



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Rosenberg, Adolf: Die Hauptströmungen in der bildenden Kunst der Gegenwart : 6. Pilotys Schule: Franz Defregger. Matthias Schmid. Alois Gabl.

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

Die Hauptströmungen in der bildenden Kunst der Gegenwart.

6. Pilotys Schule: Franz Defregger. Matthias Schmid.
Mois Gabl.

Nachdem Defregger von seiner Gliederkrankheit genesen war, hielt er sich noch zwei Jahre in Bozen auf, dessen Klima, welches die Vorzüge des italienischen Himmels mit denen einer Herz und Geist erfrischenden Bergluft verbindet, gewiß nicht ohne Einfluß auf seine Wiederherstellung gewesen ist. Sein Geist war nie gelähmt worden, und nachdem nun auch die alte Kraft wiedergekehrt war, schuf er eine Reihe von Genrebildern, in welcher sich die alte, gemüthvolle Liebenswürdigkeit und Heiterkeit in ungetrübter Frische zeigte.

Den ersten Stoff wählte er aus dem bunten Volksleben Wälschtirols, wo sich als auf der Grenzscheide zweier Nationen der dunkeläugige Romane mit dem helläugigen Germanen zum ersten Male begegnet, wo dem vom Norden kommenden Reisenden der Contrast zwischen zwei Volksnaturen zum ersten Male ins Auge springt. Ein italienischer Bettelmusikant producirt mit seinen beiden Kindern vor einer aus zahlreichen Gliedern bestehenden Tiroler Bauernfamilie seine gewerbsmäßige Kunstfertigkeit. Er findet ein ungemein dankbares Publikum; je nach den geistigen Capacitäten des Einzelnen spricht sich die Theilnahme in fassungloser Bewunderung, in andächtigem, verständnißvollem Zuhören oder in fröhlicher Stimmung aus. Auch der künstlerische Vorzug dieses Bildes liegt in der Mannigfaltigkeit der Charakteristik, welche hier nicht bloß durch Alter und Temperament bedingt wird, sondern noch durch die verschieden geartete Aufmerksamkeit, welche ein Jeder der Anwesenden dem Gesange und dem Guitarrenspiel zuwendet. Auf die „Bettelmusikanten“ folgte der „Ball auf der Alm“ mit dem berühmten Schuhplattltanz zwischen einem alten Holzknecht und einer jungen Sennerin, einer Scene voll köstlichen Humors, das „Mittagsgebet“, welches dem Jüngsten einer aus fünf Köpfen bestehenden Kindergesellschaft von der alten Großmutter gelehrt wird, besonders anziehend durch die glückliche, in keinem Zuge gekünstelte Naivetät der Kindergesichter, durch die ungezwungene Natürlichkeit der Posen, durch das fein abgewogene Verhältniß der einzelnen Theile der Composition zu einander und zum Ganzen und durch das reizvolle Spiel des Sonnenlichts in dem halbdunklen Raume, der „Sonntagnachmittag“, eine ähnliche Idylle aus dem Familienleben u. a. m.

In Bozen entstand auch das berühmte „Preispferd“, ein wackerer Bauern-

gaul, der in München auf dem Octoberfest prämiirt worden ist und nun im Triumph, mit Bändern und Schleifen geschmückt, in das heimatliche Dorf zurückgeführt wird, wo er natürlich neben einer Schaar von Bewunderern auch Neider und Verkleinerer seiner unzweifelhaften Verdienste findet. Wiederum überrascht auf diesem Bilde, welches, für die Wiener Weltausstellung gemalt, den Ruf Defreggers auch über München und die Kreise seiner Landesgenossen hinaus=trug, außer der Mannigfaltigkeit in der Charakteristik, der Reichthum an typischen Gestalten, die außerordentliche Lebendigkeit und Natürlichkeit des Künstlers, die auch auf anderen Gemälden, deren Stoffe poetischer sind, keinen ungesunden, sentimentalen Zug aufkommen läßt. In der Heimat des Malers sollte man dem Bilde übrigens nicht dieselbe Bewunderung, welche es bei dem internationalen Publikum in Wien fand, das sich einer fast völlig neuen Erscheinung gegenüber sah. In Innsbruck erkannte man sogar in demselben einen Rückschritt gegen frühere Leistungen des Künstlers, namentlich gegen den „Ball auf der Alm“, und schärfere Beobachter entdeckten sogar bedenkliche Verzeichnungen, die man bis dahin Defregger nicht zum Vorwurfe gemacht hatte.

Es mag sein, daß die Isolirtheit, in welcher sich Defregger in Bozen befand, auf die weitere Ausbildung seiner specifisch technischen Qualitäten nachtheilig eingewirkt hat, und diese Wahrnehmung veranlaßte ihn, der gastlichen Stadt, welche seitdem die Erinnerung an ihn in rührender Treue bewahrt, den Rücken zu kehren, um wieder nach München zu gehen und aus der lebendigen Wechselwirkung emporstrebender Kräfte für sich Nutzen zu ziehen. Sein mehrjähriger Aufenthalt in Bozen ist im Hinblick auf die Förderung des geistigen Lebens und die Erweckung des ästhetischen Sinnes in der von der Natur so außerordentlich begünstigten Bergstadt und ihrer herrlichen Umgebung nicht zu unterschätzen. In dieser gottbegnadeten Natur ist leider das Unkraut des Fanatismus und der Unduldsamkeit mächtiger als irgendwoanders emporgeschossen, und, im Gegensatz zu den früheren Traditionen des Katholicismus, macht sich daneben ein kunstfeindliches Element geltend, welches nur die Heiligenbilder, Deldrucke und Farbenlithographien schlechtesten Sorte, die oft wie eine abschreckende Carriatur wirken, von seinem Banne eximirt. In diese dunkle Atmosphäre fielen die Defreggerschen Bilder, welche in jeder Tirolerbrust verwandte Saiten berührten, die intimsten Fasern des Herzens vibriren machten, wie freundliche, reinigende Lichtstrahlen. Zu dem Gefühl, hier durch die Kunst das verwandte, gleichartige Wesen in seiner ganzen Innerlichkeit erfaßt und in seiner im Grunde doch treuherzigen, von Pfaffenlist noch nicht völlig verdorbenen Schlichtheit dargestellt zu sehen, gesellte sich der patriotische Stolz, der sich sagen durfte: Der dies schuf, ist aus unserer Mitte hervorgegangen, war ein Bauer wie wir! Durch diese Canäle hat in Bozen und Umgegend, ja in ganz Tirol

