



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Venus

Fuchs, Friedrich

Berlin, 1904

VIII. Der Hass.

urn:nbn:de:hbz:466:1-43105

DER HASS

(SALOME)

DIE Malerei zeigt sich seit alters in einem Zusammenhang mit der Literatur, indem sie aus den Geschichtsbüchern und Dichterwerken die Personen und Szenen für ihre Bilder entlehnte.

Man könnte dieses Sichbegeben in Abhängigkeit ja leicht mit einer Bequemlichkeit und einem Entgegenkommen der bildenden Künstler zu erklären versuchen, die einesteils die eigene Phantasie, andernteils das Nachdenken der Beschauer nicht gern überanstrengen wollten. Wenn nun aber auch dadurch, dass dem historischen, novellistischen oder anekdotischen Inhalt eines Gemäldes mehr Teilnahme als der malerischen Form geschenkt würde, die Kunst oft genug aus der Richtung auf ihr eigentliches Ziel abgedrängt worden ist, so besteht dennoch eine ganz naturgemässe Abhängigkeit der bildenden Kunst von dem, was an menschlichen Vorstellungen und Erlebnissen von den Dichtern

und Geschichtsschreibern niedergelegt wurde. Oder man müsste denn alle mythologischen und biblischen Bilder, die seither gemalt worden sind, für Irrtümlichkeiten halten, — das ganze grosse Werk z. B. eines Rubens als Degeneration ansehen. Vielleicht ist's

Kuhn phot.



BERN. LUINI:
SALOME MIT DEM HAUPT DES JOHANNES

PARIS,
LOUVRE



FRA FILIPPO LIPPI: MAHL DES HERODES, TANZ DER SALOME
UND ÜBERGABE DES HAUPTES JOHANNES D. T.

PRATO,
KATHEDRALE

aber doch richtiger, in bezug auf Literatur statt von Abhängigkeit von einem Hilfsmittel zu reden, dessen sich die Malerei und ebenso die Bildnerei anstandslos für ihre Produktion bedienen dürfe. Denn der Zweck und also auch die Form der Aussprache sind ja in jedem Falle völlig neue, gänzlich andere. In gewissem Sinne freilich unterliegen die bildenden Künste hier immerhin einem Zwange, nämlich insofern, als sie stets nur solches, was schon vorerlebt und vorgedacht ist und deshalb in der Erinnerung resp. Vorstellung lebt, gemeinverständlich machen können. Ihr Werk, ob Gemälde oder Skulptur, soll ein Anblick sein, lediglich ein malerischer oder plastischer Genuss. Und dies Genießen

wird desto umstandsloser und ausschliesslicher sein können, je weniger das Bild zu seiner Erklärung eines Kommentars bedarf, je bekannter das Motiv zu einer Figur oder Szene ist. Das Leichtverständlichste hätte ja zu jeder Zeit das Leben selbst mit seinen Alltagsrealitäten geboten. Aber welche herrliche, mannigfaltige Erhabenheiten des Ausdrucks in Situationen, Affekten und Aktionen

müssten wir entbehren, wenn die Künstler sich an der Wiedergabe alles nur wirklich Geschehenen und wohl gar persönlich Erlebten hätten genügen lassen sollen und nicht auch die Vorstellungen, wozu sie durch die Bücher der Poeten und Chronisten angeregt wurden, hätten veranschaulichen dürfen. Goethes Wort, dass »der



VENEZIANISCHE SCHULE: SALOME

WIEN, K. GEM.-GAL.

Geist der Wirklichkeit das wahre Ideale sei, ist nicht in dem beschränkten Sinne deutbar, wie es neuerdings die Künstler des Impressionismus auf ihre einseitige Erkenntnis anwenden. Allerdings kann das echte und wahrhaft eigene Kunstwerk nur dadurch zustande kommen, dass der Maler oder Bildhauer

realistische Figurenbild das Vorurteil literarischer Prätention sich regt, nicht so überflüssig. Was lehrt uns aber der Rückblick auf die ganze grosse Malerei? Dass es den Malern gar nicht darum zu tun war, mit originellen Erzählungen zu glänzen, denn sonst hätten sie wahrlich nicht immer wieder

Hanfstaengl phot.



