



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 : 7. Die Schule Pilotys: Wilhelm Leibl. Wilhelm Diez. Die Münchener Illustration. Diez' Schule.

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

„Derwisch“ persönlicher, satirischer und polemischer verfahren sein. Denn je näher sich die Feinde im übrigen stehen, desto erbitterter ist ja der Kampf.

Im „Nathan“ ist das Märchen von den drei Ringen zum Angelpunkte gemacht; der „Derwisch“, der sich mit den Streitigkeiten der protestantischen Theologen abgeben sollte, würde im Sinne der schönen Parabel, die Lessing zu Beginn des Streites mit Göthe 1778 schrieb, gehalten gewesen sein, im Sinne der Parabel vom Palaste des Königs. Am Palaste des Königs waren, wie es dort heißt, mit der Zeit viele Thüren und Fenstern angebracht; sein eigentliches Licht empfing aber das Gebäude von oben. Es entstand nun über den Vorzug des einen oder des anderen Eingangs oder Fensters Streit, der um so erbitterter wurde, weil man verschiedene alte Grundrisse des ursprünglichen Baues mit unverständlichen Buchstaben und Zeichen zu haben meinte. Jeder erklärte sich nun die Zeichen auf seine Weise und schwur, seine Erklärung sei die rechte; nur wenige sagten: Was gehen uns die Grundrisse an, haben wir doch den Tempel selbst von göttigster Weisheit erfüllt. Und als einst der Ruf ertönte, der Tempel brenne, da lief jeder nur um seinen Grundriß zu retten, aber nicht den Tempel. Zum Glück war es nur blinder Värm: der Tempel selbst blieb unverfehrt.

Die Hauptströmungen in der bildenden Kunst der Gegenwart.

7. Die Schule Pilotys: Wilhelm Leibl. Wilhelm Diez. Die Münchener Illustration. Diez' Schule.

Wie Lenbach, hat auch Wilhelm Leibl, der beste Zeichner der Münchener Schule, ja noch mehr, der größte Zeichner, den Deutschland gegenwärtig aufzuweisen hat, das Beste seines Könnens nicht der Schule Pilotys, welcher er äußerlich angehört, sondern dem Studium der alten Meister zu verdanken. Es ist merkwürdig, daß ein Mann, welcher in der Feinheit und Subtilität der Zeichnung Dürer und Holbein erreicht hat, ursprünglich die Absicht hatte, seine riesige Körperkraft als Grobschmied zu verwerthen. Es ist ein doppelt merkwürdiges Räthsel, daß er sich in der Schule Pilotys, in welche er 1864 als Jüngling — er wurde 1846 in Cöln geboren — eintrat, nicht jene breite, faustfertige Malweise zu eigen machte, welche große Flächen zu bemestern liebt, sondern eine feine, minutöse Pinselführung adoptirte, welche ihn schließlich zur Handhabung des Zeichenstifts und der Radirnadel hinüberlenkte. Wie Lenbach, nahm er sich — er begann seine Laufbahn als Porträtmaler — anfangs van Dyck zum Vorbild und suchte mit den coloristischen Reizen des Hell dunkels zu glänzen, wovon z. B. das Bildniß des Domcapellmeisters Leibl, seines Vaters,

Grenzboden II. 1880.