bis über Innsbruck hinaus ein Defreggercultus Eingang gefunden, der sich seine Stelle neben dem Cultus der Heiligenbilder, welcher bisher fast ausschließlich das nicht sehr bedeutende Kunstbedürfniß deckte, erobert hat, und man darf den glücklichen Zufall preisen, der gerade einen Künstler von so scharf ausgeprägtem Schönheitsdrange und Schönheitsgefühl wie Defregger zum Gegenstande nationaler Verehrung machte. In einem Lande, wo bis dahin der Jesuitenstil in seiner prunkenden Unwahrheit, in seiner gedankenlosen, aber die Menge berauschenden Prahlucht alles künstlerische Empfinden beherrscht hat, ist die Einbürgerung der schlichten Defreggerschen Kunstart doppelt erfreulich. Nicht bloß in den Städten haben die Schaufenster der Buch- und Kunsthändler den Reproductionen Defreggerscher Bilder eine breite Stelle eingeräumt, die Hausfirer haben Stiche, Photo- und Lithographien bis hinauf in die einsamsten Gebirgsdörfer getragen und überall willige und zahlreiche Käufer gefunden. Freilich berührte Defregger auch zur Zeit, als sich sein Aufenthalt in Bozen seinem Ende näherte, die Stelle, wo der Tiroler am meisten sterblich ist, das Capitel, in welches sich die ruhmvollen Erinnerungen seiner historischen Erinnerung zusammendrängen, den Franzosenkrieg von Anno 1809.

Zum ersten Male seit dem Speckbacherbilde, das seinen Namen bekannt gemacht hatte, verließ er wieder das Gebiet der Idylle, um sich der Historie zuzuwenden, wobei er wieder mit richtigem Tact sich auf ein räumlich geringes Maß beschränkte. Die Forderung, daß ein Historienbild mindestens lebensgroße Figuren aufweisen müsse, ist ja ein veralteter Schulbegriff, dessen Verfehrtheit heute nicht mehr der Widerlegung bedarf. Nicht in den räumlichen Dimensionen, sondern in der charakteristischen Erfassung des Gegenständlichen, in der richtigen Behandlung des Zeit- und Localcolorits und in der vollkommenen geistigen Durchdringung des Stoffes ist das Wesen nicht bloß der Historienmalerei, sondern auch jedes anderen Zweiges der Malerei zu suchen. Wir fragen heute: Steht das gewählte Maß im Verhältniß zur Bedeutung des Gegenstandes? und, wenn diese Frage eine befriedigende Antwort gefunden hat, fragen wir weiter: Steht das geistige und technische Können des Malers im richtigen Verhältniß zu der räumlichen Größe seines Gegenstandes? Cornelius, Kethel, Schnorr von Carolsfeld vermochten lebens- und überlebensgroße Figuren mit Geist und Leben zu erfüllen, so lange sie nicht mit der Farbe zu rechnen hatten. Bei Kaulbach ist das schon zweifelhaft. Von den beiden Hauptseiten seiner Thätigkeit ist die als Illustrator, als witziger Satiriker die angenehmere. Seinen Gestalten in großem Maßstabe, wie wir ihnen auf den monumentalen Malereien in München und Berlin begegnen, fehlt es nicht an einschmeichelnder Eleganz und Zierlichkeit, an Witz und Piffigkeit, dafür aber an Energie und höherem geistigen Leben. Gussow kann struppige Bauern und dralle Mädchen in Lebens-

größe malen, weil er über so eminente coloristische und zeichnerische Fähigkeiten gebietet, daß auch die an sich uninteressantesten und gleichgiltigsten Partien eines Gemäldes malerisch interessant werden können. Defregger geht dieser Vorzug fast völlig ab. Auch diejenigen seiner Genrebilder, auf denen eine geringere Figurenzahl geringere technische Schwierigkeiten bereitet, fesselten stets mehr durch den Reiz des Gegenständlichen, als durch technische Vorzüge, die wir heute nicht mehr missen können, wenn anders wir nicht die malerischen Feinheiten, welche Rembrandt und die holländischen Sittenmaler, die Ostade, Dou, Pieter de Hooch, van der Meer von Delft u. a., in die Kunst eingeführt haben, als überflüssig und ohne Belang wieder über Bord werfen wollen. Dou und Pieter de Hooch bewegten sich in einem ebenso beschränkten Kreise von Gestalten wie Defregger. Aber sie wissen durch coloristische Feinheiten und pikante Lichteffecte der Gefahr der Monotonie geschickt zu entgehen, während Defregger, nachdem er den Vorrath seiner Gestalten mehrere Male erschöpft hat, bereits anfängt, einförmig zu werden.

