



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Rosenberg, Adolf: Die religiöse Malerei der Gegenwart. 1. : Wereschagin
und die Berliner Jubiläumsausstellung.

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

Man könnte sagen, der spezifisch nationale Standpunkt sei ein sehr beschränkter; je weiter der Blick, desto größer der Geist. Gewiß! Aber die Voraussetzung, daß das moderne Geistesleben nur auf dem Boden der antiken Kultur recht gedeihen könne, ist ein noch viel beschränkterer Standpunkt. Die Neuhumanisten meinten Kosmopoliten zu sein, waren aber in der That die ärgsten Partikularisten, die es geben kann.

Der Kampf gegen die griechisch-romanische Kultur ist der Hauptsache nach beendet. Mit leichtem Flügelschlage wird der deutsche Nar den letzten fremden Staub abschütteln. Schon seit den Freiheitskriegen ist das Nationale wesentlich im Vorteile. 1848, 1866, 1870 sind Knotenpunkte des siegreichen Vordringens, die Sänger der Freiheitskriege, die schwäbische Dichterschule, die Dichter der Gegenwart sind die Mittelglieder. Es ist anzunehmen, daß der alte Streit nicht wieder beginnen wird. Das Nationalitätsprinzip kommt mehr und mehr zur Geltung, das Fremde wird ausgestoßen. Wo sich noch Sprachinseln in großen Volksgebieten vorfinden, da müssen sie sich dem Ganzen anschließen, oder sie werden bezwungen; wo sich verschiedene Nationalitäten die Wage halten, da entbrennt der Wettstreit.

Die meisten Völker Europas haben einen Kampf mit fremden Kulturen zu bestehen gehabt, keins aber hat ihn so tief im innersten Geistesleben durchgeführt wie das deutsche. Darum empfindet es nun auch doppelt das Hochgefühl des nationalen Bewußtseins.



Die religiöse Malerei der Gegenwart.

1.

Wereschagin und die Berliner Jubiläumsausstellung.



ie Thatsache, daß seit fünfzehn Jahren deutsche, österreichisch-ungarische und slawische Künstler bestrebt sind, den Gestalten der christlichen Legende oder der biblischen Überlieferung eine neue, der realistisch-naturalistischen Kunstanschauung unsrer Tage entsprechende Erscheinungsform zu geben, läßt sich eher zu Gunsten als zum Nachtheile unsrer als materialistisch verrufenen Zeit auslegen. Daß unsre Kunst sich eine geraume Weile von den höchsten idealen Zielen abgewendet hatte, war nicht ein Zeichen geistiger Verarmung und Verflachung, sondern nur eine von den Folgen der Opposition gegen eine erschöpfte Kunstichtung, welche die reli-

giöse Malerei gewissermaßen in Erbpacht genommen hatte und jede andre Auffassung als die ihrige mit tyrannischer Gewalt unterdrückte. Nachdem ihre Vertreter einer nach dem andern ins Grab gesunken, ist dieses Gebiet wieder frei geworden, und aller Orten regen sich die Geister, nicht um neuen Most in alte Schläuche zu füllen, sondern um ebenso radikal mit der Tradition zu brechen, wie es ihre Vorläufer auf dem Felde der historischen Forschung, die Mitglieder der Tübinger Schule, Strauß und Renan gethan hatten.

Die Wege, auf denen die Malerei zu einer realistischen Behandlung religiöser Motive gelangt ist, sind verschiedenartige, zum Teil gänzlich neue, zum Teil aber auch solche, welche nur Jahrhunderte lang verschüttet gewesen waren. Die Wahrnehmung, daß die Sitten, die Lebensweise, die Trachten und das Hausgerät der heutigen Araber, der Bewohner von Nordafrika, Syrien, Palästina und Kleinasien sich aus uralten Zeiten in fast unverfälschter Ursprünglichkeit bis auf die Gegenwart erhalten haben, ist fast zu gleicher Zeit von zwei Franzosen, von Eugen Delacroix und Horace Vernet, gemacht worden. Beide haben aber nicht die äußersten Konsequenzen aus ihrer Wahrnehmung gezogen. Delacroix war zu sehr Idealist, zu sehr Dichter der Farbe und der Stimmung, zu sehr Dramatiker, um seine Zeit an der peinlichen Nachbildung ethnographischer Details, archäologischen Kleinrats zu verlieren. Vernet war eine viel zu oberflächliche Natur, um sich lange mit der Lösung eines Problems abzuquälen, auch wenn er es im Anfange mit größter Leidenschaft erfaßt hatte. Aber das Beispiel dieser beiden berühmten Männer war doch so mächtig, daß ein großer Teil der französischen Schule die konventionelle Behandlung religiöser Stoffe in der Art von Ingres und Hippolyte Flandrin aufgab und die Farbenpracht des gegenwärtigen Orients in die biblischen Darstellungen hineinspielen ließ. Die Franzosen eigneten sich dabei vorzugsweise das romantische Element des Orients an und umgaben namentlich den Mittelpunkt jener Darstellungen, die Gestalt Jesu Christi, mit jenem Scheine dichterischer Verklärung, welche ihr Ernest Renan übrig gelassen, nachdem er sie der göttlichen Herkunft beraubt hatte.

