



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Rosenberg, Adolf: Drei Sensationsmaler. Ill. : Gabriel Max.

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

Der König zeigte sich auch in seiner Eigenschaft als Landwirth als die schlicht ehrliche, durchaus wahrhaftige und pflichttreue Natur, als die er uns in anderen Beziehungen entgegentritt, freilich aber auch als der argwöhnische, maßlos heftige, rücksichtslos ungeduldige Mann, den wir sonst in ihm kennen. Die Wege, die er ging, waren die einer uneingeschränkten Selbstherrschaft. Sie waren schroffster und rauhester Art. Nach den Anschauungen unserer Tage wären vielleicht manche seiner durch barsches, drohendes Befehlen erzwungenen Erfolge durch Anregung und Belehrung besser zu erreichen gewesen. Für freie Entschlüsse, für Handeln nach eigener Erkenntniß und Bestimmung war innerhalb der Machtsphäre des Königs wenig oder gar kein Raum, und für politische Freiheit gab es in diesem militärisch monarchischen Preußen durchaus keine Stelle. Aber diesen Thatsachen gegenüber, die lange Zeit hindurch einseitig genug hervorgehoben worden sind, muß immer wieder an die Verhältnisse und die Menschen erinnert werden, mit denen Friedrich Wilhelm zu thun hatte, sowie an die Aufgaben, die ihm gestellt waren. Von ihm gilt, wie von Luther, die Aeußerung, die der letztere einst über sich selbst that: „Ich muß die Klöße und Stämme ausreuten, Dornen und Hecken weghauen, die Pfützen ausfüllen und bin der grobe Waldrechter, der die Bahn brechen und zurichten muß.“ Ueberdies aber stand der starren, oft gewaltsamen und oft grausamen Art des Königs seine wahrhaft väterliche Fürsorge für das Beste des Volkes und Staates gegenüber, und seinen oft harten Forderungen an die Leistungsfähigkeit Anderer entsprach die eigene sich nie genugthuende Pflichtstrenge und Selbstverleugnung. „Gott hat,“ so sagt der König in einer für seinen Nachfolger bestimmten Instruktion, „den Regenten nicht eingesetzt, um seine Tage in Genuß zuzubringen, wie die Meisten thun, sondern um sein Land wohl zu regieren. Zur Arbeit sind die Regenten erkoren; will aber ein Fürst Ehre erwerben und mit Ehren seine Regierung führen, so muß er seine Geschäfte selber vollziehen.“ Wie hoch steht mit solchen Grundsätzen Friedrich Wilhelm über seinem sächsischen Nachbar, August dem Starken, und ähnlichem kläglichem Abklatsch des Versailler Königthums!

M. B.

Drei Sensationsmaler.

III.

Gabriel Max.

In Makart verkörpert sich jener sinnliche Zug unserer Zeit, der seine Befriedigung in äußerem Prunk und berauschernder Farbenpracht sucht, jene künstlerische Richtung, die man nicht sehr höflich, aber sehr bezeichnend den

„Gründerstil“ genannt hat; Böcklin ist der Repräsentant jener genialen Zerrissenheit und Zerfahrenheit, jener in Kontrasten schwelgenden Bizarrerie, die ebenso sehr ein Zeichen unserer Zeit ist; und der Dritte im Bunde, Gabriel Max, ist der Apostel einer unklaren Gefühlschwärmerei, einer interessanten Schwächlichkeit, die mit ihren Gebrechen kokettirt, einer unbefriedigten Sehnsucht, die an die Art der Romantiker und an Heinrich Heine anknüpft. Eine krankhafte Sentimentalität paart sich mit einer unglaublich raffinirten Spekulation auf die Nerven des großen Publikums, auf seine Lust am Abenteuerlichen und Romantischen. Böcklin's Bizarrerien verachtet man als ungefährlich, Makart's Farbenzauber und seine Frivolität blenden vorübergehend das Auge und regen die Sinne auf; die Art eines Gabriel Max, der durch grauenhafte Bilder die abgestumpften Nerven eines blasirten Publikums zu reizen sucht, der, um seinen Zweck zu erreichen, selbst vor Jahrmarktskniffen nicht zurückschreckt, vergiftet dagegen das gesunde Gemüth des unbefangenen Beschauers, von diesem unbemerkt, mit dem Mehlthau des Pessimismus.

Gabriel Max wurde am 23. August 1840 in Prag geboren. Sein Vater, Joseph Max, war ein geschickter, formgewandter Bildhauer, der eine Reihe von Figuren mehr dekorativen Charakters für Denkmäler und öffentliche Gebäude in der böhmischen Hauptstadt ausgeführt hat. Der Sohn blieb bis zu seinem fünfzehnten Jahre in der Lehre des Vaters, der 1855 starb. Es ist auffallend, daß diese Lehrzeit an Gabriel Max spurlos vorübergegangen ist. An keinem seiner Werke läßt sich in der Formenbehandlung der Einfluß eines Bildhauers nachweisen. Er verschmäh't im Gegentheil jede stärkere Modellirung, er drängt alles Körperliche hinter dem Geistigen zurück, bisweilen in einem Grade, daß die Figur kaum das sie umgebende Gewand füllt. Nur in seiner Vorliebe für das Statuarische, Geschlossene, Isolirte läßt sich vielleicht noch erkennen, daß ein Bildhauer seine ersten Schritte in das Gebiet der Kunst geleitet hat.