Im Jahre 1873, als die zweite Episode aus dem Franzosenkriege „Das letzte Aufgebot“ entstand, war freilich davon noch nichts zu merken. Trotz seiner coloristischen Mängel hat dieses Bild unter allen Defreggerschen Schöpfungen die nachhaltigste Wirkung hervorgerufen, die nach meinem Gefühl nicht einmal von dem über Gebühr gepriesenen Hoferbilde erreicht worden ist. Sie wird in erster Linie wiederum der außerordentlichen, fast auf die Spitze getriebenen Energie in der Charakteristik und der echt tragischen, von jedem sentimental oder larmoyanten Beigeschmack freien Grundstimmung verdankt. In der Frühe eines Septembermorgens schreitet eine Schaar von wetterharten Greisen unter Anführung eines Genossen die Straße eines Tiroler Dorfes entlang. Ein furchtbarer Ernst prägt sich in ihren Mienen aus. Der Beschauer hat das sichere Gefühl, daß es sich hier um einen Kampf handelt, der nur mit Sieg oder Tod ein Ende nimmt. Das sieht er an den furchtbaren Waffen, mit denen sich die Alten bewehrt haben, an den aufgerichteten Sensen, deren Stücke mit spitzen Stacheln beschlagen sind, an den seltsamen Büchsen, mit denen man gewöhnlich den Gamsbock nicht schießt, das sieht er an dem Abschied, den einer der Greise von seinem Eheeweibe nimmt. Thränenlos steht sie vor ihm, sie drückt ihm krampfhaft die Hand, sie weiß, daß er nicht wiederkommt, aber sie weiß auch, daß es so und nicht anders sein kann. Bergräunte Weiber mit ihren Kindern, ein Krüppel an der Krücke — alle sind sie auf die Straße geeilt, ihren letzten Vertheidigern mit thränenlosen Augen den letzten Abschiedsgruß zuzuwinken. Ihre Thränen sind verstopft, seitdem die Blüthe der Jugend, die Kraft der Männer vom Feinde niedergemäht worden. Auf dem Treppenpodest vor einem Hause sitzt ein schwer verwundeter junger Mann, von den Seinigen umgeben.

Ingrimm umdüstert seine Züge, da er dem Häuflein nachblickt, dem er nicht folgen kann.

In ihrer einfachen, von keinerlei Pathos getragenen Erzählung ist diese Episode aus dem Volkskriege von geradezu erschütternder Wirkung. Doch darf uns dieser gewiß eminente künstlerische Vorzug gegen die coloristischen Schwächen nicht blind machen. Namentlich durch die bunten Gestalten des Vordergrundes ist die Gesamthaltung des Colorits bedenklich ins Schwanken gerathen. Friedrich Recht, Defreggers liebevoller Biograph, meint zwar, daß dieser Uebelstand durch die „Buntheit des Etschländer Costüms“ veranlaßt worden sei, welches der Maler nicht „ganz bewältigen“ konnte. Indessen kehrt diese unruhige Haltung auf dem drei Jahre später (1876) entstandenen Pendant zum „Letzten Aufgebot“, auf der im Besitze der Nationalgalerie befindlichen „Heimkehr der Sieger“, wieder. Nicht die „Buntheit des Costüms“ ist es, welche Defregger nicht zu bewältigen vermag, sondern er ist nicht im Stande, die große Anzahl der Figuren durch Kraft und Harmonie des Colorits zusammenzuhalten. Auf beiden Bildern sind eigentlich nur die vorderen Figuren malerisch und zeichnerisch gleich liebevoll durchgeführt. Je weiter sich die Figuren in den Hintergrund verlieren, desto flauer und flüchtiger sind sie ausgeführt. Dieser Vorwurf der Flüchtigkeit ist gegen Defregger überhaupt in den letzten Jahren öfters erhoben worden. Ob mit Recht oder Unrecht, wollen wir dahingestellt sein lassen. Die Zahl der Gemälde, welche Defregger in einem Zeitraume von zwölf Jahren geschaffen hat — man zählt bereits fast an die siebzig „Defreggers“ — macht allerdings stutzig. Indessen rechtfertigt es sein künstlerischer Bildungsgang, wenn wir derartige Mängel eher, gleichwie bei Lenbach, aus der Begrenzung seines Könnens als aus seinem Wollen oder vielmehr Nichtwollen heraus erklären. Es ist eben eine bedauerliche Thatsache, daß einer der wenigen Schüler Pilotys, der Geist, Herz und wahre Empfindung besitzt, die coloristischen Vorzüge dieser Schule mit den ihm angeborenen nicht vereinigen kann.

Nach München zurückgekehrt, entfaltete Defregger eine große Productivität, die ihm durch sein novellistisches Erfindungstalent wesentlich erleichtert wurde. Den Grundzug seines Wesens, der ein episch-idyllischer ist, hat er niemals verkannt; an eine dramatisch bewegte Situation hat er sich, wenn wir nicht die „Kinger“ und die „Fauftschieber“ dazu rechnen wollen, noch nicht herangewagt. Wir heben aus der Zahl dieser idyllischen Bilder, welche das Leben des Tiroler Landvolks mit seinen Freuden und Leiden schildern, nur die populärsten hervor. Der „Gansräuber“ oder die „Hundetrageddie“ zeigt uns das Strafgericht, welches der erzürnte Hausvater im Kreise seiner Familie über einen Dachshund hält, der eine Gans todtgebissen hat. Wieder ist es die Mannigfaltigkeit des Ausdrucks in den Mienen der acht Personen, von denen jede in ihrer Weise an

dem Ereignisse Antheil nimmt, die uns fesselt, bevor wir uns an der Klarheit, Einfachheit und Schönheit der Composition erfreuen. Wir haben schon oben darauf hingewiesen, mit welcher Einsicht und harmonischen Kraft trotz der scheinbaren Zufälligkeit und Natürlichkeit der Situationen gerade diejenigen Bilder Defreggers componirt sind, welche sich auf eine geringere Anzahl von Figuren beschränken, wo namentlich keine durch den Figurenreichtum bedrängte, erhebliche perspectivische Vertiefung nöthig wird. Deshalb ist gerade an dem „Letzten Aufgebot“, der „Heimkehr der Sieger“ und dem „Todesgang Andreas Hofers“ die Composition der schwächste Theil.

