



Wiener Weltausstellung gemachten Beobachtungen über den Einfluss Thorwaldsens auf die dänische Kunst schrieb: »Dänemark hat das Glück gehabt, einen grossen Mann geboren zu haben, der seiner Zeit mächtige Impulse gegeben und die Kunst, die er übte, aus falschen Bahnen herausgerissen und zu neuer Höhe geführt hat. Das Andenken Thorwaldsens scheint wie ein Segen auf der Kunst und der Industrie seines Landes zu ruhen. Sein Einfluss hat nicht bloss die ganze Kunstthätigkeit Dänemarks emporgehoben, seine Nachwirkung scheint noch heute jede Arbeit zu adeln und ihr den ruhigen, vornehmen, maassvollen Charakter zu verleihen, der seine eigenen Arbeiten so auszeichnet.«

### 3. Buonaventura Genelli.

Ueber Thorwaldsen führen die Spuren, die von Carstens bis in unsere Zeit hineinreichen, zu Buonaventura *Genelli*. Das Haus der Genellis in Berlin war, wie wir schon oben gesehen haben, eine der ersten Pflanzstätten für die neuerwachte Liebe zum Alterthum und für die klassischen Studien. Der Stammvater des Hauses, ein Italiener von Geburt Namens Giuseppe Genelli, war von Kopenhagen aus, wo er als Kunststicker wirkte, durch Friedrich den Grossen nach Berlin berufen worden, weil der König die Gobelinweberei neu beleben wollte. Wir erfahren durch Schadow aus seinem Buche »Kunstwerke und Kunstansichten«, dass dieser Genelli bewunderungswürdige Blumen und Früchte auf Seide stickte, welche zu Roben für die Königin und die Prinzessinnen bestimmt war. Seine im Zeichnen geübten Söhne halfen ihm dabei. Schadow fährt dann fort: »Der älteste wurde Landschaftsmaler, der andere Architekt. Durch Trägheit und böse Zungen verdarben beide ihre trefflichen Anlagen und sind vergessen.« Wir können nicht beurtheilen, worauf sich die Bemerkungen Schadows gründen. Soviel steht aber fest, dass sich nur geringe Spuren von der Thätigkeit der Genellis erhalten haben, was sich freilich zum Theil aus den ungünstigen, der Kunst feindseligen Zeitverhältnissen erklären mag. Von der Hand des Janus Genelli, des Vaters von Buonaventura\*), be-

\*) Die Literatur über Genelli ist noch umfangreicher als die über Carstens, obwohl noch keine erschöpfende Monographie über den Meister vorliegt. L. v. Donop, dem wir einige schätzbare Mittheilungen verdanken, bereitet eine solche vor. An Quellen sind hauptsächlich zu nennen: H. Riegel, Deutsche Kunststudien, Hannover 1868. S. 291 ff. — M. Jordan, B. Genelli in der Zeitschr. f. bildende Kunst V. S. 1—19. — Riegel, Kunstgeschichtliche Vorträge und Aufsätze, Braunschweig 1877, S. 148—170. — L. v. Donop, Briefe v. B. Genelli und Karl Rahl, Zeitschrift f. bildende Kunst XII. S. 25 ff. XIII. S. 115 ff. Briefe von Schwind an Genelli ebd. XI. S. 11 ff. — F. Pecht, Deutsche Künstler des neunzehnten Jahrhunderts, zweite Reihe, Nördlingen 1879. S. 271—304. — A. F. Graf von Schack, Meine Gemäldesammlung, Stuttgart 1881. S. 9—40. — O. Berggruen, die Galerie Schack in München, Wien 1883. — O. Baisch, Einzelheiten aus Genellis Leben und Briefwechsel (Zeitschrift f. bildende Kunst XVIII. S. 257—262).



schreibt Jordan eine landschaftliche Komposition, »die ansteigendes Hügelgefeld mit üppigem Haine zeigt, in dessen Schatten Gruppen von Jünglingen mit ihren Lehrern antik kostümiert in tiefem Sinnen sitzen und wandeln, ein Eindruck, der an das Pädagogenland in Wilhelm Meister erinnert; hoch oben auf dem Uferfelsen aber, der weit ins Meer hinaus-schaut, ragt ein Tempel im Zwitterstil zwischen ägyptischem Pylonenbau und damaliger Dorik, und im Giebelfelde dieses freimaurerischen Archi-tekturestückes die Inschrift: Immanuel Kant.« Trotz der Unklarheit und Verschrobenheit des der Komposition zu Grunde liegenden Gedankens spricht aus ihr doch derselbe Geist, welcher die ausgeführten Werke und Entwürfe eines Gutz (s. o. S. 10), eines Langhans, Gilly u. a. erfüllt. Da der Vater in Beziehungen zur Kunstakademie stand, waren die Söhne mit Unterstützung der Akademie in Italien gewesen und hatten sich dort mit der Antike praktisch befreundet. Wenn Hans Christian Genelli auch keine Gelegenheit gehabt hat, seine Kenntnisse in baukünstlerischen Schöpfungen zu erproben, so hat er doch seine Studien literarisch verwerthet und auf die geistige Richtung seines Neffen Buonaventura einen entscheidenden Einfluss geübt. »Meiner Mutter«, so schreibt Genelli in einer kurzen Selbstbiographie, »dann meinem Oheim, dem Architekten Genelli, der Bibel, dem Don Quixote und den Gesängen Homers hab' ich das etwaige Gute, was an mir als Künstler und Mensch ist, zu danken.« Genellis Mutter war eine Frau von seltener Schönheit und An-muth, deren edle reine Züge uns in einem von der Hand des Sohnes gezeichneten Bildnisse erhalten sind. Nach der Schlacht von Jena, als der Umsturz aller Verhältnisse dem Vater den Unterhalt der Familie unmöglich gemacht hatte, brachte er die Seinigen bei einem Freunde, dem Gutsbesitzer von Schierstädt in Reichenwalde bei Frankfurt a. O., in Sicherheit, wo sie vier Jahre lang blieben. Hier entwickelte sich der junge Buonaventura (geb. am 28. September 1798) unter dem Einfluss der Mutter, welche nicht müde wurde, die Phantasie der Kinder mit dem Erzählen von Geschichten zu füllen. Sein Oheim, Hans Christian, ge-hört, wie ihn Jordan schildert, »in die Zahl der wundersamen Menschen von passiver Genialität, deren dieses ringende Zeitalter manche aufweist. Umfassendes Wissen, namentlich im Bereich der Alterthumskunde, all-seitige Bildung, feinsten Geschmack und grosser Adel der Gesinnung ver-einigten sich in ihm, um ihn zu einem hervorragenden Menschen zu machen, allein ihm fehlte das einseitige Talent, seinen Befähigungen der Schwerpunkt, seinem idealen Wollen der entsprechende Ausdruck. Als Baukünstler hat er sich wenig und, wie es scheint, nicht eben mit Glück versucht. . . . Erkenntniss und Empfindungsthätigkeit war ihm scheinbar



nur Genuss; alle seine Aeusserungen sind gelegentliche, und ängstlich scheute er jede Art der Publizität, wie er denn am liebsten in ländlicher Zurückgezogenheit weilte. . . . Die Wucht seiner ungewöhnlichen Persönlichkeit, die sich bei aller Aehnlichkeit der Gesinnung wie das negative Widerspiel Schinkels charakterisirt, lag im Umgang. Die Eindrücke der Freunde und Angehörigen strahlen ein Bild von ihm zurück, das einen sokratischen Geist bekundet. Varnhagen nennt ihn »genial bis zum Dämonischen, von einer gewaltsamen, in jungen Jahren flotten Liebenswürdigkeit voll weichster Gutmüthigkeit gegen Uebereinstimmende, unbarmherzig gegen Eitelkeit, Leerheit und Schwäche«, und Marwitz behauptet, er kenne keinen Mann, in dem der Kern des Menschen so ausgebildet, alles Einzelne so auf die höchsten Ideen bezogen wäre wie bei ihm.« Nach den Traditionen der Familie und bei der Umgebung, in welcher der junge Genelli aufwuchs, war es durchaus selbstverständlich, dass auch er sich zum Künstler ausbildete. Anfangs leitete der Vater seinen Unterricht. Als dieser aber 1812 starb, setzte der von jenem eingesetzte Vormund, der Akademiëprofessor Hummel, und besonders der Portraitmaler Bury die künstlerische Erziehung fort. Die Oberleitung hatte aber nach wie vor der Onkel Hans Christian, welcher dem Neffen seine ganze Lebens- und Kunstauffassung gleichsam einimpfte. Aus einem Briefwechsel geht hervor, mit welchem Eifer, mit welcher Liebe der Oheim jeden Schritt, jeden künstlerischen Versuch des begabten Neffen überwachte, leitete und mit ihm durchberieith. Anfangs war diese briefliche Auseinandersetzung deshalb nöthig, weil sich Hans Christian auf dem Gute Madlitz bei der Gräfin Karoline von Finkenstein, seiner und Buonaventuras Beschützerin, aufhielt, später, weil der letztere 1822 nach Rom gegangen war. Neben diesen Einflüssen der Lebenden wirkte aber auch der Geist von Carstens schon in früher Jugend auf Genelli ein. Wir haben gesehen, dass Carstens' Konkurrenzmodell für das Denkmal Friedrichs des Grossen sich im Hause der Genelli befand. Die Kinder spielten darauf herum, bis es durch französische Einquartierung unkenntlich gemacht wurde. Genellis Mutter besass auch eine Zeichnung von Carstens, die erste Fassung der unter dem Namen der »Geburt des Lichts« bekannten Komposition (jetzt im Museum zu Weimar), und es ist leicht erklärlich, dass die grossartige Formenbehandlung, welche ihm hier zuerst begegnete, auf den jungen Genelli einen tiefen Eindruck machte. Ueber seine Jugendarbeiten erfahren wir nur einiges aus den Briefen des Oheims, welcher jeden Entwurf kritisirte. Der junge Genelli beschäftigte sich bis zu seiner Reise nach Italien, welche ihm durch ein Stipendium der Königin der Niederlande, einer preussischen Prinzessin, wahrscheinlich auf



