine lustige Katzbalgerei zwischen nackten Mädchen und Raubtieren dar und wurde 1906 als anstößig aus dem Glaspalaste entfernt.

D. V.

Und Putz antwortete:

„I hab mir halt gedacht: Wenn d'nur die Viecher besser malen könnt'ft!“

Daran möchte ich anknüpfen, um einiges über das Verhältnis des Menschen Putz zu dem Künstler zu sagen.

Es sind die schlechtesten Maler nicht, für die sich die komplizierte Frage des Kunstschaffens ganz auf eine Frage der Technik, des manuellen Könnens reduziert.

Sie setzen das Künstlertum stillschweigend voraus, eben jenes Künstlertum, das ihnen ihre Aufgaben stellt, das sie immer wieder von neuem in den Kampf mit dem Objekte treibt.

Die Siege, die in diesem Kampfe erfochten werden, sind die Kunstwerke. Haben solche Künstler Waffen genug, um diese Feldzüge gegen das Objekt, wozu ich auch das Darstellungsmittel rechne, siegreich durchzuführen, so haben sie alles, dessen sie bedürfen. Daher der naive, unerschütterliche Glaube an die Technik, an das Können, an das Gelernthaben, wie er in den Reden aller bedeutenden Künstler und auch in dieser kleinen Putz-Anekdote hervortritt.

Was aber der Künstler voraussetzt, wird dem Kunstgenießenden zum ersten Gegenstande des ästhetischen Genusses.

Er genießt voraussetzungslos zu allererst die künstlerische Begabung und das individuelle Temperament des Schöpfers. Er genießt den besonderen Rhythmus des Menschen, der da in Farben und Formen zu ihm spricht. Er lauscht dem Pulsschlag seines Lebens und will zunächst nichts mehr, als mit diesem Pulsschlag in Kontakt treten. Ihm ist das Kunstwerk in erster Linie die feinste Essenz eines Lebens. Der Künstler schenkt sich ihm mit Leib und Seele, und man kann fast sagen, daß Kunstgenuß eine Art Abendmahlfeier ist, bei der das Leben des Schöpfers in der Transmutation des Kunstwerkes vom Genießenden aufgenommen wird — zur Mehrung seines eigenen Lebens.

Infofern scheint mir auch der Kunstgenuß nicht „uninteressiert“, wie manche Ästhetiker behaupten. Denn immer bereichert er den Menschen an dem, worauf es ihm allein ankommt, an Leben.

Das Kunstwerk ist gleich dem Temperamente seines Schöpfers, nur ganz befreit von Tod. Es ist

reines, ungemischtes Leben und wirkt als solches im Genießenden weiter, lebenzeugend und todvernichtend.

Unsere Zeit nun besitzt keinen großen Überschuss an Leben. Sehen wir in uns selbst hinab, so finden wir uns alle gehemmt und bedingt, zerspalten, wo nicht gar zerrissen. Menschen von reiner, positiver Lebensstimmung sind heute selten. Sie müssen selten sein in einem Zeitalter, in dem tausend differenzierende Kräfte ungehemmt an der Brechung jeder starken Vitalität arbeiten.

Die Kräfte des Menschen wirken nicht frei nach außen. Zum größeren Teile werden sie von inneren oder rückwärtigen Gegnern festgehalten. Der positive Reinertrag jeder menschlichen Existenz wird dadurch geschmälert, und daraus erklärt sich die Armut der Zeit an großen künstlerischen Erscheinungen.

Das ist die allgemeine Kunst- und Zeitanschauung, von der ich nun wieder auf Leo Putz zurückkomme.

Lange, ehe man Lust verspürt, in die Eigenart seiner Malerei einzudringen und nach dem Maße seines Könnens zu fragen, nimmt unser Ohr den feinen, klaren Klang seines Wesens in sich auf.

Diese reine, klangvolle Stimmung feiner Existenz bildet das eigentliche Charakteristikum feines Schaffens. Seine Ausdrucksmittel, feine künstlerische Weltanschauung, fein farbiges Empfinden, feine Pinselführung und feine Zeichnung — all das hat sich im Laufe seiner Entwicklung mehrfach gewandelt. Treu geblieben ist ihm aber die innere Reinheit und die glückliche, positive Stimmung feiner Existenz, die das Glück des Wohllauts in das Leben des Genießenden hinüberspielt.

Putz hat wie alle Künstler den Widerstand des Objektes erfahren und hat wie sie um feine Technik, um den malerischen Zeitausdruck ringen müssen. Aber immer war das Ergebnis dieses Ringens Melodie. Die eingeborene Melodie seines Wesens wirkte in den widerspenstigen Stoffen so lange, bis sie zu tönenden Instrumenten, zu willigen Trägern ihres Klangwillens geworden waren.

Mit verschiedenen Münchener Meistern, in erster Linie seinen Genossen in der „Scholle“, hat Putz, äußerlich gesehen, wohl verschiedenes gemeinsam. Aber bei ihm ist es der Ton, der die Musik macht. Diese Melodie, die seinen Werken als eine eigene Note ihres Schöpfers entströmt, unterscheidet ihn ebenso von den rechnenden, frostigen Modernmalern oder jenen vom Ungeschmack der



Zeit viel zu hoch bewerteten eleganten und sentimentalen Porträtisten, an denen wir keinen Mangel haben.

Eichendorff spricht:

Schläft ein Lied in allen Dingen,  
Die da träumen fort und fort;  
Und die Welt hebt an zu singen,  
Triffst du nur das Zauberwort.

Dieses Lied hat Putz in allen Dingen geweckt. Es singt aus den edlen, schmelzenden Fleischtönen seiner Akte, aus dem keuschen, stillen Binnenlichte seiner Interieurs, aus den taufeuchten Sonnenlichtern seiner Freilichtbilder, aus der vornehmen, adeligen Linie seiner Komposition. Und das Zauberwort, mit dem er dieses Lied weckt, ist nichts anderes als die „prä-stabilisierte Harmonie“ feines Menschlichen. Man muß das Lied in sich haben, wenn es aus den Dingen zurücktönen soll. Denn die Welt, so bestimmt sie uns auch vor den Blicken steht, ist unser Geschöpf.

Putz hat das Lied in sich von Geburt. In dem alten Meraner Hause ging es Hand in Hand mit dem Märchen um; es tönte aus dem Flügel, unter dem sich der Knabe gern versteckte, wenn die Mutter Beethoven spielte; es ging siegreich durch das ganze

Land, das die Heimat des Künstlers wurde, in welchem, wie man sagt, uralte Beimischung von Keltenblut dem deutschen Wesen eine konziliantere Form, eine weichere Linie, eine leichtere, tönendere Beschaffenheit gegeben hat. Es ist das Heimatland des Mozartschen Liedes und des Straußschen Walzers, das heißt einer Melodie und eines Rhythmus, die fast alle Hemmungen überwunden haben. In üppiger, schwelgerischer Freiheit und Leichtigkeit leben sie sich aus.

Leichtigkeit! Man kann von Putz nicht reden, ohne ihrer zu gedenken.

Bei den Dingen der Natur liegt die Größe und das Unfaßbare in ihrer fabelhaften Leichtigkeit.

Unser Verstand und was er erschafft, ist glebae adscriptus, an die Scholle gefesselt, von lastender Schwere gefättigt. Den Menschen und fast alle seine Werke beherrscht die Anziehungskraft der Erde. Der erste Mensch hieß Adam, das bedeutet: aus roter Erde gemacht.

Aber alle Bildungen der Natur, Bäume, Wälder, Berge, Felsen, haben in sich einen wunderbaren Auftrieb. Sie scheinen zu schweben, auch wenn sie fest in der Erde wurzeln. Der härteste, finsterste Granit

ist doch noch leichter und durchsichtiger als des Menschen Sprache. Gegenüber dem Wellenschlagen eines Kornfeldes wirkt die gelösteste Anmut des menschlichen Körpers plump. Die unbegreifliche Leichtigkeit der Naturdinge war es, die Heinrich von Kleist dazu brachte, die Bewegung der drahtgezogenen Marionette dem Menschen als Muster vorzuführen.

Leichtigkeit kann man als das ästhetische Maximum aller Kreatur ansehen, und diese Art Leichtigkeit ist es, die in Naturen wie Mozart und Strauß wahrhaft göttlich hervortritt.

Einen Hauch von dieser Leichtigkeit findet man in dem Wesen Leo Putz' und in der ewigen Melodie seiner Werke wieder.

Das Dasein, von dem seine Bilder sprechen, ist sehr frei und steht zur Notwendigkeit in einem glücklichen Verhältnis. Wenn Musik die meiste Verwandtschaft zu dieser Freiheit hat, wenn sie die leichteste, die religiöseste unter den Künsten ist, dann kann man füglich sagen, die Kunst des Malers Putz sei aus dem Geiste der Musik geboren.

Menschlich, biographisch und technisch genommen trifft das zu.

Putzens Farbe ist immer glockenklar und von sonorer Fülle, durchsichtig und blank wie klare, tiefe Wasserflut. Immer zielt auch sein koloristischer Aufbau in erster Linie auf wohllautende Akkorde, auf volle, harmonische Zusammenklänge ab.

Ein Münchener Kunstkritiker, Karl Schloß, hat das gute Wort gefunden: „Putz malt uns gleichsam die Vokale der Farbensprache“. Man kann das Wesen dieses Kolorismus kaum treffender ausdrücken. Wenn beispielsweise ein Künstler wie unser vortrefflicher Uhde durchaus nordisch und konsonantisch spricht, klingt Putzens Redeweise immer an irgend ein südliches, vokalreiches Idiom an.

Man mag seiner Farbe auf allen ihren Wegen nachgehen, sie wird sich selbst in den größten Helligkeiten nie ins Schrille oder Gellende, im tiefsten Schatten nie ins Trübe und Undurchsichtige verlieren.

In seinem farbigen Aufbau offenbart sich stets eine strenge Gesetzmäßigkeit und ein Gefühl, das die geringste Durchbrechung dieses fast mathematischen Gesetzes als schwere Verfehlung empfinden würde. Klarheit, Fülle und gesetzmäßige Bindung, das sind die Merkmale, die Putzens Farbe charakterisieren.

Aus dieser Verbindung resultiert auch ihre enorme Leuchtkraft.

