



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 : 9. Die Schule Pilotys: Ungarn, Böhmen, Polen und Griechen.

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

Pferd, keine Kuh kaufen oder verkaufen, keinen Krug halten ohne Juden, weil niemand besser als dieser die Menschen und Thiere der Nachbarschaft kennt. Zudem ist der Jude ihm so bequem, so bereit zu jedweder außerordentlichen Sendung, er versteht so rasch die Wünsche des Herrn zu durchschauen, kann so scharf Auskunft geben über Land und Leute. Und solange es ihm erträglich geht, ist er auch treu, in seiner Art redlich. Auch zeichnet sich der hiesige Jude dadurch aus, daß er fester auf der Scholle sitzt als sein Stammesgenosse, der nach dem Westen ging. Er verläßt im Durchschnitt nur schwer den Ort, wo er erwuchs, und kehrt gern dahin zurück, er hält zäh auf dem Platze aus, bei dem Herrn, dessen Brod er isst, vorausgesetzt freilich, daß dieses Brod nicht zu mager und unsicher ist. Er hängt treu an Sitte und Sippe. Im Grunde allerdings ist das Geld auch hier dasjenige, woran er am treuesten hängt; nur bindet ihn ein gewisses patriarchalisches Verhältniß oft an seinen Brodherrn, dem doch ein Stücklein sittlichen Gemüthslebens zu Grunde liegt.

(Fortsetzung folgt.)

## Die Hauptströmungen in der bildenden Kunst der Gegenwart.

### 9. Die Schule Pilotys: Ungarn, Böhmen, Polen und Griechen.

Der Ruhm der Pilotyschule war in den sechziger Jahren so allgewaltig, daß er über die Grenzen Deutschlands hinaus selbst in Gegenden drang, in welchen von Kunst wenig oder gar nicht die Rede ist. Aus Rußland, Polen, Böhmen und Ungarn eilten die Kunstbegeisterten herbei, um von Meister Piloty das große Geheimniß des glänzenden Colorits zu lernen und dann getrost nach Hause zu tragen. Die meisten freilich blieben in München als dem Mittelpunkte eines lebendigen Kunstlebens, welcher ihnen vor allen Dingen leichtere Absatzquellen erschloß als ihre Heimat. Obwohl sich nun in München förmliche Colonien von Ungarn und Polen bildeten, in welchen „Nationalgefühl lebendig“ gehalten wurde, haben diese Ausländer, vielleicht eben wegen ihrer Entfernung von der Heimat, doch kein spezifisch nationales Element in die Münchener Kunst eingeführt. Was sie in der Pilotyschule aufgenommen haben, hat ihr ganzes Wesen so vollständig gefesselt, daß die blendende coloristische Oberfläche nur selten von einem nationalen Zuge durchbrochen wird. Historienmaler wie

Venezur, Genremaler wie Gysis gestatten nur durch die Wahl ihrer Stoffe einen Schluß auf ihre Nationalität. Malt einer von ihnen einmal eine Scene aus dem bairischen Volksleben, so deutet keine Spur darauf hin, daß sich ein Ungar oder ein Grieche an einem ihm innerlich fremdartigen Stoffe versucht hat. Am selbständigsten und eigenartigsten auf der Basis seines nationalen Empfindens hat sich unter diesen Malern der Pole Josef Brandt entwickelt, der jedoch nicht ausschließlich in der Pilotyschule herangebildet worden ist.

