

2

1928

Sächsische

1 | B

19

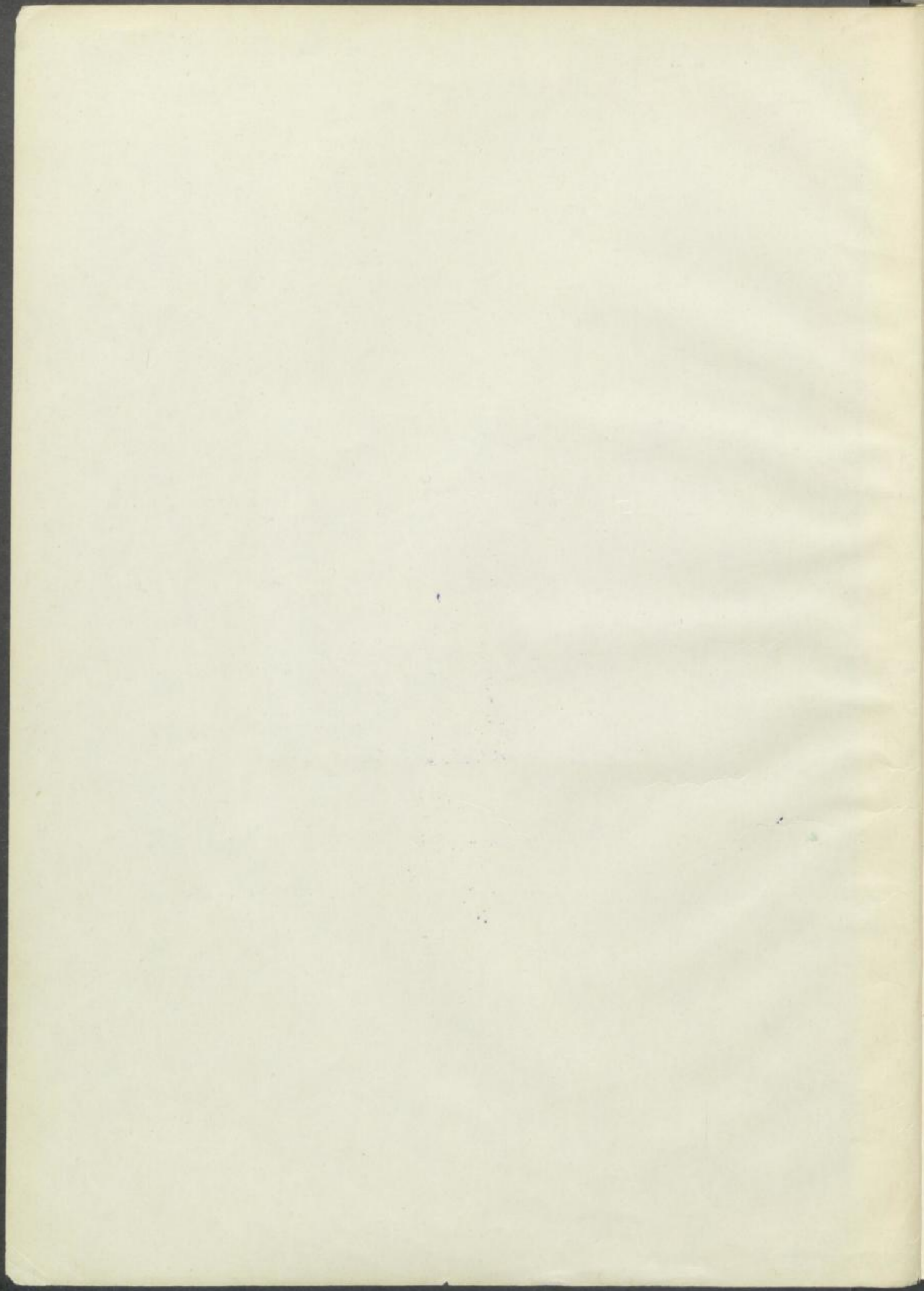
Landesbibliothek

Aus dem Nachlaß des Dichters

KURT ARNOLD
FINDEISEN

geb. 15. Oktober 1883 in Zwickau
gest. 17. November 1963 in Dresden

16. M



16. M.

HUNDERT JAHRE
SÄCHSISCHER KUNSTVEREIN

1828-1928

1

HERSTELLUNG UND KÜNSTLERISCHE GESTALTUNG
BUCHGEWERBLICHER GROSSBETRIEB
WILHELM LIMPert, DRESDEN-A.

COPYRIGHT 1928
BY WILHELM LIMPert, DRESDEN, GERMANY

*Hundert Jahre
Sächsischer Kunstverein*

JUBILÄUMS-FESTSCHRIFT



DER GROSSE GARTEN

II. BAND

HERAUSGEGEBEN VON ERICH HAENEL

1928

WILHELM LIMPERT-VERLAG / DRESDEN

INHALTS-VERZEICHNIS

GALERIEDIREKTOR DR. HANS POSSE
DIE MALEREI

Seite 1

*

PROFESSOR DR. HANS W. SINGER
KUSTOS AM STAATL. KUPFERSTICHKABINETT
DIE GRAPHIK

Seite 30

*

PROFESSOR DR. WALTER MÜLLER
KUSTOS AN DER STAATL. SKULPTURENSAMMLUNG
DIE BILDHAUEREI

Seite 37

*

MINISTERIALRAT DR.-ING. e. h. OSKAR KRAMER
DIE BAUKUNST

Seite 50

*

DR. PAUL FERDINAND SCHMIDT
CARL GUSTAV CARUS

Seite 65

*

GEH. RAT PROF. DR. KARL WOERMANN
DER WANDEL DES ZEITGESCHMACKS
IN DEN JAHRESGABEN DES
KUNSTVEREINS

Seite 81

*

EUGEN KALKSCHMIDT
GEORG LÜHRIG

Seite 95

*

PROFESSOR DR. PAUL SCHUBRING
BILD UND RUHM

Seite 105

*

GEHEIMRAT PROF. DR. MAX LEHRS
HANS THOMA UND DRESDEN

Seite 113

*

Sächsische
Landesbibliothek
20. AUG. 1968
Dresden

9

INHALTS - VERZEICHNIS

GEH. RAT PROF. DR.-ING. e. h.
CORNELIUS GURLITT
DAS STÄNDEHAUS UND PAUL WALLOT
Seite 121

★

DR. FRITZ FICHTNER
PRIVATDOZENT AN DER TECHNISCHEN HOCHSCHULE
ROBERT STERL
Seite 127

★

DR. KARL GROSSMANN
DIREKTOR DES STADTMUSEUMS
J. G. v. QUANDT
Seite 134

★

DR. ERNA v. WATZDORF
MENSCH UND WELT IM BILD
Seite 147

★

PROFESSOR DR. ERICH HAENEL
DIREKTOR DES STAATL. HISTOR. MUSEUMS
UND DES GRÜNEN GEWÖLBES
OTTO GUSSMANN UND SASCHA SCHNEIDER
Seite 154

★

PROFESSOR DR. BRUNO SCHROEDER
DIREKTOR DER STAATL. SKULPTURENSAMMLUNG
ERNST RIETSCHEL ALS ZEICHNER
Seite 168

★

OBERSTUDIENRAT PROFESSOR DR. ERNST SIGISMUND
DIE BILDERCHRONIK DES SÄCHSISCHEN
KUNSTVEREINS 1828—1836
Seite 173

★

DR. GÜNTHER RUDOLPH
ASSISTENT AM STAATL. HISTOR. MUSEUM
HUNDERT JAHRE KUNSTVEREIN
Seite 184

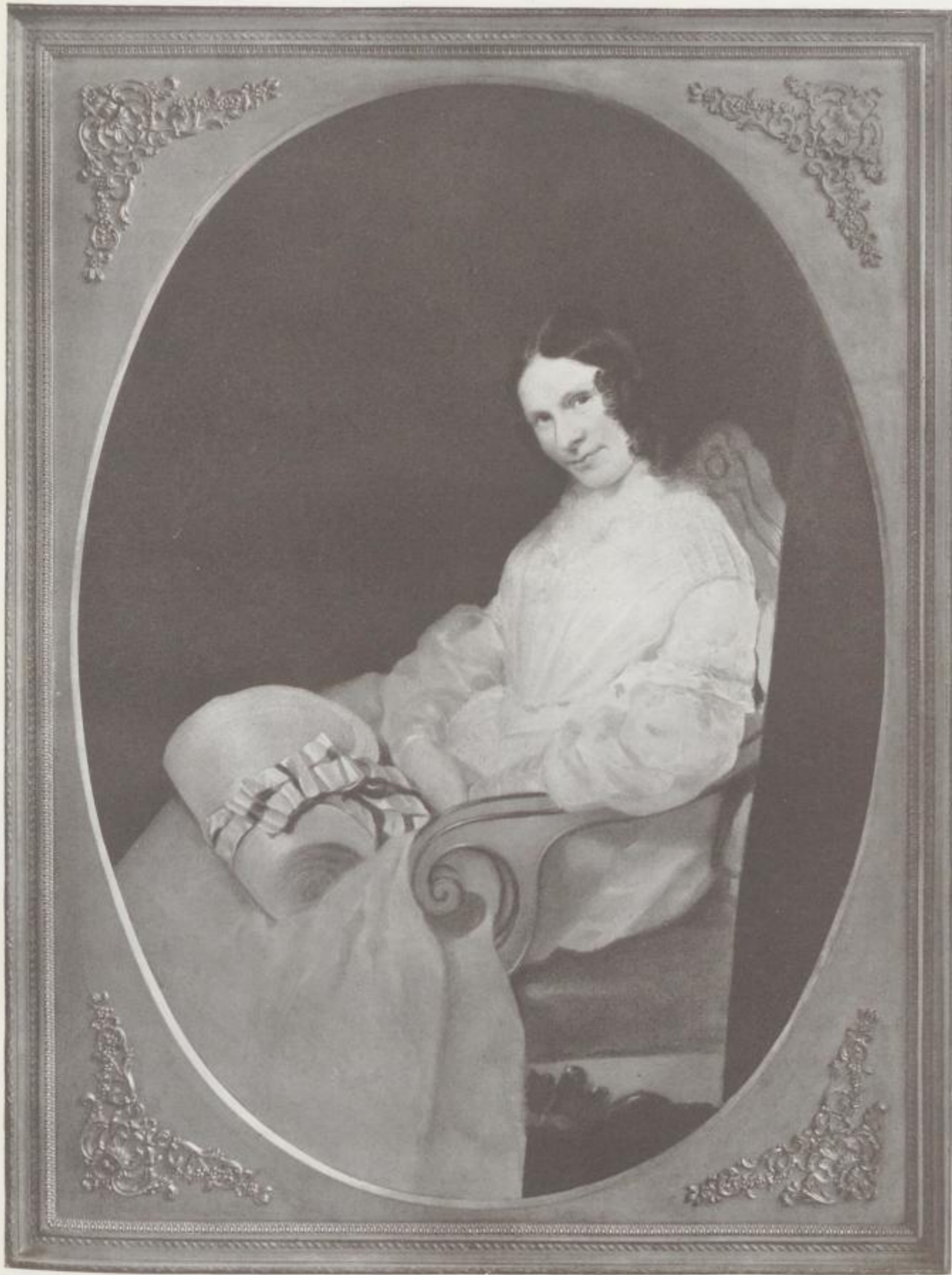
★

Z U M G E L E I T

Die Pforten des Großen Gartens, in dessen Bezirke der Sächsische Kunstverein heuer zum zweiten Male seine Mitglieder und Freunde führt, sind festlich umkränzt. Ein Jahrhundert seines Werdens und seines Seins zu feiern, mag auch einem Vereine wohl anstehen, dem sonst regsame Arbeit im Dienste der Kunst, ihrer Meister und Jünger wie ihrer Verehrer, Genießer und Freunde den einzigen Lebensinhalt bildet. Und wir dürfen uns um so eher dieser Zeitenwende bewußt werden, als sie den Blick in eine Periode unserer Vergangenheit zurückführt, die in vielerlei Sinne der unseren verwandt war. Als die erhabene Gestalt Albrecht Dürers dem deutschen Volke nach Generationen wieder in der Kraft und Fülle ihrer idealen Werte bewußt wurde, da war auch in unserem engeren Vaterlande der Aufstieg aus den trübsten Tiefen nationaler Not und Zerrüttung, war Besinnung und Sammlung der Geister und Gemüter die Parole des Tages. Wie dies geschah, und wie in dieser Bewegung und Begeisterung der Grund zu einer Organisation gelegt wurde, die nun über drei Menschenalter hinweg durch eine Zeitspanne von vorher nie erlebter Wandlungs- und Entwicklungstiefe ihre Notwendigkeit, ihren Segen erwiesen hat, dessen zu gedenken ist eines kurzen Verweilens wert.

So mögen die verschlungenen Pfade des Gartens, der auch jetzt wieder dem Frühling entgegenharrt, diesmal vor allem einem besonderen Ziele zustreben: dem Denkmal der Erinnerung an die Männer und die Leistungen, welche dies Jahrhundert überdauert haben. Eine sorgfältige Geschichte des Vereins selber, wie sie wohl der Chronist aus tausend Notizen, Zahlen und Namen, aus Akten und Protokollen, Programmen und Katalogen zusammenschweißt, ist nicht unser Begehrt. Wohl ist es dem Nachfahr wert-

voll, oft erfreulich, manchmal erbaulich, die Reihe der Figuren bis ins einzelne zu überschauen, die auf der Bühne dieser eingesehnen Vereinigung sprachen und wirkten. Wichtiger und lehrreicher aber schien es, das Bild dieser bewegten Zeiten mit dem Blick auf ihre tiefere Bedeutung im Verlauf der deutschen Kunstgeschichte einmal erstehen zu lassen. Die Aufsätze, die so im Rahmen fachhistorischer Einzelstudien das Jahrhundert der Kunst in Sachsen zum Gegenstande haben, mögen als die Eckpfeiler eines Ehrentempels angesehen werden, der manch würdiges Bild wichtiger Persönlichkeiten dieses Zeitraumes birgt. Die Gründer und Patriarchen, durch Wort und Schrift und persönlich schaffendes Streben dem Ideal dienend, schreiten voran; Jüngstverstorbenen und Lebenden, deren Kunstwirken selbständig und hervorragend erscheint, gilt das dankbare Wort der Einzelbetrachtung. Daneben und dazwischen wird der Wechsel der Gesinnung beim schöpferischen wie beim empfangenden Subjekt in besinnlichen Aufsätzen deutlich: sie nehmen bestimmte Gattungen des Kunstwerkes selbst zum Ausgangspunkte, von dem aus wir zu den Quellen des gestaltenden Willens in seiner mythischen Urzeugung hinabsteigen. Wenn auch, im Zeichen des seltenen Jubiläums, die vorliegenden Blätter naturgemäß vor allem der Rückschau dienen, so wird man doch die freieren Gehege nicht übersehen, wo der Besucher dieses großen Gartens zur Ausschau auf das junge Grün des Werdenden, zum Blick in die Weite des Künftigen geladen wird. Ist erst das Jahr des Zentenariums vorüber und gewährt ein freundliches Geschick diesem Bilderbuch eine fröhliche Wiederkehr, dann hoffen wir, beim dritten Erscheinen die Aufgaben und die Kräfte im Reiche der Kunst der Gegenwart, auch der jungen und jüngsten, wieder bewußter in den Kreis unserer kunstliebenden Wanderung ziehen zu können. Ein Jahrhundert zu überblicken, braucht es einer höheren Warte. Möge keinen der Aufstieg reuen, zu dem wir festlich gehobenen Sinnes einladen!



Ferdinand Rayski

Die Schwester des Künstlers



HUNDERT JAHRE KUNST IN SACHSEN

DIE MALEREI. VON HANS POSSE

Kein Anlaß scheint würdiger, auf die Entwicklung der sächsischen Kunst im Verlaufe des letzten Jahrhunderts zurückzublicken, als die Säkularfeier des Sächsischen Kunstvereins, der sich bei seiner Begründung im Jahre 1828 als vornehmsten Zweck „die Förderung der bildenden Künste und die Belebung der Teilnahme an denselben“ zum Ziel gesetzt hat. Der Sächsische Kunstverein ist seitdem eine der wichtigsten Stützen des einheimischen Kunstlebens geworden.

Die Begründung der deutschen Kunstvereine in den zwanziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts war eine Tat des deutschen Bürgertums, der Ausdruck des teilnahmvollen Mitwirkens einer breiteren Öffentlichkeit an den künstlerischen Dingen, deren Pfleger und Förderer bisher fast allein die Fürsten und großen Herren gewesen waren. Die Kunst war entwurzelt und unter den veränderten Verhältnissen auf eigene Füße gestellt. Besonders in Sachsen, das seit fünfzig Jahren den Schauplatz für alle Kriege hergegeben hatte, schuf der Künstler nur selten noch für Kirchen und Paläste. Wie einst im bürgerlichen Holland des 17. Jahrhunderts, gab es Aufträge fast nur für die bescheidenen Ansprüche und die beschränkten Räume des Bürgers. In dieser Zeit sind die neuentstandenen Kunstvereine zugleich eine Nothilfe in schweren Zeiten gewesen.

Ludwig Richter als Zeitgenosse dieser Wandlung hat sich in seinen „Lebenserinnerungen eines deutschen Malers“ ausführlich über diese Kunstvereine ausgesprochen. Obwohl er, wie er freimütig gesteht, nie für sie begeistert gewesen ist, läßt er dieser Neuschöpfung doch alle Gerechtigkeit widerfahren. „Ich muß zu ihren Gunsten sagen, daß diejenigen, welche die Kunstzustände kennen, wie sie in Deutschland bis in die zwanziger Jahre fast durchgängig waren, genöthigt sein werden, ein Loblied auf diese Vereine anzustimmen. Sie haben in weiten Kreisen ein Publicum herangebildet, welches der Kunst, in ihren verschiedensten Richtungen, lebendigen Antheil und vielfach ein feines Verständniß entgegenbringt, während ein solches früher gar nicht vorhanden war. Wie viele Talente sind jämmerlich zu Grunde gegangen aus Mangel an jeglichem Auftrag. Ich nenne hier in Dresden nur Gränicher, Wehle, Schiffner. Andere, die sich einigermaßen durcharbeiteten, kamen doch nicht zur vollen Entfaltung ihrer Kräfte, und in Dresden konnte ein Maler ohne eine Anstellung an der Academie nicht wohl existiren, wenn er nicht eigene Mittel besaß.“

Nach den Statuten vom Mai 1828 war es die Aufgabe des Kunstvereins, vaterländische und vor allem einheimische Künstler durch Ankäufe für die Lotterie „aufzumuntern und zu unterstützen“. Wie dieses Programm, nicht ohne die wärmste Teilnahme Goethes in Weimar, verwirklicht worden ist, mit welchem Erfolg man sich damals mit der schwierigen Frage „Qualität“ oder „Unterstützung der Not“ aus-

einandergesetzt hat, zeigt die für die einheimische Kunstgeschichte so wichtige „Bilderchronik des Sächsischen Kunstvereins“ der Jahrgänge 1828—1836. Lebende Kunst im besten Sinn ist damals angekauft worden: die jungen talentvollen Künstler sind in erster Linie berücksichtigt worden, und zwar jeder Richtung. Neben den angesehensten Malern der älteren Generation, wie *C. D. Friedrich, Dahl, Kersting, Naecke*, hat der Kunstverein durch alljährliche Ankäufe seit 1828 die Bedeutung des jungen *Ludwig Richter*, der vor kurzem aus Italien zurückgekehrt war, anerkannt, ebenso die Gleichaltrigen wie *Peschel, Oehme, v. Oer, Hennig, Fearnley, Kummer, Gille, August Richter, Jäger, Törmer, Croll, Crola*, die Architekturmalers *v. Leypold, O. Wagner, Hauschild* und andere. Aber auch *Ferdinand von Rayski* ist schon unter den Geförderten.

Die Anfänge des Sächsischen Kunstvereins sind in eine der lebendigsten und selbst für die gemeindeutsche Entwicklung bedeutungsvollsten Perioden der Dresdner Kunst gefallen, in eine Periode der Gärung, der Auseinandersetzung zwischen ererbten und modernen Ideen, zwischen Klassizismus und Romantik. Noch waren die Klänge aus jener großen Epoche im 18. Jahrhundert, in der Dresden zur internationalen Stadt von europäischem Ruf geworden war, nicht verhallt. Die schon in aller Welt bekannten Sammlungen alter Kunst waren, eben im Gründungsjahre des Sächsischen Kunstvereins, aus der Verwaltung des königlichen Hofes in die des Staates übergegangen, und in dieser ihrer Wandlung aus fürstlichen Privat Sammlungen zu öffentlichen staatlichen Museen sprach sich der gleiche volkstümliche Gedanke aus, der auch der Begründung des Kunstvereins zugrunde lag. Die 1763 errichtete Kunstakademie hatte sich zur Beherrscherin des Dresdner Kunstlebens entwickelt. Noch waren unter den älteren Künstlern die Vertreter eines trotz Goethe schon überlebten Klassizismus auf führenden Posten, wie der Professor *Ferdinand Hartmann*, seit 1824 der Akademieleiter, oder wie der Akademieprofessor *Friedrich Matthäi*, damals zugleich Direktor der Gemäldegalerie. Aber die Entwicklung war auch in Dresden längst andere Wege gegangen. Die eigenartigsten und fähigsten Künstler von allgemeinerer Bedeutung, *Caspar David Friedrich* und *J. Christian Claussen Dahl*, standen damals in der Vollkraft ihres Schaffens, nach Jahren des Kampfes auf der Höhe öffentlicher Anerkennung. Beide, abseits des offiziellen Dresdner Kunstlebens stehend, sind abgefagte Gegner der klassizistischen Lehren und jener akademischen Tradition gewesen, die mehr ein trockenes Wissen als persönliches Sehen und Empfinden begünstigte.

Die Landschaftsmalerei war seit dem 18. Jahrhundert ein Hauptfach der Dresdner Kunst. Die reizvolle Lage der Stadt, die malerischen Gegensätze ihrer näheren und weiteren Umgebung boten die reichsten Anregungen. Die Tradition reichte bis ins 18. Jahrhundert zurück, zu *C. W. E. Dietrich*, der die Schemata aller berühmten Landschaftler der Vergangenheit virtuos beherrschte, und zu *Alexander Thiele*, der,



C. D. Friedrich

Weide im Mondschein



J. Ch. Cl. Dahl

Landschaftsstudie

wenn auch mit den herkömmlichen Mitteln des Prospektmalers, doch als erster ein Porträt des sächsischen Landes zu geben sich bemüht hat. Aber selbst der erst 1824 verstorbene *Job. Christian Klengel*, der einflußreichste Landschaftler der Dresdner Schule seit Dietrich, hatte nur Ruisdael und Claude Lorrain als die Normen der Landschaftsmalerei anerkannt. „Was wollen Sie,“ sagte er zu Dr. Carus, „entweder die reine Natur oder das Ideal, dazwischen liegt ja lauter Confusion“. Ein Schweizer, *Adrian Zingg*, Graffs Landsmann und Freund, hatte zuerst die Reize der Sächsischen Schweiz entdeckt. Er ist auf diesem Gebiet ein trockener Spezialist, dessen zeichnerische Darstellungsmittel noch ganz herkömmlich sind. Aber seine persönlichen und künstlerischen Beziehungen reichen doch über *Carl August Richter* zu seinem Sohn *Ludwig Richter*, in dessen Bildern die einheimische Landschaftsmalerei einen so charakteristischen Ausdruck gefunden hat.

Friedrich, der Greifswalder, war 1798 nach mehrjähriger Studienzeit an der Kopenhagener Akademie als einer der ersten unter den vielen norddeutschen Künstlern nach Dresden gekommen, die der Ruf der Kunststadt und ihre landschaftliche Lage, die damals berühmteste Bildergalerie Deutschlands mit ihren Reichtümern an nordischer und italienischer Malerei lockte. Der Hamburger *Otto Runge* war 1801 bis 1803 in Dresden, sein Landsmann *Friedrich Wasmann* in den 20er Jahren Schüler Näckes an der Akademie. *Georg Kersting*, der als Genremaler mit seinen kleinen malerisch empfundenen Bildnissen, seinen stimmungsvollen lichtdurchwobenen Innenräumen dem engeren Kreise Friedrichs angehörte und ebenfalls in Kopenhagen gelernt hatte, kam aus Mecklenburg, der Landschaftler *Dahl* aus Norwegen. *Friedrich, Dahl* und *Kersting* sind nicht wieder fortgezogen wie die meisten, für die Dresden, als ein reizender Vorort des Südens, nur auf dem Wege nach Italien lag. Diese Künstler standen außerhalb der Dresdner Überlieferungen, und ihr Auftreten hatte hier wie ein scharfer Bruch mit der Vergangenheit gewirkt. Besonders die Jugend, die den antiken Gips abzeichnen mußte und nach dem pedantischen Rezept *Klengels* den „Baumschlag“ studierte, war begeistert gewesen von den schlichten Landschaftsstimmungen Friedrichs und Dahls, von der ganz neuen Wahrhaftigkeit und der tiefen seelischen Anteilnahme der Künstler am Objekt, die sich bei Friedrich zu einer düsterromantischen Größe, zu einer seltsam geheimnisvollen Phantastik erhob.

Caspar David Friedrich, der unzugängliche Melancholiker, der an sich dem sächsischen Naturell wenig entgegenkam, der Verächter jeder Konzession, ist eine der eigenartigsten Künstlerpersönlichkeiten, die im Dresden des 19. Jahrhunderts geschaffen haben. Im Wechsel der Moden bald vergessen, hat er heute seinen gesicherten Platz unter den Besten der deutschen Kunst. Er ist für Dresden ein Bahnbrecher, ein Befreier von der formelhaften Auffassung landschaftlicher Natur des 18. Jahrhunderts geworden. Dem trockenen Schema der Claude Lorrain- und Ruisdael-Nachahmer, dem Landschaftsidyll für die Salons der Rokokozeit und dem alten



Ludwig Richter

Böhmische Hirtenlandschaft

heroischen Landschaftstil hat er eine herbe und naive Empfindung, eine einfache und präzise Form entgegengestellt. Friedrich befaß wie ein anderer Ruisdael wieder die Gabe, Natur persönlich zu empfinden und sie mit den schlichtesten und unscheinbarsten Mitteln in Form und Farbe überzeugend und von einer neuen lebendigen Bedeutung erfüllt zur Darstellung zu bringen. Der französische Bildhauer David d'Angers, der Schöpfer der in Dresden modellierten Tieck-Büste, hat Friedrichs Bilder „Tragödien der Landschaft“ genannt. Sein jüngerer Freund und Gefinnungsgenosse in der Landschaftsmalerei, der spätere königliche Leibarzt Dr. *Gustav Carus*, der 1816 zum erstenmal seine eigenen Arbeiten bescheiden als „Festtagsarbeiten eines Kunstfreundes“ ausgestellt und damit Friedrichs Teilnahme erregt hatte, schildert die Wirkung der Werke Friedrichs auf das einheimische „Philistertum“. Über Dresden hinaus hatte das „Kreuz im Gebirge“ für die Schloßkapelle in Tetschen einen heftigen literarischen Streit, eine Auseinandersetzung zwischen Altem und Modernem entfacht, in der sich noch der einem tragischen Geschick vorzeitig zum Opfer gefallene *Gerhard von Kugelgen*, obwohl Klassizist von reinstem Wasser, lebhaft für seinen Freund Friedrich und seine neue Auffassung eingesetzt hatte.

Caspar David Friedrich ist der Vater einer modernen deutschen Landschaftskunst. Während die junge Generation, der sich selbst die Anhänger Friedrichs, wie Oehme und Carus, angenähert haben, von der Sehnsucht nach dem Süden, nach der klaren

Heiterkeit Italiens getrieben wurde, sind für Friedrichs Phantasie die Motive aus der Dresdner Umgebung und die ernste schwermütige Landschaft seiner norddeutschen Heimat die Anreger geblieben. Und neben Friedrich steht der in Dresden anfällig gewordene Norweger *Christian Claussen Dahl*. Auch er hat abseits der offiziellen Kunst der Akademie gestanden, obwohl er das Haupt der größten Dresdner Landschafterschule der Romantikerzeit gewesen ist, die durch ihre Glieder, wie *Robert Kummer* und *Friedrich Gille*, bis in neuere Zeiten reicht. Durch Schüler, wie den Berliner *Karl Blechen*, wie die Nordländer *Fearnley*, *Balke* und viele andere, ist sein Stil weit über Dresden hinausgetragen worden. Auch Dahl ist Romantiker. Der Norweger sucht in der Landschaft die wild-romantischen Motive, die elementaren Naturvorgänge. Wie in Friedrichs Gemälden trifft man bei Dahl auf überraschende Entdeckungen in der Beobachtung des Naturlebens, der Farbe, des Lichts und der atmosphärischen Erscheinungen. Sein „Waldbach im Gebirge“ hatte auf der Ausstellung 1819 durch den „puren Naturalismus“ Widerspruch bei den Älteren, Begeisterung bei den Jungen erregt. Aber Dahl ist der nüchternere, unpoetischere Beobachter und seine Eigenart erscheint am reinsten nicht in seinen im Atelier gemalten Bildern, sondern in jenen angesichts der Natur geschaffenen landschaftlichen Impressionen. In der Wiedergabe des vorübereilenden Naturereignisses, das er mit einer breiten, den Romantikern fremden, flüssigen Malerei bewältigt, erinnert er an Constable, an den jungen Menzel. Hier liegen die Anfänge einer neuen „intimen“ Landschaftskunst, hier weist Dahl auf die zukünftige Entwicklung des Malerischen hin.

Dahls Wirken ist noch auf lange in der Dresdner Landschaftsmalerei zu spüren. Friedrich mit seinen „landschaftlichen Träumereien“ ist einsam geblieben und bald vergessen worden. Schon 1839 schrieb Carus: „Es ist seltsam, wie doch jene ganze Kunstperiode, in welcher Friedrich, Matthäi, Vogel, Rößler, Klengel und Hartmann tätig waren, jetzt schon so ganz untergegangen oder durch die neu aufgehenden hier sich fixierenden Zweige der Düsseldorfer Schule weit zurückgedrängt ist.“ Und in der drei Jahre später zu Ehren des Uraniafängers Tiedge veranstalteten Ausstellung erinnerten ihn die wieder hervorgeholten Bilder derselben Künstler an Gespenster, die aus dem Grab erstanden einander gelangweilt anstaren: „selbst einiges von Friedrich nahm sich damals schon etwas wunderlich aus“.

Daß die nächste Zukunft der jüngeren Generation gehörte, bezeugen auch die Verlosungsankäufe des Kunstvereins im ersten Jahrzehnt seines Bestehens. Unter den *Peschel*, *August Richter*, *Hennig*, *Törmer*, *Jäger* hat damals ein erst 25jähriger das stärkste Interesse erweckt: *Ludwig Richter*. Er war 1826 aus Rom heimgekehrt, wo er sich im Kreise der Koch, Cornelius, Veit und Schnorr von Carolsfeld nahestehenden jungen Künstler zum Landschaftler „neudeutscher“ Richtung entwickelt hatte. Dort wußte man nichts von jener schweren und düsteren, von mystischer Schwermut erfüllten Denkungsart Friedrichs. Im klaren Lichte Italiens wurde von selbst das



Julius Schnorr von Carolsfeld

Figurenstudie

Gefühl für die fließende Linie, für bestimmte Gestaltung der Form und harmonischen Aufbau gestärkt. Bei den Nazarenern, wie diese Neudeutschen zuerst spottweise genannt wurden, reichte die Romantik dem alten Klassizismus wieder die Hand, und von der zeitlosen „Erdleben-Bildkunst“ der mit dem nordischen Boden so eng verwachsenen Frühromantiker führte der Drang nach feeligem Ausdruck zur Historie zurück, zur abermaligen Unterwerfung unter die klassische Kunst.

Auch der junge *Ludwig Richter* hat sich um einen idealen, einen „historischen“ Stil von edler Größe bemüht nach römisch-neudeutscher Art, mit jenem liebevollen Sinne des Sachsen für die natürliche Einzelheit, mit seiner Neigung für zarte und poetische Stimmungen. Die Dresdner Ausstellungen haben seine besten nach den italienischen Studien in der Heimat gemalten Landschaften gesehen. Sie sind zehn Jahre hindurch regelmäßig vom Kunstverein zur Verlofung angekauft worden. Nur einmal (1831) ist der Ankauf gescheitert, weil das Komitee an dem ausgestellten Bilde die Anlehnung an Claude Lorrain, „gleichsam die Natur aus zweiter Hand“ (wie Herr

v. Quandt als Vorsitzender seinem jungen Freunde (schrieb) aussetzen zu müssen glaubte. Der Einwand wies auf eine in der ganzen Richtung des Nazarenertums begründete Gefahr hin. Für Richter war er „ein Wink zu rechter Zeit, dem eigenen, ursprünglichen Gefühl zu folgen und sich nicht in die Anschauungsweise eines anderen künstlich zu verketzen“. Wenn irgendeiner unter den sächsischen Künstlern, so hat Ludwig Richter eine wahre Volkstümlichkeit erlangt. Denn wie er schon in Rom vorausgesagt hatte, sollte seine Kunst erst in Deutschland als ihrem Vaterlande blühen. Hier hat er in den 30er Jahren, anfangs noch krank von der Sehnsucht nach Italien, die Heimat entdeckt, die schon der Knabe als Gehilfe seines Vaters in nüchternen Prospekten darzustellen geholfen hatte. Er hat sie in jener einfachen und gemütvollen Weise geschildert, die ihm nicht allein die Liebe des Kunstpublikums, sondern die herzliche Teilnahme des Volkes im weitesten Sinne erworben hat. Hier ist er der Schöpfer der „Überfahrt beim Schreckenstein“ und des „Brautzugs im Frühling“ geworden. Hier erklingen verwandte Stimmungen, die schlichte heimatliche Weise wie in seines Zeitgenossen Moritz v. Schwind Märchenbildern.

Neben Anton Graff und Caspar David Friedrich gehört Ludwig Richter zu den bedeutendsten Erscheinungen der sächsischen Kunstgeschichte im 19. Jahrhundert, und auch aus dem weiteren Rahmen der gesamtdeutschen Kunst wird man sich diesen liebenswerten Künstler nicht fortdenken können. Sein Einfluß in Dresden ist groß gewesen, er reicht in seinen Ausläufern fast bis in unsere Tage. Die besten Dresdner Landschaftler ihrer Zeit, wie *Franz-Dreber*, *Mühlig*, *Paul Mohn*, *August Leonhardi*, *Erwin Oehme*, gehören in seinen Kreis, sie sind zum Teil seine Schüler gewesen. Aber von Ludwig Richters Kunst führt trotzdem kein Weg zur neueren Entwicklung. Nach Empfindung und Grundsätzen ist er immer ein Anhänger der Nazarener geblieben, die durch den führenden Realismus des 19. Jahrhunderts und seine malerischen Bestrebungen schon bald diskreditiert worden sind. Im Dresdner Kunstleben hat dieses Nazarenertum, von keiner starken persönlichen Empfindung wie bei Ludwig Richter geleitet, eine geradezu verhängnisvolle Rolle gespielt, da seine späten Anhänger hier auf Jahrzehnte hinaus die Akademie beherrscht und die Entwicklung aufgehalten haben. Der Hang zur „Idee“ und die Neigung zum literarischen Inhalt, ein trockener klassizistischer Formalismus und eine asketische Zurückhaltung in rein malerischer Hinsicht sind für die offizielle Dresdner Kunst für viele Jahrzehnte die Kennzeichen geworden. Ein so feiner und empfindsamer Künstler wie Ludwig Richter scheint das Schicksal der Epigonen seiner Richtung vorausgeahnt zu haben: er selbst hat schon 1860 die Ölmalerei aufgegeben und sich ganz der Zeichnung gewidmet. Durch ihn ist Dresden damals zur Hauptstätte des deutschen Holzschnitts geworden.

Unter den Ankäufen des neugegründeten Kunstvereins sind zu Beginn der 30er Jahre auch zwei Arbeiten eines jungen einheimischen Künstlers, der, drei Jahre jünger als



Ferdinand v. Rayski

Generalleutnant v. Leyßer

Ludwig Richter, der herrschenden Dresdner Richtung fernsteht, der dann, trotzdem er erst als 84jähriger 1890 in Dresden gestorben ist und ein ansehnliches Gesamtwerk hinterlassen hat, der Öffentlichkeit vollkommen entschwunden ist, und der erst vor zwanzig Jahren wieder entdeckt wurde als eine der stärksten deutschen Malerpersönlichkeiten um 1830—1860. Dieser junge Maler *Ferdinand von Rayski*, von dem 1832 und 1834 zwei kleinere Bilder zur Verlobung erworben wurden, schien schon durch die Titel seiner anspruchslosen Einsendungen: „Wohin ist der Hase gelaufen“ (ein Jagdstück), und „Keine Luft zu arbeiten“ (zwei Landstreicher am Waldrande), den Idealismus der Dresdner Kunst zu höhnen. Aber dem jungen Maler ist es tiefer Ernst gewesen. Die realistische Auffassung des Gegenstandes wie die breite Malerei standen im Widerspruch zu der sauberen Glätte und der fleißigen Ausführung der Nazarener. Malerei ist ihm nicht die Verkörperung einer bloßen Idee. Er sieht die Natur mit einer den meisten Zeitgenossen ferneren Unbefangenheit, und das, was ihn als Künstler reizt, ist ihre malerische Erscheinung, deren technische Bewältigung die Nazarener den Nachfahren überlassen wollten. Bildnis, Tierstück und Genrebild sind die Gebiete dieses urwüchsigen Malertalents mit feinem angeborenem Scharfblick für alles Natürliche und Individuelle. Rayski ist der Maler des sächsischen Adels, der ihm fast allein Aufträge verschafft hat. Aber es stimmt zu dem Bilde dieser freien und unabhängigen Persönlichkeit, daß er seine Kunst nie zum Metier gemacht hat, nie einer Schablone, einer kühlen Handwerksmäßigkeit, der der Bildnismaler so leicht erliegt, verfallen ist, wie zum Beispiel sein älterer Zeitgenosse *Carl Vogel von Vogelstein*. Der sächsische „Gentleman-Maler“ besaß nicht nur den Sinn für vornehme Repräsentation und weltmännische Eleganz, sondern für alle Feinheiten jeder charakteristischen Erscheinung. Mit derselben Aufrichtigkeit hat er seine Standesgenossen, sehr oft zum Mißfallen der Dargestellten, in schonungsloser Schärfe geschildert, wie den Gutsinspektor oder Jagdtreiber, der ihm ein dankbares Objekt zum Malen schien. Die Kritik hat wohl die geistreiche Erfindung von Rayskis Arbeiten anerkannt, aber den Mangel an korrekter Zeichnung und fleißiger Ausführung getadelt. Denn die geistige Beweglichkeit dieses Malers, dem mancher geniale Wurf gelingt und der sich im kühnen Anlauf manchmal verhaut, das Gefühl für den Reiz eines lebendigen malerischen Vortrags widersprach aller Dresdner Tradition. Die deutsche Kunst hat neben Menzel in den 30er und 40er Jahren keine stärkere Malerbegabung aufzuweisen als Ferdinand von Rayski. Er ist der einzige sächsische Maler, dessen Arbeiten einen europäischen Zug haben. Als Porträtist gehört er in die Linie Graff, Lawrence, Waldmüller usw. Ein kurzer Aufenthalt in Paris 1834 ist sicher nicht die einzige Quelle seiner starken und eigenartigen Kunst, obwohl in seiner Jugend gewisse Beziehungen zu dem als Persönlichkeit schwächeren Delaroche bestehen. Denn schon vor dieser Bekanntschaft mit der Pariser Malerei sind für ihn so charakteristische Bildnisse entstanden wie der „Generalleutnant von Leyßer“, der



Julius Scholtz

Der Besuch

bereits 1834 auf der akademischen Ausstellung zu sehen gewesen ist. Trotz der natürlichen Gebundenheit an seine Zeit und Umgebung wirkt Rayskis Kunst wie ein Versprechen an die Zukunft. Vor manchem Gemälde der 40er bis zu den 60er Jahren ist man versucht, die historische Spekulation bis auf Manet oder Daumier auszudehnen.

Diese überragende Persönlichkeit ist durch ein merkwürdiges Geschick ohne Einfluß auf die zeitgenössische Malerei geblieben, trotzdem sie in Dresden das stärkste Symptom der erstarkenden Wirklichkeitsmalerei und einer neuen Malkultur gewesen ist. Kurioserweise hat unter den Ausübenden ein Exot, ein indischer Prinz *Raden Saleh*, an dieser Kunst Gefallen gefunden. Rayskis Kunst hat ihre Vorgänger in Anton Graffs lebendigen Bildnissen und in Dahls malerisch-breiten Landschaften. Unter den Landschaftsmalern der Zeit steht ihr nur *Christian Friedrich Gille* und allenfalls *Julius von Leybold* nahe. Aber über alle zeitgenössischen Erscheinungen hinaus rührt sie in genialer Ahnung schon an die malerischen Probleme, die das spätere 19. Jahrhundert beherrschen.

Während Rayski in den 30er Jahren seine ersten Bildnisse von ungewohnter, kühner Lebendigkeit, mit einer seltenen Beherrschung auch des größten Bildformates malt, hat auf der Kunstvereins-Ausstellung von 1836 der neue Kolorismus der Düsseldorfer Schule in Dresden einen glänzenden Sieg errungen. Dieser Erfolg der Düffel-

dorfer hat der älteren Dresdner Schule mit C. D. Friedrich an der Spitze den letzten Kredit in der Öffentlichkeit geraubt und selbst die Nazarener in ihrer Position hart angegriffen. In den Gemälden von *Lessing* und *Bendemann* begrüßte man einen neuen Realismus der Darstellung, eine neue farbige Malerei und eine glänzendere Technik, auf die mit Bewußtsein die Nazarener Verzicht geleistet hatten. Als eine Folge dieser Ausstellung sind 1838/39 *Eduard Bendemann* und *Julius Hübner* als Akademieprofessoren nach Dresden berufen worden. Große monumentale Aufgaben fallen ihnen zu. Beide haben auf Jahrzehnte hinaus einen beherrschenden Einfluß auf den Künstlernachwuchs und das Dresdner Kunstleben ausgeübt. Hübners Kunst, die in ihren frühen Zeugnissen einen frischen farbigen Reiz und, namentlich in den Bildnissen, natürliche Empfindung besitzt, ist in Dresden bald in einem trockenen Intellektualismus erstarrt, und der von der Zeitkritik so gefeierte „Realismus“ dieser Richtung ist mitschuldig, daß sich für ein halbes Jahrhundert der Ruf Dresdens als einer Stätte unschöpferischer Akademiekunst hat befestigen können. Nicht die großen Historienbilder dieser als „Koloristen“ gerühmten Meister haben noch vor der Nachwelt Bedeutung, sondern allenfalls die vor der Natur gearbeiteten Vor- und Detailstudien, die eigentlich als bloße Hilfsmittel für die Museumbilder und Ausstellungsmaſchinen entstanden sind. Denn nur hier und im Bildnis dienten sie dem realistischen Zuge der Zeit. In den großen, monumental gedachten Werken verlagten Meister wie Schülern die Kräfte. Die Malerei ward zur dargestellten Literatur.

Ein Gegengewicht bildete *Julius Schnorr von Carolsfeld*, der 1846 als Akademieprofessor und Galeriedirektor von München nach Dresden berufen wurde. Mit Schnorr kehrte eine der würdigsten und ernstesten Künstlerpersönlichkeiten in die sächsische Heimat zurück, die manchem unter den nun gereiften und zu Ruf gelangten Dresdnern, wie Ludwig Richter, Oehme, Peschel, Naecke den Weg seit ihren römischen Studienjahren erhellt hatte, einer der Künstler, deren Namen neben Cornelius, Overbeck und Veit in Deutschland den besten Klang besaßen. Julius Schnorr, nach Cornelius der feinsinnigste unter den Nazarenern, hat mit seinen Gefinnungsgenossen für diese Dresdner Kunstperiode, in der der Kampf um Idealismus oder Realismus, um Zeichnung oder „Malerei“ mit allen ihren Folgerungen immer hitziger wurde, die Rolle des künstlerischen Gewissens gespielt. Sein Eintritt in das Dresdner Kunstleben ist damals als eine von den Älteren mit Genugtuung begrüßte Reaktion gegen die seit einem Jahrzehnt fast alleinherrschenden Düsseldorfser empfunden worden. Bald schieden sich die Parteien in die Anhänger Schnorrs und die Anhänger Bendemanns und Hübners. Schnorr, den eine Erblindung des linken Auges seit 1843 am Malen hinderte, ist, wie Ludwig Richter, der Nazarener geblieben, der feinsinnige Zeichner und Kartonkompositeur, der den bedeutenden und empfindungsvollen menschlichen Gehalt über „Äußerliches“ wie die malerische Wiedergabe stellte, der jede entfernt an Bravour erinnernde Vollendung des Malhandwerks mißbilligte und

den „Naturalismus“ verachtete. Das starre Festhalten an dieser sich selbstbeschrän- kenden Doktrin des Nazarenertums, der verhängnisvolle Hang zur „Idee“ hat in der großen Schule Schnorrs, die erst gegen Ende des Jahrhunderts erloschen ist, immer rettungsloser zu einer blutlosen klassifizierenden Akademiekunst geführt.

Die „Düsseldorfer“ sind die ersten gewesen, die dem Naturalismus und der neuen, dem Klassizismus fremden Sinnlichkeit in der Ausübung des Handwerks in Dresden zu einem zweifellosen Erfolg verholfen haben. Seit 1836 dringen, vor allem dank der Tätigkeit des Kunstvereins, ungehemmter die neuzeitlichen Ideen ein. Im Laufe der nächsten zwei Jahrzehnte haben die Dresdner Ausstellungen eine reiche Vor- stellung von dem Hauptthema der Zeit, der Historienmalerei und ihren führenden Künstlern in Deutschland gegeben, von Cornelius und Lessing bis Kaulbach. Sie haben gleichzeitig die europäische Historienmalerei der Franzosen und Belgier hier bekannt gemacht. Des Franzosen Delaroche große Geschichtsbilder, die Riefengemälde der von Paris abhängigen Belgier Bièfve und Gallait (1843) haben höchstes Aufsehen er- regt. Delaroche gehörte zu den Jugendeindrücken Rayskis. An den Gemälden der Belgier bewunderten selbst die natürlichen Gegner der neuen Richtung, wie Schnorr und Carus, die Meisterschaft der Malerei, die Macht der Technik und die Tüchtigkeit der Studien, wenn Carus sie auch „wahre Spektakelstücke der Historienmalerei“ nennt und Schnorr seine Bewunderung durch die Feststellung ihres „vollkommenen Naturalismus“ einschränkt. Beide hatten in einem gewissen Sinne recht. Denn diese die Öffentlichkeit erobernde moderne Malerei war allgemeinverständliches Mittelgut. Die großen Persönlichkeiten, blutvolle Schöpfer wie Delacroix, fehlten bei diesen öffentlichen Darbietungen. Der junge Menzel, Ferdinand von Rayski standen noch im Dunkel. Es waren die Größen der *Akademien* in Düsseldorf, Berlin und München, in Paris, Brüssel und Antwerpen, die den neuen Ideen einen so raschen Sieg bereitet haben. Damals ist die Historienmalerei, die nur für die Ausstellung und das Museum schuf, die bis auf das unentbehrliche Bildnis alle anderen Fächer auf einen niederen Rang verwies, zum vornehmsten Lehrfach an den Akademien geworden. Auch für die Dresdner Kunst wurde sie für lange Zeit zur schwersten Belastung. Julius Hüb- ners „Disputation des Dr. Eck“ (mit der Inschrift: Angefangen im April 1863 und vollendet im Dezember 1866... Soli Deo Gloria) ist eines der trostlosesten Doku- mente dieser zünftigen Gattung. Um dieselbe Zeit hat ganz in der Stille Ferdinand v. Rayski seine „Wildschweine“ gemalt, eine Gelegenheitsarbeit ohne jedes Programm, eine Improvisation, aber der Ausdruck eines Temperaments und einer lebendigen malerischen Anschauung der Natur, die Beziehungen zur Zukunft hat, während des gleichaltrigen Hübner „Disputation“ die Verkümmern der Malerei in einer trivia- len Illustration, in einer äußerlichen Requisitenmalerei bedeutet.

Eine einzige starke Persönlichkeit unter den älteren deutschen Geschichtsmalern steht zu Dresden in nahen Beziehungen: *Alfred Rethel*. In Dresden hat er die revolutio-

nären Ereignisse des Jahres 1848/49 miterlebt und hier die Anregungen für seinen „Totentanz“ empfangen, dessen Blätter der mit Bendemann und Hübner nach Dresden gekommene Bürkner und seine Schüler in Holz geschnitten haben. Dieser Totentanz ist zu den volkstümlichsten Schöpfungen der deutschen Kunst geworden. Der Düsseldorfer Schadow-Schüler, mit Julius Schnorr und Ludwig Richter befreundet, steht den Nazarenern nahe. Die Teilnahme der Nazarener an altdeutscher Kunst, an den Holzschnitten Dürers, Holbeins und ihrer Zeitgenossen, die schon Ludwig Richter bei Veit in Rom kennen gelernt hatte und deren Betrachtung in der Privatammlung des Kunstvereinsvorsitzenden v. Quandt den Kreis der Künstler um Schnorr begeisterte, ist bei Rethel wie bei Richter vor allem fruchtbar geworden. Rethel ist trotz der kurzen ihm vom Geschick zugemessenen Schaffenszeit der stärkste Rivale der gepriesenen Düsseldorfer Historienmalerei gewesen. Neben seiner schon in der Zeichnung gewaltigen und aktuellen Schilderungsgabe, die mit der wahrhaft monumentalen Formauffassung im Einklang steht, wirkt jener akademische Naturalismus seiner Düsseldorfer Genossen mühsam und unerträglich trocken. Die Kunst eines einzigen Dresdner Künstlers dieser Zeit hat verwandte volkstümliche Wirkungen erreicht, die Kunst Ludwig Richters. Denn auch sie war rein und wahrhaftig und ganz aus der Persönlichkeit erwachsen.

Belgische und französische Malerei tritt immer bedeutungsvoller in den Gesichtskreis der deutschen Künstler. Seit der Mitte des Jahrhunderts kann Frankreichs führende Rolle und der Einfluß seiner Kultur des Malens nicht mehr geleugnet werden. Unter diesen internationalen Beziehungen entwickeln sich Düsseldorf und München zu den tonangebenden Kunststädten Deutschlands. In der Dresdner Malerei aber macht sich nach den lebendigen Jahrzehnten der ersten Jahrhunderthälfte eine Ermüdung geltend, die bald einem völligen Stillstande gleicht. Eigensinniger als anderswo hält man hier an den alten Idealen fest. Der Widerstand der Eingeweihten ist hier stärker als die Stoßkraft der neuen Ideen. Mit Hübner und seinem Anhang lebt die alte Düsseldorfer Geschichtsmalerei, mit seinem Gegenpart Julius Schnorr die alle Farbe im malerischen Sinne verneinende Kartonmalerei bis in die neuere Zeit hinein. Ludwig Richter, der schließlich sein Wirkungsfeld in der Illustration und im Holzschnitt gefunden hatte, stand allem Neuen auf malerischem Gebiete fremd gegenüber. Während man sich anderwärts längst mit den modernen Problemen, die auf den Impressionismus hinführten, auseinandersetzte, waren in Dresden noch ein spätes Nazarenertum und die Nachkommen der Düsseldorfer Akademiker an der Herrschaft. Die von seinem Gegner Kaulbach und von Piloty sich herleitende Kunst des Wieners Makart hat Schnorr in der Ausstellung der „Fünf Sinne“ auf der Brühlischen Terrasse für „den Ruin der Kunst“ erklärt. Der Akademieprofessor *Carl Schönherr* († 1906), der Hübnerschüler, nannte Makarts Bilder sogar „eine Gemeinheit“ und entrüstete sich über den ordinären Realismus und die gemalten Lederhosen des jungen Defregger. Wohl



Gottthard Kuchl

Parifer Kai

hat sich die Sehnsucht nach Farbe und nach einer gepflegten Malkultur, die, wie Ludwig Richter selbst gestand, die Nazarener über der Erforschung der Grundanschauungen der großen alten Meister den Nachkommenden hatten überlassen müssen, immer lebhafter geregt. Schon der aus der Dresdner Akademie hervorgegangene *Friedrich Gonne* (1857—1890 Professor der Kunstakademie) hat in Antwerpen studiert und sich früh dem farbigen Realismus der Belgier angeschlossen. *Heinrich Hofmann* († 1911), der Mitschüler Anselm Feuerbachs bei Schadow in Düsseldorf, der Schöpfer des „Zwölfjährigen Christus im Tempel“, hat den weichen blutleeren Stil seiner klassizistischen Gestalten durch das Studium der Farbe der Venetianer zu kräftigen sich bemüht, und mit *Paul Kießling* († 1919) lenkt auch die Schule Schnorrs unter dem Einfluß der Franzosen und Belgier in die Bahnen eines malerischen Kolorismus ein. Aber in der weichen Dresdner Atmosphäre bricht bei diesen Künstlern und ihren meisten Zeitgenossen als Grundton immer wieder jene spätnazarenische, für die Hochrenaissance und für Raffael begeisterte Stimmung durch, in der sie aufgewachsen waren. Mancher Schüler der Akademie in dieser Periode hat sich freigemacht wie der Landschaftler *Adolf Lier*, der nach Paris und München ging, oder wie *Franz-Dreber*, der selbständigste unter den Schülern Ludwig Richters, der schon 1843 nach Rom zog und menschlich und künstlerisch seit den 50er Jahren dem jungen Boecklin verbunden gewesen ist. Auch einige andere Schüler Ludwig Richters haben sich von nazarenischer Gebundenheit befreit und sind Vertreter einer frischen, persönlich beobachtenden Landschaftskunst geworden: *August Leonhardi* und *Erwin Oehme*.

Der Sächsische Kunstverein und die akademischen Ausstellungen haben sich auch in dieser Periode um die Heranziehung und Darbietung anregender moderner Kunst bemüht. Es hat kaum ein künstlerisches Thema der neueren Malerei gegeben, von Piloty über Makart zu Leibl, das in Dresden hätte unbemerkt bleiben können. Die letzte Begeisterung waren hier die Landschaften der beiden Achenbach, die pseudo-realistische Genremalerei der neueren Düsseldorfer Schule, deren novellistische und sentimentale Neigungen gerade in Dresden einen so aufnahmefähigen Boden fanden. Aber bezeichnenderweise hat sich in diesem Zeitraum schon kein fertiges Talent von außerhalb mehr in Dresden festgesetzt. Während sich nach 1860 Boecklin, Lenbach, Gussow und eine Reihe der beachtenswertesten Maler Deutschlands im nahen Weimar, nach 1870 in München die stärksten Begabungen deutscher Malerei des 19. Jahrhunderts sammelten wie Leibl, Trübner, Marées und Thoma, blieb es in Dresden still. Nur einen dieser Führer deutscher Malerei haben private Beziehungen auf kurze Zeit (1871—1872) hierhergezogen. Aber *Hans von Marées*, mitten im Kampf um seine persönliche Kunst stehend, ist kaum bemerkt worden. An den Dresdner Fachgenossen ist er als ein Kuriosum vorübergegangen, als ein Sonderling, von dem es hieß, daß er nie eine Arbeit „fertig“ machte. Noch 1876 ist aus Weimar einer der letzten Ausläufer belgischer Geschichtsmalerei, der Antwerpener *Ferdinand Pauwels*, als Lehrer an die

Dresdner Akademie berufen worden. *Leon Pohle*, sein Schüler aus der Weimarer Zeit, folgte ihm 1877 nach Dresden. Vor allem Pohle hat als Maler im Sinne Guffows und der Belgier einen frischeren Zug in die Akademie gebracht. Im Vergleich mit den Eingefessenen wie dem Hübnerschüler *Schönherr*, dem Bendemannschüler *Große* oder dem Schnorr Schüler *Gey*, der die „Naturklasse“ an der Akademie beherrschte, mußten Pohle und Pauwels für die Jugend als moderne Anreger wirken. Wenigstens haben sie zum ersten Male den Instinkten der Jungen eine in Dresden bisher ungewohnte Freiheit gewährt. Aber für die Dresdner Verhältnisse ist es bezeichnend, daß in derselben Zeit die überragende Begabung eines Malers wie *Julius Scholtz* nicht zur Wirkung kommen konnte. Auch Scholtz war der zünftigen Nomenklatur nach „Historienmaler“. Doch gegenüber dem Kartonstil der Cornelianer und dem pomphaften Geschichtstheater Pilotys und der Historienmaler von Beruf ist er ähnlich wie Menzel der Vertreter einer einfacheren und natürlicheren Vorstellung, einer Malerei, die auf einem vorzüglichen Handwerk beruht, die mit der Liebe des begeisterten Naturalisten den Gesamteindruck der Natur in Farbe und Licht zu erfassen sucht und die Figuren in großem Aufbau farbig belebter Flächen in den Raum zu stellen versteht. Sein „Gastmahl der Generale Wallensteins“ von 1863 war ein großer und bemerkenswerter Erfolg, den selbst der kritische Menzel mit aller Wärme anerkannt hat. Seine Wandgemälde auf der Meißner Albrechtsburg wiesen im lebendigen Wurf der Darstellungen und der schönen aufgelösten Malerei schon in eine kommende Zeit. „Sie sind zu früh da, lieber Freund!“ hatte ihm einmal Menzel gesagt. In Dresden stand Scholtz mit seiner künstlerischen Auffassung einsam da. Nur die Maler der älteren Generation von heute erinnern sich noch dankbar dieser einzigen Oase in akademischer Dürre. Denn an der Dresdner Akademie lehrten damals die Kartonzeichner das Malen, die Maler Zeichnen. Auch der Maler Scholtz, der in seinen Arbeiten gegen die herrschende Schablone, gegen alles rein Zeichnerische im Bild auftrat, ist, als er 1874 an die Akademie berufen wurde, als Zeichenlehrer auf den Gips-Saal beschränkt worden.

Dresden wäre damals ohne seine reichen Kunstschätze, ohne seinen bewährten Ruf aus der Romantikerzeit, an die noch zwei Überlebende wie Julius Schnorr (†1872) und Ludwig Richter (†1884) erinnerten, zur Kunstprovinz geworden. Ferdinand von Rayski starb 1890 in vollkommener Vergessenheit. Die starken Künstlerpersönlichkeiten schufen in München, Frankfurt und Berlin oder in Paris, Florenz und Rom. Dresden war durch seine Kunstpolitik verarmt an Persönlichkeiten von allgemeinerer Bedeutung. *Fritz von Uhde*, der geborene Sachse, der wie Trübner und Fabre du Faur von den Dresdner Akademieausstellungen refüsiert worden ist, blieb in München. Der andere Sachse von Bedeutung, *Max Klinger*, hatte sich nach seiner Heimat Leipzig zurückgezogen. Die Berliner Ausstellung von 1891 war in der Öffentlichkeit ein letzter Schlag gegen das Ansehen der Dresdner Kunst.

Man erkannte jetzt auch in Dresden die Gefahr, die aus der engen, ganz nach einheimischen Gesichtspunkten orientierten Kunstpolitik drohte. Aber die alte Tradition hat sich nur allmählich lockern lassen. Man war hier allzusehr an die Vergangenheit gebunden. Als Lehrer der Landschaftsklasse an der Akademie, als Vertreter eines dekorativen Stils historischer Landschaftsdarstellung wirkte seit den 70er Jahren *Friedrich Preller*, der Schüler seines berühmten Vaters in Weimar, des klassischen Schilderers der homerischen Welt, den einst Goethe an Dahl in Dresden empfohlen hatte. Sein Nachfolger wurde noch 1902 einer der angesehensten Künstler einer realistischen „Stimmungslandschaft“ im Sinne der Düsseldorfer und Karlsruher Schule der 60er und 70er Jahre, der schon 60jährige *Eugen Bracht*, zu einer Zeit, da die Jugend unter dem Zeichen des Impressionismus längst anderen Zielen zustrebte. *Hermann Prell*, der gemeinsam mit Klinger durch das eine neue malerische Kultur pflegende Atelier Guffows in Berlin gegangen ist, war seit 1892 der Lehrer der „Komposition“ an der Akademie, nicht mehr im Sinne der alten idealistischen Dresdner Kartonmalerei, sondern als Architektur- und Wandmaler, der auch das Handwerk, die in Deutschland fast verlorene Freskomalerei, beherrschte. Mit seiner großzügigen Unternehmungsluft, mit seinen handwerklichen Kenntnissen war er wohl ein Anreger von in Dresden nicht gekannter Art. Sachlich aber ist Prell der Fortsetzer der alten Historienmalerei und einer auf altmeisterlichen Vorbildern beruhenden Kompositions- und Illustrationskunst gewesen. Der neueren Malerei von Leibl und Trübner bis Liebermann stand er fremd gegenüber, und er war der festen Überzeugung, daß man selbst „solche Studien“ als junger Mann in Guffows Atelier zu Hunderten gemalt habe.

Zum erstenmal hatten in Dresden die von der Kunstgenossenschaft als Ersatz für die ausfallenden Akademieausstellungen veranstalteten *internationalen* Aquarellausstellungen die Bekanntschaft mit der Freilichtmalerei und dem Impressionismus vermittelt. *Adolf v. Menzel* selbst war der Hauptförderer der ersten Veranstaltung dieser Art. Bei den Jungen fanden sie begeisterte Zustimmung, scharfe Ablehnung bei den eingefessenen Künstlern und bei dem an das Übliche gewöhnten Publikum. Aber damals hat Dresden wieder den Anschluß an die allgemeine Entwicklung gefunden. Die junge Generation hat sich freigemacht von der traditionellen Gebundenheit, sie hat der Dresdner Malerei zuerst wieder einen unter den deutschen Kunststädten eigentümlichen Charakter gegeben. Das selbständige Auftreten der Jungen bedeutete den Bruch mit der halbhundertjährigen klassizistisch-akademischen Überlieferung, die bisher auch die Zuführung fremden Blutes nie aufzufrischen vermocht und die seit Hübner und Bendemann alles Neuartige und Lebendige schließlich doch sich unterworfen hatte. Die Jungen von damals verlassen die Ateliers und studieren im Freien. Die verschiedenartigsten und einander entgegengesetzten Begabungen hat der gleiche Haß gegen das Akademische, die Begeisterung für das Er-



Sergei Kussewitzky

Robert Sterl

lebnis vor der Natur selbst, verbunden. Die Arbeiten des jungen *Robert Sterl*, einfache malerisch empfundene Motive aus dem Dresdner Leben, in denen die Beobachtung und Wiedergabe des natürlichen Lichts stets eine besondere Rolle spielen, zeigen schon Ende der 80er Jahre den Umschwung an. *Carl Bantzer*, *Wilhelm Ritter*, *Paul Baum* haben sich um 1890 mit anderen gleichgesinnten Genossen wie *Georg Lübrig*, *Max Pietzschmann*, *Georg Müller-Breslau*, *Carl Mediz* und *Wilhelm Claudius* zum Studium der Natur und des Freilichts in Goppeln bei Dresden zusammengefunden. Wenig später schlossen sich *Sascha Schneider*, *Richard Müller* und *Hans Unger* an. Der trockenen plastischen Farbgebung der Nazarenerschule, der auf Braun und Schwarz basierenden Farbe der Atelierkoloristen haben sie eine unter freiem Himmel, in Licht und Luft gewonnene Farbigkeit entgegengesetzt. Die moderne Freilichtmalerei und die aufgelöste Malerei des Impressionismus haben damals auch in Dresden Fuß gefaßt. Die Abfage an die Dresdner Vergangenheit ist 1893 durch die unter Bantzer im Verein mit denselben jungen Künstlern begründete „Dresdner Sezession“ noch verschärft worden.

In wenigen Jahren hat sich das künstlerische Gesicht der Malerei, die Dresden auch auswärts vertritt und die für die Stadt charakteristisch ist, völlig gewandelt. Die Berufung *Gotthard Kuehls* an die Akademie (1895) bedeutete eine wenn auch späte offizielle Anerkennung der modernen malerischen Bestrebungen, gegen die man sich hier so lange gewehrt hatte. Mit dem geborenen Lübecker, der außerhalb längst einen anerkannten Namen hatte, trat eine Persönlichkeit ins Dresdner Kunstleben, die frei war von allen lokalen Bedenklichkeiten, ein vielerfahrener Weltmann, der neue Perspektiven zu eröffnen verstand. Mit seinem großen Organisationstalent und seinem diplomatischen Geschick ist er der Schöpfer der Dresdner Kunstausstellungen zwischen 1897 und 1912 gewesen, die dem Dresdner Kunstleben frische Luft zugeführt und durch die weitgreifende aktuelle Fassung ihrer Programme in ganz Deutschland eine Tat bedeutet haben. Anfangs als „Naturalist“ heftig bekämpft (man prägte den vielfagenden Spitznamen „Kuehl de Paris“), ist Kuehl, der Schilderer des malerischen Dresdner Stadtbildes, seit 1895 der einflußreichste Vorkämpfer für eine kultivierte Malerei und für den Impressionismus in Dresden. Durch Kuehls Tätigkeit ist Dresden während des nächsten Jahrzehnts nach langer Zeit wieder zu einer der lebendigsten Kunstausstellungsstädte Deutschlands geworden. Mit seinen seltenen Eigenschaften als Künstler und Organisator war er für die Bestrebungen der Jugend, die gegen die eingeseffene Macht der alten Schule im ungleichen Kampfe stand, der stärkste Rückhalt. „Es hat in Dresden niemals“, sagt Robert Sterl, einer der Jungen von damals, „ein erfrischenderes Kunstleben als in diesen Jahren gegeben, in denen wir Menzel, Leibl, Thoma, Liebermann und die großen Franzosen in uns aufnehmen konnten“. Kuehls Erfolge sind wiederum nur durch den starken Widerhall, den seine Wirksamkeit bei den Jüngeren fand, möglich gewesen. Denn diese Jugend, die in vor-

derster Linie zu der künstlerischen, das einheimische Kunstleben erneuernden Revolution der 90er Jahre getrieben und sie durchgekämpft hatte, hat das Gesicht der Dresdner Malerei für die nächste Zukunft bestimmt. Und diese neue Dresdner Kunst, die sich mit solcher Energie gegen die Vergangenheit stellte und mit einem Male eine Fülle von Anregungen aufnahm, hat durch die Mannigfaltigkeit ihrer Persönlichkeiten einen eigenen Charakter, der sich von der einheitlichen Geschlossenheit der meisten anderen, an Zahl der Künstler viel größeren Schulen Deutschlands merkwürdig abhebt. Alle Abstufungen der neuen malerischen Bestrebungen haben ihre Vertreter in Dresden. Von der Freilichtmalerei *Carl Bantzers*, des Begründers und Führers der Sezession von 1893, der 1896 neben Pohle an einen zweiten Malfaal der Akademie berufen wurde, über den landschaftlichen Impressionismus *Paul Baums*, der sich enger an die französischen Landschaftler vor allem des sogenannten Neo-Impressionismus angeschlossen, bis zu dem selbständigen und ganz persönlichen Impressionismus *Robert Sterls*. Sterl hat sich von jeher am entschlossensten von den Dresdner Ateliererfahrungen losgesagt, um vor der Natur das hier verpönte malerische Erlebnis in Licht, Farbe und Bewegung zu suchen. Der Schüler des Historienmalers Pauwels ist frei von der Neigung der Dresdner Schule zur Erzählung, zum Sinnbildlichen, zur Pose. So hat dieser sächsische Impressionist mit seiner Weite des Stoffgebietes und seiner konsequenten Vervollkommnung einer abgekürzten malerischen Form, die das Lebendige, Glitzernde, Farbige der Erscheinung zusammenfaßt, eine weit über Dresden hinausreichende Bedeutung. Der farbige aufgelösten Malerei *Gottfried Kuehls* schloß sich eine große Zahl seiner Schüler an wie *Ferdinand Dorsch*, *August Wilckens*, *Hans Nadler*, *Richard Dietze* und andere. Unter ihnen haben vor allem *Fritz Beckert*, *Arthur Bendrath* und *Johannes Ufer* an ihres Lehrers Sondergebiet, die Schilderung des malerischen Stadtbildes und architektonischer Innenmotive, angeknüpft. Diese Kuehlschüler begründeten unter Dorschs Führung die bekannte Gruppe der „Elbier“, der auch der 1918 im Kriege gefallene *Gustav Meyer-Buchwald*, einer der begabtesten und hoffnungsreichsten jüngeren Schüler Kuehls, angehört hat. Als Impressionist von münchenerischer Tradition hat *Emanuel Hegenbarth*, der 1903 als Leiter einer Klasse für Tiermalerei an die Akademie berufen wurde, den Stil seines Münchner Lehrers *Heinrich Zügel* weitergeführt. Auch *Richard Dreher*, seit 1907 der Nachfolger *Brachts*, ist vom Impressionismus ausgegangen. *Monet*, *van Gogh* und *Cézanne* haben ihn angeregt. Aber stärker als bei den anderen Dresdner Impressionisten kommt bei ihm ein deutscher Hang zur Romantik und die Begabung für die vereinfachte Form, für den geschlossenen Bildaufbau zum Ausdruck.

Neben den Malern einer farbigen Wirklichkeit, den Freilichtmalern und Impressionisten, die in Dresden von Anfang an eine Minderheit gebildet haben, leben unter den Jüngeren die mehr auf formale Probleme als auf das rein Malerische gerichteten Bestrebungen in sehr beachtenswerten Persönlichkeiten weiter. Es sind Fanatiker der

Form und der Linie wie *Richard Müller*, genaue und fachliche Schilderer eines Naturauschnitts wie *Max Pietzschmann* oder *Osmar Schindler*. Aber während vor allem *Richard Müller* mit letzter Konsequenz einen haarfarken Realismus verfolgt, sind die anderen Anhänger einer mehr idealistisch gefinnten Kunst. Sie suchen das Monumentale, die große Linie und ihren Rhythmus, eine bedeutende über die Wirklichkeit sich erhebende Idee. Aber auch diese Künstler sind durch die neue Freilichtmalerei und das Studium einer neuen Farbigkeit hindurchgegangen. Sie sind anders als ihre Vorgänger als Maler und Techniker für ihre Aufgaben vorbereitet. *Georg Lübrigs* Wandmalereien im Treppenhause des Ministerialgebäudes sind das bedeutendste Beispiel dieses neuen Bemühens um einen großen, allgemeinmenschliche Ideen verkörpernden Figurenstil.

Unter den Künstlern, die sich vor dem Impressionismus in eine eigene Ideenwelt flüchten, sind Eigenbrötler von echt sächsischer Zähigkeit und Programmatik wie *Oskar Zwintscher*, der mehr Zeichner als Maler ist, ein Romantiker, dem altdeutsche Kunst mit ihrer kontrastreichen Farbigkeit vor-schwebt und auf den Böcklin und Feuerbach aus der Ferne gewirkt haben. Er sucht eine große und strenge Form mit den Mitteln eines genauen Naturalismus, und er wirkt in vielem wie ein moderner Nazarener. Außerhalb aller neuzeitlichen Beziehungen scheint der genialische Deutschrusse *Sascha Schneider* zu stehen, ein Enkelschüler des Nazareners Schnorr durch den Dresdner Akademie-lehrer Leonhard Gey. Die Kompositionszeichnungen des 20jährigen lassen wohl die von Klinger empfangenen Anregungen spüren, aber in ihrer meisterlichen Vollkommenheit lebt ein geistvoller Zeichner im Sinne des deutschrömischen Meisters Cornelius wieder auf. Sascha Schneider ist und bleibt ein Außenfeiter ungewöhnlicher Art, ein Klassizist von großer aber einseitig formaler Begabung, ein russischer Grieche mit einer fanatischen Begeisterung für die Schönheit des Menschenkörpers im klassischen Sinn. In den Arbeiten dieses geistreichen Kompositors, der die allgemeine Aufmerksamkeit zuerst durch zeichnerische Darstellungen aktueller Ideen, wie das „Gefühl der Abhängigkeit“, erregt hat, der damals als ein „kommender Mann“ angesehen worden ist, scheint sich das Schick-sal der Kartonkomponisten, die nicht malen konnten, endgültig erfüllt zu haben.