Eines der liebenswürdigsten Blätter des Defreggerschen „Werkes“ ist der ebenfalls um diese Zeit entstandene „Besuch“, den zwei junge Bäuerinnen einer verheiratheten Freundin abstatten, die ihnen freudestrahlend im Beisein des schnunzelnden Gatten ihr erstes Kind zeigt, nicht minder liebenswürdig des „Jägers Heimkehr“, dem die Frau den Säugstgeborenen entgegenhält, während sich ein älteres Mädchen an der Jagdtasche des Vaters zu schaffen macht. Das „Zitherspiel in der Almhütte“ führt uns zwei junge Sennerinnen vor, welche dem Spiel eines hübschen Jägers lauschen. Während die eine auf dem Heerde sitzt und mit uneingeschränkter Theilnahme den Tönen folgt, theilt sich die Aufmerksamkeit der hinter ihr stehenden Gefährtin, eines Mädchens von wunderbar poetischer Schönheit, des schönsten, welches der schönheitsfreundige Defregger geschaffen hat, zwischen dem Spiel und dem Spieler, auf welchen sie in dem ruhigen, beglückenden Gefühl, nicht beobachtet zu werden, herablickt. Der „Besuch des Botanikers in der Sennhütte“, der „Aufbruch der Jäger aus der Sennhütte“, der „Besuch der Wilderer in der Sennhütte“ und die „Maler bei der Almerin“ gehören ebenfalls in diese Periode von Defreggers Schaffen, die mit der „Brautwerbung“, einem Bilde, über welches sich die reichste Fülle des Defreggerschen Humors ergossen hat, und mit dem für die Pariser Weltausstellung gemalten „Faustschieben“ abschloß. Die letzten beiden Bilder trifft der Vorwurf flüchtiger Ausführung am gerechtesten. Als Defregger sie malte, beschäftigte ihn bereits eine große Aufgabe, ein Historienbild mit lebensgroßen Figuren, welches den Todesgang des tirolischen Volkshelden darstellen sollte.

Zum ersten Male versuchte sich hier Defregger in dem Maßstabe, welcher in der Schule Pilotys für Historienbilder der übliche ist. Zunächst malte er für seinen Zweck eine Anzahl von Studienköpfen, welche er mit einem Fleiße, der an Balthasar Denner erinnert, in Del ausführte. Bei manchen von ihnen geht durch die detaillirte, fast kleinliche Ausführung die Größe des Gesamteindrucks verloren. Wieder dieselbe Unruhe im Colorit, welche auch den Genuß seiner kleineren Compositionen schmälert. Einer dieser Köpfe, der zwar nicht für das Hoserbild bestimmt war, aber gleichzeitig mit den anderen zur Aus-

führung gelangte, ist hingegen auch coloristisch das beste nicht bloß, was Defregger jemals gelungen ist, sondern an und für sich eine außerordentliche Leistung, die uns zeigt, was Defregger zu schaffen im Stande ist, und die uns darum auch berechtigt, einen relativ hohen Maßstab der Kritik an seine Arbeiten zu legen. Nächst der oben erwähnten charmanten Brünette, die auf den „Zitherspieler“ blickt, ist dieses der schönste Frauenkopf, den wir in Defreggers „Werk“ finden. Er hat sich hier ein vorwiegend coloristisches Problem gestellt, dessen Lösung ihm glänzend gelungen ist. Er hat eigentlich nur mit drei Farben operirt: mit Schwarz, Weiß und Braun, so, daß die beiden ersten die Dominanten sind. Das schöne Kind, welches uns schwermüthig mit seinen rehbraunen Augen anblickt, als trüge es das schwerste Herzeleid, hat um sein Haupt einen schwarzen Schleier gewunden, der das Oval des edel geschnittenen Angesichts umrahmt und die Leuchtkraft des weißen Teints wunderbar verstärkt. Man sieht nichts weiter als das Haupt im schwarzen Schleier. Weiß und Schwarz ist durch eine Fülle von Halbtönen zu einer vollendeten Harmonie zusammengestimmt, in welche das Braun, das sonst bei Defregger immer den Störenfried spielt, keinen Mißton hineinwirft. Die Modellirung des Fleisches durch leichte Halbschatten ist von außerordentlicher Delicateffe, und so das Ganze von unbeschreiblichem Reiz.

Um den äußeren Schauplatz seines Bildes kennen zu lernen, begab sich Defregger nach Mantua und, einmal in Italien, zum ersten Male auch nach Rom. Zurückgekehrt, ging er dann an die Ausführung des Hofschildes, welches, noch nicht in allen Theilen gleichmäßig vollendet, auf der Berliner Ausstellung von 1878 erschien. Der ungünstige Eindruck, den damals dieses Gemälde hinsichtlich seiner Composition hervorrief, wurde auf seinen halbfertigen Zustand geschoben. Als aber das Bild dann 1879 auf der internationalen Kunstausstellung in München wieder sichtbar wurde, nachdem der Künstler die letzte Hand daran gelegt, war die Composition und namentlich die rechte, unbegreiflich schwache Seite desselben auch nicht besser geworden. Die französischen Soldaten, welche den Verurtheilten an dem Ausgange des Festungsthores erwarten, waren noch dieselben steifen Holzpuppen, welche uns in der Anlage erschreckt hatten. Die große Kunst in der Composition, die feine Berechnung und Abwägung der einzelnen Partien gegen einander haben wir auf seinen kleinen Genrebildern oft bewundert. Hier tritt sie uns nun in unverhüllter Abfichtlichkeit entgegen, wie wir sie auf allen großen Historienbildern der Pilotschule kennen gelernt haben: studirte Posen von höchster Wirkung im Einzelnen sind zu einem Mosaik zusammengesetzt, und nach der akademischen Regeldetri sind kunstvolle Gruppen aufgebaut, die sich im wohlbemessenen Halbkreis der Hauptfigur unterordnen. Das Ganze ist nicht als Ganzes gedacht und im