In der Gruppe der Ungarn steht durch seine Productivität und seine Erfolge Alexander Liezen-Mayer, geboren am 24. Januar 1839 in Raab, obenan. Nachdem er die Akademien von Wien und München besucht, trat er 1862 in das Atelier Pilotys ein, um sich dort als Historienmaler in großem Stile auszubilden. Er begann diese Laufbahn mit einem Stoffe aus der ungarischen Geschichte, der „Krönung Karl Durazzos in Stuhlweißenburg“. Aber sowohl dieses Bild als das folgende, „Die Heiligspredung der Landgräfin Elisabeth von Thüringen“, verriethen durchaus keine hervorragende Begabung für das Fach der großen Historien, sondern sie legten durch die verständig abgewogene Composition und durch das glänzende und gebiegene Colorit nur ein Zeugniß dafür ab, daß der junge Maler sich alles sehr fleißig angeeignet, was in der Schule Pilotys zu lernen war. Als er 1867 einen genrehaften Stoff behandelte, eine gemüthvolle Episode aus dem Leben Maria Theresias (die Kaiserin ein armes Kind stillend), schlug er einen Ton an, der ganz anders zu Herzen drang als die geräuschvolle, aber kalte Instrumentation seiner Historienbilder. In demselben Jahre begann er auch, sich tiefer in das Studium der deutschen Classiker zu versenken und seinen gewandten Zeichenstift der Illustration, besonders von Goethe und Schiller, zu widmen. Zu gleicher Zeit machte er einige Versuche in der Porträtmalerei, die sowohl um ihrer coloristischen Vorzüge als um ihrer scharfen Charakteristik willen solchen Beifall fanden, daß er 1870 zur Ausführung verschiedener Porträtaufträge nach Wien berufen wurde, wo er bis 1872 blieb und u. a. auch den Kaiser Franz Josef malte. Nach München zurückgekehrt, schuf er bis 1874 vier Gemälde, deren Stoffe classischen Dichtern entlehnt waren: Imogen und Jachimo nach Shakespeares „Cymbeline“, Faust und Gretchen vor der Kirche und im Garten, und Elisabeth, in Begriff das Todesurtheil der Maria Stuart zu unterzeichnen. In dem letztern Bilde, welches die Königin in schwarzem Gewande und in ganzer Figur, das scharf geschnittene, ablerartige Profil dem Beschauer zugekehrt, darstellte, entfaltete er noch einmal in der Behandlung der Stoffe seine ungewöhnliche coloristische Bravour, um dann für lange Zeit der Delmalerei Valet zu sagen. Die Königin Elisabeth war allerdings so aufgefaßt, daß der Moment hart auf die Spitze getrieben war, und wenn man das Bild längere Zeit oder mehrere Male nach einander

ansah, konnte man wieder einmal gewahr werden, wie sehr Lessing, dessen „Laokoön“ von superflugen Leuten als veraltet über die Achsel angesehen wird, mit seinen scharfsinnigen Betrachtungen über den „fruchtbaren Moment“ Recht hat. Diese Elisabeth, die auf ewig verurtheilt worden ist, „im Begriff zu sein“, das Todesurtheil zu unterzeichnen, ist trotz ihrer fleißigen malerischen Ausführung ein unglücklicher Gedanke, der am Ende unsern Humor herausfordert.

Seit 1874 hat sich Liezen-Mayer ausschließlich der Illustration gewidmet. Ein Münchener Verleger stellte ihm zwei große Aufgaben, deren er sich mit unleugbarem Geschick entledigt hat: die Illustration des „Faust“ in fünfzig und des „Liedes von der Glocke“ in zweiunddreißig Blättern. Schon die Entstehungsweise des „Faust“, der verschiedenartige Charakter der einzelnen Partien, welche vom Dichter zum Theil in weit auseinander liegenden Zeiträumen gestaltet worden sind, legt dem Künstler große Schwierigkeiten in den Weg, die er nur dadurch überwinden kann, daß er dem Dichter nur die äußern Umrisse entlehnt und für die feinere Ausführung seiner eigenen Eingebung folgt. Den ganzen Gehalt des universalen Gedichts mit dem Zeichenstifte erschöpfen zu wollen, wäre ohnehin ein aussichtsloses Beginnen, und ob dann gerade Liezen-Mayer, der Ungar, der rechte Mann gewesen wäre, um den specifisch germanischen Charakter des einzigen Gedichts in allen seinen Eigenthümlichkeiten und in seinem schier unerschöpflichen Reichthum zum Ausdruck zu bringen, ist eine Frage, die noch gesondert zu behandeln wäre. Liezen-Mayer hat diese Schwierigkeiten denn auch wohl empfunden und ist ihnen hübsch aus dem Wege gegangen. Er hat den philosophischen Kern bei Seite gelassen und sich nur an die realistische Schaal gehalten, die man ja auch bei den von Weimar ausgegangenen Faust-aufführungen blank und gefällig herausgeputzt hat. Als echter Pilotschüler hat er die costümliche Folie mit Erfolg verwerthet und manche Scene durch ein reiches Aufgebot von Figuren zu einem lebhaft bewegten Genrebild von malerischer Wirkung gestaltet. Sein großes zeichnerisches Geschick und die Leichtigkeit seines Schaffens hat der ganzen Illustrationsfolge freilich einen etwas uniformen Charakter aufgedrückt. Es ist alles gleich glatt, elegant und correct. Man wird an die gleichmäßigen Federzüge eines Kalligraphen erinnert, denen man nicht die geringste Regelwidrigkeit vorwerfen kann, die sich aber auch nicht, weil sie eines bestimmten individuellen Charakters entbehren, dem Gedächtnisse einprägen.