Ein beträchtlicher Schritt weiter auf diesem Wege historischer Rückbildung wurde sodann durch deutsche Künstler gethan. Wir wollen dabei auf eine Arbeit von Menzel, der im Jahre 1851 den zwölfjährigen Jesus im Tempel unter den Schriftgelehrten in historisch-realistischer Auffassung, zum allgemeinen Entsetzen der meisten seiner Zeitgenossen, darstellte, nicht näher eingehen, weil diese Arbeit vereinzelt geblieben ist und, soweit sich erkennen läßt, auch keinen Einfluß auf andre geübt hat. Von größerer Bedeutung ist erst das Vorgehen des Düsseldorfers Eduard von Gebhardt geworden, welcher seit der Mitte der sechziger Jahre das damals noch große und folgenschwere Wagnis unternahm, an dem abstrakten Idealismus der cornelianischen Schule Kritik zu üben. Er knüpfte da an, wo die nationale Entwicklung der germanischen Kunst einen Bruch erlitten hatte, an die Kunst des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts, und stellte die

Figuren der heiligen Geschichte, die Hauptpersonen wie das zuschauende, den Chorus bildende Volk so dar, wie es die Schüler der van Eyck, Dürer und Holbein gethan hatten. Diese neue Auffassung wirkte zunächst überraschend, und da sie zugleich mit einer nicht geringen koloristischen Leistungsfähigkeit verbunden war, auch bis zu einem gewissen Grade überzeugend. Auf die Dauer war diese Auffassung jedoch nicht haltbar, da ihr die Kräfte der weitem Entwicklung fehlten. Was bei den alten Meistern der Ausfluß gläubiger Naivität, der Widerschein des sie umgebenden unmittelbaren Lebens war, das mußte sich bei dem modernen Maler als das Erzeugnis der Reflexion, das Ergebnis von Galeriestudien darstellen. Sene alten Künstler hatten die biblischen Szenen so wiedergegeben, daß sie die Lokalitäten, Landschaft wie Innenräume, die Trachten, die Geräte, die Waffen mit der Gewissenhaftigkeit des seine Schwingen zu erstem Fluge regenden Realismus den Mustern ihrer Zeit, dem, was sie täglich vor Augen hatten, getreulich nachbildeten. Nur der Heiland und die ihm zunächst stehenden Personen, insbesondere die Madonna und die Apostel, erschienen in einem antikisirenden Idealkostüm, welches durch spätkristliche, namentlich byzantinische Arbeiten, wie Eisenbeinreliefs, Miniaturen u. dergl. m., dem Abendlande überliefert worden war. Dazu gesellten sich dann orientalische Züge, und schon im fünfzehnten Jahrhundert haben die in nordischen Städten ansässigen Juden mit ihrer ausländischen Tracht den Künstlern als Modelle gedient. Es ist bekannt, daß die holländischen Maler des siebzehnten Jahrhunderts die Juden ihrer Zeit, die damals, namentlich in Amsterdam, zu Reichtum und Ansehen gekommen waren, ohne weiteres den Personen der heiligen Geschichte substituirt. Daneben wirkte in noch verstärktem Maße der Orient, dessen köstliche Produkte an Stoffen, Teppichen und Schmuckstücken holländische Schiffe in großen Massen auf den Amsterdamer Markt brachten. Es kam nicht selten vor, daß sich wohlhabende Leute mit solchen Stoffen nach orientalischer Art bekleideten und sich auch wohl in diesen phantastischen Kostümen malen ließen. Von Rembrandt giebt es zahlreiche Bildnisse und Radirungen dieser Art, welche irrthümlich als Juden, Jüdinnen und „Judenbräute“ bezeichnet werden. Die Künstler fühlten also schon um jene Zeit instinktiv heraus, was in unserm Jahrhundert erst das Ergebnis längern Studiums gewesen ist, daß nämlich bei dem konservativen Charakter der Orientalen Tracht und Sitte durch Jahrhunderte bewahrt worden sind, und daß sich die orientalische Tracht der neuern Zeit nicht viel von derjenigen unterscheidet, die zu Christi Zeiten üblich gewesen. Damit sind wir auf die von Rembrandt zuerst in größerem Umfange betriebene Handhabung des biblischen Apparats gekommen, welche zu unsrer Zeit, wie wir später sehen werden, mit dem ganzen Aufwande ethnologischer und historischer Gelehrsamkeit ausgebildet worden ist.