BERN. LUINI: SALOME

WIEN, K. GEM.-GAL.

jede Farbe und jede Linie, jede Miene und jeden Gestus im Leben und in der Natur mit eigenen Augen erlebt hat. Nur auf die Form, nicht aber auch auf den Inhalt kann sich dieser Ausspruch dessen beziehen, der sowohl eine Iphigenie, einen Tasso und Faust, als auch eine Stella gedichtet hat.

Solche Selbstverständlichkeiten zu äussern, erscheint heutigestags, da gegen jedes nicht-

gerade die Stoffe sich zum Vorwurf genommen, die vor ihnen schon hundert oder gar tausend andere behandelt hatten. Wie viele Bilder von Venus und Adonis, von Diana und Aktäon giebt es nicht! Wie viele Sündenfälle, wie viele Grablegungen wären zu zählen! Hatte einer ein neues Thema aufgebracht, gleich regte sich bei anderen der Ehrgeiz, — nicht etwa ebenfalls

Anderson phot.



TIZIAN: SALOME

ROM, GALL. DORIA

Tanz der Tochter der Herodias um das Haupt Johannes des Täufer. Diese Szene enthält für unsere modernen Begriffe eine solche Ausbeute an vielfach malerischen Momenten, dass es wohl interessieren könnte, den Umständen nachzuspüren, weshalb die früheren Maler an dieser Stelle vorübergingen oder aber, wenn sie dabei anhielten, die Fundgrube unerschöpft liessen.

Ein zartfühliger Abscheu vor den entsetzlichen Details der Handlung kann nicht gut die Ursache gewesen sein. Denn weder die alten Niederländer und Deutschen noch schliesslich auch die alten Italiener haben uns bekanntlich bei den Darstellungen der Martyrien nicht das geringste an schauerhaften

neue Gegenstände zu entdecken, sondern dasselbe Problem auf eigene Art zu lösen.

Also wäre höchstens die Verwunderung angebracht, dass Homer oder die Bibel nicht noch viel gründlicher von den Malern ausgeschlachtet worden sind. Sowohl im Alten als im Neuen Testament liegt noch so mancherlei, was einen guten Stoff für ein Bild abgäbe und gleichwohl noch niemals gemalt worden ist. Und manches schöne Thema ist wohl mal oberflächlich angerührt worden, aber niemand noch hat sich angelegentlich damit befasst und es endgültig erledigt. Eine von den Sachen, bei denen wir dies — wenigstens heute — am schwersten begreifen, ist das Salomemotiv: der

Scheusslichkeiten geschenkt; in ihrem naiven Naturalismus, den wir an jeder späteren Künstlererscheinung als Gemütsroheit bezeichnen würden, gefielen sie sich in der recht genauen Wiedergabe von Blutgerinnsel, zerrissenem Fleisch, verrenkten Gliedern und qualverzerrten Mienen. Die unmittelbare Bestimmung dieser Gemälde sollte ja wohl

auch sein, das heilige Verdienst der standhaft Gläubigen einer Christenheit eindringlich zu Gemüte zu führen. Dies Momententfiele aber auf einem »Salomebilde«, oder man malte denn ein Martyrium Johannes des Täufer.

Bilderszenen aus dem Leben dieses Heiligensind es denn auch, auf denen zuerst die Tochter der Herodias, wie im



GIROL. ROMANINO: SALOME BERLIN, KGL. MUS.

6. Kapitel des Evangeliums Marci beschrieben ist, figuriert.

Gleich von der Hand Giottos stammt ein »Gastmahl des Herodes« in Santa Croce von Florenz. Natürlich ist das Werk nur von relativer Schönheit; immerhin kommt das dramatisch-psychologische Moment der Aktion in jeder der figürlichen Gattungen,

des Herodes auf, d. h. es sind gleich — woran man damals keinen Anstand nahm — zwei Handlungen auf einem Bild vereinigt: auf der linken Seite nämlich tanzt Salome vor dem Könige samt seinem männlichen Gefolge, und in der rechten Nebengruppe ist sie vor der thronenden Mutter niedergekniet und bietet die silberne Schüssel dar. Fra Filippo

Hanstaengl phot.



