



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Rosenberg, Adolf: Die Hauptströmungen der bildenden Kunst der
Gegenwart : 5. Pilotys Schule: Lenbach. Defregger.

urn:nbn:de:gbv:46:1-908

Buches*) — auf eine andere Möglichkeit hingewiesen, für die nicht minder gewichtige Zeugnisse beigebracht werden können. Oppl geht davon aus, daß die Berichte, die Wittich aufgefunden hat, und auf die er sich stützt, zunächst nur beweisen, daß bald nach der Eroberung Magdeburgs in Deutschland die Tradition umlief, Falkenberg oder die Magdeburger Bürger selbst hätten den Brand verursacht. Angesichts der verschiedenartigen Tendenzen, welche die Flugschriftenliteratur zur Zeit des 30jährigen Krieges, wie oben erwähnt, beherrschten, ist diese Einwendung nicht ohne weiteres von der Hand zu weisen, ja sie wird als vollständig begründet anzusehen sein, wenn es gelingt, weitere Documente beizubringen, welche einen noch unmittelbareren und noch unverfälschteren Ausdruck historischer Treue an sich tragen. Und ein solches Zeugniß ist in der That vorhanden; es findet sich in dem Psalmencommentar des Magdeburger Dompredigers Reinhard Bake oder, wie er nach der Sitte seiner Zeit sich nennt, Bakius und ist bisher noch unbeachtet geblieben.

(Schluß folgt.)

Die Hauptströmungen in der bildenden Kunst der Gegenwart.

5. Pilotys Schule: Lenbach. Defregger.

Als Lenbach nach Aufgabe seiner kurzen Lehrthätigkeit in Weimar wieder nach München zurückkehrte, machte er zunächst, bevor er sich neuer eigener Production zuwandte, selbst einen Lehrkursus durch. Hatte er sich schon früher mit dem Studium der classischen Meister nicht ohne Nutzen für seine eigenen Werke eingehend beschäftigt, so drang er jetzt auf praktischem Wege in die Geheimnisse ihrer Technik ein, indem ihm der Freiherr v. Schack den Auftrag ertheilte, nach Italien zu gehen und für seine Galerie, das Juwel unter den Privatsammlungen Deutschlands, eine Anzahl Copien classischer Meisterwerke anzufertigen. Der Auftrag kam seiner künstlerischen Individualität insofern entgegen, als er sich auf die Werke derjenigen Meister bezog, die in erster Linie Coloristen sind: auf Tizian, Giorgione, Rubens und Velasquez. Mit dem Studium dieser Künstler war er schon aufs innigste vertraut, und so konnte er die Galerie seines fein-

*) Vgl. die Notiz Oppls im 11. Bande der von ihm im Namen des thüringisch-sächsischen Vereins herausgegebenen „Neuen Mittheilungen“.

sinnigen Mäcens mit einer Anzahl von Gemälden bereichern, welche im Zauber des Colorits getrost den Vergleich mit den Originalen aushalten können. In der Zeichnung bleibt er freilich hinter ihnen zurück. Ihm fehlt die Energie der Linienführung, die Sicherheit in der Zeichnung der Unriffe, die Rubens mit Tizian und dieser mit Giorgione gemein hat.

Diese Vernachlässigung der Zeichnung, die sich auf den Schack'schen Copien allerdings weniger fühlbar macht als auf seinen Porträts, wo sie bis ins Beleidigende und Verletzende ausartet, mag auf den Bildungsgang Lenbach's, auf seinen späten Eintritt in den künstlerischen Beruf zurückzuführen sein. Was anfangs aber vielleicht nur Unvollkommenheit und Unsicherheit des Könnens war, wurde später zur Absicht, zur bewußten Coquetterie und wuchs schließlich zur Marotte aus. Es ist bedauerlich, daß vielen von den ersten Künstlern unserer Zeit, die berufen wären, neben den Ausgewählten aller Zeiten zu figuriren, jener Vorzug abgeht, der Raffael, Tizian, Veronese, Palma, Rubens, Rembrandt voll und ganz zu eigen war: nämlich volle geistige Gesundheit. Man mißverstehe diesen Ausdruck nicht. Er will keineswegs die Verstandeskkräfte einiger Koryphäen unserer zeitgenössischen deutschen Malerei verdächtigen, sondern nur auf den krankhaften Zug hinweisen, der sich in den künstlerischen Individualitäten eines Makart, Böcklin, Feuerbach, Gabriel Max, Munkacsy, Lenbach und vieler anderer bemerkbar macht. Bei den einen beeinflusst er die Wahl der Stoffe, bei den andern die Technik.

