

Zweites Kapitel.

Die Nachfolger von Cornelius: Schinkel, Schwanthaler, W. von Kaulbach, M. von Schwind, Eugen Neureuther und Bonaventura Genelli.

Ich sagte schon, dass Cornelius als Vorbild für einen grossen Theil der gleichzeitigen und folgenden Künstler bestimmend gewesen ist, vornehmlich aber für die ältere münchener Schule, welche eigentlich durch seine dortige Thätigkeit ganz neu entstand; die Düsseldorfer Schule, welcher er nur ganz kurze Zeit vorstand, folgte bald anderen Mustern.

Nachdem die Kunst einmal, sich von der formellen Richtung abwendend, den geistigen Inhalt vor Allem als Zweck ihrer Darstellungen in's Auge gefasst, konnte es nicht fehlen, dass der ganze Umfang der Ideen, welche den Menscheng Geist beschäftigen, allmählich zu künstlerischer Darstellung herangezogen wurde: es entstand eine geistreiche, eine dichtende und philosophirende Kunst.

Die Maler und Bildner waren Dichter und kümmerten sich oft nicht darum, ob ihre Dichtung auch mit den Mitteln ihrer Kunst wirklich zur Erscheinung gelangen könnte; sie vergassen oft zu sehr über den Inhalt die Form und ihre Bedingungen und die natürlichen Grenzen der Kunstgebiete.

Zwar war etwas Aehnliches auch schon in früheren Kunst-Epochen dagewesen; was hatten nicht die späteren Italiener, was hatte nicht Rubens und seine Schule bereits darzustellen versucht! Indessen ist die neue deutsche Kunst in dieser Richtung viel weiter gegangen. Selbst bei den allerabstractesten Gegenständen waren Jene immer noch formell geblieben; allgemein angenommene Allegorien waren durch die fortwährende Wiederholung beinahe zu bestimmten Gestalten und jedenfalls zu allverständlichen Typen geworden, etwa wie die spätrömischen Göttergestalten, die grossentheils auch nur verkörperte Begriffe waren, und selten wich man von dem einmal Gültigen ab. Typische Gestalten aber haben für die Kunst fast denselben Werth wie die realen Gestalten der wirklichen Welt.

Die neudeutsche Schule verwarf die Allegorie und die altherkömmlichen Typen. Neue Gedanken sollten auch neue Formen finden, der dichtende Künstler sollte seine Ideen auf selbstständige Weise zur Anschauung bringen.

Wie die neue Kunstrichtung hauptsächlich durch Dichter und Literaten angebahnt und zur Geltung gebracht war, so verfolgte sie consequent dichterisch-literarische Bestrebungen. Wortgedichte in bildliche Gedichte umzuschaffen, philosophische Ideen sichtbar zu verkörpern, selbst lehrhaft und moralisch zu wirken, war abwechselnd ihre Aufgabe. Statt der einmal verworfenen Allegorie musste man seine Zuflucht zur Symbolik nehmen, man schuf nicht mehr Gestalten für Begriffe, aber man legte Gestalten Begriffe unter, und nicht das Bild war mehr die Absicht der Darstellung, sondern die Bedeutung des Bildes; da es aber Jedem freistand, sich zu seinen Ideen die Gestalten beliebig zu wählen und sie beliebig zusammen zu stellen, so war eine allgemeine Verständlichkeit der Darstellung selten möglich, und eine spätere Zeit wird Mühe haben, viele von den Kunstwerken aus den ersten fünfzig Jahren dieses Jahrhunderts zu verstehen, gerade wie wir oft Mühe haben, den Sinn mancher allegorischen Darstellungen der soge-

nannten Zopfzeit zu verstehen, deren Typen uns nicht mehr geläufig sind.

Von solchen Bestrebungen, ideale Anschauungen, philosophische, poetische Phantasieen malerisch zu gestalten, gebe ich hier einige Beispiele:

Vor Allem habe ich hier Schinkel's Entwürfe zu den Fresken in der Vorhalle des Museums in Berlin zu nennen, die zu den bedeutendsten Erscheinungen in der modernen deutschen Kunst gehören. Wer diese wunderbaren und wunderlichen Bilder nur aus der Ausführung unter dem Porticus des Berliner Museums kennt, wird sie leicht unterschätzen, denn die Ausführung derselben ist nicht wohl gerathen; auch hat der engere Raum, worin die Compositionen zusammengedrückt werden mussten, ihrer schon ohnehin nicht grossen Klarheit und Verständlichkeit Abbruch gethan; die Schinkel'schen Originale, sehr ausgeführte Aquarellbilder, machen einen weit angenehmeren Eindruck als die Fresken.

Was sie darstellen, lässt sich mit wenigen Worten nicht sagen, ein Gesamttitel ist nicht zu finden, und, ganz charakteristisch für die Kunstrichtung, der sie angehören, ohne Commentar sind sie nicht wohl zu verstehen.

In dem einen Theile der Composition ist das Entstehen des Lichtes aus der Nacht und mit diesem alles Schönen und Guten der Grundgedanke.

Antike Mythen und mythologische Figuren sind mit Freiheit und Selbstständigkeit zum Ausdruck dieses phantastisch-philosophischen Traumes gebraucht. Der Ideen- gang erinnert an die poetischen Mythen von der Entstehung der Götter und der Welt bei den Alten; es ist aber dennoch ein ganz selbstständiges Gedicht des Künstlers, welches hier in malerischer Darstellung erscheint.

Ohne eigentlichen Zusammenhang sind Gruppen und Figuren neben und über einander geordnet, jede hat ihre Bedeutung, der Beschauer aber soll durch die Reihenfolge der in ihm angeregten Gedanken den Sinn des Bildes

verstehen. Von links nach rechts erscheint erst Uranos, der älteste der Götter, eine Nachtgestalt im Kreise der Gestirne schwebend, dann Saturn und die älteren Göttergestalten im mächtigen Reich, Selene, die Mondgöttin, zieht auf ihrem Wagen dahin, begleitet von Gestalten, welche auf die Jagd Bezug haben. Unten umhüllt die Nacht mit ihrem weiten Mantel Schlummernde, Erwachende, Liebende, Kindergestalten, auf Entstehen und Werden hindeutend. Jupiter erscheint mit dem Blitz, an welchem Prometheus seine Fackel entzündet, um den Menschen das Feuer zu bringen, die Dioskuren, die Bringer des Tages, reiten daher, Genien schütten Regen und Thau herab und befruchten die Erde, andere deuten auf Anfänge der Wissenschaft und Erkenntniss und werden von Nachtgevögel erschreckt und gestört; ein Hahn verkündet den Morgen, ein Chor von Harfen spielender Gestalten begrüsst den Tag, Venus, die Schönheit, erscheint und Eros, die Liebe, und endlich fährt Helios dahin mit den Musen und Grazien. Das ist nur eine ziemlich unklare Aufzählung des Inhaltes dieses chaotischen Bildes; es ist aber nicht möglich, eine klare Beschreibung davon zu geben, wie denn auch der Sinn des Bildes mehr geahnt und errathen werden muss, als wirklich verstanden werden kann.

Das andere Langbild schildert die Phantasie als Urquell der Dichtung und alles Schönen und Guten und aller Gesittung. Zugleich schildert es, indem es vom Morgen zum Abend übergeht, das Menschenleben von der Geburt bis zum Grabe und die Cultur von ihren ersten Anfängen bis zu ihrer höchsten Ausbildung, und schliesst mit Andeutungen auf Abschied und Abreise in nächtige Ferne. Auch dieses Bild lässt sich nicht anschaulich beschreiben, ich beschränke mich, den Anfang des Commentars, welchen der Künstler selbst gegeben, hier abzuschreiben: „Auf dem Helikon entspringt unter den Hufen des göttlichen Rosses Pegasus der Quell der Phantasie; unter Liebkosungen unschuldiger Nymphen rieselt er hinab in den

Brunnen, aus welchem der beglückte Mensch den Trank der Begeisterung schöpft und von wohlthätigen Wesen empfängt, damit das irdische Leben verschönt werde und ihn Ahnungen und Vorgenüsse des Himmels begleiten.“ Die weitere Entwicklung nun und Einwirkung dieses Göttergeschenkes der Phantasie füllt das übrige figurenreiche Bild, welches ausserdem noch voll von einzelnen Episoden und von allerlei Andeutungen und Anspielungen ist. Zwei kleinere Bilder, zu den oben berührten gehörig, schildern den wohlwollenden Menschen im Kampf für seine Mitmenschen gegen zerstörende Elemente und gegen feindliche Gewalt; ein drittes, gewisser Maassen der Schluss der ganzen Phantasie, zeigt Trauernde an einem Grabe, hinter welchem eine neue Morgenröthe anbricht, Andeutung eines zukünftigen Lebens. Es ist eine ganz eigenthümliche Dichtung, die sich in bildlicher Darstellung eben nicht geben lässt, noch auch mit Worten, und die durchaus den Charakter musikalischer Poesie trägt: eine gemalte Sinfonie.