TIZIAN: SALOME

MADRID, PRADO

die alle Seelenstimmung ausdrücken, merkwürdig stark heraus. Gelungener jedoch als die Salome selbst ist die Gruppe der beiden Mägde, die in ihrer gruselnden Neugier eng sich aneinanderschmiegen. Uebrigens ist hier der wörtlichen Beschreibung genau gefolgt, denn der Henker präsentiert das abgeschlagene Haupt pflichtschuldigst dem Fürsten, indessen das »Mägdlein« sich anschickt, die Schüssel entgegenzunehmen.

Auch die Wandmalereien von Masolino in Castiglione d'Olona weisen ein Gastmahl

Lippi bringt ebenfalls die zwei in der Erzählung aufeinanderfolgenden Momente in einer und derselben Räumlichkeit unter. Er aber stellt endlich den »Tanz« der Tochter der Herodias dar. Bei all der grösseren Munterkeit, die seine Figuren schon auszeichnet, vermag seine Charakteristik freilich unsere gegenwärtigen Ansprüche auch noch nicht zu befriedigen. Die Vorgänge sind natürlich ohne jegliche historisch-ethnographische Kenntnisse geschildert, ganz wie zeitgemässe Begebenheiten, allenfalls, dass die Maske des

Vierfürsten etwas — von ungefähr — Assyrisches bekommen hat. Dennoch mutet die Schilderung bei allen drei Künstlern recht biblisch an. Das macht ausser der linearen Strenge der Komposition die würdige, kirchlich-feierliche Steifheit, die den Figuren anhaftet. Salome und Herodias erscheinen auf diesen Bildern völlig wie liebe Heilige.

Damals wagte man noch nicht, zwischen den Zeilen der heiligen Schrift zu lesen und sich die psychologischen Monstrositäten zu rekonstruieren. »... Und trug her sein Haupt auf einer Schüssel und gab es dem Mägdlein, und das Mägdlein gab es ihrer Mutter.« Ganz so fromm-einfältig, wie der Evangelist es niedergeschrieben, verbildlichten die Maler die Worte.

Höchstens ver-raten die Ge-bärden einiger umstehender Personen ein seelisches Verständnis für die Grauenhaftigkeit des Geschehens. Die Gruppe zweier bezeichnungsvoll flüsternder Mägde treffen wir sowohl bei Giotto als bei Fra Filippo an.

Allerdings handelte sich's bei diesen Werken noch jedesmal um Wandmalereien für Kirchenräume, also um architektonische Gemessenheiten. Solche Heftigkeiten seelischer Regungen, wie sie fünfzig Jahre nach Filippo Lippi sich Botticelli auf einem Tafelgemälde,

z. B. der berühmten »Verleumdung«, er-lauben konnte, wären da nicht angebracht gewesen.

Unter den grau in grau gemalten Fresken des Scalzo zu Florenz, die von Andrea del Sarto herrühren, befindet sich auch ein Tanz der Salome. In völlig formaler Abstraktion von allem Erzählerischen wird hier

Hanfstaengl phot.



BART. VENETO: SALOME

DRESDEN

der Stoff be-handelt. Dem

Meister schwebte ledig-lich der Tanz des Mägdleins angesichts der Männer vor, und dies Bild hat er wunder-bar verwirk-licht. Im ein-fachsten und grössten Stile. Die Bewegung der antik ge-wandeten Figur liegt haupt-sächlich im Oberkörper und ist von einem köst-lichen Wohl-laut. Als Kon-trastfigur zu dieser beweg-ten Vorderan-sicht fungiert an korrespon-dierender Stelle

der rechten Bildseite die ruhige, vom Rücken gesehene Gestalt eines Kriegers.

Diese Auffassung steht, wie wir sehen werden, nicht nur für diese, sondern auch für spätere Zeiten ganz vereinzelt da, und zwar trotzdem sie die wahrhaft sachgemässe ist. Denn die beliebte Verquickung mit dem Ueberreichen des Kopfes auf der Schüssel findet hier nicht statt.