Grund der Bemühungen seines Oheims ermöglicht wurde, mit Kompositionen zu Homer und Don Quixote, mit einer Federzeichnung Christi in halber Figur und mit Portraits. Seine schöpferische Thätigkeit war damals noch nicht sehr gross, und sie erlitt überdies auch dadurch eine Unterbrechung, dass Genelli von 1818—1819 seiner Wehrpflicht bei den Gardeschützen in Berlin genügen musste. Was er in der Zwischenzeit bis zu seiner Abreise nach Italien, welche im Herbst 1822 erfolgte, getrieben, wissen wir ebenfalls nicht. Desto reichlicher fliessen die Quellen mit seiner Ankunft in Rom. Es ist selbstverständlich, dass ein Mann, welcher später den Grundsatz aufstellte: Der Fisch gehört ins Wasser, der Künstler nach Rom, mit leidenschaftlicher Begierde zunächst alles aufnahm, was Rom an Kunstwerken bot, und dass er unter dem Einfluss überwältigender Eindrücke nicht sofort zu eigenem Schaffen gelangen konnte. Einiges schuf er indessen doch, z. B. eine Auffindung des Moses, eine Geburt Christi, eine Komposition mythologischen Inhalts, »Venus und Bacchus mit Silenen und Amorinen«, wie wir dem Briefe eines Freundes der Familie entnehmen, der zugleich bemerkt, dass Genelli »enthusiastisch für Michelangelo eingenommen« sei. Bei weitem mehr als über seine künstlerischen Produktionen erfahren wir über seine Neigungen, seine Lebensgewohnheiten und Studien. Als er in Rom eintraf, befand sich trotz des Wegganges von Cornelius daselbst noch eine stattliche Phalanx geistesverwandter Künstler. Pecht zählt Männer wie Koch, Reinhart, Wagner, Thorwaldsen, die Gebrüder Riepenhausen, Maler Müller, Overbeck, Führich, Veit, Schadow, Vogel, Hess, Schnorr, Fohr, Olivier auf\*) und fährt dann in der Schilderung des damaligen römischen Künstlerlebens nach eigener und fremder Erinnerung also fort: »Vor allem aber eine wahre Unzahl von Originalen, da so ausgeprägte Menschenbilder wie jene es waren, doch allen andern den Wunsch einflössten, auch etwas eigenes zu besitzen, so dass sie sich daher durch alle möglichen Exzentrizitäten hervorzuthun suchten. Die herrschende Romantik wie die aufgeregte burschikose Stimmung nach den Freiheitskriegen selbst, die Jahnsche Kraftmeierei trugen dazu bei, eine Sucht nach dem Absonderlichen zu erzeugen, die sich überall kundgab und von der man heute absolut nichts mehr bei den Künstlern findet, weil sie eben bereits wieder in den Gesamtorganismus der Gesellschaft eingefügt sind, dem jene noch ganz fremd gegenüberstanden. So bewohnte z. B. Andersag, ein Tyroler Maler, im Thurm des Palazzo di Venezia ein Gemach ohne Fenster und

\*) Pecht, Deutsche Künstler des neunzehnten Jahrhunderts. Zweite Reihe. Nördlingen 1879. S. 278 f.



lebte vom Fange wilder Tauben, die im Palast zu Tausenden nisteten. Seine Freunde behaupteten, er esse sie roh. Später soll er Jesuit geworden und in Amerika gestorben sein. Moosbrugger\*) u. A. hingen die grossen, mit Stroh umflochtenen Weinflaschen, die sie zu leeren pflegten, gleich den Skalpen erlegter Feinde an die Decke, dass ihre Ateliers wie Glashandlungen aussahen, und so hatte jeder wieder seine Extramarotte. Von Koch selber existiren unzählige Anekdoten dieser Art, die sich nur leider meist nicht mittheilen lassen. Martin Wagner, der Bildhauer, welcher eben unter unsäglichen Abenteuern die Aegineten aus Griechenland nach Rom gebracht, war ein geistreicher Cyniker wie er und zugleich von einer wahrhaft göttlichen Grobheit; Reinhart ein leidenschaftlicher Jäger, den man immer mit Gamaschen, die übers Knie reichten, sah, und der mehr in den pontinischen Sümpfen als an der Staffelei lebte.\*\*\*) Nach den eigenen Aufzeichnungen Genellis waren es vornehmlich zwei Männer, welche in der ersten Zeit seines Aufenthalts einen bedeutenden Eindruck auf ihn machten: »der eine war der als Dichter bekannte Maler Müller\*\*\*), dessen Idyllen mich entzückten, der andere war Asmus Carstens,

\*) Friedrich Moosbrugger aus Constanz (geb. 1804) kam 1827 nach Italien und starb bereits 1830 in Petersburg, nachdem er sich mehr durch seine Genialität als durch seine Genrebilder aus dem römischen Volksleben bekannt gemacht.

\*\*) Genelli hat in seiner gezeichneten Autobiographie »Aus dem Leben eines Künstlers« einige römische Genossen dargestellt, Reinhart, Rahl, Brugger u. a., welche mit ihm dem alten Koch zuschauen, der in possierlicher Weise den Saltarello tanzt. Zu den Genellischen Kreisen gehörte auch der Maler Joseph Draeger aus Trier (1800—1843), welcher in seinen biblischen und historischen Bildern das Kolorit der Venezianer zu erreichen suchte. Ein Denkmal seines Zusammenlebens und -Wirkens mit Genelli besitzt die Berliner Nationalgalerie in einem Gemälde »Moses am Brunnen«, zu welchem die Komposition von Genelli herrührt. Zu der Hauptfigur, dem Moses, hat letzterer nicht nur die Gesichtszüge, sondern auch seinen stattlichen Körper als Modell hergegeben. (Mittheilung von Dr. v. Donop).

\*\*\*) Friedrich Müller aus Kreuznach (1749—1825), in der Literaturgeschichte unter dem von ihm selbst gewählten Namen »Maler Müller«, in der Kunstgeschichte unter dem Namen »Teufelsmüller« bekannt, welchen wir schon früher als einen der Gegner von Carstens kennen gelernt haben, gehörte als Maler und Zeichner noch ganz der Kunst des vorigen Jahrhunderts an. An der klassizistischen Bewegung hat er nicht Theil genommen, obwohl er seit 1778 bis zu seinem Tode in Rom lebte. Anfangs suchte er durch das Studium Michelangelos eine neue Basis für seine Kunst zu gewinnen. Aber es gebrach ihm an Kraft. Er gab schliesslich die Malerei ganz auf und fristete als Antiquar und Fremdenführer sein Dasein. Wenn Goethe ihm auch gelegentlich als Korrespondenten über römische Angelegenheiten das Wort gab, so war er doch nicht blind gegen Müllers Schwächen. »In der Wahl Ihrer Gegenstände,« schreibt er einmal, »scheint Sie auch mehr eine dunkle Dichterlust, als ein geschärfter Malersinn zu leiten.« Den Beinamen »Teufelsmüller« erhielt er von seiner Vorliebe für Kompositionen mit Teufeln. Die Richtigkeit des von dem alten Genelli über ihn gefällten Urtheils wird auch anderweitig bestätigt. Vergl. C. Seuffert, Maler Müller, Berlin 1871 u. Sauer in Kürschners »Deutscher Nationalliteratur« Bd. 81.



auf dessen Richtung früher mein Onkel so bedeutenden Einfluss geübt hatte und von dem ich damals nur wenig zu sehen bekam; dies wenige aber gefiel mir ungemein. Welch' ein Künstler wäre dieser Carstens geworden, wäre es ihm vergönnt gewesen, sich in der Schule eines Raffael zu bilden.« Onkel Hans Christian beeilte sich übrigens, nach seinen römischen Erfahrungen und Erinnerungen das Bild des Malers Müller, bei welchem sein Neffe zur Miethe wohnte, in einem Briefe richtig zu stellen. »Ein Mensch mit so trefflichen Anlagen«, schreibt er, »konnte wie ein Leitstern für seine Zeit glänzen, wenn er den Ernst und die Stätigkeit der Intention gehabt hätte, den nur der Glaube an etwas Wahres und Reelles gibt, und nicht die Eitelkeit sein einziges Lebens- element geworden wäre. Wäre er auch so vor dreissig Jahren gestorben, er lebte noch wohlthätig im Andenken vieler Menschen fort als eine gute und fruchtbare Erscheinung in der Zeit. So ist er jetzt zur reinen Lüge geworden: sein Menschenhass ist nur eine Lüge: er würde sogar die Niederträchtigsten lieben, wenn sie nur seiner Eitelkeit nicht so im Wege ständen; sein auffahrender Zorn ist ebenfalls eine Lüge. Von Natur ist er ebenso feige wie keck — und körperlich, was will er mit dem Grimme in diesem Alter anfangen? — Den ersten Zorn gegen Unrecht, gegen das unedle und unheilige, der ihn allein noch ehren würde, kennt er gar nicht. . . . Es ist mir lieb, dass du dennoch der Theilnahme fähig bist gegen Schwächen des Alters an diesem morschen Denkmale eines Geistes, der der Wahrheit und Schönheit so ungemein fähig gewesen wäre, und eingedenk sein willst, dass er in früherer Zeit mir viel werth gewesen ist, als noch die Reste einer tüchtigen Kraft seinen Geist aufrecht erhielten, obwohl ich das Nichtigte im Hintergrunde bemerkt, das wohl jetzt allein nur übrig geblieben ist.« Ein bezeichnendes Licht auf die Stellung der beiden Genellis zu den damals in Rom den Ton angehenden Nazarenern wirft die an Müllers Charakteristik geknüpfte Mahnung des Onkels, der Neffe möchte es nicht mit Müller zum Bruche kommen lassen, schon um der Nazarener willen, denen es »gelungen ist, hier glaublich zu machen, dass nur die Verführung dieses teuflischen Kerls dich von ihrem werthen Umgange abhalte,« während es in Wirklichkeit doch nur ihre »eigene Niederträchtigkeit« sei, »die dich von ihnen zurückhielt.« Trotz anfänglicher Begeisterung hielt es Genelli aber nicht lange bei Müller aus. »So hoch ich das Dichtergenie Müllers schätzte,« erzählt er später, »blieb ich doch leider nur kurze Zeit mit ihm in gutem Vernehmen, woran wohl beiderseitige Charaktereigenschaften schuld waren; er war sehr alt und ich sehr jung.« Als Künstler hätte Müller ohnedies keinen Einfluss auf ihn üben können.



Carstens war und blieb sein Leitstern, und ihn hat er auch auf einem Blatte seiner gezeichneten Selbstbiographie in einer Art von Apotheose so dargestellt, dass man ihn als verehrten und nachahmungswürdigen Meister erkennt. Zwischen ihm und Carstens bildete der alte Koch, dem sich Genelli in inniger Freundschaft anschloss, gewissermaassen die lebendige Vermittlung. Mit Hilfe Kochs ist er erst tiefer in Carstens' Bestrebungen eingedrungen.

