

DIE
GEMÄLDE-GALERIE

DES
GRAFEN A. F. VON SCHACK

IN
MÜNCHEN.

MIT BEGLEITENDEM TEXT

VON
GRAF A. F. VON SCHACK.

MÜNCHEN
VERLAG VON DR. E. ALBERT.

Alle Rechte vorbehalten.

DIE
GEMÄLDE-GALERIE
DES
GRAFEN A. F. VON SCHACK
IN
MÜNCHEN.

VORWORT.



Nachdem meine in dem eigens dazu errichteten Gebäude in der Briennerstrasse zu München aufbewahrte Gemäldesammlung längere Zeit nur wenig beachtet worden war, zieht sie seit einigen Jahren mehr und mehr die Augen der Kunstfreunde auf sich. In dem Umstande, dass sie sich langsam den Weg zur Anerkennung gebahnt hat, glaube ich eine Bürgschaft für ihren Wert erblicken zu dürfen; denn gewiss hat nie Geringes oder Schlechtes, das gleich Anfangs mit Recht ignorirt wurde, nachher im Laufe der Jahrzehnte sich Achtung errungen, während der umgekehrte Fall, dass Mittelmässiges zuerst hoch gepriesen wird, später aber des Beifalls verlustig geht, zur Tagesordnung gehört. Das Interesse, das meine Galerie bietet, verdankt sie einerseits den Werken einzelner neuerer Maler, die man kaum anders als in ihr kennen lernen kann, andererseits den Nachbildungen von Gemälden alter Meister, welche, zu den schönsten Perlen der Kunst gehörend, doch zum Teil nur wenig bekannt sind, weil sie sich in entlegenen Gegenden oder schwer zugänglichen Lokalitäten befinden. Gleich sehr indes möchte die Anziehungskraft meines kleinen Museums auf der nirgends sonst versuchten Gegenüberstellung alter und moderner Kunst beruhen. Es war dies eine höchst gefährliche Probe, der ich die letztere unterwarf; denn zu gleicher Höhe wie Tizian und Gian Bellin, Andrea und Giorgione hat sich Keiner in unserem Jahrhundert aufgeschwungen. Aber ein heutiger Künstler kann schon mit dem Ruhme zufrieden sein, wenn seine Bilder durch die Werke jeder Heroen nicht ganz erdrückt werden.

Da infolge der zunehmenden Aufmerksamkeit, welche meine Sammlung erregt, in letzter Zeit häufig an mich die Aufforderung ergangen ist, ich möchte deren Entstehungsgeschichte erzählen und mich über die Grundsätze, die mich bei ihrer Bildung geleitet, sowie über anderes damit Zusammenhängendes äussern, so will ich dem an mich gestellten Verlangen zu entsprechen suchen. Völlig fern liegt mir dabei die Prätension, eine kunsthistorische Abhandlung zu liefern, und ich werde weder von Retouchen, noch von „Existenzbildern“, weder von dem „reizenden Sfumato“, noch von der „Morbidezza der Carnation“ reden. Dagegen sei es mir erlaubt, mit der Bildungsgeschichte der Galerie einige auf sie Bezug habende Erinnerungen aus meinem Leben zu verbinden.



INHALT.



I. TEXT:

	Seite		Seite
I. Einleitendes. Buonaventura Genelli	1	X. Architekturmaler. Friedrich Kirchner. Leo von Klenze. Eduard Gerhardt. Karl Werner. Bernhard Stange	49
II. Moritz von Schwind	9	XI. Hoher, bisher noch nicht gehörig gewürdigter Wert guter Kopien alter Meisterwerke und ihre Bedeutung für die Kunst. Arbeiten von Franz von Lenbach in Rom, Florenz und Madrid. Kopien von demselben nach Tizian, Perdone, Murillo, Andrea del Sarto, Rubens, von Dyck, Tintoretto und Velasquez	51
III. Peter von Cornelius. Joseph von Führich. Eduard Steinle. Julius Schnorr. Eugen Neureuther. Heinrich Hess	16	XII. Kopien von Ernst von Liphart nach Velasquez, Murillo, Rafael, Giorgione, Tizian. — Kopien von Hans von Marées nach Palma, Velasquez, Tizian, Rafael; desgleichen von B. Entres nach Rafael, von Anton Kraus nach Sustermans, von A. Cassioli nach Leonardo und Tizian, von D. Penther nach Moretto und Palma	57
IV. Anselm Feuerbach	21	XIII. Kopien von Karl Schwarzer nach Michel Angelo	60
V. Allgemeines über die Grundsätze, die bei Bildung der Galerie massgebend waren	26	XIV. Arbeiten von August Wolf in Venedig, Treviso, Castelfranco, Vicenza, Villa Maser, Bassano, Brescia, Florenz und Parma. Kopien nach Gian Bellin, Sebastian del Piombo, Paul Veronese, Tintoretto, Palma Vecchio, Giorgione, Tizian, Paris Bordone, Bonifazio, Bassano, Romanino, Fra Bartolommeo, Mariotto Albertinelli, Andrea del Sarto, Michel Angelo, Correggio. — Schlusswort	62
VI. Arnold Böcklin	30		
VII. Karl von Piloty. Franz von Lenbach	34		
VIII. Karl Rahl. Ludwig von Hagn. August Henneberg. Wilhelm Lindenschmit. Leopold Bode. Karl Böheim. H. Wislicenus. James Marshall. Moritz von Beckerath. Julius Naue. Anton Kraus. Karl Spitzweg	37		
IX. Landschaftsmalerei. Friedrich Preller. Franz Dreber. Albert Zimmermann. Richard Zimmermann. Joseph Koch. Franz Catel. Joseph Rebell. Karl Rottmann. Bernhard Fries. Ernst Willers. Karl Ross. Georg Köbel. Fritz Bamberger. Karl Morgenstern. Christian Morgenstern. Eduard Schleich. Karl Neubert. Karl Ludwig. Ernst Kaiser. Anton Zvengauer. A. Stademann. Max Schmidt. Ernst Schweinfurth	42		



II. ILLUSTRATIONEN:

a) Vollbilder (Heliogravüren)

in alphabetischer Folge.

- A. Böcklin**, Altrömische Weinschenke.
 - Der Büsser.
 - Felsenschlucht.
 - Gang nach Emaus.
 - Hirtin bei ihrer Heerde.
 - Ideale Frühlingslandschaft.
 - Italienische Villa im Frühling.
 - Klage des Hirten.
 - Meeresidylle.
 - Der Mörder und die Furien.
 - Pan erschreckt einen Hirten.
 - Der Ritt des Todes.
 - Villa am Meer.
- L. Bode**, Alpenbraut.
 - Eine Mutter mit ihrem Kinde.
- C. Böheim**, Satyrn einen Hasen jagend.
- A. Feuerbach**, Badende Kinder.
 - Francesca di Rimini.
 - Hafis am Brunnen.
 - Idylle aus Tivoli.
 - Musicirende Kinder.

- A. Feuerbach**, Pietà.
 - Portrait einer Römerin.
 - Römische Familie.
- B. Fries**, Ansicht der Mamellen.
- J. von Führich**, Einführung des Christentums in die deutschen Urwälder.
- B. Genelli**, Herkules bei Omphale.
 - Raub der Europa.
 - Schlacht zwischen Lykurgos und Bacchus.
 - Theatervorhang.
- E. Gerhardt**, Löwenhof der Alhambra bei Mondschein.
- L. von Hagn**, Italienische Gartenscene.
- H. Hess**, Thorwaldsen.
- L. von Klenze**, Palazzo Ruffalo.
- F. von Lenbach**, Friedrich Adolf Graf von Schack.
 - Friedrich Adolf Graf von Schack.
 - Bildnis eines Franciskaners.
 - Hirtenknabe.
 - Männliches Portrait.
 - Selbstportrait.
 - Weibliches Portrait.
- W. Lindenschmit**, Der Fischer.

J. Marshall, Tartinis Traum.
 J. Naue, Die Plejaden.
 E. Neureuther, Traum der Rezia.
 C. von Piloty, Columbus.
 F. Preller, Calypsos Abschied von Odysseus.
 Leukothea.
 K. Ross, Hain der Nymphe Egeria.
 C. Rottmann, Meeresküste im Sturm.
 E. Schleich, Starnberg.
 Venedig.
 M. von Schwind, Die Anachoreten.
 Einsiedler führt Rosse zur Tränke.
 Elftanz.
 Erlkönig.
 Gefangene Prinzessin.
 Hochzeitsreise.

M. von Schwind, Nixen einen Hirschen tränkend.
 Rast auf der Wanderschaft.
 Rübezahl.
 Rückkehr des Grafen von Gleichen.
 St. Wolfgang.
 Tritonen und Nereiden.
 Wieland der Schmied.
 C. Spitzweg, Ein Hypochonder.
 Serenade.
 Türken im Kaffeehause.
 B. Stange, Platz in Venedig bei Mondnacht.
 E. Steinle, Adam und Eva.
 Loreley.
 H. Wislicenus, Phantasie.
 A. Zimmermann, Golgatha.

73



b) Textbilder (Typogravüren.)

	Seite		Seite
A. Böcklin, Heiliger Hain	32	E. Neureuther, Madonna mit dem Christkinde	20
Nymphe an der Quelle	31	C. Rahl, Portrait des Landschafters Willers	38
L. Bode, Geburt Carl des Grossen	39	Rubens, Portrait seiner Frau Isabella Brandt, kopirt von F. von	
Peter von Cornelius, Ruhe auf der Flucht nach Aegypten	16	Lenbach	64
F. Dreber, Sappho am Meeresstrande	44	Selbstportrait, kopirt von F. von Lenbach	63
A. Feuerbach, Dante mit edlen Frauen bei Ravenna lustwandelnd	21	M. von Schwind, Die Jungfrau	15
Laura in der Kirche zu Avignon	25	Des Knaben Wunderhorn	12
Madonna	23	Morgen — Mittag — Abend — Nacht	10
J. von Führich, Tod des Johann von Nepomuk	18	Nächtliche Wasserfahrt	13
B. Genelli, Abraham mit den drei Engeln	7	C. Spitzweg, Liebespärgen	41
Bacchus unter den Musen	1	Sennerinnen	43
Vision des Ezechiel	4	E. Steinle, Der Türmer	19
E. Gerhardt, Palazzo Moro	48	Der Violinspieler	19
Giorgione, Das Concert, kopirt von F. von Lenbach	59	Tizian, Irdische und himmlische Liebe, kopirt von F. v. Lenbach	52
L. von Hagn, Terrasse des Garten Colonna	38	Portrait des Aretino, kopirt von F. von Lenbach	61
Friedrich Kirchner, Prospect von Venedig	49	Die Venus der Tribune, kopirt von F. von Lenbach	55
F. von Lenbach, Landschaft	35	Velasquez, Portrait König Philipp IV., kopirt von F. v. Lenbach	57
Murillo, Eine Mutter mit ihrem Kinde, kopirt von F. v. Lenbach	53	E. Willers, Akropolis von Athen	46





I.

Schon vor meinem zwanzigsten Jahre kam ich nach Italien und lernte die Kunstschätze von Venedig, Florenz, Rom und Neapel kennen; so erwachte das Interesse für Malerei sehr früh in mir. Nicht lange darauf sah ich ausser den Gemäldesammlungen von Wien, Dresden und München auch die des Louvre in Paris, die Nationalgalerie in London und das wundervolle, an Reichtum alle andern übertreffende Museum von Madrid. Das Glück hat es gewollt, dass ich die ersten an diesen Kunststätten empfangenen Eindrücke durch oftmalige spätere Besuche wieder auffrischen konnte. Wie es so vielen ergeht, war ich lange durch die Herrlichkeit der alten Malerei, namentlich der italienischen des 16. Jahrhunderts, so berauscht, — fast möchte ich sagen, betäubt — dass mir die Leistungen moderner Maler wenig Teilnahme abgewinnen konnten, ja, dass ich ein gewisses Vorurteil gegen sie hegte. Diejenigen Bilder, welche mir zunächst vor Augen kamen, mochten allerdings auch wenig geeignet sein, ein solches Vorurteil zu zerstreuen. Es war die Blütezeit der Düsseldorfer Schule. Wohl Manche erinnern sich noch, wie damals ein tumultuarisches Geschrei über den unvergleichlichen Kunstwert der auf der rheinischen Akademie zu Tage geförderten Leistungen durch Deutschland hinlief. Maler, deren Namen jetzt kaum noch mehr bekannt oder deren Ruhm doch erstaunlich erblasst ist, wurden nicht nur vom grossen Publikum, sondern auch von den Tageskritikern den grössten Meistern gleichgestellt, und wie oft musste ich vor Gemälden, deren Vorzüge mir höchst problematisch schienen, den Ausruf der Bewunderung hören: alle Raffaele und Tiziane verschwänden vor einem so ausserordentlichen Werke! — Wie Ueberschätzung leicht zu Widerspruch reizt, so mochte es auch mir ergehen, dass ich das, was

um mich her vergöttert wurde, zu gering achtete, und ich erkenne jetzt bereitwillig an, dass mein verwerfendes Urteil nicht frei von Ungerechtigkeit war, da auf der rheinischen Akademie jener Zeit, namentlich im Fache der Landschaftsmalerei, unstreitig manches höchst Achtbare geleistet worden ist. Aber im allgemeinen, besonders in Bezug auf die historischen Kompositionen, welche damals von Düsseldorf und anderen Städten aus einen Triumphzug durch Deutschland hielten, ist meine Meinung später wohl von allen Urteilsfähigen adoptirt worden. Als auf einer grossen Kunstausstellung zu Anfang der sechziger Jahre viele gefeierte Bilder der früheren Koryphäen von neuem zum Vorschein kamen, konnten die meisten derer, welche sie zwanzig Jahre zuvor hochgepriesen hatten, kaum fassen, dass dieselben ihre ehemaligen Lieblinge seien. Jetzt sind diese Gemälde, welche einst für leuchtende Sterne am Himmel der Kunst galten, mehr und mehr am Horizont zurückgesunken und hängen ziemlich unbeachtet in Schlössern und Museen; wollte Jemand sie noch mit den Meisterstücken der alten Italiener oder Niederländer vergleichen, so würde er nur Gelächter erregen. Welche Lehre für Künstler und Publikum! An einem deutlichen Beispiel ist hier vor aller Augen der Beweis geführt, wie völlig wertlos und nichtsbedeutend der Erfolg ist, auch wenn er sich durch Jahrzehnte behauptet. Die nämliche Erscheinung hat sich, in Kunst wie Litteratur, schon häufig, ja mit Ausnahme weniger besonders begünstigter Epochen, wohl zu allen Zeiten gezeigt und man muss staunen, dass sie sich dennoch immer wiederholt, indem jedesmal die folgende Periode selbst die eindringlichste Lehre der früheren unbeachtet lässt. Künstler und Dichter buhlen um den Beifall des Publikums, indem sie dem herrschen-

den Geschmache desselben, seiner Neigung zur Sentimentalität oder Sinnlichkeit schmeicheln, und gewinnen so oft schnell einen ausserordentlichen Ruf, wie sie ihn durch wirklich wertvolle Leistungen nicht erworben haben würden. Sie sonnen sich dann eine Zeit lang in dem Ruhme, der ihnen zu Teil wird, müssen aber oft später selbst noch erleben, wie derselbe abnimmt und untergeht. Wenn jedoch Produkte, die mehr durch glänzende Eigenschaften blenden, als durch wirklichen Wert ausgezeichnet sind, momentan zur Geltung gelangen, so ist dies noch immer der günstigere Fall; denn dergleichen hervorzubringen, gelingt doch nur dem Talente. Weit schlimmer ist es, wenn, wie das häufig vorkommt, und wie wir es selbst erleben, in unerklärlicher Weise gerade das völlig Wertlose auf den Schild gehoben wird und allgemeine Berühmtheit erlangt. Dem Publikum gehen allerdings in beiden Fällen, nachdem die Bethörung länger oder kürzer gedauert hat, gewöhnlich die Augen auf, und es wirft das früher Angebetete mit Verachtung beiseite, indessen selten, um sich dem Aechten zuzuwenden, sondern nur um Abgötterei mit neuen mittelmässigen Erzeugnissen zu treiben. So sind Flittergold und stümperhafte Nachwerke nur allzu oft die begehrteste Ware auf dem Markt der Kunst und Litteratur. Besonders traurig muss den Freund des Schönen und Guten dabei der Gedanke stimmen, dass meistens das wirklich Ausgezeichnete durch das Gleissende und äusserlich Bestechende, oder gar durch das ganz Schlechte in den Hintergrund gedrängt wird. Wie oft ist den Schöpfern der vorzüglichsten Werke während ihres Lebens fast jede Anerkennung versagt worden, während untergeordnete Talente, oder selbst Talentlose, nicht nur bei der urtheilslosen Menge in hohem Ansehen standen, sondern auch von der Kritik in bengalischer Flammenbeleuchtung gezeigt wurden!

An vortrefflichen Künstlern, deren Werken sich ein dauernder Wert zuschreiben lässt, fehlte es nun auch während des zweiten Drittels unsres Jahrhunderts, von dem hier die Rede ist, in Deutschland keineswegs. Aber sie hatten, wenn auch zum Teil älter als die gefeierten Grössen des Tages, mehrtheils noch nicht den verdienten Ruf gewonnen. Auch erschienen ihre Arbeiten nur selten und sehr vereinzelt auf den Ausstellungen, auf welchen man die Schöpfungen der zeitgenössischen Kunst doch vorzugsweise kennen lernt. Mir selbst war, mit sehr wenigen Ausnahmen, die grossen Eindruck auf mich machten und von denen später die Rede sein wird, kaum etwas davon zu Gesichte gekommen. Erst im Jahre 1857, als ich nach München ging, um dasselbe abwechselnd mit Italien zu meinem Aufenthalt zu wählen, erlangte ich eine umfassendere Kenntnis der modernen deutschen Malerei und wurde auf diejenigen ihrer Schöpfungen aufmerksam, auf welche sie, nach meiner Einsicht, am meisten stolz sein darf. Ein begabter Landschaftsmaler, Karl Ross aus Holstein, mit dem ich von früheren Reisen her befreundet war, führte mich in die Werkstätten der Münchener Künstler ein. Ich hatte ihn viele Jahre zuvor in Griechenland kennen gelernt, und zwar in Sparta, der neuhellenischen Stadt, welche etwa eine Stunde von Misitra unter der Regierung des Königs Otto auf den Trümmern der alten Hauptstadt von Lacedämon erstanden war. Er war dorthin auf mehrere Monate übersiedelt, um die an Naturschönheiten überreiche Gegend für Zeichnungen und Farbenskizzen auszubeuten, die mich später noch oft erfreut haben. Das prachtvolle Eurotasthal, das eben, überragt von den Schneegipfeln des Taygetos, im vollsten Schmucke des Frühlings prangte, lockte auch mich zu längerem Verweilen, und in Liebe zur Natur, wie in jugendlicher Abenteuerlust, welche uns beiden gemeinsam war, verband ich mich mit Ross zu nicht ganz gefahrlosen Ausflügen in die Umgegend. Wir durchschweiften die rauhen Schluchten des Gebirges und suchten den Gipfel des Taygetos zu erklimmen, mussten aber wegen des vielen auf ihm noch gehäuften Schnees, nach unsäglicher Anstrengung, davon abstehen. Mit der angenehmen Erinnerung, welche überstandene Mühsale

hinterlassen, gedenke ich noch einer Nacht, die wir in einer Felsenhöhle auf halber Höhe des Berges zubrachten, nachdem wir, verirrt und ratlos, zuletzt noch von einem Gewitter überrascht, vergebens eine menschliche Wohnung gesucht, die uns Zuflucht geboten hätte. Auch in die Maina machten wir einen Ausflug von mehreren Tagen und fanden die Bewohner nicht so wild und argwöhnisch gegen Fremde, wie sie uns geschildert worden waren, hatten uns vielmehr gastfreundlicher Aufnahme bei ihnen zu erfreuen. Die grösste Schwierigkeit bereitete uns die Sprache; denn das Neugriechische, in dem wir uns einigermaßen auszudrücken wussten, wurde hier nicht mehr verstanden. Als wir zuletzt, nach mehrwöchentlichem Aufenthalte in Sparta, nach Athen zurückzukehren dachten, sahen wir uns plötzlich durch die Nachricht, dass die Gegend nördlich von Sparta bis nach Arkadien durch Räuber unsicher gemacht sei, in grosse Verlegenheit versetzt. Wir mussten unsern Aufenthalt verlängern und schätzten uns zuletzt glücklich, uns an ein Detachement griechischer Soldaten anschliessen zu können, das von Misitra nach Korinth beordert war. Auch dieser Ritt durch die Peloponnes in so fremdartiger Umgebung hatte seinen grossen Reiz. Die Offiziere, deren zwei noch den Befreiungskrieg mitgemacht hatten und viel von den Heldenthaten der Botzaris und Kanaris zu erzählen wussten, nahmen uns mit grösster Freundlichkeit auf. Welche Nächte, wenn wir uns inmitten der Krieger, die mit ihren wallenden Fustanellen ein pittoreskes Ansehen boten, um ein lodernes Feuer lagerten und die riesige Flasche mit Wein, an dessen bitterm Pechgeschmack wir uns bald gewöhnt hatten, in die Runde ging! Eine wollene Decke, auf das kahle Felsgestein gebreitet, diente uns zum Lager, auf dem wir besser schliefen, als später auf den weichsten Ruhebetten.

Nach kurzem Aufenthalte in Athen, wo ich schon zuvor länger gewelt hatte, brach ich weiter nach Osten auf, um Kleinasien in beträchtlicher Ausdehnung zu durchreisen, und Ross begleitete mich nach Smyrna. Wir streiften gemeinsam am Gestade des Meles umher, liessen bei Wein von Chios die homerische Welt vor unserm Auge aufsteigen und genossen in dem Kaffee an der Karawanenbrücke einen Vorgeschmack des orientalischen Lebens, in das wenigstens ich bald tiefer eingehen sollte. Gemeinsam unternahmen wir einen Ausflug nach Magnesia und nach Ephesus, dessen Dianentempel damals noch unter der Erde verborgen lag, so dass man nicht einmal die Stelle wusste, wo er gestanden. Später habe ich zu zweimalen die ausgegrabenen Reste desselben besucht. Von Smyrna kehrte Ross nach Athen, dann nach Deutschland zurück, während ich zunächst nach der Troas aufbrach, wo ich die Stätte des alten Ilion, die erst später von Schliemann entdeckt wurde, noch bei Burnabaschi vor mir zu sehen glaubte. — Als ich nach langem Umherschweifen im folgenden Winter in die Heimat zurückgekehrt war, vergingen manche Jahre, ohne dass ich den Reisegefährten wiedergesehen hätte. Aber das Gedächtnis des gemeinsam Durchlebten und Genossenen konnte in uns beiden nicht erlöschen, und so war es natürlich, dass wir, alsbald nach meiner Ankunft in München, wo mein Freund seitdem gewohnt hatte, uns zu täglichem Umgange zusammenfanden. Neben Gesprächen, in denen wir das Bild Griechenlands und Joniens wieder in uns auffrischten, bildete die Kunst den gewöhnlichen Stoff unserer Unterhaltung. Ross, obgleich in der Landschaftsmalerei sehr tüchtig, blickte doch nur mit einer gewissen Geringschätzung auf seine eignen Arbeiten, sowie auf das ganze Fach, das er für ein durchaus untergeordnetes erklärte, herab; dagegen schwärmte er für die historische Malerei idealen Stils, die ihm als die eigentliche, wahre Kunst galt. Er war ein grosser Verehrer von Cornelius; aber mit noch grösserem Enthusiasmus sprach er mir, sogleich bei unserm Wiederzusammentreffen von Buonaventura Genelli. Ich musste ihm mit einer gewissen Beschämung gestehen, dass ich den Namen dieses Mannes zwar

hier und da gehört, doch keines seiner Werke gesehen hätte. Wenngleich ich sonach gegen das überschwengliche Lob, das er Genelli zollte, einigermaßen misstrauisch war, so wurde doch meine Neugier erregt, und ich folgte Ross willig in die bescheidene Wohnung seines Liebblings. Ein schon bejahrter Mann von stattlicher Figur und imposanten Gesichtszügen, welche um jene Zeit von Karl Rahl in einem trefflichen Porträt verewigt worden sind, 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 sich nur mit Ehrfurcht nahen darf. Aus seinen mythologischen Zeichnungen lachte mir ein ganzer Olymp von göttlichen Gestalten in himmlischer Lebensfülle entgegen, während seine biblischen Compositionen mich bald mit den Schauern göttlicher Erhabenheit durchdrangen, bald mit unwiderstehlichem Reize in die alttestamentliche Patriarchenwelt und unter die heiligen Gestalten des Hirtenlandes Canaan 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 Reichtum 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 mir die erste Wahrnehmung nicht nur, sondern steigerte sich noch in hohem Grade. Je häufiger und länger ich die schon gesehenen Compositionen prüfte, desto mehr wuchs meine Bewunderung, und als mir dann in unerschöpflichem Reichtum immer neue herrliche Zeichnungen vor Augen traten, konnte ich für dieselben kaum noch ein Mass 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 Verkennung, 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 Compositionen Anerkennung zu Teil geworden; jedoch der Ertrag hatte für ihn kaum ausgereicht, um die elementarsten Bedürfnisse des Lebens damit zu bestreiten. Ross erzählte mir, Genelli sei oft in solcher Armut gewesen, dass es ihm an Mitteln gefehlt habe, sich Papier und Bleistift zu kaufen. Ein grösserer Auftrag, den ihm noch vor dem Jahre 1830 ein kunstliebender Bewohner Leipzigs,

Herr Härtel, gegeben hatte, war bald wieder zurückgezogen worden. Die nachtheiligen Wirkungen hiervon erstreckten sich weit in sein späteres Leben hinein. Dass ein Zerwürfnis mit seinem Auftraggeber stattgefunden, ist unzweifelhaft; wodurch aber dasselbe herbeigeführt worden sei, habe ich nie zu ergründen vermocht. Die Freunde des Künstlers, von denen einige genau unterrichtet sein konnten, massen alle Schuld dem Besteller bei; Genellis Feinde hingegen verbreiteten eine zu dessen Ungunsten lautende Version und wurden noch Jahrzehnte nachher nicht müde, ihn als einen saumseligen unzuverlässigen Menschen zu schildern, dem man keine künstlerischen Arbeiten übertragen dürfe. Nach meiner eigenen Erfahrung, da ich ihn als einen durchaus gewissenhaften, im Schaffen sein höchstes Glück findenden Mann kennen gelernt habe, bin ich natürlich geneigt, der für ihn vorteilhaften Aussage seiner Freunde vollen Glauben zu schenken; indes auch angenommen, er hätte beim Freskomalen im Härtelschen Hause sich eines jugendlichen Leichtsinns schuldig gemacht, so konnte doch dieser Vorgang für Vernünftige keinen Grund abgeben, ihn fortan als einen Geächteten zu betrachten. Ein erneuerter Versuch, ihn in eine seinem hohen Talente entsprechende Thätigkeit zu versetzen, würde sicher den glänzendsten Erfolg gehabt haben, wie ihn später der meinige hatte. Allerdings besass Genelli bedeutenden Künstlerstolz und nicht die Geschmeidigkeit des Wesens, welche durch Schmeicheleien sich die Gunst der Mächtigen und Reichen zu erwerben weiss. Aber auch Michel Angelo war keine Höflingsnatur, und ein Julius II., ein Leo X. liessen sich doch, zu ihrem unsterblichen Ruhme und zum Segen der Welt, durch seine rauhe Aussenseite nicht hindern, ihn mit der Ausführung grosser Bauten, Bildwerke und Malereien zu beauftragen. Ein solcher Auftraggeber war aber für Genelli nötig, viel mehr noch im Interesse der Kunst, als im materiellen Sinne; denn seine Compositionen, mit Bleistift gezeichnet, konnten doch nur für Embryonen gelten, aus denen die Phantasie wohl die herrliche Gestalt in ihrer Entfaltung hervorzuzaubern im Stande war, die sich aber zu dem ausgeführten Gemälde verhielten, wie etwa der Entwurf einer Tragödie, der auch schon Genuss gewährt, zu dem vollendeten Trauerspiele. Fast unbegreiflich muss es nun scheinen, dass Genelli mehr als zwanzig Jahre in München zu weilen vermochte, wo damals Kirchen, Paläste und Museen mit zahlreichen Fresken geschmückt wurden, und dass ihm auch nicht der kleinste derartige Auftrag erteilt ward. Gerade zu solchen monumentalen Gemälden im hohen Stile hatte dieser Künstler eine Begabung wie kein anderer, Cornelius ausgenommen, und hätte er deren zur Zeit seiner vollen Mannesreife in der bayerischen Residenz ausführen können, so würde diese in weit höherem Sinne den Namen einer Kunststadt verdienen, als ihr derselbe jetzt zukommt. Aber die Zeit, wo Genelli die Hallen unserer Paläste mit hohen Gebilden von unvergänglichem Werte hätte schmücken können, ist für immer dahin, und Deutschland hat — so schwer es mir auch wird, muss ich es doch aussprechen — durch die Missachtung, die es einem seiner grössten Männer gezeigt, ein Brandmal auf sich gedrückt, das nicht wieder erlöschen wird.

Als ich Genelli kennen lernte, hatte schon sein Lebensabend begonnen. Es konnte daher nicht mehr davon die Rede sein, dass er die fast unübersehbare Reihe seiner Entwürfe, selbst wenn sich dazu Besteller gefunden hätten, in Farben oder gar in den grossen Verhältnissen, auf welche sie eigentlich berechnet waren, ausführe. Zwar ist die in unserer Zeit oft geäusserte Meinung, als ob für den bildenden Künstler oder Dichter nur die Jugend die Zeit der vollen Produktionskraft sei, die letztere dagegen sich mit den Jahren mindern und im höhern Alter vertrocknen müsse, durchaus falsch und faktisch widerlegt. Cornelius hat seine grössten Werke, ebenso wie Gian Bellin, zwischen dem 70. und 80. Lebensjahre geschaffen; und wie Aeschylus, Sophokles, Calderon und andere ihre dichterische Vollkraft bis ins höchste

Alter bewahrt haben, ist allgemein bekannt. Jedoch die Genannten hatten ihre Kunst während ihres ganzen bisherigen Lebens geübt, Genelli dagegen war durch die Ungunst der Verhältnisse darauf beschränkt geblieben, die Gestalten seiner Phantasie in blossen Umrissen auf das Papier zu werfen; nur einigemal hatte er das Glück gehabt, Aquarelle von mässigem Umfange ausführen zu können. Die Fähigkeit, Fresko- und Oelbilder in grossem Massstabe zu malen, wird aber nur durch langjährige Uebung erworben. Auch würde, selbst wenn sich dem Meister noch mit Sicherheit eine Lebensdauer von zwanzig Jahren hätte weissagen lassen, diese bei weitem nicht ausgereicht haben, um auch nur die vorzüglichsten seiner Entwürfe vom Papier auf die Wand oder die Leinwand zu übertragen. Dennoch befestigte sich in mir bald der Entschluss, wenigstens einige derselben aus dem Banne, in dem sie jetzt lagen, zu erretten und zugleich den Künstler so weit es in meinen Kräften stände, der unwürdigen Lage zu entreissen, in welcher er sich befand. Ich bestellte eine seiner grossartigsten Erfindungen, die Vision des Ezechiel, zunächst versuchsweise in Aquarell, und der Versuch übertraf alle meine Erwartungen. Wie anders, dem Schmetterlinge gleich,



der sich aus der Puppe befreit, nahm sich das Ganze mit Farben bekleidet aus! Ich frage: hat die bildende Kunst seit dem sechzehnten Jahrhundert etwas Erhabeneres hervorgebracht, als diese Vision? Mit den apokalyptischen Reitern des Cornelius könnte man sie allen denen, welche einen Wettstreit moderner Künstler mit den grossen Meistern von ehemals für unmöglich erklären, als Beweis des Gegenteiles vor Augen führen. Es war jedenfalls ein starkes Wagnis, an die Behandlung eines Gegenstandes heranzutreten, auf den Rafael den unvergänglichen Stempel seines Genius gedrückt hatte; aber hier gilt von Genelli nicht nur der Ausspruch, dass er für seine Kühnheit schon den Kranz verdiene, sondern es darf behauptet werden, dass er, wenn man ihm auch nicht die Palme reichen will, doch wenigstens in dem Kampfe nicht unterlegen sei. Das Bild trägt das Gepräge hoher, strahlenheller Entzückung; nur ein begnadeter Geist, der wie Moses auf dem Sinai mit dem Herrn gesprochen, vermochte die Gestalt Gottes in dieser Majestät und himmlischen Glorie darzustellen; man nenne mir den Maler von heute, dem die Hand nicht beim ersten Versuche, ein Gleiches zu leisten, ermattet sinken würde. Die Figuren der Cherubim gehören zu dem Erstaunlichsten, was die Kunst geschaffen hat; es wurde eine ungeheure schöpferische Kraft erfordert, um die Tierköpfe mit den Menschenleibern so organisch zu verschmelzen, dass man von ihrer Existenz überzeugt wird, ja dass sie fortan da sind und leben wie wirkliche Wesen!

Sogleich nachdem die Vision in Wasserfarben vollendet war, hatte ich den Wunsch, sie auch als Oelgemälde bewundern zu können; nicht als ob sie in ihrer ersten Gestalt irgend etwas zu wünschen übrig gelassen hätte, sondern weil Oelgemälde dauerhafter und minder dem Erblässen ausgesetzt sind. Mein Wunsch ist nicht in Erfüllung gegangen, da diese Arbeit über andere

des Meisters hinausgeschoben und zuletzt durch dessen unerwartet frühen Tod vereitelt wurde. Dennoch hoffe ich, dass das Aquarell, das in dem geringen Umfang seiner Figuren und in seiner sich nicht vordrängenden Färbung vielleicht um so ergreifender wirkt, noch einigen der kommenden Jahrhunderte ein glänzendes Zeugnis dessen geben werde, was die Kunst in dem unsrigen zu leisten vermocht hat. Zu der kleinen Vision Rafaels im Palast Pitti — welche übrigens, ebenso wie das andere Exemplar, das sich bis vor kurzem im Besitz der Baronin Biella in Venedig befand, nicht Anspruch darauf zu haben scheint, das Original zu sein, indem letzteres, aus der Galerie Orleans stammend, nach England gekommen ist — drängen sich noch heute die Verehrer des Schönen, während die einst vielgepriesenen Bilder der Luca Giordano, Guercino und Cavaliere Arpino kaum ein Auge auf sich ziehen. So denke ich, werden auch spätere Generationen noch zu dem kleinen, auf den ersten Blick so unscheinbaren, im Colorit so bescheidenen Bilde Genellis pilgern, wenn manche heute vielbewunderte Leinwand, auf der die Farben faustdick aufgetragen sind und im Heruntertriefen Rinnen gebildet haben, in die man die Finger legen kann, längst in die Rumpelkammer gewandert sind.

Als ich, durch den ersten glänzenden Erfolg ermutigt, mich entschloss, Genelli fernere Aufträge zu geben, ward mir die Wahl schwer unter der Fülle trefflicher Kompositionen, die im Laufe eines schon langen Lebens aus seiner reichen Phantasie entsprungen waren. Die Zeichnungen, welche, wie diejenigen zu Dante und Homer, eine Reihenfolge bildeten, schied ich hierbei aus; aber auch ausserdem setzte mich der Reichtum in nicht geringe Verlegenheit. Da waren Darstellungen aus der griechischen Götter- und Heroenwelt, aus dem Alten und zum Teil auch Neuen Testamente, dann auch aus mittelalterlicher Sage und Geschichte (z. B. der sächsische Prinzenraub und die unvergleichliche Scene, wie der thüringische Landgraf die widerspenstigen Vasallen vor seinen Pflug spannt), dann humoristische, wie die des Don Quixote, des Pegasus im Joche, und endlich solche, welche ganz aus der Einbildungskraft des Künstlers hervorgegangen waren. Nach einigen Schwanken entschied ich mich für ein Blatt, das mich durch die Fülle der Erfindung besonders fesselte. Es stellte den Raub der Europa dar, gehörte also dem Kreise der griechischen Mythologie an, und dies war das Gebiet, das Genelli während seines ganzen Lebens mit der grössten Vorliebe kultivirt hat. Der Künstler zeigte sich sehr erfreut über den Auftrag, den grössten, oder vielmehr den ersten grossen, der ihm je geworden; doch verhehlte er mir nicht, dass er nur mit Zagen an die Arbeit gehe. Da er die Technik der Oelmalerei sich erst zu eigen machen müsse, werde er jedenfalls mehrerer Jahre bedürfen, um ein so figurenreiches Bild zu vollenden. Mutig begab er sich gleichwohl sofort an das Werk, und ich nahm an dessen Fortgange mit einer Art von eigener Schöpfungsfreude Teil. Dazwischen fehlte es nicht an Momenten, wo auch mich Niedergeschlagenheit ergriff. Wie ich den Meister fast täglich in seiner Werkstatt besuchte, fand ich ihn oft in gedrückter Stimmung, die ich vergebens zu zerstreuen strebte. Obgleich ihm durch meine Bestellung ein Glück zu Teil geworden war, nach dem er sich lange umsonst geseht hatte, konnte er doch einen gewissen Kleinmut anfänglich nicht bemeistern. Er fürchtete, dass seine Kräfte, die so lange brach gelegen, durch den Mangel an Uebung ermattet und nicht mehr im Stande wären, eine so grosse Aufgabe zu bewältigen. Oft vergingen Wochen, wo es mir und einigen wahren Freunden, die er besass, nicht gelingen wollte, seinen Trübsinn zu verscheuchen. Er hatte zu sehr unter der Unbill der Zeiten gelitten, als dass er sich plötzlich zur vollen Kraft hätte aufraffen können. Ach! die gemeine Sorge des Lebens ist noch eher zu ertragen, als die geistige Vereinsamung; auch Derjenige, dem die Anerkennung des Tages als nichts gilt, der nicht nach den

Beifallsbezeugungen begehrt, welche Laune oder Zufall bald diesem, bald jenem spendet, bedarf doch der Teilnahme; er sehnt sich darnach, die Glut seiner Seele in andere Seelen auszuströmen, dass andere Herzen höher schlagen bei dem, was warm aus dem seinigen hervorquillt; dass die luftigen Geburten seiner Phantasie belebend in anderen Geistern fortwirken. Wenn diese Sehnsucht unerfüllt bleibt, wenn unser Bestes, wenn Gebilde, die wir mit unseres Herzens edelstem Blut genährt haben, und die wir der Welt in der Hoffnung auf sympathische Teilnahme bieten, von dieser mit eisiger Kälte aufgenommen werden: da muss sich wohl, wenigstens zeitweise, starrer Frost selbst um die Brust Desjenigen legen, der sich noch so sehr mit Mut für den Kampf des Lebens gerüstet hat. Und Genelli hatte diese bittere Erfahrung, welche freilich dem wahren Genius selten erspart bleibt, in höherem Masse gemacht, als vielleicht irgend ein anderer Sterblicher. Selbst von dem prometheischen Feuer aufs mächtigste durchglüht und in dem Vollgefühl, Grösseres schaffen zu können, als die meisten seiner Zeitgenossen, hatte er nie die Gelegenheit gehabt, seine Kräfte frei und in ihrem vollen Masse zu entfalten. Wenn einige einflussreiche Verehrer, die er sich gewonnen — und ich nenne mit besonderer Achtung den General von Radowitz — bisweilen den Versuch gemacht hatten, ihm grössere Aufträge zuzuwenden, so waren diese Bemühungen stets durch feindliche Gegenbestrebungen vereitelt worden. Sowohl Fürsten, wie Direktionen von Akademien, deren heiligste Pflicht es gewesen wäre, den im Dunkeln ringenden Genius ans Licht zu ziehen, hatten ihre Bestellungen lieber an die Modemaler des Tages gerichtet. Da die Leiter der Kunstanstalten mit solchem Beispiele vorangegangen waren, kann man sich wundern, dass das Publikum, berauscht von dem ihm dargebotenen trüben Gebräu, kein Verlangen nach dem reinen Musenquell spürte, aus welchem ihm unser Meister volle Schalen begeisternden Trankes hätte schöpfen können? So war es wohl erklärlich, dass bei einer derartigen Behandlung durch eine ganze Nation sich bisweilen ein tiefer Unmut Genellis bemächtigte; dass er in diesen Momenten der Missstimmung mit Verachtung auf seine Zeit und seine Zeitgenossen blickte und geneigt war, mit Hölderlin von den Deutschen zu sagen: „Barbaren von alters her, sind sie durch Kultur und Sitte nur noch barbarischer geworden.“ Aber schlimmer! obgleich er sich des göttlichen Funkens in seiner Seele bewusst war, konnte er doch nach den gemachten Erfahrungen ein Gefühl des Verzagens an seiner eigenen Kraft nicht unterdrücken. Ohne dass er an sich selbst und, den Aftergebilden der Kunst gegenüber, die er um sich her vergöttert sah, an dem unermesslich höheren Werte seines eigenen Schaffens irre wurde, verfolgte ihn doch unablässig der herbe Gedanke, wie viel reicher sich sein Genius entfalten haben würde, wenn er von der Nation getragen worden wäre. Wie sehr auch eigene Befriedigung die Hauptsache sein mag, so ermatten doch dem Talente, dem von seiten seines Volks keinerlei Sympathie entgegenkommt, zuletzt die Schwingen, so dass es den höchsten Flug doch nur noch zagend wagen kann. Eine Zeit, welche Ruhmeskränze auf gemeine Stirnen drückt, und sich gegen die ächten Lieblinge der Musen gleichgültig verhält, begeht einen wahren Geistesmord und betrügt sich selbst, wie die Nachwelt, um die köstlichsten Früchte, welche ihre besten Söhne ihr sonst geboten haben würden; was in vielen Fällen schon von dem Dichter gilt, findet auf den bildenden Künstler noch in viel höherem Grade seine Anwendung. Denn ersterer kann, wie mehrere Beispiele zeigen, in der Verborgenheit Dichtungen hervorbringen, die wenigstens von späteren Generationen nach ihrem Werte gewürdigt werden; der Maler aber, zumal derjenige, den sein innerer Beruf auf das Schaffen monumentaler Werke hinweist, vermag keinen seiner Entwürfe zu verwirklichen, sofern ihm nicht von aussen her hierzu die Hand gereicht wird.

Bang mochte unser Künstler, während er sein erstes grösseres Oelgemälde begann, sich in mancher Stunde fragen, ob es ihm

noch gelingen werde, in vorgerücktem Lebensalter die Technik zu erlangen, welche ein Rafael, ein Tizian sich schon als Knaben in den Werkstätten ihrer Meister erwarben. Mit dem Fortgange der Arbeit wuchs jedoch Genellis Mut; die Falten auf seiner Stirn glätteten sich und er schuf an dem Bilde mit jener Heiterkeit, welche die Seele der Komposition ausmacht. Das Glück wollte, dass ihm der Maler Karl Rahl aus Wien, der sich nach den Venezianern gebildet hatte, mit seinem Rate in Bezug auf das Kolorit zur Seite stand. Selbst gemalt hat jedoch derselbe durchaus nicht an dem Bilde, obgleich dies vielfach behauptet worden ist. Bei meinen oft wiederholten Besuchen von Genellis Atelier sah ich mit Erstaunen sein Werk immer herrlicher in Farbe aufblühen. Nach zwei Jahren, im Sommer 1859, war es vollendet und erregte unter den Künstlern Münchens — zu ihrer Ehre sei es gesagt — ja darüber hinaus, beträchtliches Aufsehen. Um zunächst von Zeichnung und Kolorit zu reden, so erscheinen dieselben wunderwürdig, wenn man bedenkt, dass der Künstler bis dahin seine Entwürfe kaum je in solchen Dimensionen ausgeführt und die Oelmalerei, soviel mir bekannt, nur ein einziges Mal in einem ganz kleinen Bildchen angewandt hatte. Was aber soll ich zu dem Lobe der Komposition sagen, die sich erst nun, gehoben durch die Farbe, in ihrer ganzen Bedeutung darstellte? Ich könnte nur in einem Rausche der Begeisterung davon sprechen. Die Schilderung des Raubes der Europa, die sich in einem Idyll des Moschos befindet und die dem Maler vorgeschwebt hat, ist matt und kalt gegen die Erfindung, welche der Pinsel hier auf die Leinwand hingezaubert hat. Welch glühendes Leben in diesen vorüberrauschenden Gruppen von Tritonen und Nereiden in ihren Muschelwagen, auf ihren gezäumten Delphinen und Meerleoparden! Welch unsäglicher Reiz in den Liebesgöttern, die mit brennender Hochzeitsfackel dem Zeus und seiner herrlichen Beute voraufleuchten! Ueber das Ganze ist ein Himmel göttlicher Heiterkeit hingebreitet. Die alte Fabelwelt ist hier lebendig geworden in einer Fülle und Schönheit wie selten zuvor. Wenn ich sage, dass Genellis Bild den beiden Darstellungen des Gegenstandes von Tizian in Madrid* und von Paul Veronese im Dogenpalast in der Komposition, wenn auch nicht im Glanz des Kolorits, würdig zur Seite steht, so habe ich bei der an Anbetung grenzenden Bewunderung, die ich stets den grossen Venezianern gezollt, das höchste Lob über dasselbe ausgesprochen.

Unter den zahllosen, von dem rohesten Stande der Bildung zeugenden Bemerkungen, die über Genellis Werke laut werden, ist es eine oft von mir gehörte: das Meer auf seiner Europa sei so unnatürlich, dass es kaum ein Meer zu sein scheine. Leuten, die derlei sprechen, fehlen noch die elementarsten Begriffe. Schon ein Blick auf irgend eines der grossen Meisterwerke historischer Malerei kann hierüber aufklären. Auf der Schlacht des Konstantin z. B. ist der Fluss, an welchem gekämpft wird, nur angedeutet, so dass er fast wie ein graues, auf dem Boden hingebreitetes Band aussieht. Wie die Kunst es überhaupt nicht mit genauer Naturnachahmung zu thun hat, so am wenigsten die historische; sie stilisirt nicht nur ihre Gestalten, sondern auch deren Umgebung, und behandelt vor allem das Nebensächliche als etwas durchaus Untergeordnetes. Die Idee, der Künstler feiere einen Triumph, wenn er die Natur möglichst täuschend wiedergebe, ist freilich bei dem grossen Haufen von jeher verbreitet gewesen; das zeigt die Anekdote von den Vögeln, welche die von Apelles gemalten Trauben angepickt haben sollen, und die weitere, dass die Römer vor dem Porträt Pauls III. von Tizian niedergekniet seien, wärend, den Papst selbst zu sehen. — Aber keiner der grossen Meister

* Tizians Raub der Europa, früher im k. Museum, ist jetzt, ich weiss nicht, auf welche Weise, in den Besitz des Herrn Salamanca gelangt, und befindet sich in dessen Landhause zu Caravanchel bei Madrid. Auf den berühmten „Teppichwirkerinnen“ von Velasquez erblickt man die Umrisse von Tizians Bilde, indem die arbeitenden Weiber beschäftigt sind, dasselbe auf einem Arazzo nachzubilden.

hat sich von solchen Prinzipien leiten lassen, auch nicht die Venezianer, obgleich diese sich schon etwas mehr dem Naturalismus zuneigten. Erst in der Zeit des Verfalls der Caravaggio und Spagnoletto wurde dieser Naturalismus herrschend. Aber auch sie, die immer gewaltige Talente waren, hielten sich doch noch von dem Irrtum frei, ihren Gemälden den Schein der Wirklichkeit zu geben und die darauf befindlichen Gegenstände so darstellen zu wollen, als wären sie leibhaftig darauf vorhanden, als könnte man sie mit Händen fassen. Dieses Kunststück ist keineswegs schwierig; jeder Anfänger lernt es bald. Aber es heisst die Aufgabe der Kunst ganz verkennen, wenn man es sich als Ziel vorsteckt. Man würde schliesslich das Erstrebte dadurch noch vollkommener erreichen, dass man Figuren kleiner Bäume, Wellen u. s. w. basreliefartig in Holz schnitzen liesse und sodann bemalte. Der von gleicher Tendenz geleitete Bildhauer sollte eigentlich seine Statuen mit wirklichen Kleidern behängen, um sie desto täuschender zu machen; es zeugte aber schon von Verfall und Entartung, als römische Bildhauer die Gewänder ihrer Figuren aus anderfarbigen Steinarten fertigten.

Glücklich, in den Besitz eines Werkes, wie die »Europa« zu gelangen, drang ich sogleich in den Meister, andere Arbeiten für mich in Angriff zu nehmen. Da ich überzeugt war, dass dieselben am besten geraten würden, wenn er diejenigen seiner Skizzen ausführte, die ihm am meisten am Herzen lagen, stellte ich die Wahl im wesentlichen ihm selbst anheim. Er aber, in der Freude, lang gehegte Wünsche erfüllt zu sehen und Erfindungen, in die er das Beste seines Geistes ergossen hatte, aus der noch unvollkommenen Form, an die sie bisher gebunden gewesen, befreien zu können, machte sich rüstig ans Werk. Mit dem Gelingen der „Europa“ war sein Selbstvertrauen gewachsen. Seine Augen leuchteten in Jugendfeuer, und die Kraft seiner besten Jahre schien ihm zurückgekehrt, nur dass seine früher bisweilen ausgelassene Phantasie, seine übermütige Laune durch das weisse Mass des spätern Lebensalters gezügelt wurde. Alle Schleusen hatte der übersprudelnde Strom seines Genius durchbrochen, und in unerschöpflicher Fülle ergoss sich derselbe, während des Lebensrestes, der dem Meister noch vergönnt war, in die mannigfaltigsten Gebilde. Cyklopen und Centauren wurden durch ihn aus zweitausendjährigem Schlafe geweckt und mit so frischem Lebensblute erfüllt, dass sie unter uns zu wandeln und zu atmen scheinen. Die Götter- und Heroenwelt der Griechen feierte unter seinen Händen ihre Auferstehung. Aber daneben drängte sich auch das biblische Altertum mit den heiligen Gestalten seiner Männer und Frauen, und das Reich der Phantasie that sich auf, um Wesen, die nie ein menschliches Auge erblickt, in so überzeugender Wahrheit, als ob wir lange mit ihnen gelebt, vor uns hintreten zu lassen.

Als das Werk, das er zunächst für mich in Angriff zu nehmen wünsche, weil er glaube, die Komposition sei ihm ganz besonders gelungen, bezeichnete mir Genelli Herkules und Omphale, und ich willigte sofort freudig in seinen Wunsch. Er hatte dasselbe entworfen, um die Wand eines Speisesaales zu schmücken; die Ausführung in Oelfarben kostete ihn zwei und ein halbes Jahr, denn er war unermüdlich und gönnte sich nicht eher Ruhe, als bis Alles, selbst die kleinste Einzelheit, sorgfältig vollendet war. Das Bild ist minder glänzend in der Farbe als die Europa, aber feiner und auch im Kolorit von unaussprechlichem Reiz, den ich nicht für die gepriesensten koloristischen Bravourstücke hingeben möchte. Man kann nichts Undankbareres unternehmen, als die detaillirte Beschreibung eines Gemäldes. Ich mache daher hier, wie auch in der Folge, keinen Versuch einer solchen, und verweise nur auf die in dem Verzeichnis meiner Sammlung befindliche, vom Künstler selbst herrührende Erklärung der Komposition. Dieselbe zerfällt in drei Teile, von denen der mittlere den Herkules darstellt, wie er bei Omphale in Gegenwart des Bacchus und seines Gefolges zur Leyer singt, der obere die

Geschichte des Ganymed, der untere den Hochzeitszug des Bacchus und der Ariadne. Der letztere ist von der ausgelassenen Laune eines Aristophanes durchdrungen, die doch durch den edelsten Schönheitssinn gezügelt wird. Alle drei in ihrer Zusammengehörigkeit sind würdig, den Göttersaal des Zeus zu schmücken. Es leuchtet über dem Ganzen die reine Sonne Griechenlands in einer Klarheit, wie sie seit der Zeit des Altertums nicht wieder gesehen worden ist; denn von Rafaels Amor und Psyche in der Farnesina muss man, ohne ihrer Herrlichkeit zu nahe treten zu wollen, doch sagen, dass sie mehr den Charakter eines romantischen Märchens trage, und Giulio Romanos „Gigantensturz“ in Mantua, sowie die mythologischen Darstellungen des Caracci im Palast Farnese, haben meines Bedünkens nichts vom ächt-hellenischen Geiste; vielleicht nur in Tizians „Bacchus und Ariadne“, in der Nationalgalerie zu London, und dem ähnlichen in Madrid weht davon auch ein Hauch. Genellis Bild ist ein begeisterter Hymnus auf die Schönheit und Lebensfreudigkeit, die mit dem alten Hellas untergegangen zu sein scheint, aber uns aus dessen ewigen Kunstwerken und Dichtungen noch anleuchtet und die Seele mit Sehnsucht, wie nach einem verlorenen Paradiese der Jugend, erfüllt. Alle Gruppen, die der Meister hier versammelt hat, scheinen in himmlischer Wonne aufzugehen. In Jubel schiessen die Bäume auf, sich in Zweige und Aeste ausbreitend, auf denen sich göttliche Gestalten wiegen, und man glaubt, das unsterbliche Gelächter beim olympischen Festmahl durch sie hintönen zu hören.

Schon bevor Genelli das erste seiner grossen Werke für mich vollendete, war Karl Ross eines frühzeitigen Todes gestorben. Noch auf seinem Krankenlager liess er sich täglich Bericht über den Fortgang der Arbeiten seines Lieblingen geben, und die Ueberzeugung, selbst dazu mitgewirkt zu haben, dass dieser nun endlich, nach so langer Verkennung, in den Tempel des ewigen Ruhmes eingehen werde, breitete einen verklärenden Schimmer um sein sterbendes Haupt. Möchte auch ihm, wie wegen seiner eigenen Leistungen, so wegen der schönen und hingebenden Begeisterung, in der er für seinen grossen Freund glühte, ein ehrendes Andenken bei der Nachwelt zu Teil werden!

