



Staats- und  
Universitätsbibliothek  
Bremen

# **Staats- und Universitätsbibliothek Bremen**

**DFG Projekt Die Grenzboten**

**Die Grenzboten**

**Berlin u.a., 1841 - 1922**

Rosenberg, Adolf: Defregger in Berlin

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



## Defregger in Berlin

Von Adolf Rosenberg



seit einigen Jahren hat die königliche Akademie der Künste in Berlin die löbliche Gewohnheit angenommen, in den Herbst- und Wintermonaten Sonderausstellungen zu Ehren hervorragender Mitglieder zu veranstalten, in denen, soweit es möglich ist, ein Überblick über ihr gesamtes Lebenswerk geboten werden soll. Den Anlaß dazu hat bisher meist ein wichtiger Lebensabschnitt der also Geehrten geboten: der siebenzigste oder achtzigste Geburtstag. Da dieses Ziel aber im Durchschnitt doch nur selten von Künstlern erreicht wird, deren Schaffenskraft nicht schon lange vorher erloschen oder doch geschwächt ist, hat man sich neuerdings entschlossen, solche Kunstfeste auch ohne Anschluß an bemerkenswerte biographische Daten zu geben. Mit Paul Meyerheim, dem in ganz Deutschland bekannten und geschätzten Tiermaler und Humoristen, der sich in Berlin aber auch durch seine Bildnisse und seine dekorativen Wandmalereien hohes Ansehen erworben hat, ist der Anfang gemacht worden, und jetzt ist Franz Defregger an die Reihe gekommen. Er ist am 30. April erst fünfundsiechzig Jahre alt geworden, hat also noch nicht das Vorrecht der Ehren erworben, die in unserm festlichen Deutschland auf den Scheitel eines jeden Siebzigers gehäuft werden, der irgendwie mit dem öffentlichen Leben zu thun hat.

Eine Ausstellung von Werken Defreggers bedarf freilich keiner Rechtfertigung durch einen äußern Anlaß. Der mit zäher Beharrlichkeit auf sein Ziel lossteuernde Tiroler, der vor einem Menschenalter nach München kam, hat sich inzwischen längst ein Bürgerrecht in allen deutschen Gauen erworben. Zunächst gewiß durch seine eigne Gestaltungskraft, durch die neue Welt von Menschen und Dingen, die er zuerst der deutschen Malerei erschlossen und für sie fruchtbar gemacht hat. Er hat aber auch das Glück gehabt, daß sein erstes Auftreten und seine ersten Erfolge in die Zeit fielen, wo die deutschen Stämme sich zum erstenmale nach Jahrhunderten wieder zu einander gefunden hatten, und alles, was deutsch dachte, sprach, sang und bildete, auch in ganz Deutschland verstanden wurde. Deutsch-Tirol gehörte ebenso dazu wie Deutsch-Österreich. Aber die Neigung der Leute im neuen Deutschen Reich war zu Tirol doch stärker als zu den Deutschen in Österreich. Vielleicht weil die Bayern für die Norddeutschen die Brücke bildeten, und weil Oberbayern und Deutsch-

tiroler im Grunde genommen doch eines Stammes sind. Vielleicht auch weil für die Mehrzahl der deutschen Italiensfahrer der nächste Schienenweg nach dem Süden viele Jahre über München und über den Brenner führte und unterwegs Tirol nach und nach entdeckt wurde. Noch andre Gründe mögen dann hinzugetreten sein, Tirol in Norddeutschland in die Mode zu bringen, darunter auch die schnell zu gefährlicher Höhe angewachsene Bergbesteigungssucht, die sich vornehmlich Tirol zum Schauplatz ihrer Thätigkeit erkoren hat, und die daraus hervorgegangnen, dank der deutschen Vereinsmeierei üppig ins Kraut geschossenen Alpenklubs, die auf ihren jährlichen Kostümfesten so ziemlich alle Figuren der Gemälde Defreggers lebendig machen.