Ganzen durchcomponirt, sondern aus einzelnen Bausteinen sehr verständig und correct combinirt. Als Ganzes betrachtet, versagt das Bild seine Wirkung; dieselbe zeigt sich erst, dann aber allerdings mächtig, wenn man die einzelnen Figuren betrachtet, welche von ungewöhnlicher Schärfe der Beobachtung, von erstaunlicher Kenntniß menschlicher Bewegungen aller Grade zeugen. Wie z. B. der Mann mit der Krücke, der sich von links herbeischleppt, behutsam mit der Spitze des verwundeten Fußes auftritt, ist mit vollendeter Naturwahrheit dargestellt, und ebenso fein beobachtet ist die Bewegung des Tirolers, der die Treppe emporkriecht und dabei den verwundeten rechten Arm an den Körper heranzieht, um das kranke Glied vor unsanfter Berührung zu schützen. Der Alte, der die schreckliche Wahrheit noch nicht fassen kann und unter der Wucht des ungeheuerlichen Ereignisses mit der Hand gegen den Kopf fährt, ist in seiner energischen Charakteristik vielleicht am besten gelungen. Auch die würdevolle Haltung Hofers, der ruhig und gefaßt auf die Aufregung und den Jammer rings um ihn her blickt, ist trefflich zum Ausdruck gebracht. Nur paßt dann nicht zum Ernst des Moments die zierliche Pose des linken Fußes, der nach Tanzmeisterart fast im rechten Winkel gegen den anderen vorgelegt ist. Der Energie des Ausdrucks entspricht die Kraft des Colorits; nur sind die Figuren links und rechts im Hintergrunde wieder flauer und unbestimmter behandelt als es die Abstufung und Schwächung der Töne durch das Halbdunkel rechtfertigt. Auch herrscht der braune Grundton, auf welchen Defregger gern seine Farbenscala stimmt, wiederum merklich und zum Nachtheil der Harmonie des Gesamttons vor.

Trotz hervorragender, ja großartiger Schönheiten im Einzelnen bringt es das Bild zu keiner packenden Totalwirkung. Es scheint, als gingen derartige Aufgaben über das technische und geistige Können Defreggers hinaus, als besäße er nicht die Kraft, eine so große Fläche gleichmäßig zu durchdringen und in allen Theilen mit gleicher Meisterschaft durchzuführen. Als er im Anfang 1879 eine andere Episode aus dem Leben Hofers, eine fröhliche aus den Tagen seines Glanzes, die Ueberreichung der ihm vom Kaiser gesandten Gnadenkette in der Innsbrucker Hofburg, wieder in kleinen Figuren darstellte, blieb auch der Erfolg nicht aus, der seit länger als zehn Jahren sein treuer Begleiter gewesen ist.

Ungeachtet der großen Anzahl seiner Bilder hat Defregger das Tiroler Leben noch keineswegs erschöpft. Wenn wir von seinen historischen Genrebildern absehen, werden wir sogar finden, daß er nur einen ganz bestimmten, ziemlich eng begrenzten Abschnitt aus dem Kreislauf dieses Lebens schildert, seine Vergnügungen und den ruhigen Genuß einer behaglichen Existenz. Daß dieses idyllische Leben oft genug auch durch häßliche Leidenschaften, durch grelle Disharmonien getrübt und gestört wird, daß dem behaglichen Genuß harte, lebens-

gefährliche Arbeit und mühevollere Entbehrung vorausgeht, das erfahren wir erst aus den Gemälden von Matthias Schmid und Alois GABL, welche das Tiroler Künstlerkleeblatt vervollständigen und wie Defregger ebenfalls ihre letzte Reise in Pilotys Schule erhalten haben.

Matthias Schmid, der auf die kirchlich = sociale Seite des Tiroler Lebens so scharfe Streiflichter werfen sollte, ist im Bagnanner Thale geboren, in einem einsamen Gebirgswinkel an der Grenze von Vorarlberg, in welchen niemals das Licht der Aufklärung und Toleranz gedrungen ist. Das Dorf See bei Fshgl und Landeck ist seine Heimat, sein Vater ein vermöglicher Bauer, der ausnahmsweise einmal nichts dagegen hatte, als sein Sohn, der am 14. October 1835 geborene Matthias, den Entschluß kund that, sich der Kunst zu widmen. Freilich dachte sich der biedere Tiroler darunter einen Erwerbszweig, welcher ebenso gut wie jeder andere seine lucrative Seite hätte. In das stille Thal mochten die leichtherzigen Sausewinde aus der Pfarstadt mit ihren Studienmappen noch nicht gedrungen sein; was er von Malern kennen gelernt hatte, beschränkte sich auf jene ehrsame Kunst, welche die Kirchhofskreuze, die Bildstöcke mit den bunten Madonnen = und den blutigen Christusfiguren und die Erinnerungstafeln für Verunglückte malten. Letztere, „Martereln“ genannt, spielten in der Thätigkeit dieser Künstler eine hervorragende Rolle. Es ist bezeichnend für den moralischen Druck, unter welchen die Geistlichkeit dieses kernige, von der Natur mit allen guten Eigenschaften ausgestattete Volk gezwängt hat, daß solche Darstellungen die arme Seele des Verunglückten im höllischen Fegefeuer zeigten, welches von Teufeln umtanzt wird, und da diese Teufel von dem Künstler mit besonderer Liebe und mit einem gewissen grotesken Humor zu recht eindringlicher Anschauung gebracht wurden, nannte man die Schöpfer dieser Tafeln kurzweg „Teufelmaler“. Zu einem solchen Teufelmaler kam Matthias Schmid mit fünfzehn Jahren in die Lehre.