Inmitten einer solchen Umgebung führte Genelli, in welchem etwas von der ungebundenen Lebenslust und Sinnlichkeit der alten Hellenen steckte, selbst das Leben eines um alle Konvenienz unbekümmerten Kraftgenies. Eines der Parforcestücke, die er in Rom ausführte, berichtet er selbst in einem Briefe. Bei Tische erzählte einmal ein Künstler von Karl XII. von Schweden, dass er fünf Tage gefastet, dann eine Schüssel mit Bohnen gegessen und auf einem Balle vor den Leuten durch gymnastische Uebungen Proben von seiner Kraft gegeben hätte. Als man die Richtigkeit dieser Anekdote bezweifelte, erbot sich Genelli, den Beweis der Wahrheit anzutreten. Er vermaass sich, nachdem er fünf Tage lang nichts gegessen und getrunken, um die Mauern Roms zu laufen. »Sowie die Zeit um war,« so schreibt er, und man darf seiner Darstellung Glauben schenken, da ihm das Renommiren verhasst war, »lief ich um das zwei deutsche Meilen im Umfang habende Rom in Zeit von zwei und einer halben Stunde. Da man aber der Tiber wegen nicht herum kann, ohne sich übersetzen zu lassen, musste ich, um doch immer auf dem Lande zu bleiben, die Hälfte der Stadt zweimal zurücklegen (nämlich von Porta del Popolo bis Porta S. Sebastiano, macht ungefähr die Hälfte des Umfanges aus), ich merkte aber doch, dass man ungegessen etwas schlappfüssig ans Ziel kommt. Ein Pfund Weintrauben, das ich mir am Thore kaufte, kam mir noch fünf Mal so süss schmeckend vor, als sie sonst sind. Hinterher meinten alle, es sei eine Tollheit, vor der man Respekt haben müsse.« Wenn Genelli seine Zeit mit solchen Tollheiten ausfüllte, ist es erklärlich, dass er nicht zu der Ausführung von Kompositionen kam, aus welchen seine Gönnerin und seine Angehörigen in der Heimath den Fortgang seiner Studien hätten entnehmen können. Es hiess in Berlin, er hätte schon drei Bilder gemalt, auf die man begierig war, dann aber auch, dass er in Unthätigkeit dahin lebte, und daraufhin schrieb er seinem Bruder entrüstet: »Ich bin nicht hergekommen, um die Kunstmode zu studiren, wozu man freilich nicht viel mehr denn acht Tage Zeit braucht, noch um eines dünnen Renommées wegen. Je mehr ich jene grossen Werke kennen lerne, die wahrlich dazu geeignet sind, Einen bedenklich zu machen, je mehr muss ich alles leere eitle Glänzen



verächtlich finden. Wenn ich schon so arm gewesen wäre, hier drei Bilder malen zu können, es wäre ein Zeichen, dass ich Nichts an dem zu sehen vermag, was hier zu sehen ist, und mein ganzes Hiersein wäre nur das Spiel »Pfählichen verwechseln« im grösseren Stil. Ich werde mich in meinem einmal vorgezeichneten Weg nicht irre machen lassen, denn ich bin taub für allen dummen Ruhm, der angenommen mich vielleicht je treffen könnte, und sollte selbst jene Königin, wenn sie sich durch falsche, klein lautende Berichte über mich betrogen fühlen wird, ihre mich bis jetzt haltende Hand zurückziehen, — immerhin, mein guter Leichnam wirds ertragen, die nicht kranke, nur mit künstlerischen Betrachtungen erfüllte Seele mit freudigem Bewusstsein auch allenfalls hinter einem Pflug zu schleppen! Glaube aber nicht, ich sei wirklich faul, wenn ich nicht gleich Etwas auf die Berliner Ausstellung schicke; denn alle diejenigen, die in jetziger Zeit noch etwas Bedeutendes machen, haben anfangs ebenfalls faulenzten müssen.« Die Königin der Niederlande entzog ihm wirklich seine Pension, und zwar wird diese Maassregel auf folgende, von Pecht mitgetheilte Geschichte zurückgeführt. Genelli hatte »eine wahre Passion, den ganzen Sommer in seinem Atelier den Adamiten zu spielen, und alle Protestationen der die Nachbarschaft bewohnenden Forestieris halfen nichts, um so weniger als die Römer selber in dieser Beziehung an allem eher als an Prüderie litten und ihrerseits nicht den geringsten Anstoss daran nahmen. Genelli hatte dazu überdies noch den ganz besonderen Grund, dass er sich durch dies Kostüm und den Besitz eines grossen Spiegels die nicht geringen Kosten für Modelle auf die Hälfte reduzirte, da sein prächtiger Körper für alle Helden und Götter wie Dämonen ausreichte. Seine Freunde und die Modelle waren ohnehin daran gewöhnt, ihn nicht anders zu sehen, andere Fremde trauten sich aber selten in die Höhle des als sehr grimmig verschrienen Löwen. Unglücklicherweise wollte es aber sein Unstern — wie Fama erzählt —, dass gerade seine erhabene Gönnerin ihn einst unversehens in diesem Kostüm traf, weil er auf ihr Klopfen, einen Freund vermuthend, unbefangen »Herein« geantwortet hatte. Das soll ihm, von Feinden, deren er genug in diesen Regionen hatte, als absichtlicher Uebermuth ausgelegt, Pension und Protektion zugleich gekostet haben. In seiner gemalten Selbstbiographie lässt er indess statt der Königin einen Kardinal entsetzt zurückfahren.« Aus dieser Gewohnheit, sich selbst Modell zu stehen, die später durch Genellis Armuth zur Nothwendigkeit wurde, entspringt ein Theil der Mängel seiner Kunst: die Monotonie der Köpfe, die übertriebene Bildung von Hand- und Fussgelenken, die formale Leere in Arbeiten grossen Stils. Pecht hat diese Schatten-



seiten der Kunst Genellis, die aus seinem Eigensinn, aus seiner Verachtung aller technischen Kunstgriffe — genau wie bei Carstens — erwachsen sind, stark, vielleicht etwas zu stark hervorgehoben. Nachdem er Genellis Zusammenhang mit Carstens festgestellt, sagt er: »Die unbestreitbare, oft zum Verwecheln grosse Aehnlichkeit rührt zum Theil auch daher, dass er aus denselben Quellen schöpfte wie dieser, d. h. bei der Antike und Michelangelo, Raffael und Giulio Romano. Dem fügt er aber einen Cultus der eigenen schönen Persönlichkeit hinzu, wie er in dieser Art kaum je wieder vorgekommen ist in der Kunstgeschichte, selbst nicht bei Rembrandt. Wir sehen Genelli selbst fast auf jedem Bilde, bald als Herakles, bald als Jupiter oder selbst als Dämon. Merkwürdig und bedauernswerth ist, dass sich auch kaum irgend eine andere Fortentwicklung bei ihm zeigt als in der Erweiterung des Stoffkreises. . . . Weiter fällt uns auf, dass Genelli dem Leben, der unmittelbaren Betrachtung der Natur verhältnissmässig weniger als der anderer Kunstwerke verdankte, er giebt selten Kunst aus erster Hand, und darum konnte sie auch niemals eigentlich lebendig werden, fortzeugend wirken. Damit hängt zusammen, dass seine Menschen fast alle possiren, kein Moderner hat der schönen Linie solch ungeheure Opfer gebracht. Natürlich folgt daraus, dass sie selten so recht bei dem sind, was sie gerade thun. . . . Durch die sorgfältige Austilgung aller Individuellen, die ihm eigen, entsteht überdies eine ermüdende Monotonie in den Köpfen, wir bleiben da ewig auf ein halb Dutzend Masken beschränkt, die beständig wiederkehren. Ohne Zweifel trug dazu Genellis Armuth sehr viel bei; denn da dieser unbeugsame Charakter sich durch sein schroffes Wesen\*) bald alle Hilfsquellen abgeschnitten, so besass er auch nicht mehr die Mittel, um sich Modelle zu halten, und konnte die Natur nur noch an sich oder im Fluge studiren. Dies verschuldet wohl auch die Mangelhaftigkeit seiner artistischen Bildung; gleich Carstens vermochte er nicht mehr, als in ziemlich kleinem Maassstabe schwach modellirte und kolorirte Zeichnungen auszuführen; wie er ein grösseres Format annimmt, wird er leicht leer, versteht die Formen nicht auszufüllen. Gemalt hat er offenbar selten oder gar nie nach der Natur, es noch weniger gelernt, als alle seine deutschen Zeitgenossen.« Was Genelli aber über Carstens hinaushebt und ihn als eine höhere Entwicklungs-

\*) Charakteristisch für die Schroffheit Genellis ist ein (noch nicht veröffentlichter) Brief aus Rom an den Direktor der Berliner Kunstakademie G. Schadow. Die Akademie hatte ihm für eine Zeichnung zwanzig Thaler übersandt, und voll Entrüstung über ein so armseliges Honorar richtete er an Schadows Adresse eine Fülle von Grobheiten, indem er u. a. sagte, er würde die zwanzig Thaler, um sich die Mühe des Zurücksendens zu ersparen, seinem Bartkratzer schenken. (Mittheilung von Dr. von Donop.)



stufe dieser klassizistischen Richtung erscheinen lässt, das ist der grössere Reichthum an Phantasie, an poetischer Erfindungskraft, die Fähigkeit, eine grosse Anzahl von Figuren zu einer dramatisch bewegten, von edlen Linien begrenzten Komposition zu vereinigen, und ein höher ausgebildetes Schönheitsgefühl. Nicht Dionysos allein, auch Amor und die Grazien schweben über seinen Schöpfungen.

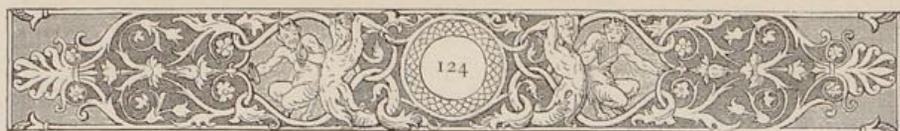
In Rom kam er freilich noch nicht dazu, seine Vorzüge öffentlich zu entfalten. Wohl schuf er eine grosse Anzahl von Entwürfen, die er zum Theil nachmals ausführte; an einer öffentlichen Ausstellung betheiligte er sich jedoch nur ein einziges Mal; im Jahre 1829, als die in Rom lebenden deutschen Künstler zu Ehren der Anwesenheit des preussischen Kronprinzen eine Ausstellung im Palazzo Caffarelli veranstalteten. Genelli war auf derselben mit einem Aquarell »Simson und Delila« vertreten, vermuthlich demselben, welches sich jetzt im Besitz des Herrn Dr. H. Brockhaus in Leipzig befindet. Es ist nach Jordans Beschreibung »eine figurenreiche Komposition voll dramatischen Lebens und reicher Charakteristik, von herber, stellenweise fast äginetischer Stilisirung und trockener ernster Farbe, eine Erscheinung, die wie eine Physiognomie fremder Race aus allem Gleichzeitigen herausschaut, jedenfalls aber trotz ihrer Mängel eine un-gemeine Auffassung der Formen und ausgeprägten Sinn für die maassvolle Wirkung der Freskotöne bekundet.« Reicher als in Kompositionen war seine Produktivität in Karrikaturen, »die meist von lukianischer Kühnheit, immer aber geistreich, zündende Wirkung hervorbrachten.« Durch solche Karrikaturen soll er sich die Gunst König Ludwigs von Bayern, bei welchem sich Cornelius deshalb auch nicht für ihn verwenden wollte, und diejenige des preussischen Gesandten von Bunsen verscherzt haben. Wir haben aus seinen Aeusserungen gesehen, wie wenig sich Genelli aus Gunstbezeugungen machte, wenn er dafür seine Individualität unterdrücken sollte. Unter solchen Verhältnissen führte er in Rom ein armseliges Dasein. Aber die Armuth drückte ihn nicht, da seine Begeisterung ihm über alle Mühsale seiner Existenz hinweghalf. Anfangs ziemlich vereinzelt lebend, fand Genelli später in Rahl, Brugger, Preller\*) u. a. Gesinnungsgenossen, welche sein Streben zu schätzen wussten und mit denen er einen lebhaften Verkehr unterhielt. Preller, mit welchem er an seinem Lebensabende in Weimar wieder zusammentraf, sagt von ihm in seinen Aufzeichnungen: »Ganz in seine Darstellungen der griechischen Götter- und Heroenwelt versenkt, hielt er sich von der herrschenden Schule der christlichen Kunst fern und beschränkte Umgang

