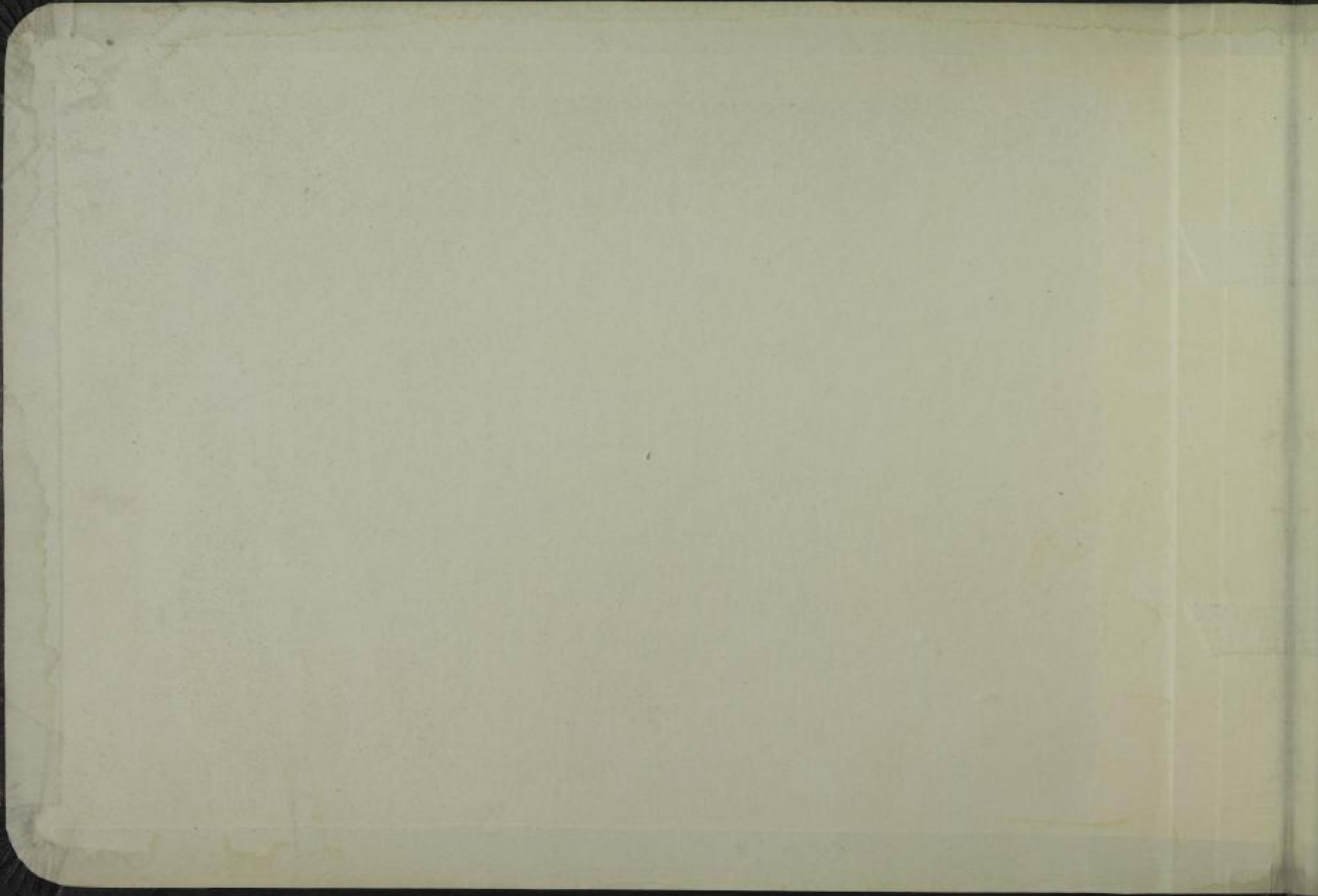


H. Sax. G  
656<sup>h</sup>











Erinnerungsblätter  
an die

Deutsche Kunst-Ausstellung

1899.

zu  
Dresden.

Verlag „Dresdener Kunst und Leben“  
(Lehmannsche Buchdruckerei Dresden-22.)





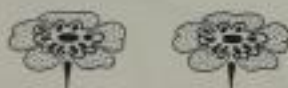


# Erinnerungs-Blätter

an die

## DEUTSCHE KUNST-AUSSTELLUNG

## DRESDEN 1899.



Unter Mitwirkung

von

Ferdinand Avenarius, Dr. Paul Schumann, Richard Stiller  
und Ernst Arnold

herausgegeben

als Sonderausgabe der Wochenschrift ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○



„Dresdener Kunst und Leben“.



DRESDEN, 1899.

Druck und Verlag der Graphischen Kunstanstalt  
Lehmannsche Buchdruckerei und Verlagsbuchhandlung  
(Max Lehmann & Reinhold Schulze).



\* 2806



Sächsische  
Landesbibliothek  
Dresden

406,9



## Textlicher Inhalt.



Der erste Rundgang. Von Ernst Arnold . . . . .	Seite 5
Wie man Kunstwerke betrachten soll. Von Ferdinand Avenarius . . . . .	„ 11
Zur Geschichte, über Zweck und Wert der „Deutschen Kunstausstellung Dresden 1899“. Von Dr. Paul Schumann . . . . .	„ 19
Bei den Bildhauern und ihren Werken. Von Ernst Arnold . . . . .	„ 25
Eine Wanderung durch die Bildersäle. Von Richard Stiller . . . . .	„ 35
Das Kunstgewerbe oder die angewandte Kunst. Von Ernst Arnold . . . . .	„ 47



## Verzeichnis der Kunstbeilagen.

Eröffnungsfeier . . . . .	Blatt 1	hinter	Seite 4
Reinhold Begas' „Der elektrische Funke“ im Vestibul . . . . .	„ 2	„	„ 6
Blick in die grosse Halle . . . . .	„ 3	„	„ 10
Rudolf Maison's Brunnen für den Bremer Markt . . . . .	„ 4	„	„ 14
Robert Diez' Grabdenkmal für Frau Rosa Schweighofer . . . . .	„ 5	„	„ 18
Adolf Hildebrand's „Luna“ . . . . .	„ 6	„	„ 22
Max Klinger's „Christus im Olymp“ . . . . .	„ 7	„	„ 26
Das Empire-Zimmer der Ausstellung Alt-Meissener Porzellans . . . . .	„ 8	„	„ 30
Karl Gross' zwei Wohnzimmer mit durchbrochener Zwischenwand . . . . .	„ 9	„	„ 34
Martin Düfler's Speisezimmer eines Landhauses . . . . .	„ 10	„	„ 38
H. E. Berlepsch-Valendas' Jagdzimmer . . . . .	„ 11	„	„ 42
Richard Riemerschmid's Musikzimmer . . . . .	„ 12	„	„ 46







*Lehranstalt Buchdruckerei  
(Graphische Kunstschule).*

*Eröffnungsfester.*  
1870

Sächs.  
Landes-  
Bibl.





## Der erste Rundgang.



Unser herrlicher Dresdener Ausstellungspalast beherbergt in diesem Jahre 1899 zum zweiten Male seit seiner Fertigstellung eine Kunstausstellung; vor zwei Jahren war dort die internationale, die noch in lebhaftester, dankbarer Erinnerung jeden Kunstfreundes lebt, zu bewundern; am 20. April dieses Jahres wurde die deutsche eröffnet.

Wie's wohl diesmal da draussen an der Stübel-Allee aussehen mag? so fragten sich die Leute schon Wochen und Monate vorher in unserer Residenz, denn sie sahen damals mit berechtigter Spannung und froher Erwartung der „Deutschen Kunst-Ausstellung Dresden 1899“ — wie sie offiziell-sprachverderberisch genannt wird — entgegen.

Wussten die Zeitungen doch bereits seit Langem zu berichten, dass der Palast in seinen Innenräumen eine gar beträchtliche Umgestaltung erfuhr, wie solche durch die gegen ehedem veränderten Zwecke der diesjährigen Ausstellung bedingt war.

Gar mancher Dresdener, der das Gebäude in- und auswendig kennt, wird sich beim ersten Besuche der Deutschen Kunst-Ausstellung darin kaum auskennen, so sehr hat es sich „verändert“. Von „Einbauten“, die darinnen erfolgt wären, wurde erzählt; wie gross deren Zahl ist, und welche Fülle von Arbeiten sie veranlassten, lehrt ein Blick auf den neuen Grundriss des Ausstellungsgebäudes, der diesen Erinnerungsblättern einverleibt wird. Da weist allein der quadratische Ecksaal ganz zur Rechten ein ganzes Labyrinth von kleinen Gemächern, just ein Dutzend an der Zahl, auf. Nicht minder sind die beiden langgestreckten Wandelgänge links und rechts von der Haupthalle und



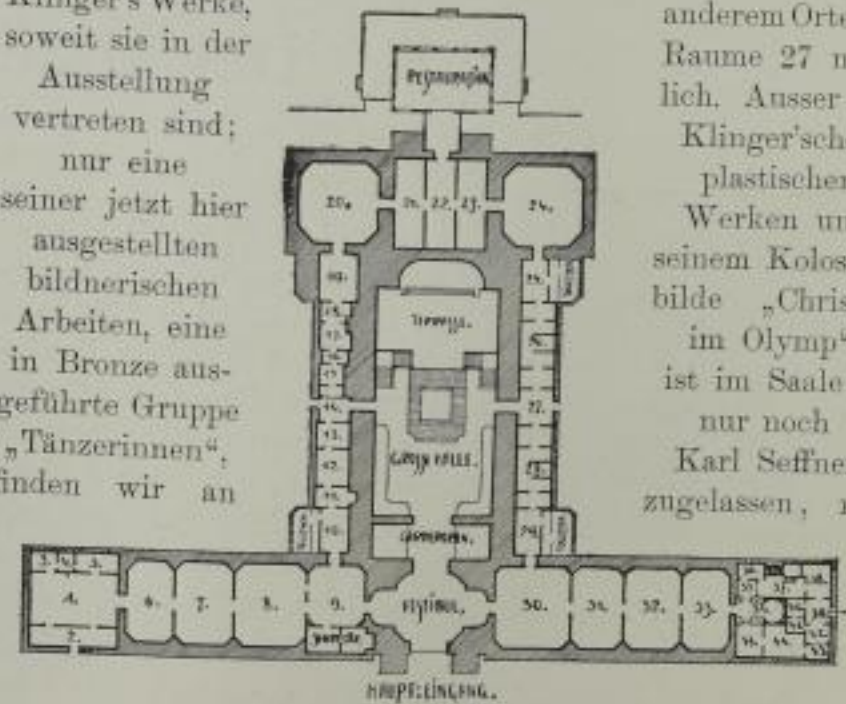
noch manche andere Räume in viele kleine Zimmer umgewandelt worden.

Ja, da gab's gar viel und vielerlei zu schaffen — und je näher der Eröffnungstag für die Ausstellung herankam, desto mehr wuchs die Fülle der Arbeit, der geleisteten, wie auch der noch bevorstehenden. Ob sie wohl fertig werden? fragten sich die Vorüberwandler, erörterten die Fahrgäste und Schaffner der Strassenbahnen. Und es wurde alles fertig zur rechten Zeit.

Bei der Eröffnungsfeier am 20. April mittags zwischen ein und zwei Uhr war's. Während der Vorsitz des Ausstellungs-Ausschusses, der Maler Professor Gotthardt Kuehl, seine prächtige Ansprache an unseren König Albert, als den Schutzherrn des Unternehmens, richtete und noch ehe er zu seinem Schlussworte gelangte, das da lautete: „Ich weiss mich einig mit den Gefühlen, welche die deutsche Künstlerschaft für Eure Majestät hegt, wenn ich rufe: „Der erlauchte Gönner deutscher Kunst, Se. Majestät der König Albert von Sachsen, lebe hoch und nochmals hoch und abermals hoch!“ — da war eben in jenem Saal-Labyrinth der letzte Pinselstrich gethan und der letzte Nagel eingeschlagen worden, da verliess gerade eine rastfrohe Schar fleissiger Handwerksgehülften in tünche- und farbebeklehten Gewändern hinterrücks der befrackten Zuschauer das Haus: die Ausstellung war fertig. Die Rede lief zu Ende, die Hochrufe verhallen, und der erste Rundgang konnte beginnen.

Durch den Haupteingang und das Vestibul, in dem wir später beschaulich verweilen wollen, wenden wir uns zunächst nach dem linken Flügel des Banes, dessen Säle die Nummern 1 bis 9 erhalten haben. Saal 1 birgt Max Klinger's Werke, soweit sie in der Ausstellung vertreten sind;

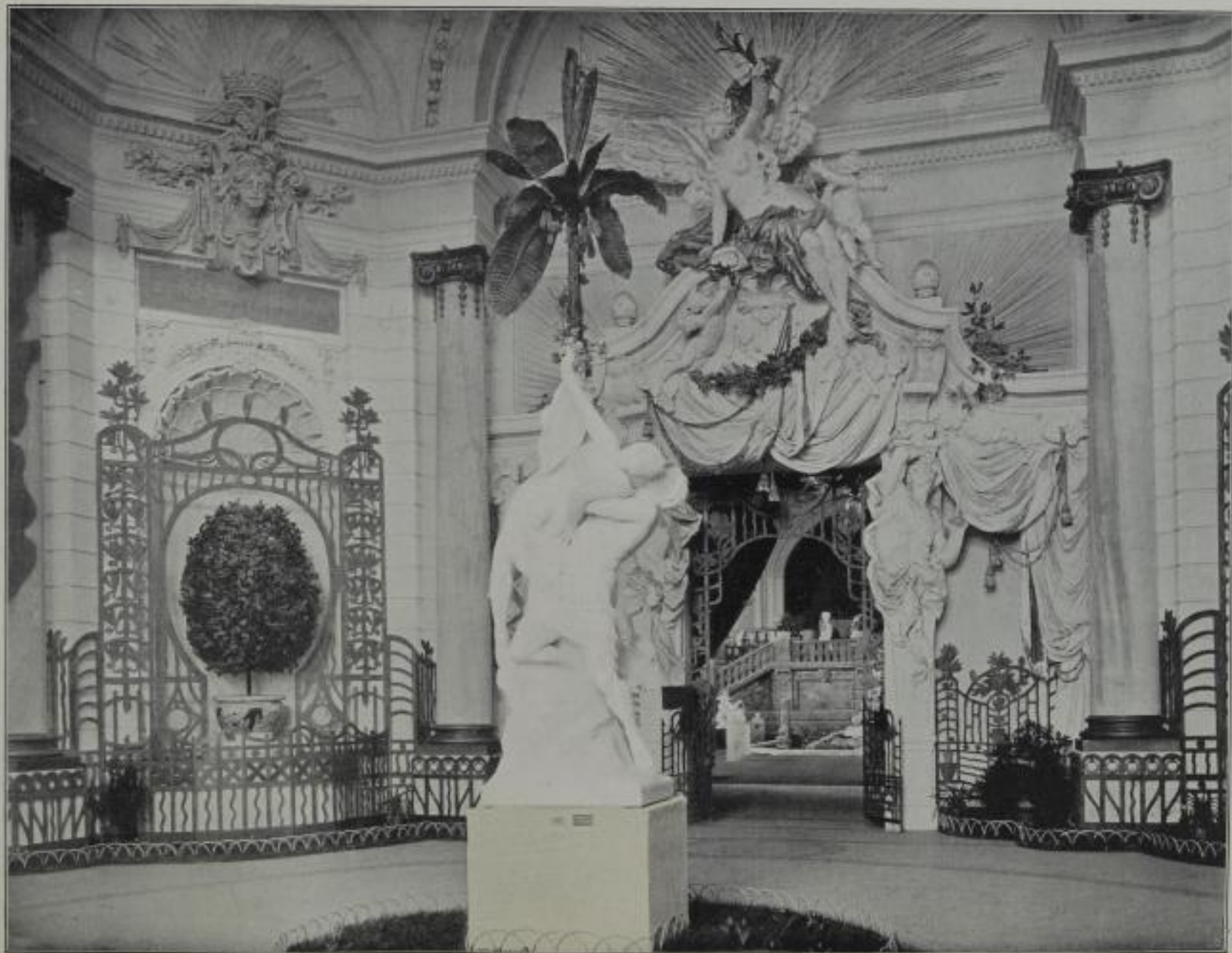
nur eine seiner jetzt hier ausgestellten bildnerischen Arbeiten, eine in Bronze ausgeführte Gruppe „Tänzerinnen“, finden wir an



anderem Orte, im Raume 27 nämlich. Ausser den Klinger'schen plastischen Werken und seinem Kolossalbilde „Christus im Olymp“ ist im Saale 1 nur noch Karl Seffner zugelassen, mit

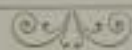
seiner Gipsstatue „Eva“ nämlich. Der benachbarte schmale Raum 2 birgt ausser einer ganz beträchtlichen Anzahl von Porträtbüsten und anderen kleineren Skulpturen Seffner'scher hoher Kunst und mehreren alten, aus unseres Königs





*Lehmansche Buchdruckerei  
(Graphische Kunstanstalt).*

Reinhold Begas „Der elektrische Funke“ im Vestibul.







Schlosse entlehnten Gobelins einige durch Überlassung dieses bevorzugten Gemaches selbst vor anderen bevorzugte Gemälde und zwar Hermann Prell's grosses Königsbild und Franz von Lenbach's Bismarckbildnis, beide unserer Stadt Dresden gehörig, wie auch Paul Kiessling's reizvolles Bild, das einen die Geige spielenden Knaben recht lebenswahr und gar lebenswarm darstellt; nicht zu übersehen ist hier der mit schier unendlicher Geduld und grossem Können hergestellte, altertümlichen Mustern nachgeschaffene grosse Prunkschrank der Dresdener Architekten Hans Schlicht, Vater und Sohn.

Der an der anderen Seite des Klinger-Saales belegene schmale Raum ist durch zwei einspringende Halbwände in drei Teile gegliedert, von denen zwei, 3 und 4, solche Bilder verschiedener Maler aus mehreren Kunststädten enthalten, die anfänglich für andere Gelasse bestimmt waren, dort aber nicht hinreichenden Platz oder rechte Beleuchtung fanden. Das grösste von diesen dreien, jedoch immerhin kleine, lila ausgeschlagene Gemach 5 beherbergt lediglich Gemälde von Hans Unger, dem von vielen geschätzten, aber auch viel überschätzten Dresdener Maler; er hat die „Ausschmückung“ seines Sonderkabinetts selbst bewirkt.

Wir nehmen den Weg rückwärts nach dem Vestibul zu und gelangen zuerst in den in pompejanischrot gehaltenen sechsten Saal, in dem die Karlsruher Künstlergenossenschaft und der Düsseldorfer Malkasten für einige Monde heimisch sind, und auch einige Maler aus Stuttgart,

Frankfurt und Worpssweide vertreten sind. Mitten im Saale steht ein grosser Bär, eine plastische Arbeit von Friedrich Hüllweck aus Karlsruhe. Im goldig getönten Raume 7 hat sich die Münchener Kunstgenossenschaft und im mit rötlichen Wänden versehenen Saale 8 ihre Dresdener Schwester niedergelassen — wenn anders man an der Wand hängen so nennen will. Die Mitte nimmt wieder ein Bildwerk ein, das Gipsmodell von Rudolf Hölbe's „Waldnympe“, die in Marmor die Parkanlagen der lieblichen Badestadt Schandau schmückt, rings an den Wänden haben kleinere Skulpturen ihre Stätte, so die liebliche „Taubenpost“ des Altmeisters Johannes Schilling, die reizende Gruppe „Mutterglück“ von Robert Ockelmann, eine vortreffliche Bildnisbüste Oskar Rassau's, eine schöne Marmorbüste vom alten und doch immer jungen Meister Robert Henze und mehrere hübsche Tierstücke von Fritz Kretzschmar, auch noch ein anderes Hölbe'sches Werkchen, die Statuette eines Kindes, finden wir hier. Daneben im neunten, weissen Raume dominiert dicht beim Sekretariate der Ausstellung, also in guter Obhut, die „Wildheit“ oder die „Sezession der Sezession“, vertreten durch das Malerehepaar Karl Mediz und Emilie Mediz-Pelikan, durch Georg Lührig und Richard Müller.