im Wallraf-Richarz-Museum in Köln Zeugniß ablegt. Im Jahre 1869 begab er sich nach Paris und lernte dort die Radirnadel führen. Dabei mag er auch den Werth der Zeichnung schätzen gelernt haben, und die Folge dieser Erkenntniß war, daß er die Pfade des Colorismus verließ und fortan durch rein zeichnerische Mittel zu wirken suchte. Auf diesem Wege konnte er sich keine besseren Führer als Holbein und Dürer wählen, die — zu unserer Schande sei's gesagt! — in Paris viel höher gewürdigt, viel liebevoller verstanden und nachempfunden werden als in ihrem Vaterlande. Bei Ausbruch des Krieges verließ Leibl Paris und kehrte nach München zurück, wo er seine neugewonnenen künstlerischen Ueberzeugungen in kleinen Cabinetsstücken nach Art der Holländer und in Genrebildern und Charakterfiguren aus dem Bauernleben zur Geltung brachte. Seine Vorbilder wiesen ihn an die Natur, und so widmete er sich mit solchem Eifer dem Studium derselben, daß er in der Absicht, der Natur bis in ihre kleinsten Eigenthümlichkeiten und Launen zu folgen, bisweilen das Charakteristische mit dem Häßlichen verwechselte und, wie z. B. auf seinen Dachauer Bauern und Bäuerinnen, in die Caricatur gerieth. Indessen erholte er sich von diesem leicht erklärlichen Rückschlage schnell genug. Ein für die Pariser Weltausstellung gemaltes Bild, welches eine Gesellschaft Bauern darstellte, die der Vorlesung eines Schriftstückes mit gespannter Aufmerksamkeit zuhören, imponirte durch die Schlichtheit der Auffassung und die großartige Wahrheit des Tons den Franzosen dermaßen, daß sie darüber unsere Knauts, unsere Achenbachs vernachlässigten und kaum noch Menzel daneben gelten ließen. Den Franzosen ist der historische Sinn in ungleich höherem Grade eigen als den Deutschen, weil die Entwicklung ihrer Cultur niemals so radical und andauernd unterbrochen worden ist wie die deutsche durch den dreißigjährigen Krieg. In Frankreich ist die Tradition immer lebendig geblieben, und mit ihr der Geschmack und das Verständniß für Resurrectionen einer Stilrichtung, wie sie Leibl mit so außerordentlichem Talent zu bewerkstelligen weiß. Aber auch abgesehen von der edlen Simplicität seines malerischen Vortrags, der sich auf dünnes Lasuren in der Art Dürers beschränkte und sich nur selten zu dem festen Emailauftrag Holbeins erhob, entfaltete das Bild eine Reihe von Vorzügen, welche den Künstler nicht bloß als alterthümlichen Nachahmer erscheinen ließen. Dazu gehörte in erster Linie eine ungewöhnlich feine Physiognomik, die trotz größter Schärfe nirgends auch nur um eine Linie übertrieb und doch den Eindruck frischesten Lebens hervorrief. Schon in einer Radirung für die „Gesellschaft für vervielfältigende Kunst“ in Wien hatte Leibl gezeigt, daß ihm auch die guten Geister des Humors zur Seite stehen. Auch auf diesem Bauernbilde tanzten die Lichter des Humors, verstohlen freilich und discret, aber doch deutlich genug, um die Absicht des Malers und seine satirische Laune erkennen zu lassen. Besonders imponirte das Bild den Pariser Malern, welche unumwunden ihre vollste Anerkennung äußerten. Stevens, der geistreiche Schilderer und Chronist des Pariser Lebens, dessen elegante, specifisch coloristische Art das directe Widerspiel zu Leibls Einfachheit bildet, drückte seinen Enthusiasmus sogar durch Zahlen aus, indem er 12000 Francs für das kleine Gemälde bot. Zu gleicher Zeit erschienen zwei männliche Köpfe im Pariser „Salon“, welche Paul Manx, den feinsinnigen Kritiker des Temps, zu folgender Würdigung veranlaßten: „Die Zeichnung ist von einer bewunderungswürdigen Präcision; die äußeren Umrisse heben sich mit mathematischer Schärfe vom Hintergrund ab; aber der Totaleffect ist weich, und der Anblick dieser weißen Gesichter gleicht dem einer Rose, deren Blumenblätter auf einmal erbläst sind.“ In ähnlicher Weise war

das kleine Porträt einer jungen Bäuerin auf der internationalen Kunstausstellung in München (1879) behandelt; aber die großartige Virtuosität des Zeichners offenbarte sich erst in vollstem Glanze auf drei Feder- und Bleistiftzeichnungen. Die eine derselben stellte eine bejahrte Bäuerin von ehrfurchtgebietendem Gesichtsausdruck dar, welche andächtig in einem Gebetbuche liest. Nur Holbein noch hat mit solcher Einfachheit und zugleich mit einem solchen psychologischen Scharfblick menschliche Physiognomien wiedergeben. Man denkt vor diesem Porträt des modernen Künstlers an die herrliche Zeichnung des Goldschmiedes Morett, welche in der Dresdner Galerie neben dem in Del ausgeführten Bilde hängt. Wie bei Holbein, tritt auch auf diesen Zeichnungen Leibls die Persönlichkeit des Künstlers, seine subjective Auffassung völlig in den Hintergrund. Ein mit der Feder gezeichnetes Studium zweier in einander gelegter Hände zeigte, wie tief sich Leibl in die Schaffensweise und den Geist der alten Meister eingelebt hat, welche der menschlichen Hand auf ihren Bildnissen eine so hervorragende Rolle zuwiesen. Die Hand bildete ja gewissermaßen den Commentar zu dem Texte, welchen große Seelenkündiger wie Dürer, Holbein und van Dyck in die Physiognomien ihrer Auftraggeber hineinzeichneten. Namentlich sind die von Dürer gezeichneten und gemalten Hände wahre Wunderwerke, und ihnen vergleichbar ist auch die Zeichnung Leibls in ihrer scharfen Individualisirung, in ihrer meisterlichen Behandlung der Textur der Haut und des grundlegenden Knochengeriüsts.