Wenn auch viele Umstände zusammengewirkt haben, Tirol zu allen Jahreszeiten zu einem Lieblingsaufenthalt der erholungsbedürftigen oder der nach Verbrauch ihrer überquellenden Kraft suchenden Deutschen zu machen, so darf Defregger jedenfalls das Verdienst für sich in Anspruch nehmen, daß er den Stein ins Rollen gebracht hat, der die Lavine erzeugt hat. Die Tiroler wissen es und sind ihrem Defregger-Franzl dankbar dafür, und den Deutschen, die es noch nicht wissen, wird es durch die Schaustellung von Nachbildungen Defreggerscher Bilder in den Buchläden Tirols kund gethan, wobei sie dann freilich zu ihrer Verwundrung sehen, daß die Malerei gar so wenig mit der landläufigen Wirklichkeit übereinstimmt. Wer Defreggersche Bilder in der Natur sehen will, muß heute schon hoch in die Berge steigen und die einsamsten Dörfer und Einzelanwesen aufsuchen.

Originalgemälde Defreggers findet man selten in Tirol. Von den wenigen öffentlichen Kunstsammlungen des Landes hat nur das Ferdinandsmuseum in Innsbruck außer einigen Kleinigkeiten ein Hauptwerk des Künstlers, eine humoristische Episode aus dem Tiroler Aufstand von 1809, die die Begegnung Speckbacher's mit seinem jungen Sohne schildert, der trotz des strengen Verbots des Vaters heimlich mit seinem Stutzen den Spuren der Landesverteidiger gefolgt ist. Dieses 1869 gemalte Bild hat den Namen Defreggers zuerst in München bekannt gemacht. In weitere Kreise drang er aber erst durch die Wiener Weltausstellung von 1873, die trotz ihres finanziellen Mißerfolgs von großer kulturgeschichtlicher Bedeutung gewesen ist, schon deshalb, weil sie vielen jungen Künstlern, die sonst schwerlich über den engen Umkreis ihrer Heimat hinausgekommen wären, wirklich die Welt oder doch den Kunstmarkt der Welt eröffnet hat. Defregger erregte schon damals das lebhafteste Interesse der Norddeutschen, deren Herzen noch in dem Hochgefühl des über alles Hoffen glänzenden Siegs über den Erbfeind nachzitterten, und die in dem Freiheitskampfe der Tiroler gegen die welschen Friedensbrecher eine geschichtliche Parallele zu ihren glücklichen Thaten sahen. Noch lebendiger und wärmer wurde dieses Interesse, als Defregger 1874 das „letzte Aufgebot,“ die in finstern Troß dem sichern Untergange entgegenziehenden Greise, und 1876 die Heimkehr der Sieger in ein tirolisches Dorf malte. Jeder Beschauer dieser Bilder empfand, daß ihr Schöpfer, als er daran malte, unter dem Eindruck der tiefen Erregung

stand, die die Ereignisse von 1870 und 1871 in den Angehörigen aller deutschen Stämme hervorgerufen hatten.

Defregger hat seitdem noch viele Bilder aus der Geschichte des Tiroler Freiheitskampfes gemalt, die in düstrier Tragik oder in hoffnungsvoller Freude die seltsamen Wechselfälle des „Trauerspiels in Tirol“ schildern. Er hat dabei seine künstlerische Kraft so stark angespannt, daß er z. B. den Höhepunkt dieses Trauerspiels, den Todesgang Andreas Hofers, in lebensgroßen Figuren dargestellt hat. Keins von diesen Bildern erreicht aber die drei Erstlinge von 1869, 1874 und 1876 an Gefühlswärme, an innerer Anteilnahme und Anschaulichkeit. Man empfindet, daß er diese drei Bilder aus innerm Drange geschaffen hatte, und daß alle andern ihre Entstehung erst der reiflichen Überlegung verdanken, nachdem Defregger einmal beschlossen hatte, alle Hauptmomente des tirolischen Befreiungskampfes zu schildern.