\*) O. Roquette, Friedrich Preller. Frankfurt a. M. 1883 S. 66.



und Neigung auf wenige jüngere Leute. Für Cornelius empfand er nie eine rechte Sympathie. Genellis herrliche Kompositionen wurden schon damals von Jung und Alt bewundert.« Zu den Bewunderern gehörte auch Dr. H. Härtel, ein reicher Kunstfreund aus Leipzig, der sich in seiner Vaterstadt ein Haus im römischen Stil erbaut hatte, in welchem, ganz wie es zu Rom in der Casa Bartholdi geschehen, einige Räume künstlerisch ausgeschmückt werden sollten. In erster Linie wurden Koch und Genelli dazu ausersehen. Während Dr. Härtel von ersterem nur Entwürfe und Aquarelle erlangen konnte, begab sich Genelli auf seine Einladung 1832 nach Leipzig, um, wie es anfangs verabredet worden, einen Saal mit Darstellungen aus der Odyssee auszumalen. Die Hoffnungen, welche von beiden Seiten an diesen Auftrag geknüpft wurden, sollten sich nicht erfüllen. Der Auftraggeber hatte geglaubt, dass es nur einer grossen Aufgabe bedürfte, um Genellis glänzende Begabung zur Entfaltung zu bringen; aber an letzterem rächte sich der Mangel systematischer Schulung und technischer Kunstübung ganz wie bei Carstens, und er kam trotz der phantasievollsten Entwürfe nicht von der Stelle, sobald er sich an die Ausführung im Grossen machte. Eine kleine Differenz, die aber durch das Entgegenkommen Härtels beigelegt wurde, entstand schon von vornherein daraus, dass Genelli statt der Episoden aus der Odyssee eine Reihe von Kompositionen ausführen wollte, welche Thaten der olympischen Götter zum Gegenstand hatten. Derartige Kompositionen hatte er nämlich schon in Rom begonnen und ausgeführt, darunter einen »Raub der Europa« und einen »Herakles Musagetes bei Omphale«, und diesen Cyklus wollte er weiter fortsetzen. Da Härtel sich schliesslich damit einverstanden erklärte, entwarf Genelli ein Deckenbild, auf welchem Dionysos unter den Musen dargestellt war, und eine Reihe anderer Skizzen. Bei der Ausführung stellten sich ihm unerwartete Schwierigkeiten in den Weg, die schliesslich zu einem Bruche mit Härtel führten. Nach brieflichen Aeusserungen Genellis\*) hielt sich dieser frei von aller Schuld. In einem Briefe vom Mai 1834, in welchem er Reinhart von dem Unterbleiben der Arbeit in Kenntniss setzte, gab er als Ursache an, dass er dem Doktor zu kostbar zu erhalten wäre. »Ich bot mich an, das Ganze unentgeltlich zu malen; dies beleidigte den Stolz dieses Mannes; so ist denn kein Mittel, als dass ich mich in Geduld füge.« Und in einem zweiten Brief schreibt er voll Entrüstung: »Soviel nur, dass der ein Schurke oder Uebelunterrichteter ist, der da glaubt, dass ich auch nur die allergeringste

\*) Mitgetheilt von O. Baisch, Johann Christian Reinhart und seine Kreise, Leipzig 1882 S. 292. S. 295.



Schuld an diesem Zufall habe.« Nach anderen Mittheilungen wurde das Stocken durch äussere Ursachen, durch Genellis geringe Uebung in der Freskotechnik, durch den Mangel an geeigneten Modellen u. s. w. veranlasst. Der Besteller verlor schliesslich die Geduld und entzog dem Künstler seine Unterstützung, worauf Genelli klagbar wurde, schliesslich aber den Prozess verlor, weil das Recht nicht auf seiner Seite war. Indessen sollten die für Dr. Härtel angefertigten Entwürfe nicht ganz verloren gehen, da er einige derselben fünf und zwanzig Jahre später in veränderter Gestalt für den Grafen von Schack in Oel ausführte. Er musste nun wiederum in Leipzig durch Anfertigung von Zeichnungen einen mühevollen Kampf um seine Existenz führen, nur aufrecht erhalten durch die treue Liebe und hingebende Sorge einer schönen Frau, mit welcher er sich in Leipzig verheirathet hatte.\*) Unablässig bestrebt, aus der ihm verhassten Stadt herauszukommen, machte er schliesslich einen Versuch, durch Cornelius' Vermittlung eine Bittschrift an König Ludwig gelangen zu lassen, von dem er sich eine Unterstützung erbat, um nach Rom zurückkehren zu können. Es heisst, dass Cornelius diese Bittschrift gar nicht an den König abgegeben hat, weil er die Erfolglosigkeit derselben voraussah. Dagegen scheint er Genelli eine Betheiligung an den Fresken in der Ludwigskirche angeboten zu haben, und daraufhin begab sich Genelli 1836 nach München, weniger in der Absicht, auf Cornelius' Anerbieten einzugehen — »das war nichts für mich!« äusserte er später — als in der Hoffnung, in dem lebhaften Kunstleben Münchens auch Raum für sich und Absatz für seine Schöpfungen zu finden.

Auch in dieser Hoffnung sollte er sich getäuscht sehen. Es war ein zwanzigjähriges Martyrium, welches er in München durchzumachen hatte. Mit König Ludwig soll er es gleich anfangs dadurch verdorben haben, dass er bei dem ersten Besuche des Königs in seinem Atelier auf dessen Frage, woran er arbeitete, geantwortet hätte: »An dem Leben eines Wüstlings.« Das hatte seine Richtigkeit; aber der König sah darin eine boshafte Anspielung auf seine Person. Der aus achtzehn Blättern bestehende Cyklus »Aus dem Leben eines Wüstlings« entstand im Jahre 1840, und wenig später (1842—1843) wurde auch die Bilderreihe »aus dem Leben einer Hexe« ausgeführt. Bei der Anfertigung dieser Cyklen scheint ihn der Gedanke an eine Vervielfältigung durch Stich oder Steindruck geleitet zu haben. Vielleicht hatten ihn die Kunstverleger, welchen

\*) Eine unbefangene Betrachtung der Differenzen Genellis mit Dr. Härtel hat es wahrscheinlich gemacht, dass das Liebesverhältniss des Künstlers das meiste dazu beigetragen hat, dass er seine Arbeit vernachlässigte und schliesslich die Lust daran verlor. Soviel ist jedenfalls sicher, dass Genelli die Schuld an dem Bruche trug. (Mittheilung von Dr. von Donop.)



er Einzelblätter zur Reproduktion anbot, darauf aufmerksam gemacht, dass das Publikum grösseren Gefallen an cyklischen Kompositionen fände. Vielleicht hat ihn aber auch seine Beschäftigung mit den Illustrationen zu Homer und Dante, die noch in die römische Zeit zurückreicht, auf die epische Entwicklung eines Charakters geführt. Wenn man von der Abbildung der Komposition »Loth in Zoar« absieht, welche nach einem Aquarell Genellis 1839 in Marggraffs Jahrbüchern veröffentlicht wurde, und von einer Anzahl von Kompositionen verschiedenen Inhalts, welche 1840 in Stichen von Schütz herauskamen, sind die 1844 erschienenen »Umrisse zum Homer« das erste grössere Werk Genellis, das weiteren Kreisen bekannt wurde\*). Sie zeigen am deutlichsten den Anschluss an Carstens, verrathen aber doch bereits, dass Genelli auf eine lebhaftere Bewegung, auf das Dramatische hinaus wollte. Wo er es nur vermochte, suchte er sich vom Dichter unabhängig zu machen, so sehr ihn auch die homerische Welt gefangen hielt. Es war ihm weitaus willkommener, wenn er sich von den Worten des Dichters entfernen und, in dessen Geiste weiter dichtend, seiner eigenen Phantasie folgen konnte. So erwuchs aus der Beschäftigung mit Homer eine Reihe von Kompositionen mythologischen und heroischen Inhalts, als deren Schlussstein man die figurenreiche Zeichnung »Homer dem griechischen Volke seine Gesänge vortragend« (Karton im Museum zu Weimar) bezeichnen darf, deren erster Gedanke in die römische Zeit (Federzeichnung in der Berliner Nationalgalerie) zurückreicht. Die Geberden sind leidenschaftlich bis zur Uebertreibung, und in den Zuhörern verschiedenen Alters und Geschlechts sind die Empfindungen, welche der Vortrag der Gedichte in ihnen erweckt, nicht nur mit grosser Schärfe zum Ausdruck gebracht, sondern gewissermassen in einer statuarischen Pose versinnlicht. Offenbar durch Carstens angeregt, wollte Genelli beweisen, dass er durch seine überlegene Kunst der Komposition und Kraft der dramatischen Darstellung auch zu grösserer Wirkung gelangen konnte. Der Gedanke, einen durch Heldenkraft, Geist oder Kunst ausgezeichneten Mann auf eine Umgebung verschiedenartiger Geschöpfe wirken zu lassen, war ihm äusserst sympathisch. Für das Härtelsche Haus hatte er bereits einen Herakles Musagetes bei Omphale entworfen. Aus demselben Gedankengange erwachsen später die zum Theil in Aquarell für Baron Sina in Wien ausgeführten Kompositionen »Aesop seine Fabeln erzählend«, »Sappho vor den Frauen« und »Apollo unter den Hirten singend«. Bei einer so mächtigen schöpferischen Begabung war Genelli daher auch weniger glücklich in Illustrationen zu

\*) Neue Ausgabe von E. Förster. Stuttgart 1866.