Auch Wilhelm Diez ist mehr ein Schüler der alten Meister als Pilotys. Geboren am 17. Januar 1839 in Bayreuth, kam er 1853 auf die Münchener Akademie, wo er bis 1856, eine Zeit lang auch bei Piloty, studierte. Er begann seine künstlerische Thätigkeit als Illustrator von Schillers „Geschichte des dreißigjährigen Krieges“ und offenbarte schon bei dieser Gelegenheit, trotz seiner Abhängigkeit von Bowermann, eine Fülle von Geist und Originalität, die in der Pilotyschule sonst nicht allzu reichlich zu finden sind. Die Figuren waren flott und lebendig gezeichnet und verriethen in ihrer Costümierung eingehende culturgeschichtliche Studien, welche Diez im Verlaufe seines Schaffens stets noch zu erweitern bestrebt war. Er war auch fernerhin vielfach als Illustrator thätig und wußte unter dem Heer von Münchener Künstlern, welchen der deutsche Buchhandel seit länger als zwei Jahrzehnten eine schier unversiegbare Erwerbsquelle geöffnet hat, immer eine sehr hervorragende Stellung zu behaupten. Seiner Individualität angemessen, die auf das Lebhafteste, Dramatischerregte gerichtet ist, sind es vorzugsweise Kampfszenen und Darstellungen aus dem flotten Reiterleben, die er mit sicherem, scharf charakterisirendem Griffel festzuhalten weiß. Dieser Reichthum dramatischen Lebens, diese oft ans Fieberhafte grenzende Nervosität, welche auch die winzigsten seiner Figürchen durchzuckt, bildet die originale Seite seines künstlerischen Schaffens, welches sonst unter dem Einflusse der niederländischen Kleinmeister und Meissonniers steht. Dem Bestreben, auf kleinem Raum möglichst viel Leben und Bewegung zu entfalten, ist wohl auch die scheinbare Skizzenhaftigkeit von manchen unter seinen Gemälden und Zeichnungen beizumessen, die, mit erstaunlicher Virtuosität hingeschrieben, dennoch ein solides Studium, scharfe Beobachtungen und solide Kenntnisse zur Grundlage haben.

Die Illustration füllt ein besonderes Kapitel in der Geschichte der Münchener Kunstschule. Heute, nach einem Vierteljahrhundert der reichsten Productivität auf diesem Gebiete, ist man sehr geneigt, nur noch die Schattenseiten dieses Treibens zu sehen. Und wirklich ist die lange Reihe von Shakespeare-,

Goethe- und Schillergalerien dazu angethan, einem Menschen, der seine Classifier liebt und versteht, das ganze Illustrationswesen zu verleiden. Man sucht oft vergebens nach dem Zusammenhang zwischen Bild und Dichtung und kann am Ende den Verdacht nicht zurückdrängen, daß der Künstler den Dichter entweder gar nicht oder höchstens die Scene oder das Capitel gelesen, mit dessen Illustration er vom Verleger betraut worden ist. So lange die Illustration eines Werkes in der Hand eines Künstlers lag, kam wenigstens ein einheitliches Werk heraus, in welchem man doch immer noch eine Methode, eine und dieselbe Auffassungsweise herausfand. Kaulbachs Schiller- und Goethegalerie ist, bei allen Mängeln im Einzelnen, welche aber die Mängel Kaulbachscher Art sind, ein Werk aus einem Gusse. Sein Pathos ist leer, oft komisch, seine Anmuth hat immer einen sinnlichen, häufig frivolen Beigeschmack. Goethes „Reineke Fuchs“ aber war ihm so congenial, daß er das Höchste erreicht hat, was ein Künstler in der Interpretation eines Dichters überhaupt zu leisten im Stande ist. Carl von Enhubers Cyclus von Genrebildern im Leipziger Museum, zu denen ihn Melchior Meyrs „Erzählungen aus dem Ries“ die Motive geboten haben, stehen ungefähr im gleichen Verhältniß zum Dichter, während Arthur von Rambergs große Blätter zu Goethes „Hermann und Dorothea“, unbeschadet ihrer individuellen Schönheiten, um ihrer romantischen Auffassung willen der großartigen Objectivität des Gedichtes nicht entsprechen.

Als die Concurrrenz wuchs und die Speculation ihre gierigen Polypenarme immer weiter ausstreckte, begnügten sich die Verleger nicht mehr mit der Thätigkeit eines Künstlers für eine bestimmte Aufgabe, sondern es wurden ganze Cohorten aufgeboten, welche sämmtliche Werke eines Dichters illustrirten und so demselben ein möglichst buntschiefes Aussehen verliehen. Auf die todten Dichter folgten die lebenden, und schließlich war kein Autor, der einen irgendwie nennenswerthen Erfolg auf dem Gebiete der schönen Literatur errungen, vor der Speculation eines Verlegers oder dem Griffel eines Illustrators mehr sicher. Es soll den letzteren aus ihrer starken Productivität, die nur gar zu oft die mittelmäßigsten Schmierereien zu Tage förderte, kein Vorwurf gemacht werden. Bei dem materiellen Zuge unseres Jahrhunderts, der sich von Jahr zu Jahr immer amerikanischer färbt, ist es den Künstlern, die in ihrer Majorität bekanntlich niemals auf Rosen gebettet waren, nicht zu verdenken, wenn sie auch einmal nach einem möglichst mühelosen Gelderwerb greifen. Selbst diesem geschäftsmäßigen Treiben fehlt die ideale Seite nicht ganz. Ist doch mancher Maler erst durch die Honorare eines Verlegers, der seinen Zeichenstift beschäftigte, in den Stand gesetzt worden, seine Zeit einmal der Befriedigung seines rein künstlerischen Strebens zu widmen und ein Bild zu malen, welches die Kunsthändler unter die „großen Schinken“, d. h. in die Rubrik der unverkäuflichen Bilder rangiren. Sogar die Stuttgarter und Münchener Verleger selbst haben sich durch ihr Speculationsfieber ein ideales Verdienst erworben, welches uns über viele häßlichen Auswüchse desselben hinwegsehen läßt. Sie haben der deutschen Holzschneidekunst seit Jahrhunderten wieder umfassende und ehrenvolle Aufgaben gestellt und derselben dadurch mittelbar zu einer Blüthe verholfen, die sie, wie wir ehrlich gestehen müssen, vordem nicht erreicht hat. Man darf freilich unsere heutigen Xylographen nicht mit den einfachen Formschneidern vergleichen, welche Dürers, Holbeins und Burgkmairs Zeichnungen interpretirten. Wie die Kupferstecherkunst, nahm einst auch die Kunst des Formschneiders der zu reproducirenden Zeichnung gegenüber eine weitaus selbständigere Stellung ein als heute. Wenn man der modernen Xylographie den Vorwurf macht, daß sie