Der Gedanke daran war ihm schon gekommen, als er noch seine Lehrzeit in Innsbruck und München durchmachte. Wer etwas von den Wirrsalen einer ringenden Künstlerseele kennen gelernt hat, der weiß auch, daß sie immer zwischen Gegensätzen hin- und herschwankt. Wenn sie endlich zur Ruhe gekommen ist, ist das Ergebnis die künstlerische Gestaltung der Gegensätze. Zu diesem Ergebnis ist auch Defregger, wahrscheinlich unbewußt, gekommen, und damit hat er zugleich sein Höchstes erreicht. Was er nachher geschaffen hat, ist mehr treuherzige Geschichtserzählung, in der künstlerischen Gestaltung und Ausführung immer sorgsam und wohlbedacht, bisweilen sogar, wie in dem Todesgange Hofers und in dem ergreifenden Bilde der Dresdner Galerie „Vor dem Tiroler Aufstand (1809),“ groß gedacht. Aber man merkt es diesen Bildern doch an, daß sich der Künstler einer moralischen Verpflichtung, die er einmal übernommen hatte, zwar mit großer Gewissenhaftigkeit, aber doch mit innerm Zwang entledigt hat.

Daß das Museum Ferdinandeum in Innsbruck sich den Besitz des Speckbacherbildes, des Hauptwerks aus der ersten Entwicklungsperiode des Künstlers, gesichert hat, war ein glücklicher Griff, der nur leider nicht wiederholt worden ist, vielleicht, weil man in Tirol nicht viel Geld für Kunstzwecke übrig hat. Dem patriotischen Interesse der Tiroler hat freilich die Museumsverwaltung insofern genügt, als sie von allen Bildern Defreggers, die zu dem den Befreiungskampf von 1809 schildernden Zyklus gehören, mit Bewilligung des Künstlers Kopien anfertigen ließ. Sonst haben die Tiroler an ihrem berühmten Landsmann viel mehr Geld verdient, als sie ihn haben verdienen lassen. Ganz abgesehen von den indirekten Vorteilen, die sie durch seine volkstümliche Kunst gehabt haben, und die sich durch Zahlen nicht belegen lassen, haben sie viele Jahre lang einen schwungvollen Handel mit farbigen Nachbildungen Defreggerscher Gemälde auf Papier, Leinwand, Holz, Porzellan und anderm Material ohne Genehmigung des Künstlers getrieben, bis der Unfug so arg wurde, daß die Hilfe der Gerichte angerufen werden mußte — wir wissen nicht, ob es auf Veranlassung des Künstlers oder der Verleger der

Photographien nach seinen Werken gesehn ist. Seitdem sind die bunten Bilder aus der Tiroler Fremdenindustrie verschwunden, ohne daß der Volkstümlichkeit des Künstlers dadurch Abbruch gethan worden wäre.

Die Mehrzahl der Bilder Defreggers ist in Norddeutschland. Das ergibt sich schon aus einer Durchsicht des Katalogs der Berliner Ausstellung. Freilich ist es nicht möglich gewesen, sämtliche Bilder Defreggers herbeizuschaffen, nicht einmal in den photographischen Nachbildungen, die zur Ergänzung des Gesamtbildes seiner künstlerischen Persönlichkeit herangezogen worden sind. Ein nicht geringer Teil seiner Bilder ist nach Amerika gegangen oder hat sich im Kunsthandel zerstreut, ohne daß noch Spuren davon aufzufinden sind. Aber die Photographien hätten vollständiger sein müssen. Es ist z. B. nicht verständlich, warum die beiden religiösen Bilder des Künstlers, das für die Kirche in Dölsach, seiner Heimatgemeinde, gemalte Altarbild und die 1886 gemalte, auf Wolken zum Himmel schwebende Madonna, von den Veranstaltern der Ausstellung nicht berücksichtigt worden sind.