Daß der Porträtmaler Lenbach, wie er heute vor uns steht, in einer unerhört leichtfertigen Weise alles Körperliche, Hände, Arme, Schultern, das Beiwerk und die costümliche Folie behandelt und den Hauptaccent seiner Wirkung allein auf den Kopf legt, ist auch ein derartiger Zug, ein Ausfluß krankhafter Reflexion, die schließlich zur fixen Idee oder, was sich hübscher anhört, zum „künstlerischen Programm“ wird. Unsere gesammten Kunstverhältnisse tragen freilich auch einen Theil der Schuld, daß eine solche Mißachtung der Form überhaupt geduldet wird. Anfangs hielt man's für eine Flüchtigkeit, für das „Erbtheil des Genies“, das man einem sonst hervorragenden Künstler wohl zu gute halten darf. Als diese Nachlässigkeit aber immer wieder zurückkehrte und immer ärger wurde, merkte man die Absicht, und man wurde verstimmt. Aber da war es zu spät! Da war Lenbach bereits der in Wien und München höchst gefeierte Meister des Porträts, und wer nicht bedingungslos in den lauten Jubel einstimmte, welcher den auf allen Ausstellungen preisgekrönten Meister umbrauste, der wurde entweder kleinlichen Neides bezichtigt, oder es wurde ihm gar ein Verstandesmanco nachgesagt. Wir sagten, daß unsere Kunstverhältnisse die Schuld an dieser bedauerlichen Erscheinung tragen, welche dem Bilde eines begabten und interessanten Künstlers einen häßlichen Flecken anheftet. Lenbach

hat niemals einen vollständigen Academiecurfus durchgemacht und, wenn er auch einen solchen absolvirt hätte, würde er vielleicht trotzdem ein Verächter der Zeichnung geworden sein. Denn an unsern deutschen Akademien steht die Form leider nicht in der hohen Achtung, die sie in Paris genießt, nicht minder an der Ecole des beaux arts, nicht minder im Atelier des schulgerechten Akademikers, als in dem des kühnsten Naturalisten. Rücksichtslosigkeiten, wie sie sich Lenbach zu Schulden kommen läßt, würden in Paris unter keinen Umständen tolerirt werden und sind auch bei der sorgfältigen künstlerischen Erziehung, an welcher Maler und Bildhauer, Kupferstecher und Zeichner in gleichem Maße participiren, undenkbar. Gerade in dieser gründlichen Durchschnittsbildung, welche auf den ersten Blick durch ihr massenhaftes Auftreten so imponirend, ja verblüffend wirkt, liegt die Hauptstärke der modernen französischen Kunst, die hinsichtlich ihres geistigen Gehalts der unsrigen unzweifelhaft nachsteht. Wie ein Titane, der sein Haupt bis zu den Wolken erhebt, der mit seinem Scheitel die Gestirne rührt, aber auf schwachen, verkrüppelten Füßen steht, — so erscheint die deutsche Kunst seit Schongauer und Dürer bis auf den heutigen Tag: stets ein erhabenes, ideales Wollen, welches durch die Unzulänglichkeit des technischen Könnens in seinem noblen Aufschwunge gehemmt wird.

Frankreich wird von den meisten deutschen Künstlern als das Musterland der Kunst betrachtet: wir haben gesehen, wie gerade die Münchener Künstler diese den Deutschen angeborene Verehrung gelegentlich der internationalen Kunstausstellung bis zur Idololatrie steigerten, als sich die Franzosen herabließen, durch eine Sendung von Gemälden und Statuen der deutschen Ausstellung die Krone aufzusetzen. Aber gerade darin, wo sie unbedingt nachahmungswürdig, in dem hohen Respect von dem menschlichen Körper und in der eminenten Kenntniß desselben, lassen die deutschen Künstler ihr Vorbild am allerwenigsten auf sich wirken; nur in ihren Verirrungen folgen sie ihren Wegen.