Seine Farben sind mit Licht gesättigt wie eine tiefe Politur. Es ist, als sähe man die Dinge bei Putz durch das Medium einer senkrechten, klaren Wasserschicht, die alles harte Licht mildert, alle Schatten klärt, allen Farben einen heimlichen Adel verleiht.

Man weiß, wie sehr das Problem der Leuchtkraft der Farbe die heutigen Maler beschäftigt. Die einen suchen es durch pastosen Farbauftrag zu lösen, um so auf jeder Stelle des Bildes möglichst viele Farbkörperchen, die eigentlichen Lichtträger, anzuhäufen.

Andere suchen den Kernpunkt des Problems in der Herstellung der Farben. Sie schmelzen sich die klaren Harze selbst, vermeiden die Zusätze, die der Fabrikant der Haltbarkeit wegen beifügen muß, erklären den leicht oxydierenden Ölen den Krieg und werden zu Chemikern, um ein gediegenes Material in die Hand zu bekommen.

Putz malt weder sehr pastos, noch denkt er daran, dem Fabrikanten in die Quere zu kommen.

Er begnügt sich damit, nur mit den reinsten Pigmenten zu arbeiten, nur klangvolle Zusammenstellungen zu bringen, bei denen jede Farbe die andere unterstützt. Und jede Leinwand von ihm leuchtet wie ein leicht verschleierter Mond, besonders neuerdings, seit ein fattes Blau immer häufiger den Schlüssel feiner erlesenen, kühlen Farbensynthesen bildet.

Putzens Farben sehen schon auf der Palette klar und freudig aus. Bei ihm ist die Leuchtkraft des Bildes lediglich ein Ergebnis feiner souveränen koloristischen Disposition.

Fast könnte man sagen, daß er die Malfläche, von den spezifisch malerischen Problemen abgesehen, die er darauf zu lösen unternimmt, als eine Art kunstgewerbliches Problem ansieht. Er ist ebensowohl ein Maler reinsten Rasse wie ein brillanter, geschmackvoller und feinfühligter Dekorateur. Seine Bilder lassen sich gleichzeitig als Malereien und als Flächendekorationen ansehen. Das bedeutet: dem rein malerischen Streben leitet souveräner Geschmack die Hand.

Ich mache mir vor Putzens Bildern gerne die Freude, sie manchmal ganz nahe anzusehen, sie rein als Flächenschmuck, als Teppich zu betrachten. Ich

studiere diesen breiten, unglaublich sicheren Pinselstrich, der in erster Linie geschaffen scheint, alte, schwere Taftseide zu malen; Taftseide, die knitterig und spröde fällt, die wundervolle lange Lichtbahnen in die Grundfarbe reißt, die so empfindlich ist gegen alle Reflexe, die den Lokalton so reich variiert und doch immer in den reinen, stumpfen und kräftigen Farben der Herbstblumen spielt.

Ich verfolge die totsicheren koloristischen Übergänge, ich freue mich über den mürben, sympathischen Charakter, den die Farbe rein als Stoff aufweist. Und ich genieße die reizvollen Flächenmuster, die aus dem Zusammenspiel der meist quadratischen, oft auch flockig gerundeten Farbtupfen entstehen und die mich an das reiche Leben der Holzmaserungen in alten Möbelintarsien erinnern.

Sind dies auch alles nur Mittel zum Zweck, so darf man wohl die ästhetischen Reize mitnehmen, die sie zu bieten haben. Ein wirkliches Kunstwerk ist eben vieldeutig wie die Welt, bei der man ja auch nicht immer nach dem Sinne des Ganzen fragt, sondern sich oft genug an gelungenen Einzelheiten, an einer Blume, einem Abendrot oder einer Mond-

nacht, erbaut. Und was ist eine Mondnacht mehr denn ein Pinfelstrich in dem großen, geistig-sinnlichen Gemälde, das von dem schwarzen Rahmen der Urnacht umgeben stündlich vor unseren Augen hängt?



Der Pinfelstrich, so ornamental er auch wirken mag, ist aber nicht Ornament. Er ist geknüpft an den Formgedanken und fällt letzten Endes mit dem Begriff „Formbehandlung“.

Nur in seltenen Fällen löst er sich vom Formgedanken los und gewinnt ein ganz eigenes ornamentales Leben. Aber eine gesunde Malerei ist das nicht. Dieser Fall liegt z. B. bei van Gogh vor, bei dem der Pinfelstrich zum Schlusse nicht mehr den Formgedanken, sondern die Qual, die Angst und die von höllischen Feuern durchglühte Exaltation des Künstlers zum Ausdruck bringt. Bei ihm trägt der Pinfel nicht nur die Farbe auf, er zeichnet zugleich die mäandrische dekorative Linie des Wahnsinns hin. Die flammenartigen Schnörkel, in denen sich die Baumformen seines „Irrenhauses“ ringeln, könnte



man wohl als Ausfluß einer Tobfucht des Pinsels bezeichnen.

Bei Putz aber ist das Ornament der Pinselführung niemals Selbstzweck, sondern nur ein reizvolles Nebenprodukt seiner großzügigen, impressionistischen Formbehandlung.

Sie ist es, die sich nächst der Farbe bei ihm am häufigsten und entschiedensten gewandelt hat. Bei der „Vanitas“ von 1896 kann man von irgend einer originellen Stellung gegenüber dem Formproblem nicht reden. Der Pinselstrich tritt als selbständiges Moment gar nicht hervor; durchgehends verrät sich das Bestreben, das Glatte der Haut und die Zartheit der Farbenabstufungen wörtlich nachzubilden. Alle Farben sind in fast sentimentaler Weise ineinander vertrieben, ganz natürlich, da der Künstler damals noch jener Kunstanschauung fern stand, die das wichtige Moment der räumlichen Distanz in die malerische Wiedergabe der Dinge einschaltet.

Schon im „Gestiefelten Kater“ von 1898 liegt eine reichere Auseinanderfaltung des Formproblems, eine schärfere Akzentuierung der einzelnen Formelemente vor. Die Wirkung des Bildes ist herber und kräftiger,

und in dieser Linie geht die Entwicklung weiter. Verhältnismäßig früh gelangt Putz im Stilleben zur Herrschaft über die neue Formdarstellung, aber noch war die schwierigste Erscheinung des Formproblems, der menschliche Körper mit seiner endlosen Rhapsodie von Rundungen, nicht bewältigt. Mit der stofflichen Eigenart dieses schönsten aller Gegenstände hat Putz selbst dann noch gerungen, als ihm das Stillebenhafte in dieser Richtung längst keine Probleme mehr bot. Zwei, drei Jahre erst mögen es her sein, daß Putz auch für den Akt diejenige Reife der Formenbehandlung errungen hat, auf die seine hochsinnige malerische Weltanschauung instinktiv hindrängte. Herb und kräftig entfaltet er jetzt auch die zartesten Rundungen des weiblichen Körpers. Der Mut und die Sicherheit, mit der er die Dialektik der Form handhabt, machen ihn allein schon seines Rufes wert, auch wenn er nicht der glänzende Kolorist wäre, der er ist.

Dialektik der Form — das ist der Begriff, von dem man ausgehen muß, um Putzens Formdarstellung in ihrer Notwendigkeit zu verstehen.

Überall in der Welt findet der Künstler geschlossene Synthesen vor. Dem Dichter begegnen sie als land-

schaftliche Stimmung oder als die Vieldeutigkeit menschlicher Charaktere oder ganz allgemein als das Erfülltsein aller Dinge mit ihrem Widerspruch. Dem Maler begegnen sie als unartikulierte farbige Übergänge und als ungebrochene Rundungen der Form.

Diese Synthesen strebt der Künstler darzustellen, und das erste, was er dabei erfährt, ist die Notwendigkeit, die Synthese zu zerlegen. Der Mensch kann eine Synthese nur so darstellen, daß er sie auflöst und ihre einzelnen Elemente unter ein ordnendes Prinzip stellt, das sie wieder bindet. Das ist das Geheimnis der ganzen modernen Formbehandlung, wie sie seit Leibl, Trübner, Schuch, seit Manet, Cézanne und anderen die ganze malerische Welt beherrscht. Allen diesen Künstlern hat man die Breite ihres Striches und ihre kühne Zerlegung der Rundung in Flächen zum Vorwurfe gemacht. Verstünde die Welt mehr von den allerelementarsten Bedingungen des künstlerischen Schaffens, dann wären diese Vorwürfe unmöglich gewesen.

So sieht man auch Putz die Rundungen immer kräftiger, immer entschiedener zerlegen. Immer

kantiger werden die Konturen seiner Teetassen, seiner Baumblätter, seiner runden Tische, seiner Mädchenschultern; immer mehr strebt er von der wörtlichen Nachbildung der Formen fort zu einer im eigentlichen Sinne schöpferischen Herausbildung derselben. Wenn er einen Akt in eine Unzahl verschiedener, gegen einander geneigter Flächen auflöst, so tut er genau daselbe, was die Mathematik tut, wenn sie den Kreis als ein Polygon mit unendlich vielen Seiten berechnet. Darin liegt die philosophische, die metaphysische Rechtfertigung seiner Formbehandlung, die ich allen denen zu bedenken gebe, die sich an seinen heiteren Farben erbauen, aber seine kantige, differenzierte Form ablehnen.

Jenes ordnende Prinzip aber, das die aufgeteilte Synthese wieder bindet, ist in dem menschlichen Auge gegeben. Es hat seine Lust daran, aus dem Zerbrochenen wieder eine Einheit zu machen; es dichtet aus den entrenkten Gliedern mit aller Inbrunst der Phantasie wieder den lebendigen Organismus zusammen. Es macht die alte griechische Fabel von dem geschlachteten und wieder belebten Pelops zu einer buchstäblichen Wahrheit.

Putzens Formbehandlung ist nicht seine eigene Schöpfung, aber er hat sie neu in sich erlebt, gerade so wie Walter Püttner, sein Schollengenosse\*); mit ihm gemeinsam setzt er heute die gute Münchener Tradition der Leibl, Trübner und so weiter, besser und klarer fort als viele von denen, die in ihrer Jugend diese Tradition selbst aufbauen halfen.