Bis zum Jahre 1858 besuchte er noch die Akademie seiner Vaterstadt. Dann ging er nach Wien und studirte dort drei Jahre lang auf der Kunstakademie. Die ihm angeborene Leidenschaft für die Musik brachte ihn damals auf den Gedanken, die in einigen Hauptwerken Beethoven's, Mendelssohn's u. a. herrschenden Grundideen durch seine Kunst zu versinnlichen und durch Gestalten zu verkörpern. Er führte diesen Gedanken in zwölf Tuschzeichnungen aus, deren geistreiche Erfindung solchen Beifall fand, daß der Künstler auch später noch auf diesen Einfall zurückkam und gelegentlich ein „Adagio“ malte. Dieses Schwelgen in unbestimmten, unklaren Gefühlen nahm erst eine charakteristische Form an, als der Maler im Jahre 1863 nach München übersiedelte und in die Piloty-Schule eintrat. Die glänzenden Neußerlichkeiten der Piloty'schen Art fesselten ihn bei Weitem nicht in dem Grade wie Makart. Auf eine Stoff-

oder Kostümmalerei, auf ein virtuosos Farbenspiel hat er sich niemals eingelassen. Seine Farbe tritt in den Dienst seiner Ideen und ist von derselben interessanten, sentimental Blässe angekränfelt wie seine Sujets, was jedoch nicht verhindert, daß sein Kolorit oft durch Feinheit und Harmonie fesselt.

Zwischen der modernen Münchener Schule und den Pariser Ateliers haben stets intime Beziehungen geherrscht, die theils durch Münchener Kunsthändler, welche Pariser Novitäten ausstellten, theils durch Studienreisen der Münchener nach Paris gepflegt wurden. Es ist daher nicht unmöglich, daß Gabriel Max durch das Beispiel der Franzosen auf das Lieblingsthema seiner ersten Zeit, auf das christliche Märtyrertum, gebracht wurde. Wir finden sogar in der französischen Malerei des Zulikönigthums ein Prototyp für Gabriel Max, welches eine so auffallende Verwandtschaft mit dem Münchener Meister zeigt, daß es nur merkwürdig ist, daß noch Niemand auf die äußere und innere Verwandtschaft aufmerksam gemacht hat. Gabriel Max ist eine moderne Replik Ary Scheffer's. Bei dem Franzosen begegnet uns dieselbe kränkliche und schwächliche Sentimentalität, dieselbe Neigung, das Unmögliche möglich zu machen und lyrische Empfindungen, vormalige Seelenstimmungen und frühere Leiden durch die bildende Kunst in einem Individuum zum Ausdruck zu bringen, dieselbe Neigung, dichterische Gebilde von stark lyrischem Grundcharakter, wie Mignon, Gretchen, Julia, zu verkörpern. Schon Hegel hat bei Gelegenheit einer von Schadow gemalten Mignon auf das „malerisch unfaßbare Wesen“ dieser Goethe'schen Frauengestalt hingewiesen. „Der Charakter Mignon's,“ sagt er in seiner Aesthetik, „ist schlechthin poetisch. Was sie interessant macht, ist ihre Vergangenheit, die Härte des äußeren und inneren Schicksals, der Widerstreit italienischer, in sich heftig aufgeregter Leidenschaft in einem Gemüth, das sich darin nicht klar wird, dem jeder Zweck und Entschluß fehlt, und das nun, in sich selbst ein Geheimniß, absichtlich geheimnißvoll sich nicht zu helfen weiß. Ein solches volles Konvolut kann nun wohl vor unserer Phantasie stehen, aber die Malerei kann es nicht, wie es Schadow gewollt hat, so ohne Bestimmtheit der Situation und der Handlung einfach durch Mignon's Gestalt und Physiognomie darstellen.“ Diese vortreffliche Auseinandersetzung paßt in ihren wesentlichsten Sätzen auf alle Schöpfungen Gabriel Max', von den umgebrachten Märtyrerinnen bis auf seine Kindesmörderinnen.

Die Zeit der römischen Decadence ist stets ein beliebter Tummelplatz für die Piloty-Schüler gewesen. Während aber die meisten der Historienmaler dieser Schule es liebten, die römischen Imperatoren und ihren Troß auf dem Lotterbette zu zeigen, blättert Gabriel Max in den blutigen Annalen der ersten Christengemeinden umher und suchte die Nerven des durch den Anblick der Wollust überfülligten Publikums durch eine raffinirte Spekulation auf sein Mitleid

wieder anzustacheln. Die ekstatische Verzückung der christlichen Märtyrerinnen, die unter den Fäusten roher Henkersknechte ihr Leben ausgehaucht haben oder kurz vor dem Tode stehen, war ihm ein willkommenes Thema, das er zunächst gründlich ausbeutete.

