



begab er sich nach Nürnberg, wo u. a. ein figurenreiches Geschichtsbild »Das Turnier zu Nürnberg 1496« entstand. Sein Talent lebendiger, anschaulicher Schilderung, unterstützt durch eine sichere Zeichnung und ein saftiges, bisweilen glänzendes Kolorit, entfaltete sich jedoch erst in vollem Umfange auf jenen, zum Theil für den Grossherzog von Mecklenburg-Schwerin gemalten militärischen Bildern, zu welchen ihm die Kriege von 1866 und 1870 die Motive boten. Das »Bivouak preussischer Artillerie vor Paris«, »Szene aus der Schlacht bei Wörth«, die »Kapitulation von Sedan«, »Einzug der Mecklenburger in Orleans«, der »Einzug in Paris« sind seine Hauptbilder, welche freilich nur genrehafte Episoden aus dem gewaltigen Kriege vor Augen führen. In viel höherem Grade als das Staffeleibild ist dagegen das Rundgemälde geeignet, eine Anschauung von dem Charakter der modernen Schlacht zu geben, und schon mit Rücksicht auf diesen Umstand wird man dem Panorama eine künstlerische Berechtigung zugestehen müssen. Nachdem Braun 1880 mit einem Rundbilde der Schlacht bei Sedan, welches sich vornehmlich auf den Antheil der Bayern an dem Riesenkampfe beschränkte, für Frankfurt a. M. den ersten Versuch auf diesem Gebiete gemacht, liess er, von anderen Künstlern unterstützt, die Schlacht von Weissenburg für München, die Schlacht von Mars la Tour für Leipzig, das Panorama deutscher Kolonien für Berlin u. a. m. folgen, in welchen ein beständiger Fortschritt zu immer reinerer künstlerischer Wirkung zu erkennen ist.

4. Die Schulen von Lindenschmit und Diez.

Ungefähr parallel mit der Entwicklung Pilotys läuft diejenige von Wilhelm *Lindenschmit*, welcher sich ziemlich unabhängig von jenem erhalten und ebenfalls eine umfassende Lehrthätigkeit geübt hat und mit steigendem Erfolge noch gegenwärtig als Professor der Historienmalerei an der Münchener Akademie ausübt. Während Piloty anfangs an Rubens anknüpfte, schloss sich Lindenschmit enger an van Dyck. Geboren am 20. Juni 1829 zu München als der Sohn des gleichnamigen, oben (Bd. II, S. 284) erwähnten Historienmalers, genoss er zunächst den Unterricht des Vaters, dann den der Münchener Akademie und seit 1848 den des Städelschen Instituts zu Frankfurt a. M. Von da ging er auf die Antwerpener Akademie und schliesslich nach Paris, durchschritt also alle Etappen, welche nach damaligen Anschauungen zur Erreichung der vollen Summe koloristischen Könnens führten. In Paris malte er seine ersten Bilder von Bedeutung, »Herzog Alba bei der Gräfin von Rudolstadt« und »die Ernte« (beide in der Kunsthalle zu Hamburg). 1853 kehrte er nach



Frankfurt zurück, wo er bis 1863 seinen Wohnsitz behielt und Landschaften, Genrebilder und Illustrationen zu deutschen Klassikern ausführte. 1858 zeichnete er einen grossen Karton »Franz I. bei Pavia« (im Germanischen Museum zu Nürnberg), 1860 malte er eine Episode aus der Geschichte der Lützowschen Freischaar, 1861 den »Tod des Franz von Sickingen« und 1862 vollendete er zwei Kreidezeichnungen, die »Stiftung der Gesellschaft Jesu« und das »Gespräch der Reformatoren zu Marburg«. Mit der letzteren Komposition betrat er zuerst ein Gebiet, in welches er sich bald so völlig einlebte, dass es ihm gelang, den Geist des Reformationszeitalters mit der Objektivität des echten Historikers zu erfassen und im Gegensatz zu der nach theatralischen Wirkungen strebenden Art Pilotys und der Seinigen eine Reihe von mit wahrhaft geschichtlichem Leben erfüllten Bildern zu schaffen. Aus dem Stadium des Experimentirens kam er jedoch erst heraus, als er 1863 nach München übersiedelte und in dem dortigen, schon reich entwickelten Kunstleben seine eigenen Kräfte an fremden zu messen lernte. In seiner Malweise schloss er sich zunächst an die französischen Koloristen an, indem er auf die Gewinnung und Wirkung eines Gesamttones hinarbeitete, der die Lokalfarben zu neutralisiren und zu harmonisiren hatte, und zugleich ein Gewicht auf Entfaltung des Helldunkels legte. Nachdem er sich zunächst eines Kunsthändlerauftrages, der Komposition einer deutschen Ruhmeshalle, so gut es gehen wollte, entledigt und die oben erwähnten Kreidezeichnungen in Oel ausgeführt hatte, schuf er bis zum Jahre 1876 eine lange Reihe von Bildern aus der Geschichte der Reformation und ihrer Vorkämpfer in Deutschland, Holland und England, welche meist durch streng historische Haltung und Feinheit der Charakteristik in hohem Grade fesselten, aber durch einen allmähig immer bräunlicher, grämlicher und krankhafter werdenden Gesamtton einen Theil ihrer Wirkung wieder einbüssten. »Luther als Currendeschüler im Haus der Frau Cotta«, »der junge Luther bei Andreas Proles«, »Ulrich von Hutten im Kampfe mit französischen Edelleuten« (1869, städtisches Museum zu Leipzig), »Knox und die schottischen Bilderstürmer«, die »Ermordung Wilhelms von Oranien«, »Walter Raleigh von seiner Familie im Kerker besucht«, »Luther von seinen Eltern in die Klosterschule nach Magdeburg gebracht«, »Luther vor dem Kardinal Cajetan«, und »Anna Boleyn übergiebt ihr Kind Elisabeth dem Schutze des Mathew Parker«, sind die Hauptbilder dieser Gruppe, in welchen Lindenschmit ebenso sehr der Schilderung lebhaft und wild erregter Leidenschaften, als dem Ausdruck feiner, elegischer Empfindung und geistigen Lebens gerecht zu werden vermochte. Lindenschmits Figuren sind keine Kostümpuppen, welche die Laune eines Künstlers unter das Nothdach



eines alterthümlichen Hauses gebracht hat, sondern sie stehen mit Tracht und Lokal in inniger, natürlicher Verbindung.

Ausser diesen Historiengemälden und geschichtlichen Genrebildern, welche übrigens meist in kleinem Maassstabe gehalten sind, hat Lindenschmit auch einige Bilder nach Motiven aus der klassischen Mythologie und aus modernen Dichtern gemalt, so 1874 »Venus an der Leiche des Adonis«, »Narciss«, das Brustbild eines Gretchens, welches den Schmuck Mephistos betrachtet (1880), und »Auerbachs Keller« (1881). Jene Venus mit weiblichem Gefolge an der Leiche ihres Liebings, eine Komposition mit lebensgrossen Figuren, schloss sich in der koloristischen Durchführung an van Dyck an. Sie gipfelt in einem Spiel mit Farben-gegensätzen, welchen der Künstler Formenschönheit und Tiefe der Empfindung opferte. Mit dem hellbeleuchteten, trotzdem aber im Tone ziemlich unreinen und obenein etwas schwammigen Körper der Venus kontrastirt aufs schärfste der todte Adonis, dessen Leichnam bereits von dem grünlichen Schimmer der Verwesung überzogen ist. In den Faustbildern zeigte sich dagegen ein erfreulicher Umschwung in der koloristischen Anschauung Lindenschmits. Blühende Lokalfarben wagten sich heraus, ohne durch einen bräunlichen Schleier abgedämpft zu werden, und zu völliger Gesundheit erholte sich das Kolorit des Künstlers in einer 1886 vollendeten monumentalen Schöpfung »Alarich in Rom«, in welcher sich Lindenschmit auch äusserlich, in der Beherrschung grosser Massen, als ebenbürtiger Rivale Pilotys auswies, aber zugleich der Neigung des letzteren zu theatralischem Aufbau und deklamatorischem Pathos mehr entgegenkam, als es in seinen früheren Historienbildern der Fall gewesen war. Es ist eine pathetische Szene mit voller Orchesterbegleitung, der wie ein lebendes Bild bei künstlicher Beleuchtung gestaltete Aktschluss eines geschichtlichen Trauerspiels, welches in wohlskandirten Jamben verfasst ist. An der Spitze seiner Goten reitet der jugendliche, blonde König durch ein gewölbtes Thor in die schon halb in Trümmer gesunkene Roma ein und gebietet mit der erhobenen Rechten dem Morden seiner Krieger Einhalt, welche Widerstrebende niedermetzeln und Frauen und Jungfrauen an sich reissen. Mütter mit ihren Kindern knien Hilfe flehend vor Alarich und seinen Edlen, und zur Linken des Königs zieht unter seinem Schutze eine Christengemeinde mit ihren Heiligthümern und Reliquienschatzen psalmodirend einher. Das Ganze ist mit dem gewaltigen Pompe akademischer Historienmalerei in Szene gesetzt. Was W. v. Kaulbach und Piloty in feierlichen Kompositionen ähnlicher Art erreicht, ist hier zu einem Parademarsch zusammengefasst, der das Höchste von jener Wirkung hervorbringt, welche sich auf äusserliche



Mittel gründet. Nur aus den übrigens vortrefflich komponirten Einzelgruppen der geängstigten Mütter und Kinder spricht die Tiefe und Wahrheit der Empfindung, welche die kleineren Historienbilder Lindenschmits vor allen ähnlichen Erzeugnissen der Schule Pilotys auszeichnet.