Inzwischen hatte der edle Grossherzog von Sachsen-Weimar, der würdige Nachfolger Karl Augusts, Genelli ein Asyl geboten, durch das er in günstigere Lebensverhältnisse versetzt ward, als er sie bisher je genossen. Der Künstler fuhr dessenungeachtet fort, für mich zu arbeiten. Bei meinen jährlichen Reisen nach Norddeutschland richtete ich es meistens so ein, dass ich einige Tage an seinem neuen Aufenthaltsorte verweilte. Ich fand ihn stets aufs eifrigste bei der Arbeit, und er konnte sich nie Genüge thun. An Herkules und Omphale namentlich, seinem Lieblingsbilde, war er, nachdem es dem Profanen schon vollendet schien, noch fast ein Jahr lang beschäftigt, damit es vollständig seine eigenen Ansprüche befriedigte. Wenn er während des Tages, sich kaum eine Stunde der Ruhe gönnend, gezeichnet und gemalt hatte, brachte er den Abend, oft bis tief in die Nacht hinein, in heiterer Weise mit mir zu, und nicht selten gesellte sich sein treuer Freund und glühender Bewunderer, der grosse Landschaftsmaler Preller, zu uns. Am liebsten erzählte Genelli dann von seinem Aufenthalte in Rom und sein Auge leuchtete heller, so oft er die Götterbilder des Vatican, die Galathea Rafaels und die Fresken des Michel Angelo schilderte oder der Stunden gedachte, die er unter den immergrünen Eichen der Villa Ludovisi, unter den Pinien der Gärten Doria-Pamfili verbracht. In der Litteratur hatte er keine grosse Belesenheit; er gestand, dass eigentlich für ihn nur drei Bücher existirten: das Alte Testament, Homer und Don Quixote. Diese kannte er aufs genaueste, wusste sie fast auswendig und citirte sehr häufig aus ihnen. Auch Dante hatte er viel gelesen, wie seine geistvollen Zeichnungen zur göttlichen Komödie beweisen; er sagte mir indes, dieser Dichter sei ihm doch weniger homogen. Für Firdusi, mit dem ich ihn bekannt machte, gelang es mir, ihm lebhaftes Interesse einzuflößen, und er

ging mit dem Gedanken um, ihn, wie er früher mit Homer gethan, durch Kompositionen zu illustrieren. Die Schwierigkeit, ein passendes Kostüm für die orientalischen Helden des Persers zu finden, war es besonders, was ihn von der Ausführung dieses Vorhabens abhielt.

Nicht unerwähnt lassen darf ich, dass auch jetzt noch, wie von Anfang an geschehen war, von vielen Seiten versucht wurde, mich gegen ihn, bald durch Herabsetzung seiner künstlerischen Thätigkeit, bald durch Verdächtigung seines Charakters einzunehmen. Ich setzte diesen Versuchen die tiefste Verachtung entgegen und sah in Jedem, der mir mit solchen Insinuationen zu nahen wagte, mehr noch meinen persönlichen Feind, als den des Meisters. Bedauernswert erschien mir Derjenige, der sein Urteil über Kunst oder Litteratur von dem Winde der Tagesmeinung abhängig macht, welcher bald hierher weht, bald dorthier. Ich hatte das meinige an den besten Mustern aller Zeiten gebildet; es lag daher für mich auf der Hand, dass wenn ein moderner Maler Denjenigen entzücken konnte, der stets im vertrauten und fast täglichen Umgange mit Rafael und Tizian, Michel Angelo und Leonardo gelebt hatte, dieser Künstler, mochte ihn auch alle Welt verkennen, gewiss ein nicht unbedeutender sein musste. Zudem wusste ich, welche Ware Diejenigen priesen, die Genelli zu verkleinern suchten, und schon dies bestimmte mich, ihnen die Thür zu weisen. Was aber den Charakter des Künstlers betrifft, so glaubte ich genug Menschenkenntnis zu besitzen, um dem Eindrucke vertrauen zu dürfen, den ich seit dem Beginne von ihm empfangen hatte. Und dieses Vertrauen ist kein unbegründetes gewesen; vielmehr hat sich durch den fortgesetzten Umgang mit dem grossen Manne bis an sein Lebensende meine Liebe und Verehrung für ihn nur gemehrt. Genelli war eine *anima candida*, eine, wie Petrarca sagt, *alma gentil che quelle membra regge*, auch als Mensch eine der edelsten Zierden seines Vaterlandes; und dass ich ihn mir zum Freunde erworben, betrachte ich als eine der grössten Errungenschaften meines Lebens. Flammend von Begeisterung für alles Schöne, war er immer bereit, jedes ernste und aufrichtige Streben anzuerkennen, auch wenn es anderen Zielen zusteuerte, als die ihm vorleuchteten. Trotz der Verkennung und Hintansetzung, die er erdulden musste und tief empfand, lag ihm Neid oder Verkleinerungssucht gegen solche, welche grössere Erfolge bei dem Publikum hatten, als er, völlig fern; vielmehr pries er aufs wärmste alle Arbeiten von Künstlern, die von der Wahrhaftigkeit des Ringens nach einem hohen Ideale Zeugnis gaben. So rühmte er ungemein, wie verschieden sie auch von den seinigen waren, die Werke von Führich, Schwind, Steinle, und im Fache der Landschaftsmalerei diejenigen von Preller, wie auch die bessern von Albert Zimmermann. Die angeborne Milde seines Wesens hinderte ihn dagegen nicht, mit dem schärfsten Spotte solche zu verfolgen, welche die heilige Kunst entweihten und den Sinn der Menge durch gleissende Larven bethörten. Und so soll es sein! Der Kultus des Schönen und Edlen soll den, der ihn bekennt, lehren, dem Schlechten und Gemeinen bis in den Tod feind zu sein, ihm bei jeder Gelegenheit Hass und Verachtung zu zeigen und auch der Urheber solcher Produkte nicht zu schonen. Daher schwang Genelli hier und da die Geissel vernichtender Satire gegen alle, die er als Verderber des Kunstgeschmacks in Deutschland betrachten musste. Einige seiner Karrikaturzeichnungen sind wahrhaftig grossartig und von zermalmender Kraft. Wären noch die Zeiten des alten Griechenlands, so würden die von den Keulenschlägen seines Witzes Getroffenen, wie es von den Opfern der Satiren des Archilochos erzählt wird, von ihren Zeitgenossen gefohlen worden sein, als wären sie vom Fluche Apollos ereilt; ja sie hätten sich vielleicht, wie Lykambes, in Verzweiflung und im durchbohrenden Gefühle ihres Nichts den Tod gegeben. Aber die Gegenwart hat stärkere Nerven, und die Betroffenen liessen ihr Haupt im mindesten nicht sinken; auch fuhr das Publikum fort, seinen Götzen, wie bisher, Weihrauch zu streuen.

Man sollte nun meinen, dass die ersten grössern Werke, die Genelli vollendet hatte, und die ich gefissentlich möglichst Vielen zur Anschauung zu bringen mich bemühte, sich sogleich unbedingte Bewunderung hätten erzwingen müssen. Dem war aber keineswegs so. Es ist ein heilloser Uebelstand, dass Wortführer der Presse, deren Amt es wäre, den Geschmack der immer rohen Menge zu bilden und das Publikum auf das Bedeutende und Wertvolle in Litteratur und Kunst aufmerksam zu machen, meistens diesen hohen Beruf völlig verleugnen. Mehr noch als Böswilligkeit und Koteriewesen, die leider auch weit genug verbreitet sind, ist hieran ihre grenzenlose Unbildung und Unwissenheit schuld. Grösseres Unheil aber, als durch Verkleinerung und Schmälerung des Wertvollen stifteten sie dadurch, dass sie es totschtweigen und dafür das Mittelmässige preisen. Leider ist es nun, weit mehr als in einer früheren Periode, in unseren Tagen die Presse, durch welche nicht nur die öffentliche Meinung geleitet wird, sondern von deren Besprechungen auch das Bekanntwerden jeder künstlerischen und litterarischen Leistung in weiteren Kreisen abhängt. So nahmen Zeitungen und Journale auch von bisher vollendeten Werken Genellis wenig Notiz, und die Erfüllung der sicher von mir gehegten Hoffnung, er werde noch die aufgehende Sonne seines Ruhmes erleben, begann zweifelhaft zu werden. Er selbst kümmerte sich indes wenig hierum und fand hinreichende Befriedigung im eigenen Weiterschaffen. Seine nächste Arbeit war Abraham mit den drei Engeln, welche die bevorstehende Geburt des Jsaak verkünden, eine gross-



artige, von der erhabenen Einfachheit des Alten Testaments durchdrungene Komposition. Es weht in ihr ein erquickender Hauch aus der Erdenfrühe; der Beschauer glaubt reine »Patriarchenluft zu kosten«. Genelli wünschte die Figuren dieses Bildes in Lebensgrösse auszuführen und ich gab ihm hierin nach; die Wirkung ist dadurch für den ersten Anblick eine mächtige, der grandiosen Komposition entsprechende geworden; gleichwohl habe ich oft gewünscht, der Künstler wäre bei den kleineren Dimensionen seiner früheren Bilder geblieben. Denn bei näherer Betrachtung drängte sich mir die Ueberzeugung auf, er habe wegen des langen Brachliegens seiner Kraft und aus Mangel an Uebung nicht die Fähigkeit besessen, lebensgrosse oder gar überlebensgrosse Gestalten gehörig durchzubilden.

In der Farbe ging Genelli in diesem und in folgenden Gemälden mehr und mehr von dem glänzendem Kolorit ab, durch das die Europa so bestechend wirkt. Er war der Meinung, ein solches passe für seine Zeichnungen nicht; doch möchte er in der Enthaltensamkeit von koloristischem Reize bei den späteren Bildern wohl etwas zu weit gegangen sein, und ich glaube, sie würden, wenigstens durch grössere Abtönung in Licht und Schatten, gewonnen haben.

Da, wenn ich die Werke Genellis lobe, Manche glauben dürften, der Stolz des Besitzes, oder der Umstand, dass ich mir selbst einiges Verdienst um ihre Entstehung zuschreiben kann, beeinflusse mein Urteil, so will ich über die beiden folgenden Gemälde, die er für mich ausführte, einen Andern reden lassen,

und zwar den zu früh verstorbenen geistvollen und feinsinnigen Peter Cornelius. Dieser, ein Neffe des gleichnamigen grossen Künstlers, sagt von der Schlacht zwischen Lykurgos und Bacchus: »Die reichste und wirkungsvollste von Genellis Kompositionen in der Schackschen Galerie ist die Lykurgoschlacht, ein Moment aus der Bacchus-Mythe, deren Keim schon die Illustrationen Genellis zur Ilias enthalten. Jenes Bild zeigt nur vier Figuren und gibt in einfachen Zügen die Hauptmomente. Lykurgos, von seinem Wagenlenker geführt, verfolgt den wehrlosen, nur mit Rebe und Thyrsus bewaffneten Gott an den Meeresstrand, wo eine auftauchende Nereide dem Fliehenden Rettung verheisst. Dieses einfache Motiv muss uns gewissermassen als Ariadnefaden dienen, unsere von der überquellenden Menge von Gruppen bestürmte Anschauung in diesem wogenden Labyrinth kämpfender Gestalten zu leiten. Der Wagen des Lykurgos mit seinem Viergespann, den thrazischen König und sein Gemahl tragend, bildet die Mitte; vor ihnen der verfolgte Gott, auf einem Centauren reitend, dessen menschliche Züge das verzweifelte Erwachen aus seliger Trunkenheit zu allen Schrecken der Schlacht ausdrücken. Um diesen Mittelpunkt des Bildes entfaltet sich ein Schlachtgewühl, das mit unbeschreiblichem Reichtum der Phantasie Gruppe an Gruppe reiht und zum Knäuel ineinander schlingt, und eine solche Fülle von Gestalten überall vor dem überwältigten Blick hervorwachsen lässt, dass man ins Endlose, Unübersehbare zu schauen glaubt und oft erst bei wiederholtem Schauen manche Figur wahrnimmt, die man anfangs übersah oder in dem Gewühl wieder aus dem Gedächtnis verlor. Genelli hat hier seinen Lieblingsgott im Moment des Leidens, Unterliegens zur Anschauung gebracht. Sein Bild bietet ein Seitenstück zu Schillers »Idealen«. Der erhabene Rausch der Begeisterung mit seiner Fülle schöner Gestalten wird von dem eisernen Fuss der Wirklichkeit schonungslos zerstört und niedergetreten: ein glühendes, täglich erlebtes Bild, welches der Künstler in dieser polyphonen Gestaltensymphonie einmal so recht voll ausatmen musste.«

»Das Kleinod von allen Bildern dieser Galerie ist jedoch Genellis Theatervorhang. In den Bacchusbildern war die Unmittelbarkeit, die Lyrik, die Empfindung mit einer unübertrefflichen Schönheit der Form gepaart, in ihnen glaubte ich mit Recht seinen Höhepunkt nach seinen naiven Begabung bezeichnen zu müssen. Schiller lehrt uns darüber, dass in jedem echten Dichter das Naive und Sentimentale sich ergänzen, nicht eins von beiden einseitig vorwalten wird, wenn auch die Begabung in einer oder der andern Richtung ihren Schwerpunkt findet. Hier in dieser spätreifen und gedungensten Arbeit Genellis stehen wir nun vor seinem zweiten und letzten Höhepunkt, und ohne langes Besinnen und Zögern sei es gesagt, sie ist sein vollendetstes Werk. Er hat die beiden Gipfel des Parnass erstiegen, von denen die früheren Zeiten sprechen, zuerst jenen, den sein göttlicher Bacchus beherrscht, und nun den, dessen Herrscher Apollo heisst. Aber wie! Erkennen und sagen wir es stolz und selbstbewusst: eines solchen Werkes war der Grieche nicht fähig, das hat ein Künstler gemacht, der nach und mit der Antike die Bibel, Dante, Shakespeare und Goethe nicht durchlesen, sondern durchringen und durchdrungen hat. Der Theatervorhang ist Genellis Grabchrift, er ist sein jüngstes Gericht, er ist seine Göttliche Komödie. Hier schiessen alle Strahlen dieses Genius in Einen Bernpunkt

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 abgerungenen Macht der Charakteristik, mit einer Reinheit der Seele und einer wehevollen 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 Selbsterkenntnis und Läuterung als Spiegel entgegenhält: 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 bangen Fragen um das irdische Dasein dieses Genius in dem lauten Rufe des Enthusiasmus, welcher seinem unvergänglichen Fortleben gilt.«

Soweit Cornelius. Im Herbst 1868 starb Genelli, nachdem ihm sein einziger geliebter Sohn, der talentvolle Camillo, vorausgegangen. An seinem Sterbebette stand seine Gattin, die mit nicht genug zu preisender Ausdauer und Geduld ihm die Sorgen und Mühsale des Lebens zu erleichtern gesucht hatte. Als ihn der Tod ereilte, schickte er sich eben an, den »Bacchus unter den Piraten«, dessen Karton an das Museum in Weimar übergegangen ist, als Oelgemälde für mich auszuführen. Vollendet hatte er noch während seines letzten Lebensjahres den Bacchus unter den Musen, der eine Perle meiner Sammlung bildet. Dionysos, der Gott der Begeisterung und des jugendlichen Seelerausches, war von jeher sein Liebling gewesen, und es ist bedeutungsvoll, dass sein letztes Bild ihn feiert. Da es ein lyrisches Gedicht in Farbe und Umriss ist, könnte man es sein Schwanenlied nennen, einen Dithyrambus auf die Schönheit, der warm und voll, wie er aus der trunknen Seele des Künstlers gequollen, durch die Jahrhunderte tönen wird. Ueber dem Gemälde liegt eine so göttliche Heiterkeit, dass man glauben sollte, es müsse aus dem Gemüte der Beschauer den Weltschmerz, an welchem so viele kranken, für immer verschwechen. Nur Perioden des Verfalls, nur kleine und kränkelnde Seelen, lassen sich durch solche verzweifelte Stimmung unterjochen; das Hellas des Perikles und die grosse Epoche des Wiederaufblühens der Wissenschaften haben jene trübselige Lebensauffassung nur in momentanen Anwandlungen gekannt, sich aber niemals durch sie beherrschen lassen. Und auch unsere Zeit sollte sich aus ihr emporraffen. Ein Prophet der neuen Periode aber, die sich gleich jener der Renaissance in Lebensfreudigkeit und kräftigem Wirken der Lösung ihrer grossen Aufgaben hingeben wird, ist Genelli. In seinem »Bacchus« glaube ich den Künstler selbst zu sehen, wie das irdische Gewand von ihm gesunken und er verklärt in ewiger Jugend den Chor der Musen führt. Möge er so fortleben, den kommenden Geschlechtern ein leuchtendes Beispiel, wie der Genius sich unter dem schlimmsten Drucke der Verhältnisse, unter Verkenennung und Missachtung, aufrecht zu erhalten vermag, um zuletzt als Sieger aus dem Kampfe hervorzugehen und sich der kleinen Schar der Unsterblichen anzureihen, deren Ruhm hell fortstrahlt, wenn derjenige vieler ihrer Zeitgenossen längst wie matter Kerzenglanz erblichen ist.

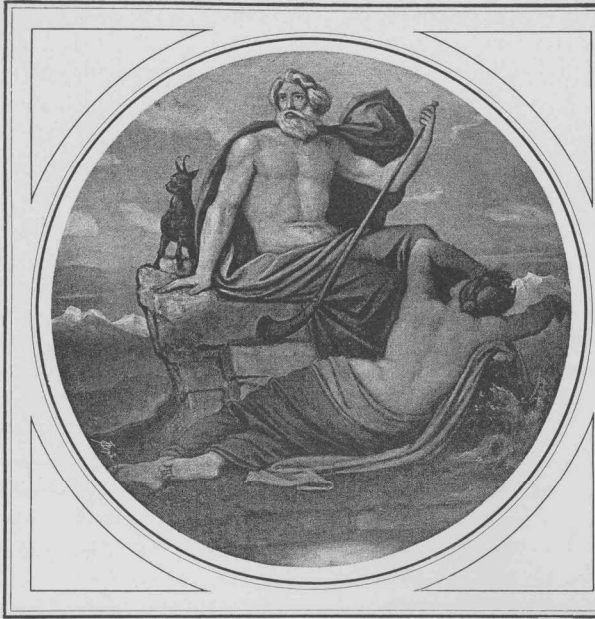
II.

Auf Moritz von Schwind war ich schon weit früher aufmerksam geworden, als auf Genelli. Sein »Sängerkrieg auf der Wartburg« im Städelschen Institute zu Frankfurt a. M. hatte einen gewaltigen Eindruck auf mich gemacht, und ich erinnere mich noch der heftigen Kämpfe, welche ich mit Personen zu bestehen hatte, die andere, damals vielbewunderte, jetzt meist nur mit Geringschätzung betrachtete Bilder derselben Sammlung hochpriesen, dagegen die Bedeutung dieses grossartigen Werkes nicht anerkennen wollten. Etwas später sah ich mit Entzücken das »Leben der heiligen Elisabeth auf der Wartburg«, eines der edelsten Werke deutscher Kunst. Ich säumte daher nicht, bald nach meiner Ankunft in München, das Atelier des Meisters aufzusuchen und gewann durch die zahlreichen Skizzen und halb vollendeten Bilder, die ich hier fand, einen noch viel höheren Begriff von dem Reichtum seines Talents. Auch Schwind war bis in das vorgerückte Lebensalter, in dem er damals schon stand, durchaus nicht in seiner Bedeutung gewürdigt worden, und er sprach sich, während Genelli sich in stolzes Schweigen hüllte, hierüber mit unverhohlenem Unmüthe aus. Seine beissenden, oft überaus witzigen Ausfälle gegen Künstler, die von dem urteilslosen Haufen vor ihm bevorzugt wurden, liefen von Mund zu Mund. Da sich seine Sarkasmen noch höher verstiegen, so verscherzte er hierdurch auch die »Wohlgeneigtheit« Desjenigen, von dessen Aufträgen Ruhm und äusserer Vorteil der Künstler im damaligen München abhing. Er vertraute mir sogleich, dass er sich seit zwanzig Jahren vergeblich nach einer Bestellung sehne, welche es ihm ermögliche, eine seiner Lieblingskompositionen — die Rückkehr des Grafen von Gleichen — in Oelfarbe auf die Leinwand zu bringen. Die Bleistiftzeichnung derselben, die er mir zeigte, erregte mein lebhaftes Interesse und ich zögerte nicht, ihm den gewünschten Auftrag zu erteilen. Auch hier wurden von vielen Seiten Versuche gemacht, mich von diesem Schritte zurückzuhalten. Mir ward gesagt, die Vorsicht gebiete, nur fertige Bilder zu kaufen, da es ja zweifelhaft sei, ob die bestellten nach Wunsch ausfallen würden. Es ist etwas Wahres an diesem Satze, ohne dass er völlig und für alle Fälle Geltung hätte. Ich habe, indem ich solche mir gegebenen Rathschläge in Erwägung zog, wohl zuweilen geschwankt, mich aber schliesslich, wo ich ein echtes Talent vor mir hatte, nicht durch sie irren machen lassen, und dass ich dies nicht gethan, hat wie ich glaube, der Kunst zum Segen gereicht. Da es für grosse figurenreiche Gemälde nur wenige Liebhaber gibt, so ist nicht leicht ein Künstler in der Lage, Jahre an die Ausführung derartiger Entwürfe zu setzen, wenn er noch nicht weiss, ob er einen Käufer finden werde. Kaum ein einziges dieser Bilder, welche gerade die wertvollsten Zierden meiner Sammlung ausmachen, würde ins Leben getreten sein, wenn ich jenen Rathgebern gefolgt wäre. Fast sämtliche Werke Schwinds, Genellis, Feuerbachs und vieler anderer, die sich in meinem Besitze befinden, sind von mir bestellt worden, allerdings, nachdem ich die Skizzen gesehen und gebilligt, und bei keinem einzigen habe ich den gefassten Entschluss zu bereuen gehabt. Freilich weiss Niemand mit völliger Sicherheit voraus, ob sein Werk, selbst bei dem ernstesten Willen und angestrengtesten Fleisse, ganz gelingen werde. Aber eine gute Komposition behält unter allen Umständen ihren Wert, und hierauf gründete sich meine Zuversicht. Die Entwürfe, welche ich als gut erkannt, würden, auch bei mangelhafter Ausführung, noch immer ihre bedeutsamen Vorzüge bewahren.

Schwind arbeitete mit grosser Liebe und Hingebung am Grafen von Gleichen. Wie konnte es auch anders sein, da er diesen Stoff ein halbes Menschenalter in sich getragen und sich darnach gesehnt hatte, ihn in Umriss und Farbe verkörpern zu dürfen? Nach etwas mehr als einem Jahre liebevollsten Fleisses, das er ausschliesslich dem Gemälde gewidmet hatte, war dasselbe vollendet. Es stellt den Moment dar, wo der Graf mit der schönen Sarazenin, seiner Retterin aus der Gefangenschaft, nach Burg Gleichen zurückkehrt und von seiner Gemahlin zärtlich empfangen wird; die Geschichte ist aus Goethes Stella Allen bekannt. — Die Hauptgruppe, darunter besonders der Kreuzritter, der trotz der Freude des Wiedersehens seine Verlegenheit wegen der mitgebrachten Geliebten nicht verbergen kann, und die gute Hausfrau, in deren Zügen man liest, dass sie aus Dankbarkeit für die Befreiung des Gemahls nichts dawider hat, die Muhamedanerin als zweite Gattin im Hause aufzunehmen; dann die verschiedenen Heimkehrenden und Burgbewohner, unter ihnen jeder mit eigen tümlichem Ausdruck: die Frau des den Ritter begleitenden Knappen, die sich inzwischen wieder verheiratet hat und kaum wagt, die Augen vor dem ersten Mann aufzuschlagen, sowie ihre Tochter, welche um so dreister in die Welt hineinblickt; endlich der Haushund und das aus Palästina wieder anlangende Pferd, die einander liebosen und als alte Bekannte begrüssen — es ist ein Bild voll Innigkeit, wie die Kunst nur wenige hervorgebracht hat. Das ganze Mittelalter wird uns darin in seinen schönsten Zügen vor Augen gezaubert. Schwind war selbst bis an sein Ende mit Recht stolz auf diese Leistung und nannte sie das beste unter seinen grösseren Gemälden.

Der »Graf von Gleichen« war eine so unerschöpfliche Quelle von Freude und Genuss für mich, dass ich die Begierde nach weiteren Werken des Meisters nicht unterdrücken konnte. Ich erwarb zunächst die nach meinem Geschmacke schönsten unter den Bildern, welche sich fertig in seiner Werkstatt fanden und die unbegreiflicher Weise, wiewohl sie zu dem Kostbarsten der Kunst gehören, bisher keinen Käufer gefunden hatten. Obgleich deren eine beträchtliche Anzahl war, wuchs doch mit ihrem Besitze mein Verlangen nach neuen ähnlichen Erwerbungen, und Schwind liess sich bereit finden, bis zu seinem, im Jahre 1871 erfolgten Tode, noch verschiedene andere Gemälde eigens für mich zu vollenden. Auf solche Art wurden im ganzen 34 Werke von ihm mein Eigentum, so dass meine Sammlung mehr derselben zählt, als alle übrigen öffentlichen und Privatgalerien zusammengenommen. Sie bilden für mich einen köstlichen Besitz, und ich glaube, ihnen einen unvergänglichen Wert zuschreiben zu können. Viele darunter sind nur von bescheidenem räumlichen Umfange; aber die Bedeutung eines Kunstwerkes wird nicht nach seiner Grösse geschätzt. Man stellt das kleine Bild des »Christus mit dem Zinsgroschen« mit Recht in die vorderste Reihe von Tizians Bildern, und Rafaels kleine Madonna aus dem Hause Connestabile, welche eine Handfläche bedecken kann, wiegt alle riesenhaften Hervorbringungen eines Luca fa presto auf. So ist auch ein einziges dieser kleinen Gemälde unseres Meisters manchen solchen vorzuziehen, die 50 Fuss ins Geviert einnehmen, ohne dass ein Quadratzoll auf ihnen gut wäre.

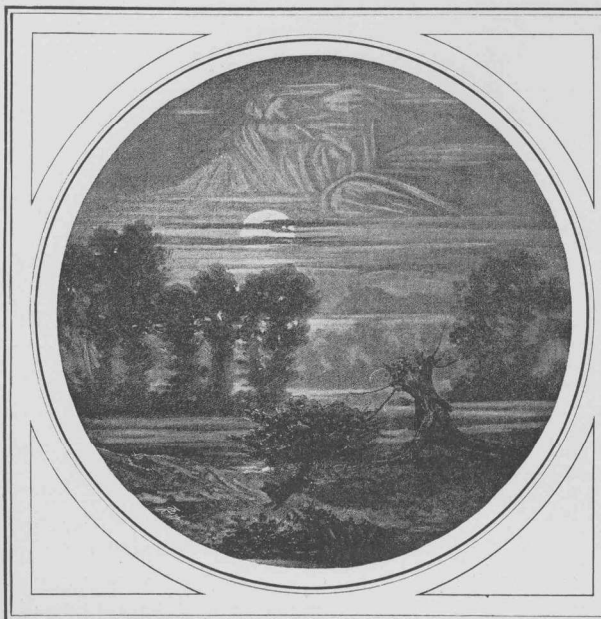
So wie Weber der specifisch deutsche Komponist ist, muss Schwind der specifisch deutsche Maler genannt werden. Vor seinen Schöpfungen glauben wir Luft aus den deutschen Eichenwäldern einzuatmen; aus dem Laubgrün hallen Waldhornklänge an unser Ohr; ferne Berggipfel, mit alten Burgen gekrönt,



leuchten im Sonnenglanz; in den Klüften hausen Gnomen; Elfen wiegen sich auf den duftigen Morgennebeln. Ueber Alles ist ein zauberisches Licht gebreitet, ein Morgenrot, das uns wie Erinnerung an die früheste Kindheit gemahnt. Nur aus einer reinen Seele, die sich bis in das Alter die Unschuld der ersten Lebensjahre bewahrt hat, konnten derartige Gebilde erblühen. Ich kenne kaum andere Werke der Malerei, die so unmittelbar aus der Empfindung auf die Leinwand übergegangen sind, und hierauf eben beruht die Gewalt, mit der sie den sinnvollen Beschauer immer und immer von Neuem zu sich hinziehen. Selbst Szenen des gewöhnlichen Lebens weiss Schwind mit dem wunderbaren Hauche des Gefühls zu beseelen und in die lauterste Poesie zu verwandeln. Seine besondere Domäne, in der er keinen Nebenbuhler hat, sind aber die Sagen und Legenden des deutschen Mittelalters, mit ihren vor Heiligenbildern knieenden Eremiten, ihren die Quellen und Flüsse bevölkernden Nixen, ihren Zwergen, Riesen und auf Abenteuer ausziehenden Rittern. Man wird an die schönen, jetzt leider beinahe vergessenen Märchen Tiecks im Phantasia erinnert. Den bezeichneten Kategorien kann man noch solche seiner Produktionen hinzufügen, die äusserst sinnreich Naturscheinungen verkörpern; andere

lassen sich kaum in eine Rubrik bringen; dem klassischen Altertume gehören nur zwei von den in meiner Sammlung befindlichen an. — Ich führe nun die einzelnen in bunter Reihe vor.

Vier Rundgemälde stellen die vier Tageszeiten dar. Auf dem ersten hat der Morgen, zur Figur verkörpert, die Spitze eines Felsen erklommen; neben ihm steht eine Gemse; zu seinen Füßen sinkt die Nacht, eine weibliche Gestalt, zurück. Dieses Bild ist von unbeschreiblichem, seelenbestrickendem Reize. Aesthetiker werden es tadeln, weil darin die Grenzen von Dichtkunst und Malerei vermengt und überschritten seien. Aber die hierauf Bezug habende Lehre ist gleich jener anderen, wonach die Poesie es nur mit dem Bewegten, die bildende Kunst aber einzig mit dem Ruhenden zu thun haben soll, doch nur eine Halbwahrheit. Wie der Fries des Parthenon, auf welchem die Reitergruppen in mächtiger Bewegung an uns vorüberziehen scheinen, sowie Tizians Schlacht von Cadore, wo ein Atemzug des bewegtesten Lebens die Kämpfenden durcheinander wirbelt, endlich Michel Angelos jüngstes Gericht und der Engelsturz des Rubens, in denen die Figuren unaufhaltsam in die Tiefe zu sinken scheinen, die Richtigkeit der letzterwähnten Behauptung für die bildende Kunst in Frage stellen, so zeigt Schwind's Morgen, neben vielen



sonstigen seiner schönsten Werke, dass der Genius sich siegreich über jene andere, vom klügelnden Verstande erdachte Theorie hinwegsetzen und Herrliches schaffen kann. Die erstaunliche Wirkung dieses Bildes beruht, neben dem unmittelbar zur Erscheinung gebrachten, auf dem, was der Künstler nur ahnen lässt und der Einbildungskraft hinzuzufügen gibt. Von dieser Felspitze meint die erregte Phantasie in unermessliche Abgründe hinabzuschauen, in welche die Nacht zurückweicht, das Geräusch des erwachenden Lebens zu hören, das von unten emporhallt, während umher andere Berghäupter im Morgenglanze aufglühen, bis das Licht nach und nach von Felsenacke zu Felsenacke hinabklimmt, und zuletzt ein weites Meer des Glanzes überallhin seine Wellen schlägt.

Der Mittag zeigt einen See zwischen steilen Felsgebirgen, welche doch die Sonnenglut nicht abhalten können, mit ganzer Gewalt auf die von keinem Lufthauche bewegte Fläche des Wassers zu fallen. Die kristallene Flut ist so klar, dass man bis auf ihren Grund zu schauen glaubt. Ein schwimmender Fisch wird unter ihrer Oberfläche sichtbar; aus der Mitte des Sees aber hat sich eine Nixe erhoben und betrachtet sich selbstgefällig, in dem glitzernden Wellenspiegel ihr langwallendes, goldblondes Haar ordnend. Der malerische Effekt ist ausserordentlich. Bisweilen hat man gesagt, es sei unnatürlich und lächerlich, dass das Haar der Nixe in solcher Fülle, beinahe wie ein Gewand ihren Oberleib umgebend, weit herabfliesse; als ob der Maler bei einem Gebilde der Märchenwelt sich an das *Modejournal* zu halten hätte! Solcher mächtiger Haarwuchs bei Jungfrauen spielt eine grosse Rolle in den germanischen Sagen, und die Vorstellung, dass er eine besondere Schönheit sei, scheinen unsere Vorfahren aus ihrer ältesten asiatischen Heimat mitgebracht zu haben; schon in der alt-iranischen Sage kommt vor, wie Rudabe, auf dem Balkon stehend, ihre Locken aufgelöst herabfliessen lässt und ihren geliebten Sal auffordert, sich derselben als einer Strickleiter zu bedienen, um an ihr emporzuklettern; und eben dies wiederholt sich in mehreren deutschen Märchen. Gewiss hatte der Maler recht, ein solches Motiv zu benutzen, und die Erscheinung seiner Nixe ist dadurch von grosser pittoresker Wirkung geworden. Ich will hier auch noch an Tizians »Magdalena« im Palast Pitti erinnern, welche in ihre goldblonden Haare wie in einen Mantel gehüllt ist.

Der Abend ist wohl nie mit so tiefer Naturempfindung dargestellt worden, wie von Schwind. Er hat ihn in seinem innersten Sein, nicht bloss in der äusseren Erscheinung, uns vor Augen zu führen gewusst. Auf Wolken erblickt man, nur in matten, dämmernden Umrissen, den Tag, wie er sich zum Schlummer hinstreckt. Eben ist der Mond aufgegangen und gießt seine blassen Strahlen zur Erde nieder, über die sich das erste Abenddunkel hinzieht. Die Nachtfalter beginnen ihren Flug, die Bäume nehmen unheimliche, gespenstige Gestalten an, wie sie wohl den verirrtten Wanderer erschrecken, der umsonst gesucht hat, sein Nachtquartier vor Dunkel zu erreichen. Man fühlt, wie sich Stille und träumerisches Schweigen auf die Flur legt, wird aber zugleich von dem leisen Schauer des Unheimlichen durchdrungen, als ob man abends auf einem Friedhofe stände und sich vor der Erscheinung von Geistern fürchtete. Eine hohe Kunst zeigt sich darin, dass hier durch das mehr Andeutende, als Ausgeführte, eine Stimmung hervorgerufen wird, wie sie selbst der Nüchternste wohl einmal an sich erlebt hat. Ich glaube, noch kein Maler hat tiefer die Seele der Natur zu erfassen gewusst, als hier Schwind.

In dem letzten dieser vier Rundbilder schwebt die Nacht mit den beiden Genien des Schlafes und Todes durch den Himmel, und wir glauben mit ihr über die träumende Erde hinzuziehen. In feierlichem Schweigen hat die grosse Mutter alles Lebenden und Toten ihren Mantel durch die Lüfte gebreitet, und während der eine ihrer Zwillingssöhne sein mohnbekränztes

Haupt schlummernd unter dessen Falten birgt, der andere die Fackel senkt, ahnen wir Wonne und Leid der Menschen unten, über die sie dahingleiten, indes hier Ermüdete im Schlafe Vergessenheit aller Tagesmühen schlürfen, dort Herzen von Sterbenden ihre letzten Schläge thun. Aber über den drei Gestalten und ihren Gesichtszügen ruht eine so himmlische Seligkeit, dass selbst die Trauer sich sänftigt, ja uns süsse Sehnsucht anwandelt nach dem Reich des Friedens und der Stille, über das die Allmutter gebietet.

Einen ganz wunderbaren Eindruck macht ein kleines Bild, in Betracht dessen ich oft gefragt worden bin, was es wohl vorstelle. Man sieht den obern Teil des Innern eines gotischen Domes mit gemalten Glasfenstern. An demselben schwebt ein Engel mit einem Lilienstengel vorüber, und hält an der Hand, schwebend wie er selbst, einen jungen Mann in altdeutscher Tracht. Die Idee Schwinds war, einen Traum des Erwin von Steinbach darzustellen, wie er als Jüngling schon sein künftiges Bauwerk, den Münster von Strassburg, im Geiste vollendet vor sich erblickt und ein Cherub ihn in demselben umherführt. Wenn ich länger vor diesem Bildchen stand, war mir oft, als ob es sich ins Unermessliche erweiterte, als ob ich wirklich von oben herab in einen gotischen Dom schaute, und die Tiefe schien mir so ungeheuer, als müsste ich mich an der Hand des Engels festhalten, wie Erwin, um nicht vom Schwindel erfasst zu werden. Ich würde dieses kleine Juwel für kein anderes, noch so glänzendes, hingeben.

Von grösserem Umfange ist eine Waldscene, wo zwei Nixen aus einer Quelle hervorgetaucht sind und einem Hirsch Nahrung bieten. Schwind, der sich seiner Bedeutung sehr wohl bewusst war, sagte einmal zu mir, er glaube der einzige zu sein, der einen Wald malen könne; und dass er hierin recht hatte, zeigt dieses sein Bild. Mächtig aufragende Stämme von Eichen und Buchen wölben ihre breiten Wipfel zu einem dichten Schattendach über ein unten liegendes Bergthal. Nur verloren zittern einzelne Lichter in die grüne Dämmerung herab, wo man auf dem feuchten Moosgrunde das Leben der Pflanzen- und Insektenwelt mehr ahnt, als sieht. Libellen wiegen sich auf den Ranken und Stauden, die sich über die Quelle neigen, und im leisen Windhauche auf- und niederschwanke. Man glaubt das Regen und Flüstern in den Halmen zu hören. Und unwillkürlich steigen in dem Beschauer Bilder der Märchenwelt empor, die sich in den Nixen verkörpern. Lässt er dann den Blick durch die urweltlichen Kolosse von Bäumen hindurch in das Walddickicht und empor zu ihren Kronen schweifen, so fühlt er seine Seele von dem bestrickenden Zauber weltentrückter Einsamkeit umfassen, zu der kein Ton des Lebens dringt. Oft habe ich an trüben Wintertagen mich beim Betrachten dieses Gemäldes in tiefe Waldnacht versetzt geglaubt und dieselben wonnigen Empfindungen durch mich hinziehen lassen, wie da ich halbe Tage in den entlegenen Thälern des Odenwaldes den Odem des Naturgeistes in mich sog, während nur hie und da der Schlag einer fallenden Axt fernher im Walde hallte. — Ueber solche Zauber-macht gebietet die echte Kunst.

Eine selige Frühlingsstimmung herrscht in einem andern Bilde, wo, vom grünen Blätterdache überdeckt, ein Knabe, nur leicht bekleidet, am Boden liegt und, ein Horn am Munde, den Jubel seines Herzens in die Welt hinaustönen lässt. Schwind pflegte dieses Gemälde des Knaben Wunderhorn zu nennen. Da seine Jugend in die Blütezeit der romantischen Schule gefallen war, hatte dieselbe ihn stark beeinflusst, und seine Neigung zum Volksmässigen wird aus dieser Quelle geflossen sein. Alle seine Sympathien in der Litteratur gingen nach der angedeuteten Richtung hin; er spottete oft über Schiller, den er einen Rhetor und Deklamator nannte, und wollte auch Goethe nur in seinen Jugendwerken gelten lassen. Tieck und Brentano dagegen pries er hoch; ob sich diese Verehrung auch auf Arnim ausdehnte,



so überzeugender Wahrheit dargestellt, dass man dieses Bild den Erbkönig nennen möchte, und sich schwer noch einen vorzustellen vermag, welcher den Intentionen des Dichters gleich vollkommen entspräche. Schwind hat hier für Goethes Ballade in Gestalt und Farbe etwas ebenso Mustergültiges geleistet, wie Schubert in Tönen.

Auf einem andern Nachtstück, das man auch eine, aber vom Künstler selbst erfundene Ballade nennen könnte, sehen wir einen Ritter über einen Strom im Nachen dahingleiten, während unter ihm eine Nixe hinwegschwimmt. Das Bild ist aus jener Stimmung hervorgegangen, die sich leicht Desjenigen bemächtigt, der im Dunkeln auf dem Rhein fahrend und nur dem Rauschen der Wellen, wie dem Lispeln der Zweige vom Ufer her lauschend, das Wunderbarste nicht mehr für unmöglich hält. Die ganze Natur belebt sich ihm, die Schatten, welche über die Felsen hinziehen, werden ihm zu Zwergen und Kobolden; er sieht Nixen in den Lichtern, die der Mondstrahl durch die Wellen zittern lässt. Schwinds Bild zeigt, wie eine solche Naturszene, die ein Stümper möglichst »natürlich« zu machen gesucht hätte, im hohen Stil eines historischen Gemäldes behandelt werden kann. Personen, die gerne den überlegenen Ton der Kennerschaft annehmen, machen oft spöttische Bemerkungen über die Art, wie der Nachthimmel hier gemalt sei. Sie bekunden dadurch ihre Inkompetenz, in Sachen der Kunst mitzusprechen. Nur der Handwerker kopirt die Wirklichkeit; der Künstler stellt sie dar, wie sie erscheint, nachdem ihr Bild durch

erinnere ich mich nicht aus seinem Munde gehört zu haben. Uebrigens ist er von der verkehrten Volkstümlichkeit, die von den Romantikern in Schwung gebracht wurde, und welche leider noch heute manche Köpfe verwirrt, frei geblieben. Es ist keinem Zweifel unterworfen, dass ein grosser Teil der Lieder in »des Knaben Wunderhorn« höchst ungeschickte Imitationen und nur ein Bruchteil davon echte Volkslieder sind. Die Schönheit der letzteren wird Niemand in Abrede stellen. Doch sie nachahmen zu wollen, wie es die Romantiker thaten, ist ein thörichtes Beginnen, und es muss Wunder nehmen, dass man hierüber nicht ebenso einverstanden ist, wie über die Unmöglichkeit einer Nachahmung des Homer. Wohl hat Goethe in seinen Jugendgedichten den Ton des Volksliedes zuweilen angeschlagen; dann aber hat er, im geraden Gegensatze zu den Romantikern, ihn durch echte Kunst geädelt. Und ebenso ist von Schwind das Volkstümliche stets auf eine höhere Stufe emporgehoben worden. Es muss ihm dieses besonders hoch angerechnet werden, wenn man zurückdenkt, wie in den Jahren, in denen er sich zum Künstler bildete, manche Maler sich in Nachahmung der Anfänge der Kunst gefielen, und in der Rückkehr zum Rohen und Kindischen etwas Lobenswertes sahen.

Da ich Goethe genannt habe, sei hier gleich Schwinds Erbkönig erwähnt, eine Wiedergeburt der herrlichen Ballade, wie sie vortrefflicher nicht gedacht werden kann. Das atemlos dahinstürzende Pferd, der das Söhnchen angstvoll an der Brust bergende Vater, die Bäume, die in phantastischen Umrissen hervorschiessen oder die Zweige, vom Sturm zerwühlt, hin und wieder werfen, der Erbkönig, der in jähem Fluge aus dem Dunkel hervortaucht und die Hand nach dem schreienden Knaben ausstreckt, und seine Töchter, die sich auf den Wellen ihres eigenen Gesanges zu wiegen scheinen — alles das ist mit

seiner Seele gegangen ist. Diese Wolkengestalten, durch welche der Mond geisterhaft hindurchblickt, sind solche, wie sie zu der Phantasiewelt passen, in die uns der Maler versetzt. Ich muss hier auf das zurückweisen, was ich bei Gelegenheit von Genellis »Europa« gesagt habe. Wäre auch nur ein Funke von Wahrheit in der Meinung, dass die getreue Wiedergabe der äusseren Erscheinung eine Aufgabe für die Kunst sei, so würde im Grunde ein Diorama, das die Gegenstände körperlich darstellt, höher stehen, als ein nur auf eine Fläche aufgetragenes Landschaftsgemälde; ja auch mit einem Stereoskopbilde würde das schönste Werk von Claude Lorrain oder Rottmann in dieser Hinsicht nicht wetteifern können.

Wie Schwind auch Szenen des gewöhnlichen Lebens in eine höhere Sphäre zu erheben, wie er sie mit gemütvoller Innigkeit zu durchdringen und uns an das Herz zu legen weiss, beweist seine Hochzeitsreise. Beim Anblick dieses Gebirgstädtchens mit seinen Erkerhäusern muss uns die Sehnsucht anwandeln, in ihm, wenn nicht unsern Wohnsitz aufzuschlagen, doch wenigstens einige Stunden auf der Reise zu verweilen. Selbst seine Spiessbürger gewinnen wir lieb. Vor dem Gasthofe, dessen Schild breit über die Strasse hingängt, hält ein Reisewagen; die Pferde geniessen begierig ihr Futter aus der Krippe, und Schwind, der junge Hochzeitsreisende selbst, steht im Begriffe, mit dem Ausdruck des innigsten Behagens wieder zu seiner Ehehälfte einzusteigen. In dem Hausknecht, der ihn an den Wagen begleitet, hat der Maler scherzhafter Weise seinen Freund Franz Lachner, den trefflichen Komponisten, dargestellt. Schwind liebte fast ebenso, wie die Malerei, die Musik und übte sie selbst. Wenn er am Tage in seinem Atelier gearbeitet hatte, spielte er abends die Geige im Quartett, und diese musikalische Seele scheint mir auch durch seine Bilder

zu wehen. Er war in der Jugend innig befreundet mit dem grossen Schubert gewesen und erzählte gern von den frohen Stunden, die er mit diesem in Wien verlebt hatte. Nach seiner Aussage war Schubert, aus dessen schönsten Liedern eine so tiefe Melancholie tönt, ein lustiger, lebensfroher Geselle, und sein grösster Kummer war, dass es ihm oft am Gelde fehlte, um ein Glas Wein zu trinken. Er fand bei seinen Lebzeiten so wenig Anerkennung, dass er froh sein musste, wenn ihm die besten seiner Kompositionen, durch die seitdem manche Verleger reich geworden sind, mit einigen Kreuzern bezahlt wurden.

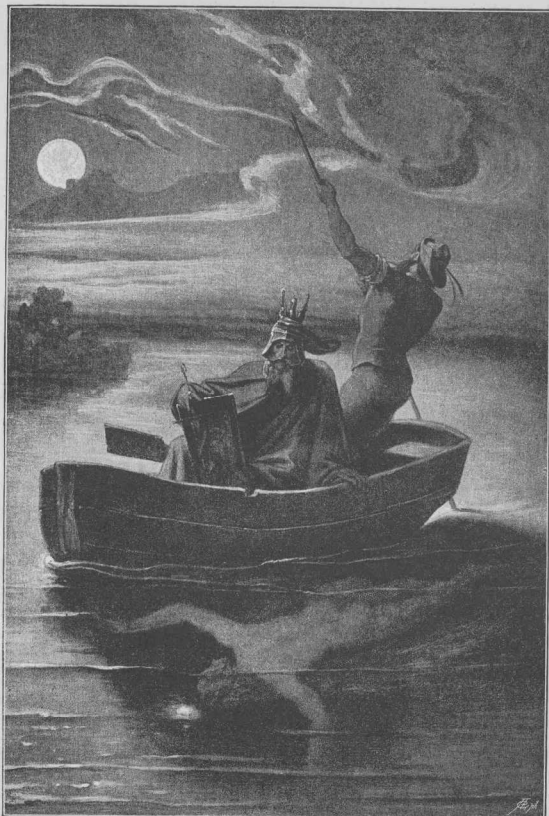
Nicht minder anziehend, als die Hochzeitsreise, ist ein anderes, aus den eigenen Lebenserinnerungen des Meisters hervorgegangenes Bild, das Morgenstübchen. Es stellt ein Gemach in seiner Villa am Starnbergersee vor. An einem Sommermorgen, bald nach Tagesanbruch, hat sich seine kleine Tochter vom Bett erhoben, um an eins der Fenster zu treten, das sie öffnet. Das andere Fenster ist von einem grünen Vorhange verdeckt, durch den die Sonne vergebens in das Stübchen zu dringen sucht. Durch das geöffnete aber, das die Aussicht auf einen fernen Berg, ich glaube die Zugspitze, gewährt, fühlt man die kühle Morgenluft vom nahen Gebirge her in ihrer ganzen Frische hereinwehen. Es ist dies eine Wirkung, welche die sorgfältigste Detailmalerei zu erreichen sich vergebens abmühen würde; nur weil nicht bloss die Hand, weil die warmfühlende Seele des Künstlers seinen Pinsel geleitet hat, konnte es ihm gelingen, sie hervorzubringen, und eben hierdurch wird dieses, wie alle seine ähnlichen Gemälde, hoch über die gewöhnlichen Genrebilder emporgehoben.

Schwinds Gemüt und Phantasie waren reich genug, um auch das Geringste, Unscheinbarste anziehend zu machen. Auf einer andern seiner Tafeln hat er einen jungen Mann, vielleicht sich selbst, dargestellt, wie er, auf der Wanderschaft begriffen, auf einem Hügel sitzt und in ein untenliegendes, von hohen Bergen eingeschlossenes Thal hinabschaut. Es ist der Malerei nicht möglich, so bestimmt, wie die Poesie es vermag, jede Situation anzugeben, und so kann man sich diese verschieden denken. Aber am nächsten liegt die Annahme, der junge Wanderer, der zum ersten Male sein elterliches Haus verlassen hat, blicke vor dem weiteren Aufbruch noch einmal sinnend und wehmütig auf sein heimatliches Städtchen zurück. Erinnerungen an die dort glücklich verlebte Kinderzeit, bange Sorgen wegen der fremden, weiten Welt, in die er nun hinausziehen soll, und doch auch wieder Neugier und hoffende Ahnung dessen, was ihn draussen erwartet, erfüllen seine Brust. Unser Auge schweift mit dem seinen in das Thal hinab und zu den blauen Bergen hin, die sich dämmernd wie in unendliche Fernen am Horizont verlieren; sie liegen so traulich, so geheimnisvoll vor uns da, dass es uns ist, als hätten wir uns schon früh aus ihrem Schosse in die Welt verirrt, und müssten zu ihnen zurückkehren, um das verlorene Lebensglück zu finden. Diese Gabe, ganze Gedankenreihen und Empfindungen in unserer Seele hervorzurufen, die lange in ihr

nachzittern, hat wohl kein Maler in dem Grade besessen, wie Schwind.

Aber ich darf, so anziehend und fesselnd auch alle diese Bilder sind, nicht bei jedem einzelnen in der Art verweilen, wie ich möchte. Ein Seitenstück zu dem vorigen, jedoch von vielleicht etwas geringerem Werte, stellt einen Reiter dar, der sich von dem Gipfel eines Berges, welchen sein Ross eben erklommen hat, noch einmal rückwärts nach der Gegend wendet, die nun hinter ihm verschwinden soll. — In der Waldkapelle hat Schwind wieder die ganze Gewalt gezeigt, mit der er über die Stimmung gebietet. Das Motiv ist, wie ich höre, abermals der Umgegend des Starnbergersees entnommen, an dessen Ufern der Künstler so viele frohe Sommer im Kreise seiner Familie verlebte. Vom Vordergrunde aus, wo am Eingange der Kapelle eine Bäuerin sitzt, sieht man tief in einen Waldpfad hinein, der kein Ende zu nehmen und in eine grüne Einsamkeit zu führen scheint, wie man sie friedlicher, dem Lärm des Tages entrückter, sich nicht denken kann. Fern hinten erblickt man ein Reh. Es ist schwer zu sagen, worin der Reiz dieser einfachen Scene besteht, und doch ist noch Jeder, dem ich Sinn für das Schöne zutraute, besonders von diesem Gemälde angezogen worden und gern zu ihm zurückgekehrt. Nur wen die Muse zu ihrem Lieblinge erwählt hat, vermag mit kleinen Mitteln so Grosses zu leisten. Ja, das wird uns vor diesem Bildchen klar, auch die Malerei hat ihre Muse, die dem, was der Pinsel schafft, erst seine Weihe gibt und ihm dauernden Wert verleiht. Vor dem unscheinbarsten Werke, dem sie so ihren Segen erteilt hat, erblassen alle glänzenden Effektstücke, die ohne ihre Mitwirkung zu Stande gekommen sind.

Auf mehreren seiner Gemälde hat Schwind Naturscenen durch Gebilde des Volksglaubens belebt. So zeigt uns sein



Elfentanz ein Dickicht in der ersten Morgenfrühe, ehe noch das Nachtdunkel ganz gewichen ist. In einer leichten Nebelschicht schlingt eine Schar von Elfen ihren luftigen Reigen; sie selber sind so zart, so duftig, wie der Nebel, in dem sie schweben, und man glaubt, dieser müsste mit ihnen sogleich vor dem stärker einfallenden Lichte verschwinden. In den verschiedenen Stellungen der kleinen Geister, wie sie, einander die Hand reichend, sich auf- und niederschwingen, hat Schwind ein seltenes Schönheitsgefühl und die höchste Meisterschaft der Zeichnung bewährt. An den Aesten und Blättern des Gesträuchs, durch das ihr Tanz sich windet, scheint noch der Tau der Morgendämmerung zu zittern. Aber wir sind sicher, dass die Elfen, die obgleich sie das Auge sieht, doch kaum von irdischer Natur zu sein scheinen, auch nicht einen Tropfen zur Erde schütten werden. — Ein anderes Bild, das ich immer besonders geliebt habe, zeigt die Elementargeister, wie sie den Mond anbeten. Die innige Sympathie des Künstlers mit der Natur, die seelenvolle Art, wie er sie zu vergeistigen weiss, muss jeden Sinn gefangen nehmen. Aber auch die feine und zarte Hand, mit der er dargestellt, was darzustellen noch kein Maler gewagt hat, er-

regt die höchste Bewunderung. Die Geister der Erde, des Wassers und der Luft, die andächtig zum Monde aufblicken und ihn im Gebet zu feiern scheinen, sind nur mit den leisesten Strichen, und doch dem Umriss nach völlig erkennbar, angedeutet. Man glaubt, die Elemente selbst hätten sich aus ihren feinsten Stoffen eine Gestalt gebildet, um unter dem Himmelsdom ihren Gottesdienst zu halten und dann in ihre frühere Gestaltlosigkeit zurückzusinken. Genelli pflegte eine Anekdote zu erzählen, die er aus dem Munde seines Oheims, des gleichnamigen Architekten, hatte. Schiller soll einmal in einer Gesellschaft von Künstlern gesagt haben, er begreife nicht, dass noch Keiner den Versuch gemacht habe, einen durchsichtigen Genius oder Engel zu malen, da dies doch eine vorzügliche Aufgabe für die Kunst sei. Der Architekt hatte solches erzählt, und sein Neffe wiederholte es als Beleg dafür, dass Schiller durchaus Fremdling im Gebiete der schönen Künste gewesen sei. Auch ist bekannt, dass der grosse Dichter selbst in einem Briefe an Wilhelm von Humboldt sagt, Rom habe keine so grosse Anziehungskraft für ihn, wie für Andere, weil ihm der Sinn für die bildende Kunst völlig abgehe. Das erwähnte Bildchen von Schwind zeigt jedoch, wie der Ausspruch Schillers nicht so ganz lächerlich ist, und wie die Malerei etwas zu leisten vermocht hat, was an das von ihm Gemeinte streift. Ich will indessen hiermit keinem Künstler empfehlen, ähnliches zu unternehmen; er würde vermutlich mit seinem Beginnen kläglich scheitern; nur einem Genie, wie Schwind, und gerade einem Genie von so eigentümlicher Art, konnte dergleichen gelingen.

