



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. 2. : Munkacsy und Uhde. Naturalismus und Stil.

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

Die religiöse Malerei der Gegenwart.

2.

Munkacsy und Uhde. Naturalismus und Stil.



Die breite Heerstraße, welche sich dem Anstrome der neuen, auf Natur und Geschichte gegründeten Richtung geöffnet hat, ist wie jeder neue Weg staubig, holprig und dornenvoll. Die Bahnbrecher — wir nennen nur die Namen Munkacsy und Uhde — sind große Talente. Aber sie könnten noch viel größer sein, ohne daß es ihm gelingen würde, die klassisch gewordenen Andachtsbilder von Raffael, Correggio, Tizian, den Carracci, Guido Reni, Dolce und Murillo aus dem ästhetischen Katechismus der Gebildeten zu verdrängen. Es ist weder die Absicht dieser Artikel, religiöse Gefühle, konfessionelle Überzeugungen, mögen sie so beschränkt sein, wie sie wollen, zu bekämpfen oder gar zu verletzen, noch für den Naturalismus in der Malerei Propaganda zu machen. Der besonnene Kritiker wird nur dann eine dominierende Stellung behaupten können, wenn er sich unabhängig von den Parteien erhält und keinem Parteiprogramm seine Freiheit opfert. Das undankbarste schriftstellerische Amt muß zugleich das freieste sein. Es muß uns deshalb gestattet sein, das Recht historischer Kritik ungehindert zu üben und zu erklären, daß der künstlerische Wert der religiösen Schöpfungen jener oben genannten Meister ebensowenig der christlichen Religion förderlich ist, als ihr der mehr oder weniger krasse Naturalismus der modernen Malerei an ihrem Ansehen schadet.

Die historische Entwicklung der religiösen Malerei beruht eben darin, daß aus dem Andachtsbilde das Geschichtsbild geworden ist. An die Stelle der idealen Auffassung ist die geschichtliche getreten, und wenn letztere vorzugsweise von Protestanten kultiviert und mit energischen Händen zu weiterer Entwicklung gebracht wird, so hat nicht der Kezergeist diesen Umschwung hervorgerufen, sondern die Passivität der katholischen Kirche, welche, trotz ihrer Kunstfreundlichkeit, sich damit begnügt, Altarbilder, Madonnen- und Heiligenstatuen, Kalvarienberge, Glasfenster u. s. w. nach alter Schablone fabrizieren zu lassen. Es ist allgemein bekannt, daß die religiöse Kunst in Süddeutschland unter diesem fabrikmäßigen Betriebe vollständig zu Grunde gegangen oder zum ordinären Handwerk herabgesunken ist.

Der protestantische Norden hat sich deshalb ein sehr großes Verdienst erworben, indem er der religiösen Malerei einen neuen Impuls gab. Es ist auch eine Art von Reformationswerk, auf einem engern Gebiete nicht minder

