



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Rosenberg, Adolf: Michael Munkacsy.

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

mit ihm zusammenhängt, scheint uns deshalb doppelt verkehrt. Keller rühmt sich, die Vereinsangelegenheiten der buchhändlerischen Spekulation entzogen zu haben, und das war gewiß ein Verdienst. Aber ließe sich nicht ein Ausweg finden, der, ohne den buchhändlerischen Geschäftsinteressen Raum zu geben, doch die Publikationen des Vereins durch den Buchhandel jedermann zugänglich machte? Das Vorbild dürfte in den von unsern Akademien ausgehenden Veröffentlichungen zu suchen sein, bei denen ja auch die Leitung allein in den Händen der gelehrten Körperschaften liegt, deren Vertrieb aber trotzdem der Buchhandel übernommen hat. Dann würden die Schriften des literarischen Vereins ihre Seltenheit verlieren und die Finanzen desselben eine wesentliche Aufbesserung erfahren, welche wieder den Mitarbeitern zu Gute käme, die sich bis jetzt mit einer wahrhaft dürftigen Entschädigung für ihren Aufwand an Kraft und Zeit haben begnügen müssen. Einzelne Bände der Publikationen sind allerdings auf antiquarischem Wege zu beschaffen; aber ganz abgesehen davon, daß eine nicht unbeträchtliche Zahl gerade der wertvollsten Bände total vergriffen und ihr Erwerb immer vom Zufall abhängig ist, widerspricht nicht diese beschränkte Art von Öffentlichkeit dem Zweck, der doch durch die Herausgabe eines unbekannten oder selten gewordenen Werkes erreicht werden soll? Dieser kann und soll doch logischer Weise nur die Zugänglichkeit für jedermann, die möglichst weite Verbreitung sein.

Wir haben den Leistungen des Vereins die wärmste Anerkennung gezollt; hoffen wir, daß auch unser Wunsch an maßgebender Stelle einer freundlichen Erwägung nicht für unwürdig befunden werden möge.

Dresden.

H. A. Lier.



Michael Munkacsy.

Von Adolf Rosenberg.



n der Sitzung des preussischen Abgeordnetenhauses vom 11. Februar äußerte der Abgeordnete Reichensperger in seiner langen Oppositionsrede gegen die außerordentliche Forderung des Kultusetats von zwei Millionen Mark für Kunstzwecke nach dem stenographischen Berichte folgendes: „Ein Russe stellt soeben hier [in Berlin] ein gewaltiges Bild aus. . . (Zurufe: Ein Ungar!) Also es ist ein Ungar, es kommt so ziemlich auf eins hinaus.“ Mit diesem „Russen, der auch ein Ungar sein kann,“ meinte Herr Reichensperger den in Paris lebenden Ungarn Munkacsy,

dessen großes Gemälde „Christus vor Pilatus“ auf seiner Wanderung durch die Welt gerade in Berlin angekommen ist. Munkacsy gehört, wie man ohne Übertreibung sagen kann, gegenwärtig zu den gefeiertsten Malern der Welt, und er hat sich, was noch mehr sagen will, diesen Ruhm aus bescheiden Anfängen durch eigne Kraft erworben, ohne die Reklame zu Hilfe zu nehmen. Wenn sein Gemälde „Christus vor Pilatus“ jetzt mit einem gewissen Apparat von überflüssigen und verwerflichen Dingen in Szene gesetzt wird, so hat er mit diesem Arrangement nichts zu thun, da er sein Bild an einen spekulativen Kunsthändler verkauft hat, welcher mit demselben in der Welt umherzieht. Munkacsy hat im Jahre 1878 die Ehrenmedaille, also die höchste Auszeichnung der Pariser Weltausstellung, und das Offizierkreuz des Ordens der Ehrenlegion und später auch die große goldne Medaille der Berliner Kunstausstellung erhalten. Er ist vom Kaiser von Österreich in den Adelsstand erhoben worden. Außer Makart hat kaum ein zweiter Künstler Europas einen so weit verbreiteten Ruf wie Munkacsy, und der fleißige Künstler in der Avenue Villiers in Paris darf sich dessen mit Recht freuen.