Man kann es seinem Lehrmeister nicht verdenken, daß er ihn mehr zum Holzspalten, Wassertragen und Farbenreiben verwendete als zum Malen; trieb doch der Meister selbst seine Kunst nur als Handwerk im größtmöglichen Sinne. Einmal leuchtete aber doch dem Kunstjünger ein guter Stern, einmal bot sich ihm doch eine wahrhaft künstlerische Aufgabe. An der Decke seiner heimathlichen Kirche war der Sündenfall dargestellt, und Mutter Eva paradierte darauf in jener fragwürdigen Toilette, die bei frommen geistlichen Herren schon so viel Mergerniß erregt hat und die schließlich auch den Pfarrer von See veranlaßte, solchem Mergerniß ein Ende zu machen. Schmidts Meister mochte sich dieser delikaten Aufgabe nicht gewachsen fühlen, und so ließ er denn von seinem Lehrlingen die Kastanien aus dem Feuer holen. Dieser wurde in einem Faß bis zur Kirchendecke hinaufgezogen und umschlang die Stammutter des Menschen =

geschlechtes mit einem so reichen Blättergewinde, daß der fromme Seelenhirt nicht mehr zu erröthen brauchte, wenn seine Augen von dem Meßbuche zufällig einmal in die höchsten Regionen emporschweiften. Daß er nebenher auch noch die ganze Kirche weisen durfte, war nur eine schuldige Anerkennung seiner Künstlerkraft. Er selbst fühlte sich durch dieses Debüt jedoch keineswegs gehoben. Es wurde ihm vielmehr immer deutlicher, daß in so beschränkten Verhältnissen seines Bleibens nicht länger sein könne. Er setzte es durch, daß sein Vater ihm die Mittel zu einer Reise nach München gab. Statt nun aber frisch in das Fahrwasser der Kunst einzulenken, machte er wieder einen Schritt rückwärts. Auf den Rath eines Freundes, der ihm das Mißliche der Künstlerlaufbahn darstellte, wurde er Vergolber und trieb dieses Handwerk drei Jahre lang, bis schließlich sein besseres Selbst von neuem zum Durchbruch kam. Nun besuchte er die Akademie, und nach einem zweijährigen Studium, welches besonders von Schraudolph geleitet wurde, debutirte er bereits mit einem Bilde „Ruth zieht nach Bethlehem“, welches den Beifall des Statthalters von Tirol, des Erzherzogs Carl Ludwig, fand und von diesem angekauft wurde. Ein Jahr darauf (1859) erhielt er auch von der Stadt Innsbruck den Auftrag, für den dortigen Friedhof ein Gemälde „Die drei Marien am Grabe Christi“ stereochromisch auszuführen. Nach Vollendung dieser Arbeit winkte ihm eine neue, da sein Heimatdorf See zwei Altarbilder brauchte. Schon hatte er die Cartons angefertigt, als die Hiobspost kam, daß die Gemeinde sich anders besonnen und das für die Gemälde ausgeworfene Geld zum Zweck einer alle zehn Jahre zu wiederholenden Mission bestimmt hätte. Jetzt blieb dem mittellosen Künstler nichts anderes übrig, als in das Vaterhaus zurückzuziehen, welches nach dem Tode des Vaters von seinen Geschwistern bewohnt wurde. Aber er paßte nicht mehr in die schlichten Verhältnisse seiner Heimat hinein. Fehlgeschlagene Hoffnungen hatten ihn verstimmt und verbittert, er hielt mit seinen in München erworbenen freien Ansichten nicht hinter dem Berge, und so regte sich bald gegen ihn der clericale Zorn. Man ging mit der Absicht um, ihn durch Gensdarmen zur Kirche transportiren zu lassen, und nur seine schleunige Abreise nach Innsbruck, zu welcher ihm ein Bruder die Mittel vorstreckte, rettete ihn vor öffentlicher Demüthigung. In Innsbruck gelang es ihm, ein Stipendium zu erhalten, mit welchem allerdings die Bedingung verknüpft war, ab und zu als Proben seines Fleißes Heiligenbilder vorzulegen, weil das Stipendium für christliche Kunst gestiftet war. Schmid, der sich nach München begab, genügte wohl diesen Bedingungen; da das ihm bewilligte Geld aber nicht ausreichte, um seinen Lebensunterhalt zu bestreiten, sah er sich genöthigt, das übrige durch Zeichnungen für die „Gartenlaube“, die Leipziger „Illustrirte Zeitung“ und ähnliche Journale zu erwerben. Diese Mitarbeiterschaft an „lutherischen“ Zeitschriften mißfiel den

maßgebenden Factoren in Innsbruck, und sie entzogen dem freidenkenden Künstler das Stipendium. So war Schmid zum zweiten Male der Noth preisgegeben. Aber die Hilfe, welche diesmal kam, war eine dauernde. Im Jahre 1867 verheirathete er sich mit der Tochter eines wohlhabenden Münchener Kaufmanns, und nach einem vorübergehenden Aufenthalt in Salzburg, wo er anfangs noch religiöse Bilder malte, ließ er sich in München nieder. Durch Defreggers Vermittelung trat auch er 1869 in die Schule Pilotys, und nun begann, gefördert durch eine regelrechte malerische Ausbildung, eine lebhaftere Thätigkeit, welche dem Künstler bald einen geachteten Namen erwarb. Noch bevor er zu Piloty kam, hatte er von dem Ritter von Tschavoll einen umfangreichen Auftrag erhalten, nämlich eine Halle in seiner Villa bei Feldkirch mit Gemälden aus der Vorarlberger Volks Sage auszuschnücken.