Daneben, nach rückwärts belegen — die Gegensätze berühren einander auch in diesen „heiligen Hallen“ — präsentiert sich in der Seitenflucht neben der Haupthalle als Nr. 10 der mit grünsamtener Wandbekleidung vornehm und einfach ausgestattete, sogenannte „akademische Salon“,



in dem mehrere Lehrer unserer Dresdener Kunstakademie ihre Bilder und Bildwerke zur Schau stellen. Wir erblicken hier Gemälde von Gotthardt Kuehl, Leon Pohle, Friedrich Preller und Paul Kiessling nebst kleinen, schönen plastischen Werken von Robert Diez. In den nachbarlichen drei Zimmern 11, 12 und 13 zeigt die einheimische Porzellanfabrikation ihr Können; in stilgerecht ausgestalteter Umgebung ist hier das kostbarste Meissener Porzellan aus dem vorigen Jahrhundert und der Zeit bis zum Jahre 1814 aufgestellt; Nr. 11, das dem jüngsten Erzeugnisse aus den vorgeführten drei Perioden eingeräumt ist, vertritt den Empirestil und den Beginn der Biedermeierzeit als nüchternes, aber dennoch prächtiges Landhauszimmer mit Ausblick auf Veranda und Garten; in Nr. 12 lernen wir einen Rokospesesaal mit dem verschwenderisch-wunderlichen Schwanenservice des weiland Grafen Brühl, allmächtigen Ministers von der beiden polnischen Könige und sächsischen Kurfürsten Gnaden, kennen, während 13 als Barockgemach mit dem ältesten, in Meissen zumeist nach chinesischen und japanischen Vorbildern hergestellten Porzellan aus August's des Starken letzter Zeit ausgestattet ist. Alle drei Räume sind mit echten, alten Möbeln und Gemälden, zumeist aus königlichem Besitze, prächtigst ausgestattet und zeichnen sich zudem durch die sehr wirkungsvoll malerisch-geschmackvolle Gruppierung der kostbar-teuren Porzellane aus.

Im Durchgangsraume 14, von dem aus je ein Eingang in die grosse Halle und eine Thür nach dem Parke führen,

stossen wir auf Glasmalereien, Emailmalereien und allershand kunstgewerbliche Gegenstände, deren sich auch in den Kabinetten Nr. 15 bis mit 18 eine erkleckliche Anzahl befinden; da wir diese alle noch eingehenderer Betrachtung zu würdigen denken, streben wir weiter durch die Säle 19 und 20, in denen durch die dahin verwiesene Cranach-Ausstellung der Geist und die Kunst der alten, deutschen Meister walten, und wo sich die Kunstkenner und Wortklauber, so zu ihnen gehören, ein Stelldichein geben; wenn sie einmal, was zuweilen geschehen soll, frühstücken gegangen sein werden, wollen wir wieder in diese beiden Gelasse schlüpfen und uns darin umthuen, freilich allzu gelehrt will ich in meiner Führerschaft meinen verehrten Führingen nicht kommen, sonst lassen sie mich am Ende gar stehen und laufen durch die schmalen Gemächer 21 und 22 auch ins Restaurant, ohne sich darum zu kümmern, was dort und weiterhin noch an Schönheiten zu bewundern bleibt.

Doch, Sie drängen schon zum Weitergehen; meine Aufwartung dafür, dass Sie noch soviel Mut haben und nicht ermüden! Wohlan! Dicht bei dem grossen, in sattem Rot gehaltenen Cranachsaale, in Nr. 21, dem ersten der drei jetzt folgenden Schiffe finden wir ebenso, wie in Nr. 22 und 23, Bilder von Weimarischen, Hamburger, Holsteiner, und einigen Dresdener Malern. Im Mittelschiffe, gegenüber der Ausgangsthür, steht Heinrich Epler's kühn erdachte, gewaltige Gruppe „Zwei Mütter“, von der ich Ihnen nächstens noch viel zu erzählen habe.



Im grossen Ecksale 24 und im angrenzenden Kabinette 25 finden wir uns unter den Berliner Künstlern. Im grösseren Raume nimmt Anton von Werner's „Am 26. November 1890“, ein Kolossalgemälde, das die Beglückwünschung des an diesem Tage 90 Jahre alt gewordenen Moltke durch Kaiser Wilhelm II. darstellt, unwillkürlich die Augen für einige Zeit gefangen, bis wir gewahr werden, dass sie auch unter den kleineren Bildern viele Werte, höhere und geringere, zu entdecken haben. Das kleinere Gelass ist das künstlerisch ungleich wertvollere, zumal es einige ältere, bedeutende Werke von Menzel und Knaus birgt, wie auch noch andere vollwichtige Bilder aufzuweisen hat.

Mit raschen Schritten — denn zu beschaulichem Verweilen sind wir für diesmal ja nicht in die Ausstellungshallen eingetreten; darin störte uns auch die Fülle der neuen Gesichte und neugierigen Gesichter — durchmessen wir nun die langgedehnte Flucht der Gemächer 26 bis mit 28, die je durch mehrere eingebaute Querwände mit darin befindlichen Durchlässen in elf kleine Kabinette gegliedert sind. Dass hier eine erkleckliche Anzahl Kabinettstücke der Griffelkunst oder graphischen Künste, also Radierungen, Lithographien, Holzschnitte und Handzeichnungen ihr wohlverdientes gemeinsames Obdach gefunden und sich zu einer bislang wohl noch nie dagewesenen, äusserst reichhaltigen und überaus lehrreichen Sammlung dergestalter Kunst-erzeugnisse vereint haben, lehren einige wenige Blicke. Ehe wir den Mitteltrakt des Gebäudes verlassen, durch-

queren wir noch das Lenbachzimmer, in dem ausser den köstlichen Bildern dieses grossen Meisters der Bildnismalerei — König Albert, Prinzregent Luitpold, Fürst Bismarck, Dichter Allmers u. a. — mehrere Bildwerke zu bewundern sind, nämlich Reinhold Begas' Porträtbüste, das Werk seines Sohnes Werner, die so unendlich lebensähnliche Büste unseres Königs von Karl Seffner's Hand und die liebliche Büste Cäcilia von Eduard Beyrer dem Jüngeren.

Mit dem Eintritte in den Saal 30, dessen Wände in bläulicher Tönung gehalten sind, gelangen wir in den rechten Seitenflügel des Hauses und damit zugleich zu den jüngeren Jüngern der bildenden Künste. In den eben genannten ersten Raum haben sich die Düsseldorfer Sezessionisten und die auch äusserlich-räumlich von aller Welt abgesonderten, fleissigen Maler aus Worpsswede, dem stillen Heidedorfe im Lande Hadeln unfern der Elbmündung und der jüngsten Pflegstätte deutscher Kunst, geteilt. Durch die Thür neben Arthur Kampf's Bilde „1812“ treten wir in den goldig gefärbten Raum 31 ein und machen hier die Bekanntschaft der Münchener neuen Schule, die durch manches gelungene, aber auch etwelches missratene Gemälde vertreten ist. Auch einige plastische Arbeiten stellt sie hier zur Schau, darunter die überlebensgrosse bronzierte Figur „Der Schnitter“ von August Hudler. Wir schreiten weiter und stossen auf die Dresdener Sonderschaft im blaugrauen Saale 32. Peter Pöppelmann's einzigschöne Marmorgruppe „Mutter und Kind“, die dieses Gelasses besten



Schmuck bildet, betrachten wir gern ein andermal mit all der Liebe und Vertiefung, die ihr gebühren. Der grüne Saal 33, in den wir nunmehr kommen, gewährt der Karlsruher Sezession und einigen Hamburger Bildern Unterkunft; ebenso einigen kleineren Skulpturen des Karlsruher Bildhauers Robert Pötzelberger, die eigenartig, wenngleich nicht nach Jedermanns Geschmacke sein mögen.

Betrachten Sie diese sonderlich vortreffliche Pforte mit der Inschrift „Kunstgewerbe“, das Werk unserer Dresdener Baukünstler Rudolf Schilling und Julius Gräbner; viele Ausstellungsbesucher werden leider nicht darauf achten, weil sie — was ja verständlich und deshalb verzeihlich ist — müde sind von der Menge des Erschauten; dieser Thürbogen ist mehr wert, als manches Stück vom Inhalte des Zimmerirrgartens, den wir jetzt betreten. Besorgen Sie nicht, sich darin zu verirren: Sie brauchen keinen Ariadneknäuel; der rote Faden, der sich durch diese Zimmerchen unsichtbar zwar, aber fühlbar hindurchzieht, ist die Liebe zum Schönen und der Drang zur Verschönerung der Häuslichkeit. Die Gelasse 35 bis mit 44 bieten sämtlich modern eingerichtete Zimmer verschiedenster Art und Bestimmung, während der kleine Kuppelraum 34 die

in wehevoller Stimmung betrachtbare herrliche Statue „Luna“ von Adolf Hildebrand birgt und das der Reihenziffer nach letzte Gemach 45 einer Sammlung von anderen Bildwerken dieses Meisters Obdach gewährt.

Nach kurzem, auf baldiges Wiedersehen gestimmten Abschiede von diesen Skulpturen trachten wir nach Besichtigung der plastischen Hauptabteilung; wir erreichen unser Vorhaben, indem wir den zuletzt gegangenen Weg durch die Säle des rechten Gebäudeflügels rückwärts nehmen und durch das Vestibul nach einer Wendung zur rechten Hand in die grosse Halle treten. Nicht wahr, hier bietet sich ein mächtig schöner Anblick? Mich deucht, ich that recht daran, ihn bis zuletzt aufzusparen. Fast thut mir's leid, dass — Sie sehen nach der Uhr — heute kein längeres Hiersein möglich ist; auch dem Vestibul können wir keine volle Aufmerksamkeit schenken, jetzt drängt ja alle Welt hindurch und hinaus vor das Hauptportal in den Park und auf die Strasse. Die beiden chokoladefarbenen Löwen, die hier am Thore liegen, würdigt — wie's den Anschein hat — diesmal auch niemand eines, wenn auch nur mitleidigen Blickes; was Wunder auch: das Königspaar mit Gefolge rüstet sich just zur Wegfahrt.


*Ernst Arnold.*





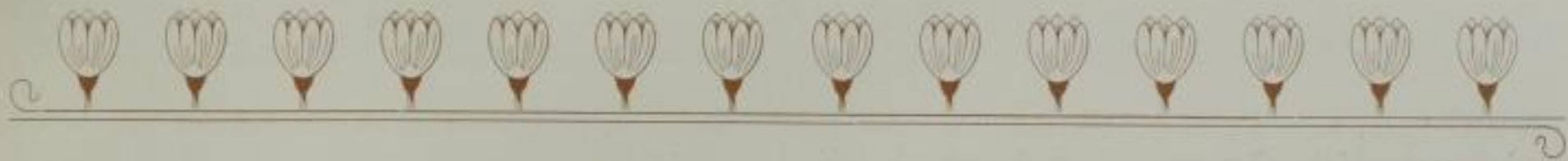


*Lehmannsche Buchdruckerei  
(Graphische Kunstausstellung).*

Blick in die grosse Halle der Deutschen Kunst-Ausstellung. 







## Wie man Kunstwerke betrachten soll.

Wer nicht zu den ganz zahlungsfähigen Damen und Herren gehört, die alle Rätsel wie durch eine Offenbarung lösen, d. h. ohne erst drüber nachzudenken, und nicht zu den andern, die in irgend einer Weise zu sogenannten „Fachleuten“ geworden sind, — dem kann vor der Mannigfaltigkeit einer modernen Bilderausstellung wohl bange werden. Ja, jedem nicht blasierten Kunstbesucher geht's immer wieder einmal so, denn jede neue Kunstausstellung bringt auch ihm doch wenigstens einige neue Erscheinungen, vor denen er zunächst nicht aus noch ein weiss. Da ist ein Bild ganz hell, dort eines ganz dunkel, hier eines nur skizzenhaft, dort eines peinlichst durchgeführt, hier eines

so in Farbe und Linie, dort ein dem Gegenstand nach ganz ähnliches doch ganz verschieden von ihm — und alle sollen sie doch etwas taugen? Können denn Menschengesichter überhaupt so verschieden sein, wie diese beiden hier? Zwei Birken so verschieden, wie diese dem Wuchs nach noch dazu beinahe gleichen? Und hier ist gar auf dem Bilde rechts und dem links die gleiche Weide mit dem gleichen Stücke Bach in der gleichen Beleuchtung von zwei Malern ganz verschieden gemalt — wer von ihnen hat nun „richtig“ gemalt?

Es gibt eine Zufallsgabe, die auf den Weg aus diesem Labyrinth weist, eine ganz äusserliche Zufallsgabe, die ziemlich viele Menschen mit in die Welt bekommen haben: verschiedene Augen. Bei mir z. B. ist der Unterschied zwischen beiden Augen so gross, dass das eine kurzsichtig und das andere fernsichtig ist. Seh' ich nun eine Landschaft



nur mit einem Auge an, so ergeben sich mir natürlich zwei ganz verschiedene Landschaftsbilder, je nachdem. Seh' ich durchs fernsichtige Auge allein, so ist alles klar, deutlich bis ins kleine, aber gerade, weil ich alles scharf sehe, ist das Bild an einigen Stellen ein unruhiges Durcheinander, aus dem sich das Wichtige nicht recht abhebt. Durch das kurzsichtige Auge gesehen, gliedert sich die Landschaft jedenfalls weit mehr in zusammenfassende Formenmassen, in welchen das einzelne verschimmt, in grosse, einfache Flächen. Ferner ist der Eindruck hinsichtlich des Lichtes verschieden: dem fernsichtigen Auge scheint die Natur weit heller beleuchtet, als dem kurzsichtigen. Und auch hinsichtlich der Farbe ist der Unterschied auffällig genug — hier ist das kurzsichtige Auge im Vorteil: durch das fernsichtige erscheinen die Farben kälter, nüchterner, durch das kurzsichtige nicht nur mit mehr Übergängen, sozusagen besser vermittelt, sondern auch weit wärmer, wenn Sie wollen: poetischer. Ich müsste die Farben für denselben Gegenstand ganz anders mischen, je nachdem ich ihn nach dem Eindrucke meines rechten oder linken Auges malen wollte. Denken Sie nun: ein kurzsichtiger Mann beurteile das Bild eines fernsichtigen Malers — er kann es doch nur am Eindruck seines eigenen, so ganz anders sehenden Auges kontrollieren!

Ergiebt sich nicht allein aus solcher Verschiedenheit der Augen eine sehr grosse Mannigfaltigkeit der Malerei? Und je mehr, je wahrhafter sie ist, je mehr also der

einzelne Maler seinem Eindrucke von der Wirklichkeit nachstrebt!

Nun aber sind doch nicht nur die Augen, auch unsere Seelen sind höchst mannigfaltig. Und wir sehen doch auch mit den Seelen; unsre ererbte Anlage, unsre Erziehung, unsre Umgebung, unsre Thätigkeit, unsre Gesundheit, unsre Stimmung, sie alle bestimmen das Sehen auf das allerentschiedenste mit. Es ist ja nicht nur bei den Malern, es ist bei allen Künstlern, es ist z. B. auch bei den Dichtern so. Bedenken Sie nur, wie verschieden die Poeten z. B. den Mond angesehen haben. Uhland sagt in „des Sängers Fluch“ vom Antlitz der Königin: süß und milde sei es, „als blickte Vollmond drein“, Bürger sagt seinem Abt von St. Gallen nach, „wie Vollmond glänzte sein feistes Gesicht“, Blomberg vergleicht den Mond gar mit dem glotzenden Gesicht eines alten Vagabunden, „sein Antlitz rot, verstört und schief, als käm er von Rausch und Schlägen“. Wer hat den Poeten aus solcher Verschiedenheit ihrer Naturauffassung jemals Vorwürfe gemacht? Aber den Malern hat man sie gemacht und macht man sie noch. „Haben Sie schon mal einen Regenbogen vor Lila gesehn?“, hörte ich einmal bei den Worpstedern fragen, „ich nicht!“, und damit war das Bild gerichtet. Der Dame, die das sagte, wird grau oder blau erscheinen, was der Maler violett gesehen hat, aber das besagt so wenig, wie es besagt, ob mich einmal lustig stimmt, was der Maler in traurige Stimmung getaucht hat, es besagt so wenig, wie es gegen einen jener Dichter



besagen würde, dass ich den Mond entweder noch nicht als liebreizendes Frauengesicht oder noch nicht als das eines feisten Abtes oder gar eines alten Trunkenbolds empfunden habe. Kunst ist ja stets die Auseinandersetzung auch einer Menschen-Seele mit der Natur, und daher mannigfaltig bis ins Unendliche, und umso mehr, je mehr die Menschen-, die Künstlerseele Fesseln des Schulzwanges, der Herkömmlichkeit oder auch der Tagesmode abgestreift hat, je freier sie zu geben wagt, was sie selber aufrichtig empfindet.

Ich bin diesmal in der glücklichen Lage, nicht von der Kunstkritik reden zu müssen, nicht davon, welche Massstäbe immerhin angebracht werden können, um die grösseren oder kleineren Werte eines Kunstwerks zu bemessen. Ich spreche nur von dem, was allerdings die wichtigste Vorbedingung auch der Kunstkritik ist, von der Freude am Kunstwerk, im besonderen: an Bildern. Der Kunstkritiker braucht freilich noch mehr: Kenntnisse von kunstgeschichtlichen, von psychologischen, von technischen Dingen und methodische Schulung — aber sie helfen ihm alle nichts ohne jenes wichtigste.

Was erfreut uns nun an Kunstwerken? Da ist zunächst, was die Ästhetiker stoffliches Interesse nennen. Vor einigen Jahren reiste ein grossmächtiges Bild durch die Städte, „Eine unterbrochene Trauung“ benannt. Darauf war ein schöner junger Mann zu sehen, der rettete gerade noch im letzten Augenblicke seine

beängstigend blasse Geliebte davor, einem unangenehmen alten Herrn ihr Jawort fürs Leben zu geben. In Vergangenheit und Zukunft spann sich ein kleiner Roman von dem Bilde aus; dem sann man nach, und das machte ein gewisses Vergnügen. Der Stoff wars, der Gegenstand der Darstellung, wodurch der kluge Maler unsere Teilnahme gefangen hatte. Sah man aber das Bild länger an, so kamen einem doch Bedenken. Sonderbar, meinte man, dass der Mann noch gerade in diesem Momente kommt! Und konnte das Fräulein nicht ohne ihn Nein sagen? Lässe man die Geschichte dieses Liebespaares in einer guten Novelle, so stiegen einem keine Skrupel auf, denn da erföhre man alles hübsch begründet. Das ist ja der grosse Unterschied: der Dichter kann seine Geschichten motivieren, der Maler kanns nicht. Und eben deshalb wollen wir von „Novellen- oder Anekdoten-Malerei“ nicht viel wissen; wir sagen: jede Kunst möge uns geben, was keine andere Kunst ebenso gut geben kann, wie sie — Geschichten lassen sich aber besser mit der Feder erzählen, als mit dem Pinsel. Auf Kunstausstellungen allerdings spricht die schnell vergängliche Freude am stofflichen Interesse ein grosses Wort mit, weil da im allgemeinen überhaupt nur wenige Minuten für ein Bild abfallen. Auf Kunstausstellungen bestimmt sie sogar oft die Lieblinge des Publikums. Anekdoten-Malerei zählt eben sehr schnell aus, was sie zu zahlen hat; sofort, wenn man sie sieht, giebt sie alles, was sie geben kann. Aber sie giebt nicht viel,



und sie lockt wie eine Kokette mit ihren oberflächlichen Reizen von tieferen Werten weg.