Nachdem sich der Künstler schon früher in einem Privathause zu Nürnberg und bei festlichen Gelegenheiten auf dem Gebiete der dekorativen Malerei erprobt, schmückte er in den Jahren 1883 und 1884 den von Hauberrisser erbauten Saal des Rathhauses in Kaufbeuren mit Wandgemälden, welche an der Fensterwand die Bürgertugenden (Gerechtigkeit, Wohlthätigkeit, Gottesfurcht) durch thronende, von Kindern umgebene Frauengestalten in lebhafter Action symbolisiren, während an der den Fenstern gegenüberliegenden Wand eine Sage dargestellt worden ist, nach welcher ein schwedischer General des dreissigjährigen Krieges durch die rührende Fürbitte der Kinder zur Schonung der Stadt bewogen worden sei. Die Deputation der Kinder, zu welcher Lindenschmit prächtige Modelle aus dem Schwabenlande benutzt hat, naht sich unter Führung der Vaterlandsliebe dem strengen Feldherrn, der, schon halb zum Mitleid geneigt, sinnend, als ob er der Seinen in der Heimath gedächte, die Hand auf den lockigen Kopf eines Knaben legt. Hinter den bärtigen Kriegern stehen die Personifikationen der Grossmuth und der Güte, deren erstere mit der Hand leicht seine Schulter berührt. Frei von jeder akademischen Schablone und dem üblichen Allegorienwesen hat der Künstler in dieser und den andern Kompositionen eine Fülle von Schönheit, Anmuth, Liebreiz und Naivetät entfaltet, welche diese Wandgemälde zu seiner harmonievollsten und zugleich eigenartigsten Schöpfung machen.

Von den Malern, welche durch Lindenschmits Schule gegangen, sind Knöchl, Rau und Kirchbach bereits erwähnt worden. Zwei andere, Karl Gebhardt (geb. 1860) und Hermann Koch (geb. 1856), haben sich meist mit Darstellung von Motiven aus der Geschichte und aus Dichtern in lebensgrossen Figuren beschäftigt.

Einen Weg, der weitab von den Bahnen seines Meisters führt, hat ein dritter Schüler Lindenschmits, Edmund Harburger, eingeschlagen, welcher den Pinsel mit gleicher Geschicklichkeit zu führen weiss wie den Zeichenstift, der seinen Namen in weiten Kreisen populär gemacht hat. Am 4. April 1846 zu Eichstätt geboren, hatte er manche Schwierigkeiten zu überwinden, ehe er sich der von Jugend auf geliebten Kunst widmen durfte. Mit fünfzehn Jahren musste er ein Bauhandwerk erlernen, und erst im Jahre 1866 erhielt er von seinem Bruder die Mittel, nach München auf die dortige Akademie zu gehen. Nachdem



er einen dreijährigen Kursus durchgemacht, übte er sich unter Lindenschmits Leitung in der Maltechnik, und bald gelang ihm ein erstes Bild, der »Dorfbarbier«. Der Erfolg desselben entschied über seine Zukunft. Er wählte fortan seine Motive aus dem Leben der oberbayerischen Bauern und aus dem der Münchener Bevölkerung, welche er in allen Schichten mit gleicher Schärfe und Feinheit beobachtete und deren Typen er mit schlagendem Humor und in stets witzigen Situationen auf geistvollen Kreide- und Bleistiftzeichnungen, welche durch die »fliegenden Blätter« weite Verbreitung finden, wiederzugeben weiss. Der Grobschmied gelingt ihm ebenso gut wie die städtische Salondame, der bayerische Holzknecht so gut wie der flotte Student, und seine Pinselführung wetteifert an Bestimmtheit und Schneidigkeit der Charakteristik mit den markigen Zügen seines Zeichenstifts, welcher die raffiniertesten Feinheiten der Radirnadel erreicht. Die Muster, welchen Harburger in der äusserst geschmeidigen und saftigen koloristischen Behandlung seiner Genrebilder nachstrebte, sind die alten Niederländer, insbesondere Teniers und A. van Ostade. Aber er ist nicht, wie andere Münchener Genremaler, die sich nach gleichen Mustern gebildet haben, ein Nachahmer der Alten. Abgesehen davon dass er nur ihr koloristisches System und ihre Art der Charakteristik angenommen, dieselbe aber frei auf moderne, aus dem ihn umgebenden Leben herausgegriffene Stoffe angewendet hat, ist seine Kunst der Individualisierung viel tiefer, eingehender und mannigfaltiger als diejenige von Teniers, der frühzeitig manierirt und konventionell geworden ist, und sein Helldunkel ist klarer und durchsichtiger als bei Ostade, so dass seine Lokalfarben leuchtender und glänzender wirken. Bilder wie der »Bauerndoktor«, die »Kartenspieler«, die »Grossmutter«, »Am stillen Herd«, »Wirthshaus in Tirol«, die »Rübenschälerinnen«, die »Näherin«, »Im Sorgenstuhl« und »Die Gemüthlichen« sind in der Charakteristik Meisterwerke der Feinmalerei, während ihre malerische Durchführung nichts weniger als kleinlich und gestrichelt, sondern breit, flott und flüssig ist und sich in der Beleuchtung der Innenräume zu höchster Virtuosität erhebt. Der Künstler hat sich auch im Portraitsuhrfach, in der mythologischen und dekorativen Malerei (die Erziehung des Bacchus, die Künste und das Kunsthandwerk) bewährt; aber der Schwerpunkt seines Schaffens liegt einerseits in der Schilderung ruhiger Beschaulichkeit und innerer Sammlung, andererseits in der Darstellung humoristischer Szenen, welche er von dem Anfangsstadium gemüthvoller Heiterkeit bis zu dem drastischen Gipfelpunkte einer Bauernprügelei zu beherrschen weiss. Aber wie derb auch die Ausbrüche seines Humors bisweilen sein mögen, er bleibt stets innerhalb der Grenzen des Naturwahren, während sein an



der Erfindung komischer Situationen noch fruchtbarer Freund und Kunstgenosse Adolf *Oberländer* (geb. 1845), ein Schüler Pilotys, sein Heil ausschliesslich in der Karrikatur versucht. Seine Zeichnungen für die »Fliegenden Blätter« streben nicht wie die kleinen, in sich stets bildmässig abgeschlossenen Kunstwerke Harburgers nach malerischer Wirkung, sondern sie beschränken sich auf scharfe Umrisslinien und auf wenige Schattenandeutungen. Sie wirken durch den Inhalt und die abenteuerlichen Uebertreibungen in der Gesichts- und Körperbildung der dargestellten Figuren, welche noch niemals ihren Beruf, die Lachmuskeln zu reizen, verfehlt haben. Hinter der tollen Laune des Künstlers und ihren burlesken Bockssprüngen verbirgt sich nicht selten der bittere Ernst des Satirikers, welcher seine Geissel gegen die Thorheiten unserer Zeit schwingt. Neuerdings hat sich neben Harburger und Oberländer noch Lothar *Meggendorfer* auf dem Gebiete der humoristischen Zeichnung und Karrikatur hervorgethan. In seiner zeichnerischen Darstellung noch sparsamer als Oberländer begnügt er sich meist mit blossen Konturen. Sein Humor ist nicht so drastisch und seine Erfindung minder reich. Mit besonderem Glück behandelt er Stoffe aus dem Kinderleben. Dem Dienste der »Fliegenden Blätter« widmet sich auch der gewandte Illustrator H. *Schlittgen*, der seine Motive gern aus dem Leben der höheren Stände, aus Salon, Gesellschafts- und Offizierskreisen, herausgreift, in seinen Oelgemälden (Bildnissen und Einzelfiguren) aber der kräftig naturalistischen Charakteristik und dem derben Farbonauftrag der »Hellmaler« der neuesten Münchener Schule huldigt.