Von den alten Meistern, die Lenbach so hoch verehrt und so gut kennt, hat er sicherlich nicht die Geringschätzung gelernt, welche er auf seinen Porträts allen Gliedmaßen mit Ausnahme des Kopfes zu Theil werden läßt. Es ist bekannt, welche eine bedeutsame Rolle gerade die Hand auf den Porträts eines Tizian, eines van Dyck, eines Holbein, eines Velasquez, eines Rembrandt spielt, wie die Hand nicht bloß zur Erzielung malerischer Contraste verwerthet wird, sondern wie sie gleichsam das Schlußkapitel der psychologischen Abhandlung bildet, welche jene Maler, die alle zugleich große Menschenkenner und Seelenkundiger gewesen sind, auf dem Antlitz niedergeschrieben haben. In der Hand klingt das oben angeschlagene Thema gleichsam aus; ihre Formen geben uns den Commentar zu manchem Zuge, der uns oben unklar geblieben ist. Die feine oder grobe Bildung der Finger, die Stärke oder Feinheit der Knochen,

die Textur der Haut, das Geflecht der Adern — alles wirkt einzeln und wirkt zusammen, um das Charakterbild zu vervollständigen. Es ist ein großer Genuß, diesem Zusammenhange auf den Porträts unserer classischen Meister nachzuspüren und die entsprechenden Parallelen zwischen den Formen der Hand und des Angesichts zu ziehen. Lenbach hat sich bis zu dieser Höhe niemals emporgeschwungen, und schon darum kann er trotz seiner großen Erfolge, die wir ihm nicht schmälern wollen, nicht darauf Anspruch erheben, als Porträtmaler mit Rembrandt, Rubens, van Dyck in einem Athem genannt zu werden.

Von den Copien, die er in Italien für den Freiherrn v. Schack anfertigte, dürfte „Die himmlische und irdische Liebe“ nach dem Gemälde Tizians in der Galerie Borghese die beste und nach den meisten Seiten hin vollendete sein. Nach seiner Rückkehr verwerthete er die gemachten Erfahrungen auch in einem Bildniß, dem des Malers L. v. Hagn, welches seine künstlerischen Tendenzen noch deutlicher aussprach als seine ersten Versuche im Porträtsfach, die hauptsächlich um ihrer Unsicherheit willen so viele Bedenken erregten. Indem er einen vollen Lichtstrom auf den Kopf ergoß, tauchte er alles übrige, Schultern, Brust, Hand, Kleidung, Beiwerk, in ein ausgleichendes Hellbunfel, wodurch das Bild allerdings einen Vorzug gewann: Harmonie und Geschlossenheit des Tons.

Dann unternahm er noch einmal eine längere Reise nach Italien und Spanien, wo er sich besonders in Madrid aufhielt und sich in die Schätze der dortigen Galerie vertiefte. Mehrere vortreffliche Copien für die Schacksche Sammlung, so namentlich das lebensgroße Reiterporträt Karls V. nach Tizian, waren die Frucht auch dieser Reise, die dazu beitrug, Lenbachs künstlerische Principien zu festigen und zu läutern. Er fand in Madrid Gelegenheit, sie auch in einigen Porträts hervorragender Persönlichkeiten zur Ausführung zu bringen.

Als er sich wieder in München heimisch niederließ, begann er eine sehr umfangreiche Thätigkeit zu entfalten. Vielleicht hat gerade seine originelle, eigen-sinnige, schrullenhafte Manier, die absonderliche, von dem Hergebrachten so vollständig abweichende Art der Auffassung viele seiner berühmten Münchener Zeitgenossen veranlaßt, sich von ihm à la Rembrandt malen zu lassen, und nachdem einmal erst das Eis gebrochen war, nachdem auch Damen den kühnen Schritt gewagt hatten, einmal auf allen Glanz der Aeußerlichkeiten zu verzichten und nur ihre „Seele“ dem Maler sitzen zu lassen, strömten ihm zahlreiche Aufträge von allen Seiten zu, deren er sich um so leichter entledigen konnte, als er eigentlich nur den Kopf malte und alles übrige flüchtig andeutete. Sein Ruf wuchs von Jahr zu Jahr, und heute hat er bereits eine Porträtgalerie geschaffen, in welcher kaum ein berühmter Zeitgenosse fehlt. Während eines zweijährigen Aufenthaltes in Wien, wo er sich einer besonders großen Beliebtheit

erfreut, entfaltete er gleichfalls eine lebhafte Productivität, die ihm allseitige Anerkennung eintrug.