Zu den Ehren des Herrn Reichensperger ist nichts davon gedrungen: er hält Munkacsy für einen Russen. Gleichwohl gilt Herr Reichensperger im preußischen Abgeordnetenhaus für eine unantastbare Autorität in Kunstfachen — er hat auch kunstgeschichtliche und ästhetische Aufsätze geschrieben —, der man nur widerspricht, wenn die Regierung, wie bei jenen zwei Millionen, das ganze Gewicht ihres Ansehens gegen Herrn Reichensperger in die Wagschale legt. Vielleicht ist seine Autorität durch seine jüngste Kunstrede, die auch noch andre schwache Punkte hatte,*) etwas erschüttert worden. Durch einen Zuruf hat man ihn sofort rektifizirt: Munkacsy ist in Ungarn geboren, und die Ungarn sind nicht wenig stolz auf den berühmten Landsmann, der die Kunst Ungarns vor der ganzen Welt handgreiflich zu Ehren gebracht hat. Deshalb sind die Ungarn aber immer noch kein Kunstvolk, obwohl sie sich alle erdenkliche Mühe geben, durch eine reiche Dotation ihrer Museen und Kunstschulen den Kunsttrieb in ihrem Lande zu wecken.

Munkacsy ist seiner äußeren Erscheinung nach ein Vollblutmagyar, obwohl er einen deutschen Namen trägt. Er heißt eigentlich Lieb und hat den Namen

*) So sagte Herr Reichensperger z. B.: „In Paris — ich verfolge so ziemlich die Berichte, welche über die dortigen sogenannten Salons erstattet werden, ich kann versichern, daß es in Paris mit der Malerei garnicht besonders bestellt ist. Die sogenannten Impressionisten und die Aquarellisten behaupten das Feld; daneben macht sich mitunter ein fast widerlicher Realismus geltend.“ In Wahrheit verhält es sich aber so, daß die Impressionisten bis 1881 beständig von den Salons ausgeschlossen waren, und daß seit jenem Jahre nur sehr wenige Impressionisten in demselben erschienen sind, die garnicht beachtet wurden. Auch die „Aquarellisten“, unter denen sich Herr Reichensperger ebenfalls eine Kunstsekte zu denken scheint, veranstalten besondre, von den Salons unabhängige Ausstellungen. Von den Salons hat demnach Herr Reichensperger eine ganz falsche Vorstellung.