Was diesen Darstellungen hauptsächlich fehlt, ist die Oekonomie der Composition. Reichthum an Ideen, Ueberfluss an Episoden, ein Zuviel an allen Orten. Eines stört das Andere. Auch in der Darstellungsweise stört ein Zuviel, die Zeichnung zeigt ein Streben nach Naturwahrheit, das bei einer Darstellung, in welcher die Figuren gewisser Maassen nur Träger von Gedanken sein sollen und nicht wirkliche Menschen, sie zu materiell erscheinen lässt; die Farbengebung zielt zugleich auf Natürlichkeit und auf malerischen Effect, was ebenfalls dem abstracten Inhalt widerspricht. Es ist alles dieses aber die natürliche Folge davon, dass ein Unmögliches unternommen ist und die Kunst Dinge aussprechen soll, die ausser ihrem Bereich liegen.

Aehnlichen Stoff sehen wir behandelt in einer Zeichnung von Ludwig Schwanthaler. In Friesform, eine leicht colorirte Federzeichnung, ist Hesiod's Theogonie zur malerischen Darstellung gebracht. Folgend dem alten Dichter, findet sich hier der Künstler auf festerem Boden, und be-

stimmte Gestalten mit bestimmter Bedeutung reihen sich an einander und geben, wenn nicht ein Bild, doch ein fassliches Ganzes.

Es ist allerdings auch hier mehr ein Aneinanderreihen von Figuren, denen eine Bedeutung sich anknüpft, als die Darstellung eines Gedankens in bildlicher Form. In einer Folge von Gruppen erscheint die ganze Generation der griechischen Götter. Der Künstler hat in diesen Stoffen Gelegenheit gefunden, sein grosses Compositions-Talent nach allen Seiten zur Geltung zu bringen, und wir staunen ob der reichen Phantasie, welche im Stande war, sich so ganz in eine Anschauungsweise einer fremden, weitentlegenen Zeit und eines fremden Volkes zu versetzen. Zeigt Schinkel's Werk einen begabteren Dichter, eine selbstständigere poetische Erfindungsgabe, so ist in dem Werke Schwanthaler's der ordnende Geist des bildenden Künstlers sichtbar, der seine Gedanken in bestimmte geordnete Form zu bringen versteht.

Eine andere Composition von Schwanthaler stellt in Friesform die Geschichte des Argonauten-Zuges dar. Es ist ein grosses Epos in bildlicher Darstellung, voll originellen Geistes und mit wunderbarer Treue griechischem Sinne und griechischen Formen sich anschliessend. Der Styl der Zeichnung erinnert durchaus an griechische Vasenbilder; reliefartig ohne eigentliche Vertiefung, doch aber mit mehr Fernung, als sie im wirklichen Relief wohl angebracht wäre, folgen sich Gruppen auf Gruppen und erzählen die Geschichte in fortlaufendem Fluss.

Man kann sich nicht genug bewundernd erfreuen an der ungemeinen Begabung, an dem thatkräftigen Genie der beiden eben genannten Künstler, von denen freilich Schinkel als der reichste und umfassendste erscheint. Wesentlich Baukünstler, hat Schinkel das ganze Gebiet der bildenden Kunst umfasst und nicht bloss theoretisch, sondern überall praktisch und ausübend. Fehlt ihm in seinen Malereien die technische Fertigkeit des Fachkünstlers, so doch keines-

wegs das Wesen der Sache, und selbst in der Farbe zeigen seine Bilder einen entschiedenen Sinn für diese besondere Seite der Kunst; seiner landschaftlich architektonischen Bilder werde ich später gedenken. Bei Schwanthaler muss man vor Allem die Vielseitigkeit bewundern, mit welcher der Künstler jedem Gegenstande in seiner eigenthümlichen Form Genüge zu leisten versteht. Wenn seinen ausgeführten Bildwerken häufig die höhere Vollendung fehlt, so ist ihnen doch eine grossartige Conception und das charakteristisch Wesentliche des Gegenstandes eigen. Bei einer so massenhaften Production, wie die, wozu Umstände und eigener Trieb dieses gewaltige Genie veranlassten, ist es erklärlich, wenn die einzelnen Werke oft nicht ganz vollkommen geworden sind.

In der oben bezeichneten Kunstweise, die ich eine poetisch-literarische nennen möchte, ist wohl unstreitig Wilhelm von Kaulbach der grösste Meister und am weitesten vorgegangen.

Die Urtheile über den Meister und seine Werke sind unendlich verschieden; während Kritiker und Literaten fast allgemein des Rühmens und Bewunderns kein Ziel finden, sind Maler und Bildner häufig übermässig und ungerecht im Tadeln der Kaulbach'schen Werke; das grosse Publicum, fürchte ich, wird beide Parteien kaum verstehen.

Kaulbach ist durchaus ein geistreicher Künstler, er ist das unerreichte Muster in einer Kunstweise, die unserer Zeit besonders angehört.

Die Aufgaben, welche er sich stellt, sind häufig, ja, fast immer solche, welche der Kunst nach den Begriffen älterer Zeiten unmöglich zu lösen sind, und er hat sie dennoch auf seine Weise gelöst, und auf die überraschendste Weise.

Die ganze Summe des modernen Bewusstseins, der modernen Anschauungen spiegelt sich in seinen Bildern wieder, Kaulbach ist der Maler unserer Zeit, er gehört ihr ganz an; wenn alle Anderen sich bald an diese, bald an jene vergangene Kunst-Epoche anlehnen, so steht er

ganz in der Gegenwart und erinnert direct an keine frühere Kunstweise.

Kaulbach's Geschichtsbilder sind der neueren Geschichtschreibung entsprungen, welche die Ereignisse idealisch in geistigen Zusammenhang bringt, halb kritisch, halb poetisch Vernunft und Menschenverstand in den Weltschicksalen findet oder in sie hineinlegt und selbst das undurchdringliche Dunkel verworrener Urmythen und Sagen scheinbar aufhellt.

Die „Völkerscheidung“ ist ein Beispiel solcher Geschichts-Auffassung. In die alte Sage vom Thurmbau zu Babel und der Sprachverwirrung trägt der dichtende Maler die Idee von der Trennung der grossen Völkerstämme hinein, oder diese in jene, und dieses gemischte Thema giebt ihm Gelegenheit zu einem wunderbaren Bilde, voll Interesse und voll von einzelnen Schönheiten. Eine Menge von Nebengedanken reihen sich an den Hauptgedanken, die Charakteristik der drei grossen biblischen Völker-Familien, der Söhne von Sem, Cham und Japhet, bietet reiche Contraste, die malerisch ausgebeutet werden, eigene Episoden hat der Künstler in seine Darstellung hineingedichtet; der Gewaltherrscher, dessen Bau und dessen Götzenbilder vom Blitze darnieder geschmettert worden, sitzt ohnmächtig, aber trotzend auf seinem Throne, verhöhnt und geflohen von seinen Dienern und Schmeichlern, die Werkleute fliehen den stürzenden Thurm, die jetzt befreieten geplagten Arbeiter steinigen den Baumeister, oben aber in der Höhe schwebt Gott, durch dessen Machtgebot die Völker über die Erde zerstreut werden.

So wie in diesem Bilde, welches unter den grossen historischen Bildern des Künstlers wohl das beste ist, weil das einfachste, und jedenfalls die grössten Schönheiten der Zeichnung enthält, die Darstellung eines sehr umfassenden Gedankens oder besser einer Reihe von Gedanken zu einer Gesamt-Idee die Aufgabe ist und nicht die Darstellung oder Erzählung einer Begebenheit, so ist es in allen an-

deren auch. Verallgemeinernd und umschreibend giebt der Künstler nicht sowohl das historische Thema selbst, als eine Phantasie über dieses Thema, und bringt zusammen, was sich in seiner reichen Einbildungskraft und aus seinem reichen Wissen an seinen Vorwurf anreihet, häufig mit dem Humor eines selbst- und sachbewussten Mannes, der über seinem Werke steht. Es kann nicht fehlen, dass eine solche Kunstweise durchaus individuell erscheinen muss, und so erscheinen denn auch alle Kaulbach'schen Werke höchst subjectiv und persönlich. Der Künstler selbst ist nirgend zu verkennen.

Dass unter solchen Bestrebungen die formellen Bedingungen des Kunstwerkes oft leiden müssen, ist unabweislich. Um seine Gedanken auszusprechen, muss der Künstler nach allen Seiten symbolisiren, und die selbstständige Bedeutung seiner Figuren kommt mit der ihnen untergelegten oft in Conflict. Wie wir es bei den christlich-religiösen Malern sahen, entspricht die malerische Bedeutung der Gestalten nicht immer ihrer symbolischen Bedeutung, und die Mischung von realen und idealen Gestalten unter einander verwirrt die Darstellung. Die einzelne Figur, nicht mehr ihrer selbst wegen da, sondern nur Träger eines Gedankens, verliert ihre individuelle Selbstständigkeit, die Einzelform, gewisser Maassen nur Chiffre, verliert alles Charakteristische, und das Formelle der Darstellung sinkt zu ganz äusserlicher eintöniger Manier hinab.