Dichtungen als in freien Schöpfungen, und dadurch erhebt er sich weit über Carstens, dem es nicht vergönnt war, sich vom literarischen Stoffe zu befreien. Genellis Illustrationen zu Dante (1847—1852), welche in neuer Ausgabe 1865 erschienen sind, beweisen trotz der rhythmischen Komposition und der Eleganz der Umrisslinien, dass Genelli ebenso wie Carstens zu tief in der antiken Anschauungsweise wurzelte, um der Gedankentiefe der »göttlichen Komödie« gerecht zu werden, wenngleich er ein leidenschaftlicher Bewunderer des Florentiners war. Dass Genelli wirklich eine hohe dichterische Kraft besass, erhellt aus den beiden Tragödien des Wüstlings und der Hexe, die sich zwar in ihrer Idee an Don Juan und Faust anlehnen, in den Einzelheiten aber frei erfunden sind. In dem »Leben eines Wüstlings« wird nach dem bekannten Bibelspruche in einer Reihe ergreifender Schilderungen gezeigt, wie »die Sünde den Tod gebiert.« Der Künstler begleitet den Wüstling von Frevel zu Frevel, bis ihn endlich die Nemesis in Gestalt seiner schmachlich misshandelten Frau erreicht und die Dämonen den Sünder zur Hölle führen. Das »Leben eines Wüstlings« war nicht von vornherein für die Vervielfältigung bestimmt. Die ersten Zeichnungen wurden 1841 vom Prinz-Gemahl Albert von England angekauft. Trotzdem Genelli in der klassischen Formen- und Ideenwelt lebte und webte, ist es ihm dennoch gelungen, auch den Geist der Romantik, wenigstens wie er damals verstanden wurde, in seine Kompositionen zu zwingen. Selbst in den Kostümen und Rüstungen der Männer hat er seinen klassischen Neigungen grosse Opfer gebracht, wenngleich man von ihm natürlich keine historische Treue im modernen Sinne erwarten darf. Blätter wie z. B. die Gefangennahme des Wüstlings und das frevelhafte Gelage beim Gewitter haben durchaus dasselbe romantische Gepräge wie die gleichzeitigen Historien- und Genrebilder der Düsseldorfer. Eine Wiederholung (1850—1856 entstanden) kam in den Besitz von Brockhaus in Leipzig, nach welcher 1866 achtzehn Lithographien von Koch erschienen, ein drittes Exemplar (nur noch 8 Blätter enthaltend) in das Städelsche Museum nach Frankfurt am Main und ein viertes, welches dem Brockhausschen als Vorbild gedient hat, in die Berliner Nationalgalerie. Das »Leben einer Hexe«, welches in Stichen von Merz und Gonzenbach 1847 erschien — die Originalzeichnungen befinden sich in der Berliner Nationalgalerie — ist nicht eigentlich die Schilderung der Unthaten einer Zauberin im mittelalterlichen Stile. Genelli hat auch diesen Stoff tragisch vertieft. Er erzählt, wie ein kleines Mädchen von einer Hexe geraubt, von dieser in allen Lastern aufgezogen, schliesslich aber, als sein besseres Selbst erwacht, durch wahre Liebe entsündigt und entschönt wird. Ihr Geliebter, ein jüdischer Jüngling, findet



beim Schatzgraben seinen Untergang. Sie selbst wendet sich von dem sündhaften Treiben ab, und als nach ihrem Tode der Teufel und die alte Hexe, ihre Erzieherin, um ihren Besitz streiten, erscheint am Himmel ein Regenbogen zum Zeichen, dass die Entsühnte der Endlichkeit und dem Sündenpfehl entrückt ist. Diese Hexe ist, wie sie Jordan treffend charakterisiert hat, »eine Art weiblicher Faust, die mit unbändigem Trieb geschlagene Seele, deren Geschick in der Poesie der Sünde aufgeht, ein Gebild mittelalterlicher Mythologie, in der Formensprache der Antike geläutert, durch die menschlich-christliche Idee der Liebe gelöst.« Der dritte bereits erwähnte Cyklus Genellis »Aus dem Leben eines Künstlers« erschien erst im Jahre seines Todes. Außerlich und innerlich Erlebtes, Schicksale und Empfindungen mit einander verbindend giebt diese Bilderreihe gewissermaßen eine Selbstbiographie Genellis, in welcher zugleich die Quintessenz seines künstlerischen Vermögens zusammengefasst wird und die Durchgangsstadien bis zum Höhepunkte seiner Entwicklung fein charakterisiert werden. Köstliche Genrebilder aus dem Familienleben, die noch an die gemüthvolle Kunst der letzten Zopfzeit, an Chodowiecki und ähnliches, erinnern, beginnen den Cyklus. Dann folgen die Lehrzeit bei Bury, dem der junge Genelli wegen seines schönen Körpers als Amor Modell stand, das Ringen nach dem Idealismus, wobei der Künstler die Rolle eines Herkules am Scheidewege spielt, die Studienjahre in Rom, während welcher Genelli an seinem nackten Körper mit der Ilias in der Hand studierte, und die Jahre in München, wo Genelli auch anatomische Studien trieb. Den Schluss des Cyklus bildet die schon erwähnte Apotheose der Idealisten: auf der einen Seite Carstens, Koch, Maler Müller als die Schutzpatrone des Genellischen Hauses, auf der andern die vier Genellis bis auf den jüngsten Camillo. Ein vierter und fünfter Cyklus, die Geschichte einer Feenkönigin und die verschiedenen Gattungen der Musik darstellend, sind nicht veröffentlicht worden. Sie befinden sich in dem künstlerischen Nachlasse Genellis, welchen die Wiener Kunstakademie auf Veranlassung C. von Lützows erworben hat. Vierunddreissig Genellische Kompositionen sind auch in dem Sammelwerke »Satura« 1871 reproduziert worden.

Es ist schwierig, die Zeichnungen Genellis nach rein stilistischen Merkmalen chronologisch zu fixiren. Jordan hat bereits darauf hingewiesen, dass man bei der Betrachtung seiner Kompositionen, von denen etwa die Hälfte der Zeit des römischen Aufenthalts angehört, fast nur den Eindruck der Entwicklung in die Breite gewinnt, »so unverändert blieb sein künstlerisches Wollen sich selbst treu.« Nur sein Briefwechsel mit Rahl, welcher, soweit ihn L. v. Donop bekannt gemacht hat, die Jahre 1851—1865



umfasst, und die Erinnerungen des Grafen v. Schack geben einige Auskunft über die Entstehungszeit von mehreren seiner Werke. Rahl war Ende 1848 nach München gekommen und hatte sich bald eng an seinen alten Freund Genelli angeschlossen, mit welchem er schon in Rom intimen Verkehr gepflogen hatte. Nach zweijährigem Aufenthalt in München war Rahl nach Wien berufen worden, und damit hebt der Briefwechsel an, aus welchem nicht nur die Misère heraustönt, mit welcher Genelli in München unablässig zu kämpfen hatte, sondern auch der männliche Muth, der ihn alles Elend ertragen liess. Durch Rahls Vermittlung suchte Genelli in Wien Käufer für seine Kompositionen zu finden. Er schickte an den Freund den Cyklus von achtzehn Zeichnungen zum »Wüstling«, die beiden schon erwähnten Darstellungen des Homer und des Aesop im Kreise ihrer Zuhörer, die heilige Familie auf der Flucht nach Aegypten, »wo musicirende Hirten dem göttlichen Kinde ihre Adoration bezeigen«, und eine »Ruhe auf der Flucht«, wo die Eltern in Schlaf versunken sind und das Christkind von singenden Engeln unterhalten wird. Die beiden letzteren Zeichnungen waren nach seiner eigenen Angabe die ersten »christlichen Kompositionen«, die er »bis dato machte«, und er war sehr erfreut, als Rahls Urtheil darüber günstig ausfiel und nur einige perspektivische Mängel rügte. Leider gelang es nicht, in Wien eine von den Zeichnungen Genellis zu verkaufen, was ihm Rahl mit dem Bedauern meldete, »geboren zu sein, zu einer Zeit, wo nur das Platte und Ordinäre regiert.« Obwohl Genelli, wie er kurz vorher geschrieben hatte, verdammt war, »in ewiger Geldverlegenheit zu leben«, wurde seine Schaffenskraft dadurch nicht lahm gelegt. In das Jahr 1852 fallen »Sisyphus, der den Tod fesselt«, »Sisyphus vom Todeshermes bei einem Gastmahl abgeholt«, »Ludwig der Eiserne von Thüringen, wie er mit den vor einen Pflug gespannten Adligen ein Feld umpflügt«, vier Kompositionen aus der Prometheusmythe, »Bacchus entführt die Gattin Vulkans«, eine »Kentaurenfamilie«. Als Genellis Noth immer grösser wurde und die Bemühungen seiner Freunde, ihm auswärts ein Lehramt zu gewinnen, vergeblich waren\*), sah er sich genöthigt, ältere Kompositionen für Kunsthändler neu zu bearbeiten und

\*) Im Jahre 1845 war eine Professur an der Akademie in Dresden frei geworden, und deshalb verwendete sich M. von Schwind, auch ein Freund Genellis, sehr warm für den letzteren bei dem Bildhauer Rietschel. »Es ist eine Schande für ganz Deutschland,« schrieb er an ihn, »dass ein Mann von so unglaublichem Talent an der Grenze der äussersten Noth hinleben muss. Hat das sollen sein angeborenes Uebermaass von Kraft, das sich oft wie Unbändigkeit mag ausgenommen haben, in die Grenzen der Friedlichkeit und Liebenswürdigkeit zurückführen, so könnte es jetzt immerhin ein Ende finden; denn von seiner sprudelnden Jugend sprudelt nur mehr sein Talent, und das in der schönen Begrenzung des Studiums und der Bildung.« Zeitschrift f. bildende Kunst Bd. XI. (1876) S. 21.



verkaufsfähig zu machen. Bis zu seiner Uebersiedelung nach Weimar ist nur noch im Jahre 1857 einmal die Rede von »den Situationen aus dem Leben eines Künstlers — eigentlich meine eigenen Erlebnisse«, an welchen Genelli damals arbeitete.