Eine Entschädigung dafür bieten die zahlreichen, in Öl gemalten Naturstudien, die hier zum erstenmale dem Publikum gezeigt werden. In Nachbildungen waren sie zum größten Teile schon früher bekannt geworden. Aber ihr Hauptreiz liegt nicht im Stofflichen, sondern im Malwerk, und gerade dadurch widerlegen sie schlagend die Meinung derer, die behaupten, daß Defregger eigentlich nur ein unterhaltender Anekdotenerzähler und ein geschickter Kostümzeichner, aber kein Maler im modernen Sinne des Wortes sei. Es sind dieselben Leute, die auch Raffael als Maler nicht mehr gelten lassen wollen, weil er nicht schon à la Rembrandt gemalt hat. Auch Defregger besteht vor der Kritik der Modernen nicht, wenn man das Maß des Rembrandtstils anlegt, obwohl er sich sehr eifrig der Helldunkelmalerei beflissen hat. Er hat sie nur in seiner schlichten Weise aufgefaßt, in der Absicht, daß der Beschauer auch im Helldunkel etwas sehen soll. Wenn man ihn durchaus an den Höchsten messen, also auch mit Rembrandt vergleichen will, wird er als der Kleinere, aber auch als der Bedächtigere erscheinen. Trotz der intensiven Rembrandtforschung der beiden letzten Jahrzehnte wissen wir über die letzten koloristischen Absichten Rembrandts eigentlich nur sehr wenig. Denn die Hauptwerke aus der zweiten Hälfte seines Schaffens haben durch die mangelhafte Beschaffenheit seiner Malmittel, vielleicht auch durch seine Experimentierjucht im Laufe von zweiundeinhalb Jahrhunderten so starke Veränderungen erlitten, daß man sich hüten sollte, daraus künstlerische Absichten herzuleiten. Was sich dem forschenden Auge als bedeutsame Neuerung darstellt, ist vielleicht nur das Erzeugnis eines chemischen Prozesses, der ebensowohl durch die Zusammensetzung und die Behandlung der Farben wie durch die Einwirkung des Lichts, der Trockenheit oder der Feuchtigkeit hervorgerufen sein kann. Das Entscheidende bei Rembrandt wie bei allen Künstlern ist doch nicht der Grad seines Handwerks, sondern der seiner geistigen Begabung. Das Handwerk haben erst die Vertreter der modernen Kunstlehre, die mit den modernen Künstlern den

gleichen Strang ziehen, in den Vordergrund gestellt und solange vorwärts geschoben, bis es zur Hauptsache geworden ist — für sie und ihresgleichen wenigstens. Andre werden diese einseitige Betonung des Handwerks zum Nachteil des geistigen oder sachlichen Inhalts eines Kunstwerks ebenso entschieden als „banausisch“ oder „trivial“ ablehnen, wie es jene mit allen Werken der Malerei oder Plastik thun, die uns etwas erzählen oder auch nur etwas Gegenständliches bieten wollen. Wenn sich die Modernen dabei vorzugsweise auf Rembrandt berufen, dessen koloristische Wandlungsfähigkeit und dabei immer gleich bleibende Virtuosität sie am meisten bewundern, so widerlegt gerade Rembrandt ihre Ästhetik am schlagendsten. Denn das Entscheidende und Überwältigende in Rembrandts künstlerischer Persönlichkeit ist nicht, daß er seine Malweise so und so oft geändert und jedesmal etwas Bedeutendes oder Interessantes dabei zu Tage gefördert hat, sondern es liegt in der Originalität seiner Auffassung, in der Durchdringung aller Stoffe mit seinem Geiste, also in einem rein geistigen Prozeß, den zwar die Virtuosität im malerischen Handwerk kräftig unterstützt hat, der aber auch vor sich gegangen wäre, wenn Rembrandt nicht viel besser und eigentümlicher gemalt hätte als seine Vorgänger und Lehrer. Wir brauchen dabei nur an unsern Cornelius zu denken, der ganz elend gemalt hat und doch ein großer Künstler gewesen ist.