Die Malerei des zweiten Kaiserreichs hatte dieses dankbare Gebiet schon eher entdeckt und ihre Orgien in Grausamkeit, Wollust und Sentimentalität gefeiert, und es ist gar nicht unwahrscheinlich, daß Gabriel Max auch nach dieser Richtung hin Impulse von Frankreich empfangen hat. Das berühmte Bild von Delaroche, die auf der Tiber schwimmende Leiche einer jungen Märtyrerin aus Diokletian's Zeiten, 1855 gemalt, ist ja durch den Kupferstich, die Lithographie und die Photographie in alle Welt verbreitet worden. Aber während auf diesem Bilde trotz seiner ganz modernen Sentimentalität immer noch ein Hauch religiösen Gefühls und religiöser Andacht ruht, darf man auf den Märtyrerbildern von Gabriel Max solche Züge nicht suchen. Seine Märtyrerinnen sind „interessante Geschöpfe“ schlechtweg. Ihr blasser Teint, ihr wirres, schwarzes Haar, ihre schwärmerischen Augen, ihre feinen Glieder, ihr schwächlicher Körper, alles ist so rührend und appellirt so eindringlich an unser Mitgefühl, daß wir gar nicht mehr nach der Lebens- und Leidensgeschichte dieser Aermsten zu fragen brauchen.

Das erste Bild dieser Art, mit welchem Gabriel Max an die Öffentlichkeit trat, war eine Märtyrerin am Kreuz. Daß es auch auf dem Pariser „Salon“ Anerkennung fand, ist bei der ausgeprägten Vorliebe der französischen Historienmaler für Greuelzenen jeglicher Art, bei dem abscheulichen Hange zur Leichenmalerei, der neuerdings ganz entsetzliche Dimensionen angenommen hat, nicht zu verwundern. Max wurde dadurch ermuthigt, auf diesem Pfade fortzuschreiten, und brachte nach der Gekreuzigten eine „erwürgte heilige Lubmilla“ zum Vorschein. Sein gedämpftes Kolorit, das überwiegend mit gebrochenen Farben, mit hellgelb, grau, lila und rosa operirt, seine in den Umrissen verschwommene Zeichnung harmonirten vortrefflich mit seinen thränenvollen Sujets. Die „gekreuzigte Märtyrerin“ erhielt noch dadurch eine pikante Würze, daß ihr der Maler einen römischen Jüngling gegenüberstellte, der eben, bekränzt und des Bacchus voll, von einem Gelage heimkehrt, von dem Anblick erschüttert aber plötzlich stehen bleibt und die Rosen von seinem Haupte der Sterbenden zu Füßen legt. Der Gedanke ist nicht mehr neu. Er ist oft genug poetisch verwerthet worden; aber er wird niemals auf empfindsame Gemüther seine Wirkung verfehlen. Auf einem späteren Bilde (1874) hat der Künstler diesen pikanten Kontrast noch einmal in einer andern Weise verwerthet. Dort wird die Rose von unbekannter Hand einer jungen, zum Tode verurtheilten Christin in dem Augenblicke zugeworfen, wo sie in die Arena unter die wilden Bestien,

zwei Löwen und einen Tiger, tritt. In diesen Kreis gehört auch das gebenedete Mädchen, welches am Eingang der Katakomben sitzt und — ein raffinirter Kontrast — den Besuchern brennende Lämpchen feilbietet.

Bis zum Jahre 1867 blieb Max in Piloty's Atelier. Dann schlug er in München seinen festen Wohnsitz auf, den er später, als seine seltsamen Bilder von spekulativen Kunsthändlern mit hohen Preisen bezahlt wurden, mit einer Villa an den Ufern des Würmsees vertauschte, bis er wieder nach München als Professor an die Kunstakademie berufen wurde.

Seine Neigung zu einem stillen, beschaulichen Leben prägt sich besonders in denjenigen Bildern aus, die nicht so herausfordernd an das Nervensystem des Beschauers pochen, wie z. B. in der melancholischen Nonne, in der „Waise“, den „harmherzigen Schwestern“ und in dem „Herbstesreigen“, dessen Grundstimmung an die an musikalische Themata anknüpfenden Erstlingswerke des Künstlers erinnert. Leider ist die Situation des letzteren Bildes so unklar, wie es sonst nur die Gefühle sind, welche in den Angesichtern der Max'schen Figuren aufdämmern. Man sieht eine Gesellschaft von vornehmen Herren und Damen in Kostümen des 16. Jahrhunderts in einem Garten unter einer schattigen Platane versammelt, die einen konversirend, die anderen Früchte oder Blumen pflückend. Ein junges Mädchen, hinter der sich ein Cavalier, augenscheinlich ihr Liebhaber, verbirgt, reicht einem am Baume lehrenden, melancholisch dreinschauenden Herrn eine Herbstzeitlose. In dieser Abweisung durch die Blumensprache scheint die Pointe des geheimnißvollen Bildes zu liegen, welches im Uebrigen durch ein harmonisches Kolorit von größter Delikatesse erfreut. So unklar wie der Vorgang ist auch die Luftperspektive, welche, wie auch andere Bilder zeigen, für den Künstler ein Buch mit sieben Siegeln zu sein scheint.

Auf der Wiener Weltausstellung sah man außer diesem „Herbstesreigen“ auch die „Walpurgisnacht“, jene Erscheinung des enthaupteten Gretchens, die nach dem großen Erfolge des Christuskopfes mit dem doppelten Blick, auf den wir später zu sprechen kommen, die Runde durch die Hauptstädte Deutschlands machte. Wir eröffnen damit die Bildergalerie nach den Meisterwerken unserer klassischen Dichter, die eine zweite große Gruppe in dem Schaffen des Künstlers bildet.