Munkacsy von der ungarischen Stadt Munkacs angenommen, wo er am 10. Oktober 1844 zur Welt kam. Sein Vater, ein Beamter, verlor während der ungarischen Revolution das Leben, und seine Mutter starb ebenfalls so früh, daß der kleine Michael auf die Fürsorge seines Oheims, des Advokaten Hoef, angewiesen war. Als dieser aber sein Vermögen verlor, trat Munkacsy bei einem Tischler in die Lehre. Sechs Jahre lang blieb er bei diesem Handwerk. Dann besserte sich die Lage seines Onkels wieder, und Munkacsy durfte seiner Neigung zur Kunst folgen. Er begann seine künstlerische Laufbahn bei einem Maler namens Szamozsy in Gyula und ging dann, nachdem er durch einige Proben seine Begabung bewiesen hatte, nach Pest, wo er zwar nicht die Akademie besuchte, aber doch von den damals maßgebenden Künstlern Than und Ligeti unterwiesen wurde. Zu einem systematischen Akademiestudium kam Munkacsy in Pest nicht. Er malte auf eigne Hand Bilder, und als er sich dadurch eine kleine Summe erworben hatte, ging er nach Wien zu Rahl, der damals viele Schüler um sich versammelte und der auch Thans Lehrer gewesen war. Bald nach Munkacsys Ankunft in Wien starb Rahl, und da kein anderer Meister den jungen Ungarn an Wien fesselte und er auch keine Aufnahme in die Akademie fand, so setzte er seinen Wanderstab weiter und ging nach München. Hier gelang es ihm nicht nur, in die Malklasse der Akademie aufgenommen zu werden, sondern er fand auch bei dem Kriegsmaler Franz Adam wirksame Förderung. Für sein erstes Bild, eine Überschwemmung, welche noch in dem idealen Stile der ältern Münchener Schule komponirt war, erhielt er einen von der ungarischen Regierung ausgesetzten Preis, und dieselbe Auszeichnung wurde ihm noch zweimal für zwei aus dem ungarischen Volksleben herausgegriffene Genrebilder, die „Schmückung einer Braut“ und die „Einladung zur Hochzeit“, zu teil. Dadurch gewann er die Mittel, sich in Düsseldorf weiterzubilden, wohin ihn besonders der Ruf von Knaut und Bantier zog. Nach ihrem Vorbilde wollte er das wenig gekannte Volksleben seiner Heimat schildern, und nach einigen Versuchen fand er auch ein sehr dankbares Motiv. Das ungarische Gesetz gestattet es, daß ein zum Tode Verurteilter vor seiner Hinrichtung von Angehörigen, Verwandten und Bekannten besucht werden darf. Einen solchen Moment stellte Munkacsy dar. In dem elenden Kerker eines ungarischen Städtchens sitzt der Verurteilte an einem Tische, auf welchem seine Mahlzeit, vielleicht seine letzte, und zwei brennende Kerzen stehen. Er starrt in finstern Brüten vor sich hin, während sein Weib und seine Kinder hinter ihm wehklagen. Von der Gasse sind Männer und Frauen in den halbdunkeln Raum geströmt und mustern den armen Sünder mit neugierigen oder ängstlichen Blicken. Munkacsy war erst fünfundzwanzig Jahre alt, als er diese „Letzten Tage eines Verurteilten“ vollendete. Und doch legte er damit bereits den Beweis ab, daß seine Lehrzeit trotz der verlorenen Jahre seiner Jugend beendet war. Wir meinen die Lehrzeit im eigentlichen Sinne des Wortes als die Zeit des Strebens nach technischer Ge-

wandtheit und nach originalen Ausdruck. Der wahre Künstler lernt, wenn er nicht frühzeitig zum Manieristen werden will, bekanntlich niemals aus, und auch Munkacsy hat in den anderthalb Jahrzehnten, welche seit der Vollendung jenes Bildes verflossen sind, noch mehrere Wandlungen durchgemacht.

Was jene Szene aus dem Kerker auszeichnete, war vor allen Dingen die ergreifende Charakteristik, die sich bei aller Energie in den Grenzen der Wahrheit und Natürlichkeit hielt. Keine falsche Sentimentalität, kein unwahres Pathos, nichts Komödiantenhaftes. Dazu kamen der tiefe Ernst der Empfindung, welcher die ganze Komposition durchdrang, und der ungewöhnliche, fremdartige Stoff, und so fehlte es dem Bilde schon in Düsseldorf nicht an einem großen Erfolge. Beeinträchtigt wurde derselbe nur durch den übertrieben schwarzen Gesamtton, der nur zum kleinen Teil durch das Dämmerlicht des Kerkers motiviert war. Diese eigentümliche, wohl aus seiner Gemütsstimmung herausklingende, koloristische Ausdrucksweise blieb eine ganze Reihe von Jahren hindurch für Munkacsy charakteristisch; sie drohte bereits zu einer verhängnisvollen Manier zu werden, als er sich endlich von ihr lossagte.