Wir wollen damit keineswegs sagen, daß wir das malerische Handwerk neben dem geistigen Prozeß, dem wir das Werden und Wachsen eines Kunstwerks verdanken, als etwas Nebensächliches betrachten. Das hieße einen reaktionären Standpunkt verteidigen, der heute wohl allgemein als unhaltbar angesehen wird. Das höchste Ideal künstlerischen Schaffens wird immer da erreicht sein, wo, wie bei Rembrandt, das eine und das andre, das Geistige und das Technische gleichmäßig ausgebildet sind und in vollkommener Harmonie ineinander greifen. Nach diesem Ideal hat auch Defregger gestrebt, und wenn es ihm nicht immer gelungen ist, es zu erreichen, darf er sich mit Rembrandt trösten. Auch Rembrandt hat, wenn er als Maler das Höchste seiner Kunst entfaltet hat, dieses oft an einen Gegenstand verwandt, der gar keinen geistigen Inhalt hat, bisweilen nicht einmal interessant in dem vieles umfassenden Begriff des Modellstudiums ist, und wenn er einmal etwas inhaltlich Bedeutendes zu stande bringen wollte, ist er bisweilen pedantisch oder sogar langweilig geworden, aus vielen Gründen, unter denen wohl sein ungestümes Temperament am schwersten wiegt. Einem Zwange, auch einem, den er sich selbst auferlegt hatte, vermochte er nicht lange zu gehorchen.

Auch in Defreggers Schaffen giebt es Ebben und Tiefen. Sein künstlerischer Entwicklungsgang gleicht keineswegs einer stetig aufsteigenden Linie, die zuletzt zu einer Hochfläche führte, auf der er sich ein paar Jahrzehnte lang im Schatten seines Ruhms gemächlich niederlassen konnte. Sein künstlerisches Werden ist ihm sehr sauer geworden. Wir schätzen ihn wohl richtig ein, wenn wir sagen, daß er seine Erfolge mehr seiner zähen Willenskraft als seinem künstlerischen Temperament verdankt. Etwas Geniales im höchsten Sinne des

Worts hat er wohl nicht. Seine Willenskraft hat ihn zunächst zu großer Aneignungsfähigkeit gebracht, und dazu ward ihm in der Werkstatt Pilotys reiche Gelegenheit. Dort hat er erst malen lernen, obwohl er zuvor in Paris gewesen war, und wenn jemand behaupten sollte, daß die Bilder, die Defregger unter der frischen Einwirkung Pilotys gemalt hat, als rein koloristische Leistungen betrachtet von seinen spätern Werken nicht übertroffen werden, jedenfalls die frischesten und anziehendsten sind, so wird sich schwerlich dagegen etwas einwenden lassen. Auf der Berliner Ausstellung sind das Speckbacherbild und der 1872 gemalte Ball auf der Alm mit dem alten Sennhirten, der mit einer jungen Amerin den Tanz eröffnet, sprechende Belege dafür. Dann kam für Defregger eine Zeit schweren Siechtums, in der ihm wohl wieder verloren ging, was er bei Piloty gelernt hatte. Als er wieder zu malen anfing, war er ein anderer geworden, als Maler viel weniger farbig, als es bei Piloty üblich gewesen war, in der Technik auch wohl trockner und schwerfälliger, aber er war doch etwas Besonderes geworden, eine künstlerische Persönlichkeit, die mit ihren Kräften und Schwächen etwas bedeutete.