Die alten hieheren Düsseldorfer malten das Gretchen am Spinnrade oder Faust und Margarethe im Garten; dann ließen die dramatisch stärker angelegten Münchener die schöne Sünderin sich im Bewußtsein ihrer Schuld vor der Mater dolorosa winden, Gabriel Max, der Epigone, der Begründer der Schreckensherrschaft in der modernen deutschen Kunst, hat uns das „blasse, schöne Kind“ in der Walpurgisnacht mit dem „einzig rothen Schnürchen“ um

den Hals gemalt. In dieser Progression vom Idyllischen zum Tragischen und von da zum Gräßlich-Schaurigen prägt sich ein gut Theil der Entwicklungsgeschichte der modernen Malerei in Deutschland aus, wenn man anders die sonderbare Kunsterscheinung, die sich in dem Schöpfer des „Gretchens“, des „Christuskopfes“ und der „Kindesmörderin“ verkörpert, nicht kurzer Hand aus der Kunstgeschichte in die Kuriositätenkabinette oder gar in das Gebiet der Pathologie verweisen will.

Gabriel Max hat mit diesem „Gretchen“ übrigens nicht einmal etwas originelles geschaffen. Ary Scheffer ist ihm auch auf diesem Gebiete vorgegangen, der Mann mit den „todmüden Farben“ und den „unheimlich vagen Umrissen“, wie ihn Heine so unübertrefflich charakterisirt hat. Ary Scheffer hat 1846, also ein Vierteljahrhundert vor Gabriel Max, das Phantom der Walpurgisnacht gemalt, „ein halbnacktes Gespenst mit weichen hängenden Formen, das nichts gemein hat mit dem ‚blaffen, schönen Kind‘ und nichts weniger als den ‚süßen Leib‘ zeigt, den Faust genöß.“ Gabriel Max ist nicht so ungalant mit dem armen Gretchen umgesprungen. Wenngleich die Worte, die Faust zu Mephisto spricht, unzweifelhaft darauf hindeuten, daß Gretchen wie die anderen Phantome des Blocksbergs unbekleidet erscheint, hat sich Max wohl gehütet, dem Dichter hierin zu folgen. Abgesehen davon, daß ihm trotz seiner Bildhauerstudien die plastische Modellirung des menschlichen Körpers, ja auch schon die korrekte Zeichnung eine gewisse Pein verursacht, hätte er mit einem nackten Gretchen gegen den guten Ton der modernen Gesellschaft verstoßen, der ihm über alles geht, weil ihm ihr Beifall seine Erfolge sichert. So ist aus seinem Gretchen ein zahmes Pensionsfräulein geworden, das sich einmal vergangen hat und nun so grausamlich bestraft wird. Ein seltsamer, eigenthümlich prickelnder Schauer überläuft den Rücken der Zuschauer, die eine so durchaus moderne, aus der neuesten Gesellschaft herausgegriffene Erscheinung in einer so peinlichen und fatalen Situation erblicken.

In Wien war das Gretchen bloß „ausgestellt“; unter der Menge machte es nicht den gewünschten Effekt. Das wurde später anders. Ein Kunsthändler bemächtigte sich des Bildes. Er sah mit richtigem Blick und richtiger Erkenntniß des modernen Geschmacks, daß mit einer bloßen Ausstellung nichts gethan war. Das Gemälde mußte nach allen Regeln der Kunst „inszenirt“ werden. Zu diesem Zwecke wurden, ähnlich wie in den anatomischen Museen die cabinets séparés und in dem Panoptikum die Schreckenskammer, die geschlossenen Zimmer erfunden. In den Jahren 1876 und 77 machte das Bild in solcher Inszenirung seine Runde durch die Hauptstädte Oesterreich's und Deutschland's. Ich sah das Bild in Berlin wieder, wo es der „Verein Berliner Künstler“ unter seine Protection genommen hat. Daß auch diese ehrenwerthe Körperschaft zu dem Hum-

bug, mit welchem die Hamburger Besitzer das Bild zu umgeben für gut fanden, ihre Hand boten, ist für alle Zeiten mit schwarzen Lettern in ihre Chronik eingetragen.

Durch einen dunklen Vorhang war von dem großen Ausstellungs-saal ein Gemach abgegrenzt. Schlug man die Portiére zurück, so trat man in ein schwarz verhangenes Zimmer, in welches von außen kein einziger Lichtstrahl hineinfiel. Aus dem Hintergrunde trat dem Eintretenden eine weiße, grell beleuchtete Gestalt entgegen: ein todtenbleiches Angesicht starrte ihn mit glanzlosen Augen an, den Augen, „die eine liebende Hand nicht schloß“. Die Hände der geisterhaften Erscheinung kreuzten sich krampfhaft über der Brust und drückten das aufgelöste, in wirren Strähnen herabhängende, schwarzbraune Haar gegen den Hals, als wollten sie das blutige Mal verbergen, den rothen von Henkershand gezeichneten Streifen, der durch das weiße Linnengewand hindurchschimmerte. Die Gestalt drückte sich gegen eine dunkle Felswand, als wollte sie sich vor den Blicken des Faust verbergen; die Füße waren eng aneinander geschlossen, wie es in der Dichtung heißt: „Sie scheint mit geschlossenen Füßen zu gehen.“ Von einer um den Hals geschlungenen Schnur hing eine Kapsel herab, deren Deckel aufgesprungen und aus der ein güldner Fingerreif, Faust's Liebespfand, auf das Felsgestein herabgeklirrt war. Auf dem Boden spielten einige Raben, die Vorboten des Hochgerichts, mit dem glitzernden Kleinod. Mit diesem völlig modern novellistischen Zug war der Maler jedoch noch nicht zufrieden. Wer das Bild ohne die effektvolle Inszenierung gesehen hatte, der wußte, daß noch an der Felswand des Hintergrundes der Schatten einer Hand zu sehen war. Der Schatten einer Hand! Wer denkt dabei nicht an einen der Sensationsromane von Dumas dem Vater oder von Eugen Sue? Welch' ein Spielraum war da der Phantasie des Beschauers gelassen? War es die Hand des Faust, der seinem Begleiter das grauenhafte Phantom weist, oder war es gar die Hand des teuflischen Versuchers, der sein Opfer auf eine neue Phantasmagorie aufmerksam macht?