Mehrere Gemälde unseres Meisters sind romantische Scenen, oder man könnte sie auch gemalte Novellen nennen in derselben Weise, wie manche Bilder der alten Italiener treffend mit diesem Namen bezeichnet worden sind. Auf dem ersten, der nächtlichen Erscheinung, sieht man einen Garten, über den sich eben das Abenddunkel legt, während das letzte Rot der untergegangenen Sonne am Himmel verglüht. Eine weisse, geisterhafte Gestalt, mit langwallendem schwarzen Haar, schwebt in der Dämmerung durch den Schatten der Bäume hin, und ein Jüngling, ihr naheilend, blickt erstaunt zu ihr auf. Der Zauber des Geheimnisvollen und Ahnungsreichen liegt über dieser Darstellung, und solche Stimmung hervorzurufen, nicht eine bestimmte Begebenheit zu schildern, wird auch die Absicht des Künstlers gewesen sein. So haben uns auch Tizian, Bonifazio, Giorgione Scenen vorgeführt, von denen man glauben könnte, sie seien einem Roman oder einem romantischen Gedichte entnommen. Aber es hat sich weder in Boccaccio, noch in Bando, weder im Bojardo, noch Ariost eine Stelle gefunden, die den Stoff dazu hätte hergeben können. Die Maler schufen aus ihrer Phantasie und überliessen es dem Beschauer, ihre Gebilde mit der eignen Einbildungskraft weiter auszumalen. — Ein andres Bild Schwinds, von dem das Gleiche gilt, stellt einen nächtlichen Zweikampf dar. Wir sind hier in die Zeit der Renaissance versetzt, wie die Fassade des Palastes zeigt, vor dem das Duell vorgeht. Der Platz vor dem Schlosse ist vom Monde erhellt, und ich möchte glauben, es sei noch keiner Palette gelungen, eine Mondnacht so wiederzugeben. Auf dem Schlossportale steht ein Ritter mit gezücktem Schwert, dicht neben ihm aus dem Hintergrunde tritt ein anderer Ritter in schwarzer Tracht und von unheimlicher Gestalt, gleichfalls mit gezogener Klinge, hervor, der dem Gegner aufgelauret zu haben scheint. Man könnte diesen Angreifer wegen des Pferdefusses für Mephistopheles halten, aber im »Faust« ist kein Auftritt, an den sich hier denken liesse. Schwind antwortete mir, als ich ihn um seine Intentionen befragte, scherzhaft, es könne Jeder sich bei dem Gemälde vorstellen, was er wolle. Er meinte dabei, dass er es einem Jeden überlasse, dasselbe zu einer Romanepisode oder dramatischen Scene zu verarbeiten. — Ein Gleiches wird er bei dem heimkehrenden Kreuzfahrer beabsichtigt haben. Ein

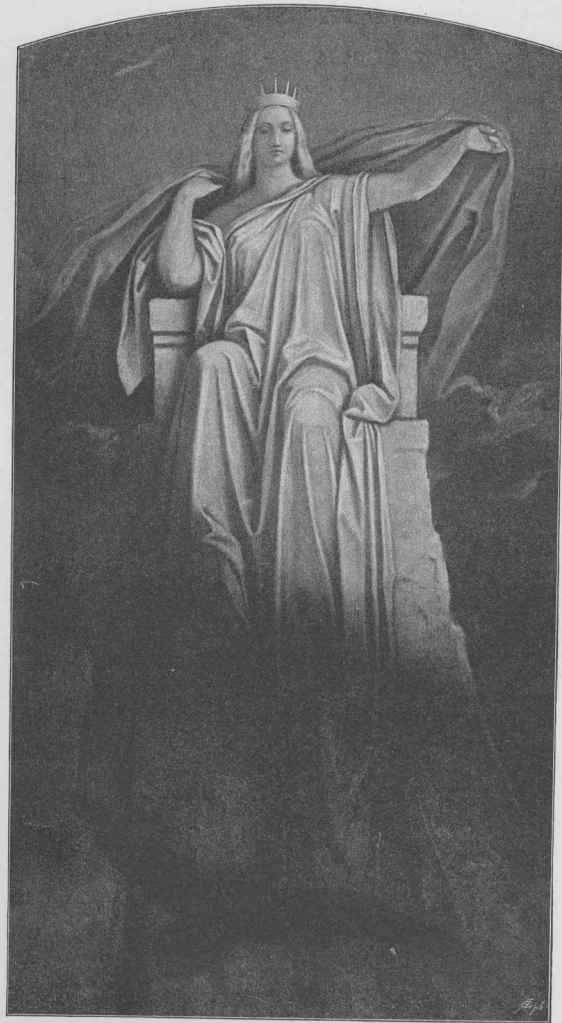
Ritter, sein ermüdetes Pferd am Zügel hinter sich ziehend, ist eben den Felsenpfad empor durch das Thor seines Schlosses eingetreten und sucht Einlass in das Gebäude. Aber das verödete Aussehen der rings geschlossenen Burg lässt ahnen, dass ihn kein gastlicher Empfang erwarte, dass keiner der Liebenden, die er zurückgelassen, dort mehr weile. Es ist das Eigentümliche dieser, wie anderer Werke unsers Meisters, dass sie schon durch die äussere Erscheinung Auge und Seele anziehen und erfreuen, dabei aber doch der Phantasie noch weite Perspektiven eröffnen. — Aehnlich verhält es sich mit einem andern kleinen Gemälde, wo ein Einsiedler die Rosse eines Ritters, der in seiner Höhle übernachtet, zur Tränke führt. Hier ist noch besonders die wilde Felsenlandschaft von grosser malerischer Schönheit.

In Wieland der Schmied wird dargestellt, wie Wieland, dem durch den König die Beine gebrochen sind, sich Flügel schmiedet, um der Gefangenschaft zu entkommen, und eben die Königstochter zu ihm tritt, damit er ihr eine zerbrochene Spange wieder herstelle. Das Wild-Phantastische vermählt sich auf diesem Bilde mit einem unsäglichen Liebreiz, der über die Gestalt der Prinzessin ausgegossen ist. Schwind hat keinen Nebenbuhler in der Weise, wie er momentane, in der Bewegung schnell vorübergehende Stellungen wiederzugeben weiss. Diejenigen, welche nur nach Modellen malen und nicht die in der Natur flüchtig vorbeiziehenden Erscheinungen in geistiger Anschauung zu bewahren vermögen, müssen bei Betrachtung seiner derartigen Darstellungen Neid empfinden.

Einen Ausflug in das Gebiet des Humors hat Schwind in seinem Rubezahl gemacht, wo der Berggeist, eine tollphantastische Figur auf Holzpantoffeln, durch ein feuchtes, mit wildem Gestäude und roten Schwämmen bedecktes Bergthal hinschweift. Man muss hier über die barocke Laune des Künstlers lachen; aber Demjenigen, der behaupten wollte, dieser Vorwurf eigne sich mehr für einen Holzschnitt, als für ein Oelgemälde, kann man das ungemein Pittoreske sowohl der Landschaft, als der Figur des Rubezahl entgegenhalten. — Noch barocker ist die mittelalterliche Legende. Ein die Messe lesender Bischof zwingt durch die Macht seiner Frömmigkeit den Teufel, Bausteine zu einer neu zu errichtenden Kapelle heranzufahren. Das Bild ist ganz seinem Gegenstande entsprechend, im Stil altdeutscher Gemälde behandelt. — Auf zwei Tafeln hat Schwind die Flüsse Rhein und Donau verkörpert. Der Rhein, in den Harnisch eines Ritters gekleidet, wiegt sich, die Fiedel des Volker spielend, auf den Wellen, während ein dienender Geist schwimmend den Nibelungen-Hort hinter ihm herträgt. An den Ufern ragen burggekrönte Felsen. Der Meister hat dieses Gemälde auch in Lebensgrösse ausgeführt, wodurch es indessen schwerlich gewonnen haben möchte. — Schöner noch als der Rhein scheint mir die Donau zu sein, eine weibliche Gestalt, die den Strom hinuntergleitet, und in deren Bewegung das unaufhaltsam Hinabflutende vortrefflich ausgedrückt ist; hinter ihr schwimmen zwei ihrer Nebenflüsse, niedliche Schwabenkinder; vorn wird sie von einem garstigen ungarischen Knaben empfangen.

Eine besonders aus Musäus bekannte Sage, von welcher ich nicht weiss, ob ihr eine volkstümliche Tradition zu Grunde liegt, ist im König Krokus behandelt. Wir erblicken hier unter einer gewaltigen zerklüfteten Eiche von hohlem Stamme eine Waldnymphe, und zu ihren Füßen, im traulichen Gespräch mit ihr, den König Krokus, dem später aus dieser Verbindung die Libussa geboren wurde. Die Nymphe ist mit der ganzen weiblichen Anmut ausgestattet, welche Schwind, wie kein anderer, zu schildern verstand. Das Kolorit zeigt eine ausserordentliche Frische und Tiefe. Hier darf ich denn wohl mit einem Worte den oft gehörten Tadel zurückweisen, Schwind habe nicht malen können. Dieser Vorwurf, der dem Künstler während seines ganzen Lebens gemacht wurde, hat, einmal in Kurs gesetzt, bis zum

heutigen Tag selbst die Leiter der meisten Museen bestimmt, seine Gemälde von den ihnen anvertrauten Galerien fern zu halten und deren Wände lieber mit Bildern zu schmücken, die ihnen für gut gemalt gelten, mögen auch die Pferde bei ihrem Anblick scheu werden. Wenn Jemand, ganz eingenommen von den Venezianern, den grössten Meistern des Kolorits, über Schwind bemerken wollte, dass er hinter ihnen in der Farbengebung zurückbleibe, so könnte man ihm freilich recht geben. Doch müsste man sogleich hinzufügen, nicht für jeden dargestellten Gegenstand passe dieselbe Färbung. Tizian selbst hat sie nach den Stoffen, die er behandelte, modifizirt; und noch entschiedener tritt hervor, dass die anderen grossen Italiener keineswegs immer diese Pracht des Kolorits erstrebt haben. Rafael, der mehrfach, z. B. in seinem Leo X., gezeigt hat, dass er in erwähnter Hinsicht wohl mit Tizian wetteifern konnte, hat sich doch bei vielen, ja den meisten seiner Bilder, mit einer viel bescheideneren Farbe begnügt. Fordern, dass alle Maler das gleiche Kolorit anwenden sollen, ist so unverständlich, wie verlangen, dass Milton sein Paradies in den schmelzenden Strophen des Ariost hätte dichten, Goethe seinen Götze in die Form von Tassos Aminta kleiden sollen. Wie würde man nicht über Denjenigen lachen, der Michel Angelo — auch als Maler einer der grössten aller Zeiten — tadeln wollte, weil er seine Sybillen nicht mit dem Farbenzauber geschmückt hat, den Palma seiner heiligen Barbara verliehen! Dies wäre solchen zu erwidern, die, im Vergleiche mit den Venezianern, Schwind matt und kalt finden. Möchte man ihnen dann auch zugeben, dass unser Künstler, gleich allen modernen, im Kolorit, wie in jeder andern Rücksicht, mit den Meistern der grossen Periode nicht zu konkurriren vermöge, so müsste man es doch gleichzeitig als einen Unfug bezeichnen, gute und treffliche Leistungen herabsetzen zu wollen, weil sie neben den höchsten, vielleicht unerreichbaren, nur in zweiter Linie stehen. Wer das thäte wäre der schlimmste Feind aller Kunst und des Schönen überhaupt, indem er die Produktion zu lähmen suchte und, wenn sein Streben Erfolg hätte, unsere Zeit in eine Periode der Sterilität umwandeln würde. Die ewigen Werke aus der goldenen Epoche sollen der Folgezeit als Sonnen leuchten, um neue Frühlinge der Kunst heraufzuführen, nicht aber zur Unterdrückung des Schöpfungsdranges dienen; wenn einmal dieser aufhörte und nichts Neues mehr hervorgebracht würde, so müsste bald auch die Freude an den früheren grossen Werken, und damit die Genussfähigkeit für das Schöne im allgemeinen erlöschen und Nacht der Barberei die Erde bedecken. Doch sind es nicht vorzugsweise die gegen die ganze moderne Malerei feindseligen Bewunderer der alten, mit denen ich hier rechte, meistens rührende wegwerfenden Urtheile über Schwinds Technik von



Leuten her, die ihre Begriffe von Kunst sich einzig auf unseren Ausstellungen geholt haben. Solchen muss man nun sagen, dass dieser Meister auch in koloristischer Beziehung vielen neueren als Muster dienen könne. Gewiss haben manche Maler aus der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts, und zwar gerade einige von ausserordentlichem Verdienste, wie Cornelius, Overbeck, Führich die Wirkung ihrer Fresken und Oelbilder durch unharmonische Farbengebung beeinträchtigt; allein dieser Vorwurf trifft Schwind nicht. Höchstens in seinen frühesten Jugendarbeiten stört das Kolorit; in fast allen spätern weiss er dasselbe mit feinsten Berechnung seinem jedesmaligen Stoffe anzupassen. Es liegt auf der Hand, dass die realistische Färbung, die nach

dem Vorbilde einiger Franzosen auch in Deutschland Eingang gefunden hat, gänzlich für die Scenen und Gegenstände ungeeignet gewesen wäre, die Schwind zu behandeln liebte. An einem seiner, mir gehörigen Gemälde lässt sich dies vielleicht am deutlichsten zeigen. Dasselbe stellt die Jungfrau dar, d. h. den Berg des Berner Oberlandes; zu Grunde liegen dabei Schillers Verse: „Es sitzt die Königin hoch und klar auf unvergänglichem Throne; das Haupt umflucht sie sich wunderbar mit diamantener Krone.“ Aus Gletschermassen wächst die Königin des Gebirges heraus, eine schöne jungfräuliche Gestalt; sie hat ihren Wolkenschleier zurückgeschlagen. Ihr Antlitz strahlt im letzten Glanz der untergegangenen Sonne. Zu ihren Füssen schwebt ein Adler mit weit ausgebreiteten Schwingen, die jedoch ermattend ihn nicht zu der unerreichbaren Höhe emporzutragen vermögen. Das Gemälde fesselt die Einbildungskraft in wunderbarer Weise. Nicht leicht wird Jemand, der dasselbe nur einmal gesehen hat, es vergessen. Nun denke man es sich aber in der Weise eines Delaroche gemalt, so wird man fühlen, dass dadurch die ganze Wirkung zerstört werden würde.

Wie unser Künstler, da wo es ihm angemessen schien, auch koloristischen Reiz entfalten konnte, zeigt seine Tritonenfamilie, die in der Farbe geradezu an Paolo Veronese erinnert. Dieser Triton oder Meercentaur, der sich mit seinem Weibe und seinen Kindern auf den blauen Wellen wiegt, während in der Ferne Sirenen ihren Reigen ziehen, gehört zu seinen schönsten Werken.

Aus einer früheren Zeit stammt der Traum des Gefangenen. Es ist das älteste der in meinem Besitze befindlichen Bilder Schwinds, zeigt ihn aber schon in seiner ganzen Eigenartigkeit. Der Gefangene, vorn am Boden liegend, träumt — oder phantasirt vielmehr, denn seine Augen sind geöffnet — dass Kobolde ihn befreien wollen. Aus den Wänden und Pfeilern des Gefängnisses wachsen Spukgebilde hervor; ein Kobold ist oben am Gitterfenster beschäftigt, die Eisenstäbe durchzusägen und ein luftiges weibliches Wesen trägt ihm einen Becher heran, um ihn bei der Arbeit zu stärken.

In der gefangenen Prinzessin sehen wir einen Ritter, in Schlaf versunken, am Boden liegen. Der Hintergrund des Bildes führt uns seinen Traum vor; man gewahrt eine gefesselte, von einem Riesen bewachte Prinzessin, in deren Zügen man leicht eine Dame erkennt, welcher Schwind bis an sein Lebense schwärmerische Verehrung zollte. Auf einem entzückend schönen Aquarell hat er dieselbe dargestellt, wie sie, eine vorzügliche Sängerin, die Himmelsleiter emporgestiegen ist, und oben von der hl. Cäcilie empfangen und umarmt wird; sie scheint durch seine Träume ebenso geschwebt zu sein, wie durch die des schlummernden Ritters. Als der Künstler die »gefangene Prinzessin« eben begonnen hatte, traf ich ihn einst so in seine Arbeit vertieft, dass er mich lange gar nicht bemerkte. Da ich zuletzt ganz nahe zu ihm herantrat, schrack er empor und sagte: »Wenn ich mit einem neuen Bilde beschäftigt bin, sehe ich nichts um mich her und denke jedesmal, etwas gleich Schönes sei nie zuvor gemalt worden.« Dies charakterisirt ihn, und ich meine, das nämliche müsse bei jedem Künstler der Fall sein; nur aus einer leidenschaftlichen Liebe zu dem, was er schafft, kann das wahre Kunstwerk hervorgehen. Wie sollte Derjenige, der selbst nichts empfindet, der nicht sein ganzes Herz in seine Schöpfung ergießt, Empfindungen in Andern erregen können?

Einer Reihe von vier Bildern, zu welcher nach der Absicht Schwinds auch das letztgenannte, sowie die »Jungfrau«, zu zählen ist, gehören noch Hero und Leander und die Anachoreten an. Der Name »Liebesgeschichten«, den er diesem Cyklus gab,

scheint mir nicht sehr treffend. Will man ihn beibehalten, so stellt die gefangene Prinzessin die sehnstüchtig verlangende Liebe vor, Hero und Leander die unglückliche, die Jungfrau die unerreichbare; die Anachoreten aber lassen sich kaum in den Cyklus einreihen, man müsste denn dabei an die auf alle irdische Liebe verzichtende Weltentsagung denken. Hero und Leander führt den Moment vor, wo Hero, nach langer vergeblicher Erwartung des Geliebten, auf dem Altan ihres Landhauses eingeschlafen ist, und, gerade während ihres Schlummers, die Leiche Leanders zu ihren Füßen an das Ufer gespült wird. Auf den Wellen erblickt man eine Schar von Nereiden, die, wie es scheint, ein Totenlied anstimmen. Das Bild möchte, so schön auch die Figur Leanders gezeichnet ist, zu den schwächern des Meisters gehören. Nach seiner eigenen Angabe hat Schwind dabei mehr das Trauerspiel des ihm befreundeten Grillparzer, als das Gedicht des Musäus vor Augen gehabt. — In den Anachoreten zeigt er sich dagegen wieder in seiner vollen Bedeutung; denn er befindet sich hier auf dem Gebiete, das man sein eigenstes nennen kann und auf dem er keinen Nebenbuhler hat. Diese einsame Waldklause mit ihrem Muttergottesbilde, den beiden Einsiedlern, die in einem Legendenbuche lesen, und dem dritten, der ein Reh füttert, bietet ein Bild des lieblichsten Friedens. Wer das Gemälde nicht bloss mit dem Auge, wer es mit dem Geiste und mit wahrer Hingebung an die Intentionen des Künstlers betrachtet, wird sich von dem Hauche eines solchen Friedens angeweht fühlen.

III.

Nachdem bisher von zwei Meistern die Rede gewesen ist, die uns schon entrissen sind, seien hier zunächst einige andere erwähnt, welche der Geburtszeit nach dem Beginne unseres Jahrhunderts angehören, wenn sie zum Teil auch noch unter den Lebenden weilen. Doch schliesse ich hier vorerst die Landschaftsmaler aus.

Als ein besonderes Glück muss ich es betrachten, dass es mir gelang, ein Oelgemälde des Altmeisters Cornelius in meinen Besitz zu bringen. Oelbilder desselben sind von äusserster Seltenheit, und ich kenne, ausser zweien, die seiner letzten Lebensperiode angehören und sich bei dem Grafen Raczynski, sowie in der Nationalgalerie zu Berlin befinden, nur noch die kleine Grablegung im Thorwaldsenmuseum zu Kopenhagen. Ein unvollendetes, die thörichten und weisen Jungfrauen, soll sich in Düsseldorf befinden. Das meinige, die Flucht nach Aegypten, war Eigentum des Malers Wittmer in Rom, von dem ich es erwarb. Der landschaftliche Hintergrund, in welchem deutlich die Tiberufer zu erkennen sind, rührt von Joseph Koch her, und diesem Umstande ist es zuzuschreiben, dass das Bild in Rom geblieben war, da Koch es auf seinen Schwiegersohn Wittmer vererbte

hatte. Seine Entstehung fällt etwa in das Jahr 1818, jene schöne Zeit, als eine Anzahl junger hochbegabter Männer, Cornelius, Overbeck, Veit, Führich, von edler Begeisterung erfüllt, der tief gesunkenen deutschen Kunst neues Leben einzuhauchen bestrebt waren. Sie wählten sich die alten florentinischen und umbrischen Meister Filippo Lippi und Sandro Botticelli, Perugino, Pinturicchio und den jungen Rafael zu Vorbildern. Man hat später viel über diese Anlehnung an die Maler einer Periode, welche der höchsten Ausbildung der Kunst voranging, gespottet; aber es war natürlich, dass die jungen Künstler zu dieser Quelle zurückgingen, um der entarteten, sich nur in Aeusserlichkeit bewegenden Malerei wieder eine Seele einzuflössen; und das ist ihnen gelungen. Ihre besten Bilder sind, bei strenger Zeichnung und edler Formgebung, aus dem innersten Gemüt hervorgequollen und üben daher eine dauernde Anziehungskraft aus, die bis auf den heutigen Tag fortwirkt. Die Fresken der Villa Bartholdy in Rom, welche ein glänzendes Zeugnis von dem schönen und erfolgreichen Streben der genannten jungen Männer geben, sollten als Denkmal dieser Periode beginnender Wiedergeburt unserer Kunst in die Hauptstadt des wiedergeborenen deutschen Reiches



gebracht werden. Die »Flucht nach Aegypten« von Cornelius bekundet, gleich den beiden Fresken, die er in der genannten Villa gemalt hat, den Ernst und Eifer, mit dem er sich damals dem Studium der alten Meister hingab und deren Geist neu zu wecken suchte. Im Unterschiede von Overbeck, dem immer Weichheit und Milde eigen blieb, verrät grössere Kraft bereits den künftigen Schöpfer der Iliasfresken, und der Kopf der Madonna ähnelt so sehr dem der Chriemhild auf den Nibelungenkompositionen, dass manche das Bild schon hieran auf den ersten Blick als ein Werk von Cornelius erkannt haben. — In seinem letzten Lebensjahre sah der Meister diese von ihm schon fast vergessene Arbeit seiner Jugend wieder, und er schien sie mit Befriedigung zu betrachten. In der That brauchte er sich ihrer nicht zu schämen; wie die Bewunderer Michel Angelo's sich von den gewaltigen Schöpfungen seiner späteren Zeit, von dem Moses und dem jüngsten Gericht, gerne zu seiner seelenvollen und gemüthstiefen Pietà zurück wenden, so werden auch die Verehrer unseres Cornelius, nachdem die Erhabenheit seiner apokalyptischen Reiter und seiner »Ausgiessung der Zornesschalen« sie mächtig ergriffen hat, sich mit Wohlgefallen den sanfteren Empfindungen hingeben, welche diese Flucht nach Aegypten hervorruft, und sich an der sie erfüllenden Gefühlswärme erquicken.

Ich habe immer eine solche Verehrung für die Künstler dieses Kreises gehegt, dass ich gerne auch Werke von Overbeck und Veit in meiner Sammlung gesehen hätte. Allein es gelang mir nicht, Arbeiten von ihnen zu erwerben, die sie würdig repräsentiren konnten. Dagegen erwachte bald in mir der Gedanke, meine Galerie mit einem Werke des etwas jüngeren Führich zu schmücken, der noch am Leben war und als Stern erster Grösse am deutschen Kunsthimmel glänzte. Er hatte als Jüngling, mit den Genannten vereint, in Rom gewirkt und die Villa Massimi mit schönen Fresken zu Ariost geziert. Noch mehr aber als durch Werke des Pinsels war er schon früh durch hochvortreffliche Zeichnungen bekannt geworden. Dahin gehören diejenigen zu Wilhelm Waiblingers »Märchen von der blauen Grotte«, mit welchem vielbegabten, jetzt leider fast vergessenen Dichter er in Rom freundschaftlichen Umgang gepflogen hatte, sodann seine Kompositionen zu Tiecks einst so masslos überschätzter Genoveva, für die er als echter Romantiker, der er lebenslang blieb, noch in seinem Alter, als kaum irgend ein anderer sie mehr besonders hochstellte, grosse Bewunderung hegte. Später nach Oesterreich zurückgekehrt, hatte er verschiedene Altargemälde und Kirchenfresken ausgeführt, die bei ernstem und strengem Stil doch auch reizvolle Anmut verrieten. Während er so als Maler thätig war, fuhr er fort, zahlreiche Umrisszeichnungen zu produziren, wie diejenigen zum »Vater Unser«, zum Thomas a Kempis, und den herrlichen Cyklus »Die vier Jahreszeiten«. Diese Zeichnungen, und noch viele andere, sind von so hoher, ja einziger Vortrefflichkeit — sie vereinen eine solche Seelenfülle und Innigkeit mit so edler und kräftiger Gestaltenggebung, dass Deutschland stolz darauf sein darf, sie hervorgebracht zu haben. Der Wunsch, den Schöpfer derartiger Meisterwerke kennen zu lernen, bestimmte mich zu einer Reise nach Wien. Führich war, was er schon in seinen Zeichnungen kund gab, ein strenger Katholik. Von Einigen wurde sogar gesagt, er sei intolerant. Auch hat er mehrere Schriften über Kunst herausgegeben, die nicht zu seinen glänzendsten Leistungen zu zählen sind und zu dieser Meinung hatten Anlass geben können. Ich lernte dagegen bei dem ersten Besuche einen milden, feinfühlenden und edel denkenden Mann in ihm kennen, der frei von jedem Zelotentum war und bei fernem Umgange mein ganzes Herz gewann. Die Religion war bei ihm Sache des Gemüths, und so verhasst mir von jeher die Koketterie mit religiösen Gefühlen gewesen ist, so sehr habe ich echte Frömmigkeit immer geachtet. Man begegnet in dieser Hinsicht auf der einen wie auf der andern Seite vieler Unbilligkeit im Urtheil. Ich lasse

hier das Religiöse selbst ganz beiseite und spreche nur vom Standpunkte der Kunst und Poesie. Wenn der Freund der letztern sich von den widerlich-süsslichen, hingestümperten Ergüssen hohler, mit der Religion nur ihr Spiel treibender Gemüther voll Unmut abwendet — wie sollte derselbe nicht die aus dem tiefsten Herzen geborenen und in die edelste Form ergossenen geistlichen Lieder von Novalis bewundern, auch wenn er selbst ein Freidenker ist? wie nicht die des Paul Gerhard und die tief sinnigen mystischen Gesänge des heiligen Johannes vom Kreuz und des Jacopone da Todi? Ebenso wird nur ein befangener Sinn die Fülle poetischer Schönheiten verkennen können, welche in den phantheistischen Gedichten der persischen Mystiker enthalten sind. In gleicher Weise verhält es sich mit der bildenden Kunst. Wer diese liebt, muss auch die Werke eines Overbeck, Führich und Steinle schätzen, weil sie wahre Kunstgebilde und aus der Empfindung hervorgegangen sind, und weil Empfindung die Seele aller Kunst ist. Desgleichen wird er, wie auch sein eigener Glaube sein mag, die Schöpfungen eines Carstens oder Genelli in Ehren halten, in denen ein Geist des Heidentums weht. Als einen solchen Mann, der unbeschadet seiner schriftlich ausgesprochenen Theorien, das Schöne in jeder Form anerkannte, zeigte sich mir Führich, indem er über den, ihm von Rom her befreundeten, Genelli mit der höchsten Achtung sprach.

Ich brachte viele Stunden im Atelier des Künstlers zu und wurde nicht müde, den Reichtum seiner Erfindungsgabe in seinen fast zahllosen Zeichnungen zu bewundern. Viele derselben schienen für Farbe und grösseres Format geeignet; doch war ihre Anzahl so bedeutend, dass die Wahl mir dadurch erschwert wurde. Ich bat daher den Meister, mir diejenigen von ihnen zu nennen, die ihm selbst vorzugsweise lieb wären. Er sagte mir dann, dass er seit vielen Jahren den Wunsch gehegt habe, zwei grössere Kompositionen, welche die Einführung des Christentums in Deutschland und den Tod des Johann von Nepomuk zu Prag darstellten, als Oelbilder zu malen, dass er aber immer vergeblich bemüht gewesen sei, einen Auftrag dafür zu erhalten. Auch Führich nämlich war, wenngleich seine Entwürfe von Kennern günstig aufgenommen worden, nie ein Liebling der Mode gewesen und hatte lange Jahre sogar in sehr bedrängten Verhältnissen darben müssen. Die von ihm bezeichneten Skizzen fanden meinen Beifall, und ich machte sofort die gewünschte Bestellung bei ihm. Es ist von jeher meine Meinung gewesen, dass um so mehr Aussicht für den glücklichen Ausfall eines Werkes vorhanden ist, wofern der Maler selbst diejenigen seiner Arbeiten wählt, welche ihm besonders am Herzen liegen. Darum scheint es mir auch so verkehrt, wenn, wie dies doch Fürsten, Vorstände von Kunstschulen u. s. w. gethan haben, einem Künstler angesonnen wird, irgend eine historische Begebenheit, an die er vielleicht bis dahin nie gedacht hat, zum Vorwurfe eines Gemäldes zu nehmen. Die Begeisterung allein erzeugt das Schöne; die Begeisterung für einen Stoff aber lässt sich nicht kommandiren. Was würde man dazu sagen, wenn ein Monarch einem Dichter befehlen wollte, ein Trauerspiel, dessen Stoff er ihm vorschriebe, zu verfassen? Dies ist zwar wohl nicht leicht geschehen; aber wie es ausfallen würde, lassen die Prologe und Gelegenheitsstücke, selbst grosser Dichter, ahnen, zu denen sich diese aus Gefälligkeit gegen ihre Fürsten invita Minerva hergegeben haben.

Führich war, ebenso wie Cornelius, mehr ein Meister der Komposition und der Form, als des Kolorits. Obgleich er schon frühe den Pinsel geführt, hatte er doch wohl versäumt, sich in Bezug auf das letztere gehörig auszubilden, wie denn auch in der Zeit und Umgebung, in welche seine erste Kunstübung fiel, hierauf weniger Gewicht gelegt wurde. Oder ihm fehlte die specifisch malerische Begabung; er dachte seine Kompositionen nicht, wie es der eigentliche Maler sollte, gleich in ihrer ganzen Erscheinung, sondern nur in den Umrissen, und kolorirte diese erst nachher

Das zeigte sich, als die beiden Oelgemälde, an denen er zwei Jahre lang mit angestrengtem Fleisse arbeitete, für mich vollendet waren, und ich habe später oft gemeint, dass sie besser ausgefallen sein würden, wären sie grau in grau von ihm gemalt worden.

Aus dem früher Gesagten erhellt, dass ich weit entfernt bin von der vulgären Ansicht, welche alle Bilder nach einer gewissen Schablone behandelt wissen will. Aber wenn ich Schwinds und Genellis Färbung für die ihren Intentionen völlig entsprechende halten muss, so kann ich nicht leugnen, dass Führichs Farben durch Grellheit und Härte, durch unharmonische Zusammenstellung störend wirken. Mittels nachträglicher Lasuren, vielleicht auch schon eines gelblichen Firnisses, könnte dieser Uebelstand in etwas gemildert, allerdings nicht ganz gehoben werden. Es ist seltsam, dass sich auf beiden Bildern Partien von grossem malerischen Effekte finden. So ist auf dem einen das Walddickicht und der Wipfel der gewaltigen Eiche, auf dem anderen der Morgenhimmel in der ersten Dämmerung, bevor noch die Sterne ganz erloschen

nur das Kolorit tadelt, dem mag vergönnt sein, über die sogenannten koloristischen Meisterwerke des Tages in Entzücken zu geraten. Jeder Einsichtige erkennt den Kunstwert von Rafaels Grablegung im Palast Borghese an, obgleich die Farben, namentlich, wenn man sie neben die von Tizians Grablegung in Paris hält, das Auge nicht eben angenehm berühren. Eben so billig sollte man gegen Führich sein. In Bezug auf den letzteren gebe ich jedoch zu, dass seine Gemälde in der Farbe noch immer weit hinter jenem Jugendwerke des grossen Italieners zurückstehen.

Den etwas jüngeren Eduard Steinle hatte ich schon lange, bevor ich nach München kam, durch seine Zeichnungen und Aquarelle kennen und bewundern gelernt. Da er in der Pinselführung ungleich geübter als Führich war, ja manchmal sogar darin wahre Virtuosität bekundete, so ist es unendlich zu beklagen, dass er seine zahlreichen Entwürfe nur zum geringsten Teile in Oel ausgeführt hat. Seine meisten Gemälde sind Madonnenbilder und Darstellungen aus der heiligen Geschichte, häufig an die von Overbeck erinnernd, und gleich denen seines älteren Freundes



sind, von ausserordentlicher Schönheit. Aber in den meisten übrigen Teilen, und namentlich in deren Zusammenstimmung, war die Palette des Künstlers nicht glücklich. Desto mehr befriedigen Komposition und Zeichnung. Sie zeigen den Meister in seiner vollen Kraft. Die Einführung des Christentums in Deutschland stellt einen Urwald dar, der sich eben zu lichten beginnt, und in welchem ein Kloster errichtet ist; um ein Muttergottesbild reihen sich verschiedene Figuren und Gruppen, in denen die durch Einfluss des Christentums beginnende Kultur vorgeführt wird und deren Contouren herrlich sind. Das andere Bild hat den Tod des Johann von Nepomuk, oder vielmehr den Augenblick zum Gegenstande, wo dessen Leiche von den Armen, deren Wohlthäter er gewesen, in der Moldau gefunden wird; es teilt die Vorzüge des ersteren. Führich versteht ebenso vortrefflich, die verschiedenen Stellungen des Körpers, selbst in der rapidesten Bewegung, wie die Affekte der Seele wiederzugeben. Dies bewährt sich hier aufs glänzendste in den Heraneilenden, die Leiche des Heiligen Umdrängenden und sich mit den mannigfaltigsten Gebärden zu ihm Hinabbeugenden. Wer über die grossen Vorzüge dieser beiden Gemälde, welche in einer Photographie jedem Empfänglichen einleuchten müssen, hinwegsehend,

von tieferer Empfindung beseelt. Man fühlt bei ihrer Betrachtung, wie der Meister mit Andacht an sein Werk gegangen ist, und vielleicht wie Fra Angelico, bevor er den Pinsel ergriff, ein Gebet gesprochen hat. Seine besten Bilder sind aber, meiner Meinung nach, nicht diese kirchlichen, sondern Kompositionen von märchenhaftem Charakter, oder deren Stoff bald mittelalterlicher Sage, bald den Dichtungen der Romantiker entlehnt ist. Hierin stand er nicht hinter Schwind zurück, und dies würde allgemein anerkannt werden, wenn seine derartigen Zeichnungen und Aquarelle nicht in alle Welt zerstreut, und durch Privatbesitz den Augen des Publikums entzogen wären. Echt charakterisirt wird diese Phase seiner Kunst durch die treffliche »Märchenerzählerin«, wo eine Alte einem Kreise von Kindern ihre schaurigen Geschichten vorträgt und der Inhalt ihrer Erzählungen durch eine unheimliche Gestalt angedeutet ist, welche im Hintergrunde mit Totenköpfen spielt. Ich bestürmte oft den Meister, diese Märchenerzählerin für mich zu malen; aber beschäftigt mit grossen Arbeiten für Kirchen, konnte er nicht Zeit finden, meinem Wunsche nachzukommen. Noch mehr, aber gleichfalls vergebens, hegte ich dasselbe Verlangen in Bezug auf seine wundervollen Compositionen zu Brentanos Märchen und »Rosenkranz-Romanzen«. In der Zeit,



als ich den grössten Teil meiner Jugend in Frankfurt verlebte, bestand dort ein Kreis von Verehrern Brentanos, die einen wahren Kultus dieses Dichters übten. Ich habe damals oft hören müssen, Brentano sei ein weit grösserer Genius als Goethe. Seine »Gründung von Prag« wurde als das bedeutendste deutsche Drama gepriesen, und von den »Rosenkranz-Romanzen«, die erst noch im Manuskript vorhanden waren, hiess es, sie überträfen den »Faust« bei weitem an Tiefe und Grossartigkeit. Ich hatte, nachdem ich dieses überschwängliche, von geistvollen Männern ausgesprochene Lob vernommen, keine Ruhe gehabt, bis ich mir eine Abschrift der Romanzen, die in Frankfurt kursirte, verschafft. Meine gespannte Erwartung war aber in hohem Grade enttäuscht worden. Mag Brentano selbst von der Dichtung gesagt haben, sie sei von einem Dante geschrieben, der den Shakespeare im Leibe gehabt, ich vermag auch gegenwärtig weder von dem Geist des Einen, noch des Andern auch nur eine Spur darin zu entdecken. Sie erscheint mir frostig und gekünstelt, dabei trotz der durchgehenden, mit der Prätension auf Virtuosität angewendeten Assonanzen doch ungelent in der Form, und dem Inhalte nach so verworren, dass man nach der Lesung einen Schwindel im Kopfe fühlt. Ich habe nie die hohe Anmut von einigen Liedern dieses Dichters verkannt und auch mehrere Erzählungen von ihm immer sehr geschätzt; allein, wie seinen Romanzen, so konnte ich auch seinen »Märchen« niemals Geschmack abgewinnen; ihre gesuchte Kindlichkeit stösst mich ab. Desto höher muss ich die Zeichnungen stellen, zu denen sie Steinle angeregt haben; in ihnen zeigt er sich als ein unvergleichlicher und wahrhaft grosser

Künstler. Eine derselben, von ausserordentlichem Verdienste, darstellend, wie die Geister des Mains in den Rhein ziehen, ist durch den Stich vervielfältigt worden. Mehrere andere, welche dieser nicht nachstehen und in Aquarell ausgeführt sind, waren lange zu Frankfurt im Besitze eines Privatmannes, sind aber jetzt, so viel ich weiss, auf einem Schlosse in abgelegener Gegend Böhmens vergraben.

Viel verunglimpft worden sind die Fresken, welche Steinle im Museum der Stadt Köln gemalt hat. Es war ihm aufgegeben worden, in einer Reihe von Bildern die Malergeschichte dieser Stadt vorzuführen. Mir scheint es ein wahres Unglück zu sein, dass die Wenigen, welche in Deutschland das löbliche Bestreben haben, die Kunst zu fördern, gewöhnlich in der Wahl der Aufgaben, welche sie den Künstlern stellen, so übel beraten sind. Die Malergeschichte einer Stadt ist ein Vorwurf, dem ein Meister zwar auch einiges Gute abgewinnen kann, an dem er aber seine glänzendsten Eigenschaften doch nicht zu entfalten vermögen wird. Da war Papst Leo glücklicher, als er dem Rafael auftrug, den Parnass, den Brand im Borgo, die Befreiung des Petrus und den Heliodor zu malen. Dagegen kann man sagen, dass andere moderne Auftraggeber sich in der Wahl ihrer Stoffe noch mehr vergriffen haben, als die Väter der Stadt Köln, indem sie Künstlern ansannen, die Anlegung eines englischen Gartens zu malen oder bildlich darzustellen, wie Fugger den Plan zur Eroberung von Venezuela entwirft. Was nun Steinles Arbeit im genannten Museum betrifft, so glaube ich, dass er aus seinem Gegenstande gemacht hat, was sich daraus machen liess; jedenfalls erkenne ich auf den Fresken viele Einzelheiten, welche den sinnigen, seelenvollen Künstler verraten.

Gerade als er mit der Vollendung dieses umfangreichen Freskenzyklus beschäftigt war, suchte ich den längst von mir innig verehrten Mann in Köln auf und drang in ihn, durch ein grösseres malerisches Unternehmen meiner aufblühenden Galerie einen noch höheren Schmuck zu verleihen. Da Steinle indes durch anderweitige Aufträge schon auf Jahre hinaus in Anspruch



genommen war, so suchte ich einstweilen solche seiner Bilder in meinen Besitz zu bringen, die er teils früher gemalt hatte, teils, nachdem er sie längst begonnen, für mich zu vollenden bereit war. So erwarb ich zuerst den Türmer, ein Gemälde von strenger, edler Zeichnung und trefflichem Kolorit. Auch Diejenigen, welche während seines Lebens unserm Künstler nicht hold waren, (ich begreife nicht, wie ein so hochbegabter, dabei so liebenswürdiger Mann Gegner haben konnte) bewunderten einstimmig diese eigentümliche und reizende Darstellung, wie der junge Türmer, hoch über der alten Reichsstadt in seinem Glockenturme schwebend, träumerisch in das Weite blickt. — Ein Gegenstück dazu ist der Violinspieler, den Steinle noch einmal in etwas verschiedener Stellung gemalt hat. Eine Anekdote aus dem Leben des Musikers Tartini bot ihm dazu den Anlass. Derselbe soll einst länger von seinen Freunden vermisst und dann unerwartet auf der Höhe eines Turmes entdeckt worden sein, wo er, der Zeit, der Welt und der Menschen vergessend, tagelang, in sein Violinspiel versunken, gesessen.

Steinle's Adam und Eva behandelt den Moment, wo das erste Menschenpaar, nach dem Sündenfalle, sich erschreckt unter den Zweigen eines Baumes birgt, während es mit Schauer die Stimme des im Garten Eden wandelnden Gottes vernimmt. Das Schuldbewusstsein, die Reue und die Trauer über den Verlust eines reineren Daseins, von denen die Sagen und Religionsurkunden aller Völker ein uns zugleich mit Wehmut und Sehnsucht erfüllendes Bild entwerfen, sind hier sehr schön ausgedrückt. Aber wie wenige von den Besuchern unserer Galerien gehen bei Betrachtung von Bildern über die äussere Erscheinung hinaus, um die tieferen Gedanken und Empfindungen in sich erregen zu lassen, denen jene nur als Hülle dient, und welche erst die Seele eines jeden Kunstwerkes ausmachen. — In höchst origineller und sinnvoller Weise hat Steinle die Loreley aufgefasst. Die Zauberin des Felsens bei St. Goar, die gar nicht der

Volkssage anzugehören, sondern eine Erfindung Brentanos zu sein scheint, dann aber besonders durch Heines Lied populär geworden ist, war bisher von den Malern und Bildhauern als eine schöne Jungfrau, welche die Schiffer durch ihre Stimme in den Untergang lockt, in stark sentimentaler Weise geschildert worden. Steinle dagegen dachte sie sich mehr als eine Gestalt der nordischen Sagenwelt — ein Weib von dämonischer Schönheit, das über den Untergang ihrer Opfer frohlockt. Schlangenähnlich flattern ihr die Locken um das Haupt, ihr Antlitz ist von hohem Reize, aber es sind mehr die Züge einer Meduse, als einer Armida. Verschiedentlich ist die Bemerkung laut geworden, ihre Stellung sei unnatürlich, ja unmöglich, und der eine Arm an ihr verzeichnet. Es freute mich sehr, einmal Zeuge zu sein, wie der ausgezeichnete Bildhauer Hähnel, der doch die menschliche Gestalt von Grund aus kennt, einen solchen unberufenen Tadler zurechtwies und ihm die vollkommene Richtigkeit der Zeichnung darthat. Was die Stellung anbetrifft, so glaube ich gerne, dass diejenigen, welche nur nach Modellen arbeiten können, sie für unmöglich erklären werden; aber die Loreley biegt sich in

hastiger, nicht mehr als einen Augenblick dauernder Bewegung über den in schwindlicher Tiefe hinbrausenden Fluss, der eben einen Nachen mit Schiffern verschlingt, und diese Bewegung hat der Künstler, der als Zeichner nur wenige Nebenbuhler besitzt, meisterlich dargestellt.

Ein Erbkönig, ein recht achtbares Bild, das für eine Jugendarbeit Julius Schnorrs ausgegeben wurde, erwarb ich nicht minder deshalb, weil ich Gefallen daran fand, als weil ich wünschte, diesen edlen Künstler in meiner Galerie vertreten zu haben. Nachher wurde mir von glaubwürdiger Seite die Mitteilung, das Gemälde sei nicht von Julius, sondern von dessen älteren Bruder Ludwig Ferdinand Schnorr, welcher einst gleichfalls bedeutenden Ruf als Maler besass und von dessen Hand die Galerie des Belvedere zu Wien manche schätzenswerte Werke aufbewahrt. Jedenfalls ist dieser Erbkönig interessant, wengleich er hinter dem denselben Gegenstand behandelnden Bilde Schwind's zurücksteht.

Eugen Neureuther schätzte ich von jeher wegen seiner anmutsvollen Zeichnungen. Als ich ihn in München kennen lernte, lag schon eine lange Laufbahn hinter ihm; denn bereits Goethe hatte ihn wegen der Umrisse zu seinen Gedichten gepriesen und ihm in seinen Werken ein Denkmal gesetzt. Als Maler war er nur wenig bekannt geworden; auch war es ihm, obgleich er die malerische Technik vollkommen beherrschte, nicht gelungen, Bestellungen zur Ausführung einiger Kompositionen zu erhalten, die er entworfen hatte, um öffentliche Gebäude Münchens damit zu schmücken. Ich fand in seinem Atelier ein Oelbild, das mich ausserordentlich fesselte. Es stellte Peter Cornelius unter seinen Kunstgenossen vor und wäre gewiss vor allem geeignet gewesen, die Wand einer der Kunstsammlungen Münchens zu schmücken. In der Mitte der Tafel sehen wir den grossen Meister, und um ihn her, in vortrefflicher Anordnung und Gruppierung, die hervorragendsten der Künstler, welche gemeinsam mit ihm in München wirkten, namentlich

Klenze, Gärtner, Schwanthaler, Rottmann, Peter Hess und Kaulbach. — Infolge meiner Aufforderung vollendete Neureuther dann seit dem Jahre 1863 noch verschiedene Oelgemälde für mich: die sterbende Nonne, nach dem Uhlandschen Gedicht; Rezia, wie sie Hüon im Traum erblickt; eine Madonna mit dem Christkinde, in lieblicher Frühlingslandschaft und von Schmetterlingen umflattert; die Scene aus Goethes Hermann und Dorothea, wo die Mutter den in Gedanken versenkten Sohn überrascht. Alle diese Bilder sprechen durch innige Empfindung an, sind in Form und Farbe sorgfältig durchgebildet und können ihren Platz in jeder Sammlung mit Ehren behaupten. — Noch erwähne ich zwei ganz eigentümliche Werke Neureuthers: die Erinnerung an die Villa Mills (in Oel) und diejenige an die Villa Malta (in Aquarell). Es sind nicht sowohl Landschaften, als Phantasiestücke. Die beiden herrlichen römischen Villen mit ihren traumhaft-schönen Aussichten hat der Künstler so aufgefasst, wie sie ihm in sehnsuchtsvollem Zurückdenken an das ewige Rom vor der Seele geschwebt haben mögen. Auf dem Bilde der Villa Mills erblickt man unten die Kaiserpaläste,



auf deren Trümmern sie gelegen ist; dann in der Mitte ein Gartendickicht mit einer Marmorstatue; auf den Flächen des Mauerwerks sind die Aussichten dargestellt, deren man von oben einerseits auf die Ruinen des alten Rom, andererseits auf den Janiculus geniess. — In seiner Ansicht der Villa Malta lässt uns der Maler über einen Springbrunnen hinweg die Peterskuppel sehen. Beide Bilder umfassen die Seele dessen, der Rom kennt, mit dem vollen Zauber, der sich an die Erinnerung dort genossener seliger Stunden knüpft.

Ein trefflicher Künstler von tüchtiger Begabung und emsigem Streben, Heinrich Hess, der sich durch sein »Abendmahl« im St. Bonifaziuskloster zu München sicher bei der Nachwelt in ehrender Erinnerung behaupten wird, ist in meiner Sammlung durch ein ausgezeichnetes Bildnis Thorwaldsens vertreten. Dieses Porträt zeugt von ertolgreichem Studium ebenso der alten Florentiner, wie des Holbein, und ich glaube, dass man es zwischen gute Porträts der alten Meister hängen könnte, ohne dass der Vergleich ihm zum Nachteil gereichen würde.

IV.