Wir haben aber noch eine andre Seite an der Auffassung religiöser Motive durch die Maler des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts zu betrachten.

Indem Eduard von Gebhardt von ihnen den äußern Habitus seiner Gestalten entlehnte, zwängte er seine moderne Anschauungsweise in einen gekünstelten altertümlichen Stil zurück, der schließlich in archäologische Spielerei ausartete. Mit gleichem Recht hätte er sich Paul Veronese zum Muster nehmen können, der die vornehmen Venezianer seiner Zeit zur Hochzeit von Cana und zum Gastmahl bei Levi und Simon einlud. Indessen zog er aus dem Anschlusse an die alten Meister einen positiven Gewinn, welcher durch ihn zum Gemeingut der reformirten religiösen Malerei der Gegenwart geworden ist. Während die Italiener ihrem Naturell gemäß die Gestalten der christlichen Legende am liebsten von ihrer heitern und anmutigen Seite auffaßten und demnach gern die Madonna und die heilige Familie in einer lieblichen Landschaft darstellten, wurden die nordischen Maler durch die tiefere Innerlichkeit ihres Gefühls auf eine ernstere Auffassung der biblischen Erzählung hingewiesen. Das Leiden Christi und insbesondre die Kreuzigung wurde der bevorzugte Gegenstand ihrer künstlerischen Darstellung. Die Malerei wurde ihnen Glaubenssache. Alle Figuren wurden zu Trägern seelischer Stimmungen, die sich in ihren Ange Gesichtern ausdrückten. Das Leiden des Herrn spiegelte sich in seiner Gemeinde wieder, als deren Mitglieder alle gläubigen Christen aus der Umgebung des Malers herangezogen wurden. Durch diese Art der Behandlung kam in die religiösen Gemälde der Niederländer ein Zug von Wahrheit und unmittelbarem Leben hinein, der so ergreifend wirkt, daß man über die Unzulänglichkeit der äußern Mittel, über die Naivität der Darstellung hinwegsieht. Nur diesen einen Zug hätte Eduard von Gebhardt von den Niederländern annehmen und im übrigen nach voller Unabhängigkeit von ihren beschränkten Typen, ihrer unbeholfenen Ausdrucksweise streben sollen. Anfangs schien es, als wäre seine Absicht wirklich auf dieses Ziel gerichtet gewesen. Sein „Abendmahl“ in der Berliner Nationalgalerie zeigt eine völlige Freiheit und Selbständigkeit, von welcher man eine gesunde Weiterentwicklung der religiösen Malerei im Einklang mit den veränderten Glaubenssätzen und Religionsanschauungen der Gegenwart erwarten durfte. Es ist nicht recht verständlich, weshalb Eduard von Gebhardt diese Erwartung nicht erfüllt hat, sondern in seine frühere Abhängigkeit, in seine archaisirenden Launen zurückgefallen ist. Immerhin ist eines der Samenkörner, die er gestreut hat, aufgegangen: Natur, Wahrheit und Charakter sind an die Stelle der Konvention und der gehaltlosen Idealisierung getreten.