An der linken Seite des Bildes war eine regelrechte Koulisse aufgerichtet, hinter der zwei große Lampen angebracht waren, die ihr Licht in einen metallenen Hohlspiegel warfen und von dort auf das Bild reflektiren ließen. Diese unwürdige Komödie mußte natürlich jedem ernsthaften Kunstfreunde den Genuß an den trefflich gemalten Einzelheiten verleiden. Wer sich nicht auf Wien besann, konnte sich nicht davon überzeugen, daß die Figur ausnahmsweise vortrefflich gezeichnet war, und daß die koloristische Stimmung des Bildes auch ohne künstliche Beleuchtung von wahrhaft poetischer Wirkung war. Aber über das Moderne einerseits und über das komisch Spukhafte andererseits kam man doch nicht hinaus. Ich mußte wieder an die Worte Heine's über Scheffer's

Gretchen denken (1831), die ich hier folgen lasse, nur um zu zeigen, daß alles schon einmal dagewesen: „Sie ist zwar Wolfgang Goethe's Gretchen, aber sie hat den ganzen Friedrich Schiller gelesen, und sie ist viel mehr sentimental als naiv und viel mehr schwer idealisch als leicht grazios.“

Viel mehr sentimental als naiv! Darin liegt auch der Schwerpunkt der Schöpfungen von Gabriel Max, darin ist ihr Hauptfehler, ihre interessante Schwäche begründet, aber auch das Geheimniß ihres Erfolges bei dem Publikum der modernen Salons, welches so gern mit feinen Nerven kokettirt. Diesem sentimentalischen Bedürfniß kommt auch eine Reihe von Genrebildern entgegen, welche ohne die Beimischung des Grauenhaften auch in Privatkreisen Käufer gefunden haben. Gabriel Max liebt es, solchen Bildern geheimnißvolle, epigrammatisch zugespitzte Titel zu geben, aus denen man gleich eine ganze Novelle herausbuchstabiren kann. Ein Mädchen, das beim Morgengrauen vom Balle heimgekehrt ist und nun, im Begriff zu Bett zu gehen, beim Ablegen seines Flitterstaates inne wird, daß auch seine Jugend zur Reife gegangen ist, wie der rauschende Ballabend; sie sitzt auf ihrem Bett und preßt die Hände vor's Gesicht — wie geistreich, wie seelenvoll, wie hübsch pointirt! „Verblüht!“ heißt die Devise des Genrebildes. Eine junge Dame, die einsam in ihrem Zimmer am Klaviere, dem Tröster aller unverstandenen Seelen, sitzt — „Stillleben“ genannt. Ist das nicht witzig, geistreich und melancholisch zugleich?

Doch genug damit — der nächste Trumpf, den Gabriel Max nach seinem Gretchen ausspielte, war die Julia Capulet, zu der er sich nach seiner Behauptung die Inspiration aus dem Shakespeare geholt hatte. Er hat die scheinodtde Julia, die den Schlaftrunk genommen, auf ihrem Lager dargestellt, dessen Einsamkeit mit ihr noch ein Wachtelhund theilt. Im Hintergrunde sieht man bereits durch ein Fenster die Hochzeitsgesellschaft nahen, mit Graf Paris an der Spitze, mit Musikanten, welche der jungen Braut ein Ständchen bringen wollen. Aber diese Leute sind so gemalt, als wären sie hundert Schritte von der Schläferin entfernt. Es ist wieder die unglückselige Perspektive, die dem Maler in die Quere kommt. Aber was hat er aus der Julia gemacht, der „schönen Sonne“ Romeo's, um derentwillen Luna „in blassem Reide sich verzehrt“? Ein kleines, verwachsenes Mädchen — Jemand hat behauptet, daß ihr Oberschenkel schon in der Nähe des Magens beginnt — liegt, mit einem schmutzig blauen Gewande angethan, auf einem mit schmutzig grünem Tuch drapirten Lager, auf dessen oberen Theil noch ein großer grüner Vorhang herabfällt, so daß sich auf dem gelblichen Angesichte der Julia noch blaue und grünliche Töne Rendezvous geben. Wir nehmen den Shakespeare zur Hand und trauen unseren Augen nicht; da steht: „es liegt der Tod auf ihr, wie Maieufrost auf der Gefilde schönster Blume liegt.“ Eine schlafende Rose hätte nicht an die Nerven