In Berlin, wo er zuerst im Jahre 1872 mit einer Anzahl Porträts (Wagner und seine Frau, Liszt, Döllinger u. a. m.) erschien, erfreut er sich keiner so unbedingten Anerkennung. Obwohl man seine Vorzüge als Menschenkenner und seine coloristische Virtuosität zu schätzen weiß, setzt man sich nicht so leicht über die Nachlässigkeiten seiner Zeichnung hinweg. Man wurde sogar aufs tiefste verstimmt und verletzt, als Lenbach im Jahre 1874 ein Porträt des deutschen Kaisers ausstellte, an welches man noch heute nicht zurückdenken kann, ohne in Enttäuschung zu gerathen. Um dem Vorwurfe etwaiger Voreingenommenheit gegen die Münchener Schule zu entgehen, enthalte ich mich eines eigenen Urtheils über diese durch und durch verwerfliche Arbeit und citire dafür die Worte, in welche ein so maßvoller und ruhiger Beurtheiler wie R. Dohme in Berlin sein Verdict gekleidet hat. „Was die Auffassung anbelangt,“ sagt er in der „Kunstchronik“ von 1874, „so kann dieselbe kaum unedler gedacht werden. Wie ein alter ausgetragener Schlafrock hängt die Uniform um den müde zusammengesunkenen Körper. Selbst im Falle, daß der Künstler den greisen Fürsten in einem Augenblicke der Ermattung in bequemem Hausrocke so gefunden, so malt man doch gerade einen Fürsten und noch dazu einen Mann, dessen im Alter noch auffallend frische Haltung die Bewunderung aller, die ihn kennen, erregt, nicht so. Der Kopf ist ähnlich, scharf charakteristisch, wenn auch nicht gerade mit Betonung der lebenswürdigen Eigenschaften, und mit großem Geschick gemalt. Er verdient deshalb insofern alles Lob. Aber die Malweise selbst, gerade das, was Lenbachs Ruhm ausgemacht! Zunächst scheint es mir höchstens gelegentlich als Spielerei berechtigt, ein altes Bild so nachzuahmen, wie es der durch die Jahrhunderte getriebte Firniß und die mit ihm zusammengewachsene Patina von Staub und Schmutz heut erscheinen läßt; aus solchen technischen Kunststücken seinen eigensten Stil fürs Leben herauszubilden, ist aber bedenklich, weil eine Unwahrheit dahinter liegt. Eine zweite ist dann das mühsame, sorgfältige Imitiren der Prima-Malerei. Wo wir Bilder von Rubens oder van Dyck in flüchtigen genialen und breiten Strichen auf die Leinwand hingeworfen sehen, da erregt die technische Virtuosität mit Recht unsere Bewunderung. Sieht man aber, wie ein Nachahmer sich abmüht, mit ganz dünnen Terpentinfarben untermalt, dann wieder mit Bimstein schleift, um von neuem mit dünnflüssiger Farbe, jetzt aber sehr saftigem Pinsel die Retouchen aufzusetzen, nur um den Anschein der Prima-Malerei zu gewinnen, so ist dies trotz allen Talentes, trotz der großen coloristischen Begabung nichts als eine reine Effecthascherei, berechnet, den unkundigen Betrachter durch Anklänge an die berühmtesten Meister zu täuschen.“ Wenn der Verfasser dieser scharfsinnigen Analyse, welche die Schwächen der

Lenbachschen Manier unnachsichtlich bloßlegt, am Schlusse derselben sagt, das von Lenbach angewendete Malverfahren räche sich dadurch, daß die viel zu viel mit Terpentin getränkte Farbe sich mit der Zeit zusammenziehe und der weiße Untergrund der Malerei spinnwebenartig durch sie hindurchbreche, so hat er dem technischen Raffinement Lenbachs noch zu wenig zugetraut. Lenbach, sagt Friedrich Pecht, sein Apologet, war „niemals naiv, sondern von Hause aus durchaus reflectirend und bewußt“, und so ist auch das Durchscheinen des weißen Untergrundes und das Mitspielen der groben Textur der Leinwand nicht eine Folge der Zeit, sondern ein von Lenbach von vornherein beabsichtigter Effect, um die Illusion des Beschauers, er habe ein altes Bild vor sich, vollständig zu machen.

In der jüngsten Zeit hat Lenbach den Versuch gemacht, seine Nonchalance aufzugeben und nach größerer Genauigkeit in der Zeichnung zu streben. Nach dieser Richtung hin zeichnen sich die für die Berliner Nationalgalerie gemalten Bildnisse des Fürsten Bismarck und des Grafen Moltke vor allen seinen früheren Arbeiten vortheilhaft aus. Das malerische Princip ist freilich das alte geblieben: unter scharfer von oben einfallender Beleuchtung hebt sich der Kopf in kräftiger Plastik von einem dunklen Hintergrunde ab, ein schwächerer Lichtstrahl fällt auf die Hände, während sich Rock, Mantel und Uniform fast mit dem Hintergrunde zu einem Gesamttone vermählen, und wenn auch die Hände besser gezeichnet und wenigstens menschenmöglich sind, so fehlt ihnen doch jede feinere Individualisirung. Von Moltkes Hand, die um ihrer „sprechenden“ Feinheit willen berühmt ist, sieht man nur zwei plumpe, fleischige, in dem Verhältniß zur Figur völlig verfehlte Finger, welche den von der linken Schulter herabgeglittenen Mantel vorn zusammenhalten.