Die Dresdner, die abseits von den an Zahl viel geringeren Impressionisten zu einer idealistischen Kunst, zu monumentalen Zielen und formalen Problemen neigen, stehen fast alle in mehr oder weniger nahen Beziehungen zu den Deutschrömern, unter denen außer Böcklin für die Sachsen *Max Klinger* die wichtigste Rolle spielt. In seinen lyrisch empfundenen Landschaften aus Italien steht *Georg Müller-Breslau* den Deutschrömern besonders nahe. Für *Sascha Schneider*, *Georg Lübrig* und *Hans Unger* ist Klinger ein starker Anreger gewesen. Klinger hat für diesen Teil der Jugend dieselbe Bedeutung be-sessen wie Liebermann für die Realisten. Denn auch er führte mit seiner genialen Vielseitigkeit aus akademischer Enge und Trockenheit in eine neue



Mutter und Kind

Oskar Kokoschka

Weite der Vorstellungen, in eine lockend reiche Gedankenwelt. In diesem Zusammenhange mit den Deutschrömern ist vor allem auch *Ludwig von Hofmann* zu nennen, obwohl er erst sehr viel später für Dresden Bedeutung gewonnen hat. Als früher Sezessionist, als Mitglied der Berliner Ausstellungsgemeinschaft der „Elf“ gehört er zu den Neuerern der Jugend von 1890. In Paris hatte er sich unter den Lehren der französischen Tradition selbst gefunden und sich zu dem feinen und liebenswürdigen Gestalter einer heiter-arkadischen Welt entwickelt, zum Schöpfer einer modernen Form von fließendem Rhythmus der Linie und festlicher farbiger Wirkung. In dem auf rein künstlerischen Mitteln, auf Klarheit der Form und rhythmisch geschlossener Bildwirkung beruhenden Idealismus stand sein Stil im Gegensatz zu der historisierenden Schmuckkunst Hermann Prells, als dessen Nachfolger im Fache der Monumentalmalerei er 1916 an die Dresdner Kunstakademie, von der er einst ausgegangen war, berufen wurde. Zu den modernen Deutschrömern darf auch *Otto Hettner* gerechnet werden, der seit 1917 als Akademielehrer in Dresden wirkt. Sein Geschmack für alles Malerische, für die Delikatesse des Handwerks im impressionistischen Sinn hat ihn wie vorher Ludwig von Hofmann nach Paris gezogen. Die französischen Nachimpressionisten sind seine Vorbilder gewesen, vor allem Cézanne mit seiner starken und einfachen Bildkonstruktion, und unter den Eindrücken eines langjährigen Aufenthalts in Italien, unter den Anregungen der Kunst Hans von Marées', hat Hettner eine eigene monumentale Form gefunden.

Der in Dresden seit den Nazarenern eingeborene, wenn auch nur selten durch Aufträge befriedigte Drang zur Lösung monumentaler Aufgaben, zur Wandmalerei, hat schon 1897 in den Zeiten der Wiederbelebung des Dresdner Kunstlebens zur Begründung eines Ateliers für dekorative Malerei an der Akademie geführt. Neben Wallot, der den jungen Künstler als Mitarbeiter im Berliner Reichstagsgebäude schätzen gelernt hatte, ist es Prell gewesen, der damals *Otto Gußmann* auf diesen Posten nach Dresden geholt hat. Der Vertreter einer älteren Generation erwartete einen wertvollen Helfer in seinem Sinn, für den ornamentalen Teil seiner eigenen Arbeiten wie im Treppenhause des Albertinums. Aber schon von den ersten Arbeiten an, die im Zusammenhange mit seiner Dresdner Lehrtätigkeit entstanden sind, hat sich Gußmann als ein Raumkünstler von moderner Art erwiesen. Der historisierenden Illusionsmalerei hat er einen eigenen Stil, eine zweckmäßige, auf den rein künstlerischen Mitteln von Linie, Fläche und Farbe, eine auf dem zeitgemäßen Gedanken ornamentaler Zier aufbauende Schmuckkunst entgegengesetzt. Seine monumentalen Malereien sind aus dem Geist architektonischer Raumwirkung geschaffen. Gußmann ist im Zusammenhang mit der modernen Raumkunst und dem neu erblühenden Kunstgewerbe der verständnisvollste Mitarbeiter am Gesamtkunstwerke geworden. Und in dieser Vielseitigkeit seines künstlerischen Wesens ist er auch für zwei Jahrzehnte als Lehrer, der seinen Schülern alle Entwicklungsmöglichkeiten geboten hat,

eine der einflußreichsten Dresdner Künstlerpersönlichkeiten gewesen. Aus seiner Lehre ist eine große Zahl der besten Kräfte auf allen Gebieten der Malerei hervorgegangen. Zu ihnen gehören *Max Pechstein*, *Otto Lange* und *Paul Rößler*. Rößler, einer der frühesten Schüler und Mitarbeiter Gußmanns, ist der Vertreter einer monumentalen Schmuckkunst kirchlicher und profaner Räume, auf allen technischen Gebieten vom Wandfresko bis zur Glasmalerei, zum Mosaik, und für feine dekorativen Arbeiten ist, wie für seine Staffeleibilder, eine reizvolle Farbigkeit bezeichnend.

Das künstlerische Leben Dresdens hat in den anderthalb Jahrzehnten vor dem Krieg auf allen Gebieten einen ungewöhnlichen Aufschwung genommen. Ein verständiger und mutiger Kritiker wie *Dr. Paul Schumann* ist in den Jahrzehnten des Kampfes der wertvollste Helfer in der Öffentlichkeit gewesen. Der wachsende Reichtum der Stadt bot eine glückliche wirtschaftliche Grundlage für alle kulturellen Bestrebungen. Die großen Dresdner Ausstellungen, deren letzte vor dem Ausbruch des Weltkrieges im Jahre 1912 stattfand, haben wieder die Aufmerksamkeit der weitesten Öffentlichkeit für Dresden gewonnen. Die Dresdner Kunst trat wieder als ebenbürtig in den großen auswärtigen Kunstausstellungen auf. Selbst in den privaten Kreisen hat sich eine vorher in Dresden ungewohnte Parteinahme für moderne Kunst geregt. Damals sind Privatfassungen neuerer deutscher und französischer Malerei entstanden, die zu den bedeutendsten und gewähltesten der Zeit gehören, wie die von *Oskar Schmitz* und *Adolf Rothermundt*. *Johann Friedrich Lahmann* hat als feinempfindender Sammler die Teilnahme an der älteren Dresdner Kunst seit C. D. Friedrich wieder erwecken helfen. Der emporblühende Kunsthandel, an seiner Spitze die seit 1818 eingefessene *Galerie Ernst Arnold*, hat unablässig den Sinn für das moderne Kunstschaffen durch Ausstellungen zu stärken sich bemüht.

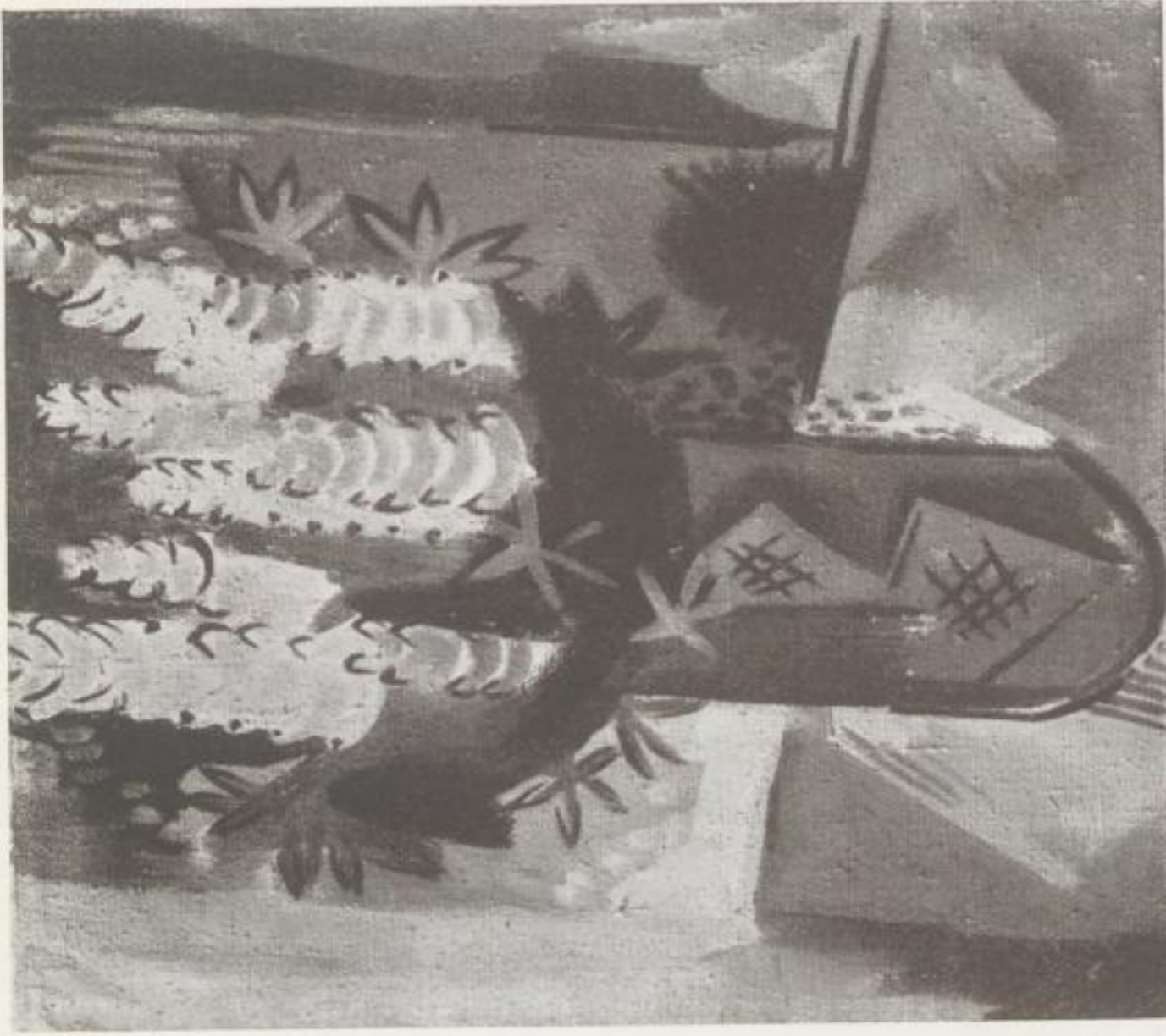
1910 veranstaltete die neugegründete „Künstlervereinigung“ im Kunstverein auf der Brühlischen Terrasse ihre erste erfolgreiche Ausstellung. Sie hat das Verdienst, nach dem Aufhören der großen Dresdner Ausstellungen das Erbe Gotthard Kuehls weitergeführt zu haben. An Stelle der üblichen Massendarbietungen traten kleinere, aber sorgfältig gewählte Ausstellungen der Dresdner Künstler in einer mustergültigen Darbietung, die über lokale Beschränkungen hinaus allgemeindeutsche Kunst brachten und führende Persönlichkeiten einer noch umstrittenen Kunst in den Vordergrund stellten. In der Künstlervereinigung haben sich damals die besten Kräfte Dresdens, gleichviel welcher Richtung, gesammelt. Von den Älteren gehörten ihr *Kuehl*, *Bracht* und als Auswärtiger *Klinger* an. Ihren Kern bildeten die Vorkämpfer der modernen Bestrebungen seit den 90er Jahren, wie *Wrba*, *Sterl*, *Zwintscher* und *Gußmann*, denen sich *Hegenbarth*, *Rößler*, *Dreher*, *Richard Müller*, *Fischer*, *Wilckens*, *Nadler*, *Dietze*, *Meyer-Buchwald*, *Buchwald-Zinnwald* und *Claus* angeschlossen. Und die freiheitliche Gesinnung dieser Vereinigung, deren Führer in ihren Dresdner Entwicklungsjahren selbst noch gegen die Tyrannei eines selbstherrlichen Akademikertums zu kämpfen

gehabt hatten, sprach am deutlichsten aus der Tatsache, daß schon die erste Ausstellung von 1910 unter den Jungen die Mitglieder der „Brücke“, *Ernst Ludwig Kirchner*, *Karl Schmidt-Rottluff*, *Erich Heckel* und *Max Pechstein*, als ihre Gäste sah. In den Arbeiten der jungen, damals vom Publikum belächelten Künstler der „Brücke“ hat sich, nicht nur innerhalb des Dresdner Kunstschaffens, am schärfsten die neuere Entwicklung angekündigt. Seit jenem erfolgreichen Vorstoß der Jungen von 1890, der unter dem Zeichen des Realismus, der Freilichtmalerei und des Impressionismus dem Dresdner Kunstleben ein neues Gesicht gegeben hatte, waren zwei volle Jahrzehnte verfloßen. Jetzt trat die nächste Generation mit der Begeisterung einer neuen Jugend auf den Plan. Ihre Ideale und Anschauungen wendeten sich gegen den bürgerlichen Realismus, aber auch gegen die Wirklichkeitsnähe des Impressionismus und seine verfeinerte Malkultur. Waren bisher Liebermann und die französischen Impressionisten Anreger gewesen, so sind es jetzt Munch, van Gogh, Gauguin, Cézanne, Matisse oder der Deutsche Hans von Marées. *Emil Nolde* hat auf die junge Dresdner einen starken Einfluß ausgeübt. Dem Reichtum farbiger Valeurs setzt die neue Generation, die aus der Schule des Impressionismus und seiner farbigen Kultur hervorgegangen ist, die Einfachheit leuchtender, die Form betonender Farbflächen entgegen, der Erfassung des vorübereilenden Moments das Dauernde der Erscheinung. In einer seltenen Konsequenz der Gegenwirkung führen diesmal die formalen Neigungen bis in die Extreme, zur gegenstandslosen Form, zur reinen Abstraktion. Wie vor hundert Jahren haben der Krieg und seine Folgen für Kunst und Künstler schwere Zeiten heraufgeführt. Schärfer als jemals hat sich der Gegensatz der Parteien zugespitzt, der Gegensatz zwischen Alten und Jungen, von Akademie und freier Künstlerschaft. Wieder trat eine neue Generation auf. Die talentvollsten Jungen haben damals die „Gruppe 1919“ gegründet, aus der später die neue „Dresdner Sezession“ hervorgegangen ist. Ihr gehörten *Felixmüller*, *Otto Dix*, *August Böckstiegel*, *Otto Lange*, *Lasar Segall*, *Otto Schubert*, *Wilhelm Heckrott* und *Konstantin v. Mitschke-Collande* an. Der Wiederaufbau des Kunstlebens nach dem Krieg hat sich in Dresden ungewöhnlich rasch vollzogen. Die Akademie, mehr als in Berlin oder München sein Rückhalt, ist mit einer freiheitlicheren Gestaltung des Lehrbetriebes vorangegangen. Persönlichkeiten wie *Oskar Kokoschka* sind als Lehrer berufen worden. Die Dresdner Ausstellungstradition hat in den Nachkriegsjahren vor allem die Künstlervereinigung aufrechterhalten. Hier sah man die ersten großen Kollektionen der Neueren, von *Nolde*, *Hofer*, *Marc*, *Kokoschka* und anderen. Die erste internationale Kunstausstellung in Deutschland nach dem Krieg, die 1926 unter Beteiligung der gesamten Künstlerschaft in Dresden stattfand, hat die Tradition der großen Dresdner Ausstellungen wieder aufgenommen und zum erstenmal auch die Dresdner Kunst in allen ihren Richtungen wieder geschlossen vorgeführt. Das Jahr 1927 hat dann die Wiederbelebung der alten seit 1765 bestehenden und erst vor drei Jahr-



Ernst Ludwig Kirchner

Frau und Tochter vor dem Haus



Karl Schmidt-Rottluff

Lupinen

zehnten unterbrochenen Akademieausstellungen gebracht. Sie haben sich auch für die Zukunft eine Zusammenfassung des besten künstlerischen Schaffens in und außerhalb Dresdens zum Ziel gesetzt.

Vielseitiger als vor dreißig Jahren, als die Jugend den harten Zwang einer überlebten Tradition zu brechen hatte, spiegelt sich heute in der Dresdner Malerei modernes Leben mit feinen künstlerischen Bestrebungen, ob sie mehr auf rein malerische oder mehr auf die scheinbar der sächsischen Begabung vor allem zuzugenden formalen Ziele ausgehen. Die malerische Bewegung im Sinne des Impressionismus hat ebenso ihre Vertreter wie der „Expressionismus“ oder der formstrenge Realismus, den das Schlagwort unter dem Titel „neue Sachlichkeit“ zusammenfaßt. Die Jungen von 1890 sind heute die Väter einer neuen Kunsttradition der Stadt. Die farbig glitzernden, im Großen gesehenen Szenen aus Rußland, die Steinbrecherbilder *Robert Sterls* gehören noch heute zur reifsten Malerei, die in Deutschland hervorgebracht wird. *Max Feldbauer*, aus der besten Münchner Atelierkultur hervorgegangen, die bis auf *Leibl* und *Trübner* zurückführt, ist in Dresden der Vertreter einer schönen und raffigen Malerei um der Malerei willen. Zu den Dresdner Malern in neuerer Zeit gehört *Oskar Kokoschka*, der sieben Jahre nicht nur auf die einheimische Jugend, sondern weit über Dresden hinaus eine faszinierende Wirkung ausgeübt hat; in Dresden hat er die Befreiung zu der reichen Farbigkeit gefunden, auf der seine Kunst weitergebaut hat. Und das vor 1890 als Stätte eines vertrockneten Nazarenertums in Deutschland verrufene Dresden besitzt heute einen Nachwuchs, der zu einem großen Teil auch außerhalb längst Geltung hat. Seinen Kern bilden die Sezessionisten von 1919, wie *Otto Dix*, Schüler *Gußmanns* und *Feldbauers*, der zu den charaktervollsten Erscheinungen der neuen deutschen Kunst gehört und heute schon als Lehrer einer neuen Künstlergeneration in Dresden wirkt. Mit seiner bis zur Übertreibung unerbittlichen Wahrheitsliebe ist er der eindringlichste Sprecher einer für die sozialen Ideen begeisterten Jugend. Ihm hat sich *Otto Griebel* angeschlossen. Andere sind über den Kubismus und die abstrakte Bildkomposition zu einer farbigen, gefühlsbetonten Sachlichkeit gelangt, wie *Conrad Felixmüller* oder *Wilhelm Heckrott*. *Wilhelm Rudolph* sucht wie im Holzschnitt die feinen Tonwirkungen in breiten vereinfachten Farbflächen. *Bernhard Kretzschmar* ist bei aller Neigung zum straffen Gefüge des Aufbaues ein Maler von sinnlichster Empfindung für den Reichtum einer schönen Materie. Ein urwüchsiges Maltalent mit großzügigen dekorativen Neigungen ist der Westfale *Peter August Böckstiegel*, und zu den begabtesten Malern der jüngeren Dresdner Schule gehört *Walter Jakob*, der die Maltradition des Impressionismus fortsetzt. Noch mancher unter den Jüngsten wäre zu nennen, wie *Pol Cassel*, *Wilhelm Lachnit* und *Fritz Winkler*, die zu den Dresdner Hoffnungen zählen.

Die Dresdner Malerei hat, wie überhaupt die sächsische Kunst seit Jahrhunderten, nie eine geschlossene Tradition besessen. Sie hat auch im 19. Jahrhundert nie eine gleich-

mäßige Höhe des Malhandwerks erreicht, wie etwa die Münchner Schule. Dafür aber hat Dresden, aus alter Tradition stets für auswärtige Einflüsse empfänglich, seit der Zeit, als C. D. Friedrich hier wirkte, L. Richter und F. v. Rayski ihre Laufbahn begannen, eine große Zahl Talente von Eigenart befaßen, die mehr als anderswo durch ihre Eigenwilligkeit aus dem Rahmen einer Lokalschule herausfallen. Sächsisch scheint bei ihnen der Hang zur Romantik, zum Gefühlsmäßigen und zum Formalen, die Liebe für den Einzelgegenstand, eine Neigung zum Grundfätzlichen, bis zum Fanatismus. Alle idealistischen Bestrebungen haben in Dresden einen günstigen Boden gefunden. Witzig ist Zwintscher ein „sächsischer Vulkan“ genannt worden, und selbst in Klingers Schöpfungen empfindet der Auswärtige ein ausgesprochen sächsisches Wesen. Die Vertreter einer mehr europäisch gesinnten Malerei haben in Dresden bis in die neuere Zeit immer einsam gestanden. Sie sind zum Teil daran zugrunde gegangen. Nicht zuletzt hat einheimisches Unverständnis auch die geringe Schätzung außerhalb verschuldet, wie der Fall Rayskis beweist, obwohl außer Menzel im Deutschland der 40er und 50er Jahre keiner so gut gemalt hat wie Rayski.

Von 1800—1850 war die Dresdner Kunst ein wichtiger Faktor im deutschen Kunstleben. Jener Blütezeit ist ein langer Stillstand gefolgt. Die Erneuerung, die von den Vertretern der jungen Kunst um 1890 ausging, bezeichnet den Beginn einer neuen fruchtbaren Periode. Ein kluger Beobachter der 90er Jahre, wie Lichtwark, hat damals die aufstrebende Tendenz in allen kulturellen Dingen besonders bewundert. Er war der Meinung, daß, wenn die Dresdner Gesellschaft die günstigen Bedingungen, eine tiefe künstlerische Bildung zu erwerben, ausnütze, der Boden für eine sehr lebensfähige Lokalkunst vorhanden sei, die von Dresden allein getragen werden könne und den Export nicht brauche. Damals hat die Dresdner Kunst wieder den Zusammenhang mit dem Schaffen außerhalb gefunden. Die Dresdner Gründer der „Brücke“ sind zu den stärksten Anregern der neuen deutschen Kunst geworden.

Seit Lichtwark haben sich die Verhältnisse geändert. Einen Teil der besten in Dresden tätigen Künstler zieht es immer wieder nach auswärts. Aber Dresdens Bedeutung im Rahmen Deutschlands wird auch in Zukunft von der Bewahrung seines alten Rufes als Kunststadt abhängen, von der Bewahrung jener eingeborenen Traditionen, dem Ausbau und der Pflege des verpflichtenden Besitzes an kulturellen Gütern, mit denen Dresden ein gütiges Geschick vor den meisten anderen Städten ausgezeichnet hat. Dresden würde ohne seine jetzt noch behauptete Stellung auf dem Gebiete der bildenden Künste, der Musik und des Theaters schnell zu einer der Normalstädte des zur Zentralisierung drängenden deutschen Gesamtstaatswesens werden. Diese Gefahr droht heute ernstlicher als je. Deshalb ist das Jubiläum des Kunstvereins als des hundertjährigen Wahrers sächsischer Kunsttradition zugleich eine Mahnung an alle, denen das einheimische Kunstleben am Herzen liegt.

DIE GRAPHIK. VON HANS W. SINGER

Als vor hundert Jahren, in dem damals wie heute verarmten Deutschland, der Sächsische Kunstverein gegründet wurde, muß der leitende Gedanke gewesen sein, nicht nur den Künstlern, sondern auch dem kunstliebenden Publikum zu helfen. Nur darauf kann die Veranstaltung der „Bilderchronik“ gezielt haben. Für die Masse des Publikums kommt, aus wirtschaftlichen Gründen, überhaupt nur die Graphik in Frage. Der Einzelne konnte sich vor hundert Jahren, wie heute, den künstlerischen Einzeldruck nicht mehr leisten: so sollte er wenigstens das Kunstvereinsblatt, in diesem Falle sogar eine ganze Mappe, eben diese Bilderchronik des Sächsischen Kunstvereins haben.

War es auch gleich eine ganze Mappe, so war der Inhalt immerhin bescheiden genug: denn es handelte sich um Umriss- und Kartonstiche. Die Zeiten, da ein Kupferstecher in mühevoller Arbeit ein Wunderwerk der Technik herstellen konnte und dann dafür auf einen Preis rechnen durfte, der ihm seine Zeit und sein Können einigermaßen bezahlt machte, waren vorderhand vorbei. Man hat zum dürftigen Umriss- und zum immerhin noch bescheidenen Kartonstich nicht aus einem inneren Drang gegriffen, sondern weil deren Herstellung eben nur so viel Aufwand erheischte, daß sich die Arbeit allenfalls noch bezahlt machte. Die Stecher jener Tage, z. B. unser Dresdner Julius Cäsar Thaeter, wollten wohl aus der Not eine Tugend machen und wiesen auf die gleichzeitig aufgekommene Kunst der „Kartonmalerei“, in der sich von Cornelius und Overbeck herab bis zu Kaulbach die Geister tummelten. Aber war nicht gerade diese auch nichts anderes als ein Verzicht? Der Karton der Apokalyptischen Reiter kostete ein Zehntel etwa von dem, was das Fresko- oder das Staffeleibild gekostet hätte, und nur für dieses Zehntel eben war das Geld vorhanden. Wenn die cornelianische Schule etwas pathetisch den Verzicht auf die Farbe leistete, so war es doch nur eine mehr oder minder geglückte Selbsttäuschung; sie hing dem unerbittlichen Zwang ein etwas fadenfcheiniges Mäntelchen um.

In dieser „Bilderchronik“ trat Ludwig Richter mehrfach als Graphiker auf (zum ersten Male gleich im ersten Heft) mit Radierungen nach eigenen und anderen Gemälden. Er war dazu bestimmt, diejenige Schule einzuleiten, die das Wichtigste leisten sollte, was Dresden im Verlauf der hundert Jahre auf dem Felde der graphischen Kunst darbot — und zwar nicht mit Radierungen, sondern mit Zeichnungen für den Holzschnitt. Wie nicht anders zu erwarten stand und wie in diesem kurzen Bericht bemerkt werden soll, hat Dresden sich auf allen Gebieten der Graphik bedeutend geregigt. Aber die größte Wirkung übte zweifellos seine Holzschniterschule aus, auf der die Kunst der deutschen Bücherillustration des 19. Jahrhunderts beruht.

Von Ludwig Richters eigenen zahllosen Bildern in Büchern brauche ich kaum ein Wort zu sagen. Sie sind nach rund hundert Jahren immer noch lebendige Kunst und bedeuten auch für den Markt weit mehr als das meiste von dem, was seit dem Umsturz hervorgebracht worden ist. Man kauft diese Kunst heute noch gern.



Anselm Feuerbach, Madonna

Kupferstich von Eduard Büchel

Als Richter sich der Illustration zuwandte, lag die Ausführung, der tatsächliche Holzschnitt, in der Hand von eingewanderten Engländern. Richter beklagte sich oft, wie seine Originale von diesen verändert, um nicht zu sagen verdorben wurden. Es galt nun, eine Schule heranzuziehen. In welcher Richtung die Bildung vor sich ging, ergibt sich sofort, wenn man darauf hinweist, daß man die Arbeiten der ersten Holzschnneider voneinander trennen kann, später aber nicht. Ein jeder hat zuletzt seine Technik so beherrschen lernen, daß er das gezeichnete Original tatsächlich faktimierte. Man erkennt die Handschrift des erfindenden Künstlers, sei es Richter, Schnorr oder Rethel, sofort in ganzer Reinheit. Aber Kretschmar, Gaber, Oertel und wie sie sonst heißen haben sich sozusagen ganz und gar dem letzten Ziel geopfert: von ihrem Selbst ist nichts mehr sichtbar. Damit ist schließlich das Ideal erreicht. Mit Richter, Schnorr und Rethel sind wohl die drei größten Namen angeführt, die sich auf die Dresdner Holzschnittschule stützen. Die Alben, Märchenbücher, Volkschriften des ersten trifft man heute noch überall, und auch die mit Recht berühmte Bibel in Bildern Schnorrs hat unter den Verständigen noch ihre Verehrer. Rethels Totentanz wollen ja sogar die „Modernen“ gelten lassen, wie sie so gern angebliche Fäden zwischen sich und früheren Größen, die gewiß nichts von ihnen hätten wissen wollen, aufdecken möchten. Aber neben diesen drei Großen gibt es noch viele, viele andere. Eigentlich beruht die ganze deutsche Illustrationskunst des 19. Jahrhunderts auf unserer Dresdner Schule, denn die Anstalten in Stuttgart, am Rhein, in Berlin wurden fast ausschließlich von deren Zöglingen gegründet. Die Geschichte eben dieser deutschen Illustration ist noch nicht verfaßt worden: sie müßte, um Hand und Fuß zu haben, von der Holzschniderschule ausgehen. Denn wenn auch der Zeichner, der Illustrator die Hauptsache bleibt, kann er doch nur das leisten, was ihm der Holzschnneider ermöglicht, und die künstlerischen Wechselbeziehungen legen schließlich dem Illustrator die größeren Rücksichten auf. Da gehört es sich, daß man eines bescheidenen Künstlers gedenkt, dem die Dresdner Holzschniderschule ihre Errungenschaften recht eigentlich verdankt, Hugo Bürkners. Bürkner war als Maler und Radierer von einem anständigen Durchschnittsmaß. Man kann sich seiner fauberen Zeichnungen und seiner farblich nicht reizlosen Aquarelle auch trotz ihrer ausgesprochenen Biederkeit erfreuen, aber sie sichern ihm keinen Platz in der Kunstgeschichte. Dort jedoch, wo er mit seiner eigenen Person vor der Aufgabe ganz in den Hintergrund tritt, sind wir ihm unendlich verpflichtet. Bürkner hat ursprünglich selbst trefflich in Holz geschnitten, dies aber bald aufgegeben, indem er zahlreiche Schüler ausbildete und sozusagen den wirtschaftlichen Ausbau der ganzen Kunstbestrebung auf seine Schultern übernahm. Das ist schon ungeheuer viel, denn was frommt es, eine Kunstübung zu entwickeln, wenn man ihr nicht die Möglichkeit gibt, nach außen zu blühen und ihre Jünger zu ernähren. Aber auch rein künstlerisch ist Bürkner von allergrößter Wichtigkeit. Früher, zu Richters und zum Teil auch zu Schnorrs Zeiten, zeichnete der Künstler selbst auf den Stock. Schnitt der

Holzschnneider dann das Bild aus, so ging darüber das Original verloren. Bürkner hat die Erhaltung der Originale ermöglicht, indem er sie eigenhändig auf die Holzstöcke übertrug, sie also mit dem Bleistift auf den Holzstock kopierte und sie darauf von seinen Schülern schneiden ließ. Was dabei gelegentlich für künstlerische Leistungen herauskamen, erhellt der Vergleich der beiden Retheldarstellungen, die hier abgebildet sind. Rethels eigenhändige Zeichnung weist einen seltsam nervösen geradezu zittrigen Strich auf. Die große Ruhe, das Monumentale der Linie hat erst Bürkner in die Komposition hineingebracht. Als die Geldverhältnisse sich gegen die Mitte des vorigen Jahrhunderts besserten, erhob auch der „Linienstich“ wieder sein Haupt. Er ist nun allerdings eine etwas unglückliche Wiederbelebung alter Herrlichkeiten und eine, welche die Mängel alles Epigonenhaften zur Schau trägt. Wenn der einzelne Künstler oder Schriftsteller eine Wiederholung seines Werkes unternimmt, so wird sie nie die Güte der ersten Leistung erreichen. So auch die Kunst als Ganzes, wenn sie einfach die Schöpfungen einer früheren Zeit wiederholen möchte. Der Linienstich ist im 19. Jahrhundert unter dem Einfluß der blinden Raffaello Santi- und Correggio-Verehrung zu einem etwas blutlosen Dasein auferstanden, bis Stauffer endlich mit der „geschlechtslosen Rautenkunst“ aufräumte. Aus Dresden stammt der vielleicht berühmteste Linienstich des 19. Jahrhunderts, die Sixtinische Madonna von Friedrich Müller: aber er entstand noch einige Jahre vor der Gründung des Kunstvereins. Noch in den neunziger Jahren des vorigen Jahrhunderts hat man bis zu tausend Mark für einen Probedruck dieses Stichs gezahlt! Ein anderer Müller, Moritz, der seinen Namen standesamtlich in Steinla (nach seinem Geburtsort) ändern ließ, wurde mit vielen in ihrer Art wohl gelungenen Arbeiten der Hauptvertreter dieser Kunst während der Mitte des 19. Jahrhunderts in Dresden. Ausgestorben ist sie mit dessen Schüler Eduard Büchel, der noch in unsere Zeit hineinragte. Er hat als letzte Arbeit auch eine Sixtina (aber nur Teilbild, Maria und das Kind in halber Figur) gestochen, in seiner Wiedergabe der Feuerbachschen Madonna (in unserer Dresdner Galerie) aber ein Werk geschaffen, das in seiner „Farbigkeit“ selbst jene Leute anspricht, die im allgemeinen nicht viel für den neueren Linienstich übrig haben. Das Blatt stellt heute noch trefflichst seinen Mann im Rahmen an der Wand. Schon daran mußte der Linienstich zugrunde gehen, daß er keine Originalschöpfungen brachte, sondern ausschließlich vorhandene Gemälde, in der Hauptsache solche aus der Renaissancezeit, wiedergab. So wurde er nach und nach völlig von der photomechanischen Reproduktion überholt und beiseite gedrängt. Aber auch ehe dies eintrat, entstand ihm schon in der reproduzierenden Radierung ein Wettbewerber, der ungleich Besseres als er selbst leistete. Die Reproduktionsradierer, die sich mit ihrer beweglichen, nervösen Technik viel glücklicher dem Geist der Originale (je mehr, je malerischer diese sind) anpassen können, haben in den letzten drei Jahrzehnten des vorigen Jahrhunderts Außerordentliches geleistet. Der unbestritten bedeutendste unter ihnen war ein Dresdner, Karl Koepping. Seine Wunderwerke nach Rembrandt, Hals,



Aus dem Totentanz

Zeichnung von Alfred Rethel

Munkácsy freilich hat er in Paris geschaffen, und erst während der letzten Zeit seines Lebens war er wieder in der Heimat tätig. Er schuf dann zumeist Originalplatten, graphisch ebensolche Meisterleistungen wie seine berühmten Reproduktionen, die aber natürlich nicht in gleichem Maße geistig und inhaltlich gefangennehmen. In den siebziger und achtziger Jahren sah es sonst mit der Dresdner Graphik weniger gut aus. Das künstlerische Interesse wurde ausschließlich von der Plastik und der Ölmalerei gefesselt. Geändert hat sich das erst, als auch bei uns, wie zuvor in München und anderen süddeutschen Städten, die sogenannte „Sezession“-Bewegung auftrat. Bei uns bedienten sich die Anti-Akademie-Leute nicht des Schlagwort-Namens und nannten sich „Verein bildender Künstler“. Dieser Verein hat in den Jahren 1895 und 1896 je vier Mappen mit insgesamt etwa 40 Originalgraphiken herausgegeben, die zum Besten gehören, was die aufblühende Schwarz-Weiß-Kunst Deutschlands in jenen Tagen geschaffen hat. Der große Aufschwung, den die Graphik allerorts zu Anfang der neunziger Jahre nahm, ist dem Umstande zu danken, daß die Zünftigen es verstanden, das allgemeine Publikum wieder einmal für die Schwarz-Weiß-Kunst, die ja recht eigentlich die Kunst der Menge ist, zu interessieren. Wer, auch unter den Vermögenderen, kann sich ein Gemälde oder gar eine Plastik kaufen? Kaum einer unter 20 000 der Gesamtheit.



Aus dem Totentanz von Alfred Rethel

Holzchnitt von Hugo Bürkner

Aber ein Werk der volkstümlichen graphischen Kunst verlangt nur einen Aufwand, den Hunderte und Tausende erübrigen können. Künstlerisch fußte die erstaunliche Steigerung darauf, daß auf einmal wieder die größten Meister den Griffel in seiner mannigfaltigen Gestalt zur Hand nahmen. Seit einem Menschenalter schienen sie sozusagen alles außer der Tafelmalerei und der Freiplastik für unter ihrer Würde gehalten zu haben. — In Deutschland steht Dresden mit an erster Stelle in dieser Glanzperiode, ja auf einem Gebiete, dem des modernen Künstlerplakats, durchaus an erster. Manche der Leser werden sich noch an das Plakat „Die alte Stadt“ von Otto Fischer und anderer von Rich. Müller, Hans Unger u. a. m. erinnern, die soviel Aufsehen erregten und für Deutschland der ganzen Bewegung Pionierdienst leisteten.

Der Sächsische Kunstverein hat die Bedeutung dieser neuerstandenen graphischen Kunst auch fachgemäß gewürdigt und nach langer Pause seinen Mitgliedern wieder schöne Proben davon übermittelt.

Es ist nun ein mißliches Ding, die hervorragendsten Träger dieser Kunst in Dresden herausheben zu wollen: man will niemanden kränken durch Weglassen seines Namens und kann doch in einer derartigen knappen Übersicht nur ein oder zwei Graphiker anführen. Nach allem glaube ich, daß die spätere Geschichte, wenn sie auf



Radierung von Otto Fischer

Landschaft

einen Dresdner dieser Periode verfallen will, der weit über eine bloß lokale Bedeutung hinausgeht, Otto Fischer, dank seines Stilgefühls, nennen wird. Sie wird ihm gleich Arthur Henne mit seiner wundervollen, weichen Landschaftskunst, Walther Zeifing, den ich einen deutschen B ejot heißen möchte, Georg Gelbke mit seiner graziösen Typisierung des menschlichen Körpers folgen lassen. Aber ich sehe, ich muß mir Einhalt gebieten, denn wenn ich erst mal wirklich zur Aufzählung schreite, dann sprengt sich ohne weiteres den engen Rahmen dieses Artikels. Jedenfalls bestand Dresden mit seinen Graphikern den allgemeinen Wettbewerb, insbesondere unter den deutschen Städten, in hohen Ehren und kann ihn auch heute noch bestehen, wenn das kaufende Publikum ihm die Hand hierzu bietet. Es sind aber Zeichen der allmählichen Wandlung deutlich spürbar. Die Künstler sehen es wieder einmal ein, daß eine Kunst der schrankenlosesten Willkür, ohne die leiseste F hlungsnahme mit der Psyche der Menschen, für die letzten Endes die Werke ja doch geschaffen wurden, wenn nicht ganz verfehlt, so doch auf die Dauer undurchführbar ist. Auch die Graphiker suchen wieder den Anschluß an die Natur und sie erinnern sich wieder der Formel: Kunst kommt von Können. Da ist es von größter Wichtigkeit, daß die Laienwelt freudig zugreift, nicht länger schmollend beiseite steht, sich auf Besseres als Kino und Rundfunk besinnt und alle solche ihr entgegenkommenden Bestrebungen lebhaft unterstützt.

DIE BILDHAUEREI. VON WALTER MÜLLER

Im Jahre 1832 trat Ernst Rietchel die Professur an der Akademie der Künste in Dresden an: mit diesem Tage beginnt die Geschichte der Bildhauerei des 19. Jahrhunderts in Dresden. Was vor ihm gewesen war, die zwei Generationen zwischen dem Tode Augusts III. und seinem eigenen Auftreten, wirkt heute wie ein leerer Raum. Nach der drängenden Fülle plastischen Schaffens, welche die äußerlich glänzende Epoche der beiden Auguste umkleidet hatte, trat eine Pause, ein Atemholen ein. Mit den Werken Lorenzo Mattiellis hatte die große Zeit ihren triumphalen Ausklang gefunden.

Hand in Hand mit dem Verfallen der Talente ging die wirtschaftliche Not des Landes in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Die Zerrüttungen, die Mißwirtschaft und Krieg gebracht hatten, konnten nur durch Jahrzehnte entlagungsvollsten Lebens wieder ausgeglichen werden. Ein Land, dessen Finanz- und Steuerkraft bis zum äußersten erschöpft ist, kann den Wiederaufbau nur an den notwendigsten Stellen in Angriff nehmen, kann aber dem empfindlichen Organismus der bildenden Künste kein Pfleger sein. Die Auftraggeber verlagten, in erster Linie diejenige Stelle, von der man alle Initiative des öffentlichen Lebens geduldig zu erwarten gewohnt war, der König. Friedrich August der Gerechte, schwerfällig, eng, und ohne inneres Verhältnis zur Kunst, durchdrang alles mit Nüchternheit und Sparsamkeit. Es hätte in den Anschauungen der Zeit gelegen, ihm schon zu Lebzeiten ein Standbild aufzustellen, aber als er nach achtundfünfzigjähriger Regierung starb, besaß die Hauptstadt kein Denkmal von ihm, während Leipzig das seine schon 1780 von Öfers Hand errichtet hatte. Die Bitte der Stände, ihm 1818 zur Feier seines 50jährigen Regierungsjubiläums einen — gewiß bescheidenen — Sandsteinobelisken vor dem Japanischen Palais errichten zu dürfen, lehnte der König ab. Der Selbstverherrlichungstrieb seiner Vorfahren war ihm fremd. Wie die Krone, verlagte auch der Adel — der einzige Graf Marcolini vielleicht ausgenommen — und die Kirche. Das Bürgertum, am stärksten von der Verarmung getroffen — Dresden war von 70 000 auf 45 000 Einwohner herabgesunken — kam als Auftraggeber kaum in Betracht. Selbst die Sitte der Bildnisbüsten war so gut wie verschwunden, und die Errichtung von Grabdenkmälern war noch das einzige, was den Bürger mit dem Bildhauer zusammenführte. In diese geistige und wirtschaftliche Stagnation vermochte auch die Pflege des Akademie- und Museumswesens kein neues Leben zu bringen. In der schon 1764 eröffneten Akademie führte die Bildhauerei nur ein kümmerliches Dasein. Die von Marcolini gekaufte und für ihre Zeit gewaltige Abgüßsammlung des A. R. Mengs wurde 1786 im Erdgeschoß des Stallgebäudes der Öffentlichkeit übergeben und 1788 wurden ebenso die Antiken, bisher im Großen Garten fast unsichtbar verpackt, im Japanischen Palais dem Studium zugänglich gemacht. Aber vergeblich suchen wir irgendwo in der Monumentalplastik Spuren dieser Anregungen.

Und doch konnte ein so kraftvoll gesponnener Faden wie der des Barock nicht mit einem Male abreißen. Eine kleine Gruppe bescheidener Künstler rettete auch hier die Überlieferung hinüber in hellere Zeiten. Den Übergang vom Rokoko, das uns durch die tüchtigen Arbeiten am Faseneriefchlößchen aus den siebziger Jahren repräsentiert wird, zur beruhigten Form stellt *Thaddäus Wiskotschill* (1753-1795) dar. Seine Gartenplastik für den Grafen Marcolini, heute zum Teil auf der Bürgerwiese aufgestellt, verleugnet in ihren Proportionen, der diagonalen Verschiebung der Achsen, den weiblichen Entblößungen u. a. nicht das 18. Jahrhundert, aber die am besten gearbeitete Gestalt des „Perikles“ zeigt schon stark klassizistische Neigungen. Die wertvollsten Arbeiten dieser Übergangszeit sind die — einstweilen namenlosen — Gruppen im Garten des Zinzendorfpalais, von denen „Herakles“ und „Megara“ dem Wiskotschill besonders nahe stehen. Den reinen Klassizismus um die Jahrhundertwende vertritt *Franz Pettrich* (1770—1844). Seit 1815 war er Professor der Bildhauerkunst an der Akademie; zu ihm kam der neunzehnjährige Rietfel, um zu lernen, und bekannt ist sein späteres hartes Urteil über den Mann, „der nur ein Handwerker war“. Freilich, was Rietfel bei Pettrich lernen wollte, Rundbildnerei und Bronze-guß, konnte ihm dieser nicht geben; war er doch selber in dem verarmten Dresden nie über Aufträge für Grabmäler hinausgekommen. Aber die vornehmen und sauberen Reliefs für die Giebel der Weinligischen Reithalle und der Schinkelschen Hauptwache auf dem Theaterplatz, das Grabmal Christiani (jetzt im Museum im Großen Garten) lassen uns doch über Pettrich günstiger denken. Neben ihm arbeitet noch eine Reihe anderer Künstler wie Matthäi, Kühn und Ulrich, aber die Armut der Zeit, die sie zwang, für ihre Arbeiten nur Gips und Ton zu verwenden, hat ihren Werken fast keine Dauer verliehen. Noch ein anderer junger Künstler versuchte bei Pettrich zu lernen, ging aber ins Ausland, weil seine Vaterstadt Dresden keine Aufträge für ihn hatte: *Josef Herrmann* (1800—1869). In Rom wurde er einer der begabtesten Mitarbeiter Thorwaldsens; dort entstanden (1828—1829) unter anderen die Büsten der Könige Friedrich August und Anton und des Prinzen Friedrich August, heute in der Skulpturensammlung, die ersten marmornen Herrscherbüsten wieder seit langer Zeit. Obwohl sie wahrscheinlich ohne Kenntnis der Dargestellten entstanden sind, gehen doch die Porträts der beiden Könige in ihrem eindringlichen Realismus über die Büsten Thorwaldsens hinaus. Ein Versuch, von 1831 ab in Dresden Fuß zu fassen, mißlang. Schon war Rietfels Stern im Aufsteigen; er hatte soeben das große Denkmal des verstorbenen Königs übertragen bekommen. So ging Herrmann nach Rußland. Erst in seinem Todesjahr erhielt die Stadt (Lofchwitz) noch ein eigenartiges Denkmal seiner Hand zur Erinnerung an die mutige Tat seines Vaters, der zwei Schiffbrüchige aus der Elbe gerettet hatte: ein umfangreiches Marmorrelief. Die ideale Nacktheit der Schiffer auf den Eischollen zeigt den Thorwaldsensschüler, die stark posierenden Gestalten und die wild flatternden Gewänder sind Herrmanns eigener Stil. Kurz nach



Shakespeare



Denkmal C. M. v. Weber

Ernst Rietfchel

E. J. Hähnel

Herrmann lebte auch *Wolf v. Hoyer* (1806—1873), vermutlich ebenfalls Dresdner, in Rom und sandte gelegentlich seine Werke, die vom Hof gekauft wurden, nach Hause. Sein Stil, ganz im Sinne Thorwaldsens, nur etwas wärmer, ist gut durch drei Marmorwerke im Großen Garten vertreten. Das wertvollste unter ihnen, die Leda, zeigt die Gruppe nicht in der üblichen, sinnlichen Verschlingung, sondern in einem vornehm-kühlen Nebeneinander, um den Frauenakt rein zur Geltung zu bringen.

Künstlerisches Leben konnte sich auch noch im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts in Dresden nicht regen. Die trüben Zustände nach den Freiheitskriegen und der Zerstückelung des Landes, die an Erstarrung grenzende Stille des öffentlichen Lebens, die Verbitterung, die kleinstaatliche Enge, geistig und wirtschaftlich, sind bekannt. Wieder waren die Finanzen des Landes bis zum letzten erschöpft. *Ernst Rietchel* (1804 bis 1861) hat uns in seinen Jugenderinnerungen geschildert, wie traurig und nutzlos seine Dresdner Lehrjahre gewesen sind. Das Höchste, was damals in der Akademie geleistet wurde, waren Kopien nach der Antike, nach Canova und Thorwaldsen; aber niemand konnte dem jungen Rietchel zeigen, wie man ein Tonmodell aufbaut. Sein erster Versuch, ein großer Neptun für einen Brunnen in Nordhausen, war ein verzweifeltes Ringen mit der Technik, interessant für uns aber darum, weil die Figur eine Zusammenstellung aus zwei Neptun-Statuetten der Dresdner Antikensammlung ist und damit Rietchels Museumsstudien bezeugt. Dann folgten die Berliner Jahre unter Rauch, wo ihm zum erstenmal der Begriff der Bildhauerei aufging. Denn trotz der über ganz Deutschland verbreiteten Tätigkeit Rauchs war diesem nie ein Auftrag aus Dresden gekommen oder war ein Werk seiner Hand hier zu sehen. Ganz abgesehen von der wundervollen Persönlichkeit des Meisters war es ein glückliches Geschick, daß Rietchel sein weiches Wesen mit der straffen Zucht und der strengen Form Rauchs ergänzen durfte. Als er ihm in München (1831) bei der Arbeit am Denkmal des Königs Max Josef behilflich war, erhielt er von Dresden den ersten festen und großen Auftrag, nach dem er sich so sehnte, das Denkmal Friedrich Augusts des Gerechten, das erste Monument wieder seit der Reiterstatue Augusts des Starken!

Schon der Entwurf des siebenundzwanzigjährigen Rietchel (1831) zeigt die endgültige Form. Gleich hier traf er auf das Problem: antike Tracht oder Zeittracht, das ihn auch später stark beschäftigte; aber es gelang ihm, verschiedene Vorschläge für klassische oder romantische Verkleidung beiseite zu schieben und eine leidlich moderne Tracht, vermehrt um den Rauchschen Mantel, durchzusetzen. Auch im Aufbau der Statue selbständig zu sein, dazu war Rietchel noch nicht imstande; er schloß sich an das Max-Josef-Denkmal in München an. Aber das von Schinkel und Semper entworfene Postament ist bei aller Vornehmheit zu hoch, die Figur kommt zu kurz. Statt der lebhaften Silhouette der Münchner Statue legt Rietchel die Arme, mit Insignien beschwert, eng an den Körper und deckt eine Fülle von Gewand darüber; alles klebt in schwerer Masse ängstlich aneinander. Die vier Tugenden an den Ecken — Urmütter der

zahllosen, unerfreulichen Postamentfiguren an unseren Denkmälern — verraten Rietschels genaues Studium von Antike und Hochrenaissance, aber beachtenswert ist nur „die Frömmigkeit“ durch das Motiv des Aufstützens auf das Kreuz und das feine Köpfchen, das den Stil seiner späteren Frauenporträts vorwegnimmt.

Technische Schwierigkeiten verzögerten die Enthüllung bis 1843. Aber inzwischen war Rietchel Professor an der Akademie geworden und, als sei nun endlich der Bann gebrochen, folgte jetzt Auftrag auf Auftrag. Langsam besserte sich auch die allgemeine Lage Sachsens. Industrie, Verkehr und Handel erholten sich zusehends, der Wohlstand des Staates wie des einzelnen Bürgers nahm zu, so daß jetzt auch der Privatmann wieder den Künstler beschäftigen konnte. Das wiedererwachende Interesse an der Kunst bewirkte 1825 die Gründung des Sächsischen Altertumsvereins, 1828 die des Kunstvereins. Im gleichen Jahre wurden die Sammlungen unentgeltlich zugänglich. Die Neubauten der Leipziger Universität, der Oper und Gemäldegalerie in Dresden brachten auch starke Bewegung in die Bildhauerei, und langsam begann Dresden nachzuholen, worin Berlin und München seit Dezennien vorangegangen waren. Der Auftrag an Rietchel, für die Landesuniversität in zwölf Reliefs die Kulturgeschichte der Menschheit darzustellen (1836), zwang ihn, sich mit dem Relief auseinanderzusetzen, und führte ihn zu einem über Rauch hinausgehenden, mehr malerischen Stil, bei dem ihm — sehr bezeichnend — die idyllischen und religiösen Themen am besten gelangen. Eine Büste des Königs Anton für die Aula der Universität konnte er noch einmal für Dresden verwenden. Der stark realistische Kopf wurde etwas verjüngt, vereinfacht und überlebensgroß in Eisen gegossen (1836); das Denkmal stellte die dankbare Friedrichstadt am Weißeritzufer auf; heute steht es auf dem Hohenthalplatz.

Bedeutfamer waren die beiden anderen Neubauten, Oper und Gemäldegalerie, weil sie wieder Architekt und Bildhauer zusammenführten, wie es seit dem Bau der Hofkirche so nicht mehr vorgekommen war. Neben Gottfried Semper, den eben 1834 herberufenen, traten Rietchel und zum erstenmal Ernst Hähnel. Von 1839 ab laufen die Arbeiten an der Oper; dreißig Jahre später sind sie der Brandkatastrophe zum Opfer gefallen, haben sich aber in Modellen erhalten. Außer vier, mehr dekorativen Sandsteinstatuen fielen Rietchel die beiden Giebelfelder zu. Er ist der Aufgabe nicht völlig Herr geworden, obwohl er in München und Leipzig schon Ähnliches gearbeitet hatte. Die Neigung zum Weichen und Malerischen steigerte sich hier so, daß er die Giebel mit Figuren überfüllte und den einzelnen durch Überschneidung und Staffellung bis zu drei Schichten die Klarheit des Aufbaues nahm. So viel Feines im einzelnen da ist, wie z. B. die Gruppe der drei Furien hinter Orestes — die Komposition als Ganzes ging über seine Kraft. Dasselbe gilt für das Giebelfeld des Opernhauses in Berlin (1844). Von den Einzelstatuen wurden Goethe und Schiller bei dem Brande gerettet und wieder vor dem neuen Opernhaus aufgestellt.

Diese für die Bildhauerei in Dresden glückliche Zeit prägte sich noch harmonischer in dem Bau der Gemäldegalerie aus; es ist die gleiche Zeit, in der in Berlin Rauch sein Friedrichdenkmal schuf. Es sind wieder dieselben Künstler (von 1852 ab), nur taucht daneben der junge Schilling auf. Wie ein glitzerndes Netz ist die dekorative Skulptur in reichstem Ausmaß über den ganzen Semperbau geworfen, nirgends treten einzelne Leistungen beherrschend hervor. Da aber die meisten Statuen dem Auge unerreichbar sind und der Sandstein bis zu völliger Schwärze und Unkenntlichkeit nachgedunkelt ist, geht die einzelne Arbeit fast verloren. Auch lehnen wir es heute ab, die „tiefsinnige Bildschrift“ noch zu entziffern, die dem einheitlichen Ganzen zugrunde liegt. Für Rietchel, der inzwischen seinen Lessing aufgestellt hatte, bedeuten die einzelnen Gestalten keinen Fortschritt, wohl aber gehören Reliefs wie etwa die Kinderfrieze der Nordseite zu dem Entzückendsten, was diesem großen Kinderfreunde gelungen ist. Wir stehen damit in den fünfziger Jahren. Rietchels Ruf war weit über Deutschland hinaus ein europäischer geworden. In München war die Schwanthaler-Zeit zu Ende gegangen, in Berlin faß der alternde Rauch und sah mit gütigen Augen zu, wie sein Schüler ihn überflügelte. Dieser hatte inzwischen die „Pietà“ geschaffen, das klassische Werk religiöser Kunst, das nur einer so tief-frommen Seele wie Rietchel gelingen konnte, und seinen Lessing, mit dem der Sieg des Zeitkostüms über alle Vermummung endgültig errungen war. Mit begeisterten Händen arbeitete er an dem Goethe-Schiller-Denkmal für Weimar, das bestimmt war, die volkstümlichste Darstellung der Dichter zu werden. Es war der Höhepunkt seines Lebens. Neben den großen Monumenten liefen zahllose Bildnisse der Dresdner Gesellschaft und der Berühmtheiten Deutschlands her. Rietchel hat in Sachsen recht eigentlich das Porträt wieder eingeführt, teilweise auch dadurch, daß er neben der Marmorbüste das bescheidenere Relief-Medaillon verwendete. Die Individualität der Frau herauszuholen gelang ihm weniger; hier kam er nur zu einem idealisierenden Typus. Dagegen sind die Männerbildnisse der Frühzeit stark naturalistisch und werden erst später ruhiger und geklärt, bleiben aber immer naturnahe und charaktervoll. Nur wenige Jahre waren ihm noch beschieden. Er schenkte Dresden die Statue Carl Maria v. Webers 1860 (Abb. S. 39). Es ist ein echter Rietchel, weil der feine Gedanke, den Komponisten auf eine unsichtbare Stimme lauschen zu lassen, einen weichen romantischen Zug hineinbringt; der Mantel, der Webers häßliche Gestalt verdecken sollte, die Blumen und das überladene Pult fügen noch das malerische Element hinzu — ein Rückgriff auf die Zeit der Theatergiebel. Aber noch einmal bricht die straffe Rauchsche Zucht durch — in der letzten Schöpfung, deren Vollendung Rietchel nicht erleben sollte, im Luther. War auch die gestellte Aufgabe als Ganzes zu groß und in dieser Verquickung mit Allegorien kaum zu lösen, so ist ihr gewaltiges Ergebnis doch, daß sie uns *die* Lutherstatue geschenkt hat. Nur Rietchel war dazu imstande. Das Zwingende liegt in dem Ausdruck des Kopfes und der Gebärde der auf die Bibel gepreßten Rechten.



Johannes Schilling

Die Bildhauerei. Figur am Denkmal Ernst Rietfchels

Damit läßt er nicht nur Schadows Luther weit hinter sich, sondern auch Neuere wie Schaper und Hundrieser sind nicht darüber hinausgekommen. Der Kopf der Wormser Statue ist nach Rietfchels Tode von Donndorf durch eine eigene Arbeit ersetzt worden; wie unnötig das war, sieht man an der Wiederholung des Luther, die mit dem Rietfchelschen Originalkopfe 1885 vor der Frauenkirche in Dresden aufgestellt worden ist.

Am 21. Februar 1861 sank Rietfchels kranker Körper dahin. An seiner Bahre standen viele Schüler, aber keiner übernahm zunächst die Führung in Dresden. Ihre Werke sind über Deutschland zerstreut, und was Donndorf, Hultsch und Kietz für Dresden arbeiteten, ist als dekorative Skulptur wenig zur Geltung gekommen. Die Führung ging an *Ernst Julius Hähnel* (1811-1891), der, obwohl nur sieben Jahre jünger als Rietfchel, diesen um dreißig Jahre überlebte und mit Schilling hier die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts repräsentiert. Sein erstes Auftreten in Dresden, bei dem Bau der Semperischen Oper, war zunächst eine Überraschung (1840). Was dieser Reliefries mit dem jungen Bacchus und seinem Gefolge (in Modellen in der Skulpturensammlung erhalten) an Schwung, Leidenschaft und Sinnlichkeit zeigte, war man von Rietfchel nicht gewöhnt. Auch die an die neue Oper geretteten Dichterstatuen (Abb. S. 39) zeigten eine Eleganz und Gelöstheit der Glieder, der gegenüber Rietfchels Goethe und Schiller fast architektonisch anmuteten. Aber schon die kurz darauf (1842) entstande-

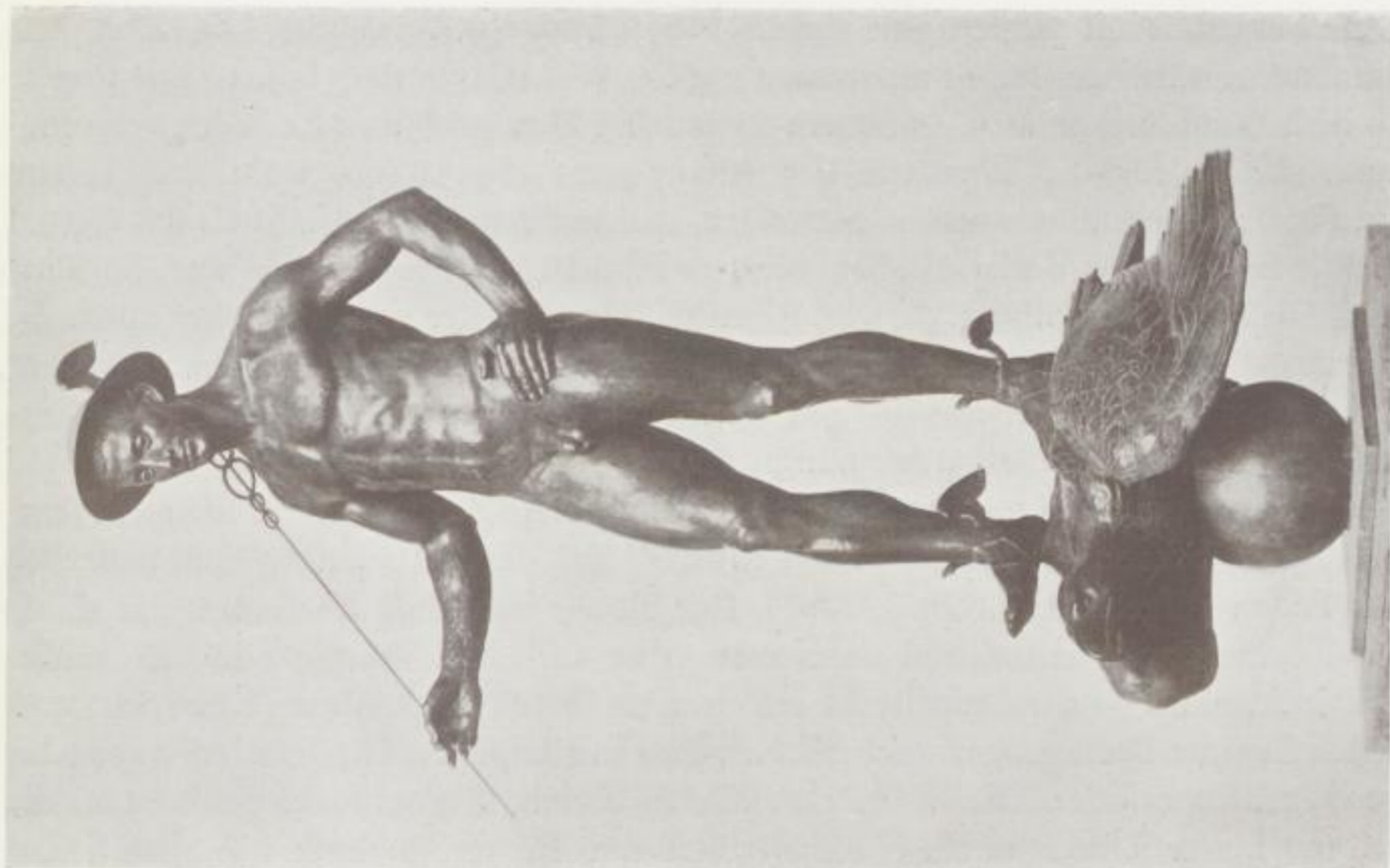
nen Göttinnen Pomona und Flora für die Orangerie in der Herzogin Garten verraten einen auffällig engen Anschluß an die italienische Hochrenaissance, Malerei wie Plastik, ein Eindruck, der sich bei den gemeinsam mit Rietchel unternommenen Arbeiten an der Gemäldegalerie noch steigert. Nur eine der Hauptgestalten, die Figur Raffaels, ist in einer glücklichen Stunde vielleicht sein bestes Werk geworden, ganz aufgebaut auf Linien Schönheit, Eleganz und Leichtigkeit. Wo aber Darstellung von Größe und Dämonie verlangt wurde, wie bei dem danebenstehenden Michelangelo, verlagte Hähnel trotz größter Anstrengung. In der Folgezeit wurde er zu einem der meistbeschäftigten Denkmalplastiker Deutschlands und Österreichs, wenn auch nicht in Dresden, wo Rietchel der Stärkere war. Mit der wachsenden Zahl verringerte sich ihr Wert. Es bildete sich ein festes Schema, das aus einem Porträtkopf, dem historischen Gewand und einem Attribut das jeweils verlangte Denkmal zusammensetzte. Eins dieser Monumente, die in erster Linie zum Niedergang der Bildnerei in Deutschland beigetragen haben, erhielt auch Dresden, das für Friedrich August II. auf dem Neumarkt (1866). Auf reichlich hohem Sockel die Gestalt des Königs und am Fuße die schon damals unvermeidlichen Allegorien, d. h. ein unzählige Male wiederholter, völlig ausdrucksloser Frauentypus, der je nach den Gegenständen in den Händen einen bestimmten Begriff verkörpert. Auch das zweite, für Dresden gearbeitete Denkmal, Theodor Körner (1871), war im ersten Entwurf eine ruhige, kostümierte Stehfigur, und erst im zweiten erhielt sie Leben durch das Vorwärtsschreiten.

Art und Zahl der Hähnel'schen Denkmalskunst lebte am stärksten in seinem Schüler *Robert Henze* (1827—1900) weiter. Er hatte schon ruhige Kostümfiguren von peinlichster Naturtreue wie die Kurfürstin Anna vor der gleichnamigen Kirche geschaffen, als er 1871 den Auftrag erhielt, für den Einzug der Truppen eine Germania als Dekoration zu entwerfen. Diese wurde zu einem dauernden Denkmal verwandelt (1880), doch stammt nur der Entwurf von Henze, die Ausführung in buntem Marmor geschah in Italien. Der Aufbau ist der gleiche wie bei dem Hähnel'schen Monument auf dem Neumarkt, nur sind die Frauen am Sockel komplizierter bewegt, voller und sinnlicher geworden. Aber ein Vergleich mit dem, was inzwischen in Berlin Begas' lebensprühender Naturalismus aus derartigen Frauengestalten am Schillerdenkmal gemacht hatte, zeigt, daß nichts davon nach Dresden gedrungen war. Aus einer seiner am Denkmal sitzenden Gestalten wie der bewaffneten „Tapferkeit“ entwickelt Henze — wohl im Anschluß an Schilling — den Typus der Germania, die das Denkmal krönt.

Rietchel und Hähnel sind die Begründer der Dresdner Schule. So sehr sie als Menschen entgegengesetzte Naturen waren, so klar bildet doch Hähnel den Stil des wenig Älteren, wenn auch in Verflachung, weiter. Daß es möglich war, diese Formvorstellung hier bis ins 20. Jahrhundert hinein festzuhalten, obwohl sie sich im übrigen Deutschland längst gewandelt hatte, beweist, daß der Strom der Ent-

wicklung später an Dresden vorbeifloß. Wäre z. B. ein Werk wie Bäumers Gruppe „Venus und Amor“ auf der Bürgerwiese zwanzig Jahre früher entstanden, wäre es an seinem Platz gewesen; daß es 1886 entstand, war ein Anachronismus. Der stärkste unter den Nachfolgern Hähnels war *Johannes Schilling* (1828—1910). Er nahm, zunächst noch neben Hähnel, die Dresdner Überlieferung auf seine breiten Schultern und trug sie durch ein langes, ungewöhnlich vom Glück geführtes Leben. Die künstlerische Form blieb die gleiche, weil sie auch bei ihm auf der Antike und der durch Hähnel vermittelten Hochrenaissance beruhte, nur daß ihr das Naturstudium größere Naturnähe verlieh als den allein auf Formengedächtnis beruhenden leblosen Figuren Hähnels. Ähnlich wie jenem geht es auch Schilling: seine Jugendarbeiten haben uns heute noch am meisten zu sagen. Es sind die kleinen Kinder Szenen an der Südseite der Gemäldegalerie (1853), die sich aber mit denen Rietichs an der Nordseite nicht messen dürfen, und der Fries im Treppenhaus desselben Gebäudes. Seine Popularität und gleichzeitig seine Akademieprofessur dankte der Künstler den Gruppen an der Brühlischen Terrasse (1866—1871). Hier vermied er es mit Glück, die Themen, die ihm der König gegeben hatte, Morgen und Abend, Tag und Nacht, in blasse, antikisierende Allegorien aufzulösen, sondern gestaltete sie unmittelbar verständlich für jedermann, Nacht und Abend — die Ruhe — als sitzende Gruppen, Tag und Morgen — die Tätigkeit — als stehende. Der Umriß wird in schmieglamen Linien fast zu sehr zusammengehalten. „Edle Linien sollen nach allen Richtungen hin in möglichst gleichmäßig feinem Schwung das plastische Werk umziehen“, so verlangt es ein Kritiker der Zeit. Die Werke wurden mit Begeisterung begrüßt. Von dem dunklen Grund hoben sich hell die Originale in Sandstein ab; es war ein schwerer Fehler, sie durch Kopien in dunkler Bronze zu ersetzen. Dieselbe glückliche Hand zeigte Schilling kurz darauf noch einmal (1872) bei dem Rietichdenkmal auf der Brühlischen Terrasse, als er die Haupttätigkeiten Rietichs nicht durch die üblichen Frauengestalten, sondern durch arbeitende Knaben — wenn auch romantisch gekleidete — verfinbildlichte. (Abb. S. 43.) Es war nicht Schillings Schuld, daß er gegenüber der größten Aufgabe, die Deutschland zu vergeben hatte und die jetzt an ihn herantrat, dem Nationaldenkmal am Niederwald, verlagte (1883). Jeder andere hätte damals ebenso verlagte. Seiner malerischen, weichen Linien Schönheit fehlte die unabweisbare tektonische Strenge und Größe. Nur wo er das Idyll einschieben konnte, wie bei den schnell beliebt gewordenen Reliefs „Abschied“ und „Heimkehr“, da wuchs seine Arbeit zu wirklichem Wert. In gewissem Sinne einen Nachklang dieses Monuments erhielt Dresden in dem 1889 enthüllten Denkmal des Königs Johann. Um den Sockel zieht sich ein Fries, der ähnlich wie das verunglückte Feldherrn-Relief am Nationaldenkmal am Niederwald eine erschreckende Verwilderung des Reliefstils zeigt. Lehrreich ist ein Vergleich mit dem nur zwölf Jahre jüngeren Reiterbild des Königs Albert vor dem Ständehaus von *Max Baumbach* (1901). Bei Schilling der überladene, in ge-

zierten Kurven schwingende Sockel, hier die einfache Basis; dort das elegant schreitende Pferd, hier das geschlossen stehende; dort die „schöne“ Draperie des Krönungsornats, hier der knappe Soldatenrock. Schillings Arbeit war schon bei ihrer Vollendung überholt. Von den zahlreichen Werken, an denen er noch bis ins neue Jahrhundert auch in Dresden tätig war, versucht nur die Statue Sempers neben der Skulpturensammlung neue Wege (1891). Schilling benutzt das Motiv des aufgestützten Fußes, das Rauch noch vereinzelt, Hähnel im Übermaß angewandt hatte, und baut die Figur im Sinne von Rauchs Blücher in eckigem Kontrapost auf. Doch lenken spätere, wie der Wettin-Obelisk (1896), wieder in die ausgetretenen Bahnen zurück. Er war der letzte, reine Repräsentant der Dresdner Schule. In Berlin war unterdes unter Führung des temperamentvollen Begas der Barock wieder eingezogen und tobte sich in einer pompösen Hofkunst aus. In bewußtem Gegensatz dazu setzte in München Adolf Hildebrand die ruhige, nackte Menschengestalt an sich und damit die Antike wieder in ihre Rechte ein. Jenseits der Grenzen in Belgien schuf die soziale Umwälzung die Heroisierung der Arbeit durch Meunier, übertrug in Frankreich Rodin den Impressionismus der Malerei auf die Plastik. Beider Werke wurden schon in den neunziger Jahren mit kühnem Mut von Georg Treu gekauft und im Albertinum aufgestellt, ohne aber darum das Dresdner Kunstschaffen zu beeinflussen. Hähnels Meisteratelier, das seit 1891 verwaist war, erhielt noch einmal ein Träger der Überlieferung, Schillings bester Schüler *Robert Diez* (1844—1922). Doch ihn zwang die Entwicklung wenigstens zum Teil auf andere Bahnen. Seine Anfänge liegen natürlich noch im Bereich der „reinen Form“; seine Gruppe „Venus und Amor“ (1869, in der Skulpturensammlung) ist ein Musterbeispiel klassizistischer Pose. Kurz danach ging er zur realistisch-romantischen Richtung über und erzielte mit seiner Brunnenfigur „Gänselieb“ einen großen ersten Erfolg (1878). Die Frische der Formauffassung zu einer Zeit, wo Schillings und Henzes Stil noch alles beherrschten, wirkte erlösend. Die abgewogene Vielsichtigkeit der Komposition kommt allerdings auf dem wenig einheitlichen Ferdinandplatz nicht zur Geltung. Dankbarer war die Aufgabe, den Albertplatz mit zwei Brunnen zu schmücken (1893—1894), und glücklich der Gedanke, das Wasser selber in Ruhe und Bewegung darzustellen. (Abb. S. 47.) Hier zeigte sich Diezens überzeugende Phantasie in der Erfindung von allerlei Meerwesen, wobei es übrigens reizvoll ist, die Lösung der ähnlichen Aufgaben an Schillings Maximilian-Denkmal in Triest zu vergleichen. Idyll auf der einen Seite, wilde Leidenschaft auf der anderen, Realismus bis zum Naturabguß und malerisches Durcheinander der Schichten, das Ganze gesehen durch einen Wasserfchleier, sind Diezens Mittel. Begas und sein kurz vorher enthüllter Neptunbrunnen haben hier als Vorbild gedient. Es ist die stärkste Leistung des Künstlers. Das Bismarckdenkmal, das die Stadt Dresden von ihm verlangte, lag außerhalb seiner Künstlerkraft. Er vermochte nicht mehr zu geben als das damals in Dutzenden von Denkmälern schon verbrauchte Schema der stehenden



Merkur

Georg Wrba



Bewegtes Wasser

Robert Diez

Kürassiergestalt auf vierseitigem Sockel (1903). Schwerverständliche Allegorien, eine unmonumentale Architektur zusammen mit der Wahl des Platzes lassen keine Freude an dem Werk aufkommen. In hohem Alter schuf Diez noch eine Reihe kupfergetriebener Reliefs für die Schaufseite des Albertinums (1909), die wohl von seinem Freunde Treu beeinflusst waren. Sie zeigen, daß seit dem Tode Rietfels das Gefühl für die Eigenart des Reliefstils, besonders an Bauten, verlorengegangen war. So führt auch Diez die Entwicklung, die von Rietfel oder richtiger von Rauch her durch die Dresdner Bildhauerei geht, folgerichtig weiter. Ausgehend vom Klassizismus kommt er zu einer weichen, liebenswürdigen Romantik, bereichert sie aber unter dem Einflusse der Berliner Schule durch ein impressionistisch-malerisches Element.