Seine Lehrer haben ihm jedenfalls bei dieser Entwicklung nicht wesentlich voranhelfen können. Man kann von Putz vielleicht sagen, daß er trotz seiner Lehrer der Maler wurde, der er ist. Bei zahlreichen Künstlern erklären die Namen der Lehrer wenigstens einige Punkte in ihrem Schaffen. Bei Putz, wie er heute ist, trifft dies nicht zu. Er hat selbständig die Anregungen zu finden gewußt, deren er bedurfte. Manet und Trübner hat er sich angesehen, als es sich ihm um die Eroberung einer malerischen

---

\*) Es mag hier als Anmerkung ein Ausspruch des Malers angefügt werden, der charakteristisch ist und wichtig zum Verständnis Putzschen Schaffens. Er spricht über die „Scholle“: ... „Ja, schaut's uns nur an — und wenn Ihr gar nix Besonderes an uns zu sehen glaubt, wir sind halt doch diejenigen, die sich bemüht und gerackert haben, das „Plakat“ zur Kunst zu erheben“ ... „ob's uns gelungen ist...?“

Form handelte. Und heute, da er um Bereicherung seiner malerischen Dialektik, um porträtistische Haltung und um den Bildcharakter des Gemäldes ringt, ist es Holbein, ist es Rembrandt, bei denen er Orientierungspunkte sucht.

Es gibt einen sehr heftigen, unnachsichtigen Kritiker des Putz'schen Kunstschaffens; er lebt in München und ist in dieser Stadt derjenige, der seine Unzufriedenheit mit Putz's Bildern am häufigsten und entschiedensten ausspricht. Dieser Kritiker heißt Leo Putz.

Von ihm hörte ich einmal: In meinem Leben habe ich noch kein richtiges Bild gemalt!

Das trifft natürlich nicht zu, aber es kennzeichnet vielleicht die Richtung, in der dieser bis zum Äußersten entwickelte Künstler weiter voranschreiten wird. Werke wie der wundervolle „Schlafende Akt“ oder „Im Atelier“ haben durchaus bildmäßige Haltung, haben diejenige Steigerung ins Architektonische und Monumentale, die ein Gemälde zum Bilde macht. In zahlreichen anderen Werken des Künstlers tritt dieser organische Bildcharakter etwas zurück, dem Zuge der Zeit folgend, die den Sinn für den Sonderwert „Bild“

im allgemeinen eingeübt hat. Daß Putz diese Anforderung überhaupt an sich stellt, kann ihn nur ehren und verrät einen Ernst des künstlerischen Strebens, wie ihn wenige besitzen. Neuere Porträts von feiner Hand verraten in der Tat schon einen neuen Zug. Sie sind in psychologischer Hinsicht stärker pointiert – und lassen den stillebenhaften Einschlag, den Putzens Kunst wie diejenige Wilhelm Trübners aufweist, mehr zurücktreten. Ich glaube nach allen diesen Anzeichen, daß sich Putzens kraftvoll-sinnliche Kunst in der Richtung einer entschiedeneren Geistigkeit entwickeln wird, ohne je die nahrhafte Berührung mit der Mutter Erde zu verlieren. Denn Bild und Bildnis sind ebensoviele geistige als malerische Werte.

Dem Künstler selbst liegen mehr als je seine Märchen am Herzen, die geliebten Märchen, die ihm aus der Kindheit mit sehnsüchtigen Augen nachblicken, denen zuliebe er sich immer wieder als Illustrator betätigt hat. Es ist der Dichter in ihm, der sich in Märchenbildern und -zeichnungen auslebt, der Dichter, von dem ich oben gesagt habe, daß er sogar in seinen bravsten Wirklichkeits schilderungen zum Vorschein kommt. Dieser Dichter Putz singt manchmal

ein schwermütig süßes Dämmerungsbild wie im „Fliegenden Koffer“, aber noch lieber hat er die leichteren Rhythmen der Lebensfreude, des Tanzes und der gutmütigen, eleganten Ironie, wie sie sich so suggestiv durch seine Biedermeier- und Rokokozeichnungen ziehen. Diese entzückenden, kapriziösen Schöpfungen sind es, denen zuliebe ihn einer seiner eifrigsten Förderer und Parteigänger, Dr. Georg Biermann, den modernen Watteau genannt hat. Ein glücklicheres Zeitalter scheint in ihnen wieder heraufzukommen, nicht in der Weise sentimentaler Einfühlung, sondern als taufrische Gegenwart, als junges Erlebnis. Wenngleich ich den Maler Putz entschieden über den Illustrator stelle, spiegeln doch auch diese Schöpfungen in ihrer Weise die glückliche Stimmung feines Wesens wieder.

Glücklich! Man muß ihn so nennen, dieses Kind eines glücklichen, südlichen Landes, dieses Sonntagskind, dem der schwere Wurf gelungen, Talent und Erfolg schon so frühe zu vereinigen.

Das Glück einer schönen, reichen und freien Kindheit fiel ihm zu und das Glück, gute, tüchtige Sinne zu haben, in denen sich die Welt lebensvoll und



leuchtend malt, so wie sie der Schöpfer wahrscheinlich sah, als er sprach: sie ist sehr gut.

Das Glück des Schaffens wurde ihm zuteil, dieses neidenswerteste Gut, das dem Menschen in den Schoß fallen kann; nach Hunderten zählen die Werke seiner Hand, nach Schätzung seiner Freunde ist das halbe Tausend schon überschritten.

Und die Liebe kam zu ihm in allen ihren zahlreichen Gestalten, denn Putz zählt — den Kennern seiner Werke braucht man's kaum mehr zu sagen — zu jenen seltenen Menschen, die aus jedem so viel Liebe herauszwingen, als er nur herzugeben vermag.

Man macht sich von Putz, dem Maler so vieler bekleideter und unbekleideter Frauen, freilich ein ganz falsches Bild, wenn man ihn für einen geübten und bewußten Amant hält. Nie hätte er, wenn er das wäre, diese so unbefangene, fast kindliche Freude am nackten weiblichen Körper aufbringen können, von der alle seine Bilder Zeugnis geben. Selbstverständlich steht hier eine lebensfrohe Sinnlichkeit im Hintergrunde, aber das ist eine wahrhaft paradiesische Erotik, eine Sinnlichkeit vor dem Sündenfall, wie sie eben für jeden vollen, reinen Menschen natürlich ist.

Ich bin kein Freund von Paradoxen, auch von rein Dialektischen nicht. Ich meine es ganz buchstäblich, wenn ich sage, daß es im ganzen Bereich der Kunst nichts Unschuldigeres gibt als jene lebensgroße Aktschilderung, die im Jahre 1908 auf höhere Anregung hin aus dem Glaspalaste weichen mußte. Dem Künstler hat das in keiner Weise geschadet, aber das Faktum wirft ein Licht auf die mikroze-phale Ratlosigkeit, die heute noch in Deutschland gegenüber dem Probleme Kunst und Sittlichkeit herrscht. Ich denke, wenn das „sittliche Gefühl“ so bürgerlich, so pöbelhaft reagiert, dann braucht sich niemand zu wundern, daß Künstler und Künstlergenossen für keine Form der gesetzlichen Totenbekämpfung zu haben sind. Unfehlbar würde sie zunächst die Kunst anfallen und alle die honigsüßen kunstlosen Pikanterien verschonen, die die Auslagen der Schaufenster füllen.

So wie sich Putzens Verhältnis zum Weibe in feinen Schöpfungen malt, ist es reine, zartfühlende Adoration, frei von jeder Dumpfheit, frei von Scham oder voller Scham, wie man will. Es ist durchaus ritterlich und nobel geartet, es liegt tief darin die

Anschauung, daß das Weib eine feine, zarte, un-  
greifliche Blume ist, der man danken muß, nur weil  
sie existiert und duftet. Diese Anschauung liegt selbst  
den Bildern zugrunde, die sehr derbe, dralle Münchener  
Mägdlein schildern, die mit rosigen Rubens-Busen  
und wahrhaft holländischen Hüftenformen prunken.  
Auch sie sind frei von jedem Zynismus, und wer  
auch nur ein genie-Berisches Zungenschnalzen darin  
sucht, tut vergebliche Arbeit. Sorgsam und sachlich  
geht auch hier der Pinsel seinen Problemen nach und  
hebt den Gegenstand in jene artistische Region, die  
dem Gegensatz und dem Kampfe der Geschlechter  
entrückt ist.

\* \* \*

Ich habe bisher nur ganz wenige Daten aus  
Putzens Leben gegeben, lediglich deshalb, weil das  
rein Biographische nur in einem losen Zusammenhange  
mit seinem Schaffen steht. Hat man von Putz gesagt,  
daß er Tiroler ist, daß frühe schon Musik und Märchen-  
dichtung auf ihn einwirkten, daß er sich an Manet  
begeistert hat und daß er Mitglied der Scholle ist,  
dann sind so ziemlich alle biographischen Komponen-

ten seiner Kunst beisammen. Alle übrigen Daten, daß er am 18. Juni 1869 geboren, daß sein erster Zeichenlehrer sein Stiefbruder Professor Pötzelberger war, daß er sodann bei Hackl, Bouguereau, Constant und Höcker studiert hat – alle diese Daten besitzen nur untergeordnete Bedeutung.

Nur eines davon, das übrigens auch schon flüchtig erwähnt wurde, spielt noch eine wichtigere Rolle. Ich meine die erste große Kollektivausstellung des Künstlers im Jahre 1906.

Freilich stand er damals schon seit zehn Jahren als gerngesehener Gast der Sezession und des Glaspalastes und als Schöpfer so vieler reizender Blätter der „Jugend“ im öffentlichen Leben. Freilich hingen damals schon sein berühmtes „Picknick“ und ein Aktbildnis in der Münchener Pinakothek; eine Berliner Privatgalerie hatte das große Gemälde „Hinter den Kulissen“, und in Nürnberg das Historische Museum den „Akt in Sonne“ erworben.

Und trotzdem muß man sagen, daß 1906 das Geburtsjahr von Putzens Ruhm ist. Im Jahre vorher hatte München die Gründung seines feinsten und besten Kunstsalons erlebt, die Gründung der Modernen

Kunsthandlung, die der ehemalige Opernfänger und Theaterdirektor Franz Joseph Brakl ins Leben rief. Ich wiederhole, was ich damals aussprechen durfte: Verständnis wahrer Kunst ist auch unter deutschen Kunsthändlern nicht selten, aber selten ist der Mut, dem Käufer nur Gutes zu bieten, dieses Verständnis tatsächlich zur Basis des Geschäftlichen zu machen.