Auch schon zu den Toten eingegangen ist ein Maler, von dem meine Galerie eine beträchtliche Anzahl Gemälde aufzuweisen hat, die zu ihren besonderen Zierden gehören. Meine Aufmerksamkeit auf Anselm Feuerbach ward zuerst erweckt, als ich die Kunstausstellung zu Köln (irre ich nicht, im Jahre 1862) besuchte. Dort erregte ein mit seinem Namen bezeichnetes Oelbild: »Dante mit edlen Frauen bei Ravenna lustwandelnd« meine Bewunderung in solchem Grade, dass ich für die übrige Ausstellung kaum noch Sinn hatte. Es erschien mir wie ein Phönix unter allen anderen Bildern; ich kehrte immer wieder zu demselben zurück und wünschte lebhaft, es in meinen Besitz zu bringen. Leider war dies nicht möglich, da es schon einen Eigentümer hatte; aber ich beschloss sogleich, mich mit dem Urheber eines so vorzüglichen Werkes in Verbindung zu setzen. Dass mir der Name Feuerbach ganz unbekannt war, schrieb ich beschämt meiner Unwissenheit zu. Ich sagte mir, ein solches Werk könne kein Erstling sein, und Derjenige, der es geschaffen, müsse längst in der Kunstwelt Aufsehen gemacht haben. Bald aber ward ich dahin aufgeklärt,

Anselm Feuerbach lebe zu Rom in der gedrücktesten Lage; seine Arbeiten würden vom Publikum kalt aufgenommen und kaum ein anderes derselben, als der Dante, habe einen Käufer gefunden. Dass der Grossherzog von Baden diesen erworben, war fast die einzige, dem jungen Künstler gewordene Auszeichnung gewesen. Aber Neid oder Unverstand derjenigen Persönlichkeiten, welche zu Karlsruhe die massgebenden in Kunstangelegenheiten waren, hatten ihn verfolgt; ein ihm verliehenes Stipendium wurde bald wieder zurückgezogen, und sein Dante für unwürdig erklärt, in der Kunsthalle der badischen Hauptstadt, die so viel Mittelgut aufweist, Platz zu erhalten. Man kann sich kaum darüber wundern, dass der Schöpfer der Hussbilder kein Organ besass, um das hohe Talent eines Feuerbach zu würdigen. Ich beschloss, unter diesen Umständen mein möglichstes zu thun, um den jungen Maler mit neuer Schaffensfreudigkeit zu erfüllen und ihm zur verdienten Anerkennung zu verhelfen. Meine Verbindung mit ihm ward durch Vermittelung seiner damals in Heidelberg lebenden Stiefmutter Henriette Feuerbach angeknüpft. Der Name dieser Frau sollte nicht anders

als mit inniger Verehrung genannt werden. Sie hatte nach dem frühzeitigen Tode ihres Mannes die Erziehung und Ausbildung dieses Sohnes als ihre Lebensaufgabe betrachtet, und sich derselben mit Hingebung, ja Aufopferung, gewidmet. Selbst nur in beschränkten Verhältnissen lebend, hatte sie Musikunterricht erteilt, um von ihren Ersparnissen den jungen Anselm unterstützen zu können; aber ihren Anstrengungen, die so weit gingen, dass ihre Gesundheit dadurch erschüttert wurde, war es bisher nicht gelungen, die Ungunst des Schicksals zu brechen, welche ihren Sohn verfolgte. Wäre der letztere der idealen Kunst untreu geworden, hätte er Bilder gemalt, wie sie dem Geschmacke des Tages zusagten, so würde ihm vielleicht das Glück gelächelt haben; aber er blieb der Fahne treu, zu der er einmal geschworen, und musste deshalb lange Jahre der Verkenning, ja Missachtung verbringen. Als dringendste Pflicht für mich, nachdem ich von seiner Lage gehört, erkannte ich es, die materielle Not zu heben, von der er gerade bedrängt war. Ich kaufte zunächst die beiden Gemälde, die er zuletzt vollendet und eben nach Deutschland gesandt hatte. Dies waren der Garten des Ariost und das Porträt einer Römerin. In dem ersten ist die Gruppe des Dante und der Frauen auf dem vorhin genannten Bilde nahezu, aber in kleinerem Massstabe wiederholt; indessen, wenn die figürliche Partie hier nachsteht, zeugt die landschaftliche und architektonische von der vielseitigen Begabung des Künstlers; der Palast ist so vortrefflich, dass er einem Architekturmalere Ehre machen würde, und die reiche und reizende Landschaft, welche an die Umgebung der Villa Albani in Rom erinnert, würde ein Rottmann gern als sein Werk gelten lassen. Das Kolorit zeigt die ganze Farbenpracht eines Paolo Veronese. — Das Porträt stellt die berühmte Nanna vor, ein von den Künstlern in Rom früher sehr beehrtes Modell. Dasselbe Gesicht kehrt auf vielen Bildern Feuerbachs wieder; er scheint sich die Schönheit lange nicht anders als mit diesen Zügen haben denken zu können. So haben schon viele der alten Maler das ihnen vorschwebende Ideal von Frauenreiz häufig auf ihren Bildern wiederholt; es ist bekannt, wie bei Leonardo und Luini fast immer derselbe Schnitt des Gesichtes vorkommt, wie häufig das Antlitz von Tizians Lavinia, von Palmas Violante uns bei den venezianischen Malern begegnet; gleich diesen Typen weiblicher Schönheit wird auch Nanna unsterblich sein. Feuerbachs Porträt ist von edler und keuscher Auffassung und erinnert, nicht zu seinen Ungunsten, an Bildnisse der guten Italiener. Gleich hier will ich es als eine besondere, kaum hoch genug zu preisende Eigenschaft dieses Künstlers rühmen, dass er stets frei von jeder Affektation und Koketterie ist und nie durch niedere Sinnlichkeit zu bestechen sucht. Ganz fremd ist ihm jene Geziertheit, jenes süssliche Lächeln, das so viele moderne Bilder entstellt. Einfachheit und Natürlichkeit gehört eben zur Signatur der wahren Kunst. Aber gerade dass seine Werke diese tragen, ist vermutlich der Grund gewesen, weshalb sie nie populär geworden sind. Allerdings darf man als sicher annehmen, dass das Manierirte und Gekünstelte, nachdem es eine Zeitlang das Publikum bestochen, mit der vergänglichen Mode beiseite geworfen wird und in Verachtung versinkt; auch kann für wahrscheinlich gelten, dass das in früherer Zeit Verkannte dann zur Anerkennung gelangen werde; aber betrübt sieht man, wie der Künstler diese meistens nicht mehr erlebt und oft, wenn er auch nicht an sich selbst verzweifelt, sich doch in banger Sorge fragen muss, ob nicht sein ganzes Streben fruchtlos gewesen sei. — Das nächste Gemälde Feuerbachs, das ich in meinen Besitz brachte, war seine Pietà, Maria mit drei Frauen um den toten Christus klagend. Er selbst hat diese Arbeit immer für seine bedeutendste gehalten, und schwerlich hat unsre Zeit noch ein anderes Bild hervorgebracht, aus dem die Sonne der grossen italienischen Kunst so rein zurückstrahlt. Hierbei wird von Manchen die Bemerkung gemacht werden, mit diesem Aus-

spruche sei gesagt, dass Feuerbach keine Originalität gehabt habe. Es liegt unglaublich viel Missverstand darin, wenn man künstlerisches Verdienst auf solche Weise zu verkleinern sucht. Ich gehe nicht so weit, der Behauptung beizupflichten, die ich irgendwo gelesen: Originalität sei eine Eigenschaft, die immer nur untergeordneten Talenten zugeschrieben werden könne. Aber gewiss ist, dass die Originalität gerade der grössten Maler, eines Tizian, eines Rafael, nur in der hohen Vortrefflichkeit ihrer Leistungen besteht, und das ist keineswegs der Sinn, den man gewöhnlich mit diesem Ausdruck verbindet. Beide Genannte lehnen sich an ältere Maler an, haben sich aus bestimmten Schulen entwickelt, und ihre früheren Werke erinnern so sehr an die ihrer Meister und Mitschüler, dass man sie kaum von ihnen unterscheiden kann. Ja selbst in ihren spätesten Gemälden verleugnen sie nicht die Schulen, aus welchen sie hervorgegangen, die Muster, die sie vor Augen gehabt, und zwar oft, jedoch keineswegs immer, übertroffen haben. Daher denn auch manche Erzeugnisse ihrer Mitsrebenden ihnen zugeschrieben und bis auf den heutigen Tag unter ihrem Namen aufgeführt werden konnten. Eher möchte man versucht sein, Michel Angelo wegen seiner Originalität zu rühmen; doch weiss man, wieviel auch er von früheren Meistern beeinflusst worden ist, und wie er noch in seinem hohen Alter bei seinem »jüngsten Gericht« dasjenige des Luca Signorelli in Orvieto vor Augen gehabt hat. Mit Recht originell heissen dagegen Höllenbreughel, Callot und andere Künstler, welche, von dem Streben nach dem Neuen, Seltsamen und Bizarren ausgehend, jedes Vorbild verschmähen und eine einseitige Richtung, oft in karikaturartiger Weise, verfolgen. Der einzige grosse Maler, dem das Epithet »originell« gebührt, möchte Rembrandt sein; indessen tritt doch auch dieser neben jenen höchsten Leitgestirnen der Kunst in die zweite Reihe zurück. — Es ist ein trauriges Licht, das auf einige neuere Maler fällt, wenn sie, wie behauptet wird, nie eine Galerie alter Gemälde besucht haben und nie nach Italien gereist sind, um »sich ihre Selbständigkeit nicht zu verderben«. Wahrlich, diese brauchte Feuerbach um ihre Originalität nicht zu beneiden! Aber wenn letzterer nicht in ihren Fussstapfen wandelte, wenn er auch nicht in dem Sinne eines der Vorhergenannten (man könnte hier auch noch den Spanier Goya hinzufügen), originell heissen kann; wenn er sich an dem Studium der Italiener gebildet hat, so darf man ihn doch darum noch mit nichten einen Nachahmer nennen. Da der Strom der grossen Kunst seit dem 17. Jahrhundert versiegt ist, da unsere Maler nicht mehr in die Schulen des Gian Bellin, des Perugino oder auch nur der Carracci zu pilgern vermögen, können diejenigen, welche nach dem Höchsten streben, gewiss nichts besseres thun, als den lebendigen Unterricht dadurch zu ersetzen, dass sie sich wenigstens an den Meisterwerken früherer Zeiten bilden. Nur wenn sie sklavisch ihren Vorbildern folgten, hätte man ein Recht, von Nachahmung zu sprechen; aber dass Feuerbach es mit Selbständigkeit gethan, dass er manche Vorzüge seiner ewigen Muster wirklich in seine Werke übertragen hat, wird, wie ich denke, die gerechte Nachwelt zugeben. Seine Pietà ist nicht aus der tiefreligiösen Andacht hervorgegangen, mit welcher Overbeck, Steinle und Führich diesen Gegenstand behandelt haben würden; aber er hat die unergründliche Tragik des Vorgangs mit ergreifender Tiefe der Empfindung wiedergegeben, und es ist kein geringer Ruhm für ihn, dass sein Gemälde sich noch nach der »Grablegung« des Fra Bartolommeo und nach jener des Andrea del Sarto betrachten lässt, ohne dass der Abstand von ihnen als ein allzu grosser erschiene.

Zugleich mit der Pietà sandte mir der Künstler, infolge meiner Aufforderung, eine Reihe von Studien und Skizzen zu, und ich bezeichnete einige der schönsten darunter als mir für die Ausführung besonders erwünscht. Im Frühjahr 1864, als ich nach Rom kam, sah ich ihn schon damit beschäftigt, die letzte

Hand an sie zu legen. Ich traf Feuerbach voll glühenden Schaffensdranges. Die neuen Aufträge, die Freude, doch wenigstens Einen gefunden zu haben, der ihn im vollen Masse würdigte, hatte seinen Lebensmut, der unter den ungünstigen Verhältnissen fast zu erliegen gedroht, von neuem gekräftigt. Ich brachte täglich mehrere genussreiche Stunden in seinem Atelier der Via S. Claudio zu, indem ich seine Zeichnungen betrachtete und so viele darunter für künftige malerische Verwertung auswählte, dass eine Reihe von Jahren bis zu ihrer Vollendung vergehen musste. Gegen Abend holte ich dann Feuerbach zum Spaziergange ab, und ich denke gern an die Stunden zurück, welche ich mit ihm in den Trümmern der Bäder des Caracalla, unter der halb vom Blitze zerstörten Tasso-Eiche von S. Onofrio und unter den Pinien der Villa Doria Pamfili verbracht habe. Er erzählte mir, aber mehrenteils unter Einflechtung bitterer Seitenbemerkungen, von den künstlerischen Erfahrungen, die er in Düsseldorf, München und Karlsruhe gemacht; lieber weilte seine Erinnerung in Paris, wo der reich begabte Couture sein Lehrer gewesen und wo er mit anderen talentvollen deutschen Künstlern, wie die allzu früh verstorbenen Henneberg und Viktor Müller, in freundschaftlichem Umgange gelebt hatte. Zuerst war er

von der französischen Kunst sehr angezogen worden, und er rühmte noch die Vorteile, die der Aufenthalt in Paris, besonders in Bezug auf die Technik, für ihn gehabt; aber höher begann sein Auge zu leuchten, wenn er berichtete, wie ihm erst in der Akademie und in den Kirchen von Venedig, in den Galerien von Florenz und Rom die eigentliche wahre Kunst aufgegangen sei. Dieser sein Leben zu weihen, unbeirrt von den Geschmacksrichtungen der Gegenwart, wenn letztere auch ungleich reicheren Lohn versprachen, hatte er sich gelobt und ich durfte ihm aus voller Ueberzeugung bestätigen, dass die Arbeiten, die er mir am Tage gezeigt, einen Beweis für den heiligen Ernst lieferten, mit dem er sein Gelübde erfüllt. Da in allen Reden Feuerbachs sich hohe Begeisterung für Dasjenige

kundgab, was er als das Wahre erkannt hatte, konnte ich ihm auch die Schärfe und oft wegwerfende Härte nicht verargen, mit der er verschiedenartige Bestrebungen beurteilte. Es liegt nahe, dass ein Künstler, der ganz von der Richtigkeit des von ihm eingeschlagenen Weges durchdrungen ist, auch im Urteile einseitig sein muss und nur für die Werke Derjenigen Anerkennung haben wird, welche dieselbe Richtung verfolgen wie er. Maler sind daher, ebenso wie Dichter und Musiker, oft sehr inkompetent in der Kritik; es braucht nicht böser Wille zu sein, wenn sie Arbeiten Anderer herabsetzen; dies geschieht vielmehr oft aus der aufrichtigen Ueberzeugung, das Schöne könne nur auf die Art und in der Form hervorgebracht werden, die sie selbst dafür angewandt haben würden. So war schon Michel Angelo höchst ungerecht, indem er dem Perugino und dem Francia vorwarf, sie seien weichlich und weiblich; er scheint sogar den Rafael nicht ganz mit diesem Tadel verschont zu haben, und sicher ist, dass er dem Tizian schuld gab, er könne nicht recht zeichnen. Dass wiederum der letztere, nebst den übrigen Venezianern, den grossen Florentiner als hart in den Umrissen und roh in den Farben gescholten habe, lässt sich für gewiss annehmen. Auch Cornelius hatte wenig Sinn für die Schöpfungen seiner Zeitgenossen, sofern sie nicht ein dem seinen verwandtes Ziel verfolgten, und ich bin selbst Zeuge gewesen, wie er in meiner Galerie achtlos an allen Bildern vorüberging,



um nur diejenigen des Genelli zu betrachten; doch muss ich bemerken, dass damals Schwind, den er sehr schätzte, bei mir noch spärlich vertreten war. Aehnlich hatte Feuerbach zu der Zeit, da ich in Rom mit ihm verkehrte, nur Geringschätzung für fast Alles, was in unserem Jahrhundert produziert war oder um ihn her produziert wurde. Ich erinnere mich nicht, dass er über irgend ein anderes Kunstwerk unserer Tage sich beifällig geäußert habe als über einige Bilder von Schwind. Sein Verdammungsurteil erstreckte sich auch auf die französische und belgische Malerei, von welcher er früher sehr eingenommen gewesen war. So sagte er unter anderem, die Sammlung des Luxembourg in Paris, welche doch die vom Staate angekauften und nach der Meinung der Vorsteher ausgezeichnetsten Bilder umfasst, sei nicht besser als die der Neuen Pinakothek in München. Seine wegwerfende Kritik über die Leistungen Anderer und die Härte, mit der er sie aussprach, zog ihm natürlich die Feindschaft mancher Künstler zu und versetzte ihn in eine Isolirung, die von Jahr zu Jahr noch zunahm. Es herrscht vielfach die Ansicht, für den Künstler sei das Zusammenleben mit anderen Mistrebenden nötig; es sei für das Gelingen seiner Werke er-

forderlich, dass er während des Entstehens derselben fremde Urteile über sie höre, fremden Tadel beherzige und wohlgemeinte Ratschläge befolge. Mir scheint der Nutzen hiervon in aller Weise zweifelhaft. Ich habe junge Männer von Talent gekannt, die dadurch, dass sie ängstlich nach jedem Urteil lauschten, jede Bemerkung, jeden Wink, der ihnen gegeben wurde, sich zu nutze machen wollten, förmlich irre wurden. Wer kann es auch Allen recht machen? Der Eine tadelte, was der Andere lobte, und Beide zu befriedigen war unmöglich. Oft änderten sie ihr Werk, um dem Einen genug zu thun, und sprach ein Anderer eine entgegengesetzte Meinung aus, stellten sie, auf seinen Rat, wieder das frühere her. Schliesslich verzweifelten sie an ihrer eigenen Begabung und ihre Arbeit kam gar nicht zu Stande. So wird es allerdings nur schwachen und

unselbständigen Talenten ergehen. Der Genius wandelt entschlossen seine eigene Bahn; aber auch ihm muss es doch lästig und hinderlich werden, wenn er bald dies, bald jenes von gänzlichem Mangel an Verständnis Zeugende über seine Arbeiten hören muss. Daher konnte ich Feuerbach nur preisen, dass er sich gegen unberufene Kritiken abschloss und seinem Sterne folgte.

Zunächst vollendete er in Rom unter meinen Augen die Francesca von Rimini. Sie stellt, nach Dante, die Scene dar, wo die Fürstentochter mit Paolo den Roman von Lanzelot und Ginevra liest und wo beide in dem durch die Erzählung erregten Liebesaffekt bis zu dem Moment gelangt sind, den die Unglückliche später mit den Worten bezeichnet: »An jenem Tage lasen wir nicht weiter«. Die Komposition gehört zu den besten von Feuerbach. Ich habe wohl sagen hören, Francesca sei nicht mit der für die Situation nötigen Leidenschaft geschildert. Ich bewundere dagegen in ihr die verhaltene Glut, die lange zurückgedrängte Liebe, die nun, nach vergeblichem Kampfe, im Begriffe ist, zu unterliegen. Der Vergleich mit Ary Scheffers »Francesca«, einem der besten modernen französischen Gemälde, ist ganz unangemessen; denn diese ist die schon in die Hölle gestürzte, sich in hoffnungslosem Weh verzehrende. Hätte Feuerbach der seinigen mehr Gesten des wilden Affekts geliehen, so wäre er in die Gefahr geraten, theatralisch und opernhaft zu werden, und eben, dass er sich immer hiervon frei gehalten hat, ist ihm als besonderes

Verdienst anzurechnen. Ich bin der Ansicht, dass er gerade so viel dramatisches Leben in seine Darstellung gebracht hat, als solches mit der Schönheit vereinbar ist. Denjenigen, die glauben, er hätte hierin mehr thun sollen, kann man entgegenhalten, dass die grossen Italiener in ähnlichen Fällen das Dramatische ganz ausser acht gelassen und einzig auf das Malerische Rücksicht genommen haben. Für Tizian macht es keinen Unterschied, ob er seine Tochter Lavinia mit einer Schüssel voll Früchten in den Händen oder als Herodias mit dem Haupte Johannes des Täufers malt; auf beiden Bildern, deren jenes in Berlin, dieses in Madrid hängt, trägt die edle Venezianerin dieselben Gesichtszüge. Das ist denn freilich naiv, und man kann fragen, warum überhaupt eine bestimmte Situation gewählt sei, wenn der Ausdruck der Physiognomien derselben nicht entspricht; nichtsdestoweniger ist das letztgenannte Gemälde von jeher mit Recht gefeiert worden.

Weiter ward mir damals in Rom noch die Freude zu Teil Feuerbach an ein anderes schönes Bild die letzte Hand anlegen zu sehen. Es stellt zwei singende Kinder vor, die von einer Nymphe belauscht werden. Im Hintergrunde sieht man den See von Nemi mit seinen wundervollen Ufern. Hier, wohin Orest und Iphigenia nach alter Sage das Bild der taurischen Artemis flüchteten, wo Egeria aus Trauer um ihren Numa in einen Thränenstrom zerfloss, der noch als Quell vom Felsenhang hinabstürzt, fühlt sich die Seele vom Zauber der frühesten Mythen umfassen, und diese Stimmung ruht auch über dem Bilde. Das Ganze, wie das Einzelne, die Figuren, wie die Landschaft, sind überaus reizvoll, und in der tiefgesättigten Farbe hat der Künstler sein Meisterstück geliefert. Selbst inmitten von Werken Murillos und Giorgiones würde das Gemälde nicht allzusehr verlieren, während eine solche Nachbarschaft doch für die meisten modernen Bilder als lebensgefährlich über alles gefürchtet werden muss.

Einige Monate später erhielt ich die Gruppe badender Kinder. Diese würde dem eben genannten Gemälde gleichgestellt werden können, wofern sie durch das kalte bläuliche Kolorit nicht hinter ihm zurückbliebe. Wenn Genelli, wenn Schwind mit Recht sagen konnten, dass eine prangende glühende Farbe dem Geiste mancher ihrer Kompositionen unangemessen sei, so durfte Feuerbach solches hier und auch bei anderen seiner Bilder nicht behaupten. Es hat mich deswegen oft befremdet, dass er in verschiedenen Fällen freiwillig darauf verzichtet hat, seinen Bildern einen Vorzug zu geben, den ihnen zu leihen ihm doch ein Leichtes gewesen wäre. Abgesehen hiervon gehört die Gruppe zu seinen besten Arbeiten. Der Künstler wusste die Kindernatur mit besonderer Virtuosität aufzufassen. Er hat ihr das sorgfältigste Studium gewidmet und erzählte mir selbst, wie jahrelang sein Atelier fast täglich mit solchen Kleinen bevölkert gewesen sei. Der Gesichtsausdruck und die verschiedenen Stellungen der Kinder, von denen das eine schon behaglich schwimmt, das andere erst zaghaft mit den Füsschen die Kälte des Wassers prüft, das dritte sich noch angstvoll zurückhält, sind vorzüglich wiedergegeben.

Bei einer Madonna, die noch in demselben Jahre fertig wurde, musste ich die Erfahrung machen, wie Künstler sich oft im Urtheil über ihre eigenen Werke irren. Ich hatte dieselbe nach einer Kreidezeichnung bestellt, die ich noch besitze und welche von seltener Schönheit ist. Ich dachte, das danach zu malende Oelbild werde den Beweis liefern, wie unsere Zeit noch Madonnen hervorzubringen vermöge, die neben denen del Granduca und della Sedia, oder der göttlichen des Gian Bellin in der Akademie zu Venedig bestehen könnten. Aber als das Bild bei mir eintraf, war ich einigermassen enttäuscht. So schön ich die Engel und das Christkind fand, war doch der herrliche Madonnenkopf der Zeichnung zu seinem Nachtheile völlig verändert; und seltsam! obgleich alle meine Freunde meinem Urtheile bei-

pflichteten, behauptete Feuerbach, der Kopf des Gemäldes sei viel vorzüglicher als derjenige der Skizze und das Ganze eine seiner besten Leistungen. In dieser Weise haben sich, gleich den Malern, oft auch Dichter über ihre eigenen Werke getäuscht, und es ist bekannt, dass Goethe anfänglich auf seinen Grosskophta fast ebenso grossen Wert legte wie auf den Faust.

Im folgenden Jahre, als ich wieder nach Deutschland zurückgekehrt war, erhielt ich Laura in der Kirche zu Avignon, dasjenige Gemälde Feuerbachs, welches ihn unter den in meinem Besitz befindlichen am meisten Zeit und Mühe gekostet hat. Es ist die Scene, wo Petrarca seine zukünftige Geliebte das erste Mal in der Kirche zur heiligen Clara erblickt, jener Moment, der für die italienische Poesie so wichtig geworden ist, indem jahrhundertlang die Sonettendichter vorgaben, auch ihnen sei der Anblick der Dame ihres Herzens zuerst in einer Kirche zu Teil geworden. Dies Werk ist mit ganz besonderer Liebe und Sorgfalt bis auf das kleinste Detail behandelt; auch der architektonische Teil ist vorzüglich, und doch drängen sich diese Nebensachen nicht hervor, sind vielmehr in echt künstlerischer Weise dem Wesentlichen, den Figuren, untergeordnet.

Ich brachte seit jener Zeit alljährlich den Winter in Rom zu, und Feuerbachs Atelier gehörte für mich zu den grössten Anziehungspunkten der ewigen Stadt. Schon 1866 fand ich ihn mit dem Entwurfe einer Amazonenschlacht beschäftigt, und er drückte mir den Wunsch aus, denselben für mich in Angriff nehmen zu dürfen. Ich konnte nach diesem Entwurf, so viel Schönes er auch im einzelnen enthielt, nicht glauben, derartige grosse bewegte Kompositionen seien das ihm durch sein Talent angewiesene Feld. Es hat Künstler gegeben, die alle Gebiete mit gleicher Souveränität beherrschten, die ebenso gross als Maler von Porträts, von Heiligenbildern, von Darstellungen eines still in sich befriedigten Lebens, wie in Schlachtstücken, in Schilderungen von Engelsstürzen und ähnlichen stürmisch erregten Scenen waren — so Tizian, Rafael, Rubens; aber Andere, die man deshalb kaum minder gross nennen kann, hatten ihre bestimmte Domäne. Selbst der gewaltige Michel Angelo war nicht so universell, dass er alle Fächer beherrscht hätte. Wenn er das Reich des Mächtigen, Riesenhaften, in dem er Alleinherrscher war, verlassend, liebliche Frauenbilder hätte malen wollen, würde er wahrscheinlich hinter Talenten zweiten Ranges zurückgeblieben sein. Im Gegensatz zu ihm war der unvergleichliche Palma, der Zauberer Giorgioni für das Zarte, Anmutige organisirt und hätten diese ein jüngstes Gericht, wie jener — hätten sie einen Prometheus am Felsen wie Tizian zu malen gewagt, so würden sie vermutlich gescheitert sein. Gewiss haben sie am besten für ihre Unsterblichkeit gesorgt, indem sie nicht über den, ihnen von ihrer eigentümlichen Begabung angewiesenen Kreis hinausgingen. Es war meine Meinung, Feuerbach sei bisher die ihm von seiner Natur vorgeschriebene Bahn gewandelt, und er werde sich verirren, wenn er seine Kraft an einem figurenreichen Schlachtgemälde oder einem Titanensturze (schon damals beschäftigte ihn die Idee eines solchen) versuchte. Ich lehnte daher die Bestellung der Amazonenschlacht ab, und teilte ihm meine Gründe dafür mit, die zwar wenig Eingang bei ihm fanden, aber doch den Erfolg hatten, dass er einstweilen in sein früheres Geleise zurückkehrte. Er übernahm demnach für mich die Ausführung mehrerer Gemälde, zu denen ich die Skizzen in seinen Mappen vorfand. Ich schätze mich glücklich, so gehandelt zu haben; denn die Bilder, die auf diese Art entstanden, gehören zu den vorzüglichsten des Künstlers. Ganz besonders gilt Solches von Hafis am Brunnen. Der persische Dichter war von Jugend auf ein Liebling Feuerbachs; allerdings nicht der Perser selbst, sondern, um die Wahrheit zu sagen, Daumer, dessen unter dem Namen des Hafis veröffentlichte Sammlung von Liedern nur hie und da eine Stelle des Originals völlig frei wiedergibt. Das Wohlgefallen, das Feuerbach an diesen

Gedichten fand, macht seinem Geschmacke alle Ehre; denn sie sind neben Rückerts Oestlichen Rosen gewiss das Schönste, was im Geiste der morgenländischen Lyrik bei uns gesungen worden ist. Uebrigens ist auf dem Bilde nicht viel von orientalischem Kostüm, ausser dem Kaftan, mit dem Hafis bekleidet ist. Die überaus anmutigen Frauengestalten möchte man, mit Ausnahme einer einzigen, die wohl eine nubische Sklavin sein soll, eher für Griechinnen halten. Der Maler schwelgt bei der Darstellung dieser Gruppe völlig in einem Kultus der Schönheit, und hat dadurch dem Bilde eine Anziehungskraft verliehen, die den Blick immer von neuem zu ihm hinlenkt.

In der besten Manier des Meisters sind ferner die Römische Familienscene und die Idylle von Tivoli. Durch jene hat er wiederum seine Virtuosität in Wiedergabe der Kindernatur sowohl, als der südlichen Frauenschönheit bewährt, und in dieser

zu werden. Sebastian del Piombo, dessen schon im Jünglingsalter gemaltes Altarbild in San Giovanni Crisostomo zu Venedig so herrlich ist, dass es dem grössten Maler Ehre machen würde, war nicht zufrieden, auf so glücklich eingeschlagener Bahn fortzuwandeln, auf welcher er kaum hinter Tizian zurückgeblieben wäre. Er konnte sich stolz rühmen, eines der wundervollsten Frauenporträts der Welt geschaffen zu haben, denn es ist jetzt ausgemacht, dass die Fornarina der Tribune sein Werk ist; aber auch dieser Ruhm genügte ihm nicht. Er wollte, die Natur seines Talentes verkennend, gigantische Werke, in der Weise des Michel Angelo, schaffen, und sank so, wie achtbar auch noch seine Arbeiten in dieser neuen Manier sein mögen, doch unter sich selbst herab. Ganz ähnlich war es mit Feuerbach. Aber wenn er in den Irrtum der Genannten verfiel, so kann man zu seiner Entschuldigung anführen, seine bisherigen Leistungen seien



führt er uns ein liebliches Bild des italienischen dolce far niente vor: der mandolinspielende Knabe und das singende Mädchen an dem Wassersturze des Anio können uns wohl mit Verlangen erfüllen, in der wonnigen Landschaft von Tivoli sorglos, wie seine nicht über den nächsten Augenblick hinaus denkenden Bewohner, einen köstlichen Sommertag verleben zu dürfen.

Nach Beendigung des letztgenannten Bildes widmete Feuerbach, einem unbezähmbaren Triebe folgend, seine ganze Zeit der Amazonenschlacht und anderen umfangreichen Gemälden. Es ist eine in der Geschichte der Litteratur und Kunst oft vorgekommene Erscheinung, dass hochbegabte Männer, nicht zufrieden, auf einem Felde Grosses geleistet zu haben, ja, diese Leistungen gering schätzend, sich für ein anderes Gebiet berufen glaubten und durchaus auf ihm Lorbeeren ernten wollten. So hielt Petrarca die lyrischen Gedichte, durch die er unsterblich geworden ist, für unbedeutend und unwert seinen Ruhm zu begründen und setzte Alles daran, ein grosser Epiker, wie Virgil,

in Deutschland völliger Teilnahmlosigkeit begegnet. Er mochte glauben, durch Einschlagen einer neuen Richtung, durch grosse staunenerregende Kompositionen die Aufmerksamkeit und den Beifall erzwingen zu können, die ihm bisher entgangen waren. So ist das Publikum, ist die Kunstkritik, die ihn, mit seltenen Ausnahmen, ignorirte, während sie Stümper oder höchst ordinäre Talente durch Lobposaunenstösse verherrlichte, zum Teil dafür verantwortlich zu machen, wenn er im letzten Jahrzehnte seines Lebens auf Irrpfade geriet. Vielleicht kann es unbillig erscheinen, wenn ich diesen Vorwurf im allgemeinen erhebe; ich schränke ihn deshalb dahin ein, dass einzelne Kunstschriftsteller, wie namentlich Friedrich Pecht, immer in beredter Weise sein Lob verkündigt haben, und dass er auch im Publikum stets eine kleine Gemeinde von Verehrern zählte, die nicht müde ward, für ihn Propaganda zu machen. Doch diese Stimmen fanden wenig Widerhall. Schon als ich Feuerbach kennen lernte, war Verbitterung in seine Seele eingezogen; sie wich dann eine Zeit-

lang der Freude über die ihm anvertrauten neuen Arbeiten und über das Gelingen derselben. Aber sie kehrte bald wieder, da auch jetzt ihm nicht die Anerkennung in weiteren Kreisen ward, die er erwartet hatte. Obgleich seine Bilder täglich in meiner Galerie für Jedermann zur Besichtigung dargeboten waren, und obgleich ich, in dem Wunsche, den Ruhm des Künstlers zu verbreiten, die vorzüglichsten derselben auf verschiedene Ausstellungen — wie auf die grosse Pariser vom Jahre 1867 — sandte, gelang es mir doch nicht, ihnen mehr als einen Achtungserfolg zu verschaffen. Keines von ihnen erhielt eine jener Auszeichnungen, mit denen so viele, völlig geringe Produkte bedacht zu werden pflegen. Es muss aber jeden Künstler erbittern, wenn er Erzeugnisse, die er als tief unter den seinen stehend betrachten darf, mit rauschendem Beifall aufgenommen und die seinen hintangesetzt sieht. Noch übler indes erging es Feuerbach, als er mit jenen bewegten Kompositionen, die nicht die glänzendste Seite seines Talentes zeigten, vor die Oeffentlichkeit trat. Schon die »Amazonenschlacht« wurde, unter Verkennung der vielen Schönheiten, die sie neben grossen Schattenseiten aufwies, von der Tageskritik in der gehässigsten Weise herabgewürdigt. Wenn ein Künstler, der schon Ausgezeichnetes geleistet, minder Gelungenes hervorbringt, wie dies selbst den grössten oft begegnet ist, so sollte man doch auch von seinen Verirrungen mit Achtung, mindestens mit Schonung sprechen. Dies ist ein Gebot der Schicklichkeit, in dessen Befolgung sich die Deutschen fremde Nationen, z. B. die Franzosen, zum Vorbild nehmen sollten. In Frankreich wäre es keiner Zeitschrift gestattet gewesen, einen Delacroix, der in seinem Dante auf dem Styx, seinen Griechen auf Chios, Eminentes hervorgebracht hat, in andern Bildern dagegen hinter den früheren zurückgeblieben ist, deswegen herabzusetzen und zu verunglimpfen. Ueber Feuerbach aber ergoss sich eine förmliche Flut von Schmähungen, namentlich in Wiener Blättern, wegen des genannten Schlachtstückes; und seinem »Titanensturz«, der auf der letzten Münchener Ausstellung erschien, wurde, wenn auch einige Stimmen sich zu seiner Verteidigung erhoben, noch übler mit-

gespielt. Die vielfachen, so empfangenen Kränkungen verwundeten sein empfindliches Künstlergemüt auf das tiefste; verstimmt, mit schon wankenden Kräften, ging er im Herbste 1879 nach Venedig, dort den Winter zu verbringen. Im Januar des folgenden Jahres war ich eben in der Lagunenstadt angelangt, als mich die Kunde seines Todes höchst schmerzlich überraschte. Ein Herzleiden, das unter dem Einflusse aufregender Gemütsbewegungen rasch zugenommen, hatte seinem Leben ein Ende gemacht. Ich besuchte noch sein Atelier und verweilte dort lange Stunden, um das frühe Hinscheiden Desjenigen trauernd, dessen letzte Werke, vollendete wie bloss begonnene, mich umgaben. Freudig und gerührt zugleich, sah ich, wie er in seinen letzten Arbeiten ganz wieder zu sich, zu seinem eigensten Selbst, zurückgekehrt war. Vor allem schien mir das Gemälde, bei dem ihn der Tod überraschte, und das deshalb noch unfertig dastand, singende Jungfrauen im Chor einer Kirche, nicht hinter dem besten, was er und seine Zeit geschaffen, zurückzustehen. Wie viele herrliche Früchte würde dieses reiche Talent noch seinem Vaterlande getragen haben, wenn letzteres ihm das günstige Terrain zu seinem vollen Gedeihen gewährt hätte! Nun beginnt es, ihm die Kränze in das Grab nachzuwerfen, die es dem Lebenden versagt hat. Immerhin ist es besser, dass es ihm eine verspätete, als gar keine Anerkennung zollt. Mit dieser zugleich möge es denn auch den schuldigen Tribut der Dankbarkeit an Henriette Feuerbach entrichten, die, obgleich nur Stiefmutter des Verblichenen, ihm gewesen, was selten eine Mutter ihrem Sohne, die während seines ganzen Lebens mit aufopfernder Liebe und unter Entbehrungen aller Art ihm seine dornige Laufbahn geebnet hat, und der allein es verdankt wird, dass seine Kraft nicht schon viel früher unter dem Drucke der ungünstigen Verhältnisse erlegen ist. In noch höherem Sinn, als es der treffliche Künstler selbst war, verdient sie eine Zierde der Nation zu heissen; denn vor der hohen Tugend, welche diese Frau gezeigt hat, erhebt sich selbst der Genius von seinem Thron, um ihr den ersten Platz einzuräumen.

V.

Nachdem so viele Gemälde in meinen Besitz gekommen waren, dass meine Wohnräume nicht mehr zu deren Aufbewahrung ausreichten, begann ich ein eigenes Gebäude zu diesem Zwecke zu errichten, das nachher noch mehrfach bedeutende Erweiterungen erfuhr. Da ich mich nun durch den Raum nicht länger beschränkt sah, nahmen auch meine Erwerbungen von Kunstwerken alljährlich zu. Ich hatte dabei bestimmte Grundsätze festgestellt, von denen ich nicht abwich. Der erste war, dass ich nur Werke neuerer, und vorzugsweise lebender Maler kaufte; denn ich wollte nicht bloss einer Liebhaberei fröhnen, sondern wünschte auch, soviel in meinen Kräften stand, die Kunst selbst zu fördern. Es ist mir immer als beklagenswert erschienen, dass gegenwärtig die Sammler von Gemälden in der Regel nur auf solche des 16. und 17. Jahrhunderts ausgehen. Sicher wäre die Malerei der alten Italiener und Niederländer nicht zu der Blüte gediehen, an der wir uns noch heute erfreuen, wenn die damaligen Kunstfreunde sich vornehm von den lebenden abgewandt und nur die Arbeiten verstorbener Meister gesucht hätten. In Brüssel und Amsterdam, in Mailand, Venedig und Rom machten zu Rubens', Rembrandts, Leonardos, Tizians und Rafaels Zeit nicht allein die Fürsten und Grossen, sondern Alle, deren Mittel es ihnen gestatteten, vielfache

Ankäufe von Gemälden gleichzeitiger Künstler, und nur dadurch konnte die Malerei jene Höhe erreichen. Aber das Sammeln alter Bilder führt noch, abgesehen von seiner Unfruchtbarkeit für die lebendige Kunst der Gegenwart, andere grosse Uebelstände mit sich. Nur öffentliche Staatsanstalten, die ganz ausserordentlich reich subventionirt sind, oder Privatleute, die über viele Millionen gebieten, können mit Erfolg Galerien von Werken der alten Meister anlegen, und in beiden Fällen ist es noch Bedingung, dass grosse Kenntniss und Einsicht die Ankäufe leite. Ein Privatmann von beschränkten Mitteln mag wohl hier und da unter günstigen Umständen ein gutes Bild erwerben, doch geschieht es selten, dass ein solches noch zu mässigem Preise käuflich ist; man täuscht sich daher arg, wenn man glaubt, dass man gegenwärtig noch Meisterstücke aus der grossen Zeit in bedeutenderer Anzahl zusammenbringen könne, ohne Millionen dafür auszugeben. Bei dem Besuche von derartigen Privatsammlungen befand ich mich meistens in der peinlichsten Verlegenheit. Selten, dass etwas Erträgliches mir erlaubte, einige mässig lobende Worte darüber zu sagen. Aber nun wurden mir, da jeder dieser Sammler natürlich die grossen Namen bei sich vertreten haben will, auch Werke von Correggio, Leonardo, Rafael, Van Dyck, oft in vielfachen Exemplaren, gezeigt, mit der

selbstverständlichen Aufforderung, ich sollte sie bewundern. Als dann war es für mich schwer, einen Ausweg zu finden; wusste ich doch aus Erfahrung, dass der leiseste Zweifel an der Echtheit solcher vermeintlichen Juwelen genüge, den Besitzer in die gereizteste Gemütsstimmung zu versetzen. Glücklicherweise, wer bei dergleichen Anlass, und namentlich, wenn er auf sein Gewissen über sein Urteil befragt wird, mit einigen nichtssagenden Redensarten und der Versicherung seiner völligen Inkompetenz, die ihn im Falle allzugrosser Wahrheitsliebe bedrohenden Insulten von sich abzuwehren weiss! — Indessen auch grosse Geldmittel, über die ein Freund alter Gemälde verfügt, leisten keineswegs immer Gewähr, dass er wirkliche Kunstschätze dafür erwerbe. Da selbst Solche, die durch das eifrigste Studium sich zur Kennerschaft zu bilden gesucht, oft sich in der ärgsten Weise haben täuschen lassen, wie sollte ein Geldmann, ein Banquier den richtigen Blick besitzen, der ihn vor Betrug sicher stellen könnte? Wenn er Andere, die vielleicht mehr als er selbst von der Sache verstehen, um Rat fragt — werden sie ihm immer nach bestem Ermessen, nicht bisweilen auch von ihrem Interesse geleitet, ihre Meinung sagen? Gibt nun ein solcher Krösus grosse Summen für wertlose Crouten hin, so ist dieser oft vorkommende Fall noch viel beklagenswerter, als der obige, wo die Raffaele und Tiziane für Spottpreise auf den Jahrmärkten gekauft sind; denn man denkt unwillkürlich, wie vielen Nutzen die so für ein Nichts verschleuderten Summen den Kunstbestrebungen der Gegenwart hätten schaffen können. Noch unlängst ist eine Auktion gewesen, über die ein Einsichtiger ausführlich berichten sollte, um die Welt vor Schwindel beim Verkauf, vor Unverstand beim Ankauf von Gemälden zu warnen. Eine Sammlung von grösstenteils nicht sehr wertvollen Bildern wurde in vielen Zeitungen als die herrlichste angepriesen, die je unter den Hammer gekommen; die gemachte Reklame bewirkte, dass von allen Seiten Liebhaber, und selbst Bevollmächtigte der Staatsmuseen, zu der Versteigerung zusammenströmten, und letztere ward so geschickt geleitet, dass ausserordentlich hohe Preise erzielt wurden. Die höchsten aber zahlte man gerade für Bilder, an deren Echtheit nur völlige Urteilslosigkeit glauben konnte. Wegen einiger derselben waren alle Kenner dahin einverstanden, sie seien moderne, in Absicht des Betrugers gefertigte Nachahmungen. Diese waren nicht übel geraten, und ein Liebhaber hätte immerhin ein paar Tausend Franken geben dürfen. Nun aber kauften reiche Banquiers dieselben für eben so viele Hunderttausende. Es gibt förmlich Anlass zur Melancholie, wenn man erwägt, wie eine solche Summe, welche bei ihrer diesmaligen Verwendung die schlecht beratenen Käufer nur dem Gelächter aussetzte, die ganze Existenz vieler lebender Künstler hätte sichern können. — Wie sehr Privatleute beim Sammeln alter Gemälde der Gefahr ausgesetzt sind, wertlosen Plunder aufzuhäufen, geht aus der Betrachtung hervor, dass selbst öffentliche Galerien, bei denen doch meistens erfahrene Männer die Ankäufe leiten, höchst unglücklich in denselben gewesen sind. Die Gemäldesammlungen ersten Ranges, wie die von Florenz, Dresden, Wien, München, Paris und Madrid, bestehen, wenn sie sich auch früher an verschiedenen Lokalitäten befanden, schon seit Jahrhunderten, und sind bereits während der Blütenperioden der alten Kunst, oder doch in Zeiten gebildet worden, als deren Denkmale unter günstigen Umständen leicht zu erwerben waren. Jetzt ist das Ausgezeichnetste in festen Händen, und nur selten kommt ein Bild ersten Ranges noch zum Verkauf. Für ein solches enorme Summen auszugeben, ist gewiss gerechtfertigt. Die sistinische Madonna hat den für die damalige Zeit exorbitanten Ankaufspreis mit Wucher zurückgezahlt; denn ohne sie wäre Dresden, wäre das Königreich Sachsen nicht, was sie heute sind. Aber die Gelegenheit zu solchen oder ähnlichen Käufen wird jetzt so leicht nicht wiederkehren, und in diesem Fall würden die geforderten Beträge zehnfach höher

sein. Man muss es nun zwar für sehr löblich halten, dass die grossen Städte, welche bisher keine bedeutenden Kunstschätze besaßen, danach trachten, sich mit Sammlungen alter Gemälde zu schmücken; indessen selbst für Milliarden würde es nicht mehr möglich sein, sich in den Besitz von Kunstwerken zu setzen, wie sie z. B. der Palast Pitti in Florenz enthält. In unserem Jahrhundert sind in London, in Berlin und in Petersburg mit ungeheurem Kostenaufwand und auch gewiss mit vielem Erfolg, Galerien alter Gemälde angelegt worden, und sie werden jährlich durch neue Erwerbungen bereichert. Allein bei dem redlichsten Willen der Vorsteher dieser Anstalten, trotz der Einsicht und Umsicht, die dabei zur Anwendung kommt, kann es nicht ausbleiben, dass neben Trefflichem auch Mittelgut angekauft wird, ja dass hohe Summen für Falsifikate ausgegeben werden. Und wenn es nicht Falsifikate sind, wenn die Gemälde, die mit grossen Namen prangen und deshalb sehr teuer bezahlt werden, wirklich ursprünglich Originale gewesen sein mögen, wie oft sind sie mit dicken Schichten von Uebermalung bedeckt, unter denen die ursprünglichen Umrisse verschwinden! — Am weisesten handelten noch solche Museumsvorstände, welche die schlechten oder unechten Bilder, die von ungeschickten Agenten angekauft waren, gar nicht aufhängten, sondern aufgerollt in den sogenannten Depots liegen liessen. Dass auf diese Weise der beste Wille, Gutes zu erwerben, oft scheitert, kann Den nicht wundernehmen, der einerseits die Schwäche der menschlichen Urteilskraft, andererseits den Schwindel kennt, der seit lange im Kunsthandel herrscht. Es ist bekannt, dass im vorigen Jahrhundert, als Rubens besonders in der Mode war, in Polen förmliche Werkstätten zur Anfertigung von Bildern des grossen Niederländers vorhanden waren. In verschiedenen Städten Italiens habe ich Magazine von Kunsthändlern gefunden, in denen beständig eine reiche Auswahl von Michel Angelos, Correggios, Rafaels war. Der Handel erwies sich als sehr ergiebig; denn es fanden sich immer Reisende genug, die dergleichen für bedeutende Summen kauften und stolz in ihre Heimat, besonders nach England und Amerika, hinwegführten. In Sevilla sah ich einmal den ganzen Patio eines Hotels mit Murillos angefüllt, deren Anblick mich für den ganzen Tag verstimmt, wenn ich den Hof durchschritt, die aber nichtsdestoweniger ihre Liebhaber fanden. Der Maler Bernhard Fries hat mir erzählt, sein Hauswirt in Rom habe ihn vielfach aufgefordert, für ihn bald Ruysdaels, bald Claude Lorrains zu malen. Fries lehnte dies natürlich ab, obgleich er viel dabei hätte gewinnen können. Der Hauswirt dagegen, der grosse Geschicklichkeit besass, machte ein wahres Handwerk daraus, Bilder der verschiedensten alten Meister nachzuahmen, und Fries versicherte, später in mehreren öffentlichen Galerien die von dem ehrlichen Römer geschmiedeten alten Italiener und Niederländer wiedergefunden zu haben. Ein interessantes Beispiel von der Trügllichkeit vermeintlicher Kennerschaft ist folgendes, das mir der verstorbene Direktor Waagen in Berlin mitteilte. In Wien tauchte ein Bild auf, welches von Manchen für einen Correggio gehalten wurde und die Augen des Fürsten *** auf sich zog. Dieser war nicht abgeneigt, es zu kaufen, wollte aber, da ein hoher Preis gefordert wurde, zunächst der Authentizität desselben sicher sein. Er wandte sich deshalb an den Archäologen Hirt aus Dresden, der im ersten Viertel unseres Jahrhunderts für eine grosse Autorität in Kunstdingen galt. Hirt erklärte das Bild für echt, hielt jedoch, um seiner Sache völlig gewiss zu werden, für nötig, den Correggio noch speziell zu studieren. Obgleich er eine Anzahl von dessen Hauptwerken schon von Dresden her gründlich kannte, begab er sich doch zu diesem Zwecke noch nach Italien, speziell nach Parma. Von seiner Studienreise zurückgekehrt, unterzog er das fragliche Bild von neuem der sorgfältigsten Prüfung und erklärte es schliesslich für einen höchst vorzüglichen Correggio. So kaufte der Fürst dasselbe, und es

wurde als Werk des grossen Allegri viele Jahre lang im fürstlichen Palais von Einheimischen wie Fremden bewundert. Da fügte der Zufall, dass der Tiroler Maler U. die Galerie jenes Palastes besuchte, des Gemäldes ansichtig wurde und erstaunt zu seinen Freunden äusserte, er sei höchst überrascht, ein von ihm selbst in früher Jugend gemaltes und als misslungen verworfenes Bild hier unter dem Schilde des grossen Italieners vorzufinden. Er zeigte ihnen hierauf an der durch den Rahmen halb bedeckten Rückseite seinen Namen; bald ward die Sache ruchbar und der herrliche Correggio wurde, nachdem sein Ruhm erloschen war, sei es beiseite geschafft, sei es mit der wahren Bezeichnung versehen. — Man darf sich übrigens nicht wundern, wenn das grosse Publikum sich dergestalt von Namen düpiert lässt, da selbst höchst geistvollen, von Enthusiasmus für das Schöne glühenden Männern das Gleiche begegnet ist. Einen bemerkenswerten Beleg hierzu gibt folgender Fall. In der ehemaligen Düsseldorfer Galerie befand sich ein »Johannes in der Wüste«, der für ein Werk des Rafael galt. Dieses Bild nennt der geniale Heinse das erste Meisterwerk der dortigen Sammlung und sagt in ekstatischer Weise davon: »O wie oft, heiliges Bild, hast du mich, am stillen Abend einsam unter deinem Einfluss sitzend, Alles in der Welt vergessen gemacht! In dir, und durch dich, bin ich in Tiefen versunken, und bin von ihnen verschlungen worden, wie ein Nichts; und bin mit Schrecken und Furcht wieder daraus erwacht, und ich habe in dir und durch dich wieder die Ruhe der Seele gefunden.

»Stündest du in einer alten Kapelle, am Fuss eines waldigen einsamen Gebirgs, dann würdest du recht die Wallfahrt der Weisen sein.«

Noch viel überschwänglicher in seiner Verherrlichung dieses Johannes ist Georg Forster. Er sagt in seinen Briefen vom Niederrhein: »O du mit der Engelseele, aus deren Abgrund du diese entzückende Erscheinung heraufzaubertest und sie zugleich als Bild des Edlen dachtest, der sich noch nicht wert hielt, seines höheren Freundes Füsse zu berühren, — wer bist du, dass ich bei deinem Namen dich nennen mag, nicht bloss dich denken muss, als den ersten Schöpfer dieses Johannes? Doch wer du auch seist, hier lebt ein Abdruck deiner Kräfte, in dem wir dich bewundern und lieben.

»Wenn im Sturme wechselbringender Jahrtausende die jetzigen Einkleidungen des Wahren längst verschwunden und vergessen sind, und es eben so unmöglich sein wird, unsere Hieroglyphen, als es uns jetzt ist, die ägyptischen, zu entziffern; dann bliebe dieses Gemälde, falls ein glücklicher Zufall es bis dahin erhielte, jener späten Zeit ein Vereinigungspunkt mit der Blütezeit unserer heutigen Kunst; ein Spiegel, in welchem man die Bildungsstufe und den Geist des vergangenen Geschlechtes deutlich erkennen und ein lebendiges, solange es Menschen gibt, verständliches Wort, wodurch man vernehmen würde, wie einst der Sterbliche empfand und dachte, der dieses Zeugnis seiner Schöpferkraft hinterliess. Jeder Zug dieses Johannes bürgt für den Dichtergenius seines Urhebers, wenn nicht schon die eigentümliche Behandlungsart sein Verdienst erwiese. Nie zeichnete ein Florentiner richtiger und schöner; und bei dieser Wahrheit des Farbenschmelzes vermisst man Tizians magischen Pinsel nicht. Rafael, dem man hier das Gemälde zuschreibt, hat zu keiner Zeit den Grad der Vollendung im Kolorit gezeigt.«

Der »göttliche« Johannes ist, nachdem er mit den sämtlichen Düsseldorfer Schätzen nach München gekommen und dort in der Pinakothek aufgehängt worden, mehr und mehr in der Achtung gesunken. Lange Zeit ward er mit dem Namen des Giulio Romano bezeichnet; dann fand man, dass er doch auch für diesen Maler zweiten Ranges zu gering sei, und jetzt gilt er für die Arbeit des mittelmässigen Salviati. Uebrigens könnte man geneigt sein, zu beklagen, dass er nicht noch für das Produkt eines grossen, wenn auch unbekanntem Meisters ausgegeben

wird; es ist wohl sicher, dass es ihm dann an gleich begeisterten Bewunderern, wie Heinse und Forster es waren, nicht fehlen würde.

Ich bin weit entfernt, mit obigen Bemerkungen das Streben der Lenker öffentlicher Kunstinstitute, auch noch heute Gemälde der grossen Alten zu sammeln, für thöricht zu erklären. Nur Uebelwollen oder Unkenntnis kann leugnen, dass in mehreren der Sammlungen, welche im wesentlichen erst in unserm Jahrhundert angelegt worden sind, namentlich in der Nationalgalerie in London, dem Museum von Berlin und der Eremitage in Petersburg, viel Ausgezeichnetes zusammengebracht worden ist. Ich wollte nur darlegen, aus welchen Gründen ich zu keiner Zeit gesonnen war, mich dem mit dem Ankauf alter Gemälde verbundenen Risiko auszusetzen. Wohl ist eine gewisse Gefahr auch bei der Acquisition von Bildern der Neuzeit vorhanden; aber Jeder sieht, dass, wenn einiges Verständnis dabei obwaltet, sie hier geringer ist. — Ein zweiter Grundsatz, den ich mir feststellte, war, mich (abgesehen von den Kopien) auf die Erwerbung der Arbeiten deutscher Künstler zu beschränken. So fern es mir liegt, die Leistungen der französischen und belgischen Malerei in unserm Jahrhunderte zu verachten, kann ich doch die schon seit Jahrzehnten gehegte Ueberzeugung nicht aufgeben, dass dieselben beträchtlich überschätzt worden sind, und ich glaube, dass die allgemeine Meinung mir hierin schon jetzt recht gegeben hat. Schwerlich würden die Bilder Gallaits, namentlich die spätern, oder gar diejenigen de Biefves, wenn sie sich von neuem bei uns produzierten, wieder mit einem solchen Weihrauchqualm begrüsst werden, wie ehemals. Als ich unlängst mit mehreren gebildeten Künstlern, die früher für Horace Vernet geschwärmt hatten, die Galerie von Turin besuchte, betrachteten wir lange ein grosses Porträt Karl Alberts zu Pferde, von diesem, ehemals so berühmten Franzosen, und konnten nicht fassen, wie die Produktionen eines Malers, der etwas so durchaus Geringes geliefert, je hatten Beifall finden können. Und doch haben die grössten Souveräne um das Glück gebuhlt, Mitglieder ihrer Familie oder Ereignisse ihrer Regierung von Vernet gemalt zu sehen. Freilich, das feine Kunstgefühl Karls V., der keinem andern, als dem Tizian zu Porträt Darstellungen sitzen wollte, oder Philipps IV., der das hohe Talent des Velasquez, schon als dieser noch Jüngling war, erkannte und ihn während seines ganzen Lebens beschäftigte, sucht man auf den Thronen der Gegenwart vergebens! — In Frankreich scheint es übrigens wie in Deutschland gegangen zu sein; untergeordnete Talente usurpirten Jahrzehnte lang den Ruhm, der anderen bedeutendern, aber bescheidenern gebührte; z. B. ist Eugen Delacroix, der bei seinen Lebzeiten nur in engeren Kreisen verehrt wurde, oder doch, wenigstens in Deutschland, kaum neben Delaroche und Vernet genannt ward, seit seinem Tode zu einem Ansehen gelangt, das wahrscheinlich dauernder sein wird, als das der erwähnten. — Einmal teilte ich nicht die Bewunderung französischer und belgischer Kunst, die an der Tagesordnung war, dann aber missbilligte ich auch von jeher jene bei uns herrschende Sucht, das Ausländische vor dem Einheimischen zu bevorzugen. Kein anderes Volk hat sich dieser Untugend in solchem Grade schuldig gemacht, wie das deutsche, und leider währt sie noch heute, wo man so viel von Nationalgefühl spricht, in ungeschwächter Weise bei ihm fort. Noch heute ist es geneigt, das, was in Kunst und Litteratur in fremden Ländern produziert wird, für besser zu halten, als die Leistungen inländischer Talente, welche es alle Bitterkeit der Verkennung kosten lässt.