Bismarck, der in einen schwarzen Gehrock und in eine schwarze bis an den Hals geschlossene Weste gekleidet ist, stützt ein Paar schwammiger Cyclophenhände, denen man keine Spur von der Energie, von der schneidigen Kampfbereitschaft ihres Besitzers ansieht, auf die hohe steife Lehne eines rothen Sammetessels. Ebenso schwammig und ungeschickt ist der Körper, hinter dem man kaum einen Knochen, geschweige denn ein ganzes Knochengeriüst oder eine Sehne vermuthet. „Auf dem Körper eines Silen der Kopf eines Tigers“, so hat ein unbefangener Berichterstatter den Eindruck dieses Bildes geschildert, welches trotz seiner imponirenden Lebensfülle und trotz mancher frappanter Einzelzüge der gigantischen Persönlichkeit des deutschen Reichskanzlers und seinen geistigen Qualitäten keineswegs gerecht wird. Die Skizzen, welche Lenbach in Rissingen und Barzin nach der Natur angefertigt hat, ließen eine außerordentliche Leistung erwarten. Namentlich in dem Rissingener Entwurf sprühten die Augen des gewaltigen Mannes förmlich Blitze: so denkt man sich in der That den Juppiter tonans, vor dessen

Augenzwinkern eine Welt zittert, so denkt man sich die Incarnation deutscher Energie, deutscher Zähigkeit und deutscher Genialität, die seit Luthers Tode zum ersten Male wieder unter uns wandelt. Aber wie viel von dieser genialen Inspiration des Künstlers, die ihm unter einem glücklichen Sterne kam, ist auf dem Wege bis zur Ausführung verloren gegangen! In der Absicht, alle Zufälligkeiten der Haut und der Musculatur wiederzugeben, hat der Künstler die großen, charakterisirenden Linien aus den Augen verloren. So ist sein Porträt zwar ein Meisterwerk hinsichtlich der rein photographischen Ähnlichkeit geworden, man wird auch eine Anzahl charakteristischer und wahrer Züge darin finden; aber dem Ganzen fehlt jene geistige Hoheit, jene imponirende Ueberlegenheit, jene absolute Sicherheit in der Berechnung, jenes Bewußtsein von der Größe der ihm übertragenen Mission, also jene Summe von sittlichen und geistigen Eigenschaften, welche den Fürsten Bismarck in den gefährlichsten Momenten seines Lebens gestählt und ihn zu einer jener seltenen Persönlichkeiten gemacht haben, zu welchen bereits die Mitwelt entweder mit begeisterter Bewunderung oder mit scheuer Furcht emporblickt. Wie auf dem oben geschilderten Bilde des Kaisers fehlt es wiederum an Adel der Auffassung und an Vornehmheit der Haltung. Der eiserne Kanzler im bequemen Civilrock ist schon an und für sich eine befremdliche Erscheinung, und nun diese saloppe Haltung, diese schlaffen Züge mit dem Ausdruck der Müdigkeit, die ja wohl vorübergehend den Fürsten ebenso sehr überkommen mag wie jeden anderen Menschen! Aber solche Momente hält man nicht fest, und am allerwenigsten, wenn man über eine so hervorragende Kraft in der Wiedergabe des Lebens, die in ihrer allgemeinen Wahrheit sich beinahe zum Unheimlichen steigert, verfügt, wie es Lenbach kann. Ein gutes Porträt bleibt das Bildniß des Reichskanzlers trotzdem, wenn es auch das ganze Wesen seiner Persönlichkeit nicht erschöpft und vornehmlich Hoheit und Adel der Erscheinung vermissen läßt. Das Beste daran ist jedenfalls das Auge, dessen Wirkung freilich wiederum durch die wenig edel behandelte Umgebung, besonders der unteren Lider, geschmälert wird. Im Auge spricht sich die geistige Größe des Mannes am deutlichsten aus, die Weitständigkeit des Politikers, der vermöge seines eminenten Scharfblicks stets der Herr der Situation ist.

