

Gyula Merész

Wer im Jahre 1925 die internationale Ausstellung für christliche Kunst in Rom besucht hat, mag wohl noch ein Bild aus der ungarischen Abteilung in Erinnerung haben, das durch seine meisterliche Komposition und seine Farbenpracht aller Augen auf sich lenkte. Es war ein großes Altarbild mit der Darstellung der hl. Elisabeth, gemalt von Gyula Merész, dem gleichen Maler, der das Bild auf unserer Einschalttafel geschaffen hat.

Manche, vielleicht sogar viele, werden beim Betrachten dieses Bildes an das berühmte Gemälde „Die Ahrenleserinnen“ von François Millet erinnert werden, wohl auch an ähnliche Darstellungen von Leopold Kalckreuth und anderer Künstler der früheren naturalistischen Schule. Es ist in der Tat kein Zweifel, daß unser Bild ebenso wie das von Millet zur Gattung der „Armeleutemalerei“ gehört. Wir wissen, daß diese Armeleutemalerei ursprünglich frei von jeder aufrührerischen Tendenz, vom Mißton der Unzufriedenheit war, der später solche Bilder bei aller Tüchtigkeit im Technischen oft so unerquicklich machte. Von dieser Tendenz zeigt „Die Kartoffelernte“ des ungarischen Meisters keine Spur. Mit Eifer und Hingabe wird die schwere Feldarbeit verrichtet, und keine von den neun Figuren will an unser Mitleid mit dem harten Los der Armut und Mühsal appellieren. Es ist das wohl der wichtigste Berührungspunkt unseres Bildes mit dem Millets, obwohl die Geburtsstunde beider Schöpfungen mehr als ein halbes Jahrhundert auseinanderliegt.

Diese Jahrzehnte einer fruchtbaren Kunstentwicklung sind aber keineswegs spurlos an unserem Künstler vorübergegangen, wie gerade eine vergleichende Betrachtung der Kartoffelernte mit den Ahrenleserinnen zeigt. Nur vor dem Expressionismus hat der ungarische Meister haltgemacht, und zwar deshalb, weil diese Kunstart weder seiner Naturanlage, noch seiner Schulung, noch dem Charakter seiner

Nation entsprach. Bei Millet läßt sich noch so etwas wie Komposition im buchstäblichen und herkömmlichen Sinn wahrnehmen; das Gelände ist flach, die Figuren sind in die Mitte gestellt. Bei Merész steigt das Gelände auf der einen Seite an, die Figuren schieben sich nach rechts, eine Bewegungsrichtung, die durch den Waldstreifen noch besonders unterstrichen wird, während die linke Seite einen freien Raum läßt. Das Ganze wirkt hier wie ein zufälliger, nicht erst künstlich ins Bildmäßige übergesetzter Ausschnitt aus der Ernteszene. Stört aber der fast leere Raum zur Linken nicht doch empfindlich das Gleichgewicht des ganzen Bildes? Nun man versuche einmal, diese Leere mit einem Papierstreifen zu überdecken. Die zweifelnde Frage verschwindet sofort, und man wird gewahr, daß dieses decrescendo ein besonders feiner Griff des Künstlers war. Aber auch rein inhaltlich gibt dieses weite Feld, das sich da schier ins Unendliche öffnet, einen starken Eindruck von der geleisteten oder noch zu leistenden Arbeit.

Man beachte sodann die Gegensätze. Die Figuren schieben sich, wie schon bemerkt, ihrer Masse nach gegen die rechte Bildseite hin, die Arbeit schreitet nach links vor. Diesem Drang nach links entspricht auch die Stellung der einzelnen Figuren. Der Linksdrang erhält nun einen scharfen Ruck durch die stehende neugierig nach rechts in die Ferne spähende Frau. Man sieht es ihr an, daß sie plötzlich durch ein Geräusch von ihrer Arbeit aufgeschreckt wurde; die lässigen Arme haben die Wendung nur halb mitgemacht und weisen noch deutlich auf die eben verlassene gebückte Haltung. Diese stehende Figur bildet das dynamische Zentrum des Bildes oder vielmehr den Ausgleich der Kräfte von rechts und links. Die Vortragsweise ist ungleich temperamentvoller, nerviger als bei Millet, mehr malerisch als linear, wodurch der Künstler seine Zugehörigkeit zur neueren Zeit vielleicht am deutlichsten bekundet. Während aber der Impressionist das Individuelle, Einmalige schildert, ist der Gehalt unseres



Gyula Méréz, Kartoffelernte.
(Phot. M. Gastagner, Mailand.)

Bildes, wie bei Millet, ein typischer, und das ist gewiß nicht sein geringster Vorzug.

Wer ist nun dieser Gyula Merész?