Diesen Mut hat Brakl befaßt. Er hat es gewagt, nur mit künstlerisch einwandfreien Leistungen zu arbeiten, und seine erste Tat war ein resolutes Eintreten für die Scholle und besonders für Leo Putz.

Die erwähnte Kollektivausstellung umfaßte mehr als sechzig Werke und ward in München allgemein als Kunstereignis ersten Ranges empfunden und begrüßt. Sie nötigte durch die Gewalt ihrer Quantität und Qualität jeden Interessenten, sich mit dem Maler Putz endgültig auseinanderzusetzen. Der Erfolg bestand darin, daß der Name Putz mit einem Schlage den hohen Kurswert errang, den er heute besitzt. Diese Ausstellung erst machte den scheuen Fremdling, den Erfolg, zu einem ständigen Gaste in des Künstlers Werkstatt. Ein äußerliches Faktum, höre ich sagen. Nein, ein wichtiges Ereignis, antworte ich. Der

Erfolg bildet einen Antrieb ohnegleichen; er hat zur enormen Steigerung der Putz'schen Produktion Wesentliches beigetragen, und er hat sicherlich Putz's Formbehandlung schneller reifen lassen, als es sonst der Fall gewesen wäre. Gerade eine Begabung wie die feinige, die an einen weichen, selbstkritischen Menschen gebunden ist, bedarf des Antriebes, wie ihn der Sonnenschein des Erfolges bietet, in hohem Maße. Gegenkräfte hat er genug in sich, um der depravierenden Einwirkung des Erfolges zu widerstehen. Er wird dieser Gegenkräfte bedürfen, auch um den stagnierenden Einflüssen des Münchener Milieus zu entgehen.

So steht er da als einer von den Werdenden und Jungen, denen die Zukunft gehören muß. Wer eine Liste des jungen Deutschland schreiben wollte, müßte in der Rubrik, die den Führern der neuen Kunstbewegung gilt, den Namen unseres Meisters obenan notieren. Freilich stehen wir bei ihm nur einer Entwicklung gegenüber, die noch lange nicht abgeschlossen ist. Aber es gibt kaum einen zweiten Maler in unserem Vaterlande, der in so kurzer Zeit gleich rapide vorwärts gekommen wäre wie Leo Putz. Daß

er unserer Zeit neue Werte gefunden hat, daß er unserem Auge rein malerisch neue künstlerische Genüsse und Schönheiten entdeckte, bleibt sein vornehmstes Verdienst. Das stellt ihn allein in die Reihe der Führer, denen wir den Fortschritt danken müssen. Das rechtfertigt letzten Endes auch die verlegerische Idee dieser Publikation, gegen die sich der Künstler mehr als nötig gesträubt, die ihm noch nicht einmal auf der Höhe seines Lebens ein Denkmal setzen will, nicht als Spekulation auf die Abnehmer und den großen Kreis seiner Verehrer, sondern als ein Dokument modernen deutschen Kunstschaffens. Wir sind wahrlich lange genug in knechtischer Abhängigkeit vom Auslande dahergeschritten und haben uns viel zu spät erst an den Reichtum der jungen Scholle, auf der die Besten unter den Modernen gesät und geerntet (ein Leibl, ein Wilhelm von Diez mit der starken Schar seiner Schüler), erinnert. Das mag von nun an anders werden. Denn heute sind wir wieder stark geworden und verfügen gottlob über Männer, die unsere Blicke von fremden Landen zurück zur eigenen Heimat lenken können. Leo Putz ist einer von ihnen, und einer der Vornehmsten dar-

unter! Das beizeiten zu erkennen, ist die erste Aufgabe jedes wahren deutschen Kunstfreundes, und eine Monographie über einen der Auserlesenen unter den Werdenden gilt darum weniger dieser einzelnen Persönlichkeit als dem gesamten deutschen Kunstschaffen in der Gegenwart überhaupt.

So hat auch mich bei diesem Bemühen, eine charaktervolle, hochbegabte Künstlernatur mit Worten zu zeichnen, nicht die Absicht geleitet, den Künstler vor sich selbst und anderen festzulegen. Ganz das Gegenteil: Meine Liebe gilt nicht nur den festen Werten, die in Putzens Schaffen bisher Gestalt gewonnen haben, sondern auch den vorantreibenden Kräften, die in ihm wirksam sind. Mit Absicht habe ich deshalb hier die unveränderlichen Qualitäten seines Schaffens in den Vordergrund treten lassen. Die Erscheinungsformen seines Temperamentes, das Detail seines künstlerischen Ausdrucks wird sich wandeln müssen. Ein gut Stück Arbeit hat er mit seinen vierzig Jahren schon vor sich gebracht, aber zum Zurückblicken ist noch keine Zeit. Leben liegt noch vor ihm, das gelebt sein will und in tüchtig voranschreitendem Schaffen seinen Ausdruck erfahren muß.



## VERZEICHNIS DER WERKE DES KÜNSTLERS\*)

Die in dieser Monographie reproduzierten Bilder sind durch einen Stern gekennzeichnet.

Es sind vorhanden:

Studienmappen und Skizzenbücher mit Hunderten von landschaftlichen und figürlichen Zeichnungen aus den Lehrjahren 1886—1888, welche Leo Putz bei seinem Stiefbruder Robert Pötzberger (der jetzt als Professor in Stuttgart wirkt) verbrachte.

1889/90 zahlreiche graphische Arbeiten, auch Ölstudien und Bilder aus der Klasse bei Professor Hackl, Königliche Akademie, München.

1891 eine große Anzahl Ölstudien aus der Pariser Studienzeit (Akademie Julian) unter Professor Bouguereau und Benjamin Constant.

1892 Porträt des Vaters Franz Putz, Altbürgermeisters von Meran\*.

1893/94 weitere Mappen mit Zeichnungen, ebenso Ölgemälde und Studien aus der Schulzeit bei Professor Paul Höcker.

---

\*) Eine lückenlose chronologische Aufstellung über das gesamte Oeuvre eines Meisters zu geben, der, die Studienzeit mit eingerechnet, seit zwei- undzwanzig Jahren schafft, ist nicht möglich. Um jedoch den zahlreichen Freunden, welche die künstlerische Tätigkeit dieses deutschen Meisters der Gegenwart mit Interesse verfolgen, und besonders, um für spätere Zeit ein halbwegs zuverlässiges statistisches Material zu bieten, wurde mit großer Mühe an Hand der Dokumente diese Liste aufgestellt, die nur als Vorstufe zu einem vollkommenen Oeuvre-katalog angesehen werden darf.

1895 zeigt der Münchner Sezessionskatalog die ersten drei öffentlich ausgestellten Werke von Leo Putz, und zwar „Porträt der Frau Audentaler“, eine „Landschaft“ und ein Gemälde „Allerfeelen“.

1896 „Vanitas“\* (Ausstellung der Münchner Sezession).

1897 „Vom Tode zum Leben“ (Ausstellung der Münchner Sezession).

Zu den beiden letztgenannten Werken sind zahllose Studien entstanden. Die Mehrzahl davon in Privatbesitz.

Triptychon „Der gestiefelte Kater“\* (1. Fassung).

1898 „Friedliche Tage“. Ein großes Gemälde, das vom ungarischen Nationalmuseum in Budapest angekauft wurde.

„Schloß Planta“\* — „Meraner Saltner“ — „Burggespenst“ — „Wärwolf“ — „Windstoß“ — „Spaziergang“\*.

1899 Zahlreiche Studien aus Dachau, darunter das bemerkenswerte Gemälde „Kastanienbäume“ (noch im Besitz des Künstlers) und „Die schwarze Jacke“ (Privatbesitz in Dresden).

Die Märchenbilder „Schneewittchen“\* — „Die böse Stiefmutter“ — „Die 12 Brüder“ — „Rapunzele“\*, von dem drei Fassungen existieren. Die erste kaufte der Bruder des Künstlers, Dr. Otto Putz, die zweite ein Münchner Privatfahmmler, die dritte (ausgestellt in der Münchner Sezession) die Galerie Toelle in Barmen.

1900 „Herbststurm“\* in drei Fassungen. Die erste, in sehr großem Format bei Herrn Hofbuchhändler Kerber in Salzburg, die zweite bei Fräulein L. in München und die

dritte, neueste Form, vornehmlich in der Technik hervorragend, im Besitz des Herrn Dr. Georg Hirth, München.

1900 „Porträt Frl. Luberic“\*.

1901 „Der Moorgeist“. Eine neue Fassung soll 1909 auf der „Internationalen“ im Glaspalast, München, ausgestellt werden.

„Porträt des Landgerichtsrat H.“

„Scherzo“ und zahlreiche Schöpfungen für die „Jugend“.

1902 „Hanneles Himmelfahrt“\* — „Rokoko“ — „Nekkererei“ — „Der weiße Pfau“\* — „Friedhof in Meran“\* — „Der fliegende Koffer“ — Zahlreiche Aktstudien\* — „Begegnung“ — „Schleißheim“ — „Akt in Birken“ — „Bei der Toilette“ — „Secon“ (Museum in Leipzig).

1903 „In der Laube“ — „Tausend und eine Nacht“\* — „Modell am Teetisch“\* — „Sommers Luft und Freude“\* — „Die Perle“\*, erste Fassung im Besitz der Galerie Flersheim in Frankfurt a. M. Die zweite Fassung wurde von der „Sezession“ in Wien an einen Privatmann verkauft, dritte Fassung bei Frl. Z. in Dresden.

1904 „Bildnis“\* (Mädchen in Schwarz vor einem Hause stehend). Die erste Fassung wurde 1908 bei der großen Ausstellung zu Dresden für die dortige Königliche Galerie erworben. Die zweite Fassung, nur wenig verändert, kaufte 1907 die neue Königliche Pinakothek in München. Eine dritte im Besitz des Herrn Friedrich Lauer in München.

1904 „Im Atelier“\*. Das Bild zeigte ursprünglich neben dem exzellent gemalten Akt in der oberen rechten Ecke ein männliches Porträt des Maler-Kollegen Reinhold Max Eichler, welches in der Umarbeitung weggenommen und durch ein reiches Rosenbukett ersetzt wurde.

„Porträt des Herrn M. L. Adler“\*.