Wenn mich der Wunsch, von dem genannten Fehler meiner Landsleute frei zu bleiben, bestimmte, nur Bilder deutscher Maler in meiner Galerie aufzunehmen, so stellte ich mir weiter das Axiom fest, mich bei der Wahl derselben nicht durch berühmte Namen bestechen zu lassen. Abgesehen davon, dass mich der Ruhm des Tages nie geblendet hat, schien es mir lohnender,

junge Kräfte zu entdecken, oder auch solche zu beschäftigen, welche, der Gunst des grossen Publikums entbehrend, brach lagen. Ich dachte, meine Galerie würde so einen eigentümlichen Charakter erhalten, während sie sonst nur Bilder von Malern aufgewiesen hätte, von denen man schon überall Werke sehen konnte. Jedenfalls meinte ich, der Kunst und den Künstlern auf diese Art mehr nützen zu können. Eines war dabei freilich vor allem nötig: Urteilkraft. Wenn ich mir dieselbe nun auch einigermaßen zutraute, so verhehlte ich mir doch nicht, dass ich dabei auch der Irrung und Täuschung ausgesetzt sein würde; aber ich wollte lieber selbständig und nach meinem eigenen Sinne irren, als mit der grossen Menge. Ich wusste bestimmt, dass, wenn ich mit dem wechselnden Windhauche des öffentlichen Urteils segelte, ich Schiffbruch leiden würde; der Kompass dagegen, den ich mir selbst aufstellte, konnte mich möglicherweise vielleicht doch in den Hafen führen. Uebersaus merkwürdig sind die steten Wandlungen des Geschmacks; selbst die grössten Geister sind oft in den Meinungen befangen gewesen, die ihre ganze Zeit beherrschten. Und dies findet nicht allein statt in Bezug auf die Leistungen ihrer eigenen Periode, sondern auch hinsichtlich der Kunstschöpfungen früherer Jahrhunderte. In Goethes Jugend wurden die Bolognesen, die Caracci, Guido Reni, Guercino vor allen hochgeschätzt und dicht neben Rafael gerückt. Wenn der grosse Dichter in seiner italienischen Reise sich für ein Gemälde begeistert, so ist es fast immer eines von diesen Meistern; er stellt eine Pilgerfahrt nach Cento an, um dem Guercino an dessen Geburtsort seine Huldigung darzubringen, erwähnt dagegen bei seinem Aufenthalt in Venedig nur selten der grossen Venezianer und dann immer in einer Weise, dass erhellet, wie er diese weit geringer geschätzt hat, als die Bolognesen. Ganz ähnlich urteilt Stolberg in der noch immer lesenswerten Beschreibung seiner Reise durch Italien. In einem Briefe aus Florenz sagt er, die dortigen Gemäldegalerien hätten unmöglich einen grossen Eindruck auf ihn machen können, nachdem er alle die herrlichen Meisterwerke in Bologna gesehen. Jetzt hat sich dieses Urteil völlig umgekehrt. Die Kunstverständigen halten es gegenwärtig für genügend, dass sie einige Stunden in der Akademie zu Bologna weilen, um doch vorzugsweise nur Rafaels heilige Cäcilia zu betrachten. Wenn sie dagegen in Florenz Monate in Bewunderung der florentinischen, venezianischen und anderer Meister verbringen, so erscheint ihnen diese Zeit noch zu kurz. Die Ueberschätzung jener eklektischen Schule hat übrigens lange gewährt. Noch Schelling in seiner berühmten Rede über das Verhältnis der bildenden Künste zur Natur, preist Guido Renis Himmelfahrt der Maria in der Münchener Pinakothek in so enthusiastischer Weise, als wäre sie neben Rafaels sistinischer Madonna das erste Bild der Welt. Heute werfen nur noch wenige einen flüchtigen Blick auf sie, und manche urteilen, sie sei selbst für Guido Reni zu schlecht und höchstens eine mittelmässige Kopie oder Nachahmung seiner Manier. In England hat die Bewunderung Guidos bis auf die jüngste Zeit fortgedauert; er war dort gewöhnlich als zweitgrösster Italiener neben Rafael genannt, und im Palast Barberini zu Rom konnte man immer Scharen von Britten sehen, die sich um das angebliche Porträt der Beatrice Cenci drängten und es als eines der wundervollsten der Welt feierten; nunmehr scheint auch bei ihnen ein Umschwung in dieser Hinsicht eingetreten zu sein. Von den meisten deutschen Kunstkritikern wird besagtes Bildnis seit lange für ganz wertlos erklärt. — Auf die Ueberschätzung der Bolognesen, die jetzt unter Verkennung ihrer Verdienste zu gering geachtet werden, folgte bei uns eine einseitige Verehrung, ja Anbetung der Vor-Rafaelschen Maler; fortan war Fra Angelico der Einzige, Göttliche; Filippo Lippi, Perugino, Francia und andere sicher hochachtbare Meister sollten den Gipfel der Kunst erklimmen haben, und Rafael ward nur noch in seinen Jugendwerken anerkannt. An des letzteren späteren, d. h. vollendetsten

Gemälden tadelte man die zu grosse Sinnlichkeit; ja einige nannten ihn sogar einen Verderber der Kunst. Von den Venezianern wurde damals behauptet, sie suchten nur die Augen durch äusserlichen Reiz zu bestricken, und Viele hatten für sie nichts als Verwünschungen. Auch diese Periode des Geschmacks ist vorübergegangen; die unsrige glaubt das richtige Kunsturteil gewonnen zu haben; dass aber auch dieses in der Folgezeit sich vielfach ändern werde, lässt sich nicht bezweifeln.

Noch weit auffallender tritt hervor, wie trügerisch das Urteil einer Periode über die in ihr selbst zu Tage geförderten Erscheinungen ist, und wie oft es sich in kurzem in sein Gegenteil verwandelt. Als Berninis kolossale Statuen auf der Engelsbrücke in Rom aufgestellt waren, erregten dieselben die Bewunderung von ganz Italien, eine höhere, als je dem Michel Angelo zu Teil geworden war. Man wallfartete aus der halben Welt dahin, um sie zu betrachten, und im Strombett des Tiber würden eigene Gerüste für die Künstler aufgeschlagen, damit sie von dort aus die hohen Meisterwerke studiren und zeichnen könnten. Gegenwärtig geht die Meinung der Meisten dahin, diese Statuen seien horribel, und es werde zur Verschönerung von Rom beitragen, wenn man sie von der Brücke in den Fluss hinabstürzte. — Die ungemeine Wertschätzung, deren der Landschaftsmaler Hackert im vorigen Jahrhundert genoss, liefert ein anderes hierhergehöriges Beispiel. Dass er bei Solchen, die nichts wahrhaft Gutes erblickt, Beifall ernten konnte, begreift sich; ja man kann zugeben, dass er für seine Zeit Tüchtiges geleistet hat. Dass aber Goethe, der einen Claude Lorrain, einen Ruysdael, einen Poussin kannte, ihn in der Art hochstellen konnte, wie er es wirklich gethan, dass er ein Buch über ihn schreiben und ihn darin für einen der Ersten in seiner Kunst erklären konnte, bleibt unbegreiflich; ebenso, dass der grosse Winckelmann alles Ernstes Mengs über Rafael zu stellen vermochte. — Schon die erwähnten Fälle zeigen, wie sehr Diejenigen auf Irrwegen gehen, welche bei Bildung von Kunstsammlungen den Geschmack ihrer Zeit zur Richtschnur nehmen oder sich von gefeierte Namen imponiren lassen. Selbst die ausgezeichnetsten Museen tragen die Spuren hiervon zur Schau. In der Dresdener Galerie sind ganze Säle mit Gemälden der Bolognesen angefüllt, die vermutlich enorme Summen gekostet haben; jetzt würde man sie allesammt für das kleine Bild der Töchter Palmas hingeben. In Neapel, aber auch in Deutschland, sind die Wände mancher Schlösser mit Landschaften von Hackert behängt, die man heute kaum anders betrachtet, als um ihre Mängel zu kritisiren, und die Erwägung daran zu knüpfen, wie die Ankäufer derselben ihr Geld besser als auf deren Erwerbung hätten verwenden können. Mit den Bildern Davids und seiner Schule, die zu Anfang unsres Jahrhunderts eifrig gesucht wurden, verhält es sich ebenso. Im Louvre und Luxembourg zu Paris kann man besonders lehrreiche Studien über die Unzuverlässigkeit des Kunsturteils einer Zeit anstellen. Hier werden die Gemälde aufgehängt, welche die Regierung als die hervorragendsten, von der zeitgenössischen Malerei produzierten, angekauft hat, damit sie den folgenden Perioden in leuchtenden Beispielen Zeugnis von der Kunsthöhe der vorhergehenden gäben. Nun aber erscheinen der nächsten schon fast immer die gepriesenen Meisterstücke der früheren als geringfügige Werke: man kann sich den Beifall, mit dem sie aufgenommen worden, nicht erklären, und nur sehr Weniges rettet sich aus diesem allgemeinen Schiffbruche in die Unsterblichkeit hinüber. Als Beispiel solcher Hinfälligkeit des Ruhmes führe ich nur Gerards Corinna, die Harfe auf dem Kap Misen spielend, an, welcher noch der feinsinnige A. W. Schlegel einen eigenen Aufsatz voll begeisterten Lobes gewidmet hat. Man vermag diese affektirte und präcise Figur kaum noch ohne Lachen anzusehen. Ein Bild dagegen, das wohl Aussicht hat, auch von der Zukunft noch bewundert zu werden, möchte in demselben Saale des Louvre »der Schiffbruch der Medusa« sein, auf dessen

frühverstorbenen Urheber bei seinen Lebzeiten kaum ein Schimmer des Ruhmes gefallen ist.

Genug und übergenug ist gesagt worden, um meinen Entschluss zu rechtfertigen, dass ich mich um den Geschmack der Zeitgenossen und die von ihnen gefeierten Namen gar nicht kümmern wollte. Da nun, was sich noch durch zahlreiche andere Beispiele beweisen lässt, das Urteil jeder Zeit über das in ihr Produzirte durchaus schwankend und unsicher ist, war ich, wie bemerkt, überzeugt, auch das meinige könne trügen. Dass ich jedoch im wesentlichen bei meinem Grundsatz nicht fehlgriffen, hat sich schon jetzt thatsächlich bewährt: die meisten der Maler, deren Werke meine Sammlung bilden, waren, als ich sie kennen lernte, verkannt oder noch völlig unbekannt; sie haben sich aber seitdem eine Gemeinde von Verehrern gewonnen, die, anfänglich klein, mehr und mehr im Wachsen begriffen ist, wenn auf dem lauten Markt auch noch theils die alten thönernen Götzen theils neu creirte, hohler als jene, angebetet werden. Hat aber nicht jedes für mich vollendete Gemälde den von mir gehegten Erwartungen entsprochen, so liegt dieses in der Natur der Dinge. Selbst den tüchtigsten Künstlern gelingt bei aller Anstrengung die Arbeit nicht immer nach Wunsch; sollte ich nun aber Männer, die ich hochschätze, durch die schliessliche Zurückweisung eines Bildes, an das sie ihre beste Kraft gesetzt, kränken? Uebrigens habe ich mich hierbei auch von der Unzuverlässigkeit alles Urtheils überzeugen müssen; denn was mir nicht ganz zusagte, fand bei Anderen lebhaften Beifall. Hängt aber an den Wänden meiner Galerie wirklich Einiges, dem ich von Anfang an keinen grossen Wert beilegte, so befindet sich hierin meine Sammlung mit jeder andern im gleichen Fall; der äusseren Anordnung

wegen sind auch Lückenbüsser nötig, und zu diesem Zwecke wurden verschiedene Bilder, die gar nicht für die Galerie bestimmt waren, aus meinen Wohnzimmern herübergeschafft.

Immer habe ich es für eine ganz falsche Ansicht gehalten, dass eine Gemäldesammlung eine Art von Encyclopädie der Kunst sein müsse. Selbst für die öffentlichen Institute dieser Art scheint mir ein solcher Grundsatz ganz irrig; auch ist er in keinem derselben mit Erfolg durchgeführt worden: jedes hat dasjenige erworben, was ihm eine glückliche Gelegenheit zuführte, oder was seinem Stifter, seinen Direktoren besonders zusagte. Wenn man es darauf anlegte, alle möglichen Namen vertreten zu sehen, musste man sich mit Mittelgut begnügen. Der Stolz des Wiener Belvedere besteht in seinen zahlreichen herrlichen Venezianern; derjenige der Münchener Pinakothek in der unermesslichen Menge von wundervollen Rubens; der des Madrider Museums in seinen mehr als vierzig Tizians und eben so vielen Velasquez. So glaubte auch ich besser zu thun, wenn ich Bilder der von mir hochgestellten Künstler in beträchtlicher Anzahl erwarb, als wenn ich solche von allen möglichen um mich versammelt hätte. Daraus, dass man sehr viele Namen von Lebenden in meinem Kataloge vermisst, folgt noch im entferntesten nicht, dass ich sie gering geschätzt habe. Meine Mittel waren auch nicht schrankenlos; die mir zu Gebot stehenden Räume nicht unbegrenzt. Allerdings jedoch beruhte die Thatsache der Ausschliessung gewisser Arten von Bildern auf meiner Ueberzeugung, die Gattung, zu welcher sie gehörten, sei, wie sehr auch beim Publikum beliebt, eine verkehrte und habe nichts mit der echten Kunst gemein.

VI.

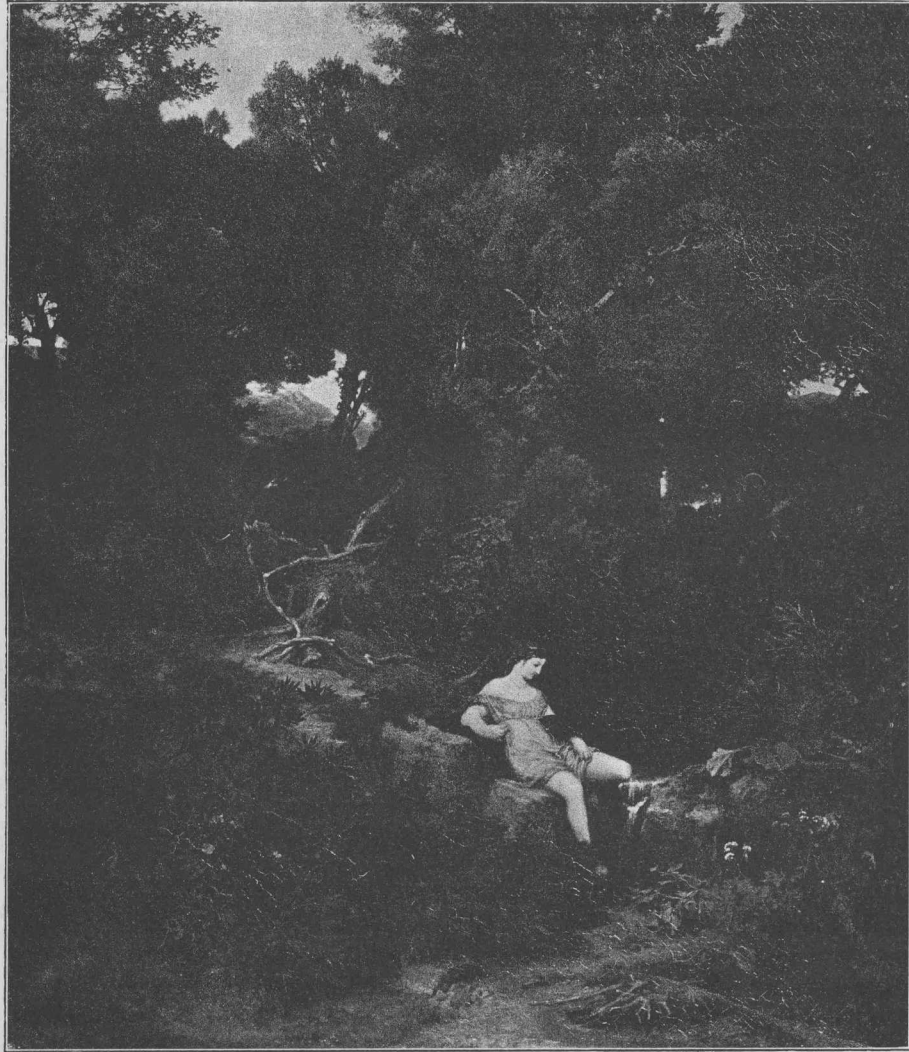
Ein Künstler, dessen Thätigkeit ich von jeher mit grösstem Interesse verfolgt habe, ist Arnold Böcklin. Ich lernte ihn schon 1859 in München kennen und behielt ihn und sein Wirken seitdem beständig im Auge, um die besten seiner Arbeiten mir nicht entgehen zu lassen. Als er später in Rom, dann in seiner Vaterstadt Basel und schliesslich in Florenz seinen Aufenthalt nahm, suchte ich ihn an diesen verschiedenen Orten zu wiederholten Malen auf und wurde durch die immer neuen Entfaltungen seines Talents, man darf wohl sagen seines Genies, überrascht. Wiewohl ich vorhin bemerkt habe, dass dasjenige, was man gewöhnlich Originalität nennt, keineswegs zu den notwendigen Eigenschaften eines bedeutenden Künstlers gehöre, dass sogar auf die grössten unter ihnen dieses Epithet nicht passe, so muss ich doch Böcklin dasselbe beilegen. Nur bei einigen, zumal seiner frühesten Gemälde, gewahrt man eine Anlehnung an ältere Muster; doch wüsste ich nicht, dass ihm, bei den für ihn besonders charakteristischen, irgend ein Vorbild vorgeschwebt haben könnte. Ein ausgezeichnetes Beispiel seiner ersten Manier, als sich seine Eigentümlichkeit noch nicht ganz ausgebildet hatte, ist der Wald, in welchem eine Nymphe an einer Quelle ruht. Hier wird man lebhaft an Poussin erinnert, und dieser grosse Landschaftsmaler möchte nichts Schöneres geschaffen haben. Das Einzige, was man an dem Bilde rügen kann, ist die allzu grosse Tiefe der Farbe, welche nötig macht, dass man dasselbe einer sehr hellen Beleuchtung aussetze, damit alle seine Schönheiten hervortreten. Dieser dichte südliche Wald mit seinem geheimnisvollen Dunkel, seinen bald

hier bald dort durch die Wipfel und Laubkronen einfallenden Lichtern und seinen tief rot leuchtenden Rhododendren, ist wie aus der Phantasie eines Griechen hervorgegangen, wie geschaffen zum Aufenthalte von Dryaden, Faunen und Oreaden, um in seinem ewigen Schatten ihren Reigen zu ziehen. Wenn ich das Gemälde mit Allem vergleiche, was die Gegenwart produziert, so scheint es mir aus einem früheren Jahrhunderte sich in das unsre verirrt zu haben. — Ein heiliger Hieronymus von Tizian in der Brera zu Mailand hat Böcklin wohl zu seinem sich geisselnden Einsiedler Anlass gegeben. Derselbe ist meisterlich ausgeführt, besonders wirkungsvoll der Rabenschwarm in den Zweigen der immergrünen Eiche über dem Anachoreten; man glaubt, die Aeste von dem Fluge der Raubvögel zittern zu sehen, die schon ihre Beute umkreisen. Von erstaunlichem Effekt ist auch der Durchblick durch die Zweige in das Blau des Himmels. — Wenn in diesen beiden frühen Bildern der Künstler noch nicht völlig auf eigenen Füssen steht (was keineswegs zu deren Nachteil gesagt sein soll, denn sie gehören zu seinen besten), so hat er sich von jedem fremden Einfluss freigehalten in seinem panischen Schrecken. Nie wohl ist die Dürre und Oede südlicher Felsenlandschaft in der sengenden Glut der Mittagssonne mit so lebendiger Wahrheit dargestellt worden, wie hier. Das spärliche, mit Staub bedeckte Gesträuch und rankende Gestäude, das über das nackte Felsgestein hinkriecht, scheint förmlich nach einem Tropfen kühlenden Taus zu lechzen; man glaubt das Zirpen der dürstenden Cicaden zu hören. Das ist die Zeit, wo, nach dem Glauben der Alten, Pan seinen Schlummer

hielt. Ein Hirt, der seine Herde durch das Gebirg getrieben hat, sieht einen im Hintergrunde befindlichen Felsblock, welcher in den zitternden Sonnenstrahlen eine phantastische Gestalt anzunehmen scheint, für den Gott an und stürzt entsetzt davon. —

Als ich 1864 Rom besuchte, fand ich Böcklin in einem geräumigen Atelier, das er gemeinsam mit dem bald noch zu nennenden L. von Hagn und Franz Lenbach gemietet hatte, mit der Ausführung einer grossen Landschaft für mich beschäftigt. Diese hatte mich schon in der Skizze entzückt. Es ist eine Villa am Meeresufer, auf welcher eben noch die Strahlen der untergegangenen Sonne liegen. Vor dem Gebäude wiegen sich die Wipfel riesiger Cypressen im Winde, Luft und Himmel sind, wie es beim Wehen des Sirocco zu sein pflegt, mit dichten, grauen Dünsten erfüllt. Als Verkörperung der schwermütigen Stimmung, welche über dem Ganzen ruht, schreitet nach dem Meeresufer zu eine mit schwarzem Schleier verhüllte Gestalt. Das übrigens ganz frei behandelte Motiv ist wohl von dem an der Küste, unfern von Ostia, so melancholisch gelegenen Kastel Fusano entlehnt. Dieses Bild ist von zauberhaftem Reiz und wurde nach seiner Vollendung von Allen, die es sahen, bewundert. Leider hatte der Künstler, der das Experimentiren liebt, das-

selbe mit unsolider Technik gemalt. Als es in München anlangte, bemerkte ich, dass die Farben sich nicht gehörig mit der Leinwand verbunden hatten; es waren, glücklicherweise an Stellen, die leicht ausgebessert werden konnten, ganze Stücke derselben herausgefallen. So bestellte ich, da ich die Vergänglichkeit des einen Exemplars erkannte, das Gemälde noch einmal, und beide hängen nun als Gegenstücke in meiner Galerie. Das zweite hat manche Schönheiten vor dem ersten voraus und zeigt eine sorgfältigere Behandlung des Details, entbehrt aber der wunderbaren Wirkung, welche auf jenem der letzte Sonnenblick hervorbringt. Wie es jedesmal bei Gegenstücken geht, ziehen die Einen dieses, die Andern jenes vor; ich selbst schwanke in meinem Urtheil darüber und neigte mich bald auf die eine, bald auf die andere Seite. Aber kann nicht jedes der beiden Exemplare seine eigenen Vorzüge haben?



Böcklin ist wohl hauptsächlich Landschaftsmaler im höheren Stil und hat dieses Fach am meisten kultivirt. Indessen verdankt man ihm auch einzelne, höchst treffliche Figurenbilder. Das erste derartige, das ich von ihm erhielt, war die 1865 vollendete Klage des Hirten. Der Künstler, der eine ungewöhnliche litterarische Bildung besitzt, hegt eine grosse Vorliebe für die Idyllendichter der Griechen, ebenso für Theokrit und Bion, wie für den Hirtenroman des Longos, und man erkennt die aus ihnen entnommenen Motive in verschiedenen seiner Werke. Nach der »Amaryllis« des Theokrit hat er hier dargestellt, wie der junge Hirt der Nymphe vor der Grotte sein Liebesleid klagt. Die Gestalt des kaum noch dem Knabenalter entwachsenen Lieb-

habers und seine Züge sind von ausserordentlicher Anmut; die im Hintergrunde befindliche Nymphe möchte man anders wünschen; wer aber, ausser Böcklin, hätte den Blumenkranz über der Grotte, die vor ihr niedergelegten Früchte und sonstigen Spenden, so malen können? Das sind nicht Blumen und Früchte von dieser Erde: sie sind in einem Wunderlande der Phantasie erblüht und gereift. Ueber dem Ganzen liegt ein unsagbarer Reiz, wie ihn nur der Genius über ein Bild verbreiten kann. Wer dies nicht empfindet, es dem demonstrieren zu wollen, wäre freilich ver-

geblich. Vor diesem, wie vor so manchem anderen Gemälde ist mir oft klar geworden, wie das Letzte, Wesentliche, worauf der Wert eines Kunstwerkes beruht, doch etwas Geheimnisvolles, Unfassbares ist, was nur gefühlt, geahnt werden kann, aber sich nicht in Worten aussprechen lässt. Darum sind mir auch alle ästhetischen Theorien und Erörterungen, alle Versuche, die Schönheit durch Analyse darthun zu wollen, so verhasst. Wie thöricht wäre es nicht, einen Begriff von dem Liebreize der medizinischen Venus dadurch geben zu wollen, dass man alle Teile ihres Körpers auseinander nimmt und zeigt, dass sie richtig sind! Nichts ist mir daher unerträglicher, als das Gerede Solcher, welche sich uns in den Museen oft als Kommentatoren der Gemälde aufdrängen. In Bezug auf Werke der Dichter denke ich ebenso und stimme völlig mit einer geistvollen Frau überein, die mir einst sagte: wenn ihr etwas den Genuss Shakespeares verleiden könne, so

würden es die Erläuterungen von Gervinus und Anderen bewirken. Hierdurch aber fühle ich mich gemahnt, dass ich auf der Hut sein muss, bei den Bemerkungen über die Bilder meiner Galerie nicht in denselben Fehler zu verfallen.

Das nächste der Werke Böcklins, das ich erwarb, ist von vorzüglich genialer Erfindung. Es stellt eine vom wildesten Sturme durchwühlte, düstere Landschaft vor. In den Wipfeln der Bäume tobt der Orkan, als ob er sie entwurzeln wollte. Vorn erblickt man, am Boden liegend, einen noch blutenden Leichnam, und neben ihm den Mörder, der eben die That vollbracht hat. Vor ihm stehen drei grausenhafte Gestalten, die Furien des Gewissens, die ihn verfolgen werden. Diese drei Weiber, die an die Hexen in Macbeth erinnern können, erregen ein unheimliches Grausen, das sich der Seele mit Gewalt bemeistert, und konnten nur von einer mächtigen Phantasie geschaffen werden; das Karrikaturartige, das namentlich die vorderste hat, vermehrt noch das Entsetzen. Es ist gewiss nicht die Aufgabe der Kunst, Schrecken hervorzurufen, wie eine

Gespensstergeschichte; aber der Schrecken wird hier durch grossartige Auffassung geädelt, und macht auf uns den gewaltigen Eindruck einer tragischen Scene. — Einen finstern Charakter trägt auch die Felsenschlucht, welche nach Goethes Versen: »Das Maultier sucht im Nebel seinen Weg, in Höhlen wohnt der Drachen alte Brut« entworfen ist. Die Lokalität gemahnt an den Gotthardpass, und die

über den Strom führende Brücke an die Teufelsbrücke. Reisende, die eben des Weges dahinziehen, stürzen in wilder Flucht davon, weil gerade ein Drache, ein scheussliches Ungetüm, seinen langen Hals aus der Höhle hervorstreckt und auf sie herabzuschliessen im Begriff ist. Die Ausführung scheint mir meisterhaft bis in die kleinsten Einzelheiten zu sein. Welche wunderbare Wirkung macht der dichte Wasserstaub, der, aus den Wirbeln des schäumenden Flusses hervorgestiegen, wie eine Wolke in der Höhe der Schlucht schwebt!

Freundlicheres Gepräge haben einige andere Gemälde Böcklins. Auf einem kleinen von idyllischem Anstrich sitzt eine Hirtin am Rande eines waldigen Hügels und blickt sinnend in das Weite. — Von einem zweiten lässt sich, wie von manchen Bildern Giorgiones, eigentlich nicht sagen, was es vorstelle. Es genügt, dass es einen poetischen Eindruck macht, uns wie eine Landschaft erscheint, die wir in einem schönen Traume gesehen. Lustige Gruppen, sich an Musik ergötzend, ruhen im Grase. Man erblickt Engelchen oder Amoretten, die auf der Wiese spielen, und weiterhin einen Pavillon, auch einige Männer in orientalischer Tracht. Ueber die Farbe dieses kleinen Juwels, die äusserst reizvoll ist, habe ich oft hören

müssen, sie sei übertrieben, unnatürlich; aber sie passt vollkommen zu dem märchenhaften Charakter des Ganzen. Böcklin hat in dieser Hinsicht noch viel Stärkeres, und bisweilen wohl auch allzuviel gewagt, z. B. in seinen, in der Nationalgalerie zu Berlin befindlichen »Elysäischen Feldern«; aber Denen, welche deshalb unbarmherzig über ihn herfallen, muss man doch entgegenhalten, dass er auch hier, selbst in seiner Verirrung, als Kolorist eine Genialität gezeigt hat, um die ihn viele andere Maler beneiden könnten. Auch will ich noch hervorheben, wie man in südlichen Gegenden, in denen Böcklin so heimisch ist, oft Beleuchtungen und Färbungen von so überschwänglichem Glanze gewahrt, dass kein Pinsel sie wiederzugeben vermag, und dass, wenn er es vermöchte, jene Farbeneffekte für unnatürlich gelten würden.

Man kann wohl nicht leugnen, dass Böcklin nicht immer gleich glücklich in seinen Gemälden gewesen ist, und dass er besonders deshalb noch nicht den verdienten hohen Ruhm erlangt hat, weil gerade seine minder gelungenen Bilder durch ihre Aufnahme in Museen am bekanntesten geworden sind. Hierher

möchte ich besonders die im Museum von Basel befindliche »Jagd der Diana«, sowie die »Pietà« und die eben dort gemalten mythologischen Fresken rechnen. Auch ich kam in Gefahr, den Künstler in einer für ihn selbst nachteiligen Weise bei mir vertreten zu sehen. Ich hatte nach einer schönen Farbenskizze eine Quelle des Frühlings bei ihm bestellt, eine lenzgrüne Landschaft, in welcher



eine Nymphe die Quelle ausgiesst und ein paar Faune sich an dem sprudelnden Wasser berauschen. Dieses Werk schien mir, wie ich dem trefflichen Meister nicht verhehlte, in der Ausführung so sehr missraten, dass ich es in seinem eigenen Interesse nicht aufzuhängen wagte, in welchem Entschlusse mich seine Freunde und Bewunderer bestärkten. Er bewährte sich als echter Künstler, indem er mir mein unumwundenes ausgesprochenes Urteil nicht verübelte, vielmehr es bald selbst als richtig erkannte und ein anderes Gemälde, statt des verunglückten, für mich begann. Dies war der Gang nach Emaus, eine Landschaft, die sich seinen besten anreihet, aber ihn vielleicht minder als andere in seiner Besonderheit zeigt, indem sie, und durchaus nicht zu ihrem Nachteil, an Poussin erinnert. Es ruht über ihr, wie über so manchen des grossen Franzosen, der volle Zauber italienischer Gebirgsgegenden, der wundervollen Thäler und Höhen der Sabiner- und Latinerberge, in denen unser Künstler durch seinen langen Aufenthalt in Rom so viel geweilt hat. Eine höchst seltene, nur dem eminenten Talente verliehene Gabe besitzt er darin, dass er die Eindrücke der verschiedensten, oft vor vielen Jahren gesehenen Gegenden lebendig genug in seiner Phantasie bewahrt hat, um sie allein aus der Erinnerung

zu reproduzieren. Wie wenige Landschaftsmaler können hierin mit ihm wetteifern, und wie wenige vermögen aus ihren, ängstlich nach der Wirklichkeit aufgenommenen Skizzen ein so getreues Bild der Natur in ihren wesentlichen Zügen herzustellen? Und nur auf diese wesentlichen Züge, auf die Seele und Physiognomie des Ganzen, nicht auf die zufälligen Einzelheiten kommt es an.

Ein heiliger Hain gemahnt an die zuerst von mir genannte Waldlandschaft, von welcher er, der Entstehung nach, durch viele Jahre getrennt ist. Der Maler hat hier einen von Einhörnern bewachten Zauberwald der Armida dargestellt und in dem undurchdringlichen Dunkel der dicht verschlungenen Wipfel scheinen wunderbare Geheimnisse sich zu bergen. Als ich einmal bei Böcklin eintrat und ihn bei diesem Bilde beschäftigt fand, fuhr er wie aus einem tiefen Traume auf und sagte mir, er habe schon seit frühem Morgen an dem Wald gemalt und sich alle die Herrlichkeiten vorgestellt, die darin verborgen seien. Das zeigt den echten Künstler, und nur Demjenigen, der mit solcher Hingebung, mit solchem Versunkensein in seine Arbeit schafft, gelingen so zauberische Wirkungen, wie unserem Böcklin in fast jedem seiner Gemälde.

Die altrömische Weinschenke ist einzig in ihrer Weise, so eigenartig in Erfindung und Behandlung, dass ich keinen Maler der alten und neuen Zeit kenne, aus dessen Phantasie etwas Aehnliches hätte hervorgehen, und dessen Pinsel es hätte ausführen können. Ich halte es sogar für unmöglich, dies Bild zu kopiren. Das Motiv ist aus der Gegend vor der Porta del popolo zu Rom genommen; doch wir werden um zwei Jahrtausende zurückgeführt, und die nun wenig reizende Lokalität steht in ihrer alten Gestalt, mit Weingärten überdeckt, und vom Jubel des Bacchusfestes, von frohen Gruppen zum Teil trunkener Menschen belebt, vor uns. Man kann das Werk stundenlang betrachten und findet immer neue Schönheiten daran zu bewundern.

Schwermutvolle Stimmung waltet in der düstern Herbstlandschaft, durch die der Tod hinreitet. Es ist Spätherbst. Die letzten welken Blätter, gelb und rot, hängen an den Bäumen und schauern hernieder, wie der Tod auf seinem schwarzen Rosse daherzieht; eine halbzerfallene Ruine scheint bei seinem Nahen noch tiefer in Trümmer zu sinken; wir meinen, das Knistern in dem zerbröckelnden Gestein zu hören. — Ebenso heiter, wie das frühere Gemälde finster und melancholisch, ist die italienische Villa im Frühling. Wohl selten wurde der Reiz eines grünenden, blütenübersäten Abhangs, der duftige Schatten einer Cypressenallee so dargestellt, wie hier. Aus dieser Landschaft, welche in die ganze Reinheit des südlichen Himmels getaucht ist, wehen uns alle Wonnen Italiens an.

Das letzte Bild, das Böcklin für mich malte, möchte auch sein grossartigstes sein: ein Triton, in der Mitte des sturmgepeitschten Oceans auf einer Felsklippe sitzend, stösst in sein Muschelhorn, um die anderen Meerbewohner heranzurufen. Neben ihm ruht eine Nereide rückwärts auf dem Felsgestein und liebkost eine mächtige Schlange, die wahrscheinlich ihre Gespielin auf dem Meeresgrunde ist. Es herrscht ein wilder Jubel in dieser Scene; man glaubt, das Sausen und Wehen des Naturgeistes, das Jauchzen der Elementargeister im Kampfe der entfesselten Mächte des Meeres und der Lüfte zu vernehmen. Leute, welche blind für echte Schönheit, unempfänglich für Alles sind, worauf die wahre Bedeutung eines Kunstwerkes ruht, suchen sich oft eine Kennermiene zu geben, wenn sie den Arm der Nereide für verzeichnet erklären. Es ist fast unglücklich, wie Unwissenheit und Unbildung sich beim Besuche von Gemädegalerien, sowie überhaupt im Gebiete des Schönen breit machen. Ich habe darin das Aergste erlebt und will, dessen zum Beleg, zunächst einen Fall erzählen, der mir unlängst in Rom vorkam. Ich hatte dort am Vormittage zwei deutsche Damen im Vatikan getroffen, welche laut die abgeschmacktesten Aeusserungen über die Statuen mit so weiser Miene machten, als ob sie die tiefsten

Kunstkenntnisse besässen; sie waren von zwei Herren begleitet, die ihre thörichten Auslassungen wie Orakelsprüche zu verehren schienen. Am Abend führte mich der Zufall in die Nähe derselben beiden Damen, und ich hörte die Eine sagen: »Welch ein Unsinn, eine Marmorbüste als das Bild des Homer zu bezeichnen; ein Jeder weiss ja, dass Homer nie gelebt hat.« Hierauf antwortete die Andere laut: »Aber liebe Luise, wie kannst du nur das sagen? — Homer hat ja so hübsche Sachen geschrieben! wie magst du da behaupten, dass er nie gelebt hat?« Diese beiden Damen können als Typen von neun Zehnteilen Derjenigen gelten, deren Geschmack und Urteilkraft heute für das Schicksal neuer Erscheinungen in Kunst und Litteratur massgebend ist; nur so lässt sich erklären, wie die mittelmässigsten und schlechtesten Produkte auf beiden Gebieten meistens mit grossem Beifall aufgenommen werden, gute dagegen keine Beachtung finden. — Von Vorgängen, wie dem obigen, bin ich fast jedesmal Zeuge, wenn ich in meine Galerie, während der Stunden, wo sie dem Besuche geöffnet ist, trete. In der Mitte des einen Ganges steht ein Tisch, für welchen der im Hause des Michel Angelo zu Florenz befindliche als Muster gedient hat. Auf der Platte dieses Tisches ist die Decke der sistinischen Kapelle sehr deutlich abgebildet. Man sollte denken, Jeder, der nicht völlig fremd auf dem Gebiete der Kunst ist, müsse doch einmal wenigstens einen Kupferstich oder eine Photographie dieser vielleicht grössten malerischen Schöpfung aller Zeiten gesehen haben. Nun finde ich aber sehr oft anscheinend gebildete Leute, die sich vor diesem Tische den Kopf darüber zerbrechen, was wohl die Figuren darauf bedeuten möchten. Die meisten glauben, die Bilder stellten ein Märchen, etwa wie Schwinds »sieben Raben« vor, und eben die nämlichen Kenner wissen dann an jedem Gemälde dies und das zu tadeln. Mit der Beurteilung eines Bildes, das den Künstler Jahre des angestrengtesten Fleisses gekostet hat, sind sie in wenigen Sekunden fertig. Der Eine findet ein Bein zu lang, der Andere findet es zu kurz; dem Ersten erscheint ein Gesicht zu klein, der Zweite meint, es sei zu gross. Mehrentheils sind solche Bemerkungen völlig aus der Luft gegriffen und zeugen nur von der Unwissenheit Derer, die sie aussprechen. Aber wäre auch einmal ein solcher Tadel berechtigt, und eine Verzeichnung wirklich vorhanden, so kann doch nur eine gänzliche Unerfahrenheit wännen, ein Bild sei wertlos, weil irgendwo auf demselben die Zeichnung mangelhaft ist. Bilder der grössten Meister sind oft von einzelnen Gebrechen nicht frei; auch bei Rafael hat man dergleichen nachgewiesen. Dann aber nennt man sie »gelehrte« Fehler. Es ist wahr: mit Rücksicht auf das Ganze eines Bildes kann bisweilen ein Teil desselben nicht genau so dargestellt werden, wie es der Wirklichkeit entspricht; und dann sind Maler, welche gerade für die grössten Meister der Zeichnung gelten, absichtlich und höhern Zwecken zu Liebe, von der sogenannten Richtigkeit abgewichen. Diese Fälle indes gehören zu den selteneren; viel häufiger kommen unwillkürliche Inkorrektheiten vor. Akademische Künstler, die keine Phantasie haben und immer nach Modellen arbeiten, lassen sich deren vielleicht am wenigsten zu Schulden kommen, und wenn das Nichtvorhandensein von Zeichnungsfehlern das wichtigste wäre, würden Gemälde des Dominichino, der Caracci denen der grossen Venezianer vorzuziehen sein. Nun aber stehen diese göttlichen Werke, trotz der nicht selten vorhandenen Mängel in den Umrissen, nach dem jetzt glücklicher Weise allgemein gewordenen Urteil, himmelhoch über jenen, meist kalten und seelenlosen Produkten, die mehr der Fleiss und die Anstrengung, als die Begeisterung erschaffen hat. Es hindert uns nicht an der Bewunderung von Palmas herrlicher »Heiliger Familie mit dem Johannes« in Dresden, dass ein Arm der Madonna zu kurz ist; wir halten die Venus des Tizian in der Tribüne von Florenz für eines der schönsten Bilder der Welt, trotz der Unrichtigkeit der Perspektive auf die im Hintergrunde befindliche Dienerin.

Ob hier die Fehler absichtlich oder unwillkürlich begangen sind, wird schwer zu entscheiden sein, aber gewiss ist, dass sie dem hohen Werte der Gemälde keinen Abbruch thun. Ebenso verhält es sich mit dem Arm von Böcklins Nymphe, welcher die Schlange umschlingt; mag er auch verzeichnet sein — sicher bringt er keine störende Wirkung hervor und konnte wohl, nach der gewählten Situation, nicht länger ausfallen. Bei diesem, wie bei jedem andern Werke, kommt es lediglich in Frage, ob es überwiegende Vorzüge besitzt, oder nicht. Hiernach bestimmt sich sein Wert. Dass es daneben auch seine Gebrechen haben wird, kann von vornherein, im Hinblick auf die Unvollkommenheit alles menschlichen Schaffens, als gewiss angenommen werden.

Böcklin, der schon so viel Herrliches hervorgebracht, steht

in der Blüte seiner Kraft, und sicher lässt sich von ihm noch viel Vortreffliches erwarten. Wären meine Räumlichkeiten nicht völlig angefüllt, so würde ich, da Genelli, Schwind und Feuerbach heimgegangen sind, meine Sammlung noch vor allem mit seinen Bildern vermehren; denn diejenigen, die ich bereits von ihm besitze, sind mir eine unerschöpfliche Quelle immer neuen Genusses. Aber so hoch ich die Werke dieses Meisters stelle, so ablehnend verhalte ich mich gegen die Imitationen derselben, denen man jetzt nicht selten begegnet. Böcklins hohe Originalität bekundet sich eben auch darin, dass er sich nicht nachahmen lässt und dass alle nach dieser Richtung hin gemachten Versuche nur ein mitleidiges Lächeln hervorrufen, dagegen seine Vortrefflichkeit in ein desto helleres Licht stellen.

VII.

Früh lernte ich den trefflichen C. von Piloty kennen, der von damals bis vor kurzem, in inniger Liebe für die Kunst, und in unermüdeter Sorgfalt für die Ausbildung und das Wohl junger Künstler thätig, an der bayerischen Akademie als deren Direktor wirkte. Er malte ein höchst glänzendes, lebensgrosses Porträt von mir, das auf der Ausstellung vom Jahre 1863 allgemeine Bewunderung erregte und sich jetzt im Besitze meines Bruders befindet. Grosses Aufsehen hatte schon, als ich in München eintraf, Pilotys Bild »Wallenstein und Senie gemacht, welches eine Zierde der neuen Pinakothek bildet, und an dieses reihten sich bald andere, überall mit hoher Anerkennung aufgenommene Gemälde. Meine Galerie durfte nicht ohne ein Werk von seiner Hand bleiben; und trotz seiner Ueberhäufung mit Arbeiten erbot er sich auf meinen Wunsch, ein grösseres Bild eigens für mich zu malen. Ich wählte eine früher von ihm entworfene Skizze, an der ich lebhaftes Gefallen fand. Das Gemälde, das er hiernach mit virtuoser Meisterschaft vollendete, stellt Columbus auf dem Schiffe vor, wie er die Küste der neuen Welt erblickt. Der Moment ist glücklich erfasst; in dem ernst bewegten Antlitz des Columbus spiegelt sich, was in seiner Seele vorgeht. Nach langen Jahren der Mühsal und des Ringens hat er nun das Ziel erreicht, das ihm schon seit seiner Jugend in jeder Stunde vorgeschwebt; was als Traum, als eitles Hirngespinnst von aller Welt verlacht wurde, wird Wahrheit. Vor ihm steigt die längst versunken geglaubte Atlantis auf; Wunder werden nun in die Wirklichkeit treten, grösser als Marco Polo sie in Indien erblickt. Himmelhohe Berge, vor denen die Alpen wie Hügel versinken, werden im Morgenrote eines neuen Welttags vor ihm strahlen, und immergrüne Thäler sich vor ihm aufthun, deren Frieden seit der ersten Erdenfrühe nicht gestört worden ist. An Riesenströmen und donnernden Wasserstürzen, im Urwalddickicht und unter dem Schatten mächtiger Palmen wird er dort der sorgengequälten Menschheit ein Asyl bereiten, wohin sie aus den Stürmen der in Trümmer sinkenden alten Welt flüchten kann.

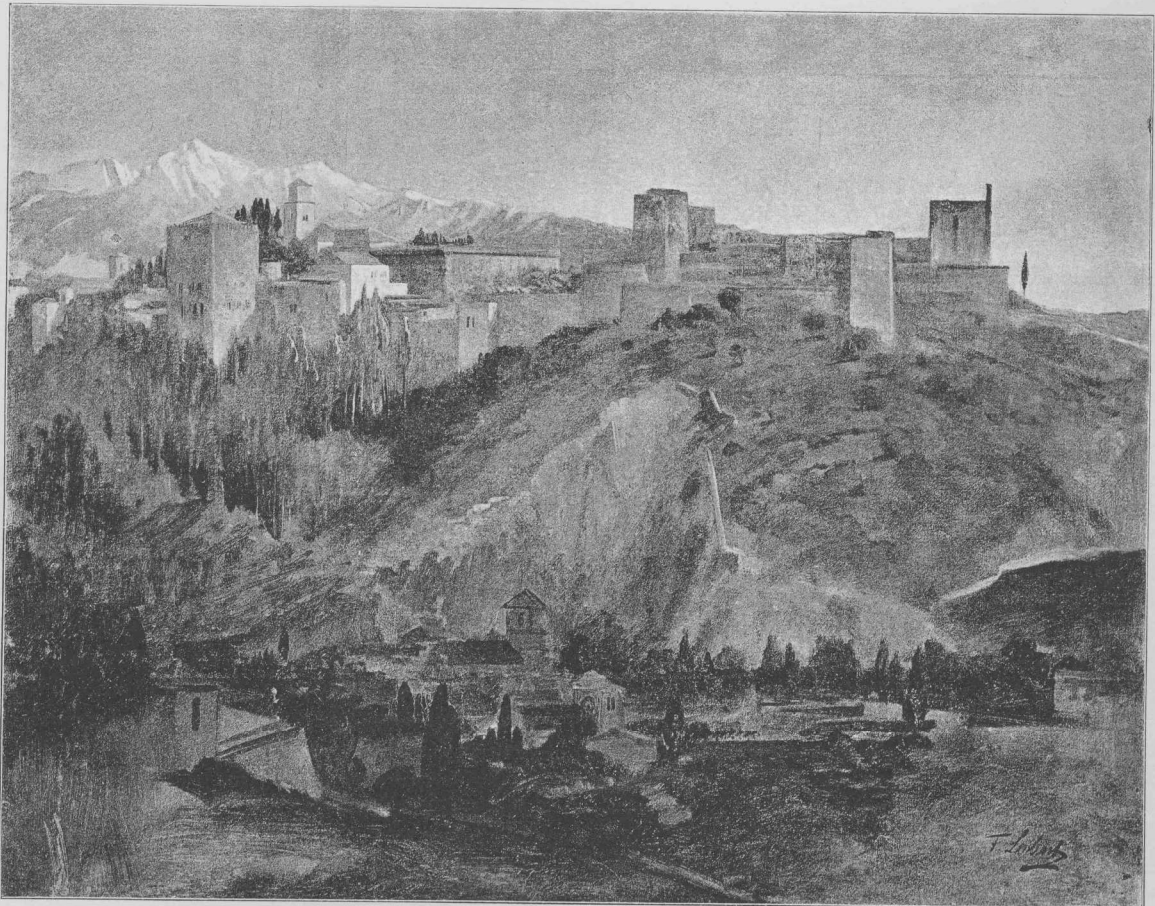
Die überlebensgrosse Gestalt des Columbus ist von würdiger majestätischer Haltung. Der Nachthimmel mit dem Bilde des Orion, und die doppelte Beleuchtung durch den Lampenschein und das Sternenlicht, macht einen in hohem Grade überraschenden Effekt. Man hat mir vorgeworfen, ich sei ein Feind des Realismus; ich bin aber vielmehr ein Feind der Willkürlichkeit, mit welcher dergleichen Stichworte gebraucht werden. Für einen leeren, gedankenlosen Realismus freilich habe ich ebenso-

wenig Sympathie, wie für einen hohlen, verblasenen Idealismus; wenn aber der Realismus sich in den Dienst höherer Ideen be gibt, wenn er echt künstlerische Zwecke verfolgt, wie in dem Bilde Pilotys, so weiss ich ihn hochzuschätzen.

Noch sehr jung und fast gar nicht bekannt war vor zwanzig Jahren der jetzt als grösster Porträtmaler Deutschlands berühmte Franz von Lenbach. Ich sah zuerst eine unübertreffliche Kopie, die er nach einem Bilde des Rubens in der Münchener Pinakothek gefertigt hatte, und machte ihm, in Folge hiervon, den Vorschlag, nach Italien zu gehen und verschiedene Gemälde für mich zu kopiren, für die ich seit langer Zeit eine besondere Vorliebe hegte. Von der überaus erfolgreichen Thätigkeit dieses Künstlers in der Nachbildung vorzüglicher Meisterwerke der alten Kunst kann ich erst später sprechen, wenn von den Kopien die Rede sein wird, die zu den grössten Schätzen meiner Sammlung gehören. Andere Originalbilder Lenbachs, als Porträts, sind in äusserst geringer Zahl vorhanden; doch war ich so glücklich, mehrere derselben an mich zu bringen. Der Hirtenknabe ist eines der frühesten, die er überhaupt gemalt hat; und da es in seiner Art meisterhaft genannt werden muss, erregt es Erstaunen, wenn man denkt, dass es die Arbeit eines Anfängers ist. Die Richtung, welche er später einschlug, als er sich in begeisterter Anschauung der alten Kunst gebildet, erkennt man darin noch nicht. Es ist in realistischer Weise behandelt, und der oberflächliche Beschauer wird besonders die naturgetreue Wiedergabe der Wirklichkeit bewundern. Doch die erste nähere Betrachtung ergibt sogleich, dass der Jüngling, der dies in seiner Art einzige Bild schuf, schon damals weit über den gewöhnlichen Realismus hinaus war. Wie ist das Leben und Weben der Natur an einem glühenden Sommertage, das Wimmeln und Sich-Bewegen in Gräsern und Kräutern hier aufgefasst; wie das Tote und Seelenlose hier lebendig gemacht und vergeistigt! Wir glauben den sengenden Brand, die blendende Glut der Sonne zu sehen und zu fühlen, möchten uns mit dem Knaben, der sich in göttlicher Faulheit dahinstreckt, von den Mittagstrahlen durchwärmen lassen! Kaum hat Murillo Schöneres in dieser Art hervorgebracht. — Ein weibliches Porträt (Fräulein Schubart, die spätere Gattin des Dichters Paul Heyse vorstellend), zeigt Lenbach schon auf einer ganz andern Bahn, auf welcher er dann mit so überraschendem Erfolge weitergewandelt ist. Hier erkennt man in jedem Pinselstriche das Studium der grossen Meister dieses Fachs; aber es ist keine Nachahmung, sondern eine selbstschöpferische Kunst, die sich an den Mustern

der alten Zeit gebildet hat. Der Künstler hat kein bestimmtes Vorbild vor Augen gehabt; seine Lieblinge waren vor allen: Tizian, der grösste Porträtmaler, den die Welt gesehen, Tintoretto, Rubens, Van Dyk, Rembrandt und Velasquez; dann auch Reynolds und Gainsborough, die beiden trefflichen Engländer, die sich würdig an jene hohen Meister anreihen. — Wie er sich von ihrem edlen Geiste hat durchdringen lassen, zeigt besonders sein Selbstporträt, das 1867 auf der Pariser Ausstellung Aufsehen erregte. Man kann ein gutes Bildnis daran erproben, ob es auch ohne Rücksicht auf die dargestellte Person Interesse hervorruft; wenn es den Charakter, das innere Wesen eines Menschen, nicht bloss dessen äussere Physiognomie wiedergibt, so wird es nach Jahrhunderten ebenso interessiren, wie heute. Nur dann ist es ein ächtes Kunstwerk, und auf diesen Namen haben Lenbachs Bildnisse vollgültigen Anspruch. An

gleitete, zu demselben Zweck, der damals erst zwanzigjährige, sehr begabte Ernst von Liphart, Sohn meines langjährigen Freundes, des berühmten Kunstkenners. Im April 1868 brach ich dann selbst nach Spanien, dem Lande meiner besondern Vorliebe, auf, um mit den beiden Malern einen Ausflug nach Andalusien zu machen. Ich verweilte zunächst einige Wochen in Madrid, in den Kunstschatzen des einzigen Museums schwelgend, und meine vielen litterarischen Freunde aufsuchend. Sodann reisten wir nach Cordova ab. Hier, wie in ganz Andalusien, konnte uns für die Denkmale der maurischen Herrschaft in welchen, nebst den unvergleichlichen Naturschönheiten, die Hauptanziehungskraft dieses paradiesischen Landstriches besteht, mein eigenes Werk über »Die Kunst und Poesie der Araber in Spanien und Sicilien« als Führer dienen. Mich veranlasste zu dieser Reise zugleich der Wunsch, durch wiederholte eigene



seinem Selbstporträt ist oft getadelt worden, es habe das Aussehen eines alten Bildes; man glaube, es stelle einen schon vor Jahrhunderten Gestorbenen vor, und infolge seiner allzu tiefen Farbe werde es mit der Zeit bis zur völligen Unkenntlichkeit nachdunkeln. Das letztere ist mir nicht wahrscheinlich; denn in den vielen Jahren, seit ich das Bild besitze, hat es sich nicht verändert. Aber auch der Vorwurf, der in der ersten Bemerkung enthalten sein soll, scheint mir unbegründet; wie es glorreich für einen Dichter wäre, ein Drama geschrieben zu haben, das für ein Werk Shakespeares gelten könnte, so gereicht es auch nur zu Lenbachs Ruhm, wenn Kunstfreunde sagen, sein Bild könne von Rembrandt gemalt sein.

Einen ganz eigenen Schmuck, wie ihn keine andere besitzt, habe ich meiner Galerie durch zwei Landschaften und ein Genrebild dieses Künstlers verliehen. Sie sind auf folgende Art entstanden. Lenbach hatte sich im Spätsommer 1867 auf meinen Wunsch nach Madrid begeben, um einige der herrlichsten Bilder des dortigen Museums für mich zu kopiren. Ihn be-

Besichtigung der Reste arabischer Kunst die Irrtümer, die sich in mein Buch eingeschlichen haben konnten, für eine neue Auflage zu berichtigen. Auch Lenbach und Liphart hatten durch Lektüre meines Werkes lebhaftes Interesse für das hochgebildete Volk gewonnen, das bis auf heute so glänzende Zeugnisse seiner Kultur auf spanischem Boden hinterlassen hat. In Cordova verbrachten wir halbe Tage in der grandiosen Moschee, dem vielleicht merkwürdigsten Bauwerke der Welt, um sie uns in allen ihren Teilen einzuprägen. Die Moschee von Damaskus, von welcher Viele eine übertriebene Vorstellung haben und die ich seitdem zweimal besucht, kann gar nicht mit ihr in Vergleich kommen; dieselbe ist in ihrer jetzigen Gestalt auch ein viel jüngerer Bau, da der ältere durch Timur verwüstet und niedergebrannt worden ist. Wir forschten, aber fruchtlos, auf einer öden, mit Steingeröll und Gestrüppe überdeckten Felsplatte am Guadalquivir nach sicheren, noch an ihrer Architektur erkennbaren Resten des Chalifenpalastes, der dort gestanden. Gibt sich die Hinfälligkeit und Wandelbarkeit alles Irdischen

noch irgendwo eindringlicher kund, als an dieser Stätte? Da wo einst die muhamedanischen Herrscher in höchster Machtfülle gethronet, erhob sich später die Zwingburg des abscheulichen Gerichtshofes, der jeden Bekenner des Islam mit Folter und Holzstoss bedrohte. Nun sind Chalifenschloss und Inquisitionspalast in denselben Schutt zusammengesunken, so dass die Steine des einen sich nicht von denen des anderen unterscheiden lassen.