Graf Schack hat in dem fesselnden und an intimen Zügen aus dem Leben des Künstlers reichen Buche, welches er über die Entstehung seiner Gemäldegalerie geschrieben <sup>\*)</sup>, erzählt, wie er durch den Landschaftsmaler Charles Ross aus Holstein († 1858) die Bekanntschaft Genellis machte, von dem er bis dahin noch nichts gesehen, sondern nur überschwängliches Lob seiner Freunde gehört hatte. »Ein schon bejahrter Mann von stattlicher Figur und imposanten Gesichtszügen empfing uns und öffnete uns bereitwillig seine übervollen Mappen. Schon die erste der Zeichnungen, welche sie enthielten, erregte mein Erstaunen, und dieses wuchs mit jedem neuen Blatte, das ich betrachtete. Jedem der Blätter war das Gepräge eines mächtigen Geistes unverkennbar aufgedrückt, und ich konnte nicht zweifeln, der Künstler, welcher so bescheiden und anspruchslos in ärmlicher Umgebung vor mir stand, sei einer jener grossen Genien, wie sie selten im Laufe der Jahrhunderte erscheinen, und denen man nur mit Ehrfurcht nahen darf. Aus seinen mythologischen Zeichnungen lachte mir ein ganzer Olymp von göttlichen Gestalten in himmlischer Lebensfülle entgegen, während seine biblischen Kompositionen mich bald mit den Schauern göttlicher Erhabenheit erfüllten, bald mit unwiderstehlichem Reize in die alttestamentliche Patriarchenwelt und unter die heiligen Gestalten des Hirtenlandes Kanaan führten. Alles erschien mir als aus einem gewaltig schaffenden Naturgeist hervorgegangen, der sich durch keine berechnende Kunst ersetzen lässt und die Pygmäenwerke der Gegenwart, vor denen die Menge gaffend steht, so weit überragt, wie der Riesentempel von Karnak einen modernen Backsteinbau. Die Schöpfungen Genellis bemächtigten sich meiner in so wunderbarer Weise, dass ich, überwältigt von dem ersten grossen Eindruck, geblendet von dem Reichthum der in ihnen sich aussprechenden Erfindungskraft, erst einiger Zeit bedurfte, mich zu sammeln. Wohl kam mir, als die Mappen geschlossen waren und ich in den nächsten Tagen das Geschaute ruhig in meinem Geist zu verarbeiten suchte, der Gedanke, ich sei durch die erste Betrachtung zu einer Ueberschätzung fortgerissen worden; allein bald, wie ich zu dem Meister wiederkehrte und meine Besuche täglich erneuerte, bestätigte sich die erste Wahrnehmung nicht nur, sondern steigerte sich noch in hohem Grade. Je häufiger und länger

<sup>\*)</sup> A. F. Graf v. Schack, Meine Gemäldesammlung. Stuttgart 1881 S. 9. ff.



ich die schon gesehenen Kompositionen prüfte, desto mehr wuchs meine Bewunderung, und als mir dann in unerschöpflichem Reichthum immer neue herrliche Zeichnungen vor Augen traten, konnte ich für dieselben kaum noch ein Maass finden. Zunächst drängte sich mir nun die Erwägung auf, wie es doch möglich gewesen, dass von einem Manne, der so Ausserordentliches hervorzubringen vermocht, bisher keine Kunde zu mir gedrungen sei. Ich meinte, seine Produktionen, ja schon die jugendlichsten, unvollkommensten derselben hätten Aufsehen in ganz Deutschland erregen, die Zuschauer auf den Ausstellungen hätten sich begierig um dieselben drängen, die Kunstfreunde um deren Besitz wetteifern müssen. Statt dessen erfuhr ich — aber nicht von dem Künstler selbst, denn er war zu stolz, um zu klagen —, dass Genellis ganzes bisheriges Leben von Verkümmern, Entbehrung und traurigen Erfahrungen aller Art getrübt gewesen sei. Kein Sonnenstrahl des Ruhms war auf dieses Haupt gefallen; das deutsche Volk hatte einen seiner edelsten und grössten Söhne, auf den es hätte stolz sein müssen, nicht nur darben lassen, sondern ihm in Spott und Verhöhnung den Schwamm mit bitterer Galle gereicht. In einem kleinen, sehr engen Kreise allein war seinen Kompositionen Anerkennung zu Theil geworden, jedoch der Ertrag hatte für ihn kaum ausgereicht, um die elementarsten Bedürfnisse des Lebens damit zu bestreiten. Ross theilte mir mit, Genelli sei oft in solcher Armuth gewesen, dass es ihm an Mitteln gefehlt habe, sich Papier und Bleistift zu kaufen.« Dieses Bild der Armuth wird noch durch einige von Pecht mitgetheilte Züge vervollständigt. Genelli wohnte am Stadtgraben in der Nähe des Sendlingerthores »in einer so ärmlichen Wohnung, dass nur der Zauber seines Talents diese niederen und finsternen Räume auslichten konnte. Vor sich die Bäume des Grabens, hinter ihnen die alten Stadtmauern und ein paar Kirchthürme war der einsame Ort, fern von allem Geräusch, doch sehr geeignet, sich in alte Zeiten zu versenken und den Raum mit fremdartigen Gestalten zu bevölkern. Ein grosser tannener Tisch war sein ganzer Apparat, die weissen Wände leer, das öde, in so grenzenlosem Kontrast zu den heutigen, mit allem Raffinement ausgestatteten Ateliers stehende Gemach erinnerte ganz auffallend an Goethes Arbeitszimmer. Es harmonirte ganz und gar mit dem, was darin entstand; denn gerade die malerischen Kontraste, der Reichthum von kleinen Reizen, das Kolorit nicht nur, sondern auch die Spiele des Lichts sind ja das, worauf man bei Genellis Kunst gänzlich verzichten muss. Bei aller echten Grösse wird sie doch in jedem Sinne durch das Nackte charakterisirt, so dass einem gar kein Widerspruch auffiel, wenn er seine Mappen öffnete und die weissen Blätter auf den Tisch legte, während



der Reichthum moderner Ateliers die Armuth dessen, was auf der Staffelei steht, oft nur um so auffallender erscheinen lässt.« Genelli liess sich durch seine Armuth nicht zu Boden drücken. Im Verkehr mit dem Maler Gisbert Flüggen, mit dem Bildhauer Brugger, mit Paul Heyse, Emanuel Geibel und Julius Grosse widmete er sich gern dem Dienste des Sorgenbrechers Lyäos, den er in seinen Zeichnungen so oft verherrlicht hatte. Paul Heyse hat diesen fröhlichen Zusammenkünften in seiner Novelle »Der letzte Centaur« ein literarisches Denkmal gesetzt.

Indem Graf Schack seine Begeisterung für Genelli dadurch bethätigte, dass er ihm sofort einen Auftrag ertheilte, trat zum ersten Male eine glückliche Wendung in dem Leben des Künstlers ein, leider, wie er seinem Freunde Rahl klagte, »etwas zu spät«, aber immer noch so zeitig, dass er eine Reihe von Werken schuf, durch welche seine künstlerische Bedeutung für immer begründet worden ist. Graf Schack bestellte zunächst die Ausführung eines die »Vision Ezechiels« darstellenden Entwurfs in Aquarell, und schon dieser erste Versuch glückte dergestalt, dass Graf Schack bald darauf eine zweite Bestellung machte. In der That braucht Genellis Komposition den Vergleich mit Raffaels kleinem Gemälde im Palazzo Pitti zu Florenz nicht zu scheuen. Während Raffael seinem Gottvater den Typus eines heidnischen Jupiters verliehen, hat sich Genelli nach dem Vorbild Michelangelos enger an den alttestamentlichen Charakter Jehovahs angeschlossen. Bei Raffael, der sich an die Worte des Propheten hielt, hat die Komposition etwas gezwungenes und unklares. Diese Unklarheit hat Genelli glücklich dadurch vermieden, dass er auch die drei thierischen Symbole der Evangelisten anthropomorphisirte, d. h. dass er thierische Köpfe auf menschliche Leiber setzte. So hat die Komposition sowohl an Verständniss als an Einheitlichkeit gewonnen. Die vier Gestalten, welche den Wagen Jehovahs durch die Wolken tragen, erscheinen wie erhabene Dämonen, die über das Maass des Irdischen hinausgewachsen sind. Mit Recht hat Graf Schack darauf hingewiesen, dass es »eine ungeheure schöpferische Kraft erfordert, um die Thierköpfe mit den Menschenleibern so organisch zu verschmelzen, dass man von ihrer Existenz überzeugt wird.« Durch die Bildung von antiken Kentauren- und Satyrngestalten hatte Genelli eine gute Vorschule gehabt, um solches zu vollbringen. Schack ist auch weiter darin im Recht, dass er diese Komposition Genellis mit den »apokalyptischen Reitern« des Cornelius in eine Linie stellt. Obwohl jene zweite Bestellung »der Raub der Europa«, welche Graf Schack ebenfalls aus den vorhandenen Entwürfen und zwar zur Ausführung in Oel auswählte, so recht dem Geiste Genellis entsprach, überkam diesen doch bei der Arbeit Kleinmuth und



Niedergeschlagenheit. Die Technik der Oelmalerei war ihm stets fremd geblieben, und so verursachte ihm das Kolorit grosse Schwierigkeiten, die jedoch durch die guten Rathschläge seines Freundes Rahl gehoben wurden. Den Karton (im Besitz der Berliner Nationalgalerie) vollendete er bereits 1857, das Bild selbst Ende 1858. Angeregt durch eine Idylle des griechischen Dichters Moschus hatte er die Komposition so erweitert, dass Poseidon und sein ganzes Gefolge von Tritonen, Nereiden und Fabelthieren dem mit seiner Beute in die Fluthen springenden Stier das Hochzeitsgeleite geben. Vergebens streckt die Entführte die Hände nach den Gespielinnen aus, welche bestürzt die gesammelten Blumen fallen lassen oder am Ufer rathlos hin- und hereilen. Ueber ihnen sind auf einem Hügel die Gottheiten des Orts gelagert und blicken ernst auf das ausgelassene Getümmel zu ihren Füßen herab. Hymenäos und Eros führen den Stier, und ganz vorn schweben die Musen dem Zuge voraus, um ihm den Weg zu zeigen. Die ganze linke Hälfte der Komposition nimmt Poseidon mit seiner sich lebhaft tummelnden Schaar ein. Er selbst steht mit feierlicher Miene auf seinem Muschelwagen. Desto wilder gebahren sich die Seinigen. Tritonen stossen mit aller Kraft in die Muschelhörner, die Nereiden schwingen sich in leidenschaftlicher Bewegung auf Seepferde und Seeleoparden, und mit ungezügelter Lust tobt das Bacchanal in den Fluthen. Wie bei allen grösseren Schöpfungen Genellis muss man auch bei dieser die Komposition als ein Ganzes betrachten und nicht die Details zergliedern. Wenn man letzteres thut, wird man finden, dass, wie schon früher erwähnt, die Figuren an einer grossen Monotonie leiden, was sich eben daraus erklärt, dass sich Genelli aus Armuth keine Modelle halten konnte und später, als er es vielleicht im Stande gewesen wäre, sich der Arbeit nach dem Modell völlig entwöhnt hatte. Er hatte den Blick dafür verloren und glaubte der Natur entbehren zu können, nachdem er sich eine grosse Fingerfertigkeit erworben hatte. Die Bildung seiner Figuren hat dadurch etwas Conventionelles erhalten, es kehren überall dieselben Gliederformen und dieselben Fehler wieder. So lange die Figuren noch nicht ein gewisses Maass überstiegen, wurden diese Fehler durch den Reichthum an poetischen Gedanken oder durch den dramatischen Schwung der Komposition verdeckt, zumal wenn wie bei dem »Raub der Europa« die Farbe hinzutrat und festliche Heiterkeit über das ganze Bild ergoss. Solche Fehler arteten aber zu Schwächen aus, als er in seinen letzten Lebensjahren eine eigenthümliche Vorliebe für lebensgrosse und sogar überlebensgrosse Figuren fasste. Hier traten die Mängel seiner Ausbildung so klar zu Tage, dass die Wirkung der Komposition dadurch gänzlich



vernichtet wurde. Die »Verheissung der drei Engel an Abraham« in der Galerie Schack ist ein Beleg dafür. Hier kommt noch hinzu, dass die Färbung matt und eintönig ist, weil Genelli schliesslich meinte, ein glänzendes Kolorit »passte für seine Zeichnungen nicht«.