Zugleich entstanden im Sommer dieses Jahres eine große Zahl farbiger Porträtstudien, die sich zum weitaus größten Teil noch im Besitz des Künstlers befinden.

„Picknick“. Angekauft von der Neuen Kgl. Pinakothek in München.

1905 „Sitzender Akt“\*. Angekauft von der Neuen Kgl. Pinakothek in München.

„Hinter den Kulissen“\*. Im Besitz einer Berliner Privatgalerie.

„Schneckenkampf“\*. Besitzer Herr Professor Emanuel Seidl, München.

Im gleichen Jahre entstanden „Zaubergarten“\* — „Akt in Grau“\* — „Bacchanal“\*, Galerie T. in Basel.

1906 „Biedermeierzeit“ — „Schlafender Akt“\* — „Spätsommer“\* — „Melandholie“\* — „Rückenakt“\* (mit grünem Korsett) — „Teekannenstilleben“\* — „Halbaktstudie“\* — „Liegender Akt in Sonne“\* — „Mutterglück“\* — Die „Nickel-Kaffeemaschine“ — „Bildnis in Grau“\* — „Frühstück im Garten“\*.

Außerdem entstanden in dieser schaffensfrohen Zeit des Meisters eine Anzahl weit ausgeführter Studien und das

große „Porträt Frä. B.“, welches im Jahre 1906 eine Hauptwand der „Scholle“ im Glaspalast schmückte, sowie ein „Freilichtporträt der Frau Professor Braus“, Heidelberg.

1907 „Hochsommer“ — „Das graue Kleid“ — „Vor dem Spiegel“ — „Sommerchwüle“ — „Liegender Freilichtakt“ — „Porträt Dr. Otto Putz“ — „Kampengewand-Chiemsee“ — „Japanisches Stilleben“ — „Porträt Friedrich Lauer“ — „Porträtstudie Frau Baronin von S.“ — „Rosen im gelben Krug“ — „Blond und Braun“ — „Morgenfönn“ — „Vroni“ — „Luife“ — „Knieender Amor im Kelchglas“.

1908 „Dame in Blau“. In vier verschiedenen und sorgfältig ausgeführten Fassungen.

„Stille Zeit“ — „Herbst“ — „Weiße Puppe“ — „Selbstbildnis“ — „Porträt Frau Dr. Remer“ — „Porträt Frau G.“ — „Schlafendes Mädchen“.

Fünf, je 4 qm große dekorative Gemälde für das Münchner Künstlerfest des „Neuen Verein“.

„Lachendes Mädchen“ — der große sitzende Akt „Auf dem Sofa“ (für die Ausstellung New York 1908/09), drei lebensgroße Akte, wovon der eine für die Internationale Ausstellung im Glaspalast 1909, der zweite für die Frühjahrsausstellung der Sezession 1909 und der dritte für die erste Leo Putz-Ausstellung in Paris 1909 bestimmt ist.



## VERZEICHNIS DER TAFELN

1. Aus einer Schulmappe (1892).
2. Studie (1902).
3. Studie (Rötel) (1902).
4. Aus einem Skizzenbuche (1894).
5. Studienmappe (1894).
6. Aus dem Skizzenbuch (1894).
7. Vanitas (1896). Zweites Ausstellungsjahr „Sezession“. Im Besitz der Modernen Kunsthandlung, München.
8. Friedhof in Schönna (1897). Farbige Zeichnung.
9. Schloß Planta (1898). Zeichnung.
10. Der gestiefelte Kater (1898). Privatbesitz, München.
11. Bildnis des Altbürgermeisters Franz Putz (1892). Familienbesitz, Meran.
12. Rapunzele (1901). Galerie Tölle, Barmen.
13. Entwurf (1902).
14. Porträt Fräulein L. (1900).
15. Auf dem Sofa (1908).
16. Scherzo (1902). Im Besitz der Frau G., Köln.
17. Hanneles Himmelfahrt (1902). Besitz der Jugend.
18. Die Perle (1902). Privatsammlung Fräulein Z., Dresden.
19. Tausend und eine Nacht (1903). Besitz des Künstlers.
20. Modell am Teetisch (1903). Privatgalerie Geldner in B.
21. Porträt M. L. Adler (1903). Im Besitz der Familie Adler.
22. Farbige Studie (1904).
23. Sommers Lust und Freude (1904). Im Besitz der Frau Theresé Schloß, Wien.
24. Picknick (1904). Das erste für die Neue Kgl. Pinakothek München angekaufte Leo Putz-Werk.

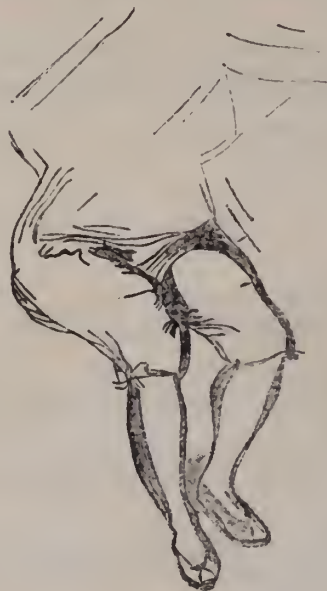
25. Meißner Porzellan (1904). Privatbesitz Dr. Plaut, München.
26. Aktstudie (1904). Besitz des Künstlers.
27. Im Atelier. Im Besitz des Herrn Dr. R. in München.
28. Sitzender Akt (1904). Das zweite von der Kgl. Pinakothek in München erworbene Leo Putz-Werk.
29. Bacchanal (1905). Privatgalerie T. in Basel.
30. Schneckenkampf (1905). Im Besitz des Herrn Prof. Em. von Seidl,
31. Mutterglück (1906). Privatsammlung B.-R. in Winterthur.
32. Bildnis (1904). Diese erste Fassung ist in der Dresdner Galerie, die zweite (1907) in der Kgl. Pinakothek, München.
33. Herbststurm (1900). Im Besitz des Herrn Dr. Georg Hirth, München.
34. Studie zu „Hinter den Kulissen“.
35. Hinter den Kulissen (1905). Sammlung Guthmann, Berlin.
36. Akt in Grau (1905). Im Besitz des Herrn Dr. Eißler, Wien.
37. Teekannenstillleben (1906). Privatbesitz, Aachen.
38. Die Nickelmaschine (1906). Im Besitz der Modernen Kunsthandlung, München.
39. Hochfommer (1907). Galerie R. in New York.
40. Melancholie (1906). Im Besitz der Frau Dr. R., Nymphenburg.
41. Spätfommer (1906). Galerie Brown, Baden.
42. Zaubergarten (1906). Im Besitz von Dr. Schuler, Zürich.
43. Aus der Biedermeierzeit (1906). Privatsammlung, Elberfeld.
44. Halbaktstudie (1906).
45. Rückenakt (1906). Privatgalerie O. S. in Dresden.
46. Liegender Akt in Sonne (1906). Privatsammlung Kowarzik, Frankfurt a. M.
47. Schlafender Akt (1906). Im Besitz des Herrn Dr. Pagenstecher.



48. Bildnis Frl. B. (1906). Privatbesitz.
49. Sommerchwüle (1907). Galerie Wrede, Steglitz.
50. Bildnis in Grau (1906). Privatbesitz, München.
51. Kammerfänger Franz Joseph Brakl (1907).
52. Herbst (1908). Privatbesitz, München.
53. Blond und Braun (1907). R.'s Privatsammlung in Chemnitz.
54. Kampenwand-Chiemsee (1907). Privatgalerie des Rittmeisters Z.
55. Im Schatten (1907). Im Besitz des Herrn Prof. Peterfen in Duffeldorf.
56. Bildnis Dr. Otto Putz (1907).
57. Das graue Kleid (1907). Im Besitz des Herrn Hofrat Koch in Darmstadt.
58. Vor dem Spiegel (1907). Im Besitz des Frl. Sch., München.
59. Künstlerfest München (1907). Im Besitz der Modernen Kunsthandlung, München.
60. Dasfelbe.
61. Dasfelbe.
62. Dasfelbe.
63. Fräulein B. (1907).
64. Frühstück im Garten (1907). Im Besitz des Herrn Adler, München.
65. Morgenfonne (1907). Im Besitz der Modernen Kunsthandlung, München.
66. Zwei Modelle (1907). Privatbesitz des Künstlers.
67. Frau Gufti (1908).
68. Lachendes Mädchen (1908). Im Besitz der Modernen Kunsthandlung, München.
69. Stehender Akt (1908). Im Besitz des Herrn Dr. Georg Hirth, München.

70. Weiße Puppe (1908). Privatbesitz T. in München.
71. Leo Putz, Selbstbildnis (1908).
72. Japanisches Stilleben (1907). Galerie R. in New York.
73. Frau G. (1908). Privatbesitz Dr. E. in Griesheim.
74. Dame in Blau (1908). Im Besitz des Künstlers.
75. Stille Zeit (1908). Privatbesitz, München.

Zu bemerken: Die Anordnung der Tafeln folgt möglichst der chronologischen Entstehung bis auf Nr. 15, der für Amerika bestimmte Akt, der erst im letzten Moment an Stelle eines früheren Werkes eingefchoben werden konnte.





AUS EINER SCHULMAPPE (1892)





STUDIE (1902)





STUDIE (RÖTHEL) (1902)







AUS EINEM SKIZZENBUCH (1894)





STUDIENMAPPE (1894)





AUS DEM SKIZZENBUCH





VANITAS (1896)

Zweites Ausstellungsjahr „Sezession“

Im Beisein der Moderne in Kunstausstellung München







FRIEDHOF IN SCHÖNNA (1897)





SCHLOSS PLANTA (1898)





DER GESTIEFELTE KATER (1898)

Privatbesitz, München





BILDNIS DES ALTBÜRGERMEISTERS FRANZ PUTZ (1892)

Familienbesitz Meran







„RAPUNZELE“ (1898)

Galerie Töle, Barmen





STUDIE (1907)

Entwurf (1902)





PORTRAIT FRÄULEIN L..... (1900)





AUF DEM SOFA (1903)

Ausstellung New York 1908/09







SCHERZO (1901)

Im Besitze der Frau G., Köln





HANNELES HIMMELFAHRT (1902)





DIE PERLE (1904)  
Privatsammlung Frä. Z., Dresden





TAUSEND UND EINE NACHT (1903)

Privatbesitz, München







MODELL AM TEETISCH (1903)

Privatgalerie Geldner in B.