Er wurde 1888 in Klausenburg (Siebenbürgen) geboren, studierte nach Absolvierung des Gymnasiums vier Jahre an der Kunstakademie in Budapest, dann bis zum Ausbruch des Krieges in Paris als Schüler Jean Paul Laurens' und Lucien Simons. Mehrfach wurde der Pariser Aufenthalt durch Studienreisen nach der Heimat, nach Deutschland, Italien, Holland und Belgien unterbrochen. Schon diese nackten Tatsachen lassen auf einen lebhaften Vervollkommnungsdrang schließen. In der Vielseitigkeit und scharfen Erfassung seiner Themen sowohl wie in der kühn aufgelockerten großzügigen Art seines malerischen Vortrags erkennen wir die Früchte der ersten Studienjahre. Ob er nun mit fetten Strichen impressionistische, ganz in Licht gebadete Landschaften malt, oder Szenen aus dem Landleben oder Bildnisse, deren er eine große Zahl geschaffen hat, wie etwa das scharfgeschnittene Gesicht eines Denkers, das joviale und doch wieder ernste und ausdrucksvolle eines Geistlichen, stets finden wir künstlerisch freie Auffassung mit handwerklicher Meisterschaft vereint. Da gibt es nichts Erklügeltes, alles ist vielmehr mit trefflicherem Instinkt gestaltet.

Krieg und Revolution haben ihre Runen auch in Leben und Werk unseres Künstlers eingegraben, zumal seine Heimatstadt dem Mutterboden entrisen wurde, und er selbst nur durch Zufall während der Herrschaft des Kommunismus in Ungarn dem Blutgericht entging. Eine schwermütige Stimmung ist in den großen Bildern, die er damals schuf, unverkennbar, so z. B. in den preisgekrönten Kompositionen „Flüchtlinge aus einem siebenbürgischen Dorf“, „Auf heimatischen Schollen“, „Mädchen und der Tod“.

Die erstaunliche Fruchtbarkeit des Künstlers läßt es begreiflich erscheinen, daß er einer Professur an der Budapester Kunstgewerbeschule schon nach einem Jahr entsagte. Das ehrenvolle, aber mit vielen Verpflichtungen verbundene Amt war ihm durch Preisgabe seiner Freiheit und Hem-

mung seiner Schaffenslust doch viel zu teuer erkauft.

In den letzten Jahren wandte sich Merész, einer innern seelischen Entwicklung entsprechend, in steigendem Maß der religiösen Kunst zu. So übernahm er die Mosaik-Innenausstattung der Grabkapelle für den Grafen Béla Somsich mit drei Wandbildern, malte das eingangs erwähnte preisgekrönte „Rosenwunder der hl. Elisabeth“ und zwei Altarbilder „Die heilige Familie“ und „Die hl. Sophie Barát“ für das Herz-Jesu-Kloster in Budapest. Die besten Traditionen der Barockmalerei finden wir in diesen Tafelbildern zu neuem Leben erweckt. Dem feurigen Ungarn muß ja barocke Ekstase besonders im Blute liegen.

Bei Ausstellungen (Helsingfors, Wien, Venedig, Rom, Mailand usw.) errang sich Merész durchschlagende Erfolge. Zumal die Ausstellung in Mailand (Herbst 1928) fand in der Presse und beim Publikum begeisterte Zustimmung. Diese Ausstellung hatte die bemerkenswerte Folge, daß sich Mussolini vom Künstler malen ließ. Freilich ist dieses Duce-Bildnis für die Art des Künstlers nicht so bezeichnend wie andere Werke, die er in der Landluft und nicht in der Hofluft geschaffen hat. Hier kam es eben auf repräsentative Haltung an.

Wenn man bedenkt, daß Merész eben erst sein vierzigstes Lebensjahr überschritten hat, dann wird man mit Spannung seine weitere künstlerische Laufbahn verfolgen. Eine so reiche und produktive Begabung läßt noch ergiebige Erntejahre erwarten.

Beim Betrachten unserer Tafel und beim Lesen dieser Zeilen mag sich wohl der eine oder andere unserer Leser verwundert oder auch enttäuscht gefragt haben, warum wir nun gerade ein solches Werk der Wiedergabe für würdig befunden haben, das doch so gar nicht Ausdruck unserer Zeit ist und fernab von deren Kunstbestrebungen liegt. Wir wollen uns rechtfertigen.

Vor allem; das Bild ist, wie der Künstler selbst, in Deutschland so gut wie unbekannt. Und doch verdient er es nicht minder wie andere ausländische Meister, daß man auf seinen Namen und sein Werk hinweist.