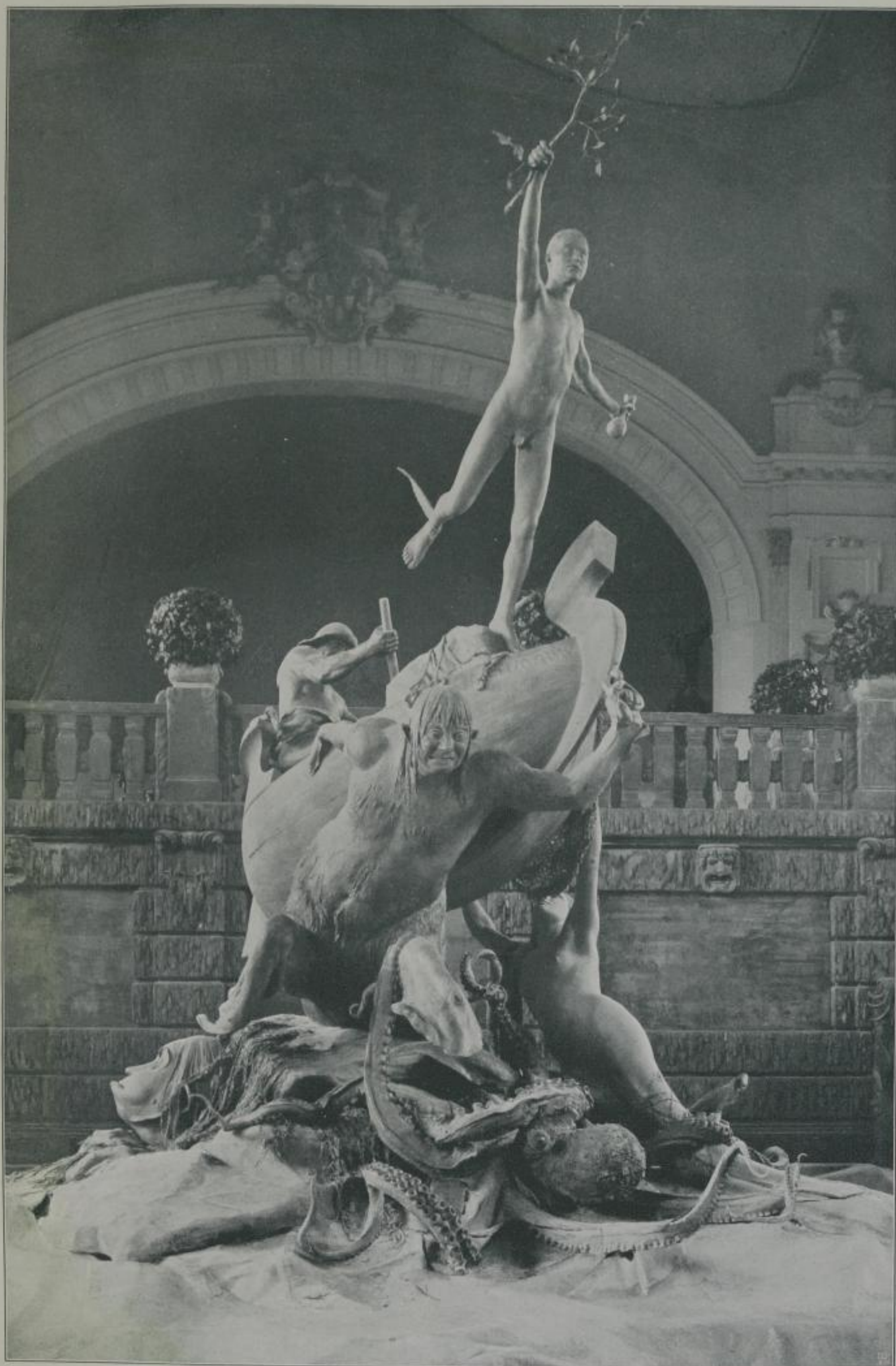
Nun giebt es freilich noch stoffliches Interesse anderer Art, als das der Anekdoten- und Histörchen-Malerei. Nehmen Sie an, Sie treffen in einer Galerie neben anderen Bildnissen auf das ziemlich schlecht gemalte eines jungen Mannes. Sie wollen eben weiter gehen, da sagt Ihnen Ihr Begleiter: das ist Goethe in seinem zwanzigsten Lebensjahre. Sofort ist es nicht mehr gleichgültig. Nun werden Sie freilich in diesem Falle vor der Selbsttäuschung bewahrt bleiben, sein Kunstwert habe Ihre Teilnahme erweckt. Wie aber, wenn Sie z. B. ein grosses patriotisches Bild ansehen, etwa Ferdinand Kellers Apotheose auf Wilhelm I., oder ein grosses Schlachtenbild, oder auch beispielsweise eine stark an das Mitleid appellierende „Arme-Leute“-Malerei? Keiner von uns wird da sogleich unterscheiden können, wie weit seine Teilnahme nur dem Stoffe und wie weit sie dem Kunstwerke gilt. Wer aber urteilen will, der hat die Pflicht, hier nach aller Möglichkeit Klarheit zu erstreben, sonst thut er dem Künstler Unrecht. Nimmt ein Maler einen Gegenstand vor, der an und für sich schon unsre ganze Teilnahme erregt, je nun, so hat ers ja leicht: er braucht ihn uns eigentlich nur eben zu zeigen, geschickt zu zeigen, so, meine ich, dass er uns mit seiner eigenen Person nicht stört, und er hat schon gewonnenes Spiel. Er ist viel besser daran, als der Maler, der uns einen Stoff, welcher uns bisher

gleichgültig war, durch seine Darstellung erst interessant machen will. Ja, wir gehen kaum zu weit, wenn wir sagen: wer das kann, das ist doch eigentlich erst der richtige Künstler — der giebt uns was neues, der giebt uns etwas aus sich heraus, — er, bei dem durchaus das Wie die Hauptsache ist.


Dieses Wie aber, das Erfassen und Darstellen des Gegenstandes durch den Künstler — es kann sich nach den entgegengesetztesten Richtungen hin bewegen.

Auch in der Kunst „fließt“ alles, alles geht ineinander über, vermischt sich, verbindet sich, löst sich auseinander, ganz genau so, wie das im Natur- und Menschenleben eben auch der Fall ist. Nicht alles, was einen bestimmten Menschen zeigt, darf so recht als Bildnis benannt werden; wir müssen daher auch vor solchen Kunstwerken den rechten Standpunkt erst suchen. Und immer weiter kann in solchen Werken das Bildnismässige zurücktreten: mehr und mehr wird das Spiel des Lichts und der Farbe auf diesem Menschenangesicht zur Hauptsache, ja: wird schliesslich das Licht und die Farbe selbst zum eigentlichen Gegenstande der Malerei, zum eigentlichen Inhalte dieses Bildes, das der Laie zunächst einfach für ein Porträt hielt. Wie soll er zur rechten Freude daran kommen, wenn er mit seinen Augen dem Künstler nicht dahin folgen kann, wohin dieser zeigt? Es ist dann, als wolle ihm einer ein Stück in der Landschaft mit dem Fernrohre zeigen. Vorn liegt ein Dorf, weit dahinter liegt ein Waldgebirg.





*Lehmannsche Buchdruckerei  
(Graphische Kunstanstalt).*

Rudolf Maison's Brunnen für den Bremer Markt. 





Der Maler meint das Waldgebirg und stellt darauf sein Fernrohr ein. Nun zeigt ers Ihnen, aber Sie denken, er meint das Dorf, und auf das hat er nicht eingestellt, Sie sehen es also nicht deutlicher. Da sagen Sie ihm: dein Fernrohr taugt nichts.

So kämen wir denn zu der Lehre, sich vor jedem Kunstwerke vor allem zu fragen: was wollte der Künstler damit? Künstler sind nicht immer Männer des deutlichen Worts, ihre Organe sind Auge und Hand, möglich also, dass sie uns über ihr oft halb unbewusstes Streben im einzelnen Falle nicht einmal klare Auskunft geben könnten — wir müssen also ihre Werke befragen, mit dem Auge befragen, wir müssen uns so gründlich und so oft in sie vertiefen, bis sie uns aufgehen. Sind wir uns über die malerische Absicht klar, dann mögen wir weiter fragen: hat der Künstler auch erreicht, was er erstrebte? Wenn wir aber suchen, was er gar nicht geben wollte, so kann's leicht geschehen, dass wir ein Goldstück nicht finden, das zehn Schritt weiter liegt, weil wir hartnäckig nach einer Silbermünze suchen.

Sie wissen, dass ich nicht etwa von Gefahren spreche, die nur dem gänzlich Unbewanderten drohen: nicht nur die grosse Menge des Publikums, nein, auch die Mehrzahl der fachmännischen Kritiker hat zu jeder Zeit das Auffrischen, das Verjüngen der Kunst gerade dadurch erschwert, dass sie es nicht verstand, den Absichten, dem Willen der jüngeren Künstler überhaupt nachzugehen.

Mancher unsrer Jüngeren andererseits würde sicherlich auch an dem und jenem der älteren Herren mehr Freude haben, beurteilte er seine Leistungen nicht ausschliesslich aus seiner eigenen Kunstauffassung heraus. Die Jüngeren habens aber immerhin leichter, gerecht zu sein, denn die Vorzüge der älteren Bestrebungen sind ihnen ja bekannt von Kindesbeinen auf. Und schliesslich hat ein Künstler in gewissem Sinne ein Vorrecht darauf, einseitig zu sein: er muss es vielleicht sogar dann und wann, um mit rechtem Prophetenglauben alle Kraft auf sein Ziel sammeln zu können. Der Kritiker aber darfs nicht: einfach seine Amtspflicht verbietet ihm. Und der Kunstfreund — nun, der „darf“ es zwar, doch er beschränkt durch Einseitigkeit ohne Not die Quellen seiner Freude am Kunstwerke und vermehrt sich dabei die trüben Quellen überflüssigen Ärgernisses.

Hat man den richtigen Standpunkt erst, so verliert man ihn nicht so leicht wieder. Lenbach sammelt nun einmal all seine geistige Kraft im Angesicht — aber die Hände, . . . man wollte doch gut durchgeführte Hände sehen, wie auf allen Bildnissen bis dahin, und Lenbach malte keine! Wer macht ihm jetzt noch einen Vorwurf daraus? Welch eine ehrliche Entrüstung ging beim ersten Auftreten Uhd'scher religiöser Bilder durchs Publikum! Menschen, die mit Christus verkehrt hatten, man konnte sie sich gar nicht anders vorstellen, als mit hohen idealen Gestalten in klassischen Gewändern; Jünger und Apostel nun gar, auch ihre körperliche Erscheinung schwebte



aus tausend Bildern den Augen nur in „klassischer“ Weise vor! Damit verglich man, was man sah, und so sprach man von Pöbel und abstossenden Verbrechern. Jetzt freilich verstehen wir alle Uhdes Versuche, das Wirken des Glaubens in brünstig suchenden Seelen zu zeigen, deren Körper in Knechtsgestalt hienieden wandeln — man mag ihm sonstwelche Vorwürfe machen, den der Frivolität machen ihm sicherlich nur noch recht wenige.

Über das Ungewohnte möglichst schnell hinwegzukommen, damit es einen nicht mehr stört, das ist also eine der allerwichtigsten Aufgaben, wollen wir Kunst recht geniessen. Und noch aus einem besonderen Grunde. Gerade unter den sprödesten Kunstwerken, deren Verständnis sich uns am schwersten öffnet, gerade unter ihnen finden sich die, die uns am meisten zu bieten haben. Das geht ja ganz natürlich zu. Was fühlen wir denn am leichtesten nach? Was unserem eigenen Fühlen am meisten entspricht? Tritt derartiges vor uns, nun so tauchen sofort ganz ähnliche Gefühle aus der Erinnerung auf, und leicht verschmelzen sie sich mit dem neuen Eindrucke. Aber nun wird uns etwas gezeigt, das ganz anders ist als unser bisheriges Empfinden, etwas, das uns vielleicht sogar schnurstracks wider den Strich geht. Es mag ja sein, dass es immer so bleibt, mag auch sein, dass sich um Ungesundes, Gesuchtes und Erzwungenes, gigerlhaft Modisches handelt, das wir schliesslich durchschauen, ohne uns seiner zu freuen. Aber die Beispiele, wo thatsächlich

neue Werte durch uns anfänglich befremdende und abstossende Kunst gewonnen worden sind, echte Werte, wirkliche Bereicherungen — sie mahnen doch zur Vorsicht. Ich erinnere noch an Hans Thoma — wie lange hat es gedauert, bis man ihn verstand; an Arnold Böcklin — wie viel hat man über ihn gespottet; an Max Klinger, dessen Werke jetzt immer mehr ins Verständnis treten.

„Kunst ist eine Vermittlerin des Unaussprechlichen“. Was ich mit Worten, mit Tönen, was ich auf irgendwelche andere Weise dem Nebenmenschen vermitteln kann, das ist nie und nimmer ihr wertvollster Gehalt. Den wertvollsten Gehalt jedes Werks können wir nur mit dem Auge aus den Bildern herausziehen, mit Worten können wir höchstens das Auge anleiten, an der richtigen Stelle zu suchen. Was es dann nach ehrlicher Versenkung und Übung in einem Kunstwerke findet und als besondere Stimmung an die Seele weitergiebt, das ist das im letzten Grunde Eigene gerade dieses Bildes. Und so ist diese seine innerste Seele nicht das an ihm, was zunächst „reizt und entzückt“, sondern das an ihm, „was sättigt und nährt“.

Ja — nährt! Wir erwähnten schon, dass das echte Kunstwerk eine Bereicherung für den Menschen bedeute. Die aber bedeutet es nicht etwa nur, indem es ihm ein, wenn auch noch so edles Vergnügen schenkt, eine Erholung vom Tagewerke, eine Erbauung zum Feste — nein, es bedeutet sie noch in einem Sinne, der weit über den Genuss an Kunstwerken hinaus auf unser Verhältnis



zur Natur, zur Welt, zur ganzen Körper- und Geisterwelt, überhaupt auf unser Leben weist.

Jeder von Ihnen hat schon eine eigentümliche Wirkung des Ausstellungsbesuches an sich beobachtet. Er hatte stundenlang Bilder besehen und zwar dieses Mal so recht in guter Stimmung und daher mit rechter Freude daran — nun trat er wieder auf die Strasse hinaus. Der Blick dort über den Platz hin bis zu den ersten Häusern, mit der feinen Silhouette der Stadttürme darüber — seltsam, es war ihm noch nie vorher aufgefallen, wie schön sich das ansah! Aber auch ganz in der Nähe — es hat geregnet und ist noch nass — wie farbig sich doch die Wolken in der Lache dort spiegeln! Ein Maurerwagen mit Ziegeln kommt vorüber — drollig, wie reizvoll der rote Ziegelstaub auf den Brettern aussieht, die einmal blau angestrichen gewesen sind! — und das Pferd gar, dieser alte, nasse Gaul, sein Fell leuchtet ja wie der köstlichste purpurne Seidenplüsch, aber viel mannigfaltiger noch, in viel reichem und satterem Spiel der Farbennuancen! Bilder gibt es überall, Bilder: wo ein paar Menschen gehen und stehen, wo ein Wagen, ein Karren hält, wo ein Baum über eine Mauer sieht, wo Häuser stehen, wo Wolken schweben, Bilder überall, wohin nur das Licht fällt. Gehen Sie zusammen mit einem Arzte, so sagt der Ihnen: Ihre Augen sind überreizt, Sie haben zu viel besehen. Er hat ganz recht — aber was bei Ihnen Folge der Überreizung ist, das ist bei einem Malerauge der gewöhnliche Zustand:

den Malern geht es immer so, wie Ihnen jetzt. Und Maleraugen sind nach so verschiedenen Richtungen hin geübt — wie es verschiedene echte Maler giebt. Üben nun Sie Ihre Augen häufiger durch gründliche und wiederholte Versenkung in wenige aber wertvolle Werke, so wächst die Fähigkeit Ihres Auges zu malerischem Sehen, wie sich jedes Organ durch Übung stärkt, und Sie gewinnen als eine bleibende Quelle nie versiegenden Genusses, was sich Ihnen jetzt nur auf Viertelstunden als eine Erscheinung der Überreiztheit einstellt. Die Maler freilich sind doch noch besser daran: ihre Augen sind von Natur feiner veranlagt, als die von uns Laien, darum drängen sie ja eben den jungen Mann zur Kunstbethätigung, und nun werden sie auch noch im Lebensberufe tagtäglich geschult und ausgebildet. Da sehen sie natürlich mehr als unsere, wenn die Maler je nach ihrer persönlichen Begabung nach den verschiedensten Richtungen hin auf Bilder auslugen. Und sie sehen eher als wir Schönes oder Interessantes, darum entdecken sie in der reichen Gotteswelt um uns Schönheiten, wo wir noch nichts davon wahrnehmen können, wo wir vielleicht sogar zunächst nur grobe Hässlichkeiten sehen.

Lernst du recht Kunst verstehn,  
Lernst du mit hundert Augen sehn.

Aber auch hier wieder ist ja das Auge nur ein Organ der Seele, deshalb dürfen wir auch von der Kunst sagen:

Fühlst du ganz ihr Klagen und Scherzen,  
Fühlst du die Welt mit tausend Herzen.



So ist Freude am Kunstwerke Freude am Nach-Sehen, Nach-Bilden, Nach-Empfinden, kurz gesagt: am Nach-Schaffen. Unsre Organe stärken sich, wie sie sich nähren in echtem Genusse, und das Lustgefühl an dieser Stärkung ist nicht das geringste, was zur Freude am Kunstgeniessen mitwirkt.

Die feinsten Organe, die edelsten Kräfte unseres Ichs werden somit durch die Kunst erzogen, gebildet und bereichert. Deshalb ist es ja auch so kindlich-thöricht, die Kunst als einen Luxus aufzufassen, der bestenfalls bestimmt sei, „das Leben zu verschönen“. Blicken Sie auf die Wissenschaft — worin liegt ihre grösste Bedeutung für das Menschengeschlecht? Darin, dass sie unser Denken zu immer höherem Können entwickelt, dass sie an immer höheren Zielen uns selber wachsen lässt. Nicht anders die Kunst. Ihre gewaltige Bedeutung liegt darin, dass sie unser Schauen und Fühlen fortwährend verfeinert,

bereichert und erweitert. Deshalb ist sie die völlig gleichbürtige Schwester der Wissenschaft; und ihrer wie der Wissenschaft zu pflegen, ist Sache jedes einzelnen, wie der Allgemeinheit. Wer vor Bildern nur daran denkt, ob sie ein Zimmer schmücken können, ob sie ihm „gefallen“ oder nicht, u. s. w. — er hat das Wesen der Kunst noch nicht erfasst. Wie der echte und freie Forscher seiner kleinen oder grossen wissenschaftlichen Aufgabe ohne jeden Nebenzweck nachgeht, so strebt der echte und freie Künstler unbekümmert um Gefallen oder Missfallen seinem Ziele nach: was er mit dem Körper- oder Seelenaug von neuem erschaut, oder was sich seinem Menschengemüte offenbart hat in einer Stunde heiligen Empfangens, — auszudrücken, festzubannen, dass es auch von anderen empfangen werde. So streut er Samenkörner aus. Und wo die echte Freude an seinem Kunstwerke waltet, wo es tief innerlich genossen wird, da gehen diese Körner auf.

*Ferdinand Avenarius.*







*Lehmannsche Buchdruckerei  
(Grabische Kunstschloß).*

*Robert Diez' Grabdenkmal für Frau Rosa Schweighofer.*

*Gipsmodell in der Deutschen Kunstausstellung;  
in Bronze und Sandstein ausgeführt auf dem Johannis-Friedhofe, aufgenommen nach dem Original.*







\* Zur Geschichte, über Zweck und Wert  
der deutschen Kunst-Ausstellung  
Dresden 1899.

Im Jahre 1897 wurde in Dresden eine internationale Kunst-Ausstellung abgehalten. Allgemein wurde sie als eine grossartige äussere Kundgebung des neuen Aufschwungs der Dresdener Kunstverhältnisse nicht bloss von den Dresdener, sondern auch von den auswärtigen Künstlern und Kunstkritikern anerkannt. Es war die erste internationale Ausstellung von Kunstwerken aller Art, die in Dresden stattfand. In mehr als einer Hinsicht war sie epochemachend und zwar nicht bloss für Dresden. Zunächst beruhte sie auf einer ganz anderen Grundlage als die sonstigen derartigen Ausstellungen, indem auf Antrag Karl Bantzers und energische Befürwortung durch die Dresdener Presse der Grundsatz angenommen wurde: die Veranstalter

wählen selbst aus, was sie für ihre Ausstellung zu haben wünschen. Dadurch wurde die Ausstellung von der Menge minderwertigen und mittelmässigen Zeugs befreit, das die meisten grossen Ausstellungen so ungeniessbar macht, und dadurch wurde ihr zugleich ein einheitliches Gesamtgepräge gegeben. Sodann wurden die an Zahl beschränkten Kunstwerke in einer äusserst vornehmen und würdigen Weise aufgestellt, so dass es zu einem echten Genusse wurde, in den Räumen dieser Ausstellung zu verweilen — sie fand im städtischen Ausstellungspalaste statt, da sich der neue akademische Ausstellungspalast im Jahre 1895 als unzulänglich erwiesen hatte. Weiter war die Plastik — insbesondere die belgische — in glänzender Weise vertreten und in einem grossartig ausgestatteten Saale so wirksam zur Geltung gebracht, wie niemals irgend wo anders vorher. Endlich aber war — ebenfalls zum ersten Male — die moderne dekorative Kunst — insonderheit die belgische — zu dieser Ausstellung herangezogen worden. So bot



diese Ausstellung ein überaus mannigfaltiges und dabei wohlgeschlossenes prächtig vornehmes Bild.

Kein Wunder, dass nach dem grossen künstlerischen Erfolge dieser ersten Ausstellung sich alsbald der Wunsch regte, dass sie nicht ein vereinzelt Ereignis bleiben, sondern dass Dresden in die Reihe der deutschen Städte eintreten möge, die regelmässig grosse Kunstausstellungen veranstalten. Der Gedanke hierzu ging von unserem Dresdener Oberbürgermeister Beutler aus, welcher wenige Wochen nach Schluss der internationalen Ausstellung von 1897 eine Reihe angesehener Dresdener Herren, Künstler, Vertreter der Regierung, der städtischen Behörden, der Finanzwelt, Kunstgelehrte und Kunstfreunde zusammenberief und ihnen den Plan vorlegte, der internationalen Ausstellung von 1897 im Jahre 1899 eine deutsche Ausstellung folgen zu lassen. Der Plan wurde allseitig mit voller Zustimmung gut geheissen und sogleich ein grösserer Ausschuss gewählt, der die weiteren Vorbereitungen zu treffen hätte. Wenn man sich entschloss, eine deutsche Ausstellung zu veranstalten, so sollten damit keineswegs die internationalen Ausstellungen grundsätzlich verworfen werden, wie dies von anderer Seite in der Presse gethan worden war, sondern es wurde ausdrücklich ausgesprochen, es sei nicht ausgeschlossen, dass man sich später wieder zu einer internationalen Ausstellung entschliesse.