der Beschauer gegriffen; darum breitete der Maler über dem unglücklichen, vernachlässigten Geschöpfe den Hauch der Verwufung aus, den grünlichen Ton, welchen gewöhnlich erst die „Wasserleichen“ anzunehmen pflegen. Daß das Bild virtuos gemalt ist, wird durch unsere Besprechung vorausgesetzt. Stümpereien ignorirt man. Aber der Maler, mit dem wir uns hier beschäftigen, hat wie kaum ein zweiter alle Töne in seiner Gewalt, mit denen er auf unklare, weiche Gemüther wirken kann. Man hat gesagt, diese Julia „mit den dunklen Flechten und dem scharf gezeichneten Munde“ könnte ebensowohl eine Miranda, eine Desdemona, eine Perdita, eine Helena, eine Viola sein. Gewiß. Denn es fehlt ihr jede Spur von Individualität. Es ist der Max'sche Typus, der auf allen seinen Gemälden wiederkehrt, von der Lampenverkäuferin an, die denselben scharf geschnittenen Mund, dieselben hageren, vergrämten Züge dem allgemeinen Mitleid darbietet. Im Grunde genommen kehrt überall dasselbe Grundthema wieder; nur die Masquerade ist anders, und die Variationen sind so kunstvoll arrangirt, daß der harmlose Beschauer gar nicht bis auf den Grund blicken kann.

Das Motiv zu dem nächsten Bilde war einem Gedichte Chamisso's entlehnt, der „Löwenbraut“. Im Käfig des Löwen liegt die entseelte Tochter des Thierbändigers, den Brautkranz im Haar, auf dem Boden, die Hände im Todeskampfe in den Sand gegraben:

„Die schöne Gestalt, ein gräßlicher Raub,
Liegt blutig, zerrissen, entstellt in dem Staub.“

Der Löwe hat seine Taten auf den Körper des Mädchens gelegt, das er eben getödtet, und erwartet mit erhobenem Haupte, trotzigen Muthes die Kugel aus der Büchse des ergriminten Bräutigams, der von draußen herbeistürzt. Der Löwe legt Zeugniß dafür ab, daß Gabriel Max sich eifrig mit dem Thierstudium befaßt hat. Er hätte freilich ein schöneres und kräftigeres Exemplar auswählen können. Aber um eine so schwächliche Gestalt, die kaum das Kleid ausfüllt, niederzustrecken, bedurfte es auch keines stolzen Wüstenkönigs. Dem Bilde fehlt es übrigens an dem Farbenreiz, an der Zartheit des Kolorits, an der träumerischen Harmonie, die wir an den Gemälden des Künstlers immer noch bewundern müssen, auch wenn wir sonst nichts zu bewundern haben. Das Rosa des Kleides, das schmutzige Gelb des Löwen und das graue Grün der Bäume außerhalb des Käfigs vereinigen sich zu einer Disharmonie, wie sie schriller und unangenehmer kaum gedacht werden kann.

Im Jahre 1875 versuchte sich Max — ich glaube zum ersten Male — auf dem religiösen Gebiete, indem er den Heiland am Bette eines sterbenden Mädchens als Herrn über Leben und Tod darstellte. Der Maler sagt nur: „Christus, eine Todte erweckend.“ Die Frage, ob des Sairus' Töchterlein mit

dem zart hingehauchten Mädchen gemeint ist, läßt er offen, damit der Beschauer, dem der Vorgang des Bildes ziemlich klar ist, doch an seinem Titel etwas herumgrübeln kann. Der Erlöser, dessen feiner, durchgeistigter Kopf an die aesthetischen Schönredner der Münchener Salons erinnert, sitzt am Bette der Kranken und hält ihre Hand zärtlich umfaßt. Er hat das belebende Wort gesprochen und wartet nun, daß das Leben in die halb erstarrten Züge des bleichen, zarten Angesichts zurückkehre. Die Situation wäre in ihrer Einfachheit ergreifend, wenn der Maler nicht durch einen überflüssigen Scherz, ohne den es nun einmal bei ihm nicht abgeht, den harmonisch feierlichen Gesamteindruck verdorben hätte. Auf dem Arme des Mädchens sitzt nämlich eine große Fliege, die so meisterlich, mit so fabelhafter Naturwahrheit gemalt ist, daß sich hier das Wunder des Zeuxis und Parrhasius erneuern könnte. Nur würde der Fliegenschnapper, der nach dem Insekt haschen wollte, nicht vor dem Arme des Mädchens zurückschrecken, aus dem Blut und Leben völlig gewichen sind.

Ein herbes Seitenstück zu diesem immerhin friedlichen Gemälde, auf dem doch das Leben noch über den Tod den Sieg davonträgt, wenn der Maler auch diesen Sieg noch nicht vollständig dargestellt hat, bildet der „Alhasver“ vor der Leiche eines Kindes. Der Sarg steht in einem dunklen Gewölbe, auf dem Angesichte des Kindes liegt die süße Ruhe des Todes, aber in den verzerrten Zügen des zur ewigen Ruhelosigkeit verdamnten Juden prägt sich grimmiger Meid auf das arme Wesen aus, das den seligen Schlummer schläft. Mit dieser raffinierten Gegenüberstellung hat Gabriel Max das Höchste erreicht, was bisher seiner krankhaft überreizten Phantasie entsprossen ist. Was später folgte, war entweder rein kurios oder rein pathologisch oder so widerwärtig, daß es kaum eine Beachtung verdient. In die letzte Kategorie gehört ein „Tannhäuser“, der sehnsüchtig auf das Meer blickt, während eine bleichsüchtige, olivengrün gefärbte Venus ihn vergebens durch ihre schlaffen Reize zu fesseln sucht, ein trauernder Affe, den Max mit unübertrefflicher Selbstironie „Mignon“ getauft hat u. s. w.