Man wird Genellis Kompositionen am besten würdigen, wenn man sie als Gedichte auffasst, die einer geistvollen Wiedergeburt des Alterthums entsprossen sind. Alle technischen Fragen muss man bei Seite lassen und sich ohne Rücksicht auf sie dem Genusse hingeben, welchen eine schöpferische Phantasie von seltenem Reichthum und ein von reinster Begeisterung erfüllter Idealismus gewähren können. Erst an seinem Lebensabend fand dieser Idealismus Genellis auch eine reale Stütze, welche ihn aller Sorgen enthob. Hatte schon das Vertrauen des Grafen v. Schack und der glückliche Erfolg der »Europa« sein Selbstgefühl gehoben, so wurde ihm auch eine äussere Anerkennung dadurch zu Theil, dass ihn der Grossherzog von Sachsen nach Weimar berief, damit er dort sorgenlos ohne eine Verpflichtung seinem Schaffen leben konnte. Der Grossherzog hatte beschlossen, in Weimar eine Kunstschule zu gründen. Genelli sollte aber seine Kraft nicht dieser Anstalt widmen, wozu er seiner ganzen Natur nach auch gar nicht geeignet gewesen wäre, sondern nur durch sein Beispiel und seine Thätigkeit dem Kunstleben, dessen Aufblühen man erwartete, einen höheren Glanz geben. So traf Genelli, als er im Frühjahr 1859 nach Weimar übersiedelte, wieder mit Preller, dem Freunde seiner Jugend, zusammen, der freilich auch der einzige ihm geistig verwandte Künstler in der neuen Heimath war. Für ihn war jedoch die Hauptsache, dass er eine Reihe von Aufträgen des Grafen Schack von München mit nach Weimar brachte. Einige andere von dem Baron von Sina in Wien hatte ihm sein Freund Rahl vermittelt. Es waren die Aquarellausführungen der schon erwähnten gleichartigen Kompositionen Homer, Aesop, Apoll und Sappho vor einem Zuhörerkreise. Die letzteren waren bereits im Herbst vollendet, und Genelli war sehr glücklich, als Rahl der einen derselben, der Sappho, welche vor einem Landhause sitzend ihren Freundinnen eine Ode vorsingt, volles Lob spendete. Graf Schack überliess für seine späteren Bestellungen die Wahl der Gegenstände dem Künstler selbst, und dieser griff nun auf jene Jugendarbeit zurück, welche ihn zur Rückkehr nach Deutschland veranlasst und ihm dann mehrere Jahre seines Lebens verbittert hatte. Die Skizzen, welche er für einen Saal des Härtelschen Hauses entworfen, begann er nun für den Grafen Schack als Oelgemälde auszuführen. Das erste derselben war »Herkules Musagetes und Omphale«, welches er 1860 in Angriff nahm und bis 1862 vollendete. In der Komposition dieses



Gemälde, welches eine ganze Bilderreihe umschliesst, spricht sich die ursprüngliche dekorative Bestimmung noch am deutlichsten aus. Das Hauptbild ist auf allen vier Seiten von Darstellungen umrahmt, welche den Gedanken der Liebe sowie des idealen und materiellen Lebensgenusses, der dem Cyklus zu Grunde liegt, illustriren. Genellis Phantasie und poetische Gestaltungskraft zeigen sich in diesen Kompositionen von einer so glänzenden Seite, dass man das Gemälde als den Höhepunkt seines Schaffens, soweit es sich in vollständig ausgeführten Arbeiten kundgibt, bezeichnen muss. Wenn man von den durch den Mythos gegebenen Figuren und der Situation »Herakles bei Omphale« absieht, ist das Ganze eine freie Erfindung Genellis. Unter einem mit Weinlaub überzogenen Laubendache, welches von vier die Jahreszeiten personifizierenden Karyatiden getragen wird, sitzt der leierspielende Gott am Rande einer Fontaine. Rechts lauscht Omphale, in tiefes Sinnen verloren, von Amoretten und Satyrn umgeben, den Klängen, welche Herakles den Saiten entlockt. Dieser Gruppe entsprechen auf der andern Seite Bacchus und seine Begleiterinnen. Von draussen blicken bocksfüssige Satyrn und Kentauren herein, und hinter Herakles beugt sich eine Dryade von ihrem Baume herab. Ueberall sind Amoretten vertheilt, auch der Baumnymphe ist einer beigezelt, um darauf hinzuweisen, wie alles Lebende der Allgewalt der Liebe unterthan ist. Während idyllische Anmuth den Grundcharakter dieser Komposition bildet, erfüllt der ausgelassenste bacchantische Taumel den friesartigen Streifen, welcher sich unter dem Hauptbilde als Abschluss hinzieht. Zwei auf Muschelhörnern blasende Kentauren eröffnen den Hochzeitszug des Weingottes, hinter ihnen schweben die Musen, und dann folgt der von vier Kentauren gezogene Wagen des Brautpaars. Hinter ihm wiederum Kentauren und Satyrn, welche des Weines voll ihrem Uebermuth freien Lauf lassen. In diesen Neckereien und Scherzen giebt sich die ganze Fülle des Genellischen Humors kund. Eine köstliche Situation folgt der andern, und dabei sind die kleinen Figuren, die sich grau in grau von blauem Grunde abheben, so geistreich gezeichnet, wie man es bei Genelli nicht häufig findet. Ueber diesem Frieze steigen rechts und links zwei ornamentirte, breite Pilaster auf, in deren Mitte sich Medaillons befinden, in welchen Pans ungestüme Liebeswerbungen dargestellt sind. Oben entspricht dem Frieze eine Reihe von fünf Lünetten mit Eroten, welche vier Zwickel einschliessen, in welchen der Raub des Ganymed und sein Leben im Olymp geschildert ist. Wenn auch Genelli bei der Anordnung dieses Bildercyklus an Raffaels Deckenschmuck in der Farne-sina gedacht hat, so ist er doch kein sklavischer Nachahmer des von ihm hoch verehrten Meisters gewesen. Nur die Eintheilung des die Kom-



position oben abschliessenden Streifens erinnert an die Dispositionen, welche Raffael bei der Ausschmückung der von der Decke herabgehenden Vouten befolgt hat. Im Uebrigen ist Genelli seine eigenen Wege gegangen, weil er den Unterschied zwischen einem Decken- und einem Wandgemälde trotz seines unpraktischen Idealismus scharf und richtig erkannt hat. Er hat die Komposition wie einen Wandteppich behandelt und die Stilmforderungen eines solchen mit feinem Sinne respektirt. Vollkommen berechtigt ist daher, was Rahl an Genelli im Juli 1862 schrieb: »Sie haben eine schwere Aufgabe in der Omphale famos gelöst, diese verschiedenen Bilder so glücklich zu einem verschmolzen, Ruhe und Stimmung so harmonisch verschmolzen, ohne die Einheit zu gefährden, dass ich mich unendlich freute, als ich es so zusammen vor mir sah. Wie schlimm hätte das mit ein wenig Brutalität und sogenanntem verkehrten Effekt werden müssen. Seit der Farnesina ist wohl schwerlich so etwas Originelles gemacht worden.«

Im Sommer 1863 empfing Genelli in Weimar den lange erwarteten Besuch seines Freundes Rahl, der zur Folge hatte, dass sich beide nur enger aneinander schlossen. Genelli arbeitete damals an einem neuen Oelgemälde für den Grafen Schack, der »Schlacht zwischen Lykurgos und Bacchus«, welche nach einer schon früher angefertigten Zeichnung bestellt worden war. Wenn man nicht wüsste, dass Genelli sich schon längere Zeit mit dieser Komposition getragen, würde man glauben, sie sei in der Absicht entstanden, einmal die bacchischen Schaaren, die er auf dem Predellafriese des »Herakles Musagetes« bei fröhlichem Thun geschildert, auch in Wirrwar, Entsetzen und Noth zu zeigen. Betrachtet man die Lykurgoschlacht, so glaubt man, jener Triumphzug des Gottes wäre durch den plötzlichen Ansturm des wilden Thrakerkönigs, auf dessen Streitwagen neben ihm die Siegesgöttin als Wagenlenkerin steht, in plötzliche Verwirrung gerathen. Die Musen und Eros fliegen entsetzt dem Gotte voran, der sich auf den Rücken eines Kentauren geschwungen hat. Der Rossmensch nimmt seinen Weg zum Meere, aus welchem Thetis und die Nereiden emporsteigen, um den Gott und seine flüchtigen Begleiter schützend zu empfangen. Im Vordergrund der Komposition tobt die Schlacht. Bacchantinnen, thrakische Krieger und Kentauren wälzen sich in wüthendem Ringen auf dem Erdboden umher, dazwischen reiterlose Pferde und Panther — ein gewaltiges Schlachtgetümmel, dessen michelangeleske Kühnheit durch die raffaelische Weichheit und Grazie der Umriss gemildert wird. Was dem einen oder dem andern entlehnt ist, wird durch den einheitlichen Zug und den kraftvollen Schwung der Komposition zusammengehalten. Um dieselbe Zeit arbeitete Genelli an



einem Karton aus der Sisyphosmythe, die ihn bereits früher beschäftigt. Hatte er dargestellt, wie es dem klugen Könige von Ephyra gelungen, durch seine List den zu ihm entsandten Todesgott zu fesseln, so dass eine Zeitlang keine Menschen starben, so behandelte er jetzt den Schlussakt des Dramas: die Entführung des Sisyphos durch den Todesgott, welchen Ares befreit hat. Von einem Gastmahle, aus dem Kreise fröhlicher Tischgenossen, welche jetzt von Trauer und Entsetzen erfüllt aufgesprungen sind, wird Sisyphos von dem geflügelten Jüngling mit der gesenkten Fackel, der ihn mit sicherem Griff am Handgelenke festhält, hinausgeleitet. Erschreckt greift der Ueberraschte mit der anderen Hand an die Stirn, noch einen letzten Blick auf die vor ihm in treuer Hingabe knieende Gattin, auf die schöne Welt, die er verlassen muss, werfend. Die poetische Kraft, die aus dieser Szene in den Aeusserungen von Trauer, Wehmuth und verhaltenem Schmerze zu uns spricht, ist wiederum so mächtig, dass wir darüber die formalen Mängel der Darstellung im Einzelnen vergessen.