bedeutsam, als das gewaltige, welches vor dreihundertundsiebzig Jahren die europäische Gesellschaft erschütterte und in zwei Heerlager schied. Auch diese neue Richtung der religiösen Malerei hat einen vorwiegend kritischen Zug, der auf der einen Seite mit tiefer Glaubensinnigkeit, auf der andern Seite mit dem Streben nach historischer Wahrheit gepaart ist. Wir haben gesehen, daß Eduard von Gebhardt mit seinem „Abendmahl“ den neuen Weg eröffnet hat, ohne jedoch mehr als einige Schritte darauf zu machen. Ihm wird stets das Verdienst des Pfadfinders bleiben. Eine Schule moderner religiöser Malerei hat aber nicht er, sondern der Ungar Michael Munkacsy gebildet, welcher mit seiner großen Komposition „Christus vor Pilatus“ das erste Beispiel echt historischer Behandlung biblischer Stoffe gegeben hat. Ohne sich in archäologische Kleinigkeitskrämereien zu verlieren, hat er mit Benutzung aller Äußerlichkeiten, welche die geschichtliche Forschung als sicher oder wahrscheinlich festgestellt hat, die Gefangennahme eines politisch-religiösen Agitators und seine Vorführung vor den weltlichen Richter so geschildert, wie sich die von den Evangelien überlieferten Vorgänge wirklich ereignet haben können. Der unerschrockene Schwärmer und Prediger von Nazareth unterscheidet sich von dem Volke, aus welchem er erwachsen ist, äußerlich nur insoweit, als geistige Überlegenheit, heilige Begeisterung und unerschütterliche Überzeugungstreue die Züge eines Menschen adeln können. Der Mann der geistigen Arbeit, der von innerm Feuer erleuchtete Träger einer hohen Idee tritt der selbstsüchtigen Beschränktheit und Indolenz der Hohenpriester und Ältesten gegenüber. Kein äußerer Nimbus umgiebt die Gestalt, kein Zug von Idealisierung erhebt sie über ihresgleichen; nur allein das geistige Element soll wirken, der Mut des Märtyrers, welcher einem wütenden Volkshaufen Trotz bietet und für dasjenige, was ihm als Wahrheit gilt, zu sterben bereit ist.

Diese geistigen Eigenschaften würden aber trotz ihrer überzeugenden Kraft nicht allein den tiefen Eindruck erreicht haben, welchen Munkacsys Schöpfung überall gemacht hat. Die Malerei kann niemals allein durch Verkörperung von Gedanken wirken, sondern sie muß es zugleich durch die Mittel der sinnlichen Darstellung thun. So hat denn auch die malerische Darstellung sehr erheblich dazu beigetragen, für Munkacsys historische Auffassungsweise Freunde, Schüler und Nachahmer zu gewinnen. Hatte Munkacsy in der evangelischen Geschichte die Wahrheit zu ergründen gesucht, so strebte er noch mehr darnach in der Charakteristik und Kostümierung seiner Figuren, in der Gestaltung des Schauplatzes der Szene. Seine ganze künstlerische Tendenz ist eine naturalistische im guten Sinne des Wortes, d. h. er sucht jedes belebte und unbelebte Naturgebilde so wiederzugeben, wie es ihm in der Wirklichkeit vor Augen tritt. Von solchen Naturstudien abstrahirt er dann die Figuren, welche er für seine geschichtlichen Kompositionen braucht. Aus diesem Verfahren erklärt sich die erstaunliche Lebendigkeit, die unanfechtbare Wahrheit von Gestalten, die nach tausendjährigem

Schlafes plötzlich zu neuem Dasein erweckt zu sein scheinen. Zu dieser Wahrheit des Lebens tritt dann der archäologische Apparat hinzu, ein großer Aufwand von prächtigen oder doch malerischen Trachten, von Waffen und Rüstungen, von Architektur und Gerätschaften, der den Anlaß zur Entfaltung jener koloristischen Reize und Kunstgriffe giebt, welche die moderne Malerei charakterisiren. Auch das ist bedeutungsvoll, daß diese neue Richtung der religiösen Malerei sofort im Besitze von Darstellungsmitteln auftritt, wie sie die frühern Kunstepochen nicht gekannt haben.