Noch ein zweiter Schüler von Schilling wirkte neben Diez an der Akademie, *Heinrich Epler*, bekannt durch die „Zwei Mütter“ auf der Bürgerwiese, eine malerisch auf Felsen aufgebaute Gruppe (1899). Der gleiche barockale Realismus, nur durch das Thema etwas sensationell zugespitzt. Aber auch Diez lebt in Schülern weiter. Die Sportplätze an der Lennéstraße erhielten bei ihrer Neugestaltung einen Schmuck, dessen örtliche Bedingungen *Richard Fabricius* mit seinem „Kugelwerfer“ (1904 bis 1907) richtig erfaßte. Die Weite der Wiesen verlangte eine starke Senkrechte, die sich mit klarer Silhouette am Himmel abhob und für die Zugänge von allen Seiten selbständige Ansichten bot.

Mit dem Beginn des neuen Jahrhunderts war jedoch die Zeit gekommen, wo sich der energische Einbruch neuer Strömungen in die Dresdner Kunst nicht mehr aufhalten ließ. Das altgewohnte Bild veränderte sich. Neben Berlin trat jetzt München. Dem Mozart-Brunnen von *Hermann Hofaeus* (1907) sah man es an, daß er nicht in Dresden gewachsen war. Hier hatte liebenswürdiges, süddeutsches Kunstgewerbe Pate gestanden, nicht ganz frei vom Jugendstil, nur leider ins Überlebensgroße hinaufgesteigert. Die Münchner Tradition für große, plastische Form vertrat *August Hudler*, der 1900 nach Dresden gerufen wurde, aber schon kurz darauf einem frühen Tode erlag. Er hinterließ uns eine Vorstellung von dem, was religiöse Kunst, aus Schmerz geboren, vermag; die beiden Apostel und vor allem Christus als Schmerzensmann (in der Christuskirche in Strehlen) stehen ebenbürtig neben der Fassung Dürers. Endlich fandte auch die von Hildebrand und Marées herkommende Linie, wenn auch spät, einen Ausläufer nach Dresden in Gestalt von *Selmar Werners* Schillerdenkmal (1914). Es ist mehr die *Idee* des Dichters, als die Einzelpersönlichkeit, in herber, archaisierender Form gegeben; die gleiche klassizistisch-kühle Sprache reden die umgebenden Reliefs. Die Enge der Schranken und der unglückliche Gedanke der Versenkung in den Boden verringern die monumentale Wirkung.

Den fruchtbarsten und am meisten kennzeichnenden Vertreter der Münchner Schule erhielt die Stadt in *Georg Wrba*, der 1907 die Nachfolgerschaft Schillings übernahm. Mit ihm scheint wieder eine Periode der hiesigen Bildhauerei abzuschließen. Er war

bereits ein fertiger Künstler, als er hier einzog; eine stilistische Weiterentwicklung ist nicht zu erkennen. Die Stadt war imstande, ihm reiche Aufträge zu erteilen, und seine in Fülle über Bauten und Plätze ausgestreuten Werke geben dem modernen Dresden sein Gepräge. Es ist schmückende Kunst in höchstem Sinne, dekoratives Schaffen, das sich mit feinstem Gefühl stets dem Bau und der Landschaft anschmiegt, der es dienen soll. Die „Aphrodite“ (Bismarckplatz), der „Eselreiter“ (Rathaus), die Kinder mit Tieren (Italienisches Dörfchen), „Europa auf dem Stier“ (Königsheimplatz), die reitende Frau auf dem Ausstellungsgebäude der Lennéstraße sind die glücklichsten Arbeiten. Bronze ist das Hauptmaterial. Hier kommt seine Vorliebe für elegant fließende Linien und große, spiegelnde Flächen am besten zur Geltung. Neben Dingen, die aus dem Kunstgewerbe stammen, stehen doch andere, wie der Eselreiter, mit großer, geschlossener Form. Es bleibt allerdings stets bei der Form an sich; Darstellungen seelischer Vorgänge oder Erschütterungen vermag Wrba nicht zu geben. Die Bildnisse verlieren sich in impressionistischer Zerreißung der Oberfläche, und das Gefallenemal der Jäger (Sachsenplatz) ist eine ungewöhnlich schwere Entgleisung. Bei der Intensität plastischen Schaffens in den letzten hundert Jahren hat Dresden nicht mehr viel Platz für Skulpturen; es kann sich nicht erlauben, einen ihrer Besten in dieser Form preiszugeben.

Die Dresdner Bildhauerschule hat seit ihrem Bestehen stets eine Führerpersönlichkeit an ihrer Spitze gesehen. Rietchel, Hähnel, Schilling und Diez lösten einander ab. Ihr letzter, wenn auch nicht eingeborener Führer ist Wrba. Obwohl er der vorigen Generation angehört, hat die heutige, so ganz anders orientierte ihm noch keinen Nachfolger zu geben vermocht.



Ernst Rietchel

Die Reformation. Leipzig, Universität (1835)

DIE BAUKUNST. VON OSKAR KRAMER

Als man das Jahr 1828 schrieb, lag der Wiener Kongreß vierzehn Jahre zurück, also die gleiche Zeitspanne, die uns vom Beginn des Weltkrieges trennt und bald von der Vollziehung des ungelückten Verfailler Vertrags trennen wird. Es herrschte Friede ringsum. Noch lebte in Weimar, dem Mittelpunkt des damaligen *geistigen* Deutschlands, das etwa neunzig Jahre später eben darum die Geburtsstadt eines neuen *politischen* Deutschlands werden sollte, der Titan *Goethe*, an seinem *Faust* schaffend. Sieben Jahre vorher hatte auf fernem Insel im Süden ein anderer die Augen geschlossen, der in antiker Größe über die Weltbühne geschritten war, Reiche gründend, Reiche zerstörend, die ganze Alte Welt ins Wanken bringend: *Bonaparte*. Ungeachtet solcher Gegenwart und Vergangenheit wehte eine kleinbürgerliche Luft durch Deutschland, vielleicht ein Zeichen der seelischen und geistigen Erschöpfung, welche die politischen Erschütterungen der vorangegangenen drei bis vier Jahrzehnte ausgelöst hatte, vielleicht auch nur die natürliche Reaktion des menschlichen Gemüts, die Flucht aus dem die Blicke blendenden Großen in das übersehbares Klein, vielleicht aber noch etwas anderes.

Die Kunst — insbesondere die Baukunst — der vorangegangenen Jahrhunderte war ja gestützt und getragen vom Mäzenatentum weltlicher und geistlicher Fürsten und ihrer Gefolgsmänner. Italienische und deutsche Renaissance und Barock wären nicht ohne die zahlreichen Fürstehöfe und Adelsgeschlechter Italiens und Deutschlands und ohne den Stuhl Petri, das Rokoko nicht ohne die französischen Ludwige, ganz zu schweigen von dem Empire, dieser absichtsvollen künstlerischen Folie des Cäsars Napoleon I. Wer sollte nun, nachdem die französische Revolution und die Macht des Korsen Throne gestürzt hatten und nachdem schließlich der des Usurpators selbst gestürzt war, die Hinfälligkeit der von Thronen ausgehenden Macht somit offenbar geworden, das Mäzenatenerbe antreten, das ohne einen Machthintergrund doch nicht gut denkbar ist? Träger einer neuen Macht, Männer, Persönlichkeiten, die, an den Erinnerungen gemessen, standhielten, waren nicht da.

Demos, die Masse, trat die Erbschaft an. Der liberale Gedanke, die Parole „Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit“ drückten auch der Kunst dieser Zeit ihren Stempel auf. Absichtslose Prunklosigkeit, Einfachheit, Biederkeit wurden die naturgemäßen Charakteristika dieser Zeit. Der *Biedermeier* führte. Sein Geist zog auch in die Herrenhäuser und Schlösser und löste den Prunk ab. Der Zeitstil war, um in der Sprache unserer Zeit zu reden, ein Stil der *Sachlichkeit*, allerdings nicht so herb, so nüchtern und phantasielos, so überwiegend oder ausschließlich Produkt reiner Verstandestätigkeit, wie die noch nicht stilgewordene „*neue Sachlichkeit*“ unserer Tage, sondern doch mit einem Schuß von liebenswürdiger Romantik, der wohl vornehmlich auf das Konto der Laienschaft zu setzen ist, die damals mit ihrem Herzen am Schaffen der Künstler mitbestimmend teilnahm, während sie heute abseits steht und der Künstler sich auf „wissenschaftliche Probleme“ eingestellt hat und mit deren Lösung abmüht.

Es muß aber zugegeben werden, daß bei dieser Entwicklung der Baukunst nicht nur die aus der Politik hineingetragene veränderte geistige Einstellung richtunggebend war, die wirtschaftliche Not der Zeit sprach doch auch ein gewichtiges Wort mit. Das damalige Deutschland war durch die Napoleonische Invasion wirtschaftlich so ausgepumpt und durch die Grenzziehung des Wiener Kongresses von den außerhalb der Alten Welt liegenden Quellen wirtschaftlichen Wohlstands so abgeschnitten, wie es das heutige durch die Hungerblockade, den Versailler Frieden und die Inflation geworden ist. Der äußere Zwang zur Sparsamkeit lenkte die Blicke auf eine Intensivierung der Eigenwirtschaft, auf Rationalisierung — natürlich nicht die zielbewußte, gründliche unserer Zeit — und Technisierung.

Der Boden war so bereitet für den Anbruch des *technischen* Zeitalters, dessen volle Auswirkungen auf die Baukunst sich allerdings erst in unseren Tagen zeigen.

Die Gaslaterne hielt ihren Einzug in den Straßen der Städte — 1828 in Dresden. Dampfkraft und elektrische Energie schufen eine neue Welt, neue Maßstäbe für Raum und Zeit, für die Größe des Erdballs und für die Bedeutung der Ländergrenzen, schufen vor allem die neben das Handwerk tretende und es bald stark bedrängende, zum Teil nahezu verdrängende Industrie, schufen mit deren Hilfe neue Baustoffe, voran das Baueisen und den Beton.

Die Freude am *Dekorativen* trat zurück und machte dem Zuge nach dem *Konstruktiven* Platz. Das Einfache, Logische, Verständige gewann an Boden. Die schon im 18. Jahrhundert eingeleitete Ablösung des schwunghaft freien Barock durch den gesetzmäßig gebundenen Klassizismus hatte bereits die Richtung darnach gewiesen. Das in allen vorangegangenen Stilepochen zu bemerkende innige Verhältnis zwischen der Architektur und ihren Schwesterkünsten — der Plastik und Malerei —, auf das sich die Baukunst erst viel später befand, mußte hierunter natürlich ernstlich leiden. Darum eine fast völlige Abkehr von der gern im Reichtum und Prunk schwelgenden Formenwelt der Renaissance und eine starke Geringschätzung des Barock und Rokoko und ein Aufleben des Verständnisses für die Gotik und — soweit antike Formen nach wie vor verwendet wurden — eine Vorliebe für die mit einfachen Konstruktionsprinzipien arbeitende Antike, vornehmlich für die Kunst der Hellenen und in dieser insbesondere für den strengen Dorismus. Darum auch die Freude an dem fein Gefüge offen zeigenden Backsteinbau, den man als ehrlicher empfand wie den das Konstruktive dekorativ verhüllenden Putzbau.

Das war die Atmosphäre, die vor etwa hundert Jahren unsere Baukünstler zu umgeben begann. Sie war zunächst, obwohl bei den — nach heutigen Begriffen — kümmerlichen Verkehrsbeziehungen die Städte und Dörfer weit auseinander gerückt waren, die gleiche in weiten Teilen deutschen Landes und seiner Nachbargebiete, so fast das Bild eines einheitlichen Zeitstils entstehen lassend. Wir brauchen nur an Schinkels Wirken in Berlin, Leipzig und Dresden, an Dauthe und Geutebrück in

Leipzig und an den viel zu wenig bekannten Gottlob Friedrich Thormeyer in Dresden zu denken. Bei der alten Kunststadt München waren allerdings die nach Italien führenden Fäden, die seit Drusus zwischen Rom und dem südlich des Limes — einer Art Vorläufer der „Mainlinie“ — gelegenen Teile Germaniens bestanden, zu stark, als daß sie auch nur vorübergehend hätten ganz abreißen können. Mochte auch ein Bayernprinz den Thron Griechenlands besteigen, die griechische Kunst konnte darum in München doch nicht, wie anderwärts, die römische und florentinische nahezu völlig außer Kurs setzen.

Es roch im Reiche der Kunst wie raue Lenzluft nach einem harten Winter, eine schöne Blüte und gute Ernte verheißend.

Wenn wir nach diesen allgemeinen Vorbetrachtungen nunmehr im Geiste unsere Schritte durch das Dresden der hundert Jahre von 1828—1928 lenken, um — wenn auch nur im Fluge und nicht mit der Absicht, eine lückenlose Chronik oder eine tief-schürfende Lokalkunstgeschichte zu schreiben — das Werden und Wandeln der Baukunst in dieser Stadt zu verfolgen, so müssen wir uns zunächst bewußt werden, daß Dresden im Jahre 1828 noch ein ziemlich kleines Stadtgebilde war, das sich dem von den Höhen in den Elbtalkeßel Schauenden als ein mit einem Blick zu übersehendes, abgerundetes Ganzes darbot.

Die Niederlegung der Festungswerke, mit der auf Napoleons Geheiß 1809 begonnen worden war, war 1829 vollendet.¹⁾ Die Wälle waren abgetragen, die Gräben größtenteils verfüllt und das Gelände an Hofleute und Bürger verschenkt. Ein breiter Streifen vieler kleiner umhegter Privatgärten umzog das Pentagon des Altstädter Stadtkerns. Leider war die Zeit nicht großsinnig genug, hier — was so leicht gewesen wäre — die Gestaltung eines breiten Grüngürtels vorzubereiten. Die an ihrer Stelle entstandene, noch jetzt unvollendete „Ringstraße“ kann nur den befriedigen, der die Möglichkeiten nicht kennt, die hier ausgeschöpft werden konnten.

Die übrigens nicht allzu starke Baulust der Bürgerschaft der damaligen Zeit konnte sich, da die engen Straßenzüge der Innenstadt fast voll ausgebaut waren, eigentlich nur in den sie umgebenden, locker bebauten Vorstädten betätigen.

Wer sie aufmerksam durchwandert, wird noch hier und da einen Zeugen dieser Tätigkeit aufspüren, insbesondere in der Pirnaischen Vorstadt²⁾, in der Seevorstadt³⁾, in der Friedrichstadt⁴⁾ und in der Neustadt⁵⁾. Aber auch an der Bürgerwiese und Schäferstraße und an anderen, vom Spekulationsgeist weniger heimgefuchten Seiten-

¹⁾ Außer der Brühlschen Terrassenmauer und dem Unterbau des Zwingers und des Hotels Bellevue (der vormals Calberlaschen Zuckerrübenfabrik) ist von ihnen nach der i. J. 1927 bei Durchführung der Wallstraße erfolgten Abtragung der Kanonenauffahrtsrampe entlang der Straße „An der Mauer“ gegenwärtig nichts mehr vorhanden.

²⁾ Z. B. das Haus des bekannten Lichtbildners Hugo Erfurth in der Zinzendorfstraße (vormals Lange Gasse).

³⁾ Z. B. das Haus Polierstraße 19.

⁴⁾ Z. B. das — allerdings zum Teil umgebaute — Geburtshaus Ludwig Richters (Gartenhaus Friedrichstraße 44).

⁵⁾ Z. B. die Häuser Hauptstraße 22, Wasserstraße 1 und 13, Oberer Kreuzweg 8, Georgenstraße 3 und 13, Antonstraße 4 (durch neuere Farbgebung zum Teil entstellt), 6, 8 und 10, Theresienstraße 9 und Querallee 5.

straßen und Gäßchen finden wir noch manches schmucke Stück damaliger bürgerlicher Baukunst, und nicht zuletzt in den so manchen begüterten Dresdner Familien als buen retiro dienenden Weindörfern elbaufwärts — Hofterwitz, Zschachwitz und Pillnitz.⁶⁾ Durch Schlichtheit und vornehme Ruhe sich vorteilhaft von den Baugebilden der späteren Zeiten ringsum abhebend, sind sie uns heute Sinnbilder einer vortrefflichen Baugesinnung, einer Lebens- und Wohnkultur von beneidenswerter Abgeklärtheit.

An öffentlichen Bauten ist in dieser Zeit nur wenig entstanden. Besondere Erwähnung verdienen die Torhäuser am Kaiser-Wilhelm-Platz in Dresden-Neustadt (1827—1829) und die Altstädter Hauptwache (1831—1833), erstere ein Werk des bereits genannten Hofbaumeisters Gottlob Friedrich Thormeyer, des Erbauers der Brühl'schen Terrassentreppe, des in seiner edlen Einfachheit vorzüglichen Moreau-Denkmal auf der Räcknitzhöhe und des Turmes der Annenkirche; die Altstädter Hauptwache eine Schöpfung des Berliner Altmeisters Friedrich Schinkel. Beide Bauwerke illustrieren aufs trefflichste, wie stark der Eindruck der hellenischen Baukunst auf die damaligen deutschen Baukünstler gewesen ist. Sie vermeinten, eigentlich nur in dieser die Ausdrucksmöglichkeiten für monumentale Baugedanken zu finden.

Nicht allzu lange vermochte sich jedoch in Dresden die Herbheit dieser Formenwelt zu halten. Die Stadt, in die ein Chiaveri und Pöppelmann ihre Lebenswerke stellten, konnte den weichen Linienfluß italienischer Kunst auf die Dauer nicht entbehren. Die im Jahre 1832 von Joseph Thürmer geschaffene Schaufassade des Königlichen Marstallgebäudes an der Stallstraße weist schon wieder Anklänge an das antike Rom auf, das im Jahre 1838 von Hörnig erbaute Altstädter Logenhaus an der Ostra-Allee Florentiner Formen. Noch herrscht aber die strenge Auffassung, beinahe Enthaltbarkeit der vorangegangenen Zeit. In den vierziger Jahren hat die Dresdner Baukunst, wie Hofbaumeister v. Wolframmsdorfs Orangerie (1841) und sein im Jahre 1843 auf der Brühl'schen Terrasse erbautes — leider inzwischen abgebrochenes — Kaffee Reale (Tornamenti) beweisen, die Schwenkung vollzogen. Hellas war endgültig verdrängt, und Italien hatte seine alte beherrschende Stellung wieder eingenommen und blieb nun jahrzehntelang für die Dresdner Baukunst richtunggebend.

Den Hauptanteil an dieser Entwicklung hatte der Mann, mit dessen Namen die Dresdner Schule in der Baukunst unlöslich verbunden ist: *Gottfried Semper*. Nicht ohne Einfluß ist hierbei sicher auch die im Jahre 1828 erfolgte Öffnung der Königlichen Kunstsammlungen gewesen. Der Reichtum Dresdens an Kunstwerken, insbesondere der römischen Antike und der italienischen Renaissance, den die bis dahin der Allgemeinheit verschlossen gewesenen Kunstkabinette des Königshauses — des Grünen Gewölbes, des Antikenkabinetts, der Kunstkammer und vor allem der Gemäldegalerie — bargen, wird nun offenbar, der Beiname eines „deutschen Florenz“, den

⁶⁾ Auch die Küchen- und Kapellenflügel des dortigen Schlosses und die Weinpresse entstammen dieser Zeit.

Herder dieser Stadt gegeben, wurde — bewußt oder unbewußt — auf lange Zeit fast zum Programm für das gesamte Kunstschaffen und überhaupt für das — wie die Gründung des Sächsischen Kunstvereins ergibt — erwachende Kunstleben in ihren Mauern. Die gleichzeitig aufkommende Erkenntnis des hohen Wertes der alten vaterländischen Kunst, die in der Veranlassung der Gründung des Sächsischen Kunstvereins (Dreihundertjahrfeier des Todestages des deutschesten aller deutschen Meister: Dürer) und in der Gründung des Sächsischen Altertumsvereins (1825) zum Ausdruck kam, vermochte die Dresdner Kunst von der Blickrichtung nach Italien nicht abzulenken. Eine der ersten Taten des im Jahre 1834 als Lehrer der Baukunst an die Kunstakademie in Dresden berufenen Gottfried Semper war sein großzügiges Forumprojekt vom Jahre 1837. Auf der Fläche zwischen Zwinger und Elbstrom, Hofkirche und Calberlas Zuckersiederei (Hotel Bellevue) war im Laufe der Zeit das alte Komödienhaus und das Italienische Dörfchen entstanden, letzteres ein durch das Spiel des Zufalls zusammengewürfeltes, um die vermutlich äußerst romantische Schimmelallee gruppiertes malerisches Durcheinander kleiner Häuschen. Das an den stadtbaulichen Meisterleistungen der Renaissance Italiens geschulte Auge Sempers erkannte klar die Möglichkeit, durch Zusammenfassung der damals zur Lösung drängenden Bauaufgaben — Neubauten für Hoftheater, Gemäldegalerie und Orangerie — an dieser Stelle des Stadtgebiets eine Monumentalanlage von größter Schönheit zu schaffen. Dieser großzügige Plan wurde bekanntlich nicht in vollem Umfange verwirklicht. Dies ist aufs tiefste zu beklagen, wenn schon auch der jetzigen Gestaltung dieses Stadtgebiets große Reize nicht abzuspüren sind. Dieser Vorgang bietet gerade heute, da wir uns wieder mit Museumsbaufragen beschäftigen und in Verbindung mit ihnen wieder ein Forumprojekt — im Marstallhof, nordwestlich vom Zwinger — vorgeschlagen wurde, besonderes Interesse. Sempers Projekt ist aber auch darum beachtlich, weil es für die damalige Zeit ein Sichbefinnen auf die Bedeutung der städtebaulichen Momente im Bauwesen bedeutet, die in der Zeit nach dem Barock, in der man das Bauwerk nur als Einzelgebilde wertete, ganz in Vergessenheit geraten waren und die übrigens nach Sempers Forumprojekt wieder in Vergessenheit gerieten, um eigentlich erst viel später wieder — durch Camillo Sitte — zum Leben erweckt zu werden.

Dieses so bedeutame Forumprojekt war — wie schon angedeutet wurde — vornehmlich durch zwei Baufragen veranlaßt worden: die eines neuen Hoftheaters und die eines Gemäldegaleriebaues. Die Lösungen, die Gottfried Semper für sie fand, legten den Grund für seinen Ruhm und waren bestimmend für die Entwicklung der Dresdner Baukunst. Die außerordentlich interessante Baugeschichte dieser Bauten eingehend zu behandeln, verbietet der zur Verfügung stehende Raum.⁷⁾ Bemerk

⁷⁾ Vgl. hierüber: Gottfried Semper und dessen Monumentalbauten am Dresdner Theaterplatz von Max Mütterlein in „Beiträge zur Sächsischen Kunstgeschichte“, herausgegeben vom Königl. Sächsischen Altertumsverein, Dresden, 1913.

fei hiervon nur, daß dem im Jahre 1838 erteilten Bauauftrage zum Neubau des Hoftheaters die eingehendsten Erörterungen darüber vorausgingen, ob an seiner Stelle ein Umbau des an der Südecke des Zwingers angebauten alten Opernhauses, das seit dem im Jahre 1748 stattgefundenen Brande ungenutzt stand, vorzunehmen sei. Zu diesen Erörterungen waren — teils durch Planungen, teils durch Gutachten — außer dem weniger bekanntgewordenen Architekten Johann Georg Klinsky, einem Schüler Weinligs, fast alle namhaften Architekten der damaligen Zeit herangezogen worden: Schuricht, Thormeyer, von Wolframmsdorf und Thürmer aus Dresden, der Braunschweigische Hofbaumeister Ottmer, Weinbrenner aus Karlsruhe, Langhaus und Schinkel aus Berlin, und schließlich Semper.

Im Jahre 1841 wurde der Bau, der sich in Sempers Forum als erster Stein einfügt, der Benutzung übergeben. Er muß mit seinen großen ungebrochenen Bogenlinien als das schönste Werk Sempers und als eines der schönsten Theater — wenn nicht das schönste Theater überhaupt — angesprochen werden, das alle anderen Bauerschöpfungen dieser Zeit durch Klarheit, Schwung und Größe weit hinter sich ließ. Daß Semper bei der Gestaltung der Baumasse als Rundbau und ihrer Auflösung durch Halbfäulen und Arkaden in mehrgeschossiger Anordnung das Colosseum Roms vorgeschwebt hat, ist anzunehmen. Im übrigen war der Baugedanke ein durchaus selbständiger Wurf und von bewundernswerter Kühnheit, einer Kühnheit, die allerdings mit der Ängstlichkeit und Kleinbürgerlichkeit der künstlerischen Auffassung der Zeitgenossen allzusehr in Kontrast kam, als daß er ihren Beifall finden konnte. Verärgert über ihre abfällige Kritik schon während des Baues, blieb Semper der Eröffnungsfeier fern. Achtundzwanzig Jahre später wird der herrliche Bau ein Opfer der Flammen.

Auch die Vorgeschichte des zweiten Hauptwerks Sempers, des Gemäldegaleriebaues, war reich an Schwierigkeiten und Hemmnissen. Schon die verschiedenen Vorentwürfe, die Semper hierfür bearbeitete, mögen sie auch in künstlerischer Beziehung kaum höher stehen wie der zur Ausführung gelangte Entwurf, sind von höchstem Interesse, lassen sie doch, besonders sein zweiter Entwurf für die Stallwiesen an der Elbe (Stelle des jetzigen Finanzministeriums), der uns wie ein Ausschnitt aus Italien anmutet, erkennen, wie stark Sempers Schaffen in der italienischen Kunst verwurzelt ist. Für das geringe Verständnis, das man damals den Werken des Barock entgegenbrachte, zeugt, daß man von der Errichtung des Galeriebaues in der Nähe des Japanischen Palais nur um deswillen Abstand nahm, weil man den Neubau „in einem edleren Stile als jenes Palais“ bauen wollte, dieses also als unerwünschte Nachbarschaft anfah. Charakteristisch ist hierfür ferner, daß man ernstlich den Abbruch des entlang der Ost-Allee laufenden Flügels des Zwingers, einschließlich des Brückentores, erwog, um an seiner Stelle den Galeriebau als südliche Platzwand in den Zwingerhof einfügen zu können, ein Gedanke, der uns heute wie ein Eishauch berührt. Semper unterließ nichts, um die Entscheidung in der Platzfrage im Sinne seines Forumplanes

zu beeinflussen. Er durfte schon hoffen, daß man sich für den Anbau an den Zwinger entschied und sein Forumplan der Vollendung näher kam. Da fiel im Jahre 1846 — nach siebenjährigem Hin und Her — die Entscheidung. Der Galeriebau sollte die Nordseite des Zwingerhofes schließen, diesen also nach der Elbe zu abriegeln. Der Forumplan war damit erledigt. Aber auch an der zur Ausführung gelangten Stelle ist der Bau mit seiner langgestreckten, rhythmisch gegliederten und ruhig umrissenen Wand für den Blick vom Elbstrom von imposanter, kaum zu übertreffender Wirkung. An ihm hat sich Sempers Meisterschaft bewährt. Ohne sich zu verleugnen, ist es Semper gelungen, sein Werk Pöppelmanns Schöpfung aufs glücklichste anzufügen. Es ist, von dem in Flammen aufgegangenen alten Hoftheaterbau abgesehen, wohl Sempers und der damaligen Renaissancechule vollendetstes Werk gewesen und geblieben. Noch ein Werk, das in den Jahren 1845—1848 erbaute Palais Kaskel. Dann ging er bekanntlich Dresden verloren.

Nicht diese durch eine gewisse Pracht, feierliche Würde und hoheitsvollen Ernst wirkenden Bauten waren es aber, die der Dresdner Schule unmittelbar nach dem Fortgange des Meisters den Weg wiesen, sondern vornehmlich eine viel bescheidenere Schöpfung dieses Meisters, die schon im Jahre 1839 in der Holzhofgasse in Dresden-Neustadt errichtete Villa Rosa. Der Gefühlswelt des damaligen Dresdner Bürgers kamen offenbar die Anmut und Zartheit der Formen der Villa Rosa weit mehr entgegen als die Kraftfülle und Vollständigkeit des Galeriebaues. Sie ist kennzeichnend für das Schaffen der vornehmlich von Hermann Nicolai geführten nachsemperschen Dresdner Schule, der wir viele Bauten verdanken, die zu einem großen Teile eine bessere Würdigung verdienen, als sie ihnen bisher zuteil wurde. Von ihnen seien nur Nicolais im Jahre 1839 erbautes Wohnhaus An der Bürgerwiese 16 und das vom Hofbaumeister v. Wolframmsdorf im Jahre 1842 umgebaute Belvedere genannt.

Weitere Schöpfungen dieser Zeit säumen noch zahlreiche Straßenzüge und füllen die kurz nach Errichtung der Leipzig-Dresdner Eisenbahn in der Nähe des Bahnhofes in einer Zeit reger Baulust entstandenen neuen Stadtviertel — insbesondere das sogenannte Englische Viertel und das Schweizer Viertel — sowie die Lüttichaustraße und deren Nachbarschaft. Sie waren einst der Stolz der Dresdner Schule. Ihre sonnige Flächenhaftigkeit und lebenswürdige Heiterkeit haben wir heute wieder verstehen und schätzen gelernt.

Schon die in den Jahren 1850—1854 vom preussischen Landbaumeister Lohse erbauten Albrechtsschlösser an dem einst von Weinbergen bedeckten Hang zwischen Dresden und Loschwitz, die sich vorzüglich in das Landschaftsbild einfügen, und die inzwischen abgebrochene und an eine andere Stelle versetzte Villa Struve, ein aus den Jahren 1850 und 1852 stammendes Werk Nicolais endlich zeigen ein langsames Einbiegen in die von Sempers Hauptwerken gelegte Bahn, die erst nach den sechziger

Jahren des vorigen Jahrhunderts wieder verlassen wird.⁸⁾ Die Flächen werden schattenreicher, die Konturen bewegter. An der Schwelle dieser Epoche steht das in den Jahren 1857—1859 von Architekt K. Eberhard errichtete, dem Neuen Rathaus zum Opfer gebrachte alte Superintendentengebäude an der Kreuzkirche, das — wie eine Nachhut — noch zähe die abziehende Kunstrichtung in der heraufziehenden neuen Zeit zu verteidigen wagt. Ein besonders hervorragendes Werk dieser Zeit schufen Oberlandbaumeister Hänel und Landbaumeister Marx in ihrem Turm für die Dreikönigskirche in Dresden-Neustadt. Das Charakteristikum der Silhouette der Dresdner Altstadt, daß ihre Türme fast ausnahmslos Formen der italienischen Renaissance und des Barock und nicht wie die der meisten deutschen Städte mittelalterliche Formen tragen, wird damit auch über den Elbstrom in die Dresdner Neustadt hinübergetragen. Auf eine bemerkenswerte, abseits stehende Gruppe von Bauten dieser Zeit wird weiter noch zugekommen werden. Die siebziger Jahre wurden wiederum durch ein großes Bauereignis eingeleitet: den Bau des neuen Hoftheaters, da, wie bereits erwähnt, 1869 ein Brand den herrlichen Bau Sempers in Asche gelegt hatte. So undankbar das Dresden von 1841 den ersten Theaterbau Sempers hinnahm, so dankbar verbunden fühlte sich ihm daselbe Dresden dreißig Jahre später. Nur von ihm, dem inzwischen 67jährigen, wollte es den neuen Bau errichtet sehen. Semper durfte so — ein seltener Fall — in den Jahren 1871—1878 das Werk, dem er vor allem seinen Ruhm verdankte, ein zweites Mal schaffen. Das an etwas veränderter Stelle errichtete ist zweifelsohne in künstlerischer Hinsicht dem alten unterlegen, es fehlt ihm die klare Selbstverständlichkeit, die letzterem eigen war. Die in der Zwischenzeit erheblich geänderten bühnentechnischen und feuerpolizeilichen Anschauungen mögen hierzu beigetragen haben. Sie nötigten dazu, die Vestibülbauten, die beim Altbau sich an das Bühnenhaus seitlich anfügten, zu seiten des Zuschauerhauses anzuordnen. Das Vollrund der Außenwand des Zuschauerhauses wurde dadurch in eine flache, flauere Kurve gedrückt. Die etwas pathetische Exedra mit dem Quadrigaschmuck, deren steil aufsteigende Masse zudem den Rundbau nicht besonders glücklich unterbricht, der reiche Schmuck des Baues im übrigen und seine starke Gruppierung sind kennzeichnend für die inzwischen eingetretene Entwicklung der Baukunst. Der Siebziger Krieg mit seinen politischen Folgen hatte begonnen, sich auf dem Gebiete der Kunst auszuwirken. Zunächst bleibt allerdings scheinbar alles beim alten. Die Dresdner Architekturschule hält an der italienischen Renaissance unbeirrt fest und sucht in Sempers Bahnen zu wandeln. Man hatte aber mehr und mehr den Sinn für das Natürliche verloren und dafür Gefallen am Pathos gefunden und berauscht sich schließlich — ohne es zu wissen — an Phrase und Schwulst. Dazu treten weiter Verfallerscheinungen, insbe-

⁸⁾ Vgl. hierzu den vormaligen Böhmisches Bahnhof (1861—1864), das Lehrerfeminar Friedrichstadt (1865—1866, von Landbaumeister A. Canzler), die Annenrealschule (1867—1869, von Stadtbaurat Friedrich), die Wohnhäuser Parkstraße 9 (1866—1868, von A. Haufchild), Beuststraße 1 (1867—1869, von Nicolai), und Parkstraße 2 (1869—1870, von O. Grahl), und das Gewerbehause an der Ostra-Allee (1869, von R. Schindler).

fondere bei der Gestaltung des Daches. Das flachgeneigte italienische Dach verliert, zunächst sicher aus der praktischen Erkenntnis, daß es unter dem deutschen Himmel seinen Zweck nur schlecht erfüllt, an Beliebtheit und wird zumeist durch eine häßliche Kombination von Steildachflächen und Plattformen ersetzt unter reichlicher Anwendung von Plattformgeländern, Firstkammgittern und anderem unruhigen Dachzierat. Diese Unglückschöpfungen sind nicht zum wenigsten schuld an der späteren Geringschätzung der Leistungen der Dresdner Schule. Vielen Teilen Dresdens hat gerade diese Zeit, haben die zwei Dezennien nach dem Kriege das heutige Gepräge gegeben.⁹⁾ Leider hat die Qualität der Bauschöpfungen dieses Zeitabschnittes mit der Quantität nicht immer Schritt zu halten vermocht.

Karl Weißbach, ein Schüler Nicolais, versucht, durch zielbewußte Anpassung der Formen der italienischen Renaissance an das heimische Material der offensichtlich hinwelkenden Dresdner Renaissancechule eine heimische Note und damit auch eine neue Saftquelle zu geben.

Seine Schöpfungen¹⁰⁾ zeigen eine beachtliche Eigenart, Herbheit und Straffheit, zum Teil allerdings auch eine gewisse Vergröberung und fast eine unverkennbare Furcht vor der leeren Fläche.

Weißbach war die letzte Säule dieser Dresdner Architekturschule, die durch zwei Generationen die bauliche Physiognomie der Hauptstadt Sachsens bestimmt und weit über die Landesgrenzen hinaus einen hochgeachteten Namen genossen hatte. Charakteristisch für ihre Schöpfungen war durch alle Zeitwandlungen hindurch neben der Entwicklung ihrer Bauformen aus denen der italienischen Renaissance die Beibehaltung des der Antike und der italienischen Renaissance eigenen Gefühls für eine streng-axiale Durchbildung des Grundrisses und die Harmonie des Grundrisses mit dem Aufbau. Sie wußte in dieser Richtung unbedingt Disziplin zu halten, so daß ihre Schöpfungen etwas Gemeinsames hatten, das, wenn es nicht Stil war, sicher stilbildend hätte werden können. Als freilich die neue Zeit mit einer zu ungeahnter Entwicklung drängenden Technik und einem erwachenden Deutschtum vernehmbar an die Pforte klopfte, wußte die zum Schaffen nach einer alten Tradition erzogene Architektenschule nichts mit ihr anzufangen.

⁹⁾ Vgl. die Wohnhäuser Lange Straße 30 und An der Bürgerwiese 18a (1870—1872, von Hänel und Adam), und Wiener Straße 44 (1873—1874, von H. A. Richter), das Residenztheater (1871—1872, von den Architekten Stock, Schönherr und Weiß), das vormalige Hoftheater in Dresden-Neustadt — jetzige Albert-Theater — (1871—1873, von B. Schreiber), das sogenannte Kaufhaus an der Seestraße (1871—1873, von Stadtbaurat Friedrich), das vormalige Königliche Gymnasium in Dresden-Neustadt (1872—1874, von A. Canzler), die Bauten des Löbtauer Friedhofs (1875—1878, von Wimmer), das Landgerichtsgebäude an der Pillnitzer Straße (1876—1878, von A. Canzler), vor allem das eine beachtliche Monumentalität aufweisende neue Polytechnikum am Bismarckplatz (1872—1875, von R. Heyn), die Albertbrücke (1875—1876), zahlreiche Schulen und Krankenhäuser — unter ihnen aber nichts irgendwie Hervorragendes —, die Militärbauten in der Albertstadt, das Börsengebäude (1875—1878, von Zumppe und Ehrig), die Reichsbank (1876—1877, von Eltzner und Hauschild), das Oberpostdirektionsgebäude an der Annenstraße (1878—1880, von Zopff), und der Umbau des alten Zeughauses zum Museum Albertinum (1884—1887, von A. Canzler).

¹⁰⁾ Z. B. die Wohnhäuser Lennéstraße 1 und 2 (1873—1874) und Reichsstraße 10 (1877—1878).

Die neuen Bauzwecke, voran die Stätten für Industrie und Verkehr, die neuen Bauweisen, voran der Eisenbau und der Betonbau, drängten nach architektonischem Ausdruck. Ihn zu finden war diese Zeit noch nicht reif. Man konnte alte Formen anwenden, aber keine neuen schaffen. Die Palazzoformen des Quattrocento und Cinquecento mußten Gehäuse abgeben für Fabriken und Bahnhöfe, Eisenbauten sich mit den Zierformen der Antike und Renaissance behängen lassen. Diese Dissonanz zwischen Form und Inhalt, Form und Zweck, Form und Stoff war zu schrill, um nicht auch dem Laien bemerkbar zu werden. Verzicht auf jede künstlerische Gestaltung des Neuen war die Folge. Die Ingenieurbauten blieben gewissermaßen sich selbst überlassen. Sie galten als architektonisch steril, als nicht gestaltungsfähig, aber auch nicht gestaltungsbedürftig. Der Architekt machte einen großen Bogen um diese „Nutzbauten“. Erst die Heimatschutzbewegung führte ihn wieder an diese spröden Aufgaben heran, ohne daß allerdings hierbei sofort allzuviel Lösungen herauskamen, die uns heute noch zu befriedigen vermögen.

Diese Vorgänge waren nicht geeignet, den Glauben an die unveränderliche Zeugungskraft der italienischen Renaissance aufrechtzuerhalten. Mit dem Erlöschen dieses Glaubens war natürlich das Schicksal der Dresdner Architekturschule besiegelt. Der Wille zu einer einheitlichen Baukultur war auch bei den Baukünstlern kaum mehr vorhanden. Ein Teil hatte keinerlei inneres Stilgefühl mehr, meinte, sämtliche Stilarten könnten gleichzeitig nebeneinander verwendet werden, faßte die Stilarten also mehr als äußerliche Formengruppen für die verschiedenen Bauaufgaben auf, aus denen Architekten und Bauherren wie aus Musterkollektionen wählen könnten. Ein sprechendes Beispiel hierfür ist der Bau der Zigarettenfabrik Yenidze an der Marienbrücke, für den der Architekt eine türkische Moschee als Attrappe wählte. Der andere Teil aber, der noch das Gefühl für die Notwendigkeit einer einheitlichen Baukultur besaß und den Stil als das auffaßte, was er ist: die künstlerische Konfession einer Generation, war weiter in zwei Lager gespalten. Die einen fühlten sich als Erben der Vergangenheit. Sie glaubten das Neue nur durch Fortentwicklung aus Überliefertem erhalten zu können. Die anderen lehnten hingegen jede Erbschaft als Belastung ab und suchten *den neuen Stil*.

So bietet die Baukunst seit den achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts dem kritischen Betrachter ein ziemlich verworrenes Bild, ein Bild gequälten Suchens nach einem unbestimmten Etwas, vielleicht nach der Seele der Zeit. Stand dies zwar der Entstehung hervorragender Einzelleistungen nicht im Wege, so blieben die Durchschnittsleistungen doch hinter denen der voraufgegangenen Stilepochen zurück. Neben der verdrängenden Technik war — wie bereits angedeutet wurde — das erwachende Deutschtum von erheblichem Einfluß auf die Entwicklung der Baukunst der Zeit nach dem deutschen Siege über das Kaiserreich des dritten Napoleon.

Die politische Zusammenfassung eines wesentlichen Teiles des deutschen Volks im neugegründeten Deutschen Reiche hatte das Selbstbewußtsein im deutschen Volke gestärkt. Man lehnte die welschen Kunstformen ab, rief nach einer *deutschen* Baukunst und entfann sich hierbei der bedeutamen Werke der großen Steinmetzen, Baumeister und zünftigen Handwerker des Mittelalters. Nichtrenaissancistische Formen waren vordem im 19. Jahrhundert in Dresden nur vereinzelt angewendet worden und ohne jeden Wiederhall geblieben. Beachtliche Schöpfungen dieser Art sind nur die in den Jahren 1838—1841 von Semper in romanischen Formen erbaute, im Innern an orientalischnaurische Vorbilder erinnernde Synagoge, Sempers gotischer Gutschmidbrunnen (1843), die von den Architekten Bothen und Choulant ebenfalls in romanische Formen gekleidete katholische Pfarrkirche in Neustadt, das in venetianischer Gotik erbaute Gutschmidhaus am Elbberg und die Schöpfungen des zielbewußten Neugotikers Arnold, das neben den Albrechtsschlössern an der Loschwitz Berglehne gelegene Schloß Souchay, jetzt Eckberg (1859—1861), das Gymnasium zum Heiligen Kreuz (1866) und die äußerlich umgebaute und durch zwei steinerne Turmpyramiden bereicherte Sophienkirche (1864—1868). Die Englische und Russische Kirche hier zu nennen, darf unterlassen werden, da sie, obwohl von deutschen Architekten stammend, kaum als Äußerungen deutschen Kunstwillens gelten können. War aber bei vorgenannten Werken die Stilwahl nichts weiter als der Ausfluß eines eigenartigen Bauherrnwillens oder eigensinniger Freude eines einzelnen Architekten an einer fremden Formenwelt, so ward sie nun ein zielbewußtes Hinneigen der Mehrheit der Architekten und Bauherren zu einer eigenvölkischen, d. h. richtiger: einer vermeintlich eigenvölkischen Formenwelt. Die an diese Bewegungen geküpften Erwartungen wurden aber nicht erfüllt und konnten nicht erfüllt werden. Das Mysterium eines gotischen Domes ließ sich im 19. Jahrhundert nicht nachträumen. Die in den Jahren 1874—1878 von Möckel erbaute Johanneskirche, wie übrigens auch die verschiedenen anderen nach ihr entstandenen gotischen Kirchen Dresdens¹¹⁾, mögen sie ein noch so kunstgerecht präpariertes gotisches Skelett und eine noch so kunstvolle transplantierte gotische Haut aufweisen, rühren nicht an unsere Seele wie die in alter Zeit mit gläubiger Inbrunst geschaffenen gotischen Dome.

Stärker und nachhaltiger ward schon der Einfluß der deutschen Renaissance. Die Butzenscheibe zwar vermochte den Lichthunger der Kinder dieser Zeit nicht lange zu unterdrücken, der steife Hausrat der deutschen Renaissance ihre Bequemlichkeitsliebe nicht lange zur Seite zu schieben, aber nach der strengen Gebundenheit der Bauformen der Dresdner Schule lechzten die Baukünstler und Bauherren geradezu nach Freiheit, und diese brachte ihnen — ihrer Meinung nach — die deutsche Renaissance.

¹¹⁾ Die Erlöferkirche, die Paulikirche, die Petrikerche und andere.

Im Wohnhausbau verloren die Anhänger der italienischen Renaissance ständig an Boden und mußten ihn der vordringenden, auf der deutschen Renaissance aufgebauten neuen Bauweise überlassen. Nachdem wir jetzt den nötigen zeitlichen Abstand von dieser Gestaltung gewonnen haben, müssen wir allerdings bekennen, daß der größte Teil ihrer Schöpfungen einer ernststen Musterung nicht standhält. Von einigen Bauten, insbesondere einigen Villen in den Außenbezirken der Stadt und einigen Rathäusern und Kirchen in Vororten abgesehen, hat man den Eindruck, daß die damaligen Architekten, mehr aber noch die große Zahl von Bauunternehmern, das als neues Ziel erklärte „Von-innen-heraus-Bauen“ nur deshalb begrüßten, weil sie es als eine erhebliche Erleichterung der Entwurfsarbeit anfaßen, weil sie damit von der Forderung, Grundriß und Aufbau in Harmonie zu bringen, loskamen und auch den Begriff „Rhythmus“, mit dem sie nichts anzufangen wußten, als „veraltet“ zur Seite schieben durften. Jede Grundrißform konnte ja nun als durch den Zweck geheiligt erklärt werden. Das steile Dach, der Giebel, der Erker, der Turm und der Dachreiter wurden nur als Requisiten und Verfaßstücke gewertet, um aus ihnen ein „stimmungsvolles“ Werk zusammenzusetzen. Erlaubt war, was gefiel. Ziel alles Strebens war die Hervorzauberung *malerischer* Reize. Die Kontur galt nichts, Ruhe galt nichts, Symmetrie ward verpönt, auf Wechsel, auf Bewegung wurde alles eingestellt. Die Gefahren und Folgen dieser Ungebundenheit sehen wir in den Bauten der König-Johann-Straße, an der Gewandhausstraße — besonders an der Ecke gegenüber dem Rathaus — verkörpert.

Von diesen Zügellosigkeiten abgesehen, muß aber festgestellt werden, daß die neue deutsche Renaissance — wenn man sie so nennen darf — auch sehr beachtliche Leistungen hervorgebracht hat. Das von den Architekten Löffow und Viehweger in den Jahren 1891 und 1892 errichtete Viktoriahaus gehört zu diesen. Bei weitgehender Anlehnung an das Braunschweiger Gewandhaus sind doch die alten Formen verständnisvoll verwendet und den neuzeitlichen Forderungen entgegenkommend umgewertet. Auch die von den Architekten Dunger und Frölich (1889—1901) umgebauten Schaufseiten des vormaligen Residenzschlosses müssen als durchaus selbständige Schöpfungen angesprochen werden.

Erwähnt werden mag in diesem Zusammenhang noch das allerdings erst viel später — in den Jahren 1902 bis 1907 — von Kramer errichtete Landgerichtsgebäude am Münchener Platz, das zufolge dieser späteren Entstehungszeit naturgemäß weit energischer wie die vorerwähnten sich der Formen der deutschen Renaissance lediglich als Grundlage bedient, um neue Wege zu gehen.

Das öffentliche Bauwesen hielt im übrigen zum Teil noch bis zur Jahrhundertwende an der Überlieferung der Dresdner Schule fest.¹²⁾ Den Bauten der großen Zeit der

¹²⁾ Vgl. das Gebäude des Altstädter Amtsgerichts (1890—1892, von Roßbach), das Städtische Ausstellungsgebäude (1890—1894, von Bräter), den Kunstakademiebau (1891—1894, von Lipsius), das Hauptbahnhofsgebäude (von Giese

Dresdner Schule stehen die öffentlichen Bauten dieser Zeit — vom Altstädter Amtsgericht, einem durch monumentale Ruhe ausgezeichneten Werke, das einen besseren Platz verdient hätte, und von dem Neustädter Bahnhofsbau abgesehen — allerdings entschieden nach. Zum Teil unruhig, wenn nicht überladen, zum Teil in einem die Umgebung erdrückenden Maßstabe, lassen sie nur allzu deutlich erkennen, daß ihre Schöpfer nicht mehr die gleiche Sicherheit in der Anwendung ihrer Ausdrucksmittel besaßen wie die Meister der Dresdner Schule, daß sie nicht mehr aus voller innerer Überzeugung die alte Bahn weiterwandelten.

Der Zweikampf zwischen der aggressiv vorstürmenden deutschen und der in die Parade gedrängten italienischen Renaissance war noch nicht ausgefochten, als ein dritter Kampfahn auf dem Plan erschien: der Dresdner Barock. Ein künstlerisch über seiner Zeit stehender Architekt, Stadtbaumeister Rettich, versuchte die Aufmerksamkeit seiner Zeitgenossen auf die Schönheit des Dresdner Barock zu lenken. Es war noch zu früh hierzu. Die nur durch Überladung zu fättigende Zeit lehnte die schlichte und zurückhaltende Architektur des Dresdner Profanbarock, „den Hungerstil“, wie man ihn spottend nannte, kategorisch ab, er war ihr zu fleischlos, zu trocken, zu nüchtern. Trotzdem gelang es Rettich, einige Bauten¹³⁾ in den Formen des Dresdner Barock zu gestalten und der Dresdner Baukunst damit neue Wege zu öffnen. Zehn Jahre später, nachdem die vordringende Heimatschutzbewegung einen empfänglichen Sinn für baukünstlerisches Lokalkolorit geschaffen hatte, schien es, als wolle sich auf dem Alt-Dresdner Barock ein neuer Dresdner Stil aufbauen.

Zuvor war allerdings noch die Episode des Jugendstils zu überwinden, der in der Baukunst eigentlich zu Unrecht als „Stil“ bezeichnet und gewürdigt wird. Außerstande, das körperliche oder räumliche Gestalten irgendwie zu beeinflussen, hat er die Baukunst auch nicht um einen neuen *Baugedanken* bereichert, sondern sich ausschließlich damit beschäftigt, die Fläche in willkürlicher Weise einzudrücken oder aufzubeulen und mit Ornamenten zu bedecken bzw. zu bekleben, die uns heute kraftlos, müde und schlapp anmuten. Die suggestive Wirkung, die er trotzdem einst ausübte, mag hauptsächlich auf die Nervosität zurückzuführen sein, die gerade bei diesen das Suchen nach einer neuen Ausdrucksweise erzeugt hatte. Heute wirkt diese Episode fast wie ein Spuk, dessen sich mancher Baukünstler nicht gern entsinnt.

Um die Jahrhundertwende hatte sich, wie bereits bemerkt, der Dresdner Barock eine ganz stattliche Anhängerschar erworben. Ihre Leistungen¹⁴⁾ sind in ihrer Üppigkeit

und Weidner), das Bahnhofsgebäude in Dresden-Neustadt, das Polizeigebäude an der Schießgasse (1894—1898, von Temper), das Finanzministerialgebäude (1892—1894, von Wanckel und Reichelt), das Landtagsgebäude am Schloßplatz (1900—1907, von Wallot), das Gebäude der Dresdner Bank (1895—1897, von Sommerichuh und Rumpelt) und das der Allgemeinen Deutschen Creditanstalt am Altmarkt.

¹³⁾ Die Markthalle am Antonsplatz und die den Dresdner Lokaltou noch besser treffende Schule an der Silbermannstraße (1891—1893).

¹⁴⁾ Der Umbau verschiedener Festäle und des Treppenhauses im vormaligen Residenzschloß von Frölich, der vom gleichen Architekten herrührende Umbau des alten Akademiebaues auf der Brühlschen Terrasse zu einem Biblio-

aus der nur an reichen Schmuckformen Genüge findenden Zeit zu verstehen. Daß der Reiz des Dresdner Barock sich gerade im schlichten Gewande am besten offenbart, war noch nicht allgemein erkannt. Das Ministerialgebäude in Dresden-Neustadt von Tischarmann (1900—1904) und der neue Rathausbau von Roth und Bräter (1907 bis 1910) lassen jedoch bereits ein zunehmendes Verständnis hierfür erkennen.

Dies trifft auch für die an Stelle der alten Augustusbrücke Pöppelmanns von Kreis und Klette in den Jahren 1908—1910 errichtete Friedrich-August-Brücke zu, ebenso für das Neue Schauspielhaus an der Ostra-Allee von Löffow und Kühne (1912 bis 1914), dem ein verfehlter Platz im Stadtbild unverdiente Feinde geschaffen hat. Eine besonders stark ausgeprägte Dresdner Note weist das dem Neuen Schauspielhaus benachbarte Haus der Kaufmannschaft von Alex. Hohrath (1914) auf.

Vor allem aber war es Stadtbaurat Hans Erlwein, der sich — abgesehen von seinen noch völlig in süddeutschen Formen gehaltenen Dresdner Erstlingswerken — in seinen Bauten mit sichtbarer Freude und Überzeugung zu den Formen des Dresdner Barock bekannte, wie mehrere aus der stattlichen Zahl von ihm geschaffener Schulgebäude,¹⁶⁾ wie ferner das Stadthaus an der Kreuzkirche (1911—1912), das Haus der Sparkasse — ebenfalls an der Kreuzkirche (1902) —, die Löwenapotheke (1911—1912) und seine Skizzen für das Königsufer bezeugen. Auch Erlweins Schlachthof (1910 bis 1913) und Italienisches Dörfchen (1911—1913) sind nicht frei von barocken Anklängen. Der in der allerjüngsten Zeit vernehmbare Ruf nach Farbigkeit im Stadtbild, der die Erneuerung vieler alter Häuser im Gefolge hatte und noch hat und vielen erst den Reichtum Dresdens an schönen alten Barockbauten zum Bewußtsein brachte und bringt, wird zweifellos dem Dresdner Barock neue Freunde und Fürsprecher erwerben, die ihn zum Teil aus konservativer Gefinnung für das Alte, zum Teil aber auch wegen seines Befruchtungsvermögens für das Neue schätzen. Ganz allmählich wandelt sich der innere Drang nach einer Fortentwicklung des ererbten Formenschatzes in das Suchen eines neuen Stils. Schon Karl Weißbach, der letzte Repräsentant der Dresdner Schule, sonst nichts weniger wie ein Neuerer, gehörte mit seinen Bauten für die Technische Hochschule (1900—1904) — die eigentlich „neue Sachlichkeit“ sind, so wie man sie damals auffassen konnte, kaum noch italienische Renaissance — zu diesen Suchern. Sichtbarer tritt das Ringen um gänzlich neue Formen an Löffow und Viehwegers Landständischer Bank am Ring (1905 bis 1906) in die Erscheinung und an Schilling und Gräbners Superintendentur an der Kreuzkirche (1905—1907) und Christuskirche in Strehlen (1904—1905). Schimmerten aber hier immer noch der Barock durch bzw. Anklänge an den romantischen

theksgebäude für die Sekundogenitur, das Zentral-Theater an der Waifenhausstraße von Löffow und Viehweger, das Geschäftshaus „Kaiferpalast“ am Pirnaischen Platz von Schilling und Gräbner und die Baugruppe der Kunstgewerbeschule und des Kunstgewerbemuseums von Löffow, Viehweger und Kühne.

¹⁶⁾ Z. B. die Volksschule an der Haydnstraße (1906—1907), das König-Georg-Gymnasium (1906—1907) und die Studienanstalt in Dresden-Neustadt (1914—1915).

Stil, so wird die Feststellung bestimmter Reminiszenzen an Historisches bei einer großen Zahl neuerer Bauten¹⁶⁾ kaum noch möglich sein. Es ist tatsächlich allgemach eine völlig neue Formenwelt geworden, die uns heute entgegentritt, eine Formenwelt, die im übrigen mit fortschreitender Zeit immer mehr der Vereinfachung zustrebt, zum Teil allerdings auch einen Primitivismus, der unwahr und gefucht wirkt, und der einer auf eine Jahrtausend alte Entwicklung zurückblickenden Kunst so wenig ansteht wie kindliches, unbeholfenes Stammeln und Lallen dem Manne.

So wurde der Zug zur Einfachheit, der die Architekturgestaltung im Jahre 1828 so wesentlich bestimmte, letzten Endes wieder bestimmend für die Architektur im Jahre 1928.

Es kann gewiß nicht die Aufgabe dieser Zeilen sein, über die Registrierung des Tatsächlichen hinaus Klagen anzustimmen über das Gegenwärtige oder rosige Perspektiven zu malen im Gedanken an das Kommende. *Eine* Erkenntnis drängt sich uns aber am Wegende vielleicht doch auf. Die Stilepochen der Baukunst früherer Zeiten sind ohne die Disziplin ihrer Meister, die fast nach *einem* gemeinsamen Formwillen schaffen durften, ohne doch ihre Eigenart preiszugeben, nicht denkbar. Ein gemeinsamer Formwille ist heute den meisten ein schier unerträglicher Gedanke, und doch führt nur er zu künstlerischer Einheitlichkeit und damit zu einer festgegründeten Baukultur.

Ob wir auf dem Überlieferten aufbauen wollen oder nicht, sei dahingestellt. Wenn wir aber das Kunsterbe der *Vorfahren* grundsätzlich ablehnen, ist es sinnlos, zu erwarten, daß die *Nachfahren unsere* Kunstschöpfungen als Grundlage *ihres* Kunstschaffens annehmen. Und eine in öder Gleichmacherei das örtliche Erbgut außer acht lassende und völlig voraussetzungslos und nur aus dem Zweck schöpfende und darum in Amerika, im Abend- und Morgenlande zu nahezu gleichen Formen gelangende *Allerweltskunst*¹⁷⁾ verleugnet die völkische Mission der Kunst, der sie auch dann noch gerecht wird, wenn ihre Formen nicht frei von Entlehnungen aus Fremdem; hat doch jede Kultursprache auch ihre Lehnworte und ist doch ihr Eigenes.

Literaturquellen:

- Dresden, von Paul Schumann, Verlag von E. A. Seemann, Leipzig.
Beiträge zur Sächsischen Kunstgeschichte, herausgegeben vom Sächsischen Altertumsverein, Dresden 1913.
Die Bauten, technischen und industriellen Anlagen von Dresden, herausgegeben von dem Sächsischen Ingenieur- und Architekten-Verein und dem Dresdner Architekten-Verein, Dresden 1878.

¹⁶⁾ Z. B. bei Schilling und Gräbners Zionskirche (1911—1912), bei Fritz Schumachers Krematorium in Tolkewitz (1909—1911) und Dülfers Bauten der Technischen Hochschule (1911—1913 und 1923—1926), beim Residenz-Kaufhaus vom Leipziger Architekt Hentschel (1912), beim Gebäude der Landesversicherungsanstalt von Schilling und Gräbner (1920—1921), bei Ernemanns Fabrikbau von Högg und Müller (1923—1924), Stadtbaurat Wolfs Planetarium (1925—1926) und Erweiterungsbau für das Bürgerhospital (1925—1927), Wirths Stadthaus an der Theaterstraße (1922—1923), Kramer und Tessenows Landes Schulbau in Klotzsche bei Dresden (1925—1926) und schließlich beim Entwurf für das im Bau begriffene Hygiene-Museum von Kreis.

¹⁷⁾ Siehe Weißenhoffsiedlung in Stuttgart 1927.

CARL GUSTAV CARUS

DER MENSCH, DER ARZT UND FORSCHER, DER KÜNSTLER

VON PAUL F. SCHMIDT

Merkwürdig ist es, daß es über Carus keine zusammenfassende Darstellung gibt, obwohl er eine der glänzendsten und interessantesten Erscheinungen der Romantikerzeit war. Er hat freilich selber in den vier Bänden seiner „Lebenserinnerungen und Denkwürdigkeiten“ (1865/66 erschienen) genügendes Material zu einer Biographie geschaffen, und das mit einer Unbefangenheit und Klarheit, der kaum etwas hinzuzusetzen ist. Darüber hinaus aber gibt es keine Schilderung dieses bedeutenden Menschen, außer der tiefgreifenden und geistvollen Einleitung Eckart von Sydows zu den beiden Bändchen seiner ausgewählten „Reisen und Briefe“ (die natürlich als Auszug auch keinen Ersatz für seine vergriffenen Memoiren bieten). Ja auch als Maler wäre Carus kaum über das Stadium lauwarmer Kenntnisnahme hinweggekommen, wenn nicht Lahmann in Dresden seine schönsten Bilder systematisch an sich gebracht und die Dresdner Galerie in den letzten Jahren die Leihgabe dieser bedeutamen Romantikerammlung durch eigene glückliche Käufe erweitert hätte. So kann man den Maler Carus nun wenigstens an der wichtigsten Stelle kennen und seine Art von der C. D. Friedrichs unterscheiden lernen, mit dem er früher, nicht ganz ohne zureichenden Grund, verwechselt worden ist.

Aber es handelt sich bei ihm keineswegs nur um seine Malerei, und sicherlich nicht um solche eines „Malerdilettanten“, wie er meist genannt wird. Das Phänomen dieses vielseitigen Mannes steht nicht vereinzelt da (so hat z. B. in jüngster Zeit der Dichter und Kabarettist Ringelnatz eine Malerei von vollkommener Reife gleichsam aus heiterem Himmel inauguriert). Aber in keinem Falle hat sich die Tatsache einer liebhabermäßigen und dennoch technisch wie künstlerisch durchgebildeten Kunstübung neben bürgerlichem Beruf in so klarem und beziehungsreichem Lichte vor uns entfaltet wie bei Carus, dem Leibarzt der sächsischen Könige, dem wissenschaftlichen Bahnbrecher von Biologie und Physiologie, dem hochgebildeten Freunde der Besten seiner Zeit und glänzenden Schriftsteller. Das alles war er und war dazu ein Maler, und nicht obenhin und als Dilettant, sondern auf jedem Gebiet als Meister und Weltmann; so daß es kaum ein Gebiet von Wissen und Bildung seiner Zeit gibt, das er nicht gründlich gekannt oder gar produktiv betrieben hätte. Dergestalt erscheint er in Wahrheit recht als ein Mann nach dem Herzen Goethes, und man könnte ihn gut mit Haut und Haaren in „Wilhelm Meister“ versetzen als eine der Hauptfiguren. Nicht nur das unablässig Tätige und ständig Fortstrebende, es ist vor allem die geistige Bedeutsamkeit, die Höhe seines Standpunktes und der zusammenfassende und ord-

nende Geist der Universalität, die ihn zu einer im Goethischen Sinne repräsentativen Gestalt erheben, wie sie zum letzten Male in Europa und vornehmlich Deutschland nur das klassizistische Zeitalter hervorgebracht hat. In seiner Person, wie in der Goethes, und durchaus nicht eben unähnlich, vereinigte sich klassische und romantische Tiefe und Empfindung zu einem Exemplar von universeller Bedeutung. Daß er Goethe durch seine naturwissenschaftlichen Forschungen ebenso wie durch seine Kunst nähergetreten ist und in ihm den Leitstern und das Symbolisch-Vorbildliche seines Daseins verehrte, ist kein Zufall. Beide scheinen aus gleichem Stoff gebildet, und wenn die Begabungen ungleichartig verteilt sind und ihr Ausmaß bei Carus nicht in die Höhen des eigentlich Genialen hineinragt, so hat er dafür eine nervöse Beweglichkeit und die glückliche Unmittelbarkeit seiner malerischen Schöpferkraft vor Goethe voraus. Er erscheint, bei aller tieferen Unvergleichbarkeit, als der Modernere, und wo ein direkter Vergleich sich ermöglicht, wie bei den Reiseschilderungen aus Italien und aus der Schweiz, gewinnt Carus, trotz mancher Banalität und Oberflächlichkeit, für den Zeitgenossen zweifellos durch offenerzigere Menschlichkeit gegenüber der objektiven Marmorkühle des Olympiers.

* * *

Carl Gustav Carus wurde am 3. Januar 1789 in Leipzig als Sohn eines Färbereibesitzers geboren. Seine Kindheit, bei den Großeltern in dem malerisch altertümlichen Mühlhaußen und in Leipzig selber zugebracht, in dem an die Pleiße stoßenden Hause seiner Eltern, legte den Grund zu seiner tiefen und dauernden Naturliebe, die zweierlei Art war und folchergestalt sich auch in seinen Liebhabereien von frühester Jugend an offenbarte: wissenschaftlich forschend und genießerisch nachbildend mit Stift und Pinsel. Die ruhevoll und genau betrachtende Art dieser Schwärmerei wird in seiner eigenen Schilderung höchst anschaulich. „Am eigentümlichsten wirkte es doch auf mich, als ich späterhin in den nächstgelegenen Waldteilen (des Rosentales) *allein* mich ergehen durfte. Ich lag dann wohl unter einer alten Eiche, sah in die mächtigen Äste und in das Blättergewölbe hinauf, gab Achtung auf das Leben der kleinen Käfer im Graße umher, und fing an zu ahnen, daß in diesem stillen Leben eine Menge der seltsamsten Geheimnisse verborgen liegen müssen. Es entwickelte sich dort ein gewisser Hang zur Einsamkeit, und es war mir da oft besonders wohl. Die frische Waldesluft, der Hauch der Wiesen, es schien mir auch körperlich zusagend und gesund, und wenn ich daher nicht gar oft dorthin selbst mich verlieren durfte, so saß oder stand ich dafür um so mehr am Wasser hinter dem Hause, trieb Fischfang mit der Angel, und sah dabei nach den fernen Wipfeln hinüber. Kam dann der Winter, so boten die kleinen Flüsse, die sich um Leipzig durch die Wälder ziehen, die erwünschteste Gelegenheit zum Schlittschuhlaufen, in welchem ich bald eine bedeu-



1157 KARL CARUS GOETHE-DENKMAL

Carl Gustav Carus

Goethe-Denkmal

5*

67

tende Fähigkeit bekam, und noch jetzt kann ich mit Vergnügen mancher Abende gedenken, wo ich das Spätrot des Westens und die schimmernde Mondfichel durch die beschneiten Zweige der Büsche und Bäume in immer neuem Reiz verfolgen durfte, während die blanken Eifen mich rasch über die spiegelnde Bahn des Flusses dahintrugen.“

Bei alledem kam es dem positiv Veranlagten nie in den Sinn, etwa Maler werden zu wollen: einzig das Studium der Medizin kam in Frage. Er betrieb es an der Leipziger Universität so frühzeitig und erfolgreich, daß er bereits 1809, also mit zwanzig Jahren, praktischer Arzt war und zwei Jahre darauf mit einer Dissertation über „Allgemeine Biologie“ die *Venia legendi* erlangte und an der Universität, als Erster, über Anatomie zu lesen begann. Noch kurz zuvor hatte er sich verheiratet. Und so sehen wir in ihm die Vollendung des Strebens, mit allen Widerständen umgehend aufzuräumen und sich das Leben so früh als möglich geordnet und ausreichend zu gestalten. Mit so bewußter Selbstorganisation war er Goethe weit voraus — dessen gegenwirkende Dämonie ihm allerdings auch vollkommen abging — und stellte vor allem den Romantikern gegenüber ein wahrhaftiges Beispiel von Lebensordnung auf, dem einzig etwa die geistige und materielle Klarheit und die Erlebnisse Runges auf ihrer Seite entsprächen. Und wie alles in seiner Daseinspraxis mit klassischer Ruhe und Sicherheit ausgerichtet ist, ergibt sich auch, daß er keine eigentliche Entwicklung, keine innere Dynamik seiner Elemente kannte, daß alles in ihm vom Anfang an vorhanden war und seine Prädestination ihm nur die Entfaltung höchst mannigfaltiger und schöner Gaben erlaubte, gleichsam auf einer Ebene. Bezeichnend dafür ist nicht nur die von Anfang an ausgesprochene Gleichheit romantischer und naturalistischer Neigungen in seiner Malerei und der gleichmäßige Wechsel erstaunlich fertiger und abweisend gleichgültiger Produktion, in der es keine Steigerung und keinen Abstieg gab, sondern auch die emsige und streng vorbestimmte Tageseinteilung nicht etwa seines Alltags, sondern auch seiner Reisen, wo er von früh bis spät auf den Beinen war, berühmte Persönlichkeiten, Kunstschätze, Naturmerkwürdigkeiten, Stadteinheiten kennenzulernen, und nur so allerdings die unvorstellbare Mannigfaltigkeit seiner Kenntnisse, und zugleich Niederschriften und Skizzenbücher sich aneignen konnte.

1813 wurde er zum Leiter des französischen Lazarets in Pfaffendorf bei Leipzig ernannt und 1814 als Direktor des Entbindungsinstituts und Professor der Geburtshilfskunde an der Akademie nach Dresden berufen. Weitere Etappen seines glänzenden Aufstiegs bedeuten die Ernennung zum Leibarzt des Königs von Sachsen am 7. Oktober 1827 (in welcher Eigenschaft er sogleich 1828 den Prinzen Friedrich nach Italien begleitete und in der Folge mehrfach wichtige und interessante Reisen unternahm, auch die Sommermonate regelmäßig im Pillnitzer Schloß zuzubringen hatte) und 1862 die Ernennung zum Präsidenten der Kaiserlichen Akademie in Wien.

Dresden aber wurde ihm vor allem erst der Schauplatz wichtiger und vielseitiger Tätigkeit. Nur durch die Kleinheit der damaligen Residenz und die Enge der biedermeierlichen Verhältnisse ist es allenfalls zu verstehen, wie ein Mann bei einer ausgedehnten ärztlichen Praxis es fertigbrachte, im Verlauf einiger Jahrzehnte eine ganze Bibliothek bahnbrechender (und heute noch vielfach Interesse weckender) dicker Bände über Anatomie, Physiologie, Schädellehre, Psychologie und verwandte Gebiete zu verfassen; ausgedehnte Reisen nach Rügen, der Schweiz, Italien, England mit Schottland, Böhmen, Paris zu wiederholen; eine Korrespondenz von märchenhaftem Umfang und bedeutendem Inhalt zu unterhalten; neben ungezählten Zeichnungen viele Gemälde, meist mit feinsten Detaillierung auszuführen; und über das Ganze noch sich in theoretischen Schriften wie seine (1831 erschienenen) „Neun Briefe über Landschaftsmalerei“ und einer vierbändigen Selbstbiographie von fesselnder Dialektik Rechenschaft zu geben. Wie seine Eindrücke bei alledem nichts weniger als oberflächlich waren und in neuzeitlichem Sinne zugleich romantisch und mit naturwissenschaftlicher Schärfe gesehen, beweisen handgreiflich nicht nur seine Bilder, sondern auch die Schilderungen in Briefen wie Biographie. Eine der besten Stellen, die für seine doppelte Anschauungsweise bezeichnend ist, kann dafür Zeugnis ablegen; sie stammt aus den ersten Wintermonaten, die er in Dresden zubrachte, wo selbständige Beobachtungen ihm die Grundlage seiner Ideen von „Erdlebenskunst“ eingaben.

„Der eigene poetische Schimmer, der über Dresdens Terrasse und Kirchen und Brücke gebreitet war (damals — 1814 — noch mehr wie jetzt, weil das Leben um so viel stiller und einfacher), war ganz für mein Wesen geeignet. Welche Abende verlebte ich nicht mit meinen Phantasien, wenn Nebelduft über die Elbe dämmerte und der Mond über den fernen bewaldeten Hügeln heraufkam, welche Träume kamen mir nicht, wenn ich über den umrankten Trümmern am Zwinger unter den alten Linden wandelte, und wie eigentümlich wirkte nicht oftmals auch die katholische Kirche mit ihrer schönen Musik und ihren mystischen Gebräuchen auf mein Gemüt! Besonders an den Herbstabenden, so nach 4 Uhr, wenn es zeitig dunkelte, zur Vesper, zog es mich oft dahin. Es ist, schrieb ich damals, zu solcher Zeit gar schön dort! Man lehnt sich an einen Pfeiler; vor der einbrechenden Dämmerung verschwinden die geschnörkelten Zierate, es bleiben nur die hohen Gewölbe, in denen das Spiel eines roten Lichtes von den Kerzen des Chores und Altars gar wunderlich sich ausnimmt; vor einem liegt die betende Gemeinde auf den Knien, und wenn dann der Priester bei den Tönen der Orgel den Gott dem Volke zeigt, und alles sich bekreuzigend andächtiger betet, fliegt auch dem kühleren Zuschauer eine heilige Regung durch die Brust, welcher gern ein mannigfaches Spiel poetischer Bilder sich anreihet. Den Hinaustretenden empfängt dann die herbstliche Elbgegend, aus dem Nebel, der über dem breiten Fluß sich lagert, flammen einzelne

Feuer der Elbschiffe auf, feltfame Wolken fliegen darüber hin, der Wanderer wickelt sich fester in den Mantel, und je finsterer die Außenwelt wird, um fo schöner geht die innere ihm auf.“

Die weiteren Etappen feines Lebens dokumentieren sich faft nur noch in den unterschiedlichen Reifen und Begegnungen mit bedeutenden Menschen, von denen feine Lebenserinnerungen genau und chronologifch ordentliche Rechenschaft ablegen. Sie find an fich intereffant nachzulesen, geben aber keinen neuen Zug zu dem Bilde, das vollkommen fertig uns schon in dem Leipziger Schlittschuhläufer wie dem Spaziergänger auf der Brühlfchen Terrasse entgegentritt. Die Unwandelbarkeit und damit die wohlkonfervierte Jugendfrifche des Mannes und Greifes tut fich darin aufs anfchaulichfte kund. Er wirkte von Dresden aus nun in jedem Sinne in die Breite; faft uferlos fchwellen feine wiffenschaftlichen Werke, feine Reifen, feine Bilder, feine Bekanntschaften über Deutschland und das halbe Europa hin. Kaum aus anderen Schriften, vielleicht noch aus denen von Seume, erhält man einen fo umfassenden Einblick in die ariftokratische Republik der Geifter, die fich unfichtbar über die hundert Grenzen des niedergedrückten Europas ausdehnte, deren Interellen kaum Grenzen kannte, die fich faft noch wie im 18. Jahrhundert mehr durch Briefe und gegenseitigen Befuch auf dem Laufenden erhielt als durch Zeitschriften, Bücher und fonftige Preßangelegenheiten. Die privaten Lebensinhalte waren damals, beneidenswerter Zustand, noch fo bedeutend, die wiffenschaftlichen Disziplinen, Kunst, Literatur, Philosophie miteinander noch fo einheitlich verbunden und für lebhaft Geifter überfchaubar, daß man von diefer unfichtbaren Ariftokratie einen ebenso hohen Begriff bekommt, wie es unmöglich ift, aus den Äußerungen folcher Männer wie Carus irgendeinen Schluß auf die öffentlichen Verhältniffe zu ziehen. Auch dies ift durchaus im Goethifchen Sinne, nicht etwa nur gedacht, fondern gelebt: daß Politik und Wirtschaft nicht existieren, daß der vollkommene Mensch des klaffiziftifchen Zeitalters fich vornehm von aller öffentlichen Diskuffion zurückhält, ja fie eigentlich gar nicht zu kennen fcheint. Dies ift ein deutliches Kennzeichen der klaffifchen Gefinnung von Carus, das den romantifchen Antipoden keineswegs eigen ift; wie denn etwa bei Seume, nicht anders als bei Börne und Heine, das Politifche in hohem Grade bestimmend ift und die Romantiker, von Novalis bis zu Görres und Stahl, den konfervativen Gegenpol zu ihnen darstellen.