Auf ähnlichem Gebiet wie Harburger in seinen Gemälden ist Anton *Seitz* (geb. 1829 zu Roth am Sand bei Nürnberg) thätig, welchen man den Münchener »Meissonier« nennt, obwohl er keine Kostümstücke aus früherer Zeit malt, sondern nur Szenen und Figuren, die er selbst in liebevollem Studium beobachtet hat. Seit 1847 bildete er sich auf der Nürnberger Kunstschule bei Reindel zum Kupferstecher, ging aber 1850 nach München, wo er sich unter der Leitung Gisbert Flüggens der Malerei widmete. Noch in den fünfziger Jahren trat er als Genremaler auf, welcher seine Stoffe, ähnlich wie Spitzweg, aus dem Kreise des Kleinbürgerthums und dem Bauernleben schöpfte und, der Bedeutung dieses Mikrokosmos entsprechend, für seine mit miniaturenartiger Feinheit gezeichneten und gemalten Darstellungen auch ein kleines Format wählte. Die Figuren hoben sich in scharf beleuchteten Umrissen vom Hintergrunde ab, und auch sonst spielte das Licht, wo sich die Szene in einem Innenraume zutrug, in den mannigfachsten Abstufungen des Helldunkels eine bedeutsame Rolle. Den Hauptschwerpunkt legte er



sodann auf die Feinheit und Schärfe der Charakteristik, welche seinen Figuren mehr inneres Leben verleiht, als es in den glatten Kostümpuppen Meissoniers zu finden ist. Ausserdem besitzt Seitz etwas, das dem Franzosen ganz und gar abgeht: Gemüth und Humor. Seine Schilderungen des Philisterlebens erheben sich zu Sittenbildern, welche für unsere Zeit ungefähr die kulturgeschichtliche Bedeutung haben, wie diejenigen Ostades für die ihrige. Die Zahl der Kabinetsstücke, welche aus der Hand des originellen Meisters, der gewissermaassen den Uebergang vom alten zum neuen München bildet, hervorgegangen sind, ist sehr gross. Zur Kennzeichnung der Stoffe, die er mit Vorliebe wählt, nennen wir den »Bettelmusikant und seine Tochter«, »Polizeimann und Landmädchen«, »Würfelspieler in einer Winkelkneipe«, »Bauern beim Quacksalber«, »Kegelbahn im Gebirge«, »Musikprobe«, den »Amtstag«, den »Photographen auf dem Lande«, das »Kartenspiel«, das »Dilettantenquartett«, den »Gipsfigurenhändler«, den »Wildprethändler«, »Wilderer im Versteck« und die »Kannegiesser«.

In viel höherem Grade als der in Erfindung und Charakteristik durchaus selbstständige Seitz sind einige jüngere Münchener Maler Nachahmer Meissoniers zu nennen, da sie das Kostümgenre bevorzugen und den Schwerpunkt ihrer Kunstfertigkeit in der getreuen Wiedergabe von Stoffen, Geräthen, Waffen u. dgl. auf kleinstem Raume suchen. Das Höchste in dieser selbst vor dem Mikroskop Stand haltenden Feinmalerei leistet Simon *Buchbinder*, der 1883 nach München kam, nachdem er sich mit erstaunlicher Energie aus den armseligsten und niedrigsten Verhältnissen emporgearbeitet. In Radzyn in Russisch-Polen 1856 geboren, erlernte er erst das Handwerk, von welchem er sich später seinen Künstlernamen beilegte, war dann als Maurer, Anstreicher und Dachdecker thätig und gelangte schliesslich dazu, bei polnischen Malern in Warschau künstlerische Studien zu machen. Von da ging er nach Wien, wo er vergeblich an den Pforten der Kunstakademie anklopfte, und zuletzt nach Krakau zu Matejko, der sich des jungen Landsmanns liebevoll annahm. Aber weit entfernt, seinem Meister auf die steilen Höhen der monumentalen Historienmalerei zu folgen, hatte Buchbinder an der kleinsten Fläche genug, um die Virtuosität seines Pinsels zu erproben. Kein anderer nichtfranzösischer Künstler ist Meissonier in der grossartigen Objektivität der Darstellung, hinter welcher die Persönlichkeit des Künstlers völlig zurücktritt, so nahe gekommen, wie er. Nachdem er 1883 mit dem »polnischen König Sigismund III. als Goldschmied« debütiert hatte, folgte 1884 »eine schwierige Stelle«: ein junger Mann, in der Tracht des 17. Jahrhunderts, der beim Mandolinen-



spiel inne hält und sich in die vor ihm auf einem reichgeschnitzten Pulte liegenden Noten vertieft, und 1886 der »Grübler«, eine Art Doktor Faust in seinem Laboratorium, und der »Hofnarr«, ein Bildchen, welches auf einer Fläche von sechs Quadratcentimetern einen lautespielenden Narren darstellt, der auf einer mit kunstvollem Schnitzwerk verzierten Bank sitzt und dessen Spiel ein Rabe mit seinem Gekrächze begleitet. Aus einer etwas späteren Zeit, aus der des dreissigjährigen Krieges, wählt Max *Todt* (geb. 1847) seine Figuren, Wallensteinische und schwedische Krieger, die er gern in der Schenke mit schmucken Dirnen tändelnd oder rauchend und pokulirend oder beim lustigen Tanze in der Art von Teniers, aber mit eindringlicherer Charakteristik, mit feinerer Abtönung des Kolorits, überhaupt flotter und geistreicher darstellt. Auch Wilhelm *Velten* behandelt in kleinen, lebendig gezeichneten Reiterbildern das militärische Genre des 17. und 18. Jahrhunderts. Husaren auf dem Marsche, Soldaten des 30jährigen Krieges, die im Quartiere mit Mädchen schäkern und sich's beim Trunke wohl sein lassen, Marketender, Pferdemarkte und Pferde auf der Weide sind die Hauptgegenstände seiner auch im Kolorit lebhaften Genrestücke. Carl *Seiler* (geb. 1846) hält sich vorzugsweise an die letzten Dezennien des vorigen Jahrhunderts, geht aber insofern über Meissonier hinaus, als seine geistreich erfundenen und meist von dramatischem Interesse erfüllten Szenen eine grössere Anzahl fein und lebendig charakterisirter Figuren vorführen.

Während der Name Piloty die entschiedene Opposition gegen den durch Cornelius, Schnorr und Kaulbach vertretenen, abstrakten Idealismus bezeichnet, stellte Wilhelm *Dies* einen Ausgleich zwischen beiden Richtungen her, indem er einerseits über das Studium der alten Meister hinweg zu unmittelbarem Anschluss an die Natur führte, andererseits nach Erringung aller technischen Fähigkeiten, welche die Künstler der Vergangenheit gesammelt hatten, eine weite Bahn öffnete, auf der auch die idealistische Kunst- und Naturanschauung mit neuen Kampfesmitteln zu den höchsten und edelsten Zielen emporstreben kann. Geboren am 17. Januar 1839 in Baireuth, bekundete er schon frühzeitig seinen Hang zur Kunst, indem er Katzen, Hunde, Pferde, Soldaten nach der Natur und Karrikaturen zeichnete. Mit vierzehn Jahren bezog er das Polytechnikum zu München und als Sechszehnjähriger die dortige Kunstakademie, auf welcher er bis 1856 studierte. Er hatte sich schon selbstständig als Zeichner für die »Fliegenden Blätter« und die



»Münchener Bilderbogen« versucht, als er in das Atelier Pilotys trat, um sich dort in der Maltechnik auszubilden. Sein ungebundenes Wesen liess ihn jedoch nicht lange im Atelier des Meisters verweilen. Er fühlte sich am wohlsten im unmittelbaren Verkehr mit seinen Modellen, welche er gern in Wirthshäusern, am Thor und an der Landstrasse aufsuchte und denen er mit urwüchsiger Kraft beim Bierkrüge Bescheid that. Piloty nahm dem Naturmenschen seinen Freiheitsdrang nicht übel. Im Gegentheil wusste er dessen eigenthümliche Begabung so hoch zu schätzen, dass er später eifrig seine Anstellung als Lehrer an der Münchener Akademie betrieb. Seit 1867 begann Diez eine umfangreiche Thätigkeit als Zeichner mit einer Reihe von Illustrationen zu Schillers »Geschichte des dreissigjährigen Krieges« und offenbarte schon in ihnen, trotz einer gewissen Abhängigkeit von Wouwerman, seinem nächsten Vorbilde, eine Fülle von Geist und Originalität, welche damals in der Schule Pilotys noch etwas seltenes waren. Die Figuren waren flott und lebendig gezeichnet und verriethen in ihrer Kostümirung eingehende, kulturgeschichtliche Studien, welche Diez im Verlaufe seines Schaffens stets zu erweitern bestrebt war. Auch später war er vielfach als Illustrator thätig und wusste unter dem Heer von Münchener Künstlern, welchen der deutsche Buchverlag seit länger als zwei Jahrzehnten eine schier unversiegbare Erwerbsquelle offen hält, immer eine hervorragende Stellung zu behaupten. Seiner Individualität angemessen, welche auf das lebhafteste, dramatisch Erregte gerichtet ist, sind es vorzugsweise Gefechtsszenen und Schilderungen des wilden Reiterlebens aus dem 16. und 17. Jahrhundert, die er mit sicherem, scharf charakterisirendem Stift festzuhalten weiss. Diesen Reichthum dramatischen Lebens, diese ans Fieberhafte grenzende Nervosität, welche auch die winzigsten seiner Figuren durchzuckt, bildet die ursprüngliche Seite seines Schaffens, das sonst unter dem Einflusse der niederländischen Kleinmeister steht. Dem Bestreben, auf kleinem Raume möglichst viel Leben, Bewegung und Reichthum des Kolorits zu entfalten, ist wohl auch die scheinbare Skizzenhaftigkeit von manchen seiner Gemälde und Zeichnungen beizumessen, welche, obwohl mit höchster Virtuosität hingeschrieben, dennoch ein gründliches Studium, scharfe Beobachtungen und solide Kenntnisse zur Voraussetzung haben. Die Figuren seiner kleinen Bilder führt Diez mit einer oft an Meissonier erinnernden Sorgfalt ungemein farbig aus, setzt sie aber gegen einen skizzenhaften schummrigen Hintergrund ab, der gewöhnlich von einem grau-blauen oder einem feinen Silbertone beherrscht wird, welcher seine Reflexe auf die Figuren wirft, die gelegentlich auch von der grauen Fluth allzusehr überlaufen werden. Meist entsteht aber ein sehr pikanter Kon-