Eine sehr häufige Darstellung wird der Salomegestalt in der nächstfolgenden

italienischen Malerei zuteil, gleichzeitig von seiten aller Schulen, freilich nur als sogenannte »Ausdruckshalbfigur«. Für diesen Bildtypus, der sich aus dem Porträt entwickelt haben mag, ist sie sogar das klassischere Motiv vor der Judith, Lucrezia,

existierende, mit dem schon daliegenden Haupte. Denn in dieser bedeutenderen Fassung zeigt das Antlitz jenes seltsame »heidnische Lächeln«, das uns schon an Lionardos Mona Lisa unwiderstehlich bannt. In dem seitlichen Blick, in den Zügen, die um



Hanfstaengl phot.

CARLO DOLCI:
DIE TOCHTER
DER HERODIAS

DRESDEN

Magdalena oder Kleopatra. Und als die schönste, vielmehr wahrscheinlichste Darstellung aus der langen Reihe wirkt die des Bernardini Luini, d. h. nicht die eine im Louvre befindliche Auffassung, wo von der Hand des unsichtbaren Henkers das Haupt gerade erst auf die dargehaltene Schüssel gelegt wird, sondern die andere, auch noch in der Kaiserlichen Galerie von Wien

die Augen, um die Mundwinkel und die Nasenflügel huschen, schimmert etwas von dem Hass, von der Grausamkeit durch, die — wer weiss — vielleicht in jeder Frauenseele latent sind.

Am wenigsten würde man sich dieser Charaktereigenschaft bei den blonden Venezianerinnen, den Schönheitstypen des Palma Vecchio und Tizian versehen. Sie erscheinen



LUCAS VAN LEYDEN: DIE ENTHAÜPTUNG DES JOHANNES

SAMMLUNG SOMZÉE

allzu gemütsruhig, allzu passiv, um jenes Gefühl hervorzubrechen, geschweige denn dadurch sich zu Unternehmungen hinreissen zu lassen. Nichtsdestoweniger haben sie zu Salomebildern herhalten müssen, der Mode gemäss. In ganz äusserlicher Weise nur ist denn auch immer die Charakterisierung erfolgt. Diese Mädchen mit den still lauschenden Blicken, mit der etwas behäbigen Freundlichkeit könnten ebensogut oder besser Blumen auf ihrer Schale tragen, oder eine Pastete. Tizian hat ja doch aus seiner Tochter Lavinia, dem bekannten Bildnis aus dem Berliner Museum, ganz

einfach die Salome des Prado von Madrid gemacht, indem er auf die hochgehaltene Silberplatte statt der Früchte das Männerhaupt setzte. Allenfalls hat er etwas mehr Sinnlichkeit in die Bildung des Mundes und der Augen gelegt, aber auch nur eine weichliche. Auf der Darstellung im Palazzo Doria zu Rom hat die Tochter der Herodias sogar ein Madonnenköpfchen, das innig vor dem blutigen Haupte zurückschaudert. (Ein jüngeres Mädchen blickt daneben mit vorwurfsvoller Traurigkeit zu ihr auf. Und ausserdem wird man eines kleinen Putto gewahr, der voller Schreck unter dem



BERN. STROZZI: NACH DER ENTHAUPTLUNG JOHANNES D. T.

BRAUNSCHWEIG

düsteren Torbogen ins Freie fliegt.) Jene charakteristische Kopfwendung ist dann auf viele spätere Bilder übergegangen. An dem römischen Werke wird übrigens ersichtlicher, was bei Tizian die Wahl des Gegenstandes malerisch rechtfertigte: er konnte die blühende Gestalt zwischen den düsteren Mauern des Kerkers heraustreten lassen.

Anderen waren es der Kontraste noch nicht genug, drum setzten sie eine hässliche Alte oder die rohen Züge des Henkers daneben, der z. B. bei Luini eine extra grosse Warze an der Nase hat.

Trotzdem doch der Naturalismus seit Caravaggio in der italienischen Malerei eine genauere Beobachtung aller äusseren Wirklichkeitsumstände durchsetzte, blieb man in bezug auf psychologische Motivierung immer noch von derselben Harmlosigkeit. Das ist an der Salome des Carlo Dolci zu konstatieren. Wie diesem zu sentimentalischer Weichheit neigenden Künstler die Männermörderin als Gegenstand überhaupt zusagen konnte, lässt sich eben nur mit der völlig konventionellen, gedankenlosen Weise erklären, womit ein einmal in der Aufnahme befindlicher Stoff weiterbehandelt wurde.