Daß Carus gleichwohl mit Recht als Vertreter romantifcher Naturanfchauung gilt, fteht nicht im Widerspruch zu feiner klaffifchen Tendenz. Das Ahnungsvolle, ins Unendliche Schweifende, fich den Abgründen der Empfindung Hingebende, wie es die Romantik kennzeichnete, war ihm nicht fremd; es gehörte zu feiner Natur, wie das Romantifche im Grunde nur als der Schatten zu bezeichnen ift, den der Klaffizismus in Deutschland warf, wie Nord- und Südpol notwendig zueinander gehören. Liest man feine Naturschilderungen, vertieft fich in feine Naturphilosophie, und betrachtet



Wanderer im Gebirge

Carl Gustav Carus

die vielen durchaus romantischen Bilder, die er gemalt hat, und in denen er weiter ins Affoziative geht als jemals C. D. Friedrich, so steigt allerdings das Bild eines vollkommenen Romantikers auf. In seiner Naturbetrachtung war er Anhänger der Schellingschen Lehre vom Zusammenhang aller Lebenserscheinungen in der Einheit der Weltseele, die seiner Auffassung restlos entsprach, und die er in seiner Theorie des „Erdleben-Bildes“ auf die Kunst übertrug. Wie tief diese Auffassung im Romantischen wurzelt, erkennt man daran, daß diese Erdlebenkunst von C. D. Friedrichs Werken abstrahiert scheint (was sie freilich nicht ist); daß die Betonung der landschaftlichen Stimmung, in einer ganz anthropomorphen Weise, als des tragenden, und des geistigen Elementes der Landschaftsmalerei, philosophisch ebenso bestimmt aus Schellings „Weltseele“ folgt wie künstlerisch auf Friedrich (und Carus' eigene Werke) gemünzt erscheint. Als die „*Briefe über Landschaftsmalerei*“ erschienen, 1831, war freilich die Blütezeit der Romantik längst dahin. Aber es ist zu bedenken, daß ihre Hauptgedanken in jenem ersten Dresdner Winter 1814/15 konzipiert wurden, daß das Manuskript 1822 abgeschlossen und an Goethe gefandt wurde: und so erscheint Carus allerdings als der Vollender von Ideen Humboldts, Novalis' und vor allem Runges, und als der Interpret Friedrichs in einer Zeit, wo man ihm den geistigen Primat zuerkennen kann. Daß Goethe die „Briefe“ mit Anerkennung bedachte, weist auf seine immerwährende unterirdische (aber kaum recht anerkannte) Beziehung zur romantischen Idee; es weist allerdings auch auf die andere Seite der „Erdleben-Kunst“.

Denn selbst in seiner Natur- und Kunstphilosophie war Carus kein unbedingter Romantiker. Ebenso wichtig wie das göttliche Erlebnis der Landschaftsseele war ihm die (klassizistische) Forderung der Genauigkeit in der Naturwiedergabe; ja sie war ihm das Fundament, auf der Lehre und Praxis der Malerei aufzubauen habe. Auch hier führen seine eigenen Worte unbedingter in seine tiefsten Absichten:

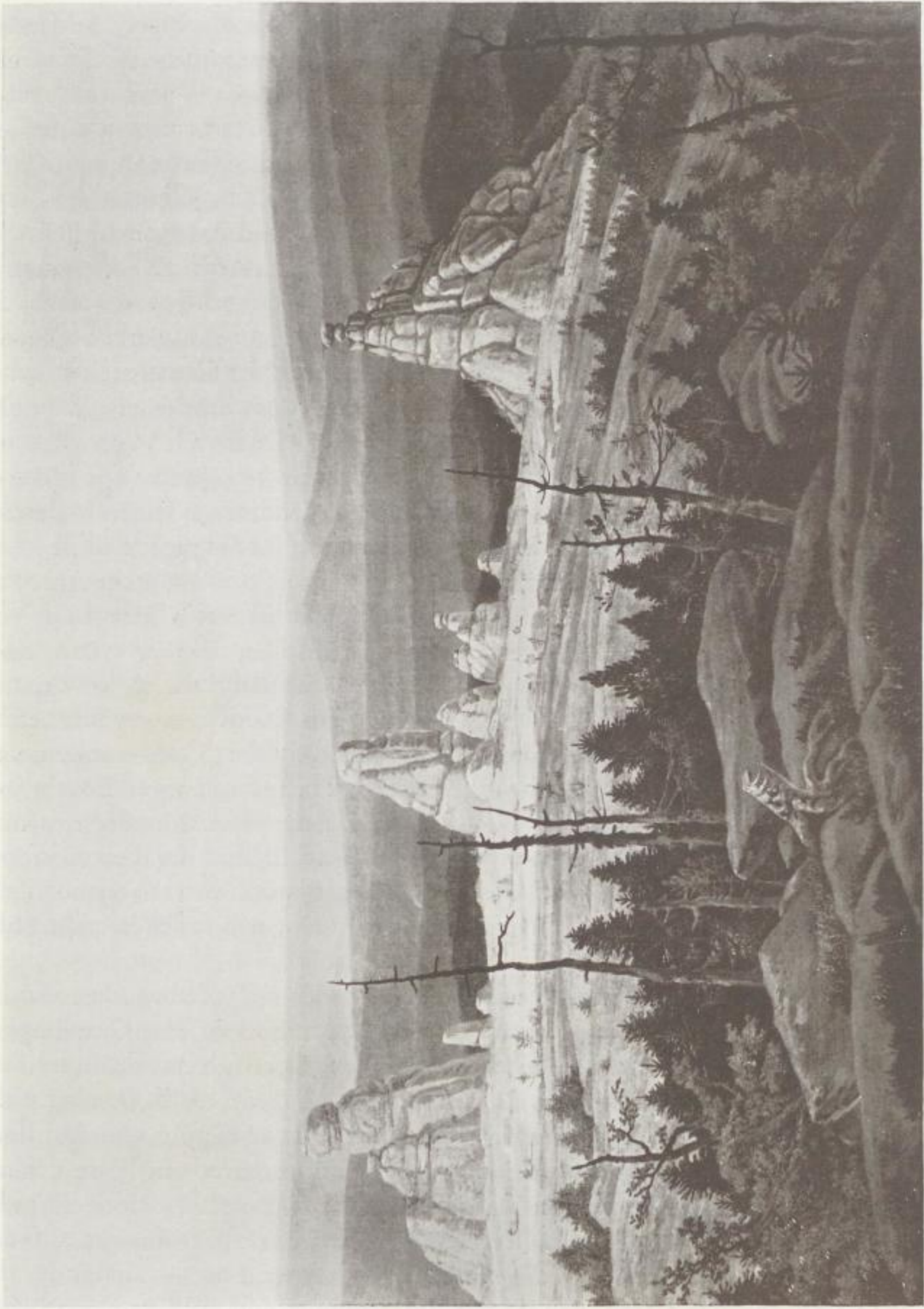
„Hingeführt werde der junge Landschaftsmaler auf Betrachtung des Zusammenhanges, welcher notwendigerweise gewisse Gebirgsformen mit der inneren Struktur ihrer Massen in Übereinstimmung setzt, und auf die Notwendigkeit, mit der wieder diese innere Struktur aus der Geschichte dieser Gebirge folgt, ferner auf die Notwendigkeit einer gewissen Vegetation für gewisse Standorte, auf den inneren, durchaus regelmäßigen und gesetzmäßigen Bau des Vegetabils, auf die Umstände, welche die Entwicklung der Pflanze, des Baumes, des Strauches bald so, bald so modifizieren, auf die verschiedene Natur und die verschiedene Bewegung der Gewässer; aufgeklärt werde er über die eigentümlichen Gesetze der atmosphärischen Erscheinungen, die verschiedenartige Natur der Wolken, ihre Bildung und Auflösung, wie ihre Bewegung. Sind ihm aber so die Grundlagen der verschiedenen Erscheinungen des Erdlebenbildes zugänglicher geworden, so mögen nun insbesondere die Lebenswirkungen des vierten und geistigsten Elementes, des Feuers, des Lichts ihm

erläutert werden; die Gesetze des Sehens, die verschiedenen Brechungen und Spiegelungen des Lichtes, die Entstehung der Farbe, die geheimnisvollen Gegenätze und Beziehungen der Farbe mögen ihm angedeutet werden und so, wenn auch seine ganze Richtung kein erschöpfendes Eingehen in diese Materien gestattet, werde ihm wenigstens die Ahnung von dem Bedeutungsvollen der verschiedenen Seiten des Erdlebens, die er nachzubilden unternimmt, damit er ein solches Nachbilden bei aller Freudigkeit und Heiterkeit nicht unternahme ohne Ehrfurcht, ja: nicht ohne Andacht.“

Klar und unabweisbar erscheint somit in seinem Wesen, in seiner Theorie und schließlich auch in seiner Kunst das Reziproke der klassizistischen Erscheinung, so durchsichtig, wie es bei keiner anderen Persönlichkeit des Goetheschen Kreises auftritt, am wenigsten bei Goethe selbst. Romantik als Revers der klassizistischen Medaille: bei Carstens und Runge in gegensätzlicher Erscheinung rein formal verkörpert, bei Hölderlin in magischer Verschlingung, bei Goethe mit der Vielgestaltigkeit eines kulturellen Weltteils und Repräsentanten ganzer Zeitalter verworren und schwierig zu durchschauen: bei Carus tritt es uns rein und in anschaulicher Antinomie entgegen. Die Doppelgestalt seines Wesens offenbart sich sogar nach zwei Richtungen: einmal, indem seine Naturliebe sich in das wissenschaftliche und das künstlerische Element ganz läuberlich auseinanderlegt, mit einer Übersichtlichkeit, die Leben und Erscheinung dieses Mannes so paradigmatisch und erfreulich gestaltet; und zum anderen, indem seine Wesenseinheit sich früh in die klassische und romantische Hälfte gespalten hat, die sorglos nebeneinander bestehen und sich in keiner Weise beeinträchtigen. Die Synthese war nur möglich, indem er das Romantische, das Ahnungsvoll-Schweifende seiner Seele von der Bewußtheit des Daseins abdrängte in seine künstlerische Produktion und Theorie, und das Leben selber sich mit einer so heiteren Wendung zum Optimistischen einrichtete, wie es nicht einmal der Wille des Olympiers selber vermochte. Es folgt allerdings aus dieser Grazie und Leichtigkeit der Auseinandersetzung, daß der Stoff, aus dem Carus gemacht war, wohl etwas Korkartiges haben mußte, um immer so obenauf zu schwimmen und den Dämon von sich fernzuhalten, wie er es vermochte. Denn daß ihm tiefere Einsichten in Naturzusammenhänge, Ahnung mystischer Art und Depressionen des Gemüts nicht fremd waren, ist überall zwischen den Zeilen zu lesen. Aber es war ihm gegeben, solche Schattenseiten mühelos und ohne schlimme Wirkungen zu verdrängen und theoretisch zu abreagieren, so daß man einen oft seltsamen Widerspruch zwischen der beruhigten Form seines eigentlichen Daseins und dem Untergrunde mancher Forschungen („Symbolik der menschlichen Gestalt“, „Psyche“) wie dem Gehalt vieler Kunstwerke empfindet, die romantischer Gesinnung angehören.

* * *

Als Künstler ist Carus zu den Autodidakten zu zählen, da er von Jugend auf selbstständig zeichnete und auch im Ölmalen, das er 1813 in Leipzig begann, sich selber forthat, vorzüglich durch Kopieren nach Klengel, den er kurz danach in Dresden 1815 selber besuchte, wobei er gesteht, viel von Klengels Art zu malen profitiert zu haben. Über seinen Beziehungen zu Friedrich und Dahl, die erst später einsetzten, ist dieses offenbare Verhältnis zu dem Altmeister der Dresdner Landschaftsmalerei stets übersehen worden; und doch ist seine Art viel besser daraus zu erklären als aus der Berührung mit Friedrich, mit dem zu wetteifern Carus nicht allemal zum Besten ausschlug. Durch die Zerstreuung von Klengels Gemälden, von denen erst kürzlich einiges Wichtige ins Dresdner Stadtmuseum gerettet wurde, und die Tatsache, daß vieles seiner lebendigsten Naturempfindung in Zeichnungen und Radierungen niedergelegt ist, und den Weg ins Ölgemälde mit Abschwächung seiner Unmittelbarkeit bezahlen mußte, ist seine Bedeutung für die Dresdner Landschaft und Romantik recht verkannt worden und noch heute nicht entfernt gewürdigt. *Joh. Christian Klengel*, der von 1751—1824 lebte, und zwar mit Ausnahme einer italienischen Reise 1791/92 dauernd in Dresden, gehörte der Generation von Landschaftlern an, die aus der Nachahmung der Holländer heraus den Weg zur realistischen Unmittelbarkeit der Anschauung suchte, über dem Mühseligen einer bahnbrechenden Leistung aber nicht zur vollständigen Freiheit gelangte, vor allem wegen der scharfen Abhängigkeit von der traditionellen Routine im Pinselhandwerk, Komposition (mit den barocken Kulissen) und bräunlichem Kolorit. Solche Schrittmacher waren in der Schweiz Wueß und Aberli, am Oberrhein und München Ferdinand Kobell, Dorner und Dillis, nebstbei auch im Sächsischen Nathe und K. W. Kolbe. Auf ihren Schultern steht die Romantiker- generation, die das Feld bereits von jenem Formelwust einer überwundenen Vergangenheit geräumt vorfand, und aus gereinigter Naturbetrachtung fortschreiten konnte zum Ausdruck dessen, was Carus „Erdleben“ nannte. Dieser Übergangsgeneration, die sich aufopfern mußte, ohne das gelobte Land selber zu betreten, gehörte Klengel an, und auch seine Bedeutung besteht weniger in vollendeten Landschaften als in der Befreiungsarbeit für andere. Er stand darin dem Herzen der Jugend, die ein Gefühl für freiere Werte besaß, so nahe, daß kein anderer als Runge ihn (1801) für den besten Landschaftler seiner Zeit erklärte. Aber selbst wenn man beiseite läßt, was sein Vorbild für Reinhart, Konrad Geßner und Menken war, die 1784 in Dresden seine Schüler waren, und für Friedrich und Carus, die ihnen ein Menschenalter später folgten, so bleibt von seinen eigenen Studien und Radierungen und den Ölbildern nach 1785, in denen er vor allem die Umgebung Dresdens, den Plauenschen Grund u. a. porträthaft darstellte, genug übrig, das eine hohe Meinung von seinen Fähigkeiten erweckt, die Natur und ihr „Erdleben“ mit eigenen Augen zu sehen. Der Schritt von seinen frühen, unter Einfluß seines Lehrers Dietrich stehenden Sachen bis zu den selbständigen ist unvergleichlich größer als der von jenen etwa zu Carus.



Riefengebirge

Carl Gustav Carus

Von Klengel also empfing dieser den Anstoß dazu, seine bestimmten Beobachtungen aus bloßen Studien bis zum Ölbild vorzutreiben. Die Tendenz war bei beiden die gleiche; denn aus Klengels Art konnte nur darum auch das Romantische der Friedrichschen Landschaft Nahrung schöpfen, weil es auf einer unbedingten Treue gegenüber dem landschaftlichen Objekt aufgebaut war und Klengel diese bereits in einer ans Stimmungshafte streifenden Klarheit befolgt hatte. In diesem Sinne kann man Carus neben Crola und Ernst Ohme als die eigentlichen Fortsetzer Klengels bezeichnen, weil bei ihnen Treue gegenüber dem Vorbild bestimmend war und das Romantische der Stimmung sekundär daraus hervorwuchs; während bei Friedrich allerdings umgekehrt immer zuerst das subjektive Element vorhanden war und ihm die wirkliche Landschaft als Träger unterbreitet wurde. Die Stärke von Carus' Malerei liegt nicht im Romantischen, obwohl er sich von Anfang an beleißigte, die Schattenseiten seiner Psyche hierher zu verdrängen, wie schon die mystischen Vorwürfe einer „Waldeinsamkeit“ mit Anspielungen auf Dante und „Eingang zur Unterwelt“ von 1816 beweisen, Motive, die er bis ins Greisenalter kultivierte: noch 1844 und 1854 malte er Dante-Visionen. Literarische Ambitionen spielten fortlaufend neben seinen Malereien nach der Wirklichkeit eine große Rolle; aber es läßt sich nicht leugnen, daß sie keine glückliche Hand verraten, und daß das Ausgeklügelte und Assoziative mehr Anteil an ihnen hat wie der Kunstinstinkt. Ein rechtes Beispiel ist etwa das Bild von der Südwestspitze Islands, mit Vulkanen und Walfischen, das er 1826 nach bloßen Erzählungen Thienemanns aus der Phantasie erfand, als ob er demonstrieren wolle, was die romantische Idee und Freude am Exotischen aus sich heraus an Parodie des „Erdlebens“ treiben könne; oder das angebliche „Goethemonument“ von 1832 (in der Hamburger Kunsthalle), das eine Harfe, von zwei Engeln angebetet, mit Blick auf ein nebliges Waldtal und ganz von Mondschein umflossen, darstellt, nach seiner eigenen Schilderung im II. Bande der Lebenserinnerungen (S. 342) und nach gegenständlichen Beziehungen wohl eher als symbolische Ehrung für den ihm innig befreundeten Tieck aufzufassen; was indessen nicht recht klargestellt erscheint.

Hier und bei allen ähnlichen Vorwürfen erkennt man den zusätzlichen, den aus der Ratio hergeholten Charakter des Romantischen in seinen Bildern; das Gezwungene und Ausgedachte macht solche Pseudo-Visionen fatal. Daß er sich mit ihnen oft von quälenden Lasten seiner Seele befreite, ist durchaus verständlich, macht sie aber nicht im mindesten künstlerisch wertvoller. Bei C. D. Friedrich war Gefühl und Anschauung vollkommen eins, seine subjektive Schwermut besaß in der echten Form der romantischen Landschaft das ihr gemäße Ventil. Wahrscheinlich hat es gleichwohl nicht genügt, oder Friedrichs künstlerische Gewissenhaftigkeit war zu groß, was auf das gleiche hinausläuft. Seine pathologische Verdüsterung beweist es — Zustände, die schon 1829 so bedrohlich waren, daß sie zur Entfremdung und vollständigem Bruch

mit Carus führten, weil der lebenswürdige Mensch und Arzt die Depressionen Friedrichs, in Mißtrauen schlimmster Art ausbrechend, nicht mehr überwinden konnte. Carus waren die Unterirdischen unvergleichlich gnädiger, oder vielmehr, das Magische war seinem optimistischen Wesen nur leichthin angefliegen und ließ sich durch Naturphilosophie und derartig oberflächliche Bildromantik gern und leicht auslösen. Wie schlecht, unterhalb der Bewußtseinsgrenze, das Gewissen von Carus bei der Abreaktion war, dafür ist die auffallend geringe Qualität aller derartigen Bilder ein untrüglicher Zeuge.

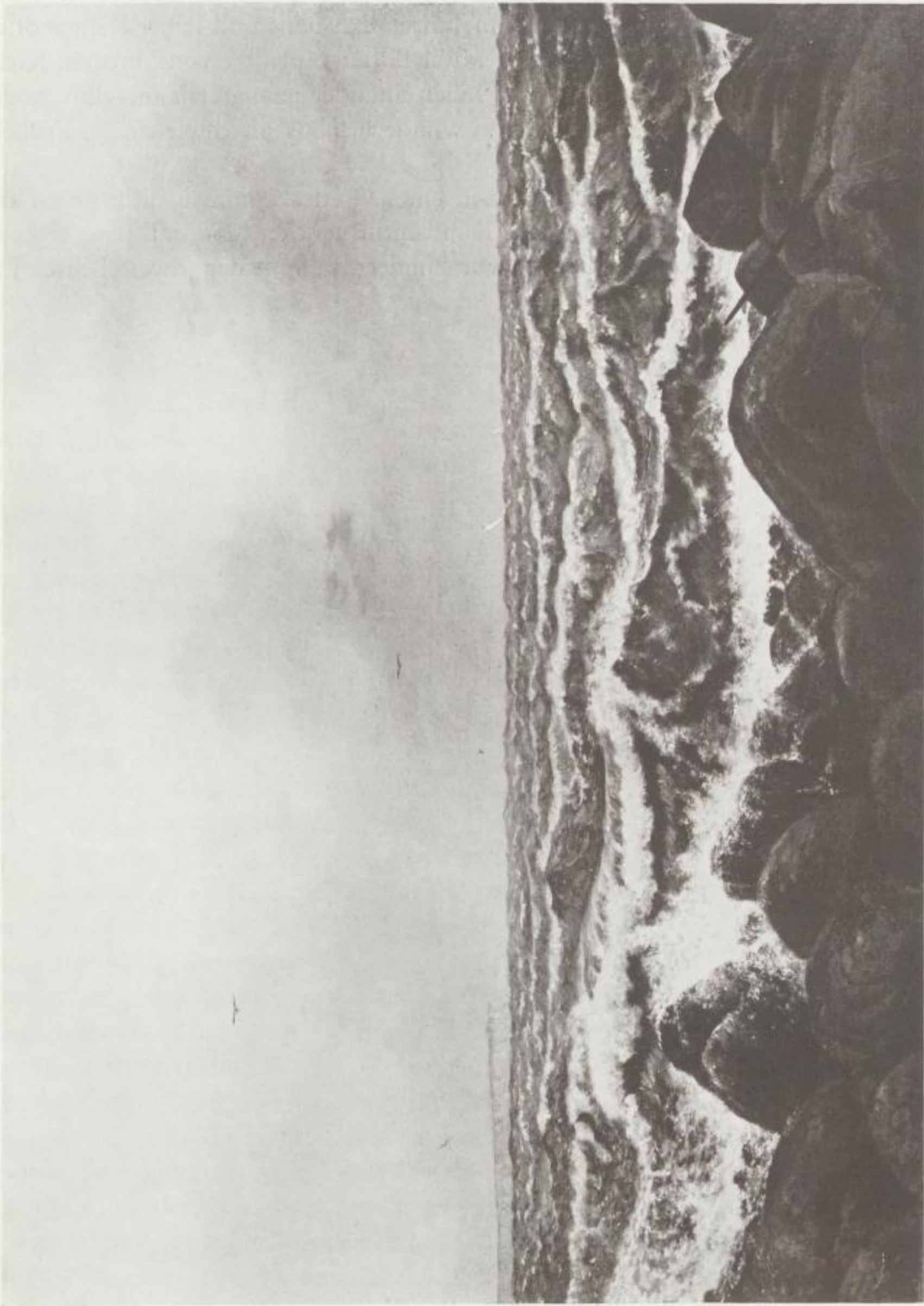
Dagegen gibt es allerdings einen Stimmungsfaktor, der aus dämonischen Tiefen seines Selbst stammte und darum anderen Bildern eine wahrhaft romantische Poesie verlieh: Mondschein oder Dämmerungserrscheinung. In Runges tiefer Einsicht, in Friedrichs Bildpraxis, in den schönsten Beschreibungen von Carus' Hand finden wir die gleiche formbildende Kraft romantischer Landschaftsanschauung, das Moment der Unbestimmtheit im Zwielficht. Carus' Lieblingszeiten, gleich den romantischen Dichtern, waren Dämmerung, vor allem Mondschein; und hier allerdings hat er zu seiner Erdlebenslehre die schönsten Kommentare geliefert. Die Exaktheit seiner Beobachtung einte sich mit seinem ungemein regen Gefühl für das Seelisch-Gefühlte in nächtlicher Erscheinung, um seine besten Bilder entstehen zu lassen. Das „Atelier im Mondlicht“ der Karlsruher Kunsthalle, der „Mond überm Waldweiher“ der Dresdner Galerie, „Mondnacht auf Rügen“ und „Mondnacht im Schilf“ der Sammlung Lahmann geben den schönsten Eindruck seiner Kunst und das beste Exempel zu seiner Theorie. Manches ist wie eine Veranschaulichung des Tieckschen Verses von der mondbeglänzten Zaubernacht; das Unausprechliche, das betörend Geheimnisvolle der Natur liegt darin und die nächtliche Stille selber.

C. D. Friedrich erreicht selten auf so direktem Wege seine Wirkung. Man legt wohl zuviel Nachdruck auf den Einfluß, den er, der Reifere, der berufsmäßige Künstler, auf den dilettierenden Arzt ausübte. Carus dilettiert in seinen ernsthaften Bildern durchaus nicht; ja, es geschieht mehr als einmal, daß er in der Exaktheit der Technik und der Genauigkeit des Realismus den Älteren übertrifft. Carus ist in allem Naturnachahmenden als ernsthafter Schüler von Klengel und weit mehr im Wettstreit mit Dahl und Ohme als mit Friedrich zu achten. Bisweilen, wie in Bildern von der Elbinsel bei Pillnitz (Dresdner Galerie) u. a. geht er an Kälte und Schärfe der Wirklichkeitschilderung selbst über Dahl hinaus; das unerbittliche Auge des Naturforschers scheint mehr Anteil an solchen Malereien zu haben als der fühlende Künstler. Hier denkt man an den Anatomen und Physiologen, und bei aller Bewunderung der nichts weniger als dilettantischen Exaktheit kann man solche ausgebildete Reproduktion am Ende nicht höher taxieren denn als Technik. Ein merkwürdiger Fall von „Dilettantismus“; ein unerbittlicher Vollender der Klengelschen Form! So befindet sich in Carus' Werk die ganze Skala von Naturalismus ohne merkbares Gefühl bis zur Hyper-

trophie rein literarischer Romantik. Das Echte liegt auch hier in der Mitte, in der geraden Linie der Fortsetzung von Klengels empfundenen Naturporträts: bei jenen Mondscheinbildern und Juwelen schlichter Stimmungsmalerei wie in der köstlichen „Vorfrühlingslandschaft“ (von 1814) und der Courbet in biedermeierlicher Weise vorwegnehmenden „Brandung bei Rügen“, die er 1819 nach einem Besuch der Insel gänzlich aus der Vorstellung gemalt hat; beide sind in der Lahmannschen Sammlung. Von Claussen Dahls kräftigem Erdgeruch glaubt man einen Nachgeschmack in solchen Werken zu erleben. Doch ist anzumerken, daß Dahl erst 1818 nach Dresden kam, in dem Jahr der Rügenfahrt, auf der Carus das letzte Bild konzipierte. Mehr Einfluß spürt man von Dahl in späteren Skizzen von Hofterwitz und von Florenz, wo Carus das heiter Offene der Landschaft mit malerischer Flüchtigkeit, wie sie ihm sonst wenig zu Gebote stand, ganz im Sinne der Dahlschen Ölstudien nach der Natur behandelt hat. —

Zwei Ausstellungen bezeichnen Aufstieg und Ende der öffentlichen Wirkung von Carus als Maler. Zum ersten Male wagte er es 1816 vor die Öffentlichkeit als Künstler zu treten und stellte in der Akademie vier Bilder aus. Der Anlaß dazu, schrieb er, war eine billige Gelegenheit zum Erwerb von Rahmen gewesen. Solches „Nebenbei gefagt“ wirft ein schärferes Licht auf die Enge der Verhältnisse in dem armen Deutschland der Nachkriegszeit als selbst die Notiz über das Aussehen jener Ausstellung, die den Künstlerertrag mancher Jahre in Elbflorenz in drei bescheidenen Zimmerchen verstaute: eins für die Professoren, eins für die Zöglinge der Akademie, und eins für „Fremde, Kunstfreunde und nicht zünftige Künstler“. Dann war es auch nicht verwunderlich, daß gelegentlich dieser Ausstellung, die Carus eine anerkennende Kritik in dem maßgebenden „Morgenblatt“ brachte, sich ein heftiger Meinungsstreit erhob über C. D. Friedrichs „Kreuz auf der Felsenspitze“, das der „banale Dilettant“ von Ramdohr angriff und G. v. Kügelgen lebhaft verteidigte. Übrigens trat Friedrich erst zwei Jahre später Carus näher, und 1824 zeichneten sie zusammen im Prießnitzgrunde. Sehr eng war das Verhältnis wohl niemals; man erstaunt, daß Carus sich nirgends in seinen, zu jener Zeit verfaßten „Briefen über Landschaftsmalerei“ auf Friedrich bezieht, dessen Beispiel dabei schlechthin unumgänglich erscheint. Allerdings schreibt er wiederholt und mit ausführlicher Wärme über ihn in seiner Selbstbiographie, vierzig Jahre später.

Aus solcher Zeitentfernung blickte er auch mit einer sonst nicht gewohnten Wehmut und Selbsterkenntnis auf die letzte Ausstellung zurück, in der Bilder von ihm erschienen, die der Tiedgestiftung von 1842. Er bemerkte zwar schon bei Gelegenheit von Friedrichs Lähmung 1839, daß er selber keinen Pinsel mehr anrühre; nichtsdestoweniger geht seine künstlerische Produktion ungebrochen und in gleicher Qualität vor sich bis in sein letztes Jahrzehnt; ja, noch 1853 beginnt er, nach Schirmers Vorbild, eine neue Technik mit flüchtig hingewischten Kohlezeichnungen, deren erhaltene sehr



Meeresbrandung

Carl Gustav Carus

eindrucksvoll sind und zu feinen besten Sachen gehören. Um so überraschender mutet der leicht ironische Seufzer an, mit dem er zum Jahre 1842 seine und seiner Zeitgenossen Kunst von der Seite beguckt: „Eine Menge alter Bildergespenster von Matthäi, Klen- gel, Hartmann standen da wieder auf und sahen einander gelangweilt an, selbst einiges von Friedrich nahm sich damals schon etwas wunderlich aus, gleichwie einiges Frühere von mir selbst.“

Er hat unrecht behalten. Solche Reflexionen eines Greises kommen nicht gegen die Tatsache auf, daß echte und empfundene Kunst nicht veraltet, und daß seine eigenen „Bildgespenster“, heute so lebendig wie vor hundert Jahren, den Zweifel ihres Er- zeugers Lügen strafen.

DER WANDEL DES ZEITGESCHMACKS IN DEN JAHRESGABEN DES KUNSTVEREINS

VON KARL WOERMANN

Von Goethes Freund Johann Gottlob von Quandt, dem Dresdner Kenner, Sammler und Kunstschriftsteller, der während des ersten Jahrfünfts des Sächsischen Kunstvereins vor dem vielseitigen, als Maler und Schriftsteller neue Wege suchenden königlichen Leibarzt Carl Gustav Carus das Haupt und das Herz des Vereins war, rührt der Ausspruch her, daß im Bilde nur „von der Natur abstrahierte geistige Anschauungen“ wiedergegeben werden sollten. Dieser Satz könnte mit denselben Worten von einem der Heißsporne der jüngsten, wenn auch schon nicht mehr allerjüngsten Kunstströmung geformt sein. Aber es ist lehrreich, zu wie verschiedenen Ergebnissen der offensichtlich ähnliche Kunstwille im ersten Drittel des 19. und in dem gleichen Zeitraum des 20. Jahrhunderts geführt hat. So weite Vollmachten zur Überwindung der Natur wie das 20. hat das 19. Jahrhundert dem Geiste niemals eingeräumt. Quandt dachte bei seinem Ausspruch ohne Zweifel zunächst an die ideale neudeutsch-römische Kunst jener Zeit, deren Hauptvertreter Cornelius, Overbeck, Veit, Schnorr von Carolsfeld und Ludwig Richter waren, aber gerade als Dresdner auch an die Bestrebungen seines Freundes Carus, die Natur zu beseelen, und an die Schöpfungen Caspar David Friedrichs, dessen Landschaftsgemälde der geistigen Stimmung wegen, die er in sie hineinlegte, gemalt sind.

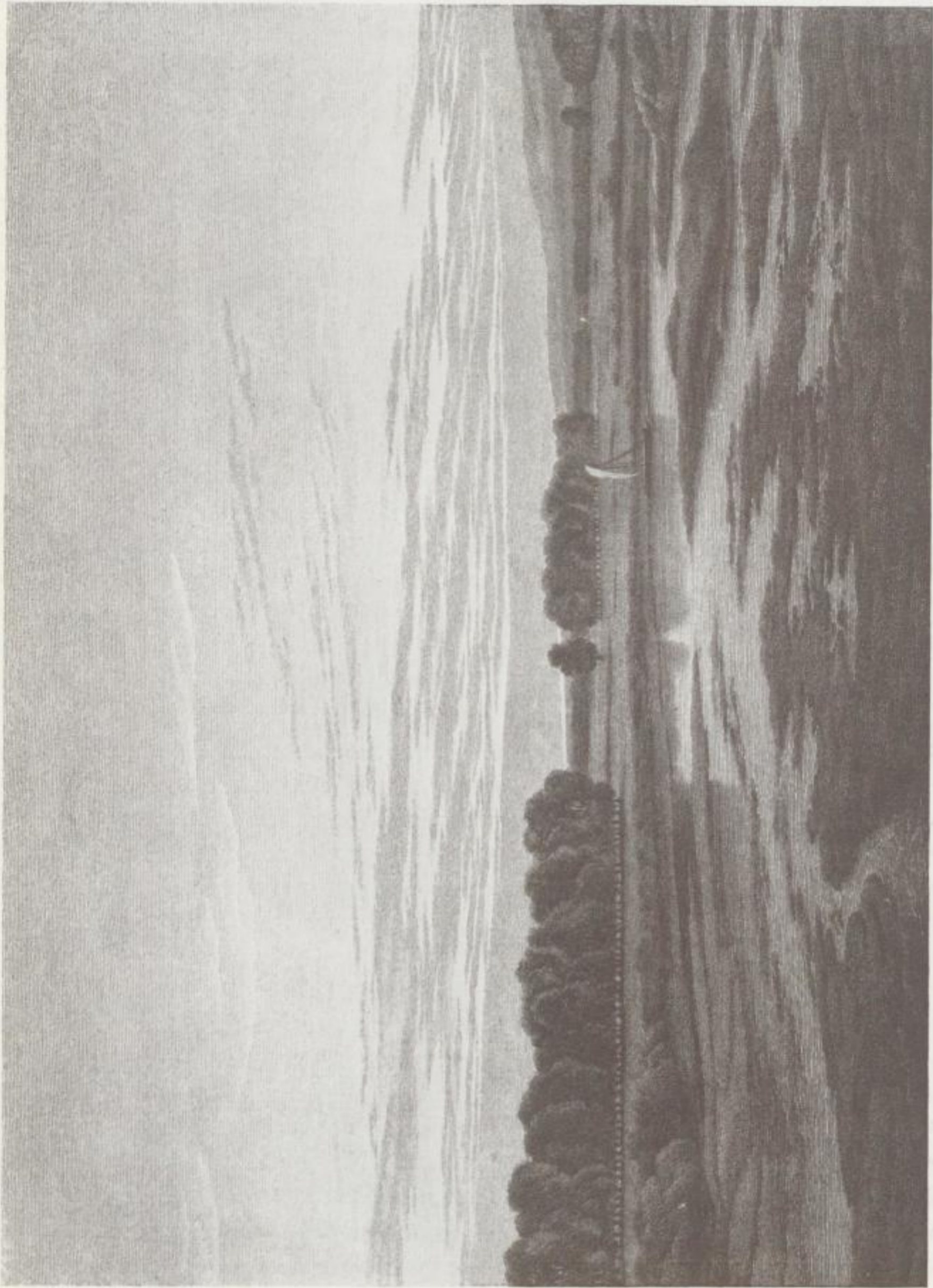
Neben Caspar David Friedrich wirkten damals in Dresden der brave Cornelius-Schüler August Richter, der jenen „Nazarenern“ geistesverwandte Karl Gottlieb Peschel, vom benachbarten Meissen aus aber auch schon unser Ludwig Richter, der in Rom zu den „Neudeutschen“ übergegangen war. Neben diesen und ihnen nahestehenden Malern, wie Heinrich Naeke (Abb. S. 94), aber vertrat der Norweger Johann Christian Claussen Dahl in seinen unmittelbar erschauten Landschaftsgemälden einen naturfrischen Realismus, der damals wenigstens in Deutschland nicht seinesgleichen hatte. Diese Vielseitigkeit der Dresdner Kunstströmungen jener Tage spricht sich auch in den ersten Vereinsgaben des jungen Sächsischen Kunstvereins aus. Diese bestanden während seiner ersten neun Jahre in Großfolioheften mit einer größeren Anzahl von kleineren, meist in Linien- oder gar nur in Umriß-Manier von den beliebtesten Dresdner Kupferstechern geschaffenen Nachbildungen der vom Kunstverein zur Verlofung erworbenen Gemälde Dresdner oder doch sächsischer Künstler. Aber auch nachdem die Generalversammlung des Jahres 1835 gegen eine gewaltige und erregte Minderheit beschlossen hatte, auch andere als sächsische deutsche Künstler zu berücksichtigen, dauerte es noch längere Zeit, bis solche in den Vereinsblättern auftauchten, und es ist lehrreich, daß die meisten der sächsischen Künstler, die uns in jenen ersten neun großen Heften entgentreten, heute so gut wie vergessen sind.

Gleich im ersten Heft von 1828 erscheinen neben Peschel mit seinem „Rebekka und Eliefer am Brunnen“, dessen Gestalten und Gruppen noch etwas von der knospenhaft herben Linienführung der besten Zeit der Nazarener anhaftet, Ludwig Richter mit seiner prächtigen Amalfi-Landschaft, die Dahl-Schüler Carl Julius v. Leypold, dessen städtische Landschaften uns durch ihre schlichte Naturwahrheit noch heute ansprechen, und Karl Christian Sparmann, der damals so berühmt war, daß er zum Lehrer Louis Napoleons berufen wurde, uns heute aber, außer in diesen Kunstvereinsblättern, aus den Augen entschwunden ist.

Im zweiten Heft tritt Moritz Retzsch, der feinerzeit viel bewunderte, eigenartig manierierte Zeichner zu Meisterwerken der Dichtkunst mit seinem „Gretchen am Spinnrad“, tritt aber auch der Maler nur gegenständlich erfaßter bürgerlicher und bäuerlicher Sittenbilder, Johann Gottlieb Hantzsch mit seiner „Jägers Ruh“ in unseren Gesichtskreis. Man atmet auf, wenn man dann in diesem Heft zwei von ihm selbst radierten Landschaften Ludwig Richters, der aus den Apenninen und der von Rocca di Mezzo, begegnet. Willkommen ist es aber auch, auf den Dahl-Schüler Thomas Fearnley zu stoßen, der heute wieder so geschätzt wird, daß die Berliner Jahrhundertausstellung von 1906 dreizehn Bilder seiner Hand zeigte. Traugott Faber, der Klengel-Schüler, der Fearnleys Landschaft radiert hat, tritt uns gleich in diesem Heft auch als Maler eines von ihm selbst gestochenen Gemäldes entgegen, wie sich ein solches denn auch noch im Besitze unserer Galerie befindet.

Peschels Madonna im dritten Heft zeigt schon den Wandel der „Neudeutschen“ von der Begeisterung für die herbe Formensprache des 15. zur Nachahmung der raffaelischen Linienführung des 16. Jahrhunderts. August Richter strebt in seinem „Segen Jakobs“ in diesem und seiner Rebekka im nächsten Heft sogar deutlich schon nach michelangeloscher Bewegtheit. Zum ersten Male erscheinen in diesem Hefte Schnorr v. Carolsfeld mit seinem „Harfenspieler“, Christian Gille, der erst *nach* der Berliner Jahrhundertausstellung Wiedererweckte, und Robert Kummer, der halbnaturalistische, ziemlich selbständige Landschaftler, der jahrzehntelang eine Rolle im Dresdner Kunstleben spielte. Die Landschaft des fünfundzwanzigjährigen Gille in diesem Heft ist noch stilistisch angehaucht. Erst seine nur im Unterbewußtsein stilisierten einfachen Naturbilder haben ihm heute unser Herz wiedergewonnen.

Im vierten Heft begegnet uns Louise Seidler, Goethes Freundin, mit ihren von Thaeter gestochenen allegorischen Darstellungen der Malerei und der Dichtung, stellt K. D. Friedrich selbst sich mit seiner von Beichling gestochenen Sturmlandschaft und seiner von Peschel wiedergegebenen „Flußmündung“ ein, denen im fünften Hefte sein „Abend an der Elbe“, von Veith gestochen, folgt, und in diesem Heft erscheint auch einmal der alte Dahl selbst mit einer ebenfalls von Veith gestochenen norwegischen Landschaft. Im sechsten Hefte aber begegnen beide Meister uns noch einmal in kleinen Stichen von Chr. Gottl. Hammer.



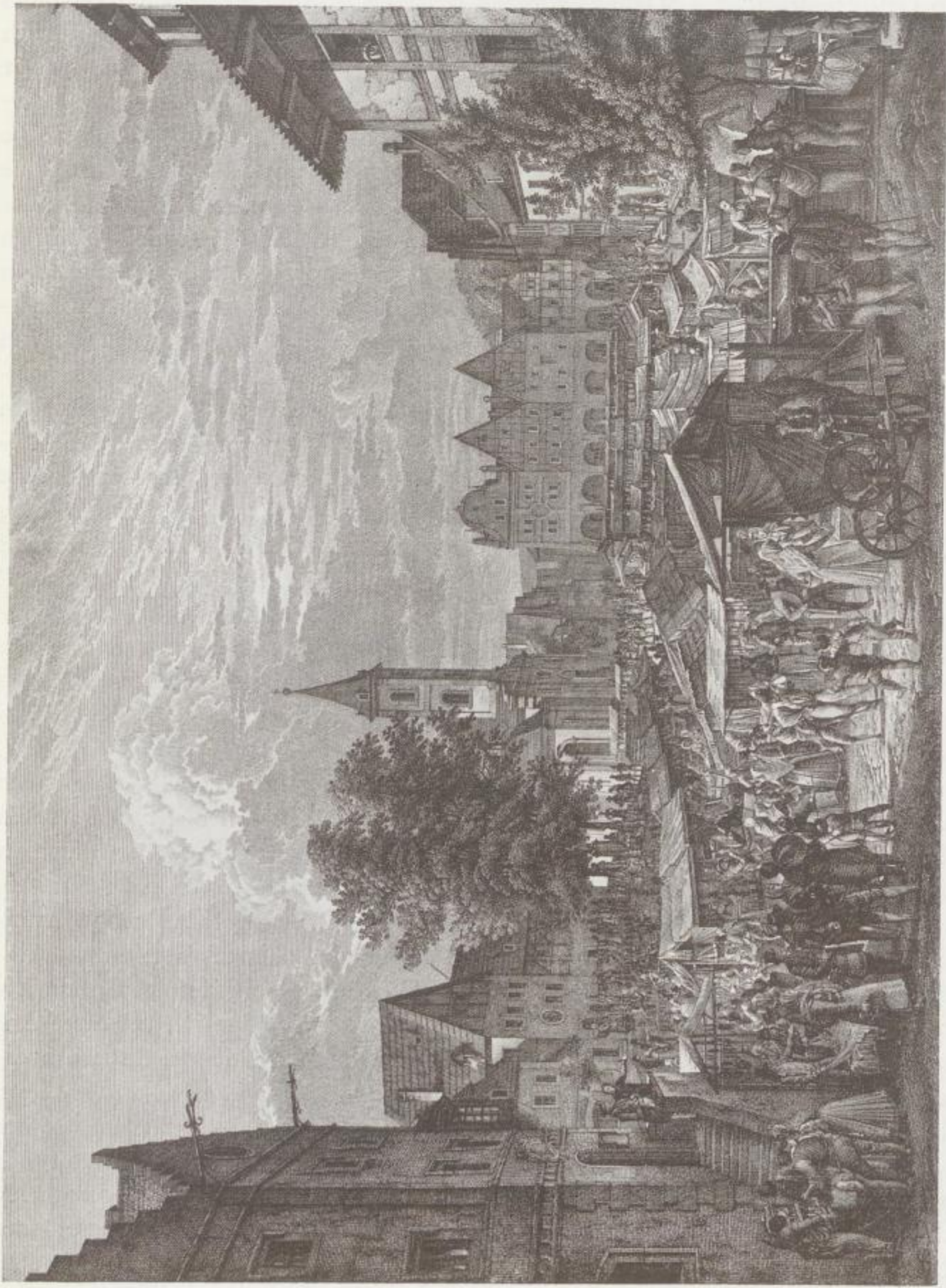
Gemalt von Prof. Friedrich

Abend an der Elbe

Gest. von T. P. Veith

Pefchel, August und Ludwig Richter, Retzsch, Sparmann, Leypold, Fearnley und Robert Kummer erscheinen auch in den nächsten Heften immer wieder, neben ihnen aber auch Ernst Ferd. Oehme, der feinfühlig Schüler Friedrichs, Gust. Jäger, der recht leere Leipziger Schüler Schnorr v. Carolsfelds, Diétr. Wilh. Lindau, der manierierte Nachahmer des feinerzeit überschätzten französischen Land- und Schiffer-Volksmalers Leopold Roberts, der feine Landschaftler Croll, von dem unsere Galerie vor kurzem ein klares, frisches, fein durchgeführtes Bild erworben hat, und Max Haufchild, der nüchterne, mit Otto Wagner, dem noch nüchterneren Architekturmaler. Zu den in diesen Heften nicht selten wiederkehrenden Künstlern gehören Aug. Ludw. Most, der trockene Berliner Maler pommerischen Volkslebens, dessen Bilder 1835 beinahe als „ausländischer Herkunft“ ausgeschlossen worden wären, und Vogel v. Vogelsteins Schüler Benno Friedr. Törner, dessen ideale Sittenbilder heute geradezu abstoßend auf uns wirken. Auch Theobald v. Oër, der Schüler des Alt-Dresdner Klassizisten und Galeriedirektors Friedr. Matthäi und des Düsseldorf Romantikers Wilhelm v. Schadow taucht auf, ein Künstler, der es niemals zu Eigenem gebracht hat, damals aber zu den Größen Dresdens gezählt wurde. Bezeichnend für seine Absicht, altdeutsch zu wirken, ist sein „Hans Sachs“, den der Stich von Kluge im achten Heft (Abb. S. 89) uns in der ganzen liebevollen Trockenheit seiner Einzelausführung und der ganzen Freudigkeit seiner poetischen Stimmung vorführt. Jedenfalls ist der Klassizismus in diesem Bilde völlig überwunden und die Romantik der „Nazarener“ durch den dürftigen Anschein einer durchgeistigten Naturnähe ersetzt. Aber man merkt die Absicht zu deutlich, um nicht verstimmt zu werden. Ferdinand v. Rayski, der heute Vergötterte, ist nur im fünften und sechsten Heft mit einem von Traugott Faber und einer von Handt gestochenen kleinen Arbeit vertreten; und Georg Friedr. Kersting, der die Unbefangenheit der damaligen Kopenhagener Schule nach Dresden brachte und deshalb seit der Berliner Jahrhundertausstellung von 1906 wieder zu den gefeierten Meistern gehört, erscheint nur im zweiten und siebenten Heft mit je einem Bilde, von denen die „Kinder am offenen Fenster“ (Abb. S. 87) ihre malerischen Reize in der Wiedergabe von Kluge immerhin ahnen lassen. *

Seit 1837 verteilte der Kunstverein statt der großen bilderreichen Hefte jährlich nur einige größere Einzelbilder, in denen keine neuen künstlerischen Anschauungen hervortraten, aber Meister wie Sparmann mit seinem Wetterhorn sich uns anziehender, Lindau mit seiner wie ein „lebendes Bild“ wirkenden neapolitanischen Schiffergruppe noch weniger anziehend zeigen als in jenen kleinen Nachbildungen der großen Hefte. Alles in allem wird man nicht leugnen können, daß sich der Zustand der sächsischen Kunst von 1828 bis 1840 in allen diesen graphischen Nachbildungen ziemlich deutlich widerspiegelt; aber es ist bezeichnend, daß, von den Arbeiten Ludwig Richters abgesehen, gerade die Dresdner Meister jener Tage, die uns heute am meisten fesseln, wie



Gemalt von Croll

Jahrmarkt in einem böhmischen Bergstädtchen

Getz. von Prof. Hammer

Kasp. Dav. Friedrich, J.C.C. Dahl, G. F. Kersting und F. v. Rayski am geringsten vertreten sind. Seit 1840 ging der Kunstverein dazu über, anstatt mehrerer Einzelblätter jährlich nur eines, das um so gewichtiger sein sollte, herauszugeben; und damit wurde unter der Leitung eines Vorstandes, dem die führenden Dresdner Maler und Bildhauer angehörten, auch Ernst mit der Ausführung des Beschlusses gemacht, sich die künstlerische Entwicklung der übrigen Kunststätten Deutschlands nicht entgehen zu lassen. Eine grundsätzliche Änderung des Dresdner Geschmacks läßt sich in den Vereinsgaben der vierziger und fünfziger Jahre des 19. Jahrhunderts noch nicht beobachten. Von den damals bevorzugten Meistern schätzen wir die Vertreter der selbständigen deutschen Idealkunst jener Zeit noch heute am höchsten. Wir brauchen, um uns davon zu überzeugen, uns nur an Blätter zu halten, wie die nach Schnorr v. Carolsfelds Rudolf von Habsburg von Julius Thaeter, nach deselben Meisters Schlußbild der Nibelungenfolge von K. H. Langer, nach Moritz v. Schwinds Ritter Kurts Brautfahrt von Thäter, nach Overbecks Grablegung Christi von Josef Keller, nach Eduard Bendemanns Wandgemälde des Dresdner Schlosses von Bürkner. Aber auch Blätter wie W. v. Kaulbachs Zeichnung zu Schillers Verbrecher aus verlorener Ehre, und Ludwig Richters selbstradierte Blätter nach seiner Genovefa, seinem Rübezahl und seiner Christnacht, Bendemanns „Odysseus und Penelope“ und Genellis „Raub der Europa“ setzen diese Richtung bis in die sechziger Jahre fort. Viel Aufhebens wurde seinerzeit in Dresden von Julius Rotermunds nach dessen frühem Tode von seinem Lehrer Bendemann vollendeter „Grablegung“ gemacht, die, von G. Planer gestochen, 1862 als Vereinsblatt ausgegeben wurde. Das Original schenkte der Kunstverein der Gemäldegalerie, in der es noch heute Bewunderer findet.

In den sechziger und siebziger Jahren machten sich gegenüber diesen Bestrebungen einer eigenen deutschen Idealkunst und selbst den neben diesen hergehenden trocken realistischen deutschen Eigenströmungen auch in Dresden, wengleich hier später als in Berlin, in München und in Weimar, die Einwirkungen der nicht nur realistisch, sondern auch koloristisch gemeinten, in weicherer Pinfelführung schwelgenden französischen und belgischen Kunst geltend, die den Deutschen hauptsächlich durch Delaroche und Gallait, später durch Couture vermittelt wurden. Chr. Friedr. Gonne, der seine Ausbildung schon in Antwerpen vollendet hatte, war der erste, der diese Anschauungen im Vorstand des Kunstvereins vertrat, ohne sie in seinen Bildern überzeugend zur Geltung bringen zu können; Paul Kießling gehörte erst seit 1871, Leon Pohle und Franz Kops, die des tüchtigen Belgiers Ferd. Pauwels Schüler in Weimar gewesen waren, gehörten dem Vorstand seit 1879 und 1880 an. Pauwels selbst war 1876 nach Dresden berufen worden; und seit dieser Zeit begann die damals neue Richtung auch hier um die Oberhand zu ringen. Wenn in den Vereinsblättern der sechziger und siebziger Jahre auch noch oft genug die damals alte ideale Richtung zu Worte kam, so gehörten die meisten Gaben dieser Jahre doch den realistisch gemein-



Gemalt von Kersting

Kinder am offenen Fenster

Gest. von Kluge

ten Dresdner, Düsseldorfer und Münchner Schulen mit ihrer Beeinflussung durch die neuen Franzosen und Belgier an: die Bilder von Hugo Oehmichen, dem zum Düsseldorfer, von Ernst Ad. Meißner, dem zum Münchner gewordenen Sachsen, und von Guido Hammer, dem in Dresden gebliebenen Schüler Julius Hübners, bezeichnen diese Richtung. Daß sie sich in Paris weiterbildet, merkt man weder dem Bendemann-Schüler Carl Lasch in seiner 1863 erworbenen, damals lebhaft begrüßten „Kinderluft“ noch dem berühmten Berliner Karl Becker, der freilich mehr Venezianer als Pariser fein wollte, in seiner Szene aus Goethes Goetz an; am modernsten im damaligen französisch-belgischen Sinne wirkt Julius Scholtz' „Gastmahl der Generale

Wallensteins“ (Abb. S. 93); Benj. Vautiers „Im Trauerhaufe“ aber vertrat die gegenständiglich gerichtete Düsseldorfer Schule in ihrer liebenswürdigsten Eigenart.

Inzwischen verlor man überhaupt den Geschmack daran, große graphische Blätter eingerahmt an die Wand zu hängen. Schon 1872, 1873 und 1876 hatte der Sächsische Kunstverein wieder kleinere Kunstblätteralben verteilt, in denen neben Pefchel und Ludwig Richter, dem in seiner Art stets erfreulichen, und den schwächlichen Düsseldorfern und Dresdnern, wie Lafsch mit seiner „Häuslichen Erbauung“ und Ritscher mit seinem trocken-philiströsen „Besuch bei der Amme“ doch nun auch die damals modernen Dresdner wie Leon Pohle, Julius Scholtz und der freilich nicht belgisch-französisch, sondern weichlich-italienisch angehauchte in weiten Kreisen bewunderte Heinrich Hofmann, alle immer noch in Nachbildungen von der Hand der damals beliebtesten Dresdner Graphiker, zur Geltung kamen. Im Jahre 1878 wurde der Beschluß gefaßt, die Spende solcher Hefte, die freilich mit verschwindenden Ausnahmen immer noch graphische Vervielfältigungen von Ölgemälden waren, zur Regel zu machen.

In den achtziger und neunziger Jahren des vorigen Jahrhunderts, in denen im Vorstand des Vereins allmählich doch die Anhänger der neuen impressionistischen Freilichtkunst, wie W. Claudius, W. Ritter, Paul Kießling, Rob. Diez, Herm. Freye, wie Uhle, der Sammler, dann Herm. Lücke und Wold. v. Seidlitz, die Vertreter der Kunstgeschichte, Einfluß gewannen, tauchten in diesen Heften gelegentlich nun auch die Dresdner Freilichtmaler, wie Wilh. Ritter und Wilh. Claudius selbst und 1889 auch Carl Bantzer, ihr Dresdner Führer, auf; im ganzen aber spiegeln diese Hefte die künstlerische Gärung ihrer Zeit nicht mehr wider. Besonders deutlich tritt dies in den großen Einzelblättern hervor, die gelegentlich doch wieder geliefert wurden. Die großen deutschen Freilichtmaler und die gefeierten deutschen Phantasiemaler, die damals auf aller Lippen kamen, wie einerseits Uhde, Liebermann und Kuehl, anderseits Böcklin, Klinger und Thoma, würde man vergebens unter ihnen suchen, wogegen einige der Münchner und Düsseldorfer Hauptgrößen der damals schon jüngstvergangenen Zeit, wie 1884 Andreas Achenbach mit seiner Amsterdamer Gracht, 1890 Franz Defregger mit seiner Waffenschmiede, 1892 Wilhelm Sohn mit seiner Beratung mit dem Rechtsanwalt, alle gestochen von Forberg, und 1894 Fritz Aug. Kaulbach mit seinem Maitage, den Langer gestochen, in den Vordergrund treten. Die Nazarener und Romantiker sind jetzt bereits völlig verschwunden.

Das zwanzigste Jahrhundert brachte auch in bezug auf die Vereinsgaben neue Anschauungen, neue Versuche und ein neues Verteilungsverfahren. Die maßgebenden Meister der Dresdner Akademie finden sich nicht mehr, wie früher, im Vorstand; aber unter dem Vorsitz so umsichtiger und unbefangener Männer, wie des Grafen Otto v. Vitzthum, des Geh. Rats Walter Schelcher und schließlich des Grafen Nikolaus Seebach, fanden sich im Vorstand die Künstler und Kenner zusammen, die sich den jeweilig jungen und jüngsten Kunstwandlungen, wenn auch mit einiger verständlichen Zurückhal-



Gemalt von Oër

Hans Sachs

Gest. von Kluge

tung, keineswegs verflochten. Von namhaften Dresdner Kennern gehörten Seidlitz, Lehrs und Bruck freilich nur vorübergehend dem Vorstande an; regelmäßig seit 1911 aber Hans Posse, der verdienst- und verständnisreiche Direktor der Gemäldegalerie; und die Namen einer Reihe jüngerer Mitglieder des Vorstandes deuten genügend an, daß der Verein auch der jungen und jüngsten Kunst bis zu einem gewissen Grade Rechnung zu tragen versuchte. Als 1900 beschlossen wurde, einen Wettbewerb für ein größeres Originalblatt auszuschreiben, erhielt Max Pietzschmanns Schabkunstblatt der Kreuzabnahme den Preis. Im Jahre 1903, als auch Max Lehrs dem Vorstande angehörte, wurde der zeitgemäße Beschluß gefaßt, in Zukunft nur noch graphische Originalblätter oder Schöpfungen der Kleinplastik als Vereinsgaben zuzulassen. Die Photographie hatte die reproduzierende Graphik völlig verdrängt. Wenn 1904 noch Georg Erlers prächtige Radierung nach einer der Dresdner Stadtansichten Gotth. Kuehls verteilt wurde, wodurch auch dieser Vorkämpfer für die Neugestaltung des Dresdner Kunstlebens in den Vereinsgaben erschien, so war dieses Blatt schon früher bestellt gewesen. Neben Radierungen und Lithographien traten jetzt auch Holzschnitte auf den Plan und farbige Blätter in den verschiedenen Techniken finden sich ein. Hervorgehoben seien Walter Zeifings vier Radierungen, die 1905, Otto Fischers Landschaftsradierung, die 1906, Georg Lührigs „Jahreszeiten“, die 1909, und Hans Ungers farbige Lithographie, die 1912 ausgegeben wurde. Auch Georg Jahn gehörte zu den jetzt bevorzugten Radierern. Es ist hier nicht der Ort, weitere Namen herzuführen. Seit 1914 sollten nicht mehr Massenaufgaben, durch die alle Mitglieder bedacht wurden, sondern eine größere Anzahl verschiedener in kleineren Auflagen hergestellter Werke der Graphik oder der Kleinplastik erworben und verlost werden. Die erste Auswahl sollten die Gewinner der Nummern 1—50 haben. Ob allen Mitgliedern des Vereins mit diesem neuen Verfahren, das die gleiche, nicht von Losen, wie bei den Gemäldeankäufen, abhängende Berechtigung aller aufhob, gedient worden, soll hier nicht erörtert werden. Daß bei ihm aber eine größere Anzahl wertvoller Arbeiten erworben werden und auswärtige Künstler in höherem Maße herangezogen werden konnten als früher, liegt auf der Hand. Künstler wie Ad. Schinnerer in München, Bern. Hellingrath in Danzig, Herm. Reifferscheid in Berlin, Hans A. Bühler in Karlsruhe lernen wir als Graphiker kennen. Bekannte Dresdner wie Jos. Hegenbarth, Otto Lange, Ernst Rich. Dietze, Hans Nadler, Robert Hahn, ja gelegentlich Akademieprofessoren wie Max Feldbauer, Otto Hettner und Ludw. v. Hofmann schlossen sich an. Farbige Holzschnitte, Radierungen und Lithographien, wie die von Buchwald-Zinnwald, Siegf. Mackowsky, Herm. Kreß, Otto Schubert und Max Frey brachten erfreuliche Abwechslung in die Schwarz-Weiß-Kunst. Aus dem Gebiete der Kleinplastik sei Ernst Pauls lebenswürdige Plakette „Scherzo“ genannt. Die literarisch bedingte Kunst des mittleren 19. Jahrhunderts, die bis 1900 immer noch wieder Lebenszeichen gab, schien jetzt völlig ausgestorben.



Ertunden von Julius Schnorr, im Saal-Bau zu München als enkaustisches Gemälde ausgeführt und nach dem Kartron von Julius Thaeter gestochen

Rudolf von Habsburg wahret den Landfrieden

Gleichzeitig fing die damals jüngste, die „expressionistische Kunst“, die wieder, wie hundert Jahre früher, die Naturanschauung durch den Ausdruck geistigen Kunstwollens zu ersetzen suchte, auch in Dresden an, ihr Haupt zu erheben. Unter den Schöpfern der im Kunstverein zur Verlosung auf den Ausstellungen angekauften Gemälden befinden sich schon Namen wie die Peter August Böckstiegers und Marc Chagalls. In die Graphik der Vereinsgaben scheint diese Richtung, die jetzt wieder naturnäheren Kunstanschauungen Platz macht, keinen Eingang gefunden zu haben.

Neue und eigene Kunstwege einzuschlagen, sind die Kunstvereine sicher nicht berufen. Wohl aber werden die Gaben, die sie ihren Mitgliedern bieten, die führende Richtung jedes Jahrzehnts wider spiegeln können und müssen. Wie rasch sie sich neuen Strömungen anschließen, wird mit davon abhängen, ob sie ihre Aufgabe mehr darin sehen, junge Künstler zu unterstützen, oder, wozu sie doch wohl gegründet waren, zur Weckung und Befriedigung des Kunstsinns weiterer Kreise beizutragen.

Man wird dem Sächsischen Kunstverein nicht vorwerfen können, daß er bewußt rückständig gewesen sei. Höchstens vorübergehend mag das der Fall gewesen sein. Naturgemäß hielt er sich zunächst an die sächsische, also vornehmlich an die Dresdner Kunst, deren Gesamtcharakter denn auch während der ersten Hälfte seines Daseins in seinen Vereinsgaben zutage tritt. Solange er dann dabei blieb, in großen Blättern Gemälde anerkannter Meister ganz Deutschlands nachbilden zu lassen, konnte er doch nur einen ganz kleinen und zufälligen Ausschnitt aus der deutschen Kunstgeschichte seiner Zeit wider spiegeln. Seit er nur Originalwerke brachte, beschränkte er sich selbst auf graphische Blätter und Schöpfungen der Kleinplastik.

Als ich zwanzig Jahre alt war, sah man mit Verachtung auf alles, was Barock oder Rokoko hieß, hinab: in der Baukunst und Bildnerei galt noch der Klassizismus, in der deutschen Malerei wurden die Schöpfungen des Kartons von Carstens und Cornelius bis Genelli als höchste Leistungen bewundert. Als ich dreißig Jahre alt war, sagten mir die Düsseldorfer Maler, die, wie Andreas Achenbach, neben den Franzosen und Belgiern, ihre eigenen Wege suchten, Cornelius und seine Schüler wären große Maler gewesen, wenn Malen Wollen und nicht Können wäre. Als ich vierzig Jahre alt war, verlangte man die malerische und koloristische Weichheit, wie sie, von Paris und Belgien ausgegangen, sich in Deutschland zunächst in der Münchner Schule Karl Pilotys entwickelt hatte. Als ich fünfzig Jahre alt geworden war, hatte sich die inzwischen siegreich vorgeschrittene impressionistische Freimalerei bereits so weit durchgesetzt, daß man auch Namen wie den Andreas Achenbachs nicht mehr nennen durfte, aber auch die Piloty-Schüler mit ihrer Bevorzugung historischer Trachten als „Lappenmaler“ verspottete. Als ich sechzig Jahre zählte, galten neben den Impressionisten vom Schlage Liebermanns, Uhdes und Kuehls die deutschen Phantasiemaler der Art Böcklins, Klingers und Thomas als die größten deutschen Meister. Als ich siebenzig Jahre alt war,



Gemalt von Julius Scholtz

Gastmahl der Generale Wallensteins zu Pilsen

Gest. von Johann Kracker



H. Näke

Die heilige Elifabeth

E. Stölzel

Genauere Nachbildung einer Zeichnung von H. Näke, welche sich nebst dem großen danach ausgeführten Ölgemälde in der Sammlung des Herrn v. Quandt zu Dresden befindet

fang man an, diese zu verlächtern, dafür aber zu den deutschen Meistern der ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts zurückzukehren. Gleichzeitig erhob daher die neueste Richtung ihr Haupt, die wieder, wie v. Quandt, nur „von der Natur abstrahierte geistige Anschauungen“ in Gemälden ausgesprochen sehen wollte und „Arm- und Beinbrüche“, die Feuerbach an Cornelius getadelt hatte, obgleich sie bei ihm wie bei den mittelalterlichen Meistern durch die Voranstellung der monumentalen Forderung der Raumauffüllung bedingt waren, schlechthin als notwendige Folge einer geistig bedingten Kunstauffassung hinstellte. Endlich, als ich achtzig Jahre alt geworden, war man dieser einseitigen wenngleich folgerichtigen und in ihren besten Schöpfungen bewundernswerten Kunst wieder müde geworden und suchte unter dem Namen der „neuen Sachlichkeit“, oft geistlos genug, wieder Fühlung mit der schlichten Natur. Ob eine von allen diesen Richtungen der letzten hundert Jahre vor dem Richterstuhl der Nachwelt recht behalten wird und welche das dann sein würde, läßt sich heute noch nicht sagen. Vermutlich aber wird, wie die kunstgeschichtliche Erfahrung es lehrt, die Wirkung derjenigen Kunstwerke dieses Jahrhunderts am längsten dauern, die am unmittelbarsten dem Geiste ihres Volkes und ihrer Zeit entsprungen sind. Auch die Vereinsblätter des Kunstvereins mag man daraufhin anfehen.

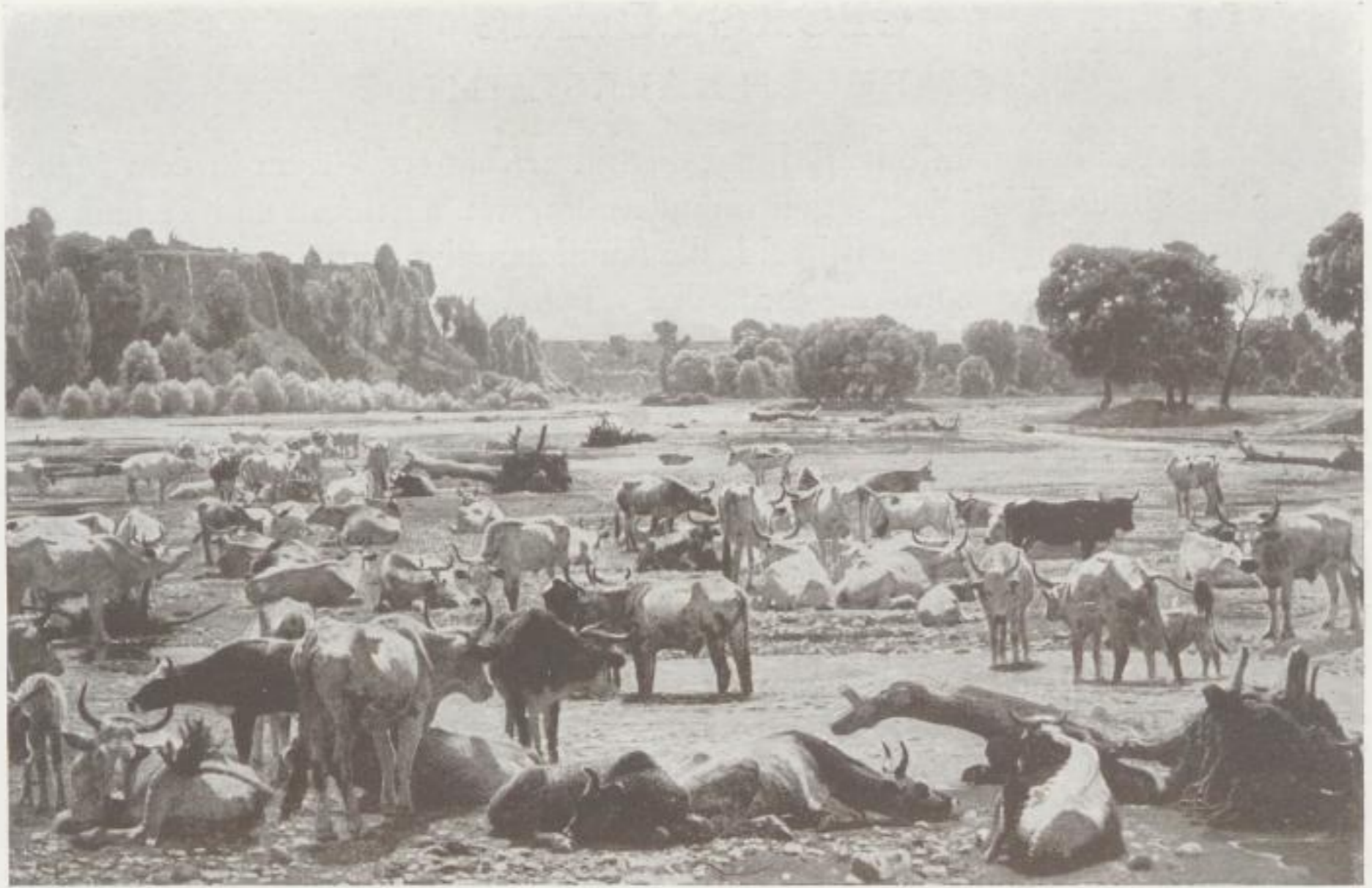
GEORG LÜHRIG

VON EUGEN KALKSCHMIDT

Die Stellung der Kunst im öffentlichen Leben ist erschüttert. Genau in dem Maße, wie sich das Bildungsideal der Nation verändert hat, wie Wirtschaft und Technik das Leben übermächtig bestimmen, sieht sich die Kunst genötigt, auf eine Verteidigungs- und Aufnahmestellung zurückzugehen, deren Befestigung einen guten Teil ihrer schöpferischen Kräfte verzehrt. Der Kampf, vordem ein Kampf der Generationen um Form, Stil, Geschmack, um den Vorrang der alten oder neuen Richtung, ist heute ein Ringen um die Geltung, um den Wert der Kunst überhaupt. Den Techniker, den Kaufmann, den Gelehrten, den Landwirt, den Werkarbeiter wird niemand fragen: wozu bist du nütze? Der Künstler sieht sich beständig vor diese peinliche Existenzfrage gestellt — er, dem doch früher das Recht der Erstgeburt unter den schaffenden Kräften des Volkes und der Zeit von vornherein gesichert war.

In diesem kritischen Moment der Umwertung sehen wir die Kunst in einem inneren Zeretzungsprozesse, der ihren Gegnern ein doppeltes Recht zu geben scheint, ihren Vorrang anzufechten und ihre soziologische Bedeutung zu verneinen. Die Frage: was ist Kunst? scheint heute schwerer zu beantworten als je. Die Künstler selber weichen in der Beantwortung so weit voneinander ab, daß der Laie völlig verwirrt werden muß und am Ende die Luft verliert, sich mit diesem schier unlösbaren Problem praktisch wie theoretisch weiter zu befassen. Praktisch — das will sagen: durch eine Kunstpflege, die materielle Opfer bringt im Dienste einer ideellen Aufgabe. Wenn die Kunst leben soll, müssen die Künstler schaffen können. *Welche* Künstler sind vor Gott und der Welt zum Schaffen bevorrechtet? Sie wissen es selber nicht — wie sollten wir es wissen, denkt der Laie, und kauft sich ein Auto, ein Grammophon oder ein elektrisches Klavier.