Der Ausschuss, als dessen Vorsitzender Gotthardt Knehl gewählt wurde, trat alsbald zusammen und begann

seine Arbeiten. Meinungsverschiedenheiten über die Rechte des akademischen Rates und der freien Künstlerschaft führten zunächst einmal zu einer Auflösung des Ausschusses; indessen trat er bald wieder in etwas verringerter Zahl zusammen, und den Bemühungen des Oberbürgermeisters Beutler gelang es auch schliesslich, die Einigkeit unter der gesamten Dresdener Künstlerschaft in bezug auf die Ausstellung wieder herzustellen, sodass sich sämtliche Dresdener Künstlergruppen an der diesjährigen Ausstellung beteiligten.

Für die Ausstellung aber wurden von vornherein eigenartige Grundsätze aufgestellt, die sich an die Erfahrungen der Ausstellung von 1897 anschlossen. Die Spaltung der deutschen Künstlerschaft in ältere Kunstgenossenschaften und jüngere Künstlervereine (Sezessionen) wurde als eine gegebene Thatsache angesehen und demgemäss beschlossen, einen ehrlichen Wettbewerb zwischen beiden zu ermöglichen, indem man die eine Seite der Ausstellungshalle den Genossenschaften, die andere den Sezessionen überwies. Ferner wurde der Grundsatz der eigenen Auswahl von 1897 her beibehalten. Der vorbereitende Ausschuss ernannte Vertreter theils aus seiner Mitte, theils unter den Künstlern der verschiedenen deutschen Kunststädte und beauftragte sie, für die Ausstellung die wünschenswerten Kunstwerke auszuwählen. Weiter wurde beschlossen, die moderne deutsche dekorative Kunst — d. i. das individuell künstlerisch gestaltete Schmuck- und Gebrauchsgerät — planmässig und vollständig zu der Ausstellung heranzuziehen als Ausdruck



des endlich wiedergewonnenen Grundsatzes unserer Väter, dass der Begriff Kunst nicht bloss Gemälde und Skulpturen umfasse, sondern jeglich Ding, das von einem Künstler individuell empfunden und ausgestattet worden ist, seien dies nun ganze Zimmereinrichtungen oder Gefässe in Glas, Thon oder Porzellan, Schmucksachen, Spiegel und sonstiges Gebrauchsgerät irgend welcher Art. Zu Sonderausstellungen wurden eingeladen Max Klinger, Karl Seffner, und Adolf Hildebrand, und endlich wurden noch zwei historische Ausstellungen in Aussicht genommen: eine Ausstellung von Altmeissener Porzellan und eine von Gemälden des alten sächsischen Meisters Lukas Cranach des Älteren, die zur Lösung wichtiger kunstgeschichtlicher Streitfragen beitragen könnte.

Dieser gesamte Plan ist denn nun in anderthalbjähriger Arbeit in glänzender Weise verwirklicht worden. Ihr Zweck, einen Überblick über das gesamte moderne künstlerische Schaffen Deutschlands zu geben, ist erreicht, die Cranach- und die Altmeissener-Porzellan-Ausstellung sind reich und zweckmässig besetzt, und die Übersicht über die dekorative deutsche Kunst neuen Stils ist so vollständig, wie noch nirgends vorher.

Einen besonderen Wert erhält die Ausstellung aber auch durch ihre Ausstattung. Dresden kann vorläufig noch nicht Ausstellungen veranstalten, in denen der grösste Teil der vorgeführten Kunstwerke neu ist; dieser Vorzug wird

München verbleiben, welches eine so grosse Zahl schaffender Künstler in seinen Mauern vereinigt, wie keine andere deutsche Kunststadt. Es ist aber auch gar nicht wünschenswert, dass noch mehr derartige Kunstmittelpunkte wie München sich bilden, denn im Vergleiche zu der mangelhaften künstlerischen Erziehung des deutschen Volkes sind schon jetzt viel zu viel Künstler vorhanden, die schwer um ihr Dasein zu ringen haben und zu einem grossen Teile nur Mittelmässiges schaffen. Bis vor wenigen Jahren legte man den Hauptwert darauf, möglichst umfängliche Ausstellungen zu veranstalten, indess dieser Anhäufungen von Kunstwerken in Massen ist man jetzt gründlich überdrüssig, und wo sie nicht um der Künstler willen bittere Notwendigkeit sind, lässt man sie fallen. Dagegen bemüht man sich, den kleineren Ausstellungen ein künstlerisch geschmackvolles Äussere zu geben, um schon durch die Ausstattung der Räume zur künstlerischen Erziehung des Publikums beizutragen. In dieser Hinsicht steht Dresden, nachdem die Ausstellung von 1895 noch ein abschreckendes Beispiel der Ausstellungen alter Art gewesen war, seit 1897 in erster Linie. Das Hauptverdienst in diesem Jahre kommt in dieser Hinsicht den Herren Architekt Julius Gräbner und Maler Gotthardt Kuehl zu, die beide nicht nur Meister ihres Fachs im Ganzen, sondern auch hervorragend begabt für dekorative Aufgaben sind. Das Hauptwirkungsmittel, mit dem sie gearbeitet haben, ist die Farbe. Das ist nicht nur künstlerisch, sondern auch volkswirtschaftlich



überaus wertvoll; denn die Farbe ist nächst den schönen Massverhältnissen das billigste künstlerische Wirkungsmittel. Dazu aber haben sie sich voller künstlerischer Wahrheit befleissigt, und das ist nicht minder wertvoll. Man findet in der Ausstellung nichts von jenen trostlosen Imitationen und Surrogaten, mit denen das deutsche Heim eine Zeit lang geradezu überschwemmt wurde. Man hat nicht minderwertigem Materiale den Schein des Kostbaren gegeben, sondern jedes Material als das gezeigt, was es ist, dabei aber seine charakteristischen Seiten betont und dem Ganzen folgerichtig den Charakter der vorübergehenden Festdekoration gegeben. Die Kuppelhalle ist durch hellgrünes Holzwerk, das in anmutige Formen geschnitten wurde, sowie durch streng geschnittene dunkelgrüne Bäume in den Nischen, durch Rasen mit einzelnen Tulpen in einen heiteren Festgarten verwandelt worden, der namentlich am Nachmittage, wenn die Sonne ihre Strahlen durch die Kuppelfenster sendet, zauberhaft schön wirkt. Die marmorne Gruppe „Der elektrische Funke“ von Reinhold Begas ist wie geschaffen für diesen Vorraum, und vier Sprüche von Ferdinand Avenarius, die über den Nischen angeschrieben sind, erzählen uns treffend vom Wesen der Kunst und ihrem Geniessen:

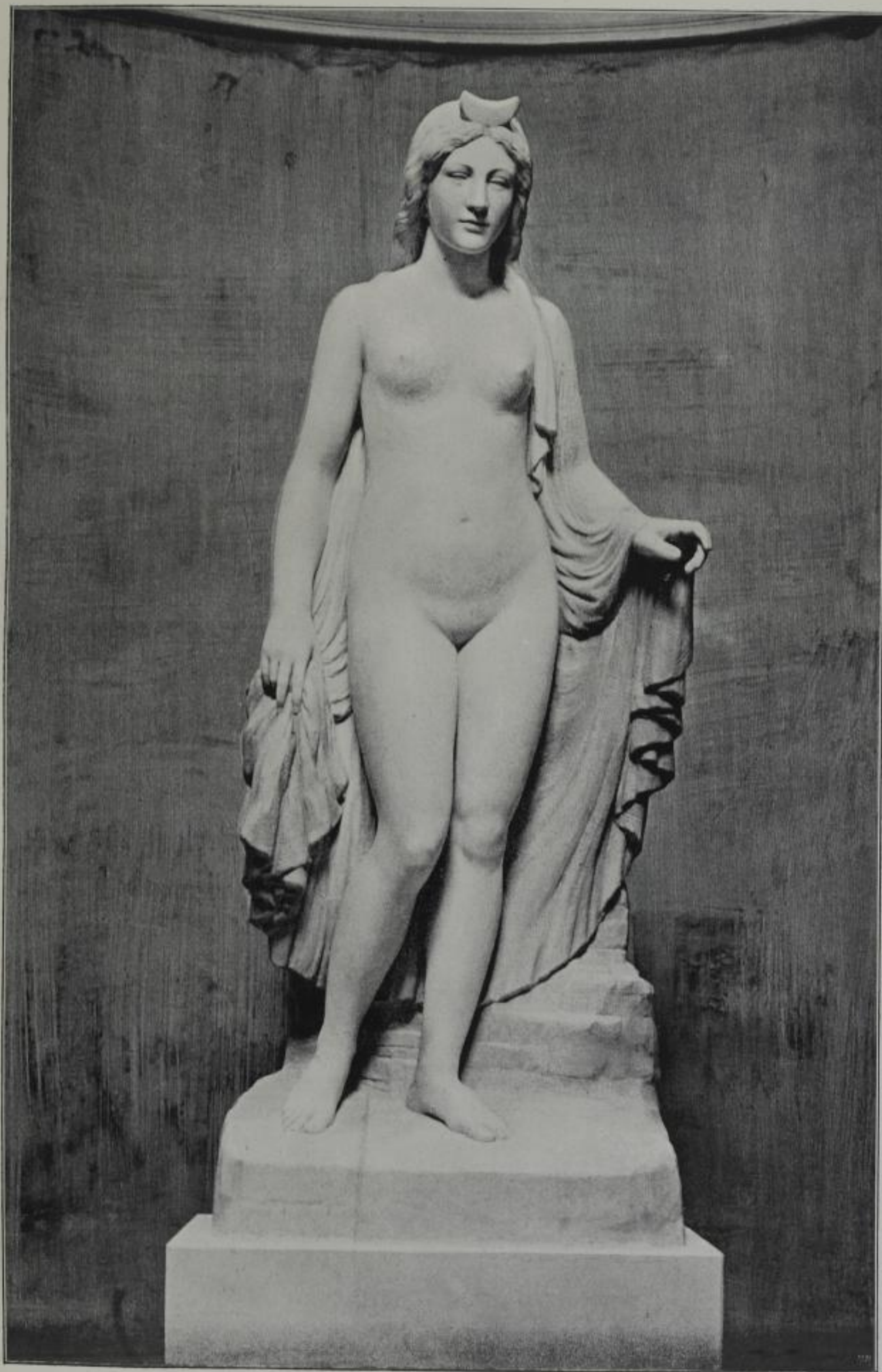
Kunst, was magst du geben?  
Arbeitswochen als Feste zu leben.  
So viel Meister du lernst verstehen,  
So viel Augen gewinnst du zum Sehen.

Scheust du Kunst ohne Kleider?  
Gott der Herr ist kein Schneider.

Kunst ist Pforte am Haus der Natur,  
Bleib nicht im Thorweg, durchschreit ihn nur.

In kühner wirksamer Weise ist dann die grosse Halle dekoriert. Sie wieder, wie 1897, in einen Garten zu verwandeln, verbot sich, weil die Halle inzwischen gediebt worden ist. Gräbner hat zunächst die Wände mit Holzwerk verkleidet und im Hintergrunde einen hohen Aufbau errichtet, zu dem zwei Freitreppen emporführen. Dadurch ist für die grossen Bildwerke, welche den unteren Teil der Halle füllen, ein wirksamer Hintergrund geschaffen, vor dem sie in bester Weise zur Geltung kommen. Überraschend ist die Verwendung dreier ausgesprochener Farben: rot (Fussboden), gelb (Wände), und blau (Fries), die hier in gelungener Weise nebst den ebenso vollfarbigen Postamenten zur Harmonie verbunden sind. Im unteren Teile ist der effektvolle, wenn auch im monumentalen Sinne nicht lobenswerte Bremer Brunnen von Maison als Hauptstück aufgestellt, auf der Terrasse, wo die kleineren Bildwerke untergebracht sind, beherrscht der Siegesreiter von Tuaille das Ganze. Noch eine eigenartige Erfindung der Ausstellungsdekorateure ist zu erwähnen: die blaugetönten Fenster täuschen einen ewig blauen Himmel vor, mit dem in dem „wunderschönen Monat Mai“ dieses Jahres der regengraue Himmel der Wirklichkeit meist in einem merk-





*Lehmannsche Buchdruckerei  
(Graphische Kunstanstalt).*

Adolf Hildebrand's „Luna“.







würdigen Gegensatze stand, der aber den Eindruck der grossen Halle in trefflicher Weise verschönt.

Auch in den Gemälde-Sälen ist in gelungener Weise auf den farbigen Gesamteindruck der Hauptwert gelegt. Die Wände sind mit farbig getöntem Rupfen bespannt, dessen Rauheit die sonst so unerfreulich wirkende Glätte hintangehalten hat, und an Stelle des sonst — z. B. im Pariser Salon — durchgehends herrschenden stumpfen Rot hat man eine ganze Reihe von Farbentönen für die Wände gewählt, die eine reizvolle Mannigfaltigkeit ergeben: bläulich, grünlich, goldig, grau, weiss usw. Die Wandfarben ergeben mit den Farben des niedrigen Holzpaneels und den gestrichenen Matten überall einen wohlgestimmten Farbendreiklang und auch in der Anordnung der das Oberlicht abdämpfenden Leinwandvelen hat man in erfreulicher Weise gewechselt. Schliesslich ist auch der einfach farbige Anstrich der Thür- rahmen als vorbildlich zu vermerken. Die geschlossene Wirkung der einzelnen Säle wird überdies durch geschickt verteilte Bildwerke gesteigert, und die Durchblicke durch mehrere Räume geben für das Auge des für solche Reize empfänglichen Beschauers entzückende Bilder. Dass die Gemälde selbst, deren Zahl man verständiger Weise dem gegebenen Raume gemäss beschränkt hat, in künstlerisch feinfühlig und vornehmer Weise angeordnet sind, bedarf kaum noch des Hinweises. Zwei von den Räumen sind noch besonders hervorzuheben: der grosse Klingersaal mit dem mächtigen Monumentalgemälde Christus im Olymp und den

Klingerschen Bildwerken und der kleine Rundtempel, in dem Adolf Hildebrands neuestes Bildwerk der Luna seinen Platz gefunden hat. Die Art, wie man für diese hervorragenden Kunstwerke besondere, feierlich gestimmte Räume geschaffen hat, ist gleichfalls vorbildlich.

Noch sind zwei Abteilungen der modernen Ausstellung besonders hervorzuheben: die Griffelkunst und das Kunstgewerbe oder wie man neuerdings, um den Unterschied zu dem im historischen Sinne schaffenden Kunstgewerbe zu betonen, sagt: die dekorative Kunst.

In der Abteilung für Griffelkunst ist mit der einen Ausnahme von Eduard Büchels Stich nach Raffaels sixtinischer Madonna die reproduzierende Kunst — Stiche nach Gemälden u. s. w. — welche diese Abteilungen gewöhnlich so langweilig machen, vollständig ausgeschlossen worden. Es wurden nur Originalwerke — Zeichnungen, Radierungen, Kunstlithographien und Holzschnitte — aufgenommen, und diese Abteilung, welche nicht weniger als 359 Nummern aufweist, giebt ein umfassendes und imponierendes Bild von dem, was gegenwärtig auf diesem Gebiete in Deutschland geleistet wird.

Auf dem Gebiete der dekorativen und angewandten Kunst aber ist in gleich umfassender Weise alles zusammengebracht, was gegenwärtig die deutschen Künstler leisten. Nachdem ein paar Jahrzehnte hindurch das wieder erweckte deutsche Kunstgewerbe sich in den ausgefahrenen Bahnen der historischen Stile bewegt hatte, wurde der Ruf nach



einem wirklich modernen Stil, der als Ausdruck unserer Zeit gelten könnte, plötzlich zur That, und im Laufe der letzten beiden Jahre haben so viele Maler und Bildhauer angefangen, sich den Aufgaben der angewandten Kunst zuzuwenden, dass gegenwärtig ihre Zahl schon hundert übersteigt. Noch keine Ausstellung hat dieser neuen angewandten Kunst einen so breiten Raum zur Entfaltung gegeben, wie die gegenwärtige Dresdener, in der sie als vollständig gleichberechtigtes Kunstgebiet neben Malerei und Plastik in die Erscheinung tritt. Wer sich über diese modernen Bestrebungen unterrichten will, kann nichts besseres thun, als die Dresdener Ausstellung mit ihrer fast vollständigen Übersicht des in Deutschland Geleisteten gründlich zu studieren. Kein Zweifel, dass diese Abteilung für viele den interessantesten Teil der Ausstellung bilden wird.

Im Gegensatz zu diesem Werdenden veranschaulichen endlich die beiden historischen Ausstellungen zwei abgeschlossene Perioden aus der Vergangenheit der sächsischen Kunst. Die Porzellan-Ausstellung giebt einen vollständigen Überblick über drei Perioden der Glanzzeit der berühmtesten Manufaktur des vorigen Jahrhunderts; das ist um so interessanter, als Meissen jetzt gerade im Begriffe ist, mit dem Archaismus zu brechen und in ganz neue Bahnen einzulenken, welche die Manufaktur wieder in Fühlung mit dem Geiste unserer Zeit bringt und ihr neuen Ruhm einzutragen

verspricht. Neben diese Schaustellung des 18. Jahrhunderts tritt endlich die Cranachausstellung als ein künstlerisches Abbild der Reformationszeit. Auch hier ist es gelungen, einen vollständigen Überblick zu geben über die Thätigkeit des in Rede stehenden Künstlers, des Zeitgenossen von Luther, Melancthon, Karl V., Friedrich dem Weisen und Johann Friedrich dem Grossmütigen. In ihren besten Leistungen zeigt sie ein echt deutsches Gepräge, freilich ist auch nicht zu verkennen, dass sie sich in absteigender Linie bewegte und einer konventionellen Erstarrung zuneigte, die den völligen Niedergang der deutschen Malerei in der folgenden Zeit begreiflich macht.

Im Gegensatz hierzu lehrt unsere jetzige Ausstellung, dass Dresdens Kunst fröhlich vorwärts strebt, und mit Dank quittieren wir die Worte, die Professor Ludwig Dill aus München beim Festmahle zur Einweihung im Namen der fremden Gäste aussprach: freudig und neidlos seien sie Zeugen des Aufblühens des Dresdener Kunstlebens und sie erblicken darin eine willkommene Mehrung der idealen Güter des gesamten deutschen Vaterlandes. Ein Rundgang durch unsre Ausstellung hinterlässt den besten Eindruck, der sich bei jedem eingehenderen Studium nur vertieft. Für die Geschichte des deutschen Ausstellungswesens bedeutet sie entschieden einen Meilenstein.

*Paul Schumann.*







## Bei den Bildhauern und ihren Werken.



**E**ine gar und überaus stattliche Menge lobwürdiger und beachtenswerter Bildhauerwerke birgt die deutsche Kunstausstellung, und nicht eben leicht macht es diese Fülle vortrefflicher Schöpfungen, zu sagen, welche von ihnen allen an erster Stelle genannt und bewertet sein sollten. Unsere Erinnerungsblätter wollen nun freilich nicht kritisch-scharf richten und wägen,

sondern in der Hauptsache mit Worten und im Bilde gar mancherlei, wenn nicht alles Schöne und Gute, von und an diesen künstlerischen Gebilden festzuhalten versuchen, wenn's angeht, auch über die Zeit hinaus, in der die feierlich-schönen Hallen wieder leer stehen oder anderen Erzeugnissen der Natur oder Werken von Menschenhand Obdach gewähren.

Wir stehen am Eingange der grossen Halle und, indes wir die unvermeidliche Steuer für Unschädlichmachung unserer Gehstöcke und Regendächer entrichten, beschliessen wir, sie zuerst zu betrachten. Mit Staunen erschauen wir die ansehnlichen Reihen von Bildwerken, die hier und weiter rückwärts auf der neu geschaffenen Estrade Aufstellung gefunden haben; mit Bedauern bemerken wir jedoch sogleich, dass so manches vorzügliche Werk durch die Anordnung so vieler in diesem sonst gut ausgestatteten und ausgenutzten weiten Raume doch recht in die Ecke gedrängt und bei Seite geschoben erscheint; was an Plastik hier zu ebener Erde steht, macht ganz den Eindruck, als solle es dem grossen Brunnen von Rudolf Maison, der hier mitten vor uns emporragt, gewissermassen als Staffage, als Koulissenzierrat dienen. Davon noch weiterhin einige Worte!