Das rein Malerische im engeren Sinne des Worts, wenn auch nicht im Sinne der Modernen, hat er trotzdem immer gepflegt, bis in die neueste Zeit hinein. Davon zeugen die schon erwähnten Naturstudien, die, soweit das auf unsrer Ausstellung gebotne Material in Betracht kommt, den Zeitraum von 1868 bis 1890 umfassen. Es sind Ansichten von engen Gassen und abgelegnen Winkeln in den kleinen Städten und Dörfern Tirols, gelegentlich auch der Schweiz, von vereinzeltten Gehöften und Bauernhäusern, von Senn- und Holzfällerhütten, besonders aber von Innenräumen, von den Wohn-, Arbeits- und Vorratsgelassen in tirolischen Bauernhäusern, in denen sich oft eine erstaunliche Fülle von malerischen Motiven auf einen engen Raum zusammendrängt, wenn man all das darin aufgehäufte Gerät und Gerümpel nur bei richtiger Beleuchtung betrachtet. Und gerade in der Erfassung solcher fruchtbaren Augenblicke hat Defregger einen hervorragend malerischen Sinn bewährt. Unter seinen Innenraumstudien sind einige, die man getrost neben die Bilder der besten Niederländer — wir denken dabei besonders an Adriaen van Ostade und die ihm verwandten Bauernmaler — stellen kann. Auch sonst bietet Defregger manche Vergleichspunkte mit Adriaen van Ostade, der doch gewiß zu den besten Malern im eigentlichen Sinne des Worts gehört. Der Holländer hat einen ganz ähnlichen Entwicklungsgang durchgemacht, der gewöhnlich in drei Perioden geschieden wird. In der ersten trat ganz wie bei Defregger das rein Malerische in den Vordergrund. Dann hatte er mehr seine Freude an dem bunten Spiel der Lokalfarben, aber immer noch mit starker Betonung des Hell dunkels wie der scharfen Gegensätze zwischen Licht und Schatten, und zuletzt ist sein Kolorit kalt und hart, bisweilen auch flau geworden. Man erklärt solche Wandlungen gewöhnlich aus dem Einfluß des Alters. Das klingt sehr wahrscheinlich; man hat aber keineswegs die Gewißheit, ob man damit das Richtige getroffen hat. Einer solchen Wandlung kann auch ebenso gut

eine künstlerische Absicht zu Grunde liegen, oder auch die Rücksicht auf einen Wandel im Geschmack der Zeitgenossen, dem sich nur Maler von so starkem, eigenwilligem Temperament, wie es Rembrandt hatte, entziehen können.

Auch den Wandlungen, die wir in der malerischen Auffassung Defreggers beobachten können, liegen sicherlich bestimmte künstlerische Absichten zu Grunde. Je mehr er das Hauptgewicht auf die Charakteristik legte, desto mehr trat das Malerische zurück, oder es machte sich doch nicht so aufdringlich bemerkbar, daß darüber die Hauptsache zu kurz kam. Daß das Malwerk bisweilen auch unzulänglich und schwach war, soll bei einigen Bildern Defreggers aus seiner letzten Zeit nicht geleugnet werden. Das ist aber keineswegs ein Grundzug seines gesamten Schaffens der letzten Jahre, der etwa auf eine Abnahme seiner Kraft infolge zunehmenden Alters deutete. Gerade unter seinen letzten Bildern sind einige, wie z. B. der Kriegsrat im Jahre 1809 (1897 gemalt) und eine Eifersuchtszene zwischen einem Liebespaare im Dorfwirtshaus (von 1899), die in der malerischen Behandlung nicht hinter dem Besten, das er jemals gemalt hat, zurückstehn.

Während sich das Interesse von Defreggers Landsleuten vornehmlich auf seine geschichtlichen Bilder konzentriert, werden in Deutschland seine Sittenbilder, seine ernsten und humoristischen Darstellungen aus dem tirolischen Volksleben unsrer Zeit höher geschätzt. Wir haben schon bemerkt, daß die Mehrzahl der Bilder Defreggers, soweit sich das noch statistisch feststellen läßt, in Norddeutschland ist. Der nächstliegende Grund des im allgemeinen gleichgiltigen Verhaltens der Tiroler gegen die Schilderungen ihres Thuns und Treibens durch einen Landsmann ist wohl, wie wir ebenfalls schon hervorgehoben haben, darin zu suchen, daß der Tiroler für Kunstwerke zum eignen Besitz wenig Geld auszugeben gewohnt ist. Daneben spielen aber auch noch tiefere Gründe mit, die im Volkscharakter wurzeln. Die Tiroler sind ein wenig empfindsames Geschlecht. Wenigstens wissen sie ihre Empfindungen sehr geschickt zu verbergen, und wenn wir ihnen auch Familiensinn keineswegs absprechen wollen, so ist er doch nach der Gefühlsseite nicht so ausgebildet wie in Deutschland. Auch hier sind gewisse Gradunterschiede festzustellen, wobei die rauhe Außenseite, die Gefühlswallungen nicht gern durchkommen läßt, im äußersten Süden und im höchsten Norden stärker hervortritt als in Mitteldeutschland und überall da, wo Schwaben sitzen. Vielleicht ist aber der Boden für Defregger nicht so sehr durch die verschiedene Empfänglichkeit der Stammescharaktere als durch die nord- und mitteldeutschen Maler vorbereitet worden. Was die Düsseldorfer, Dresdner und Berliner Maler, unter den letzten besonders Ludwig Richter und Friedrich Eduard Meyerheim, seit dem Anfang der dreißiger Jahre durch ihre gemütvollen Darstellungen aus dem deutschen Volks- und Familienleben für die Veredlung und Vertiefung des Familiensinns gethan haben und mit ihnen die Kunstvereine, die sich um die Verbreitung ihrer Bilder redlich bemüht haben, wird ihnen die Kulturgeschichte der Zukunft vielleicht höher anrechnen, als ihr rein künstlerisches Verdienst.