Auf den Rat von Knaus stellte Munkacsy die „Letzten Tage eines Verurteilten“ im Pariser Salon von 1870 aus. Er erhielt nicht nur eine Medaille dritter Klasse, sondern das Bild fand auch einen Käufer, der es nach Amerika entführte. Zehn Jahre später hat es Munkacsy noch einmal gemalt, aber, seiner veränderten koloristischen Anschauung entsprechend, in einer ungleich farbigeren Haltung. Der Erfolg seines Bildes brachte in ihm den Entschluß zur Reise, nach Paris überzusiedeln, und er schlug deshalb, als ob er instinktiv fühlte, daß ihm sein Glück in Paris blühe, einen 1871 an ihn ergangenen Ruf als Professor an die Kunstschule in Weimar aus. Im Jahre 1872 finden wir ihn bereits in Paris und zwar in vollster Thätigkeit, da er 1873 nicht nur den Pariser Salon, sondern auch die Wiener Weltausstellung, und zwar letztere mit fünf Gemälden, beschicken konnte. Unter diesen waren die „Nachtschwärmer“ das Hauptbild. Beim Morgengrauen werden vier des Nachts aufgegriffene Strolche von zwei Soldaten durch die Gassen eines ungarischen Städtchens transportirt. In einer Mauerecke haben Höckerinnen, um einen Tisch gruppiert, ihren Kram aufgethan und blicken mit Verachtung und Schadenfreude auf die Verhafteten. Einer von ihnen, ein junger Mann mit dem Schurzfelde des Handwerkers, welcher sich aus Scham den Hut tief ins Gesicht gedrückt hat, wendet seinen Kopf zur Seite, weil ihm eine junge Dirne begegnet, die ihn mit einer Geberde des Entsetzens erkennt. Aus dem Hintergrunde folgt ein Trupp von Kindern dem Zuge. Auch auf diesem Bilde fesselte die breite, energische Charakteristik, die geschickte, mit großen Flächen operirende Mache. Aber der schwarzgraue Gesamtton und das sichtliche Streben nach dem Häßlichen und Gemeinen bestimmte doch so sehr die Physiognomie des ganzen Bildes, daß die Freude an den technischen Vorzügen keine ungetrübte war. Man konnte dem Maler mit

Recht zum Vorwurfe machen, daß er nur für die Nachtseiten des menschlichen Daseins ein Auge habe und daß seine übermäßige Neigung für das Beinschwarz krankhaft sei. Wenn man von dem jungen Mädchen mit dem Marktkorbe ab sah, führte das Gemälde eine wahre Musterkarte von abschreckend häßlichen Volkstypen vor, stumpfsinnige Kretins und ungeschlachte Weiber, die gleichwohl mit einer fast inbrünstigen Liebe charakterisiert waren. Noch krasser trat die Gemeinheit auf der „Wankenden Heimkehr“ zu Tage, wo ein Betrunkener von einem Zechgenossen in sein elendes Heim zu Weib und Kind geführt wird, die halb im Schmutze verkommen sind. Munkacsy wollte offenbar für die moralische Versumpftheit einen entsprechenden koloristischen Ausdruck finden, und deshalb legte er über alle Lokalfarben einen schwarzen Schleier, um damit seine Verachtung dieser Verkommenheit zu dokumentieren. Aber diese finstere Ausdrucksweise gewann bald eine solche Macht über ihn, daß er sie auch da anwendete, wo sie garnicht am Platze war, wie in harmlosen Küchenzenen, wo eine alte Frau Butter macht oder Mädchen Geflügel rupfen, oder auf Porträts und Landschaften. Angemessener war die düstere koloristische Stimmung für das im Salon von 1873 ausgestellte Bild „Episode aus dem ungarischen Kriege von 1848,“ wo ein verwundeter Ungar, der in einem Bauernhause Zuflucht gefunden hat, den Charpie zupfenden und bewegt zuhörenden Frauen und Mädchen seine Erlebnisse erzählt. Jene „Nachtchwärmer,“ welche im Verein mit einer Szene „Aus dem Leihhause“ im Salon von 1874 erschienen, brachten dem Künstler bereits eine Medaille zweiter Klasse. Der „Dorfheld,“ welcher im nächsten Jahre ausgestellt wurde, war ebenfalls noch so dunkel gehalten, daß ein französischer Kritiker schreiben konnte, er sei in einem Keller gemalt worden. Ein Athlet, welcher auf den Jahrmärkten herumzieht, hat in einem Wirtshause den stärksten Burschen des Dorfes zum Ringkampfe herausgefordert. Alles drängt sich in gespannter Erwartung um die beiden Ringer, und selbst die Kinder sind auf die Tische geklettert, um von den Einzelheiten des Kampfes nichts zu verlieren.