M. DE VOS: ENTHÄUPTUNG DES JOHANNES ANTWERPEN

Dass diese Nichte des semitischen Vierfürsten nach der Florentiner Mode von 1660 gekleidet ist, will dagegen nichts besagen, wenn nur der Charakter glaubhaft wäre. Nun war ja allerdings von Anfang an der Standpunkt gültig gewesen, wonach Salome selbst eine Unschuld, das gute folgende

Kind, und nur von der rachgierigen Mutter angehalten war. Aber so war sie eben »zugerichtet«, wie nämlich das Wort der Lutherschen Uebersetzung lautet. Und unter allen Zeitverhältnissen war es ein starkes Stück von einem jungen Mädchen, so mit einem frisch abgeschlagenen Menschenkopf auf dem Präsentierteller — lediglich der Mama zu Gefallen — aufzutreten.

Aber es ist kein Grund, sich zu ereifern. Denn hier ist nur darnach zu fragen, worauf es dem Maler ankam, und Dolci, wie alle die anderen, wollte nichts als eine besondere Haltung und Beleuchtung geben. Er benutzte die biblische Figur nur als Vorwand, gleichzeitig als selbstverständliche Konzession an alle die, welchen ein Kunstwerk noch besonders eine Geschichte erzählen muss.

Die »Ausdruckschalfigur« ist zwar bis heute eine Aeusserungsform der Malerei geblieben, nur hatte mit der Herrschaft des Rokoko die Vorliebe für die Weiblichkeiten des Alten und Neuen Testaments ein Ende.

Die frühe niederländische Schule hatte sich mit speziellen Halbfiguren überhaupt nicht abgegeben. Salome tritt bei ihnen in der Regel nur bei der Enthauptungsszene auf. Die einigermassen rohe Phantasie oder richtiger der krasse Naturalismus eines Lucas van Leyden erlässt uns bei dieser Prozedur auch nicht das Allerscheusslichste. Der Rumpf des eben Enthaupteten ist vornüber gefallen, derart, dass uns, über den kreuzweis in die Erde gekralten Händen, im äussersten Vordergrund, der schauerhafte Anblick des durchschnittenen Halses voll zuteil wird, aus dessen Arterien in Strahlen das Blut hervorschießt. Das Mägdlein, in der bürgerlichen Tracht von 1520, hält in blöder Teilnahmslosigkeit den

Teller, auf den ein widerlich hässlicher Profoss das an den Haaren ergriffene, noch blinzelnde Haupt gerade niederlegt. — Dass übrigens auch niederländische Maler, die bereits unter italienischem Einfluss standen, z. B. Martin de Vos, auf die anatomische Scheusslichkeit nicht verzichteten, beweist

Auf einem derartigen Bilde des Bernardo Strozzi in der Braunschweiger Galerie ist nun zwar der Rumpf am Boden in umgekehrter Richtung gelagert, aber der nahe Anblick der schwielen Fusssohlen des Toten ist auch nichts sehr Erbauliches. Der Künstler wollte uns natürlich mit den Ver-

Hanfstaengl phot.



RUBENS: DIE TOCHTER DER HERODIAS

DRESDEN

von neuem die Macht der Ueberlieferung. Auf dem betreffenden Bilde des Genannten in der Galerie von Antwerpen trägt die Erscheinung der Salome wenigstens einzelne charakteristisch individuelle Züge. Härte, Kälte und befriedigte Grausamkeit drücken sich im Antlitz dieser schlanken Blondine aus. — Die Hinrichtung findet sich bei den Italienern erst von der Schule Caravaggios in ähnlich eingehender Schilderung behandelt.

kürzungen Bewunderung abnötigen. Salome ist in diesem Falle wieder eine sanfte Blondine, die, während sie mit dem Haupte abgeht, dem zurückbleibenden Teile von des Hingerichteten irdischem Reste einen Blick holdseligen Bedauerns schenkt.