Da er nun einmal im Mittelpunkte der Halle, wo er auch gut hingehört, und damit im Zentrum des Interesses



steht, von dem er einen guten Teil mit Fug verdient, so wollen wir diesen Brunnen zuerst besichtigen. Wir sehen, der Brunnen, der für den Platz vor dem Dom in Bremen, jenen gar herrlichen Fleck zwischen diesem altehrwürdigen Gotteshause und dem nicht minder alten und berühmten Rathause und seinem allbekanntem Ratskeller und der Rolandssäule davor wie auch der stattlichen Börse gegenüber, bestimmt ist, wird hier nur im grügefärbten Gipsmodelle gezeigt. Die Folge hiervon ist, dass leider die Wasserkunst nicht spielen kann; doch ist diesem Mangel einigermaßen abgeholfen worden, indem der Brunnen in diesem viereckigen Becken da, gefüllt mit Wasser und belebt durch Blattpflanzen und Fische, Platz gefunden hat. Zudem wird der Mangel auch dadurch weniger fühlbar, dass dem Bassin durch die drei Wasserspeier da hinten in der rücklings der Brunnengruppe befindlichen Estradenwand ständig Wasser zugeführt, und dadurch die Scenerie ungemein belebt wird. — Der dem Werke zu Grunde gelegte Gedanke wie auch seine Ausführung sind entschieden in gleicher Weise grossartig. Der Brunnen stellt den Sieg der Schifffahrt und des Handels über die Gewalten der See dar. Das Meer, das ein Boot trägt, ist als ungeheuerlicher Halbmensch, ein Mittelding zwischen Centaur und Hippokamp, mit Fischleib und mächtigen flossenartigen Pfoten gedacht, der über die Last, die er tragen muss, sehr unwillig ist und doch im Vollgeföhle seiner Kraft mit ihr spielt. Damit soll wohl die trägerische Laune der See versinnlicht

werden. Mit welcher scheusslicher Grimasse schaut dort links der Kopf eines Wassergottes — eines Nickelmannes, an dem Gerhard Hauptmann seine Freude gehabt hätte, falls er ihm für die „Versunkene Glocke“ Modell gestanden haben würde — bis zum feisten Halse aus der unter Seetang versteckten Felsenhöhle hervor! Da, auf der rechten Seite sucht ein Meerweib den Kahn umzuwerfen. In diesem kleinen Wikingerschiffe selbst sitzt ein muskulöser Seemann, der, ungeachtet der Gefahren, die ihn umgeben, mit starker Hand und sicherem Blicke das Ruder führt, um die Schätze und Waaren, die sich im Boote befinden, sicher ans Ufer zu bringen. Darüber schwebt als Führer Merkur, der Gott des Handels, mit den Flügelschuhen an den Füßen, mit dem Lorbeerzweige in der einen und dem Beutel voll klingenden Lohnes in der anderen Hand. Als Wassergeber sind ausser dem Kopfe unseres Wassermannes der grosse Hammerfisch und die grosse Riesenschildkröte hinter der Gruppe nebst dem riesigen Polypen gedacht, dessen lange, dicht mit Saugwarzen bedeckte Fangarme und scheusslicher Klumpkopf mit den grossen Klotzaugen sich hier vorn breit machen. An dem als Monument nicht von Jedermann gelobten Werke möchte ich bemängeln, dass der Merkur als Jüngling anstatt als Mann aufgefasst ist. Grund dafür ist die Verjüngung der Maasse nach oben, die hier überhaupt und leider zu gewissem Nachtheile angewandt ist. Doch können wir in dieser Jünglingsgestalt auch eine Verkörperung des mit jugendlichem Eifer und Kraft vor-





*Lehmannsche Buchdruckerei  
(Graphische Kunstanstalt).*

Max Klinger's „Christus im Olymp“.





wärts strebenden, hoffnungsvollen Seehandels erblicken. Jedenfalls kann dem Werke und vornehmlich seinen einzelnen Teilen eine originelle und reichhaltige, niemals um Mittel verlegene und mit gesundem, kräftigem Humor gepaarte Erfindungsgabe nachgerühmt werden; als Ganzes aber wirkt es doch zusammengesetzt und deshalb nicht als einheitliches Werk.

Zuvörderst wollen wir uns nun auch nach der Ausstattung der grossen Halle umschauen, in die unser Kunstblatt Nr. 3 uns einen vieles umfassenden Blick thun lässt. Sie überrascht durch ihren Farbenreichtum. Ihre Umwandlung „in eine Art Hof“ — ich citiere hier unseres Mitarbeiters Richard Stillers Besprechung „Der Gesamteindruck“ im Hefte 17 von „Dresdener Kunst und Leben“ — „der in den Formen seiner Wände, mit seinen Balustraden, Treppen u. a. m. an den Zwinger erinnert, ist sehr glücklich und bis zur Verwitterung der Sandsteinwände dort, wo das Wasser des Brunnenbeckens sie bespült, naturgetreu durchgeführt. Befremden wollen diesem Vorzuge gegenüber die künstlichen Bäume auf Balustraden und in Nischen; doch fallen sie unter den ungezwungen natürlichen mehr als nötig auf, oder richtiger umgekehrt, denn die letzteren sind in der Minderzahl. Als Träger starker Farbe haben jene künstlichen Wipfel aber immerhin ihr Recht; leuchtet doch überall frohe Farbe; selbst das einfallende Tageslicht ist durch blaue Scheiben abgetönt und genötigt, dieserart in der Farbenharmonie mit zu wirken. Wie lebendig wächst

aus dem kräftig roten Fussboden der Maison'sche Brunnen mit seinen kühnen, grün schimmernden Formen hervor und hebt sich weich und doch deutlich von den sandsteingelben, oben von bläulichen Simsens umrahmten Wänden ab. Farbige sind die Postamente, die sich in ihren frisch blauen, roten und gelben Tönen verwegen genug, aber dabei sehr munter ausnehmen; farbig sind vor allem auch sehr viele Bildwerke in Marmor und Gips.“

Hierbei darf nun aber nicht verschwiegen werden, dass diese Farbenzusammenstellung bereits mehrfach zu lebhaftem Meinungs-austausche hinsichtlich der Frage nach Geschmack oder Gegenteil geführt hat, ja sogar zu recht herben Kritiken Anlass gab — und das wird sich wiederholen, denn wir sind des Farbenanblicks allzusehr entwöhnt. Muss sich doch unser Auge der hier verwandten Farbenfülle erst anpassen; manches Auge wird vor der Vollfarbigkeit zunächst gar zurückschrecken. Harten Tadel aber verdient diese Art der Ausschmückung sicherlich nicht, denn unsere Künstler suchen noch nach völliger Ergründung der Farbensymphonie; man ist auf dem Wege darnach, gerät auch leicht auf Nebensteige und gelangt — vielleicht nie zum Ziele.

Und da ich einmal beim leisen Kritisieren bin, sei hier — bevor ich zur weiteren Beschreibung der in der Haupthalle zu einem immerhin so wirkungsvollen Gesamtbilde vereinigten Bildwerke schreite — kurz wiederholt, was ich selbst im Hefte 20 unserer Wochenschrift erörtert habe:



Das Ausstellungsgebäude, das in seiner gesamten Hauptfront an der Stübelallee nur Licht von Nordosten erhält, ist durch die für unsere Kunstaussstellung geschaffenen Einbauten sonderbarer Weise gerade dieser für die Künstler und ihre Werke naturgemäss günstigsten Beleuchtung beraubt worden — mit Ausnahme des Gelasses Nr. 2 und der dem Sekretariate der Ausstellung zugewiesenen Räume neben dem Vestibul und Saal 9. Für die Werke der Bildhauerkunst insbesondere wäre recht zu wünschen gewesen, dass ihnen die natürliche Beleuchtung zu Gute gekommen wäre. Nun, es ist dafür ja das Menschenmögliche gethan worden, dass ihnen ein recht gutes, künstlich abgetöntes Licht scheint, und die Künstler ebenso, wie die Beschauer und Beurteiler ihrer Werke müssen sich damit abfinden, so gut es geht.

Und nun halten wir weiter Umschau in der grossen Halle! Beginnen wir zur Rechten der Hauptthüre, so finden wir dort an der schmalen Querwand ein herrliches Grabdenkmal, unseres Dresdener Meisters Robert Diez Werk. Wie aus der Unterschrift unseres Kunstblattes Nr. 5 ersichtlich ist, haben wir das von Felix Schweighofer, dem berühmten Schauspieler, dem Andenken seiner Frau gewidmete, auf dem Dresdener Johannesfriedhofe befindliche Grabmonument vor uns. Es rechnet entschieden unter die besten Denkmäler auf diesem Gottesacker. Wenige Worte zur Würdigung dieses Denkmals: Im Mittelfelde einer in einfachsten Linien gehaltenen Sandsteinwand ist, in Bronze ausgeführt,

ein mittelhohes Relief eingefügt, das eine in schmerzliche Trauer vertiefte Frauengestalt, auf einem Steinblocke sitzend, in Lebensgrösse zeigt, an deren Kniee sich eine treue Dogge schmiegt; ein Baum beschattet diese Gruppe. Gar sinnig pflegt trauernde Liebe der linken Hand der Figur des öfteren gewechselte kleine Blumensträuße zu reichen. Die Grabplatte, die sich wuchtig von der glatten Sandsteinfläche der Gruftüberdachung abhebt, schmückt ein in niedrigem Relief angelegtes lateinisches Kreuz. Zu beiden Seiten des Monumentes stehen schlicht und kräftig ausgearbeitete Sitzbänke, deren vordere Seitenlehnen je ein Relief tragen: trauernde Putten mit der herkömmlichen tragischen Maske.

Neben dem Schweighoferdenkmale (1212)\*) steht zur Linken einer der im Auftrage des deutschen Kaisers für den Thronsaal im Palazzo Caffarelli zu Rom angefertigten hohen Kandelaber (1192), eine schöne Arbeit von Christian Behrens in Breslau, daneben die sitzende Statue der Judith (1252), wie sie nach der Enthauptung des Holofernes in tiefes Brüten versunken ist, ein Werk von Heinrich Günther-Gera, und die reizvolle Gruppe „Nachklänge“ (1355) von Ernst Müller-Braunschweig, beide in Charlottenburg ansässig. Weiter finden wir an dieser Längswand Reinhold Begas' mächtig ergreifende Gruppe „Kain und Abel“ (1181) und seinen „Sarkophag für Kaiser Friedrich III.“

\*) Die von hierab beigefügten Zahlen bedeuten die Nummern des Katalogs.



(1184) im Gipsmodelle; zwischen beiden ausgezeichneten Werken Nicolaus Friedrichs „Sandalenbinder“ (1237), Eduard Beyrer des Jüngeren herrliche „Totenbraut“ (1199), Hugo Kaufmanns „Steinwerfer“ (1291) und Rudolf Siemerings mächtige Figur „Sieger“ (1407), alles vortreffliche Arbeiten.

Hinter der Thür, die nach der „graphischen“ Abteilung führt, treffen wir mehrere Büsten und Statuetten von Max Levi, darunter „Agnes Sorma“ (1337) und den „Kugelspieler“ (1339), von Günther-Gera (1253) und Fritz Kliemisch, von denen besonders dessen niedliche Doppelbüste „Mutter und Kind“ (1300) Gefallen erweckt.

Wenden wir uns rückwärts, so finden wir, um den Brunnen gruppiert, zunächst ein verwandtes kleines Werk, den „Springbrunnen“ (1367 a) von Franz Peter, der einen jungen Fischer



Peter Pöppelmanns „Mutter und Kind“

darstellt, wie er vor einer Schlange zurückschreckt, ferner Josef Kowarzik's vorzügliche Gruppe „Nach der Arbeit“ (1307), vor der man immer wieder gerne stehen bleibt, so oft man sie auch betrachtet hat, denn sie ist gar zu fein ausgeführt und entzückt durch die in ihr angewandten Gegensätze zwischen dem stämmigen Schmiedemeister und seinen beiden zarten Kindern. Neben C. A. Bermann's schönem „Evakopf“ (1195) steht die Büste unseres Königs Albert von Max Baumbach (1175), die in ihrer Vortrefflichkeit jeden Vergleich mit Karl Seffners gleichartigem Werke aushält. Max Levi hat hier noch eine schöne Schöpfung „Mutter und Kind“ (1334) ausgestellt; von Reinhold Begas sehen wir hier dicht am Becken die beiden guten Gruppen „Prometheus“ (1185), sowie „Pan und Nymphe“ (1186). Allzusehr in die Ecke gedrängt,



finden sich dicht bei der linken Estraden-Treppe neben dem Brunnen drei recht ansehnliche Büsten von Theodor von Gosen (1248), Vittorio Güttner (1254) und Hugo Lederers „Bildnismaske“ (1327). Denselben Standort und damit gleiches Schicksal teilt unseres Dresdener Bildners Robert Ockelmann prächtige Springbrunnenfigur „Satyr mit zerbrochenem Weinkrüge“ (1358).

Nach einer Halblinkswendung stossen wir am Fusse der Treppe auf zwei vortreffliche Bildnisbüsten von August Hudler (1287) und K. M. Württenberger (1440), zwischen denen unseres Dresdener Altmeisters Robert Henze würdevolle Statue „Jeremias“ (1267) aufragt. Schreiten wir auf den Haupteingang hin rückwärts, so finden wir — als Gegenstück zu dem schon gesehenen Sarkophage Kaiser Friedrichs an der Nebenthür drüben — dicht bei dieser hier einen zweiten (1183), ebenfalls von Begas, entworfen als Grabdenkmal für einen früh verstorbenen Sohn des „Eisenbahnkönigs“ Strousberg, aber nicht zur Aufstellung gelangt wegen des Vaters plötzlicher Verarmung. An des Dresdeners Otto Pässler „Urgermanen“ (1362) finden wir nichts eben Bewundernswertes, dagegen atmen volles Leben die beiden Gruppen von Müller-Braunschweig „Arbeit“ (1356) und Hugo Lederers „Triumph der Arbeit“ (1329), die sich ungewollt vortrefflich ergänzen. Zwischen und hinter beiden zierlichen Schöpfungen sitzt einsam auf einen Baumstamm geschmiegt und traumverloren Lederers „Haide“, eine treffliche Verkörperung der in Haidegegenden

obwaltenden Weltverlassenheit und des ihnen aufgeprägten Charakters voller Stumpfheit und Oede (1324). Dicht daneben stehen Begas' „Raub der Sabinerin“ (1182) und Behrens' auf einem Säulenkapital aufgebaute kleine Gruppe „Oedipus“ als Sphinxötter (1191) wie auch eine interessante „Mosesstudie“ (1196), ein Kopf aus gebranntem Thon, und der aus einer Felsenhöhle hervorschauende mächtige Kopf der „sterbenden Sphinx“ (1193), beides Werke von Bermann. Ludwig Cauers grosse Bronzegruppe „Durst“ (1207), die zwei in Tropenuniform gekleidete Soldaten zeigt, wie sie um einen Schluck Wasser ringen, den der eine von ihnen im Korkhelme trägt, und Hugo Lederers mächtige Gipsgruppe „Das Schicksal“ (1323) erregen Grauen und doch zugleich Bewunderung. Mit starrem Antlitz packt das „Schicksal“ in seiner fürchterlichen Unbeugsamkeit und Strenge mit jeder fest zusammengekrampften Hand einen willenlosen Menschen, mit der linken einen Mann, mit der rechten ein Weib, und schleppt sie mit sich fort durch Dick und Dünn. Eine herrliche, ideale Schöpfung ist das an der schmalen Wand neben der Hauptthüre befindliche Grabdenkmal Arenfeldt (1213) von Robert Diez, ein Todesengel. Daneben sehen wir noch einige kleinere Arbeiten Bermanns, besonders seine Bildnisbüste Conrad Ferdinand Meyer (1194), und einen wohl gelungenen Studienkopf (1308) von Kowarzik.

Im Vestibul, dem wir uns nunmehr zuwenden, da wir die auf der Estrade der grossen Halle aufgestellten Bildwerke später besuchen wollen, hat Reinhold Begas' Marmorgruppe





*Lehmannsche Buchdruckerei  
(Graphische Kunstanstalt).*

*Das Empirezimmer der Ausstellung Alt-Meissener Porzellans.*





„Der elektrische Funke“\*) einen der besten, wenn nicht den weitaus günstigsten Standort von und vor allen plastischen Werken inne, die in unserer Ausstellung vorhanden sind. Ist dieses Werk doch die einzige unter den grösseren Bildhauerarbeiten, die von allen Seiten frei betrachtet werden kann. Und sie hält solcher Besichtigung auch völlig Stand, ja sie verdient sie im hohen Maasse.

Vom Vestibul aus lenken wir unsere Schritte durch die Säle 9 bis 1. Die im Raume 8 befindlichen Werke der Plastik haben wir bereits beim ersten Rundgange zur Genüge besichtigt, daher lassen wir diesmal nur noch

\*) Ausführlich besprochen im Hefte 25 von „Dresdener Kunst und Leben“.



Rudolf Hölbes „Waldnymphe“.

den waldpoesievollen Anblick von Hölbes „Waldnymphe“ (1270) auf uns einwirken, ehe wir weiter-schreiten und vorüber an Hüllwecks „Bär“ (1289) im Saale 6 zu den Bildwerken von Max Klinger und Karl Seffner in den Räumen 1 und 2 gelangen.

Ausser den beiden plastischen Figuren, die zu seinem grossen Gemälde „Christus im Olymp“ gehören, birgt das geräumige Gemach 1 noch drei Bildhauerarbeiten von Klinger, nämlich die grosse Gips-skizze „Drama“ (1472), seine Marmorstatue „Badende“ (1473) und die Stele oder Herme „Amphitrite“ (1471) in farbigem Marmor, wie auch Seffners in Gips ausgeführten Statuen-Entwurf „Eva“ (1406), während wir in dem schmalen Gelasse 2,



wie bekannt, eine kleine Galerie seiner Bildnisbüsten und Reliefbildnisse, zehn an der Zahl, vorfinden. Jedem dieser mit entschieden grosser Liebe, peinlicher Sorgfalt und schier unendlicher Geduld ausgeführten, kleinen Werke sieht man auf den ersten Blick an, dass sie durchaus lebensähnlich — oder, wie man wohl sagt: „sprechend ähnlich“ — sein müssen. Aus der „Eva“ lernen wir Seffner von einer bislang an ihm nicht beobachteten Seite kennen; er gelangt neben seiner so vorzüglich ausgebildeten Portraitierkunst auch zu vollwertigen Darstellungen des menschlichen Körpers. Kräftig, fest und sicher in den Formen stellt sich die gesunde Fülle dieses herben jungfräulichen Körpers voll ursprünglichen Bewusstseins der Schönheit ungeziert zur Schau. Äusserliche, auf Wirkung berechnete Mittel sind dabei ebenso, wie in Seffners Bildniswerken, durchaus vermieden. Von Klingers drei plastischen Arbeiten muten das „Drama“ und die „Amphitrite“ zunächst fremdartig an, bei näherem Zusehen gewinnt man beide lieb, wiewohl jenes ein nicht sogleich lösbares Rätsel aufgibt. Des Meisters „Badende“ ist eine durch schlichte Schönheit ausgezeichnete Schöpfung. Der bis ins Kleinste durchgeführte Gedanke des Bildners ist nicht minder einfach und gerade daher grossartig. Drei Leitgedanken sind hier zum Ausdruck gebracht: der aufgestützte Fuss, die über den Rücken seitlings verschränkten Hände und das gebeugte Haupt. Durch ihr Zusammenreffen ist grosse Reichhaltigkeit an plastischen Schönheiten geboten. Das Mädchen ist am Ufer stehend gedacht, indem

es den rechten Fuss auf einen kniehohen Baumstumpf stellt und träumerischen Blicks ins Wasser schaut. Zu besonderer Bewunderung verpflichtet den Betrachter die vornehme Ruhe der Figur, die wohl die beste von Klingers kunstfertiger Hand überhaupt geschaffene ist, denn ohnstreitig ist sie seine gesündeste und mit grösster Wahrheit gebildete Statue. Beide Bildner, Seffner und Klinger, treffen wir später wieder.

Wir wenden uns zum entgegengesetzten Flügel des Ausstellungsbaues und zwar geraden Weges nach den Gemächern 34 und 45. In jenem treffen wir nur eine Figur an, die aus einer Nische hervortritt, aber eine köstliche: Adolf Hildebrands „Luna“ (1441). Da sie samt ihrer Umgebung durch unsere diesen Erinnerungsblättern einverleibte, sechste Kunstbeilage zur Schau gestellt wird, brauche ich ihr keine Worte der Beschreibung zu gewähren und bitte Sie, obschon hier „Links gehen“ angeschrieben steht, doch mit mir zur rechten Hand ins Gelass 45 einzutreten, in dem wir weitere einundzwanzig Werke von Hildebrand zu bewundern finden, zumeist trefflich ausgeführte Büsten und Reliefbildnisse. Ein Kuriosum ist darunter: die Skizze für eine Abstimmungsurne, zum Gebrauche in den Reichtagsverhandlungen bestimmt, aber nicht ausgeführt, da der Künstler sie als feststehend gedacht hatte, während sie in Wirklichkeit zum raschen Hin- und Hertragen bestimmt ist. Dass sie im Reichstage aber gar so hart und roh geschmäht worden ist, vermag kein Kunstfreund gutzuheissen.