PORTRAIT M. L. ADLER (1903)  
Im Besitz der Familie Adler



9 April 1904.



FARBIGE STUDIE (1904)





SOMMERS LUST UND FREUDE (1904)

Im Besitz der Frau Therese Schloß, Wien







PICKNICK (1904)

Neue Kgl. Pinakothek, München





MEISSNER PORZELLAN (1904)





AKTSTUDIE (1904)





IM ATELIER

im Besitz des Herrn Dr. K. v. Maffei







SITZENDER AKT (1904)

Das erste von der Kgl. Pinakothek in München erworbene Leo Putz-Werk





BACCHANALE (1905)

Privatgalerie T. in Basel





SCHNECKENKAMPF (1905)

im Besitz des Herrn Prof. Em. v. Seid





MUTTERGLÜCK (1990)

Produktion: Welterbau







## BILDNIS (1901)

Das erste Mal 1902 (gemalt), zweite Fassung 1907 aufgestellt. Die erste Fassung ist Eigentum des Kgl. Museums in Dresden, die zweite ist im Besitze der Kgl. Neuen Pinakothek in München





HERBSTSTURM (1900)

100 2/3 1/2 des Herrn Dr. Gertrude Hill, München





STUDIE ZU „HINTER DEN KULISSEN“





HINTER DEN KULISSEN (1905)

Heinrich Ziem, Berlin







TEEKANNENSTILLEBEN (1900)

J.M.W. Turner, 1900





**DIE NICKELMASCHINE (1906)**  
Im Besitz der Moderne Kunstlandschaft, München





HOCHSOMMER (1907)

(Madame R. in New York)





SPÄTSOMMER (1906)

Galerie Brown, Baden







ZAUBERGARTEN (1906)

Im Besitz von Dr. Schuler in Zürich





MELANCHOLIE (1906)

Käthe Kollwitz für Frau Dr. R. in Remdenburg





AUS DER BIEDERMEIERZEIT (1906)

Privatsammlung, Eiberfeld





HALBAKTSTUDIE (1906)







RÜCKENAKT (1906)

Privatgalerie O. S. in Dresden





LIEGENDER AKT IN SONNE (1906)

Przemysław Kowarziński, Frankfurt a. M.





SCHLAFENDER AKT (1906)

Im Besitz des Herrn Dr. Pagenstecher





BILDNIS FRL. B. (1906)

Privatbesitz in Brandenburg







SOMMERSCHWÜLE (1907)

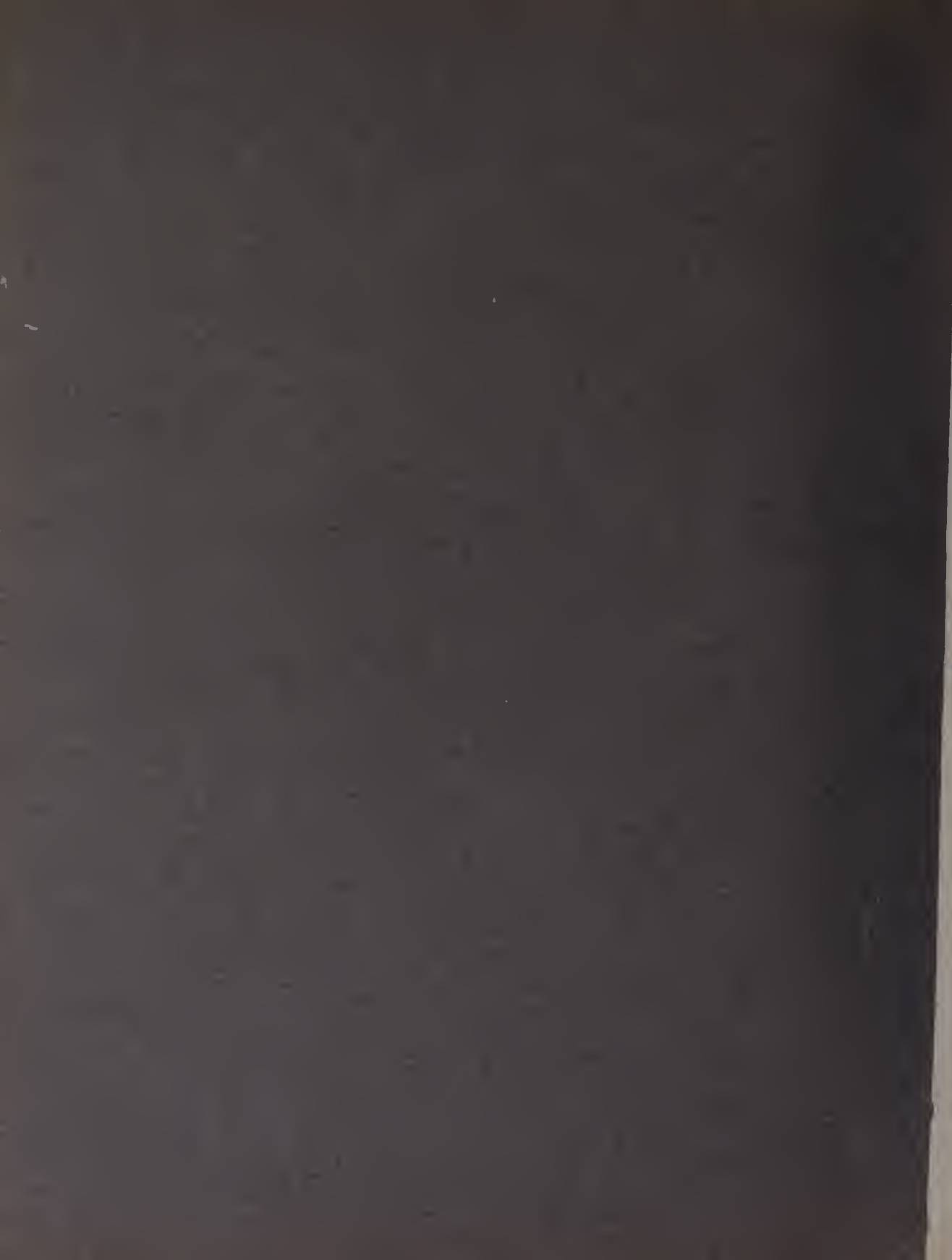
Mari Wrede Stegitz





BILDNIS IN GRAU (1906)

Pissarro, s. z. Mü-diel





BLOND UND BRAUN (1907)

R. S. Privatsammlung in Czernitz





KAMPENWAND - CHIEMSEE (1907)

Privatgalerie des Rittmeisters Z.







KAMMERSÄNGER FRANZ JOSEF BRAKL (1907)





HERBST (1908)

Privatbesitz, München





IM SCHATTEN (1907)

Im Besitz des Herrn Prof. Petersen in Düsseldorf





BILDNIS DR. OTTO PUTZ (1907)







DAS GRAUE KLEID (1907)

146 Bildnis des Herrn Hofstätter Koch, Darmstadt





KÜNSTLERFEST MÜNCHEN (1907)

Im Besitz der Modernen Kunsthandlung, München





KÜNSTLERFEST MÜNCHEN (1907)

Im Besitz der Modernen Kunsthandlung, München





KÜNSTLERFEST MÜNCHEN (1907)

Im Besitz der Modernen Kunsthandlung, München







KÜNSTLERFEST MÜNCHEN (1907)

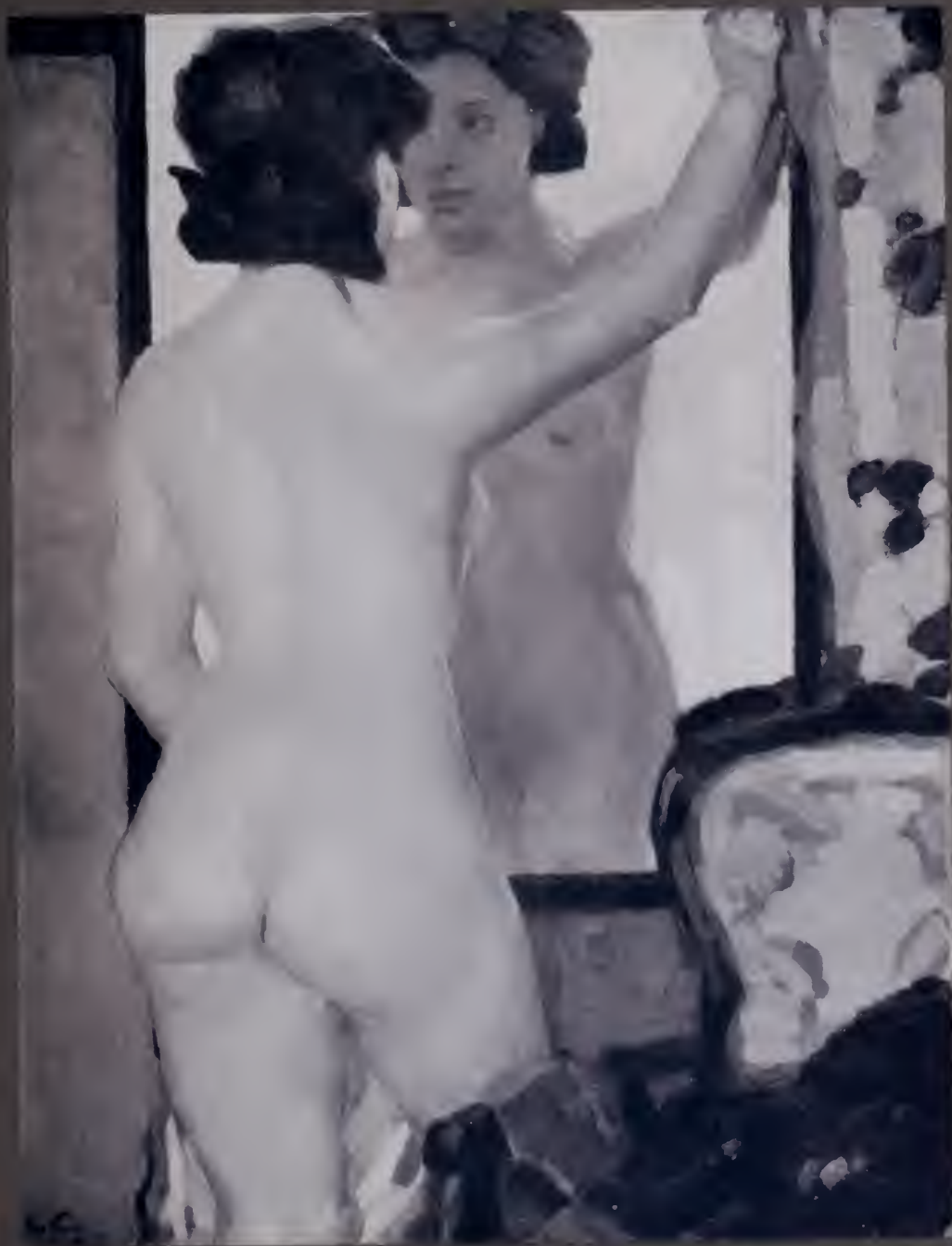
Im Besitz der Modernen Kunsthandlung, München