Die clericalen Verfolgungen, denen Schmid in seiner Heimat ausgesetzt gewesen war, hatten einen tiefen Eindruck auf sein Gemüth gemacht, und so heftete sich seine künstlerische Phantasie vorzugsweise an diese Schattenseiten des Tiroler Landes. Seine Gutmüthigkeit und sein Humor schützten ihn jedoch davor, die Schärfe seiner tendenziösen Gemälde durch Uebertreibungen und caricaturenhafte Gestalten zu verschärfen, wie es z. B. Wilhelm v. Kaulbach auf den Zeichnungen und Cartons gethan, mit welchen er dem Ultramontanismus zu Leibe ging. Selbst wenn er so schwere Anklagen wie auf dem „Herrgottshändler“ erhebt, versöhnt er durch einen lebenswürdigen Zug und durch eine klare freundliche Färbung, welche mit dem schwermüthigen Colorit Defreggers stark contrastirt. Der „Herrgottshändler“ war dasjenige Bild, welches seinen Namen zuerst bekannt machte und, durch Photographie und Holzschnitt verbreitet, große Popularität gewann. Der armselige Holzschnitzer, der mit Weib und Kind in seinem Planwagen den beschwerlichen Weg über die Alpe zieht, um von Dorf zu Dorf, von Gehöft zu Gehöft mit seinen hölzernen Crucifixen zu hausiren, und die feisten Geistlichen, die auf der Terrasse des Wirthshauses sitzen, die sich's wohl sein lassen und mit hornirtem Hochmuth auf den elenden Mann herabblicken, der ihnen knieend seine Waare anbietet — dieser sociale Contrast sprach so klar und eindringlich zum Beschauer, daß ihn Niemand mißverstehen konnte. Auch die „Bettelmönche“ und die „Beichtzettelammlung“ bewegten sich rücksichtsloser in derselben Richtung. Coloristisch am feinsten behandelt ist das vierte hierher gehörige Bild, der „Sittenrichter“, ein hagerer Priester, das Prototyp eines Fanatikers, der Pech und Schwefel auf ein junges, vor ihm stehendes Paar regnen läßt, welches die Rechte der Ehe anticipirt hat und nun den begangenen Fehltritt durch den Segen der Kirche und vorherige Buße sühnen will. Das hübsche Mädchen, im Costüm des oberen Innthals, senkt die Augen auf das Busentuch herab, während das Neugeborene in seinen

Armen gemüthlich schläft. Der Bursche daneben dreht in seiner Angst die Hutfrämpfe zwischen den Händen herum; er ist bereits im Stadium völliger Zerknirschtheit, wo der Donner des Sittenrichters nur noch dumpf an sein Ohr schallt. Freude an dieser Abstrafung empfindet nur die Pfarrers Köchin, welche hämisch lachend durch die Thür blickt. Das „Brautexamen“ bildet ein weniger ungemüthliches Pendant dazu.

Das reifste und zugleich ergreifendste dieser Tendenzbilder hat einen historischen Hintergrund; es schildert den „Auszug der protestantischen Zillerthaler aus ihrer Heimat im Jahre 1837.“ Die armen Opfer einer in unserem Jahrhundert ohne Seitenstück dastehenden Intoleranz sind auf ihrem schweren Wege auf einem Bergvorsprunge angelangt, von welchem sie den letzten Scheideblick auf das geliebte Thal werfen. Auch Matthias Schmid weiß einen stattlichen Reichthum von Typen zu entfalten. Er sieht trotz seiner herben Lebenserfahrungen, trotz seines unerfrohenen, kampferfüllten Sinnes keine Tiroler Landleute, Männer, Frauen und Mädchen, in einem noch schöneren, noch poestevolleren Lichte als Defregger. Es soll damit nicht gesagt sein, daß er von der Wahrheit abweicht, daß er idealisirt. Er ist eben nur ein begeisterter Freund der Schönheit, eine milde, weichherzige Natur, der alles Eckige, Widerhaarige, Knothige und Unschöne fatal ist. Selbst seine alten Weiber sind noch durch einen Strahl von Anmuth verklärt. So ist selbst das Zillerthalerbild, das doch eigentlich ein energischer Protest gegen pfäffische Unduldsamkeit sein soll, mehr elegisch als polemisch, und selbst der Polizist, welcher den Auszug der Unglücklichen zu überwachen hat, bleibt gegen den allgemeinen Jammer nicht gefühllos. Elegischer Natur ist aber auch die zweite Classe der Schmid'schen Bilder, welche Mann und Weib bei mühevoller, gefährlicher Arbeit schildern, wie der „Karrenzieher“, die „Schmuggler“ und die trefflichen Zeichnungen für Hermann v. Schmid's „Unser Vaterland in Wort und Bild“: Die Wildheuerinnen, der Enzianwurzelgräber, die Edelweißsucherinnen u. a. m.

Schmid's Zeichnung erreicht in der Energie und in der plastischen Kraft der Modellirung nicht diejenige Defregger's, wo sich letztere auf ihrer Höhe befindet. Aber sein Colorit ist zarter, harmonischer, und die Gesamtwirkung seiner Bilder darum immer erfreulicher und gleichmäßiger.

Lois Gahl, der dritte im Bunde, ergänzt die beiden anderen insofern, als er weitaus nervöser, lebhafter, dramatischer ist als sie. Auch er ist aus der Einsamkeit eines Gebirgsthales hervorgegangen, aus dem Pizthale, welches bei Imst in das Oberinntal mündet. Hier wurde er 1845 im Dorfe Wiesen geboren. Ein Onkel, der Maler in Imst war, erzog ihn für den geistlichen Stand, um den mit Kindern überreich gesegneten Vater zu entlasten. Aber der Knabe stimmte diesem Erziehungsplane nicht bei. Er wollte wie der Onkel Maler

Grenzboten II. 1880. 20

werden, und da diese Absicht auf Widerstand stieß, mußte er in das Heimatsdorf zurück und sein Brot durch harte Feldarbeit verdienen. Nach anderthalb Jahren nahm ihn sein Onkel, der zugleich Krämer war, als Ladendiener auf, und nun fand er wenigstens Zeit, sein Talent zu entwickeln. Einige wohlgelungene Porträtzeichnungen machten ihm Muth, dem Fürstbischof von Brigen, Vincenz Gasser, der gerade in der Nähe eine Kirche einweihete, seine Wünsche vorzutragen. Dieser gewährte ihm großmüthig eine jährliche Unterstützung von hundert Gulden, bis er von Innsbruck ein Stipendium erhalten würde, und so machte sich Gabl nach München auf, wo er in die Akademie aufgenommen wurde. Bald erhielt er auch das Stipendium, aber unter derselben Bedingung wie Schmid. Er mußte unter Schraudolphs Leitung kirchliche Bilder malen und setzte es erst später durch, daß er in das Atelier Arthur v. Rambergs eintreten durfte. Seine letzte Ausbildung empfing auch er bei Piloty, dessen coloristische Vorzüge er sich besser angeeignet hat als Defregger und Schmid.

