

Zeitschrift: Wissen und Leben
Herausgeber: Neue Helvetische Gesellschaft
Band: 10 (1912)

Artikel: Die grosse Kunstausstellung in Dresden
Autor: Baur, Albert
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-750692>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 01.10.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

DIE GROSSE KUNSTAUSSTELLUNG IN DRESDEN

Was der großen Dresdener Kunstausstellung besondern Wert verleiht, was sie der Mühe wert erscheinen lässt, dass man sie auch aus weiter Ferne aufsuche, ist ihre Abteilung für monumental-dekorative Malerei. Die Bilder sind hier nicht Rahmen an Rahmen gehängt, sondern in streng architektonischer Anordnung in die Wand gefügt. Und wenn auch mit dem Versuch dieser neuen Technik noch nicht erreicht ist, was erreicht werden könnte, so ist uns doch ein Weg gewiesen, von der Ausstellungsmalerei abzukommen und die höchsten Werte, nach denen heute Künstler ringen, durch die Umgebung unvermindert — oder doch fast unvermindert — dem Kunstfreund zu zeigen.

* * *

Noch tief bis ins neunzehnte Jahrhundert erschöpfte sich die monumental-dekorative Malerei in platten Umdeutungen des Barockstils, in einer Sprache, die dem tief modern fühlenden Menschen fremd ist, in einem Pathos, das uns ausgehöhlt und nichtssagend anmutet. *Ingres* hatte zwar in seiner Apotheose Homers ein neues Gleichgewicht statisch ruhender Figuren angestrebt, die Lessings Plastikideal, wie er es im Laokoon aussprach, besser als der Laokoon selbst entsprochen hätte; niemand war ihm gefolgt, bis *Puvis de Chavannes* aus ähnlichen Grundsätzen eine ganz neue Wandmalerei schuf. Auch er wollte statische Ruhe der Einzelfiguren, die ihn zu einer Vertiefung des psychologischen Ausdrucks aus größter Einfachheit heraus veranlasste; er forderte weiter, dass der durch Malerei zu schmückende Raum in seiner Wirkung nicht durch Raumillusionen beeinträchtigt werde; daher die teppichartige Wirkung und die Zurückhaltung in der Farbe, die sich ganz dem Raum unterordnet. Ein ähnliches Streben erfüllte die *Beuronerschule*, die zwar sich weniger selbständig zeigte und in ihrer sakralen Symmetrik auf Giotto und noch weiter zurück auf Cimabue und die altchristliche musivische Kunst griff.

* * *

Soviel Mauern nun auch im verflossenen Jahrhundert vollgepinselt worden sind — reich ist die Ausbeute an starker Monumentalkunst nicht und viel reicher scheint sie auch im zwanzigsten Säkulum nicht zu werden. Die Großzahl der Künstler verwechselt immer noch das Monumentalbild mit einem vergrößerten Tafelbild; sein eigentlicher Stil ist nur von ganz wenigen erfasst worden. Unter diesen ist in Dresden ohne jeden Zweifel *Ferdinand Hodler* an erster Stelle zu melden. Im größten Saal sind die beiden ersten Kartons für das Marignanobild in die Wand eingelassen und bannen durch ihre elementare Wucht jedes Auge. Die Farbenharmonie, die Hodler auf blaugrauen Sandstein gestimmt hatte, ist zwar durch die gelbe Wand etwas beeinträchtigt. Dafür erhöht die symmetrische Anordnung beider Kartons den dröhnenden Rhythmus des heroischen Trauermarsches. Das sind nun allerdings Töne, wie man sie weder bei Puvis noch bei den Beuronern vernommen. Hatte Puvis, ähnlich der Kunst von Pheidias, vollkommenes Ebenmaß mit verhaltenem, gleichmäßig verteiltem Ausdruck angestrebt, waren die Beuroner darin bis zur Formel gegangen, so leitet Hodler den Rhythmus aus dem Ausdruck selbst ab. Nicht Ausdruck trotz Ebenmaß, sondern Ausdruck in Ebenmaß gewandelt, wenige ausgewählte Mittel des Ausdrucks unter Hintansetzung alles Beiläufigen bis zur letzten Konsequenz durchgearbeitet, ist seine Parole. Und darin gleicht er mehr der gotischen Bildnerei als der antiken, obwohl er sich dessen wohl kaum bewusst ist. Das Bild „Abendruhe“ aus dem Besitz des Winterthurer Kunstvereins, das sich noch in diesem großen Saal befindet und das durch die Einfügung in einen architektonischen Rahmen wesentlich gewonnen hat, zeigt die nämlichen Grundsätze an einer weiblichen Einzelfigur entwickelt.