Um diese Zeit vollzog sich eine Wandlung in den äußern Verhältnissen Munkacsys, welche auch auf seine künstlerische Entwicklung nicht ohne Einfluß blieb. Er gewann die Liebe einer reichen, jungen Witwe, der Gräfin Marisch, und die Vermählung mit ihr setzte ihn in den Stand, ohne Rücksicht auf Broterwerb seinen Idealen nachzustreben. Weit entfernt aber, sein Leben unthätig zu verträumen, entfaltete er nunmehr eine verdoppelte Thätigkeit. Er öffnete seine Augen dem Luxus des Daseins, der Kunst in seiner Umgebung, und suchte sein düsteres Naturell abzustreifen. Er löste allmählich die Lokalfarbe aus der schwarzen Grundstimmung ab und erweiterte auch seinen Stoffkreis, indem er nicht mehr ausschließlich ungarische Motive bearbeitete. Die Darstellung seines Ateliers, welche im Jahre 1876 vollendet wurde, war der erste Schritt auf dieser Bahn. Vor einer Staffelei sitzt die junge Frau des Malers, welche auf-

merklich ein auf derselben stehendes Gemälde prüft. Munkacsys Blicke hängen erwartungsvoll an den Lippen der Kunststrichlerin, und im Hintergrunde hält sich bescheiden ein ärmlich gekleidetes Kind zurück, welches dem Künstler als Modell gedient hat. Von schwarzen und grauen Tönen war, namentlich im Fond zwar immer noch ein übertriebener Gebrauch gemacht worden. Aber in dem ganzen Arrangement war das Streben nach Eleganz und Vornehmheit unverkennbar. Im nächsten Jahre griff er wieder in das ungarische Volksleben mit einer „Jagdgeschichte“ hinein — ein Nimrod erzählt sie in einem Wirtshause seinen aufmerksamen Zechgenossen —, wobei er einen neuen Schritt vorwärts ins Farbige machte. Zum letztenmale bearbeitete er dann noch ein nationales Motiv in seiner „Ungarischen Rekrutierung“, einer Werbezene, die ebenfalls in einem Wirtshause spielt. Nach Vollendung dieses Gemäldes zog er aber den Magyaren aus. Er hatte sich so vollständig in das Pariser Leben eingewöhnt, daß ihn das niedere Genre nicht mehr reizte. Einerseits strebte er danach, mit den Rorphyäen der Pariser Kunst in der Malerei großen Stils zu wetteifern, andererseits beschäftigten ihn koloristische Probleme, auf welche er im Strome der Pariser Kunstbewegung aufmerksam geworden war.

Auf der Weltausstellung von 1878 figurirte bereits neben jenem Atelierinterieur und der „Ungarischen Rekrutierung“ die erste Frucht seiner neuen Bestrebungen: „Milton, seinen Töchtern das verlorene Paradies diktierend.“ Mit einem Schlage war die trübe Atmosphäre rauchiger Wirtshäuser, ruhiger Küchen und schmutziger Straßen verschwunden. Ein behaglich ausgestattetes Gemach, in welches durch die kleinen, runden Scheiben des Fensters ein sanftes Licht fällt, auf dem Lehnstuhle am Fenster der blinde Dichter, von einem silbergrauen Dichte umflossen und gesenkten Hauptes über den Versen nachsinnend, um den Tisch herum die drei Töchter gruppiert, die eine in ihrer Strickarbeit innehaltend, die andre hinter einem Stuhle stehend und, wie die dritte, die Schreiberin, den Worten des Vaters lauschend — das alles war mit einer Kunst geschildert, deren charakteristische Eigentümlichkeiten in erster Linie Vornehmheit und Ruhe waren. Die geistige Arbeit des Dichters kam auf seinen Zügen zu klarem Ausdruck, und die gespannte, auf den Vater gerichtete Aufmerksamkeit der drei Töchter gab der Gruppe auch eine innere Einheit. Jeder theatralische Zug, der namentlich in der Charakteristik des schaffenden Dichters in gefährlicher Nähe lag, war glücklich vermieden. Ein natürliches, einfaches Empfinden beherrschte gleichmäßig die vier Figuren. Zu einer vollen farbigen Wirkung hatte sich Munkacsy indessen auch auf diesem Gebiete noch nicht durchgearbeitet. Auf dem Teppich, dem roten Sammet des Lehnseffels, der Tischdecke lag es immer noch wie ein grauer Florfchleier. Aber die schweren, schwarzen Töne waren doch ziemlich unterdrückt worden, und es ließ sich nicht leugnen, daß der Künstler durch die graue Grundstimmung zum Teil die vornehme Gesamtwirkung erzielt hatte. Sah man jedoch von dieser koloristischen Voreingenommenheit ab, so