in Verkennung ihrer Mittel malerische, sogar farbige Effecte anstrebe, so darf man bei der Formulirung dieses Vorwurfes nicht außer Acht lassen, daß die alten Formschneider niemals Gemälde reproducirten und sich niemals dazu verstiegen, Zeichnungen im sogenannten Facsimilechnitt, der heute zu einer erstaunlichen Höhe gediehen ist, wiederzugeben. Ursprünglich lieferten sich die alten Formschneider selbst ihre Zeichnungen, oder umgekehrt, die Maler waren selbst Formschneider, denn die innige Vertrautheit mit der Technik, die Kenntniß dessen, was dem Messer, welches den Buchsbaumstock zu bearbeiten hat, zugemuthet werden kann, bildet die unumgängliche Voraussetzung für den Zeichner. Allmählich bildete sich dann für letzteren eine feststehende Technik aus, die mit den einfachsten Mitteln operirte, namentlich auf jeden malerischen Effect, auf tiefe Schatten und helle Lichter, verzichtete. Man empfand diesen Mangel sehr wohl und suchte sich u. a. durch die sogenannten Clairobscurschnitte zu helfen, die diesen Mangel durch den Gegensatz verschiedener wirklicher Farben auszugleichen suchten.

Heute ist das Verhältniß ein umgekehrtes. Heute fällt es dem Künstler nur sehr selten ein, auf die Grenzen der Holzschnidetechnik Rücksicht zu nehmen. Er stellt dem Xylographen die schwierigsten Aufgaben, und man darf es den Stuttgarter, Münchener und Leipziger Ateliers zu ihrem Ruhme nachsagen, daß sie selbst den kühnsten malerischen Experimenten gewachsen sind, deren Erreichung ihnen durch die große Verschiedenheit ihrer Werkzeuge von denen der alten Formschneider wesentlich erleichtert wird. Freilich ist die moderne Xylographie keine selbständig schaffende, ihre eigene Sprache führende Kunst mehr, wie sie es noch unter Unzelmann und Vogel gewesen, sondern ein fast mechanisches Reproductionsmittel, welches mit dem größten Raffinement seinen ursprünglichen Linien-Charakter zu vertuschen bestrebt ist, kein selbständig denkender Dolmetsch mehr, sondern ein Phonograph, der wiedergiebt, was man hineinruft.

Was die Xylographie auf dem Gebiete des Illustrationswesens nicht zu leisten im Stande war, mußte die Photographie bewältigen. Um ihr die Sache möglichst leicht zu machen, mußten die Maler Grisailen, d. h. grau in grau gemalte Delbilder, liefern. Auf diese Art entstand eine der monströsesten Veranstellungen, welche die neuere Illustrationswuth zu Wege gebracht hat, die Gustav-Freytag-Galerie, an der sich nicht weniger als 21 Maler betheilig haben. Der, wenn man den Versicherungen des Verlegers glauben darf, ungeheuerer Erfolg dieses Unternehmens hat bewiesen, wie wenig ästhetische Urtheilskraft das große Publikum besitzt und wie sehr der alte Talbot Recht hatte, als er sterbend im Ingrim über diese Welt ausrief: Unsinn, du siegst! Wir wollen die Sache nicht so tragisch nehmen, sondern nach der Ursache der befremdlichen Erscheinung suchen. Zum Theil liegt sie gewiß in der Popularität, deren sich der gewandte Weltmann Freytag, der selbst unsere bärenmäßigen, ungewaschenen Altvorderen mit Glacehandschuhen, mit allen Requisiten der Mondscheinlyrik und der ganzen Scala des modernen Empfindelns versah, in den breiten Schichten der zimperlischen Majorität des gebildeten Publikums erfreut, welches beiseite keine Emotionen liebt. (Seine großen Verdienste um das deutsche Theater sollen ihm, nebenbei bemerkt, durch diese Bemerkungen nicht geschmälert werden.) Dann aber ist der Erfolg dieser Galerie auch in dem Umstande zu suchen, der hauptsächlich ihre Disharmonie veranlaßt hat, daß nämlich jeder Künstler sich einen Stoff wählen durfte, der seiner Individualität am angemessensten war. So ist — jedes Blatt für sich betrachtet — eine ganze Anzahl vortrefflicher und für den betreffenden Künstler sehr charakteristischer Bilder entstanden. Unter den