Nach dem großen Erfolge, welchen Munkacsys Bild auf seiner Wanderschaft fand, ist es erklärlich, daß die Nachahmer manche äußerlichkeiten übertrieben, ohne für den geistigen Kernpunkt das richtige Verständnis zu besitzen. Die Berliner Jubiläumsausstellung bietet zwei solcher Beispiele: die Auferweckung einer Toten von Albert Keller in München und Christus und die Ehebrecherin von A. Wolff in München. Ersterer ist weniger abhängig von Munkacsy als letzterer. Die Verwandtschaft besteht nur in der reichen Verwendung des archäologischen Apparats und in der Charakteristik der Hauptperson, welche ebenfalls vom Standpunkte historischer Kritik aufgefaßt ist. Die malerische Darstellung Kellers ist eine andre als die Munkacsys, aber an und für sich ebenfalls vortrefflich und durch Kraft und Reichthum fesselnd. Obwohl der Künstler keine bestimmte Angabe gemacht hat, wird man an die Auferweckung der Tochter des Jairus denken dürfen. Der Maler ist von der Voraussetzung ausgegangen, daß die Bestattungsweise der alten Hebräer der altägyptischen ähnlich gewesen sei, wofür ja auch einige Andeutungen in den biblischen Schriften sprechen. In einer offenen Halle, die sich in einem Garten befindet, ist die Tote auf einen Sarkophag gebettet worden. Ihren schlanken, zarten Körper hat man wie eine ägyptische Mumie in schmale Linnenstreifen gewickelt. Der große Arzt und Wunderthäter ist, von den Mitgliedern der trauernden Familie und von fackeltragenden Sklaven begleitet, in die Halle getreten und hat das belebende Wort gesprochen. Das Mädchen hat sich bereits mit halbem Leibe aufgerichtet und blickt mit erstaunten Augen ins Leere, während die Verwandten allmählich die Zeugstreifen von ihrem Leibe wieder abwickeln. In den Mienen der Umstehenden, welche das Wunder noch nicht zu fassen vermögen, prägt sich starres Entsetzen in mannichfaltiger Weise aus. Man muß vor einer solchen Darstellung den Begriff des religiösen Gemäldes oder gar des Andachtsbildes völlig aufgeben. Es ist ein historisches Genrebild, welches nur zufällig mit der Person Jesu von Nazareth verknüpft ist, im allgemeinen aber mit den archäologischen Resurrektionen eines Alma-Tadema auf gleicher Stufe steht, wobei freilich die eine Einschränkung zu machen ist, daß Keller das Antlitz des Nazareners durch das Vorgefühl kommenden Leidens, schwerer Enttäuschungen durchgeistigt hat. Nur in diesem einen Zuge lebt die alte germanische Tradition nach. Wir sehen niemals den unerschrockenen Prediger, sondern stets das Opfer

der Passion, das Lamm, welches der Welt Sünde trägt. Keiner von den modernen Naturalisten hat es bisher versucht, uns nach dem Vorgange Michelangelo den Helden, den Triumphator über Tod und Hölle zu zeigen. Auf E. von Gebhardts „Himmelfahrt“ in der Berliner Nationalgalerie steigt nicht der Sieger, sondern der an Leib und Seele Gebrochene zur himmlischen Glorie empor. So erscheint er selbst in der glänzenden Versammlung, welche A. Wolff in der Vorhalle des Tempels um ihn und die Ehebrecherin vereinigt hat. Auf diesem Bilde, dessen Autor der reichen Palette Munkacsys eine etwas schwächere Wiederholung abgewonnen hat, tritt der Aufwand von Kostümen, von farbig schillernden Stoffen bereits so sehr in den Vordergrund, daß man durch einen orientalischen Teppichbazar in Tunis oder Marokko zu schreiten glaubt.