mußte man der Freiheit und Sicherheit der Technik unbedingte Anerkennung zollen. Auf der größern Fläche war Munkacsys breite Behandlungsweise, welche den kleinern Genrebildern etwas unfertiges und skizzenhaftes gab, besser am Platze, zumal da sich dieselbe meist auf das Beiwerk, die Stoffe, Möbel und Geräte beschränkte und sich in den Köpfen und Händen zu einer sorgfältigern, mehr abgerundeten Durchbildung erhob. In allen Teilen lieferte das Gemälde aber den Beweis, daß der ungarische Maler durch die eingehendsten Naturstudien nicht nur sein technisches Können bedeutend vertieft, sondern auch seinen geistigen Horizont erweitert hatte. Dabei hatte er auch in dem neuen Stoffgebiete seine Originalität so vollkommen bewahrt, daß sich in den Gemälden der Weltausstellung nur wenige Arbeiten finden ließen, welche eine so persönliche und individuelle Sprache führten wie diejenige Munkacsys. Seine eigentümliche Ausdrucksweise fand zwar immer noch ebensoviele Gegner wie Bewunderer, aber beide waren darin einig, daß man es mit den Äußerungen eines durchaus originellen, auf sich selbst gestellten Talentes zu thun habe. Etwas national-magyarisches war jedenfalls in diesem Gemälde nicht zu entdecken. Am ehesten wirkte in der geistigen Bezeelung der Köpfe noch die Düsselborfer Erziehung nach. In der Technik mußte jedoch eine vollkommene Unabhängigkeit von jeder Schultradition konstatiert werden.

Das Miltonbild brachte dem Künstler die Ehrenmedaille der Weltausstellung und das Offizierskreuz der Ehrenlegion und verschaffte ihm auf seinen Wanderungen durch Österreich, Deutschland u. s. w. und durch Reproduktionen in Radirung und Photographie auch auswärts Ehre und Anerkennung.

Da Munkacsy einmal entschlossen war, mit seiner Vergangenheit zu brechen, gab er sich willig dem Einfluß der feststen französischen Farbkünstler hin. Er war nicht der einzige und erste, welcher einsah, daß in der scheinbar so verkehrten und extravaganten Lehre der Impressionisten ein Korn von Wahrheit vorhanden sei. Man sagt, daß er auch im Glücke seine Herkunft nicht vergessen habe und für die armen Sansculotten der Malerei offene Hand und offenes Herz besitze. Dabei mag er sich auch mit Ernst und Eifer in die Theorie der Impressionisten von Licht und Luft versenkt haben, und eine reichere Lichtfülle konnte niemandem von größerem Vorteile sein als ihm. Wenn die Impressionisten behaupten, daß die Gewohnheit der Maler, ihre in der freien Natur aufgenommenen Skizzen im Atelier, also bei geschlossenem, künstlich arrangiertem Licht auszuführen, das Auge allmählich stumpf und unempfindlich für die wirklich im Freien vorhandene Lichtfülle gemacht habe, so haben Sie mit dieser Behauptung nicht Unrecht, wohl aber, wenn sie sagen, daß diese Lichtfülle die Luft so vollständig absorbire, daß man sie überhaupt nicht mehr sehe und demgemäß auch nicht malen dürfe. Eine große Gruppe von französischen Malern hat beide Punkte dieser Theorie mit Begeisterung aufgenommen, und zu ihnen gehört auch Munkacsy, welcher lange Zeit ein abgesagter Feind des Lichts gewesen war.