Das „Lied von der Glocke“ bot dem Künstler eine lange Reihe von Motiven, die sich rein realistisch durchführen ließen: auf der einen Seite den Fuß der Glocke und die mannichfaltigen Arbeitsstadien in der Werkstatt des Gießers, auf der andern die wechselnden Phasen des Menschenlebens von der Wiege bis zum Grabe. Indem diese beiden Leitmotive neben einander hergehen, hat das ganze Werk

freilich einen etwas disparaten Charakter erhalten. Schiller hat den Unterschied zwischen beiden Gedankenreihen sehr fein und wirksam durch ein wechselndes Metrum markiert, durch ein schnelleres Trochäentempo in den Meisterversen und durch eine getragene, beinahe feierliche Jambenmelodie in den Betrachtungen über den Lauf des Menschenlebens. Der Künstler hat leider auf diese feine Unterscheidung verzichtet und eine bunte Reihe geschaffen, aus der einer, der zufällig das Gedicht nicht kennt, sich absolut nicht vernehmen kann. Sieht man von diesem Mangel ab, so wird man den meisten Blättern eine wohlabgerundete Composition, Leben, Wahrheit und auch Empfindung, die allerdings nicht sehr tief herauskommt, nicht absprechen können. Mit großem Geschick hat der Künstler bisweilen eine gelegentliche Wendung des Dichters aufgefaßt und zu einem Genrebilde ausgespinnen, wie z. B. die Verse:

Und das junge Volk der Schnitter  
Fliegt zum Tanz

zu einem ländlichen Sittengemälde im Stile Defreggers.

An der Faustillustration sowohl als an der des Schillerschen Gedichts hat Rudolf Seitz, auch ein Schüler Pilotys, insofern einen hervorragenden Antheil gehabt, als er für das Prachtwerk Initialen, Randverzierungen, vignetten und sonstige Ornamente gezeichnet hat. Seine eigenthümliche Begabung zeigt sich von ihrer günstigsten Seite, wenn er seinen Compositionen einen humoristischen Anflug verleihen darf. Seine Erstlingsarbeit, „Peter Vischer zeigt den Bestellern das vollendete Sebaldusgrab“, war von solch einem humoristischen Zuge leicht durchwoben. In den Zeichnungen, die er für den „Faust“ geliefert, tritt dieses Element wieder in den Hintergrund, um dann desto schrankenloser in den Umrahmungen hervorzubrechen, welche er für Liezen-Mayers Compositionen zur „Glocke“ und für die Einfassung des Textes mit einem erstaunlichen Erfindungstalent und einer ungemein lebhaften, aus Kühne streifenden Phantasie entworfen hat. Die Einfassungen der Liezen-Mayerschen Bilder sollen gleichsam die Stellen von Gemälberahmen vertreten. Ueber diese Voraussetzung, die schon an und für sich verkehrt ist, muß man hinwegsehen. Verkehrt ist sie deshalb, weil kein Mensch in einem Buche eingerahmte Bilder sucht. Die wollen wir uns für die Wände aufsparen. Bei der Wahl eines Stils für dieses Rahmenwerk ging Seitz von dem gewiß ganz richtigen Gedanken aus, die Ornamentik zu wählen, welche zur Zeit, als das Gedicht entstand, noch die herrschende war. Er hat jedoch die schon mit zopfigen Elementen stark durchsetzte Rococoornamentik zu einem so betäubenden Fortissimo gesteigert, daß zwischen den schlicht realistischen Darstellungen Liezen-Mayers und dem überwuchernden Muschel-, Blumen- und Rankenwerk mit seinen unzähligen emblematischen Verzierungen die denkbar schrillste Disharmonie entsteht. Die Embleme, welche sich überall in den Um-