Das Bildniß Moltkes wird der geistigen Bedeutung des Dargestellten in erheblich höherem Grade gerecht. Das Auge spricht auch hier das erste Wort, aber die feingeschnittene Nase, die hohe Stirn, die energisch zusammengekniffenen Lippen sind ebenso sehr beredte Zeugen für die Gedankenarbeit des Mannes. Wenn man etwas vermißt, so wäre es höchstens der elegisch-melancholische Zug, welcher als Erinnerung an trübe Lebenserfahrungen bisweilen die Augen und Mundwinkel des Feldmarschalls umspielt. Aber der Maler hat wohl in erster

Linie das Bild der großen historischen Persönlichkeit festhalten wollen, in welches derartige intime Züge nicht hineinpassen.

Wir haben gesehen, daß sich der künstlerische Entwicklungsgang Lenbachs in stetig aufsteigender Linie bewegt hat. Bei der Energie seines Strebens, die er bei vielen Gelegenheiten bekundet, ist die Hoffnung nicht ausgeschlossen, daß er auf der Bahn, die er mit den Bildnissen Moltkes und Bismarcks betreten hat, weiter fortschreiten und zu den bereits abgelegten Eigenheiten, Marotten und Verkehrtheiten noch manche andere abthun wird. Lenbach ist ohne Zweifel der bedeutendste Bildnißmaler, der bis jetzt in der Hauptstadt zur Reise gelangt ist, so bedeutend, daß keiner der Zeitgenossen mit ihm im Porträtsach einen Vergleich aushalten kann.

Wie Lenbach seine Bedeutung dadurch erreicht hat, daß er sich von der ganzen Art seines Lehrers emancipirte, so hat auch derjenige Künstler, welcher die erfreulichste und am meisten sympathische Erscheinung in der Schule Pilotys bildet, Franz Defregger, nur noch sehr wenige Berührungspunkte mit dem Meister, der seine ersten künstlerischen Schritte geleitet. Schon das Stoffgebiet, welches sich Defregger erschloß, ist das gerade Widerspiel zu der flitterhaften, nur auf prunkenden Schein bedachten Theaterwelt Pilotys.

Eines Tiroler Bauern Sohn, wurde Franz Defregger, der am 30. April 1835 das Licht der Welt erblickte, mit den Kindern, Hunden und dem Federvieh seines Vaters aufgezogen, und diese seine erste Umgebung befruchtete seine künstlerische Phantasie derartig, daß er schon als Kind während des Viehhütens die Thiere nachzeichnete oder in Holz schnitzte. Zwei große Italiener, Giotto und Andrea Sanfovino, begannen ebenfalls damit ihre künstlerische Laufbahn. Man ist nur zu sehr geneigt, solche Erzählungen für apokryph zu halten, weil man sich nur schwer zu erklären vermag, wie der künstlerische Trieb ohne jeden äußeren Impuls in einer einsamen Menschenseele erwachen kann. Aber Defregger hat selbst ausführlich erzählt, wie er schon als Kind allerhand Thiere aus Kuchenteig formte und aus Rüben und Kartoffeln schnitt, wie er mit der Scheere aus Papier Figuren und Landschaften schnitt und schließlich zu einem Bleistift kam, mit dem er nicht nur alle Blätter, deren er habhaft werden konnte, sondern auch alle Wände bemalte. Ein solches elementares Erwachen der Phantasie in einer Umgebung, die keine Spur von künstlerischem Empfinden hat, gehört eben zu den Wundern, zu den Räthseln der Schöpfung, die man nicht bis auf ihre letzten Ursachen verfolgen kann. So sehr man sich abmüht, bleibt immer noch ein irrationaler Rest, vor dem der menschliche Geist fassungslos Halt macht. Defreggers väterlicher Hof gehört zur Gemeinde Stronach; er liegt auf dem Felsberg, der das Drauthal vom Möllthal scheidet, am Ausgange des Pusterthals. Wie Tizian blickte auch der junge Defregger auf die Dolomitriesen.