Aus dieser emsigen Vorarbeit von vier Jahrzehnten erklärt es sich wohl am leichtesten, daß Defregger, als er mit seinen Schilderungen aus dem häuslichen Leben der Tiroler in den Kreis der deutschen Genremaler trat, trotz des zunächst noch fremd anmutenden Kostüms und Gehabens seiner Figuren gerade in Mittel- und Norddeutschland zuerst verstanden wurde. Später ist dann die Beliebtheit Defreggerscher Bilder mehr Mode- als Herzenssache geworden. Jeder Berliner Börsenjobber, der jährlich nach Tirol ging, wollte auch einen echten Defregger haben, und es ist nicht zu leugnen, daß der Künstler sich eine Zeit lang von der Mode, die er gemacht hatte, lässig tragen ließ. Wenn kein figurenreiches Genrebild von ihm zu haben war, begnügten sich die Liebhaber auch mit Studienköpfen, und bei ihrer Produktion hat Defregger dem Drängen der Kunsthändler vielleicht mehr nachgegeben, als seinem künstlerischen Rufe zuträglich war.

Wenn wir dies beiläufig berühren, geschieht es nicht in der Absicht, unserm Bilbde des Künstlers auch einige Schattenstriche beizufügen, sondern nur zur Abwehr gegen die gewerbsmäßigen Verkleinerer, die an einem Künstler nur die angreifsbaren Stellen sehen. Wenn wir Defreggers künstlerische Schwächen oder Nachgiebigkeiten nicht verschweigen, wird das Gesamtbild seiner Kunst dadurch nur reiner, aber nicht schwächer vor die Augen unsrer Leser treten.



## Neue Weltgeschichten



Weltgeschichte. Unter Mitarbeit von Fachmännern herausgegeben von Hans F. Helmolt. Dritter Band, erste Hälfte: Westasien, Afrika. Viertes Band: Die Randländer des Mittelmeers. Leipzig und Wien, Bibliographisches Institut, 1899, 1900. 388 S. und X und 574 S.

„Unmaßlich find ich, daß zur schlechten Frist man etwas fein will, wo man nichts mehr ist,“ so sagt der Baccalaureus im zweiten Teile von Goethes Faust zu Mephistopheles, den er für den gealterten Faust hält und im Vollgefühl seiner Jugendkraft für einen abgelebten Greis erklärt. Diese Verse sind mir leider immer wieder eingefallen, wenn ich sah, wie diese neue Weltgeschichte die „alte“ Methode als veraltet und überwunden von oben her abfertigte und ihre eigne Methode selbst nicht etwa als eine mögliche und als einen kühnen Versuch, sondern als die einzig mögliche und allein berechtigte Methode hinstellte. Meinen prinzipiell ablehnenden Standpunkt habe ich in einem Aufsatz Nr. 32 der Grenzboten von 1899, als dessen vermuteten Verfasser ich mich hiermit feierlich bekenne, begründet. Ich betonte, daß es ein logischer