zweiundzwanzig Blättern befinden sich nur vier Niete, während die übrigen lauter Treffer sind. Indem aber jeder Künstler seiner Individualität folgte, ist dabei die Individualität des Dichters gar nicht oder doch nur sehr wenig zum Ausdruck gekommen. Es ist für die ganze Galerie bezeichnend, daß z. B. Paul Meyerheim aus der „Verlorenen Handschrift“ den Besuch Frau Mfens in dem väterlichen Kuhstall herausgriff, eine Scene, deren Wahl nur dadurch motivirt ist, daß Meyerheim mit Vorliebe Thiere malt. Sonst konnte aus dem ganzen Roman kaum eine für ihn und seine Handlung weniger charakteristische Scene herausgegriffen werden. Es in ferner bezeichnend, daß die Hälfte der Motive, elf an der Zahl, aus den „Bildern aus der deutschen Vergangenheit“ entlehnt ist, einem Werke, das, so respectabel und verdienstlich es auch ist, die dichterische Eigenart Freytags doch keineswegs repräsentirt. So haben wir in dieser Galerie zwar ein hübsches Bilderbuch erhalten, aber kein durch die Thätigkeit der Künstler vermitteltes Bild des Dichters. Da sich von Münchener Malern Lindenschmit, F. Piloty, Flüggen, Lossow, Liezen-Mayer, H. Kaulbach, Herterich und A. Wagner an diesem bunten Kaleidoscop moderner deutscher Malerei theilhaftig haben, dürfte der ihm an dieser Stelle gewidmete Excurs wohl gerechtfertigt erscheinen.

Noch unharmonischer als die Gustav-Freytag-Galerie ist die Sammlung von Illustrationen zu Scheffels „Ekkehard“, zu der sich neun Münchener Künstler vereinigt, welche zwölf Blätter geliefert haben. Auf dem einen sieht Ekkehard wie ein pedantischer Schulmeister, auf dem anderen wie ein fanatischer Mönch, auf dem dritten gar so aus, als ob ihn die ganze Geschichte gar nichts angehe. Frau Hadwig ist von den Künstlern in ebenso viel Gestalten aus dem Buche herausgelesen worden, und selbst Praxedis, die doch ganz und gar nicht mißzuverstehen ist, hat sich ebenfalls die merkwürdigsten Metamorphosen gefallen lassen müssen. Am glücklichsten hat Liezen-Mayer den poetischen Reichtum der Erzählung erschlossen, Grißner hat wenigstens ihre humoristische Seite völlig erschöpft, und Wilhelm Diez hat in der Sunnenschlacht wiederum ein Cabinetsstück voll Leben und Feuer geschaffen.

Damit sind wir wiederum zu Diez zurückgekehrt, dessen Thätigkeit als Illustrator uns die Veranlassung zu diesem Seitenblick auf die Münchener Illustration geboten hat. Wir sagten schon, daß seine Thätigkeit als Maler theils von Meiffonnier, theils von den niederländischen Genremalern beeinflusst ist. Wie Meiffonnier, führt er seine kleinen Figuren mit peinlichster Sorgfalt ungemein farbig aus, setzt sie aber gegen einen absichtlich skizzenhaft schummrigen Hintergrund ab, der gewöhnlich von einem schönen, feinen Silbertone beherrscht ist, welcher seine Reflexe auch auf die Figuren wirft. So entsteht ein höchst pikanter Contrast, ein Farbenspiel von angenehmster Wirkung, welches nur dazu beiträgt, die Lebendigkeit der Figuren zu verstärken. Das bunte Treiben des dreißigjährigen Krieges, das Soldatenleben im 16. und 17. Jahrhundert ist sein Lieblingsgebiet. Bilder wie die „Marodeurs“, der „Hinterhalt“, der „Halt im Dorfe“, „Bei der Marktenderin“, „Uebergang über den Bach“, „Heimkehr von der Jagd“, „Bairischer Pferdemarkt“ interessieren weniger durch das Gegenständliche des Vorgangs als durch die originelle Technik, in der sich nur noch wenig Pilotysche Elemente nachweisen lassen. Bisweilen verstieg sich aber die lebhaftere Reckheit des Diezschen Pinsels zu einer schattenhaften Flüchtigkeit, die seinen Bildern das Aussehen einer vergilbten Handschrift gab. So malte er einmal zwei berittene Wäppler, die in der Abenddämmerung auf grüner Heide einen beleibten Wanderer aufgegrißen haben und ihn einen Gewaltmarsch zwischen ihren trabenden Pferden machen lassen. So drollig die Situation auch war, so derb

humoristisch der Maler sie auch dargestellt hatte, es hielt schwer, die Einzelheiten in dem grauen Gemisch von Körperlichem und Unkörperlichem zu entziffern. Noch verschwommener und skizzenhafter sind die zahlreichen Zeichnungen behandelt, welche Diez für Scherr's „Germania“ geliefert hat. Sie sehen aus wie Abdrücke einer radirten Platte, welche der Künstler behufs erster Orientirung gemacht hat. Neuerdings ist Diez wieder von dieser gar zu zerfahrenen Manier abgewichen und zu einer sorgfältigeren Durchführung der Figuren zurückgekehrt. Eine Plünderungsscene aus dem dreißigjährigen Kriege, welche dem Maler auf der internationalen Ausstellung von 1879 eine zweite Medaille einbrachte, war ein erfreuliches Zeichen dieser Umkehr.