Aber sie waren es nicht, welche seine Phantasie später entflammen sollten, sondern der kernige Menschenschlag Tirols und seine ehrenvolle Geschichte. Als Defregger zweiundzwanzig Jahre alt war, starb sein Vater, bei dem er bis dahin als Knecht gearbeitet hatte, und der Hof fiel ihm zu. Bei der Bewirthschaftung desselben benahm er sich jedoch so ungeschickt, daß ihm das Leben als Bauer bald verleidet wurde. Er verkaufte sein Anwesen für 15000 Gulden und machte sich, nunmehr vierundzwanzig Jahre alt, auf den Weg nach Innsbruck zu dem Bildhauer Stolz, an welchen ihn der Pfarrer seines Dorfes empfohlen hatte. Stolz sah jedoch bald ein, daß Defregger mehr Talent zum Malen hatte, und rieth ihm, sein Heil in München bei Piloty zu versuchen. Da er selbst gerade nach München reiste, nahm er den Tiroler Bauernburschen mit und führte ihn bei Piloty ein, der gerade — es war 1860 — an seinem Nerobilde malte. Piloty nahm sich des schüchternen Fremdlings zwar freundlich an, mußte ihn aber, da er doch keine systematische Vorbildung besaß, zunächst in die Vorbereitungsclassse der Akademie verweisen, die er binnen Jahresfrist absolvirte. Dann erst wurde er in die Malklasse der Akademie aufgenommen, fand aber dort nicht die Förderung, die er erwartete. Da ihm auch das Münchener Klima nicht zuträglich war, folgte er der Einladung eines Freundes nach Paris, wo er fünfviertel Jahre blieb. Wie er selbst erzählt, machte er auch dort keine sonderlichen Fortschritte, wenigstens nicht in technischer Hinsicht. Durch das, was er sah und studiren konnte, bildete er aber seinen Geschmack, und das ist eine Errungenschaft, die ihm später sehr zu gute kommen sollte. Durch alle Bilder Defreggers geht ein vornehmer Zug, ein reines, echt künstlerisches Empfinden; nirgends verleht uns eine Rohheit, nirgends stört uns eine Unbeholfenheit im Ausdruck oder eine Unzulänglichkeit des Könnens. Vollkommene Klarheit in der Erzählung des Vorgangs ist einer der Hauptvorzüge seiner Kunst.

Als er nach München zurückkehrte, um in das Atelier Pilotys einzutreten, war der Meister gerade auf einer längeren Badereise abwesend. Defregger begab sich daher in seine Heimat, ließ sich dort auf einer Alm nieder und malte den ganzen Sommer hindurch Studien nach der Natur. Damals mag ihm zu voller Klarheit aufgegangen sein, wozu er eigentlich in der Malerei berufen war. Er machte sich auch bald an die Composition eines Bildes, welches er noch unvollendet mit sich nahm, als er im Herbst 1864 wieder nach München zurückkehrte und nunmehr in das Atelier Pilotys eintrat. Mit diesem seinem ersten Bilde begegnete ihm, als er schon ein Jahr daran gearbeitet hatte, das Unglück, daß es beim Trocknen am Ofen zerriß. Unverdroffen begann er es von vorn, und nachmals ist dieses sein Erstlingswerk, welches die Heimkehr eines verwundeten Tiroler Wilderers in seine Hütte darstellte, in die Württem-

bergische Staatsgalerie nach Stuttgart gekommen. Abgesehen von der schweren, trüben Färbung zeigte es bereits einen Theil der Vorzüge, welche Defregger zuerst in vollem Maße auf einem 1868 vollendeten, figurenreichen Bilde „Speckbacher und sein Sohn“ entfaltete.

Auf allen Defregger'schen Gemälden spielt das Gegenständliche eine so große Rolle, daß man eine Volks- und Culturgeschichte Tirols schreiben müßte, wollte man dieselben so eingehend und erschöpfend behandeln, wie sie es meistentheils verdienen. Das Technische tritt fast immer zurück, und wo es sich irgendwie geltend und bemerklich macht, tritt es eher störend als fesselnd auf. Defregger ist ein perfecter Zeichner, der sich nur selten einer Nachlässigkeit schuldig macht; seine Modellirung ist kräftig und plastisch, und die Färbung reicht in den meisten Fällen aus, um seine Gedanken zum entsprechenden Ausdruck zu bringen. Er, der seelen- und gemüthvollste unter den Schülern Pilotys, die es zu irgend welcher Bedeutung gebracht haben, ist zugleich der schwächste Colorist oder doch wenigstens ein Maler, dem die Farbe niemals Selbstzweck ist, sondern der das Colorit immer der Composition unterordnet. Oft freilich wird seine Farbe bunt und hart, und dem Fleischtone fehlt es bisweilen an Zartheit, Natürlichkeit und Frische. Aber diese Mängel treten gewöhnlich hinter der Lebenswahrheit und Energie der Charakteristik und hinter der Liebenswürdigkeit des Humors zurück, der fast alle seine Darstellungen erfüllt.