Wenn die kritisirenden Künstler diese Seite von Kaulbach's Kunst oft streng tadeln, so sollten sie dabei nicht vergessen, dass sie die nothwendige Folge der Kunstrichtung ist, welche der Meister ausschliesslich verfolgt und auf die höchste Spitze getrieben hat. Er malt nie und nirgend das Wirkliche, das Thatsächliche; seine Bilder sind nur Reflexionen eines wunderbar reichen und gewandten Geistes über den behandelten Gegenstand, seine Figuren sind nur Symbole, keine Menschen.

So sehen wir denn die Kunst, welche bei Einschlagen

der neuen Richtung sich von dem verallgemeinernden Idealismus zur Charakteristik, von dem formellen Aeussern zu der inneren Bedeutung gewandt hatte, von eklektischer Ueberbildung zur Naivetät, selbst auf diesem Wege wieder im Kreise zurückkehren, von einfacher Darstellung des Gegenstandes zu symbolischer Umschreibung und von dieser zur Allegorie. Die Figuren, welche in den Wandgemälden für das Treppenhaus im neuen Museum zu Berlin die verschiedenen Künste und Wissenschaften repräsentiren sollen, sind gar nichts weiter als ganz gewöhnliche Allegorien, und wenn sie nicht so schwülstig und gespreizt erscheinen, wie ähnliche Gebilde der sogenannten Zopfzeit, so haben sie doch darum nicht mehr Inhalt oder Bedeutung. Selbst die Figuren des Moses, des Solon, des grossen Karl entbehren aller Individualität und sind blosser Symbole.

Mit einziger Ausnahme des Bildes der „Sage“, welches einen märchenhaften phantastischen Charakter zeigt, sind alle diese Einzel-Figuren bei aller Schönheit der Hauptlinien und des Arrangements in der Zeichnung durchaus leer und innerlich form- und gehaltlos.

Wo nicht der reiche Geist und Witz des Meisters sein Werk trägt und die Bedeutung, die Form ganz vergessen und nebensächlich erscheinen lässt, fällt dieser Mangel seiner Zeichnung sofort auf; wo er bloss darstellt und nicht selbst als Dichter erscheint, wird man seine Darstellung schwerlich loben können: seine Illustrationen zu Dichtern müssen trotz allem Lärm literarischer Kritiker als höchst unglückliche, verfehltete Werke bezeichnet werden.

Aber wo der Meister selbst dichtend auftritt, da ist es eine wahre Freude, ihm zu folgen, wo er seinen eigenen Geist und Humor frei walten lässt, da ist er unübertrefflich.

Auf die vortrefflichen Zeichnungen „Goethe's Frauengestalten“ beziehe ich den oben ausgesprochenen Tadel jedoch nicht.

Die feine Charakteristik, der sprechende Ausdruck, die Lebendigkeit der Darstellung in diesen Blättern ist über

alles Lob erhaben und die Ausführung so überaus virtuos, dass sie alles mir Bekannte in dieser Art übertrifft; dass Einiges in diesem Cyklus dem Dichter nicht immer ganz zu entsprechen scheint, dass einige Scenen vielleicht in der malerischen Darstellung anders werden, wie sie des Dichters Wort in unserer Phantasie erscheinen lässt, ist natürlich, denn die bildende Kunst wirkt mit anderen Mitteln; so z. B. ist die Scene, wo Faust mit Helena in innigster Umarmung sich verbindet, und Euphorion, aus dieser Verbindung entstanden, schwebend in die Lüfte hinaufstrebt, eine im Bilde gänzlich unbegreifliche Darstellung; so herrlich die Helena in süssester Liebesentzückung dem Künstler gelungen ist, so wenig will mir dieses zappelnde, schwebende Kind zusagen, noch der im Gebüsch kauernde, altweiberhafte Mephisto. Halbmytistischem Dichterwerk kann die auf anschauliche Form angewiesene Bildkunst nicht folgen.

Reizend und vortrefflich wiedergegeben ist ausser den genannten Zeichnungen die Darstellung eines Goethe'schen Gedichtes vom treuen Eckart, wo die Waldelfen den Bauernkindern das Bier, wonach sie geschickt waren, austrinken. Höchst phantastische unbeschreibliche Gestalten sind diese gespenstischen Wesen, und dennoch passen sie wunderbarer Weise zu den ganz naturalistisch wahr dargestellten Kindern, hier ist der wahre Ton des Märchens getroffen und eine gewiss unendlich schwierige Aufgabe auf's glücklichste gelöst.

Der Fries des Treppenhauses im neuen Museum in Berlin ist ein ganz einziges Werk. In Arabeskenformen und in Kindergestalten zieht hier die ganze Weltgeschichte vor unseren Augen vorüber, von einem Schalk erzählt, der mit dem Humor eines Gottes die Dinge und die Geschehisse von oben her betrachtet und sich erlustigt an dem Ameisengewühl da unten.

Die ganze Weltgeschichte ist ein Kinderspiel, von der Entstehung des Menschengeschlechts, wo die Kleinen dem Ur-Ei entkriechen, an. Die ersten Thätigkeiten, Jagd und

Thierkampf, dann Aegyptens geheimnißvolles Priestervolk, Griechenland mit den Künsten, Rom mit den Waffen, Kampf und Sieg und Untergang der Freiheit, Weltherrschaft, Verfall, Völkerwanderung, Christenthum, Kreuzzüge u. s. w.

Immer trifft der Künstler das Richtige, immer auch verschwindet das Gewicht des Einzelnen in dem Humor des Ganzen. Der Ernst, womit die Helden der Geschichte sich geberden, wird komisch in der kindlichen Figur. Mit einer, mit zwei Kinderfigürchen regt der Meister ganz unendliche Gedankenfolgen an, ganze thatenreiche, schicksalschwere Geschichts-Epochen werden dem Wissenden mit wenigen Zügen in's Gedächtniss gerufen und immer ihre charakteristische Seite auf's schärfste hervorgekehrt. Mit tragischem Pathos ersticht sich Brutus, während Cäsar triumphirt; gleich auch erdrückt das Gewicht der Weltherrschaft seinen Träger: ein schreiendes Kindchen hat die zu weite Krone tief über Kopf und Augen gestülpt, während seine feindlichen Schützer, Römer und Barbar, über seinem Haupte sich bekämpfen; da zieht das nordische Gesindel heran, Weib und Kind im slavegezogenen Karren folgen, mit lautem Geschrei bekehrt im Vorüberziehen ein Bischof die Heiden, sofort auch erscheinen die Moslem; mit heftiger Geberde flehen zwei Engel auf dem leeren heiligen Grabe um Hülfe, und Ritter und Muselmänner hauen sich tapfer herum, es fehlt auch nicht der gespaltene Saracene, und so geht es weiter: ich müsste den mir hier gegönnten Raum überschreiten, wollte ich dem Werke in allen seinen Einzelheiten folgen. Was sind nicht für schalkige Anspielungen überall versteckt! Der Meister kennt Alles, weiss Alles, ist überall zu Hause und lacht des ganzen Treibens, man muss ihn beneiden.

Dieses Werk ist, so unscheinbar es erscheint, ein Arabeskenfries, ein anmuthiges Spiel der Laune, eines der bedeutendsten der neuen Kunst überhaupt; es ist durchaus ein Product der Zeit, in der es entstand, keine andere Zeit und Kunst-Epoche hat dergleichen geschaffen. Auf bei-

nahe gleicher Höhe als Kunstwerk steht Kaulbach's Reineke Fuchs, nur dass der Gegenstand weniger tiefen Inhalt und weniger Gelegenheit zu anmuthiger Darstellung bietet.

Gleicher Richtung, wenn auch von anderem Inhalt, wie die eben besprochenen Werke Kaulbach's, gehören die Werke Moritz von Schwind's an, auch sie sind mehr Dicht- als Malwerke.

Auch dieser Künstler geht weit über die Grenzen der Darstellung und des Darstellbaren hinaus, seine Bilder erzählen in der Weise einer Dichtung in Worten.

Schwind's eigentlichstes. eigenstes Revier ist das deutsche Märchen, welches er in Bilder-Cyklen darstellt, mit solcher Innigkeit des Ausdrucks, mit solchem heiteren Humor und zugleich mit solcher Eleganz und zierlichen Schönheit der Form, dass er in diesem Fache seines Gleichen nicht hat.

Auch in Schwind's Werken herrscht die Zeichnung vor über die Farbe und malerische Wirkung, jedoch erstrebt er letztere, in so weit sie zur Darstellung des Gegenstandes nöthig ist; seine leichtspielenden, arabeskenartigen Darstellungen erscheinen vollkommener im leichten Aquarell, als in der anspruchsvolleren Oelmalerei, in welcher sie ihm meistens etwas dürftig, trocken und hart gerathen.

Schwind's vollendetstes und seine Kunstweise am vollständigsten darstellendes Werk ist das Märchen von den sieben Raben und der treuen Schwester, welches einen ganz ungewöhnlich einstimmigen Beifall fand. Der Künstler hat darin mit eben so viel poetischem Gefühl, als malerischem Verständniss ein altes Volksmärchen erweiternd und vervollständigend nachgedichtet und ein Werk geschaffen, welches wirklich reizend ist, geistreich gedacht und vortrefflich vorgetragen, schön und anmuthig in der malerischen Erscheinung, sehr interessant in den einzelnen Bildern, und im Ganzen selbst ohne Commentar für den dem Gegenstande nicht ganz Fremden leidlich verständlich.