Und doch sagt uns die untrügliche innere Stimme, mag sie auch zeitweilig vom Getöse der technisch zivilisierten Außenwelt übertönt werden, daß die Mission der Kunst innerhalb der menschlichen Gemeinschaft fortbesteht und bestehen wird, solange diese Gemeinschaft besteht und bestrebt ist, über sich selbst und ihr Verhältnis zur Welt ins klare zu kommen; solange sie an den dämmernden Grenzen des Unbewußten entlangtastet und nach Sinnbildern für das Unausprechliche verlangt, das hinter den Erscheinungen lebt und die Seele rätselhaft bewegt. Nie wird es zu fassen, zu halten, auszusprechen sein — niemals ganz! Darin, gerade darin aber findet die Kunst die dauernde Rechtfertigung ihrer beglückenden Mission: das Ewig-Eine, das sich tausendfältig offenbart, in immer neuen Formen und Farben zu suchen und in Ehrfurcht *ahnen* zu lassen. Es beweist noch nichts gegen diese Mission, wenn tausend Künstler die schlichte Ehrfurcht vor der inneren Stimme in sich wie vor den äußeren Offenbarungen des Schöpfers in der Natur verloren haben und tausendfältig herum-



Georg Lührig

Viehherde in Rumänien

irren wie die betäubten Falter im magischen Dämmer der Nacht. Immer wieder gibt es einzelne unter ihnen, für die eine unirdische Flamme in der Finsternis aufleuchtet, der sie zustreben müssen. Sie sind es, die das Reich der Kunst unverrückbar im Zentrum unseres seelischen und geistigen Erlebens erhalten, mag auch die Stellung der Künste im öffentlichen Leben gefährdet und erschüttert sein.

*

Georg Lührig, heute ein Sechzigjähriger, ist dem Gestirn seiner Berufung mit einer seltenen Beständigkeit und Konsequenz gefolgt. Als Zeichner wie als Maler hat er sehr früh seine Eigenart gefunden, und sein gesamtes und überaus reiches Schaffen kreist in konzentrischen Ringen um den Kern einer starken Persönlichkeit. In den vierzig Jahren, die dieses Schaffen zeitlich umgrenzen, haben wir den Pleinairismus, den Impressionismus, den Expressionismus erlebt und zu Grabe getragen, und es gibt Maler genug, die diese Entwicklung mit der Gewissenhaftigkeit eines Manometers verzeichnet haben. Nichts davon bei Lührig. Er ist völlig frei von den Vorschriften der Kunstmode. Es gibt ganz frühe Arbeiten von ihm, Naturstudien, gezeichnete Einfälle, die so meisterlich sind, daß sie ebenfugut heute entstanden sein könnten; und umgekehrt knüpfen Blätter aus den letzten Jahren aufs natürlichste



Georg Lührig

Rumänische Bauern



Georg Lührig

Arbeiter

an die frühen Arbeiten an. Die Ursprünglichkeit einer außerordentlichen Begabung tritt hier mit einer fast absoluten Sicherheit an den Tag.

Die Jahresringe dieses Schaffens umschließen eine nicht minder erstaunliche Fülle an Stoffen. Der Mensch und der menschliche Körper stehen oben an. Das Bildnis und die figürliche Komposition, der zeitgenössische und der zeitlose, der Typus Mensch als Träger und Symbol von Empfindungen und Gewalten; die Landschaft im weitesten wie im engen Raum: mit Wolken, Luft und Winden kosmisch vermählt, oder mikrokosmisch gesehen und in Baum und Strauch, Blatt und Blume andächtig zerlegt; das Tier als einzelne Erscheinung oder in der Natur; die überfinnliche Welt mit Fratzen und Gespenstern, Hexenspuk und personifizierten Erdgewalten. Man sieht: dieser Künstler greift in die Welt nach allen Seiten, er ist nicht auf Landschaft oder Figur, auf Stilleben oder Interieur festzulegen, er ist universell.

Weiter dann: die Ausdrucksmittel, die Technik. Hier darf der Hinweis auf die Lehre eingeschaltet werden, die Lührig in den Jahren 1885—1889 an der Münchener Akademie genoß: bei Heim in der Zeichenklasse, bei Herterich in der Naturklasse, bei Loefftz in der Pleinair-Malerei. Der junge Mann kam aus Göttingen und hatte eigentlich von Kunst nichts gesehen, hatte von der Art, wie Kunst entsteht, noch gar keinen Begriff. Mit Otto Greiner und Paul Hey zusammen studierte er nun. Sie hatten einen ungemessenen Hunger nach allem Sichtbaren; sie gingen mit Zeichenblock und Wasserfarben mittags um ein Uhr ins Café Luitpold und saßen bei ihrer Tasse Kaffee bis nachts um zwölf. Sie malten aus Leibeskräften die Fleckwirkung der Gäste. Manchmal gab es Krach mit den betroffenen Gästen. Aber die Fleckwirkung machte Fortschritte. Die graphischen Techniken wurden eine nach der andern erprobt, Steindruck, Holzschnitt, Radierung, Federzeichnung, Tusche und Pastell, und für die Ölbilder rieb man sich die Farben selbst. Die Wandmalerei blieb ein ungelöstes Rätsel. Der Drang und die Fähigkeit zu monumentaler Komposition konnte sich zunächst nur in zeichnerischen Entwürfen ausgeben. Als dann, zwanzig Jahre später, der Staatsauftrag für zwei mächtige Treppenwände im Dresdner Kultusministerium ein weites Arbeitsfeld eröffnete, mußte die Technik des Farbauftrags mühsam erobert werden, neben dem Lehramt an der Kunstgewerbeschule, das Lührig seit 1910 ausübte. Im Jahre 1916 ist er dann richtiger Professor an der Kunstakademie geworden.

Wir sehen auch hier: dieser Künstler ist weit davon entfernt, sich zu beschränken und ein kluges Spezialistentum zu pflegen. Er will Herr über sein gesamtes Handwerk werden, will Raum haben für die tausend Möglichkeiten der Gestaltung, er will nicht am Handwerk scheitern oder in technischen Sackgassen steckenbleiben. „Daß wir uns in ihr zerstreuen, darum ist die Welt so groß.“ Wer sein Schwergewicht in sich selber spürt, darf diesem Wahrspruche des Dichters folgen ohne Sorgen und Gefahr.

*



Siedlung

Georg Lührig

99 99

7*

99

Die weitere Frage, in welchen Stoffen und in welcher Technik sich die schöpferische Kraft des Künstlers am reinsten offenbart, wo er am reinsten, unmittelbarsten er selbst ist, läßt sich schwer entscheiden.

Zwei große Stoffkreise treten nach Umfang und Bedeutung sinnfällig hervor: der rumänische Osten und der Krieg.

Lührig hat die Jahre 1898—1900 dauernd in Rumänien verbracht und ist danach in regelmäßigen Abständen Gast des Landes gewesen. Eine innere Wahlverwandtschaft zog ihn immer wieder in den Osten mit seinem bunt bewegten Leben, seinen einfacheren Menschen, seiner primitiven Lebenshaltung. Wie ihn in der Landschaft das Urtümliche, Ungebrochene stärker anspricht und bewegt als die kultivierte Schönheit oder die zivilisatorische Entstellung der alten Mutter Erde, so reizt ihn auch in der menschlichen Erscheinung wie im menschlichen Schicksal sozusagen das Urgestein mit seiner reineren Struktur. Freude und Leid, Tod und Leben, Irdisches und Himmlisches ergreifen ihn in den naiven oder grotesken Gestalten dieses Orients unmittelbarer, das Wunderbare erscheint natürlicher und das Natürliche wunderbarer als daheim. Die Romantik des Zigeunertums nimmt ihn gefangen. Eine lange Reihe apostolischer Typen, Patriarchen und Bettler, Mädchen von fremdartig raffiger Schönheit hat er gezeichnet und gemalt. Dazu Landschaften von eigenartigem Sonnenzauber, voll vegetativen Lebens, räumlich weit und voll epischer Ruhe. Diese Bilder und Studien sind etwas anderes als Reisebilder, im Vorübergehen flüchtig aufgegriffen, sind keine irgendwie dankbaren „Motive“, es sind Dokumente, weil es menschliche Bekenntnisse sind.

Der Krieg als Zustand, als Gegenstand künstlerischer Darstellung ist eine merkwürdig unproduktive Zeitererscheinung. Wir haben das ja zur Genüge erlebt. Was ist aus der Kriegspoesie, aus den Kriegsmalereien und Denkmalsversuchen geworden? Dem angeschlagenen Pathos der Form fehlt die Distanz wie der Stil, und die schlichte Wiedergabe der Wirklichkeit bleibt gegenüber dem Gesamterlebnis ganz unzulänglich und im besten Falle episodenhaft. Der Krieg als solcher kann eigentlich nur geschichtlich erfaßt werden, und mit der Schlachtenmalerei ist es zu Ende.

Auch Lührig hat, wie alle anderen Kriegsmaler, seine Episoden festgehalten; er hat nicht, wie Egger-Lienz, den Versuch gemacht, den Schützengraben zu heroisieren, sondern er hat das Zuständliche betont: das Treiben im Lager, die Entlaufung im Bade, den Ausmarsch, den Grabendienst. Hier kann es vorkommen, daß ihn die geologische Struktur des Laufgrabens, der angebrochene Kreidestein der Champagne zeichnerisch mehr interessiert als der Posten in seiner Deckung. Militärische Typen, gefangene Franzosen, kranke Pferde, zerflossene Gehöfte und zerplitterte Bäume — das alles ist nicht das Wesentliche seines Kriegserlebnisses, sondern er sieht — und zwar inmitten der Verwüstung und des Grauens — die unzerstörbaren Kräfte des Lebens neu am Werke. Eine kahle Allee, ein verträumter Weiher im Park, eine wind-



Georg Lührig

Wurzeltstock

schiefe Gruppe alter Häuser, ein Dorf in der Dämmerung, das in die Bodenfalte zu kriechen scheint, Rabenschwärme, die den Himmel verfinstern, eine licht hingeflockte Wolke am Abendhimmel — das sind die Dinge, die den Tuschpinsel, die Rohrfeder oder den Pastellstift zwangsläufiger in Bewegung setzen als Fliegerbomben und Trommelfeuer. Instinktiv bevorzugt der Künstler die positiven Erscheinungen, er schützt sie gewissermaßen vor dem drohenden Untergang, indem er sie ins Bildhafte rettet. Das scheint mir an Lührigs Kriegsarbeiten das charakteristische Merkmal; positiv wie er zu Welt und Leben eingestellt ist, begegnet er der Negation des Lebens durch eine Betonung dessen, was unvergänglich ist.

Eine weitere und doch vielleicht die bedeutendste Gruppe seines Schaffens bilden die Darstellungen des Menschen an sich, des menschlichen Körpers. Aktzeichnungen von Lührig haben sehr früh einen Ruf als unübertroffene Wunderwerke graphischer Kunst gewonnen. Es gibt keine Verkürzung, die er nicht beherrschte, keine Bewegung, die er nicht ohne Rest auszudrücken vermöchte. Er weiß die Erscheinung plastisch bis ins letzte anschaulich zu machen, ohne sich in die Einzelheiten zu verlieren. Es ist immer große, durchfühlte Form, die Gelenke sprechen, die Muskeln schwellen, und die klare Linie bändigt den ungestümen Rhythmus der Formen. Der Akt ist nicht auf die malerische Erscheinung, sondern auf die Funktion hin gesehen. Es ist plastische Menschen-Architektur in diesen Körperstudien, Körperspielen. Die großen Wandmalereien im Treppenhause des Ministeriums zeigen eine solche Fülle körperlicher Bewegungsmotive, daß man fast erschrickt. Die Geister des Lichts und der Finsternis sind einander gegenübergestellt zu einer wahrhaften Geisterschlacht, und der einzige Mangel, der uns heute an ihnen bewußt wird, ist der, daß zuviel kunstvoll gruppierte „Stellung“ den freien Fluß der Gesamtbewegung hemmt. Auch in der Farbe — Welch ein selbständiger Fortschritt über die Monumentalmalerei jener Jahre hinaus! Wie ängstlich wirken Max Klingers ausgeklügelte monumentale Versuche dagegen! Und wenn wir den ganzen Tiefstand jener dekorativen Epoche ermessen wollen, brauchen wir nur an die Fresken Hermann Prells im Albertinum zu denken.

In dieser verblüffenden Schöpfung Lührigs, deren Entwürfe auf das Jahr 1905 zurückgehen, ist der allesbeherrschende Naturalismus jener Tage so selbstverständlich überwunden, als hätte er nie existiert. Man fing damals an, sich für Hodler zu erwärmen. Lührig, an formalem Können dem Schweizer ebenbürtig, an geistiger Energie und mystischem Weltgefühl überlegen, hätte einen guten Teil solcher Wärme gebrauchen können, um auf dem betretenen Wege weiter fortzuschreiten. Denn es war ja sein erster großer Versuch, in zeitlosen Gestalten das Ewige zu verkörpern. Ein Versuch überdies, der von äußeren Schwierigkeiten mancher Art behindert war. Da sich keine weiteren Möglichkeiten für ihn boten, blieb er, wie mancher andere vor ihm, auf zeichnerische Entwürfe und Studien angewiesen. Und dazwischen malte er auch eine Reihe von Ölbildern, zumeist Landschaften und Stilleben.



Georg Lührig

Phantasie

Diese Bilder, die ich hier nicht im einzelnen charakterisieren kann, sind starkfarbig und erscheinen auf den ersten Blick schlechtweg realistisch. Obwohl aber alle Einzelheiten sorgsam durchgeführt sind: der bemooste Baumstumpf, das rauschende Wasser, die Gräser und Farne und Blumen am Ufer — zerfällt das Ganze nicht, sondern erstrahlt in einer geschlossenen Festigkeit, man ist versucht zu sagen: Heiterkeit. Der Malkörper, ohne jede Vordringlichkeit dünn aufgetragen, hat durch wiederholte Lafuren eine erstaunliche Transparenz gewonnen. Die Blumen, Früchte und Schalen auf den Stilleben sind nicht nature morte, sondern irgendwie lebendig verschwifert, sie halten farbige Zwiesprache. Sie schillern nicht in Reflexen und farbigen Schatten, sie spielen keine Farbensymphonie in Grün oder in Ultramarin, sie sind nicht wegen der Farbe, sie sind ihrer selbst wegen da.

Und dann, wenn wir gerade drauf und dran sind, den Schöpfer dieser simplen Dinge als Vertreter des „magischen Realismus“ ganz modern zu stigmatisieren, enttäuscht er uns grausam dadurch, daß er aus einem alten verwitterten Knüppelzaun Köpfe und verrenkte Glieder hervorzaubert, daß er Totenköpfe und Gespenster beschwört und offenbar mit einer Art „zweitem Gesicht“ behaftet ist, das zu der klaren Bestimmtheit, mit der er Formen und Farben meistert, durchaus nicht passen will.

Es muß wohl dabei sein Bewenden haben, daß ein so eigenwilliger Künstler wie Georg Lührig überhaupt nicht in seine Zeit hineinpaßt. Als alle Welt in Licht- und

Luftmalerei schwelgte, zeichnete und malte er wie gestochen. Heute, wo die neue Sachlichkeit auf allen Kunstgassen ausposaunt wird, kann man aus ungezählten Blättern Lührigs klipp und klar nachweisen, daß er ein Phantast ist. Ja, seine Phantasie stellt ihm im Traume sogar technische Aufgaben: sie läßt ihn Bilder sehen bis in die feinsten Einzelheiten der Ausführung, und im Wachen kann er nicht anders, als diese visionäre Strich- oder Pinselführung zu erproben. Er hat kein anderes Stilprinzip als dieses: die Technik jeweilig von der Art des Gegenstandes und von der Absicht des Ausdrucks bestimmen zu lassen. So stehen die Dinge bei ihm derb oder duftig, in breiter Fläche oder intim durchgearbeitet ganz verschieden da. Solch eine Kunst ist, ungeachtet ihres verblüffenden Könnens, sehr verdächtig; sie ist eigentlich recht unbequem, denn sie stellt geistige Anforderungen wie an den, der sie schuf, so auch an den, der sie wahrhaft schauen will.

Da sie aber eine naturgewachsene Kunst ist, voller Ehrfurcht vor dem Seienden und voller Ahnung des Unausprechlichen, das hinter allem Geschaffenen waltet, wird sie auch stets Zeitgenossen finden, die in der Kunst mehr suchen als einen flüchtigen Schmuck der Stunden. Es muß ja auch solche Künstler geben, die so etwas wie eine Mission in sich zu fühlen glauben. Georg Lührig drückt den Sinn seiner Berufung etwa so aus:

„Wenn ich als Ägypter geboren wäre, würde ich Hieroglyphen malen, als künstlerischer Sinnbilder und Träger des Wissens und unsterblicher Weisheit. Sie, die über und hinter den Dingen waltet, ist das Wesentliche dessen, was ich ausdrücken will.“



BILD UND RUHM VON PAUL SCHUBRING

Ich ging durchs athenische Nationalmuseum und sah vielen Grabdenkmälern ins Auge. Namentlich große, ruhige, edle Frauenköpfe fesselten mich. Da war keine Erregung, nichts Momentanes, sondern nur Ruhe und Bleibe. Edelste Bildung wie bei einem schönen Tier; großer, einfacher Blick, nicht der, von dem Dante im 4. Infernogeſang ſpricht, ſondern eher dem des Löwen im Purgatorio vergleichbar. In allem Natur, Selbſtverſtändlichkeit, Ewigkeit; kein Zweck und kein Hinausſtreben, ſondern zufriedene Hingabe an die Exiſtenz. So alſo wollten die Griechen ihre Ahnen ſehen, ſo ſollte in Enkeln und Kinderherzen die Erinnerung an vergangene teure Menſchen gepflegt werden. Ich ging weiter und ſah noch viel anders Geſtaltetes; aber dieſer erſte Eindruck blieb der ſtärkſte und ich wurde ihn auf der ganzen Reiſe nicht wieder los. Denn es war klar, dieſe Menſchen offenbarten nicht fauſtiſchen Drang, nicht Probleme und Gequältes, nicht Ethos und Trotz; ſie folgen freudig dem Trieb ihres Blutes, und der Gedanke von Sünde und Erlöſung kam dieſen Sonnenkindern gar nicht. Sind wir nun ſeit dem Jahre 1 reicher, glücklicher und beſſer geworden? Hat uns dieſe ganze Zappelerei gefördert? Und wenn nicht, können wir wieder zurück in die homerischen Gefilde ohne Reflexion?

Aber noch anderes bewegte mich. Alle dieſe Männer und Frauen in Marmor des Penteli ſind längſt vergeſſen; wir haben ein paar Namen wie Hegeso und Ariſtion, aber wir verbinden nichts damit, was über die Schau herüberginge. Wie vielen Menſchen hat ſchon die Hegesoſtele Glück, Empfindung und Seelenfülle ſeit 2400 Jahren geſchenkt; aber wir ahnen nicht, wer dieſe Frau war und ob ihre Perſon der Kraft entſprach, die ihr Stein ausſtrahlt? Alſo iſt es nur das Kunſtwerk, das ſpricht, das Modell iſt gleichgültig? Auch das wollte mich nicht überzeugen. Wieder dachte ich an Dante, wie im Höllentrichter alle hier Eingekloſſenen die beiden Wanderer anſehen, von ihnen auf der Oberwelt zu ſprechen, daß ſie nicht ganz vergeſſen würden, ſondern noch Fama, Ruhm und Lebendigkeit behielten. Hier alſo ſchreien die Schatten um Blut und Erinnerung; dort offenbart die Kunſt unendliches Leben und weiß kaum, um wen es ſich eigentlich handelt. Dante hat doch recht: „Die Schere Zeit kürzt doch täglich den Mantel des Ruhmes“; übrig bleiben nur unſterbliche Terzinen des größten Gedichtes Europas, in dem Edle und Unedle, Wichtige und Unwichtige, füße Sünderinnen wie Francesca, edle Schurken wie Ugolino ihre Ewigkeit bekommen haben.

Geht es ſo nicht mit vielen Kunſtwerken, daß ſie unſterblicher ſind als ihre ſterblichen Modelle? Von Uta von Ballenſtedt wiſſen die Historiker einige trockene Zahlen über Geburt, Heirat und Tod; ſonſt iſt ihr Name längſt herabgeſtiegen in das Tal der Vergeſſenheit. Aber im Gebilde des großen Naumburger Meiſters lebt ſie

fort als eine der edelsten Frauengestalten des deutschen Mittelalters, Würde und Weichheit, Stolz und Güte immer wieder verbreitend.

Im Bardini-Museum in Florenz steht eine Holzfigur der jungfräulichen Maria (Abb. S. 107), einst das Gegenstück zu einem Engel der Verkündigung, pisanisch um 1380. Sie steht ganz still und schlicht da im langen, geblühten, gürtellosen Kleid, die Linke hält das Buch, in dem sie gelesen, die Rechte legt sich bei den Worten „gratia plena, benedictus fructus ventris tui“ staunend vor die Brust; der Kopf geht mit leiser Frage und Neugier ein wenig auf die rechte Seite, fragend suchen die Augen in weiter Ferne, wie sich das Rätsel dieser Stunde löse. Wie oft stand ich vor dieser Figur — Bardini zeigte sie mir vor fünfundzwanzig Jahren, als er sie gerade gekauft hatte, mit besonderem Stolz — und suchte in die füße Seele dieses lieblichen Geschöpfes einzudringen. Vielleicht war das Modell ein einfaches Pisaner Mädchen, in jener Schönheit, Gesundheit und Ruhe, die man in dem „Garten Europas“ vor Muffolini so häufig antraf, aber sicher Analphabetin (trotz des Buches) und ohne alles ethische Pathos. In dieser Statue tönt innig der Sang von Frauenliebreiz und -unschuld, von Einfachheit und guter Natur. Hier schwingen keine „Schüffelfalten“, hier keucht nicht laute Wellenbewegung spätgotischer Mantelfäume ein aufdringliches Pathos vor; es fehlt der Sturm der Seele, obwohl es sich für diese Frau doch um die entscheidendste Stunde ihres Lebens handelt.

Von dem lieblichen Madonnengesicht auf *Filippo Lippi's* Tondo im Pitti — es ist unbedingt das Bild, das ich dort stehen würde, wenn mein Lodenmantel reichte — wissen wir einiges: ja, es ist *Lucrezia Buti*, eine Nonne in Prato, die der Frate durchaus nicht lieben durfte (Abb. S. 109). Er tat es aber doch, und das Söhnchen dieses Liebesbundes ist der von Kunstfreunden recht geschätzte Filippino. Macht diese Anekdote den Wert des Bildes aus? Man hört sie schmunzelnd, um dann das Bild wirklich anzusehen. Ich mag nun nicht lange beschreiben, sage nur, so etwa denke ich mir *Beatrice*, als sie jung in die Ehe trat. Vielleicht haben Mönch und Nonne in Prato in ziemlicher Kargheit gehaust, vielleicht war diese Stube nicht sehr sauber und die Windeln nicht immer trocken — in dem Bilde lebt Erhöhtes, Geweihtes, Adel des Menschentums. Wir wissen, daß die italienischen Bilder meist eine sehr intime Sprache reden; denn sie wurden auf Bestellung, nicht wie bei uns auf Vorrat gemalt, oft für einen bestimmten Tag, für ein junges Ehepaar, für ein Elternpaar, das die Tochter wenigstens im Bilde bei sich behalten wollte, wenn sie heiratete. Bei manchen der bekannten Profilbilder junger Frauen aus dem Florentiner Quattrocento wissen wir zwar den Namen, wie bei dem bekannten Bilde im Museo Poldi Pezzoli in Mailand, daß diese junge Frau nämlich eine Bardi aus Florenz ist, aber das sagt uns nicht viel. Wir lesen vielleicht die Novelle der Lionora de Bardi und des Filippo Buondelmonte wieder, die kein geringerer als Leon Battista Alberti verfaßt haben soll (ich habe sie in meinem Bändchen: „Shakespeares italienische Novellen“, Berlin, Bard, mit über-



Athena: Bronzestatue, 5. Jahrh. v. Chr. Athen



Pisanisch um 1380. Holzstatue der Jungfrau Maria.
Florenz, Museum Bardini

setzt), ohne zu wissen, ob diese Lionora mit dem Mailänder Porträt etwas zu tun hat. Wir fühlen nur den Typ „Florentiner Edeldame des 15. Jahrhunderts“ mit Sonderfickfal. Bei dem abgebildeten Porträt in London wissen wir gar keinen Namen; um so frischer gehen wir an dieses scharfe Treppenprofil, die hohe Stirn, den steilen Hals, den Brokat der Haube und des Kleides heran, genießen Rhythmus, Kontrast, Fläche und Linienpiel und mit einem Male gewinnt Bild und Person, Malerei und Zeichnung, Farbe und Linie eine fleischgewordene Gegenwart und ein Strukturpiel, als ob wir mit einer uns seit langem bekannten Gestalt uns unterhielten und sie ausfragten.

Jeder Berliner und viele Nichtberliner kennen die nette *Winzerin* von *Francesco Cossa* aus dem Kaiser-Friedrich-Museum. Da schreitet ein junges, höchst gefundes, im Dorfflegen robustes Landmädchen aus dem Weinberg, in dem sie gearbeitet hat, abends zur väterlichen Hütte. Sie ist nicht müde, die schwere Hacke schultert sie mit froher Luft, stolz bringt sie die nach langer Pflege gepflückten Trauben der Mutter, die froh sein wird und ein Auge zudrückt, wenn nach dem Abendbrot das fleißige Ding noch eine Stunde verschwindet. Viel arbeitssame Leute unten im Tal, Bauern und Gutsherren; ein kleines Städtchen am Fluß vom Typus Fabriano oder Macerata. Das Leben dieses Landmädchens ist vermutlich sehr einfach verlaufen, sie heiratete, bekam viele Kinder, schuftete in Haus und Garten und trank mit ihrem Mann den selbstgebauten Wein aus — also nichts gerade besonders Interessantes; heut aber hängt diese Marietta in einem der schönsten Säle des vielgepriesenen, nie genug zu preisenden Kaiser-Friedrich-Museums, vornehme Damen und Herren, Wandervögel, zu kluge Studentinnen und hochnäsige Kunsthistoriker bleiben davor stehen, man sieht bisweilen sogar den englischen Minister Haldane und Ibrahim Pascha aus Angora — alle neigen sich diesem Bilde, dieser köstlichen Frische, dieser ursprünglichen Grazie, dieser Unbekümmertheit einer ahnungslosen Seele. Marietta hätte schön aufgelacht, wenn man ihr damals, als sie noch Trauben pflückte, gesagt hätte, wer alles sie später mal ganz genau ansehen würde. Ganz gut, daß sie es nicht wußte; sie wäre sicher davongerannt.

Im Wiener Hofmuseum, das in seinem unbeschreiblichen Glanz heute das vornehmste Zeugnis der alten felix Austria ist, gibt es ein Bild der heiligen *Giustina* von *Moretto*, das mich in seiner intimen Sprache immer besonders rührt. (Abb. S. 111). Bei der Heiligen schimmert weiß und stolz ein Einhorn, und daraus wissen wir, daß diese Heilige eine besondere Patronin der Keuschheit ist. In der Tat kniet rechts neben ihr ein Edelmann, der den Blick zu ihr erhebt; ganz ruhig, ganz bestätigend antwortet ihm das Auge der heiligen Frau. Es ist eine Stimmung, die wir am kürzesten mit den Versen wiedergeben:

„Dir, der Unberührbaren, ist es nicht benommen,
Daß die leicht Verführbaren traulich zu dir kommen.“



Fra Filippo Lippi: Kopf aus dem Madonnenondo. Florenz, Pitti



Morone: Lucrezia Alardi. Newyork, Davis-Collection

Vor 400 Jahren hat einmal ein Brescianer Edelmann, von dem wir sonst nichts wissen, aus uns unbekanntem Gründen Keuschheit gelobt und wohl diese Tafel für die Kapelle des Ordens oder seiner Familie gestiftet. Das Gelübde ist vielleicht der Endpunkt schweren Schicksals, eindringlichster Qual. Der Name ist verklungen, zur Giustina beten auch nicht alle unsere Leser mehr; aber die Ewigkeit dieses Blickes bleibt, das Herzbewegliche der Gewissensnot erleben Taufende, die alljährlich vor diesem Bilde stehen, in neuer Spannung nach.

Soll ich diesem Bilde des Verzichts noch ein Bild höchster Erwartung entgegenstellen, so wähle ich eine Mythologie von *Correggio*, die zauberhafte „*Io*“ der gleichen Wiener Sammlung. Isabella d'Ete hatte sich für die vier Wände ihres Kabinettes vier Bilder bei *Correggio* bestellt; er wählte als Hauptthema die vier Elemente: Luft, Wasser, Erde, Feuer. Die Luft illustriert der von Zeus' Adler in die Luft gerissene Ganymed, das Wasser die Leda, die der Schwan umbuhlt; Feuer ist Danaes goldener Regen, die Erde Io, die den Wolkenkuß des Zeus empfängt. In Parma oder Reggio hat der damals fünfunddreißigjährige Maler sich seine Modelle gesucht und bei der Io einen schönen Rückenakt gemalt, über den das zarteste Sonnenlicht liebend hinrieffelt. Der Gott ist in der Wolke verschleiert. Wer mag das Mädchen gewesen sein, das dem Maler seine Glieder enthüllte? Sie ist längst vergessen; unvergessen aber ist ihr Bild, geschaffen von einem Lichtmaler, den kein Impressionist des 19. Jahrhunderts erreicht, geweiht nicht nur durch das kosmische Thema des ganzen Zyklus, sondern noch viel mehr durch die hohe Vergeistigung und Beseelung aller Formen. Wie derb und fleischig wirken daneben die Ignuden Tizians! Nur Giorgiones Venus kann sich mit dieser Zartheit messen.

Zwei Frauenporträts von Morone und Guido Reni mögen den Schluß bilden. Die fromme *Lucrezia Alardi* aus Bergamo hat sich als Stifterin einer Kapelle für die heilige Anna von Morone in Nonnentracht malen lassen — vermutlich als Witwe (Abb. S. 109). Das alles sagt die breite Inschrift. Aber dies Bild wächst weit über Name, Stand und Absicht hinaus. Vor uns steht die starke feste Renaissancefrau der reifen Zeit, gefättigt mit Ehre, Reichtum, Gesundheit und Klugheit, eingebunden in die Welt des Gebets und doch Zeugnis ablegend von viel Tätigkeit, Willen und starkem Frauentum. — *Guido Reni* hat in seinem schönsten Frauenporträt seine Mutter gemalt, eine edle Bologneserin, ebenso in der Schleiertracht der Witwe (Abb. S. 112). Die Mütter der Künstler gehören ganz eng zu ihrem Werk, ihrer Kunst. Ich denke an Dürers Mutter, an Maria Pypelinx, die wundervolle Mutter des Rubens, ich denke an Frau Aja in Frankfurt, an Henriette Feuerbach. Von vielen dieser Mütter wissen wir noch einzelnes, von Guido Renis Mutter nur, daß sie einen Sohn gebar, der zu den Großen im italienischen Pantheon gehört. Ruhig, hell und freudig leuchtet ihr Blick; stolz hält sie dem Pinsel des Sohnes still, beglückt, daß dessen Kunst auch sie unsterblich machen wird.



Moretto: Santa Giustina. Wien, Hofmuseum



Guido Reni. Die Mutter des Künstlers. Bologna, Pinakothek

Wir könnten noch lange fortfahren, aber es mag genug sein, der Leser versteht, was ich meine. Unser persönliches Menschentum, der Zufall unserer Existenz, das Vergängliche der Erscheinung wird von der Kunst auf ihre großen Fittiche genommen und der Sonne zugetragen. Manche Namen hatten einst Glanz und Klang — ich denke z. B. an Gattamelata und Colleoni — aber ihr persönliches Schicksal ist ganz vergessen, ewig sind nur die Denkmäler Donatellos und Verrocchios. Im Schutz der Anonymität ist manches schlichte Landmädchen die Fürstin eines Bilderzaales geworden, während die damals von ihr scheu begrüßte Fürstin längst vergessen ist. „Fama,“ so rufen Dantes Höllengestalten verzweifelt immer wieder. Gelassen antwortet der große Seher: „Fama, ich gebe sie euch,“ sei es in Terzinen, sei es in der Ewigkeit des Bildes und Marmors.

HANS THOMA UND DRESDEN

VON MAX LEHRS

Was ich hier zu erzählen habe, sind eben Erlebnisse und Erinnerungen. Die darin auftretenden Personen sind bis auf den Schreiber fast alle tot und Indiskretionen deshalb nicht zu befürchten. Die Handlung spielt zu Beginn des Jahres 1893 bis in den Frühling hinein, der auch damals schon das Elbtal und die Loschwitz Höhen mit rosenroten Pfirsichblüten überzog, Wiesen und Hänge mit einem Hauch von jungem Grün bedeckte und die Schwalben zwitschernd um die Giebel der alten, jetzt fast ausgestorbenen Fachwerkhäuser kreisen ließ.

„Die Welt war damals harmlos noch“, der Geist Ludwig Richters, der diese Gegend so geliebt und in seinen Holzschnitten verherrlicht hatte, lag über Strom und Uferhöhen. Auch in der Kunst war es so geblieben. Man legte in Elbflorenz Wert auf den geistigen Inhalt eines Bildes, hielt eine gewisse handwerkliche Schulung der Künstler, eine Beherrschung der Zeichnung und der Technik für selbstverständliche Vorbedingungen ihrer Kunst, deren Namen man — ich weiß nicht ob mit oder ohne Berechtigung — von „Können“ ableitete. Kurz, es war ganz anders wie heute, und Max Liebermann hätte damals keinen Anlaß zu seinem hübschen Ausspruch gehabt: „Es ist noch kein Beweis von Genie, wenn einer nichts kann!“

Aber Dresden schlief nicht mehr. Es wetterleuchtete hier und da, und einige Hechte im Karpfenteich, zu denen seit Beginn der achtziger Jahre namentlich auch die Direktoren der Kunstsammlungen gehörten, brachten eine wohltuende Beunruhigung in den bis dahin von keinem Windhauch gestreiften Wasser Spiegel. Es tauchten Namen auf, die man vorher nicht gehört hatte: Böcklin, Uhde, Liebermann, Thoma, Klinger, es bildeten sich Parteien, die sich um der neuen Götter willen heftig bekämpften, und die Vertreter und Verfechter der bewährten alten Kunstanschauungen hatten es nicht leicht, ihre Hochburg von den Wällen der Brühlischen Terrasse herab zu verteidigen. Karl Woermann setzte in der Gemäldegalerie trotz aller akademischen Widerstände den Ankauf einer Reihe hervorragender Bilder von Böcklin, Lenbach, Leibl, Uhde, Menzel, Liebermann, Thoma, Klinger und Kalkreuth durch, und Georg Treu wagte es, in der Skulpturensammlung Werke von Meunier, Rodin, Bartholomé, Laurens, Dalou oder Dubois den seit Winckelmanns Tagen altgeheiligten griechischen Göttern an die Seite zu stellen.

Der Unterzeichnete hatte es im Kupferstichkabinett, dem man glücklicherweise nur eine sekundäre Bedeutung beimaß und dessen Direktion daher bei ihren Ankäufen durch keine „Kommission“ gehemmt war, verhältnismäßig leicht, den Neuen und Jungen ihre Pforten zu öffnen.

Aber der große Anreger, der über den Abteilungsdirektionen stand und der ihnen mit nimmer ermüdendem Eifer die Wege ebnete, war doch der feinsinnige Kunstfreund

Woldemar von Seidlitz, der als vortragender Rat eine entscheidende Stimme in der Generaldirektion der Kgl. Sammlungen hatte und der mit einem Altruismus ohne gleichen *jede* Abteilung durch teilweise auf sein Risiko unternommene Ankäufe, oft auch durch wertvolle Geschenke aus eigenen Mitteln zu fördern bestrebt war.

Er war es auch, bei dem ich in den achtziger Jahren die ersten Aquarelle von Hans Thoma kennenzulernen Gelegenheit hatte, die mich — ich gestehe es — zuerst fremdartig berührten und deren herbe Schönheit mir erst später aufging, als ich durch Vermittlung meines Freundes Henry Thode auch die ersten bemalten Lithographien seiner Hand sah. Ich erwarb einige der schönsten davon für das Kupferstichkabinett im Jahre 1892 und fand diese volkstümlichen Blätter so ausgezeichnet, daß ich die Sammlung zu vervollständigen beschloß. Das war, wie ich hier, nur zur Steuer der Wahrheit, nicht, um mich dessen zu rühmen, betonen möchte, ein Unterfangen, denn keine öffentliche Sammlung befaß zu dieser Zeit auch nur ein einziges Blatt von Thoma. Im Dezember 1892 schickte mir Thode, der damals noch nicht Universitätsprofessor in Heidelberg, sondern Direktor des Staedelfchen Kunstinstituts zu Frankfurt a. M. war, sein eben erschienenenes reizendes Buch „Federspiele“, in dem er zu einer Anzahl Federzeichnungen des von ihm hochverehrten Freundes Thoma launige Erklärungen in Versen gab, eine Art Leitfaden für das Publikum, die phantasievollen Einfälle einer Künstlerseele zu verstehen und zu genießen. In einem gereimten Vorwort war gesagt, daß dies Federspiel eine Art Fangball zwischen Hans und Heinz sei, der die Zeichnungen seines Freundes zu deuten versuchen wolle. Nur in *einem* Falle schrieb Thode unter die am Schluß wiedergegebene Vignette mit dem im Rachen eines halb fisch-, halb schneckenartigen Ungetüms seine Flöte blasenden Knäbleins:

Umsonst

Nein, Hans, du wirfst den Ball zu hoch,
ich kann ihn nicht mehr fangen:
Im grünen Wipfel, sieh' es doch,
des Baumes blieb er hangen.

Nun muß ich klettern Ast um Ast,
will ich zu ihm gelangen,
und glaubt' ich schon, ich hätt' ihn fast,
ist er mir doch entgangen.

Da fällt er hin! — So ist's kein Spiel,
das kannst du nicht verlangen!
Komm! tiefer wähle dir dein Ziel,
soll ich den Ball dir fangen.

Man muß es meiner jugendlichen Begeisterung für den Künstler zugute halten, wenn ich daraufhin meinem Freunde Seidlitz die folgenden Gegenstrophen unter dem gleichen, nur anders gemeinten Titel „Umfonst“ zufandte:

Es sitzt ein Knäblein, leichtbeschwingt,
heißt: *Künstlerphantasie*;
gar hell aus feiner Flöte klingt
die alte Melodie:

„O Heimattal, wie bist du schön!
O morgenfrische Au!
Wie strahlt ob dunkeln Schwarzwaldhöh'n
des Himmels reines Blau!“

„Wie leuchten Bächlein silberhell
aus tiefem Wiefengrün,
wo taubeglänzt am muntern Quell
die Himmelschlüssel blühn!“

Und schon im Himmel wäht es sich:
der bösen Welt entrückt;
da überm Haupt ihm dehnt es sich:
wie's Büblein jäh erschrickt!

Es faß dem Untier: *Publikum*
im aufgesperrten Rachen,
fischblütig kalt und schneckendumm.
Da war nichts mehr zu machen.

Seidlitz, den dieser Sängerkrieg amüsierte, schickte die Verse heimlich an Ferdinand Avenarius, in dessen Kunstwart sie im Januarheft des Jahres 1893 unter dem Pseudonym „Emell“ = M. L. erschienen.

Ich fandte, durch Seidlitzens Beifall ermutigt, ein Exemplar des Heftes an Hans Thoma und erhielt postwendend das folgende, vom 26. Januar 1893 datierte Schreiben des Künstlers aus Frankfurt a. M.

„Besten Dank für die freundliche Zufendung des „Kunstwart“ mit dem schönen Gedicht von „Emell“.

Ich vermute, daß Sie mit diesem lieben Dichter bekannt sind, deshalb erlaube ich mir, Sie zu bitten, ihm zu sagen, daß mir seine Erklärung meines wunderlichen

Phantasiegebildes große Freude macht und daß es wohl keine bessere und auch — gütigere — für daselbe geben könnte.

Aus dem Gedichte weht mir ganz warm ein Stück von meiner Jugendzeit entgegen — ein Schwarzwaldbild, so sonnig und glänzend!

Ja, das war's, was mich dazu trieb, sorglos wie ein Kind das zu tun und zu probieren, das zum Ausdruck zu bringen, was die Heimat mich erschauen ließ. —

Ich würde vermuthen, daß Herr Emell mich persönlich kennen müßte, wenn ich nicht wüßte, daß ein Dichter auch ein Zeichendeuter ist, der durch Striche und Farben hindurch seelische Geheimnisse erschauen kann. Ja das „schneckendumme“ Unthier, das gierige, immer bereit zu verschlingen, weiß oft gar nicht, was für ein guter Bissen ihm im Munde sitzt — das ist gut eingerichtet, so nur kann manches von Künstlerphantasie sich auswachsen, das, zu früh entdeckt, rücksichtslos verdaut würde — verbraucht für das tägliche Bedürfnis — mit allerlei Würzen für daselbe mundgerecht gemacht — Bitter und herb erscheint oft dem Unthier die Künstlerphantasie — aber es schnappt nach ihr, wenn es von Süßigkeiten und scharfen Gewürzen den Magen verdorben hat. — Ein fürchterlicher Magen! — doch da schweigt man besser davon.

Wie gut, daß es noch Geheimnisse giebt und stille Plätzchen und verborgene Quellen! Daß der Dichter Emell auch dort gerne weilt, weiß ich jetzt — ich werde ihn wohl einmal finden.

Ihnen und dem Dichter meinen besten Dank!

Mit freundlichem Gruß

Ihr ergebener Hans Thoma.“

Dieser Brief leitete eine längere Korrespondenz zwischen uns ein, die mehr oder minder lebhaft, bis zum Jahre 1920 andauerte und die in 85 reizenden Briefen und Postkarten Thomas als stattlicher Band vor mir liegt. In dem nächstfolgenden Brief vom 10. Februar handelte sich's um des Künstlers Zustimmung zur Veröffentlichung des entzückenden Bildnisses vom sogenannten „Schwesterle“, der Tochter Irene seines alten Freundes Ernst Sattler in Loschwitz.¹⁾ Er gab sie mir bereitwilligst und knüpfte zugleich an diese Lithographie, einen seiner ersten und schönsten Versuche, folgende Bemerkungen, die ich der Vergessenheit entreißen möchte:

„Ob das Interesse für Ihren Aufsatz haben könnte, weiß ich nicht, aber doch möchte ich bemerken, daß die Lithographien auf einem sogenannten Tachographen von mir selbst gedruckt sind und also auf regelrecht korrektes Lithographie- und Druckverfahren gar keinen Anspruch machen können, daß aber gerade die Mangelhaftigkeit oder Einfachheit des Verfahrens mich gezwungen hat, alles Unnötige wegzulassen und daß gerade diese Vereinfachung dem künstlerischen Ausdruck der Sachen zu gut gekommen ist.“

¹⁾ Der betreffende Aufsatz über Hans Thoma aus meiner Feder erschien 1900 in den Graphischen Künsten Jahrg. XXIII S. 69.

Ein Aufheben der mechanischen Vollkommenheit ist für die Kunst oft gar kein Fehler, es zwingt uns, an den Kern der Sache zu denken und bei dem zu bleiben.“

Dann fährt er fort:

„Nach Dresden komme ich jetzt bald einmal — so im Frühling — ich freue mich sehr, Sie mit unferm Dichter Emell persönlich begrüßen zu können. — Daß ich die Dresdner Gallerie noch nicht gesehen habe, ist eigentlich eine Schande, die ich nicht mehr allzu lange auf mir sitzen lassen darf. —

Einer meiner Freunde hier ist von dem Gedicht besonders entzückt, da er mich sehr genau und seit Jahren kennt, so theile ich Ihnen gerne mit, daß er findet, das Wesen meines künstlerischen Schaffens sei noch nie liebenswürdiger, inniger, knapper und verständnisvoller ausgesprochen worden, als in diesem Gedicht — er wollte übrigens selbst an Sie schreiben — er sprach wenigstens davon, das zu tun.—“

In einem bald folgenden Brief vom 25. Februar schreibt er:

„Ehe ich nach Dresden komme, theile ich es Ihnen jedenfalls mit, wenn Sie abwesend sind, so kann ich ja leicht die Reise um 8 Tage früher oder später antreten — denn verfehlen möchte ich Sie durchaus nicht — besonders da der Dichter Emell Sie jedenfalls auf Ihrer Reise begleitet. — Vor dem richtigen und sicheren Frühling werde ich wohl auch nicht von hier weg kommen. — Vielleicht im Mai.“

Der Zufall fügte es, daß ich ihm zuvorkommen und ihn bereits im April in Frankfurt besuchen konnte. Inzwischen hatte die Dresdner Galerie den „Hüter des Tales“ erworben, was ihn sehr freute und ermutigte, da er, wie in fast allen andern Galerien, auch in ihr noch nicht vertreten war. Er dankte mir unterm 19. April für die Mitteilung und schrieb u. a.:

„Gestern Abend war Dr. Lichtwark bei uns und kommt auch heut Mittag nochmals, ich freue mich sehr an seinem lebendigen Interesse und an seinen weitumfassenden Plänen und Absichten. — Die Hoffnung, daß die Kunst wieder eine hohe Stelle im Geistesleben Deutschlands einnehmen wird, daß sie wieder eine recht eigene heimische Pflanze werden kann, erfüllt mich und so schicke ich Ihnen meine herzlichsten Grüße. Ihr Hans Thoma.“ Und am 26.:

„Ich freue mich nun sehr auf Dresden und all die guten Freunde, welche ich dort gefunden habe. Ich freue mich auf die Fortsetzung der schönen Stunden, die Ihr lieber Besuch uns gebracht hat. Wir werden bei meinem alten Freunde Sattler in Loschwitz wohnen, das mag den Verkehr mit Dresden wohl etwas erschweren, dafür bleibe ich aber auch ein paar Tage länger.“

Und er *kam* am 29. April mit seiner lieben, künstlerisch hochbegabten Gattin Cella, die wie ein gleichzeitiger Deckelpokal zu ihm paßte. Sie blieben bis zum 9. Mai bei Sattler, der in Loschwitz an der Berglehne, wo jetzt die Schwebebahn emporsteigt, ein reizend malerisches Häuschen bewohnte. Wir waren viel beisammen, in der Galerie, im Kupferstichkabinett, bei Freund Seidlitz und bei uns, wo er sich in das

nach Namen, Stand, Wohnort und Zweck der Reife eingeteilte Fremdenbuch einschrieb: „Hans Thoma — Maler — Freund suchend“ und in der Rubrik „Bemerkungen“ launig hinzufügte: „Gute Geschäfte gemacht!“

Über Berlin zurückgekehrt, versprach er mir, die kleine Sammlung feiner Steindrucke im Kupferstichkabinett durch Drucke seiner neuen Arbeiten zu ergänzen. Es knüpfte sich daran ein viele Jahre währender Gedankenaustausch, dem unsere Sammlung ihren großen Reichtum an graphischen Werken Hans Thomas zu danken hat. Schon die erste Sendung, die ich als Geschenk des Künstlers buchen durfte, enthielt viele seltene Blätter, z. T. bemalte Drucke, die heute im Kunsthandel, wenn sie überhaupt noch vorkommen, hoch bewertet sind. So wuchs unsere Thoma-Sammlung allmählich, da er von Zeit zu Zeit die neuen Arbeiten einsandte. Er schrieb mir allerdings im Sommer 1894, daß er sich bei seiner lithographischen Tätigkeit in *einem* verrechnet habe. Er hatte geglaubt, die Blätter würden sich eine gewisse gesunde Popularität erringen, aber außer in Dresden sei gar nichts davon verkauft worden, in Berlin nicht und in Wien auf der Ausstellung der Graphischen Künfte kein einziges Blatt. „Es soll das keine Klage sein“, setzte er hinzu, „daß ich Ihnen mitteile, wie wenig Interesse sich zeigt — ich habe mich ja in schlimmeren Zeiten nicht gar zu viel gekümmert, ob Jemand meine Bilder will oder nicht, und jetzt bin ich in der glücklichen Lage, ganz meinem Behagen zur Arbeit folgen zu können.“

Thoma siedelte im April 1894 nach Oberursel im Taunus über, wo er ein Häuschen mit Bauerngarten gemietet hatte, in dem er Bohnen, Kürbisse, Sonnenblumen und Refeda zu ziehen gedachte. Auch ein Hühnerstall war damit verbunden, und da er so alle Elemente seiner Kunst in Ruhe und Landluft beisammen hatte, die Zimmer aber klein waren, legte er sich mit Eifer aufs Lithographieren. An den Vorgängen in Dresden nahm er auch weiter lebhaften Anteil und sandte mir zu dem reizenden Maienfest, das die jungen Künstler am 16. Mai 1894 anlässlich der Gründung der Sezession in Goppeln feierten, einen telegraphischen Gruß: „Möge in der Kunst wie in der Natur der Mai, seinem Rufe getreu, die lieblichste Zeit sein. Zum Maienfest der Künstler in Goppeln sendet die herzlichsten Grüße — Hans Thoma.“

Im Oktober 1895 vollzog sich dann der Galerie-Ankauf des Selbstbildnisses von 1880, das den vierzigjährigen Meister in der Vollkraft seines Schaffens unter einem fruchtbeladenen Apfelzweig darstellt. Über die Nachricht, daß das Bild nun neben dem „Hüter des Tales“ hänge, schrieb er mir sehr erfreut und äußerte gleichzeitig den lebhaften Wunsch, auch Max Klinger kennenzulernen, wenn er einmal wieder nach Dresden und Leipzig käme. Leider erfüllte sich diese Hoffnung nicht. Im Februar 1897 starb am Vorabend ihres 93. Geburtstages seine Mutter, an der er sehr hing; er hatte sie wiederholt in Lithographien und Radierungen porträtiert.

Im selben Jahre erschien die reizende kleine Schrift einer feinsinnigen Dresdner Dame, Frau Helene Hammer, unter dem Pseudonym „Y. Z.“, die dem Meister viele neue

Freunde warb und die Liebe zu feinen Werken in weite Kreise trug. Er schrieb hochbeglückt darüber:

„Gestern habe ich nun die Schrift H. Th. von Y. Z. erhalten und ich war, nachdem ich sie gelesen, tief ergriffen. Da ja gerade ich dieser H. Th. bin, kann ich nicht viel darüber sagen, aber in dieser Art verstanden zu werden und solch einen Dank zu bekommen, ist ein Lohn, wie ihn ein Künstler nicht besser wünschen kann. Herzlich danke ich nun auch Ihnen, daß Sie, als neues Zeichen Ihrer alten Freundesgefinnung zu mir, diesem Werkchen — nun ich will einmal sagen — Gevatter gestanden sind.“
Schon am ersten Tage nach dem Erscheinen des Büchleins waren in Frankfurt 500 Exemplare verkauft, ein Beweis für die zunehmende Popularität seiner Kunst auch am Ort seiner Tätigkeit, wo man sich früher nur wenig um ihn gekümmert hatte. Ich kann mir nicht verlagern, hier eine darauf bezügliche Stelle aus einem Brief an meine Frau zu zitieren, die für seine schlichte Einsiedlerart charakteristisch ist. Unterm 17. Februar 1898 schreibt er: „Man hat mich auch zum Vorsitzenden der hiesigen Künstlergesellschaft genötigt — auch das ging nicht ohne Kampf ab — vielleicht wollten auch die Frankfurter einmal ihren Kampf haben. Ich bin kein Freund von Kampf — und doch scheint man mich gerne auf Kampfplätzen zu sehen und will mich immer wieder hinauslotfen aus meinem friedlichen Gehege, welches ich mir aus Stacheln und Dornen des Lebens geflochten habe.“

Hier möchte ich die Erinnerungen, die sich an Hans Thoma und seine besonderen Beziehungen zu Dresden für mich knüpfen, schließen, obwohl sie noch bis zu seinem 1921 erfolgten Tode weiterbestanden. Es lag mir nur daran, an der Hand seiner Briefe zu zeigen, daß er sich zuerst in *Dresden* voll gewürdigt und verstanden fühlte zu einer Zeit, als andere Kunststädte, selbst die seiner engeren Heimat, noch nicht viel nach ihm fragten. Die Sammlung seiner Lithographien und Radierungen in unferm Kupferstichkabinett umfaßt heute 195 Blätter, von denen 124 Geschenke des Künstlers sind. Die Galerie, der Woermann noch 1897 ein früheres Bild „Das Frühlingsidyll“ von 1871 zugeführt hatte, erwarb zuletzt 1916 ein noch früheres, besonders köstliches: „Laufenburg a. Rh.“ von 1870, das ich als Stellvertreter des im Felde weilenden Direktors Posse bei einem Berliner Kunsthändler fand. Man mußte es bereits mit 16 000 Mark bezahlen, und ich erfuhr später von Seidlitz, daß Thoma nach seiner eigenen Aussage, als er es *damals* selbst verkaufen wollte, 50 Gulden dafür erhalten hatte.

Dann mehrten sich die Zeichen der Anerkennung, die ihm von allen Seiten zuteil wurden und von denen ihn die aus der Heimat besonders freuten. Nachdem ihm der Großherzog von Baden im April 1898 das Ritterkreuz des Zähringer Löwen verliehen hatte, was er mir voller Freude mitteilte, schrieb er mir zwei Monate später aus seinem Heimatdorf Bernau, daß er dort auch durch den Professortitel überrascht worden sei, und zwar auf dem Felde, wo er gerade am wohlbekanntem Bach mit dem

Malen einer Studie beschäftigt gewesen sei — eine Geschichte, die lebhaft an die Überbringung der Kaiserwürde an Heinrich den Vogler erinnert.

Der Künstler unternahm jetzt mitunter weitere Reisen, nach der Schweiz, nach Gardone zu Thodes und nach Holland, wo ihm der „Zauberer Rembrandt“ und namentlich Paul Potters Stier sehr starke Eindrücke hinterließen. 1899 baute er sich in Cronberg am Taunus ein Sommeratelier, um auch auf dem Lande malen zu können, und siedelte schließlich von Oberursel dahin über. Aber bald darauf ernannte ihn der Großherzog zum Galeriedirektor in Karlsruhe unter sehr lockenden Existenzbedingungen, und so war die Freude, in Cronberg nach Luft und Laune schaffen zu können, nicht von langer Dauer. Der Umzug nach der badischen Residenz erfolgte schon im Oktober 1899, doch konnte er die Sommermonate des nächsten Jahres wieder in Cronberg verbringen, da man ihm längeren Urlaub gewährte.

Noch dreimal besuchte ich den Künstler in den Jahren 1902, 1903 und 1912 in Karlsruhe, wo ich ihn zuletzt doch recht gealtert vorfand. Er klagte über die große Vereinfachung, die nach dem Tode der geliebten Frau über sein Leben gekommen sei, über die vielen Verpflichtungen, die er — auch gesellschaftlich — durch Übernahme der Galeriedirektion auf sich geladen habe und für die er seiner ganzen Natur nach nicht passe. Die alten Zeiten von Frankfurt, Oberursel und Cronberg erschienen ihm jetzt wie ein verlorenes Paradies, für das ihm die Fülle äußerlicher Ehren und das geräuschvolle Leben in der Residenz keinen Ersatz bieten konnte.

Aber Dresden hatte er in dankbarer Erinnerung behalten. Es war eben die erste Stadt, wo er sich und seine Kunst gewürdigt und verstanden fühlte.



DAS STÄNDEHAUS UND PAUL WALLOT

VON CORNELIUS GURLITT

Am 10. April 1894 starb der Professor für Architektur an der Dresdner Kunstakademie *Constantin Lipsius*. Die Nachricht traf bei einem Diner ein, das der Obersthofmarschall Graf *Vitzthum v. Eckstädt* gab. Nach Tisch bat mich dieser, in einen Nebenraum zu kommen, wo zwei Minister auf mich warteten. Sie frugen mich, wen ich für die Nachfolge in der Professur vorschläge. Ich antwortete: „*Wallot!*“ „Wird dieser kommen?“ Der Reichstagbau war noch nicht fertig, Wallot also dort schwer abkömmlich. Ich bat die Exzellenzen, die Antwort auf eine diskrete Anfrage in Berlin abzuwarten, zu der sie mich darauf ermächtigten.

Ich kannte Wallots Lage, denn seit Jahren, schon in der Zeit, in der ich Privatdozent an der Charlottenburger Technischen Hochschule war, stand ich mit ihm in enger, freundschaftlicher Beziehung. Er wußte, daß ich zu sprechen und zu schweigen verstand, und so besprach er denn mit mir seine Sorgen bei gemeinsamen Spaziergängen durch den Tiergarten und darauffolgendem Trunk in der Nürnberger Bierhalle, die *Gabriel Seidl* an der Friedrichstraße erbaut hatte. Wallot liebte deren Einrichtung. Ich konnte ihn bei den vielen Anfeindungen, die er namentlich im Anfange seiner Tätigkeit erfuhr, auch in der Öffentlichkeit nützen. Man bedenke, daß die Führer der Berliner Baukunst meist noch in den Bahnen Schinkels wandelten und daher einen bisher wenig bekannten Privatarchitekten nicht gern anders schaffen sahen, der lediglich durch einen Sieg im Wettbewerb und darauf durch Kaiser *Wilhelms I.* Machtspruch, das Ergebnis des Wettbewerbs zu beachten, mit der größten Aufgabe Berlins betraut wurde. Die Kronprinzessin *Victoria* wünschte einem englischen Meister den Bau zu übertragen, da ihr als Ideal eines Parlamentshauses das in Westminster erschien. Kronprinz *Friedrich* nannte die durch kräftige, dem Barock verwandte Formen dem Berliner Bauwesen widersprechende Gestaltung „Zirkusarchitektur“. Kaiser *Wilhelm II.* sprach angesichts des gotischen Parlamentshauses in Budapest von der „Summe der Geschmacklosigkeit“ des Berliner Baues. Graf *Posadowsky*, der verantwortliche Minister, wagte im Reichstag Wallot nur schüchtern zu verteidigen. Für ihn traten vor allem die ihm politisch nicht nahestehenden Abgeordneten ein, *Eugen Richter*, der Fortschrittler, und *Bebel*, der Sozialist. Sein Vertrag für die Bauausführung lautete auf acht Jahre, deren Ablauf bevorstand. Da *Posadowsky* keine Anstalten machte, ihn zu verlängern, fürchtete Wallot, eines Tages „vertragsgemäß“ vor die Tür gesetzt zu werden. So war ich kaum im Zweifel darüber, daß ihm meine telegraphische Anfrage willkommen sein werde, konnte auch seine zusagende Antwort schon am nächsten Tage den Ministern übersenden.

Diese fuhren kurze Zeit darauf nach Berlin, verhandelten mit Wallot dahin, daß er das Amt für eine nahe Frist annehme, jedoch zugesichert erhielt, daß man ihm in dem

Vollenden des Reichshauses nicht hinderlich fein wolle. Wallot sagte mir freilich, der ganze Vorgang habe seiner Frau nicht gefallen. Es sei ja auch nicht vornehm, ein Dienstmädchen einer Herrschaft auszumieten. Graf Pofadowsky zeigte sich von nun an viel freundlicher und trug Wallot den Bau des Präsidialgebäudes in Berlin an, den er auch durchführte.

Dazu kam der Auftrag zum Bau des Dresdner Ständehauses. Das Programm für dieses ging zunächst dahin, daß das 1737 erbaute Palais des Ministers Graf *Brühl* erhalten bleiben sollte, ein stattlicher Bau, dessen Treppenhaus und Festsaal von künstlerischer Bedeutung waren. Dieses stand zwischen der Augustusstraße und dem Terrassengäßchen, das er bis auf 3,5 m einengte. Dahinter erhob sich die Brühlsche Terrasse. An der elbseitigen Front stand als Abschluß des Palais dessen Galerie, der sogenannte Canalettoaal, von dem eine Brücke auf die Terrasse, den Brühlschen Garten, führte. Gegen den Schloßplatz zu stieß das Finanzministerium an das Grundstück, das dem Abbruch geweiht wurde. An der Gegenseite standen längs der Brühlschen Gasse neun kleine Bürgerhäuser, über deren Schicksal Entschluß damals noch nicht gefaßt war. In seinem Entwurf von 1896 mußte Wallot diese noch stehen lassen, das Terrassengäßchen wurde, um Licht für die Erdgeschoßräume zu gewinnen, durch Zurückrücken der Terrassenmauer auf 5,5 m verbreitert, das Palais in seiner Gestaltung für die I. Kammer des Landtags beibehalten, nach dem Schloßplatz für die II. Kammer ein Neubau geplant, dem elbseitig eine Wiederholung des Canalettoaales vorgelegt wurde, beides als Wandelgänge für die Kammermitglieder. Auf Zurückrücken der Front am Schloßplatz, wie dies ursprünglich vorgeschlagen wurde, verzichtete Wallot mit Recht. Die Brücke über das Terrassengäßchen wurde monumental ausgebildet. Für die Formgestaltung des Äußeren entschied natürlich die des Palais. Ich aß eines Tages bei Wallot und dort beredeten wir — ich hatte eine Studienreise durch Frankreich vor —, daß er mit mir in Paris zusammentraf, um Rokoko an der Quelle zu studieren. Wir verlebten dort eine Woche gemeinsam in fleißiger Arbeit.

Wallots Entwurf fand bei den Ständen keinen Beifall. Zwei Gründe entschieden: Erstens, daß der Festsaal des Brühlschen Palais als Sitzungsaal für die I. Kammer bestimmt war, während für die II. ein neuer vorgeschlagen wurde — worin die I. Kammer eine Zurücksetzung erblickte. Ich will die Worte nicht wiederholen, mit denen Wallot diese Kammermitglieder bezeichnete — sie sprechen nicht von Hochachtung für sie, desto mehr aber für den Wert der Architektur des Saales. Zweitens galt das Palais für baufällig. Das Landbauamt bestätigte dies. Bald setzte der Abbruch ein. Durch die mit Malereien von Sylvestre gezierte Decke des Festsaales wurde vom Landbauamt ein Loch geschlagen, um die wertvollen Dachziegel herunterbefördern zu können. Ich stand eines Tages auf der Augustusstraße und sah mit Ingrimme dem Zerstörungswerk zu, das zu vermeiden ich mich eifrig bemüht hatte. Da sprach mich ein Herr an, der neben mir stand. Ich erkannte ihn bald als den Wiener

Architekten *Ohmann*, der damals mit dem Ausbau der Hofburg betraut war. Der österreichische Gesandte hatte von dem Abbruch an seine Regierung geschrieben. Ohmann war in deren Auftrag gekommen, um den Saal für Wien zu erwerben. Ich bat ihn dringend, sich sofort im Finanzministerium zu melden und den Erwerb zu beantragen, und versprach ihm dabei, alles zu tun, damit er dies *nicht* erreiche, da ich nochmals versuchen wolle, den Saal für Dresden zu retten: Es ist jener, der jetzt die Aula der Kunstgewerbe-Akademie bildet. Nachdem Ohmann erklärt hatte, daß er die Schmuckteile des Saales sorgsam ablösen und nach Wien überführen wolle, fand auch das Landbauamt, daß dies möglich sei, was es vorher abgelehnt hatte. Professor *Donadini* führte dann die Arbeiten aus.

Wallot erhielt den Auftrag, neue Entwürfe zu schaffen. Dabei spielte der Ministerialdirektor Dr. *Diller* eine gewichtige Rolle. Der Bauplatz wurde erweitert, die Häuser an der Brühlischen Gasse angekauft, auch das Terrassengäßchen sollte überbaut werden. Da dies aber der Stadt gehörte, bedurfte es deren Zustimmung. Die Kosten mehrten sich, Diller forderte, daß in das Gebäude auch die Räume für die Landeskultur-Rentenbank und die Oberrechnungskammer untergebracht würden.

Damit sollte das Gesamtunternehmen den Abgeordneten mundgerecht gemacht werden. Wallot entwarf demgemäß Grundrisse, nicht ohne Diller auf die entstehenden Mißstände aufmerksam zu machen. Die Fassaden zeichneten seine Schüler, während er in Kissingen zur Kur gewesen war. Dillers Wünsche hatten dazu gezwungen, den Bau fünf Geschosse hoch zu entwerfen. Wallot rief mich in sein Atelier im Akademiegebäude, um mir die Arbeit zu zeigen. Ich sagte dazu meiner Gewohnheit gemäß in aller Ruhe meine ablehnende Meinung. Wallot selbst sah in dem Vorgange einen Kampf zwischen dem Ministerialdirektor Diller und dem Dresdner Oberbürgermeister *Beutler*, der, seit die Terrassengasse in Frage kam, bei der Planung mitzusprechen hatte, zugleich einem einflußreichen Mitglied der Stände. Diese lehnten den Entwurf unter zum Teil hämischer, für den Architekten beleidigender Form ab. Nun hatte Wallot den Ankauf der Häuser an der Brühlischen Gasse lebhaft empfohlen, Diller geraten, auf *Beutlers* Vorschläge einzugehen, bevor er dazu gezwungen werde. All dies ohne Erfolg: Die „Finanzlage“ fordere Sparsamkeit. Wallot hatte vor den entscheidenden Sitzungen in der II. Kammer gebeten, daß von der Regierung der Plan als ein solcher vorzustellen sei, der nachweise, daß es „so nicht gehe“, d. h., daß bei so starker Inanspruchnahme an Raum eine künstlerische Lösung unmöglich sei. Ich hatte ihm gesagt: „Da können Sie lange warten, bis ein Geheimrat sich selbst vor der Kammer eine Blöße gibt!“

Auch der zweite Entwurf Wallots fand vor der Kammer keine Gnade. Er erhielt den Auftrag zu einer dritten Planung, der dahin ging, mit Hinzunehmen der Terrassengasse ein völlig neues Gebäude zu entwerfen. Dabei war für ihn der Gedanke entscheidend, daß dies nicht „hinter der Terrasse“ stehen dürfe, also nicht hinter einer

dem Erdgeschoß das Licht nehmenden Mauer. Ich zweifelte von vornherein, daß ein solcher Plan Anklang finden werde, und sagte Wallot, die Terrasse sei den Dresdnern ein Rocher de bronze, den sie nicht antasten lassen.

Ende November 1897 erhielt ich von Beutler eine Einladung zu einer Sitzung, in der die neuen Vorschläge Wallots besprochen werden sollten. Es war eine Anzahl Sachverständiger versammelt. Es wurde viel und nicht sehr Günstiges über den Entwurf geredet. Wallot wollte die Brühlsche Treppe in ihrem jetzigen Bestand abbrechen und sie um ein erhebliches Stück zurückgerückt wieder aufführen, um so den Blick auf das Ständehaus freizubekommen. Das fand starken Widerspruch. Ich zeichnete während der Sitzung eine Skizze, nach der in die Brühlsche Treppe ein breiter Podest gelegt und so nur der obere Teil zurückverlegt werden sollte, also ein Vermittlungsvorschlag. Bald stimmte man allgemein dem „Gurlittschen Vorschlag“ zu. (Siehe Dresdner Anzeiger vom 4. Dezember.) Das Ergebnis war, daß man beschloß, zunächst die Fluchtlinien und die Gesamthöhe des Baues festzustellen. Ich sollte über die Frage einen Vortrag halten.

Am nächsten Abend Zusammenkunft mit Wallot im Bierhaus „Stadt Gotha“ zu weiterer Besprechung der Sache. Die Grundrisse, sagte er, seien gut, an ihnen sei nichts auszufetzen. Er beklage selbst das Fehlen größerer Repräsentationsräume im Plane, aber die Ständehausdeputation habe diese gestrichen. In der Bauzeitung vom 1. Januar 1898 sprach ich meine Ansichten über den Plan aus. Am 3. Januar brachte mich Beutler mit dem Leipziger Oberbürgermeister *Georgi*, Präsidenten der II. Kammer, zusammen, wo die Pläne vorlagen. Beide Herren stimmten diesen zu. Zum Schluß sagte Beutler: „Verständigen Sie sich mit Wallot über das Maximum der Höhe der umzubauenden Terrasse, halten Sie Ihren Vortrag, dann rufe ich Sachverständige zusammen, gehe an den Stadtrat und das Ministerium, dann mache ich aber die Klappe zu!“ In Stadtbaurat *Klette* fand ich einen Mann, bei dem sich die städtebaulichen Fragen fachlich ruhig besprechen ließen. Am 6. Januar besuchte mich Stadtrat S., um mich vor Beutler zu warnen: dieser brauche eine Kulisse, vor oder hinter die er sich stellen könne, je wie die Sachen kommen. Ich sagte, daß ich dies wohl bemerkt habe — es ist mir später wiederholt so gegangen. Aber bei meiner inneren und äußeren Unabhängigkeit fürchte ich nichts für mich, wenn ich fachlich meine Ansicht vortrage. Ich schrieb aber dem Finanzminister *v. Watzdorf* die Bitte, mich von seinen Ansichten vor dem Vortrage unterrichten zu können. Wallot wurde am 8. Januar mit mir zu einer Besprechung eingeladen, die aber keine wirklichen Ergebnisse brachte, da der Minister selbständige Ansichten nicht äußerte.

Am 21. Januar 1898 hielt ich meinen Vortrag mit gutem Erfolg. Mich freute am meisten der „fremitus“, den mir am nächsten Tag die Studenten beim Eintritt ins Colleg brachten, und die gute Flasche in Grells Weinstube, die meine Frau mit mir nach dem Vortrage trank. Wallot aber sagte mir, er habe, als wir uns in Berlin

kennengelernt hätten, nicht gedacht, daß ich ihm in Dresden „aus der Patsche helfen“ würde.

Ende April 1899 schrieb ich Wallot, ob er mir etwas mitzuteilen habe für eine Sitzung, die im Dresdner Rathaus über die Frage des Ständehausbaues anberaumt war. Wenn ich gleich seinem Entwurf nicht zustimmen könne, so werde ich doch am Manne festhalten. Wallot fürchtete, daß man ihn vom Auftrag verdrängen wolle. Am 24. März zeigte er mir die Skizze zu dem bereits eingereichten Entwurf. Es war mir wieder schmerzlich, daß ich diesem, wie später den Gipsmodellen nicht zustimmen konnte: sie erschienen mir zu unruhig im Umriß und zu wenig in die nun einmal vorhandene Umgebung abgestimmt. Wallot hatte mir durch seinen damaligen Mitarbeiter, späteren Professor an der Technischen Hochschule *Kühn*, die Grundrisse vorlegen lassen. Hinsichtlich der Architektur sagte ich ihm, was ich empfand. Ich wies dabei auf den Akademiebau von Lipfius als ein unerfreuliches Beispiel hin. Wallot begleitete mich zur Besichtigung der Ortslage die Brühl'sche Terrasse hinab. Dort verabschiedeten wir uns. Ich machte mir Gewissensvorwürfe, denn ich sah Tränen in Wallots Augen. Aber Freundschaft bewerte ich doch nach deren Ehrlichkeit. Ich besprach darauf mit ihm die politische wie die technische Seite der vorliegenden Fragen. Handelte es sich doch um eine städtebauliche Angelegenheit, seitdem die Regierung die Häuser an der Brühl'schen Gasse und das Terrassengäßchen hatte erwerben müssen. Ich bat Wallot, die Gesamtanlage des Ständehauses zur Beratung zu stellen und zeichnete ihm — ohne planliche Unterlagen — hin, was mir zu erwägen nötig schien: Ausbau der Uferstraße am linken Elbufer, wie sie schon oberhalb der Augustusbrücke bestand, bis an das Ostragehege. Abbruch der Rampe, die vom Landungsplatz der Dampfschiffe zur Augustusbrücke hinaufführt und dem Schloßplatz seine „windschiefe“ Gestalt gibt, Regelung des Verkehrs durch neue Anlagen, Verbreiterung der Brühl'schen Gasse usw., um so den Querverkehr über den Schloßplatz zu beseitigen, dafür eine monumentale Treppe von diesem zum Elbufer hinab — also Hoffnungen auf den Weitblick Dresdens, die bis heute unerfüllt blieben. Meine Ansichten legte ich in Skizzen vor, nach denen zwei Architektur-Studenten sie aufzeichneten, darunter *W. Andrae*, der später als Ausgräber von Babylon sich einen weithin bekannten Namen schuf. Absichtlich beschäftigte ich mich dabei nicht mit der architektonischen Ausgestaltung des Ständehauses, um mit Wallot damit — abgesehen von meinen bescheidenen Fähigkeiten — nicht in Wettbewerb zu treten.