Im Jahre 1870 wurde Diez Hilfslehrer an der Componirschule der Akademie und zwei Jahre darauf Professor. Als solcher eröffnete er ein Atelier, aus welchem schon jetzt eine so große Anzahl von eigenartig schaffenden Schülern hervorgegangen ist, daß der Pilotyschule eine ernstliche Rivalität erwächst. So hat August Holmberg, geboren 1851 in München, auf mehreren Genrebildern aus der Rococozeit mehr historischen Sinn und eine ungleich größere Schärfe in der Charakteristik befundet als die meisten der jüngeren Pilotyschüler, namentlich der neuerdings in München viel gerühmte Ludwig von Langemannantel, geboren 1854, dessen „Verhaftung des französischen Chemikers Lavoisier“ sich nicht entfernt mit Holmbergs „Tabakscollegium Friedrichs des Großen“ messen kann. Wie fein ist der humoristische Contrast dargestellt, den die beiden zierlichen Kinder, die Prinzessin Wilhelmine und der kleine Kronprinz, welche dem gestrengen Herrn Vater ihre Reverenz zu machen gekommen sind, zu den wettergebräunten, nach Herzenslust dampfenden Rittern der Tafelrunde bilden, deren Blicke mit Wohlgefallen auf den königlichen Kindern ruhen! Wie vielseitig zeigt sich der Maler in der Charakteristik der wackeren Paladine des Königs, und wie trefflich unterstützt das energische, feste Colorit die Schilderung soldatischer Derbheit! Ein früheres Bild Holmbergs, „Meinungsverschiedenheiten“ genannt, stellte auch eine Tafelrunde dar, aber eine von ganz anderem Kaliber. Eine Gesellschaft von sieben Herren in Costümen der Rococozeit ist zwischen nach den Freuden eines feinen Mahles beim Dessert angelangt, als zwischen zweien der Tischgenossen, zum höflichen Mißvergügen der anderen, ein Wortstreit ausbricht, der die ohnehin schon stark erhitzten Gemüther noch mehr in Feuer bringt. Wie die unbetheiligten dem Streite folgen, die einen mit sichtlichem Verdruß über die Störung des Epilogs der Mahlzeit, die anderen mit schlecht verhohlenen Vergnügen, einer sogar mit boshaftem Lächeln, das alles ist mit köstlicher Feinheit ausgedrückt, und der Diez'sche Silberton, der sich über das Ganze ausbreitet, ist für die Rococoatmosphäre besonders geeignet.

H. Breling, ein anderer Schüler von Diez, schließt sich sowohl in seiner Technik als in der Wahl seiner Stoffe eng an den Meister an, nur daß er das figürliche Element noch schärfer von dem landschaftlichen trennt. Seine sauber gezeichneten und fein durchgeführten Figuren machen in ihrer porzellanartigen Glätte den Eindruck von Emailmalereien; der stimmungsvolle, aber in der schummrigen Art von Diez behandelte Hintergrund hebt diese Figürchen dann um so wirksamer hervor. Er kleidet sie meist in die malerische Tracht des 17. Jahrhunderts oder in die der Rococozeit, welche sich für diese Art von Feinmalerei besonders eignet. Man wird an die Dosenbildchen des vorigen Jahrhunderts erinnert, die nur nicht so keck und energisch in der Farbe sind. Einmal schildert er den „Halt“ einer Reisegesellschaft vor dem Krüge eines Dorfes, ein anderes Mal eine bewegtere Scene, das Verhör, welches eine Vorposten-

abtheilung mit einem aufgegriffenen Bauern anstellt, dann wieder einen Aufbruch zur Jagd, aber immer so, daß neben dem Menschen auch dem Pferde eine bedeutende, malerisch völlig ausgenutzte Rolle zufällt. Wie Leibl weiß auch Breling geschickt und mit Geist die Nadirnadel zu führen und in seine lebendigen Compositionen reichlichen Humor einfließen zu lassen.