Das Bild ist sodann ein gutes Bild, das seinem Schöpfer Ehre macht. Wir sind nicht so „neu“-gierig, daß wir nur das gelten lassen, was von einer radikalen Kritik mit der Siegelmarke beklebt wird. Das Prädikat „gut“ ist uns immer noch lieber als das Prädikat „neu“, wenn es sonst nichts ist. Wir möchten mit unserem Bild auch gegen jene protestieren, die „beschließen“, was gut und wertvoll ist, die von den Stilen behaupten, daß sie „Lügen“ seien, von der Erinnerung an die Vergangenheit, daß sie eine „Prellerei“ sei, die alle Ornamente „verbrecherisch“ und Michelangelo „einen großen Verbrecher an der Kunst“ zu nennen sich erdreisten, die Gotik, Barock und Königsstile als „ehrwürdiges Aas“ bezeichnen: alles Ausdrücke, die schon geschrieben und gedruckt wurden. Uns ist die Tradition ein heiliges Gut. Zwar lassen wir jeder Zeit, auch der unsrigen, gerne das Ihrige, aber eine Beschimpfung der Vergangenheit, die sich nicht anders mehr wehren kann, als daß sie uns immer wieder zu unserer Beschämung ihre großen Leistungen zeigt, wollen wir nicht dulden.

Ein letzter Grund endlich, warum wir dieses Bild bringen, ist die Erwägung, daß es dem modernen Menschen wohl tut, einmal auf Augenblicke aus dem Maschinenfarren unserer Zeit in ein Reich des Friedens entrückt zu werden, wo Arbeit herrscht ohne Unzufriedenheit, und Emsigkeit ohne Hast, wo Menschenwerk und Gotteswerk in beglückender Harmonie zusammenklingen.

Josef Kreitmaier S. J.

Wurden die Holländer in Japan zum „Bildtreten“ gezwungen?

Als Japan sich im 17. Jahrhundert dem Auslande verschloß und mit allen Mitteln das Christentum im Lande auszurotten suchte, wurde das „Bildtreten“ (efumi) eingeführt. Chinesische Matrosen und Händler, und auch schiffbrüchige Fremde mußten zeitweilig ein Kupferbild, das Christus oder die Gottesmutter darstellte, mit Füßen treten, um zu bekunden, daß sie keine Christen seien. In Nagasaki wurde dies jährlich bis 1857 von allen

Bewohnern verlangt. Unter den vielen Anklagen, die man gegen die kalvinischen Holländer erhebt, findet sich auch die, sie hätten, um mit Japan Handel treiben zu dürfen, sich ebenfalls dieser entehrenden Zeremonie unterworfen, und zwar vom 17. bis 19. Jahrhundert, bis 1857. Dieser Legende hat nun P. G. Morris S. J. in zwei Artikeln ein Ende bereitet¹.

Die erste Anklage gegen die Holländer findet sich 1669 in einem unveröffentlichten Briefe des P. Pimentel S. J. aus Kanton (Hist. Tijdschr. 14). Seit der vielgelesene Crasset S. J. in seiner Geschichte der japanischen Kirche 1689 die Anklage ebenfalls brachte, wurde sie bis in die neueste Zeit wiederholt, so von dem Reisenden Gemelli Careri 1699, von J. Swift in „Gullivers Reisen“, von dem Pseudojapaner Psalmamazaar, von Voltaire, von der „Revue Britannique“ 1852 usw., vor allem auch in Missionschriften und weitverbreiteten Geschichtswerken.

1874 wiederholte P. Allard S. J. die Anklage und erklärte, erst durch den Vertrag vom 16. Oktober 1857 sei diese schändliche Zeremonie für seine Landsleute abgeschafft worden (De Katolieke Missien 1874, 3). 1896 glaubte Dr. Hensen, im Tagebuch des amerikanischen Unterhändlers Townsend Harris einen neuen Beweis dafür zu finden. Im Jahre 1925 teilte P. Anselmus van Hooff O. Cist. der Schriftleitung der „Studien“ mit, ein Laienbruder seines Klosters Eicht, früher dreißig Jahre in Japan, habe im Anfang seines japanischen Aufenthaltes oft mit einem siebzigjährigen japanischen Kohe gesprochen, der noch auf Deshima (der Insel bei Nagasaki, auf der die holländische Faktorei stand) in holländischem Dienst gewesen sei, und dieser Kohe habe ihm erzählt, die Holländer hätten ein auf die Anlegebrücke gezeichnetes Kreuz mit Füßen treten müssen, wenn ihr Vorsteher die üblichen Geschenke an Land brachte; zum eigentlichen Bildtreten, dem efumi aber, habe man sie nicht verpflichtet (Studien 367—371).

¹ Studien 104 (1925) 283—296 367—383. Historisch Tijdschrift (1928) 1—29 93—121.