Auf dem Zurückwege durch die Säle 33 bis mit 30 finden wir im Raume 32 besonders Peter Pöppelmanns in Marmor ausgeführte Gruppe „Mutter und Kind“ (1372) unserer ungetheilten Bewunderung wert. Im Nachbargemache 31 nimmt neben August Hudlers „Schnitter“ (1286) eine gute Auswahl kleinerer Werke von Franz Stuck (1411 bis mit 1416) unser Interesse in Anspruch. Im Saale 30 haben neben den Bildern der Worpssweder Künstler auch einige kleinere plastische Arbeiten zweier von ihnen, nämlich eine Bronzestatuette (1172) von Hans am Ende und zwei Statuetten (1346 und 1347) nebst einem Bildnisse (1348) von Fritz Mackensen Aufnahme gefunden, die von wackerem Streben zeugen. Beim Durchschreiten des Lenbachsaals zollen wir der Büste von Werner Begas, die seinen Vater Reinhold Begas darstellt (1187), unsere Anerkennung und betrachten Karl Seffners schon erwähnte Bildnissbüste des Königs Albert (1395) genauer. Zu ihrem Lobe vermögen wir weiter nichts anzugeben, als dass sie ein Werk ersten Ranges und, wie alle Seffnerschen Bildnisse, durchaus lebensähnlich ist. Im Raume 27 treffen wir eine vorzüglich lebenswahre Büste von demselben Meister, die seinen grossen Kunstgenossen Klinger darstellt (1399), und Klingers kleine, in Bronze ausgeführte Gruppe „Tänzerinnen“ (1474), die sich als ein niedliches, scherzhaftes Werkchen zeigt. Wahrlich ein liebenswerter Künstlerscherz und doch ein Kunstwerk! Wie geschickt ist die Aufgabe gelöst, die drei in ihren Stellungen so ver-

schiedenen Tänzerinnen auf kleinstem Flächenraume so anzuordnen, dass niemand befürchten muss, sie möchten herabgleiten. Im grossen Berliner Saale 24 haben zwei nicht sonderlich bemerkenswerthe männliche Akte, Carl Meisens immerhin recht wackere bronzirte Gipsfigur „Frierender Knabe“ (1351) und Stanislaus Cauers etwas weniger lobwürdige Bronzestatue „Stirnbinder“ (1208) Platz gefunden.

Nicht gerade stiefmütterlich, aber auch nicht mit sonderlicher Liebe hinsichtlich des Platzes wurde die im schmalen Gelasse 22 aufgestellte herrliche Gruppe unseres Dresdener Meisters Heinrich Epler „Zwei Mütter“ (1228) behandelt. Sie stellt, im Originalgipsmodelle gezeigt, eine Scene tiefer Tragik aus der Sintflut dar. Ein Weib hat sich mit dem Kinde im Arme auf eine von den Wassergewogen umbrandete Felsspitze gerettet und wehrt mit wilder Angst in den Zügen und unter lautem Aufschrei eine Tigerin ab, die ihr Junges im Rachen trägt und ebenfalls Zuflucht auf der schmalen Klippe sucht. Mit der rechten Hand sucht die menschliche Mutter ihre schreckliche Nebenbuhlerin um das Leben zurückzudrängen, indes ihre linke den ahnungslosen Säugling an die Brust presst. Ein junges Tiger versinkt in den Fluten. Gewaltige dramatische Kraft spricht aus dem mit grosser Anschaulichkeit wiedergegebenen aufregenden Vorgange.

Sobald wir nun noch den Diezschens kleineren Skulpturen im „akademischen Salon“, die wir als gute Dresdener grösstenteils schon kennen, darunter der trefflich gelungenen



Marmorbildnisbüste des ehemaligen Oberbürgermeisters Dr. Stübel (1215) und den ausgezeichneten Köpfen (1216 bis 1219) von den Gruppen an den beiden Brunnen auf dem Albertplatze in Dresden-Neustadt, einen kurzen Besuch abgestattet haben, wenden wir uns durch den Durchlass im kleinen Gemache 14 wieder nach der grossen Halle und beschreiten die daneben befindliche Treppe zu deren Estrade.

Dort oben beherrscht der grosse Gipsentwurf „Siegesreiter“ (1419) von L. Tuailon die Scene ähnlich, wie unten Maisons Brunnen. In seiner schlichten Schönheit hebt er sich vorteilhaft von dem durch Teile des Ludwigbrunnens (1369) gebildeten Hintergrunde ab. Aus der Fülle der hier ausgestellten Werke möge nur noch eine kleine Auslese hier kurz genannt sein. Da haben wir z. B. Donndorf des Vaters wohlgelungene Moltkestatuette (1223) nebst ein paar Bildnisbüsten seines Sohnes zu bewundern, da finden wir zu Henzes reizvoller Gruppe „Halt“ (1265) ein ungesuchtes vorzügliches Gegenstück in Bruno Fischers kraft- und lebensvoller Statuette „Verfolgt“ (1229a). Georg Gröne erfreut uns durch seine ausgezeichnete „Bacchantin“ (1250) und Friedrich Hecht durch seine äusserst lebendige und wohlgelungene Doppelbüste zweier Knaben (1263) wie auch seine allerliebste Statuette „Sehnsucht“ (1264), der Hermann Hultzschs liebreizende „Waldquelle“ (1290) in nichts nachsteht. August Gaul und O. E. Hösel haben je eine Sammlung Tierstatuen oder Menschenrassenbüsten ausgestellt; Arnold Kramer ist durch die sehr guten

Portraitstatuetten Friedrich Nietzsches (1311) und Karl Gjellerups (1312) vertreten. Eine eigenartige, sehr geschickt gelöste Aufgabe lernen wir mit berechtigter Freude in Ockelmanns hier leider auf einen schlechten Standort verwiesenem Hochrelief „Kaiser Wilhelm und sein Kanzler“ (1359) kennen, und mit nicht minder grossem Interesse würdigen wir Johannes Schillings humorvolle Gruppe „Nimmersatt“ (1391) aus Marmor und Bronze, wie auch seine „Danaide“ (1390), in deren Gesicht und Halsmuskeln der Schmerz über die vergebliche endlose Arbeit und der Unwille über die Schwere des auf dem Kopfe getragenen Gefässes gleich gut zum Ausdruck gebracht sind. Von Arthur Volkmanns meist farbigen Werken gefällt uns seine mitten vor den Siegesreiter gestellte, reizende Gruppe „Mutter und Kind“ (1422) am besten. Wenn wir nun die andere Treppe, auf deren Podest Walter Schotts „Kugelspielerin“ (1392) noch unsere Blicke fesselt, hinabschreiten und nochmals auf die in der grossen Halle vereinigten Bildwerke schauen, auch aller der in anderen Räumen des Ausstellungspalastes betrachteten Arbeiten von Bildhauerhand dankbarer Erinnerung froh gedenken, so wissen wir, dass der ganzen Ausstellung bester Teil ihre plastische Abteilung ist, und müssen nur bedauern, dass wir nicht jedes einzelne Werk der Bildhauer, das hier zu sehen ist, mit gehöriger Vertiefung in seine Reize beschauen und besprechen können; ihre Fülle ist eben gar zu reich.

*Ernst Arnold.*





*Lehmannsche Buchdruckerei  
(Graphische Kunstanstalt)*

© Karl Gross' zwei Wohnzimmer mit durchbrochener Zwischenwand.







## Eine Wanderung durch die Bildersäle.

**D**ie Anlage der Räumlichkeiten im Ausstellungsgebäude liess es geeignet erscheinen, mit einem der beiden äussersten Ecksäle der Flügelbauten der Front die Nummerierung zu beginnen; so erhielt der Ecksaal des südöstlichen Flügels die Nr. 1. Links von der Eingangshalle gelangt man daher zunächst in den Saal Nr. 9, der unter den in mehreren Sälen ausgestellten Werken Dresdener Maler in einer Hinsicht die eigentümlichsten enthält. Das Streben nach durchaus eigenartiger Ausdrucksweise ist nicht un- deutlich darin zu spüren, die Ergebnisse sind jedoch noch keineswegs alle darnach angethan, auf den Empfänglichen auch erfreulich zu wirken. Am meisten können noch die Gemälde von Emilie Pelikan-Mediz durch ihren Farbenreichtum ansprechen. Unstreitig am ge-

lungensten ist die „Meeresbrandung“ (Nr. 377), in der sich unter düsterem sturmbrütenden Himmel die leuchtenden Wogen heranwälzen, um in reichem Farbenspiele am steinigen Strande zu zerschellen. Farbiger lebendig ist ferner der „Oleanderbaum“ (Nr. 376) mit seinem rosigen Blütenwipfel und auch die „Meeresstille“ (Nr. 378) in ihren tiefblauen Fluten, obgleich bei dieser noch mehr als bei jenem die Anordnung zu gesucht erscheint. Unter den Werken von Karl Mediz wirken die trefflich ausgeführten und fein getönten Zeichnungen südlicher Bäume in Landschaften (Nr. 675—678) am günstigsten. Ihnen reiht sich die melancholische „Landschaft mit Cypressen“ (Nr. 322), zwischen deren knorrigen Stämmen die blaue See heraufleuchtet, an. Dagegen muten die „Gottscheerinnen“ (Nr. 320), ein Zug Frauen in hellen Ordensgewändern, etwas seltsam an. Die im einzelnen sorgfältig durchgeführten Figuren bedürften grösserer Lebendigkeit und freierer Anordnung, um die



getragene Feierstimmung vor der Eintönigkeit zu bewahren. Fremdartig müssen auch die vier nahezu lebensgrossen „dalmatinischen Arbeiter“ (Nr. 321), die in ihrer buntfarbigen Tracht mit Steinen beladen einer hinter dem andern vorüberkeuchen, erscheinen. Georg Lührig ist mit zwei interessanten Federzeichnungen (Nr. 663 und 664), von denen der „Kopf einer Zigeunerin“ durch seine lebendige Charakteristik fesselt, vertreten; ferner mit einer reizvollen kleinen Landschaft (Nr. 305) und seinen „drei Mädchen“ (Nr. 306), drei nackten jungen Zigeunerinnen in einer weit sich dehnenden, flussdurchschlängelten Ebene, in Rumänien, wo sie dem Künstler, wie es heisst, Modell gestanden haben, wie das Bild sie zeigt. Mag die braune Zigeunerinnenhautfarbe auch ihr natürliches Recht haben, so wäre ein minder stumpfer Ton den sorgfältig gezeichneten Gestalten jedenfalls günstiger. Die zahlreichen Arbeiten von Richard Müller setzen durch ihre kaum übertroffene meisterhafte Zeichnung nicht minder in Erstaunen, wie durch die eigentümliche Frische und wunderbare Belebung der verschiedenartigsten Vorwürfe bis in die kleinsten Einzelheiten hinein. In gleicher Lebendigkeit und sorgfältiger Durchbildung, wie die ausdrucksvollen beiden männlichen Köpfe (Nr. 712 und 713) und der weibliche (Nr. 714), sowie die beiden Tierzeichnungen, das Rhinoceros (Nr. 715) und der afrikanische Elefant (Nr. 716), bieten sich die Radierungen dar. Während der Hummer (Nr. 1036) und besonders die reizenden Schmetterlinge (Nr. 1033 und 1035) zudem durch ihre vor-

zügliche Feinheit bewundernswürdig sind, zeichnen sich die Landschaften durch wahrhaft farbige Behandlung und ihren ausprechenden Stimmungsreichtum aus, zumal die „Landstrasse“ (Nr. 1039) und die „Ruine, Motiv aus San Remo“ (Nr. 1037). Von den übrigen könnte der „schlafende Tod“ (Nr. 1034) an Dürers grüblerische Tiefe gemahnen. Ausserdem ist der Künstler mit einem Ölgemälde „Barmherzige Schwester“ (Nr. 354) vertreten, das die gleiche überaus sorgfältige Ausführung zeigt, in seinem gedämpften Ton indessen nicht unbedeutend an alte Meister erinnert. Das Gemälde ist für die Dresdener Galerie erworben worden.

Der Saal 9 führt rechts in den kleinen Saal 10, der mit seinen geschmackvoll mit grünem Plüsch bekleideten Wänden, zu denen der blaue Fussbodenbelag gut passt, der vornehmste Bilderraum der Ausstellung ist und eine kleine Anzahl auserwählter Werke Dresdener Künstler umfasst. Unter den vorzüglich ausgeführten und in feinem Farbenton gehaltenen Gemälden von Gotthardt Kuehl fesselt ganz besonders die Innenansicht der „Johanniskirche in München“ (Nr. 256). Im Hintergrunde erhebt sich der reiche Chor mit der Orgel, und unterhalb schliesst ein kunstvolles Gitterthor die Aussenwelt hinter den Andächtigen ab, die umfassen von der kühlen Stille, in die bläulich der Tag von oben her herein dämmert, hier und da in den geschnitzten Bänken sitzen. Der „Dom in Danzig“ (Nr. 257) zeigt die norddeutsche Kirche mit ihren helleren, sparsamer geschmückten Räumen. Von den drei Dresdener



Ansichten, der „Ecke der Kreuzkirche“ (Nr. 263), der „katholischen Kirche“ (Nr. 260) in Abendbeleuchtung und der von regem Verkehr belebten „Augustusbrücke“ (Nr. 259), erscheint die letztere in ihrer unverkennbaren Deutlichkeit am günstigsten, obgleich auch bei dieser der Dresdener nach dem ungewohnten Aufnahmeorte suchen dürfte. Ausser den beiden „Interieurs“ (Nr. 261 und 262) interessiert ferner das ausdrucksvolle Bild „Vor der Schicht“ (Nr. 258), das Bergleute in einem Raume, in dessen Hintergrunde eine Orgel sichtbar ist, bei der Morgenandacht zeigt. Leon Pohle ist mit einer Anzahl guter Bildnisse vertreten, unter denen dasjenige seiner Tochter (Nr. 397) durch malerische Anordnung und das Kinderbildnis (Nr. 394) im Saale 8 durch seine malerische Auffassung vorteilhaft hervortreten. Das für die königliche Gemäldegalerie erworbene Bildnis des Königs Albert (Nr. 399) zeigt eine lebensfrische Behandlung der Haut. Unter den ausdrucksvollen und vorzüglich gemalten Bildnissen von Paul Kiessling zeichnet sich ganz besonders das kleine Bild, das den Professor Gotthardt Kuehl „in der Werkstatt“ (Nr. 235) darstellt, durch die äusserst glaubhafte Art aus, in der der Künstler bei der Arbeit, in bequemer Haltung, mit der Zigarre im Munde, das eine Auge zugekniffen, das andere beobachtend aufblickend, dargestellt ist. Von gleicher Lebendigkeit und farbiger Frische ist ferner das sehr ansprechende Bildnis eines geigenspielenden Knaben (Nr. 236) im entlegenen Saale 2 (links neben dem Klingersaale), das der Zusammen-

gehörigkeit wegen an dieser Stelle erwähnt werden muss. Friedrich Preller hat eine kleine Wiedergabe seines Wandgemäldes in der Aula der Universität Leipzig (Nr. 403) und eine „Rhönlandschaft“ (Nr. 402), die einen von schwerem Regengewölk umwallten Felsen mit einem Kreuze auf seiner Höhe zeigt, im Saale 8 ausgestellt.

In diesem Saale, der Werke der Dresdener Kunstgenossenschaft enthält, finden sich die einzigen wenigen Arbeiten, die an ältere Malerei erinnern und sich einigermaßen von den Werken neuerer Art abheben. Dazu gehören die vortrefflich gezeichneten und gemalten Historienbilder von Ferdinand Pauwels „Hoher Besuch im Kloster der Trappisten“ (Nr. 372), „Erbauung der Tucherhalle in Ypern“ (Nr. 373) und „Regentin Margaretha von Flandern erhält von ihren Getreuen in Ypern das Lösegeld zur Befreiung ihres Sohnes, gefangen in Egypten mit dem heiligen Ludwig, König von Frankreich“ (Nr. 374), letzteres die Vorarbeit zu einer Wandmalerei. Da die Vorwürfe durch kaum eine Beziehung mit der Gegenwart verknüpft sind, bleiben sie deren Interesse leider beträchtlich entzogen. An ältere Dresdener Malerei, an die mehr zeichnende Art des in seiner Weise unübertrefflichen Ludwig Richter gemahnen die beiden Gemälde von Eduard Leonhardi, die Gebirgslandschaft (Nr. 284) und noch mehr der „Wasserfall im Waldgrund“ (Nr. 285) in ihrer überaus sorgfältigen, fast kleinlichen Ausführung bis ins einzelste. Bei manchem Anklang an frühere Malerei ist Erwin Oehme in günstigstem Sinne



moderner. Seine beiden poetischen, in Wachsfarbe gemalten Märchenbilder „Hänsel und Gretel“ (Nr. 362) und „Schneewittchen“ (Nr. 363) treten indessen in ihrer mehr illustrativen Ausdrucksweise hinter den anspruchsvolleren Ölgemälden zurück. Edmund Körner bietet mit seinem „Beichtstuhl in der Johanneskirche in München“ (Nr. 251) ein gutes und interessantes Stück eines Kircheninnern. Stimmungsreicher ist jedoch Otto Rossow's „Im Rathaus zu Bremen“ (Nr. 423). Aus diesem weiten, altertümlichen Saale, durch dessen hohe Fenster der goldige Sonnenschein hereinflutet und die Versammlung würdiger Patrizier im Hintergrunde schimmernd umwebt, klingt es wie ein romantisch reizvoller Ton aus den phantastischen Erzählungen E. Th. A. Hoffmann's oder W. Hauff's. Weniger glücklich will das nebelumflossene, dreiteilige Bild „Mariä Verkündigung“ (Nr. 422) erscheinen. Einen weihvolleren Accord weiss Albert Stagura in seinem „Ort des Friedens“ (Nr. 479) anzuschlagen. Diese einfache Treppe, die mit flachen Stufen in die grünliche Dämmerung der dichten Cypressen hinansteigt, über deren Wipfel die warme Abendsonne ruht und einen goldenen Strahl wie zum Scheidegrusse über die graue Steinstufe wirft, ist ebenso eigenartig wie stimmungsvoll. Diesem vorzüglichen Werke gegenüber kommt der „Gebirgsbach“ (Nr. 478), der, vom Regen angeschwollen, sein gelbliches Wasser an den von nassbläulichen Nebeln umhüllten Felsen vorüber zwischen Blöcken hindurch über Geröll hinwältzt, nicht auf. Ein ausdrucksvolles und feintöniges Bild ist Hugo

Kreysig's „Trüber Tag“ (Nr. 253), der mit bläulichem Dunsthauche die Burg mit ihrem Fernblicke weich umfließt. Jacques Schenker zeigt sich in seinem „Winterabend“ (Nr. 434) in einer von schmelzendem Schnee bedeckten Landschaft, durch die sich zur Seite einer Berglehne ein dunkler Fluss zieht, sowie im „Hafen von Mevagissy“ (Nr. 435), in dessen Wasserfläche sich der vielfarbige Abendhimmel spiegelt, gleichfalls als ein Künstler von feiner Empfindung und tüchtigem Können. Verschiedenartig sind die drei Gemälde von Adolf Thamm; während der „Bauerngarten“ (Nr. 500) mit seinem bunten Gemisch von Kraut und Rüben fast übermütig heiter anmutet, zeichnet sich die Partie „aus dem Wimbachthale“ (Nr. 501), die einen hellen Gebirgsbach zeigt, der schäumend über Gestein unter einem schmalen Stege hindurchrauscht, durch Farbenfrische und Natürlichkeit aus, ebenso auch das kleinere Bild „Erute“ (Nr. 502). Den beiden Gebirgsbildern von Franz Adolf Fischer, der mit morschen Schnee bedeckten Stifiser Jochstrasse (Nr. 88) und der eingeschneiten Franzeshöhe (Nr. 89) ist des Künstlers ausgezeichnetes „Motiv vom Ammersee, in der Fischerhütte“ (Nr. 90) vorzuziehen. Wie ein lautloser Traum liegt der warme Sommernachmittag über dem grünlichen Wasser, auf dem an der Seite einer Bretterhütte ein Kahn liegt, in dem ein Fischer Netze flickt. So erquickend die volle Lebenswärme des Bildes ist, so bewunderungswürdig ist seine vorzügliche Malerei.