trast, ein Farbenspiel von angenehmer Wirkung, welches am reichsten und harmonievollsten auf dem »Picknick im Freien« (1880, Berliner Nationalgalerie), einem Waldfest mit zahlreichen Herrn und Damen in Kostümen des 17. Jahrhunderts, entfaltet ist. Das bunte Treiben des dreissigjährigen Krieges, das Soldaten- und Bauernleben des 16. und 17. Jahrhunderts sind des Künstlers Lieblingsgebiete. Die Bilder aus den siebenziger Jahren, die »Marodeurs«, der »Hinterhalt«, der »Halt im Dorfe«, »bei der Marketenderin«, »Uebergang über den Bach«, »Heimkehr von der Jagd« und »Bayerischer Pferdemarkt«, fesselten weniger durch das Gegenständliche des Vorgangs als durch die originelle, zeichnerische und malerische Charakteristik der Figuren und die frappirende Wirkung des Gesamtons. Bisweilen verstieg sich die Keckheit des Diezschen Pinsels zu einer schattenhaften Flüchtigkeit, welche seinen Gemälden ein hieroglyphisches Aussehen gab. So malte er einmal zwei berittene Buschklepper, welche in der Abenddämmerung auf grüner Heide einen beleibten Wanderer aufgegriffen haben und ihn einen Gewaltmarsch zwischen ihren trabenden Pferden machen lassen, so schummerig, dass es schwer hielt, die Einzelheiten in dem grauen Gemisch von Körperlichem und Unkörperlichem zu entziffern. Noch verschwommener und skizzenhafter sind die zahlreichen Zeichnungen behandelt, welche Diez zu Scherrs »Germania« beigezeichnet hat. Sie sehen in ihrer Ausführung durch den Holzschnitt wie die Probeabdrücke von einer radirten Platte aus, welche der Künstler behufs erster Orientirung gemacht hat. Seit dem Ende der siebenziger Jahre hat sich Diez von dieser zerfahrenen Manier wieder freigemacht und fortan nach einer mehr plastischen Modellirung und stärkeren Betonung der Lokalfarben gestrebt. Eine Plünderungsszene aus dem 16. Jahrhundert, »Excellenz auf Reisen« (1872), der Gang und die Rückkehr von der Kirchweih (1885), zwei Bauernstücke, welche an toller Lebendigkeit und ausgelassenem Humor alle ähnlichen Kirmesszenen von Teniers, Brouwer und Ostade übertreffen, das »Verhör«, welches Stegreifritter des 16. Jahrhunderts mit einem abgefangenen Bauern anstellen, das schon erwähnte »Waldfest« und vor allem die »Anbetung der Hirten« bezeichnen den Höhepunkt seines Schaffens. Letzteres Bildchen, welches den Reiz des Rembrandtschen Helldunkels mit der Anmuth Correggios und Dürerscher Wahrheit und Tiefe der Empfindung vereinigt, trotzdem aber nicht das Gepräge kühler und berechneter Nachahmung trägt, erschien auf der Münchener internationalen Kunstausstellung von 1883, auf welcher die Schule von Diez in ihrer Gesamtheit zum ersten Male so vielseitig und so imponirend auftrat, dass ihr Sieg über die älteren Schulen nicht mehr zweifelhaft sein konnte. Nachdem Diez schon zu Ende



der sechsziger Jahre Schüler in seiner Werkstatt aufgenommen, wurde er 1870 Hilfslehrer an der Komponirklasse der Akademie und 1872 ordentlicher Lehrer. Nachdem er später seine Lehrthätigkeit etwas eingeschränkt, bekleidet er gegenwärtig die Stelle eines Professors der Historienmalerei an der Akademie. Trotz seiner starken Subjektivität haben seine Schüler im Wesentlichen nur die koloristische Methode von ihm angenommen, sich im Uebrigen aber mit vollkommener Freiheit entwickelt, so dass sie das ganze Gebiet der Malerei vom kleinen Genre bis zur grossen Historie, vom Stilleben bis zum Portrait umspannen.

Am engsten hat sich Heinrich *Berling* (geb. 1849), sowohl in der Technik wie in der Wahl der Stoffe, an den Meister angeschlossen, nur dass er die Figuren schärfer von der landschaftlichen Umgebung trennt. Seine sauber gezeichneten und fein durchgeführten Figuren machen durch ihre porzellanartige Glätte den Eindruck von Emailmalereien; der stimmungsvolle, in der Art von Diez schummrig behandelte Hintergrund hebt diese Figürchen dann um so wirksamer hervor. Berling kleidet sie meist in die malerische Tracht des 17. Jahrhunderts oder in die der Rokokozeit, deren kokette Eleganz dieser Gattung von Feinmalerei besonders entgegen kommt. Man wird an die Dosenbildchen des vorigen Jahrhunderts erinnert, die nur nicht so keck und energisch in der Farbe sind. Einmal schilderte er den Halt einer Reisegesellschaft vor dem Wirthshause eines Dorfes, ein anderes Mal ein Verhör, welches eine Vorpostenabtheilung mit einem aufgegriffenen Bauern anstellt, dann einen Aufbruch zur Jagd, wobei stets neben den Menschen auch dem Pferde eine malerisch bedeutsame Rolle zufällt. Er weiss auch die Radirnadel mit Geist und Geschick zu führen und in seine lebendigen Kompositionen reichlichen Humor einfliessen zu lassen. Auch Wilhelm *Räuber* (geb. 1849 zu Marienwerder) behandelte anfangs das militärische Genre im engen Anschluss an seinen Lehrer. Nachdem er eine Zeit lang Schüler der Kunstakademie in Königsberg gewesen, ging er zu Anfang der siebziger Jahre nach München, wo er unter Diez Soldaten- und Jagdszenen aus dem 17. Jahrhundert, daneben aber hauptsächlich Bildnisse malte. Mit einem »Jagdrecht« lenkte er zuerst die öffentliche Aufmerksamkeit auf sich. Es folgten einige kleinere Genrebilder (auf Schleichwegen, Rückkehr von der Jagd) und 1883 eine figurenreiche Komposition, mit welcher er den ersten grossen Erfolg erzielte, die »Uebergabe von Warschau an den grossen Kurfürsten und den schwedischen Feldmarschall Wrangel« (1656). Hier war auf einer verhältnissmässig geringen Fläche mit kleinen Figuren mehr Leben, Wahrheit und Natürlichkeit des Ausdrucks erreicht, als auf den lebensgrossen geschicht-



lichen Darstellungen der Schüler Pilotys, und dazu gesellte sich ein auf einen feinen Grundton gestimmtes Kolorit von vollendeter Harmonie. Handelte es sich hier bei dem ceremoniellen Vorgange wesentlich um die Charakteristik und die malerische Erscheinung der Figuren, so wurde der Künstler auch später (1886) in der Schilderung des »Todes Gustav Adolfs bei Lützen« einem dramatischen Motive völlig gerecht. Die Figuren sind in etwas grösserem Maassstabe gehalten, aber von höchster Lebendigkeit. Hinter der vortrefflich komponirten Hauptgruppe, dem von hinten getroffenen Könige, auf welchen seine Begleiter entsetzt zusprengen, während ein schwedischer Hauptmann den feindlichen Kürassieroberst, der den Schuss abgegeben, vom Pferde haut, tobt das Schlachtgetümmel, der Ansturm der Pappenheimschen Kürassiere auf das schwedische Fussvolk.

Einer der ältesten Schüler von Diez ist August *Holmberg* (geboren 1851 zu München), welcher sich bis zu seinem siebenzehnten Jahre für die Plastik ausgebildet hatte und sich erst dann auf der Akademie der Malerei widmete. Schon in seinem ersten grösseren Bilde »Meinungsverschiedenheiten« (1873) gaben sich die Vorzüge zu erkennen, welche er nachmals zu grösster Virtuosität entwickeln sollte: Feinheit der Charakteristik und des malerischen Tons, der sich naturgemäss an die silbrige Grundstimmung seines Meisters anschloss. Eine Gesellschaft von sieben Herren in Rokokokostümen ist nach den Freuden eines guten Mahles beim Dessert angelangt, als zwischen zweien der Tischgenossen zum höchlichen Missvergnügen der andern ein Wortstreit ausbricht, der die ohnehin schon stark erhitzten Gemüther noch mehr in Feuer bringt. Wie die Unbetheiligten dem Streit folgen, die einen mit sichtlichem Verdruss über die Störung des Epilogs der Mahlzeit, die anderen mit schlecht verhehltem Vergnügen, einer sogar mit boshafem Lächeln, das alles war mit einer Vielseitigkeit geschildert, welche bei der Jugend des Künstlers die besten Hoffnungen für die Zukunft erregte. Nachdem Holmberg Studienreisen durch Deutschland gemacht und 1875 nach Italien gegangen war, begab er sich 1878 im Auftrage König Ludwig II. nach Paris, wo er sich mit der Kunst des vorigen Jahrhunderts noch enger vertraut machte. Erst von da ab begann er eine ununterbrochene künstlerische Thätigkeit, die von Erfolg zu Erfolg führte. Das »Tabakskollegium Friedrich Wilhelm I.« (1879) war zwar etwas breiter gemalt und derber charakterisirt als sein erstes Bild; aber das energische, feste Kolorit war für die Schilderung soldatischer Rauheit, welche den König und seine wackeren Paladine kennzeichnet, ganz besonders geeignet, und von stärkster Wirkung war der humoristische Kontrast, den