rahmungen zerstreut finden, sind gewiß alle höchst sinnreich erdacht und in ebenso sinnreiche Beziehungen zum Bilde gebracht. Wenn man aber z. B. in der Umrahmung der Composition, welche die vollzählig gebliebene Familie auf der Brandstätte darstellt, links eine Laterne als vermuthliche Ursache des Feuers und eine sich daraus entwickelnde Flamme und auf der rechten Seite einen Feuereimer und einen Spritzenschlauch erblickt, dessen Wasserstrahl oberhalb des Bildes den aus der Flamme emporsteigenden Rauch bekämpft, so ist das einfach lächerlich. Ebenso stilllos ist der Rahmen um das Revolutionsbild, in dessen oberer Leiste die Symbole des Königthums, Krone und Scepter, von einer hineinplagenden Granate zerschmettert werden. \*) Um vieles glücklicher sind die Cartouchen — so kann man füglich diese Umrahmungen nennen —, welche nur zur Einschließung des Textes dienen. Hier wird die ernste Thätigkeit des Glockengießers durch kleine Flügelknaben, die mit großem Geschick in die schwungvolle Ornamentik eingefügt sind, anmuthig und mit liebenswürdigem Humor glossiert.

In diesem Jahre ist Liezen-Mayer durch seine Berufung als Professor und Director an die Kunstschule in Stuttgart aus dem Kreise der Münchener Malerschule ausgeschieden.

Ein geborener Ungar ist auch Alexander Wagner, der ausschließlich das ethnographische Genre cultiviert. Als echter Magyar liebt er in Farbe und Stoff das Grelle und Uebertriebene, und nirgends findet er schönere Stoffe dieser Art als in der römischen Kaiserzeit. Wie Siemiradzki, der auch kurze Zeit durch die Schule Pilotys gegangen ist, liebt er es, in Grauen und Entsetzen zu schwelgen und die wildesten und grausamsten Schauspiele, welche ein verkommenes Geschlecht zur Aufreizung seiner abgestumpften Nerven genoß, in den glühendsten Farbenextremen zu schildern. Ein „Römisches Wagenrennen“ und ein „Antikes Stiergefecht“ sind die umfangreichsten Compositionen dieses Genres. Obwohl Wagner eine ausgesprochene Vorliebe für Pferde hat — einmal hat er auch ein „Gzikos-Rennen in Debreczin“ gemalt —, ist er immer noch nicht zu einer vollständigen Beherrschung der Anatomie dieses edlen Thieres gelangt. Man begegnet auf seinen Bildern den größten Zeichens Fehlern, die man kaum einem Schüler, geschweige denn einem Professor der Akademie verzeihen kann. Seiner Lust an dem Nervenaufragenden konnte er namentlich in der Illustration von Theodor Simons' Bildern „Aus altrömischer Zeit“ Genüge thun, deren Stoffe meist aus der Epoche des sittlichen Verfalls geschöpft waren.

\*) Die „Grenzboten“ haben sich das Verdienst erworben, gegen die leichtfertige Macherei von Illustrationswerken energisch zu Felde zu ziehen. In diesem Sinne ist auch die obige Kritik geschrieben. Sie ist jedoch im vorliegenden Falle nur gegen die Künstler gerichtet, nicht auch gegen den Verleger des „Faust“ und der „Glocke“, der für seinen Theil nichts gespart hat, um die beiden classischen Meisterwerke ihrem Werthe entsprechend auszustatten.