Auf dem ersten Bilde, welches als Einleitung dient,

sehen wir ein liebliches Familienbild, es ist des Künstlers eigene Familie, er selbst mit Frau und Kindern und Angehörigen. Eine ältere Frau, die Wärterin, oder wer sie sonst sein mag, erzählt den Kindern, und neben ihr sitzt eine symbolische Gestalt, die Sage oder das Märchen personificirend. Eine Reihe von kleineren Bildern über diesem Familienbilde in der umschliessenden Architektur angebracht, erzählt den Anfang des Märchens und wird von einem wörtlichen Texte zu besserem Verständniss begleitet.

Das Märchen ist dieses: eine Mutter hatte sieben Söhne und ein Töchterchen. Die Söhne waren ungezogene Buben und machten der Mutter Aerger und Verdruss, und so geschah es, dass diese sie einstmals im Zorne verwünschte. Sofort wurden alle Sieben in Raben verwandelt und flogen zum Fenster hinaus in den Wald. Die Mutter fiel vor Schrecken todt nieder, das Schwesterchen aber lief den Raben nach, bis zu dem Baum, auf welchem sie ihren Sitz genommen. Da begegnete ihr eine Fee und versprach ihr, wenn sie sieben Jahre schweigen und eine bestimmte Menge Garn spinnen wollte, so würde sie dadurch ihre Brüder erlösen. Das Mädchen verspricht's, bezieht die Höhlung des Baumes als Wohnung und beginnt ihr Werk.

Hier nun folgen die anderen Bilder, welche die Geschichte weiter erzählen, und diese sind ohne Commentar, weil der Beschauer, nunmehr in den Ideengang eingeführt, den Sinn schon leichter findet. Jäger ziehen in den Wald; ein junger Ritter, einem Wilde nachpirschend, findet den Zauberbaum und das inzwischen zur schönen Jungfrau herangereifte Mädchen; er verliebt sich in sie, zieht sie aus ihrer Baumhöhle hervor und führt sie auf sein Schloss als seine Braut. Die Holde folgt ihm gern, aber sie schweigt, dem Gelübde getreu. In weiteren Bildern sehen wir Brautschmückung und Hochzeitzug, dann das junge Ehepaar unter seinen Untergebenen und die junge Frau als Wohlthäterin der Armen und Kranken; weiter, wie sie, Nachts

aufgestanden, im Mondschein spinnt, während der Ehemann vom Bette her ihrem geheimnissvollen Treiben lauscht.

Nun folgt das Mittelbild und das bedeutendste der ganzen Reihe. Die junge Frau ist mit Zwillingen niedergekommen; im Augenblick aber, wo die Hebamme diese in die Windeln bringen will, entflattern sie, verwandelt in Raben, zum Fenster hinaus. Allgemeines Entsetzen der umstehenden Familie und Dienerschaft, am Bette der schmerzhaft bewegten Wöchnerin aber schwebt die Fee vorüber und gebietet ihr, zu schweigen.

Wegen Zauberei bei dem heimlichen Gerichte verklagt, wird die Arme ihrem Manne entführt, vor Gericht gestellt und zum Feuer verurtheilt. In dem Augenblicke, wo sie gebunden wird, um zur Execution geführt zu werden, erscheint wieder die Fee und zeigt das Stundenglas, dessen Rand bald verronnen ist. Jetzt wird sie zum Holzstoss geführt, die Armen und Dürftigen, denen sie Wohlthäterin war, umdrängen sich widersetzend der Gefängnisstür, umsonst, jetzt steht sie auf dem Holzstoss, aber nun hat auch die Stunde geschlagen, der Zauber ist gebrochen. Die Fee entlässt die Raben, die sieben Brüder sprengen daher in weissen Kleidern auf weissen Pferden, die Fee bringt die lieblichen Zwillinge, der Gatte umfasst die Füße der Geliebten, seine Mutter reicht ihr ihren Fürstenmantel, die Schwester ihr Diadem, die Armen umdrängen den Holzstoss, die Henker entfliehen, Alles huldigt der standhaften Dulderin, All's ist wieder gut und und in Ordnung bis auf den linken Rabenflügel, den der letzte der Brüder noch statt des Armes schwingt, denn die Entzauberung ist noch im Werden.

Ich erzähle das Märchen nach den Bildern, meine Erzählung aber wird dem Leser keinen Begriff geben von der wunderbaren Anmuth der bildlichen Darstellung. Die Hauptfigur, wie sie nackt, aber sich züchtig in ihre langen blonden Haare verhüllend, von dem Geliebten aus dem

Walde getragen wird, sowohl, wie im Schmuck und im Nachtgewande, ist in allen Momenten, in Freude und Schmerz eine wunderliebliche Erscheinung; die übrigen Figuren sind höchst charakteristisch und vom sprechendsten Ausdruck.

In dem Bilde, wo sich die Neugeborenen in junge Raben verwandeln, herrscht ein köstlicher Humor; Alles ist voll Leben, Wahrheit und Schönheit. Die breite Zeichnung, welche in grossartiger Einfachheit das untergeordnete Detail übergeht, die einfache, fast nur angedeutete Färbung sind in sich so abgerundet und in ihrer Weise vollendet, dass man vollständig ausgeführte Gemälde zu sehen meint, statt leichte Aquarelle; genug, dieses Werk steht in seiner Art ganz unvergleichlich da.

Der Künstler hat noch manches Werk in derselben Richtung, wie das eben besprochene, geschaffen, aber wohl keines, welches so durchaus gelungen ist und den Anforderungen, die man daran machen kann, entspricht.

Der Künstler emancipirt sich von Zeit- und Orts-Einheit, wie z. B. in seinem Bilde „Ritter Kurt's Brautfahrt“, nach Goethe's Gedicht, worin die sich in der Zeit folgenden Begebenheiten aus der Ferne bis in den Vordergrund vorrückend, in demselben Bilde vor Augen treten; er mischt die allerrealsten Gestalten aus dem gewöhnlichen Leben mit phantastischen, symbolisch-allegorischen Figuren und bringt oft das Allerheterogenste zusammen; er macht häufig irgend einen zufälligen Nebenzustand zum Gegenstande seines Bildes, und überlässt es dem Beschauer, die Sache, die Begebenheit, um die es sich handelt, zu errathen oder hinzuzudenken; kurz, er folgt überall seiner Phantasie mit freier Willkür, er malt Märchen mit aller der Freiheit, die das Märchen dem Erzähler gewährt. Es ist ein wahrer Uebermuth des Humors in diesen Bildern, der sich bald in fratzenhaft-komischen Gestalten behagt, bald mit wunderbarer Innigkeit die feinsten Züge, in denen die zartesten Gefühle sich spiegeln, erlauscht, bald die Erscheinungen

des gewöhnlichen Lebens mit der schärfsten Charakteristik nachbildet und bald sich zu Verkörperungen der höchsten Schönheits-Ideale erschwingt.

Ueberall schaut des Künstlers Gemüth aus seinen Bildern hervor; Gemüth aber spricht zum Gemüth, und so ist es nicht zu verwundern, wenn das Märchenbild von den sieben Raben ein Liebling des Publicums geworden ist.

Die anderen Märchen und Phantasieen „Aschenbrödel“, „Die Sinfonie“, worin der Künstler die Eindrücke eines Musikstückes zu verkörpern versucht hat, „Die Einweihung des Münsters zu Freiburg“, haben nicht dieselbe Anziehungskraft. „Die Sinfonie“ ist nicht recht verständlich, man kann den Sinn der Darstellung nur ahnen und halb errathen, wie denn das nicht anders sein kann, weil eine Kunst nicht das Wesen der anderen wieder geben kann; „Die Einweihung des Münsters“ macht Ansprüche auf eine historische Darstellung, welche sie nicht befriedigt. Auf dem Gebiete der geschichtlichen Malerei ist der Meister überhaupt nicht glücklich, wie das sein „Sängerkrieg auf der Wartburg“ beweist, und andere derartige Werke; seine Phantasie bedarf unbedingter Freiheit; wo sie gebunden ist, schafft sie nicht mit ganzer Kraft.

Moritz von Schwind's Aschenbrödel ist eine cyklische Composition, welche in vier grösseren und fünf kleineren Bildern, die eine reich ornamentirte Umrahmung verbindet, das bekannte Märchen in seinen Hauptmomenten darstellt; über und unter diesen Bildern aus dem Aschenbrödel-Märchen laufen zwei Reihen kleinerer Bildchen hin, welche die Geschichte der Psyche oben, unten aber das Märchen vom Dornröschen darstellen; ein eigentlicher Zusammenhang zwischen diesen verschiedenen Bilderreihen ist nicht angedeutet, wohl auch nicht vorhanden. Das Ornament, welches die Bilder umgiebt und die Zwischenräume ausfüllt, ist theils in antikem Style, in pompejanischer Weise behandelt, theils läuft Mittelalterliches mitunter, gerade, wie in den Bildern, worin eine antike Mythe mit zwei

nordischen zusammengestellt ist, wie denn auch in der Darstellung des Balles ein Kreis von Cupidonen um den Kronleuchter herflattert und Pfeile unter die Gäste schießt. Das ganze ist eine hübsche lange Darstellung, ohne viel Ernst oder Tiefe, recht anmuthig, keineswegs aber von der Bedeutung wie manche andere Werke des Künstlers und z. B. in Bezug auf die Zeichnung hinter dem Rabenmärchen weit zurückstehend.