Grenzboten I. 1884.

72

Seine neugewonnenen Anschauungen erprobte er zunächst an einer Reihe von Genrebildern, deren Motive er aus seiner nächsten Umgebung, aus seiner eignen Häuslichkeit wählte. Kann es etwas farbigeres geben als einen Pariser Salon mit seinen hundert Kuriositäten und Capricen, mit seinen bunten Stoffen an Wänden, Fußböden, Möbeln, mit seinen Bronzen, Porzellanen und Fayencen, mit seiner nicht minder capriziösen Staffage von Frauen und Kindern, welche allen Extravaganzen der Mode folgen? Diesen Farbumult auf der Leinwand festzuhalten, ohne ihm etwas von seinem prickelnden Reize durch „Harmonisierung“ zu nehmen, war Munkacsys eifrigstes Bestreben. Die außerordentliche Leichtigkeit seiner Malche ermöglichte ihm wirklich die Lösung dieser Aufgabe. Freilich streifte er dabei nach der Weise der Impressionisten nur die Oberfläche der Dinge. Er gab gewissermaßen nur formlose, unartikulierte Farbenempfindungen wieder. Die Zeichnung wurde mit wenigen Strichen abgemacht, und die ganze Wirkung nur auf die natürliche Frische und Wahrheit des Tons gelegt. Unter solchen Gesichtspunkten betrachtet, sind Genrebilder wie die „Beiden Familien,“ der „Geburtstag Papas,“ der „Besuch beim Neugeborenen“ koloristische Meisterwerke, deren Vorzüge freilich nach der technischen Seite hin liegen. Man glaubt, Arbeiten eines Mosaicisten vor sich zu haben, der seine bunten Steine zu einem gefälligen Ensemble gruppiert hat. Genrebilder im Stile von Anaus sind diese Gemälde nicht, weil der Künstler die Staffage nicht über die Umgebung hinaus zu einer höheren Bedeutung entwickelt, nicht genügend durchgeistigt hat. Am Ende kann man auf diesen eleganten Salonzenen auch nicht die Darstellung eines tiefen, geistigen Lebens erwarten. Der Zweck ist erreicht, wenn der Beschauer das Gefühl hat, daß er vor einer glücklichen Häuslichkeit stehe, in welcher der äußere Luxus die unbefangenen Äußerungen unverdorbenen Herzen noch nicht zurückgedrängt hat. Auf einer gleichzeitig mit diesen Genrebildern gemalten Landschaft und einem Blumenstück kommen ähnliche koloristische Tendenzen zum Ausdruck. Wenn man aber dicht vor diese Gemälde tritt, fühlt man sich durch das Getümmel von farbigen Flecken abgestoßen. Alles trägt den Charakter einer wenn auch geistreichen Improvisation, und man ist wirklich versucht, zu glauben, daß Munkacsy mit diesen Farbkunststücken nur Experimente gemacht, nur die Fühler ausgestreckt habe, um zu sehen, wie weit er auf diesem gefährlichen Wege gehen könne.

Während diese Bilder nämlich entstanden, näherte sich in seinem Atelier das kolossale Gemälde „Christus vor Pilatus“ der Vollendung, welches nun schon seit drei Jahren auf der Wanderung durch ganz Europa begriffen ist und überdies, durch eine vortreffliche Radirung vervielfältigt, den Ruhm des Meisters in alle Winde getragen hat. Man möchte annehmen, daß jene Exkursionen in das Gebiet des reinen Kolorismus für den Maler gleichsam gymnastische Übungen, tours de force gewesen seien, mit welchen er den Reichtum seiner Palette erproben, zugleich aber auch einen Grenzpfahl aufrichten wollte, von dem aus er sich in gemessener Entfernung zu bewegen hatte. Denn die Würde eines Historienbildes im großen Stil verträgt nicht ein solches Gaukelspiel durcheinanderschwirrender Farben.