In San Francisco de la Arrizafa, unfern der Stadt, überraschte uns der üppige verwilderte Garten eines dortigen kleinen Meierhofes, der in aller Pracht südlicher Vegetation prangte; wir glaubten in ihm die Reste der berühmten Gartenanlagen zu erkennen, mit denen Abdurrahman I. sein Lustschloss (Ruzafa) umgeben, und in welchen er das erste Exemplar der bis dahin in Spanien unbekanntem Palme gepflanzt hatte. Der für mich wichtigste Ausflug, den wir von Cordova aus machten, galt dem Kloster San Geronimo; hier sollten vor nicht lange Trümmer des feenhaften Lustschlosses Azzahra entdeckt worden sein, das Abdurrahman III. seiner Geliebten errichtete und mit überschweblicher Pracht ausstattete, derart dass es als Wunderwerk von Reisenden aller Länder besucht wurde. Ich hatte schon in Madrid erfahren, es sei, bald nach jener Entdeckung, eine Gesellschaft zusammengetreten, um an dieser Stelle Ausgrabungen im grossen Massstabe zu machen; doch sei wegen der politischen Unruhen, die alsbald ausgebrochen, der Plan nicht weiter verfolgt worden. — Wir gelangten mit einem Führer, der die Lokalität genau kannte, zu dem Hügelabhänge, an welchem man einige, nun in das Museum nach Cordova gebrachte Ueberreste maurischer Architektur und Kunst entdeckt hatte, und den ich auch ganz mit den von arabischen Geschichtsschreibern gelieferten Angaben über die Lage des alten Lustschlosses in Uebereinstimmung fand. Aber wir gewahrten, trotz des eifrigsten Suchens, nichts als Steingebröckel, das kein charakteristisches Merkmal maurischer Kunst mehr an sich trug. Gerne hätte ich noch länger auf dem Platze gewelt; indes mahnte uns der Führer zu schleunigem Rückzuge, weil einige in der Nähe weidende Stiere von der besonders wilden andalusischen Race drohend gegen uns heranschritten. Wie ist es doch möglich, dass in unserer Zeit, wo Ninive, Troja, Ephesus und Mykene wieder aus ihren tausendjährigen Gräbern emporsteigen, sich keine Unternehmungslust regt, um das Zauberschloss der Ommajaden wieder an das Tageslicht zu fördern? Ueber die Lage scheint mir kein Zweifel zu sein. Wir glaubten an jenem Hügelhänge, beim Kloster San Geronimo, noch die drei Terrassen zu erkennen, über welche sich der Palast, oder vielmehr das Gewimmel von Palästen, mit seinen grossartigen Gärten hinbreitete.

Auch in Sevilla folgten wir den Spuren der Araber, weilten viel in dem glänzend restaurirten Alcazar, wurden nicht satt, die märchenhaft schöne Giralda zu betrachten, durchforschten alle Kirchen, von denen zu vermuten war, dass sie einst Moscheen gewesen, und liessen uns von einem kundigen Sevillaner auch in Privathäuser führen, die durch ihre Architektur kundgaben, dass sie noch aus der Zeit der Araber stammten. Die prachtvolle Kathedrale, wohl die imposanteste aller Kirchen germanischen Stils, lockte uns täglich in ihre erhabenen Hallen und fesselte uns zugleich durch die Gemälde des Murillo, den wir auch im Museum der Stadt und in dem Hospitale de la Caridad bewunderten. Einem Stiergefecht, das gerade stattfand, wohnten wir nicht bei; denn obgleich dasselbe in dem dortigen Cirkus, dem grössten von Spanien, und durch die andalusische Nationaltracht, die man bei solchen Gelegenheiten noch in ihrem alten Glanze sieht, einen malerischen Anblick geboten haben würde, verabscheuten wir doch diese Metzgerschauspiele zu sehr, als dass wir, nach früherem Besuche eines einzigen, einem zweiten hätten zuschauen mögen.

Von Gibraltar ward ein Ausflug an die afrikanische Küste, nach Tanger, gemacht, das den beiden Malern durch die Trachten

und Physiognomien der Bewohner überaus interessant war; sie nahmen einige Skizzen von Land und Leuten auf und wünschten sehr, zu diesem Zweck noch länger zu bleiben; allein ich konnte mich nicht zu langem Aufenthalte in dieser unwirthbaren und noch halb barbarischen Stadt entschliessen, um so weniger, als ich schon früher dort gewesen war und beträchtliche Excursionen in das Innere des Landes unternommen hatte, die nur unter starker Eskorte gewagt werden konnten. Lenbach versichert noch jetzt, dass ihn Tanger durch seine ganze fremdartige Erscheinung und die wilde Originalität seiner Bewohner mehr angezogen habe, als das freilich in anderer Hinsicht unendlich merkwürdige Kairo, das er seitdem gesehen hat. Ich begreife dies wohl, aber nur in einer Hinsicht; selbst in Oberägypten und Nubien habe ich nirgends so sehr den Eindruck von der Barbarei eines Volkes empfangen, wie an den von mir berührten Oertlichkeiten des Kaisertums Marokko; Tanger, als Hafenplatz, ist noch die civilisirteste derselben. Aber, wie wird man sich, wenn man auch nur einige Tage in dieser Stadt gewelt hat, der Vorzüge Europas bewusst! —*) Unser nächstes Ziel, und das Hauptziel der ganzen Reise, war das wundervolle Granada, das ich nun zum fünften Male besuchte, und wo ich früher zwei ganze Sommer verlebt hatte. Ich glaubte es nie so herrlich erblickt zu haben, und in vollem Masse bestätigte sich mir die schon früher gewonnene Ueberzeugung, es sei der schönste von allen Punkten der Erde, die ich auf meinen vielen Reisen gesehen. Eben war die Wonnezeit des Jahres angebrochen, welche hier wegen der hohen Lage und der Nähe des Schneegebirges später beginnt, als in den niedern Gegenden; die Vega, wie die von den Schlössern der Maurenkönige gekrönten Höhen, prangten im frischesten Grün des Frühlings; überall unter den üppigen Laubbögen blinkten und murrnelten die silbernen Wellen der vom schmelzenden Schnee der Sierra Nevada geschwollenen Bäche. Die Granatbäume, die nirgends in gleicher Pracht gedeihen, hatten sich mit dem glühenden Rot ihrer Blüten geschmückt, und in allen Wipfeln erscholl der schmetternde Gesang der Nachtigallen. Mir war, als sei ich in meine Heimat zurückgekehrt. Hier grüsste mich jeder Platz wie ein alter Bekannter, und ich ruhte nicht, bis ich sie alle meinen Begleitern gezeigt hatte. Wir liessen bald von der unvergleichlichen Alameda am Genil aus die Blicke auf die noch tief in ihrem Schneemantel gehüllten Gipfel der Sierra gleiten, bald durchschweiften wir die romantische Schlucht des Darro, auf welche die roten Türme und Zinnen der Alhambra durch dichtes Laubgrün herabschauten; vor allem aber luden uns die Säle und Hallen der letzteren ein, täglich viele Stunden in ihnen zu verträumen. Indes auch die anderen Ueberbleibsel arabischer Baukunst, den Garten der Königin jenseits des Genil, das sogenannte Cuarto-Real, mit dem undurchdringlichen Schatten seiner Laubgänge, den freilich nur noch mit Schutthaufen überdeckten Hügel Dinadamar besichtigten wir, um abends in den Gärten des Generalife, unter den riesigen

*) Nachdem ich Tanger im vergangenen Februar des Jahres 1884 von neuem besucht, habe ich wesentlich andere Eindrücke von dort heimgebracht. Der marokkanische Hafenplatz hat sich sehr zu seinem Vorteil verändert. Die Schwärme zudringlichen Gesindels, welche früher daselbst dem Reisenden auf Schritt und Tritt lästig fielen und in fast drohender Weise ein Almosen heischten, sind verschwunden. Es herrscht vollkommene Sicherheit bei Tage wie bei Nacht, und man kann die fremdartigen Scenen orientalischen Volkslebens, welche der Ort bietet, behaglich geniessen, ohne sich in seiner Eigenschaft als Europäer von Aufdringlichen oder Feindseligen verfolgt zu sehen. Als ich eines Morgens aus dem Hôtel Central, welches den besten Gasthöfen der Schweiz kaum nachsteht, auf den weiten Marktplatz trat, fand ich denselben und die umliegenden Lokalitäten mit einer Karawane von mehr als hundert Kameelen überdeckt, welche in der Nacht aus Fez angelangt waren. Eben dort traf ich täglich einen Rawi oder Märchenerzähler, um welchen sich stets Scharen der Eingeborenen drängten. Die höchst fruchtbaren Umgebungen von Tanger bieten reizende Spaziergänge; aber bei dem im Texte erwähnten früheren Aufenthalte hatten wir dieselben wegen andauernder Regengüsse nicht besuchen können, und diese Ungunst des Himmels trug wohl viel dazu bei, dass mir damals Tanger in einem unvorteilhaften Lichte erschien.

Cypressen ruhend, den Sonnenuntergang zu geniessen. Wer kann sich je eines solchen Anblicks ersättigen? Meine beiden Begleiter waren so berauscht von der Herrlichkeit Granadas, dass sie in den ersten Tagen ganz ihre Kunst vergassen und nur in dem Genusse schwelgten, welchen die zauberische Natur bot. Dann aber fühlten sie das Bedürfnis, einigen der empfangenen Eindrücke Dauer zu verleihen und die dazu besonders geeigneten Ansichten in Umrissen und Farbe festzuhalten. Lenbach hatte nie zuvor eine Landschaft gemalt und hat es auch später nie wieder gethan; aber er wollte doch versuchen, in wie weit er es vermöge. Zu diesem Behufe begaben wir uns jeden Morgen in der Frühe, bevor die Sonnenstrahlen noch zu lästig wurden, auf den Turm der Infantinnen, eine der arabischen Warten, die an der Umfassungsmauer der Alhambra emporragen; und während die Beiden Pinsel und Palette führten, sass ich neben ihnen, ein Buch in der Hand, oft jedoch das Auge über dasselbe hinweg in die Weite schweifen lassend. Das kleine Gemälde, das Lenbach hier zu Stande brachte, stellt die Aussicht, die sich droben aufthut, in der einen Richtung dar, wo die Vega von der Sierra Elvira begrenzt wird. Dies ist die Gegend, wo Santa Fé liegt, jene Stadt, welche aus dem von Ferdinand und Isabella zum Zwecke der Eroberung Granadas geschlagenen Lager entstanden ist. Von dem nämlichen Dache, von welchem aus das Bild aufgenommen wurde, oder von dem nächsten Turme, mögen oft die maurischen Königinnen auf das Schlachtgetümmel der Vega hinabgeblickt haben, wie sich die christlichen Ritter in ihrer Stahlrüstung mit blinkenden Schwertern und die berturbanten Mauren mit Lanzen und gekrümmten Ataghanen bekämpften. Die Aussicht nach links auf den sogenannten »letzten Seufzer des Mauren« konnte leider auf dem Bilde nicht Platz finden; nur das geistige Auge sieht dort jenen Hügel, von welchem der unglückliche Boabdil, auf seinem Wege in die Verbannung, zum letzten Male auf sein Granada zurückschaute. — Nachdem uns die Mittagsglut nach Hause getrieben, durchschweiften wir in den späten Nachmittagsstunden den nun sehr verödeten Albaicín, jenen Teil der Stadt, der in den meisten seiner Gebäude einen noch völlig arabischen Charakter trägt. Dann ward die Terrasse vor San Nicolas aufgesucht, wo man unter sich die Darro-Schlucht und darüber hinweg, auf der Höhe, die Alhambra gewahrt. Als wir zuerst die Terrasse betraten, auf der ich schon früher so manche Abendstunde verbracht, waren die beiden Künstler wie überwältigt von der Pracht der ihnen zu Füßen liegenden Landschaft und äusserten, dass dieselbe nur einen einzigen Fehler — den nämlich der Unwahrscheinlichkeit — habe; gelänge es einem Maler, sie getreu wiederzugeben, so würde man sagen, er habe das Bild der

Phantasie, nicht der Natur entnommen. Wenn dann die sinkende Sonne die Gegend mit ihrem glühendsten Rot übergoss, und weiter das Licht, nach und nach erbleichend, durch alle Farben des Regenbogens hinspielte, legte Lenbach, der die Aussicht zu malen begonnen, oft verzweifelnd die Palette beiseite. Sein Bild, auf dem man die lang hingedehnten Mauern, Zinnen und Türme der Alhambra vor sich erblickt, wurde dennoch vollendet. Es zeigt zwar, dass er kein eigentlicher Landschaftsmaler ist, was er selbst auch nicht im Entferntesten behauptet; aber das Werk ist interessanter, als die Arbeiten von hundert geschickten Abschreibern der Natur, weil hier ein bedeutender Künstler, ebenso, wie er in seinen Porträts das innere Wesen des Menschen darzustellen weiss, die Seele der Landschaft wiedergegeben hat, welche sich ihm im begeisterten Moment enthüllt. Der Besitz dieses Bildes macht mich wahrhaft glücklich; denn es versetzt mich so lebhaft, wie kein anderes, in die alte Maurenstadt zurück. — Ein drittes, nur kleines Gemälde, das Lenbach hier noch entwarf, gehört mehr dem Genre an, aber jenem höheren, wovon Schwind so vortreffliche Beispiele gegeben hat. Es stellt den Tocador de la Reina vor, jenen kleinen, reizenden Pavillon, der, unfern des Comaresturmes auf der Alhambra in schwindelsteiler Höhe über dem Darro schwebt. Im Vordergrund sitzt der junge Liphart, mit Zeichnen beschäftigt, und unter den Arkaden des Tempelchens stehe ich, die Blicke nach dem Generalife hinübersendend, dessen Umrisse an dem gegenüberliegenden Abhange hervordämmern. Die noch grandiosere Aussicht nach rechts hin auf die Schneegipfel der Sierra Nevada ist durch das kleine Gebäude verdeckt.

Als die Sommerhitze lästig zu werden begann und auch der grüne Teppich der Vega nach und nach gelbere Farben annahm, brachen wir wiederum nach Norden auf. Wir besuchten noch Saragossa, den Montserrate, dieses Wunder malerischer Naturschönheit, und kehrten über Barcelona, durch Südfrankreich und die Schweiz, nach Deutschland zurück. An Arbeiten, die Lenbach seitdem für mich beendigte, hat meine Galerie noch einige Studienköpfe und Porträts aufzuweisen. Darunter ist das eines Mönchs von erstaunlicher Tiefe der Charakteristik; so mag Torquemada ausgesehen haben, der aus Herzensbedürfnis und aus inniger Ueberzeugung, ein gottgefälliges Werk zu vollbringen, im Zeitraume weniger Jahre zehntausend Ketzer verbrannte. — Im Malen meines eigenen Bildnisses konnte der Künstler sich nie Genüge thun und hat, nachdem er schon 1862 mich porträtirt, sehr häufig, wenn er seine frühere Arbeit erblickte, eine neue begonnen; diese vertauschte er dann abermals mit einer neuen, bis die beiden, jetzt noch vorhandenen Porträts als letzte Resultate so vielen Fleisses übrig blieben.

VIII.

Die Bekanntschaft des sehr begabten Karl Rahl aus Wien machte ich bei Genelli, dessen glühender Bewunderer er war. Er besass eine umfassende Bildung und grosse Kenntnisse, sowohl in der Kunstgeschichte, wie in der Litteratur. Dabei glänzte er durch eine wirklich blendende Gabe der Rede, welche ihn in der Unterhaltung vielleicht noch bedeutender erscheinen liess, als in seinen Produktionen. Ich will ihn in letzterer Hinsicht jedoch keineswegs verkleinern. Rahl hatte lange Zeit, bis zu vorgerückterem Lebensalter, geringe Teilnahme für seine Arbeiten gefunden; und erst etwa seit dem Jahre

1850 war es ihm gelungen, bedeutendere Bestellungen zu erhalten. Unter allen Entwürfen, die er mir zeigte, erschien mir der einer Cimbernschlacht als der gelungenste. Seine Skizze stellte dar, wie, nach der Schilderung Plutarchs, eine Schar von Cimbern von ihrer Wagenburg herab einen verzweifelten Todeskampf gegen die Römer führt und die cimbrischen Weiber ihre Kinder zerschmettern, damit diese nicht in die Gewalt der Feinde fallen. Die Scene hatte Rahl mit höchster dramatischer Lebendigkeit aufgefasst. Es war ihm ein hohes Ziel des Ehrgeizes, ein eigenes Gemälde neben denen seines angebeteten Genelli aufgehängt zu

sehen; daher übertrug ich ihm mit Freude die Ausführung jenes Schlachtstückes in grossem Massstabe. Leider hinderte ihn die Notwendigkeit, andere unternommene Arbeiten zu vollenden, lange an dem Beginne der für mich bestimmten; und als er endlich an die Zeichnung des Kartons gegangen war, überraschte ihn der Tod. Wie das frühe Hinscheiden des talentvollen Mannes, der noch Wertvolles für die Kunst hätte schaffen können, so beklagte ich es auch, meine Sammlung nicht mit einem Werke seiner Hand bereichern zu können, das seiner eigenen Meinung nach die bedeutendste aller seiner Leistungen geworden sein würde. Nur einen spärlichen Ersatz dafür boten mir einige Bildnisse Rahls, deren Erwerbung mir später gelang. Er hat in früheren Jahren sehr viel Porträts gemalt, die sich meistens in Wien, Oldenburg und Holstein befinden. Dieselben sind sehr ungleich an Wert; manche nur flüchtig hingeworfen, andere dagegen vortrefflich. Das Gleiche gilt von den in meiner Galerie befindlichen. Das Bildnis des Landschaftsmalers Willers, sowie dasjenige eines alten Mannes mit langem weissem Bart, könnten sich neben den Bildern guter alter Meister behaupten; die beiden Frauenköpfe dagegen, die nur als Studien zu betrachten sind, scheinen mir geringer.

Ein äusserst feiner und geistvoller Künstler im Fache des höheren Genre ist Ludwig von Hagn. Ich habe seine Arbeiten stets mit grosser Teilnahme verfolgt und das Entstehen, wie den Fortgang seiner Werke hier und in Rom beobachtet, wo ich den hochgebildeten Mann mehrmals getroffen. Lange Zeit wandte er mit Vorliebe das Rokokokostüm auf seinen Bildern an, und letzteres, mag man meine Abneigung gegen dasselbe auch kindisch schelten, verleidete mir einermassen die Freude an ihnen. Für mein Gefühl klebt diesem Kostüm immer etwas Nüchternes und Prosaisches an, und ich begreife nicht, wesshalb ein Maler unter so vielen anderen, ihm zu Gebote stehenden, sich gerade dieses wählen mag, das so wenig pittoresken Reiz bietet und an Hässlichkeit nur von dem heutigen übertroffen wird. Als ich einst in Hagns Atelier trat, freute es mich daher sehr, zu bemerken, dass er selbst dieser Meinung geworden zu sein schien. Ich fand bei ihm eine fast vollendete italienische



Gartenscene, Männer und Frauen in der schönen Tracht der Renaissance, im behaglichen Genusse der Gegenwart, teils mit Musizieren, teils mit gegenseitiger Unterhaltung beschäftigt. Es erschien mir als die Krone aller bisher von mir gesehenen Bilder Hagns, und ich zögerte nicht, es meiner Kollektion hinzuzufügen. Der wonnevolle Aufenthalt in den Gärten des Südens könnte nicht anmutiger geschildert sein, und lebendig sehen wir

hier vor uns jene schöne Zeit, da Künstler, Gelehrte und Dichter, in Gesellschaft reizender, an geistiger Bildung mit den Männern wetteifernder Frauen, ihre allem Edlen geweihten Zusammenkünfte hielten. — Ein zweites, im gleichen Geiste konzipirtes Gemälde Hagns stellt eine Terrasse des Gartens Colonna vor und ist, gleich jenem, von holden Frauengestalten belebt.

Allzu früh musste ich den Verlust des mir innig befreundeten ungemein begabten August Henneberg beklagen. Er hatte, obgleich der Kunst von Jugend auf hold, sich doch der ausschliesslichen Beschäftigung mit derselben erst spät zugewendet und verspürte die Folgen davon bis an sein Ende. Es war ein unschätzbare Vorteil für die Maler des 16. und 17. Jahrhunderts, dass sie schon als Knaben in die Schulen der grossen Meister kamen, und wenn sie zuerst auch nur Farbenreiberdienste thaten, doch nach und nach, ebenso leicht, wie ein Kind fremde Sprachen erlernt, sich fast spielend die Technik des Zeichnens und Malens aneigneten. Talent und Genie lassen sich nicht lernen, und wo sie fehlen, wird alle Uebung nie zur Produktion von Bedeutendem führen; doch wo sie vorhanden sind, wird ihre volle Entwicklung durch frühe Uebung sehr erleichtert, und der Künstler, der letzterer entbehrt, hat diesen

Mangel noch lange, wenn nicht für immer zu empfinden. So erging es Henneberg. Ich möchte ihm mehr als Talent, ich möchte ihm Genie zuschreiben; allein er arbeitete mit grosser Anstrengung, und da er als echter Künstler sich nicht Rast gönnte, bis er Komposition, Zeichnung und Färbung zu seiner vollkommenen Zufriedenheit bewältigt hatte, rückte sein Schaffen sehr langsam vor. Mit seinem »Ritt nach dem Glücke« war er wohl zehn Jahre lang beschäftigt; nachdem er unter vieler Mühe die Zeichnung in festen Strichen auf die Leinwand gebracht, änderte er doch beständig, und oft in nicht glücklicher Weise, daran. Es war in ihm eine gewisse Unsicherheit; jede kritische Auslassung seiner Freunde erschien ihm als wichtig; oft befolgte er den Ratschlag des Einen, bis dann ein Anderer in sein Atelier trat und er, diesem Gehör gebend, wieder zu seinem früheren Entwurfe zurückkehrte. So ist die Komposition vielmals umgeworfen und neu gestaltet

worden, bis sie zuletzt in ihre endgültige Form kam, die der Maler doch nur missmutig bestehen liess, indem er daran verzweifelte, etwas ganz Genügendes schaffen zu können. Ich glaube nicht, dass diese letzte Form die glücklichste war; bei ihrem Anblick schien es mir, dass ich das Bild früher viel schöner gesehen hätte. Das erste Gemälde, durch das Henneberg verdientes Aufsehen erregte, war seine wilde Jagd, die er zweimal gemalt hat. Das eine



Exemplar war lange zu Paris in Privatbesitz geblieben und ist jetzt in die Nationalgalerie nach Berlin gelangt. Das zweite, etwas kleinere, schmückt meine Sammlung. Als ich es zum erstenmale in dem Salon zu Paris sah, wo es gemalt worden war, hörte ich einen Kunstfreund, der davor stand, zu dem andern sagen: Voilà un peintre qui a bien étudié son Delacroix, und dass es unter dem Einfluss dieses genialen Franzosen entstanden, ist unverkennbar. Das Bild schildert nach Bürgers Ballade, wie der wilde Jäger mit seinem Gefolge auf brausenden Rossen durch das Getreidefeld hinsprengt, und ein jammerndes Weib sich vor ihm niederwirft, ihn beschwörend, nicht ihren gesammten Besitz zu Grunde zu richten. Neben ihm befindet sich seine Geliebte, zu seiner Rechten sein guter, zur Linken sein böser Engel. Das Bild bezeichnet einen Höhepunkt der neueren Kunst; es ist aus einer stark anschauenden Phantasie hervorgegangen. Nur wahre Genialität konnte alle diese vom Wirbel der wildesten Bewegung fortgerissenen Gestalten in ihren verschiedenen Stellungen konzipieren; nur die höchste, wenn auch mit Anstrengung errungene Meisterschaft sie so wiedergeben. Besonders bewundernswert ist auch die Farbe, welche, in ihrer Verteilung auf die Figuren, die Illusion des Unstäten, Vorüberfliehenden hervorruft; man glaubt buchstäblich das Zittern der Aehren, den hinausenden Galopp der Rosse und die vorwärts stürzende Hast der Reiter zu sehen.

In mannigfaltigen Vorwürfen, und fast immer mit Erfolg hat sich der talentvolle Wilhelm Lindenschmit versucht. Unter Allem, was ich von ihm kenne, zog mich sein Fischer am meisten an. Das Bild stellt nach Goethes Gedicht vor, wie der junge Fischer im Begriffe steht, den Lockungen des Flussweibes zu unterliegen: »Halb zog sie ihn, halb sank er hin.« Die Formgebung der beiden Gestalten ist höchst gelungen, die Scenerie mit feiner Naturempfindung aufgefasst, die Farbe weich und von grosser Tiefe.

Wenn andere Werke dieses Künstlers, nach meinem Gefühle, nicht auf gleich hoher Stufe stehen, so liegt Solches gewiss nicht an dem darin entfalteten Talente, sondern an den Gegenständen; welch ein ungleich günstigerer Vorwurf für die Malerei ist doch dieser »Fischer«, als z. B. die »Stiftung des Jesuitenordens«! Wie grosse Kraft der Charakteristik Lindenschmit auch auf letzterem Gemälde entfaltet hat, so drängte sich mir vor demselben doch immer die Bemerkung auf, dass die Kunst es nicht sowohl mit dem Charakteristischen, als mit dem Schönen zu thun hat.

So oft die mächtige Anziehungskraft, die von jeher Steinles Atelier auf mich übte, mich nach Frankfurt führte, pflegte ich auch dessen Lieblingsschüler, Leopold Bode, aufzusuchen. Auf ihn ist ein Teil der seelenvollen Anmut, des innigen Gefühls, das besonders den Zeichnungen und Aquarellen seines grossen Meisters so unsäglich Reiz verleiht, übergegangen. In der Mutter mit dem Kinde hat er eine Scene aus der Chronik eines fahrenden Schülers von Clemens Brentano zum Stoff genommen.

Weit lieber als die Erzählung des Dichters, deren altertümliche Einfachheit an Ziererei leidet, ist mir die Darstellung Bodes, wie die junge, trauernde Witwe mit ihrem Kinde, das sie auf dem Arme trägt, umherwandelt und ihm ein Lied vorsingt. Wehmüt um den Verlust des Gatten und unendliche Mutterliebe drücken sich in unübertrefflicher Weise in ihren Zügen aus, und ebenso herzwinnend ist die Unschuld in dem holdlächelnden Gesicht des Knaben.

Einem zweiten Gemälde Bodes, die Alpenbraut, liegt eine Ballade des österreichischen Dichters J. G. Seidl zu Grunde. Ein junger Jäger, in dem Viele, aber irrtümlich, Kaiser Max an der Martinswand zu erkennen glauben, hält sich mühsam an einem Felsenabhange, der seinem Fusse kaum Platz zum Stehen bietet, fest, und eine unheimliche weibliche Gestalt, eine Personifikation des Schwindels, umklammert ihn von hinten und sucht ihn in den Abgrund zu reissen. Bei längerem Anblick dieser beiden Gestalten an der unerklimmbaren Steinwand und der riesigen Schneegipfel, die rings aufragen, erfasst uns förmlich Schrecken. Schwind rühmte dies kleine Bild ausserordentlich und sagte einmal scherzend: »Das ist ja gerade, als ob ich es gemacht hätte; nur dass ich nicht so gut malen kann.« — Diese beiden Gemälde befriedigten mich so sehr, dass ich Bode bat, eine grössere Komposition, deren Skizze er mir vorlegte, die Geburt Karls des Grossen, für mich auszuführen, und er setzte mehrere Jahre daran, um diese Arbeit zu vollenden. Mit welcher Liebe, mit welcher Sorgfalt der Künstler sich ihr gewidmet hat, zeigt das Bild. Den Stoff dazu geliefert hat die bekannte, auch von O. F. Gruppe in einem höchst gelungenen, aber seltsamerweise wenig bekannten epischen Gedichte behandelte Sage von Pipin und Bertha, die schon in dem altfranzösischen Roman von »Bertha mit dem grossen Fusse« erzählt ist. Die Geschichte, die später viele Umwandlungen erfahren hat und in verschiedene Lokalitäten versetzt wurde, ist folgende: König Pipin hatte seinen Marschall mit Gefolge an den Hof des Herzogs von Schwaben gesandt, um für ihn um die Hand von dessen Tochter Bertha zu werben. Nun traf es sich, dass die Prinzessin der Tochter des Marschalls sehr ähnlich war, und dieser geriet infolge davon auf den Gedanken, die erstere beiseite zu schaffen, die letztere aber, an ihrer Statt, in die Arme des Königs zu führen. Er gab daher seinen Dienern Befehl, Bertha in einem Walde umzubringen, diese aber entging wunderbar dem Tode und wurde von einem Müller im Mühlthal bei Starnberg gastlich aufgenommen. König Pipin, der sich inzwischen arglos mit der Tochter des Marschalls vermählt hatte, gelangte später auf einem Jagdzuge in die Mühle, erkannte hier die für ihn bestimmt gewesene Prinzessin an ihrem grossen Fusse und entdeckte den ganzen Betrug. Gerade als er sich anschickt, sie als die wahre Königin in sein Land heimzuführen, wird er in den Krieg abgerufen. Er lässt Bertha in der ihr liebgewordenen Reismühle bei ihren

Rettern, und als er, nach Verlauf eines Jahres, von dem Feldzuge zurückkehrt, tritt Bertha mit einem Knaben, den sie ihm geschenkt, dem späteren »Karl dem Grossen«, ihm entgegen. Die Hauptmomente dieser Sage hat Bode auf einem in drei Teile zerfallenden Gemälde dargestellt. Das Seitenbild links zeigt die Prinzessin, hingesenken in der Waldwildnis, wo die Diener des Marschalls sie hilflos zurückgelassen. Zu ihren Häupten steht ein Engel, der sie vor einem, ihr Leben bedrohenden Wolfe beschützt. Dieser Seitenflügel ist von ausserordentlicher Schönheit. Auf dem Nebenbilde rechts sehen wir dann Pipin, wie er dem holden, in der Mühle gefundenen Mädchen knieend die Füsse wäscht und in ihr die wahre Gemahlin erkennt. Das grössere Mittelbild endlich führt die Scene vor, wo Pipin mit seinem Heergefolge zu der Mühle wiederkehrt und Bertha ihm, den künftigen Herrscher der Welt auf den Armen tragend, entgegengeht. Das Gemälde ist in allen seinen drei Abteilungen reizend und voll naiver Anmut. Nur die Figur des knieenden Pipin möchte etwas aus dem Tone herausfallen, da sie meines Erachtens nicht ohne einen Anflug von Affektation in ihrer Bewegung ist.

Ein sehr interessantes Bildchen sind die Satyrn, welche einem Hasen in der Campagna nachsetzen, von C. Böheim, einem jungen Manne von ernstem Streben, der sich in Rom der Kunst mit enthusiastischer Liebe hingab und ihr durch einen allzu frühen Tod geraubt wurde. Die Satyrn in ihrer halb tierischen Natur sind mit wahren Humor dargestellt; das Kolorit kann in seiner saftigen Tiefe an Rubens erinnern, und Böcklin würde nicht unzufrieden sein, das Stück gemalt zu haben.

Einen grossartigen Vorwurf wählte H. Wislicenus, als er die Phantasie, von den Träumen getragen, darzustellen unternahm. Es war gewagt, in unsrer Zeit, in welcher so vielfach der Realismus als Kunstprincip gepredigt wird, ein nur im Reiche der Einbildungskraft lebendes Idealwesen zu verkörpern. Wenn die Alten solchen Wesen, wie dem Sieg, der Hoffnung u. s. w. menschliche Gestalt liehen, so war dieses für sie viel leichter, da dieselben schon im Glauben des Volkes als Gottheiten lebten, oder doch nach Analogie der übrigen Götter und Göttinnen als wirkliche Personen betrachtet wurden. Bei uns verhält es sich hiermit wesentlich anders: wir wissen, dass wir es nur mit Abstraktionen zu thun haben, wenn die Religion, der Glaube u. s. w. uns in der Kunst als Figuren vorgeführt werden. Grosse Maler sind jedoch vor diesem Wagnisse nicht zurückgeschreckt und haben es mit Glück bestanden; ich erinnere nur an Rafaels »Gerechtigkeit« im Vatikan, an Tizians »Geschichte« in der Markusbibliothek und an Leonardos »Caritas«, die jetzt verschollen zu sein scheint, aber noch von Rumohr, der sie gesehen haben will, hoch gepriesen wird, so wie auch an die »Caritas« von Andrea del Sarto. Den Genannten ist Wislicenus mit vielem Talente gefolgt; dass er jede realistische Tendenz von vornherein fern gehalten, versteht sich von selbst. Seine »Phantasie«, ein hohes, ideal geformtes Weib, die Lyra in der Rechten, die Augen begeisterungstrunken nach oben gerichtet, schwebt vor uns wie eine Traumerscheinung, und in den geflügelten Genien, welche sie geschlossenen Auges umkreisen und gen Himmel tragen, sehen wir das unbewusste, aus einer inneren Naturkraft unabhängig vom Willen hervorquellende Walten der Phantasie verbildlicht. In der Zeitung sowohl, wie im Kolorit, hat Wislicenus hier höchst Achtungswertes geleistet.

Derselbe berühmte Violinist, der auf dem früher erwähnten Gemälde Steinles auf der Höhe eines Turmes geigend dargestellt ist, erscheint in einem Gemälde von James Marshall: Tartinis Traum, in einer anderen Situation. Eine Anekdote aus dem Leben des Musikers, der, ein früherer Paganini, wegen der erstaunlichen Virtuosität, mit der er sein Instrument zu behandeln wusste, in ganz Europa gefeiert war, erzählt Folgendes. Als der Jüngling Tartini Klosterschüler war, hatte er im Traume eine Erscheinung des Teufels, der ihm eine unendlich schwierige

Sonate vorgeigte und dabei mit grinsendem Hohngelächter zu ihm sprach: »Das vermagst du mir nicht nachzumachen!« Der junge Tartini, der sich schon für einen vollkommenen Violinisten hielt, hatte seitdem keine Ruhe. Immer klang ihm das höllische Tonstück in das Ohr, und zuletzt gelang es ihm, nach jahrelangem Bemühen, die Teufelsonate, oder den sogenannten Trillo del Diavolo, mit gleicher Meisterschaft zu spielen, wie sein satanischer Lehrer. Den Moment, wo der Klosterschüler in unruhigem Schlummer auf dem Lager sich umherwerfend daliegt und Lucifer ihn, unter tollen Grimassen, das Bravourstück hören lässt, führt Marshalls Bild mit der höchsten Lebendigkeit vor. Es gemahnt uns in seinem, mit barockem Humor versetzten Charakter an Hoffmanns Nachtstücke.

Ein begabter Künstler, Ernst Muhr, hat zu meiner Sammlung eine Zigeunerfamilie beigezeichnet, ein treffliches Bild, in welchem in hohem Grade das, was man »Stimmung« zu nennen pflegt, waltet. Es zeigt, dass der Maler bei der Schöpfung desselben ebenso ganz von einer Empfindung ergriffen gewesen ist, wie der lyrische Dichter, wenn er ein Gefühl oder einen empfangenen Eindruck in ein Lied ausströmt. Man wird an Lenaus »Zigeunerromanze« erinnert. An das Talent dieses Ernst Muhr knüpften sich noch schöne Hoffnungen, als er der Kunst, der er sich mit ganzer Seele hingab, und der Welt gerade in dem Moment entrissen wurde, da ein Sonnenblick des Glückes sein bis dahin trübes und sorgenvolles Leben zu erhellen begann. Lange hatte er um kargen Lohn, und ganz wider seine Neigung, an der Ausführung der Fresken Kaulbachs in Berlin arbeiten müssen — eine seines edlen Talents durchaus unwürdige Aufgabe; sodann, nach München übergesiedelt, hatte er sich selbständigen, mit verdientem Beifalle begrüsseten Kompositionen zugewendet und, schwierige äussere Verhältnisse besiegend, eine Geliebte heimgeführt, die er seit Jahren im Herzen getragen; da nahm ihn der unerbittliche Tod hinweg. — Wie viele von den Malern, mit denen ich in der doch verhältnismässig nur kurzen Dauer der letzten zwanzig Jahre in Berührung gekommen, habe ich schon dahinsterben sehen! Oft, wenn ich in meiner Galerie wandere, durchschauert mich ein Gefühl, als ob ich mich auf einem Kirchhofe befände; so viele der Bilder mahnen mich an den Heimgang ihrer Urheber! Ach, und vor einigen, wie vor dieser Zigeunerfamilie Muhrs, kann ich den bitteren Gedanken nicht unterdrücken, dass so manche, von Begeisterung für das Schöne glühende Künstler in der Vollkraft ihres Schaffens in das Grab steigen mussten, ehe sie noch das Ziel ihres ersten Ringens erreicht, während es zahllosen Alltagsmenschen vergönnt ist, ein fruchtloses Dasein bis in ein hohes Alter fortzuführen!

Platens Ballade »Das Grab im Busento« hat Moritz von Beckerath zu seinem Gemälde Alarichs Bestattung angelegt. Die nächtliche Scene, wie der tapfere Gotenfürst von seinen Getreuen in das Bett des abgeleiteten Stromes hinabgelassen wird, um dort neben seinen Kriegssrossen bestattet zu werden, ist in Umriss wie Farbe sehr wirkungsvoll wiedergegeben, und die kühne und markige Zeichnung beweist, dass der Künstler mit Erfolg in die Schule des Cornelius gegangen ist, während er im Kolorit sich andere bessere Vorbilder gewählt hat. Ich weiss an dem ganzen Bilde nichts auszusetzen, als dass es allzu dunkel gehalten ist. Es befindet sich an dem hellsten Platze meiner Galerie, der sich auffinden liess; und doch tritt es in all seinen Details nur an sonnigen Tagen vollkommen hervor. Einen Tadel, der bisweilen über diese Bestattung Alarichs ausgesprochen wird, kann ich nicht für gerechtfertigt halten. Man sagt: die Stellung des Gotenkönigs erinnere stark an die des Christus auf der berühmten Kreuzabnahme von Rubens. Wenn dieses wirklich in auffallender Weise stattfindet — worüber sich noch streiten lässt — so stumft sich doch der daraus abgeleitete Vorwurf ab, wenn man erwägt, dass auch die grössten Maler kein Bedenken getragen haben, Einzelnes aus den Werken

Anderer für sich zu verwerten. Ich habe hiervon schon oben einige Beispiele angeführt und will diesen nur noch hinzufügen, dass Rafael unverkennbar bei seinem Adam und Eva in den Loggien das erste Menschenpaar auf Masaccios Fresko in der Kirche del Carmine zu Florenz vor Augen gehabt hat. Nur die Armut, welche überall von Fremden borgt, weil sie nichts wahrhaft Selbständiges zu schaffen vermag, verdient Gering-schätzung; doch wer gezeigt hat, dass er im wesentlichen auf eigenen Füßen steht, dessen Leistung wird durch Benutzung dieses oder jenes schon dagewesenen Motivs in ihrem Werte nicht beeinträchtigt.

Mit Glück in die Fussstapfen seines Lehrers Schwind, der ihn ungemein schätzte, ist Julius Naue getreten. Besonders bekannt wurden seine teils in Fresko, teils in Oel gemalten Kompositionen aus der nordischen Mythologie und aus der Völkerwanderung. Ich besitze von ihm ein ganz kleines, artiges Gemälde, eine Schwanenjungfrau, die von einem Ritter belauscht wird; sodann ein zweites, weit bedeutsameres, auch grösseres: Die Plejaden. Es ist nach den Schlussversen meines gleichnamigen erzählenden Gedichtes komponirt und stellt dar, wie der junge Kallias, nach langen Irrfahrten durch Asien und, nachdem er in der Schlacht von Salamis entscheidend mitgefochten, mit seiner geliebten Arete nach Athen zurückkehrt. Zum Verständnisse der Situation wird es am besten sein, die betreffenden Verse hier anzuführen:

»Kallias lehnt am Borde mit Arete —
Neben ihr des Vaters Aschenurne —
Und empor zum Himmel deutend, spricht er
Zu der Jungfrau: Sieh im reinen Nachtblau
Die Plejaden dort, die himmlischen Schwestern,
Die der Pilot als glückverheissende Zeichen
Preist. Schon meiner Kindheit Lieblingssterne
Waren sie; und als im fernen Lande
Von Gefahr umdroht, bedrängt von Zweifeln,
Ich ihr mildes Licht gewährte, fleht' ich,
Dass auf tiefumdunkeltem Pfad des Lebens
Führerinnen zum ersehnten Ziele
Sie mir seien. Bald dann, als Bethörung
Mich von Vaterland und Pflicht und Treue
Loszureissen drohte, weckt' ihr Strahl mich
Aus dem Sinnenrausche! Sieh, durch Strudel
Und Orkane haben nun die Holden
Mich — und dich an meiner Seite, Teure —
Ins gerettete Vaterland geleitet.
Wie er's sagte, glitt auf plätschernden Wellen
Uferwärts das Boot schon; des Piräus
Hafen nahm es auf; und vor den Beiden
Blühte in dem Rosenlicht der Frühe
Nach und nach mit all den wonnigen Plätzen
Attika empor; des Lykabettus
Gipfel warf den ersten Strahl des Morgens
In das Thal hinab, und fernher hörten
Sie die Wellen des Ilyssus rauschen.«

Der Künstler hat seine Aufgabe in vorzüglicher Weise gelöst; aus seinem Bilde weht uns echthellenische Luft entgegen; so dachte ich mir den Helden, wie er in Siegesbegeisterung aus der schönsten Schlacht der Welt zu seiner geretteten Vaterstadt heimkehrt; so die Jungfrau, in welcher Freude mit Trauer kämpft: Freude über den wiedergefundenen Freund mit Trauer um den Vater, der, in schwerem Seelenkampfe zwischen Pflicht der Dankbarkeit und Liebe zum Vaterlande, den Tod gesucht. Sehr sinnig und völlig im Geiste der Griechen, für welche die ganze Natur beseelt war, lässt uns Naue in den sieben leuchtenden Sternen der Plejaden wirklich Gestalten himmlischer Jungfrauen erblicken.

Einem anderen Schüler Schwinds, dem früh in Italien verstorbenen Anton Kraus, verdanke ich ein hübsch empfundenes und gemaltes Bild, das einen zum Sängerkrieg auf die Wartburg ziehenden ritterlichen Dichter mit seinem Knappen vorstellt.

Das Gebiet des sogenannten eigentlichen Genre ist in meiner Galerie spärlich vertreten. Ich finde nur an solchen Gemälden Gefallen, die meinem Geist und meiner Empfindung etwas sagen. Selbst Mieris und andere Niederländer lassen mich meistens völlig gleichgültig, mögen die Atlaskleider ihrer Damen auch noch so sauber der Natur nachgeahmt sein. Dienstmädchen, die ihrer Herrschaft den Kaffee präsentiren, bayerische Gebirgsbauern, an denen die nackten Kniee das Interessanteste sind, finden sich nicht in meiner Sammlung. Hoch über dieser untergeordneten Art des Genre stehen, nach meiner Meinung, die Gemälde von Karl Spitzweg, und ich habe deshalb immer eine grosse Vorliebe für sie gehabt. Sie sind ebenso voll von Humor, wie von tiefem und feinem Gefühl, und auch die malerische Ausführung lässt nichts zu wünschen übrig. Höchst gelungen ist die Serenade aus dem ersten Akt des Barbiers von Sevilla wieder-



gegeben. Man sieht einen Platz der alten Hauptstadt Andalusien bei Nacht; hinten die Giralda, vorn den Grafen auf einer Terrasse und unten die Musikanten, welche die Serenade bringen. Die Letzteren in ihrem Eifer des Spiels und ihren zum Teile pathetischen Stellungen sind mit köstlichem Humor aufgefasst, und das Ganze wird von der heitersten Laune belebt, zu der sich doch ein romantischer Reiz gesellt. — Nicht minder ergötzlich ist der Hypochonder, der aus einem Dachzimmer hervorblinckend am frühen Morgen die Witterung prüft, während unten in einem Stübchen noch bei Licht gearbeitet wird; dann das Liebespärchen, das bei Tagesanbruch zärtlich voneinander Abschied nimmt, indessen hinten der Kondukteur des zur Abfahrt bereit stehenden Omnibus ungeduldig den mitreisenden jungen Mann erwartet, der sich gar nicht von seiner Geliebten trennen mag. — Eine höchst charakteristische Scene orientalischen Lebens bieten die Türken im Kaffeehause dar. Die behagliche Gemütsruhe, in welcher die Mohammedaner ganze Tage lang ihren

Tschibuk rauchen und dabei so sorglos unbekümmert sind, dass man glaubt, sie würden sich in ihrem Genusse nicht stören lassen, wenn auch die ganze Welt um sie her unterginge, lässt sich nicht trefflicher schildern, als es hier geschehen ist. Ich gestehe, dass mir verschiedene Gemälde besonders deshalb lieb sind, weil sie mich an etwas Selbsterlebtes erinnern. Wie oft habe ich nicht in dem mohammedanischen Quartier von Algier, in Konstantinopel, Kairo, Aleppo solche Gruppen von Rauchern gesehen! So mag dies Bildchen höheren Wert für mich als für Andere haben; jedenfalls aber ist bewundernswert, dass Spitzweg, der nie im Morgenlande war, sich mit der Phantasie dahin so lebhaft hat versetzen können. Vielleicht hat er in Triest, wohin viele Türken

kommen, die nötigen Studien gemacht. — Wie tiefes Naturgefühl dieser Künstler besitzt, beweisen zwei andere seiner Gemälde. Das eine zeigt die Waldklausen eines Eremiten, welcher die Geige spielt, während ein Reh, den Tönen lauschend, neugierig aus dem grünen Dickicht des Waldes hervorschleicht; auf dem anderen erblicken wir eine Gruppe von Sennerinnen, die sich auf einer Alm mit Zitherspielen ergötzen. Hier ist die Gebirgsnatur ebenso vortrefflich wiedergegeben, wie Tracht und Sitte der Bewohnerinnen des bayerischen Hochlandes, und es ist dem Maler in wunderbarer Weise gelungen, uns diese Alpenwelt so zu vergegenwärtigen, dass wir die frische Luft der Höhe einzatmen glauben.

IX.

Ich werde nun auf das Gebiet der Landschaft übergeführt. Es ist dies ein in unserer Zeit mit besonderer Vorliebe angebautes Feld; und wenn die heutige Malerei überhaupt mit derjenigen des 16. und 17. Jahrhunderts konkurrieren kann, so ist es auf diesem Gebiete, auf dem die Gegenwart höchst ausgezeichnete Leistungen aufzuweisen hat. Dennoch war ich von jeher der Meinung, die Landschaft, ebenso wie das Genre und das Architekturbild dürfe bei Bildung einer Gemäldesammlung nur in zweiter Reihe berücksichtigt werden. Alle diese Gattungen sind erst entstanden und ausgebildet worden, als die grosse Kunst in Verfall zu geraten begann; und wie auch das Beste, das in ihnen hervorgebracht worden, doch nur einen untergeordneten Rang behaupten kann, wird klar, wenn man selbst einen ausgezeichneten Claude Lorrain oder Ruysdael, den vorzüglichsten Teniers oder Jan Steen einem Rafael oder Tizian gegenüberstellt. Sogar, wenn künftige Landschafts- oder Genremaler die Vorhingenannten noch überträfen, ihre Arbeiten würden doch, neben einer sixtinischen Madonna, einer Grablegung im Louvre, nur auf einer sekundären Stufe der Kunst stehen. Indem ich dieses einräume, will ich doch sogleich hinzufügen, dass ich gute Landschaftsbilder ausserordentlich schätze und hierin mit den meisten meiner Zeitgenossen übereinstimme. Es hängt das mit der Liebe zur Natur zusammen, welche in neuerer Zeit so viel mächtiger geworden als in irgend einer früheren. Besonders ist dieses bei den nordischen Nationen der Fall, wohl deshalb weil sie wenig im Freien leben und die Entbehrung des Naturgenusses während eines grossen Theils des Jahres die Neigung zu demselben steigert. Daher haben auch die Niederlande, Deutschland und Frankreich am meisten auf genanntem Gebiete produziert. — Als ich nun damit umging, meine Sammlung auch durch Werke dieses Fachs zu bereichern, ward ich durch die Fülle trefflicher Leistungen, die ich vorfand, förmlich in Verlegenheit gesetzt. Von vornherein erkannte ich, ich müsse darauf verzichten, auch nur die bedeutendsten Künstler sämtlich bei mir vertreten zu sehen. — Zuerst war mein Augenmerk auf die ideale, stilisirte oder sogenannte historische Landschaft gerichtet, und das Glück führte mir sogleich einige Gemälde zu, welche jene in ausgezeichnetster Weise repräsentirten. Fast gleichzeitig mit Genelli lernte ich dessen intimen Freund und begeisterten Verehrer Friedrich Preller kennen. Derselbe hatte schon einen grossen Teil seines Lebens hinter sich, als er durch die Kartons zu seinem Odyssee-Cyklus zuerst in weiteren Kreisen Aufmerksamkeit erregte. Noch waren nur einzelne derselben, und im verkleinerten Massstabe, in Farben von ihm ausgeführt worden; denn den Auftrag, dies für den ganzen Cyklus zu leisten,

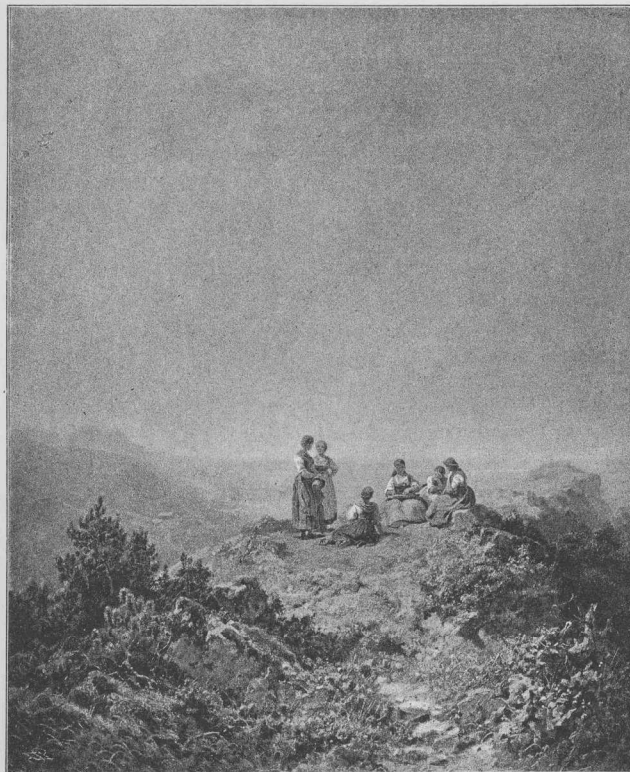
erhielt er erst später von seinem Landesherrn. Ich betrachtete es daher als einen doppelt schätzbaren Vorzug, dass ich der Erste war, für den er die Leukothea und den Abschied des Odysseus von Calypso — nach meinem Urtheil die Perlen der ganzen Reihe — vollendete. Die beiden Kompositionen sind inzwischen so allgemein bekannt geworden, dass ich darüber nur sagen will, sie zeigen die volle Kraft des Meisters in der Darstellung des Meeres und der Landschaft sowohl, wie des Figürlichen; ich weiss nicht, was ich mehr bewundern soll, die mit dem ganzen Zauber südlicher Natur ausgestattete Ufergegend des einen Bildes, oder die vom wildesten Sturmwind aufgewühlte Flut des anderen, wo die Nymphe aus der Spitze einer Welle gleich dem aufspritzenden Schaum derselben emporschiesst. — Ein jüngerer Künstler, Franz Dreber, nun ebenso wie Preller schon dahingegangen, war mit grossem Talente auf demselben Gebiete thätig. Während vieler Jahre in Rom lebend und völlig unbekümmert um den äusseren Erfolg, hatte er in Deutschland wenig Aufmerksamkeit erregt; und ich selbst hatte nicht einmal seinen Namen gehört, als mich im Jahre 1864 ein Freund zu ihm führte, und mir einige seiner kleineren Arbeiten, die er mir zeigte, einen so hohen Begriff von seiner Kunst gaben, dass ich seitdem sein Atelier fast alljährlich wieder besuchte. Dreber war nicht abgeneigt, meinem Wunsche gemäss, eine Skizze, Sappho am Meeresstrande, in grossen Verhältnissen für mich zu malen, setzte indes hinzu, dass bis zur Vollendung des Gemäldes Jahre vergehen würden. Er war von erstem Eifer beseelt, etwas möglichst Vollkommenes zu leisten. Nachdem er mehrere Jahre unermüdeten Fleisses der Sappho gewidmet hatte, erklärte er plötzlich, er verzweifle daran, seine Arbeit zu Ende zu führen; kein Zureden half: er that lange keinen Pinselstrich an dem Bilde. Wie achtungswert, der Leichtfertigkeit Anderer gegenüber, mir dies sein Verhalten auch erscheinen musste, so beklagte ich doch solche allzu grosse Aengstlichkeit. Um erfolgreich zu schaffen, bedarf der Künstler, neben bescheidenem Fleisse und sorgfältiger Prüfung seiner eigenen Kräfte, doch auch der rechten Kühnheit. Zum Glücke fand Dreber einige Jahre später den verlorenen Mut wieder. Preller bestimmte ihn bei einem Besuche seiner Werkstatt, die aufgerollte Leinwand hervorzuholen, und sagte ihm so viel Lobendes über sein Bild, dass seine Zaghafigkeit wich und er es nun mit rüstiger Kraft in nicht allzu langer Zeit beendigte. Dies ist unter den günstigsten Sternen geschehen, und ich darf das Schicksal dafür preisen; denn Dreber hat hier so Vorzügliches erreicht, wie ich ihm selbst kaum zutraute, und seine Sappho wird für immer ein rühmliches Denkmal seines edlen, von Erfolg gekrönten Strebens sein. Die

landschaftlichen Motive hat Capri geliefert, und ich glaubte, als ich unlängst die herrliche Insel von neuem besuchte, den hochragenden Felsen zu erkennen, neben dem Sappho am Meeresstrande wandelt. Die Dichterin in ihrer ernsten Trauer ist gleichsam die Gestalt gewordene Seele dieser Uferlandschaft und dieser Klippen, die selbst im vollen Lichte des Mittags ihren düsteren Charakter nicht verlieren.