Anfang Mai trat eine Kommission in Dresden zusammen, die über den neuen Entwurf Wallots urteilen sollte: *Licht*, der Rathausbaumeister, *Roßbach* (beide Leipzig) und auf Wallots besonderen Wunsch *Ende* (Berlin) und *Thiersch* (München). Beutler erzählte mir, die Freundlichkeit und Rücksichtnahme der Anwesenden gegen Wallot sei geradezu rührend gewesen. Aber sie lehnten alle das Zurückdrängen der Terrasse ab. Wallot war davon bitter enttäuscht, da er sicher erwartet hatte, die auswärtigen

Herren werden die „altertümliche“ Anhänglichkeit für die Terrasse nicht teilen; damit fiel auch dieser Entwurf. Am 1. Mai kam er zu mir und sagte, in die Türe tretend: „Gurlitt, Sie haben an der ganzen Front gesiegt!“ Aber er verlange mehr von mir als Kritik, ich solle zeichnen, was ich vorzuschlagen hätte. So nahm ich denn einen Zeichenblock zur Hand und skizzierte, so gut ich die Verhältnisse kannte, die Maßen des Ständehauses nach der Brühlschen Terrasse zu und den Turm, den Wallot in die Achse des Baues gestellt habe, zwei Fensterachsen von der gegen die katholische Hofkirche liegenden Ecke, um damit ein Gegengewicht gegen die katholische Kirche zu schaffen. Meine Ansicht war eben, daß nicht die Achse des zu bebauenden Grundstückes entscheidend für die Stadtansicht von der Elbe aus sei, sondern die durch die Brücke und das Elbtor des Schlosses gegebene. Auch spricht für die Elbansicht das Untergeschoß des Ständehauses nicht mit, da es perspektivisch durch die Terrasse verdeckt wird, dagegen sei das Obergeschoß reich auszubilden. Wallot nahm mir bald den Block aus der Hand und zeichnete wohl eine Stunde darauf herum, zunächst die Verhältnisse der Fassaden richtigstellend, und ging endlich mit der Bemerkung fort, er wolle die Sache versuchen, sobald er Zeit habe.

Auch wies ich ihn darauf hin, er möge die Front gegen den Schloßplatz ruhig gestalten, und wenn er der Welt etwas zu schauen geben wollte, an dieser einen Figurenfries anbringen, ähnlich dem Totentanz, der einst am Elbtor des Schlosses sich befand. Ferner solle er die Ecke, mit der der Bau an der Augustusstraße gegen den Neumarkt schaut, dieser Lage gemäß ausgestalten. Er lehnte dies ab, ebenso wie bei einem Entwurf für ein Stadtmuseum am Platz südlich der Kreuzkirche, wo er wieder die Achse des Grundstückes, aber nicht die des Platzes betonte. Auch hier erklärte er meine Ansichten für fehlerhaft — das Wort lautete unferer freundschaftlichen Verkehrsform gemäß kräftiger.

Der neue, vierte Entwurf zeigt, daß Wallot meine Ansicht hinsichtlich der Elbfront des Ständehauses für richtig hielt: der Turm steht dort, wohin ihn die gemeinsam geschaffene Skizze wünschte.

Am 18. Dezember 1899 wurde der Plan von den Ständen genehmigt. Der Bau begann und wurde ohne Hemmung ausgeführt. Seine Entwicklungsgeschichte schilderte ich hier nach Notizen, die ich mir seinerzeit machte, und aus dem Gedächtnis — nach etwa dreißig Jahren! Lieb wäre mir, wenn sie nach den Akten der betreffenden Behörden nachgeprüft würden. Ich denke aber gern an die Tage eines frischen geistigen Lebens zurück und an den Baukünstler, den ich aufrichtig verehrte und dem ich heute noch dankbar dafür bin, wie freundlich er meine Kritik hinnahm und wie er aus dieser Eigenartiges im Geiste seiner Kunst zu schaffen verstand. Denn immer blieb das Werk seine eigenste Schöpfung, wenn mir gleich Gelegenheit gegeben wurde, auf das Bauprogramm Einfluß zu gewinnen.

ROBERT STERL VON FRITZ FICHTNER

Es sind immer mindestens drei Generationen, die nebeneinander zu gleicher Zeit schaffen: die Jüngsten erfüllt ungezügelter, oft sich revolutionär gebärdender Tatendrang — die rüstigen Männer sind im Ideal meist abgeklärter und zielbewußter und im Tempo des Schaffens bedächtiger — die Alten schließlich kennzeichnet Reife, sie heimsen letzte Früchte ein, begegnen den Überschwenglichkeiten der jungen Stürmer und Dränger meist mit der Ruhe des Philosophen. Was die einzelnen Geschlechter unterscheidet, sind ihre Ideale, die aus verschiedenen Voraussetzungen heraus erwachsen.

Das ist nicht nur in unserer unruhigen Zeit so gewesen. Der Kunsthistoriker weiß, daß sich hierin Altertum, Mittelalter und Neuzeit gleichen, daß es stets so war, solange Menschen lebten und Kunst schufen. Nur tobten in früheren Zeiten die sich ablösenden Geschlechter nicht so heftig gegeneinander wie heute, weil ehemals alle Künstler auf gemeinsamer künstlerischer und handwerklicher Tradition aufbauten, die sie als ein heiliges Vermächtnis von Geschlecht zu Geschlecht weitergaben. Dieser gemeinsame Untergrund fehlt uns heute und damit auch das leichtere Verstehen des Ideals anderer Künstler und die damit verbundene Duldsamkeit den anders Schaffenden gegenüber. Dort liegt der Grund für alle die absprechenden Urteile, die Lieblosigkeit und den gegenseitigen Spott in den Reihen der Künstler selbst.

Die in den letzten Jahrzehnten mit so großer Schärfe herausgearbeiteten Gegensätzlichkeiten im Schaffen von Zeitgenossen wurden sehr oft auf Schlagworte gebracht, wie: Akademismus — Impressionismus — Expressionismus. Die Mängel dieser Bezeichnungen seien von vornherein zugestanden.

Jede der drei Richtungen hatte ihr im Wesen von den anderen verschiedenes Ideal. Der Akademismus ging vom Inhalte aus, den er aus der Historie übernahm oder sich neu schuf, und dieser Inhalt wurde nach überkommenen Regeln gestaltet. Und wenn von der Natur die Rede war, so dachte man an Aktfäle, an die Schönheit des nackten Menschen. Der Impressionismus setzte sich mit ebenderfelben Schärfe in Gegensatz zum Akademismus, wie wir es zwischen der neuesten Kunst und dem Impressionismus erlebten. Zunächst waren es Ideen, die von Frankreich ausgingen, von Deutschland aber durchaus selbständig und seinem nationalen Wesen entsprechend verarbeitet wurden, wie die Kunst Corinths, Liebermanns und Slevogts zeigt. Unter dem faszinierenden Eindruck, den diese neue Bewegung ausstrahlte, wuchs auch Robert Sterl auf, der jüngst sein sechzigstes Lebensjahr vollendet hat.

Zur rechten Erkenntnis von Entwicklung und Bedeutung Sterls ist aber nötig, das ursprüngliche Programm des Impressionismus zu kennen. Dieser legt im Gegensatze zur vorhergehenden Kunst, zum Akademismus, auf Inhalt keinen Wert, er meidet

alles, was geschichtlich oder anekdotisch ist. Der französische Impressionismus im besonderen meidet alles Verstandes- und Gefühlsmäßige in der Kunst. Ihm ist die Form Hauptsache, wie sie vom Auge, das die Natur erforscht, aufgenommen wird, also zu allererst eine optische Angelegenheit ist. Natur ist dem Impressionisten nicht mehr ausschließlich der nackte Mensch, sondern vor allem die Landschaft. Die Staffeleien stehen plötzlich draußen auf der Wiese, der Wald wird zum Freilichtatelier. Und was ein helllichtiges Auge wahrnimmt, setzt Seele und Hand in strahlendes Licht und frisch erblühende Farbigkeit um. Zu dieser künstlerischen Auffassung bekannte sich auch Sterl, er erlebte als Impressionist seine ersten Erfolge und ist diesem Bekenntnisse treu geblieben. So ist er plötzlich in der vordersten Reihe der Impressionisten anzutreffen, ohne daß Sensationen zu berichten wären.

Sein Lebens- und Bildungsgang stellt den stillen Kampf eines mit besonderer Energie begabten Künstlers dar, der sich aus einfachsten Verhältnissen emporgearbeitet hat. Am 23. Juni 1867 wurde er in Großdobritz bei Dresden geboren. Er studierte von 1881 bis 1890 an der Akademie der bildenden Künste in Dresden, wovon er vier Jahre im Atelier des Professors Pauwels verbrachte. Nach seinem Abgang von der Akademie entstanden in den Elbsandsteinbrüchen die ersten Studien und Steinbruchbilder, Darstellungen von Arbeitern und sächsische Landschaften. Dann suchte er den Impressionismus in seinem Mutterlande auf. 1890 war er in Paris. Unmittelbar daran schloß sich ein langjähriger Aufenthalt in Hessen. In Wittgrubern (Vogelsberg — Frankfurter Gegend) baute er sich ein Atelier. Von da ab verlebte er meist das Sommerhalbjahr unter den Bauern dieser Gegend. Die andere Hälfte des Jahres war er in Dresden. Es entstanden seine hessischen Bauernbilder: Schäfer mit Schafherden, Bauern mit ihren Gespannen und viele hessische Landschaften. Die Töpferei ist dort Hausbetrieb, sie gab ihm Anregung zu manchem Bilde. In den Wintern von 1890 bis 1904 sind zu den späteren Musikerbildern unzählige Studien im Dresdner Hoftheater- und Leipziger Gewandhausorchester und im Orchester des berühmten russischen Dirigenten Sergei Kuslewitzky entstanden. Es folgten die Musikerbildnisse E. v. Schuch, A. Nikisch, Alex Scriabine, Sergei Rachmaninoff und Sergei Kuslewitzky.

Die Sommermonate 1904 bis 1914 hat Sterl, wenn er nicht in Rußland war, in den verschiedensten Steinbrüchen eifrig gemalt. So sind es drei Studiengebiete, die ihn immer wieder fesseln und die ein rechtes Paradies für ein impressionistisch eingestelltes Auge sein mußten: der Konzertsaal und das Theater mit Rampenlicht, erleuchtete Pulte, Glanzlichter auf Instrumenten und festliche Toiletten — ferner die Steinbrüche, die von heißem, strahlendem Lichte überflutet sind, mit den glänzend weißen Blöcken, den rotbraunen Menschenleibern, die angestrengt arbeiten — und die ernste Wolga, mit ihren bunten Uferstädten, den saftigen und doch melancholischen Farben, bunten Trachten und schwerblütigen Menschen. Die Motive, gewiß nicht alltäglich



Steinbruch

Robert Sterl

sind doch auch andererseits auch nicht so, daß von ihnen eine unwiderstehliche Spannung ausginge, wenn nicht ihr Malwerk immer wieder fesselte, denn sie sind souverän mit einem starken Temperament hingefegt. Irgendwie sind seine Bilder zunächst einmal optische Wand, von starkem künstlerischem Impuls mit Farben rhythmisch in Bewegung versetzt. Hierin ist Sterl ganz Impressionist.

Der öffentliche Erfolg blieb nicht aus. Die Albertina in Wien und das Kupferstichkabinett in Dresden erwarben Zeichnungen und Graphik von ihm; von seinen bekannten Ölbildern besitzt Wien die „Baggerer“, Leipzig die „Steinbrecher“, Essen den „Steinbruch“, Dresden die „Hauptprobe zum Rosenkavalier“ und das „Petri-Quartett“ von 1907 mit Petri, Warwas, Spitzner und Wille. Er erhielt die goldene Medaille 1900 in Dresden und 1913 in Malmö. Seit 1904 wurde er probeweise als Lehrer der Akademie an Stelle des Prof. Freye beschäftigt, am 1. Juni 1905 zum ständigen Lehrer an die Akademie Dresden berufen und 1906 zum Professor ernannt. Die Leitung eines Malkurses erhielt er im Wintersemester 1914/15 und am 1. November 1915 wurde er Vorstand eines Meisterateliers für Malerei an Stelle Gotthard Kühls. Damit war seine äußere Laufbahn abgeschlossen.

Daneben aber ging, und das ist wichtiger, in aller Stille eine außerordentlich beachtliche künstlerische Entwicklung einher. Die äußere, impressionistische Malweise konnte lange über den inneren Wandel hinwegtäuschen, denn die Art des Sehens und die frische, ursprüngliche Art der Darstellung von atmosphärischem und farbenfreudigem Lichteindrücke war die gleiche geblieben. Wenn auch von vornherein eine innere Beziehung zu den Menschen bestand, die er malte, so vertiefte sich dies doch sehr bald in einem für einen Impressionisten ungewöhnlichen Maße. Hinter den Gesellschaftstoiletten, funkeln Instrumenten, dem gleißenden, vielgestaltigen künstlichen Lichte seiner Konzertsäle und Theaterräume packte ihn mehr und mehr die Wesensart seiner Objekte, das besondere Temperament der dargestellten Musiker und Dirigenten, das Seelische — und das lag nicht im ursprünglichen Programm des Impressionismus.

Das gleiche wiederholte sich auf den anderen Spezialgebieten Sterls. Seine Steinbruchbilder wuchsen rasch über eine rein optische Darstellung von Sonnenglut und energischem Licht, die sich auf weißen Steinbänken breiten, hinaus, seine bronzefarbenen Gestalten, die mit gewaltigen Brechstangen Blöcke absprenge, gewannen immer mehr an Anteilnahme — sie werden ganz Nerv und Wille, man verspürt in ihnen starke Energie. So ist es auch in seinen Rußlanddarstellungen. Die buntfarbigen Gewänder verhüllten Menschen, die in ihrer Gebundenheit den Künstler mehr und mehr fesseln. Das gleiche seelische Erlebnis, das der psychologische Roman oder das schwere, gegenfatzreiche Volkslied der Russen gewährt, hat Sterl in seinen Arbeiten Gestalt werden lassen. Es strahlt aus all den Gruppen von Menschen, die schickalhaft geduldig an sandigen Flußufern drängen oder, in enge Fahrzeuge gestopft, sich über breite Flüsse



Robert Sterl

Wolgafahrer

9*

131

setzen lassen. Diese seelischen Erlebnisse teilten sich mit zwingender Notwendigkeit dem gesamten Bilde mit. So konnte es kommen, daß er für den gebundenen russischen Menschen und die Wolga, für zähe Arbeitskraft und den Steinbruch, für musikalisches Schwingen und den Konzertraum die klassischen Fassungen gestaltete, ebenso wie sie Thoma, Meunier oder Rodin für ihre Welten fanden.

So war Sterl alles andere als ein Programmimpressionist, als er erleben mußte, wie ein anderes junges Künstlergeschlecht ein neues Programm aufstellte. Diese Umwälzung hatte auf künstlerischem Gebiete, obwohl sie sich lange vorbereitet hatte, insofern etwas ungewöhnlich Gewalttames, als ihr ungefähr parallel die Erschütterung und Umgestaltung der bestehenden staatlichen und sozialen Welt ging. An den verschiedensten Manifesten hat es nicht gefehlt. In ihnen sprach sich der Wille zu einer festeren Form aus. Die jungen Künstler verfochten ferner die Überzeugung, daß nicht Wiedergabe eines Stückes Natur den Sinn der Kunst ausmache, sondern forderten selbstherrliche, schöpferische Gestaltung. Ihr Ziel war nicht äußere Natur, sondern inneres Schauen. So stand ein rein Optisches einem Seelischen gegenüber. Sie strebten nicht nach äußerer Erscheinung, sondern nach innerer Anschauung, innerem Erleben. Vor diesen Forderungen und der jungen Kunst, die Ausdruck dieser künstlerischen Gesinnung war, standen die einen andächtig, wie vor einem Evangelium, manche sogar wie vor schon vollendeter Erlösung — die anderen wieder waren erschrocken und fassungslos, sie liefen schließlich mit, weil ihnen der innere Halt fehlte.

Sterl ist damals etwas ruhiger geworden und war seltener auf Ausstellungen zu sehen, aber nicht aus Unsicherheit, sondern weil er es sich selbst schuldig war. Was die Jugend bekämpfte, das war er ja nicht mehr, und was die Jugend erstrebte, besaß er schon zum größten Teil, nur nicht als Revolutionserrungenschaft, sondern als Frucht beständiger Arbeit und als Folge einer organischen Entwicklung. Es war ihm selbstverständlich nicht möglich, sich bedingungslos auf die Seite der Neuerer zu stellen, denn er war ja dem Gewande seiner impressionistischen Darstellung nach der Alte geblieben.

Inzwischen sind Jahre vergangen, und es ist die Zeit der Befinnung gekommen. Das neue Ideal hat sich durchgerungen. Was anfänglich überschäumte, ist unterdessen in ernster Arbeit abgeklärt; es hat sich wieder einmal ein neues Geschlecht herausgebildet und den Nachweis erbracht, daß es ein wertvolles Glied im Entwicklungsganzen darstellt. Mit zurückgekehrter Ruhe ist aber das Urteil klarer und duldfamer geworden, und die Jugend erkennt heute meist unumwunden auch die Qualitäten derer an, die noch Lebenskraft genug besitzen, um mit ihnen gleichzeitig zu schaffen, wenn sie auch Alter und Entwicklung trennt.

In diesem Augenblicke mußte es kommen, daß einem Künstler wie Sterl das Vertrauen von beiden Seiten angetragen wurde und Sterl seinerseits eine Plattform



Robert Sterl

Afrachan

gegenseitiger Verständigung auch wirklich zu schaffen wußte. Und diese letzte Aufgabe, die eben nur ein Alter erfüllen konnte, stellte sich Sterl mit der Akademieausstellung 1927, der ersten wieder nach dem Weltkriege. Mag auch diese Ausstellung nicht mit aller Unzufriedenheit aufgeräumt haben, so ist sie doch eine erste großzügige Zusammenfassung gewesen von im Alter stark unterschiedenen Künstlergenerationen, die sich in ihren künstlerischen Anschauungen bisher unverföhnlich gegenüberstanden.

Das ist der Lauf der Kunstgeschichte: Generationen kommen, Altes muß sich mit Neuem auseinandersetzen. Ernste künstlerische Arbeit aber, die zu einer Entwicklung von Eigenem führt, wird stets Anerkennung finden und Ehrfurcht wecken, selbst wenn die Entwicklung nicht in den großen Richtungsvollzug der neuen Generation einmündet.

JOHANN GOTTLÖB VON QUANDT

VON KARL GROSSMANN

Johann Gottlob von Quandt entstammte einer holländischen Familie, die im 17. Jahrhundert in Leipzig eingewandert war. Sein Großvater betrieb eine Tabakhandlung, durch die er den Grund zu dem Reichtum der Familie legte. Johann Gottlob Quandt wurde am 9. April 1787 in Leipzig geboren; im Jahre 1802 kaufte sein Vater das Rittergut Wachau bei Leipzig, das er durch Künstlerhand verschönern und zu einem vornehmen Herrensitze ausbauen ließ. In Wachau verlebte der Knabe, dessen Geschwister durch einen Unglücksfall ums Leben gekommen waren, seine Jugendjahre. Die Erziehung, die seine Eltern ihm angedeihen ließen, stand unter dem Zeichen einer allzu großen Sorge und Ängstlichkeit; der begabte Junge wuchs in einer einsamen Kindheit fast ohne Gespielen heran und war nie ohne strenge Aufsicht von Erwachsenen, denn die Eltern bangten unter dem Eindruck des Unglücks, das sie betroffen hatte, ständig um das Leben des letzten Sohnes. Seine Erzieher waren der bekannte Schriftsteller Hofrat Friedrich Rochlitz und der Chevalier de Renty, ein alter Royalist, der als Freund und Gast des väterlichen Hauses in der Familie Aufnahme gefunden hatte. Das Talent zum Zeichnen war dem Knaben angeboren; in reiferen Jahren stellte sich unter der Einwirkung des Verkehrs mit seinen geistig bedeutenden Lehrern die Neigung zu philosophischem Denken ein, die besonders durch Rochlitz gefördert wurde. Der Chevalier de Renty war ein Mann der strengsten Grundsätze in seiner Lebensauffassung und ein leidenschaftlicher Freund der Malerei, die er auch selbst ausübte. Ihm dankte Quandt die erste praktische Unterweisung im Zeichnen und Malen: der Unterricht begann mit dem Kopieren von Landschaften Christian Wilhelm Dietrichs, seines Neffen Johann Georg Wagner und Jakob Wilhelm Mehaus, durch die ihm die eklektische Kunst dieser den Niederländern, Claude Lorrain und Philipp Hackert nacheifernden Künstler vermittelt wurde. Zu den vertrauten Freunden des Quandtschen Kreises gehörte Hans Veit Schnorr von Carolsfeld, der, von der Schule Oefers kommend, den jungen Quandt im Figurenzeichnen unterwies.

So gestaltete sich in der kultivierten und von belebender Kunstliebe veredelten Umgebung des Vaterhauses frühzeitig in der reich veranlagten und enthusiastisch gestimmten Seele des jungen Quandt eine den praktischen Dingen des Lebens abgewandte innere Bildwelt. Der Erziehung fehlte zwar die Folgerichtigkeit einer gründlichen systematischen Bildung, doch förderte sie die natürlichen Anlagen seines Kunstgefühls, dessen er sich schon in jungen Jahren voll bewußt wurde.

In den Stürmen der Leipziger Völkerschlacht wurde das Wachauer Herrenhaus fast völlig vernichtet; der Vater hatte für den Ausbau seines Besitztums große Summen

verwendet, der Wiederaufbau des Gutes wurde dem Architekten Prof. Siegel anvertraut, der in den Jahren seiner Tätigkeit auf dem Gute Quandt in die Kenntnis der Baukunst und ihrer Geschichte einführte.

Ein sehr inniges Verhältnis zu Prof. Richter, dem späteren Superintendenten von Schneeberg, wurde von entscheidender Bedeutung für Quandts Geistesrichtung, zu deren Leitsternen er die Philosophie Kants und die Werke Goethes erkor: die Kunst war für ihn vorzugsweise der Gegenstand der Reflexion.

Die ersten praktischen kunstgeschichtlichen Studien führten Quandt zunächst nach den heimischen Kunststätten; bei einem Besuche der Stadtkirche in Annaberg sah er zum ersten Male Bilder eines alten deutschen Meisters, Szenen aus dem Marienleben nach Albrecht Dürer, die einen tiefen Eindruck auf ihn machten. Er veröffentlichte seine Eindrücke über diese Bilder in der Zeitung für die elegante Welt und erhielt daraufhin bald weitere Aufträge für kunstgeschichtliche Arbeiten in anderen Zeitschriften. Nunmehr betrieb er das Studium der Kunstgeschichte mit erhöhtem Eifer, wobei die theoretische Forschung den Vorrang vor der praktischen behielt. Quandt blieb seitdem der Kunstschriftstellerei zugetan und schrieb zahlreiche Aufsätze für die Journale in dem Bestreben, eine gereinigte Kunstanschauung zu verbreiten; zugleich ließ er sich die Förderung junger Künstler angelegen sein und legte den Grund zu seinen bedeutenden Kunstsammlungen.

Von großer Bedeutung für Quandts Leben wurde die persönliche Berührung mit Goethe. Die erste Begegnung fand im Jahre 1808 in Karlsbad statt, wo Goethe zum Kurgebrauch weilte. Quandt sprach Goethe an, wie er in einem Aufsatze in der „Europa, Chronik für die gebildete Welt“ berichtet. Goethe pflegte am Abend nach dem Sprudel zu gehen, wenn keine Kurgäste dort waren; Quandt sagte ihm, wie seine Dichtungen ihm das Herz aufgeschlossen hätten, und daß er in seinem Innern nur von ihm und durch ihn lebe. Goethe antwortete freundlich, fragte ihn nach seinem Namen und dem Zweck seines Aufenthaltes und riet ihm zur Beschäftigung mit der Geognosie, die er selbst damals eifrig studierte. Goethe verbreitete sich ausführlich über diese Gegenstände, Quandt hörte ihm mit Entzücken zu, „ich sah die Erdrinde sich durch Niederschläge von kochendem Wasser bilden und wie die Dämpfe das Gebirge sprengten, woraus Täler und Klüfte entstanden.“ Bei der Durchreise des preussischen Kronprinzen und seines Bruders fand im sächsischen Saal eine Kur statt, bei der Goethe den begeisterten Verehrer freundlich begrüßte und ihn auf hervorragende Personen der Gesellschaft aufmerksam machte. Quandt gibt in dieser Schrift eine eindrucksvolle Schilderung der Persönlichkeit Goethes: viele seien in ihren Studien über Goethe dem Anatomen vergleichbar, der den Menschen zerlegt und dadurch sein Bild zerstört, man müsse Goethe, den ganzen Mann, im ganzen erfassen, man müsse sein Wesen als ein entfaltetes, sich veredelndes und gereiftes Naturell betrachten: „Sein ganzes Wesen ist mit den starken Bewegungen einer großen gefunden Brust,

dem tiefen Einatmen und lebensvollen Hauche zu vergleichen. Die Welt umher drang mächtig auf ihn ein und ging gestaltet aus ihm in wunderbarer Schönheit hervor.“ Dann spricht Quandt von Goethes Äußerem, von seiner hohen und imponierenden Gestalt, von der machtvollen Wirkung seines Blickes: „mir war, wenn ich vor ihm stand, als fonnte ich mich.“

Das Jahr 1811 führte Quandt nach Italien, wo er mit Professor Siegel die Werke der alten und neuen Baukunst, die Gemälde und Plastiken eindringlich studierte. Der Wißbegierige empfing vor den Werken der großen Kunst die stärksten Eindrücke, die er in Briefen an den Vater und die Freunde niederlegte und später gesammelt als „Streifereien im Gebiete der Kunst“ herausgab.

Im Jahre 1815 glückte Quandt in Leipzig ein bedeutender Bilderfund; man hatte ihn unterrichtet, daß in der Thomaskirche und verschiedenen Hospitälern sich einige „leidliche Bilder“ befänden, über deren Wert man seine Meinung hören wollte. Er erinnerte sich, in Vogels Annalen gelesen zu haben, daß sich in der Nikolaikirche vorzügliche Bilder befunden hätten, die bei der Ausmalung der Kirche durch Oefer dessen Gemälden Platz machen mußten. Er fand die Bilder auf dem Dachboden der Kirche in dunklen Kammern unter Staub und Schmutz, darunter zwei ungewöhnlich schöne Cranachs und eine Marienkrönung von einem unbekanntem Meister des 15. Jahrhunderts, die zu den ausgezeichnetsten Werken der Zeit gehört. Die Bilder wurden gereinigt und in der Ratsbibliothek aufgehängt; sie befinden sich jetzt im Leipziger Museum. Er veröffentlichte den Fund in der „Zeitung für die elegante Welt“ und übersandte Goethe die Kreidedurchzeichnungen der schönsten Köpfe dieser Bilder. Goethe antwortete längere Zeit nicht, schrieb jedoch im Morgenblatt einen Aufsatz mit dem Titel „Nachricht von altdeutschen in Leipzig entdeckten Kunstschätzen“.

Im Jahre 1819 starb Quandts Vater. In demselben Jahre vermählte er sich mit Bianca, der Witwe des Geheimen Kriegsrates v. Low, der Tochter des Dichters Meißner. Er soll vorher um Adele Schopenhauer geworben, jedoch bei der geistreichen, exzentrischen Schwester des Philosophen keine Erhörung gefunden haben. Auch seine Werbung um Frau v. Low stieß anfänglich auf Schwierigkeiten, da Bianca, deren Erziehung in der Hand Elifas von der Recke gelegen hatte, wegen Quandts Veranlagung zum Jähzorn Bedenken trug. Sie entschloß sich aber dennoch, ihm die Hand zu reichen. Die Trauung wurde in Plauen bei Dresden vollzogen, und das Paar reiste über Prag, München und Wien nach Italien. In Rom nahm Quandt mit seiner Gattin einen fast acht Monate währenden Aufenthalt. Er hatte am Corso ein kostbar eingerichtetes Heim inne, das bald zum Sammelpunkt der in Rom weilenden deutschen Künstler wurde. Overbeck, Schnorr von Carolsfeld, Vogel von Vogelstein, Veith, Begas, Schadow und Thorwaldsen gehörten zu den ständigen Gästen des Quandtschen Hauses, das oft für die zahlreichen Besucher zu eng wurde. Eine im



Karl Vogel von Vogelstein

Bildnis Johann Gottlob von Quandts 1824

Dresden, Stadtmuseum

großen Stil geübte Gastfreundschaft führte die erste römische Gesellschaft und die Künstler und Kunstfreunde in den glänzend ausgestatteten Räumen zusammen. Die bildende Kunst war der Mittelpunkt der gefelligen Unterhaltung; man diskutierte eifrig über ästhetische Themen, die anmutige Frau Bianca erfreute die Gäste durch Lautenspiel und Gesang. Quandt unterstützte die jungen Künstler durch Erteilung von Aufträgen und finanzielle Beihilfe; er faßte damals den Voratz, in der Hauptsache nur noch Bilder von lebenden Malern zu sammeln. Besonders Julius Schnorr von Carolsfeld verdankte seinem wohlwollenden Mäzen außerordentlich viel, wie aus den enthusiastisch gestimmten Briefen hervorgeht, die Schnorr in einem Zeitraume von sieben Jahren an seinen Freund und Förderer richtete und die eine der wichtigsten Quellen über das gemeinschaftliche Leben der Nazarener in Rom bilden. Am Ende des Jahres brach Quandt den langen Aufenthalt in Rom ab und suchte auf der Rückreise mit seiner Gattin Goethe in Weimar auf. Am 24. November traf das Ehepaar dort ein und wurde durch Hofrat Meyer und Adele Schopenhauer in Goethes Haus eingeführt. Während des zweiwöchigen Aufenthaltes sah Goethe die willkommenen Gäste fast täglich und veranstaltete zu ihren Ehren Gesellschaften. Bei einem Besuch bat Quandt den Dichter, ihm das eben vollendete Modell der berühmten Büste zu zeigen, das Rauchs Meisterhand geschaffen hatte. Quandt beschreibt die Büste als das vollkommenste Bildnis Goethes, sie vereint nach seinem Urteil die ursprünglichen schönen Verhältnisse seines Gesichts, die zugleich die Grundlage seines Geistes und Gemütes darstellen, mit allen Einschnitten und Erhöhungen, welche das Leben und die Zeit in die bewegliche Oberfläche seines Antlitzes eingrub. „Es gibt wohl wenig Gesichter, welche einem schnellen Wechsel des Ausdrucks unterworfen, welche mehr von Schmerz und Entzücken, von Liebe und Haß durchwühlt sind, als feines, indes eine große Klarheit und Ruhe auf der großen Stirn sich behauptet. Dazu kommt diese Eigenschaft, daß die Natur die Mittellinie seines Gesichts nicht gerade, sondern gebogen zog, so daß die Nase auffallend schief gegen die Stirn und das rechte Auge sehr viel niedriger lag, als das linke.“ Goethe sprach nach Quandts Bericht als Physiolog, als Künstler, als Poet auf unnachahmliche Weise in wenigen, gehaltvollen Worten über die Anomalie seiner Gesichtsbildung, die er humoristisch als einen „Nickfang“ bezeichnete, den er bei der Geburt erhalten habe. Rauch hat den Kopf der Büste gewendet, obwohl diese Wendung nicht in Goethes Art lag, der jedem gerade ins Angesicht schaute. Aber der Bildhauer erreichte durch seinen wohlbedachten Kunstgriff die große Lebendigkeit im Ausdruck: der Geist hat sich seine Wohnung gestaltet.

Quandt bat Goethe, die Büste in Marmor für sich bestellen zu dürfen, was der Dichter gern gestattete; dagegen lehnte er den Wunsch Quandts ab, ihm die Büste zur Beurteilung zu senden, weil der umständliche Transport das Kunstwerk gefährden könne. Bei den täglichen Begegnungen und Unterhaltungen mit Quandt zeigte

Goethe lebhaftes Interesse für die deutsch-römischen Künstler, vor allem für Friedrich Overbeck und Schnorr von Carolsfeld.

Von Weimar kehrte Quandt mit seiner Gattin nach Dresden zurück, wo er kurz vor seiner Verheiratung in der Klostersgasse das an den Gasthof Stadt Wien grenzende Grundstück gekauft hatte; während des römischen Aufenthaltes erwarb er ein zweites benachbartes Haus und ließ nach der Elbe zu einen herrlichen Garten anlegen, dessen Lage er mit berechtigtem Stolz als die schönste in Deutschland rühmte.

Im Jahre 1820 wurde Quandt in den Adelsstand erhoben. Abwechselnd hielt er sich in Leipzig und Dresden auf, 1823 ließ er sich dauernd in Dresden nieder und baute die erworbenen Grundstücke aus. Sein Haus wurde bald der Mittelpunkt des geistigen und gefelligen Lebens der Stadt; alle bedeutenden Maler der sächsischen Residenz, Ernst Rietschel, Karl Förster gehörten mit vielen hervorragenden Persönlichkeiten der Zeit zu den ständigen Gästen des Ehepaares. Auch in dieser Gesellschaft von Künstlern und Kunstfreunden wurde, wie in Rom, über Kunst debattiert, Quandt selbst hielt Vorträge und legte die Blätter seiner umfangreichen Kupferstichsammlung vor. Vor allem baute er in diesen Jahren seine Sammlungen aus, die der beste Maßstab für seine künstlerischen Neigungen waren. Zwar wurden die Gemälde und Kupferstiche nach seinem Tode in alle Winde zerstreut, doch sind die von dem Besitzer selbst verfaßten Kataloge vorhanden. Nicht weniger als neun Räume füllten die Gemälde und Plastiken, die jedem Kunstfreund liberal zugänglich gemacht wurden und die an den „artistischen Abenden“ das Entzücken der Dresdner Kunstkreise bildeten; es fehlt indessen auch nicht an Äußerungen zeitgenössischer Betrachter, die Quandts Sammeltätigkeit als zu modern und daher sonderbar bezeichneten. Der erste Raum war Goethe allein gewidmet, er enthielt nur die von Rauch geschaffene Marmorbüste des Olympiers, die sich heute im Leipziger Museum befindet, und eine Sutersche Kreidezeichnung der Galathea Rafaels.

In den Sälen des weiträumigen Hauses brachte Quandt seine Gemäldesammlung unter, die schon im Jahre 1824 60 namhafte Bilder umfaßte. Die italienische Kunst war durch Werke von Fra Angelico, Niccolo Alunno, Taddeo Gaddi, Lorenzo Lotto und Francesco Francia vertreten, um einige bedeutende Namen zu nennen. Von Sandro Botticelli besaß Quandt das Wunder des heiligen Zenobius, das jetzt im Besitz der staatlichen Gemäldegalerie ist. Einige wertvolle Bilder der früheren Niederländer fehlten nicht, den Hauptteil der Sammlung aber bildeten die Werke der zeitgenössischen Künstler. Quandt führte damit seinen schon in Rom gefaßten Entschluß aus, vor allem die lebenden Maler durch Ankäufe zu unterstützen und so die beste moderne Kunst seiner Zeit zu fördern. Meisterwerke von Graff, Caspar David Friedrich, von Rhoden, Mechau und Götzloff sind besonders hervorzuheben. Bei seinen Ankäufen bevorzugte Quandt die Künstler seines römischen Verkehrskreises; so kaufte er von Overbeck die sehr vollendete Skizze des Rosenwunders des heiligen

Franz von Affisi in der Kirche Santa Maria degli Angeli zu Affisi, von Schnorr den Besuch der heiligen Familien und endlich von Ludwig Richter das weitbekannte Bild Elbüberfahrt am Schreckenstein. Als Geschmacksbekenntnis ist zu vermerken, daß sich in der Sammlung kein einziges Werk der Malerei des Rokoko befand.

Aus dem Jahre 1868, in dem die Quandtsche Galerie aufgelöst wurde, besitzen wir ein von dem damaligen Direktor des Kupferstichkabinetts Ludwig Gruner aufgestelltes Verzeichnis, das 116 Nummern umfaßt, ein Beweis für die eifrige Sammeltätigkeit Quandts.

Die Sammlung der Kupferstiche und Holzschnitte enthielt nicht weniger als 2000 Blätter, die Quandt an den Kunstabenden zu seinen Vorträgen als Quelle der Anschauung benutzte. Er gab im Jahre 1853 ein ausführliches Verzeichnis der Sammlung heraus, das zugleich einen für die damalige Kenntnis der graphischen Kunst vortrefflichen „Leitfaden zur Geschichte der Kupferstechkunst und der Malerei“ enthält. Die Sammlung enthielt die Werke der großen niederländischen und deutschen Meister in vorzüglichen Drucken, Israel van Meckenem und Dürer waren glänzend vertreten, die Italiener und Franzosen fanden sich in den wichtigsten Blättern, auch die Nazarener und Romantiker waren durch Stiche und Zeichnungen würdig berücksichtigt.

Die Sammlungen Quandts können als fein künstlerisches Glaubensbekenntnis gelten. Auch hier wirkte das große Vorbild Goethes auf ihn, weniger durch die Vorliebe für die gleichen Künstler als durch die innere Folgerichtigkeit ganz bestimmter Ziele einer Sammeltätigkeit, die mit strenger Auswahl das als schön und „verdienstvoll“ Erkannte erstrebt.

Es ist bemerkenswert, daß Quandt noch bei Lebzeiten (im Vorwort des Verzeichnisses) den Wunsch äußert, daß nach seinem Tode die Sammlung durch Rudolph Weigel versteigert würde, damit „die einzelnen Blätter als Atome in andere Sammlungen übergehen, mit anderen Kunstwerken von neuem in einen Lebensverband treten und auch anderen durch Betrachtung Nutzen und Vergnügen gewähren mögen“. Schon in den Jahren 1824 und 1826 beschickte Quandt die Dresdner Kunstausstellungen; er unterstützte die jüngeren Künstler nach Kräften, während er sich gegen die ältere lebende Generation ablehnend verhielt. Ernst Rietchel und Ludwig Richter, dessen Berufung an die Dresdner Akademie er durchsetzte, haben ihm viel zu danken.

Im Jahre 1827 wurde Quandt von einem schweren Unfall betroffen; bei einem Sturz vom Baugerüst erlitt er einen doppelten Beinbruch und blieb dadurch für immer auf die Benutzung des Krückstockes angewiesen. In seinen Aufzeichnungen über die Berührungen mit Goethe empfindet er als einen Beweis feinen Taktgefühls, daß der Dichter weder in Briefen noch bei einem persönlichen Zusammentreffen diesen Unfall und seine Folgen erwähnt. Als die Malerin Louise Seidler Goethe von Quandts

Mißgeschick erzählte, antwortete er ihr: „Verderben Sie mir meine Phantasie nicht, Quandt steht in voller Kraft und Tätigkeit vor mir.“

Noch ein zweites Mal besuchte Quandt Goethe in Weimar im Mai des Jahres 1830. Auch bei diesem letzten Wiedersehen übergang Goethe das Gebrechen seines Gastes völlig; er begrüßte ihn, aus seinem Arbeitszimmer in der charakteristischen Haltung, die Hände in den Ärmeln seines grauen Rockes, heraustretend, sehr freundlich und unterhielt sich mit ihm über die Dresdner Kunstverhältnisse und Persönlichkeiten. Am folgenden Tage fand bei Goethe eine kleine Tischgesellschaft statt mit Hofrat Meyer, Geheimrat Riemer und dem Kanzler von Müller, bei der sich die Unterhaltung mit allgemeinen ethischen Fragen befaßte.

In Dresden befaßte sich Quandt bereits in den zwanziger Jahren eingehend mit den Fragen der Ausgestaltung und Erhaltung der weltberühmten Kunstsammlungen. Er galt mit Recht in allen Angelegenheiten des Kunstlebens als Kenner von Ruf und erweiterte seine geschichtlichen und praktischen Kenntnisse durch unermüdliche und eindringliche Arbeit. 1826 übertrug ihm Prinz Friedrich August im Altertumsverein die Leitung der zweiten Sektion für Malerei und Plastik in dieser wissenschaftlichen Gesellschaft, und im Jahre 1828 wurde er zum Vorstand des am Dürertage gegründeten Kunstvereins gewählt. Der bedeutende Erfolg des Kunstvereins und Quandts Einfluß auf die Ausstellungen und die Geschäftsführung kommt in dem wichtigen, an anderer Stelle gewürdigten Briefwechsel mit Goethe zu lebendigem Ausdruck. Die Briefe, die sich bei den Akten des Kunstvereins befinden und die Hermann Uhde zum fünfzigjährigen Jubiläum des Vereins veröffentlichte, sind nicht eigenhändig von Goethe geschrieben, sondern wurden nur von ihm unterzeichnet; Quandt hielt aus diesem Grunde eine Veröffentlichung für interesselos. Er bemerkt über den Schriftwechsel, daß Goethe sich darin zurückhielt, da es in späterer Zeit in seinem Wesen lag, alles in seinem Inneren ruhig zur Reife kommen zu lassen und seinen Geist nicht rhapsodisch in Briefen zu verzetteln. „Goethe hat sich an die Formenwelt der Antike gewöhnt, er stand den Werken der werdenden deutschen Künstler mit einer gewissen Kühle gegenüber, blieb seinen Überzeugungen treu und ging in der Beharrlichkeit der Pietät vielleicht zu weit.“

Im Jahre 1830 erwarb Quandt das Rittergut Dittersbach bei Dresden, eine ausgedehnte Besitzung mit einem schönen Park, dessen schlichter Schloßbau durch den Kanzler des Kurfürsten August, Dr. Hieronymus Kiefewetter, von 1555 bis 1563 errichtet worden war. Quandt ließ das Herrenhaus nach seinem Geschmack entsprechend den Anforderungen seines großen Haushaltes vorrichten, ohne große bauliche Veränderungen vorzunehmen; vor allem wurden die geräumigen Zimmerfluchten und Säle wohnlich ausgestaltet.

In Dittersbach entfaltete sich bald ein äußerst reges gefelliges Leben, alle Berühmtheiten der Zeit haben als Gäste auf dem schönen Sommerfitz gewelt. Die anmutige

fächfische Hügellandschaft mit dem nahen Schloß Stolpen umrahmt mit bewegten Feldbreiten und Nadelwäldern das schlichte Herrenhaus, das im Jahre 1925 von der Stadt Dresden angekauft und zu einem Erholungsheim umgestaltet wurde.

Am 12. September 1831 fand die Grundsteinlegung des Bergschlosses auf der Schönen Höhe statt, das Quandt nach den Entwürfen Prof. Thürmers errichten ließ. Vier zinnengekrönte Ecktürme umschließen den Hauptraum des Erdgeschosses, ein überhöhter Aussichtsturm mit Zinnenkranz gibt dem Ganzen den Charakter einer kleinen Burg. Der romantische Geist der Zeit hatte Quandt den Gedanken der Errichtung dieses Bauwerkes eingegeben. In den Grundstein ließ Quandt den erwähnten teilnahmvollen Brief Goethes, in einem gläsernen Zylinder verwahrt, einmauern. Nur wenigen vertrauten Personen hatte er diesen ihm kostbaren Beweis freundschaftlicher Gesinnung Goethes gezeigt, und der Entschluß, den Brief in den Grundstein einzulegen, hatte für ihn eine symbolische Bedeutung. In seinen Erinnerungen über die Berührungen mit Goethe erzählt er selbst diese Episode und charakterisiert dabei den Bau durch Worte, die zugleich auch ein Bekenntnis seiner politischen Gesinnung offenbaren: „Das Bergschloß hat freilich einen aristokratischen Stil und stimmt weder mit einer absolutistischen noch demokratischen Gesinnung überein. Ob ich recht getan habe, diese Reliquie (den Brief Goethes) der Gegenwart zu entziehen, weiß ich nicht.“

Den Saal des Baues gestaltete Quandt durch die Ausschmückung mit Fresken nach Dichtungen Goethes als Gedenkstätte für den Dichter. Karl Pöschel, der Schüler Pochmanns und Freund Ludwig Richters, malte die heute noch guterhaltenen Bilder zusammen mit den Hannoveranern August Großmann und Freye, die Darstellungen wurden durch Goethes Balladen und symbolische Dichtungen angeregt: der König in Thule als Sinnbild der Liebe und Treue, der Sänger, der frei und begeistert die Welt durchwandert, der Geist des Helden auf dem alten Turme, ferner ein Bild zum Märchen von der grünen Schlange, das auf ein poetisches Zeitalter der Zukunft hinweist, und zwei Putten mit den zahmen Xenien:

„Warum erklärst Du's nicht und läßt sie gehn?
Geht mir's denn an, daß sie mich nicht verstehn?“

und „Märchen, noch so wunderbar,
Dichterkünfte machen's wahr.“

Die Schmalseite zeigt den Fischer und den Erlkönig als Versinnlichung des geheimen, zauberischen Naturlebens, das zur Tiefe zieht, und des Unheimlichen und Schauerlichen in den Naturgewalten. Schon früher hatte sich Quandt mit dem Gedanken getragen, seiner großen Verehrung für Goethe in Fresken nach seinen Dichtungen Ausdruck zu geben, doch fand er keinen geeigneten Künstler für die Ausführung dieses Auftrages. Ein Maler, dessen Name nicht bekannt ist (vielleicht ein Nazarener), erachtete es für Sünde, die Werke des „Weltkinds“ Goethe in Bildern darzustellen.

Die dekorative Ausschmückung des Raumes malten August Großmann und Freye nach Entwürfen Gottfried Sempers.

In einem späteren Briefe äußerte Goethe den Wunsch, sich von der Gegend von Dittersbach eine Vorstellung machen zu können. Quandt beschrieb ihm die geologische Eigenart der Umgebung und fügte zwei in der Manier Klengels oder Zinggs gemalte Aquarelle bei, deren „konventioneller Albumgeschmack“ ihm nicht genügte. Goethe dankte aber in warmen Worten für die Blätter und spricht sein Vergnügen an der wohlgefälligen und leicht verständlichen Darstellungsweise aus. Er bemerkt dazu, daß die geschilderte Natur „denn doch recht vernünftig aussehe“, und opponiert damit gegen Quandts Bekenntnis zur geologischen Erhebungstheorie, die mit Goethes Überzeugung zu dem Wernerischen Neptunismus, der Lehre von der Umgestaltung der Erde durch die Kräfte des Wassers, in Widerspruch stand.

Noch wenige Wochen vor seinem Tode, am 27. Februar 1832, bittet Goethe Quandt, ihm doch Versteinerungen von Organismen zuzufenden, wenn sie sich in dem „problematisch-zerstückten“ Sandstein finden sollten: „Sie befördern dadurch ein vieljähriges Studium, dem ich nicht entfagen kann, indem ich, auf meine Art und Weise immer im stillen fortschreitend, beobachte, und zu denken nicht unterlasse.“ Goethes Tod erschütterte Quandt aufs tiefste. Im Jahresbericht des Kunstvereins dachte er des Unsterblichen mit den schönen Worten: „Mit tiefster Trauer sprechen wir die Unermeßlichkeit eines Verlustes, der uns betraf, durch den großen Namen dessen, den wir verloren, aus: Goethe schied von uns! Denn im Leben war er der Unfere, wie dies unverkennbar aus den Briefen klar und gefühlvoll hervorleuchtet, die wir als Heiligtümer in unseren Vereinsakten aufbewahren.“

Von Jahr zu Jahr wuchs Quandts Einfluß auf das öffentliche Kunstleben Dresdens. Als Leiter der Abteilung für Malerei und Plastik im Altertumsverein und als Vorstand des Kunstvereins hatte er reichlich Gelegenheit, seine bedeutenden Kenntnisse und Erfahrungen in den Dienst der Allgemeinheit zu stellen. Er veranlaßte im Jahre 1832 die Neuauftellung der großen Schätze der alten Rüstkammer im Zwinger, die länger als ein Jahrhundert in einem kurfürstlichen Hause in der Schöffergasse untergebracht waren. Hier wurde die berühmte Waffensammlung der Kurfürsten mit den Kostbarkeiten der ehemaligen Kunstkammer vereinigt und als Historisches Museum eröffnet. Die Sammlung, die unter den europäischen Waffensammlungen an Zahl und Wert ihrer Bestände mit an erster Stelle steht, wurde damit in ihrer vollen Bedeutung erschlossen und blieb bis zum Jahre 1875 im Zwinger, um dann wieder an ihren ursprünglichen Aufstellungsort, im Stallhof, Platz zu finden. 1834 veröffentlichte Quandt die „Andeutungen für Beschauer des Historischen Museums“. In der halb geschichtlichen, halb theorisierenden Einleitung dieses Buches spricht Quandt über die Museen als Stätten der Bildung und über die Grundsätze, die er bei der Neuordnung befolgte: er bezeichnet als deren Ziel „ein geschichtliches Sittengemälde zu bilden und

dadurch einen allgemeinen Standpunkt zum Überblick des Ganzen, für die Einzelheiten aber besondere, in sich jedoch übereinstimmende Unterabteilungen zu bilden“. Es folgt eine von vielfältiger Geschichtskennntnis zeugende Schilderung der Persönlichkeiten der Fürsten; kulturgeschichtliche Erläuterungen ersetzen eine eigentlich kunstwissenschaftliche Behandlung der Kunstwerke, der kostbaren Rüstungen und Waffen. Mehr und mehr gewann Quandt durch diese praktische museale Tätigkeit Einfluß auf die staatlichen Kunstangelegenheiten, der schließlich auch einen amtlichen Charakter erhielt: Quandt wurde 1836 Mitglied des Akademischen Rates der Kunstakademien von Dresden und Leipzig, den man an Stelle eines Generaldirektors dieser Institute ins Leben gerufen hatte. Außerdem wurde er zum Mitglied der Galeriekommission ernannt.

In dieser Eigenschaft befaßte sich Quandt eindringlich mit den Gemälden und veröffentlichte 1842 eine Schrift über den Zustand der Königlichen Gemäldegalerie, eine kleine Sammlung von Aufsätzen über die schon erfolgten und noch vorzunehmenden Restaurierungsarbeiten, in denen er seine bedeutende Kennerfähigkeit beweist. Schon früher hatte Quandt 1826 die Berufung des Italieners Palmaroli durchgesetzt, der als Restaurator den besten Ruf genoß und dessen Arbeit in der Dresdner Galerie, die Wiederherstellung von 54 bedeutenden Gemälden, als vortrefflich anerkannt wurde. Zumal die kostbaren Bilder der italienischen Meister waren durch fehlerhafte Behandlung und Verschmutzung in einem trostlosen Zustand; Quandt griff mit energischen Hinweisen auf die für die Kunstwerke bestehende Gefahr des Verfalls ein und förderte die Wiederherstellung durch praktische Vorschläge, aus denen seine gründliche Kenntnis des Restaurierungsverfahrens spricht.

Er setzte seine ganze Persönlichkeit für die Notwendigkeit eines Galerieneubaues ein und bezeichnete im Einvernehmen mit Gottfried Semper die Neustädter Elbwiesen, wo jetzt die Ministerien stehen, als den geeignetsten Platz. Als weitere Bauplätze kamen noch der Raum vor dem Japanischen Palais und die heutigen Zwingeranlagen in Frage, bis der 1847 begonnene und 1855 vollendete Bau an seiner heutigen Stelle errichtet wurde. 1856 veröffentlichte Quandt einen „Begleiter durch die Gemäldesäle des Königlichen Museums“, der eine Fülle wertvoller geschichtlicher und kunstwissenschaftlicher Ausführungen enthält.

Neben seiner amtlichen Tätigkeit als bestellter Pfleger der Kunstsammlungen förderte Quandt das allgemeine Kunstverständnis durch seine Vorträge, die er an der Akademie und bei den „artistischen Abenden“ hielt. In seinem Privatleben blieben ihm ernste Sorgen nicht erspart, seine Frau litt lange an einer schweren Krankheit, an seinen Söhnen erlebte er wenig Freude. Große Reisen brachten ihm Erholung und Erweiterung seiner umfassenden Kenntnisse, er besuchte Frankreich, Schweden, Dänemark und noch als Sechzigjähriger Spanien. Seine Mußestunden widmete er einer ausgedehnten literarischen Tätigkeit. Schon früh hatte er sich durch seine Arbeiten

Mein Herr

Ich habe die Ehre zu empfangen, daß Sie
von dem Kunstverein gewünscht, mich in dem
Herrn von der in der oben erwähnten
Sache und die in der Sache in der Sache
sind. Ich bin sehr dankbar für die
guten Ratschläge, die Sie mir
geben.

Ich habe die Ehre zu empfangen, daß Sie
von dem Kunstverein gewünscht, mich in dem
Herrn von der in der oben erwähnten
Sache und die in der Sache in der Sache
sind. Ich bin sehr dankbar für die
guten Ratschläge, die Sie mir
geben.

Ich habe die Ehre zu empfangen, daß Sie

von dem Kunstverein gewünscht, mich in dem
Herrn von der in der oben erwähnten
Sache und die in der Sache in der Sache
sind. Ich bin sehr dankbar für die
guten Ratschläge, die Sie mir
geben.

Ich bin sehr dankbar für die
guten Ratschläge, die Sie mir
geben.

Wien am 1. August
1831.

Carl Joseph Böttger

gezeichnete Freund
J. M. Böttger



in der Zeitschrift für die elegante Welt und in anderen Journalen einen guten Ruf als Kunstschriftsteller geschaffen. 1819 gab er als erste größere Arbeit die „Streifereien im Gebiete der Kunst auf einer Reise 1813“ bei Brockhaus heraus. Er durchwandert die Stätten der alten deutschen Kultur mit „selig-philantropisch-schweremütigen Gefühlen“, die Werke Schongauers, Wolgemuths und Dürers wirken auf ihn als gnadenreiche Offenbarungen, der Zauber Nürnbergs und Münchens nimmt ihn völlig gefangen, jeder Gang zu den Kunstwerken wird ihm zu einer Wallfahrt. Die enthusiastische und religiös vertiefte Kunstbetrachtungsweise der großen Romantiker beherrscht dieses Reisetagebuch vollkommen. In München entzücken ihn die herrlichen Parkanlagen des Englischen Gartens, mit Begeisterung schildert er die Meisterwerke der Galerie, vor allem von Rubens spricht er mit höchster Bewunderung. Lebensvoll malt er die Alpenwelt und ihre kraftvollen Bewohner. In Italien ergreift ihn bei der Reise über Verona und Venedig nach Rom, das zum Mittelpunkte des Aufenthaltes wird, die ewige Schönheit der Kunst und der Landschaft.

Die „Briefe aus Italien über das Geheimnisvolle der Schönheit und die Kunst“ (1830) enthalten tief durchdachte ästhetische Erörterungen über dieses Thema mit Ausblicken auf die Literatur und auf das Leben im allgemeinen. Die Gruppen des Laokoon und der Niobe geben ihm Anlaß, über die höchsten Probleme der Kunst Bedeuten- des zu sagen.

Die „Hinweisungen auf die Kunstwerke der Vorzeit für die Sächsischen Altertumsfreunde“ (1831) sind das Ergebnis einer Reise durch ganz Sachsen nach den Landstraßen. Quandt besuchte alle Städte und schildert eindringlich und feinfühlig die Schätze der kirchlichen Kunst in dem Büchlein, das als eine Grundlage der sächsischen Kunstgeschichte anzusehen ist. In diesen Jahren beschäftigt ihn der Entwurf zu einer Geschichte der Kupferstecherkunst und deren Wechselwirkungen mit den zeichnenden Künsten, eine Vorarbeit zu dem Verzeichnis und Leitfaden seiner Kupferstichsammlung mit der Geschichte der Kupferstecherkunst und die Übersetzung von Lanzis Geschichte der Malerei in Italien. Einzelstudien behandeln die Zwickauer Gemälde des Michael Wolgemuth, die Skulpturen des Parthenon. In den Akademievorträgen über Ästhetik (1844) verbreitet er sich über die platonische Ideenlehre vom Guten und Schönen, setzt sich mit Winckelmann und Lessing, mit Schillers Abhandlung über die ästhetische Erziehung, mit der Lehre Kants und Hegels auseinander und erläutert seine Kunstauffassung an den Beispielen der großen Meister. Er umfaßt also die Gesamtheit der höchsten literarischen Werke über das Gebiet der Kunst.

Die Reifewerke „Nippes von einer Reise nach Schweden“ (1843) und „Beobachtungen und Phantasien über Menschen, Natur und Kunst auf einer Reise ins mittägige Frankreich“ (1846) geben in lebendigem Wechsel Schilderungen von Land und Leuten, von Kunstwerken. Diese Bücher, zu denen sich 1850 die Schrift über eine Reise durch Spanien gefügt, sind Reisebeschreibungen im Goetheschen Sinne, die nichts

irgend Bemerkenswertes beiseite lassen und schriftstellerischen Geschmack mit außerordentlicher Beobachtungsgabe vereinen.

Auch landwirtschaftliche und politische Exkurse fehlen nicht, zu welchen philanthropische Aufsätze und dichterische Arbeiten hinzukommen.

Auf seinem schönen Landsitz Dittersbach lebte Quandt als Landwirt und Jäger; seine Gastfreundschaft brachte ihn nach wie vor mit einem großen Kreise bedeutender Persönlichkeiten in enge Berührung. Eine reiche Tätigkeit füllte sein Leben bis zum Ende aus. Bei der Feier seines siebenzigsten Geburtstages im Jahre 1857 wurde ihm in Dittersbach als Ausdruck allgemeiner Verehrung ein großer Fackelzug dargebracht, zu dem sich seine zahlreichen Dresdner Freunde mit den Einwohnern seiner Guts-herrschaft vereinigten. Über seinen letzten Lebensjahren lagen die Schatten familiärer Sorgen; am 19. Juni 1859 starb er in Dittersbach und wurde auf dem stillen Dorffriedhof beigesetzt. Sein Grab, das heute nicht mehr vorhanden ist, schmückte eine schlichte Marmortafel, und nach seiner Bestimmung wurde neben seiner Ruhestätte ein Apfelbaum als Symbol einer fruchtbringenden Lebensarbeit gepflanzt.

Quandt hat auf die Entwicklung der jungen deutschen Kunst der Romantik und auf die allgemeine Bildung seiner Zeit unbestreitbar einen großen Einfluß ausgeübt. Eine ausgezeichnete Erziehung und glückliche persönliche Veranlagung bildeten ihn zu einem hervorragenden Kenner der Kunst im weitesten Sinne, seine philosophische Weltanschauung gründete sich auf die Gedankenwelt Kants, während er zu Schopenhauer bei aller Bewunderung seines Geistes kein inneres Verhältnis finden konnte. Für seine schriftstellerische Tätigkeit wurden ihm die Großen des 18. Jahrhunderts, Winkelmann und Lessing, vor allem Goethe, zu begeisterungsvoll verehrten Führern. Er erlebte an sich die Verbindung der großen Ideen des Aufklärungszeitalters mit dem romantischen Geiste seiner Zeit, aus der die in seinen Werken über die Kunst niedergelegten ästhetischen Theorien entstanden. Seine gründliche Kenntnis der Kunstgeschichte und seine Erfahrung in der Technik der Künste stellt ihn in den Kreis der Romantiker, in dem Philipp Otto Runge und Schlegel bahnbrechend und befruchtend wirkten. Carus und Semper sind ihm geistesverwandt. Seine verhältnismäßig wenigen Äußerungen über die Politik lassen den aristokratisch gesinnten deutschen Patrioten erkennen. Güte und großzügige Freigebigkeit charakterisieren den hochgesinnten Menschenfreund, dem hie und da tyrannische Züge als Äußerungen angeborenen Temperamentes nicht fehlen mögen. Der hellste Leitstern seines Lebens aber war die Kunst, die er auf der festen Grundlage eindringlichen Wissens enthusiastisch auffaßte und im Geiste seiner Zeit schriftstellerisch modern darstellte und vermittelte. Das Dresdner Kunstleben dankt ihm zahlreiche lebendige Anregungen und praktische Förderung, und die Jahrhundertfeier des Sächsischen Kunstvereins bot willkommene Gelegenheit, Johann Gottlob von Quandts große Verdienste um die Kunst und um die heimische Kunstpflege in ihrer umfassenden Bedeutung zu würdigen.

MENSCH UND WELT IM BILDNIS

Betrachtet an vier Beispielen der neueren Malerei

VON ERNA VON WATZDORF

Weil der Malerei des vorigen Jahrhunderts vom Biedermeier bis zur Gründerzeit die unbegrenzte Ehrfurcht vor aller Bildung der Natur das große Leitmotiv war, trieb sie im Bildnis eine ihrer schönsten Blüten. Aus der Naturbetrachtung entsprang als ihre erste Forderung die klare Gegenständlichkeit und aus dem Glauben an die veredelnde Kulturkraft der Sinn für abgeklärte Schönheit äußerer Erscheinung. Man rückte Mensch und Ding so nah wie möglich zu sich heran und tastete mit ungeahnter Feinfühligkeit der Fingerspitzen über das Auf und Ab der Formen und ihre Oberflächen hin, um danach alles, was ästhetischen Genuß und ethischen Gehalt vermitteln konnte, zu neuer Schöpfung zu verschmelzen. Erst diese Doppelwertung, diese festumgrenzte Auswahl trugen das Bildnis über bloße Naturnachahmung weit hinaus, erhoben es zum Kunstwerk. Der Mensch steht, edel von Natur, kulturveredelt im Brennpunkt dieser einzigartigen Porträtkunst.

So malte ihn z. B. *Julius Scholtz* in seinem Bilde „Großmutter und Enkelin“, welches Ende der sechziger Jahre in Petersburg entstanden ist. Beherrschend steht der schmale Frauenkopf im Bilde. Stirn, Augen, Nase, Mund werden als an sich „schöne“ Formen „schön“ geschildert, drum jugendlich und ohne Altersspuren. Formumgleitend glänzt das noch dunkle Haar und alles ist zugleich im höheren, überragenden Sinne innerer Klarheit ausgewertet. Die dunkel-ernste Pyramide der Gestalt wird zum Symbol aufrechter Seelenhaltung, die feingegliederten Hände erscheinen „schöngeistig“ im wahrsten Sinn des Wortes, und alles ist in innere Ruhe eingebettet, sogar das Kind, dessen Beweglichkeit fast nur im fröhlichen Geknitter seines Kleides zum Ausdruck kommt. Die Dinge ringsumher werden ganz von derselben Vergeistigung durchdrungen, die unvergleichlich in dem Schmelz der Oberflächen sichtbar wird. Gelbe Seidendamastmöbel entwickeln einen Glanz, der die Schwärze samtener Gewandes nur noch stumpfer und tiefer macht. Spitzenärmel stehen wie verflogene duftige Sommerwölkchen dagegen. Ringe, edle Steine, ein goldenes Lorgnon mit blanken Gläsern blitzen, endlich die Haube aus zitterndem Gerüsch und lachend blauen Seidenbändern, die förmlich knistern, mit Rosenknospen in den Schleifen, stellt sich als wahres Wunder verlebendiger Materie dar. Und nicht genug mit einem Perlenkissen, das nicht zur Stütze, nur zur Schaulust dient, und schwarzen Spitzen, genießerisch gegen Damast und blankpoliertes Mahagoni ausgespielt, ein ganzes Stilleben wird noch am vorderen Rande ausgebreitet: auf gelbem Atlas Spitzen, Rosen, goldgeschnittene Seiten eines Buchs, alles vom Hauche jener exklusiven Geistigkeit umweht, die diesen Menschen Atmosphäre ist. Reglos sind sie ihr eingelassen, handeln nicht, suchen keinerlei Beziehung zur Außen-

welt und scheinen ihr nur mehr in stiller Größe ausgeschnitten. Sie stehen isoliert, sammeln die Welt in sich und strömen inneres, verborgenes Leben geheimnisvoll den Dingen ein, die um sie sind, verbinden sich mit ihnen zu einer abgeschlossenen, in sich konzentrierten Wirklichkeit.

Es ist bezeichnend, daß die Menschen dieser Bildnisse gern vor dunklen, weltabwehrenden Gründen stehen, gelegentlich auch einen Stuhl, Tisch, Vorhang, eine Pflanze durch Berührung in ihre eigene Wirklichkeit hinüberziehen. Die stillen Wände eines Innenraumes sind ihnen liebste Folie, und oft stehen sie vor Landschaften, in denen sie nicht leben, verschwommenen Parkausblicken und Ruinen, Formen, die unerreichbar scheinen und anderen Wirklichkeiten angehören als sie selbst.

Für diesen Menschen, der, ganz nur auf sich bezogen, weltgefammelt, formplastisch, stofflich ausführlich charakterisiert, umspielt von einer Vielheit kleiner Dinge, welche in seine Wirklichkeit mit eingelassen sind, scheidet sich von den größeren Zusammenhängen „Welt“ genannt, vielmehr selbst „Welt“ ist, in dem winzigen Tropfen der Persönlichkeit gespiegelt fand jene Zeit den künstlerischen Ausdruck in einer einzigartigen Bildnisform.

Sie wird dann vom Impressionismus völlig umgewandelt. Den unsichtbaren Vorhang vor der Welt zerreißt er. Ein Meer von Licht dringt auf die scheu in sich gefammelten Objekte ein, bedrängt sie, überflutet, löst und erlöst sie aus ihrer Abgeschlossenheit, verschmilzt sie jener unbegrenzten und ewig wechselvollen Welt der optischen Erscheinungen.

Der Bildnismaler rückt die bisher formenklar umrissene Gestalt mit einem Ruck aus ihrer Nahsicht in den Raum. Dabei verliert sich jede Schärfe des Details. Luft, Schatten, Licht, die ganze Atmosphäre greifen sie von allen Seiten an, überspülen und verwischen ihre Einzelzüge. So in *Sterls* Bildnis Schuchs. In jäher Geste aufflackernd flammt der Dirigent hinter dem Notenpult hervor, zündet, erregt, reißt mit, entläßt ganz ungeheure Spannung in den Raum, durchschwingt, erfüllt ihn bis zum Rande. Diese Gestalt, ganz in Aktion, schildert der Pinsel nur in dreifach hellstem Aufzüngeln von Kopf und Händen, gibt antwortende Reflexe an Notenblättern, Instrumenten, Logenbrüstungen, im prickelnden Geflimmer vielköpfiger, nur erahnter Menschenmenge. Hier steht nicht mehr Form gegen Form in sauberer Absetzung und Glätte, vielmehr sind Striche, Flecke, Funken, Spritzer, Wirbel, Beweglichkeit in einen einzigen Licht- und Schattenstrudel hingerissen. Der Mensch ist nicht mehr Eigenwert, nicht Welt für sich, ihr Spiegelbild und Mikrokosmos, vielmehr geöffnet, aufgenommen, gleichartige Erscheinung unter Erscheinungen, ethisch entwertet, optisch neu gefaßt, unlösbar stets in eine Atmosphäre eingelassen, ganz gleich, ob das, wie hier, ein lichterfüllter Raum oder wo anders helldurchsonnte Landschaft ist. Sie gerade wird ihm jetzt zum Element, und zwischen Bäumen, Blumen, Wasserflächen, sonnbefleckten Häusern taucht er als Gleiches unter Gleichem unter. Selbst da, wo er im Bildnis



Robert Sterl

Ernst von Schuch
Staatl. Gemälde-Galerie, Dresden



Julius Scholtz

Großmutter und Enkelin

den Zusammenhang sichtbar gemachter Welt entbehrt, entgeht er doch den hier nur vorsichtiger einbeziehenden Kräften gemalten Licht- und Schattenspielen nie, noch der feelifchen Augenblicksverhaftung, die ebenfo, wie momentanes Lichtspiel, dauernd Ablöfung, Wechsel fordert, die unendlich find.

Anftatt einer voraufgegangenen Kultur des „Seins“, die Ding, Mensch, Welt in fich beſchloffen, ſtreng als Objekt gegen Objekt abſetzte und ſonderte, tritt ſieghaft nun eine Kultur des ſchönen Scheins. Durch ihn fühlte der Mensch ſich weltverbunden, wofür das Impreſſioniftiſche Bildnis deutlichſte künſtleriſche Prägung fand.

Doch ſchon der nächſten Generation wird dieſer äußerlich glanzvolle Weltbegriff nur wieder trügeriſcher Vorhang. Der Expreſſionift zerreißt ihn. Der von Impreſſionismus aufgeregte Licht- und Schattenwirbel ſinkt in ſich zuſammen. Die optiſche Verkettung der Objekte löſt ſich damit auf. Sie ſelbſt, des Halts beraubt, verlieren auch noch die Wahrſcheinlichkeit und gleiten in das nebelhafte Reich des Unwahrſcheinlichen hinüber. Mit ihnen auch der Mensch! So finden wir ihn in *Kokofchkas* „Doppelbildnis“ wieder, noch weiter fortgerückt, entrückt. Kaum noch Geſtalt, nur Schemen, Traumbild, Viſion, durch Schleier blickend, erſcheint er ſeltſam eingebettet in ein geheimnisvolles Durcheinanderfluten zarter Farben, durchſichtig rötlicher, blauer und grüner Töne, aufzuckender und jäh verlöſchter Helligkeiten. Durch ein unendliches Gewoge rhythmifch bewegter Pinſelſtriche ſcheinen die zwei Menſchen, deren Hände taſtend erſt Verbindung ſuchen, einem Kreislauf magiſcher Kräfte einbeſchloffen und unergründbar hellen Sphären eingelaffen, die, Gloriolen gleich, aus ihnen ſelbſt hervorzubrechen ſcheinen und ſich mit ihnen zur Einheit „Mensch und All“ verdichten.

Auch hier, darin verwandt dem Impreſſionismus, der Mensch, der deutlich nach koſmiſcher Bindung ſucht, jedoch aus anderen und tieferen Gründen, deſſen Daimonion alle irdiſche Form zerſprengt um göttlicher Unendlichkeit ſich einzuftrömen, der Mensch als Makrokosmos in verwegener Bedeutung, da formerlöſt im All verfunken und ſelbſt All. —

Hatte der Impreſſionismus alle feſte Form von außen her beſtürmt und durch das Licht zerbröckelt und zerſetzt, hatte der Expreſſionismus ſie von innen her vollends geſprengt durch feelifche Exploſion, ſo ſetzt die jüngſte Kunſt mit unerhörter Heftigkeit des Rückſchlags ſie wieder unumſchränkt in alle Rechte ein. Das Chaos expreſſioniftiſcher Weltfeelenahnungen verdampft ringſum. Der Mensch der heuti- gen Wirklichkeit geht wie ein überſcharf geſchliffener Kristall daraus hervor. Und gerade als energiſch abgeſetzte Einzelbildung, als Sonderwert, gewordenes Reſultat, als Individuum, Form unter Formen, die alle einmalig und ganz in ſich beſchloffen ſind, mußte er einer „ſachlich“ eingestellten Kunſt zum Mittelpunkt werden und ſie zu einer neuen Bildnisform befruchten. Ihr iſt's um letztes Habhaftwerden des Objekts „Mensch“ zu tun. Man rückt ihn ſich ganz nah unter die Lupe, ſtellt die Betrachtung mit aller Schärfe auf ihn als einen Brennpunkt ein,



Oskar Kokoschka

Staatl. Gemälde-Galerie, Dresden
Mit Genehmigung von Paul Cassirer in Berlin.

Doppelbildnis

streift danach alles Nebenfächliche, Konventionelle rücksichtslos von ihm ab, scheint selbst die Luftschicht auszuschalten, um so mit letzter Formenklarheit auch absolute Wesenswahrheit zu erfassen.

Wenn *Otto Dix* Wirklichkeitsfanatismus treibt, so ist auch er ein Streiter der Idee, wie fämtliche Fanatiker. Im Allzuwirklichen sucht er die Wahrheit zur Gestalt zu zwingen. Als Wahrheitsfucher, nicht als Schönheitsfucher, wie Scholtz, malt er das Bildnis einer alten Frau, weißhaarig, leicht gebückt, die Alterslinien im Gesicht scharf nachgegraben, erschlaffte Haut, kurzsichtig eingekniffene Augen hinter Brillengläsern, hausbacken schlichtes Kleid, keinerlei Aufmachung und Kostbarkeit, doch Stoffliches — wie fein gefurchte Haut und flaumigweiches Haar, wie blanke Brillengläser, Befatz am Kleid — einfühligst ausgedrückt, doch ohne jenes Überwuchern kleiner Dinge, die dort sogar als Stilleben für sich Vermittler zarter Stimmungswerte wurden. Jedoch im Ärmelfaltenzickzack verdeutlicht er ganz unauffällig etwas von Ängstlichkeit und Situationsverlegenheit und richtet vorn, gleich in die Augen springend, eine besondere Art „Stilleben“ auf: die beiden Hände! Verknöchert, abgezehrt und schwergeadert stoßen sie aus zu weiten Ärmelröhren plötzlich ans Licht, drücken sich ungelenk, wie zum Verstecken, ineinander und sind von ungewöhnlicher Gewalt des Ausdrucks vollgefaugt, sind Hände, die den Expressionismus hinter sich haben, dermaßen formgewordener Extrakt des Seelischen, daß ihre aus dem Unbewußten hervorbrechende Ausdruckskraft die Sprache der bewußt verhalteneren Gesichtszüge noch übertönt. In dies Gebilde, das bei längerer Betrachtung fast Eigenleben zu gewinnen scheint, ist als dem Brennpunkt alles Wesentliche des Bildes konzentriert. Nichts strahlt nach außen. Nicht ein Atom löst sich und sucht außerhalb Bindung. Dunkler Grund wirkt isolierend wie ein Vacuum.