Die Zeichnungen zu den Wartburg-Fresken sind viel bedeutender, als das eben genannte Werk, obschon viel anspruchsloser. In diesen Compositionen ist hier und da ein kindlich-naiver Ton angeschlagen, welcher die Begebenheiten zugleich so recht in unsere Nähe rückt und doch auch wieder in ferne Zeit und Welt hinaus; so ist die Ankunft der jungen Königstochter so einfach naïv dargestellt, wie eine gleiche Begebenheit etwa gestern oder heute in unserer Familie vorkommen würde, nur in anderem Costume; in der Geschichte von den Rosen und in der Flucht von der Wartburg klingt es wie Märchenton, und in der Todesscene und der Bestattung tritt die Heiligen-Legende wieder mehr hervor.

Ganz eigenthümlich sind die Bilder mit dem Ornament, welches den Hintergrund füllt, in Verbindung gebracht, in einer arabesken-artigen Weise, welche sich nicht wohl anschaulich beschreiben läßt.

In dem Gastmahle, einer Scene aus der thüringischen Fürstengeschichte, ist die Begebenheit nicht wohl ohne andere Hülfsmittel zu verstehen, denn es handelt sich nicht nur um das Gastmahl selbst; ausserordentliche Anmuth der Zeichnung jedoch, und besonders die Schönheit der Hauptfigur, zeichnet das Bild besonders aus.

„Ritter Kurt's Brautfahrt“ ist eine seltsam humoristische Uebersetzung des Göthe'schen Gedichtes in ein Bild, in welchem die komische Wirkung vollkommen erreicht ist, welches aber dem Beschauer etwas zu viel zumuthet, das es ihm schwer fällt, sich in der Verwirrung, die da-

durch entsteht, dass durch Zeit und Ort getrennte, sich folgende Begebenheiten in ein Bild zusammengedrängt sind, zurecht zu finden.

Ich führe hier noch ein Werk des Meisters an, welches einer späteren Zeit angehört und eigentlich erst bei den Bildern aus der neueren Zeit genannt werden sollte. Allein die Kunstweise des Meisters gestattet, ja bedingt es sogar, hier davon zu sprechen. Es ist „Das Märchen von der schönen Melusine“; kurz vor seinem Tode, an seinem 66. Geburtstage, vollendete er dasselbe, nachdem er wohl dreissig Jahre früher zuerst die Entwürfe dazu begonnen und immer während dieser langen Periode zeitweilig daran gearbeitet hatte. Schwind legte einen besonderen Werth auf dieses Werk, mit dem seine Künstlerphantasie sich so lange getragen und das er mit der grössten Sorgfalt durchgearbeitet hat; noch in den letzten Monaten seines Lebens hat er einzelne Theile desselben verworfen und neugestaltet.

Die Geschichte der schönen Melusine ist ein cyklisches Bild, wie das Märchen von den sieben Raben, und diesem ist es in der Form ganz ähnlich. In einer Folge von Bildern erzählt der Künstler die Geschichte episodewise, jedoch ist in dem späteren Werke die Form noch vervollkommnet oder wenigstens künstlicher gebildet, indem die einzelnen Episoden bildlich in einander übergehen und so das Ganze in ungetrenntem Flusse dahinzieht; ja, noch mehr, das Ende knüpft sich wieder an den Anfang an. Der Meister hat damit eine formelle Einheit seines Werkes erstrebt, die ihm trotz der grossen Schwierigkeit denn auch wohl so weit als möglich gelungen ist.

Der Gegenstand des Bildercyklus ist die bekannte Geschichte, welche in einem der sogenannten deutschen Volksbücher erzählt wird. Ursprünglich gewiss eine uralte Göttermythe, hat sie sich, wie andere mehr, später zu einer romantischen Sage umgestaltet, die sich an halbbestimmte Personen und Orte knüpft. In dieser Form ist sie wohl nicht

ursprünglich deutscher, sondern romanischer oder keltischer Herkunft, sie knüpft sich an die Sage von dem Ursprunge der Familie Lusignan und localisirt sich in den Pyrenäen; sie wird aber auch nach Luxemburg und in die von dort ausgegangene Grafenfamilie verlegt. Ein Graf findet auf der Jagd im wilden Walde an einer Quelle eine wunderschöne Jungfrau, verliebt sich in sie, überredet sie, die Seine zu werden, und führt sie auf sein Schloss, wo er sich mit ihr vermählt. Die Schöne macht aber eine Bedingung, die nämlich, dass sie sich alle sieben Tage in ein verschlossenes Gemach eines Thurmes zurückziehen und dort von Niemandem, auch von dem Gemahl nicht, belauscht werden darf. Der Graf verspricht es, bricht aber nach längerer Zeit, von aufgestachelter Neugierde und Argwohn getrieben, sein Versprechen und findet in jenem Thurm-gemach seine Gemahlin als Wasserfee im Bade, die nun sofort und für immer verschwindet, nur von Zeit zu Zeit umschwebt sie gespenstisch und klagend bei nächtlicher Weile das Schloss, um nach ihren Kindern zu sehen, die sie dann auch ferner feenhaft beschützt. Das ist der Kern des Märchens, welches Schwind im Bilde übersetzt hat.

Seine malerische Erzählung führt die Geschichte nun noch etwas umständlicher aus. In der Form eines langen Frieses beginnt die Geschichte am linken Ende desselben und schliesst am rechten, gedacht aber hat sich der Meister das Ganze als fortlaufender Wandbildstreifen in einem runden Gebäude, so dass sich das Ende wieder an den Anfang anschliesst.

Wir sehen zuerst die Quellengrotte der Wasserfee im wilden Walde; die Felswand über derselben trägt, ziemlich seltsamer Weise, die halbverloschene Inschrift „Fontes Melusinae“. In der Quellengrotte ruht träumerisch die schöne Fee. Gleich darauf sehen wir sie, eine königliche Gestalt, in weissem Gewande sitzend auf dem Rande eines Brunnens im tiefen Walde in Begleitung von zwei Gespielinnen; der Graf liegt liebewerbend zu ihren Füßen

und empfängt von ihr den Verlobungsring. Dann erscheint sie als Braut auf weissem Zelter und gefolgt von einer Schaar hoch zu Ross aus dem Walde hervorsprengender Genossinnen im Thale, wo der Graf und sein ritterliches Gefolge sie vor einem Zelte empfängt, unter welchem der Bischof neben dem Altare bereit steht, die Trauung zu vollziehen. Weiter sehen wir die neu verbundenen Geliebten am frühen Morgen auf dem Treppenthan vor dem Brautgemache. Melusine zeigt ihrem Gatten ein über Nacht durch Zauber entstandenes Gebäude und nimmt ihm das eidliche Versprechen ab, sie niemals zu belauschen, wenn sie sich von Zeit zu Zeit darin zurückziehen wird. Ueber der Thür dieses Zauberthurmes ist eine Inschrift, welche ewige Trennung als Folge des Eidbruches droht. Der Maler zeigt uns nun weiter die Fee im Innern ihres Heiligthums, wo ihre Genossinnen in den rauschenden Wogen herangeschwommen kommen und Melusine sich in dem eigenen Elemente immer wieder neue Jugendfrische und Schönheit erbadet. Dann beginnt das Unheil; das Schlossgesinde, dumm und hämisch, ergeht sich in bedenklichem Geschwätze vor dem Zauberthurme über das Bild einer Wassernixe, welches an demselben als Wappenschild angebracht ist, und munkelt Unheimliches über den Ursprung der Zauberin, welche der Graf heimgeführt hat; vom Söller des Schlosses, wo der Graf und die Gräfin in seligem Liebesglücke umgeben von ihren Kindern und Verwandten thronen, lauschen die Hofleute dem Gemunkel und beobachten argwöhnisch das noch so glückliche Paar. Des Grafen Misstrauen wird allmählich aufgestachelt und wir sehen dann, wie er in eifersüchtiger Wuth in die verbotene Thür eindringt, wo dann die in ihrem Elemente überfallenen Wasserfeen entsetzt untertauchen und Melusine mit schmerzlichem Aufschrei mit ihnen versinkt. Der Zauberthurm stürzt in nächtlichem Sturme zusammen und Melusine schwebt, eine klagende Geistergestalt, um die Zinnen der Burg

und schaut durch das Fenster in das Thurmzimmer, wo ihre beiden jüngsten Kinder schlafen. Der Graf aber, von Reue und Sehnsucht getrieben, zieht als Pilger in den wilden Wald hinaus. Nach langer Wanderung kommt er, abgehärmt und zum Tode erschöpft, wieder an jenen Waldbrunnen, findet Melusine wieder und verscheidet in ihren Armen und unter ihren Küssen und unter den Wehklagen ihrer Schwestern im Zauberquell, über welchem die Feenkönigin in ernster Majestät thronend das unerbittliche Schicksal bestätigt, welches die Feenwelt vom irdischen Menschenleben scheidet. Am Schlusse sehen wir dann die Wasserfee wieder einsam und träumend in ihrer dunklen Quellengrotte ruhen.