Die besten Arbeiten des in vielfacher Weise thätig gewesenen Albert Zimmermann gehören, wenn auch andere derselben beim Publikum mehr Beifall gefunden, dem Fache der historischen Landschaft an. Das Grossartigste, was er hierin geliefert, möchte Golgatha während der Kreuzigung sein. Die wirkliche Lokalität, die er doch aus Zeichnungen kennen konnte, hat er dabei nicht benutzt, aber sowohl in dem Terrain, den nackten finsternen Gebirgsmassen, wie dem von schweren Wetterwolken überdeckten Himmel, und dem unheimlichen, gespenstischen Lichte, das sich über das Ganze hinbreitet, sind die Schauer des Entsetzens, die selbst die tote Natur bei dem furchtbaren Vorgange durchzittern, vortrefflich ausgedrückt. Ein kühnes Unternehmen Zimmermanns war es, die Walpurgisnacht oder die Brocken scene aus dem Faust zu malen; mir scheint jedoch, dass er seinen Vorwurf mit Glück bewältigt hat. Bei den Figuren, namentlich denen des Faust und Mephistopheles, ist ihm Schwind behilflich gewesen, da er selbst hierin weniger Uebung hatte. Wenn für die Tüchtigkeit der Zeichnung dieser letzteren der Name des grossen Meisters Bürgschaft leistet, so ist das Landschaftliche in seinem phantastischen Charakter, sind »die alten Felsennasen, wie sie schnarchen, wie sie blasen«, in ihrer geisterhaften Beleuchtung gewiss nicht minder gelungen. Einen Scherz hat sich der Künstler erlaubt, indem er unter den zum Sabbath ziehenden Hexenmeistern und Hexen den damals noch lebenden Karl Rahl sehr erkennbar porträtierte.

Bei weitem nicht alle Landschaften meiner Sammlung kann ich hier einzeln besprechen. Mit Ausnahme weniger, z. B. einer sehr schönen Winternacht von Richard Zimmermann, dem Bruder Alberts, gehören dieselben der Gattung an, welche gewöhnlich mit dem Namen Veduten bezeichnet wird. Man versteht hierunter Aufnahmen bestimmter, wirklicher Gegenden und knüpft an den Ausdruck eine geringschätzige Bedeutung. Solche Stichworte werden oft sehr missbräuchlich angewandt. Landschaftsbilder, welche bloss die toten Formen einer Lokalität wiedergeben, können allerdings, wie viel Geschicklichkeit auch an sie verschwendet sein mag, keinen hohen Rang im Gebiete der Kunst, wenn überhaupt einen beanspruchen; sie stehen auf derselben Stufe mit den gewöhnlichen Porträts, auf denen man alle Poren und Falten eines Gesichts wahrnimmt, allenfalls auch seine Züge, doch ohne den Geist und Charakter, der sie belebt. Aber wie man die Bildnisse eines Rubens, eines Tizian, die in den äusseren Umrissen das innere Wesen eines Menschen lebendig zur Anschauung bringen, mit Recht nahezu den grössten Werken der-

selben anreicht, so vermag der Maler, der eine Gegend mit lebendiger Anschauung erfasst und sie so, wie sie sich in seinem Inneren spiegelt, auf die Leinwand hinzubannen weiss, auch echte Kunstwerke zu schaffen, und es ist höchst unrecht, diese als Veduten zu bezeichnen, insofern damit ein Tadel verbunden sein soll. Da jedoch der Name einmal in Umlauf gesetzt ist, will ich ihn beibehalten, ihn indes von vornherein dadurch adeln, dass ich bemerke, wie auch Claude Lorrain, z. B. in seinem Bilde Acis und Galathea mit dem Aetna im Hintergrunde, solche Veduten im höheren Sinne gemalt hat. Das Gleiche gilt von den vorzüglichsten Landschaftsmalern unseres Jahrhunderts; sie haben bestimmte Gegenden aufgenommen, aber uns in ihren äusseren Umrissen das innere Wesen der Natur zu zeigen gewusst, sich auch nicht sklavisch an die ihnen vorliegende Oertlichkeit gehalten, sondern sie so umgestaltet, wie sie hätte sein müssen, um den Bedingungen eines guten Gemäldes zu genügen. — Von dem Vater der neuern deutschen Landschaftsmalerei, dem trefflichen Joseph Koch, besitze ich eine Ansicht von Olevano, welche klar zeigt, wie eine gute Vedute beschaffen ist. Jeder, der dies wildromantische Felsendorf der Sabinergege, welches früher der Lieblingsaufenthalt der römischen Maler war, gesehen hat, muss die Lokalität sogleich erkennen, und doch wird man umsonst einen Standpunkt in der Wirklichkeit suchen, wo sich genau diese Ansicht zeigt. Auf dem Bilde sehen wir gleichsam ein erhöhtes, potenziertes Olevano, das so gar nicht auf der Erde vorhanden ist, das aber doch ein treueres Abbild des unvergleichlichen Dorfes gibt, als es eine Photographie thun könnte. — In ähnlichem Sinne hat Franz Catel das Theater von Taormina, mit der Aussicht auf den Aetna, dargestellt. Sein Bild hat nicht die Feinheit der Ausführung im Detail, nicht den Farben-



zauber und das prangende Licht des südlichen Himmels, wie wir sie auf neueren Gemälden finden; es ist in kräftigen Umrissen hingeworfen, und auf ihnen viel mehr, als auf den Farben, beruht seine Wirkung. Gerade durch die Enthaltbarkeit in Bezug auf die Einzelheiten, durch die Verzichtleistung auf jeden blendenden Effekt, setzt der Künstler die Phantasie des Beschauers in Thätigkeit, so dass sie, wenn sie sich sonst mit dem ihr vor Augen Geführten begnügt haben würde, nun das Fehlende ergänzt und das ganze Panorama vor sich hingebreitet erblickt, wie es sich in Taormina dem Auge entfaltet. Gewiss wird es Demjenigen so ergehen, der je von einem der Steinsitze jenes Theaters den Blick über Meer und Insel hat schweifen lassen. Der Aussichtspunkt gehört zu den herrlichsten Europas und der Welt. Vor sich sieht man, in seiner ganzen gewaltigen Höhe, den schneegekrönten Aetna, an seinem Fusse von Wäldern umgürtet; weithin die üppig grünende Küste Siciliens mit blühenden Dörfern und Städten besät, bis sie fern hinter den Cyklopfelsen am Horizonte verdämmert. Kehrt das Auge in die Nähe zurück, so gleitet es über das zerbröckelte Gestein der in ihren Umrissen noch erkennbaren Bühne, über Mandelbaum pflanzungen und

Orangenhaine zu der tiefblauen Meerflut hinab, welche, hier die ganze glorreiche Pracht des italienischen Himmels zurückstrahlend, um die Klippenufer wallt und schäumt. Keine Palette hätte Farben, um dies auch nur annähernd wiederzugeben; aber vielleicht hat Catel eben mit seiner bescheidenen Pinselführung mehr erreicht, als ein Virtuose des Kolorits es vermöchte.

Ein nicht minder schätzbarer Landschaftler als Catel, ihm verwandt in dem heiligen Ernst und durchdringenden Scharfblick, mit dem sein Sinn sich immer auf die grossen und wesentlichen Züge in der Physiognomie der Natur richtete, war Joseph Rebell. Nur wessen Auge durch die Farbenkunststücke neuerer

Virtuosen geblendet ist, kann die hohen Verdienste dieses Mannes verkennen. In seiner Ansicht von Capri hat er mit den einfachsten Mitteln eine wunderwürdige Wirkung hervorgebracht. Die ganze Magie eines italienischen Sonnenunterganges, wie das sinkende Taggestirn sein letztes glühendes Gold auf die Felsen- und Klippenwarten der Insel und auf die im leisen Windhauche des Abends plätschernden Meereswellen senkt, ist über dieses reizende Bild verbreitet. Dabei drängt sich nirgends der selbstgefällige Künstler vor, der seine Meisterschaft bewundert sehen will; es genügt ihm, dass wir in dem wohnigen Anblicke schwelgen, den er selbst mit tiefempfindender Seele genossen und so, wie er ihn empfunden, an der Staffelei reproduciert hat. Wie viele Ansichten von Capri auch aufgenommen worden sind — ich kenne keine, welche uns dieses Wundereiland so leben-

dig, nicht bloss vor das äussere, sondern auch vor das innere Auge stellte, welche uns mit so bestrickender Macht in seine vom Wogenschlag tönenden Grotten, auf seine sonnigen Felsvorsprünge und Halden, in die wie zum Träumen geschaffene Einsamkeit seiner Thäler lockte. — Auch das andere Bild Rebells, welches das in einem Garten des üppigsten südlichen Pflanzenwuchses gelegene Städtchen Casamicciola auf Ischia darstellt, bezeugt, wie er die empfangenen Eindrücke nicht allein treu wiederzugeben, sondern sie uns auch an das Herz zu legen wusste.

Eine ähnliche Richtung verfolgte Karl Rottmann, der wohl unbestritten als der grösste Landschaftsmaler neuerer Zeit dasteht. Da dessen Bilder sehr begehrt werden, muss ich es als eine Gunst des Schicksals anerkennen, dass meine Bemühungen, einige charakteristische Proben seines hohen Talentes zu erlangen,

von Erfolg begleitet gewesen sind. Dieselben bekunden die seltene, beinahe einzige Gabe Rottmanns, eine Landschaft in ihren grossen Formen, den hervorstechenden Zügen ihrer Physiognomie plastisch aufzufassen, aber auch die andere glänzende Seite seines Genius, welcher ebenso, wie er die äusseren Gestaltungen der Natur prägnant hervorzuheben verstand, auch deren Sinn und Geist, der sich uns in gehobenen Momenten kundgibt, in lyrischer Begeisterung auszudrücken wusste. Ein kleines Bild aus seiner früheren Periode: Eine Ansicht des Kochelsees im bayerischen Gebirge, zeigt seine Kunst noch nicht in ihrer vollen Entfaltung, trägt aber doch schon das Gepräge der Hand, welche

später noch so viel Herrliches schaffen sollte. Wenn Autographensammler schon ein Blatt mit den Schriftzügen eines bedeutenden Autors als ein kostbares Besitztum betrachten, wie viel teurer muss einem Kunstfreunde nicht das Erstlingswerk eines grossen Malers sein, das ihn das früheste, oft noch unsichere, oft aber schon erfolgreiche Ringen desselben sehen lässt! — Auf einer ganz anderen Höhe steht Rottmann schon in seinem Hohen Göll im Abendglühen, vom Hintersee aus gesehen. Die Abendfeier der Natur im Momente des Sonnenunterganges, wenn die verglühenden Strahlen auf einem Alpengipfel ruhen und der letztere von den tiefklaren Wellen eines Bergsees zurückgespiegelt wird, liesse sich nicht schöner zur Erscheinung bringen, als es hier geschehen ist. Rottmann selbst hat dieses Bild in grösserem oder kleinerem Formate verschiedentlich wieder-



holt und bis auf den heutigen Tag zahllose Nachahmer gefunden, welche dieselbe Gegend in demselben Momente zu malen versucht haben, ohne doch ihr Vorbild erreichen zu können. Noch jetzt ist in jedem Sommer und Herbst der kleine, unfern der Ramsau gelegene Hintersee an schönen Abenden von Scharen junger Künstler umlagert, die ihre Blicke nach dem Hohen Göll richten und die wechselnden Tinten, welche die sinkende Sonne auf seine Firnen schüttet, mit ihrem Pinsel festzuhalten suchen. — Das Terrain, auf dem er die höchsten Triumphe feiern sollte, betrat Rottmann erst, als er Italien und später Griechenland bereiste. Bei den unvergleichlichen Gemälden, in welchen er das erste jener Länder in allen seinen mannigfaltigen Reizen geschildert hat, wie noch kein anderer, ist höchlich zu beklagen, dass sie an den Wänden eines nur spärlich gegen die Einflüsse von Wind und Wetter geschützten

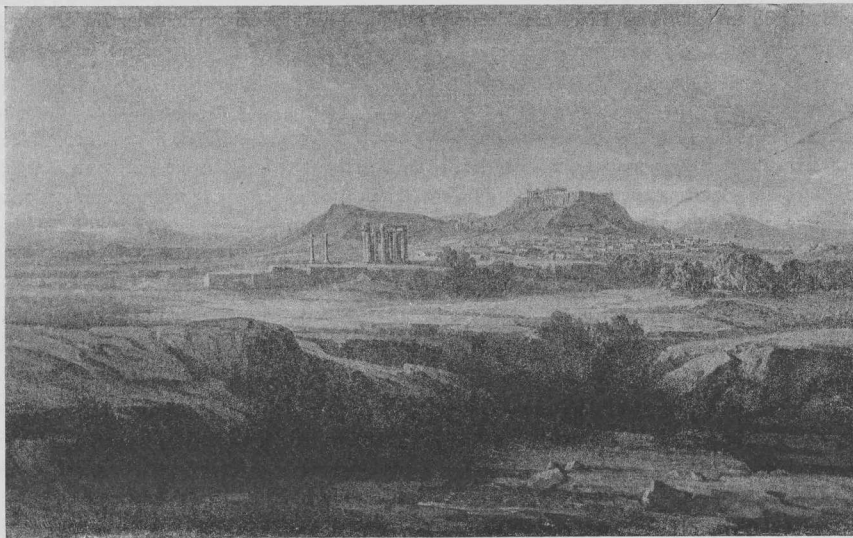
Arkadenganges angebracht sind und daher dem sicheren Untergange entgegengehen. Wie ist es doch nur möglich, dass man noch immer Experimente macht, in unserem Klima die äusseren Mauern von Gebäuden mit Fresken zu schmücken, da die Erfahrung schon seit Jahrhunderten gezeigt hat, dass solche, selbst unter dem italienischen Himmel, binnen kurzem von Regen und Sturm zerstört werden! Die grossen und berühmten Gemälde, mit welchen Giorgione und Tizian das Kaufhaus der Deutschen am Rialto in Venedig zierten, waren schon zu Vasaris Zeit kaum erkennbar; jetzt gewahrt nur ein bewaffnetes Auge noch spärliche Reste so grosser, unwiederbringlich verlorener Kunstwerke, und uns bleibt nicht einmal der Trost, in Holzschnitten oder Kupferstichen die Umrisse derselben bewundern zu können. Auch die neue Erfindung des Wasserglases, von welcher man glaubte, sie werde Fresken vor der schädlichen Wirkung der Witterung bewahren, scheint die Probe nicht genügend auszuhalten. — Um auf Rottmann zurückzukommen, so haben wir es gewiss zu preisen, dass er seine griechischen Landschaften, welche die schönste Zierde der neuen Pinakothek zu München ausmachen, für eine längere Dauer berechnete, und dass sie hoffentlich noch manche kommende Generation entzücken werden. Neben diese Meisterwerke dürfen sich die drei mir gehörigen Gemälde Rottmanns, die Griechenland ihre Entstehung verdanken, nicht stellen: sie nehmen jedoch an den Vorzügen derselben teil. Das Eine, ein kleines Rundbild, zeigt, wie Grosses sich mit wenigen Pinselstrichen erreichen lässt. Wir sehen eine einsam aus den Wellen aufragende Klippe des Aegeischen Meeres vor uns. Ueber die Wogen, die sich bis in unermessliche Fernen hinzubreiten scheinen, zittert eben der erste blasse Schimmer der Morgendämmerung. Der Anblick dieses Bildes erfüllt die Seele des Beschauers mit Naturandacht, als stände er einsam auf einem Schiffsverdecke inmitten des griechischen Meeres, in der ahnungsreichen Stille, welche dem Erwachen der heiligen Frühe vorausgeht. — In der Ansicht der Quelle Kalirrhoe entfaltet Rottmann seine ganze Virtuosität in Wiedergabe der Bodenformation jener vielzerklüfteten und zerrissenen Felsenschlucht, aus welcher die von den alten Dichtern hoch gefeierte Quelle in der Nähe des Jupitertempels bei Athen hervorsprudelt. Zugleich aber hat der tief empfindende Maler die Melancholie, die ihn an dieser Stelle ergriffen, über sein Gemälde ergossen und weiss sie uns mitzuteilen. Wir fühlen mit ihm die Verödung dieser Schlucht, wo ehemals ein prachtvoller Tempel geragt. Verstummt sind die Chorgesänge der Priester, die hier einst im Festzuge geschritten, und das Ohr vernimmt keinen anderen Ton des Lebens, als das Zirpen der dürstenden Cikade. — In dithyrambischer Naturbegeisterung ist unseres Malers Meeresküste im Sturm entworfen. Das Lokal ist offenbar Griechenland; doch weiss ich nicht genau anzugeben, welche Gegend desselben wir vor uns haben. Das hier vom wilden Sturmwind geballte, dort auseinanderstäubende Gewölk, durch das man in einen dunkelblauen Himmel von unergründlicher Tiefe hinausblickt, der vom Orkane gepeitschte, einsam dastehende Baum, und im Hintergrunde die rollende Meerflut zeugen von einer Meisterhand. Nur wenige andere Landschaften wirken gleich überwältigend; nur in wenigen möchte die äussere Erscheinung so lebendig aus der Anschauung und der Empfindung des Künstlers wiedergeboren sein. Wir fühlen uns bei deren Anblick wie vom Atem des Naturgeistes selbst durchschauert. — Drei kleine Bilder, welche Ausblicke auf Rom nach verschiedenen Richtungen hin gewähren, habe ich als Werke Rottmanns erstanden. Darüber, dass sie seiner vollkommen würdig sind, herrscht keine Meinungsverschiedenheit unter den Künstlern, wohl aber darüber, ob sie wirklich von ihm herrühren. Ich habe sie mit seinem grossen Namen bezeichnet und werde diese Bezeichnung nicht eher ändern, als bis mir beweiskräftig ein anderer Urheber derselben angegeben wird. Meines Bedünkens ist unter den Malern aus der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts,

ausser Rottmann, Keiner, der im Stande gewesen wäre, sie hervorzubringen, als etwa Catel, und gegen des Letzteren Urheberschaft sprechen doch starke Bedenken.

Wie Rottmann, so holte auch Bernhard Fries die schönsten Inspirationen zu seinen Landschaften aus dem Süden. Ein jüngerer Bruder des reichbegabten, lange vor ihm verstorbenen Ernst Fries, der mit Kopisch die blaue Grotte auf Capri entdeckte, stand er diesem an Talent kaum nach; aber unglückliche Lebensschicksale nötigten ihn zu oft hastiger Produktion, und seine Leistungen sind daher sehr ungleich. Ich habe aus einem grossen Cyklus italienischer und sicilianischer Landschaften, an dem er ein halbes Leben lang gearbeitet, zwei der vorzüglichsten ausgewählt. Dieselben erinnern in manchen Eigenschaften an diejenigen Rottmanns und sind ihnen namentlich in dem hohen Stilgefühl verwandt. Auf dem einen dieser Gemälde erblicken wir die Ufer des Flusses Oreto nebst der Admiralsbrücke bei Palermo, einen üppigen Südgarten, auf den sich die ganze Seligkeit des sicilianischen Sonnenlichtes herabsenkt. Hier, etwas weiter in der Richtung nach links, lag das alte arabische Lustschloss Favara, das noch den normannischen Königen zum Aufenthalte diente und von den morgenländischen Dichtern, die an ihrem Hofe eine Stätte fanden, vielfach besungen ward, von dem aber jetzt nur noch wenige Trümmer vorhanden sind. — Auf dem zweiten der Bilder von Bernhard Fries werden wir in das Sabinergebirge geführt, das ihm oftmals zum Aufenthalte gedient, und dem er seine Motive mit Vorliebe entnommen hat. Vor uns liegen die Mamellen, jene beiden allen Malern wohl bekannten Felsrücken zwischen Civitella und Subiaco. Die Lebendigkeit und Treue, mit welcher dieser unvergleichliche Fleck Erde hier vor uns hingezaubert wird, hat mich immer an dieses Gemälde gefesselt; ich wandle bei dessen Betrachtung dieselben Pfade, auf denen ich so oft wirklich hingeschritten bin, und jedes Plätzchen erfüllt mich mit süssen Erinnerungen an einen glücklichen Sommer, den ich einst hier verbrachte.

Auch der treffliche, seinen vielen Freunden erst kürzlich in vorgerücktem Alter entrissene Ernst Willers fasste die Natur mit hohem Sinne auf. Er hatte ihr tief in das Auge geschaut und wusste ebenso ihre heiter lächelnden Szenen, wie ihr düsteres, geheimnisvolles Grauen wiederzugeben. Durch siebenundzwanzigjährigen Aufenthalt in Rom war er fast zum Italiener geworden; aber auch Griechenland hatte er auf zweimaligen Reisen genau kennen gelernt. Und selbst als er im Alter in seine nordische Heimat zurückgekehrt war, blieb sein Sinn immer diesen beiden Ländern zugewandt. Oft habe ich noch in den letzten Jahren in dem Atelier des edlen, mir unvergesslichen Mannes, während ich in seinen überschwenglich reich gefüllten Mappen blätterte, mir im Gespräche mit ihm die herrlichen Gegenden zurückgerufen, in denen ich, wie er, geweiht. Mir vergönnten günstige Sterne, noch in jedem Winter den geliebten Süden wieder aufzusuchen, während er, durch die Verhältnisse und das zunehmende Alter an den deutschen Herd gebannt, sich in hoffnungsloser Sehnsucht nach dem milderen Himmel verzehrte. Aber vielleicht ist gerade diese Entfernung von jenen ihm so teuern Ländern den Werken seiner letzten Lebensjahre zu gute gekommen. Nachdem er die Umrisse der früher geschauten Landschaften in trefflichen Zeichnungen und Farbenskizzen mit nach Hause gebracht, umkleidete die Ferne dieselben mit noch magischerem Glanze, lieh ihm die Erinnerung noch wärmere Tinten für die Ausführung. Ich habe keine von Willers' früheren Leistungen gesehen; aber seine Freunde versichern, die Aussicht vom Parke Chigi bei Ariccia nach dem Meere zu, das letzte grössere Werk seiner Hand, gehöre zu dem Allervorzüglichsten, was er geschaffen habe. Aus dem Schatten mächtiger Bäume, die von üppigem Pflanzenwuchse umgeben sind, gleitet der Blick nach dem duftigen Vorgebirge der Circe, das in dämmernder Ferne aus den Wellen taucht

und mit dem ganzen geheimnisvollen Reize umgeben ist, in welchem es früher der Wanderer auf der Reise durch die pontischen Sümpfe vor sich liegen sah. Seitdem die Eisenbahn erbaut und die ältere Strasse verlassen ist, entgeht dem Reisenden dieser Anblick; und auch wer den schöngeformten, von dem märchenhaften Zauber der Homerischen Dichtung umflossenen Berg von der Höhe der Peterskuppel oder den Hügeln Albanos aus gewahrt, empfindet bei dem Anblicke kaum noch den süßen Schauer, mit dem er die frühere Generation durchbebte, da er ihr als Hüter eines fast unerreichbaren Wunderlandes erschien. Denn jetzt hängt es von dem Willen fast eines Jeden ab, in wenigen Stunden die Strecke zu durchmessen, die ihn von dem Platenschen »Lenz des Erdballs«, der »Parthenopeischen Flur«, trennt, während früher derjenige der römischen Künstler, dem dies vergönnt war, von den Uebrigen schon als ein Auserwählter betrachtet wurde. In solchem Sinne hat Willers sein Capo Circello aufgefasst, und der Geist seiner ersten Skizze ist auf das viel spätere Bild übergegangen. Wie er mir erzählte, vermochte er während seines Aufenthaltes in Rom viele Jahre hindurch sein Verlangen nach weiteren Reisen nicht zu befriedigen, und alsdann suchte er stets vorzugsweise die Höhen auf, von denen aus er Auge und Seele nach dem circeischen blauen Felsen hinüberschweifen lassen konnte. Wie viele Vorteile mit dem erleichterten Verkehre unserer Zeit verbunden sein mögen, so hat derselbe doch auch manches Phantasiegebilde, manche poetische Empfindung unbarmherzig zerstört. Seit der Einführung der Dampfschiffahrt ist im ganzen Bereiche des Mittel-



ländischen Meeres kein Platz mehr für die Sagenwelt der Odyssee. Auch die süßschmerzlichen Gefühle, mit welchen Goethe am Abend vor seinem Abschiede von Rom alle Plätze der ewigen Stadt in der Gewissheit, sie zum letztenmale zu betreten, nochmals besuchte, kann sich, wenigstens in dieser Stärke, fast nur noch die Einbildungskraft vergegenwärtigen, da bei der Leichtigkeit der Reise dorthin den Meisten doch die Hoffnung des Wiedersehens bleibt. Ich selbst habe bei meinem ersten Abschiede von Rom Aehnliches empfunden, wie Goethe, bin aber seitdem noch mehr als dreissig Male wieder hingekommen. Schon einige Jahre vor dem letztgenannten Bilde vollendete Willers seine grosse Ansicht der Akropolis von Athen. Im Kolorit ist er hier wohl weniger glücklich gewesen; das überallhin verbreitete, durch keinen Schatten unterbrochene Licht erzeugt eine gewisse Monotonie, die allerdings bei der ziemlich baumlosen Umgebung der griechischen Hauptstadt schwer zu vermeiden war. Desto trefflicher sind das felsige Terrain und die Architektur wiedergegeben, und zwar mit einer Treue, mit einer sinnlichen Leibhaftigkeit, dass man bei Betrachtung des Gemäldes die Hochburg von Athen fast kennen lernen kann, wie aus der Anschauung der Wirklichkeit. Vorn sieht man die riesigen Säulen des Tempels des olympischen Zeus; über sie hinweg die Südostseite der Akropolis, deren Hauptanziehungspunkt jetzt die Reste des

erst nach Willers' Besuch von Athen aufgegrabenen Dionysostheaters bilden. Sich gegen den Hintergrund wendend gleitet das Auge nach dem Piräus, dem Meere und Salamis hin.

Ein Seelenverwandter von Willers, gleich ihm ebenso von der Herrlichkeit südlicher Landschaft, wie von der des Altertums erfüllt, war der schon zu Anfang dieser Schrift genannte Karl Ross. Als Andenken an ihn bewahre ich eine sehr schöne Ansicht des Haines der Nymphe Egeria bei Rom. Dieser Punkt ist seit lange ein Lieblingsplatz der Künstler gewesen und sehr häufig aufgenommen worden, wie ich denn noch ein anderes, dieselbe Lokalität darstellendes schätzbares Bild von Georg Köbel besitze. Auf beiden Prospekten ist die Oertlichkeit frei behandelt, indem in Wahrheit der kleine Hain (der früher vielleicht grössere Ausdehnung hatte) sich in einiger Entfernung von der Grotte befindet. Das Gemälde von Karl Ross zeichnet sich durch tiefe poetische Naturempfindung aus. In den gewaltigen Baumwipfeln, welche das Heiligtum der Nymphe überschatten, scheint ein hehrer Sturm wie in den Eichen des Haines von Dodona zu sausen, und jenseits erblickt man die wellenförmige Campagna in jenem wunderbaren Farbenspiele, das sie seit Claude Lorrain und Poussin zu einer unerschöpflichen

Quelle des Studiums für die Landschaftsmaler gemacht hat.

Einer anderen, mehr modernen Richtung folgte mit ausserordentlichem Talente Fritz Bamberger, indem er, ohne die festen Linien der Zeichnung zu vernachlässigen, besonders auf das Glänzende des Kolorits ausging. Auch er hatte seine künstlerische Heimat im Süden; aber nicht

Italien, das er nie gesehen, sondern Spanien war das Land, aus welchem er seine besten Inspirationen schöpfte. Er hatte die pyrenäische Halbinsel zu wiederholten Malen bereist und einen erstaunlichen Reichtum von Skizzen, die er an deren schönsten Punkten aufgenommen, heimgebracht. Ein allzu kurzes Leben hat ihm nur wenige derselben als Gemälde auszuführen gestattet. Vor etwa dreizehn Jahren traf ich in verschiedenen Gegenden Spaniens mit ihm zusammen, wo er unermüdlich vom Morgen bis zum Abend in der schon heissen Glut des Juni nach der Natur zeichnete und aquarellirte. Bald darauf ging eine rätselhafte Veränderung in dem so kräftigen, blühenden Manne vor; er begann an einem für die Aerzte unerklärlichen Uebel zu siechen, und im Zeitraume von zwei Jahren schien er um zwanzig gealtert. Doch noch bis in seine letzten Tage fand er Trost und Labsal in seiner Kunst, und ich sah ihn im Winter 1872 in seinem Atelier von Bildern des sonnigen Südens umringt, denen seine schon zitternde Hand noch die grösste Farbenpracht geliehen. Er selbst hatte, wie dieses so oft bei Schwerkranken der Fall ist, keine Ahnung von dem bedrohlichen Charakter seines Leidens und machte noch Pläne zu einer neuen Reise nach Spanien. Ich aber nahm, als ich ihn verliess, fast die Gewissheit mit mir hinweg, ihn zum letztenmale gesehen zu haben. Und wirklich empfing ich einige Monate später die schmerzliche Kunde seines Todes. Hätte er

länger gelebt, so würde ich meine Sammlung noch mit vielen Bildern seiner Hand bereichert haben. Das glänzendste seiner Werke, so viele deren in meiner Galerie vorhanden sind, ist die Ansicht von Gibraltar, von der Höhe hinter Algeciras aufgenommen. Nur Wenige wissen, welch reicher Born des Genusses ein schönes Kunstwerk ist. Wie die Meisten eine Dichtung, die in jedem Gedanken, Bilde und Worte durchdrungen sein will, die man laut recitiren und auswendig lernen muss, um alle ihre Schönheiten zu erkennen, nur flüchtig wie einen Tagesroman durchlesen, so gehen sie auch in einer Galerie, nach kurzem Verweilen vor einem Bilde, schnell zu dem nächsten und tragen daher nur sehr oberflächliche Eindrücke mit sich davon. Aber erst bei häufig wiederholter Betrachtung eines Gemäldes wird man mit stets erneuter Freude sich aller Vorzüge desselben bewusst; bei guten Landschaften kommt noch hinzu, dass sie, indem sie die Reize der dargestellten Gegend erhöht und konzentriert wiedergeben, uns ein Vergnügen bereiten, in welchem sich Natur- und Kunstgenuss vereinigen. Vor diesem Gibraltar bei Sonnenuntergang kann sich Derjenige, dem der wunderbare Anblick einmal gegönnt worden ist, denselben auf das lebhafteste von neuem vergegenwärtigen, und zwar ohne dass sein Genuss durch die Zufälligkeiten beeinträchtigt würde, die diesen in der Wirklichkeit oft trüben. Zugleich sieht und empfindet er noch etwas Höheres, Geistiges, das die Seele des Malers in die äussere Erscheinung gelegt hat. Auch wer nie an Ort und Stelle war, vermag sich vor einem solchen Werke der Kunst, wenn er es gehörig auf sich wirken lässt, leibhaftig dorthin zu versetzen. So macht Bambergers Gibraltar es ihm möglich, hoch von der Felsensteile in die azurine Tiefe hinabzuschauen, wo zwei Meere an den Säulen des Herkules ineinander wallen, in die dämmernde Ferne hinauszuträumen, welche die Küste Afrikas birgt, und die letzte Sonnenglut zu sehen, wie sie sich auf die Stadt Algeciras senkt; dies Alles aber wird ihm in geläuterter, verklärter Gestalt dargeboten, so wie es sich im Innern des Künstlers wieder spiegelt hat: es ist nicht ein Abend in Gibraltar, den er hier erlebt, es ist die Summe, die Blüte vieler Sonnenuntergänge, von denen die schönsten Züge für das Bild ausgewählt sind. — Für Solche, die mit der Betrachtung von Gegenden historische Erinnerungen zu verbinden lieben, knüpft sich an diese Lokalität noch der Gedanke, dass es hier war, wo die Araber zuerst die Fahne des Propheten auf europäischen Boden pflanzten, um sodann in stürmischem Eroberungsdrange, von immer neuen glaubensmutigen Scharen verstärkt, die ganze Halbinsel zu überfluten, bis sie nach achthundertjähriger Herrschaft wieder, wie ein Traum, verschwanden. — In zwei kleineren Gemälden hat unser Künstler die alte Gotenhauptstadt Toledo von verschiedenen Seiten dargestellt. Namentlich das eine derselben zeigt die, noch in ihrem Verfall imponante, auf schroffem Felsen thronende Residenz des Roderich in ihrer ganzen malerischen Eigentümlichkeit: wie ihre verödeten Paläste und Häuser von der sengenden Sommersonne beschienen, und oft kaum von dem nackten Gesteine, an dem sie kleben, unterscheidbar, über dem unten vorüberschäumenden Tajo hängen. — Zu drei Bildern hat Bamberger die Motive aus der Umgebung des herrlichen Granada genommen. Zwei von ihnen entfalten abermals seine volle Meisterschaft in der Wiedergabe des Sonnenunterganges. Den wunderbaren Lichtwirkungen, welche das sinkende Taggestirn, alle Farbenüancen, vom blendendsten Strahlenglanze bis zum zartesten, dem Auge kaum noch fassbaren, Schimmer durchlaufend, an den Gipfeln der Sierra Nevada erzeugt, konnte nur ein Pinsel wie der seine gerecht werden. Auf der Ansicht des Pik von Mulhacen könnte man das dunkelrote Feuer, in dem der Gipfel leuchtet, übertrieben finden; aber ich glaube: Jeder, der südliche Gegenden, namentlich Andalusien kennt, hat dort Lichtwirkungen beobachtet, die, wenn man sie gemalt sähe, unmöglich genannt werden würden. Und neben dieser intensiven

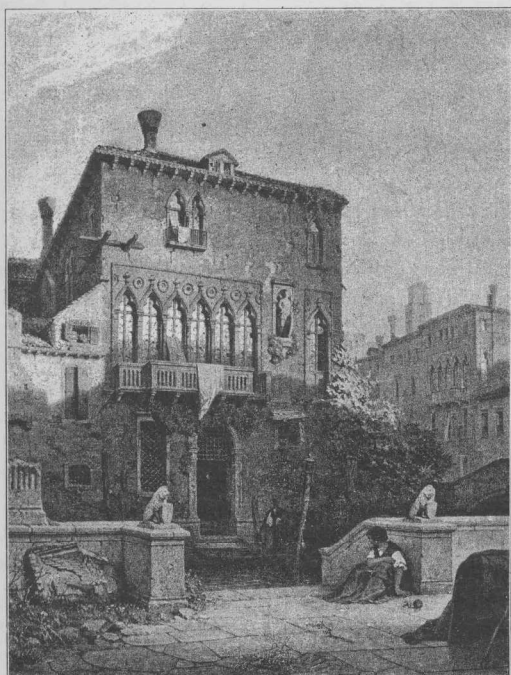
Glut auf dem Scheitel des Berges, wie fein hat der Künstler nach unten hin das Licht in allen Schattierungen abzutönen verstanden! — Auf einem anderen Bilde gewahren wir Reisende in andalusischer Tracht, die vor einer Venta in der Sierra Mittagsrast halten. Dasselbe ruft mir viele Stunden aus meinen früheren Streifzügen durch die spanischen Gebirge zurück. Aber nur Wenige werden jetzt noch in den abgelegensten Teilen Andalusiens Aehnliches erleben. Das schöne Nationalkostüm, das ich noch in vollem Glanze gesehen und das damals der Reisende selbst anzulegen pflegte, verschwindet von Tag zu Tage mehr; und auch die primitiven Ventas, an deren Herden man bei schlechter Kost doch so vergnügte Stunden verbrachte, beginnen modernen Hotels zu weichen. — Wenn Wiedergabe des warmen südlichen Kolorits den leuchtenden Vorzug der letztgenannten Bilder ausmacht, so excellirt Bamberger in seiner Ansicht des Albufera-Sees bei Valencia besonders in der charakteristischen Kraft der Umrisse, mit welchen die Felsenufer hervorgehoben sind.

Gleichfalls dem Süden, zumal aber den italienischen Seeküsten, entnimmt Karl Morgenstern seine Vorwürfe. Seine besondere Stärke ist es, das Spiel des Lichtes, das Glitzern der Wellen, den blauen Duft der Ferne, der auf den Ufern und dem Meere ruht, darzustellen. Solche, die gerne alles bemäkeln, pflegen zu sagen, seine Zeichnung sei nicht scharf und bestimmt genug; aber wenn ein Werk der Kunst einen entschiedenen Vorzug besitzt, so soll man sich daran genügen lassen und nicht verlangen, dass es alle in sich vereine. Auch Claude Lorrain lässt selbst in seinen schönsten Landschaften oft viel vermissen; seine Komposition ist bisweilen fast schülerhaft. Aber wegen der wunderbaren, ja einzigen Meisterschaft, mit welcher er das Licht in allen seinen Wirkungen beherrscht, wird er mit Recht als einer der Grössten in seinem Fach geehrt; und selbst Poussin, der ihn als Zeichner, sowie in der besonnenen Anordnung bei weitem übertrifft, muss ihm doch, als dem Genialeren, in einer Richtung noch Unerreichten, die Palme bieten. Ich bin nun zwar weit entfernt, unseren Morgenstern mit einem Claude auf die gleiche Stufe stellen zu wollen; aber ich bekenne, nur wenige moderne Bilder gesehen zu haben, auf denen die Klarheit, die durchsichtige Tiefe und der hin- und herspielende Schimmer der Meereswellen in den Strahlen der Morgensonne so zauberhaft zur Erscheinung käme, wie auf der Ansicht von Capri. — Im tiefsten dunkelsten Blau, während am Himmel die Strahlen der untergegangenen Sonne verglühn, erblicken wir das Meer auf einem anderen Bildchen, wo das Haus des Tasso in Sorrent von steilem Felsen auf die anrollende Flut hinabschaut. Denen, welche die Intensität des, bei aller Tiefe doch noch transparenten Blaus unnatürlich nennen, kann ich die Versicherung geben, dass ich oft nicht nur am Golf von Neapel, sondern selbst schon am Genfer See das Gleiche in Wirklichkeit beobachtet habe. — Eine im Städelschen Institute zu Frankfurt befindliche Ansicht von Villafranca bei Nizza, die Morgenstern in seiner Jugend gemalt, erregte mir schon vor vielen Jahren solches Wohlgefallen, dass ich den Künstler ersuchte, sie für mich zu wiederholen. Diese Wiederholung ist noch lichter und duftiger, als ihr Vorbild, und so ganz von italienischem Aether getränkt, dass sie in ihm zu schwimmen scheint.

Ein Namensverwandter des Genannten, Christian Morgenstern, hat die Alpen nicht überschritten, und vorzugsweise nordische Gegenden für seine Landschaften ausgebeutet. Besonders liebte er das von deutschen Künstlern früher wenig besuchte Elsass. Dieser herrliche Landstrich ist von ihm für unsere Kunst erobert worden, ehe das Schwert die alte Reichsprovintz den Franzosen wieder entriss; wie sehr habe ich bedauert, dass der lebenswürdige und gemüthvolle Künstler das Letztere nicht mehr erleben sollte! Oft, wenn er mir von seinen Wanderungen in den Vogesen, in den Umgebungen von Kolmar und Strassburg,

erzählte, klagte er mir, dass er von Jahr zu Jahr wahrnehme, wie deutsches Wesen und deutsche Sitte in dem alten Reichslande täglich mehr zurückgedrängt werden. — Meine Galerie verdankt ihm eine sehr schöne, markig entworfene, und mit eben so feiner, wie fester Hand ausgeführte Küste von Helgoland bei Nacht.

Als Haupt der Landschaftsmaler Münchens ward, während fast eines halben Jahrhunderts, Eduard Schleich angesehen. Man kann ihm den Namen eines wahrhaft grossen Künstlers nicht streitig machen; und so viele Schüler und Nachahmer er auch gefunden, ist er in seiner Eigenartigkeit doch von keinem erreicht worden. Sein charakteristisches Merkmal ist, dass er durchaus subjektiv jede Gegend, die er uns vorführt, mit seiner Gemütsstimmung durchdringt und seine Landschaftsbilder gleichsam in lyrische Gedichte verwandelt. Mit Gewalt zieht er den Beschauer in diese Stimmung hinein, und selbst unbedeutende Oertlichkeiten dienen ihm dieselben hervorzurufen. Eine traurige, mit wenigen verkrüppelten Weiden besetzte Niederung, über welche schwere Regengewolken herabhängen, weiss er dadurch so interessant zu



machen, wie die grossartigste Gebirgsscene. Mit erstaunlichem Glücke hat er in dieser Hinsicht die Umgebung von München malerisch verwertet. Er hat sie, die Manchen steril, ja nüchtern erscheint, mit der Macht seines Genius beseelt, so dass sie mit ihren zerrissenen Isarufeln und den Durchblicken auf das ferne Hochgebirge als ein Wunderland der Poesie vor unserem Auge steht. Und doch ist keiner dieser Reize ihr bloss angedichtet; mit dem Herzen und Tiefblick des Künstlers hat Schleich Schönheiten der Natur entdeckt, die bis dahin den Profanen verborgen gewesen, und nun er sie erschlossen, liegen sie für Jeden offen da. Seit dieser seltene Maler von der Seuche, welche 1873 die bayerische Hauptstadt verwüstete, hinweggerafft worden, hat er doch seinen Geist in deren Umgebung zurückgelassen. Ich kann keinen Spaziergang in der Nähe Münchens machen, ohne dass mich diese oder jene Aussicht an Schleich gemahnte, und ich glaube oft, er müsse ihr Schöpfer sein. Denn bevor ich seine Gemälde gesehen, hatte ich keine solchen Eindrücke von dieser Natur empfangen. — Leider habe ich es versäumt, meiner Galerie so viele Werke des trefflichen Künstlers einzuverleiben, als nötig wären, um sein eminentes Talent genügend zu repräsentiren. Einen Ersatz für die Menge aber bietet es

mir, dass ich ein höchst vorzügliches Bild von ihm besitze: Eine Ansicht des Starnberger Sees, die man ein wahres Wunder der Kunst nennen muss. Was ich von einem Gemälde Böcklins sagte, gilt auch von diesem: es würde unmöglich sein, es zu kopiren. Die Mannigfaltigkeit der Farbentöne, das Spiel von Licht und Schatten, die von den ziehenden Wolken gebrochenen, hier auf die Wellen des Sees, dort auf die fernen Schneegebirge herabfallenden Strahlen würden jede auf eine etwaige Nachbildung gerichtete Mühe vereiteln. Schleich hat dieses Bild, das verdientermassen grossen Beifall fand und als eine seiner genialsten Arbeiten betrachtet wurde, später verschiedentlich wiederholt; doch bekannte er mir, in keiner dieser Wiederholungen habe er den ersten glücklichen Wurf wieder erreichen können. — In den beiden anderen Gemälden seiner Hand, welche sich noch in meiner Sammlung finden, erscheint er zwar in seiner ganzen Trefflichkeit, doch weniger in seiner charakteristischen Eigentümlichkeit. Die wahre Heimat seiner Kunst war die bayerische Hochebene; mit ihr fühlte er sich so verwachsen, dass er sich selbst unter dem leuchtenden Himmel Italiens, aus der römischen Campagna und vom Golf von Neapel nach ihrem trüben Wolkengrau, ihren Mooren und ihren kiesigen Strombetten zurücksehnte. Er hat während eines kurzen Aufenthaltes auf der apenninischen Halbinsel nur wenig gemalt und auf diesen wenigen Bildern den heiteren Scenen des südlichen Landes ein fremdartiges Gepräge geliehen, indem er den düsteren Himmel des Nordens über sie hinbreitete. So erkennt man in seinem, übrigens als Nachtstück sehr gelungenen Venedig bei Mondschein kaum die lachende Lagunenstadt mit ihren glänzenden Renaissancepalästen und über den Kanälen hängenden Terrassen, sondern glaubt eher Amsterdam oder Hamburg vor sich zu sehen. — Auch der Gebirgsansichten, deren in München so zahllose zu Tage gefördert werden, hat Schleich nicht viele producirt. Eine solche, die ich besitze, aber zeigt, wie er hierin gleichfalls Ausgezeichnetes zu leisten vermochte. Es ist eine Alpe im hinteren Zillerthal, auf welcher das fette, von einer Herde beweidete Gras ganz von dem eben gefallenen Regen genässt zu sein scheint, und von wo der Ausblick durch einen ziehenden Nebel auf ein leuchtendes Schneehaupt eine höchst pittoreske Wirkung macht. — Wir sind immer geneigt, die grossen Künstler früherer Zeit als ausser allem Vergleiche stehend zu betrachten und es für unmöglich zu halten, dass ein neuerer sich mit ihnen messen könne; jedoch unbedingte Gültigkeit möchte diese Meinung nicht haben, und ich glaube, dass Schleich von der Zukunft als Landschaftler unmittelbar an die Seite der Besten seiner Vorgänger gestellt werden, dass man noch nach Jahrhunderten seine Werke ebenso begierig suchen wird, wie heutzutage die des Ruysdael und Everdingen.

Von sonstigen Gemälden dieses Faches in meiner Galerie erwähne ich noch: eine sehr brave, an den ersten Stil Prellers erinnernde Ansicht von Olevano von C. Neubert; eine reizende Gartenscene von Karl Ludwig, der es in Darstellung solcher Wald- und Gartenpartien zur Virtuosität gebracht hat; eine Alm am Untersberge mit ruhenden Kühen von Ernst Kaiser, die in ihrem idyllischen Charakter an Adrian Van der Velde erinnert; eine von hohem Schilf erfüllte Bucht des Kochelsees von Anton Zwengauer; eine Winterlandschaft von A. Stademann, der, wenn er wie hier sorgfältig arbeitet, den guten Niederländern gleichgestellt werden darf; eine, von der untergehenden Sonne überstrahlte Ansicht der Meeresküste bei Smyrna, von der Karawanenbrücke aus gesehen, von Max Schmidt; eine Landschaft echt italienischen Charakters, aufgenommen in Cervara bei Rom, von Ernst Schweinfurth, einem mir befreundeten, strebsamen Künstler, den nun auch der Tod schon hinweggenommen hat; ein heiteres und sonniges Bild des Comersees von dem schon genannten Albert Zimmermann; endlich darf ich zwei Bilder von Karl

Millner, der in bayerischen Gebirgsscenen excellirt, nicht unerwähnt lassen. Sein Gosausee bringt diesen tiefgrünen einsamen See, auf den das Schneehaupt des Dachsteins herabschaut, ebenso schön zur Anschauung, wie ein anderes grösseres Gemälde von ihm den kleinen, weltverlassenen Obersee bei Berchtesgaden

mit den schroffen mächtigen Felsenmassen, die ihn umgeben. Anderes übergehe ich. Natürlich sind nicht alle diese Landschaftsgemälde von gleichem Werte, doch befindet sich darunter, wie ich glaube, keines, das einer ausgewählten Sammlung zur Unehre gereicht.

X.

Von den Landschafts- zu den Architekturmalern leitet uns der unlängst verstorbene Friedrich Kirchner hinüber. In seinem Garten Giusti zu Verona hat er diese prächtige Anlage, sowie die Aussicht, deren man von dort aus geniesst, zu einem Gemälde von ungemeinem Reiz

Kirchen an manchen Bauten der Araber, sowie auch an den gotischen Kathedralen des Nordens, ihresgleichen finden; das jedoch, worin sie einzig dastehen, ist ihre Lage bald an plätschernden, ihre Thorschwellen bespülenden Kanälen, neben Gärten von Immergrün, die, auf Pfählen über dem Wasser



benutzt. Von der Höhe des Gartens, der mit seinen Cypressen, Lorbeeren und Myrten dem von den Alpen Herabgestiegenen den ersten vollen Eindruck des Südens bietet, schweift das Auge auf das Häusermeer, die Zinnen und Türme der weitausgedehnten Stadt des Dietrich von Bern hinab, welche fast noch mehr, als irgend eine andere, das Gepräge des Mittelalters bewahrt hat. In der Präcision, mit welcher die Umrisse der Gebäude hervortreten, wie in der charakteristischen Behandlung der Vegetation, bekundet sich das zwiefache Talent des Künstlers. — Ganz auf dem Boden der Architekturmalerei steht sein grosser, höchst glänzender Prospekt von Venedig. Die wunderbare Lagunenstadt ist von jeher das Eden der Architekturmalers gewesen: auf keinem Fleck der Erde sind so viele interessante Gebäude, so viele schön gruppirte Häusermassen zusammengedrängt, wie hier; und dabei hat es der Künstler, wie es für ihn nötig, nicht bloss mit den toten, wenn auch noch so schön geformten Steinen zu thun. In ihrer reichen architektonischen Erscheinung mögen die venezianischen Paläste und

schwebend, sich in den Wellen spiegeln, bald an leichtgeschwungenen Brücken, oder neben schlanken Glockentürmen, die über sie emporsteigen. Man kann während ganzer Monate täglich das Labyrinth dieser Gassen durchstreifen, auf allen diesen Plätzen und Plätzchen Umschau halten, und wird gewiss doch immer von neuem malerische Aussichtspunkte entdecken. Fast ein Jahrhundert lang haben Canale und die Canalettos die Dogenstadt in dieser Hinsicht ausgebeutet: allein die Fundgrube ist bei weitem noch nicht erschöpft, und es lässt sich noch eine reiche Nachlese halten. So ist auch der Standpunkt, welchen Kirchner für seine Aufnahme gewählt, von früheren Künstlern, meines Wissens, wenig benutzt worden, obgleich er einer der ergiebigsten ist. Man sieht vor sich die Piazzetta mit den sie einschliessenden Seitengebäuden, dem märchenhaften Dogenpalaste, der aus dem Morgenlande herübergeschwommen zu sein scheint, dem zauberhaften Kuppelbau von St. Markus mit den Trophäen Heinrich Dandolo: den ehernen Rossen des Lisippus; auf der anderen Seite den unteren Teil des Campanile und die be-

wunderungswürdige Fassade der Markusbibliothek von Sansovino; vor sich den reizenden Uhrenturm und ein Stück der alten Procurazien. — Gewiss war die Wahl dieses Prospektes eine sehr günstige, um gerade die hervorragendsten unter den mannigfaltigsten Prachtbauten auf einem Bilde vorzuführen.

Der freundlichen Gesinnung Leo's von Klenze, des Schöpfers so vieler trefflicher Bauwerke, verdanke ich ein von ihm selbst mit höchster Sorgfalt ausgeführtes Gemälde, das mir als Andenken an diesen ausgezeichneten Mann überaus teuer ist. Klenze, von jeher ein Meister der Zeichnung, war schon siebenzig Jahre alt, als er in Oel zu malen begann, und das Bild, das ich besitze, hat er, nicht lange vor seinem Ableben, in seinem einundachtzigsten Jahre vollendet. Dasselbe zeigt keine Spur ermattender Kraft; alle Contouren sind scharf und sicher. Wir erblicken die jetzt in ein modernes Gebäude hinübergezogenen Reste eines sarazenischen Palastes in dem Städtchen Ravello, das hoch auf steilem Felsen über Amalfi thront. Die Zeit, aus welcher diese Reste herrühren und ihr Ursprung lassen sich schwer bestimmen. Da jetzt festzustehen scheint, dass auch die bisher für Werke der Araber gehaltenen Schlösser in Sizilien jetzt unter der Normannenherrschaft entstanden sind, so muss wohl vermutet werden, auch sie seien aus jener späteren Periode, um so mehr, als die Araber in Unteritalien nie so festen Fuss gefasst haben, wie auf der Insel. Arabisches Gepräge trägt indessen diese Mauer in ihren reichen Lineamenten, und ich möchte annehmen, dass der Palast, dem sie ursprünglich angehörte, ebenso wie die Cuba und Zisa in Palermo, von sarazenischen Werkmeistern, wenn auch im Auftrage von Christen, aufgeführt worden sei. Allerdings liefert sie nur eine unbedeutende Probe von der Kunst der Araber in Ausschmückung von Wandflächen; aber selbst ein so geringfügiges Spezimen gewann unserem Klenze solch lebhaftes Interesse ab, dass er trotz seines hohen Alters noch ernstlich mit dem Gedanken umging, eine leider nicht zur Ausführung gekommene Reise nach Andalusien zu unternehmen.

Glücklicher als er war der mir durch langjährige Freundschaft verbundene vorzügliche Architekturmalers Eduard Gerhardt, der sich jahrelang in Granada aufhielt und daselbst zahlreiche Zeichnungen und Aquarelle der inneren Räume der Alhambra aufnahm, die an Feinheit und Vollendung ihresgleichen suchen. An diesen Arbeiten erregt ebenso die erstaunliche Sorgfalt, mit der er die tausendfachen Verschlingungen der Arabesken und die tropfsteinartigen Bildungen des Stucks an Mauern und Decken wiedergegeben hat, die höchste Bewunderung, wie der künstlerische Sinn, durch den das überreiche Detail doch der Totalwirkung des Ganzen untergeordnet ist. Auf einem Oelbilde meiner Galerie, das ich zu deren hervorragendsten Zierden rechne, hat Gerhardt den Löwenhof der Alhambra bei Mondschein dargestellt und dabei die ganze Macht seines seltenen Talents entfaltet. In den Dämmerstrahlen, welche durch die Arkaden hingleiten, sich an den Stalaktiten und Azulejos brechen und zitternd um die Marmorsäulen, wie um den Löwenbrunnen der Mitte, spielen, scheint sich die verödete Halle zu beleben; man glaubt die Wellen des Springquells plätschern, die Cypressen im Nachtwinde rauschen zu hören, und unwillkürlich steigen Bilder eines Märchens aus »Tausend und einer Nacht« vor unserem Geiste empor. — In zwei anderen Gemälden hat der Künstler seine Meisterschaft zugleich in der Landschafts-, wie in der Architekturmalerei gezeigt. Auf dem einen sehen wir die einstige Sommerresidenz der granadischen Könige, das Generalife, das mit seinen schwebenden Gärten an den steilen Felshang von Feenmacht hingebannt zu sein scheint und auf das selige Thal von Granada hinunterschaut, auf dem anderen den Comaresturm des alten Nassridenschlosses, in stolzer Höhe über der Schlucht des Darro ragend und von der Nacht mit jenem geheimnissvollen Halbdunkel umkleidet, das Ruinen einen so

eigentümlichen Reiz verleiht. — Auch in Venedig hat Gerhardt jahrelange Studien gemacht, und zwei überaus wertvolle Bilder meiner Sammlung sind aus den Skizzen, die er dort entworfen, hervorgegangen. Man zeigt in Venedig an einem Kanale nächst der Kirche del Carmine ein Eckhaus, das den Namen »Haus des Othello« führt. Von wem diese Bezeichnung herrührt und wann sie aufgekommen ist, vermag ich nicht zu sagen; wahrscheinlich hat man sie nur erfunden, um die Nachfrage der Fremden zu befriedigen, wie auf Isle de France das Grab Pauls und Virginias gezeigt wird, und wie bei dem zunehmenden Reiseverkehr bald auch Heilbronn eine Wohnung Käthchens aufzuweisen haben wird. Dem Trauerspiel Shakespeares liegt, so viel bekannt, keinerlei historische Nachricht, sondern nur eine, wahrscheinlich frei erfundene, Novelle des Giraldi Cinthio zu Grunde. An dem in Rede stehenden Hause ist jetzt kaum etwas anderes bemerkenswert, als die in einer Nische befindliche Statue des h. Michael; aber als Gerhardt vor einer Reihe von Jahren in Venedig weilte, hatte dasselbe noch eine mit reichen Zieraten bedeckte Fassade, die wir, vom Strahle der untergehenden Sonne beleuchtet, auf einem höchst wirkungsreichen Bilde von ihm: Der Palazzo Moro in Venedig, vor uns sehen. — Als Seitenstück dazu dient der gegenüberliegende, von dem Künstler mit gleicher Liebe und gleichem Glücke aufgenommene Palast Vendramin. Statt der Abendbeleuchtung haben wir hier Mondschein, und eine von Figuren in Renaissancetracht belebte Gondel, die vor dem Palaste durch den Kanal hineingleitet, versetzt uns in die Zeiten des alten Venedig.