Hat sich die Munkacsysche Richtung hier zu einem Streben nach koloristisch-dekorativer Wirkung verflacht, so fand sie auf der andern Seite durch einen direkten Schüler Munkacsys, den aus Sachsen gebürtigen Fritz von Uhde, eine wesentliche Vertiefung und zugleich eine weitere Ausbildung, die dem reinen Historiengemälde wieder die Rückkehr zum Andachtsbilde, freilich in vollständig rationalistischem Sinne, möglich macht. Eduard von Gebhardt läßt die Vorgänge der biblischen Geschichte durch und vor Personen in der Tracht des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts sich abspielen. Der Leichnam Christi wird betrauert, von den Frauen gewaschen, gesalbt und bekleidet in einer altdeutschen Bürgerstube, in welche sich außer den traditionellen Zeugen noch teilnehmende Nachbarn gedrängt haben, die in ehrfurchtsvoller Entfernung der ergreifenden Zeremonie zusehen. Uhde hat noch einen starken Schritt weiter gethan, um uns die Gestalten der heiligen Geschichte noch näher zu bringen. Er verfezt den Stifter der christlichen Religion unmittelbar in die Gegenwart und giebt ihm dabei ein Gepräge, welches man kaum anders als sozialistisch bezeichnen kann. Biblische oder Gebetsworte bieten ihm die Motive. „Lasset die Kindlein zu mir kommen!“ verkörpert er so, daß er den Heiland als müden, bestaubten Wanderer von der Landstraße in eine Dorfschule eintreten und auf einem mit Stroh beslochtenen Holzstuhle Platz nehmen läßt. Er trägt das traditionelle Gewand, die schmutzigblaue hemdartige Tunika, verrät aber im übrigen durch nichts seine Mission oder seine überlegne Stellung. Die Kinder, die sich ihm teils zutraulich, teils furchtbar nahen, tragen die Kleidung unsrer Zeit ebenso wie die Lehrer und die Eltern, welche bescheiden an der Thür stehen, um Lehramt und moralische Fürsorge einem Höhern zu überlassen. Wer diese seltsame Komposition mit künstlerisch gebildetem Auge betrachtete, der wurde durch den heiligen Ernst und die vollendete Wirklichkeit der Darstellung entwaffnet. Man war versucht, zu glauben, daß der Fundamentalsatz des Descartes: Cogito, ergo sum! durch einen Maler eine neue Erklärung und Begründung erfahren hatte. Wer vermag es, in unsrer zu allerhand Negeereien geneigten, jedem dogmatischen Zwange abholden Zeit einem selbständigen Denken die Existenz-

berechtigung abzusprechen? Hätte uns Fritz von Uhde seine Absicht zuvor theoretisch entwickelt, so würden wir ihm wahrscheinlich ins Gesicht gelacht haben. Aber vor seiner praktischen Demonstration muß der Spott schweigen. Wenn er auch anfangs mit ängstlicher Sorgfalt auf Munkacsy's Bahnen schritt, so steht er doch heute bereits so selbständig da, daß die Erinnerung an die Schulzeit nur noch den Wert eines biographischen Moments besitzt. Er hat mit offenen Augen und klugem Kopf alles aufgenommen, was die französischen Naturalisten der Kunst als sichern Besitz erobert haben. Er hat, um nur eines hervorzuheben, ein Geheimnis enthüllt, welches Munkacsy, vielleicht infolge seiner Herkunft aus der Schwarzmalerei, bisher verborgen geblieben ist: er kann einen Innenraum so darstellen, daß das Auge des Architekten wirklich einen Raum und nicht perspektivisch unwahr aneinander geschobne Wandflächen findet, und er kann einen solchen Raum durch Figuren beleben, welche nicht an den Wänden, an den Geräten, an dem Hintergrunde wie Silhouetten kleben, sondern mitten im Raume von Licht, Luft, Dunst umflossen als leibhaftige Wesen stehen und sich zu bewegen scheinen. Wer das zustande bringen kann, ist ein ganzer Maler. Und wir können noch mehr sagen, ein Maler, der kein Nachahmer ist, sondern ein Maler, dem wir die Bedeutung eines Bahnbrechers zuerkennen müssen. Wie man auch über die französischen Naturalisten, über Uhde und seine Nachahmer, über Skarbina, Firls u. s. w. in spätern Zeiten urteilen mag — so viel steht fest, daß ihnen das Verdienst gebührt, unsre Malerei aus ihrer trüben Kelleratmosphäre an das helle Licht des Tages in jeglicher Nuance emporgeführt, unsern Malern die Augen für das Licht geöffnet zu haben. Daß vielen der Operirten die Augen über der ungewohnten Lichtfülle schmerzen, ist natürlich. Jede Revolution verlangt ihre Opfer, und zwar ebensowohl aus den Reihen derer, welche sie machen, als aus der Mitte der Angegriffenen. Die Naturalisten werden noch viele verfehlte Bilder malen, bis es ihnen gelingen wird, sich zu völliger Klarheit, zu einem Stile durchzuarbeiten. So lassen sich auch gegen ein zweites religiöses Bild Fritz von Uhdes: „Komm, Herr Jesu, sei unser Gast!“ mancherlei Einwendungen erheben. Die Voraussetzung ist eine ähnliche wie bei dem vorher erwähnten Gemälde. Christus ist beständig inmitten seiner Gemeinde oder nach den Worten des Evangeliums: „Wo zween oder drei versammelt sind in meinem Namen, da bin ich mitten unter ihnen.“ In der niedern Stube eines Bauern oder ländlichen Arbeiters will sich die Familie eben zum Mittagmahle niedersetzen. Der Hausvater hat das Tischgebet gesprochen, und die symbolische Einladung hat sich verwirklicht. Mit demüthiger Geberde heißt das Familienhaupt den leibhaftig erschienenen Heiland willkommen, und die übrigen blicken mit staunender Andacht zu ihm empor. Die malerische Behandlung ist trotz einiger Neigung zur Skizzenhaftigkeit auch hier wieder von großem Reiz. Wie das von außen durch die trüben, kleinen Fensterscheiben eindringende Sonnenlicht mit der schweren Atmosphäre, dem Halbdunkel der Stube