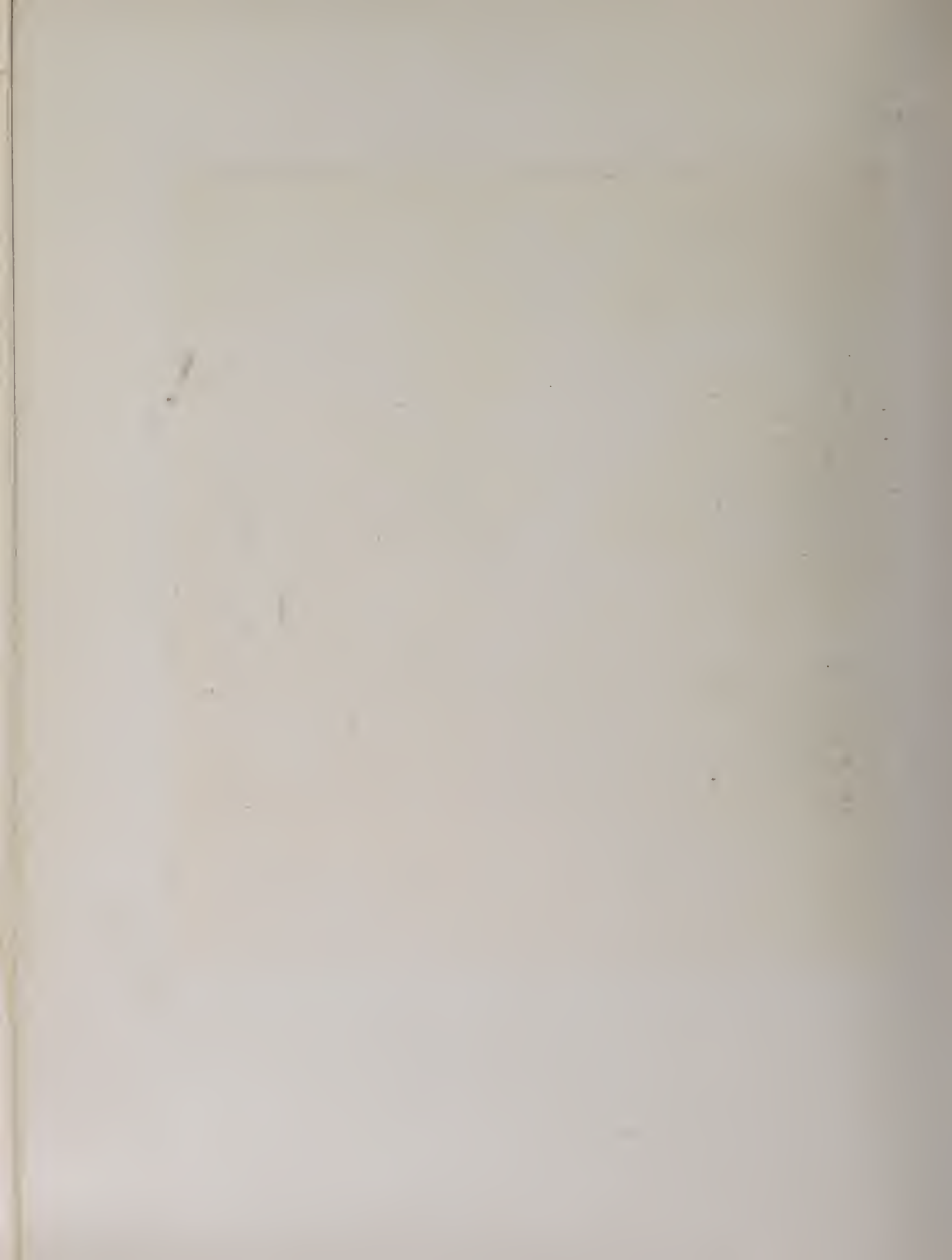
FRÄULEIN B. (1907)





VOR DEM SPIEGEL (1907)

Im Besitz des Frh. von Stuck, München





MORGENSONNE (1907)

Im Besitz der Modernen Kunsthandlung, München







JAPANISCHES STILLEBEN (1907)

Käthe Kollwitz





ZWEI MODELLE (1907)

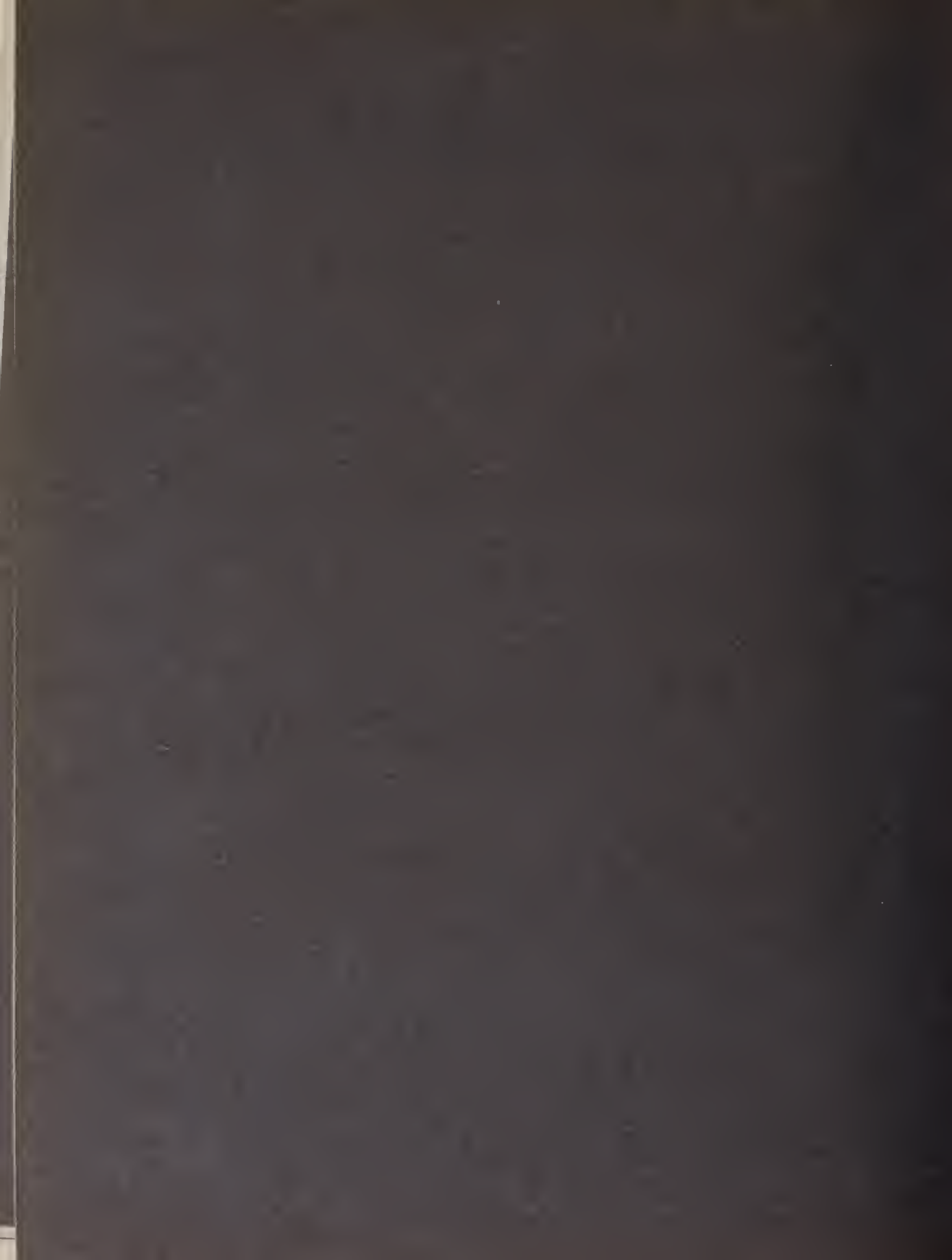
Privatbesitz, München





LACHENDES MÄDCHEN (1908)