Auch Ludwig Loeffß, geboren am 21. Juni 1845, folgt nach dem Beispiele seines Lehrers Diez dem Vorbilde der alten Meister. Es ist ihm nicht so sehr um eine momentan blendende, coloristische Wirkung zu thun, als um eine feine Durchbildung der Form, der sich das Colorit maßvoll unterordnet. Bis zum Jahre 1868 war er noch Tapezier, dann erst besuchte er die Kunstschule seiner Vaterstadt ein Jahr lang, darauf die in Nürnberg auf ebenso lange Zeit und ging schließlich nach München, wo er durch den Unterricht an der Akademie und namentlich durch sein Studium unter der Leitung von Diez so schnell vorwärts kam, daß er schon 1873 mit einem Bilde „der Spaziergang“ auf der Wiener Weltausstellung durch ein Diplom ausgezeichnet wurde und ein Jahr darauf als Hilfslehrer an die Münchener Akademie berufen wurde. Auf der Münchener Kunstausstellung von 1876 war es ein „Orgelspielender Cardinal“, welcher die Aufmerksamkeit von neuem auf ihn lenkte, und endlich erzielte er 1879 auf der internationalen Ausstellung durch ein Gemälde „Geiz und Liebe“ einen bedeutenden und wohlverdienten Erfolg. Die Darstellung entspricht nicht dem allegorisch gefaßten Titel. Ein alter Mann sitzt auf einem Lehnstuhle vor einem mit Schreibgeräth bedeckten Tische, eifrig dem süßen Geschäfte des Geldzählens obliegend. Ihm zur Rechten sitzt ein blühendes Mädchen mit lang herabwallendem Haar, offenbar seine Tochter, die einen Geldbeutel leise emporhebt und lächelnd zu einem jungen Manne hinausblickt, der hinter dem Sessel des Alten steht, den rechten Arm auf die Lehne gestützt, und aufmerksam ihren Bewegungen folgt. Es ist eine Art Shylock und Jessica, in das Christlich-Germanische des 16. Jahrhunderts übersezt. Auf den ersten Blick wird man an die bekannten Geldwechslerbilder von Quentin Matsys erinnert. Schaut man näher zu, entdeckt man aber noch feinere Qualitäten, die auf Holbein führen. So die feine Charakteristik des Alten, welche an die Schärfe der Erasmusporträts erinnern, nur daß hier der geistige Ausdruck nicht so vielseitig ist, weil er unter dem Banne der einen häßlichen Leidenschaft steht, die ihren Sitz vornehmlich auf dem spizen Kinn und auf den zusammengekniffenen, eingezogenen Mundwinkeln aufgeschlagen hat. Dann die Hände, fünf an der Zahl, ebenso deutlich sprechend wie die Physiognomien: zuerst die beiden dünnen des Geizhalses mit den krallenartig zugespizten Fingern und den vom vielen Geldzählen breitgedrückten Daumen der Rechten, dann die zarten aristokratisch langen, aber doch vollen des Mädchens und die eine auf der Stuhllehne ruhende des Jünglings, die auch nicht viel von harter Arbeit zu erzählen weiß und ganz dazu angethan zu sein scheint, daß die Ducaten des Alten ihr leicht durch die Finger gleiten werden. Da man selten Ursache hat, einem Gemälde der Münchener Schule eine so eingehende Analyse zu widmen und zwar mit Freuden zu widmen, muß man diese Gelegenheit wahrnehmen. Das Bild zeugt davon, daß man im Atelier von Diez auch noch über andere Dinge nachdenkt als über die beste Art, einen Stahlpanzer so nachzubilden, daß die Leute sich darin spiegeln können, oder eine Sammetrobe so getreu zu porträtiren, daß die Damen sich vor Entzücken nicht zu fassen wissen. Trotz seines engen Anschlusses an die alten Meister geräth übrigens Loeffß nicht in eine barocke, schrullenhafte Nachahmerei wie Lenbach. Sein feines künstlerisches Empfinden schleift die Ecken und Härten

seiner classischen Vorbilder ab, und ein romantischer Zug, ein vornehmes Schönheitsgefühl kündigt den modernen Künstler an, der sich über die altdeutsche Befangenheit des Geschmacks zu erheben weiß.