Die künstlerische Oekonomie, wenn wir das Wort gebrauchen dürfen, mit welcher Schwind die ganze Folge von Situationen und Begebenheiten in ein Bild zusammengefasst hat, ist sehr bewundernswerth und man möchte die Composition fast ein grosses Kunststück nennen, wenn dieser Ausdruck das Werk des Meisters nicht herabzusetzen schiene. Die episodische Darstellung einer Folge von Begebenheiten in einem Bilde haben zwar die Künstler früherer Perioden häufig versucht und unsere Romantiker haben diese von den Classikern verworfene Form wieder angewandt, auch Schwind in früheren Werken, zum Beispiel in seinem Bilde „Ritter Kurt's Brautfahrt“, aber niemals wohl ist sie noch so glücklich gelungen, wie in diesem cyklischen Bilde. Indem der Meister seine Scenen bald höher bald tiefer im Verhältniss zu seinem Augenpunkte stellt, bald ferner, bald näher, ist es ihm möglich gewesen, den Beschauer ohne Störung von einer Scene in die andere überzuleiten. Landschaftliches, Bauliches und anderes Beiwerk verbindet dann die Bilder und fügt sie ohne schroffe Unterbrechung an einander. Wie darin diese Anordnung des Ganzen, wenn man die Form der Darstellung überhaupt annimmt, vortrefflich ist, so ist auch die Gruppierung und Linienführung im Ganzen und im Einzelnen schön

und durchaus in der graziösen Weise des Meisters. Das Beiwerk auch, welches Schwind gern in grosser Fülle und in origineller Weise anzubringen liebt, ist mit dem ihm eigenen Geschmack angeordnet; das Landschaftliche ist sehr hübsch, und eine Menge von hübschen und zierlichen Nebendingen beleben die Darstellung und verstärken ihren märchenhaften Charakter. In der Zeichnung der einzelnen Figuren sind dagegen bei grossen Schönheiten auch manche Mängel und selbst Fehler; es ist nicht zu läugnen, dass der Meister, freilich in seiner eigenen Manier, manieirt hat; ein etwas realistisch gesonnener Kritikus wird Vieles auszusetzen haben, jedoch muss man bedenken, dass wir hier nur vor einer Vorarbeit zu späterer grösserer Ausführung stehen. Die Gesamtfarbe ist sehr fein und harmonisch gestimmt, einzelne Gruppen sind trefflich colorirt, der Meister hat sogar an einigen Stellen ganz kühne Farbencombinationen gewagt, was sonst seine Sache nicht ist.

Betrachten wir das Bild nochmals im Ganzen, so müssen wir darin ein bedeutendes Werk eines sehr bedeutenden, ganz originellen Künstlers erkennen; über seine poetisch-malerische Kunstweise kann man verschiedener Meinung sein, über den Werth ihrer Producte schwerlich. Schwind war ein Romantiker, und der echtste und vollendetste unter den malenden Romantikern; er behandelt die „wunderbare Märchenwelt“ malerisch, wie Tieck sie dramatisch behandelt; er liebt es, wie unsere romanischen Dichter, ironische Züge einzuflechten, er hat einen Ueberfluss an Gedanken und Einfällen und bedarf deshalb eines grossen Raumes und Rahmens; er ist in einer phantastischen Welt zu Hause und deshalb sind die Werke, bei denen er sich in bestimmten Grenzen des sachlich Gegebenen zu halten hatte, seine wenigst anmuthenden; den Anforderungen classischer Kunstregel hat er nie Genüge leisten wollen, selbst bei der Behandlung antiker Stoffe bleibt er romantisch, und in diesem Sinne war es nicht

ganz ohne Grund, wenn man das Deutschthum seiner Kunst vielfach betont hat. Für ein nicht durchaus deutsch gebildetes Publicum dürften seine Bilder weder verständlich noch recht geniessbar sein. Dass im Allgemeinen das Bild, trotz der sehr günstigen Beurtheilung, die es überall gefunden hat, nicht so sehr gefallen hat, wie zur Zeit das Bild von den sieben Raben, lässt sich daraus erklären, dass der Stoff des älteren Werkes origineller und wunderlicher war, wie der des neueren; auch die Composition scheint, obwohl dabei alle die Schwierigkeiten, die in dem neueren Bilde überwunden sind, bei dem älteren nicht gegeben waren, origineller, einzelne Motive waren noch gewagter und seltsamer. Man muss übrigens auch gestehen, dass jenes Bild in der Ausführung vollendeter ist, wie das Bild von der Melusine, in welchem wir das Altern der Künstlerhand schon leise zu spüren glauben. Schwerlich wird aber ein anderer Künstler in dieser Richtung wieder etwas Aehnliches und Besseres schaffen, und so mögen wir die Melusine das letzte Werk des letzten Romantikers nennen.

Zu den lyrisch humoristischen Dichtern in der Malerei, welche der Kunst ihrer Zeit einen so eigenthümlichen Charakter verleihen, gehört noch ganz wesentlich Eugen Neureuther in München.

Weiter noch wie Schwind auf dem Wege phantastisch-spielender Darstellung und mehr geistreicher Andeutung, als wirklicher Darstellung, geht Neureuther, ein Künstler von höchst poetischer Erfindungsgabe, welche sich besonders auf dem Gebiete der freien Arabeske bethätigt; ich brauche bloss an sein unübertreffliches „Dornröschen“ zu erinnern. Jedoch ist der Künstler nicht immer in seinen Werken so anziehend, wie in dem vorgenannten.

Eine Arabeske in grösserem Maassstabe ist M. Echter's Fries für die Bahnhofshalle in München: „Die Verbindung der Volksstämme und Nationen durch Telegraph und Eisenbahn“; es ist eine ziemlich unbedeutende Composition, in

welcher die Charakteristik der Figuren häufig an Carricatur streift und welche, wie im Gedanken, so auch in der Zeichnung etwas oberflächlich und leer erscheint.

Ist die Kunst der bisher genannten Meister wesentlich eine dichtende, welche sich der sichtbaren Formen nur als Mittel bedient um Gedanken auszusprechen, so müsste ich hier noch einen grossen Künstler anreihen, zeigten nicht seine Werke neben der oben geschilderten noch eine andere, fast entgegengesetzte Richtung. Ich meine Bonaventura Genelli.

Eine eigenthümliche Seite der cornelianischen Schule war neben der dichtenden Kunst die gänzliche Verachtung aller malerischen Technik, des Strebens nach natürlicher Erscheinung des Werkes, sogar der Farbe und malerischen Wirkung. Nur die Zeichnung wurde als das einfachste, ursprünglichste Mittel zum Ausdruck des Gedankens mit grossem Eifer studirt und geübt.

Beide eben bezeichnete Eigenthümlichkeiten zeigen im äussersten Maasse die Werke von Bonaventura Genelli, einem Künstler, welcher vielleicht einzig in seiner Art ist, eben so originell-schöpferisch im Gedanken, als originell in der Form seiner Darstellung, in Beidem immer zu bewundern, aber nicht immer zu loben. Ich wüsste Genelli nicht besser zu bezeichnen, als wenn ich ihn einen Rubens ohne Palette nenne, was allerdings etwas paradox klingt, da Rubens' grösste Kraft sich gerade in der Farbengebung äussert. Indessen ist es so, Genelli schafft durchaus in Rubens' Geiste, seine Zeichnungen könnten direct mit Rubens' Palette gemalt werden und sollten es eigentlich; aber der neue Künstler begnügte sich mit einem leichten Contour und kaum angedeutetem Schatten, höchstens giebt er seinen Bildern die Vollendung leichter Aquarellzeichnung. Allerdings hat er auch einige Oelgemälde geschaffen, darunter ein grösseres, „Der Raub der Europa“, doch ist

die malerische Ausführung dieser Werke nicht die hervorragendste Eigenschaft des Künstlers.

Auf den ersten Blick sollte man Genelli für einen directen Nachfolger und Fortsetzer von Asmus Carstens halten, so sehr tritt die Aehnlichkeit des Formellen in den Werken beider Künstler hervor; nur der genauer eingehende Beschauer wird, aber auch sofort, die grosse Verschiedenheit erkennen.

Ist bei Carstens die Richtung auf das Formelle der Darstellung, auf die rein künstlerische Seite derselben durchaus vorherrschend, so ist das in einigen Werken Genelli's auch der Fall, und in diesen zeigt sich in der Wahl der Formen ein dem Carstens'schen ähnlicher Sinn und Geschmack. Die meisten aber von Genelli's Bildern zeigen neben dem Streben nach vollendeter Form noch ein Streben nach dem Ausdruck von der Form unabhängiger Gedanken. Carstens schildert, stellt dar, Genelli schildert auch, aber erzählt noch dazu.