Mit dem Worte „Wahrheit“ fiel aber auch sogleich der Zankapfel unter diejenigen, welche dem neuen Banner zu folgen entschlossen waren. Was ist Wahrheit? so fragte ein jeder mit Pilatus, und jeder suchte die Wahrheit auf eigne Hand. In erster Linie kommen hier zwei Versuche in Betracht welche auf der Münchner Ausstellung von 1879 an die Öffentlichkeit traten und die entgegengesetzten Pole der neuen Richtung bezeichneten. Max Liebermann, ein unter dem Einfluß Munkacsys und der französischen Naturalisten gebildeter,

aus Berlin gebürtiger Maler, glaubte das Charakteristische nach der Seite des Häßlichen ausbeuten zu müssen und führte unter dem Titel „Der zwölfjährige Jesusknabe im Tempel“ einen verschmitzten, rothaarigen Judenjungen unsrer Tage vor, welcher durch vorwitzige Fragen und altkluge Antworten einige im Kleiderhandel ergraute Greise aufs Glatteis führt. Diese naturalistische Grimasse fand so geringen Beifall, daß ihr Urheber keine Fortsetzung folgen ließ. Wir waren damals für diesen Grad von Cynismus noch nicht reif und sind es zum Glück auch bis heute nicht geworden. Allgemeine Anerkennung wurde dagegen der Behandlung desselben Gegenstandes durch den Münchner Ernst Zimmermann zu Teil, welcher die neu gefundene, geschichtliche Wahrheit mit den Schönheitsbegriffen der Zeit zu vereinigen suchte. Er ging von der Ansicht aus, daß zunächst das ästhetische Bedürfnis befriedigt werden mußte, nachdem das Dogma von der idealen Göttlichkeit Christi in der Überzeugung der Gebildeten einen verben Stoß erlitten. Damit kam er ungefähr auf den Standpunkt von Strauß, der in dem Kultus der Poesie, der Musik und anderer Künste einen Ersatz für die obsolet gewordenen Andachtsübungen empfahl. Doch besaß er in der Kraft der Darstellung, die dem schwächlichen Strauß bekanntlich fehlte, und in dem Glanz und der Tiefe seines Kolorits Mittel, vorwärts zu kommen. Sein Jesusknabe im Tempel enthielt bereits den Quell aller Poesie, die Begeisterung und die Absicht, die Wahrheit zu sagen, ohne zu verletzen oder gar an die Karikatur zu streifen. Das Schönheitsgefühl der Gebildeten, welche sich mit den Ergebnissen der unerbittlichen historischen Forschung vertraut gemacht haben, kann durch solche Schildereien nicht mehr verletzt werden, umsoweniger, als Zimmermann an seinen Grundsätzen festgehalten hat. Die Berliner Jubiläumsausstellung, welche uns das neueste Material zu unsern Beobachtungen bietet, enthält ein Bild von seiner Hand, das nur eine weitere Entwicklung seines vorher erwähnten Gemäldes darstellt. Drei galiläische Fischer sind nach Beendigung ihres Tagewerks zu Christo, der sich am Ufer niedergelassen hat, herangetreten, um die Heilswahrheit aus seinem Munde zu vernehmen. Das Bild hat vier Hauptfiguren, welche so weit sichtbar sind, daß nur die Kniee und der obere Teil der Unterschenkel erscheinen. Es ist also ein Konversationsstück nach dem Vorbilde der Venezianer; und an sie erinnert auch der warme Gesamtton, der noch durch die Abendstimmung besonders bedingt wird. Wir sehen heute an diesem Beispiele, wie schnell sich Streben nach Wahrheit und realistische Formengebung zu einer Art von Idealismus im Sinne der Gegenwart geläutert hat. Weniger glücklich in der Farbe, auch härter in der Formenbehandlung ist ein ebenfalls auf der Jubiläumsausstellung befindliches Gemälde von E. A. Geiger in München: Christus und Judas Ischarioth, eine poetische Phantasie. In der Abenddämmerung ist der Verräter dem Heilande begegnet, wie es scheint, der ruhelos umhergetriebene Geist dem Verklärten. Judas sucht mit inbrünstiger Geberde die Verzeihung des Verrathenen zu erflehen