Auch Carl Fröschl, geboren 1848 in Wien, gehört dieser Richtung an, die, gleich der Münchener Kunstindustrie, der deutschen Renaissance folgt und mit Recht einen hohen Werth auf die Zeichnung legt und auf die feine Durchbildung der Form, namentlich auf die Durchgeistigung des Angesichts, welches in der Pilotschule bekanntlich nur sehr beiläufig behandelt wurde. Fröschl hat außer einigen Studienköpfen mehrere Genrebilder aus dem römischen Volksleben gemalt und kürzlich in dem Porträt seiner Gattin gezeigt, wie tief er sich in das Studium Holbeins versenkt hat und wie doch die wahre Größe immer durch Einfachheit, nie durch Prunk und Flitterkram erreicht wird. Ebenso kräftig haben die beiden Maler Bruno Piglheim und Ernst Zimmermann, welche das Gebiet der großen Historien in der Diezischen Schule vertreten, in ihren letzten Compositionen das geistige Element betont. Der erstere schließt sich in seiner breiten, energischen Pinselführung an die Niederländer an. Während er in dem ersten Bilde, welches seinen Namen bekannt machte, einem Genrebilde mit zahlreichen, fast lebensgroßen, jeder Altersstufe angehörenden Figuren, „Das häusliche Glück“ genannt, einen breiten, energischen Ton anschlug, der an Franz Hals erinnerte, gemahnt eine große religiöse Composition „Moritur in deo“ an das vornehme, silbertönige Colorit van Dycks. Dieselbe zeigte von Wolken umgeben den sterbenden Erlöser, der halb verzweifelnd gen Himmel blickt, von wo ihm ein Engel das Trosteswort der göttlichen Gnade bringt. Neben der stimmungsvollen, den tragischen Ernst der Situation trefflich charakterisirenden Färbung war es vorzugsweise die strenge Durchbildung der Form und der tief schmerzliche, eine Welt von Leiden reflectirende Gesichtsausdruck des Heilands, welche den Blick des Beschauers unwiderstehlich fesselten. Ernst Zimmermann, ein Sohn des Genremalers Reinhard Zimmermann, 1852 in München geboren, debutirte mit kleinen Genrebildern, in denen sich ein glücklicher, sehr discreter Humor zeigte, der ebenso charakteristisch für Diez und seine Schule ist, wie die tollen Grimassen und Carricaturen der Humoristen Pilotscher Richtung. Ein seine Geige reparirender Mönch, eine Seiltänzergesellschaft in einer Dorfscheune waren seine beifällig aufgenommenen Erstlinge, denen noch 1876 eine Anzahl ähnlich gearteter Genrebilder aus dem Leben der Fischer am Bodensee folgte. Nachdem er noch ein humorvolles Genrebild gemalt, eine Prinzessin auf der Promenade, die von Bauern unterthänigst begrüßt wird, überraschte er die Freunde seines Talentes auf der Münchener Kunstausstellung von 1879 durch eine ernste Composition in großem Stile: „Der zwölfjährige Jesus im Tempel“. Den jungen Heiland sowohl wie die alten härtigen Rabbis faßte er durchaus realistisch auf, ohne jedoch, wie es Eduard von Gebhardt bisweilen auf seinem „Abendmahle“ begegnet ist, in eine gar zu niedrige, triviale Auffassung zu gerathen. Um den Christusknaben, dessen fein geschnittenes, geistig belebtes Angesicht und dessen schlanker, zarter, in weißes Linnen gekleideter Körper auch coloristisch den Mittelpunkt der Composition bildet, sind sechs Rabbis gruppiert. Der eine examinirt mit sichtlich Freude den klugen Knaben, der andere ist in sinnendes Nachdenken versunken, ein dritter und vierter blicken mit wohlwollendem Lächeln auf den Kleinen herab, während der fünfte und sechste mit gespannter Aufmerksamkeit seinen Worten folgen. Ein leuchtendes Colorit, durch die Reize des Hellbunkels unterstützt, ergießt über die sonst so realistische Composition einen fast romantischen Zauber.

Wir schließen die Reihe der Diezischen Schüler, die sich bis jetzt einen Grenzboten II. 1880.

Namen gemacht, mit Josef Weiser, geboren 1847 zu Patschkau in Schlesien, welcher mit Glück das humoristische Genre cultivirt und namentlich in der Darstellung eines „Volkstheaters im vorigen Jahrhundert“ und seiner zahlreichen Zuschauer ein vielversprechendes Talent an den Tag gelegt hat.

Berlin.

Adolf Rosenberg.

Politische Briefe.

14. Die Genesis der kirchenpolitischen Vorlage.

Zwischen dem 26. und 28. Mai, also in den letzten Tagen, ja noch in der letzten Stunde vor der ersten Verathung der kirchenpolitischen Vorlage im Abgeordnetenhaus, veröffentlichte die Staatsregierung jenen merkwürdigen Schriftenwechsel zwischen der deutschen Botschaft in Wien und dem Auswärtigen Amte in Berlin, welcher die öffentliche Aufmerksamkeit noch unausgesetzt beschäftigt. Viele Einzelheiten in diesen Schriftstücken haben schlagartig gewirkt, aber wie es so geht: aus dem Ganzen einen Vers zu machen hat noch niemand versucht. Und doch kommt man nur so zum Verständniß.

Die Wiener Berichte betreffen Unterhaltungen und gewechselte Erklärungen zwischen dem deutschen Botschafter und dem päpstlichen Pronuntius Cardinal Jacobini. Auf diese Berichte geben der Reichskanzler oder seine Stellvertreter Anweisungen und Auseinandersetzungen.

Man muß den Zeitraum der veröffentlichten Schriftstücke beachten; sie erstrecken sich vom 4. März, d. h. von der Mittheilung des päpstlichen Breves an den abgesetzten Erzbischof von Cöln durch Jacobini an den deutschen Botschafter, welches bekanntlich das Datum vom 24. Februar trägt, bis zum 21. Mai, d. h. bis zu dem Tage, der auf die Einbringung der vom 19. Mai datirten kirchenpolitischen Vorlage im Abgeordnetenhaus folgt. Das Breve, der das Breve beantwortende Staatsministerialbeschuß vom 17. März und schließlich die Vorlage vom 19. Mai sind also die Gegenstände des Schriftenwechsels.

Die ultramontanen Blätter haben wiederholt hervorgehoben, die Wiener Besprechungen hätten seit dem Breve vom 24. Februar plötzlich einen ganz neuen Charakter angenommen. Vor dem Breve habe es sich gehandelt um eine Revision der Maigesetze in dem Sinne, daß die preussische Regierung sich anheischig machen wollte, gewisse Punkte dieser Gesetze abzustellen, um dafür zu erlangen, daß der Papst für den Rest den Gehorsam der Katholiken verbürge. Natürlich würde dazu erforderlich gewesen sein, daß von der Maigesetzgebung nur übrig geblieben, was den Ansprüchen der Curie nicht zuwider läuft, und da muß man freilich fragen: Was kann das sein? Gleichviel, die Veröffent-