Ich brauche, um diese zwei Seiten von des Meisters Kunst deutlich zu zeigen, nur an zwei durch den Stich weitverbreitete ausgezeichnete Werke desselben zu erinnern, an seine Bilder zum „Homer“ und an „Das Leben einer Hexe“.

Es ist schwierig, Genelli's künstlerische Eigenthümlichkeit in Bezug auf Darstellung und Form zu schildern. Vollständig malerisch, sich weniger an die griechische Antike anlehnd, wie Carstens, hat seine Zeichnung einige Aehnlichkeit mit der der Nachfolger Michel Angelo's; man kann ihr einige Manier nicht absprechen, doch ist diese Manier eine sehr edle und grossartige. Liesse das Wort sich auf bildende Kunst anwenden, und passte der Vergleich, ich würde den Styl von Genelli's Bildern einen rhetorischen nennen und ihn mit dem der Poesie des Corneille vergleichen. Alle seine Formen sind gross und gewaltig, seine Menschen sind über individuelles Maass hinaus, ihre Nacktheit ist eine göttliche Nacktheit und

keine Entblössung, seine Bilder zeigen, dass man allen Anforderungen der bildenden Kunst entsprechen kann, ohne naturalistisch an der individuellen Erscheinung zu kleben, und widersprechen praktisch den Behauptungen mancher Kritiker und Kunst-Reformatoren; sie entbehren freilich den Reiz individueller Charakteristik und das Pikante getreuer Natur-Nachahmung.

In Genelli's Werken ist es bei allem Reichthum des poetischen Gedankens doch vor allem die Schönheit der Menschengestalt, welche den Künstler zum Schaffen begeistert, und deshalb ist die antike Mythe eigentlich der Boden, auf welchem seine besten Werke erwachsen sind. Er behandelt diese Mythen in eigenthümlichster Weise, häufig selbst hinzu dichtend und Verbindungen und Beziehungen schaffend, welche überraschend und neu erscheinen. Sein vollkommenstes Werk dieser Art, nach meiner Meinung, bleibt die Illustration zum Homer, welche wohl unter allen Darstellungen dieser oft dargestellten Gegenstände ihres Gleichen nicht hat. In diesen Blättern ist die höchste Einfachheit und Klarheit der Composition, welche streng bei dem Gegenstande bleibt, mit der höchsten Schönheit der Gruppierung, der Linienführung und der Einzelform verbunden, und selten treten uns die Absonderlichkeiten in den Formen, welche der Künstler manchmal liebt, entgegen.

Bei den zwei grossen Zeichnungen, dem „Raub der Europa“ und dem „Kampf des Bakchus mit dem König Lykurgos“ ist dies nicht so ganz der Fall.

In beiden Bildern schwelgt der Meister in der Darstellung des nackten Menschen, häuft Figuren auf Figuren, gefällt sich in den schwierigsten, oft seltsamsten Bewegungen und Stellungen, und schüttet die ganze Fülle seines Talentes und seine ganze gewaltige Kunstkraft aus, ohne dass all dieser Aufwand die Darstellung des Gegenstandes an sich förderte.

In der „Europa“ ist nicht nur der göttliche Stier, wel-

cher die Schöne aus der Mitte ihrer Gespielinnen entführt, und diese der Gegenstand des Bildes, ja, er ist kaum der Hauptgegenstand, sondern eine ganze Welt von Wassergöttern kommt noch hinzu und halb allegorische Gestalten, Amor, Musen und Grazien, oder doch daran erinnernde Figuren und die Fluss- und Lokal-Götter des Ortes.

Alles das ist ganz herrlich gezeichnet, sowohl die menschlichen, wie die Thiergestalten, grossartig, voll Schwung, von üppigster Fülle, und, wie ich schon sagte, es fehlt nur, dass ein Rubens das Bild malte, um das herrlichste Kunstwerk zu schaffen. Denn Genelli's Figuren sind ganz so empfunden, dass die Wirkung des lebendigen Fleisches in vollster Schönheit zu Tage treten würde, begnügte sich der Künstler nicht seltsamer Weise, uns das bloss anzudeuten, was erst in vollkommenster Durchbildung seinen eigentlichen Werth erhält; selbst diese blosser Andeutung regt uns an, uns die blühendste Farbe hinzu zu denken.

In der „Schlacht des Bakchus gegen den König Lykurgos“, hat Genelli ebenfalls eine griechische Mythe selbstständig dichtend dargestellt. Lykurgos, so erzählt die Mythe, ein thrakischer König, verfolgte die Pflegerinnen des jungen Bakchus, die Nymphen, um sie aus seinem Lande zu vertreiben, und Bakchus war genöthigt, sich in den Schooss des Meeres zur Thetis zu flüchten, welche ihn schützend aufnahm.

In Genelli's Darstellung sehen wir aber eine vollständige Schlacht zwischen dem bakchischen Gefolge und dem König und seinen Kriegern.

Der Künstler hat unter den Bakchanten-Chor Centauren gemischt und sogar Centaurinnen-Gestalten, welche er gern darstellt und häufig anbringt. Auf dem Rücken eines Centauren sitzend, sprengt der Jüngling-Gott in's Meer hinab, an dessen Rande sich andere drängen und einige sich bereits in die Fluthen gestürzt haben. In der Mitte des Bildes stürmt der König daher auf dem Streittrappen, verfolgend

und mit dem Schwerte drohend, und vor ihm flieht und stürzt Alles daher. Vorn und rechts im Bilde, bis in die Ferne hin, aber tobt der Kampf im wilden Gemische, und von beiden Parteien unterliegen oder siegen einzelne Figuren und Gruppen, die Panther des Gottes stürzen sich auf die feindlichen Krieger, die Centauren wüthen im Getümmel, der Künstler lässt einen derselben wie ein Pferd hinten ausschlagend einen Feind emporschleudern, sogar ein Elephant ist im Hintergrunde, man weiss nicht recht, warum, in die Scene gebracht.

Es sind ganz herrliche Gruppen, mit der grössten Kühnheit und zugleich mit dem feinsten Gefühl für Linie und rhythmische Formen componirt, einzelne Figuren sind von ausserordentlicher Schönheit, Alles vorzüglich, auch die Thiere sind im grossartigsten Style gezeichnet, aber, und das ist in allen Werken Genelli's der Fall, es finden sich Sonderbarkeiten neben allen diesen Schönheiten. Eigenthümliche, oft unschöne Bewegungen kommen vor, als ob der Künstler sich daran erlustigt hätte, Figuren in den ungewöhnlichsten Stellungen zu zeichnen, um seine Geschicklichkeit, Schwierigkeiten zu überwinden, recht in's Licht zu stellen. Viele Motive lassen sich nur aus dieser Absicht erklären, es ist überhaupt Vieles, auch in der Europa, streng beobachtet, nur der Form wegen da, und damit überschreitet der Künstler bereits das Ziel, welches die neue deutsche Kunst sich gesteckt hatte; zwar nicht im Sinne der akademischen Schulen, welche die blosse schöne Erscheinung anstrebten, aber doch in so fern, als die Darstellung wichtiger wird, denn ihr Inhalt.

In zwei grösseren Bilder-Cyklen begegnen wir Genelli auf anderem ihm ebenfalls eigenthümlichen Gebiet, in dem „Leben einer Hexe“ und dem „Leben eines Wüstlings“.

Es sind dies romantische Erzählungen oder Gedichte, statt in Wortformen, in Bildformen vorgetragen. Auch andere Künstler haben dergleichen versucht, jedoch meist, indem sie sich einem gegebenen Dichterwerk anschlossen,

Genelli thut dies nicht, er schafft sein Gedicht in der Folge seiner Bilder.

In beiden Werken jedoch ist dieses Gedicht oder diese Erzählung nicht besonders glücklich erfunden, und, was noch schlimmer ist, der Inhalt der Erzählung, die Begebenheiten selbst, in ihrer Gesamtheit, bleiben ohne ausführlichen Commentar unverständlich und sind selbst mit dem Commentar noch dunkel und unklar genug. Im Leben der Hexe sind mystische Anspielungen auf Sünde und Erlösung, an einer Stelle Anklänge an Goethe's Faust, an anderen Stellen Anderes, welches, wenn nicht bloss Spiel mit der Form, mir wenigstens unverständlich bleibt, und das Ganze möchte als poetisches Werk nicht eben hohen Werth beanspruchen, wenn auch als malerische Schöpfung besonders einzelne Scenen ganz vortrefflich genannt werden müssen; so das zweite Blatt, wo die alte Hexe dem Teufel einen ziemlich ekelhaften Liebesdienst erzeigt, und das geraubte Kind zuschaut, eine Gruppe, welche herrlich gezeichnet ist, wenn auch das Hauptmotiv, obschon hexenhaft genug, denn doch fast über das Erlaubte hinaus geht, und vor Allem das fünfte Blatt, wo der Künstler sich in der Zeichnung des hingestreckten Mädchenkörpers sich selbst übertroffen hat.