die beiden zierlichen Kinder des Königs, 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. Den seinem Talente am besten zusagenden Weg schlug Holmberg jedoch erst mit seinem nächsten Bilde, dem »entzifferten Monogramme« (1880), ein. In der Bücherei eines Klosters haben die gelehrten Patres die Bedeutung eines Monogramms in einer illuminirten Chronik gefunden und äussern ihre Freude über die glückliche Entdeckung, während ein junger, bleicher Mönch, der noch nicht weltfremd geworden ist, durch das geöffnete Fenster mit sehnsüchtigem Schmerz in die Ferne blickt. Im Gegensatz zu Grützner schilderte Holmberg von da ab auf mehreren Bildern das Leben der Mönche und Geistlichen von einer vortheilhafteren Seite, wobei ihn zugleich das malerische Problem, die Schilderung des durch kleine Fensterscheiben einfallenden Sonnenlichts in behaglich ausgestattete Innenräume, und die getreue Nachbildung aller Stoffe, Geräthe, Kleinodien, Werkzeuge u. dgl. m. unter dem Schimmer mannigfaltiger Beleuchtung reizte, ohne dass die Charakteristik der meist in eifriges Nachdenken oder in geistige Arbeit versenkten Figuren über der Kleinmalerei an Tiefe und Feinheit verlor. Alle Elemente, die aus Pieter de Hooch, dem Delftschen van der Meer, Mieris, Terborch, Netscher und Metsu abgeleitet werden konnten, fanden sich in Bildern wie der »Numismatiker«, ein Benediktiner Mönch, der antike Münzen betrachtet, der »Goldschmied«, »Am Fenster«, eine Dame in weissem Atlaskleide mit einem Buche in der Hand, »Vor dem Duell«, ein über die Zukunft nachsinnender Kavalier, der »Mandolinenspieler«, »In der Gothik«, ein italienischer Gelehrter des Mittelalters bei seinen Studien, und die »Schachpartie« zwischen einem Kardinal und einem jungen Geistlichen unter dem warmen Hauche jener geistigen Belebung zusammen, welche der moderne Künstler als neues Fluidum unter die malerischen Ueberlieferungen der Vergangenheit mischt.

Auch Ludwig Löfftz (geb. 1845 zu Darmstadt) folgt nach dem Beispiel seines Lehrers Diez dem Vorbilde der alten Meister. Doch ist es ihm nicht so sehr um eine augenblicklich blendende, koloristische Wirkung zu thun, als um eine feine und sorgsame Durchbildung der Körperformen, welcher er das Kolorit maassvoll unterordnet. Bis zum Jahre 1868 betrieb er noch das Tapezierhandwerk. Dann erst besuchte er die technische Hochschule seiner Vaterstadt und 1869 die Kunstschule in Nürnberg. Nach einem Jahre ging er nach München, wo er durch den



Unterricht an der Akademie und namentlich durch seine Studien unter der Leitung von Diez so schnell vorwärts kam, dass er schon 1873 für ein Bild »der Spaziergang« auf der Wiener Weltausstellung durch ein Diplom ausgezeichnet und ein Jahr darauf als Hilfslehrer an die Münchener Akademie berufen wurde. Auf der Münchener Kunstausstellung von 1876 war es ein »Orgelspielender Kardinal«, welcher die Aufmerksamkeit von neuem auf ihn lenkte, und 1879 erzielte er auf der internationalen Ausstellung mit dem Genrebilde »Geiz und Liebe« seinen ersten grossen Erfolg. Die realistische Darstellung giebt etwas anderes, als der allegorisch gefasste Titel vermuthen lässt. Es ist eine Art Shylock und Jessika, in das Christlich-germanische des 16. Jahrhunderts übersetzt und auf den ersten Blick an die bekannten Geldwechsler- und Goldwägebilder von Quentin Massys erinnernd. Bei näherer Prüfung erkennt man aber in der Charakteristik der drei Figuren noch feinere Qualitäten, welche auf Hans Holbein den Jüngeren führen. So streift der Alte fast an die Schärfe der Erasmusbildnisse, nur dass sein geistiger Ausdruck nicht so vielseitig ist, weil er unter dem Banne der einen hässlichen Leidenschaft steht, welche dem spitzen Kinn und den zusammengekniffenen, eingezogenen Mundwinkeln ihr Gepräge aufgedrückt hat. Wie bei Holbein sprechen die Hände, fünf an der Zahl, ebenso deutlich wie die Physiognomien: zuerst die beiden dünnen des Geizhalses mit den krallenartig zugespitzten Fingern und dem vom 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 ernster Arbeit zu erzählen weiss und die ganz dazu angethan zu sein scheint, dass die Dukaten des Alten ihr leicht durch die Finger gleiten werden. Mit feinem künstlerischen Empfinden hat Löfftz die Ecken und Härten seiner klassischen Vorbilder abgeschliffen, und ein romantischer Zug, ein vornehmes Schönheitsgefühl zeigt, wo der moderne Künstler selbstständig einsetzt und sich über die altdeutsche Befangenheit des Geschmacks zu freierem Schwunge erhebt.

Von gleicher Vornehmheit und Gediegenheit in der Durchbildung der Formen war auch seine nächste grössere Schöpfung, eine »Pietà«, welche auf der Münchener internationalen Kunstausstellung von 1883 erschien. In einer halbdunklen Höhle liegt der nackte, nur um die Hüften mit einem Schurze bekleidete Leichnam des Herrn, eine meisterhafte, mit edlem Maass in der Darstellung des Todes behandelte Studie nach der Natur, lang ausgestreckt auf einem weissen Linnentuche. Zu seinen Füssen kniet die ganz ihrem Schmerz hingeebene Madonna mit gesenkten Blicken und in dem Schooss gefalteten Händen. Kopf, Mund,



Kinn und der ganze übrige Körper sind in einen tiefblauen Mantel gehüllt, aus welchem nur die mattröthen Aermel des Unterkleides hervorschimmern. Wie »Geiz und Liebe« an Holbein, so schloss sich die »Pietà« in der koloristischen Behandlung an van Dyck an. Doch bewahrte Löfftz auch hier in der Tiefe und Wahrheit der Empfindung und im Adel des Stilgefühls seine Selbstständigkeit. Seitdem hat er über seiner Lehrthätigkeit als Professor der Maltechnik an der Akademie sein eigenes künstlerisches Schaffen in den Hintergrund treten lassen, wenigstens soweit man es auf öffentlichen Ausstellungen verfolgen konnte.

Die ersten glänzenden Früchte seines Unterrichts, welchem seine Schüler eine noch grössere Objectivität und ein grösseres koloristisches Wissen nachrühmen als sie Piloty besessen, zeigte sich bereits auf jener für die neuere Geschichte der Münchener Malerei bedeutsamen Ausstellung von 1883. Hier erschienen zum ersten Male die von ihm oder doch unter seinem Einfluss gebildeten Vertreter der jüngsten Generation, Claus Meyer, Paul Höcker, Heinrich Rasch, Conrad Fehr, Emil Keyser, Carl Schultheiss u. a. mit Bildern, deren koloristische Behandlung nicht mehr hinter der über Gebühr angestaunten Technik der Franzosen zurückblieb, während sie hinsichtlich der Tiefe, Wahrheit und Einfachheit der Auffassung die Schöpfungen romanischer Künstler übertrafen. Der hervorragendste von ihnen, Claus Meyer (geb. 1856) hatte sich von 1875—1876 auf der Kunstschule in Nürnberg und dann auf der Münchener Kunstakademie bei A. Wagner und besonders bei Löfftz weitergebildet, dessen Lehre und Beispiel ihn auf das Studium der alten Niederländer führten, welche er jedoch nicht bloss aus ihren Bildern, sondern auch auf Reisen in ihrer Heimath kennen zu lernen suchte. Im Anschluss an Pieter de Hooch, den Delftschen Jan van der Meer und andere Interieurmaler suchte er einerseits, die Kunst dieser Meister des Genres neu zu beleben und durch eine feinere Charakteristik geistig zu vertiefen, andererseits ihre malerischen Grundsätze auf Motive aus dem modernen Leben zu übertragen. Neben der eingehenderen physiognomischen Behandlung der Figuren ist die Beleuchtung, das Weben des durch die kleinen Scheiben der breiten und hohen holländischen Fenster einfallenden Lichts im geschlossenen Raume oder das Zusammenfliessen der kalten Lichtwellen mit Wolken von Tabaksrauch, das Hauptmoment, durch welches der Reiz dieser Kabinetsstücke bedingt wird. Den ersten Versuchen des Künstlers (im Quartier, die Klosterschüler, die Kannegiesser) folgte bereits 1882 unter dem Titel »holländisches Genre« ein Meisterwerk von höchster malerischer Vollendung. Man blickt in eine holländische Wohnstube, in welcher ein Ehepaar in der Tracht der ersten Hälfte des