Auch wenn man die übertriebene Reklame, welche mit dem Bilde vom Kunsthändler gemacht worden ist, und die auf Blendung berechnete Inszenierung des Gemäldes in abgeschlossenen, halb verdunkelten Räumen abzieht, bleiben noch genug Eigenschaften übrig, welche dem Werke eine hervorragende Stellung in der zeitgenössischen Kunstproduktion sichern. Freilich darf man auch bei

diesem Bilde nicht zuerst nach seinem geistigen Inhalte fragen. Gerade darin liegt seine Schwäche, welche es übrigens mit den meisten Historienbildern aus der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts teilt. Auf dem Boden des Nationalismus stehend, hat sich Munkacsy die Szene historisch zurecht gelegt. Für die Typen aus dem Volke, welche in die Halle des Gerichtshauses eingedrungen sind, für die Rabbiner und die Mitglieder des Hohen Rates, welche um die Credra des Landpflegers herum sitzen, hat Munkacsy charakteristische Modelle aus der jüdischen Bevölkerung von Paris gewählt. Auch sein Christus erhebt sich in keinem Zuge über die niedrige Sphäre des Modellstudiums, welches nur zu deutlich in dieser Figur wie in allen übrigen nachklingt. Dieser Christus ist nicht der begeisterte Verkünder der neuen, erhabenen Lehre, welche den Armen und Unterdrückten das Reich Gottes, die Herrlichkeit jener Welt verheißt, sondern ein spitzfindiger Dialektiker, welcher Spinozas Schriften studirt hat. Dieser Christus hat durchaus das geistige Rüstzeug, um auf die Frage, welche auf den Lippen des Pilatus zu schweben scheint: „Was ist Wahrheit?“ eine geistreiche, wohldurchdachte Antwort zu geben. Es läßt sich nicht verhehlen, daß der auf seinem Throne sitzende Prokonsul eine ungleich interessantere Figur ist als der gefesselte Christus, und auch unter den Rabbis befinden sich einige, deren blaue, dunkelrote und in andern Farben schillernde Gewänder dem Maler sichtlich mehr Freude gemacht haben als die nüchterne Gestalt und die leere Physiognomie Christi. Das weiße Gewand des letztern und die weiße Toga des Landpflegers bilden die Lichtpunkte in der Kombination der Lokalfarben, welche wenigstens in der ersten Figurenreihe ziemlich ungebrochen hingesezt sind, weil durch die obere Öffnung des Atriums ein volles Licht auf die Gestalten fällt. Im Hintergrunde lagert sich freilich ein massiges Dunkel über den Figuren. Da treibt der alte Munkacsy mit seinen schwarzen, undurchsichtigen Schatten sein Wesen, und da überdies nach impressionistischen Lehrsätzen die vermittelnde, die nötigen Distanzen herstellende Luft fehlt, drängt sich hinten alles zusammen, sodaß man garnicht den Eindruck empfängt, als ob eine aufgeregte Volksmenge den Gefangenen umtöbe. Ruhige Empfindungen weiß Munkacsy mit ausgesetzter Feinheit zu schildern; aber er ist nicht der Maler dramatischer Konflikte und leidenschaftlicher Affekte. Das Gemälde „Christus vor Pilatus“ hat nichts von der geheimnisvollen Intuition des Genies; es ist ein Produkt kühler Berechnung und fleißiger Nachempfindung, welche allerdings durch ein immenses technisches Können unterstützt werden. Die malerische Begabung überragt bei Munkacsy bei weitem die geistigen Mittel. Wenn man ihm also auch nicht den Ruhm eines großen Künstlers zuerkennen darf, so ist er doch auf dem Wege, ein großer Maler zu werden, wenn er sich zur Ablegung einiger Irrtümer entschließen kann.