Aber Christus wehrt dem Verworfenen mit strenger, abweisender Bewegung der Hände. Wenn dieses Gemälde auch keinen andern Vorzug besäße als den einer bedeutenden und energievollen Charakteristik, so müßte man doch dem Schöpfer desselben das Zeugnis einer gewissen Erfindungskraft ausstellen. Daß es den modernen Vertretern der religiösen Malerei so außerordentlich schwer geworden ist, neben den klassischen Meistern Raum zu gewinnen, liegt zum Teil auch an der Beschränkung des Darstellungskreises. Schon frühzeitig hatte sich eine bestimmte Szenenreihe ausgebildet, an welcher Jahrhunderte lang unverbrüchlich festgehalten wurde, ohne daß es ein Künstler gewagt hätte, die Reihe zu erweitern oder ein neues Glied in die Kette einzuschalten. Erst seitdem der moderne Realismus seine Unabhängigkeit von der Überlieferung proklamiert hat, sind auch die Schranken gefallen, welche das religiöse Stoffgebiet bisher eingeengt hatten. Die evangelische Geschichte bietet trotz ihrer Bearbeitung durch tausend und abertausend Künstler immer noch Motive genug, welche den Vorzug der Neuheit besitzen. So hat z. B. Hermann Prell, ein Schüler von Gussow, den Moment dargestellt, wo an Judas Ischarioth die Versucher herantreten, die ihn zum Verrat an seinem Herrn und Meister verleiten wollen. Die Sonne ist bereits zur Hälfte hinter einem Hügel hinabgetaucht, von dessen Abhänge drei Personen in Naturgröße herabschreiten. Sie sind so stark in den Vordergrund getreten, daß die untere Seite des Bildrahmens ihre Beine unterhalb der Kniee durchschneidet. Judas greift gesenkten Hauptes mit der Linken nachdenklich in den Bart, während die Rechte den Strick umklammert, der ihm als Leibgurt dient. Noch hat der Kampf, der in seinem Innern tobt, sein besseres Selbst nicht überwunden, noch leiht er den Verführern nur ein halbes Ohr. Der eine von ihnen, ein weißbärtiger, kahlköpfiger Jude mit scharfgeschnittenen, geierartigen Zügen, berührt mit den ausgestreckten Fingern der Rechten den Ärmel seines Gewandes, als wüßte er, daß es nur noch eines kleinen Anstoßes bedürfe, um den Schwankenden seinen Wünschen gefügig zu machen. Der andre, in reicher orientalischer Tracht, bietet ihm in der ausgestreckten flachen Rechten die glänzenden Silberlinge. Daumen und Zeigefinger der linken Hand stecken in der Geldtasche, um nötigenfalls das Angebot zu vergrößern. Mit richtigem Takt hat der Künstler jeden Stich ins Komische oder Karikirte vermieden. Die Abenddämmerung, welche sich über die Landschaft breitet, verleiht der Szene jene ernste, düstere Stimmung, die für den schwarzen Handel bezeichnend ist. Dabei sind die Köpfe mit großer Energie charakterisiert, aber innerhalb einer durch und durch realistischen Auffassung, die sich hier bis zur Größe des historischen Stils erhebt.

In der Fähigkeit, neue Motive für biblische Gemälde zu finden, hat es bis jetzt der Russe Wassili Wereschagin am weitesten gebracht, dessen ambulante Bildergalerie sich gegenwärtig in Berlin befindet. Uns interessiert hier nur die eine Hälfte derselben, seine Studien an den heiligen Stätten in Palästina und