kämpft und das ärmliche Hausgerät und die Figuren umspielt, das ist mit seltener Meisterschaft dargestellt. Das Anfechtbare liegt in der Wahl der Typen. Wenn es auch verständlich ist, daß Uhde sich gerade die niedrigste Hütte und eine arme Familie ausgesucht hat, um einen der Fundamentalsätze der christlichen Lehre recht eindringlich zur Anschauung zu bringen, so ist doch nicht einzusehen, weshalb der Künstler gerade die häßlichsten Exemplare des Menschengeschlechtes am darstellungswürdigsten gefunden hat. Es ist noch keine ausgemachte Sache, daß Armut und Häßlichkeit immer identisch sind. Das ist ein Schluß, den die Naturalisten nur ihrem Programm zuliebe gezogen haben, welches das Häßliche vor dem Anmutigen und Schönen bevorzugt wissen will, damit seine Befenner nicht in Trivialität, in die idealistische Schablone zurückversinken. Wir wollen wünschen, daß der einseitige Kultus des Häßlichen nur ein Durchgangsstadium der naturalistischen Bewegung kennzeichne und daß man später die Wahrheit auch auf der Seite des Schönen suchen werde. Knautz und Bantier werden ihre Genrebilder aus dem deutschen Bauernleben auch über den Naturalismus hinaus in die Zukunft retten, obwohl sie nach modernen Begriffen von Idealisierungssucht und Schönfärberei nicht ganz freizusprechen sind.

Uhdes Streben ist, wie erwähnt, darauf gerichtet, den Herrn, der in Knechtsgestalt auf Erden wandelte, auch den „Knechten“ in der gegenwärtigen Auffassung des Wortes, den Mühseligen und Beladenen, den „Enterbten“ beizugesellen. Wir sind weit entfernt, den Künstler sozialistischer Tendenzen zu zeihen. Er muß uns dann aber auch gestatten, seine rationalistische Deutung der evangelischen Lehre bis zur äußersten Konsequenz zu treiben. Christus tritt also in die Hütte des Armen, d. h. der göttliche Mittler, der die Jahrtausende durchwandelt und überall weilt, wo zwei in seinem Namen versammelt sind. Die Worte des Evangeliums sind aber vieldeutig. Die Gläubigen können ebensowohl im Palast wie in der Hütte wohnen, zumal da nach der modernen Lebensanschauung Reichtum keine Schande ist. Mit demselben Rechte, mit welchem Uhde den Heiland in die Hütte des Proletariers zum Mittagmahle ladet, kann ein anderer Maler die verehrungswürdige Gestalt an die Hochzeitstafel eines Reichen oder zum Kindtaufschaus eines wohlhabenden Pfahlbürgers bitten, der die Mittel hat, um sichs was kosten zu lassen, nebenbei aber ein fleißiger Kirchenbesucher und ehrlicher Christ ist. Wir würden uns einer Blasphemie schuldig machen, wenn wir diesen Gedanken weiter ausspinnen, wenn wir schildern wollten, wie etwa Christus in der Darstellung eines vollständig skrupelfreien Malers der Uhdeschen Richtung bei dem opulenten Hochzeitmahle eines Großkaufmanns von befrachten Hotelkellnern mit Champagner, Eis und Konfekt bedient werden könnte. Die alten Niederländer und die Venezianer haben ein solches Wagnis in ihrer himmlischen Naivität oft genug verübt und den Herrn und Heiland der Welt in ihrer Unbefangenheit an allen guten Dingen teilnehmen lassen, welche der grundgütige Himmel ihnen selbst bescheert hatte. Der immer schroffer werdende