Im Münchener Saale 7 wird der Blick der Beschauer





*Lehmännische Buchdruckerei  
(Graphische Kunstanstalt).*

*Martin Düfler's Speisezimmer eines Landhauses.*





besonders von zwei grossen Madonnenbildern angezogen, von denen Karl Marr's „Madonna“ (Nr. 316) mit dem leuchtende Helle aussendenden Jesuskinde auf dem Schoosse, das viele grosse und kleine Engel staunend verehren, durch weiche Farbigekeit und die Anmut der Gesichter und einzelnen Gestalten viel Anziehendes hat und dem gegenüberhängenden dreiteiligen Bilde „Die heilige Nacht“ (Nr. 87) von Walter Firlle immerhin noch vorzuziehen sein möchte. Die „Kreuzigung“ (Nr. 46) von Louis Corinth ist ein ebenso ernst aufgefasstes wie gut ausgeführtes, ausdrucksvolles Gemälde, ohne dass man sich für dieses herbe Werk besonders erwärmen könnte. Den biblischen Szenen reiht sich Kunz Meyer's „Kain“ (Nr. 327) an, den wohl seine Mordschuld aus dem seltsam genug in die Felsschlucht einfallenden bläulichen Lichtschein in das schützende Dunkel der Schatten treiben mag, der aber dem Beschauer doch deutlicher sichtbar sein müsste. Uhland's Gedicht von „Der Wirtin Töchterlein“ hat Adolf Echtler zu seinem gleichnamigen Bild (Nr. 64) angeregt, das die „schöne Maid“ auf der Totenbahre zeigt und vor ihr die drei Burschen; den eigentümlichen Duft, der aus dem volkstümlich einfachen und romantisch-gemütvollen Liede aufsteigt, vermag das effektvolle Gemälde indessen leider nicht wiederzugeben. Die tausendstimmigen Chöre, die dem wiederkehrenden Lenze die heiteren Frühlingsgeister darbringen, indem sie auf flimmernden Strahlen dahergleiten und aus weichen Nebeln über tauige Wiesen bunte Blüten streuen und auf den spriessenden Halden

in lustigem Reigen sich wiegen zu den Accorden goldbesaiteter Leiern, diese Lenzfeier sucht Nikolaus Gysis in seiner farbigduftigen „Frühlingssymphonie“ (Nr. 138) festzuhalten. Gelungen erscheinen die vorzüglichen, glühenden „Mohnblumen“ (Nr. 140) des Künstlers. Mit zwei ausgezeichneten Interieurs (Nr. 20 und 21) ist Karl Bloss vertreten, von denen besonders das erstere, „Schwarzwälderinnen“, die in einem von grünen Fenstervorhängen dämmerigen Zimmer bei der Arbeit sitzen, hervorzuheben ist. Fritz Baer's „Herbstabend im Eichenwald“ (Nr. 10), der den Ausblick auf den wildzerrissenen gelbbeleuchteten Wolkenhimmel öffnet, würde in seiner Eigenart mehr ansprechen, wenn der Farbenton nicht so stumpfbräunlich wäre. Ludwig v. Löfftz hat zwei Interieurstudien ausgestellt (Nr. 299 und 300), die künstlerisch interessant sind, in ihrem grauen Ton und durch die Leere der Räume jedoch viele Beschauer kalt lassen werden. Um so anziehender wirkt dagegen seine einfach und flott gemalte vorzügliche „Landschaft bei München“ (Nr. 301), die einen Weg mit einer Baumgruppe rechts zeigt, die sich vom feuchten Gewölk des Himmels abhebt. Ebenso eigenartig wie fein in ihrer Gesamtwirkung sind ferner die drei „griechischen Landschaften“ (Nr. 660—662) von Ludwig v. Löffky, indessen scheint die eigentümliche matte Trockenheit, die sich bei Pastellgemälden so oft bemerkbar macht, nicht ganz überwunden. Günstiger in dieser Hinsicht erweist sich der Vorwurf für das kleine minder anspruchsvolle



Pastell von Fritz Rabending „Abend auf dem St. Gottbard“ (Nr. 740) in der durchsichtigen blauen Dämmerung, die weich über Thal und Hänge fließt. Mit seinem kleinen Ölbilde „Blick auf die Seileralm“ (Südtirol) (Nr. 406) giebt der Künstler eine Studie, in der sich viel Eigentümliches erkennen lässt. Als das eigenartigste unter den grossen Bildern des Saales und in seiner abweichenden Art gelungen und fesselnd darf der „Albanersee“ (Nr. 522) von Hermann Urban bezeichnet werden. Träumerisch breitet sich das Land um den See aus und verliert sich in sonniger Ferne, während der Vordergrund in kräftigeren Farben leuchtet, die in der dunkelgrünen Baumgruppe rechts in feierlicher Tiefe erklingen. Leise Schwermut atmet über der Landschaft, eine „römische Elegie.“ Ein feiner Ton und weiche Stimmung zeichnet Carl Küstners „Dorfweiher“ (Nr. 264) aus. Verwandt mit diesem aber farbiger zeigt sich das reizvolle „Motiv an der Lahn“ (Nr. 513) in seiner frischen Morgenstimmung von Otto Ubbelohde. Reiche Stimmungsfülle entfaltet Charles Palmié in seiner wirkungsvollen farbigen „Abenddämmerung“ (Nr. 371), die weich und duftig auf das Gewässer niedersinkt, in dem sich der grünliche, vom leuchtenden Rot der untergegangenen Sonne durchstreifte Himmel spiegelt. Ein Bild, das die Blicke auf sich lenkt, ist ferner auch der Hafen von „Cherso“ (Nr. 96) von Raoul Frank (Berlin), doch erscheint die Abendbeleuchtung der Häuser zu rot. Überaus frisch und farbandurchglüht ist der lauschige

Winkel unter den grünen Blättern am Wasser mit der Schar buntgefiederter Enten (Nr. 127) von Franz Grässel, der in zwei kleinen Bildchen mit Enten (Nr. 128 und 129) sich auch als vortrefflicher Kleinmaler zeigt. Ausserdem besitzt der Saal zwei „Defregger“, das lebensvolle Bildnis seines Bruders (Nr. 52) und das rembrandtisch dunkle des Prof. Gysis (Nr. 51.)

Im Saal 6 fesselt zunächst die sonnige und dekorativ wirkungsvolle Landschaft (Nr. 5) des Worpsteders Hans am Ende; die kräftigen Birkenstämme, auf denen der warme Sonnenschein ruht, und ebenso der Grasfleck im Vordergrund sind von überraschender Natürlichkeit und ziehen den Beschauer in das Bild hinein. Ausgezeichnet in der weichen Farbenstimmung ist ferner die von der Arbeit heimkehrende „Frau im Moor“ (Nr. 314) des Worpsteders Fritz Mackensen, und die breit und dabei volltönig gemalte „Mondnacht“ (Nr. 370) mit dem Segelboot vor dem einfachen Hause von Fritz Overbeck aus derselben Künstlergruppe. Von den Düsseldorfer Künstlern zeigt sich Oswald Achenbach in seinem in leuchtende Farbenglut getauchten „Schlossgarten von Caserta im Rauche des Vesuvus“ (Nr. 1) ausserordentlich reich, jedoch auch etwas zu schönfarbig; wogegen Christian Kroener mit der struppichten, von äsendem Wild belebten Lichtung „zur Herbstzeit im Teutoburger Walde“ (Nr. 254) mit seiner klaren, luftigen Ferne einen naturwahren Eindruck erweckt. Recht frisch ist Hugo Mühligs „Markttag“ (Nr. 346) in herbstlicher



Klarheit. Mit einer Anzahl interessanter Studien und Skizzen (Nr. 114—118) zum Teil biblischen Inhalts ist ferner Eduard v. Gebhard vertreten. Sein bewundernswertes Geschick, in der Landschaft nur das Wesentliche charakteristisch aufzufassen und in einer eigentümlichen stilisierenden Art wiederzugeben, erweist der Frankfurter Hans Thoma in zwei Landschaften, von denen besonders die italienische „bei Siena“ (Nr. 507) anziehend ist. In feinem Tone hält sich der Stuttgarter Otto Reiniger in seiner gut gestimmten „Abendlandschaft“ (Nr. 410), durch die sich ein Fluss an Gebüsch vorüber zieht; entsprechend sind die beiden flott gemalten und lebendigen landschaftlichen Skizzen (Nr. 411 und 412). Landschaftlich reizvoll zeigt sich Robert Haug im „Kampf in einem Kornfeld“ (Nr. 166), ebenso in „Überflügelt“ (Nr. 165, Saal 4). Die Werke der Karlsruher Künstler zeigen manches neue und viel ansprechendes. Unter den drei Bildern von Wilhelm Nagel ist der „Märznachmittag“ (Nr. 356), der feucht und lind über die Wasserlachen am Boden zwischen den kahlen Baumstämmen hinstreicht, wohl das günstigste. Gross in der Anlage und stimmungvoll im luftigen flimmernden Abendsonnengold des Himmels über dem bläulich beschatteten Hügel ist der „Feierabend“ (Nr. 508) von Josef Thoman. Ein mystischer Ton hallt dagegen von den Felswänden von Manuel Wielandt's „Mithrasgrotte“ (Nr. 544) herüber über die schlummernde See, auf die sich die blaue Abenddämmerung senkt, während ein geheimnisvoller Zug weisser Gestalten mit Fackeln nach

den steilen Höhlen strebt. Von vorzüglicher Naturfrische sind des Münchners Alexander Koesters „Goldweiden“ (Nr. 247) deren gelbe und rote Ruten sich prächtig in dem mürben bläulichen Schnee ausnehmen. Der „Märzabend“ (Nr. 248) erscheint bei aller frischen Wahrscheinlichkeit etwas befremdend durch die Spiegelung der hellrosigen Wolken in dem dunkelblauen Gewässer.

Beim Eintritt in den stimmungsvollen Saal 1 wird der Blick sofort von Max Klinger's Riesenbild „Christus im Olymp“ \*) gefesselt. In seinem Gesamtton und der gelungenen Gliederung der grossen Fläche ist das Gemälde einem Theatervorhange nicht unähnlich und verfehlt in seiner Verbindung mit der Plastik nicht, einen günstigen Eindruck hervorzurufen. Der Inhalt des Bildes leidet indessen erheblich unter der Ausführung. In eine paradiesische Landschaft, in der ein Greis auf einem Marmorthrone sitzt, umgeben von nackten männlichen und weiblichen Gestalten, tritt ein lagerer, in einen gelben Talar gekleideter Mann, dem vier Frauen mit einem schwarzen Kreuze folgen. Eine weibliche Gestalt ist vor ihm auf die Knie gesunken, während ein Jüngling sich heftig von ihm abwendet. So grossartig und packend der Gedanke der Gegenüberstellung des antiken Heidentums und des platonischen Christentums dem Künstler wie jedem nachdenkenden Laien erscheinen muss, so matt wird man ihn in diesem, wenschon geschickt

\*) Ausführlich besprochen in „Dresdener Kunst und Leben“, Heft 21.



angelegten und unstreitig geistvollen Werke ausgedrückt finden. Denn weder der stumpfe Farbenton noch die wenig anmutigen, unabgeschliffenen Aktfiguren lassen den Olymp der Götter Griechenlands und die herrliche Antike in der von ihr unablösbaren Formenschönheit erkennen, ebenso wenig als in jenem unschönen Asketen, der wie ein unheilvolles Verhängnis daherschreitet, Christus, der Bringer der allumfassenden Liebesreligion, zur Geltung kommt.

Von den drei an Saal 1 rechts angrenzenden Räumen sind die Nr. 3 und 4 sehr ungünstig beleuchtet, einen rechten Eindruck von den Bildern in ihnen erhält man daher schwer. Beachtenswert sind jedenfalls die Landschaften (Nr. 453 bis 455) von Bernhard Schröter (Meissen), ebenso auch Richard Hagn's (Dresden) sonniger Laubweg „aus dem Ostragehege“ (Nr. 150) und Max Pietschmanns (Dresden) wirkungsvoller „weiblicher Akt“ (Beleuchtungsstudie) (Nr. 388). Das grösste Sälchen 5 verfehlt mit seinen violetten, oben von einem schwarzen mit goldenen Palmetten geschmückten Streifen umlaufenden Wänden und den farben-glühenden Gemälden des Dresdener Malers Hans Unger darauf gewiss nicht, einen eigentümlichen Eindruck hervorzurufen. Es ist durchaus anerkennenswert, dass derartige Sonderräume für einzelne Bildergruppen eingerichtet worden sind. Die Ungerschen Werke vor allem bedürfen einer besonderen Umgebung, wenn sie nicht in die Gefahr, absurd zu wirken, geraten sollen. Die überstarke, mitunter grelle Farbengebung nähert die Arbeiten ungünstig dem

Dekorativen. Das „Selbstbildnis“ (Nr. 517) und der sehr anmutige Mädchenkopf „Abendlied“ (Nr. 518), auch die gute Skizze zum Theatervorhang des Centraltheaters (Nr. 520), zeigen jedoch, dass der Künstler auch gehaltvollere Leistungen fähig ist und entwickelungskräftige Eigenart genug besitzt, um des Anklangs an Böcklin und Stuck nicht zu bedürfen.

Die Reihe der Säle rechts von der Eingangshalle eröffnet der Saal 30, dessen linke Hälfte die Gruppe der Worpweder Maler umfasst. Die Werke dieser Künstler weisen bei aller Besonderheit der einzelnen deutliche gemeinsame Eigentümlichkeiten auf. Mit einer ausgesprochenen Richtung auf kräftige, dekorative Wirkung, die sich in breiten satten Farben und mitunter recht energischer Zeichnung ausdrückt, verbindet sich doch meist eine poesievolle Auffassung und tiefe Innerlichkeit, wie sie unverkennbar aus den warm- und feintönigen Stimmungsbildern herausklingt. Bei all ihrem geschulten und erprobten Können haben sich diese Künstler eine frische Ursprünglichkeit bewahrt. Am kräftigsten tritt der dekorative Grundzug in den Arbeiten von Carl Vinnen hervor. Fast am vorzüglichsten wirkt sein sonnendurchschimmertes Waldbild „im jungen Holze“ (Nr. 526), dessen goldleuchtendes Laub sich im Wasser täuschend gut spiegelt. Von Fritz Mackensens beiden Bildern ist die „Windmühle“ (Nr. 313) der „Scholle“ (Nr. 312) mit dem ungelinken pflügenden Menschenpaare auf dem Ackerfelde wohl vorzuziehen. Vorwiegend als Maler der verschiedenen Naturstimmungen zeigt sich Otto Modersohn,





*Lehmansche Buchdruckerei.  
(Graphische Kunstanstalt).*

*H. E. Berlepsch-Valendas' Jagdzimmer. S*





Sächs.  
Landes-  
Bibl.



unter ihnen ist das „Unwetter“ (Nr. 335) mit seiner schweren rotgelben Wolke, aus der sich der Regen über den noch hellen Himmel auf die Wiesen und die erregten Fluten des Kanals ergiesst, die kräftigste, derbste, die „Moorhütte“ (Nr. 336), über die weich und friedlich der Abend herabdämmt und der ähnliche „Backofen“ (Nr. 338) die zarteste. Ihm reiht sich Fritz Overbeck an mit seinen heiteren „Sommerwolken“ (Nr. 368), die in weissen Flocken am wärmezitternden blauen Himmel ziehen, unter dem gelbe Kornfelder wogen, ferner mit seinem fein gedämpften, friedlich feierlichen „Herbstabend im Moor“ (Nr. 369). Allein steht nur Heinrich Vogeler mit seiner präraffaelitisch anmutenden „Heimkehr“ (Nr. 530) eines rotgekleideten Kriegers, den eine graue Frauengestalt umarmt inmitten einer eigentümlichen grünen Gartenwiese. Bei aller Seltsamkeit entbehrt das Bild keineswegs eines achtbaren Reizes.

Die andere Hälfte des Saales besitzt einen besonderen Anziehungspunkt in Arthur Kampf's (Berlin) grossem Gemälde (Nr. 221), das den traurigen Einzug einer Schaar übelzugerichteter Soldaten durch das Thor einer Stadt zeigt; es sind einige der beklagenswerten Trümmer jener grossen Armee, die 1812 auf den Eisfeldern Russlands vernichtet wurde. Könnte die Anordnung etwas Bühnenhaft erscheinen, so ist jedenfalls die Charakteristik und Lebenswahrheit der einzelnen Gestalten, wie sie vom feuchtkalten Winternebel umhaucht daher wanken, vortrefflich. Sehr wirkungsvoll, obschon weniger ansprechend zeigt sich der Künstler auch

im „Abschied“ (Nr. 222); aus einem Zimmer, in dem Kerzen um einen Sarg schimmern, wankt ein Mann in den ziegelgepflasterten Vorraum, in dem ein paar andere Leidtragende von charakteristischem Ausdruck warten. Den Stimmungsgelhalt der flandrischen Landschaft weiss dagegen Eugen Kampf (Düsseldorf) gut wiederzugeben (Nr. 224). Von ausserordentlicher Frische und Farbenpracht besonders im bunten Laub ist die „Westfälische Landschaft im Oktober“ (Nr. 209) von Olof Jernberg (Düsseldorf), eine Landstrasse im hellen Tag, der die Aussicht weithin öffnet. Von den in gedämpftem Farbenton gehaltenen Landschaften von Hermann Lasch (Düsseldorf) sei der flottgemalte „Bach“ (Nr. 270) auf dem ein Kahn zwischen Bäumen treibt, genannt.

Der Münchner Saal 31 enthält sehr verschiedenartige Bilder, von denen nicht wenige von besonderen Gesichtspunkten aus betrachtet werden müssen, wenn sie in ihrer Art recht empfunden werden sollen. Von ausgezeichneter Wirkung, dabei voll Leben sind die „Kühe bei Abendstimmung“ (Nr. 448) von Rudolf Schramm (Zittau), weniger glücklich ist der „Hühnerhof“ (Nr. 446) und die durch das Gelb des Himmels etwas unruhigen „Gänse im Schatten“ (Nr. 447). Gelungener als dieses Federvolk ist Hubert v. Heydens prächtiger Hahn (Nr. 184), der „abgeschlagen“ von den Hühnern fortstürmt. Voll Natürlichkeit sind die vorzüglichen kleinen Landschaften von Alfred v. Schrötter „Weiden im Schnee“ (Nr. 458) und Georg Flad „Dachau im Winter“ (Nr. 91), ebenso die wirkungsvollen hessischen



Landschaften (Nr. 49) von Paul Crodel und der farbige und duftige Abend in der „Dorpartie aus Hessen“ (Nr. 79) von Hans Fehrenberg. Natürliche Stimmung und Duft zeichnet ferner das eigenartige Gouachegemälde von Hans von Bartels „Aus einer toten Stadt an der Zuidersee“ (Nr. 553) aus mit der Windmühle, deren unterer Teil über den Ziegeldächern zur Seite eines überbrückten Kanals sichtbar ist. Grössere Eigentümlichkeit drückt sich noch in dem „Geiger“ in der linden Abendstimmung (Nr. 171) von Adolf Hengeler aus. Die Eigenart wird deutlicher in dem „Hüter von Holzhausen“, der an den dunkelbraunen Ackerfurchen sitzt (Nr. 390), von Richard Pietzsch. Das farbenkräftige „Märchen vom Schweinehirten und der Prinzessin“ (Nr. 207) von Angelo Jank besitzt bereits einen heiteren Anflug, der sich in dem Clown, der eine Pfauenfeder auf der Nase balanciert, im „Intermezzo“ (Nr. 194) von Paul Hoecker (Rom) zum Humor steigert; das übermütige „Sommerfest“ (Nr. 238) von Eugen Kirchner mit den tanzenden Masken ist dagegen vielmehr seltsam.

Einen höchst günstigen Eindruck gewährt der Saal 32 mit den Werken Dresdener Künstler. Hier liesse sich ein gemeinsamer Grundzug wohl erkennen, der neben der künstlerischen Reife in einer sehr erfreulichen, feinfühligem, koloristischen Vornehmheit und poesievoller Tiefe und Innerlichkeit gipfelt. Klingt aus Wilhelm Ritters sonniger Elblandschaft „Weiden bei Gohlis“ (Nr. 415) mit dem licht-

flimmernden Himmel und Wasser ein frischheiterer Ton, so hallt es aus dem lieblichen „Frühlingsabend“ (Nr. 416) in seinem reichen duftigen Farbenspiel wie ein lyrisches Gedicht, und dieser Klang findet ein Echo in Max Pietschmanns wunderholden „Frühling“ (Nr. 386) der die beiden Gestalten, die aneinandergeschmiegt in die hereinbrechende Dämmerung über die spriessende Wiese am birkenumrandeten Bache entlang wandeln, so lind umfängt, wie der duftige warme „Sommerabend“ (Nr. 385) die im Flusse Badenden, Weniger glücklich will dagegen die „Eudoxia“ (Nr. 389) genannte Dame erscheinen. Walter Besig zeigt einen eigenartigen feinen Farbensausdruck, sein anziehendes „Herbstlied“ (Nr. 16), bei dem im Hintergrund der Landschaft Reigentanzende sichtbar werden, leitet zu Georg Müller-Breslau's wirkungsvollen poetischen „Abend“ (Nr. 351), in dessen Dämmerung eine antik gekleidete Frauengestalt mit einer brennenden Lampe in der Hand schreitet. Im Hintergrund ruht der letzte Sonnenblick auf einer hellen Mauer. Zu den vorzüglichsten Werken des Saales gehören die von Robert Sterl. Seine Landschaft (Nr. 487) die einen von Gebüsch bewachsenen Hügel mit einem See am Grunde zeigt, ist in feierliche duftige Abendstimmung getaucht, die sich in seinen beiden Arbeiterbildern „Feierabend“ (Nr. 485) und „Sonntagabend“ (Nr. 486) höchst reizvoll wiederfindet. Ausgezeichnet ist in dem letzteren zudem das Ineinanderfliessen von Tagesdämmer und Lampenlicht. Voll überquellender Lebensfreude zeigt sich Carl Bantzer in seinem leben-



digen originellen Bauerntanze (Nr. 7). Felix Borchardt's „Salome“ (Nr. 28) ist nicht frei von Pose. Franz Hochmann's „Siesta“, Pferde, die ein Knecht füttert (Nr. 189), sind sehr wirkungsvoll und lebenswahr, obgleich fast zu schönfarbig.