Syrien und die darauf begründeten Kompositionen. Die andre Hälfte besteht, was wir beiläufig bemerken wollen, aus Variationen von früher behandelten Themen. Es sind Ansichten von merkwürdigen Baudenkmalern in Delhi und Agra, Innenperspektiven von Moscheen und Palästen, Himalayalandschaften, durchweg mit großer Virtuosität, aber auch ohne Empfindung und ohne Seele gemalt. Ein verständiger Photograph und ein geschickter Kolorist würden am Ende ein Gleiches zu stande bringen. Die große That, mit welcher Wereschagin in seiner zweiten Wanderausstellung paradiert, ist ein Cyklus von Gemälden aus der evangelischen Geschichte. Wenngleich Wereschagins ganzes Auftreten, das Massenaufgebot seiner Werke und die sonderbare Inszenierung derselben, kein günstiges Vorurteil für ihn erwecken, so ist mir doch aus Gesprächen mit ihm klar geworden, daß er kein Charlatan, sondern der Fanatiker seiner Überzeugung ist. In Glaubenssachen, oder richtiger gesagt in Sachen der historischen Kritik und der reinen Vernunft besitzt der unter den Einflüssen der französischen Schule und des Pariser Lebens gebildete Künstler die Naivität eines Stockrussen. Er hält nicht nur an dem Dogma fest, daß die unter der Bezeichnung „Neues Testament“ vereinigten Schriften in jedem Worte, nicht etwa symbolisch, sondern buchstäblich genommen, unbedingte Glaubwürdigkeit verdienen, sondern er mißt dieselbe Zuverlässigkeit auch der aus diesen Schriften erwachsenen Tradition bei. Es ist bekannt, daß sich im Laufe der Jahrhunderte unter den Gläubigen und Ungläubigen im heiligen Lande eine vollständige Topographie der Bibel ausgebildet hat, welche natürlich vor der historischen und archäologischen Kritik nicht besteht, nichtsdestoweniger aber als unanfechtbar gilt. Wereschagin gehört zu den Gläubigen, welche mit unerschütterlichem Mute auf die Worte der Fremdenführer schwören. Er hat alle Stätten, mit welchen die Sage eine geschichtliche Beziehung verknüpft hat, aufgesucht und ihre Physiognomie in Skizzen festgehalten. Was Delacroix und Horace Vernet von den Trachten, Geräten und Gewohnheiten behaupteten, wendete der kapriziöse Russe auf die Landschaft und die Architektur an. Ohne sich um die wissenschaftliche Begründung willkürlicher oder unsicherer Ortstäufen zu kümmern, folgerte er aus dieser unbewiesenen Prämisse, daß sich die Lokalitäten des heiligen Landes im Laufe von zwei Jahrtausenden so wenig verändert haben, daß heute daselbst aufgenommene Naturporträts als Hintergründe für die Szenen aus dem Leben Christi einen gewissermaßen urkundlichen Wert beanspruchen dürfen. In einigen Punkten wird man Wereschagin Recht geben können, z. B. wenn er Christi Predigt auf dem See Genezareth oder seine Weissagung am Ufer desselben (Wehe dir, Chorazin! wehe dir, Bethsaida!) darstellt. Diese Lokalität ist historisch gesichert. Was soll man aber dazu sagen, daß er auch die Stelle des Jordan, wo Christus getauft worden ist, den Brunnen, an welchem er mit der Samariterin gesprochen, den Berg der Versuchung durch den Teufel und das Haus zu Nazareth, in welchem der Zimmermann Joseph mit seiner Frau Maria und

seiner zahlreichen Familie gewohnt, mit photographischer Treue porträtirt hat? Bis zu welchem Grade Wereschagins Glaubensseligkeit geht, mag eine Stelle über das Grabmal Abrahams zeigen, welche wir wörtlich den von ihm verfaßten Kataloge entnehmen. „Dieses Grabmal, sagt er, befindet sich in Hebron, einer der ältesten Städte. Hier wurde Abraham von den drei Wanderern besucht, die ihm die Geburt eines Sohnes wie den Untergang Sodoms und Gomorrhas verkündeten. Außer Sarah, welche hier starb, sind Abraham, Isaac und dessen Frau Rebekka hier bestattet. Hierher wurde auch aus Ägypten die einbalsamirte Leiche Jakobs gebracht. (Höchstwahrscheinlich ist die Mumie noch vorhanden.) Diese Stätte, welche unzweifelhaft die echten Gräber enthält, ist seit undenklichen Zeiten Gegenstand frommer Verehrung der Juden und Muhammedaner.“ Ein solcher Vertrauensmut geht noch über den „Vater der Geschichte“ Herodot hinaus, welcher sich von ägyptischen Priestern und Tempeldienern die abenteuerlichsten Märchen aufbinden ließ. Auch Wereschagins Autoritäten gehören solchen Kreisen von Vertrauensmännern an. So sagt er z. B. in Bezug auf die Höhle, in welcher Abraham bestattet sein soll: „Der Rabbiner Benjamin, der im zwölften Jahrhundert lebte, behauptet, dort die Gräber der Patriarchen gesehen zu haben.“