Zwiespalt zwischen den beiden christlichen Bekenntnissen hat uns jedoch diese Naivität des Standpunktes geraubt. Man ist auf beiden Seiten so mißtrauisch geworden, daß man Naivität nicht mehr von Satire und Bosheit unterscheiden kann. Ein Fortschritt auf dem von Uhde eingeschlagenen Wege kann daher sehr bedenkliche Folgen haben, und es ist deshalb den jungen Naturalisten anzuraten, eine so abschüssige Bahn zu vermeiden.

Uhde selbst hat sich mit einem dritten Bilde auch wieder auf das historische Gebiet zurückgezogen. Es ist eine Darstellung des Abendmahls, aber nur im Kreise der Jünger. Was wäre bei einer Modernisirung aus diesem Gegenstande geworden? Christus hätte dann die Rolle eines Geistlichen unsrer Tage übernehmen müssen, welcher jedem an den Abendmahlstisch Herantretenden Brot und Wein austeilte. Und das würde im allgemeinen die Stellung Christi sein, wenn sich diese familiäre Auslegung der evangelischen Heilslehre in der Kunst einbürgern wollte. Wie der Seelsorger der Gemeinde, so würde auch Christus selbst zu jedem Mahle nach einer heiligen Handlung hinzugezogen werden dürfen, und das würde unreifen, aber verwegenen Künstlern einen Tummelplatz eröffnen, der ihnen bei Zeiten verschlossen werden muß, damit kein Ärgernis entsteht und die Kunst nicht unter dem Zelotismus leidet. Wenn Uhde nicht in seine früheren Eigentümlichkeiten zurückfällt, darf man sagen, daß er mit seinem „Abendmahl“ das Durchgangsstadium überwunden hat. Es war ein kühnes Unterfangen, nach Eduard von Gebhardt mit einem zweiten naturalistischen Abendmahl in so kurzer Zeit hervorzutreten. Vielleicht ist es ein Zeichen unsrer rapiden Geschichts- und Kunstentwicklung, daß ein solches Wagnis geglückt ist. Der einzige Künstler, der ein typisches, für beide Konfessionen gleich verehrungswürdiges Abendmahl geschaffen hat, ist, wie jedermann weiß, Leonardo da Vinci. Erst nach beinahe vier Jahrhunderten ist es E. von Gebhardt gelungen, eine zweite Darstellung des Abendmahls protestantischen Kreisen annehmbar zu machen. Seine Auffassung ist jedoch im Vergleich zu der Uhdeschen noch eine gemäßigtere. Er hat die traditionelle Anordnung wenigstens insofern beibehalten, als Christus in der Mitte, an der Langseite des Tisches, sein Antlitz dem Beschauer zuehend, sitzt. Uhde ist auch in der Komposition ein Revolutionär. Der Heiland und seine Jünger sind um einen ovalen Tisch versammelt. Damit Christus von dem aus den Fenstern einfallenden Lichte voll beschienen werden kann, sitzt er mit dem Rücken gegen den Beschauer, aber zwei Dritteile des Angesichtes demselben zuwendend. Er hat eben das verhängnisvolle Wort: „Einer unter euch wird mich verraten!“ gesprochen, und die Wirkung desselben spiegelt sich auf den Mienen der Jünger ab. Uhde hat auf diesem Bilde seine reichen Darstellungsmittel in so vollem Maße entfaltet, daß die kleine Gemeinde unter dem Voritze des göttlichen Dulders einen tiefen Eindruck macht, welcher durch die naturalistische Gestaltenbildung nicht beeinträchtigt werden kann. Es unterliegt keinem Zweifel, daß eine neue Entwicklung der religiösen Malerei von hier anheben wird, obwohl