Der Erfolg, den dieses Unternehmen gefunden hat, scheint die Verleger bewogen zu haben, Simons und Wagner — der Schriftsteller ist so bizarr und barock wie der Maler — noch einmal in gemeinschaftlicher Arbeit zu verbinden, und so entstand das „Prachtwerk“ über Spanien, welches in den „Grenzboten“ eine leider nur zu sehr verdiente Abfertigung erfahren hat. Die Arbeit des Malers überragt jedoch die des Beriegeten, welche ganz den Eindruck macht, als hätte ihr Verfasser Spanien auf einer Stangenschen Gesellschaftsreise kennen gelernt, um ein beträchtliches. Zwar bedient sich auch der Maler in der schroffen Gegenüberstellung von Licht und Schatten der allergrößten Effecte, zwar überschreitet bisweilen die Skizzenhaftigkeit der Zeichnungen das erlaubte Maß. Aber die Landschaften sowohl wie die Architekturen und die Volkstypen tragen doch den specifisch nationalen Charakter in voller Deutlichkeit, und damit ist doch wenigstens ein Hauptzweck solcher „Prachtwerke“, die sich allgemach wie eine wahre Wasserpest über den deutschen Buchhandel verbreiten, erreicht.

Bevor Alexander Wagner sein eigentliches Fahrwasser fand, hat er sich auch im historischen Genre und in der großen Historie versucht. Zur letzteren gehören seine Fresken im bairischen Nationalmuseum: „Gustav Adolfs Einzug in Achaffenburg“ und „Vermählung Ottos von Baiern“, und die Wandgemälde im Redoutensaal zu Pest: „Das Gastmahl Attilas“ und „Matthias Corvinus im Turnier“. Seit 1866 ist Wagner als Lehrer der Maltechnik an der Münchener Akademie thätig.

Zulius Benczur aus Pest, der dritte Ungar aus der Schule Pilotys, der sich einen Namen gemacht, debütierte 1867 mit einem „Abschiede des Ladislaus Hunyady“ recht glücklich, gerieth dann aber auf ein ihm fremdes Gebiet, auf welchem er keine Lorbeern einsammelte. Da die künstlerischen Neigungen des Königs Ludwig bekanntlich dem Zeitalter Ludwigs XIV. und der Epoche des Rococo zugewendet sind, konnte es nicht fehlen, das auch die Münchener Genremaler ihre Motive aus einer Zeit zu schöpfen begannen, die durch das hohe Beispiel in die Mode kam. Auch Benczur machte, im Vertrauen auf die Virtuosität des Pinsels, derartige Versuche, die ihm aber völlig mißglückten. Eines dieser Bilder stellte eine Scene aus der französischen Revolution, den „Sturm auf die Zimmer Ludwigs XVI.“ dar, ein Gemälde, auf welchem es dem Künstler nicht so sehr auf die Schilderung einer dramatischen Action, als auf rein coloristisches Prunkten mit Möbeln, Stoffen und Kleidern ankam. Letzteres ist ihm auch bis zu einem gewissen Grade gelungen. Aber um solche äußerlichen Effecte zu erringen, bedarf es nicht so ernster Momente, die auch eine ernste Behandlung fordern können. Grazie und Feinheit des Geschmacks scheint den magygarischen Künstlern ein Buch mit sieben Siegeln zu sein. Das bewies auch Benczur mit einem zweiten Rococobilde, welches Ludwig XV. darstellte,