In das Gebiet der Kuriositäten gehört der schon erwähnte Christuskopf mit dem doppelten Blicke, der seit 1876 wie ein Mirakel durch die Hauptstädte Europa's geführt und je nach der religiösen Stimmung oder nach dem Glaubensbekenntniß der Bewohnerschaft in kapellenartigen Räumen auf Altären und mit Kerzenbeleuchtung oder in den profanen Lokalen der Kunstvereine aufgestellt wird. Auf ein mit großen Nägeln festgenageltes grobes Linnentuch, dessen rohes Gewebe an die Byssoslaken erinnert, in welche die ägyptischen Mumien eingewickelt wurden, ist das Antlitz des Erlösers gemalt, der Sage getreu, welche von der heiligen Veronika erzählt wird, die mit ihrem Tuche den Schweiß von dem blutigen Angesichte des Heilandes auf seinem letzten Wege trocknete und den Abdruck seiner schmerzdurchfurchten Züge in dem Gewebe

behielt. Das Tuch ist so meisterhaft gemalt, daß es beinahe selbst ein Wunder ist. Rationalistisch gesinnte Menschen erklären dieses Wunder allerdings dadurch, daß sie behaupten, der Maler habe einfach ein grobsafriges Tuch auf die dick aufgetragene, halbtrockene Farbe gedrückt und durch diesen geistreichen Kunstgriff den stupenden Eindruck hervorgerufen. Wir halten dies natürlich für pure Verleumdung und bewundern nach wie vor das vergilbte, an den Ranten ausgefaserete, vom Schmutze des Alters stark angegriffene Tuch, welches hier und da von Blutstropfen besetzt ist. Die Haare hängen wirr um das dornengekrönte Haupt, um die hohe Stirn und die hohlen, bleichen Wangen und vereinigen sich unten mit den Strähnen des Bartes. Der Mund ist schmerzlich zusammengekniffen, die Wimpern sind fest geschlossen und die Augen tief in ihre Höhlen herabgesunken, als wären sie äußerer Gewalt, einem starken Drucke gewichen. Wo das Augenlid mit dem Knochen des Stirnbeins einen Winkel bildet, ruht ein tiefer kreisrunder Schatten, der dadurch einigermaßen, aber noch nicht ganz erklärlich wird, daß das Licht von oben herabfällt und die Stirn und das Nasenbein voll beleuchtet. Für den vom Bilde Zurücktretenden ruft der kleine runde Schatten die Illusion der Pupille des geöffneten Auges hervor. Wo die Wimper mit dem unteren Lide zusammentrifft, lagert sich wiederum ein tiefer bläulicher Schatten, wie er sich nach dem Tode und selbst bei Lebenden einstellt, welche schwere Nacharbeit, schwere Leiden und Krankheiten durchgemacht haben. Das Blut von der Stirn fließt über das rechte Auge auf die Wange herab.

Dieser Anblick bietet sich dem Beschauer, wenn er dicht vor das Bild tritt. Entfernt man sich dagegen allmählich Schritt für Schritt, so öffnen sich nach und nach die Augen des Heilandes. Der dunkle Fleck auf dem geschlossenen Augenlide gewinnt Glanz und Leben, er hellt sich zu stumpfer Bläue auf und, wenn der Beschauer seinen Standpunkt etwa fünf Fuß von dem Bilde entfernt genommen hat, blicken ihn die weit geöffneten, halb verschleierten Augen des Heilandes schwermüthig an. Zu gleicher Zeit scheinen sich auch die übrigen Theile des Gesichtes zu beleben: Die Wangen scheinen voller zu werden, und die Lippen wölben und öffnen sich halb, als wollten sie fragen: „Warum habt ihr mir das gethan?“

Dieses Kunststück entzieht sich bereits einer ernsthaften Kunstkritik. Man bedauert nur, daß ein immerhin vornehm veranlagtes Talent sich zu solchen gemeinen Jahrmaktskniffen hergegeben hat und sich den groben Humbug gefallen läßt, den der mit dem Bilde herumziehende Kornaal aller Orten in Szene setzt. Aber Gabriel Max that noch ein mehreres: er malte zwei Pendantes zu dem Christusbilde, Maria Magdalena und Judas Ischarioth, dort die „verklärte“, hier die „verzweifelte“ Keue, wie der Maler wiederum höchst geistreich seine Bilder nannte. Das Haupt des Selbstmörders hängt, von Raben umkreist, in

den Nisten eines Baumes. Es ist dem Künstler dabei natürlich besonders darum zu thun gewesen, die Todesart des Verräthers in seinen verzerrten Zügen möglichst getreu zum Ausdruck zu bringen, und er wird zu diesem Zwecke nicht minder eifrige Studien getrieben haben, als für seine „Kindesmörderin“, das Sensationsbild, welches zuletzt die Kunde durch Oesterreich's und Deutschland's Hauptstädte gemacht und die Leute, die es noch nicht kannten, das Gruseln gelehrt hat.