es nicht an hervorragenden Künstlern fehlt, die, auf einem andern, zum Teil völlig entgegengesetzten Standpunkte fußend, rüstig weiter arbeiten.

Die Berliner Jubiläumsausstellung bietet uns zur Beurteilung dieser Bestrebungen ein mannichfaltiges Material. Pfannschmidt, wohl der letzte der noch thätigen Corneliuschüler, hat zwei Linettenkompositionen: „Die Grablegung Christi“ und „Die Frauen am Grabe Christi“ ausgestellt, welche als Zeichnungen hohe Achtung verdienen, aber durch die unglückliche Buntfärbung das Verdienst der Zeichnung wieder völlig aufheben. Georg Papperitz und Ludwig Thierich in München haben jeder eine Kreuztragung Christi gemalt und zwar in dem Moment, wo der Heiland unter der Last des Kreuzes zusammenbricht und die Frauen wehklagend seine Not zu lindern suchen. Es sind sehr ernsthafte, aber ziemlich lahme Nachahmungen venezianischer und anderer italienischer Muster. Des Polen Siemiradzki „Christus bei Maria und Martha“ dient nur zum Vorwande für ein trauliches Zwiegespräch im Garten, durch dessen Laubdach die Sonne ihre goldnen Ringe herabsendet und auf Gesichtern und Gewändern tanzen läßt. Das ist koloristisch sehr schön veranschaulicht, aber im Grunde nur ein Gaukelspiel, das keine ernste Beachtung verdient. Desreggers lebensgroße Madonna mit dem Kinde, welche, in weißem Gewande und schwarzem Kopfschleier, zwischen Cherubim in den Wolken schwebt, ist weder durch ihre Persönlichkeit, noch durch ihre malerische Behandlung anziehend genug, um ein größeres Interesse hervorzurufen, als es durch den bekannten Namen ihres Urhebers bedingt ist. Der gekreuzigte Heiland von Gabriel Max, zu dessen Füßen ein halbes Duzend gerungener Hände, die Symbole der erlösungsbedürftigen Menschheit, sichtbar sind, ist ein so bizarres Experiment des spiritualistischen Malers, daß man sich auf eine ernsthafte Diskussion nicht einlassen kann, zumal da die abgeschnittenen Hände unter keinen Umständen ästhetisch zu rechtfertigen sind. Nur ein Gemälde des aus Wien gebürtigen Alexander Golz: „Christus und die Frauen,“ ein Gespräch des Heilands mit drei Jungfrauen am Brunnen, giebt die Hoffnung, daß sich neben der naturalistischen Auffassung biblischer Motive auch bereits die idealistisch-stilisierende neu zu entwickeln beginnt. Die vier Gestalten sind groß gedacht, frei behandelt und bei engem Anschluß an die Natur doch zu vornehmer Schönheit geädelt. Man wird an Anselm Feuerbach erinnert. Nur ist das Kolorit wärmer, goldiger, fast in der Weise der Venezianer, auf welche auch die ganze Formenbildung hinweist. Dieses Bild zeigt auf den Weg, auf welchem auch der Naturalismus zum Stil gelangen kann.

Berlin.

Adolf Rosenberg.