Sein erstes Bild, „Haspinger, den Aufruhr predigend“, ist in unverkennbarer Anlehnung an Defreggers Speckbacherbild entstanden. In einer niedrigen Dorfschenke steht der leidenschaftliche Pater auf einem Schemel und feuert mit erhobenen Händen, in der Linken das Crucifix, die Bauern zum Kampfe an. Seine Rede hat bereits gewirkt: seine Zuhörer heben begeistert zum Zeichen ihrer Zustimmung Hände und Stützen empor, und befriedigt blickt Andreas Hofer, der mit Speckbacher und dem Freiherrn v. Hormayr links an einem Tische sitzt, auf die Kampfeslust seiner Tiroler. Die erregte Scene ist mit größter Lebendigkeit veranschaulicht. Die electrifizirende Wirkung, die von dem feurigen Kapuziner ausgeht, spiegelt sich mit erfreulicher Mannigfaltigkeit in den Gesichtern aller Anwesenden, selbst in denen der Frauen, welche gleichfalls mit gespannter Aufmerksamkeit dem Redner lauschen. Die darauf folgende „Recrutenaushebung in Tirol“ that in der Charakteristik des Guten zuviel. Wie Defregger, strebt auch Schmid hier nach größtmöglicher Energie und Schärfe, geräth aber dabei in Uebertreibung und Caricatur. Das vermied er glücklich, ohne die Lebendigkeit der Darstellung zu beeinträchtigen, auf dem „Unterbrochenen Tanze“, der ihn auch als glücklichen Humoristen einführte. Wie der geistliche Herr da plötzlich in die Tanzgesellschaft im Wirthshause hineinplatzt, vermuthlich zur Fastenzeit, von den einen noch unbemerkt, die lustig weiter springen, während andere wie versteinert einhalten, wie ferner das dürre Schulmeisterlein kerzengrade dasteht und die Geige hinter den Rücken zu verbergen sucht, das ist mit unübertrefflichem Humor geschildert. Die Beschränkung weltlicher Freuden durch geistlichen Uebereifer findet hier durch die sieghafte Macht des Humors eine ebenso vernichtende Kritik, wie schwerere Uebergriffe der Geistlichkeit auf den Bildern Schmid's. Nicht so glücklich war Gabl, als er in der

„Einssegnung des Brautbetts“ mit Schmid auf einem anderen Gebiete rivalisirte. Seine Herbeheit kann mit der liebenswürdigen Auffassung Schmid's nicht wett-eifern. Sie war wieder völlig am Orte in dem Streite der Schützen um den besten Schluß, den „Hochwürden als Schiedsrichter“ schlichten soll. Während die Bauern einander fast in die Haare gerathen, pudt der ehrwürdige Pfarrer erst in aller Gemüthsruhe die Brille, bevor er die Scheibe mit den darin steckenden Bolzen einer genauen Prüfung unterzieht, welche durch einen Zirkel noch unterstützt werden soll. Die kraftvolle Pinselführung, die in den Local-tönen genügende Tiefe erreicht, ohne jedoch stets der Buntheit auszuweichen, unterstützt die Wirkung des trefflichen Bildes, welches bis jetzt als das Meisterwerk Gabls zu betrachten ist.

Berlin.

Adolf Rosenberg.

Beiträge zur Beurtheilung der Judenfrage.

7. Die polnischen Juden nochmals.

Der Sabbath des polnischen Talmudjuden ist ein ganz anderer als der, welchen sein reformirter Glaubensgenosse in Deutschland feiert. Am Freitag gegen Abend werden alle jüdischen Geschäftslocale geschlossen, wozu der durch die Straßen eilende Synagogendiener mit dem Rufe: „Schabbes! In Schul' rein!“ auffordert. Wer irgend kann, sucht ein Bad auf und begiebt sich dann in die Synagoge zum Abendgottesdienste, mit dem bei allen Israeliten bekanntlich der Sabbath beginnt.

In den nächsten vierundzwanzig Stunden darf keinerlei Arbeit vorgenommen werden, und nach dem Talmud sind für diese Zeit auch eine Menge Dinge verboten, die wir nicht als Arbeit betrachten. Man darf sich, wenn man dagegen nicht sündigen will, nicht auskämmen, sich nicht mit Seife waschen, die Kleider nicht abbürsten und die Schuhe nicht puden. Ein schweres Vergehen wäre es, den Ofen zu heizen; Speisen oder sonst etwas zu kochen, ist erst recht untersagt. Selbst die Berührung eines Lichtes oder eines Streichhölzchens ist streng verpönt, desgleichen das Tabakrauchen. Sündhaft ist es, zu schreiben, etwas zu zerreißen oder aufzubrechen, sogar das Oeffnen eines Briefes ist unstatthaft. Dagegen ist das Zerschneiden und Zerbrechen von Speisen und das Entforken von Flaschen mit Getränken erlaubt. Ferner wird ein Frommer am Sabbath in keinem Falle Geld anrühren, wenigstens nicht mit der bloßen Hand. Findet er etwa ein Geldstück auf der Straße, so hebt er es mit dem Rockzipfel oder einem Tuche auf und trägt es nach Hause, wobei er strenggenommen doch auch Unrecht thut, mindestens nicht