Speckbacher, nächst Hofer der bedeutendste Führer der Tiroler während des Aufstandes von 1809, hatte seinen zehnjährigen Sohn Andres, der vor Kampflust glühte, nach Hause geschickt, um ihn von den Unruhen fern zu halten. Aber der Knabe war, trotz des strengen väterlichen Verbots, davongelaufen, hatte sich einem Zuge Tiroler, die zur Schaar Speckbachers stoßen wollten, angeschlossen, und, als der Vater in einer großen Wirthsstube zu St. Johann gerade Kriegsrath hält, tritt der kühne Sohn inmitten seiner Landsleute vor ihn. Speckbacher blickt, halb zornig, halb stolz, auf den kleinen Helden, für den ein Alter Fürsprache einlegt. Ein Bild von solcher schlichten Natürlichkeit, von solcher Wahrheit und Mannigfaltigkeit des Ausdrucks war bis dahin aus der Schule Pilotys noch nicht hervorgegangen, und daraus erklärte sich zum Theil das große Aufsehen, welches das Bild zunächst in München und dann auch anderwärts erregte. Die Lebenswahrheit in der Charakteristik der dargestellten Personen hatte Defregger freilich zumeist dadurch erreicht, daß überall Porträtstudien zu Grunde liegen, welche er in Tirol nach der Natur gemacht hatte. Der patriotische Künstler lehnte alle verlockenden Anerbieten, welche ihm für dieses Bild gemacht wurden, ab und überließ dasselbe für den geringen Preis von 1200 Gulden dem Ferdinandeum in Innsbruck.

Das historische Gebiet, welches er mit seinem Erstlingswerke so erfolgreich

betreten hatte, fesselte ihn vor der Hand nicht in einem solchen Grade, daß er sich ihm ausschließlich gewidmet hätte. Obwohl er später noch in größerem Maßstabe nach dem Vorbeer des Historienmalers strebte, ist Defregger doch recht eigentlich Genre- oder vielmehr Sittenmaler im Stile der Holländer, wenn auch einseitiger und exklusiver als diese, da er in seinen Bildern grundsätzlich nur die liebenswürdigen und angenehmen Seiten der menschlichen Natur hervorkehrt. Seinem Stile und seiner Ausdrucksweise nach ein vollkommener Realist, der seine Ideale nur im Leben sucht und findet, hat er in seiner Art zu sehen und aufzufassen doch einen völlig idealistischen Zug. Wie der Berliner Genremaler Friedrich Eduard Meyenheim, der für die Harzer und Thüringer Bauern ungefähr das ist, was Defregger für die Tiroler, sieht dieser das Leben nur von seiner heiteren und harmonischen Seite. Alles Grelle, Rohe und Mißthönige existirt für seine Kunst nicht, und selbst ein Gegenstand wie der „Ringkampf in einer Scheune“ wird durch seine Auffassung gewissermaßen geadelt. Es war das nächste Bild, welches er nach dem „Speckbacher“ vollendete, und auch dieses frappirte wiederum durch die Lebendigkeit, Wahrheit und Mannigfaltigkeit des Ausdrucks, der sich in den Gesichtern der Umstehenden kundgibt, welche mit größter Spannung auf den Moment warten, in welchem die lauernden Ringer an einander gerathen werden. In der coloristischen Ausführung der hinteren Figuren machte sich eine gewisse Flaueit bemerkbar, die jedoch hier noch durch das Hellbunzel des Fonds etwas bemäntelt wurde. Ein zweites Genrebild aus dem tiroler Leben „Die Brüder“ stellte die erste Begegnung eines von der Schule in das Vaterhaus heimgekehrten Knaben mit einem während seiner Abwesenheit geborenen Brüderchen in höchst drolliger Weise dar.

Während er mitten im glücklichsten Schaffen an einem großen Altarbilde mit der heiligen Familie für die Pfarrkirche seiner Heimat arbeitete, überfiel ihn plötzlich eine heftige Gliederkrankheit, die ihm das Gehen und Stehen unmöglich machte, so daß er liegend malen mußte. Alle ärztlichen Bemühungen scheiterten an der Hartnäckigkeit des Leidens. Er siedelte schließlich nach Bozen über, wo er von dem milderen Klima Genesung hoffte; aber sie wurde ihm erst nach einem zweijährigen Schmerzenslager durch die Hand eines Dölsbacher Bauern-Doctors, der mit Erfolg den Baunscheidtismus anwendete und ihn in acht Tagen curirt haben soll.

Berlin.

Adolf Rosenberg.