In diesem Saal treten mit Hodler in Wettstreit *Franz von Stuck* und *Albin Egger-Lienz*. Die Stücke des dekorativen Frieses, den Stuck einst für das Reichstagsgebäude entworfen hat, sind meines Wissens hier zum ersten Mal der Öffentlichkeit gezeigt worden, eine etwas verspätete Sensation seit nun auch die kriegerischen Gemälde von Angelo Jank von den Reichsboten verschmäht worden sind. Monumental ist nun dieser Fries entschieden nicht, er ist auch eher Dekorationsmalerei als dekorative Malerei: ein großes Rankenornament, in das Wappen und

Schriftbänder verwoben sind, und aus dem sich einzelne Figuren lösen. Das Ganze erinnert stark an die Art Stucks, da er noch Zeichner an den Fliegenden Blättern war; die Mischung von Ornament und Figur ist auch eher witzig als gut. Zu loben ist jedoch die maßvolle, auf ein ruhiges Grau gestimmte Farbe. Doch eine besondere Bedeutung kommt dem Fries nicht zu, weder im Guten noch im Bösen.

Egger-Lienz strebt oft Ähnliches an wie Hodler: scharfen Ausdruck durch Bewegung, Verstärkung durch Wiederholung, durch Gleichgewicht und durch bewusstes Abweichen vom Gleichgewicht der Bewegungsmotive. Aber er malt seine Figuren so rund, so dick und ungeschlachtet (mit kleinen Köpfen und riesigen Händen und Füßen), dass sie aus der Bildfläche herausquellen und die teppichartige Wirkung einfach auflösen. Durch die Farbe, die tot und stimmungslos ist, wird das Ungeschlachte noch verstärkt. Als Fleischtöne sind Schattierungen zwischen Braunrot und Leichengrau gewählt. Alles andere hält sich auf der Skala schwarz, rot, braun und grau. Dass seine Gestalten Kraft ausströmen, ist gewiss nicht zu leugnen; die Zahl der seelischen Werte, die zum Ausdruck kommen, ist aber so gering, dass diese Bilder bald langweilig werden und als eine armselige Kunst erscheinen. Sein Fries „König Ezels Einzug zu seiner Hochzeit mit Kriemhilde“ zeigt uns Egger-Lienz auf neuen Wegen; er trachtet nach festlicher Farbwirkung und sucht mit seinen Figuren in der Fläche zu bleiben. So kommt er dem Ziel des Dekorativen entschieden näher; das Monumentale allein ohne dekorative Wirkung steht eben doch nur Architektur und Plastik zu.

Der Kuppelsaal zeigt wiederum Hodler als König der heutigen Monumentalkunst. Die beiden Riesenbilder, Aufstieg und Absturz vom Matterhorn, bringen hier den tiefsten Eindruck hervor. Sie zeigen noch die alte Malweise des Meisters, ein gedämpftes, weißes Licht, das alle Farbwerte einer grauen Skala nähert. Dabei ein sicherer, dem Rechtwinkligen oft sich anschließender Aufbau. Wolkenstreifen, die sich über die Bilder legen, lassen die Felsenwände zu schwindelnder Höhe aufklettern. Aber seltsam, trotz dem brutalen Gegenstand, dem grauen-erregenden Absturz: Hodler erscheint in diesen Gemälden, wie auch in den Einzelfiguren aus seiner neuesten Schaffenszeit, die

daneben angebracht sind, und in dem entzückenden alten „Dialogue intime“ als der Maßvolle, der in seinen Kunstgedanken zur Ruhe Herangereifte, als der Klassiker beinahe. Egger-Lienz muss als ein Anfänger in den Versuchen einer persönlichen Monumentalkunst daneben beurteilt werden, Louis Corinth im Triptychon „Golgatha“ fast als ein Genremaler, Ignacio Zuolaga mit dem schaurigen „Les Flagellants de l'Ecole du Christ“ als ein Effekthascher, der alle Farben dämpft, so sehr er kann, um das Blut der zerfetzten Rücken um so grausiger wirken zu lassen. Das ist wohl der Hauptgewinn dieser Ausstellung: der Beweis, dass Hodler, so persönlich auch seine Ausdrucksmittel sind, so folgerichtig er auch die größte Wirkung daraus zu ziehen weiß, im Vergleich zu jenen, die man oft an erster Stelle nennt, nicht durch brutales Dreinschlagen, sondern durch edle Mäßigung groß geworden ist.