Keinem einzigen Maler war es bisher eingefallen, das Rassenhafte der semitischen Prinzessin auch nur von ungefähr anzudeuten. Dass dies endlich von Rubens' Seite, des



G. MOREAU: DIE ERSCHEINUNG

PARIS, LUXEMBOURG

prädestinierten Künders blondester Schönheit, geschah, muss ihm als ein Verdienst noch ganz extra angemerkt werden. Ein schwarz gelockter Kopf von einem sehr berückenden Zauber, mit hochgewölbten Brauen, mit mandelförmigem Augenschnitt und einer feinflügeligen Nase schaut aus dem Bilde der Galerie von Dresden, so dass man zum ersten Male begreift, wie Herodes dazu kam, seiner Nichte das Aeusserste zu versprechen und zu erfüllen. Das Bedeutende der reifen dunkelbrünetten Schönheit hebt Rubens noch mehr hervor durch die Kontrastierung mit dem blonden, fast noch kindlichen Köpfchen einer Magd. Das Profil des Henkers soll hier natürlich auch als Gegensatz mitwirken. Wie wenig es dem Künstler im übrigen aber auf individuelle physiognomische Feinheiten angekommen ist, ersehen wir aus der Tatsache, dass er zum Haupte des Johannes wahrhaftig dasselbe Modell benutzt hat, wie zu dem des Henkers. Jedoch vermöchte man in derlei Gleich-

gültigkeiten der Behandlung einen künstlerischen Zug, ein weises Prinzip zu erkennen, indem das Gegenständliche an der Peripherie des Bildkreises so wenig als möglich unser Interesse von dem Mittelpunkte: dem Antlitz der Salome ablenken soll. —

Was will aber dieser Versuch der Rassenuancierung bei Rubens besagen gegen die Art von ethnographischer Gründlichkeit, mit der nach zweihundert Jahren die Franzosen die biblisch-historischen Stoffe behandelten! Seit Bonaparte angesichts der Pyramiden des Cheops Parade über seine Grenadiere abgehalten, hatte sich bei den Parisern eine Orientalmalerei entwickelt, die nicht sowohl in der echten Pracht von Waffen und Kostümen, von arabischen Marmorarchitekturen und Teppichen schwelgte, als vielmehr auch an

den physiognomischen und anatomischen Besonderheiten morgenländischer Typen ein begeistertes Interesse nahm. So wie der »Mohr«, nachdem er in der ganzen bildenden Kunst bei allen bisherigen Gelegenheiten eine höchst dubiose Erscheinung gewesen, jetzt auf einmal zu einer individuellen, mindestens streng typisierten Figur wurde, widerfuhr nunmehr auch den eigentümlichen Charakteren von Kraft und Schönheit, die die Angehörigen arabischer, maurischer oder sonstwie orientalischer Volksstämme kennzeichnete, volle Gerechtigkeit. Und was das Weibliche betrifft, bildete sich die Odaliske als ein offizieller Schönheitstyp heraus. Eine üppige Sinnlichkeit, die unter halb geöffneten Augenlidern hervordämmerte und mählich erst aufleuchtete unter den rhythmischen Suggestionen betäubender Musikgeräusche. Solche Haremstänze waren fortan nicht nur im Pariser Salon häufig wiederkehrende Bilder, und es ist kein Wunder, dass man mit der Zeit auf

Abwechslungen sann und nach historischen Motiven forschte, die als Vorwand für das orientalische Milieu und den entsprechenden Tanz dienen konnten. Der Tanz Salomes vor Herodes war da eine Sache, wie sie sich nicht besser finden liess. Und wie ein Gustav Moreau sie auf seinem Werke »Die Erscheinung« angefasst hat, wie er sowohl die ganze Prunkhaftigkeit seiner Malerei als auch seine mystische Phantasie bei dieser Gelegenheit entfaltete, das kann als die Gipfelleistung eines bestimmten Kunststrebens hingestellt werden. Wenn man dies Bild sich neben die beschriebene Salome des Andrea del Sarto denkt, was drängt sich dann nicht alles dazwischen an Vorstellungen vom Wandel künstlerischen Wollens und Könnens, von veränderlichen Weltanschauungen, Bildungsstandpunkten, Gemütsverfassungen und Sachen des Geschmacks. Auf's erste muss man bei dem modernen Gemälde als Abstand wohl das ungeheure Raffinement der Mischung von Sinnlichkeit und religiösem Wahn emp-

finden. Damit wäre am Ende eine gewisse Wahrscheinlichkeit nach Zeit und Ort getroffen. Hiervon braucht aber nur deshalb Notiz genommen zu werden, weil die Mischung im wesentlichsten aus malerischen Ingredienzien zustande kommt. Ein gut Teil vom übrigen ist allerdings Ausstattungstheater.