Vor der Vollendung der Lykurgosschlacht, welche in das Ende des Jahres 1864 fällt, führte Genelli noch jenes bereits erwähnte Gemälde für den Grafen von Schack »Abraham und die Engel« aus. Zugleich reizten ihn aber schon andere Pläne. Rahl hatte in Weimar bei ihm die Anfänge einer grossen Komposition »Bacchus bei den Seeräubern« gesehen, welche gleichfalls für den Münchener Mäcen bestimmt war und die ihn schon in der römischen Zeit beschäftigt hatte, wofür ein aus derselben stammendes Aquarell zeugt, und aus Genellis Briefen geht ferner hervor, dass er an einem Entwurf zu einem Theatervorhang arbeitete, der nicht für einen praktischen Zweck bestimmt war, sondern nur als Staffeleibild für die Schacksche Galerie ausgeführt werden sollte. Da Rahl gerade um diese Zeit an dem Vorhang für das neue Opernhaus in Wien malte, so wurde der Briefwechsel der beiden Freunde dadurch doppelt angeregt. Genellis Theatervorhang zeigt in der Mitte ein von zwei Genien gehaltenes Tuch, auf welchem das Programm der allegorischen Darstellungen darüber und darunter in folgenden Versen ausgesprochen ist:

Der Leidenschaften wüstes Heer, dem Schooss der alten Nacht entstammt,  
Die stille Schaar der Tugenden, vom Licht geboren, lichtumflammt,  
Der Nemesis, des Fatums Walten Ihr schauet hier in Traumgestalten.

Unterhalb dieser Devise sitzt die Nacht, eine ernste Frauengestalt mit entblösstem Oberkörper, welche ihre mächtigen Schwingen über die um sie herum gelagerten Personifikationen des Neids, der Wollust, der Schlemmerei und der Trägheit breitet. Zwei ornamentirte Streifen, in deren Mitte Medaillons mit der Muse der Schauspielkunst und dem Genius der



Natur zur Linken und mit den Figuren von Ernst und Scherz zur Rechten eingelassen sind, rahmen diese Komposition ein. Oberhalb der beiden das Tuch haltenden Genien schwebt der Tag, umgeben von den Tugenden, welche die lichte Seite des menschlichen Charakters repräsentiren, von Liebe, Glaube und Hoffnung, von Weisheit, Gerechtigkeit, Mässigung und Stärke, die man als die sieben Kardinaltugenden bezeichnet. Rechts und links von dieser Gruppe schweben, jener Devise entsprechend, die Nemesis und das Fatum. Nach unten hin wird die Komposition durch eine Predelle abgeschlossen, auf welcher nach einer dem »Don Quixote« entlehnten Idee ein Zug von Gestalten aus bekannten klassischen Bühnenwerken dargestellt ist. »Der Theatervorhang, so schrieb der Komponist Peter Cornelius, ein Neffe des Malers, ist Genellis Grabschrift, er ist sein jüngstes Gericht, er ist seine göttliche Komödie. Hier schiessen alle Strahlen dieses Genius in einen Brennpunkt zusammen. Die Schönheit der Linie, die ihm angeboren, die keusche Poesie der Farbe, die feinste Stilempfindung der Anordnung trifft hier zusammen mit einem erhabenen Geiste, mit einer allen Gipfeln und Untiefen des Lebens abgezwungenen Macht der Charakteristik, mit einer Reinheit der Seele und einer weihvollen poetischen Gerechtigkeit, welche allem Schönen und Grossen, was je gedichtet worden, die Hand reicht. Nacht und Licht als Mittelpunkt, Todsünden und göttliche Tugenden als ihre Sprossen und darunter in bunten Gestalten die Welt der Bretter, welche den Kampf zwischen beiden in poetischer Verklärung der Welt der Wirklichkeit zur Selbsterkenntniss und Läuterung als Spiegel vorhält: das ist der Inhalt eines Bildes, dessen Dichter das tiefste Mark seines Genius mit dem vollen Leben des Dramas durchdringen musste, ehe er dieses Werk zu schaffen vermochte. Im Anschauen dieses einzigen Bildes lösen sich denn auch alle bange Fragen und das irdische Dasein dieses Genius in dem lauten Rufe des Enthusiasmus, welcher seinem unvergänglichen Fortleben gilt.«

»Bacchus unter den Musen« ist das letzte Gemälde, welches Genelli für den Grafen von Schack ausführte, seine letzte vollendete Schöpfung überhaupt. Die gesammte Anordnung deutet noch auf die ursprüngliche Bestimmung der Komposition, nämlich den Deckenschmuck in dem Saale des Härtelschen Hauses zu bilden. Das Gemälde gleicht einem Teppich, dessen vier Ecken, gleichsam als wären sie auseinandergezogen, nicht recht-, sondern spitzwinklig zulaufen. In der Mitte sitzt der jugendliche Gott, mit der ausgestreckten Linken die weingefüllte Schale erhebend. Zu seinen Füßen ruht sein Panther, und in zwei Gruppen umgeben ihn die neun pierischen Schwestern, vier auf dem Erdboden vor dem Gott



gelagert, die andern fünf hinter ihm sitzend und stehend, jede durch Haltung, Gesichtsausdruck oder Geberde aufs feinste charakterisirt. Die erlesene Gesellschaft schaut einem Tanze zu, welchen der fettwanstige Silen und Amor ausführen, während der hinter ihnen schwebende Komos das Tamburin dazu schlägt. Ueber Bacchus ist zwischen zwei Bäumen ein Tuch wie eine Hängematte ausgespannt, und in ihr ruht Zephyr, der ebenfalls dem Tanze zuschaut. Ein Fries von elegant komponirtem Rankenwerk, welcher an den Ecken durch vier Grisailen unterbrochen wird, umgiebt diese Darstellung. In den Grisailen sieht man, wie Bacchus einen Triton erschlägt, der eine Jungfrau rauben will, wie der auf einem Kentauren reitende Weingott den Thrakerkönig Lykurgos mit einem Thyrsos niederstreckt, wie er seiner auf einem Panther reitenden Ariadne voraufschwebt und wie er den aus dem Olymp gestossenen Hephästos auf einem geflügelten Esel wieder emporführt. Eine Episode aus dem Bacchusmythos war auch der letzte Vorwurf, an welchem er arbeitete. Nach der sechsten der unter dem Namen des Homer gehenden Hymnen wollte er »Bacchus unter den tyrrhenischen Seeräubern« darstellen und zwar den Moment, wo der auf dem Schiff gefangen gehaltene Gott seine Macht an den Räubern übt und diese als Delphine verwandelt in das Meer springen. Wie die meisten Schöpfungen des Künstlers reicht auch die Entstehung dieser im Aquarellentwurf bis in die römische Zeit zurück, welche für Genelli die Zeit des Einsammelns von Schätzen war, von denen er sein Leben lang zehren konnte. Zu dem ihm von Schack übertragenen Bilde hat Genelli nicht einmal den Karton beendigen können. Die unvollendete Arbeit befindet sich im Museum zu Weimar. Am 13. November 1868 rief ihn der Tod ab, nicht aber wie seinen Sisypnos vom Gastmahle, sondern von der Arbeit, in welcher der siebzigjährige Greis den einzigen Trost gefunden, nachdem ihm durch den plötzlichen Verlust seines hoffnungsvollen Sohnes Camillo eine tödtliche Wunde geschlagen worden war.

An schöpferischer Begabung, an Reichthum und poetischer Kraft der Phantasie darf sich Genelli mit dem vornehmsten Vertreter der neu-klassischen deutschen Kunst, mit Cornelius messen. Wenn er diesen nicht in seiner Wirkung erreichte, so lag der Grund davon in der Ungunst der äusseren Verhältnisse. Die monumentale Malerei wäre dasjenige Gebiet gewesen, auf welchem sich sein Genie am freisten hätte entfalten können. Nachdem aber der erste dekorativ-monumentale Auftrag, der ihm zu Theil geworden, zu keinem Ziele geführt, bot sich ihm kein zweiter. Mangel an technischer Fertigkeit trat hindernd in den Weg und dieser war es auch, der ihm nicht gestattete, durch ein anderes viel-



leicht noch wirksameres und gefälligeres Medium, durch die Oelmalerei, auf das Volk zu wirken. Und damit nicht genug. Sein Unstern hat es auch gewollt, dass seine cyklischen Kompositionen von Stechern reproduziert wurden, welche den Umrissen und der Modellirung seiner Figuren Härten und dem Ausdruck seiner Köpfe Uebertreibungen gaben, die in den Zeichnungen nicht vorhanden sind. Nur Georg Koch hat in den Lithographien zu dem Leben eines Wüstlings den weichen Linienfluss Genellis, die bezaubernde Anmut und den sinnlichen Reiz seiner Formengebung erreicht. Nur nach seinen Originalzeichnungen kann man die unendliche Schönheitsfülle beurtheilen, welche den Inhalt von Genellis Schaffen gebildet hat. Von welchem Umfange dasselbe gewesen ist, hat erst sein künstlerischer Nachlass an den Tag gebracht, welcher, 284 Blätter umfassend, in den Besitz der Wiener Kunstakademie übergegangen ist und vornehmlich Detailstudien zu den Schackschen Gemälden enthält.

#### 4. Friedrich Preller und die historische Landschaft.

Während die Carstenssche Richtung nach der einen Seite hin durch Genelli völlig abgeschlossen erscheint, hat sie auf einem anderen Gebiete, dem der historischen Landschaft, triebkräftige Wurzeln geschlagen. Carstens selbst hatte auf die landschaftlichen Hintergründe seiner Kompositionen bereits ein grosses Gewicht gelegt, und Joseph Anton Koch bildete im stilistischen Sinne und auf Grund eines eingehenden Naturstudiums weiter aus, was sich bei Carstens immerhin nur unentwickelt gezeigt hatte. Aber es gelang Koch, wie wir gesehen haben, nur selten, ein vollkommen ausgereiftes Kunstwerk zu Stande zu bringen. Bedeutender als seine künstlerische Thätigkeit war seine Einwirkung auf jüngere Maler, die in seine Fussstapfen traten und zu glücklicheren Ergebnissen kamen. Derjenige unter ihnen, welcher die historische Landschaft in unserem Jahrhundert zur höchsten Entwicklung gebracht hat, ist Friedrich *Preller*. Hinter ihm tritt selbst der gleichstrebende und gleichbegabte Carl Rottmann zurück, der sonst manche Vorzüge vor Preller besitzt, weil es dem letzteren gelungen ist, in seiner reifsten Schöpfung, den Odysseelandschaften, das figürliche und das landschaftliche Element zu einer das Heroenthum auf das vollkommenste versinnlichenden Einheit zu verschmelzen. Auf die Jugend Prellers\*) fiel der Abglanz des Namens

\*) Friedrich Preller. Ein Lebensbild von Otto Roquette. Frankfurt a. M. 1883. (Hauptquelle für die biographischen Daten). Mündliche Mittheilungen von Preller hat Fr. Pecht (Deutsche Künstler des neunzehnten Jahrhunderts, Nördlingen 1877, Bd. I S. 271 bis 289) aufgezeichnet. — R. Schöne, Friedrich Prellers Odysseelandschaften, Leipzig 1863. (Diese gediegene Schrift enthält auch einen werthvollen Abriss der Geschichte der historischen Land-