wie er im Boudoir der Dubarry seiner Maitresse die Chocolate kredenzt. Wird ein so heikler Gegenstand in seiner ganzen sinnlichen Rohheit und Gemeinheit angefaßt, so ist er einfach unausstehlich, und diesen Eindruck hat der Maler auch glücklich zu Wege gebracht. Der Mißerfolg, die einstimmige Verurtheilung, welche dieses Bild fand, scheint den Maler veranlaßt zu haben, sich wieder seiner vaterländischen Geschichte zuzukehren, und so entstand im Jahre 1875 ein ernstes, feierliches Historienbild mit lebensgroßen Figuren, „die Taufe Bajks, des nachmaligen Königs Stephan des Heiligen von Ungarn“. Das Gemälde, welches im Pester Nationalmuseum Aufnahme gefunden hat, ist zwar nur ein Ceremonienbild, componiert und aufgebaut mit den bekannten Mitteln der Pilotyschule, ohne originelle Züge, welche das Walten eines selbständigen und unabhängigen Geistes verrathen, aber in der Farbe von so glänzender Brauvour und in der Tonstimmung so glücklich mit dem Vorgange harmonisierend, daß man von der weitem Entwicklung des Künstlers Gutes erwarten darf. Bis zum Gürtel entblößt kniet Bajk vor dem steinernen Taufbecken, aus welchem Bischof Adalbert die Schale gefüllt hat, um sie über das Haupt des Täuflings auszugießen. Kaiser Otto III. und Herzog Heinrich II. von Baiern wohnen als Taufzeugen der heiligen Handlung bei. Die übrigen Figuren verlieren sich im Halbdunkel des Hintergrundes. Auf den Rücken Bajks, der dem Beschauer zugekehrt ist, fällt volles Licht. Der leuchtende Fleischton contrastirt prächtig mit einem purpurrothen Gewande, welches die Dominante in der Farbenscala des Gemäldes bildet. In den Gewändern, deren Pracht freilich von dem Künstler zum Nachtheil der historischen Treue weit über die Zeitepoche hinaus erhöht worden ist, sind alle Künste einer reichen Palette erschöpft. Eine Farbengluth, die auch neben Makart keineswegs an Wärme verlieren würde, stürmt auf die Sinne des Beschauers ein und nimmt sie vorsorglich gefangen, so daß man sich nicht weiter um den Mangel an Tiefe der Charakteristik kümmert.

Von polnischen Malern hat Josef Brandt nur vorübergehend das Atelier Pilotys besucht. Seine letzte Ausbildung und gleichsam den Impuls für sein ferneres Schaffen erhielt er bei dem trefflichen Schlachtenmaler Franz Adam, dem sich auch andere Mitglieder der polnischen Malercolonie in München angeschlossen. Wir werden daher seine Thätigkeit besser im Zusammenhang mit der seines Meisters charakterisieren. Henri Siemiradzki, geb. am 15. November 1843 zu Charkow, ist zwar, nachdem er seine Vorstudien auf der Petersburger Kunstakademie beendet hatte, auch nur ein Jahr in München bei Piloty gewesen. Aber es scheint ausgereicht zu haben, um ihn zu einem Virtuosen der Farbe auszubilden und wenigstens für eine Zeit lang bestimmend auf ihn einzuwirken. Von München ging er nach Rom, und dort mögen, wenn ihn nicht schon früher persönliche Neigung dazu geführt hatte, die Trümmer der alten

Welt seine Phantasie gereizt haben, sie in ihrer Pracht wieder auferstehen zu lassen und sie mit dem üppigen Leben des Alterthums zu erfüllen. Nach seinen Erstlingsarbeiten „Alexander und sein Arzt Philippus“ und „Christus und die schöne Sünderin“, welche bereits sein ungewöhnliches Farbentalent documentierten, betrat er schnell entschlossen dieselbe Bahn, welche Piloty 1860 mit seinem „Nero auf den Trümmern des brennenden Rom“ so erfolgreich eröffnet hatte. Wir haben bereits gesehen, daß der Ungar Alexander Wagner mit augenscheinlicher Vorliebe seine Stoffe aus der römischen Decadence wählte, vielleicht ebenfalls beeinflusst durch Pilotys epochemachendes Bild, vielleicht aber auch, wenn man hier nach tieferen Motiven suchen darf, veranlaßt durch das an der Seine zu üppigem Glanze erwachsene moderne Cäsarenthum, welchem bereits Couture, gleichsam vorahnend, in seinen „Römern der Decadence“ ein künstlerisches Denkmal gesetzt hatte. In letzter Linie wirkte freilich bei solchen Bildern als geheimes Motiv immer die Speculation auf die Sinne eines blasirten Publikums mit, die man durch Schilderungen von Szenen der Wollust und Grausamkeit fesseln wollte. So entstand 1875 Siemiradzki's Kolossalgemälde „Die lebenden Fackeln des Nero“, eine brutale Schaustellung brennender christlicher Märtyrer vor Nero, Poppäa und ihrem verlotterten Troß von Gauklern, Gladiatoren und Dienern, ein Bild welches in seiner Figurenfülle mit Piloty, in der subtilen Imitation von Architektur, Marmor und Bronze mit dem Helden der Mode, mit Alma Tadema, wetteifern wollte. Es ist ein glänzendes Bravourstück, welches auf seiner Wanderung durch aller Hauptstädte des Continents um seiner raffinierten Technik willen viele Lobredner fand, durch die Rohheit seiner Darstellung, durch seine Empfindungslosigkeit und sein widerliches Kokettieren mit der hüllenlosen Lasterhaftigkeit aber ebenso sehr jedes feinere Gefühl abstieß. Das Gemälde kam nicht eher zur Ruhe, als bis es der Maler bei Gelegenheit eines panslawistischen Verbrüderungsfestes in Krakau dem dortigen Museum zum Geschenk machte.