Ganz neuerdings ist der Salomestoff, auf seiten der allermodernsten deutschen Maler, lebhaft in Aufnahme gekommen, und zwar aus naheliegenden, leicht einzusehenden Gründen. Denn die künstlerische Tendenz des Impressionismus geht darauf hinaus, farbige Bewegungsmomente zu geben. Wo aber böten sich derartige Sensationen reichlicher, als in den Ekstasen exotischer Tänze. Und dann, wie gesagt, hat es für die bildenden Künstler von jeher Reiz gehabt, alte Stoffe in einer neuen, eigenen Auffassung zu behandeln. Es kam nun noch hinzu, dass des englischen Aestheten Oskar Wilde einaktiges Drama »Salome« von einer Berliner Bühne herab eine lang andauernde Wirkung übte. Man wird



LOVIS CORINTH: SALOME EMPFÄNGT DAS HAUPT DES JOHANNES

jedoch so gerecht sein müssen, zu konstatieren, dass die Maler nicht litterarisch beeinflusst wurden, sondern vielmehr von den Reizen der üppigen Bühnenbilder sich anregen liessen. Gegen solche Art Aktualitätsdrang wird sich schwerlich etwas einwenden lassen. Denn

gewissermassen anstandslos, nämlich durch deren Charakterisierung, die Intention des Dichters mit ins Bild, wonach Salome aus selbständigen Impulsen, aus verschmähter Liebe, aus Hass und Rachsucht gehandelt hat. Lovis Corinth hat noch auf einem anderen



FRITZ KLIMSCH: SALOME

was wäre für die Kunst erspriesslicher, als die Verwertung frischer Erlebnisse. Handlungen, Momente der Spannung sind dabei trotzdem mit Bedacht gemieden. Die modern erfundene novellistische Pointe des Theaterstückes wird gar nicht berührt. Die meisten der zahlreichen Bilder geben lediglich den Tanz der Salome oder richtiger der Schauspielerin, die diese Rolle spielte. Auf diese Weise kommt aber

Bilde, das die ganze Szene der Ueberreichung des Hauptes darstellt, das verhetzte Gefühl, die wollüstige Grausamkeit des üppigen Mädchens auf besondere Art charakterisiert, indem er Salome mit ihren ringgeschmückten Fingern in grauenhafter Neugier dem abgeschlagenen Kopfe die Lider öffnen lässt.

Uebrigens fordert es die Gerechtigkeit, zu konstatieren, dass vor zehn Jahren, also

lange bevor Salome durch Wilde in Mode kam, Max Slevogt seinen Tanz der Tochter der Herodias gemalt hat und damit also in völliger Selbständigkeit zu der Auffassung

Aufmachung des Theaters ganz freigehalten. Möglich, dass er keine dieser Vorstellungen überhaupt besuchte. Die plastische Pose des grüblerischen Hasses lieferte ihm aber



EUG. SPIRO: TANZ DER SALOME

von der Ueppigkeit dieses Weibwesens gelangt ist.

Schliesslich giebt es auch noch eine grosse marmorne Salome von Fritz Klimsch, die aber schon in die Wildesaison fiel. Dagegen hat sich der Bildhauer von der ethnographischen

doch eine Schauspielerin: Eleonora Duse. Und so erkennen wir, wie wenig der Stoff beim lebendigen Kunstwerk zu sagen hat, wie vielmehr in den historischsten Szenen und Gestalten die Leidenschaften, die Stimmungen der Gegenwart leben.

Alinari phot.



BOTTICELLI: DIE VERLEUMDUNG

FLORENZ, UFFIZIEN