Es war nur die letzte Konsequenz einer derartigen Geschichtsanschauung, daß Wereschagin auf den Gedanken kam, die „heilige Familie“ in jenem Hause zu Nazareth so vorzuführen, wie sie sich nach den „historischen Quellen“ zur Zeit ihrer höchsten Kopffzahl präsentirte. Dadurch, daß man in Wien und Pest an einer so rationalistischen und ordinären Auffassung von Personen, die einem großen Bruchtheile der Erdbevölkerung zu Gegenständen der Verehrung geworden sind, Argerniß genommen hat, ist dieses an und für sich sehr unbedeutende Genrebild zu einer unverdienten Berühmtheit gelangt. Wir blicken in den Hof eines orientalischen Hauses, in welchem ein alter Zimmermann mit seinem Gehilfen arbeitet. Ein paar Jungen wälzen sich auf dem Erdboden umher. Im Hintergrunde stillt die Hausfrau ein Kind, und im Vordergrund links sitzt vor einer Mauer ein junger Mann mit langen roten Haaren und in weißem Gewande, welcher in einer Schriftrolle liest. Wenn übereifrige Geistliche nicht die Unvorsichtigkeit begangen hätten, durch leidenschaftliche Angriffe die Entrüstung der großen Masse wachzurufen, würde die seltsame Laune des Künstlers nur der Gegenstand einer rein ästhetischen Diskussion geblieben sein. In Berlin, dessen Bevölkerung freilich eine fast ausschließlich protestantische oder in religiösen Sachen indifferente ist, wurde diese Grenze auch nicht überschritten, und nichts war überflüssiger als der Versuch eines protestantischen Geistlichen, Wereschagins Annahme, daß Joseph und Maria nach der Geburt Christi noch andre Familienfreuden erlebt, durch eine Broschüre zu bekräftigen. Ein gläubiger Christ, der Bildung und Vorurteilslosigkeit besitzt, wird durch die Erhärtung dieser Thatsache in seinem Glauben weder erschüttert, noch in seinen Gefühlen verletzt

werden. Religionen sind niemals durch Maler begründet worden und werden nach den bisherigen Erfahrungen auch nicht durch Maler umgestürzt werden. Bei der Beurteilung von künstlerischen Schöpfungen, welche an religiösen Dogmen oder an hergebrachten Religionsanschauungen rütteln wollen, wird stets auch die Frage in Betracht kommen müssen, ob der rein künstlerische Wert dem Aufwande der Kritik oder der zeretzenden Tendenz entspricht, und wenn wir diese Frage vor den biblischen Gemälden Wereschagins aufwerfen, kommen wir zu dem Ergebnis, daß die malerische und im allgemeinen künstlerische Beschaffenheit derselben nur in Bezug auf die Wiedergabe der landschaftlichen Szenerie Achtung verdient. Die Figuren erheben sich nicht viel über den Wert von Staffage, und es ist anzunehmen, daß diese Abschweifung des russischen Malers nach einem Gebiet, auf welchem seine eigentliche Begabung nicht heimisch ist, nur eine kurze Episode in seinem Schaffen bilden wird. Auf den Entwicklungsgang der religiösen Malerei wird sie wahrscheinlich keinen Einfluß gewinnen. Diese hat bereits einen andern Weg eingeschlagen, auf welchem uns unsre Leser in einem zweiten Artikel begleiten mögen.

Berlin.

Adolf Rosenberg.



Lutherspiele in Erfurt und Jena.



U n heißen Sommertagen, wo die meisten Provinztheater geschlossen sind und selbst die großen Hofbühnen den üblichen Hitzeferien mit einiger Ungeduld entgegensehen, versammeln außergewöhnliche theatralische Aufführungen an einer Reihe von Abenden ein zahlreiches, zum guten Teil von außen herbeigeströmtes Publikum in dem anspruchslosen Theater der alten Stadt Erfurt. Im Sonnenschein liegen die vielwinkligen Straßen und Plätze, die zahlreichen Kirchen vom Dom Beatae Mariae virginis bis zur Reglerkirche, welche hochragende Zeugen dafür sind, um wieviel bedeutender, volkreicher, lebensvoller die Stadt einst gewesen ist als heute (wo sie doch schon seit einem halben Jahrhundert wieder einen bemerkenswerten Aufschwung genommen hat,) und die vielen altertümlichen Häuser entsprechen der Stimmung, in welcher man nach dem Theater wandelt. Nichts geringeres soll es zu schauen und zu hören geben als ein Lutherdrama, dargestellt von Bürgern der Lutherstadt, in der sich die Erinnerung an den Reformator, welcher hier das Studentenwams mit der Augustinerkutte vertauschte, immer frisch und wirksam erhalten hat, unterstützt von den Kirchenchören der