Zu diesem Gemälde hat er wiederum seine Inspiration aus einem Dichter geschöpft, aus Bürger's schauriger Ballade „Des Pfarrers Tochter von Taubenhain“. Gabriel Max ist eben kein schöpferisches Genie, sondern ein mehr nachempfindendes Talent, welches dichterische Gedanken weiter ausspinnt und gelegentlich auch nach der psychologischen Seite vertieft. Ebenso sehr fehlt ihm die Kraft, eine große Komposition zu beherrschen und gleichmäßig zu durchdringen. Ueber ein, zwei Figuren ist er selten hinausgegangen, und wo er's that, ist er stets unverständlich geblieben. Der vorwiegend kontemplative Zug seines Geistes weist ihn auf eine solche Beschränkung hin, auf eine Darstellung feelerischer Affekte, die in ihrer Komplizirtheit für die Kunst aber nicht immer darstellbar sind.

„Am schilfigen Unfengestade“, so heißt es in dem Bürger'schen Gedichte,

„Das ist das Plätzchen, da wächst kein Gras;
Das wird vom Thau und vom Regen nicht naß,
Da wehen die Lüftchen so schaurig.“

Am schilfigen Unfengestade, das sich im Vordergrunde des Bildes, nur mühsam erkennlich, ausdehnt, kniet die unglückliche Tochter des Pfarrers. Das Terrain zieht sich sanft aufsteigend bis zum Hintergrunde empor, wo noch ein Streifen grauverhängten Himmels sichtbar ist. Die Bodenfläche ist nur mit Schilfrohr bedeckt, das heftig vom Winde gepeitscht wird. Im Vordergrunde, hart am Teiche, bildet das Rohr ein kleines Dickicht. Die Kindesmörderin kniet zur Seite einer Böschung, die von Flechtwerk gehalten wird. Sie stützt ihren linken Arm auf das Bollwerk, drückt mit beiden Händen das eben geborene, eben ermordete Kind an die Brust und preßt den Kopf des kleinen Leichnams an ihre blassen Lippen. Ein weißes Linnen verhüllt nur den Unterkörper des Kindes und seinen Hinterkopf. Dort, wo die zitternde Hand das weiße Tuch an das kleine Haupt preßt, sieht man Blutspuren, die stummen Zeugen der grausen That. Der Kopf des Mädchens ist dem Beschauer fast im Profil zugekehrt. Die kastanienbraunen Haare hängen ihm wirr um die Stirn und fallen in Strähnen auf den Nacken und die halbentblößte Brust. Das grau-violette Kleid ist vorn aufgenestelt: es scheint, als hätte die Unselige noch ihre Mutterpflicht erfüllt, bevor der Wahnsinn ihre Sinne verwirrt und sie zur entsetzlichen

That getrieben. Ein schwarzer Umhang ist von der Schulter der Kindesmörderin herabgeglitten. Ihre schönen Züge, welche natürlich wieder die interessante, gelbgrüne Leichenblässe zeigen, welche Gabriel Max und Makart gemeinsam ist, sind durch die Reue über ihre That, durch Verzweiflung, durch Furcht oder ähnliche Gefühle nicht entstellt. Die Augen sprechen nur wenig mit, da sie von den gesenkten Augenlidern halb geschlossen sind. Während sich der Hinter- und Mittelgrund des Bildes in dämmerhaftes Dunkel verliert, ergießt sich über das Mädchen und das gemordete, mit grauenerregender Naturwahrheit gemalte Kind ein greller Schein. Man weiß zwar nicht, von wannen er kommt; aber er ist da und verfehlt seine gespenstische Wirkung nicht.

Man erzählt, der Künstler habe mit dem Studium von Kinderkadavern kein Ende finden können! Nicht weniger als fünf Kinderleichen soll er als Modelle gebraucht haben, bis er seinen Zweck erreicht, und daraus erklärt sich wohl auch, daß das so zu Stande gekommene Kind schon eine ganz respectable Größe hat.

Auf diesem Wege ist die Kunst glücklich dahin gerathen, ihre Vorbilder in der Morgue zu suchen, und darum konnte es uns nicht weiter verwundern, daß ein Berliner Maler durch die „Kindesmörderin“ auf den Gedanken gebracht wurde, einen Mann zu malen, der, scheinend in die Morgue geschafft, plötzlich inmitten der auf den Tischen aufgelegten Leichname wieder zum Leben erwacht und mit entsetzensvollen Blicken auf seine grauenhafte Umgebung starrt.

Zimmerhin treten aber solche künstlerische Erscheinungen wie Gabriel Max, wie Hans Makart und Arnold Böcklin noch so sporadisch auf, daß von einer epidemischen Krankheit, welche das Heiligthum der deutschen Kunst zu verwüsten droht, noch nicht die Rede sein kann. Solche krankhafte Auswüchse hat es am gesunden Stamm der Kunst immer gegeben, ohne daß dieser in seinem Wachsthum gefährdet worden wäre. Aber selten ist die Stimmung der Zeit derartigen Verirrungen so günstig gewesen, so sehr entgegengekommen, als in unserer zerrißenen, unklaren, in immerwährender Gährung begriffenen Epoche des Ueberganges.

Berlin.

Adolf Rosenberg.

Unser Artikel über Gortschakoff und die fremde Presse.

Der Aufsatz d. Bl. über die Gortschakoff'sche Politik hat auch im Auslande Aufmerksamkeit erregt und allerlei Besprechungen veranlaßt, die mehr oder minder Beachtung verdienen. Im Folgenden greifen wir einige von diesen