Als ethischen Gehalt in die ästhetisch ausgewertete Wirklichkeitsform gefaßt, kennzeichnete eine frühere Zeit den Menschen im Bildnis. Die beiden Pole banden sich in ihm so stark, daß er die größere Einheit „Welt“ nicht suchte. Im Impressionismus nahm die ästhetische Wertung überhand, die ethische war beinahe ausgeschaltet, und Kräfte werden frei für neues Weltverlangen, das auch im Aufgehen menschlicher Gestalt in größerer Bildeinheit zum Ausdruck kam. Ähnlich im Expressionismus. Er merzte das ästhetische Moment — im bisherigen Sinn genommen — aus und übertrieb das ethische. Daraus entstand starke Bezogenheit Mensch-All und — sichtbar — gleichfalls große Bildverwobenheit. Erst nach vorangegangener Überschätzung der Einzelkomponenten fanden sich diese, zwar gewandelt, in jüngster Kunst wieder zusammen. Der Mensch, Produkt des Lebens, in jeder Einzelprägung sinnvoll und berechtigt, soweit sie ungeschminkt und klar zutage tritt, als ein Stück höherer Wahrheit wertvoll, wird wieder in die strengste und in sich noch erhöhte Wirklichkeitsform gefaßt und steht so, auf sich selbst bezogen, wirklichkeitsgefättigt und -gesteigert im Bildnisse als fest umschlossenes Sein, weltunverbunden, selber Welt.



Otto Dix

Mit Genehmigung von Neumann und Nierendorf, Berlin W 35

Bildnis Frau L.

OTTO GUSSMANN UND SASCHA SCHNEIDER VON ERICH HAENEL

Unter den letzten raschen Flügelschlägen des Jahrhunderts, das heute als festumgrenzte Lebensspanne des Sächsischen Kunstvereins hinter uns zu liegen scheint, sind zwei Künstler von starker Eigenart dahingegangen, Persönlichkeiten, deren Erscheinung und Wirken aus dem vielgestaltigen Bilde der vergangenen Generation künstlerischen Schaffens in Dresden nicht wegzudenken ist. Ein seltsames Geschick hat es gefügt, daß Otto Gußmann, der Schwabe, und Sascha Schneider, der Deutsch-Russe, nicht nur fast das gleiche Lebensalter erreicht haben, sondern daß ihr Auftreten auf dem Schauplatz der Dresdner Kunst fast im gleichen Augenblick geschah. Und wenn wir ihnen jetzt in dem ehrwürdigen Bezirk der Monumentalmalerei je einen Ehrenplatz zuerkennen, so gibt uns das Werk dieser Meister, nachdem der letzte Pinselstrich daran getan, je seinem Willen wie seinem Gehalt nach heute schon das volle Recht dazu.

Die figürliche Wandmalerei des Mittelalters und der Renaissance hat in Dresden keine Denkmäler hinterlassen. Von dem überreichen Sgraffitoschmuck an dem Schlosse Caspar Vogts und dem Stallhof Paul Buchners künden nur die Chroniken, ebenso von den aufgeregten Pinselübungen, mit denen einst Wilhelm Dilich den Riefensaal des Schlosses nach Giulio Romanos Vorbild in Mantua überzogen hatte. Das 18. Jahrhundert sah dann mit Louis Silvestre den Einbruch der fauftfertigen Dekorationsmalerei, wie sie Lebrun und die Seinen am Schlosse zu Versailles und in Hunderten von Palästen und Kirchen zu europäischem Ansehen geführt hatten. Das waren die allegorischen Idealbühnen mit der ganzen Komparserie des Olymp, in kühner perspektivischer Verkürzung und nach den Regeln eines glänzenden illusionsbegierigen Handwerkes inszeniert. Hundert Jahre später ist das Pendel zurückgeschwungen. Damals der Düsseldorfer Eduard Bendemann Künste und Götterbegebenheiten, geschichtliche Ereignisse und Heldengestalten aus trockenem Wissen und mit Mitteln einer abgeleiteten, den „großen Meistern“ mühsam abgelauchten Kompositionskunst. Das war die Tradition, die das 20. Jahrhundert zu übernehmen hatte.

Als Gußmann im Jahre 1897 nach Dresden kam, war die Akademie, die ihn als Lehrer einer Klasse für Ornamentalmalerei berufen hatte, der anerkannte Kern einer Phase der künstlerischen Verjüngung, die zu Beginn der neunziger Jahre einsetzte. Der Klassizismus war abgetan, der fast ein Menschenalter hindurch seinen Staub auf die Kunststadt des augustinischen Barock gesenkt hatte. Johannes Schilling und Heinrich Hofmann waren die Patriarchen dieses Stils. An ihre Seite trat dann Robert Diez, und sein frisches Naturgefühl setzte sich sofort und unmittelbar durch. Mit Hermann Prell fand sich, kurz danach, die preußisch-offizielle Note des vaterländischen Monumentalrealismus großen Formates an der Elbe ein. Daneben setzte Gotthard Kühl jenen Impressionismus münchenerisch-pariserischer Färbung, der gleichsam das



Otto Gußmann

Christuskirche zu Dresden: Entwurf zum Deckenbild

foziale Gegenstück zu jener staats- und stammerhaltenden, von allerhöchster Gnadenföhne umglitzerten Gefinnungsmalerei darstellte. Carl Noah Bantzer, als Köhner vielleicht weniger bestechend, als Persönlichkeit zweifellos echter und inhaltsschwerer, vertrat das lyrische Element, das Lied der Heimat, der innig geföhnten, im Wechsel der Jahreszeiten und der Geschlechter stets gleich beseelten Landschaft.

In diesen Kreis trat nun mit Gußmann der Alemanne, Pfarrerssohn und Handwerker, der Sinnenmensch mit dem Sanguinikerlachen, der sich aus den Kunstgewerbeschulen von Stuttgart und Berlin seine Freude am saftigen Zierwerk und an der blühenden Farbe in die neue Heimat gerettet hatte. Es war gerade das Jahr der ersten internationalen Kunstausstellung unter der Leitung Gotthard Kühls. Die alten Tafeln lagen zerfchlagen am Boden. Mit der Freilichtmalerei, die jetzt die Szene beherrschte und die nicht nur aus Frankreich ihr Programm und ihre Klassiker sandte, sondern sich vielleicht noch stärker in der tonigen und schmeichlerischen Schwermut der Boys of Glasgow die Herzen der Künstler wie des Publikums eroberte, war aber nur eine Seite der neuen Bewegung begriffen. Die andere lag auf dem Gebiete der angewandten Kunst. Den Dresdnern trat sie in den Raumbildern, Möbeln, Teppichen und kunstgewerblichen Erzeugnissen zuerst entgegen, die Henry van de Velde, einem Rufe Kühls folgend, damals in das unerhört neue und revolutionär gestimmte Ensemble der Ausstellung eingefügt hatte.

Wir nennen die Wandlung der Gebrauchsform, die in diesen Jahren einsetzte, die Periode des Jugendstils. Die Münchner Werkstätten, die in Wien und Stuttgart haben diese seltsame und vielgeschmähte Episode unserer künstlerischen Kultur auf deutschem Boden eingewurzelt und zu Blüte und Frucht geführt. Wenn Dresden hinter den süddeutschen Anregungen nicht zurückblieb, so hatte Otto Gußmann entscheidendes Verdienst daran. Er wurde einer der schaffensfrohesten und lebensvollsten Anreger im Kreise dieser jungen Stürmer und Dränger. Die Deutschen Werkstätten für Handwerkskunst, die sich hier und dann in Hellerau auftraten und bald weit über ihre Heimat hinaus durch die Umsicht und das Temperament ihrer kaufmännischen Organisation wie durch die fachliche Qualität ihrer technischen und künstlerischen Leistungen ihren Ruf begründeten, haben viele der Entwürfe ausgeführt, die in Gußmanns Atelier entstanden. Am besten gelangen ihm Textilarbeiten, Teppiche, Vorhänge, Stickereien, Kissen, Decken, Damaste. In dem Nibelungenzimmer, das er 1899 mit seinem Freunde Wilhelm Kreis in der Reihe der „modernen Innenräume“ auf der „Deutschen Kunstausstellung“ zeigte, wehte romantische Luft. Aber das Pathos dieser Schöpfung war ganz echt, jugendlich und voller Musik. Das Ornamentale ging ihm erstaunlich leicht von der Hand. Und bei aller naiven Freude an dem quellenden und wuchernden Formspiel in Band, Verschlingung von Blatt und Ast, Ranke, Traube und Rohr, animalischem und pflanzlichem Motivwechsel, an rein geometrischer oder leise ins naturhaft Gewachsene hineindeutender Linie und Fläche ließ er dem inneren Maß-



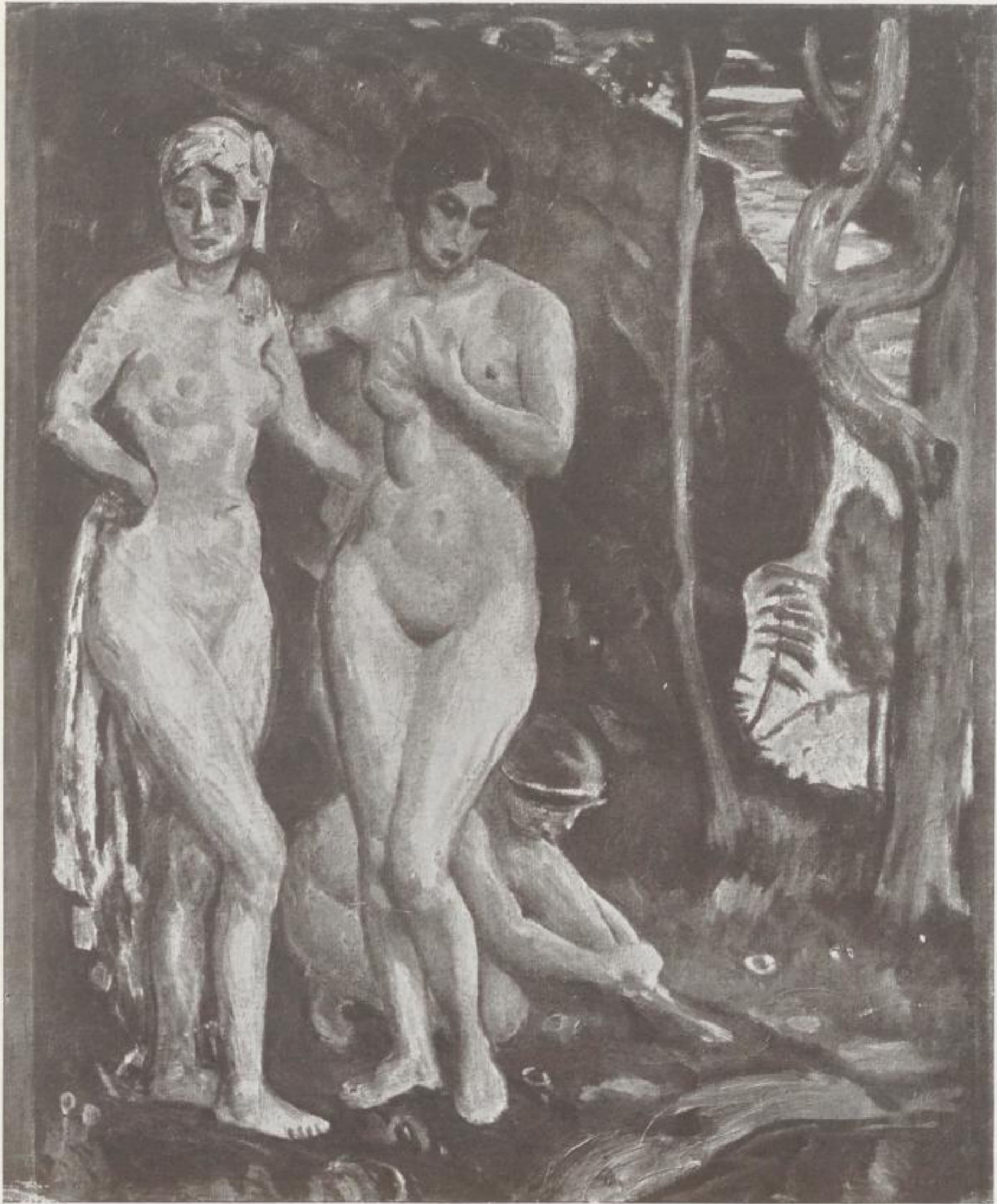
Otto Gußmann

Treppenhaus im Rathaus zu Dresden

stabs stets sein Recht. Man hatte damals freilich der Schmuckform gegenüber eine andere ästhetische Epidermis. Alles beinahe erwarb sich Lebensrecht, was nicht in ein historisches Schubfach paßte. Es war ein geradezu überwältigender Hunger nach Augenreiz durch farbige Rhythmisierung der Fläche bei den künstlerischen Neutönern ausgebrochen. Wir denken heute mit Schrecken an die orchideenumwickelten Aschenbecher, an die knorpelreichen Toilettetische, die mit allen Schätzen der Tiefseefauna prangenden Kronleuchter oder an die Knüpfteppiche, wo Wasserrosen sehnsüchtig auf regungslosen Teichen schwammen.

Otto Gußmann ist dem Purgatorium dieser Zeit ohne Schaden an seiner ehrlichen Künstlerseele entronnen. Er hatte ein zu sicheres Verhältnis zur Wirklichkeit, als daß er sich ganz an die Abstraktion der Jugendstilidee verlieren konnte. An seinem letzten und umfangreichsten Monumentalgemälde im Treppenhause des neuen Dresdner Rathauses kann man deutlich erkennen, wie stark er solche Aufgaben auch als Raumkünstler empfand und durcharbeitete. Das Achteck dieses mächtigen Kuppelraumes schwingt in breiten Doppelgurten empor, und die Spannung des Gewölbes beruhigt sich erst im Rundfeld, das mit der Gestalt der schönsten Frau die Fanfare Rot gen Himmel schmettert. Die sechzehn Sitzfiguren auf den Fensterbögen sind in der geruhfamen Beschäftigung mit ihren allegorischen Obliegenheiten als Opfermut, Friede oder Wohltätigkeit oder Kunst nicht nur gut durchmodellerte Halbakte, sondern ausgezeichnet im Raum stehende, von der glücklichsten Bewegung durchglühte Funktionsträger baumeisterlicher Kompositionsgesetze.

Überschaut man die Schöpfungen Gußmanns, die der rasch zu richtunggebendem Ansehen gelangte in den drei Lustren seiner Dresdner Wirksamkeit bis zum Ausbruch des Weltkrieges in Kirchen, Schulen, öffentlichen Gebäuden, Ausstellungen gemalt, wird man nirgends ein Stillstehen spüren. Denn der Maler, der sich fast mit allen Unternehmungen von Amts und Autoritäts wegen zu befassen hatte, die auf dem Gebiete der allgemeinen staatlichen oder kommunalen Kunstpflege lagen, hatte auch für die Wandlungen und Erscheinungen im weiteren Reiche der dekorativen und monumentalen Malerei seiner Zeit ein offenes Auge. Die Hodlersche Linie, jene herbe Neugotik, die in der Reihung eines Hauptmotives, in der denkbar knappsten Formulierung des körperlichen Umrisses oft die gewaltigsten und geschlossensten Wirkungen erzielt, ist ihm, dem stammesmäßig Blutsverwandten, nicht leicht zu überwinden gewesen. Ein Kerl wie der sitzende Zimmermann mit dem Beil in den geschwungenen Fäusten, im Gewölbzwickel des Ministerialsaaes, ist vielleicht auch ohne Egger-Lienz' Tiroler Bauernriesen nicht denkbar. Auch das große Mosaik in der protestantischen Kirche Fritz Schumachers auf der Kunstgewerbeausstellung 1906 verrät in den Gestalten der Mühseligen und Beladenen die Tendenz zum Zweidimensionalen, wie sie der Schweizer Hodler aus den sakralen Kompositionen des Trecento übernommen hatte. Später ist dann Gußmann mehr und mehr in die Ausdruckskala der breit und



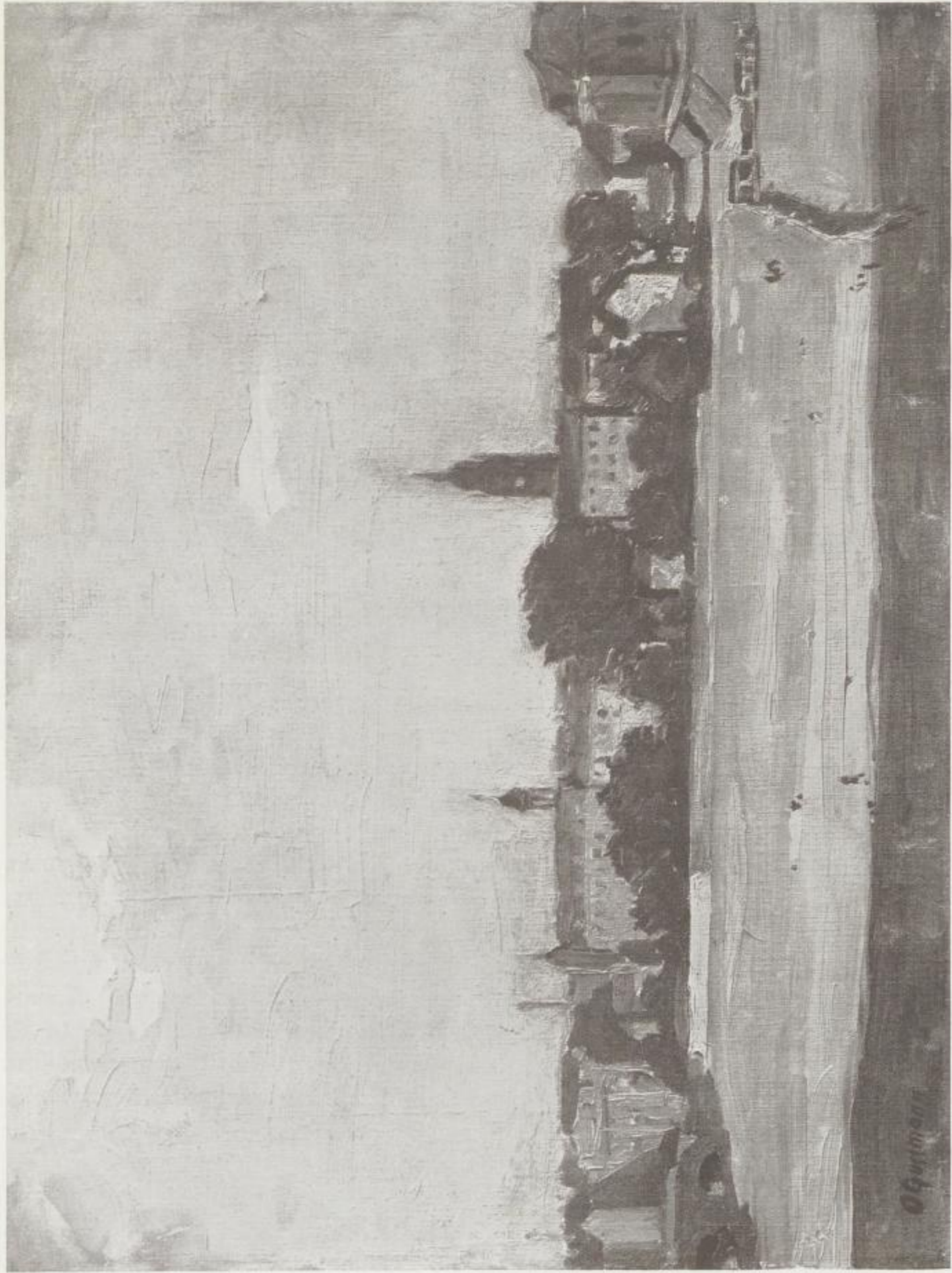
Otto Gußmann

Hesperiden

üppig ausladenden Fleischlichkeit der Barockwelt hineingewachsen. Das hängt eng mit seiner Entwicklung im Verhältnis zu dem reinen Naturausschnitt zusammen. Denn von 1914 ab blieben die großen Aufträge für dekorative Wandmalereien natürlich aus. Für einen Menschen, der mit fünfundvierzig Jahren gerade hier den Höhepunkt seines Schaffens erreicht hatte, war das Schicksalswende. Von den großen Flächen, wo sich die Komposition ins Weite dehnen konnte, rettete er sich jetzt in die engere Welt des körperlich schönen Seins. Er hat so eine große Reihe von Bildern gemalt, die man wohl mit einem Fachausdruck der Kunstgeschichte der Hochrenaissance als „Existenzbilder“ bezeichnen kann. Es war zu allermeist der Frauenkörper, an dem er die Eroberung der Farbe, des Lichtes, die Erforschung der Gesetze der Bildgestaltung wagte. Es ist ebenso reizvoll wie erstaunlich zu beobachten, wie der dekorative Gedanke als Ausgangspunkt und Richtungsfaktor der malerischen Konzeption hier im engeren Rahmen zur stärksten sinnlichen Konzentration führt. Und wie knapp und schwungvoll hier alles technisch Notwendige erledigt wird, damit das Brio der absoluten Farbe sich voll austönen kann. Diese Bilder sind glänzende Bekenntnisse zu der Schönheit und Fülle des Diesseits, von einem Künstler gegeben, der sich nie ins Kleine und ins Abstrakte verlieren konnte, weil er mit beiden Füßen fest auf der Erde stand. „Trinkt ihr Augen, was die Wimper hält, von dem goldenen Überfluß der Welt!“

* * *

Die Kunst in Sachsen, wie sie vor hundert Jahren mit C. J. Friedrich, Runge, Kersting, Dahl, Kügelgen, Matthaei, Hartmann ins Leben trat, ist niemals eine sächsische Kunst geworden. Den einen Adrian Ludwig Richter ausgenommen — denn Julius Schnorr, dem natürlich sächsisches Blut nicht abzuspochen ist, gehört höchstens mit seiner Bilderbibel in diesen Kreis — hat das künstlerische Geschehen in Dresden, und hier allein kann Sachsen als Pfleg- und Werdestätte bildkünstlerischen Schaffens gewertet werden — wieder mit der einen Ausnahme allerdings epochaler Art: Max Klinger in Leipzig — seine persönlichen Kräfte nahezu völlig aus dem weiteren Umkreise des deutschen Vaterlandes gefogen. In Sascha Schneider aber begegnet uns mehr als eine besondere, periphere Stammesart nationaler Kunstgesinnung. Schon die physische Erscheinung des Mannes war kaum in die gewohnten Kategorien völkischer Individualtypik einzureihen. Die gedrungene, wuchtige Figur, von athletischer, zielbewußt durchgearbeiteter Muskelschwere, mehr noch der breite Schädel, die lastenden Wölbungen über den tiefliegenden, weites Blickfeld umspannenden Augen, die ausgeprägten Backenknochen verkündeten den ostischen Einschlag, den Slaven. Sah man diese Gestalt neben der Gußmanns, der einen außerordentlich feinen, ja edelgebildeten Kopf mit ruhigen, bedächtig und scharf erfassenden Augen über einem genießerisch weichen Mund auf behäbig kurzen, schon früh zur Fülle neigenden Körper geruhfam durch Tag und Arbeit trug, war die Frage nach den Temperamenten schon beant-

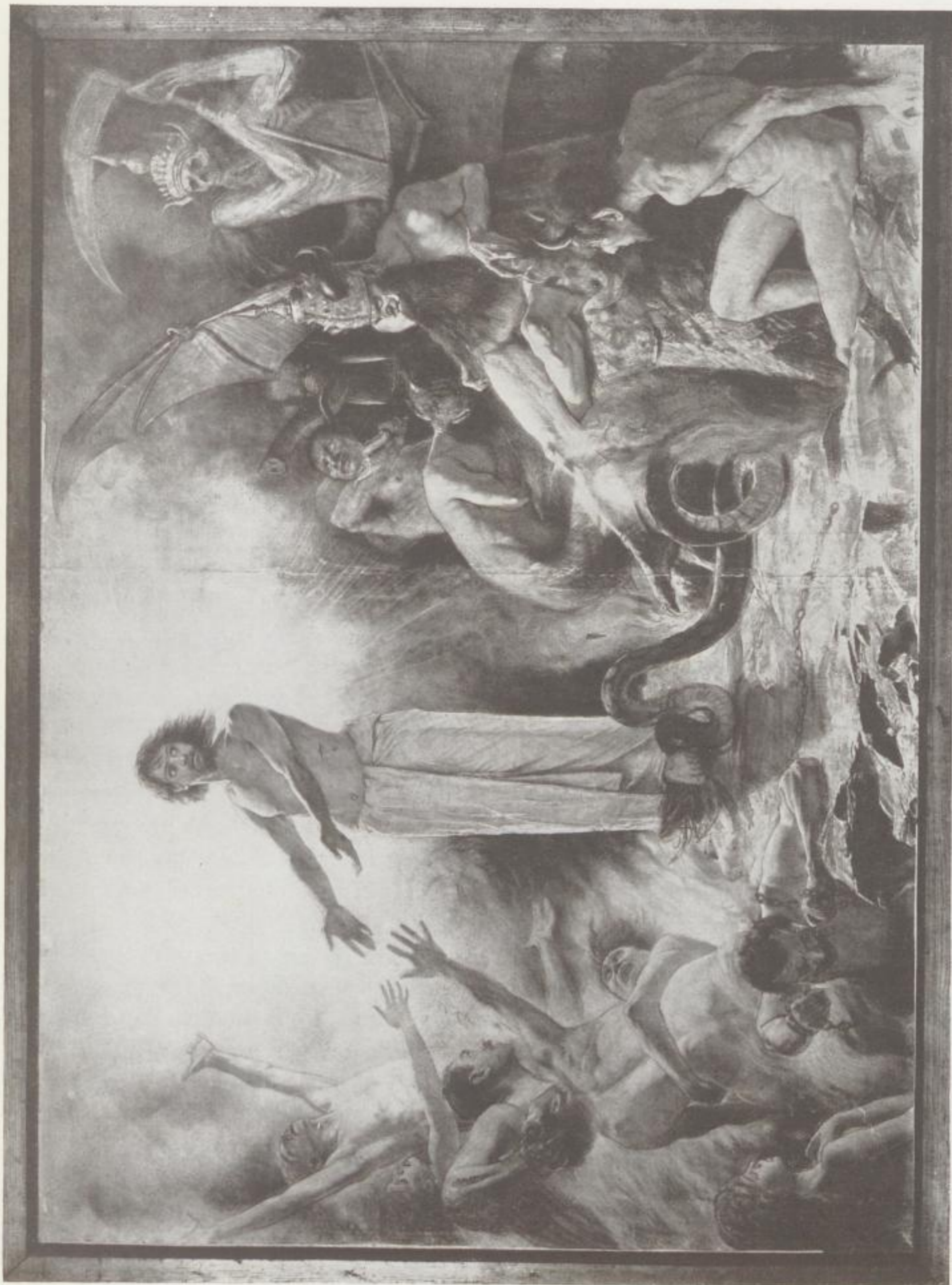


Dresden-Neustadt

Otto Gußmann

wortet. Der Sohn des Maintales und der Alb mußte im Handwerk groß werden, wenn die prächtige Sinnlichkeit seiner künstlerischen Weltanschauung sich ihrer Bestimmung gemäß entfalten sollte. In dem Sohn des Deutschrußen schlägt auch skandinavisches und französisches Blut. Seine Kindheit haben die Märchen und Bilder des Mütterchens Rußlands an der Newa umspielt. In Dresden nahm er den vollen Reichtum der humanistischen Bildung mühelos in sich auf; die Antike blieb ihm, nicht nur in der philosophischen Exaktheit, sondern als Grundstoff idealistischer Kultur, im weitesten Sinne, zeitlebens ehrlich errungener Besitz. Wenn er als Schüler und junger Akademiker in den Museen, in Büchern, Reproduktionen die Weltgeschichte der Kunst immer wieder durchforschte, half ihm sein fabelhaftes Gedächtnis ebenso wie seine unerhört sichere, zeichnerisch mit mechanischer Genauigkeit reproduzierende Hand, das Gesehene in die Form eigener Komposition umzugießen. Daß er, mit solcher Begabung, mit einem Intellekt, der jeder wissenschaftlichen Berufsart zur Zierde gereicht hätte, dann als Eigener „das Gefühl der Abhängigkeit“ völlig zu überwinden vermochte, das jeden Schwächeren mit solcher Last zu Boden gezogen hätte, spricht wohl am deutlichsten für seinen Genius. Der Bogen seines Schaffens wölbte sich in gleicher Spannung wie der Gußmanns. Er schnellte zurück, als der Künstler etwa in der Mitte seines fünften Jahrzehnts stand.

Der ungewöhnliche Reichtum übernommener, in das Formgedächtnis eingepprägter Kompositionsgedanken prägte den ersten Arbeiten Sascha Schneiders nicht minder stark seinen Stempel auf wie der philosophische und agitatorische Einschlag seiner gedanklichen Vorstellungswelt. Wenn dabei die Werke, Kartons großen Formats, die im Jahre 1893 seinen vielbemerkten Eintritt in die Öffentlichkeit kennzeichneten, doch nicht eigentlich als Eklektizismus oder Epigonenkunst wirkten, so beweist das in ungewöhnlichem Maße die Kraft und Selbständigkeit des Gestaltungswillens, der hier mit großer Geste auf die Tribüne trat. Die Mischung christlicher, altorientalischer, antikischer und nordisch-mythologischer Ideen und Traumbilder ins Einzelne zu zerlegen, die in diesen gezeichneten Programmfätzen einer durchaus lehrhaft, werbend und fordernd eingestellten Energie mitschwangen, war man damals eifrig bemüht. Heute sind wir uns darüber klar, daß es sich hier um eine Art monumentale Graphik handelte, die mit den Organen einer ungewöhnlich gesteigerten Kompositionsmathematik die Kunst dem Literarischen dienstbar machte. Es war eine Art mytisch-christlicher Sozialismus in Schwarz-Weiß. Das Pathos dieses jugendlichen Eiferers hat etwas Rührendes, nicht ohne den Akzent des Sensationsromans: „Um eine Seele“, „Der Mammon und sein Sklave“, „Gefühl der Abhängigkeit“ — dies wurde wohl am populärsten — „Triumph der Finsternis“, „Der Herr der Erde“, „Lichtsieg“, „O ihr Höheren“ klingt wie eine Reihe von Filmtiteln. Das sei ohne jeden Spott gesagt. Man merkt, wie stark der Künstler in jener theoretischen Analytik verhaftet war, die Klingers „Malerei und Zeichnung“ zu dem klassischen Werke



Saffha Schneider

Christus in der Vorhölle

der Künstlerästhetik jener Jahre gemacht hat. Nach Klinger macht die Eindringlichkeit der Farbenanschauung den Maler, das Organ für das in der Gestalt konzentrierte Leben des Raumes den Bildhauer, die Gedanklichkeit den Graphiker. Und ihm ist damit auch das Gebiet zugänglich, das die Malerei als widerwärtig und un schön ablehnt. Wo die Malerei dem Beschauer zu reinem Genießen muß, neue Sammlung oder Überleitung bieten muß, entwickelt die Zeichnung in der Folge von Bildern ein Stück Leben mit allen uns zugänglichen Eindrücken. Sie mögen sich episch ausbreiten, dramatisch sich verschärfen, mit trockener Ironie uns anblicken: nur Schatten, ergreifen sie selbst das Ungeheuerliche, ohne anzustoßen.

In gewissem Sinne und gerade nach dem Maßstab dieser Unterscheidung ist Sascha Schneider zeit seines Lebens Graphiker geblieben. Seine Bilder sind niemals aus dem reinen Urquell der schönen Natur aufgetaucht, nie hat die mystische Sinnlichkeit der verklärten, als absolute Naturkraft empfundenen und hinreißenden Farbe sein Herz berührt. Stets bleibt das Kolorit, als eine immanente Erscheinungsform, etwas Sekundäres. In dem mächtigen Bildkomplex „Um die Wahrheit“ gelingt ihm gelegentlich, wie bei der sitzenden Gekrönten, ein dekorativ wirkungsvoller Gegensatz einiger Lokaltöne. Erst als er, in den Entwürfen für die Ausmalung des Treppenhauses der nie gebauten Modernen Galerie, die strenge farbige Abstraktion griechischer Vasenbilder zum Leitmotiv nimmt (ähnlich in seinen Blättern zu dem Ideal der „Kallisthenie“), ist Einheit im Sinne des malerischen Stils geschaffen. Oder wenigstens wiederhergestellt. Hier ist dann der menschliche Körper fast nichts anderes als ein schmiegames Ornament, eine architektonische Krafteinheit, die ebenso sehr statisch wie formal gewertet werden muß.

Dieser letzte Abschnitt im Entwicklungsgang des Künstlers ist nicht zu verstehen, wenn man nicht das innere Prophetentum — das Wort scheint kaum zu hoch gegriffen — dieses Menschen mit in die Waagschale wirft. Die Ausstellung des Jahres 1912 in Dresden entscheidet diese Wandlung. „Gestaltung: Ein freies Zusammenweben unserer Wünsche von Menschen, befeelt durch den Schwung nach einem „Über uns hinaus“, gezügelt durch Erfahrung, glaubhaft gemacht durch genaue Beobachtung der Naturmöglichkeiten . . . Der natürliche Wunsch, inmitten einer formvollendeten Rasse zu leben, war die treibende Kraft zu dieser Kunst, die in engstem Anschluß an die neu erwachende physische Kultur sich weiter bilden soll. In der Tat will sie wenig vom Abendlichte zierlicher Salons wissen, sie soll nicht nervenkitzelnd sein, nicht überraschend sein, nicht zu Tränen rührend, nicht „geistreich“ sein oder dem Verstande zu denken geben, sondern sie wendet sich an das Auge, an den Frohsinn, an die Freude am gefunden Dasein, an die Jugend, an Zukünftiges.“

So spricht der Propagandist, der Politiker, der Erzieher — spricht so der Maler? „Die Kunst soll, soll nicht . . .“ Zugestanden, daß Sascha Schneider das Gesetz der monumentalen Wandmalerei in ihrer Rückkehr zur Zweidimensionalität so klar erkannt



Safcha Schneider

Trauernder Krieger

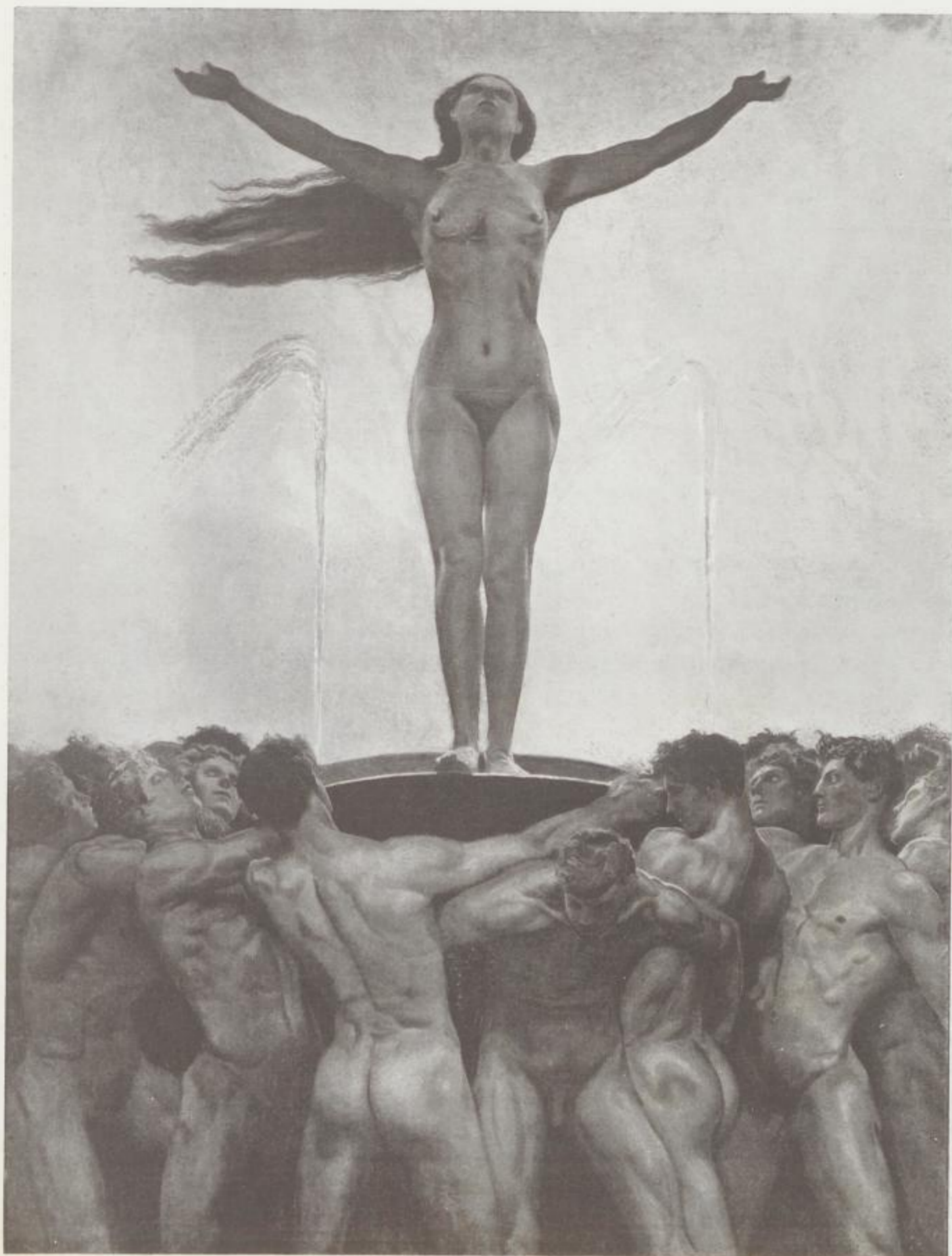


Safcha Schneider

Der Despot

wie in feinem Schaffen befolgt hat. Diese fügt sich unter Verzicht auf alle unwesentlichen Einzelheiten in einer erhabenen Einfachheit dem architektonischen Zusammenhange ein, vollendet so eine Bewegung, die gerade die Architektur und das Kunstgewerbe unserer Zeit höchst bewußt aufnahmen: im Material aufzugehen, unechte Schmuckzutat abzustreifen — also hier, die Raumgrenze, die der Baumeister schafft, in ihrer Realität bestehen zu lassen, sie nicht durch die künstliche Illusion der Tiefe, durch gemalten Fernblick zu zerstören. Das nach des Künstlers Meinung physisch höchstvollendete Menschengeschlecht, das auf den hellen Wänden dieser neuen und aller Erden schwere entrückten Kunst vor uns hintritt, ist gewiß nicht das, was wir uns als Idealtypus einer neuen Rasse ersehnen. Es sind glatte Mannequins von seltsamer Geschlechtslosigkeit, blaßblütige Epheben, puppenhafte Frauen, dazwischen bärtige Athleten von parfümierter Gespreiztheit. In der Bilderreihe „Kriegergestalten und Todesgewalten“ ist die Bewegungskurve des nackten Körpers oft auf eine ungemein einprägende Formel gebracht. Wäre der vaterländische Idealismus der Gefinnung hier allein das Entscheidende, dürfte man diese Blätter mit gutem Gewissen preisen. Schlichtheit, Feierlichkeit, Folgerichtigkeit des Aufbaus im Sinne jener Theoreme — all dies ist ohne Tadel. Aus der dunkeln Blutmischung halbasiatischer Mystik, aus rationalistischem Grübeln, aus hellenischem Schönheitssehnen will der Meister den Aufstieg zu den ewigen Gipfeln einer deutschen Monumentalmalerei höchsten Stiles erzwingen. Orient und Okzident sind nicht mehr zu trennen.

In magnis et voluisse sat est. Dann, aber auch nur dann ist Sascha Schneiders Kunst mehr als eine Sprache hochgestimmter und hochgepflegter Geistigkeit. Otto Gußmann, vom festgegründeten Handwerk kommend, im neuen Reiche der zweckgebundenen Kunst erst Gefell, bald vollgültiger Meister, begreift die Wandmalerei aus der Breite seiner Sinnenfreudigkeit. So findet er, als ihm dies Reich seine Pforten schließt, aus eigenem Trieb und kraft seines unverfälschten Malertums den Weg zu dem blühend schönen Leben des entmaterialisierten Tones, zu der naiv der Natur entbundenen Bildform. Sein Zeitgenosse Sascha Schneider bleibt dem Handwerk ewig fremd. Da er jeden Stil, jeden Kontur beherrscht, so wie der Botaniker Artgesetze, Klasse und Fortpflanzungsbedingungen der Pflanze kennt, darf er sich ruhig dem Schwunge seiner inneren Gesichte anvertrauen. Er spürt nicht, wie diese Magie ihn immer mehr vom Pfade des reinen Künstlerdaseins entfernt. Wie sie den Geschöpfen seiner Phantasie das Mark aus den Knochen, das Blut aus den Adern saugt. Bis die Schemen der Abstraktion von den ehernen Tafeln zerfchmettert sind, auf denen die zehn Gebote seiner neuen Menschheitsideale aufgezeichnet stehen. Ein überlegener, ein liebenswerter Mensch — als Künstler trotz aller inneren und äußeren Erfolge eine tragische Gestalt. Ob die Kunstgeschichte einer späteren Generation einst die Bühne schafft, auf der dieser Figur eine Heldenrolle beschieden ist?



Sascha Schneider

Um die Freiheit

RIETSCHEL ALS ZEICHNER

VON BRUNO SCHRÖDER

An dem Denkmal *Ernst Rietshels* auf der Brühlschen Terrasse, als Schmuck des Sockels, sitzen drei Knaben, mit künstlerischer Arbeit beschäftigt; sie sind gekleidet wie Lehrjungen eines Künstlers aus älterer Zeit und sollen die Lehrtätigkeit des Meisters versinnbildlichen. Zugleich aber haben sie als Verkörperungen der vielseitigen Begabung Rietshels zu gelten, denn der eine modelliert, der andere meißelt an dem Marmorbildnis C. D. Rauchs, der größten Leistung von Rietshels Steinbildhauerei, und der dritte ist mit Zeichenblock und Stift versehen; er trägt die Züge von Rietshels frühverstorbenem Lieblingschüler Bruno Weiske, der sich selber als Zeichner hervorgetan hatte; zugleich soll aber diese Figur die große Zeichenkunst des Meisters symbolisieren.

Was Rietshel an plastischen Werken der Nachwelt hinterlassen hat, steht im Urbild und in den Gipsabgüssen des Albertinums vor aller Augen. Aber seine Zeichnungen ruhen zum größten Teil in Kästen und Mappen, und es lohnt wohl die Mühe, einmal an diese Seite seiner großen Künstlerschaft zu erinnern.

Es ist gewiß richtig, wenn man die Begabungen für Plastik und Malerei als die zwei Pole des Talents für bildnerisches Schaffen ansieht und wenn man die Geschichte der Kunst als den immer neu einsetzenden und sich abspielenden Ausgleich zwischen der plastisch-linearen und der farbig-malerischen Anschauung bezeichnet hat. Eins der historischen Gesetze, dem die Kunstübung unterworfen ist, schreibt ja die immer wiederholte Stilentwicklung von strenger Einfachheit zu aufgelöster Form vor, eine Entwicklung, die sich zugleich in Plastik und Malerei vollzieht; in Zeiten strenger Plastik strebt die Malerei trotz Farbe und Pinsel lineare Wirkungen an; und es ist natürlich, daß auch die Zeichnung, der Plastik von Hause aus verwandt, sich auf die einfachsten Mittel, Striche und Schraffuren beschränkt. Umgekehrt arbeitet die Zeichnung mit Schattenmassen und starken Gegenätzen von Hell und Dunkel, wenn die Malerei mit Flecken und die Plastik mit dem Nebeneinander von starken Helligkeiten und schattenfangenden Tiefen wirkt. Es ist also von vornherein anzunehmen, daß die Zeichnungen von Bildhauern ihren plastischen Werken in der Empfindung und den Kunstmitteln verwandt sein müssen — vorausgesetzt, daß die Bildhauer zeichnen können. Denn wie es Doppelnaturen gibt, denen Form und Farbe, Körper und Raum gleichermaßen Gegenstand der Betrachtung und Wiedergabe sind, so gibt es auch einseitig stark begabte Naturen, also unter Bildhauern solche, denen die Fähigkeit, eine Form auf die Fläche zu projizieren, abgeht. Wo aber plastische und zeichnerische Begabung und ihre Schulung sich die Wage halten, wie bei Ernst Rietshel, darf es nicht wundernehmen, wenn die besondere Art des Formensehens und die Meisterschaft der Gestaltung auch aus den Zeichnungen des Plastiklers spricht.

Wir wissen aus den köstlichen Lebenserinnerungen des Meisters, wie er von früher Kindheit an gemalt und gezeichnet hat. Es haben sich Blätter aus der Pulsnitzer Zeit erhalten, z. B. eine Zeichnung von zwei Jungen, die zu spät zur Kirche gekommen, nun an der Kirchentür stehen und zuhören müssen, noch ungenk dargestellt, aber schon mit dem Humor gesehen, der den Künstler zeitlebens ausgezeichnet hat. Dann auf der Akademie in Dresden durchläuft er den Gipsaal mit Auszeichnung. Professor Matthäi kauft ihm seine Arbeiten als Vorlagen für seine eigene Privatakademie ab. In der Aktklasse übt Oldach, der Hamburger, mit seinem feinen Schönheitsfönn großen Einfluß auf ihn aus; auch nach der Antike wird fleißig gezeichnet und die



Ernst Rietfchel

Italienische Landschaft

Studiengenossen und Verwandten müssen als Modelle zu Bildnissen sitzen; eine große allegorische Zeichnung, in der das Studium der älteren Italiener zu erkennen ist, läßt schon die späteren großen Kompositionen ahnen. In Berlin sieht Rauch diese Blätter: „Sie zeichnen ja recht gut,“ meint er. Dann zeichnet Rietfchel die Tiroler Sänger, die er schon von Dresden her kennt, in ganzer Figur und Brustbildern, nach seinem eigenen Urteil sehr ähnlich und charakteristisch (Abb. S. 171). Rauch ist davon überrascht, und das Verbleiben des jungen Mannes in Rauchs Werkstatt ist damit entschieden. Sehr lebendig schildert der Künstler dann die Entstehung und Wirkung der großen Konkurrenzskizze: „Penelope, ihrem Gatten Ulysses folgend“, deren gutes Gelingen gewiß auf die häufige Übung im Komponieren zurückzuführen ist. In der Trauer um den Tod seines Vaters schafft er bald danach einen ähnlichen figurenreichen Fries, das Wiedersehen Josephs mit seinem Vater Jakob, voll Bewegung und Erfindung und bei allem erkennbaren Studium klassischer Vorbilder frei von Nachahmung. In einer ähnlichen Gemütsverfassung, bei dem Tode seiner zweiten Gattin, entstand später der Fries: Charon, ebenfalls reich an Figuren, Gruppen von Menschen, teils im stillen Genuß idyllischen Daseins, teils in wildem Schmerz wehklagend, denn über sie hinweg durch die Luft geht der Zug des Todes, abgeschiedene Seelen von Menschen jeden Alters und Geschlechts, und mitten unter ihnen auf einhersprengendem Rosse der Todesdämon mit Pfeil und Bogen. Diese Komposition, wenn auch mit dem gewohnten spitzen Bleistift ausgeführt, verrät doch eine deutliche Entwicklung des Stils nach der malerischen Seite hin sowohl in der Erfindung des schwebenden Geisterzugs wie in der Darstellungsweise, so

zart und weifenlos erscheinen die luftigen Gestalten (Abb. S. 172). Originell aufgefaßt und voll nuancierter Empfindung sind dann die Kompositionen der Niobe mit ihren Kindern und des Bethlehemer Kindermordes, gewiß auch tiefgefühlte Bekenntnisse der leidgeprüften Künstlerseele, nur nach der Seite des dramatischen Ausdrucks und malerischen Häufung der Gestalten fast zu sehr entwickelt. Gewiß hat es nur an dem äußeren Anstoß gefehlt, um diese Schöpfungen in der plastischen Form des Reliefs erstehen zu lassen; man mag sie also als Entwürfe zu plastischen Arbeiten auffassen, obgleich ihre zeichnerische Vollendung sie zu selbständigen Kunstwerken macht, genau so wie die großen durchgeführten Zeichnungen, mit denen der Künstler statuarische Schöpfungen und die bestellten Reliefs und Giebelfelder vorbereitete.

Neben solchen freien Erfindungen aber gingen die Bildnisse her, die ohne Beziehung zu geplanten Büsten entstanden sind und den besten Leistungen berufsmäßiger Bildnismaler gleichstehen. Rietfelch schreibt selbst einmal an Rauch: „Im Zeichnen wird es mir leichter, das treue Porträt der Natur aufzufassen, als im Modellieren. Da kommt mir's vor, als manierte ich, so stark erscheint mir alles.“ Wie diese Selbstbeziehung übertreibt, so richtig ist das eigene Urteil über die Bildnisse, die, mit erstaunlicher Charakterisierungsgabe aufgefaßt, uns unmittelbar das Wesen der Dargestellten und zugleich den feelischen Anteil des Künstlers fühlen lassen: reine Freude an der Erscheinung; reine Lust, der Erscheinung mit künstlerischen Mitteln nachzugehen; mitfühlendes Verstehen bei den Bildern der Freunde; innige Zuneigung bei denen der Gattinnen und Kinder. Dabei nichts von Manier. So sehr man den Plastiker daran erkennt, wie die Formen mit den Strichen und Strichlagen nachmodelliert sind, so frei ist doch über die Ausdrucksweise verfügt. Aus allen Zeiten findet sich die reine Strichzeichnung, die oft auf kurze, meisterhaft treffende Andeutung beschränkt ist, oft aber auch das Letzte gibt an sorgfamer Schraffur (Abb. S. 171). Daneben geht, besonders im Anfang, das Bestreben, durch aufgesetztes Weiß und dunkle Tönung die Farbigekeit der Erscheinung wiederzugeben. Aber die häufigste, mit einer Art von Virtuosität geübte Form ist die der Strichzeichnung zugleich mit leichter Modellierung der Flächen und Tönung dunklerer Partien, wie Haar und Anzug, mit Hilfe des Wischers. Ein unvollendetes Selbstbildnis ist gerade darin lehrreich, wie mit wenigen Strichen des Wischers die Formen im Antlitz modelliert und im Haar zu malerischer Wirkung gesteigert sind. Besonders wertvoll sind viele dieser Charakterstudien, weil sie Menschen schildern, die wir anderswoher als Künstler oder sonst hervorragende Geister kennen, wie z. B. Erwin Specker oder Moritz v. Schwind. Ja, bei der genauen, wenn auch immer künstlerischen Wiedergabe von Tracht und Frisuren haben manche einen kulturgeschichtlichen Wert für die Geschichte des Geschmacks. Sicher trägt auch dies altväterische Wesen mit bei zu der eigentümlichen Kraft, mit der all diese Blätter die Phantasie anregen. Man meint, die offenbar so treffend geschilderten Menschen genau zu kennen, man freut sich, einzelnen von ihnen bei anderen Künstlern wie Fr. Wasmann wieder zu begegnen, man möchte mehr über sie erfahren. Aus den Bildern spricht eine Art dichterischen Vermögens, das uns mit Seelenschilderungen gefangen nimmt.

Gelegentlich sind auch Zeichnungen wie das Bildnis eines braven Hundes und eine Illustration ganz im Sinne Ludwig Richters entstanden, und endlich hat der Aufenthalt im Süden den Landschaftler in Rietfelch geweckt und ihn zu einer Anzahl von Blättern angeregt, die in der Geschichte der Landschaftsmalerei mit Ehren bestehen könnten. Auch hier keine Einseitigkeit in den Motiven: Weite Blicke über das baumreiche Gelände, mit Buchten, Inseln und dem Meer im Hintergrunde; einzelne Gegenstände, wie der Monte Pellegrino, in plastischer Isolierung; Veduten mit reichem Detail und betontem Vordergrund; das meiste in reiner Strichzeichnung gegeben, nur auf die Wirkung von Licht und Schatten hin gesehen und doch mit tiefem Sinn für die besondere Art der italienischen Landschaft, ihre klaren Formen und



Anton Schiner am Tügel in Tirol

Ernst Rietfchel

Tiroler Bauer



Ernst Rietfchel 1857

*Lehrer August Mader
geb. 18. Sept. 1808.*

Ernst Rietfchel

Bildnis



Ernst Rietschel

Aus dem Fries: Charon

Linien, ihre Helligkeit und den poetischen Zauber des historischen Bodens. Die geschulte Hand bemächtigt sich mühelos auch der ungewohnten Gegenstände wie Bäume und Architekturen; nirgends gibt sie der Versuchung nach, farbige Wirkungen vorzutäuschen. Mit intuitiver Sicherheit sind die Mittel der Schwarz-Weiß-Kunst in der Landschaft angewendet und die bildmäßige Wirkung im Auschnitt aus der Gegend erreicht. Diese Landschaften sind gewiß das Überraschendste in Rietschels Nachlaß; aber sie erläutern mit allem Übrigen die eigenen Worte des Meisters: „Die Kunst in ihrem ganzen Umfange war der Gegenstand meines Strebens, meiner Ideale, und ich tat mit Leidenschaft, was mich darin förderte.“

DIE „BILDERCHRONIK“ DES SÄCHSISCHEN KUNSTVEREINS 1828 — 1836

VON ERNST SIGISMUND

Zu dem vielen Wertvollen, was der Sächsische Kunstverein gleich zu Anfang seiner ersprießlichen Tätigkeit geleistet hat, gehört nicht zuletzt die Herausgabe der sogenannten „Bilderchronik“. Das ist eine Folge von Kupferstichen nach Arbeiten zeitgenössischer Künstler, die der Verein zur Verlosung an seine Mitglieder (oder, wie man damals sagte, „Aktieninhaber“) angekauft hatte. Das Vorbild für eine solche Bilderreihe bot der bei schon bestehenden ähnlichen Vereinen in München, Berlin, Hamburg, Stuttgart und Nürnberg herrschende Brauch, alljährlich ein vollwertiges Kunstblatt oder auch deren mehrere an die Vereinsangehörigen zu verteilen. In Dresden faßte man jedoch die Aufgabe von vornherein weiter, indem man grundsätzlich alle Ankäufe, aber auch nur diese, reproduzieren ließ. Der Zweck dieses größerangelegten Unternehmens war ein doppelter: man wollte den Aktionären, welche die erworbenen Kunstwerke nicht selbst sehen konnten, wenigstens eine Vorstellung davon verschaffen und weiterhin wie die Urheber der Originalarbeiten (Maler, Bildhauer und Medailleure) so auch die Kupferstecher, deren viele in recht dürftigen Verhältnissen lebten, durch Aufträge den Kunstfreunden bekannt machen und sie unterstützen. Von diesem Gesichtspunkte aus gehörte die Durchführung der Bilderchronik gleich zu den ersten Zielen, die der junge Verein sich steckte.

I.

Bereits in dem vorläufigen Statutenentwurf, den Herr von Quandt aufgestellt und Graf Vitzthum u. a. begutachtet hatte (Mai 1828), fand als § 11 der Vorschlag Aufnahme: „Die angekauften und verlosten Kunstwerke sollen in einer leichten Manier in Kupfer gestochen, unter jedem Stich der Name des Künstlers sowohl als des Vereinsmitgliedes, welches das Original gewonnen, bezeichnet, jedem Vereinsmitglied aber ein Exemplar von jedem dieser Kupferstiche unentgeltlich zugestellt werden.“ Der Vorschlag wurde dem Sinne nach bei der Abstimmung angenommen und ging in etwas vereinfachter Fassung auch in den endgültigen Druck der Statuten über. Bei dem Ausdrücke „in einer leichten Manier“ hatte man zunächst an bloße Umrißstiche gedacht. Doch konnte es bei solchen nicht bleiben, da viele Kunstwerke, z. B. reicher belebte Landschaften, sich einfach dazu nicht eigneten. Man mußte daher bald von diesem Grundsatz abgehen. Daß die Namen der Gewinner auf den Kupferplatten mit verzeichnet wurden — es geschah nach dem Muster des Preussischen Kunstvereins, und zwar leider nur bis zum Jahre 1830 —, ist für die moderne Kunstforschung, die sich gerade jenen Jahrzehnten wieder zuwendet, von großer Bedeutung geworden; weisen doch diese Unterschriften auf eine Spur, mit deren Hilfe die heutigen Besitzer der einst vom Verein erworbenen Kunstwerke wenigstens teilweise festgestellt werden konnten. Friedrich von Boetticher hat daher mit Recht in seinem großangelegten Gemäldekatalog, den „Malerwerken des 19. Jahrhunderts“, die Gewinnernamen durchgängig mit aufgenommen.

Die Zahl der jedes Jahr gefertigten Kupferstiche richtete sich, da nicht nur eine Auswahl getroffen wurde, nach der Zahl der jeweils angekauften Originalarbeiten. War diese in der ersten Zeit noch bescheiden (im Halbjahr 1828 wurden nur acht Gemälde gekauft), so wurde sie bei der wachsenden Zahl der Aktieninhaber und der damit verbundenen Steigerung der Einnahmen bald größer. Seit 1834 war man gezwungen, die Kupferstiche, die sonst, in einem Umschlag vereinigt, am Schlusse des Jahres an die bisherigen und neueintretenden Mitglieder abgegeben worden waren,

in zwei Abteilungen auszugeben und auf einer Kupferplatte zwei, drei, schließlich bisweilen sogar vier Werke nachbilden zu lassen. So wurden, um nur ein Beispiel anzuführen, in dem genannten Jahre 1834 bereits 52 Neuerwerbungen auf 23 Platten reproduziert, nur sechs als Einzelblätter. Daß die Wiedergabe auf den Sammelblättern nicht nur sehr klein, sondern auch oberflächlich fein mußte, daß ein Verfenken des Stechers in charakteristische Einzelheiten der Kunstwerke kaum mehr möglich war, zumal da die Arbeit schnell gefertigt werden mußte, leuchtet ein. So erregte dieser Notbehelf bald die Unzufriedenheit der Vereinsmitglieder, besonders der auswärtigen. Es wurden Stimmen laut, die an Stelle der vielen kleinen, ungenügenden Konturstiche lieber ein ausgeführtes, künstlerisch hochstehendes Blatt — vielleicht nach einem alten Meister — wünschten, wie dies bei anderen Kunstvereinen üblich sei. Um diesem Wunsche entgegenzukommen, schlug man (schon 1832) in Dresden einen Mittelweg ein, indem man neben den Nachbildungen der angekauften Arbeiten noch besondere Kunstblätter in mehreren Exemplaren zur Verlosung brachte und schließlich auch wenigstens einige der hervorragenderen Erwerbungen in ausgeführter, dem Original angepaßter Manier stechen ließ. Diese Stiche (von Kluge, Ludwig Richter, Stölzel, Veith u. a.) sind selbst kleine Kunstwerke geworden. Dennoch konnte man nicht alle Aktionäre befriedigen. Während die Weimarer Teilnehmer unter Goethes Führung die Hefte der Bilderchronik jedesmal mit Freuden begrüßt und voll gewürdigt hatten¹⁾, erhoben namentlich die Leipziger größere Ansprüche. Auch die in München lebenden „sächsischen Künstler“ waren unzufrieden. In einer ziemlich umfangreichen Eingabe an den Dresdner Verein machten sie ihrer verletzten Künstlereitelkeit Luft. Allerdings waren die Führer der Bewegung (vielleicht waren auch landfremde Elemente darunter) feige genug, sich hinter dem Dunstnebel der Anonymität zu verbergen, den auch Julius Schnorr von Carolsfeld nicht zerstreuen konnte, als er auf Bitten des Dresdner Komitees die Ursachen der Beschwerden untersuchen wollte. Wie weit die Münchener Ungenannten über das Ziel hinausgeschossen, zeigen viele Behauptungen der erwähnten Eingabe. Man habe, so heißt es hier, „beinahe die Hälfte der Gesamtmittel“ zur Ausführung von Arbeiten des Grabstichels verwendet, denen „mit wenigen Ausnahmen“ — gemeint sind wohl die ausgeführten Blätter — „Vergessenheit wünschenswerter gewesen wäre“; man habe „eine Art Kunstmodejournal“ geliefert, mehr geeignet, „um in den Salons der vornehmen Welt Augenblicke der Langeweile auszufüllen, denn als Denkmal einer vaterländischen Kunstperiode zu gelten“. Waren diese gehässigen Anwürfe der Münchener deutlich von persönlichen und materiellen Motiven diktiert, so waren die Bedenken der Leipziger Aktionäre sachlich gehalten und bezogen sich mehr auf die rein künstlerische Seite. In der Generalversammlung am 15. Oktober 1836 regte eine Leipziger Gruppe durch den Kunsthändler Rudolf Weigel an, die bisherige Bilderchronik nach dem Vorbilde der anderen derartigen Vereine durch ein alljährlich auszugebendes, gut ausgeführtes Blatt „in Kupfer oder auf Stein“ zu ersetzen und über diese Änderung die Gesamtheit der Mitglieder abstimmen zu lassen. Allerdings waren die Leipziger Vereinsangehörigen in dieser Frage selbst nicht einig. Das geht aus den zum Teil recht ausführlichen Gutachten hervor, die einzelne von ihnen abgaben. Männer wie der großzügige Kunstsammler H. A. Schletter, der gelehrte Dr. Keil u. a. wünschten die Beibehaltung des bisherigen Brauches, Dr. Hillig betonte sogar, daß die Bilderchronik gerade „ein charakteristisches Zeichen für diesen Kunstverein“ sei. Aber die ablehnenden Urteile mehrten sich doch. Der damalige Vorsitzende des Vereins, Hofrat Dr. Carus, den die Angelegenheit innerlich sehr in Anspruch nahm, suchte die endgültige Entscheidung vergebens noch etwas hinauszuschieben. In der Hauptversammlung am 19. April 1837, die außergewöhnlich stark besucht war — ein Be-

¹⁾ Vgl. hierzu: Herm. U h d e, Goethe, J. G. v. Quandt und der Sächsische Kunstverein (Stuttgart 1878).



Gemalt von Eduard Bendemann

Odyfsee

Lith. von Georg Hoch



Gemalt von Törner

Mädchen, einen Brief lesend

Gest. von Kluge

weis für das Interesse, das die Frage erweckt hatte —, mußte das Komitee den Leipziger Antrag zur allgemeinen Kenntnis bringen. Die nach längerer Aussprache mit vielem Für und Wider vorgenommene Abstimmung ergab den Wunsch der Änderung des bisherigen Verfahrens, den besonders die auswärtigen Mitglieder in erdrückender Mehrheit unterstützten.

Damit war das Schicksal der Bilderchronik besiegelt; sie wurde nicht weitergeführt, sondern hat mit dem Jahre 1836 ihr Ende erreicht. Es war kein schöner Dank, den man dem eifrigen Sächsischen Kunstverein zollte, einem Vereine, der stets das Beste seiner Angehörigen gewollt und in vieler Beziehung, wie gerade mit jener Bilderreihe, mehr für die heimische Kunst getan hatte, als mancher ähnliche Verein, und als man mit Fug und Recht von ihm fordern konnte.

Fortan wurden nur zwei (einmal drei) Kunstblätter im Jahre an die Aktionäre verteilt, schließlich jahrzehntelang nur eins, bis es seit den 1870er Jahren üblich wurde, Hefte von je fünf Radierungen mit Jahresblättern abwechseln zu lassen. Die Leipziger Mitglieder verließen noch 1837 den Mutterverein und gründeten sich einen eigenen Kunstverein, dessen tatkräftigen Bemühungen dann hauptsächlich das Entstehen des dortigen Städtischen Museums zu verdanken war.

II.

Der erzwungene plötzliche Abschluß der Bilderchronik ist in jeder Hinsicht als ein Verlust zu beklagen. Welche Fülle anregenden Stoffes sie birgt, davon mögen nur ein paar Zahlen beredtes Zeugnis ablegen. In den acht Jahren ihres Erscheinens wurden durch das Vereinskomitee rund 300 Werke von Künstlern in Dresden, Leipzig, Weimar, München, Rom u. a. O. erworben (abgesehen von den Sondergaben). Sie sind auf 175 Kupfertafeln reproduziert — gewiß ein wichtiges zeitgenössisches Dokument! Viele dieser Werke können wir heute noch nachweisen. So fand eine Anzahl der Gemälde Aufnahme in öffentlichen Sammlungen: im Leipziger Museum treffen wir Bilder von Bürkel, Ezdorf, Hantzsch, Lindau und drei von Ludwig Richter, in der Dresdner Gemäldegalerie solche von C. D. Friedrich, Oehme und August Richter, im Museum zu Weimar je ein Ölbild von Fearnley und Peschel, im Bautzner Museum eine Landschaft von Sparmann; das Kupferstichkabinett in Dresden besitzt einige der Aquarelle, das Stadtmuseum daselbst eine Dresdner Ansicht von Oehme usw. Mehrere der einst vom Kunstverein verlostten Gemälde tauchten 1906 auf der Berliner Jahrhundertausstellung auf, andere habe ich 1908 bei Gelegenheit meiner Ausstellung „Dresdner Maler und Zeichner 1800—1850“ längerer Vergessenheit in Privatbesitz entrisen. Diese Funde waren gewiß sehr erfreulich. Dennoch müssen wir leider sagen: die Mehrzahl der Originalarbeiten, die der Dresdner Verein damals seinen Mitgliedern übermittelte, ist heute verschollen. Bei manchen werden wir den Verlust kaum beklagen; denn der Wert der Arbeiten ist (da man bisweilen auf den „Geschmack“ Rücksicht nehmen mußte) natürlich sehr verschieden. Aber wenn man bedenkt, daß unter ihnen bezeichnende Werke von Meistern wie Dahl, C. D. Friedrich, Gille, Kersting u. a. waren, Meistern, deren kunstgeschichtliche Stellung erst neuerdings wieder voll gewürdigt wird, dann kommt einem die Schwere des Verlustes doch recht zum Bewußtsein. Und hier ist nun der Punkt, wo die große Bedeutung der Bilderchronik sich erweist: an die Stelle des Originals muß die Reproduktion treten. Sie kann — bei der Beschränkung, die der Schwarzweißkunst an sich auferlegt ist — freilich nur dann einen wirklichen Ersatz bieten, wenn sie von einem verständnisvollen Stecher herrührt, der sich in die Intentionen seiner Vorlage einzuleben vermag. Daß der Sächsische Kunstverein auch über solche Kupferstecher verfügte, mag eine kurze Übersicht über den Inhalt der Bilderchronik lehren.

Sie umfaßt Werke der Malerei (Öl, Aquarell) und Zeichnungen, dazu ein paar Skulpturen und Medaillen. Bei ersteren sind alle Darstellungswege vertreten: Historie und Bildnis, Landschaft



Gemalt von H. Olmischen

In der Dorfschule

Gest. von E. Mohr

und Architekturstück, Genre. Unter ihnen bietet die *Geschichtsmalerei* das geschlossenste Bild. Sie hat sich fast ausschließlich der biblischen Geschichte zugewendet: Szenen aus dem Leben Jakobs und seiner Familie, Moses, Hiob und Ruth sind beliebte Themen; drei Bilder zu der Tobiaslegende, die schon 1829 angekauft wurden, bilden gleichsam einen Zyklus. Die Jesuserzählungen werden von der Flucht nach Ägypten an bis hin zur Grablegung und Erscheinung mannigfach künstlerisch verwertet. Auch einzelne Momente aus der Apostelgeschichte und Heiligengestalten treten uns entgegen. Alle diese Bilder zeigen den Kartonstil der Nazarener. Hatten sich doch die Maler, wie Naeke, Hennig, Schumacher, Pöschel, die Anregungen zu ihren Werken im römischen Kreise Overbecks selbst geholt oder waren wenigstens, wie August Richter und Jäger, Schüler solcher Deutschrömer gewesen. Sie alle legen den Hauptton weniger auf die Farbe als auf die klassische Schönheit der Linie. Daher war für die Nachbildung dieser Gemälde der Kartontich (Konturen mit mehr oder weniger kräftigen Schattenlagen) das Gegebene. Anton Krüger, Thaeter, Pfau haben auch ganz in diesem Sinne gearbeitet, besonders aber Ernst Stölzel, der — wie ein Blick auf seine Beiträge zeigt — stetig mit seinen Aufgaben wuchs. Ihm verdanken wir nicht nur die beiden schönsten Historienstiche („Hagar in der Wüste“ nach August Richter, 1834, und „Die heilige Elifabeth“ nach Naeke, 1835), sondern auch den einzigen reicher ausgeführten („Moses' Gebet bei der Amalekiter Schlacht“ nach Jäger, 1836). Unter den Nachbildungen der wenigen Geschichtsbilder, die literarische und mythologische Stoffe behandeln, treten neben Arbeiten Stölzels („Rinaldo und Armida“ nach Törmer, 1833) solche von Moritz Kluge durch ihre warme, malerische Behandlung hervor („Hans Sachs“ nach v. Oer, 1835, und „Zwei Nymphen im Bade, von einem Satyr überrascht“ nach Törmer, 1836). Die letztgenannten Blätter sind nicht mehr in dem leeren Kartontich ausgeführt, sondern mit dem Grabstichel in der sogenannten Linienmanier gearbeitet, die eine reichere, farbige Abtönung ermöglicht. Obgleich die Statuten des Kunstvereins, wie oben erwähnt wurde, zunächst nur die Wiedergabe der verlostten Werke „in leichter Manier“ vorgesehen hatten, sind doch neben den einfachen Umrißstichen in der Bilderchronik außerordentlich viele Platten in dieser Linienmanier zu finden. Es erklärt sich daher, daß die bloßen Konturen eben nicht genügten, um eine ausreichende Vorstellung von den Originalen zu verschaffen. Dies trifft namentlich bei dem Stoffgebiete zu, das in der Bilderchronik am allerstärksten vertreten ist: bei der Landschaft. Lassen Architekturstücke, die mehr die kraftvolle Linienführung betonen, läßt vielleicht auch diese oder jene landschaftliche Komposition (wie die noch ganz im zeichnerischen Stile Reinharts gehaltene von Emil Kirchner, 1835) eine leichtere Behandlung im Umriß zu, so erfordert die Landschaft im allgemeinen wegen ihrer Licht- und Tiefenwirkung eine in Tönen abgestufte Wiedergabe, Heraushebung des Malerischen, also den Linienstich. Die Vorlagen zu diesen Stichen zeigen die denkbar größte Mannigfaltigkeit. Neben letzten Ausläufern der heroischen Landschaft, wie sie außer Kirchner z. B. der von Goethe unterstützte Weimaraner Adolph Kaiser pflegt, steht die romantische, die in C. D. Friedrich, Oehme, Ludwig Richter ihre Hauptvertreter hat, und schon bahnt sich jener (zunächst vielleicht noch mit romantischem Beiwerk gemischte) Naturalismus an, der seine Aufgabe mit der getreuen Wiedergabe des Erschauten erfüllt sieht. Einsam in diesem Kreise steht Dahl mit seinen dramatisch bewegten nordischen Aufnahmen; seine Schüler Fearnley und Ezdorf vermögen sein Vorbild nicht zu erreichen. Die Stoffe zu den Gemälden und Zeichnungen entnahm man gern der engeren Heimat: Dresden und seiner Umgebung oder interessanten kleinen Städten Sachsens (Meißen, Bautzen), vielfach auch dem Nachbarlande Böhmen (Graupen, Schreckenstein). Nur selten ist der Norden Deutschlands (Hamburg, Holstein) bedacht. Dafür wirkte besonders befruchtend Italien. Hatte doch gerade damals (seit 1822) eine neue Periode von Wallfahrten sächsischer Künstler nach diesem gelobten Lande eingesetzt, denen



Gez. und rad. von L. Richter

Rübezahl

sich Kunstjünger wie Oehme, Ludwig Richter, Otto Wagner, Kummer, der Architekturmaler Haufchild u. v. a. begeistert angeschlossen. Sie benutzten zur Reife dahin vornehmlich zwei Wege: über Wien—Triest oder über Salzburg durch Tirol (oder die Schweiz). Daher sind auf den vom Kunstverein erworbenen Bildern Landschaftsausschnitte aus allen diesen Alpenländern festgehalten; sie bieten uns Heutigen noch ein lebendiges Bild von jenen Künstlerfahrten. In Italien selbst waren es besonders zwei Mittelpunkte, an denen die Reisenden zu längerem Studium verweilten: Rom und Neapel mit ihrem Umkreise, Städten, Gebirgen, Häfen und Inseln. Ein unendlich reicher Schatz von Motiven aus dem Italien vor hundert Jahren mit seinen sanften Hügellinien, seinen trutzigen Felsen, seinen Kirchen, Klöstern und Kapellen, seiner üppigen Vegetation, seinen blauen Seen und feinem ewig lachenden Himmel ist hier verarbeitet. Es war — wir verstehen das — dem Kupferstecher in der Heimat, der nie den Süden geschaut hatte, selten möglich, sich in diese eigenartige Natur hineinzudenken und ihren Reichtum an Farbe und Licht auch nur annähernd auf einer kleinen Platte wiederzugeben. Einzig unfertig Ludwig Richter ist dies restlos gelungen, da er seine eigenen Gemälde nachbilden durfte. Blätter wie „Rocca di Mezzo“ (1829), „Bajac“ und „Gegend am Monte Serone bei Olevano während eines Gewitters“ (1830), „Brunnen bei la Riccia“ (1831), „Grotte Ferrata“ (1832) usw. gehören zu dem Schönsten und dem Bleibenden, was die Bilderchronik aufzuweisen hat. Richter konnte es auch bei seinem ersten Beitrag zu dieser Bilderfolge, dem „Blick auf den Meerbusen von Salerno aus einem Tale bei Amalfi“ (1828), wagen, den reichen Inhalt der Komposition zum größten Teile nur im Umriß zu geben, ohne die Gesamtwirkung zu zerstören; denn, wie Walther Hoffmann¹⁾ mit Recht sagt, „die gemalten Flächen sind hier gänzlich in ein überaus lebendiges Linienpiel aufgelöst“. Aus der großen Zahl der übrigen Landschaftstecher heben sich noch drei durch treffliche Arbeiten heraus: Joh. Phil. Veith, C. G. Hammer und Busse. Veith hat auf Platten nach C. D. Friedrich (dem „Abend an der Elbe“ mit dem wunderbar verglühenden Himmel), Dahl, Crola und Oehme („Partie bei der Friedrichsbrücke in Friedrichstadt-Dresden“) 1832 und 1833 schöne farbige Wirkungen erzielt. Hammer weiß in dem Stiche nach seinem Aquarell „Aus dem Großen Garten bei Dresden“ (1829) die Tuffmanier seiner noch an Zingg gemahnen Vorlage treu nachzuahmen, wie er auch in einigen z. T. recht figurenreichen Architekturbildern nach Croll („Jahrmakrt in einem böhmischen Bergstädtchen“, 1833)²⁾, Pulian, Carl Werner und gelegentlich selbst auf sehr kleiner Fläche („Felfengegend“ mit den beiden Harfnern, nach C. D. Friedrich, 1833) den Geist der Originale gut erfaßt und wiedergegeben hat. Sein Stil ist allerdings gebundener und matter als der Veiths. Am freiesten und leichtesten arbeitet Georg Busse, ein Schüler Ernst Stölzels. Seine „Gegend am Königsee bei Salzburg“ nach eigener Zeichnung (1835) ist ein wahres Kabinettstück seiner reifen Grabstichelkunst, die er schon früher in der „Sakristei auf dem Oybin“ (wiederum nach eigener Zeichnung, 1832) und in fein abgestimmten Stichen nach Oehme („Der Christtagsmorgen“, 1832)²⁾ und Crola (dem wuchtigen „Gewittersturm“ von 1834) erwiesen hatte. Die Blätter der anderen Stecher, eines Traug. Faber, Schmidt, Schütze usw., wirken meist hart und farblos. Nur hier und da ist einem noch ein guter Wurf gelungen, wie etwa Beichling mit dem „Reichenbachfall“ nach Sparmann (1832), Gille mit einem Frühwerke, dem „Landschaftsstudium“ nach eigener Zeichnung (1830), und Pescheck mit dem Sammelblatt „Jeschkenberg“ und „Lofchwitz“ vom gleichen Jahre. Manchen dieser Stiche muß man am besten durch das Vergrößerungsglas betrachten; dann tritt seine plastische Wirkung erst recht deutlich hervor. — Über die wenigen Tierbilder der Bilderchronik ein Wort zu

¹⁾ Ludwig Richter als Radierer (1921) S. 38, vgl. Abbild. S. 42.