„Das Leben eines Wüstlings“ ist eine Art von Don-Juan's-Geschichte, aber im ganzen als poetische Fabel wohl noch schwächer, als die Hexengeschichte. Eine Art von christlicher Moral spielt hierin, die eben nicht sehr tief noch geistreich angebracht ist; das Titelblatt enthält die Bibelworte: „Danach, wenn die Lust empfangen hat, gebiert sie die Sünde, die Sünde aber, wenn sie vollendet ist, gebiert sie den Tod,“ und damit soll wohl das Grundthema gegeben sein; es spielen aber auch noch andere Anspielungen auf philosophisch-religiöse Angelegenheiten mit, z. B. auf dem Titelblatt ein Teufel, welcher sich aus der Maske des Voltaire enthüllt, und in einem anderen Blatte eine Disputation zwischen derselben Voltaires-Maske und einem Mönche, wel-

che der Held des Stückes zu seiner Ergötzung im Bade anhört.

Vielleicht hat der Künstler-Dichter gefühlt, dass er mit den blossen Wollustsünden seinem Helden das Schuldbuch nicht genug belastet hatte; indessen sind diese Anspielungen auf Gottesläugnung, denn das sollen sie wohl sein, nicht zu deutlichem Ausdruck gelangt. Das Ganze ist, wie gesagt, eine Art von neuer Auflage der Don-Juans-Sage, und schliesst, wie gebühlich, damit, dass der Teufel mit dem Sünder in den Abgrund fährt. Dazu geht der Künstler in dieser zahlreichen Reihe von theilweise herrlich gezeichneten Blättern (es sind siebzehn und ein Titelblatt) so willkürlich mit dem Costume und überhaupt mit allem Realistischen seiner Darstellung um, und mischt Antikes, Mittelalterliches und Modernes so durcheinander, dass die Confusion der Darstellung die unklare Idee des Ganzen noch unklarer macht.

In beiden Folgen begegnen wir noch mehr, als in den beiden ersterwähnten Bildern, jenen Sonderbarkeiten der Formen und Bewegungen; einzelne und gerade einige der sonderbarsten und gesuchtesten Motive wiederholen sich überall und scheinen geradezu dem Künstler zur Manier geworden zu sein. So liebt er zum Beispiel, männliche wie weibliche Figuren in einzelnen Fällen sitzend oder liegend mit stark nach innen gebogenem Rücken darzustellen, eine eigenthümliche Bewegung, wobei die Posteriora in auffallendster Weise zur Geltung kommen, so auch noch vorn herüber gekrümmte Figuren, welche einen Schenkel hoch heben und den anderen strecken, eigenthümliche Hals- und Kopfbewegungen, genug, vieles, was nicht immer schön ist, ja, sogar hässlich wird.

Eine Liebhaberei an schwierig zu zeichnenden Lagen und Stellungen und ein Streben nach Originalität der Formen, welches oft geradezu zur Gezwungenheit und einer Art von Affectation führt. Zugleich auch fühlen wir häufig eine Absicht, der gewöhnlichen Sitte recht derb in's Ge-

sicht zu schlagen und Nacktheiten in's Licht zu stellen, bis zu einem Grade, wo Schönheit in Gefahr kommt und Anmuth verschwindet; indessen wollen wir das dem Künstler sehr gern verzeihen, denn es ist eine wahre Wohlthat, bei der grenzenlosen Prüderie, welche die Gesellschaft beherrscht und leider von dieser aus auch in die Kunst eingedrungen ist, eine tüchtige Kunst so rücksichtslos verfahren und den zugeknöpften und behosten Moralphilistern praktisch die Lehre geben zu sehen, dass die Kunst über die Tagessitte erhaben ist.

In „Ezechiel's Gesicht“ ist es wohl ausschliesslich die äussere Grossartigkeit der Erscheinung, welche der Prophet schildert, die den Künstler veranlasst hat, sie bildlich wiederzugeben, gerade wie sie schon Rafael zu einem herrlichen Bilde begeistert hat, und manche Andere nach ihm.

Genelli hat diese Erscheinung anders aufgefasst, als frühere Künstler, er lässt den Gott Vater auf einem Wagen durch den Himmel fahren, gezogen von den vier mystischen Gestalten, welche er in menschlicher Form dargestellt hat, nur mit den Häuptern des Löwen, Stiers und Adlers und nicht in ganzer Thiergestalt, wie Raphael und Andere.

Mehr noch ist dieses der Fall bei dem Bilde, welches Amor als Versöhner der Elemente darstellt. Es sind dieses aber nur in rhythmischen Linien zusammen gruppirte nackte Gestalten, deren allegorische Bedeutung ganz nebensächlich und überflüssig erscheint; die Schönheit der Darstellung ist Alles, die Bedeutung Nichts.

Moses, der die Töchter Reguel's am Brunnen gegen die feindlichen Hirten beschützt, ist ein Bild, welches später italienischer Schule angehören könnte, nur sind die Formen voller und gewaltiger. Der die zurückweichenden Feinde bedrohende Held ist eine schöne urkräftige Männergestalt, und der feige Trotz der Gegner sowohl wie die Zaghaftigkeit der beschützten Mädchen ist sehr wohl ausgedrückt.

„Aesop, der seine Fabeln erzählt,“ ist ein Genrebild in hohem Styl. Am Wege auf dem hohen Brunnenstein

sitzt der kleine zwerghafte Schalk und fesselt die zusammengelaufenen Zuhörer, Vorübergehende, wasserholende Mädchen, Hirten, Kinder durch seine witzigen Geschichten. Die Motive dieser Darstellung sind der Natur abgesehen, nicht freilich jener sogenannten Natur, die wir in den Strassen vor unserem Hause sehen, sondern der, welche überall und bei allen Menschen dieselbe ist. Wäre dieser Darstellung, eben weil sie eine Darstellung aus der wirklichen Welt ist, etwas zu wünschen, so ist es eine grössere Bestimmtheit der individuellen Gesichtsbildung und des persönlichen Ausdrucks der Figuren, was freilich nicht in Genelli's Weise liegt, der gerade in den Gesichtern seiner Figuren das Charakteristische am meisten entbehren lässt.

Im „Apoll unter den Hirten“ hat der Künstler das einfache Thema mit einer Menge von Episoden bereichert, ja, er knüpft das Haupt-Motiv, welches in diesem oft behandelten schönen Gegenstande doch nur die Wirkung der göttlichen Poesie auf den uncultivirten Naturmenschen ist, an ein Neben-Motiv, welches er zum Kern der Darstellung macht. Eine junge Hirtin ist gestorben; ihre Genossen und Freunde trauern um den Leichnam, der Gott der Töne aber mildert ihren Schmerz durch seine Gesänge; so ist das trauernde Volk zur Hauptsache geworden, aber der Künstler hat ihm noch allerlei fremdartige Gestalten hinzugefügt, Faunen, Genien, Kentauren, so dass wir eine ganz phantastische Begebenheit sehen und in eine mythische Welt versetzt werden.

Dieses Hineinspielen mit selbsterfundenen romantischen oder sentimentalen Neben-Motiven und Beziehungen in die gegebenen Gegenstände der Darstellung unterscheidet Genelli's Kunstweise von der Carstens'schen wie Modernes von Antikem.

Der Eine sucht bloss das plastisch Schöne, der andere auch das geistig Interessante.

Man kann die Werke von Genelli gewiss nicht immer geschmackvoll nennen, oft sogar nicht einmal schön, aber

immer zeigt sich der Künstler darin als grosser Meister und als kräftiger, selbst und originell denkender Dichter.

Sehr oft hat man Genelli und mit ihm noch andere unserer Künstler, welche antikes Leben und antike Mythe in ihren Werken behandeln, Hellenisten genannt. Auf Andere, auf Carstens, auf Thorwaldsen mag diese Bezeichnung mit Einschränkung Anwendung finden, auf diesen Meister passt sie nicht, er gehört ganz wesentlich der neuen deutschen Schule an. Wenn bei den Alten der Künstler ganz in seinem Werke verschwindet und nur dieses in Betracht kommt, so tritt bei Genelli, wie bei fast allen neudeutschen Künstlern die Persönlichkeit des Künstlers in jedem seiner Werke ganz bestimmt hervor, er dringt uns seine eigene Anschauung und Auffassung auf; seine Anschauung und Auffassung ist aber eine höchst grossartige und poetische.

Das Wesen der neueren Kunst, besonders dieser Richtung, ist von dem Wesen der antiken sehr verschieden und ihr fast gerades Gegentheil; die Deutschen aber haben einen kleinen Theil griechischen Geistes und Schönheitssinnes überkommen, wie entfernte Verwandte einen Theil bekommen, wo eine grosse Erbschaft vertheilt wird, und ich glaube, dass, wenn es irgend einem modernen Volke vergönnt ist, in antikem Sinne zu dichten und zu bilden, es dem Deutschen am ehesten möglich ist; in antiker Weise werden wir aber eben so wenig wie andere dichten und bilden, denn wir bleiben zuletzt doch immer, was wir sind, nämlich deutsche Leute.