17. Jahrhunderts an einem Tische sitzt. Während die Frau sich einer Näharbeit widmet, raucht der Mann in sorglosem Genusse des Daseins behaglich seine Pfeife. Ueber der stets jugendfrischen Wirkung, welche die Hauptwerke der altniederländischen Kabinetsmaler auf uns üben, dürfen wir nicht übersehen, dass sie dem Menschen in ihrem malerischen Organismus eine Funktion übertrugen, welche nicht viel bedeutender war als etwa diejenige eines Vorhangs, eines Teppichs, eines Möbels, eines beleuchteten Fensters. Zu einer Betonung des geistigen Elements im modernen Sinne haben es weder Pieter de Hooch und Jan van der Meer, noch Metsu und Netscher gebracht. Nur Terborch macht in seinen Bildnissen eine Ausnahme. Auf seinen Genrebildern reizt aber auch ihn die malerische Darstellung eines Atlaskleides mehr als die menschliche Physiognomie. Deshalb kommt es häufig vor, dass diese Meister ihre Figuren vom Rücken oder im verlorenen Profil zeigen. Nur dichterische Phantasie neuerer Zeit war im Stande, aus einem gleichgültigen Konversationsstücke eine novellistische Pointe wie die »väterliche Ermahnung« herauszulesen. Nach dieser Richtung konnte also ein Höheres erreicht werden, und das ist Claus Meyer in einem Grade gelungen wie bisher noch Keinem der nach gleichem Ziele Strebenden in der Schule von Diez und Löfftz. Jenem holländischen Ehepaar folgte 1883 eine Szene aus dem Arbeitsraume eines Beguinenklosters, in welchem die Schwestern, mit Nähen von Weisszeug beschäftigt, hinter einem Tische sitzen, an dessen anderer Seite die Oberin unter dem Beistande einer Schwester die fertige Arbeit prüft. Durch die Fenster fluthet ein kühles Licht auf die weissen Hauben und dunkelblauen Kleider der Beguinen, und durch eine offene Thür blickt man, ganz wie bei Pieter de Hooch, in einen Vorraum, welchen eine von draussen kommende Schwester eben durchschreitet. Mit diesem Bilde in Auffassung und malerischer Behandlung verwandt sind die »musicirenden Klosterfrauen«, während das »Rauchcollegium« (1884) und die »Würfelspieler« (1886, Berliner Nationalgalerie), bis jetzt die reifsten Werke des Künstlers, wieder in die goldene Zeit der holländischen Genremalerei, in die Mitte des 17. Jahrhunderts, zurückgreifen. Auf beiden Bildern wird die Feinheit der malerischen Wiedergabe von Stoffen, Waffen, Kleidern, Möbeln, Geräthen und der Durchbildung der Luft noch durch die Darstellung des aus den Köpfen reflektirenden geistigen Lebens übertroffen: dort die mannigfaltige Spannung und Neugier der Kneipgenossen, welche den Mittheilungen eines der ihrigen folgen, hier die leidenschaftliche, nur mühsam verhaltene Erregung, welche die Wechselfälle und der Fortgang des Spiels hervorrufen. Von den übrigen mit gleicher Delikatesse bei vorwiegend kühler, silber-



töniger Beleuchtung behandelten Bildern des Künstlers sind noch die »Spitalschwestern« (Dresdner Gemäldegalerie), ein vornehmes Ehepaar beim Mahl und ein junger Offizier zu erwähnen, der nach genossenem Frühstück seine Pfeife schmaucht.

Aehnlichen Grundsätzen malerischer Darstellung folgt ein jüngerer, in derselben Schule gebildeter Maler, Walter *Firle* (geb. 1859 zu Breslau). Er hatte bis zu seinem zwanzigsten Jahre einem kaufmännischen Beruf obgelegen, ehe er nach München gehen und sich unter Löfftz der Malerei widmen konnte. Nachdem er Studienreisen nach Venedig und Holland gemacht, fand er in letzterem Lande die Motive zu seinen ersten Bildern, den »beiden Waisen«, deren jüngere der älteren ein Schriftstück, vermuthlich ein Vermächtniss der Mutter, vorliest, und zu der figurenreichen »Morgenandacht in einem holländischen Waisenhaus« (1885), welche später für die Berliner Nationalgalerie angekauft wurde. In einem kahlen, nüchternen Raume, in welchen durch zwei breite Fenster mit zahlreichen Scheiben ein helles Frühlingslicht hineinfällt, stehen neun Waisenmädchen in weissen Hauben, Brusttüchern und Schürzen und dunklen Kleidern mit Notenblättern in den Händen und singen, ganz in ihre Andacht vertieft, ein geistliches Lied. Auf der andern Seite des Zimmers sitzt die Vorsteherin des Waisenhauses am Tische in einem Lehnstuhl mit gefalteten Händen und blickt sinnend vor sich hin. Hinter dem Tische steht eine Schaffnerin mit Weisszeug auf dem Arme, ihrer Befehle gewärtig. Wenn der junge Künstler bei dem stark und voll hineinfluthenden Licht auch der grauen Massen noch nicht ganz Herr geworden war und das Bild dadurch einen gar zu frostigen Ton erhalten hatte, so waren doch die grossen Figuren mit tiefem Ernst durchgeführt und trotz der leichten, auf jede Helldunkelwirkung verzichtenden Malerei so fest und sicher in den Raum hineingestellt, dass sie vollkommen körperlich wirkten. Unzweifelhaft ist Firle von der französischen Hellmalerei und ihrer durch Fritz von Uhde erfolgten Ausbildung und Beschränkung auf das richtige Maass beeinflusst worden. In dem Antlitze der alten Vorsteherin hatte er übrigens bereits einen hohen Grad von Wahrheit und Feinheit, der Charakteristik erreicht. Alles Unfertige und Unzulängliche war auf seinem nächsten Bilde, der »Sonntagsschule« (1886), verschwunden. In einem kahlen, nur mit einem Bildniss des Erlösers ausgestatteten Gemach sitzen Knaben und Mädchen, dürftig gekleidete Kinder von armen Bauern und Tagelöhnern, auf strohbeflochtenen Schemeln und blicken mit gefalteten Händen andächtig zu dem vor ihnen stehenden Lehrer empor, der aus einem Buche die Grundsätze der Heilslehre vorliest. Durch die oben nahe unter der



Decke angebrachten, halbgeöffneten Fenster fällt ein kaltes Frühlingslicht in den Raum und umgiebt das Haupt des ganz seinem Berufe hingeebenen Kinderlehrers und die Köpfe seiner jugendlichen Zuhörer mit einem Schimmer, welcher dem schlichten Vorgang eine poetische Erklärung leiht. Höher noch als der trotz des grauen Grundtons ungemein fesselnde, koloristische Reiz steht die Naivetät und Mannigfaltigkeit, welche in der Charakteristik der Kinderphysiognomiceen erreicht worden sind.

Hat diese Richtung bei der starken Bevorzugung eines grauen Gesammttons etwas Einseitiges, so haben dagegen einige ältere Schüler von Diez nach einer reicheren Ausbildung der koloristischen Scala gestrebt. Zugleich mit Löfftz wurde Ernst *Zimmermann* (geb. 1852 zu München) durch die internationale Ausstellung von 1879 zuerst weiteren Kreisen bekannt. Als Sohn des Genremalers Reinhard Sebastian Zimmermann (geb. 1815) war er nach einander Schüler seines Vaters, des Zeichners Alexander Strähuber und des Corneliusschülers Hermann Anschütz, bis er durch den Unterricht von Diez die Leitung zu neuen Zielen erhielt. Nachdem er mit humoristischen Genrebildern, einem Mönche, der seine Geige ausbessert, einer Seiltänzer-gesellschaft in einer Dorfscheune und einer Prinzessin auf der Promenade, welche von Bauern unterthänigst begrüsst wird, sowie mit Szenen aus dem Leben der Fischer am Bodensee begonnen hatte, erhob er sich 1879 zu einer ersten Komposition in grossem Stile, dem »zwölfjährigen Christus im Tempel«, mit welchem in München der erste Versuch einer neuen, von der strengen Ueberlieferung unabhängigen Auffassung religiöser Stoffe gemacht wurde. Dem Jesusknaben sowohl wie den alten Rabbis gab er jene auf ethnographische Studien begründete Erscheinungsform, welche vornehmlich durch Eduard von Gebhardt in die moderne religiöse Malerei eingeführt worden ist. Zimmermann gerieth jedoch nicht, wie es dem Düsseldorfer Meister auf seinem »Abendmahle« begegnet ist, in eine zu niedrige und triviale Charakteristik. Um den klugen Knaben, dessen fein geschnittenes, geistig reich belebtes Angesicht mit den grossen fragenden Augen und dessen zarter, schlanker, in weisses Linnen gekleideter Körper auch koloristisch den Mittelpunkt der Komposition bilden, sind sechs bärtige Schriftgelehrte gruppiert. Der eine prüft mit sichtlicher Freude das früh zum Jüngling gereifte Kind, ein anderer ist in sinnendes Nachdenken versunken, ein dritter und vierter blicken mit wohlwollendem Lächeln auf den Kleinen herab, und der fünfte und sechste folgen mit gespannter Aufmerksamkeit seinen Worten. Ein leuchtendes Kolorit, durch alle Reize des Helldunkels unterstützt, ergiesst über die sonst so realistisch