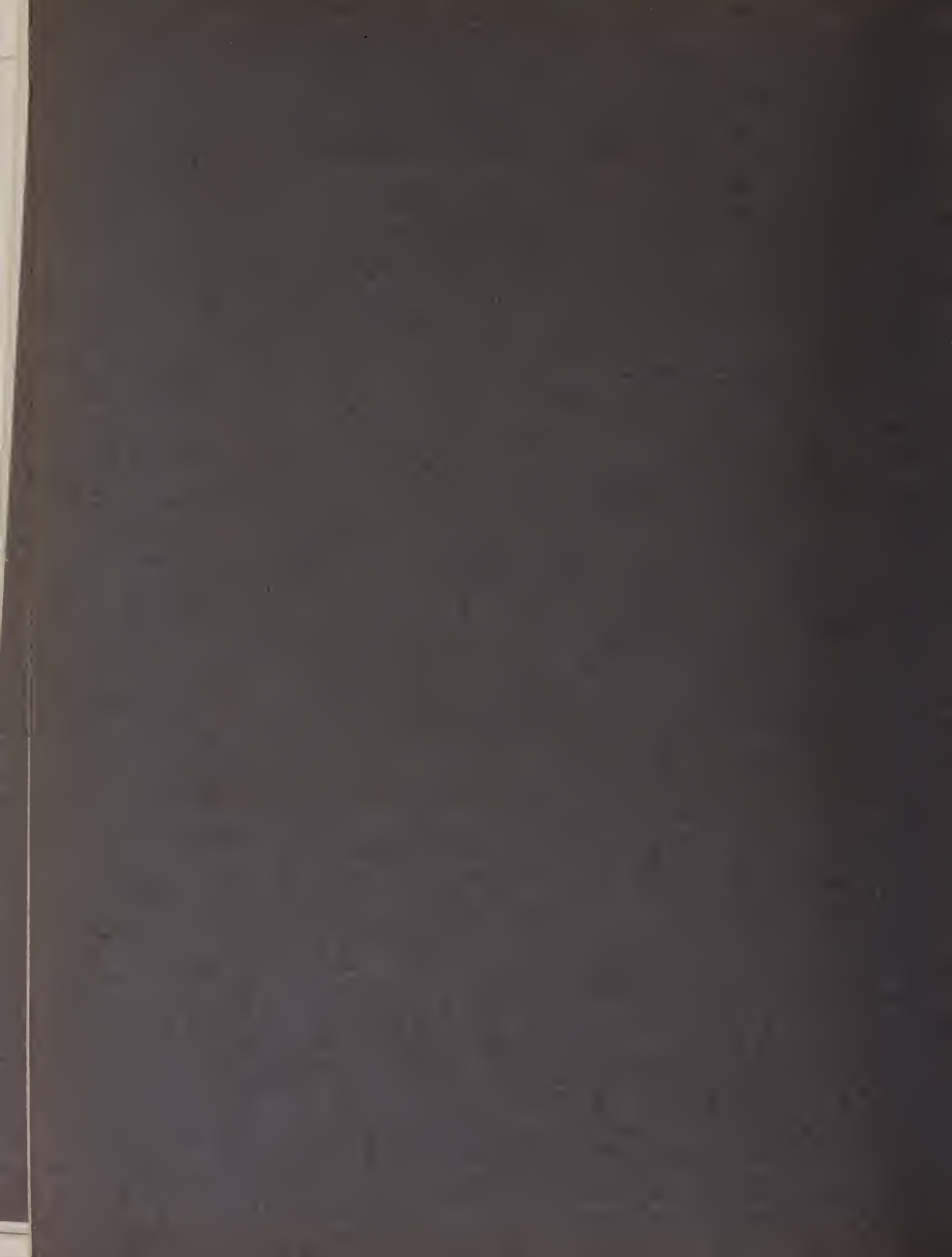
im Besitz der Moderne Kunstgalerie, München





STEHENDER AKT (1924)

im Besitz des Herrn Dr. Dietrich Hübner, München

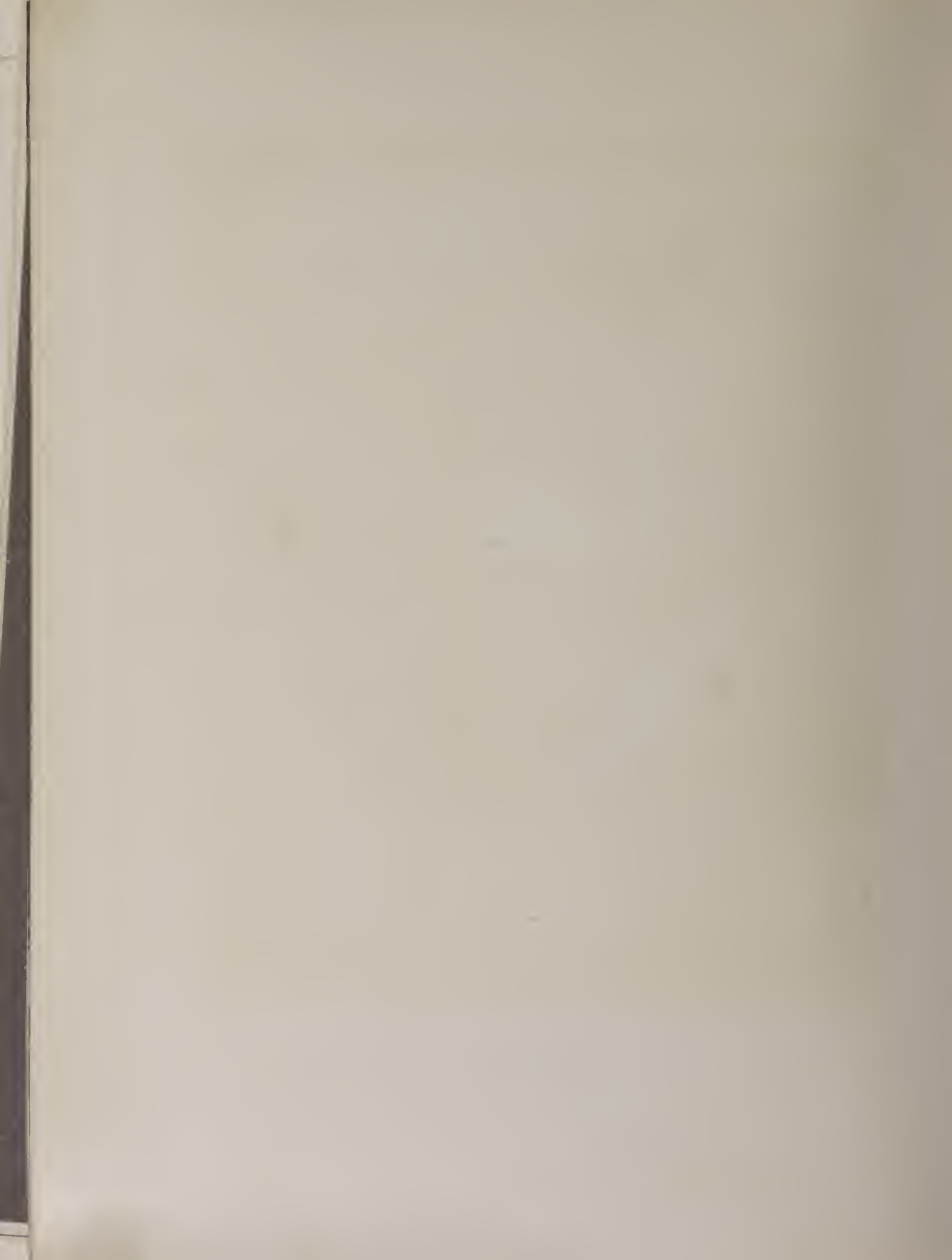






WEISSE PUPPE (1908)

Privatbesitz





LEO PUTZ, SELBSTBILDNIS (1908)





FRAU G. (1908)

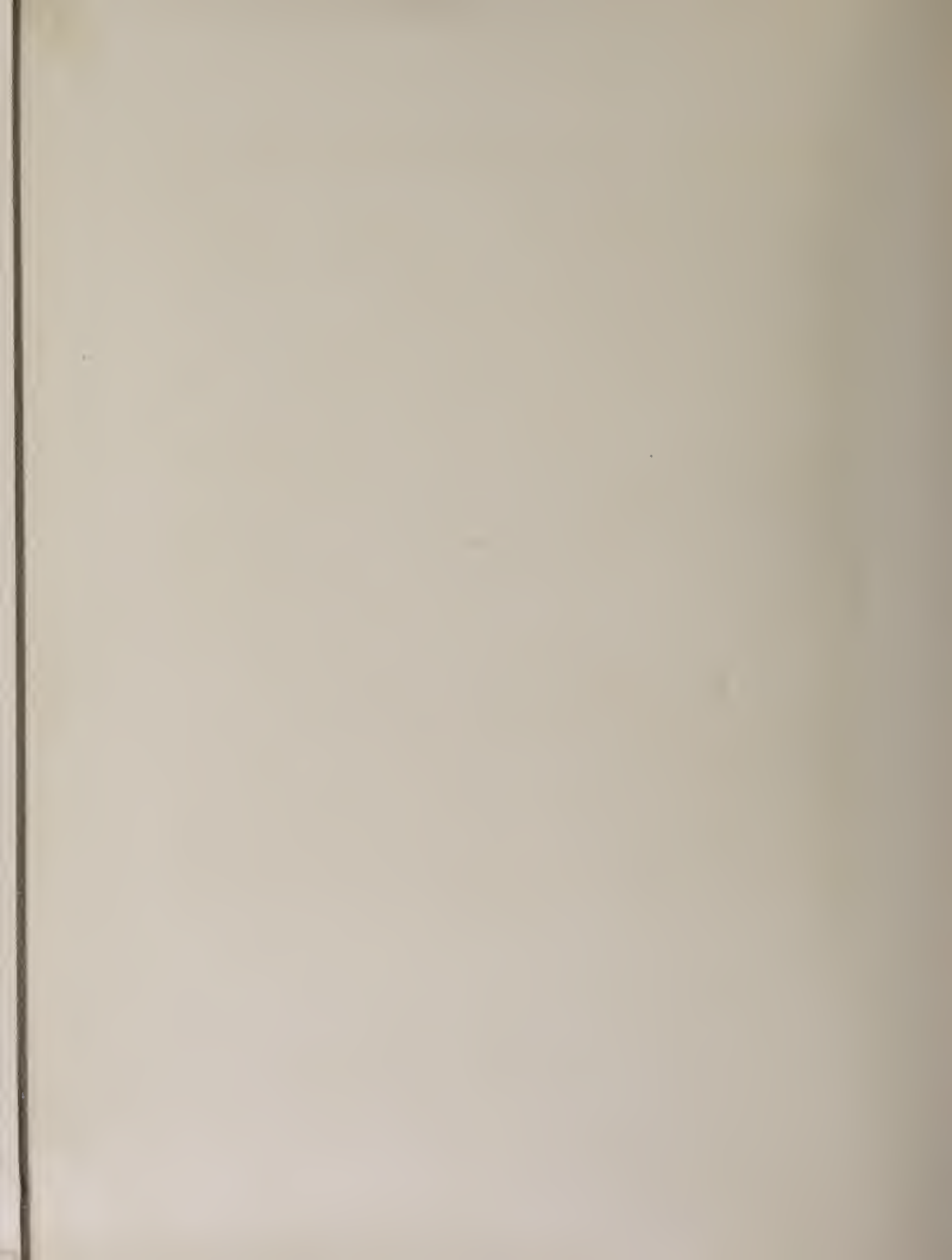
Gr. 100cm x 125cm, Öl, in Öl gemalt





DAME IN BLAU (1908)

Im Besitz des Herrn Justizrat R. in F.







STILLE ZEIT (1908)

Privatbesitz, München