* * *

In einem Doppelzimmer hat *Max Klinger*, wie der Katalog sagt, zirka 60 Malereien angebracht, und wer immer noch nicht glaubt, dass dieser Künstler maßlos überschätzt wird, dem ist hier Gelegenheit gegeben, sein Urteil zu berichtigen. Zuerst ein kleiner, quadratischer Raum, dessen Wände durch weiße Pilaster geteilt sind. Kapitäle von der blödesten Form, wie aus einem Lehrbuche. An einer Wand ist eine Nische zwischen zwei Pilastern ausgespart; rechts und links wurde die Hälfte von den Schäften weggesägt, so dass nun die halben Kapitäle über dem Hohlraum schweben. Über dem Gebälk der Pilaster wird ein gemalter Fries umgeführt, der durch schwächliche Balustren — die also die gleiche Last tragen müssen wie die Hauptpilaster — geteilt ist. Es braucht keine architektonischen Kenntnisse, es braucht nur etwas Überlegung, um zu erkennen, dass hier eine Fehlgeburt vorliegt, wie sie nicht mehr in der Raumkunstaussstellung einer Bezirksstadt geduldet würde. Und das ganz abgesehen von den kläglichen Einzelformen, die beweisen, dass Klinger an der kunstgewerblichen Bewegung der letzten Jahre innerlich nicht teilnahm, nicht einmal in der Form einer Abwehr. Die Türen sind hellblau, modeblau, moosgrün, lachsrosa — kurz in allen Kitschfarben gestrichen. Quer über jeden Türspalt ein Palmwedel, mitten auf den Füllungen pompeianische Figuren, die gewiss nach Vorlage-

heft ein mittelmäßiger Dekorationsmaler gemacht hat . . . nein, sagt der Wärter, der Herr Professor habe jeden Pinselstrich selber gemalt, die ganze Arbeit immer persönlich geleitet.

Die dekorativen Bilder sind durchaus nicht erfreulicher. Oben die üblichen Centauren, Tritonen und Nymphen, in bedeutungsloser Landschaft, ohne irgend einen Reiz des Einfalls oder der Darstellung; jeder Bierpalast zweiter Güte könnte sich heute Besseres leisten. Die großen Bilder ohne Beziehung zu einander, weder nach Inhalt noch nach Farbe, Form und Proportion. Kompositionswitzchen, wie man sie auf Radierungen dulden kann, aber niemals auf Monumentalbildern. Es ist nicht ein Vorurteil nach irgend einer „Schule“, wenn man diesen Raum ablehnt; es gibt keine Schule, weder eine alte noch eine junge, nach der man ein so unüberlegtes und schlecht gearbeitetes Werk gut finden könnte.

Durchaus neben Klinger gehört *Hermann Prell*, der auch einen eigenen Raum erhalten hat. Er stellt den höchsten Grad dessen dar, was man in Frankreich „pompier“ und in Deutschland Hurrahkunst nennt. Er ist, wenn man will, korrekter als Klinger; es fehlt ihm aber als letztem Epigonen der Barockkunst auch jede Spur von persönlichem Vortrag. Dass die Ausstellungsleitung beide aus den Sälen der Monumentalkunst ausgeschieden hat, ist ihr als hohes Verdienst anzurechnen.

ZÜRICH

ALBERT BAUR



EIN BODENREFORMER

Die Welt ist um ein Original ärmer. Vor einigen Tagen starb *Michael Flürsheim*, nach Henry George wohl der merkwürdigste Verfechter der Idee des Gemeineigentums an Grund und Boden. Er war ursprünglich Bankier, nachher Industrieller, Besitzer der Gaggenauer Eisenwerke. Ein steinreicher Mann und Rentenbezüger wandte er sich dem Problem der Beseitigung der privaten Grundrente zu. Die kapitalistische Produktionsweise wollte der frühere Eisenindustrielle hingegen nicht angetastet wissen; seine Theorien bewegten sich in diesem Punkte ganz in dem Gedankenkreise seines großen Vorläufers Henry George, mit dem er in Amerika persönliche Bekanntschaft gemacht hatte, aus der eine treue, durch Übereinstimmung der Gesinnung besonders innige Freundschaft wurde. Sein Hauptwerk, „der einzige Rettungsweg“, das am klarsten die urenigsten