Seitdem hat Siemiradzki noch drei Genrebilder aus dem römischen Leben gemalt, von denen das eine *La coupe ou la femme?* wiederum stark durch Alma Tadema und zwar durch dessen Bildhaueratelier beeinflusst erscheint. Ein vornehmer Römer steht in dem Verkaufsgewölbe eines Raritätenhändlers vor einem Prachtgefäße und einer schönen Selavin, unschlüssig, welchem der beiden Objecte er den Vorzug geben soll. Der „Schiffbrüchige“, ein alter Mann, der eine vornehme Römerin, welche ihre Gondel zu besteigen sich anschickt, um ein Almosen anfleht, ist dagegen eine ziemlich rohe, nur auf die allergrößten Lichteffekte berechnete Malerei. Daß aber ungeachtet solcher Verirrungen in dem polnischen Maler doch ein starkes coloristisches Talent steckt, beweist sein letztes größeres Bild, der „Schwertertanz“, freilich auch ein Motiv, dem ein starker Hautgout anhaftet, das aber mit so liebenswürdiger Grazie behandelt ist,

daß man leichter über die Schatten hinwegsieht. In einem herrlichen Garten, welcher an der blauen, von violett schimmernden Bergen umsäumten Bucht von Bajá gelegen ist, ist eine Gesellschaft vornehmer Römer in schattiger Laube um einen Tisch gelagert, um nach den Freuden des Mahles das aufregende Schauspiel eines Schwertertanzes zu genießen. Unter einem breitästigen Baume, durch dessen Blätterwerk die Sonnenstrahlen hindurchscheinen und leuchtende Cirkel auf den Boden zeichnen, ist ein langer, schmaler Teppich ausgebreitet, an dessen Langseiten je drei Schwerter in abgemessenen Zwischenräumen mit den Spitzen nach oben aufgepflanzt sind. Zwischen diesen Schwertern schwebt in rhythmischer Bewegung, welche durch eine von drei Slavinnen in reichen Gewändern ausgeführte Musik geregelt wird, ein nacktes Mädchen von eleganter, schlanker Figur umher. Ein buntes Netz hält die Fülle ihres Haares gefesselt. Der Körper des Mädchens, offenbar die Hauptsache des ganzen Bildes, ist mit größter Sorgfalt gezeichnet und modelliert und mit außerordentlichem Raffinement gemalt. Das leuchtende Blau des Hintergrundes verleiht mit seinem tiefen, ernststen Ton dem Ganzen eine kräftige Folie, welche den bunten Vordergrund fest zusammenhält. Der Springbrunnen zur Rechten des Beschauers, die weiße Marmorbank im Mittelgrunde mit dem darüber geworfenen blauen Gewande der Tänzerin, die saftgrünen Bäume und das pikante Spiel des Sonnenlichts auf dem Erdboden und auf dem nackten Körper des Mädchens sind glücklich zu einer höchst bestechenden Farbenharmonie zusammengestimmt.