²⁾ Diese beiden Blätter hat der Kunstverein neuerdings von den Originalplatten abziehen lassen — prächtige Neudrucke, die den Sammlern willkommen sein werden.



Gemalt von R. Schuster

Winter im Gebirge

Rad. von L. Friedrich

verlieren erübrigt sich. Ein guter Paul Meyerheim ist darunter („Der Pferdestall“, 1835), der aber in dem dürftigen Konturstiche gar nicht zur Geltung kommt. Den bis zur Langeweile eintönigen Viehstücken des Münchener Lotze vermag selbst der geübte Griffel Veiths kein warmes Leben einzuhauchen. Gelegenheit zu einigen höherstehenden Leistungen gaben den Kupferstechern erst wieder die Genrebilder. Freilich dürfen wir hier nicht an die novellistische Frühwerke Ferd. von Rayskis, die niedlichen, aber anspruchslosen Kinder Szenen Arnolds oder die empfindsamen Einzelfiguren von Remde, H. V. Schnorr u. a. denken. Sie alle vermochten die nachbildenden Künstler nicht allzusehr zu reizen. Wohl aber war dies der Fall bei einem so lieblichen und außerordentlich kennzeichnenden Bilde wie G. Kerstings „Kinder am offenen Fenster“ (1834), auf dessen minutiöse Einzelheiten Kluge mit treuem Fleiße eingegangen ist, und bei den lebensprühenden ländlichen Darstellungen von J. Hantzsch und Most. Sie boten A. Krüger, Stölzel, Fleischmann Veranlassung zu liebevoller Kleinarbeit, besonders aber unfrem Ludwig Richter, der in dem „Blinden Dorfgeiger“ nach Hantzsch und der „Dorfschenke“ nach Most (beide 1833) zwei entzückende Blätter geliefert hat. Ihm verdanken auch die vier römischen Genrebilder D. W. Lindaus, die in ihrem architektonischen und figürlichen Reichtum keine leichte Aufgabe für einen Kupferstecher waren, ihren unvergänglichen Wert. Richter ragt hier wiederum durch sein feines Verständnis für die Eigenheit der Originale und durch die Leichtigkeit, mit der er den Grabstichel handhabt, weit über die meisten seiner Mitarbeiter an der Bilderchronik hinaus, und seine Beiträge sind daher beliebte Objekte für ernste Sammler geworden. — Was die Hefte des Kunstvereins endlich an Stichen nach Medaillen und Bildhauerarbeiten enthalten, ist gering an Zahl und Bedeutung. Es genügt, auf Ernst Rietschels formschöne Zeichnung des „Einzugs Christi in Jerusalem“, die Anton Krüger auf einer großen Platte in Linienstich wiedergegeben hat (1831), und auf die reizende Statuette des „Knaben mit dem Fische“ von Metz (1836 sehr zart von Hohneck gestochen) hinzuweisen.

*

Schauen wir auf den reichen Inhalt der Bilderchronik zurück, so bietet sich uns ein Bild regen künstlerischen Lebens. Was die neun Hefte auf ihren 175 Platten vermitteln, ist im Grunde eine gutunterrichtende Übersicht über das gesamte Kunststreben Sachsens (ohne territoriale Begrenzung!) an der Wende der drei großen künstlerischen Anschauungsformen: des absterbenden Klassizismus, der Romantik in ihrer Blüte und des beginnenden Biedermeierstils. Daneben aber bringen die Blätter einen wertvollen Beitrag zur Geschichte der Kupferstecherkunst in Dresden mit Leistungen von z. T. erheblicher Kraft. In diesem doppelten Verdienste beruht hauptsächlich die Bedeutung der Bilderchronik. Die scharfen Angriffe der ungenannten Münchener widerlegt sie durch sich selbst zur Genüge, und wir danken es den Organisatoren des Kunstvereins noch heute, daß sie uns — trotz entgegenstehender Meinungen — dieses Werk hinterlassen haben, so wie es ist. Freilich ist nicht zu leugnen, daß in einer so umfangreichen Sammlung neben ausgezeichneten Arbeiten manches allzusehr zeitlich Bedingte, Ungenügende, ja Verschrobene mit unterläuft — nach unserem Geschmack. Aber haben wir ein Recht, über die Gefühlswelt unserer Voreltern, die sich eben auch darin ausdrückt, den Stab zu brechen? Kann nicht ebenso in abermals hundert Jahren unser heutiges Kunststreben der Ismen und der geometrischen Figur kritisch abgetan werden? Der Grundsatz, daß Welt- und Kunstanschauungen, die seit alters eng miteinander zusammenhängen, nur aus ihrer Zeit heraus verstanden und beurteilt sein wollen, wird immer seine Geltung behalten. Und gerade von diesem Gesichtspunkte aus betrachtet, erfüllt die Bilderchronik eine hohe Mission: sie ist nicht nur ein kunstgeschichtliches, sondern ein kulturgeschichtliches Dokument.



Originalholzschnitt

Nebeltag in Zinnwald

E. Buchwald-Zinnwald

AUS DER GESCHICHTE DES SÄCHSISCHEN KUNSTVEREINS 1828—1928

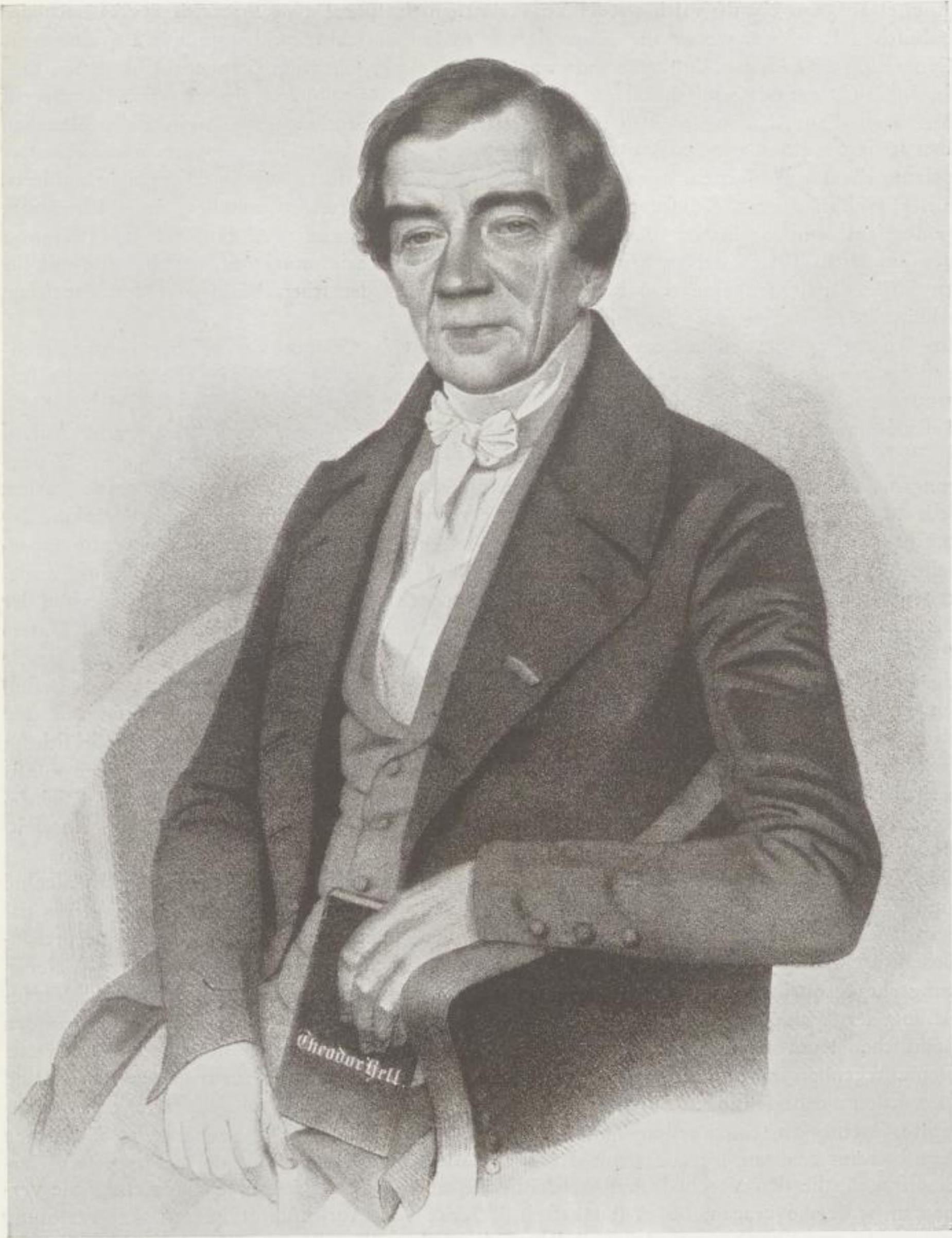
VON GÜNTHER RUDOLPH

Die Spanne von hundert Jahren greift weit genug, um an ihr die Entwicklung einer Institution, deren Zweckbestimmung kultureller Art ist, sinnvoll ablesen und ihre Stellung innerhalb der geistigen und künstlerischen Verhältnisse, in die sie eingebunden ist, beleuchten zu können. Es handelt sich also bei einer Darstellung der Geschichte des Sächsischen Kunstvereins nicht nur um einen Rechenschaftsbericht, der am Ende der hundertjährigen Geschäftszeit abgegeben werden und nun zur Kritik auffordern soll, sondern vielmehr um seinen Charakter als Spiegel seiner Zeit, in dem die Begebenheiten — mögen sie nach unserem heutigen Begriff taghell leuchten oder besser im Schatten halber Vergessenheit hindämmern — symptomatisch zu nehmen sind. Nicht etwa, daß der Sächsische Kunstverein einer eingehenden Kritik nicht standhalten könnte; im Gegenteil, das reiche in Jahrzehnten hinterlassene Aktenmaterial gibt Stoff in Fülle, seine Tätigkeit und Bedeutung anzuerkennen und — besonders für die ersten Dezenen seines Bestehens und dann wieder für die Zeit seit Beginn unseres Jahrhunderts — seine mannigfaltigen Beziehungen zu den künstlerischen Strömungen aufzudecken. Aber gerade in dieser Überfülle an Überliefertem liegt die Notwendigkeit, im Rahmen einer Miscellaneenfammlung Einzelheiten nur zu streifen und die Entwicklung in große Umrisse zu fassen.

Das Geburtsjahr des Vereins fiel in eine Zeit, die so gern als die „gute alte“ bezeichnet wird, und die doch nicht nur in politischer Hinsicht gärte und schäumte. Das junge Bürgertum, durch Rousseaus Schriften wacherüttelt und durch die französische Revolution sich seiner Kräfte bewußt geworden, nahm die Führung in kulturellen Angelegenheiten an sich. Die lange Kette deutscher Geistesheroen erhebt sich mit Lessing aus dem Dunkel bürgerlichen Daseins. Kunstmäzene erstehen in den Brüdern Boisserée, in Rumohr und dem Dresdner Quandt, literarische Vereinigungen gleichgesinnter Romantiker bilden sich in allen größeren Kulturzentren, nicht zuletzt in Dresden. Hier hält Tieck seine Vorlesungen, führt Böttiger das Publikum in die Atmosphäre der Antike ein, während sich vorher die schönggeistigen Kreise um die Familie Körner und Elifa von der Recke geschart hatten.

Was Wunder, wenn die Allgemeinheit auch auf dem Gebiete der bildenden Künste Anregungen haben und geben wollte. Ganz natürlich erscheint so das Bedürfnis, das bei der Feier der 300jährigen Wiederkehr des Todes Albrecht Dürers am 7. April 1828 zur Gründung des Sächsischen Kunstvereins führte. Es war der erste bewußte Ausdruck dafür, daß nun auch das Bürgertum von sich aus bildende Kunst fördern und pflegen wollte. Wohl waren die Wege dazu schon seit Jahrzehnten vom sächsischen Fürstenhause selbst geebnet worden. Nach dem Zeitalter der sächsisch-polnischen Könige, in dem die Hofkunst ihre schönsten Werke gerade in Dresden erschaffen hatte, wurde auf kurfürstliche Anregung 1764 die Kunstakademie gegründet und damit die Kunstpflege vom eigentlichen Hofleben auf das neue Institut übertragen. Mit ihr verbunden wurde die Einrichtung öffentlicher Ausstellungen, die durch kurfürstliche Verordnung den Akademieprofessoren für sich und ihre Schüler zur Pflicht gemacht wurden. In jedem Jahr fand fortan eine solche Ausstellung moderner Kunstwerke statt, die dem Publikum Gelegenheit gab, gegenwärtige Kunst kennenzulernen und sich mit ihr auseinanderzusetzen.

Seit Anfang des Jahrhunderts nun war Dresden Brennpunkt der Reaktion gegen dieses kalte, lehrhafte Akademiewesen geworden. Philipp Otto Runge ging hier wie ein Meteor am Kunst-



Carl Theodor Winkler (Theodor Hell)

himmel auf, um ebenso rasch wieder zu verlöschen. Caspar David Friedrich zog es nach der sächsischen Residenz, wo er für dauernd sein Atelier aufschlug und von hier aus eine neue Generation befruchtete. Ihm verwandt war der Norweger Christian Claußen Dahl, dessen Einflußsphäre wir noch jahrzehntelang verfolgen können. Mit ihnen verbindet sich der Begriff der neuen Landschaftsmalerei, in deren Herrschaft die Gründung des Vereins fällt. Daneben aber strömten schon von Rom aus, wo sich seit dem zweiten Jahrzehnt junge deutsche Künstler zusammengefunden hatten, neue Einflüsse herein; die italienischen Werke des 15. Jahrhunderts, dieser frühlinghaften Kunstepoche, wurden zu Idealschöpfungen erhoben, man schwärmte gemeinsam von engelhaften Gestalten voller Frömmigkeit und Nächstenliebe, und wer von den jungen Künstlern wieder heimkam, der brachte diese Stimmung mit, und befeelte mit ihr an Stelle der Pinienhaine und Ruinenlandschaften den deutschen Wald und den deutschen Alltag. Denken wir nur an Ludwig Richter.

Ihr Schutzherr war zumeist der rege Kunstfreund J. G. v. Quandt, der bei der konstituierenden Sitzung am 28. April 1828 zum Vorstand des Vereins gewählt wurde. Die eigentliche Anregung zur Stiftung im Anschluß an die Dürerfeier aber hatte auf Betreiben des Malers K. G. Pöschel am 7. April der Archäologe Carl August Böttiger gegeben, dessen flammender Aufruf zu diesem lebendigen „Denkstein“ für den größten deutschen Künstler und zu diesem Erinnerungsmal an das „heutige so fröhliche Zusammensein“ so wirkungsvoll war, daß sofort 80 Aktien, jede zu 5 Talern jährlich, für den Fonds, aus dem Bilder gekauft und dann zur Verlosung gebracht werden sollten, gezeichnet wurden. Ein Ausschuß von Mitgliedern hatte über die unparteiische Wahl der Bilder zu bestimmen. Der Zweck des Kunstvereins, dem die Gründung anderer in München (1823) und Berlin (1825) schon vorangegangen war, sollte sein: „Förderung der bildenden Künste und Belebung der Teilnahme an ihnen durch Aufmunterung und Unterstützung vaterländischer Künstler mittels Ankaufs fertiger Werke derselben.“ Später wurde die Bestimmung dahin erweitert, daß an Stelle des Ankaufes fertiger Gegenstände auch Bestellungen auf Kunstwerke, wohl auf Grund vorgelegter Entwürfe, gemacht werden konnten, und daß auch die graphischen Künste, die anfangs von der Pflege ausgeschlossen waren, berücksichtigt werden sollten. Durch Ausstellungen und Gelegenheit gegenseitiger Aussprache über künstlerische Angelegenheiten sowie durch Vorträge und Vereinsgaben sollte das kulturelle Ziel des Vereins, eine Verbreitung und Vertiefung des Kunstempfindens und -verständnisses einerseits und Förderung von Kunst und jungen talentierten Künstlern andererseits erreicht werden.

Der Verlauf des ersten Dezenniums zeigt auch, wie stark das Bedürfnis zum Zusammenschluß gleicher Interessen vorhanden war. Von 1828 bis 1838 steigt die Mitgliederzahl beinahe um das Sechsfache. Was den ersten Jahren aber die besondere Leuchtkraft verleiht, das ist die persönliche Anteilnahme, die der Dichterkürst in Weimar bis zu seinem Tode der jungen Vereinigung entgegenbringt. Eine reiche Korrespondenz erwuchs Goethe dadurch, daß er auf Veranlassung der Weimarer Malerin Louise Seidler im Großherzogtum rühlig Mitglieder für den Sächsischen Kunstverein warb, und daß die gesamte Geschäftsführung in seinen Händen lag. Den anregenden und interessierten Herrn v. Quandt kannte er schon aus früheren Jahren, und so wurden die Beziehungen durch die gemeinsame Sorge um den Verein wieder enger. Die Berichte Goethes an seinen ersten Vorstand, die noch jetzt zu den Heiligtümern des Sächsischen Kunstvereins gehören, legen Zeugnis davon ab. Auch in der Beurteilung der beiden ersten Kardinalfragen, die den Verein lebhaft beschäftigten, sind sich Goethe und Quandt einig. Sie verneinen beide die Fragen, ob es statthaft ist, Werke von Ausschußmitgliedern zur Verlosung anzukaufen, und ob Preisaufgaben gestellt werden sollen; über die dritte Prinzipienfrage konnte sich der Vorstand nicht mehr mit dem Dichter aussprechen: Handelt es sich um einen Verein für



Zeichnung von Ludwig Richter

Aktien-Schein des Sächsischen Kunstvereins

fächsische Kunst oder um einen fächsischen Verein für Kunst? Eine Frage, die auch heute noch lebhaft erörtert wird. Damals kam zu der Sorge der Künstler um ihre Existenz noch das erschwerende Motiv des politischen Partikularismus. Quandt tritt entsprechend seinem weiten Gesichtskreis für die großzügige Beantwortung ein. Aber die Lokalpatrioten hatte er sich damit verscherzt, sie erschwerten ihm sein Amt derart, daß er es im April 1833 niederlegte und bald danach seinen völligen Austritt erklärte. An seine Stelle tritt Carl Gustav Carus, der Hofarzt und Kunstdilettant im besten Sinne des Wortes, der seinen künstlerischen Anschluß hauptsächlich an C. D. Friedrich gefunden hatte, der sich in seinen Bildern aber mit einem ungemein feinen Anpassungsvermögen ebenso mitunter der Richtung der Nazarener näherte.

Durch seine geschickte Geschäftsführung wird die Frage in seinem und Quandts Sinne entschieden, und der Verein gewinnt durch diese glückliche Lösung beträchtlich an Ansehen und Ausdehnung. Daß die „vaterländische“ Kunst besondere Berücksichtigung erfahren sollte, wurde den einheimischen Künstlern als selbstverständliche Pflicht eingeräumt. Deshalb lesen wir im Verlauf der Jahre ihre Namen am häufigsten; einige seien hier genannt: die Schüler von Dahl, Vogel v. Vogelstein, Matthäi, Klengel, Hartmann, Kersting, Naeke und Friedrich, wie: E. F. Ohme, C. G. Pefchel, R. Kummer, B. F. Törmer, der Architekturmaler Hauschild und vor allem Ludwig Richter. Von den auswärtigen Künstlern, denen das Glück zufällt, eins oder das andere ihrer Bilder anerkannt zu sehen, handelt es sich vorderhand auch nur um Sachsen, wie Haase aus Düsseldorf oder Jäger aus München. Zu ihnen treten in den nächsten Jahren neue Namen, auch

sie hauptsächlich Dresdner Schüler, wie Th. v. Oer, C. J. Bähr, Chr. Fr. Gonne, Gille, Jäger, Crola, Croll, Wagner, v. Leypold und Preller d. Ä., der spätere Professor der Weimarer Kunstschule, der den Klassizismus eines Joseph Anton Koch in feinen heroischen Landschaften weiterentwickelte.

Damit stellte sich der Verein in seiner Einstellung auf die Stufe der damals anerkannten Dresdner Malerei, die entweder in längerer Schülerkette sich aus dem klassizistischen Akademiestil vom Ende des 18. Jahrhunderts gebildet hatte, oder die als Gefolgschaft von Friedrich und Dahl eine möglichst naturalistische Landschaftsmalerei geben wollte. Zu beiden kamen noch die Einflüsse des römischen Kreises der Nazarener, zu den es die junge Generation besonders hinzog. So schickt 1839 Törner Bilder aus Rom, von denen eins ausgewählt wird, oder schreibt Georg Busse aus dem berühmten römischen Künstlercafé Greco wiederholt an den Verein wegen Abnahme einiger seiner Blätter; am 14. Juli 1840 bedankt er sich auch für die Bestellung von 12 Exemplaren seiner Ansichten von Pompei. Der Kammerdiener Franz Aloys Hottenroth stellt am 19. September 1840 zwei Bilder seiner ebenfalls im Süden weilenden Söhne vor: eine Landschaft aus der Villa Mathei im Albanergebirge und den Kopf eines alten Mannes im Samtkleide.

Unter den Namen der unterstützungsbedürftigen Künstler befindet sich im Gründungsjahr auch der Bildhauerzögling Rietchel, der für die Dresdner Bildhauerschule in den kommenden Jahrzehnten führend werden sollte. Seine Entwicklungslinie steigt in den nächsten Jahren steil an: 1832 ist er schon junger Professor der Akademie, und der Verein möchte ihn gern durch die Mitgliedschaft seines Komitees anerkennen. Rietchel jedoch lehnt die Wahl ab. Er will sich vorläufig noch nicht binden durch die Statutenklausel, daß Kunstwerke von Vorstandsmitgliedern nicht angekauft werden dürfen; dafür fühlt er sich noch zu jung und braucht selbst noch den Verein, um seinen Namen bekannter zu machen. Das scheint jedoch schnell gegangen zu sein, denn 1834 schon läßt er sich in den Vorstand wählen.

Auch ein anderer großer Name der Dresdner Kunst des vorigen Jahrhunderts, wohl der bekannteste von allen, ist mit dem Sächsischen Kunstverein eng verknüpft: Ludwig Richter. Er ragt als Mitglied des Komitees weit in die Jahrzehnte hinein, in denen Dresden sich einer ganz anderen Richtung zugewandt hatte: er war der Einzige, der seinen Stern nicht durch die Düsseldorfer Schule verdunkelt sah, wie so viele seiner einheimischen Freunde. Doch aller Anfang ist schwer; das hat auch Richter erfahren, als er, 1828 zum Zeichenmeister der Meißner Kunstschule ernannt, mehr an die Öffentlichkeit treten wollte. Er hatte ein Ölgemälde geschaffen, wozu er das Motiv aus Italien vom Lago d'Averno entlehnt hatte, eine Komposition in der Art des Claude Lorrain, jenes Barockmeisters der klassischen idealen Landschaftsmalerei. 1831 schickt er es zur Ausstellung des Kunstvereins ein, aber das Bild findet keinen Anklang, und der Vorsitzende Quandt schreibt ihm auch weshalb: „Erlauben Sie mir, mit freundschaftlicher Offenheit zu bemerken, daß es mir und anderen schien, als wenn jene natürliche ungefuchte Schönheit, Wahrheit, Unschuld, welche Ihre Bilder sonst immer auszeichnen, diesem fehlen. Es verrät sich die Absicht, zu gefallen und Wirkung zu machen, oder doch wenigstens das an sich recht löbliche Bestreben, andere Meister, z. B. Claude Lorrain, welchen Sie vielleicht im Sinne gehabt haben, zu erreichen. Dies gibt aber gleichsam die Natur aus zweiter Hand, denn der die Natur liebt, erkennt darin seine Geliebte nicht so ganz wieder, sondern erblickt nur ein angenehmes Gemälde.“ Der Meister selbst erkennt als Greis in seinen Lebensbeschreibungen dankbar die Offenheit Quandts an, die den jungen Künstler auf sich selbst und seinen eigenen Stil, unbekümmert um die Wirkung, hinweist, und nennt den Brief voller Anerkennung ein Zeugnis dafür, „mit welchem Anteil und feinem Verständnis von ihm diese Angelegenheiten



Lith. von J. Riedel

Ausicht von der Brühlschen Terrasse zu Dresden

Druck von F. Franke, Dresden

geleitet wurden“. Uns ist diese Episode außerdem ein Beispiel für die Beliebtheit der naturalistischen Malerei. Dahl und sein Schüler Gille sind mit ihren Wolken- und Landschaftsbildern dafür die Hauptvertreter. Gille werden auch gerade damals verschiedene Bilder abgekauft, z. B. 1839 für 50 Taler ein Ölbild: Elbtal bei der Hirschmühle. Ludwig Richter hat sich die Warnung Quandts auch wirklich zu eigen gemacht; er behält von nun an seinen eigenen Stil, und wir hören öfter von Ankäufen feiner Bilder. Er bietet sie meistens selbst an, so in einem Brief vom 1. September 1842 das Gemälde „Abendandacht der Schnitter“ für den „gewiß billigen, aber festen Preis“ von 260 Talern und ein Jahr später das Bild eines Mädchens am Brunnen für 140 Taler.

Wenn 1839 Klage geführt wurde, daß die Anzahl der Mitglieder abgenommen hätte, so lag dies weniger an einer verminderten Betriebsamkeit der Vereinsleitung als vielmehr in der Gründung einer Reihe auswärtiger Kunstvereine. Gerade der erste Sekretär und Geschäftsführer, der Hofrat Carl Theodor Winkler, als Mitglied des „Liederkreises“ und Herausgeber der „Abendzeitung“ unter dem Pseudonym Theodor Hell bekannt, war während seiner Tätigkeit 1828—1843 eine der rührigsten Persönlichkeiten des Ausschusses. Allerdings war der Verlust empfindlich: 1839 besteht der Verein aus 1661 Mitgliedern, die bis 1855 auf 1307 fallen; dann steigt die Zahl aber ständig bis in die neueste Zeit mit über 3000 Köpfen.

In den vierziger Jahren beginnt eine neue Epoche. Was bisher an Kunst gezeigt worden war und das Publikum auch interessierte, das schuf der Kreis, der uns aus den romantischen und frühbiedermeierlichen Lebenserinnerungen bekannt ist: Ludwig Richters Memoiren, Hottenroths Tagebücher oder die Briefe Kügelgens, des „alten Mannes“, der während längerer Besuche

in der Stadt seiner Jugend alle Veränderungen getreu dem Bruder berichtet. Wie ein Symptom für die gesamte Epoche ist es, wenn er vom alten C. D. Friedrich schreibt, daß er ihn sehr krank und vom Schlage getroffen gefunden hätte, und daß er ihm nicht mehr als ein halbes Jahr zum Leben noch gibt. Man wendet sich nun ab von den naturalistischen Landschaftsbildern und will durch den Inhalt der Kunstwerke zugleich literarisch angeregt werden. Das führte zu der Historienmalerei, die hauptsächlich in der Düsseldorfer Schule gepflegt wurde. Und diese ist es auch, die in Jahrzehnten das bürgerliche Kunstleben Dresdens, dessen Spiegel der Sächsische Kunstverein bleibt, gestaltet. Nacherzählungen mit Pinsel und Griffel nach besonders beliebten literarischen Stellen, also Illustrationen zu den Werken antiker und deutscher Heldenlagen, Steigerung aus der Enge kleinbürgerlichen Daseins in pathetische Szenen großer Weltgefuehnisse. Die Hauptnamen, die neben Schnorr von Carolsfeld damit verbunden werden, sind die von Peter Cornelius, Wilhelm v. Schadow und dessen Schülern. Ihre Bilder sind wieder linearer in den Umrissen gehalten, ihre Farbe ist klassizistisch kühl, ihre Figuren gestellt und die Gesamtkomposition vorchriftsmäßig geschlossen und in sich festgefügt; also ganz andere Kriterien als die, welche Quandt als erstrebenswert Ludwig Richter mitteilte, als ungefuchte Schönheit, Natürlichkeit und Unschuld.

Auf Dresden ward dieser neudeutsche Stil von Schnorr v. Carolsfeld, Julius Hübner und Eduard Bendemann übertragen. Ihre Namen tauchen nun auch im Kunstverein auf. Doch scheint das Publikum sich erst an den neuen Stil und vor allem an den neuen Inhalt gewöhnen zu müssen. Im Vereinsbericht von 1845/46 wird der Opposition, die sich gegen die Bilder von Schnorr, Schwind, den Schüler Cornelius' in München, und Genelli, der vor allem die antiken Götter- und Heldenlagen illustrierte, wendet, entgegengehalten, daß solcher Tadel zurückgewiesen werden müsse, „da die Gelegenheit, die Bedeutung einer besonderen dichterischen Richtung der bildenden Künste anzuerkennen, nicht unbenutzt vorübergelassen werden darf“. Es hätte vielleicht gar nicht dieser Rechtfertigung bedurft, denn das Bürgertum setzte sich rasch genug mit dem fremden Stil auseinander, ja, es kultivierte ihn später noch zu einer Zeit, als er längst unerträglich flau nach Form und Inhalt geworden war. Erst in den achtziger Jahren setzt die Gegenbewegung ein, die die Allgemeinheit endlich aus den Fesseln dieser sentimental und süßlich gewordenen Kunst befreite. Aber von der Mitte des Jahrhunderts haben wir köstliche Proben dieser Kunst. Wer sich die Mühe macht, die Vereinsgaben aus jener Zeit durchzublättern, der findet prachtvolle Zeugnisse davon. Meistens wurden Lithographien oder Kupferstiche nach bedeutenden Werken ausgegeben. Julius Thaeter und Bürkner stehen dabei als Stecher an erster Stelle. Dadurch konnten die Hauptwerke, die wegen ihrer zumeist großen Formate schwer transportabel oder als Fresken nur an Ort und Stelle zu besichtigen waren, der Allgemeinheit erschlossen werden. Bezeichnend für diese allgemeine Sucht nach großen Ausmaßen der Bilder ist die Bemerkung vom Jahresbericht 1844/45, „daß es bei einem Kunstwerk weniger auf räumliche Größe als auf das wahrhaft Künstlerische der Fassung und Ausführung ankomme“. Scheinbar will die Vereinsleitung damit den Schwierigkeiten steuern, die ihr die großformatigen Werke bei Hängung der Ausstellungen bereiteten. Gleichzeitig mit diesem stilistischen Wandel tritt auch eine Änderung in der Person des Vorsitzenden ein: Carus tritt 1842 von seinem Posten zurück und überläßt ihn dem Direktor des Antikensabinetts, dem Hofrat Dr. Schulz, der erst 1854 vom General Graf Baudissin abgelöst wird. Durch diese Anpassung an die Gegenwart bleibt der Verein lebendig. Seine Ausstellungen, die dreimal wöchentlich geöffnet sind, werden lebhaft besucht, und das Interesse der Mitglieder wird seit 1840 noch durch Auslagen von Zeitschriften im Vereinsraum gehoben. Endlich werden 1845 die Statuten noch dahingehend erweitert, daß von nun an 5% der Roheinnahmen zu einer Stiftung für öffentliche Zwecke zurück-



Die Augustusstraße zu Dresden

gelegt werden. Der Verein übernimmt damit die Pflicht, zwischen Behörden und Künstlertum zu vermitteln, und letzteren eine neue Gelegenheit ihrer Ausübung zu verschaffen. So werden in den nächsten Jahren eine Reihe Aufträge zur Ausschmückung von Kirchen und öffentlichen Gebäuden erteilt oder Wettbewerbe dafür ausgeschrieben. Zuerst wird 1846 ein solcher für ein Ölbild zur Ausschmückung des Ständesaales der Zweiten Kammer veranstaltet und dem Jugendfreund Ludwig Richters, Pöschel, der Auftrag zu einem Altargemälde für die Kirche zu Auerbach überwiesen. 1849 wird ein Freskogemälde, Bergpredigt von C. Hermann, für die Kirche in Oschatz ebenfalls aus diesem Fonds bezahlt. Auch an dem Denkmal Gellerts in Hainichen, das von Rietchel geschaffen wurde, beteiligt sich 1853 der Verein mit seinen Mitteln, und in demselben Jahr erhält Schnorr einen Beitrag für seine Ausschmückung der neuen katholischen Kapelle.

Die Namen der Maler und Stecher, die in diesen Jahren besonders mit dem Verein verknüpft sind, werden manchem Dresdner noch bekannt sein; ihre Werke hängen zum Teil in der Galerie, zum Teil leben ihre Nachfahren unter uns; um nur einige zu nennen: Papperitz, Hauschild, Kummer, Ohme, Zimmermann, Theobald v. Oer, Weinhold, Franz-Dreber, Gonne, Steinla, Siegwald Dahl, Guido Hammer, Theodor Große. Der Rauch-Schüler Rietchel war schon genannt. Neben ihm stand als zweiter Pfeiler der Dresdner Bildhauer Julius Hähnel, der in den ersten Jahren hauptsächlich Reliefs und Figuren für die erste Semperische Oper, die 1869 schon abbrannte, und für den Galeriebau am Zwinger schuf. Auch ihnen nimmt der Verein für Verlosung Werke ab; so bezahlt er 1844 an Rietchel für 3 Reliefs 43 Taler 5 Groschen und an Hähnel für 5 Reliefs 25 Taler; oder ihre Werke werden in Stichen bekannt gemacht.

Neben ihnen wird 1844 auch der Engländer Richard Westmacott d. J. genannt, dem 6 Abgüsse einer Viktoria für 48 Taler abgekauft werden.

Soweit die neue führende Generation. Neben ihr wächst nun allmählich die Schülerschaft heran, und es erstehen Namen, die nun schon weit in die zweite Hälfte des Jahrhunderts hineinragen oder es überdauern: Eduard Leonhardi, der Sänger des deutschen Waldes, Rothermund, Choulant, J. Scholtz, Ernst Erwin Ohme, Mühlig und als Bildhauer Johannes Schilling. 1849 übernimmt der Verein zum ersten Male von ihm 3 Weinkühlgefäße in Ton für 24 Taler und zwei Jahre später feine Gruppe Amor und Psyche für 120 Taler. Ludwig Richter erscheint bei allem Wechsel der Personen und des Geschmacks als ruhender Pol, und wird in der Besonderheit und Eigenart seines Stils von allen erkannt; das drückt sich deutlich aus, als zur Feier des 25jährigen Bestehens 1853 als Jahres- und Festgabe ein Faksimile seiner Handzeichnung „Sommerluft“ verteilt wird. Es scheint, als ob der Verein sich in diesen Jahren nach der Jahrhundertmitte auch der außerfächsischen Kunst mehr gewidmet hat; der Wiener Maler Waldmüller und der Münchner E. Schleich verkaufen neben anderen, nun wieder malerischer sehenden Künstlern des öfteren ihre Bilder.

Im übrigen behält man die Prinzipien, die in den ersten Jahren des Bestehens aufgestellt worden waren, bei. Allerdings werden 1855 die Statuten einer Durchsicht unterzogen, aber ihre Änderungen sind nicht einschneidend. Bemerkenswert ist höchstens der Zusatz zu der Zweckbestimmung des Vereins, der sich auf den schon vor Jahren eingerichteten Fonds für öffentliche Zwecke bezieht sowie die Ausschaltung jedes kunstgewerblichen Gegenstandes und die Lockerung der Bestimmungen insofern ausspricht, als von nun an auch Werke von Mitgliedern des Direktoriums angekauft werden können.

Die nächsten beiden Jahrzehnte sind recht still. Die beiden Richtungen, die Düsseldorf sowie die naturalistischere alte Dresdner, die zum Teil von der jüngeren Generation wieder stärker aufgenommen und dadurch in prachtvoll frischen, lebendigen Werken ihre Tradition aufrecht erhielt, scheinen von sich aus sich nicht weiterentwickeln zu können. Aus der Menge von Künstlernamen, die in den Ankaufslisten aufgeführt werden, ragt keiner besonders hervor und die jüngste Generation ist noch zu unfertig, um vom Verein aufgenommen zu werden. Die alljährlichen Vereinsgaben geben ihren reproduktiven Charakter nicht auf, immer wieder sind es Stiche nach Gemälden historischen Inhalts: Bendemanns Fresken im Residenzschloß (1857) oder sein Odyseus und Penelope (1859), Friedrich der Große in Rheinsberg von Th. v. Oer (1858) oder der Raub der Europa nach Genelli (1866) und Fausts Spaziergang nach Schwertgeburth (1870). Das Vereinsblatt von 1865 enthält einen Stich von Planer nach der Gruppe der „Nacht“ auf der Freitreppe zur Brühl'schen Terrasse von Schilling. Auch die Aufträge, die aus dem Fonds für öffentliche Zwecke bestritten werden, sind derselben Natur. Die Vereinsleitung, deren Vorsitzende sich in kurzen Zwischenräumen ablösten (Graf Baudissin 1854—58, Prof. Dr. Hettner 1858—1861, Prof. Dr. Wagner 1861—1862, Handelskammerpräsident Rülke 1862—1872, Geh. Reg.-Rat Dr. Wießner 1873—1877) suchte nach Auswegen und fand den besten, nämlich die außerfächsische Kunst noch stärker zu berücksichtigen und damit die neueste Entwicklung der modernen Kunst, die diesmal nicht dem Dresdner Boden erwachsen war, zu verbreiten und der einheimischen Künstlerschaft neue Anregungen zu geben. München und Weimar kommen dafür in erster Linie in Frage. Neben Eduard Schleich treten Adolf Lier und Spitzweg, denen später Defregger, Grützner und Lenbach folgen, auf; aus Weimar stammen Graf v. Kalckreuth, Hummel und Thumann, die ihre Ideen neben Italien nun auch wieder den Niederländern entlehnten.

In München war schon in den fünfziger Jahren eine neue Landschaftsmalerei entstanden, die stark auf Stimmung eingestellt war, ein neuer Naturalismus, der die malerischen Werke gegenüber der



Carl Gustav Carus

Ernst Rietschel



Hermann Hettner

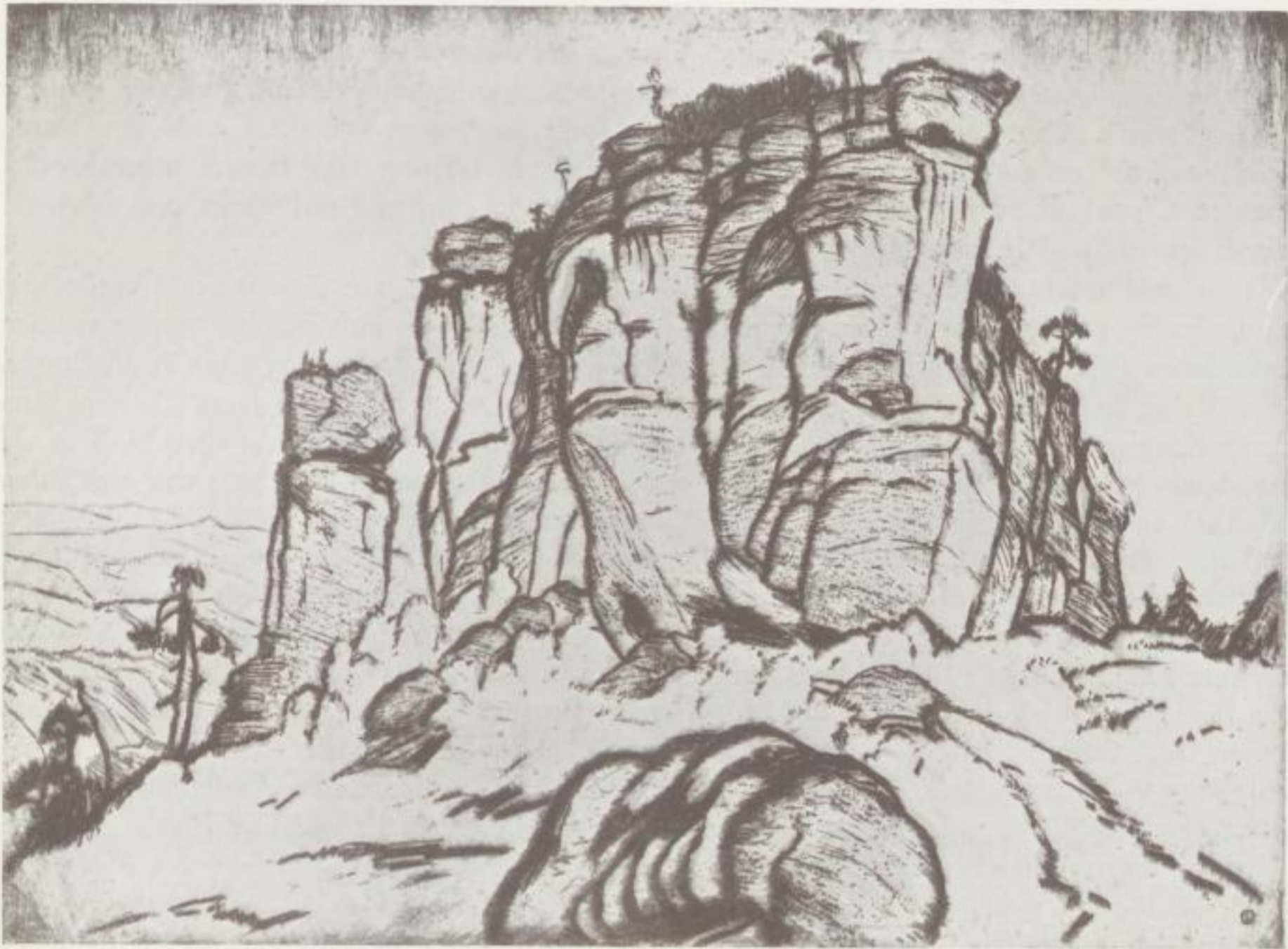
Ernst Julius Hähnel

zeichnerischen Vorzeit wieder mehr betonte. Er findet nun mit der Aufgabe des stark lokalen Charakters des Vereins in Dresden Eingang und verdrängt allmählich den leer und öde gewordenen sächsischen Klassizismus unter Theodor Große und die süßlich-schwärmerische Malerei eines Heinrich Hofmann. Die Weimarer Schule ging, angeregt durch Graf Kalkreuth, denselben Weg und wirkte noch unmittelbarer auf die Dresdner Verhältnisse, nachdem F. Pauwels 1872 von Weimar nach Dresden berufen wurde. Ihm folgt 1877 sein Schüler Leon Pohle, der schon 1875 von Weimar aus dem Kunstverein ein Bild „Im Mai“ für 900 Mark verkauft hatte. Ihnen schließen sich die Einheimischen an, die sich beizeiten vom Klassizismus abgewandt hatten und nun ihrem Realismus noch ein kräftigeres Kolorit geben; Julius Scholtz ist unter ihnen an erster Stelle zu nennen.

Es ist bemerkenswert, wie eine neue geistige und künstlerische Einstellung zu gleicher Zeit auch in die organisatorischen Gewohnheiten eingreift: Zu derselben Zeit wird der Beschluß gefaßt, die Räume des Vereins täglich von 11—3 Uhr zu öffnen, und zwar für Nichtmitglieder zu einem Eintrittspreis von 2½ Neugroschen. Eine neue Generation tritt hervor: Alfred Diethe, Leonhard Gey, Preller d. J., Wilhelm Claudius, Jacques Schenker und die Bildhauer Adolf Donndorf und Rob. Diez. Auch in der Plastik zieht nun ein lebensfrischerer Zug ein. Schon die erste Figur, die Diez an den Verein 1871 für 150 Taler verkauft, zeigt eine Abfuge an den durch Renaissanceformen durchsetzten alten Dresdner Stil: eine mittelalterliche Figur. Die Vereinsgaben passen sich dem an, zwar sind es immer noch graphische Reproduktionen nach Gemälden, aber die Historie ist nicht mehr so betont wie bisher, und man wendet sich in den Vorwürfen mehr den jüngeren Werken zu. So konnte 1878 das Fest des 50jährigen Bestehens mit neuen Hoffnungen begangen werden. Es fand seinen Höhepunkt in einem feierlichen Aktus in Gegenwart des Königspaares, wobei Prof. Dr. Adolf Stern die Rede über Quandt hielt. Zugleich erschien als Jubiläumsschrift der Briefwechsel Goethes mit J. G. v. Quandt, als dem ersten Vorstand des Vereins, durch Hermann Uhde zusammengestellt. Ein Jahr vorher hatte Oberbürgermeister Dr. Stübel den Vorsitz übernommen und leitete den Verein bis 1892. Bei seinem Amtsantritt zählte der Verein 1900 Mitglieder; er war also seit der Mitte des Jahrhunderts stetig gewachsen.

Nun verlaufen die Jahre wieder ruhiger. Der neue Stil ist festgelegt, und in seinem Rahmen mehren sich nunmehr die Namen. 1878 stellen zum ersten Male Eduard Grützner-München und Hans Markart-Wien aus, zwei Meister, die für die „Gründerjahre“ besonders bezeichnend sind. 1880 öffnet der Verein seine Tore zum ersten Male stärker der französischen Kunst. Es folgen, um nur einige Namen zu nennen, in den nächsten Jahren neben dem Dresdner Kreis um Schenker, Claudius und Kießling, Karl Buchholz-Weimar mit einer Waldlandschaft, Max Klinger mit feinen Intermezzi, Adolf Menzel mit den Illustrationen zum Werke Friedrichs des Großen.

Aber auch diese Epoche verflachte schnell. Eine ihrer Noten, der Stimmungswert, trat allmählich zu stark in den Vordergrund. Und damit wandelt sich die echte Stimmungskunst etwa der frühen Münchner Schule durch allzu große Betonung in eine unwahre, unechte, der sich der allgemeine Geschmack rettungslos in die Arme wirft. Bei ihrer Einfühlung werden zuletzt die eigentlichen Kriterien für die bildende Kunst übersehen und damit entstehen die Pseudogebilde, die in Nachahmungen von Defregger, Grützner und ihrer Generation und in sentimentalen Illustrationen das Publikum überschwemmen, genau so, wie Chopin und Liszt in den berühmtesten „Salonstücken“ erweicht und zerfetzt werden, und die historischen höfischen Stile Einzug in bescheidene Bürgerwohnungen halten. So scheinen auch im Verein im Laufe der achtziger Jahre die Bilder einander immer mehr zu gleichen, und da man außerdem für die stark zunehmende Mitgliederzahl eine im gleichen Verhältnis wachsende Anzahl von Preisen haben muß, werden



Otto Lange

Radierung

nun als Aushilfe Kunstmappen mit Reproduktionen von Werken großer Meister der gesamten europäischen Kunst angekauft und verlost. Damit verging man sich nicht an den Statuten. Denn schon 1862 war auf Antrag des Photographen Hermann Krone, Photographien mit unter die zu erwerbenden Kunstwerke aufzunehmen, beschlossen worden, daß photographische Erzeugnisse an sich in Betracht ihrer Entstehungswege nicht in den Bereich des Sächsischen Kunstvereins gehörten, daß aber photographische Vervielfältigungen von Kunstwerken unmittelbar nach dem Original bei künstlerischen Werken zulässig sei. Aber der Verein verlor dadurch viel von seiner Individualität.

Immer beschleunigter verläuft das Tempo, in dem sich die Kunstphasen ablösen. Kaum fünfzehn Jahre sind vergangen, seit der neue Stil von München und Weimar seinen Einfluß geltend machte und schon jetzt, 1886 und 1887, müssen wir uns umstellen, wenn wir die Namen Karl Bantzer, Wilhelm Ritter und Paul Baum unter den Ankäufen des Kunstvereins lesen. Sie leiten über in die Moderne, in den Impressionismus, dessen Vorahnungen wir schon in Dahl und Gille empfanden, ehe die Düsseldorfer Schule den Einfluß der atmosphärischen Welt abschnitt. Neben dem „Goppelner Kreis“ tauchen 1891 zuerst Robert Sterl, Dora Hitz und Emily Lengnick auf, 1894 folgten Oskar Zwintscher und Pöppelmann, 1896 Erich Höfel, 1897 Gotthard Kühl und Georg Lührig. Sascha Schneider, Hans Unger und Richard Müller gefellten sich zu ihnen, und bald konnten ihre Schüler, wie Fritz Beckert, Ferdinand Dorfch, Hans Nadler und Richard

Dietze ihre Werke im Kunstverein zeigen. Es gab bei dieser Umwandlung, wie in jeder einschneidenden Übergangsepoche, in der produktive Kritik besonders stark einsetzt, manchen harten Strauß. Aber die Kämpfe waren nicht umsonst, sie kamen vor allem auch dem Verein selbst zugute: er entwickelte sich in diesen Jahren der Gärung von seinem ausgesprochen lokalen Charakter zu einem wichtigen Organ des großdeutschen Kunstlebens und blieb dadurch lebens- und leistungsfähig.

Die Geschichte seines individuellen Lebens hört damit allerdings zur Zeit seiner Übersiedlung in die jetzigen Räume im Akademiegebäude — also etwa 1895 — auf. Hierher war er aus dem Brühl'schen Palais gezogen, in dessen erstem Stockwerk er zehn Jahre lang seine Ausstellungen veranstaltet hatte. Vorher hatte er — seit 1854 — dem Dresdner Bürger seine Tore im alten Ausstellungsaal der Akademie, der ehemaligen Brühl'schen Bildergalerie, die dem Neubau der Akademie weichen mußte, geöffnet. In den ersten Jahrzehnten seines Bestehens war er oft dem Wechsel seiner Ausstellungs- und Vereinsräume ausgesetzt gewesen: 1828—1834 im alten Akademiegebäude, 1834—1848 im Lehmann'schen Haus Wallstraße 18, 1848—1853 im Calberla'schen Haus Packhofstraße 1 und endlich 1853—1854 Altmarkt 18, II. Daneben hatte er anfangs „über dem Schmidt'schen Warenlager“ Ecke Frauen- und Rosmaringasse noch besondere Räumlichkeiten für gesellige Zusammenkünfte und Vorträge.

Bis 1892 war Oberbürgermeister Dr. Stübel erster Vorsitzender gewesen. Unter seinem Nachfolger Graf Otto Vitzthum v. Eckstädt, der die Geschäfte bis 1914 leitete, erlebte der Verein seit 1897 auf Anregung von Gotthard Kühl seine ersten bedeutenden Ausstellungen, deren hohe Tradition bis in unsere Tage hinein gepflegt wird. Wohl fanden und finden die Dresdner Künstler noch immer besondere Berücksichtigung, zugleich aber soll die Reihe der Ausstellungen eine lückenlose Schau der jeweils gegenwärtigen Entwicklung der europäischen Kunst sein, die im Verein mit den privaten Galerieausstellungen und den nacheinander gegründeten Sezessionen es als ihre schönste Pflicht ansehen, Dresden in die große Organisation deutschen Kunstlebens einzubinden. Die Vereinsgaben der letzten Jahre sind dafür sprechende Zeugnisse. Sie gingen 1916 von der schablonenmäßigen Verteilung eines einzigen Blattes oder farbloser Kunstmappen zu handsignierten graphischen Werken bekannter deutscher Künstler über — es sei nur an die Namen Corinth, Orlik, L. v. Hofmann, Hegenbarth, Hettner und Kubin erinnert; damit haben sie die wichtige Mission übernommen, auch Kreise, die nicht regelmäßig die Ausstellungen besuchen können, mit der führenden Kunst bekannt zu machen. Diese Anpassung an die Verhältnisse äußert sich seit Beginn des Jahrhunderts auch wiederholt in der Neugestaltung der inneren Organisation des Vereins, in Statutenänderungen, in dem 1909 erfolgten Anschluß an den Verband Deutscher Kunstvereine und in der Modernisierung seines Geschäftsbetriebes, an dessen Spitze seit 1914 Robert Richter steht. Das Verdienst darum fällt in erster Linie seinem ehemaligen Ausschußmitglied und späteren (1914—1920) Vorsitzenden Wirkl. Geh. Rat Dr. Schelcher zu. Ihm folgte 1921 Graf v. Seebach in der Leitung der Geschäfte des Vorstandes. Unter ihm hielten die jüngsten Generationen ihren Einzug in die Ausstellungen auf der Brühl'schen Terrasse. Diese sind bemerkenswerte Zeugnisse für den Sächsischen Kunstverein als Pflegstätte der gesamten deutschen Kunst und können sich in ihrer erweiterten Perspektive mit Recht neben seine bedeutungsvolle Tätigkeit in den ersten Dezennien seines Bestehens stellen.



Kunst- und Gebrauchsgegenstände aus echtem Meißner Porzellan
haben ihren unvergänglichen Wert
in der vollkommenen künstlerischen und technischen Qualität



STAATLICHE PORZELLAN-MANUFAKTUR MEISSEN

Eigene Niederlage:
DRESDEN-A. 1 / SCHLOSS-STRASSE 36

Um zwanglose Besichtigung des reichhaltigen Lagers wird höflichst gebeten

GEBR. ARNHOLD

BANKHAUS / GEGR. 1864

DRESDEN-A. 1

Waisenhausstraße 18/22

BERLIN W56

Französische Straße 33 e

Zweiggeschäfte:

Dresden-N., Hauptstr. 38

Dresden-Plauen, Chemnitz Str. 96

Weißer-Hirsch, Collenbuschstr. 18

Dresden-A., im Hotel Europahof

Telegramm-Anschriften:

Bankarnhold
für das laufende Geschäft

Arnholdvis
für Währungsabteilung

Arnholdeat
für Chefabteilung



Sächsische Staatszeitung

Staatsanzeiger
für den Freistaat Sachsen

Erscheint
werktags nachmittags
und ist über das ganze Land
verbreitet

Geschäftsstelle und Schriftleitung:

Dresden

Große Zwingerstraße 16

EMIL AHLHELM

*Dresden, Johann-Georgen-Allee 25
Fernsprecher 20999, 21418, 21857, 25676*

GEGRÜNDET 1886

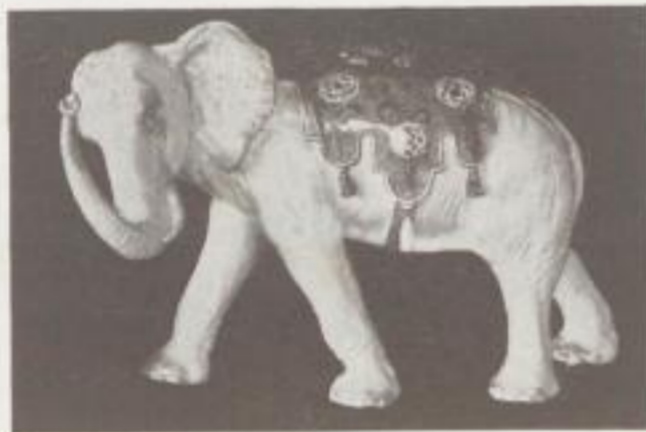
VERSICHERUNGEN ALLER ART

Seit Jahrzehnten

*stets mit der Führung der Versicherungsgeschäfte bei den großen internationalen
und nationalen Kunstausstellungen*

betrant. Zweckentsprechende Bedingungen.

Vertragsfirma des Verbandes Sächsischer Industrieller usw.



Sächsische Porzellanfabrik zu Potschappel
von Carl Thieme

empfiehlt

Kunst- und Luxusporzellan in
stilgerechter Ausführung

Engros-Verkauf in der Fabrik

Freital-Potschappel

bei Dresden

Detail-Verkauf in Dresden-A.

Prager Straße 23



Schreibmaschinen

VERVIELFÄLTIGUNGEN

Abschriften

Diktate

SCHREIBSTUBE MEHLHORN

Johannesstraße 19 (Am Pirnaischen Platz)

Ruf 22090

KUNSTHANDLUNG **EMIL RICHTER** KUNSTAUSSTELLUNG

Inhaber: Dr. R. H. Meier

Gegründet 1848

DRESDEN-A., PRAGER STRASSE 13

Ölgemälde, Aquarelle und Handzeichnungen

Sammler-Graphik in reichster Auswahl

Kunstsoriment

Kunstgewerbe, Keramik / Photographien nach Gemälden der Dresdner Galerie

Dresdner Stadtansichten als Originalradierungen

Antiquitäten: Möbel, Porzellane, Gläser, Zinn / Alt-China und -Japan

Perser-Teppiche

25 Ausstellungsräume und Verkaufsräume

Regelmäßige Frühjahrs- und Herbst-Auktionen



Verwendung edelster Rohsorten, fachmännisch erprobte Zusammensetzung der Mischungen und stets frische Röstung auf bestem Apparate bürgen für wirklichen Genuß in der Tasse.

Tambour-Kaffee-Rösterei

G. m. b. H.

Dresden-A. 1, Marienstraße 16

Schließfach 299 / Fernsprecher 15083

Gegr. 1908

M. & R. ZOCHER

DRESDEN-A.

Annenstraße 9, am Postplatz

Telefon 25331

*

Erstes Haus
für den Künstlerbedarf
in

Mal- und Zeichenartikeln

Schreib- und Papierwaren
Buch- und Kunstdruckerei
Geschäftsbücher-Fabrik

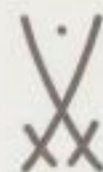
BRIESNITZER

der heimische echte Sauerbrunnen aus den Städtischen Mineralquellen zu Dresden-Briesnitz, allen anderen ebenbürtig!

FORDERN SIE IHN

in jedem guten Lokal, in den Speisewagen der Mitropa, auf den Schiffen der Sächsisch-Böhmischen Dampfschiffahrt!

Er ist überall zu haben!



Staatlich Meißner Porzellan

ALBERT METZENMACHER
DRESDEN-A. 1 / PRAGER STRASSE 37

Originalverkaufspreise
Fachmännische Bedienung

DEUTSCHE WERKSTÄTTEN A.=G.

Verkaufsstelle Dresden, Prager Straße 11

MÖBEL / STOFFE / TEPPICHE
KUNSTGEWERBE

KONSERVATORIUM ZU DRESDEN

Hochschule für Musik und Theater
Gegründet 1856

Volle Kurse und Einzelfächer
Eintritt jederzeit

Haupteintritt 1. April und 1. September. Vollständige Ausbildung in allen Zweigen der Musik als Kunst und Wissenschaft nach umfassenden individuellen Lehrplänen. Musikpädagogisches Seminar, Orchester, Chorklassen, Opern- und Schauspielschule, Rednerkurse

Ausbildung auch für Kunstfreunde
Die hervorragendsten Lehrkräfte

Mit dem Konservatorium ist eine Vorschule verbunden, die aus einer Grundschule, Mittelschule und einer Abteilung Volksmusikschule besteht. - Kinder finden Aufnahme, sobald der Unterrichtsbeginn erfolversprechend erscheint.

Prospekte
und Anmeldescheine für alle Abteilungen
Landhausstr. 11, II

EDUARD GEUCKE & CO. G. M. B. H.

Spedition

nach allen Erdteilen

Verpackung von Gemälden,

Kunst-Gegenständen und Möbeln

Sorgfältige Ausführung von Umzügen mittels

Geschirr, Auto, Bahn und nach Übersee

Kostenfreier Wohnungstausch

Eigene große Lagerhäuser

Beste Empfehlungen

Hauptkontor: Freiburger Straße 37/39

Annahmekontor: Bankstraße 3

Dresden, Ruf 20056/23811



KUNSTANSTALT
MARKERT & SOHN
DRESDEN-A.

PILLNITZER STRASSE 48/50

RUF 13783, 27583

+

ERSTKLASSIGE QUALITÄTSARBEITEN IN

KLISCHEES

STRICH- UND FLÄCHENÄTZUNGEN

SCHWARZ- UND DUPLEX-AUTOS

DREI- UND VIERFARBENÄTZUNGEN

GALVANOS

G E G R.  1834

J. M. LEHMANN · DRESDEN

Zweigwerk in Heidenau Bezirk Dresden · Steinbruchbetrieb in Laußnitz, Bezirk Dresden

MASCHINEN

zur Herstellung von Schokolade, Kakaopulver, Marzipan, Fondantfern, Fondantkochanlagen
Überziehmaschinen. / Ölbleiweiß, Ölfarben, Buchdruck-, Steindruck- und Zeitungsfarben
Haus- und Feinseifen, Seifenpulver, Seifenflocken / Zur Bearbeitung von Tabak und zum
Schneiden von Drogen, Kunstseide und Papier / Moderne, leistungsfähige
Konstruktionen / Vorzügliche Ausführung

TORPEDO

Die Unverwüstlichen
mit leichtestem Anschlag



FÜR BÜRO
UND REISE

Generalvertreter

ERNST SCHILLER

Schreibmaschinenhaus

Dresden-A., Große Plauensche Str. 8

Ruf 14431 / Geegründet 1908

Größte Spezialreparatur-Werkstatt aller Systeme



Elegante Damen
bevorzugen
Schuhdruck-Knöpfe



WALDES

Koh-i-noor D. R. P.

die als Schmuck und Schuhver-
schluß eine originelle und neu-
zeitliche Verbesserung der bisheri-
gen Verschlüsse darstellen

Zuknöpfen durch Fingerdruck, öffnen durch
leichten Zug. Garantiert zuverlässiges
Schließen nach noch so langem Gebrauch.
Große Zeitersparnis beim Ankleiden.
Reiche Auswahl für jede Geschmacks- und
Moderichtung, in einfacher Ausführung für
Straße und Sport und in eleganter Ausfüh-
rung für die Gesellschaft. Sofort auswechsel-
bar, augenblickliche eigenhändige Befesti-
gung an jedem Schuh mit Knopfloch möglich



E. Palchky

Dresden

Gegründet 1881

Frösche, geräucherte und marinierte

Seefische

Heringe, Ölsardinen

Verkaufsstellen:

Alaunstraße 4 Tel. 55257

Bismarckplatz 13,

Ecke Lindenaufstraße . . Tel. 40507

Hechtstraße 27 Tel. 56396

Kesselsdorfer Straße 16 . Tel. 14114

Pfotenhauerstraße 24 . . Tel. 32406

Pillnitzer Straße 14 . . . Tel. 13102

Rosenstraße 43 Tel. 21735

Strielener Straße 22 . . . Tel. 35603

Torgauer Straße 10 . . . Tel. 54367

Trompeterstraße 5 . . . Tel. 22967

Warthaer Straße 14 . . . Tel. 14050

Wettinerstraße 17 Tel. 21635

Zwickauer Straße 137 . Tel. 40824

Lagereien und Versand:

Wölfnitzstraße 1 Tel. 26634

HOTEL BELLEVUE DRESDEN

Generaldirektor R. Ronnefeld

Weltbekannt als eines der vornehmsten Hotels Deutschlands, in unvergleichlicher Lage an der Elbe, mit großem Garten und Terrassen, gegenüber dem Schloß, Hofkirche, Zwinger mit Gemäldegalerie und Museen

Gesellschaftsräume – Konferenzzimmer – Sitzungssäle – Neue Halle
Elegante Bar

66 Privatbadezimmer / Sämtliche Zimmer mit fließendem warmen und kalten Wasser sowie Ferntelefon

Mittwoch und Sonnabend Gesellschaftsabend

Auto-Boxen / Telefon 25281





FERNRUF 42824

ERNST GRAF / DRESDEN-A. 24

Hauptbüro: UHLANDSTRASSE 18

Zweigbüro und Speicher: DRESDEN-A. 28, LÖBTAUER STR. 63

Spediteur der
Hamburg-Amerika-Linie
Reisebüro Dresden

AUTO-TRANSPORTE

Spezialität:
Elektromotoren- und Maschinen-Spedition
und -Lagerung

Internationale Spedition und Speicherei
Verzollung / Inkasso / Versicherungen
Eildienst für Bahnpakete Berlin-Dresden
Möbel-Transporte

per Eisenbahn und Auto-Lastzügen

Feuersichere Lagerhäuser

Verpackung von Kunst- und Wertgegenständen



Hauptbahnhofswirtschaft Dresden

Beyer & Bergmann

•
Das
führende Großrestaurant
für jedermann

Volkstümliche Gaststätten

Vornehme Gaststätten

•
ca. 350 Angestellte



Bei Trauerfällen

bediene man sich der Dresdner Beerdigungsanstalten

PIETÄT UND HEIMKEHR

G. m. b. H.

Am See 26, Fernruf Nr. 20157, 20158, 28549
und Bautzner Straße 37, Fernruf Nr. 52096

+

Erd- und Feuerbestattungen

Überführungen von und nach auswärts, auch aus allen Städt. Krankenhäusern usw. / Kraftwagen / Großes Sarg- und Urnenlager / Sparkasse / Versicherungen / Tarifpreise vom Rat zu Dresden festgesetzt / 50 jährige Erfahrungen bürgen für gute und sorgfältigste Bedienung

ANTIQUITÄTEN RUNDSCHAU

und

Auschau auf die Kunst der Gegenwart

+

Fachzeitschrift für Kunstfreunde
Museen · Sammler und Antiquare
Bestes erfolgreiches Anzeigenblatt

+

Verlag Philipp Kühner · Eilenach
Probenummer kostenlos!




KÖNIGLICHE HOFLIEFERANTEN



AUGUST KRÖGIS & CO./DRESDEN-A

3 der guten Dinge!

Chlorodont-Zahnpaste

die herrlich erfrischend schmeckende Pfefferminz-Zahnpaste. Tube 60 Pf. u. 1 Mk.

Chlorodont-Zahnbürste

Spezialbürste mit gezahntem Borstenschnitt. 1.25 Mk., für Kinder 70 Pf.

Chlorodont-Mundwasser

mit gleichem köstlichen Pfefferminz-Aroma. Flasche 1.25 Mk.

Besondere Vorzüge der Chlorodont-Zahnpaste:

1. macht die Zähne blendend weiß
2. entfernt häßlich gefärbten Zahnbelag
3. beseitigt unangenehmen Mundgeruch*



HANSA KLISCHEE-ANSTALT

DRESDEN-A.1, PILLNITZER STR. 5

RUF NR. 29349

Unsere konkurrenzlose schnelle Entwicklung gibt Ihnen unbedingte Gewähr für eine große Leistungsfähigkeit. Wir liefern anerkannt

Qualitäts-Arbeiten in allen Arten Klischees

und bieten große Preisvorteile. / Die Autotypen vorliegender Jubiläumsschrift wurden in unserer Kunstanstalt hergestellt.

ALTE UND NEUE KUNST IN SACHSEN

NEUE KUNST / BAND I

OTTO GUSSMANN

Unter Mitwirkung des Sächsischen Ministeriums des Innern, des Akademischen Rates
und der Akademie der bildenden Künste zu Dresden
60 Bildtafeln, 40 Seiten Text, Ganzleinen RM. 15.—

In der Bewegung, die eine Erneuerung der Künste unter Führerschaft der Architektur erstrebte, stand Otto Gußmann als Schaffender in Dresden an erster Stelle. Über das Prachtwerk, das 60 ganzseitige Bildtafeln auf feinstem Mattkunstdruckpapier enthält, schreibt Ministerialrat Müller: „Mit großer Freude sehe ich, daß die auf das Werk Gußmann gesetzten Erwartungen voll erfüllt sind. Dem warm empfundenen und glänzend vorgetragenen kunsthistorischen Teil von Professor Dr. Erich Haenel folgt eine trefflich wiedergegebene Sammlung von Arbeiten, die von dem Lebenswerk des großen Künstlers ein anschauliches Bild gibt.“ Inhalt und Ausstattung wahrt in würdiger Weise das Gedächtnis an den großen Menschen und Maler Otto Gußmann.

ALTE KUNST / BAND I

SÄCHSISCHE PLASTIK UM 1500

Von Dr. Walter Hentschel

Herausgegeben vom staatlichen Landesamt für Denkmalspflege zu Dresden
100 Bildtafeln, 64 Seiten Text, Ganzleinen RM. 15.—

Geh. Hofrat Professor Dr. Cornelius Gurlitt urteilt: „Die geistige Vertiefung in den darzustellenden Begebenheiten zeigt sich namentlich in dem zumeist ergreifenden Ausdruck der Gesichter. Da offenbart sich oft eine Empfindungstiefe, die ergreift und erhebt. Hentschel schafft ein auf sorgfältiges Studium aufgebautes Bild einer erfolgreichen Kunstentwicklung. Die Ausstattung durch die Anstalten der Firma Wilhelm Limpert ist musterhaft. So ist der 1. Band vielversprechend für hoffentlich bald folgende neue Bände.“

WILHELM LIMPERT-VERLAG / DRESDEN - A. 1



GESAMTANSICHT DER DRUCKEREI WILHELM LIMPERT
DRESDEN, IN DER DIE VORLIEGENDE AUSGABE DER
JUBILÄUMS-FESTSCHRIFT HERGESTELLT WURDE

A B 19

16. 01. 74
22. 01. 76

16. Jan 1979

- 3. 09. 80

24. 04. 81

24. 10. 81

*Abweichungen mit Punkt
- Stoffe*

4. 02. 82

28. 02. 83

- 8. Aug. 1984
Boende

(204) 76 1

X

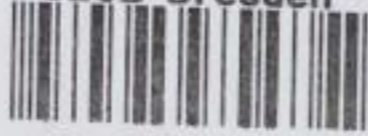
Hinweise *1. Aufl. 2. Teilblatt* *[5] Bl. vorzölz.*
1. Aufl. s. 174

Bd 2. *3. ex*

Signatur <i>1 B 19</i>	Stok <i>slm</i>	
RS	Bub <i>95</i> AK <i>slm</i>	
	Titelaufn. AKB <i>slm</i>	
FK		
<i>— Sachsen</i>	<i>Ja</i>	
<i>— Kunstgesch. / Ja.</i>	<i>Ja</i>	
<i>— Inker. i. d. / W.</i>	<i>Ja</i>	
Bio K	Bild K	
SWK		
Sonderstandort	Signum	Ausleihervermerk

III 9 280 1d-G 80/62

SLUB Dresden



2 0088613