gehaltene Komposition einen fast romantischen Zauber. Um vorwiegend koloristische Zwecke war es Zimmermann auch bei seinen späteren Darstellungen aus der christlichen Religionsgeschichte zu thun. Eine Reform der religiösen Malerei mit Ernst und Konsequenz herbeizuführen, lag nicht in seiner Absicht. Eine »Anbetung der Hirten« (1883) war ein überaus anmuthiges und liebreizendes Clairobscurstück, welches der Geist Correggios durchströmte, wenn es auch in der Charakteristik der dem Christkinde ihre Verehrung darbringenden Männer der eigenartigen Züge genug besass, und auf den »Christus und die Fischer« (1886) hatte sich der warme Goldton der Venezianer niedergelassen. Auch die Köpfe der andächtig der Worte des Heilands lauschenden Fischer haben etwas von der aufs Grosse gerichteten Formengebung Tizians, Giorgiones und Palmas; nur Christus trägt die Züge des modernen, von Strauss und Renan konstruirten Idealmenschen, des volksthümlichen Wanderlehrers, welchem alle Herzen voll Begeisterung zufliegen. Es war einem anderen als Zimmermann beschieden, einen starken, energischen Schritt vorwärts zu einer neuen Auffassung der neutestamentlichen Ueberlieferung zu thun und dadurch das fast erloschene Interesse der Gegenwart an der religiösen Malerei von neuem anzufachen. Nebenher hat Zimmermann in neuerer Zeit auch wieder humoristisch gefärbte Bilder aus dem Volks- und Kinderleben, wie den »Aufschneider«, die »böse Gans«, die »Geschäftsfreunde«, einen Wildhändler und eine Fischverkäuferin in heiterem Gespräch, und eine grosse Komposition mit mythologischen Figuren gemalt, auf welcher der »Musikunterricht« eines Knaben im Querpfeifenspiel durch einen Satyr dargestellt und die im Ton ebenso goldig und warm gehalten war wie »Christus und die Fischer«.

Für Bruno *Piglhein* (geb. 1848 zu Hamburg) ist die religiöse Malerei ebenfalls nicht das charakteristische Merkmal seiner Kunst, obwohl er mit der ergreifenden Komposition des von einem Engel getrösteten sterbenden Christus zuerst seinen Namen in weiteren Kreisen bekannt gemacht und in jüngster Zeit wieder durch ein Panorama der »Kreuzigung Christi« seine Abschwefungen auf ein schlüpfriges Gebiet etwas in Vergessenheit gebracht hat. Piglhein ist ein sehr bewegliches Talent, welches nicht am Stoffe haftet, sondern seine koloristische Ausdrucksweise an möglichst verschiedenartigen Gegenständen zu erproben sucht. Sein Bildungs- und Entwicklungsgang hat etwas Sprunghaftes und Ruheloses, das sich auch in seinen künstlerischen Schöpfungen kund giebt. Er trat zunächst in das Atelier des Bildhauers Lippelt in Hamburg ein und begab sich 1846 nach Dresden, wo er sich auf der Kunstakademie und bei Schilling weiterbildete. Seine ersten plastischen Schöpfungen fielen je-



doch so sehr in das Malerische, dass er sich entschloss, die Bildhauerkunst aufzugeben und sich der Malerei zu widmen. Nach kurzem Aufenthalt in Weimar ging er 1870 nach München, wo er sich an Diez anschloss. Wenn er auch nur wenige Wochen dessen Schüler gewesen ist, so sind doch die koloristischen Eigenthümlichkeiten von Diez in Piglheins Arbeiten vorherrschend. Ausserdem haben auch Makart und Böcklin auf ihn eingewirkt. Im Anschluss an ersteren führte Piglhein in der ersten Hälfte der siebenziger Jahre eine Reihe dekorativer Arbeiten für Hamburger und Münchner Privathäuser aus wie die »von Genien bekränzten Herme«, »Tag und Nacht« und »das häusliche Glück«, ein vornehmes Ehepaar im Kreise seiner Kinder und Hausgenossen, mit der koloristischen Energie eines Frans Hals geschildert. Zu gleicher Zeit und in den späteren Jahren beschäftigte ihn eine Reihe von lebhaft bewegten Kompositionen aus dem Kreise der Bacchanten und Centauren, von denen eine unter dem Titel »Einsam«, ein Centaurenpaar am Strande, in der phantastischen Grundstimmung ganz an Böcklin erinnernd, freilich mit stärkerer, gerade nicht angenehm berührender Betonung des sinnlichen Elements, auf der Münchener internationalen Ausstellung von 1883 zu sehen war. Dieser Gruppe gehören auch die gleichfalls an Böcklin und besonders an ähnliche Kompositionen Feuerbachs gemahnende Badescene »Am Strande« und die »Idylle«, ein Kind Rücken an Rücken mit einem Hunde auf dem Badesteg sitzend, an, welche nachmals durch die Photographie und andere Nachbildungen so beliebt geworden ist, dass sich Piglhein dadurch ermuthigt fühlte, eine Reihe ähnlicher Darstellungen aus dem Leben der Kinder und Hausthiere zu malen.

Zu vollem Ausdrucke seiner Kraft erhob sich Piglheins Talent aber erst in dem 1879 ausgestellten Heiland am Kreuze (»Moritur in Deo«), in welchem auch seine plastischen Studien bei der Darstellung des mit grösster Sorgfalt und naturalistischer Strenge durchgeführten, in allen Muskeln straff angespannten, von dem höchsten Maasse des Leidens erschütterten Körpers und des in schwieriger Verkürzung erscheinenden Engels trefflich zur Geltung kamen. Doch wirken trotz allem Naturalismus in der Detailbehandlung die Tiefe, Fülle und Wahrheit der Empfindung in den Köpfen der beiden Figuren, des mit wandellosem Vertrauen zu Gott empor blickenden, opfermuthig sterbenden Erlösers und des den Todesschweiss von seiner Stirn küssenden Engels, die stimmungsvolle, auf die nahe Himmelsglorie hindeutende Beleuchtung und das tief ergreifende, von ähnlichen Bildern van Dycks beeinflusste Kolorit so vollkommen idealistisch, dass das Gemälde die erhebende und tröstende Wirkung eines Andachtsbildes erreicht. Nach diesem Erfolg auf einem



ernsten Kunstgebiete trat der Künstler plötzlich mit Pastellzeichnungen von modernen Phrynen, französischen Kokotten und ihrem männlichen Anhang auf, welchen nur scheinbar zu jenem religiösen Bilde in Widerspruch standen. Diese bunten, keck hingeworfenen Darstellungen von blasirten Dirnen, welche sich auf schwellenden Divans umherwälzen oder im extravagantesten Modekostüm mit lüsternen Blicken promeniren oder durch herausfordernde Tracht pikant wirken, diese Gecken, Roués und halb blödsinnigen Modenarren sind so lebendig, wahr und mit so geistreicher Frivolität durchgeführt, dass ihr Urheber hier ebensogut mit vollem künstlerischen Eifer und mit der seinem Schaffen eigenen Aufrichtigkeit bei der Sache gewesen ist wie bei seinen Bildern ernsteren Inhalts. An letztere hat er wieder angeknüpft, indem er nach einer vorausgegangenen Studienreise nach Palästina, wo er im Verein mit dem Architekturmalers Karl Frosch und dem Landschaftsmaler Joseph Krieger photographische Aufnahmen von Land und Leuten machte, in der Zeit vom September 1885 bis zum Mai 1886 im Auftrage eines Unternehmers für München ein grosses Panorama der Kreuzigung Christi ausführte. Um die Szene zu einem umfangreichen Schaubilde zu machen, erweiterte er das biblische Motiv zu einer ethnographischen und landschaftlichen Schilderung des damaligen Jerusalems, deren geistigen Mittelpunkt zwar der Golgathahügel mit den drei Kreuzen bildet, welche jedoch auch das lebendige Treiben der Händler und Käufer am Vorabend des jüdischen Osterfestes umspannt. Karawanen ziehen durch die felsige Einöde auf die Thore von Jerusalem zu, aus welchen das neugierige Volk bis zum Fusse des Kreuzeshügels herbeigeeilt ist, um sich an dem aufregenden Schauspiel zu weiden. In der Beherrschung der Massen wie in der Betonung und liebevollen Durchführung einzelner Gruppen und Figuren hat Piglhein seine reiche Begabung von der besten Seite gezeigt und diesen Zweig der dekorativen Malerei durch vornehme, geistvolle Auffassung veredelt.