Auch zwei böhmische Maler von Ruf haben wir in der Reihe der Pilotyschüler zu nennen, Gabriel Max und Barzlav Brozik. Da wir den erstern an dieser Stelle vor einiger Zeit zum Gegenstande eines besondern Essays gemacht haben, können wir uns in diesem Zusammenhange eine nochmalige Charakteristik des wunderlichen Malers ersparen, der übrigens in den letzten zwei Jahren nichts Hervorragendes mehr geschaffen hat. Wie es heißt, soll er sich in ländlicher Zurückgezogenheit mit spiritistischen Studien abgeben, um die Resultate derselben malerisch zu verwerthen. Auch die Gemälde, durch welche sich Barzlav Brozik einen Namen gemacht hat, „Die Gesandten des Königs Ladislaus von Ungarn und Böhmen am Hofe Karls VII. von Frankreich“ und „Kaiser Karls IV. Zusammentreffen mit Petrarca und Laura im Schlosse zu Avignon“, haben wir in unsern Berichten über die gegenwärtige akademische Kunstausstellung in Berlin einer ausführlichen Analyse unterzogen. Wir haben hier nur noch zu erwähnen, daß der Besitzer des erstern Bildes, Baron Erlanger in Paris, dasselbe großmüthig der Berliner Nationalgalerie geschenkt hat, welche es sehr gut zur Decoration einer der noch leeren Wände ihres Treppenhauses gebrauchen kann. In größerer Entfernung vom Beschauer werden die ungeschlachten Magyaren und Tzechen vermuthlich in einem etwas milderen

Lichte erscheinen. Jaroslav Brozik wurde im Jahre 1852 in dem böhmischen Dorfe Trumoschna bei Pilsen geboren. Nachdem er eine schwere Jugend bei harter Arbeit verlebte, gelang es ihm, sich bis zur Prager Kunstakademie durchzukämpfen. Im Atelier des Professors Lauffer machte er seine ersten praktischen Studien. 1873 kam er nach München zu Piloty, bei welchem er zwei Jahre blieb, um dann nach Paris überzusiedeln, wo er 1877 jenes große Bild aus der böhmischen Geschichte vollendete und im „Salon“ zur Ausstellung brachte. In der Composition ist es, trotz großer Mängel, schon wesentlich ruhiger und klarer als seine Erstlingsarbeit „Ottokars II. Abschied von den Seinen vor seinem letzten Auszuge in die Schlacht“, mit welcher er 1874 in München debütierte.

Zwei griechische Maler aus der Schule Pilotys, Nicolaus Gysis und Nicolaus Vytras, schöpfen zwar ebenfalls ihre Motive aus der Heimat, aber sie hüten sich wohlweislich, an der großen Vergangenheit zu rühern, auf welche stolz zu sein sie doch weit größere Ursache hätten als die Herren Czechen auf die ihrige. Sie halten sich an das nationale Leben der Gegenwart, dem sie manch fesselndes Sittenbild abzugewinnen wissen. Gysis' „Griechische Kinderverlobung“ ist ein gut componiertes Gemälde, kräftig und wahr in der Färbung und voll feinen, liebenswürdigen Humors. Bisweilen ruht auch ein schwermüthiger Hauch auf seinen Bildern, der sie nur noch interessanter macht. Wo es gilt, weiß er aber auch sein Colorit auf eine heitere Farbenscala zu stimmen, wie auf seinen Genrebildern aus dem bayerischen Volksleben. Unter den letzteren zeichnet sich namentlich das „Eintreffen einer Siegesnachricht in einem bayerischen Städtchen“ durch lebendige Schilderung des Vorgangs aus. Sein Landsmann Vytras hat sich besonders durch gut beobachtete, charakteristische Genrebilder aus dem Leben der griechischen Schiffer, Fischer und Seeräuber hervorgethan.

Berlin.

Adolf Rosenberg.

---

## Literatur.

Geschichte Baierns. Von S. Riezler. Zweiter Band, Gotha, Perthes, 1880.

Nicht als die geringste unter den Festgaben zum Wittelsbacher Jubiläum hat Riezler den zweiten Band seiner trefflichen Geschichte Baierns dargebracht. Derselbe begreift den Zeitraum von 1180 bis 1347, d. h. von der Belehnung des ersten Wittelsbachers mit dem Herzogthum bis zum Tode Kaiser Ludwigs des Baiern, den Zeitraum, wo unter dem zerbröckelnden Bau der nationalen Einheit die tief im deutschen Blute steckenden particularistischen Neigungen wieder die Ober-