Unter den vielen ausgezeichneten Arbeiten im Karlsruher Saale 33, ist Graf Leopold v. Kalckreuths Dreitafelbild „Unser Leben währet 70 Jahr“ (Nr. 216), das mit stimmungsvollem Ausdruck, die drei Lebensalter, das Mädchen, die Frau und die Greisin zeigt, zu nennen. Sehr anmutig ist ferner sein naives Kinderbildnis (Nr. 217) und eigenartig der Mann mit zwei Pferden auf der von „Gewitterwolken“ (Nr. 215) überschatteten Ebene. Vorzüglich in der Farbe wie in der Darstellung sind die „Heimkehrenden Werftarbeiter“ (Nr. 130) von Carlos Grethe. Zart lyrisch und weich zeigt sich Julius Bergmanns „Flusslandschaft“ (Nr. 14), in der sich die Konturen im Duft auflösen.

Der Saal 30 führt in das kleine vornehme Sälchen 29, das Ölgemälde und Pastelle von Franz von Lenbach enthält; an den letztern fällt hin und wieder die Blässe der Haut auf. Unter den virtuos gemalten, gleichsam wie mit Hilfe der Momentphotographie scharf charakteristisch aufgefassten Bildnissen sei das überaus lebensvolle Porträt des Prinzregenten Luitpold von Bayern (Nr. 279) besonders erwähnt. Die anschliessenden Säle 28, 27 und 26 enthalten eine solche Fülle vorzüglicher Zeichnungen, Radierungen, Aquarells und getönter und mehrfarbiger Holzschnitte, darunter ein grosser

Teil von bereits genannten Künstlern, dass es hier kaum möglich erscheint, einzelne aus den zahlreichen, gleichwertigen besonders hervorzuheben. Die Sammlung benötigt eine längere eingehende Besichtigung; sie ist sie durchaus wert. Nur Arnold Böcklins Handzeichnungen und Studien im Saal 22 (Nr. 556—567) möge eigens gedacht werden, da sie ihrer Trefflichkeit ungeachtet den berühmten Schweizer nicht in seinem vollen Geiste zu kennzeichnen vermögen.

Die beiden nächsten, den Berliner Künstlern überwiesenen Säle sind ebenfalls reich an vielen vorzüglichen Werken, so dass nur einzelne von ihm angeführt werden können. Sehr interessant sind im Sälchen 25 die kleinen ausdrucksvollen Hofgesellschaftsbilder (Nr. 323 u. 324) von Adolf v. Menzel. Ebenso fein im Ton wie ausgezeichnet durch seine lebendige Frische ist Ludwig Dettmanns Herbstbild mit dem sonnegestreiften Hause und dem Kastanienbaume davor, dessen Blätter ein „Windstoss“ (Nr. 58) keck durch die Luft jagt; das Werk ist der „Fischerhochzeit“ (Nr. 57) des Künstlers im Saale 24 wohl vorzuziehen. Eine sehr lebendige Momentaufnahme ist Max Liebermanns „Kinderspielplatz“ (Nr. 291). Von älteren Werken findet sich Ludwig Knaus mit seinem „Begräbnis“ (Nr. 240), das viele sehr charakteristische Gestalten versammelt. Voll lebendigster Charakteristik ist sodann Max Koners Bildnis des Fürsten Herbert Bismarck (Nr. 243), wogegen Graf Ferdinand Harrach mit dem Bildnis der Gräfin Harrach (Nr. 162) bei all seiner bewunderungswürdigen Feinheit doch etwas



peinlich wirkt. Im Saale 24 fällt Anton v. Werner mit seinem grossen Hofzeremonienbilde „Am 26. Oktober 1890“ (Nr. 541) auf; ebenso Willy Hamacher mit der blauen Brandung in „Morgendämmerung“ (Nr. 154). Poetischer Zauber flüstert über dem geheimnisvollen „Bergwaldsee“ (Nr. 304) von Carl Ludwig. Ein sehr schätzbares Werk ist Paul Flickels „Lindenallee aus dem Rheinsberger Park“ (Nr. 92), von hervorragender Trefflichkeit ferner Hans Herrmanns „Alte holländische Stadt“ mit dem nebligen Duft, der die alte Brücke und die Häuser am Wasser umhüllt (Nr. 175). Ludwig Dettmann entzückt durch zwei vorzügliche Aquarells „Am Saume der Bodden (Ostsee)“ (Nr. 572) und „Das alte Haus“ (Nr. 571). Von Paul Meyerheim wirkt besonders prächtig der „Vormittag im Cirkus“ (Nr. 329), in dem das vornehme Kameel samt den übrigen exotischen Künstlern mit derselben humervollen und lebendigen Natürlichkeit aufgefasst sind, wie der kleine brüllende blonde Junge am Boden neben der arbeitenden Mutter.

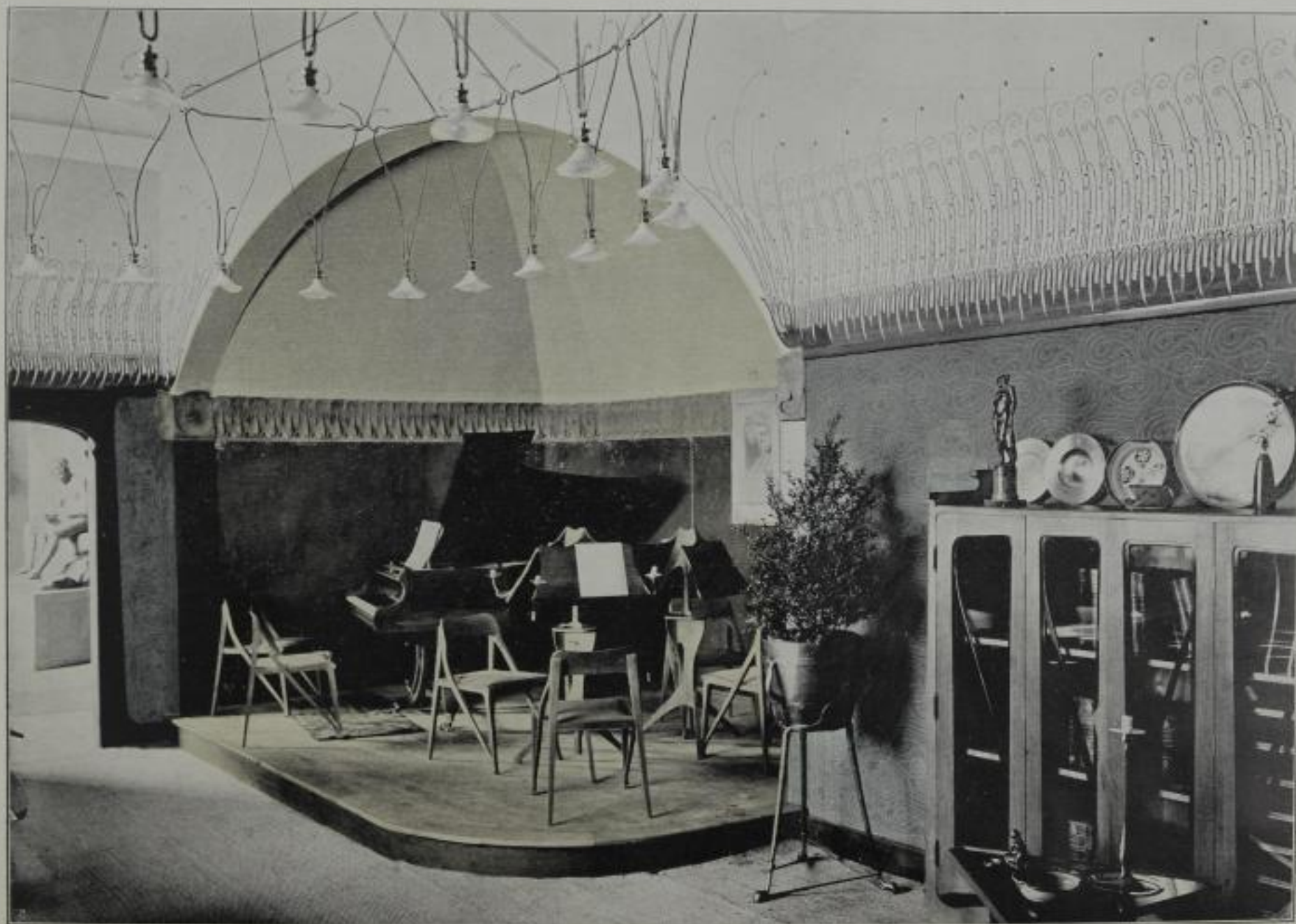
Die drei nächsten schmalen Gänge 23, 22, 21 enthalten Werke von Künstlern aus verschiedenen Orten. Freundlich und leuchtend, obschon etwas bunt ist Hans Oldes (Seekamp b. Friedrichsort) „Familie“ (Nr. 364). Von eigenartigem Reize in ihren blaugrünen Tönen sind die Landschaften von L. Frh. v. Gleichen-Russwurm (Weimar) (Nr. 121—124). Max Thedy (Weimar) giebt mit seiner „Adoratio crucis“ (Nr. 503), Nonnen, die das auf dem Boden liegende Kruzifix, das die eine in religiöser Inbrunst küsst, ver-

ehren, ein geschickt komponiertes und gut ausgeführtes Bild, das aber als eine religiöse Orgie eher abstossend wirkt. Wenig besser steht es inhaltlich um Carl Frithjof Smiths gut gemaltes Bild „Selig seid ihr Armen“ (Nr. 471) das in dem mystisch die Andächtigen streifenden Lichtscheine den segnenden Jesus erkennen lässt. Am haltbarsten erweist sich unter diesen G. A. Sartorios (Weimar) fast wie ein älteres italienisches anmutendes Rundbild „Madonna mit Engeln“ (Nr. 432), wogegen Eugen Urban (Weimar) in seinem seltsamen Aschermittwochs-bilde (Nr. 521) sich in Abstraktion verliert, immerhin im Mittelstück einen guten Beleuchtungsakt bietet.

Aus der Cranachausstellung spricht ein interessantes Stück deutscher Kulturgeschichte, und der Entwicklungsgeschichte unserer Malerei. Freilich fordert sie von den modernen Menschen ein gewisses Umschalten seines Geschmacks und einiges Zurückversetzen in die vergangene Blütezeit, bevor sich ihre schätzbaren Vorzüge erschliessen.

Obwohl auf der „Deutschen Kunstausstellung“ leider eine nicht unbeträchtliche Zahl der Künstler fehlen, die man notwendig hier erwarten musste, so gewähren die vorhandenen Werke doch einigermaßen einen Überblick über die deutsche Malerei. Da aus einem guten Teile deutsche Eigenart und germanische Innerlichkeit sprechen, die bekunden, dass deutschem Volkscharakter bei all seiner Empfänglichkeit für fremde Vorzüge immer noch genug ursprüngliche Kraft aus dem lebendigen Boden des Heimatlandes erblüht. *Richard Stiller.*





*Lehmansche Buchdruckerei  
(Graphische Kunstanstalt).*

*Richard Riemerschmid's Musikzimmer.*







## Das Kunstgewerbe oder die angewandte Kunst.

Mag die angewandte Kunst auch gar manche Verirrungen aufweisen — sie ist ja noch so jung und suchensfreudig — dieser Teil unserer Ausstellung ist jedenfalls äusserst wertvoll und würdig mehrmaligen Wiederbesuches. Dies ist mein Standpunkt bei Betrachtung und Bewertung des neuzeitlichen Kunstgewerbes überhaupt. In der Entwicklung begriffene Dinge soll man mit Vorsicht beurteilen — ich erinnere nur an Andersens Märchen vom hässlichen, jungen Entlein, das wider alles Erwarten ein stolzer, schöner Schwan wird.

In den neben der Porzellanausstellung gelegenen Räumen 14 bis 18 beginnen wir nunmehr mit unserer Umschau. Wir treffen in den der angewandten Kunst neuerer Zeit eingeräumten fünfzehn Gemächern die stattliche Zahl von elf einheitlich und meist von einem Künstler eingerichteten Zimmern, während nur in vier Räumen Sammlungen von einzeln zur Schau gestellten, kunstgewerblichen Gegenständen vorhanden sind. Solche Gelasse letzterwähnter Art

finden sich hier zwei, die kleinen Säle 14 und 16, während wir im Zimmer 15 ein vom Maler Bernhard Pankok in München entworfenes und von den dortigen „Vereinigten Werkstätten für Kunst im Handwerk“ ausgeführtes, etwas befremdliches, aber bis ins Kleinste mit vieler Sorgfalt und gewählter Einfachheit durchgebildetes Schlafgemach vor uns sehen. Die beiden letzten Räume 17 und 18 bieten ein schon um vieles anheimlicheres Wohnzimmer mit durchbrochener, aus Holz geschnitzter Zwischenwand, für das der Dresdener Bildhauer Karl Gross zum guten Teile bis zu Einzelstücken Entwürfe gefertigt und die künstlerische Anordnung übernommen hatte. Eine besondere Zierde dieses Gemachs bildet der nach Gross' Angaben von der Firma Seidel und Sohn angefertigte Kamin. Mitarbeiter an diesem Doppelraume waren zumeist Dresdener Künstler und Handwerker.

In den Räumen 35 bis 44 treffen wir neben den zwei Gelassen 39 und 42, die Einzelarbeiten enthalten, ohne ein-



heitliches Gepräge der Ausstattung zu tragen, neun völlig in sich abgeschlossene und besonderen Zwecken zuliebe eingerichtete Hausinnenräume an. Durch den etwas nüchternen, an Empirevorwürfe gemahnenden Vorraum (35) des Malers Bruno Paul in München, ausgeführt durch die schon genannten „Vereinigten Werkstätten“, betreten wir die sogenannte „Deutsche Stube“ (36) des Architekten Hermann Billig in Karlsruhe, deren Ausstaffierung nach neuromanischen Möbelvorbildern zu dem kleinen Raume wenig glücklich genannt werden muss, während zwei dort befindliche Bilder und der kraftvolle Kronleuchter lobenswerter erscheinen. Eine schöne Schöpfung ist unseres Dresdener Architekten Max Rose Treppenhaus (37), ausgeführt von den „Dresdener Werkstätten für Handwerkskunst“; im heißen Sommer möchte gewiss mancher hier gern länger weilen, im Winter freilich, deucht uns, friert man hier, auch wenn geheizt ist. Dem gleichen Eindrucke kann man sich beim Eintritte in Martin Dülfers, des Münchener Architekten, prächtiges Speisezimmer eines Landhauses (38) nicht gänzlich entziehen, wiewohl es sofort anheimelt und durchaus wohlbewohnbar erscheint.

Sehr gut sein ist dagegen in des Münchener Malers H. E. Berlepsch-Valendas mit gediegener Einfachheit ausgestattetem Jagdzimmer (40), und eine gar zierliche Kinderstube (41) haben daneben seine Kunstgenossen Karl Bertsch und Otto Ubbelohde ausgerichtet, vielleicht

nur zu gut und deshalb ungeeignet für den Zerstörungstrieb der kleinen Welt. Unseren Dresdener Maler Otto Gussmann lernen wir aufs Neue schätzen aus seinem charakteristischen Zimmer (43), dem man den Namen „Nibelungenzimmer“ gegeben hat, und den darin befindlichen, einfachen aber geschmackvollen Möbeln wie auch dem Fensterbilde „Siegfrieds Bestattung“. Endlich finden wir in Richard Riemerschmieds Musikzimmer (44), wie es sich ein musikliebender Sammler bestellen möchte, eine sehr ansprechende Arbeit, die bis ins Kleinste sorgfältig ist.

Alles in Allem gebührt dem in der kunstgewerblichen Abteilung gezeigten ernstesten und emsigen Streben volle Anerkennung. Schade nur, dass ich ihr diesmal nicht noch näher treten konnte. Falls unsere angewandte Kunst sich fernerhin Geibels guten Rat: „Am würdigen Alten — in Treue halten — am kräftigen Neuen — sich stärken und freuen — wird niemand gereuen“ zur Richtschnur nimmt, ist und bleibt sie auf rechten Wegen, kehrt auch nach allen Seitensprüngen stets wieder dahin zurück.

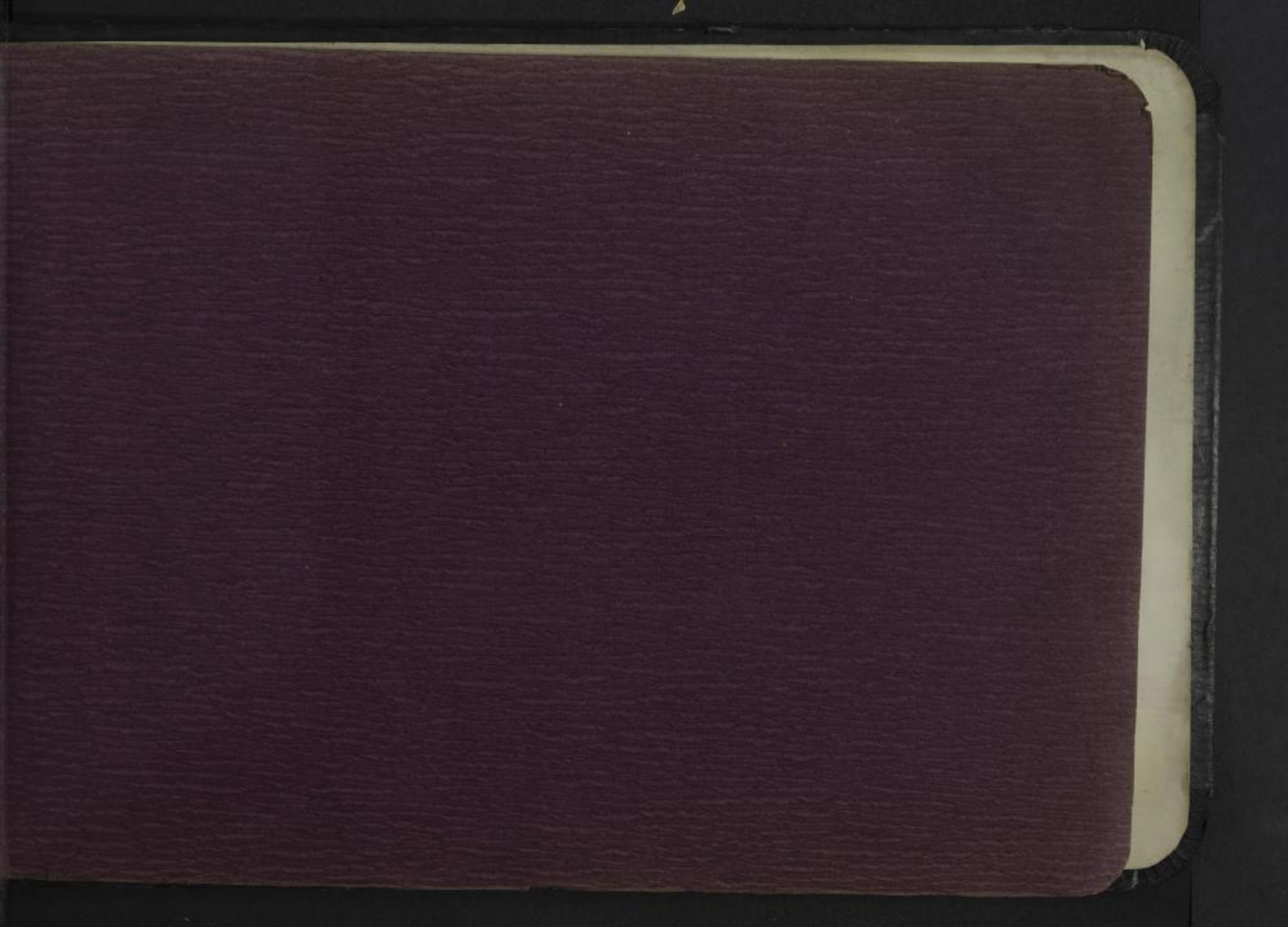


Ernst Arnold

Berichtigung: Im Verzeichnisse der Kunstbeilagen und auf deren Blatt 10 muss es heißen „Dülfer“ statt „Düfler.“

*Max. G.*









- 7 11 77

5 u. VI. 85  
1. u. 13  
H. 0. 11