Der Nachfolger Pilotys im Direktorat der Münchener Kunstakademie, Friedrich August von *Kaulbach* (geb. 1850 zu Hannover), hat sich ebenfalls unter dem Einfluss der von Diez begonnenen geistigen und technischen Richtung gebildet, indem er sich mit Vorliebe an die deutschen und niederländischen Meister der Renaissancezeit anschloss. Nachdem er den ersten künstlerischen Unterricht bei seinem Vater, dem Portraitmaler Friedrich Kaulbach, genossen, besuchte er kurze Zeit die Kunstschule zu Nürnberg und ging dann nach München zu Diez. Holbein und van Dyck, Rubens und Teniers wurden seine Vorbilder, und wenn sich auch bei einem derartigen Eklektizismus nicht eine starke



Individualität ausbilden konnte und bisweilen moderne Empfindsamkeit aus den Falten des Renaissancegewandes herausguckte, entwickelte Kaulbach unter dem Einflusse der alten Meister die malerische Technik zu einer Geschmeidigkeit und Vielseitigkeit, welche seine Berufung zum Akademiedirektor vollkommen begründet erscheinen lassen. Seine künstlerische Thätigkeit hat sich vorwiegend in heiteren Genrebildern, in anmuthigen Frauengestalten der Renaissancezeit und im Bildniss ergangen. Als Portraitmaler hat er in dem Bildniss seiner Schwester und demjenigen der Prinzessin Gisela von Bayern Werke geschaffen, welche hinter den besten Arbeiten van Dycks nicht zurückbleiben, und seine Genrebilder (Mutterfreude, die Lautenspielerin, Träumerei, der Spaziergang, der Maitag (in der Dresdener Galerie), das Burgfräulein mit dem Pokal) zeugen ebenfalls von gründlichem Studium der Meister des 16. und 17. Jahrhunderts, welchem durch tiefere Auffassung und stärkere Betonung der seelischen Stimmung noch ein neues Element beigelegt worden ist. Auch hat er sich mit Glück in der humoristischen Improvisation versucht. Sein »Schützenlied« ist über den ursprünglichen Zweck einer flüchtigen Dekoration hinaus eine volksthümliche Verkörperung des lustigen Münchens geworden.

* *

Wie auf Polen, Russen, Griechen, Ungarn und Amerikaner hat das schnelle Emporblühen der Münchener Schule durch Piloty und Diez auch auf die skandinavischen Künstler, welche sonst ihren Schwerpunkt in Düsseldorf und Paris gefunden hatten, einige Anziehungskraft geübt. Der bedeutendste unter ihnen, Karl Gustav *Hellqvist*, hat München freilich nur als ein Durchgangsstadium betrachtet. Er hat aber während seines dortigen Aufenthalts eine Reihe von Bildern gemalt, welche deutlich das Gepräge der Schule tragen. Geboren 1851 zu Kungsör in Schweden, lernte er seit 1863 bei einem Dekorationsmaler und besuchte dann die Kunstakademie in Stockholm. Dort malte er zuerst Bilder aus der schwedischen Geschichte, und ein solches war es auch, welches seinen Namen zuerst in München bekannt machte, wohin er sich 1878 begeben hatte. Jenes Bild (internationale Kunstausstellung von 1879) stellte den »schimpflichen Einzug des Bischofs Sonnanvader und des Probstes Knut in Stockholm im September 1526« dar, welche für ihren Verrath an Gustav Wasa dadurch büssen mussten, dass sie, rückwärts auf Schindmähren sitzend und von dem spottenden Volke begleitet, nach dem Richtplatz geführt wurden. Die Delinquenten waren zugleich hef-



tige Widersacher der Lutherischen Lehre, und aus der schwedischen Reformationsgeschichte entnahm Hellqvist auch später noch die Motive zu einigen seiner Historienbilder. Das genannte Bild erinnerte in seiner harten, auf jede Luftperspektive und Schattenwirkung verzichtenden Darstellungsmanier und in dem dichten Zusammendrängen von Volksmassen auf einen verhältnissmässig kleinen Raum an die archäologischen Neigungen des Antwerpener Meisters Henry Leys. Vermuthlich hat Hellqvist den Einfluss des letzteren durch die Geschichtsbilder seines Landsmanns Graf Georg von Rosen erfahren, welcher ein Schüler von Leys gewesen war und in dessen archaisirender Manier weiter schuf. In München eignete sich Hellqvist übrigens bald eine breitere und saftigere Pinselführung an, wofür schon sein nächstes historisches Gemälde, der in der Schlacht bei Bogesund verwundete »Sten Sture, der Reichsvorsteher von Schweden, stirbt auf dem Eise des Mälarsees« Zeugniß ablegte. Der Künstler beschränkte sich während seines Aufenthalts in München übrigens keineswegs auf historische Stoffe. Er malte auch Bildnisse, Landschaften aus den bayerischen Alpen und Genrebilder aus dem Volksleben wie z. B. die köstliche Humoreske »Bismarck oder Moltke?«, deren Gipsbüsten von einem herumziehenden italienischen Händler so gleichmässig verlockend präsentirt werden, dass ein alter Bauer, dem die Verlockung in einem Biergarten nahe tritt, eine schwere Wahl hat. Im Jahre 1882 siedelte Hellqvist nach Paris über, und dort bildete er sich unter dem Einfluss der modernen Strömungen der französischen Kunst, namentlich der Hellmalerei und Modellmalerei im Freien, und Munkacsys weiter aus, verfiel gelegentlich aber auch in die Uebertreibungen der Pariser Schule. Als Früchte dieser internationalen Studien des Künstlers entstanden »Luthers Ankunft auf der Wartburg«, noch an die ältere archaistische Manier streifend, die »Disputation zwischen dem Kanonikus Peter Galle und Olaus Petri, einem Schüler Luthers, zu Upsala 1524 im Beisein Gustav Wasas«, von Munkacsy beeinflusst, die sonnige Idylle »Auf der Waldbank«, ein Mönch und ein junges Mädchen im Modekostüm, das ebenfalls sehr licht gehaltene Portrait des Professors L. Thiersch im Garten, eine kolossale Gebirgslandschaft im Schnee mit einem schon halb verschneiten Mädchen, welches von Kälte und Müdigkeit überwältigt mit seinem Kinde vor einem Bildstock niedergesunken ist, die »Einschiffung der Leiche Gustav Adolfs im Hafen zu Wolgast«, bis jetzt seine reifste, im Kolorit und in der Charakteristik gediegenste Schöpfung, und die »Brandschatzung der schwedischen Hansastadt Wisby durch den dänischen König Waldemar Atterdag im Jahre 1361«, auf welchem letzteren Bilde Hellqvist jedoch



wieder in den Fehler verfallen ist, eine zu grosse Zahl von Figuren auf beschränktem Raume zusammenzuhäufen, wodurch er die Möglichkeit einer Scheidung der Massen in Haupt- und Nebenfiguren verliert. Hinter dem Streben nach koloristischen Wirkungen und der Sucht, durch technische Raffinements zu blenden, ist in Hellqvists Schaffen das geistige Element bis jetzt stark vernachlässigt worden. Es ist daher anzunehmen, dass seine technischen Vorzüge seine im Jahr 1886 erfolgte Berufung als Lehrer an die Kunstakademie zu Berlin veranlasst haben.

5. Die Erneuerung der religiösen Malerei und der Naturalismus.

Während es eine Zeit lang schien, als würde die Münchener Malerei in der realistischen Wiedergabe des sie umgebenden Lebens und in der Erneuerung der Stoffkreise und technischen Prozeduren der alten niederländischen und deutschen Meister völlig aufgehen, ohne sich an die Lösung der höchsten Aufgaben der Kunst heranzuwagen, hat sie in jüngster Zeit, damit von neuem ihre starke Lebenskraft beweisend, einen Aufschwung zu jenen Zielen genommen, welche Cornelius und den Seinigen als die edelsten galten. Freilich nicht in ihrem Sinne. Cornelius würde sich mit Entrüstung von den religiösen Gemälden der neueren Münchener Schule abwenden, und doch knüpfen sie ebenso folgerichtig und eng an die als unanfechtbare Wahrheiten anerkannten Grundsätze der modernen Malerei an, wie sich einst Cornelius an den edlen Naturalismus eines Dürer anschloss und aus demselben einen neuen Stil herausbildete. Die Münchener Malerei würde sich zu den gesunden Entwicklungsgesetzen menschlicher Dinge in Widerspruch gestellt haben, wenn sie wieder zu Cornelius zurückgekehrt wäre. Nachdem sie einmal mit voller Entschlossenheit das Malen als die eigentliche Grundlage ihrer Kunst wiedererkannt und sich, aus abstrakten Spekulationen und transszendentalen Phantasieen zur realen Wirklichkeit zurückkehrend, in das Volksthum, in welchem sie selbst wurzelt, versenkt hatte, war nur ein Fortschritt zu einer höheren Entwicklung auf der gleichen Bahn möglich. Auch innerhalb der realistischen Kunst- und Formenanschauung führen Wege zu einem neuen Idealismus, dessen Fundament die Natur ist, zu welcher jede neue Stilbildung immer zurückkehren muss.

Ein mächtiger Fortschritt hat in unserer Zeit stets etwas Revolutionäres. Der ganze Charakter der Epoche, in welcher wir leben, bringt es mit sich, dass solche Fortschritte den Stempel des Ueberhasteten und Unfertigen, des Uebertriebenen und Bizarren an sich tragen, und dass es geraumer Zeit bedarf, ehe sich der blanke Kern aus der krausen