Ein ganz vorzügliches Bild des berühmten Architekturmalers Karl Werner erwarb ich aus dem Nachlasse des Generals von Heideck, welcher selbst als Künstler verdienten Ruf genoss. In dem Gemälde Werners streiten sich tiefes poetisches Gefühl und feine Detailausführung um den Preis. Wir erblicken das Innere einer verlassenen Kirche in den pontinischen Sümpfen. Wasser ist in dieselbe eingedrungen, und auf dem marmornen Fussboden kriecht eine Schlange. Kanzel und Altar stehen verödet, und wir ahnen bei dem Anblicke der bröckelnden Mauern und Gewölbe, dass sie bald über dem Heiligtum zusammenbrechen werden. — Da Werner meistens nur in Wasserfarben gemalt hat, besitzt das vorliegende als eines seiner wenigen Oelbilder neben dem Kunstwert auch noch das Interesse der Rarität.

Noch muss ich hier zweier Gemälde des jüngst aus dem Leben geschiedenen Bernhard Stange erwähnen, denen ich in keinem der bisher besprochenen Fächer einen Platz anzuweisen wusste. Das eine, die Abendglocke, ist eine vielfach von ihm gemalte Komposition, die grossen Beifall gefunden hat. Man erblickt auf der Höhe eines Turmes eine Glocke, die eben zum Geläut hin- und hergeschwungen wird, und durch die Maueröffnung hindurch das verglühende Rot eines klaren Sommerabends, das seine feurigsten Strahlen durch den Himmel ergiesst. Die Gewalt der Stimmung in diesem Bilde ist ausserordentlich. — Mit Recht gepriesen wurde Stange wegen der Kunst, mit welcher er Mondnächte zu schildern verstand; dies bewährt sich auf dem zweiten der Gemälde, die ich von ihm besitze. Dasselbe ist frei komponirt: durch das Reiterbildnis des Colleoni wird man an den Platz vor S. Giovanni e Paolo erinnert; im übrigen hat der Künstler die Lokalität kaum berücksichtigt. Ueber das Bild ist der ganze Reiz einer italienischen Nacht hingebreitet, und die Transparenz der von Mondlicht getränkten, krystallklaren Luft hat schwerlich eine Palette schöner wiederzugeben vermocht.

Ein jüngerer Künstler, H. L. Fischer in Wien, vortheilhaft bekannt durch seine Darstellungen spanischer, besonders andalusischer Gegenden und Baulichkeiten, hat zu meiner Sammlung die reizende Ansicht eines Gartenhofes des Generalife zu Granada hinzugefügt. Dieses Bild wird gewiss Jeden, der je den entzückenden Sommersitz der Nassriden besucht hat, mit Sehnsucht

erfüllen, dort noch einmal einen Frühlingstag erleben zu können. Der Hof, den wir auf unserem Gemälde erblicken, ist schon im Jahre 1526 von Navagero, venetianischem Gesandten am Hofe Karls V. in folgenden Worten geschildert worden: »Das Generalife hat mehrere Patios, alle reichlich mit Wasser versehen, vornehmlich aber einen mit einem fliessenden Kanal in der Mitte und voll von herrlichen Orangen und Myrten; dort ist eine Loggia,

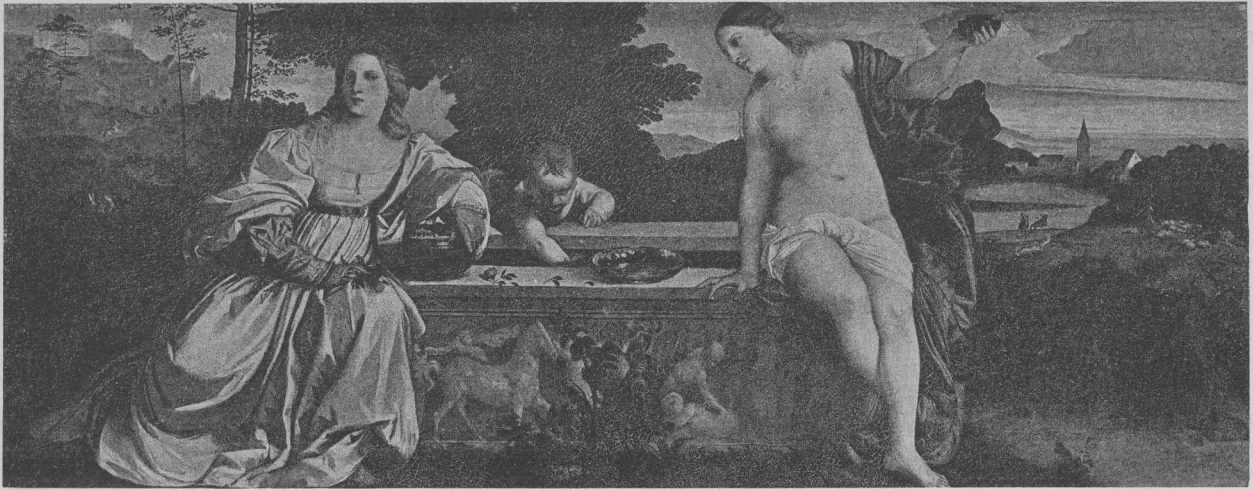
welche die Aussicht nach aussen hin gewährt und unter welcher Myrten von einer Höhe emporragen, dass sie fast bis an die Balkone hinanreichen; dieselben sind so dichtbelaubt und alle so gleich hoch von Wipfel, dass sie eine grüne ebne Flur zu sein scheinen. Das Wasser fliesst durch den ganzen Palast und, wenn man will, auch durch die Zimmer, deren einige sich zu einem köstlichen Sommeraufenthalt eignen.«

XI.

Schon bald, nachdem ich Räume von genügendem Umfange hergestellt hatte, die eine grössere Anzahl von Gemälden aufnehmen konnten, regte sich in mir der Wunsch, neben Werken der modernen Malerei auch solche aus den grossen Zeiten der alten Kunst in möglichst würdigen Abbildern in diesem Lokal zu versammeln. Seit meinen Jugendjahren waren einzelne Gemälde fremder Galerien meine besonderen Lieblinge geworden; wenn ich die Orte, wo sie bewahrt werden, verliess, nahm ich schmerzlichen Abschied von ihnen, wie von teuren Freunden. Sie umschwebten mich auch in der Ferne, im Wachen wie im Traum, und die Sehnsucht liess mir nicht Ruhe: ich musste von neuem nach Venedig, Florenz, Rom und Madrid pilgern, um sie leibhaftig dort wieder zu sehen. Welcher Freund der Poesie würde es nicht als eine der schmerzlichsten Entbehrungen empfinden, wenn es ihm versagt wäre, sich zu jeder Zeit, wenn er danach Verlangen trägt, an den Werken seiner Lieblingsdichter zu laben? Könnte einen begeisterten Verehrer Mozarts oder Beethovens ein schwereres Unglück treffen, als dass es ihm unmöglich gemacht würde, die Schöpfungen dieser Meister zu geniessen? Nur von wenigen Menschen fordert das Schicksal eine so herbe Entsagung; denn einige Bücher vermag selbst der Unbemittelte sich zu verschaffen, und als Haydn in seiner Jugend in den ärmlichsten Verhältnissen lebte, schrieb er an einen Freund: er sei vor seinem klappernden, von Würmern halb zerfressenen Klavier glücklich wie ein König. Aber die grössten Erzeugnisse der bildenden Kunst sind, an bestimmte Oertlichkeiten gebannt, durch die halbe Welt zerstreut; schon einzelne von ihnen betrachten zu können wird nicht Jedem gewährt, und nur Wenige vermögen Reisen zu machen, um sie alle in den verschiedensten Museen und Kirchen Europas aufzusuchen. Selbst dann aber wird solchen Auserwählten der Anblick derselben nur zeitweise zu Teil. Die Entbehrung, sich nicht nach Wunsch zu jeder Stunde in die Anschauung von Tizians und Michel Angelos, von Murillos und Rubens' Meisterstücken vertiefen zu können, ist ebenso gross, als wenn uns das Lesen von Homer und Shakespeare, das Anhören der Musikstücke grosser Komponisten nur karg und selten vergönnt würde. Kupferstiche und Photographien geben doch einen sehr unvollkommenen Begriff von Gemälden, namentlich solchen, bei denen die koloristische Wirkung eine Hauptsache ist; und ich glaube, dass man aus dem Klavierauszuge einer Beethovenschen Symphonie die Herrlichkeit derselben viel besser kennen lernen kann, als z. B. aus einer Photographie die von Tizians »Irdischer und himmlischer Liebe«. Das schönste künstlerische Geschenk, das ein König seinem Lande zu bieten vermöchte, wäre daher ein Museum, worin die auf der ganzen Erde zerstreuten Hauptwerke der Malerei in vorzüglichen Kopien einen Platz fänden. Denn eine gute Kopie vermag ein so vollständiges Bild des Originals zu liefern, dass der Unterschied zwischen beiden, wo nicht ganz aufhört, doch bis auf ein Minimum verschwindet; dass jedenfalls, wenn die genaue Betrachtung auch kleine Differenzen ergibt, dieser Unterschied mindestens für den Kunstgenuss völlig unerheblich ist. Als ein sicheres Kennzeichen von ungebildetem Dilettantismus

hat es mir von jeher gegolten, wenn Besucher von Galerien den Namen »Kopie« mit einer gewissen Verachtung im Munde führen. Eine Kopie kann ein wahres und echtes Kunstwerk sein, ebenso wie eine ausgezeichnete Uebersetzung; denn sie wird, wenn sie gut ist, nicht auf mechanische Weise hervorgebracht, sondern es gehört eine bedeutende künstlerische Kraft dazu, um sie ins Leben zu rufen. Vorzügliche Dichter sind zugleich die besten Uebersetzer gewesen, und Schillers Verdeutschung der »Iphigenie« des Euripides ist vielleicht die schönste, die es von einer antiken Tragödie gibt; so wird auch nur ein hervorragender Maler, der nicht allein alle äusseren Mittel der Technik beherrscht, sondern sich auch mit ganzer Seele in sein Original versenkt und mit Begeisterung nach dessen Reproduktion ringt, dasselbe befriedigend wiedergeben können. Eine einzige solche wirklich wertvolle Kopie eines Meisterwerkes kann ganze Kunstaustellungen mittelmässiger moderner Bilder, ja auch manche Galerie aufwiegen, deren Kataloge hunderte angeblicher Originale verzeichnen. Wer durchaus »Originale« zu sehen begehrt, möge nach V. in eine gewisse Sammlung gehen; er kann dort dreiundzwanzig Rafaels, neun Michel Angelos, elf Leonardos und zahllose Tizians bewundern. Ich dagegen habe nicht nur in dieser, sondern auch in mancher öffentlichen Galerie, die mit mittelmässigen oder auch nur angeblichen Originalen prunkte, gedacht, wie unendlich wertvoller eine Sammlung von guten Kopien guter Bilder sein müsste. Ich würde ein Museum, wie das von mir geträumte, in welchem alle Wunderwerke der Malerei in solchen Abbildern sich vereinigt fänden, als eine ganz unschätzbare Zierde, selbst der schönsten Hauptstadt, ansehen, und würde mich keinen Augenblick besinnen, diese Stadt zu meinem Aufenthaltsorte zu wählen, um eine so köstliche Sammlung täglich geniessen zu können. Allerdings steht der glücklichen Durchführung eines derartigen Unternehmens die Schwierigkeit entgegen, dass es der Maler, welche ganz befriedigende Kopien zu liefern vermögen, nicht eben viele gibt; indessen sollte man in dieser Hinsicht zwar strenge Anforderungen machen, jedoch auch nicht allzu wählerisch sein; selbst in Reproduktionen, welche diesen oder jenen Mangel zeigen, bleibt doch ein Teil der Vorzüge des Originals übrig, und ihre Beschauung wird dem Freunde des Schönen noch immer einen hohen Genuss gewähren, wie man selbst eine mangelhafte Uebersetzung Shakespeares noch mit Freude liest.

Das Thörichte des bei manchen Galerien waltenden Grundsatzes, Kopien auszuschliessen, muss Jedem klar werden, wenn er erwägt, dass zahllose, in ihnen oft schon seit Jahrhunderten unter der Bezeichnung von Originalwerken prangende, Bilder doch nichts als Kopien sind. Als die wertvollsten unter letzteren muss man noch diejenigen betrachten, welche in den Werkstätten der Meister gefertigt und vielleicht auch unter deren Namen verkauft wurden, obgleich klar ist, dass sie keinen Pinselstrich von ihrer Hand erhalten haben und sich durchaus als Arbeiten ihrer Schüler kundgeben. So existiren von Rafaels Fornarina, von Tizians Danae und seinem Bildnisse Philipps des Zweiten, zahlreiche Exemplare von höchst ungleichem Werte, unter denen



doch wohl nur eines als echt gelten kann, wiewohl die Besitzer eines jeden auf Tod und Leben für die Echtheit des ihrigen streiten. Nun gibt es aber noch Wiederholungen von berühmten alten Bildern, die erst aus späterer Zeit herrühren, zum Teil eine recht ungeschickte Hand verraten, für die aber auch noch der Anspruch auf Originalität erhoben wird. So steht von der »Grablegung« im Palast Manfrini, die lange für ein Werk Tizians gegolten, jetzt wohl fest, dass sie nur eine schwache Nachbildung der herrlichen »Grablegung« in Paris ist; dennoch soll sie kürzlich für einen sehr hohen Preis nach England verkauft worden sein, während der bethörte Käufer, wenn er einen halbwegs befähigten Maler in das Louvre geschickt hätte, für den zehnten Teil des gezahlten Preises etwas weit Besseres erworben haben würde. Ein ähnlicher Fall ist es mit der »heiligen Cäcilie« in München: kein Einsichtiger denkt bei ihr an Rafael; und doch ward für sie eine grosse Summe gezahlt. Wenn nun, wie gesagt, die meisten Museen von Kopien wimmeln, die oft vor den modernen nur das Alter voraus haben, ihnen aber nicht selten an Wert nachstehen, ist es da nicht widersinnig, die letzteren fernhalten zu wollen?

Wie unschätzbar sind Kopien aber nicht erst in den Fällen, wo die Originale zu Grunde gegangen sind! Der Zeus von Otricoli steht in der vordersten Reihe der antiken Bildwerke, weil er uns die Züge von Phidias' olympischem Zeus aufbewahrt, und der Fund der kleinen Pallas-Statuette an der Akropolis hat der ganzen gebildeten Welt eine freudige Ueberraschung gebracht, insofern sie nun in ihr ein Abbild jener berühmten Bildsäule zu besitzen glaubt, welche einst vom Parthenon hoch über Athen emporragte. Schon die unvollkommene in die Weise der Bolognesen übertragene Wiederholung, welche jetzt in der Kirche San Giovanni e Paolo zu Venedig den durch den Brand von 1867 vernichteten Petrus Martyr des Tizian ersetzen muss, ist von hervorragender Wichtigkeit; hätte aber ein Kunstfreund vor jener unseligen Katastrophe denselben von einem guten Maler kopieren lassen, er hätte jetzt einen fürstlichen Besitz. Ein ähnlicher Fall findet statt in Bezug auf die Madonna di Loretto; dasjenige Bild im Louvre, das früher mit diesem Namen prahlte, gilt längst nicht nur für unecht, sondern auch für eine geringe Schülerarbeit: nun jedoch sind neuerdings in Florenz und in der Schweiz zwei alte achtbare Kopien dieses verloren gegangenen Rafael aufgetaucht, auf welche ihre Besitzer, wenn sie dieselben auch irrtümlich für Originale halten, mit Recht stolz sind, und deren sie sich, selbst nicht um grosse Summen, haben enttäusern wollen.

Hier liegt denn die weitere Erwägung nahe, von wie ungemainer Wichtigkeit und Bedeutung Kopien insofern sind, als sie die durch die Alles vernichtende Zeit dem Untergange verfallenden Gemälde im Wesentlichen ihres Geistes, ihrer Umrisse und

ihrer Farben, der späteren Zeit retten. Unglaublich ist es, wie viele Werke der grossen Italiener schon von der Erde verschwunden sind. Der Brand des Lustschlosses Pardo bei Madrid, das so viele Hauptbilder Tizians in seinen Räumen barg, der des Dogenpalastes in Venedig, wobei des letzteren »Schlacht von Cadore« von den Flammen verzehrt ward, haben grösseres Unheil gestiftet, als manche Erdbeben, die ganze Städte verschlangen. Aber auch abgesehen von dergleichen Unglücksfällen, die sich wiederholen können, werden, wie man mit Sicherheit voraus berechnen kann, alle Werke der alten Malerei im Laufe der Jahrhunderte untergehen. Schon jetzt, wenn wir die verschiedenen Museen durchwandern, gewahren wir mit Wehmut, wie viele Stadien auf diesem Wege die meisten von ihnen bereits zurückgelegt haben; noch mehr aber ist solches in den Kirchen Italiens der Fall, wo der Prozess der Zerstörung durch die Sorglosigkeit der Aufseher, den Kerzendampf und die Feuchtigkeit des Lokals an den Altarbildern von Jahr zu Jahr reissendere Fortschritte macht. Diese Zerstörung kann durch Sorgfalt und bessere Aufbewahrung gehemmt und verlangsamt, aber wegen der Vergänglichkeit des Materials nicht völlig ferngehalten werden. Noch sind seit der Blütezeit der italienischen Kunst kaum mehr als drei Jahrhunderte vergangen, und doch ist vielleicht die Hälfte ihrer Denkmäler schon vernichtet, während andere sich in kläglichem Zustande befinden. Was wird von ihnen übrig sein, wenn ein Jahrtausend über sie hinweggegangen?

Zu dem Verderben durch äussere Umstände gesellt sich noch das nicht minder unheilvolle durch ungeschickte Restauratoren. Es gibt an verschiedenen Orten solche Leute, welche, um sich ihrer Besoldungen würdig zu zeigen, von Zeit zu Zeit rücksichtslos bald dieses, bald jenes Gemälde vornehmen und oft fast unkenntlich machen — nur Unkundige kann der Glanz der neu aufgetragenen Farbe blenden. — Bei dieser allgemeinen Verheerung vermögen nur allein Kopien die Originale in ihren wesentlichen Zügen für die Nachwelt zu retten. Auch diese Kopien werden nicht ewig währen; aber sie haben zum mindesten die Aussicht, um so länger zu dauern, als sie später gefertigt sind. Mögen sie dann von neuem, und immer von neuem wieder kopirt werden, damit die grossen Werke eines Rafael, eines Michel Angelo und Tizian auf der Erde nicht untergehen, die ohne sie eine Wüste sein würde! — Nach dem Gesagten wird man mir recht geben, wenn ich das Beginnen, umfangreiche Sammlungen von tüchtigen Nachbildungen der Hauptgemälde der Welt anzulegen, als ein höchwichtiges, für unsere Zeit gebieterisch angezeigtes ansehe. Derjenige Fürst, der dasselbe erfolgreich in die Hand nähme, würde nicht nur seinem Volke eine unerschöpfliche Quelle des Genusses und der Bildung erschliessen, sondern auch der ganzen Menschheit, für weite Zukunft hinaus, einen unbe-rechenbaren Dienst erweisen.

Einen so weitgehenden Plan zu fassen, verhinderte mich die natürliche Begrenztheit meiner Mittel. Doch schon der Gedanke, eine Auswahl solcher Gemälde, welche ich zu den vorzüglichsten Blüten der alten Kunst zähle, in guten Nachbildungen, zu meiner und Anderer Freude, um mich zu versammeln, schien mir ein verlockender und fruchtbringender. Ein glücklicher Zufall ermöglichte es mir, bald die ersten Schritte zur Ausführung meines Vorhabens zu thun. Ich sah in der Pinakothek zu München eine eben vollendete Kopie jenes reizenden Bildes von Rubens, auf dem die zweite Frau dieses Meisters ihr nacktes, mit einem Federhute geschmücktes Söhnchen auf dem Schosse hält. Man könnte hier kaum noch von einer Kopie reden: das Original war in allen seinen Feinheiten so wundervoll reproduziert, dass man es ein Faksimile nennen durfte. Beim ersten Anblicke gewann ich die Ueberzeugung, Derjenige, welchem diese Arbeit so unübertrefflich gelungen, sei für den von mir in Aussicht genommenen Zweck geeignet, wie schwerlich ein Anderer. Der damals, im Jahre 1863, noch sehr junge Franz Lenbach — denn ihm verdankte jene Neuschöpfung eines der schönsten Rubenschen Bilder ihre Entstehung — ging mit Freuden auf meinen Vorschlag, sich zunächst in der angedeuteten Absicht nach Italien zu begeben, ein. Ist doch dieses Land das Ziel der Sehnsucht für jeden Künstler! und unseren Lenbach, dessen Seele von früher Jugend an mit hoher Begeisterung für die alten Meister glühte, zog es vor Allen mit Gewalt dorthin. Vor seiner Abreise hielt ich vielfach Rücksprache über die zu unternehmenden Arbeiten mit ihm. Er hatte schon einmal, wenn auch nur flüchtig, die italienischen Städte bereist, und es traf sich günstig, dass mehrertheils seine höchste Bewunderung denselben Werken zugewendet war, die auch ich vor allen liebte. Am meisten war unser Augenmerk auf die grossen Venetianer gerichtet, denen nach langer Vernachlässigung in unserer Zeit mit Recht wieder die allgemeine Beachtung zu Theil wird. Mein nächster und lebhaftester Wunsch war, das Wunderbild des Tizian, das mit dem Namen Die irdische und himmlische Liebe bezeichnet wird, womöglich in so treuer Wiedergabe, wie der Künstler sie von »der Frau des Rubens« geliefert, zu besitzen, und Lenbach begann denn, alsbald nach seiner Ankunft in Rom, die Arbeit in der Galerie Borghese, deren schönste Zierde trotz aller anderen Herrlichkeiten, die sie enthält, dieses Werk genannt werden muss. Wenige Monate später, als ich selbst nach Rom kam, fand ich



die Kopie vollendet, und zwar in so überraschender Trefflichkeit, dass ich oft, während ich sie vor dem Originalen stehen sah und mit dem letzteren verglich, meinte, man könnte sie mit diesem vertauschen, ohne dass es irgend Jemand merken würde. Ich halte das Gemälde selbst für einen Triumph der Kunst, wie sie nur wenige so glänzende gefeiert hat. Freilich ist es schwer zu sagen, was die beiden, an dem Brunnen einander gegenüber-sitzenden Frauen bedeuten sollen; der Name »irdische und himmlische Liebe« ist offenbar ohne Sinn. Doch auch der von »Liebe und Sprödigkeit«, den Andere dafür substituiren, möchte nicht besser gewählt sein. Aber sei es nun eine Allegorie oder, wie

ich oft gedacht habe, eine Scene aus irgend einem romantischen Gedichte der Italiener, etwa aus Pulci, Bojardo oder Ariost — für Denjenigen, der sich unbefangen dem Genusse eines Kunstwerkes hinzugeben vermag, kommt nichts darauf an, es zu wissen. Die Zaubermacht der Schönheit unseres Gemäldes nimmt den Beschauer so gefangen, dass er gar nicht fragt, was es vorstellt, sondern, gefesselt und gebannt von der blossen Erscheinung, nichts weiter begehrt, als sich an dem himmlischen Anblicke zu laben. Die unbedeckte weibliche Gestalt ist wie eine Illustration von Petrarca's »Hienieden wollte die Natur uns zeigen, wie viel dort oben sie vermag.« Man glaubt, sie sei nicht von dieser Welt, sie müsse zurückkehren in das Lichtreich, aus dem sie zur Erde herabgestiegen. Die Landschaft, in welcher sich Tizian, wie auch auf anderen Bildern, als der erste und grösste aller Landschaftsmaler zeigt, ist würdig, einer solchen Schönheit zum Aufenthalt zu dienen, und aus beiden strömt eine Ueberfülle der

Reize auf uns herab, als trüge ein mächtiger Frühlingshauch auf einmal alle Blütendüfte Italiens zu uns heran. Mein Vorhaben, die grosse alte Kunst neben der modernen in meiner Galerie vertreten zu sehen, konnte nicht besser inauguriert werden, als mit genannter Kopie; nach meiner Meinung muss ihr, wie überhaupt solchen Bildern, deren Wirkung wesentlich vom Kolorit bedingt ist, besonders hohe Wichtigkeit beigelegt werden, weil Zeichnungen oder andere farblose Nachbildungen derselben absolut keinen Begriff von ihrer Schönheit geben können. Ganz vorzugsweise, wenn auch nicht allein, ist dieser Gesichtspunkt auch bei meiner Auswahl anderer Gemälde massgebend gewesen. Lenbach wandte sich zunächst der dem Pordenone zugeschriebenen Herodias mit dem Haupte Johannes des Täufers, im Palaste Doria zu Rom, zu, einem Frauenantlitze von der ganzen

blendenden und berausenden Schönheit, wie nur die Venezianer sie zu schildern vermocht haben; es ist eine fast dämonische Gewalt des sinnlichen Reizes, auf welcher hier die Wirkung beruht. Ob Pordenone wirklich der Urheber des Bildes, lässt sich nicht gewiss sagen; es scheint mir höher zu stehen, als Alles, was sonst unter seinem Namen geht. Doch muss ich gleich hinzufügen, dass in jener grossen Zeit bisweilen selbst geringere Maler in einzelnen Werken sich zu ganz ungeahnter Höhe erhoben haben. — Die Perle der Galerie Corsini in Rom ist unstreitig Die Mutter mit dem Kinde von Murillo, vermutlich das einzige in Italien befindliche Werk dieses grossen Spaniers, da die beiden Madonnen im Palaste Pitti, die sich mit seinem Namen schmücken, entschieden seiner nicht würdig sind, und auch die als Murillo bezeichneten Stücke im Vatikan kaum Ansprüche auf Echtheit haben. Man kann dem Gemälde der Galerie Corsini nichts Schlimmeres anthun, als wenn man es ein Madonnenbild nennt; der berühmte Sevillaner entfaltet sein Talent nach zwei Richtungen mit gleicher Meisterschaft. Wie er Heilige in himmlischer Glorie und Verklärung auf seinen Altarbildern vorzuführen wusste, so verstand er auch, Scenen und Erscheinungen des untersten Volkslebens durch die Kunst zu adeln, wie seine Betteljungen und Marktscenen in der Münchener Pinakothek dieses auf das glänzendste bewähren. Nicht so ganz in den niedersten Schichten bewegt er sich auf unserem, von Lenbach recht con amore reproduzierten Bilde. Die Mutter mit dem Kinde ist eine junge Frau aus dem Bürgerstande, mit etwas zigeunerischem Typus, wie man deren täglich auf den Strassen Sevillas sehen kann. Es ist bei diesem, wie auch bei so manchem anderen Kunstwerke, unerklärlich und mit Worten nicht auszusprechen, worauf seine Anziehungskraft beruht; und doch besteht sie und bannt jeden Empfänglichen in ihren Zauberkreis, um ihn auf lange nicht wieder loszulassen.

Zu den schönsten Erzeugnissen der Maler des 16. Jahrhunderts, zu denen, welche die tiefste und nachhaltigste Befriedigung gewähren, gehören die Porträts. Sei es, dass die Menschen jener grossen Zeit des Wiederauflebens der Wissenschaften — einer Periode, welche neben dem Zeitalter des Perikles die grösste der ganzen Weltgeschichte ist — edlere und kraftvoller ausgeprägte Züge trugen als die anderer Epochen, sei es, dass die damaligen Künstler Charaktere und Physiognomien besser aufzunehmen wussten, als ihre Vorgänger und Nachfolger: es hat mir immer geschienen, als ob sich in den Bildnissen die Ueberlegenheit eines Rafael, Tizian und anderer ihrer Zeitgenossen am auffallendsten zeige. Wenn wir die Porträts dieser Meister beschauen und uns in sie versenken, fühlen wir uns in ein höheres Dasein erhoben: wir leben mit einem Geschlechte von hochstrebenden, den edelsten Interessen der Menschheit zugewendeten Männern, von kühnen, energischen Feldherren und thatkräftigen Fürsten, im Kreise himmlisch schöner, das Leben der Männer veredelnder Frauen. Sie treten in diesen Bildern aus der Vergangenheit von drei Jahrhunderten so leibhaftig vor uns hin, offenbaren uns so vollständig ihr innerstes Wesen, dass wir wirklich ihres intimsten Umganges uns zu erfreuen glauben; und doch fühlen wir, es sind höhere Menschen, als sie in der Wirklichkeit waren: denn die Kunst hat sie geadelt und alles Niedere von ihnen abgestreift. Einige solcher Musterbildnisse zu besitzen, war mein lebhaftes Verlangen, und Lenbach, durch sein nachher so glänzend entwickeltes Talent besonders zum Porträtmaler berufen, war in seltener Weise befähigt, meinen Wunsch zu befriedigen. Er kopirte im Palast Pitti zu Florenz ein Gemälde Tizians, das einen jungen blonden Mann in schwarzer Tracht mit einer goldenen Kette, vorstellt. Dasselbe gehört zu dem Allervortrefflichsten, was der unerreichbare Meister in diesem Fache geleistet. Er hat in dem jungen Manne, von dem wir nichts, nicht einmal den Namen wissen, (nur die Tradition behauptet, er sei ein Engländer) uns eine unwiderstehlich anziehende Erscheinung

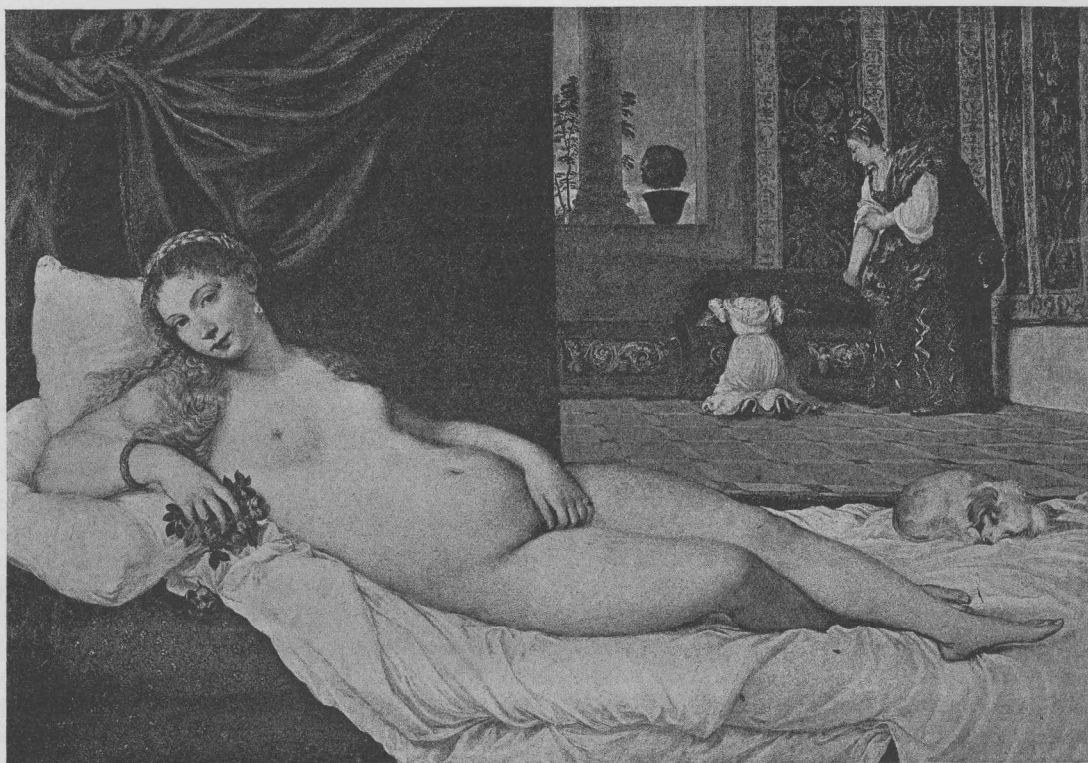
vorgeführt. Dieses offene und doch sinnende Antlitz, diese unergründlich tiefen Augen lenken immer von neuem unsere Blicke auf ihn hin; wir werden zu Vertrauten seiner Geheimnisse und lernen ihn lieben, wie einen Bruder. Einem Manne, dessen Staubeskleid seit so lange im Grabe modert, von dem sonst kein Gedächtnis unter den Menschen geblieben ist, hat der grosse Künstler auch auf Erden die Unsterblichkeit geschenkt. Und wie gewiss Jeder, der einen Dichter oder Schriftsteller recht innig verehrt, einmal gewünscht hat, ihm in einem jenseitigen Dasein zu begegnen, so ist dieser blonde Mann in schwarzer Tracht auch durch das, was er mich in seinen Zügen hat lesen lassen, ein Gegenstand der Verehrung für mich geworden; und es hat sich oft der Wunsch in mir geregt, ihn in einem anderen Leben einmal treffen zu können. — Ein höchst ausgezeichnetes, von Lenbach für mich kopirtes Porträt ist auch das, welches Andrea del Sarto von sich selbst entworfen hat. Den besten Werken dieses Malers, der nahezu in der vordersten Reihe der italienischen Künstler steht, ist, bei fast weiblicher Anmut, etwas Weiches, Träumerisches, ein Zug leiser Melancholie eigen, und gerade so, wie wir uns ihren Schöpfer denken, erscheint derselbe uns hier; nur Wenige werden sein gemüthvolles Antlitz betrachten können, ohne sich von ihm gefesselt und in den Kreis seines Empfindens hineingezogen zu fühlen. — Einer ganz anderen Sphäre gehört das Bildnis des Pietro Aretino von Tizian an. Dieser feile Lobhudler der Grossen seiner Zeit, dieser cynische Satiriker und unverschämte Zotenreisser, ist von dem Künstler in allen seinen, gewiss Niemandem sympathischen Charakterzügen schonungslos der Nachwelt überliefert worden. Und doch verwandelt sich wegen der Grossartigkeit der Auffassung, bei der Betrachtung dieses faunischen Gesichtes der Widerwille beinahe in Wohlgefallen.

Unter den Werken, welche bisher dem Giorgione zugeschrieben wurden, hat die Kritik unserer Zeit nur noch wenige, als ihm mit einiger Sicherheit beizulegen, übrig gelassen. Zu letzteren gehört das im Palast Pitti befindliche Konzert. Aber ich glaube, dass der kritische Verheerungszug etwas zu weit gegangen ist, und dass noch verschiedene Bilder, denen man jetzt einen anderen Ursprung beimisst, von der Hand eben dessen gefertigt sind, von dem dieses Konzert herrührt. Giorgione hat von jeher zu meinen besonderen Lieblingen gezählt, und ich bin aus Verehrung für ihn zweimal nach dem Städtchen Castelfranco gewallfahrtet, wo er geboren wurde und seine Jugend verlebte hat. Es liegt in diesem Künstler etwas von der Natur jener reizenden Gegenden, die sich vom Fusse der Alpen in das Venezianische hinabziehen, und in denen sich die Frische und Kraft des nordischen Gebirges mit der Ueppigkeit des südlichen Bodens vereinigt. Man atmet vor seinen Bildern den kühlen Hauch ein, der aus den Schluchten des Friaul hervorbricht, und doch auch das milde Wehen des über Maisfelder und durch Rebenpflanzungen hinsäuselnden Westwindes. Die Seele Giorgiones hatte einen Zug von dem Ernste und dem schwärmerischen Tiefsinn eines Albrecht Dürer, womit sich die edle Sinnlichkeit der übrigen Venezianer auf das schönste vereinte. Wir wissen durch seine Biographen, dass er Musik besonders liebte und selbst ausübte; und aus diesem musikalischen Geiste ist sein Konzert geschaffen. Alle drei Figuren, die wir auf dem Bilde gewahren, sind ganz in die Töne versunken, welche zwei von ihnen einer Orgel und einem Saiteninstrumente entlocken: und wer sich in die Betrachtung des Gemäldes vertieft, glaubt die seelenvollen Klänge noch aus so lange verschwundener Zeit herüberschallen zu hören. Am schönsten spiegelt sich die halb wehmüthige, halb begeisterte Empfindung, welche das gespielte Tonstück hervorruft, auf dem wunderbar ausdrucksvollen Gesichte des Augustinermönches in der Mitte. Da Giorgione schon von der doch noch dürftigen Musik seiner Zeit so entzückt wurde, wie sich das in dem Bilde ausspricht, wie viel höhere Entzückungen würden ihm bereitet

worden sein, wenn er eine der grossen Tonschöpfungen neuerer Zeit, eine von Bachs, Beethovens oder Mozarts Kompositionen, oder auch nur ein Lied von Schubert kennen gelernt hätte! Während wir zu der Malerei des 16. Jahrhunderts, als zu etwas Einzigem, vielleicht nie wieder zu Erreichendem aufstauen, hat die Tonkunst seitdem einen Riesenflug genommen und vielleicht sich auf eine Höhe emporgeschwungen, zu welcher keine der anderen Künste hinanreicht. — Als interessant will ich hier erwähnen, dass eine ältere Ueberlieferung, welcher auch der Katalog des Palastes Pitti Rechnung trägt, behauptet, dieser Augustiner sei der junge Luther, und dass wirklich in den Gesichtszügen sich eine Aehnlichkeit mit denjenigen finden soll, die Porträts des Letzteren aus seiner früheren Zeit uns überliefert haben. Luther liebte, wie man weiss, sehr die Musik, und da er auf seiner Durchreise nach Rom in Venedig sich aufgehalten haben kann, so lässt sich jener Ueberlieferung nicht jedes Recht auf Glaubwürdigkeit absprechen. Thöricht dagegen ist es, wenn der junge

lichen Reizes verliehen hat, während doch durch den hohen Adel der Auffassung es dem Beschauer unmöglich gemacht wird, einer niederen Regung auch nur für einen Augenblick Raum zu geben, kann nicht hoch genug gepriesen werden. Wenn viele moderne Kupferstiche schöner, völlig bekleideter Frauen durch die Lüsterheit, welche den Grabstichel des Künstlers geleitet hat, mit Recht Anstoss erregen, so kann man den reinsten Jüngling vor diese Herzogin von Urbino wie vor eine Statue der Venus Urania führen.

Ausser den genannten kopirte Lenbach in durchgängig gleicher Vollendung noch folgende Bilder für mich: ein kleines Mädchen mit einem Hunde neben ihr, damals im Palaste Strozzi zu Florenz, jetzt in das Museum zu Berlin übergegangen. Die Urheberschaft Tizians scheint zweifellos zu sein, da Dokumente darüber vorhanden sind; in seiner ganzen Grösse zeigt er sich hier freilich nicht; jedenfalls aber muss man das Bild ein anmutiges und liebenswürdiges nennen. Ich würde dasselbe wohl



Page auf dem Bilde als Katharina von Bora bezeichnet wird, die Luther verkleidet begleitet habe.

Die eine der beiden Venus von Tizian in der Tribüne der Uffizien hat mit Recht immer für das schönste der verschiedenen Gemälde gegolten, welche mit diesem Namen bezeichnet werden. Die zweite in demselben Lokale, sowie die beiden in Madrid, stehen ihr nicht völlig gleich, und diejenige in Dresden ist gar so gering, dass man sie nicht länger mehr einem solchen Meister zuschreiben sollte. Alle diese Bilder stellen übrigens offenbar gar nicht die Göttin der Liebe vor, sondern schöne Frauen ihrer Zeit, wie das auf dem unsrigen schon aus der, im Hintergrunde mit dem Auskramen von Wäsche beschäftigten Dienerin hervorgeht. Die herrliche Frau, die stolz darauf war, ihre völlig unverhüllte Schönheit durch den Pinsel eines Tizian verewigt zu sehen, ist die Herzogin von Urbino. Davon kann sich Jeder überzeugen, indem ein Porträt derselben, in vorgerückteren Jahren, von der nämlichen Hand gemalt, in den Uffizien zu sehen ist. Der keusche und reine Geist, in welchem der Künstler alle die göttlichen Formen dieses Weibes wiedergegeben und ihm die ganze Fülle des verlockendsten sinn-

nicht gerade ausgewählt haben; aber bisweilen war es nicht möglich, sogleich die Erlaubnis zum Kopiren solcher Werke zu erlangen, auf die mein Trachten besonders gerichtet war, und inzwischen musste die Zeit mit anderen kleineren Arbeiten ausgefüllt werden. — Als ganz vorzüglich erscheinen mir dagegen zwei Porträts von Rubens, deren eines Elisabeth Brandt, die erste Frau des Künstlers, das andere diesen selbst vorstellt. Er steht hier vor uns in jugendlichen Jahren, eine überaus noble Erscheinung von ritterlicher Haltung, gewinnenden freundlichen Zügen und mit dem Ausdruck hoher Intelligenz, gerade so, wie wir uns den seltenen Mann denken, der die ganze Bildung seiner Zeit in sich vereinigte und, während er die Welt mit Werken der Malerei ohne Mass und Zahl erfüllte, doch noch zu den edelsten humanistischen Studien Musse behielt, und von den Fürsten als Staatsmann und Diplomat gesucht wurde. Manche sind gegen Rubens eingenommen und können die hohe Bewunderung nicht fassen, die ihm mit Recht gezollt wird; es ist das Unglück, dass ihm so viele, völlig unächte Bilder zugeschrieben werden, und dass andere, an denen er vielleicht einigen Anteil haben mag, von seinen Schülern höchst nachlässig aus-

geführt worden sind. So finden sich in fast allen Galerien Gemälde, die mit dem Namen des Rubens prangen, aber seines Genius unwürdig sind; solche dagegen, die er mit Sorgfalt und Liebe gemalt — und ihre Zahl ist noch immer Legion — weisen ihm eine Stelle in der Reihe der ersten Künstler an. Ebenso wie seine grossen, wildbewegten Kompositionen, in denen er excellirt, bewährt dies sein Selbstporträt; er hat sich darin zum Range eines der besten Bildnismaler emporgeschwungen. Ein zweites, in welchem sich der Meister in etwas späteren Jahren selbst aufgenommen hat, wirkt weniger anziehend; aber die Kopie, die Lenbach davon geliefert, ist wichtig, weil das Original in den Uffizien sich in einem dem Untergange nahen Zustande befindet.

Nach München zurückgekehrt, kopirte Lenbach für mich noch ein treffliches Bild von Van Dyck: die das Violoncell spielende Gattin des Künstlers, damals noch in Schleissheim befindlich, jetzt in die Pinakothek übergegangen. Nun aber rüstete er sich, einem lange von mir gehegten Wunsche entsprechend, zu einer Expedition nach Spanien. Das Museum in Madrid ist ohne Frage das reichste der Welt, und keineswegs, wie Einige glauben, hauptsächlich durch die Werke der spanischen Maler, von denen man dort allein umfassende Kenntnis gewinnen kann; vielmehr sind alle Schulen daselbst in gleicher Fülle und vorzüglicher Auswahl vertreten. Die Könige aus dem Hause Habsburg waren eben in den beiden Jahrhunderten, als die Malerei ihre schönsten Blüten trieb, die Gebieter Europas, und wenigstens zwei von ihnen zeichneten sich durch ihren feinen Geschmack ebenso, wie durch den Eifer aus, mit dem sie gute Kunstwerke in ihren Besitz zu bringen trachteten. Der Freund des Schönen wird Karl V. für manche Fehler seiner Regierung Absolution erteilen, wenn er bedenkt, dass dieser Monarch den hohen Genius des Tizian erkannte und in vollem Masse würdigte. Auch Philipp IV., unter dessen gewiss nicht mustergültiger Herrschaft das spanische Weltreich schon stark in Verfall geriet, wird uns in günstigerem Lichte erscheinen, wenn wir ihn nicht als Regenten, sondern als den feinsinnigen Mann betrachten, der, wie den Dichter Calderon, so den Maler Velasquez in seine nächste Nähe zog und seine diplomatischen Agenten in halb Europa beauftragte, die besten Gemälde, deren sie habhaft werden konnten, für ihn zu erwerben. Aber selbst die finstere Seele eines Philipp II., die enge und verschlossene Philipps III. war für den Reiz des Schönen nicht ganz unempfänglich, und auch diesen beiden Königen verdankt Spanien den Besitz manches kostbaren Gemäldes. So bewahrt das Museum von Madrid, wo jetzt das früher in verschiedenen Schlössern zerstreute zusammengedrängt ist, einen Schatz von unermesslichem Werte und einzig in seiner Art. In diesen Räumen hat sich noch der sonst so tief erblichene Glanz des Reiches erhalten, in dem die Sonne nicht unterging.

Der Kunstfreund, der Madrid besucht, denkt natürlich zuerst an die Spanier, die dort in höchster Trefflichkeit und fast zahllosen Exemplaren repräsentirt sind; indessen, wenn er das Museum betritt, bemerkt er doch bald, dass die einheimischen, wie alle anderen Künstler, vor den Italienern, als den Königen der Malerei, zurücktreten. Besonders aber ist es der mächtige Genius des Tizian, der hier als Alleinherrscher waltet, so dass selbst Rafael, obgleich eine Menge seiner Hauptwerke vorhanden, in Gefahr kommt, von ihm herabgedrückt zu werden. Ich bin immer der Meinung gewesen, der gewaltige Venezianer werde noch nicht in seinem vollen, immensen Werte begriffen. Wie sehr sich ihm in neuerer Zeit auch die Bewunderung zugewandt hat, so ist man doch immer geneigt, in ihm vorzugsweise den Maler des sinnlichen Reizes, den unübertrefflichen Koloristen zu ehren. Aber wiewohl es wahr ist, dass er als unumschränkter Gebieter im Reiche der Schönheit dasteht und ihm Keiner hierin die Palme entreissen kann, so erschöpft sich damit doch nicht entfernt seine Bedeutung; vielmehr ist die Universalität, das All-

umfassende seines Genies das Wunderwürdige an ihm, und man weiss nicht, ob man mehr seine Höhe oder seine Tiefe bestaunen soll. Das Erhabenste und Grösste, das Mächtige und Erschütternde gehört ebenso zu seiner Domäne, wie das Süsse, Liebliche und Herzbestrickende. Ist je ein Bild von so tragischem Pathos bei rührendstem, die ganze Seele bewältigendem Ausdrucke des Schmerzes hervorgebracht worden, als seine »Grablegung« in Paris? je eines von so hinreissendem, uns auf den Flügeln der Begeisterung durch alle Himmel dahintragendem Schwunge, wie das prachtvolle Gemälde der »Dreieinigkeit« oder »der himmlischen Glorie« in Madrid, das über dem Sarge Karls V. in St. Just aufgestellt war? Hat selbst Michel Angelo etwas Kühneres, Gigantischeres geschaffen, als Tizians »Prometheus« eben hier ist? Und neben diesen Riesenwerken die beinahe endlose Reihe von Bildnissen, in denen er fast allen bedeutenden Menschen seiner Zeit unvergängliche Dauer geliehen hat: den Kriegern und Feldherren, den Staatsmännern und Dichtern, den Jungfrauen mit ihren holden Engelsgesichtern, wie den ehrwürdigen Matronen! Wie hat er in seinen Schlachtbildern die bewegtesten, vom Sturme des Kampfes durcheinander gewirbelten Gruppen mit seinem Zauberstabe berührt und auf die Leinwand gebannt, so dass der flüchtig vorüberauschende, kaum fassbare Augenblick für alle Zeiten fortwährt! Und nun, neben dem strengen, oft fast erschreckendem Ernste so vieler Werke der bunte Farbenteppich des fröhlichsten Lebens, den er in anderen vor uns ausbreitet, wie in dem von Regenbogenpracht umglänzten Bilde »Bacchus und Ariadne« zu London, oder dem ähnlichen hier!

Unter den fast fünfzig Gemälden Tizians in Madrid war mir von jeher eines als das grösste erschienen, als ein Werk von so einziger und erstaunlicher Bedeutung, dass im weiten Gebiete der Kunst sich nur wenige in seine Nähe wagen können. Es ist dies das grosse Reiterbildnis Karls V. Nie ist das ganze Leben eines Menschen, des Mächtigsten seiner Zeit, nie sein innerstes Wesen in so überwältigender Kraft, mit so überzeugender Wahrheit in einer Figur hingestellt worden. Dieser Karl, der Sohn einer wahnsinnigen Mutter, der schon als Jüngling mit gebrochenen Kräften zur Beherrschung eines ungeheuren Reiches gelangte und eine Last auf sich gelegt fühlte, die zu tragen er unfähig war, der ruhelos von einem Lande zum andern irrte, und aus dem wirren, um ihn entfesselten Weltgetriebe sich früh das Grab als Zuflucht ersehnte, steht hier ganz und voll vor uns, wie ihn kein Geschichtsschreiber erkannt und zu schildern vermocht hat, wie ihn nur ein Seher und Prophet — denn als solcher erscheint Tizian hier — zu erfassen im Stande war. Diese bereits früh vom Alter gebeugte Gestalt, dies bleiche Antlitz mit den tief-melancholischen Zügen, erfüllt uns mit unendlicher Wehmut; und wie wir den lebensmüden Kaiser, dessen ermattete Hand kaum die Lanze zu halten vermag, auf dem schwarzen Rosse an uns vorübersprengen sehen, möchten wir ihm in das Grab folgen, wo all sein Leid enden soll. Ebenso staunenerregend wie der Tiefblick, mit welchem der Künstler die Seele seines Helden bis in ihre innersten Falten zerlegt hat, mit dem er schon bald nach der Schlacht von Mühlberg — denn damals ist das Bild gemalt — als der Kaiser auf dem Höhepunkte seiner Macht stand, seine freiwillige Weltentsagung vorausverkündet, ist der Glanz der äusseren Erscheinung, in welchem er ihn uns vorführt. Die Tiefe und Pracht der Farbe sucht ihresgleichen, besonders in der Landschaft; dann aber gleichfalls in dem Kolorit des schwarzen Rosses, der Rüstung und des Helmes. Damit kontrastirt die leichenhafte Blässe des Gesichtes zur ungeheuersten Wirkung. Besonders gewaltig ist der Eindruck, wenn der Abend Schatten sich auf das Bild legt, und der Reiter, wie ein Geist des Grabes, gespenstisch an uns vorüberzugleiten scheint. — Man hört bisweilen wohl Bemerkungen über das Pferd, dass es aller Naturwahrheit spotte, und gewiss hat Tizian auch kein

Modell dazu angewandt. Aber man denke sich dasselbe in naturalistischer Weise aufgefasst — etwa wie ein Pferdemaier einen Vollblutrenner darstellen würde — so wäre der Effekt zerstört. — Ich glaube, dass dieser Karl V. Tizians von keinem Kunstwerke aller Zeiten übertroffen worden ist, noch je übertroffen werden kann. Bisher kannten ihn Wenige; denn obgleich es der Mühe lohnte, eine Reise nach Madrid zu machen, nur um ihn zu sehen, war solche doch nur Einzelnen ausnahmsweise vergönnt. Dass Lenbach nun das Original, im Ganzen wie in jeder Einzelheit, auf so meisterliche Weise reproduziert und dasselbe einem grösseren Kreise zugänglich gemacht hat, ist ein nicht hoch genug zu schätzendes Verdienst. — Er kopierte weiter noch in Madrid die Herodias des Tizian, oder vielmehr dessen Tochter Lavinia, die das Haupt Johannes des Täufers in einer Schale erhebt. Es ist das schönste von mehreren Exemplaren des Gemäldes, und diese Lavinia, ein Weib in voller Jugendblüte, besiegt an bethörendem Liebreize noch die vielgepriesene im Berliner Museum. Das goldblonde Haar kleidet sie so wohl, dass man begreift, wie die edlen Venezianerinnen täglich mehrere Stunden anwandten, um ihrem Haupthaare eine solche Farbe zu verleihen, und wie ein eigenes Buch verfasst ward, um diese Kunst zu lehren. — Mehr um einige sonst unbeschäftigte Tage nicht nutzlos verstreichen zu lassen, als wegen besonderer Trefflichkeit des Bildes, wandte sich Len-

bach zum Kopiren eines weiblichen Porträts von Tintoretto. Es soll die Geliebte dieses Malers sein; ihr anmutiges Gesicht von offenem keckem Ausdrücke gefällt, ohne jedoch zur Bewunderung seiner Schönheit hinzureissen. — Seine letzte Arbeit in Spanien widmete Lenbach einem Bildnisse Philipp IV. von Velasquez. — Dieser Spanier gehört unstreitig in die Reihe der Porträtmaler ersten Ranges. Aber hinter den grossen Venezianern steht er doch zurück, indem diese das Charakteristische, das er zu seinem Hauptprinzip machte, immer der Schönheit unterordneten, und die harten Formen der Wirklichkeit mit einem idealen Reize umkleideten, der ihm fremd ist. Da in seiner Zeit kein Tizian mehr lebte, begreift man übrigens, wie Philipp IV. allein von seiner Hand gemalt sein wollte. Auf unserem Bilde steht der König, ein junger Mann von echt Habsburgischer Physiognomie, im Jagdkostüm, einen Hund zur Seite, vor uns — eine höchst vornehme Erscheinung, in welcher man, trotz der einfachen Tracht, den Herrscher zweier Welten erkennt. In der Unbefangenheit und Natürlichkeit, mit der hier Philipp sich uns zeigt, offenbart sich eine Haupteigentümlichkeit des Velasquez; wir glauben wirklich einen Lebenden, dem wir schon einmal begegnet sind, in einem unbelauschten Momente vor uns zu sehen, während die Männer und Frauen auf den venezianischen Porträts wie die Helden guter Tragödien uns doch immer Wesen höherer Art bedünken.

XII.

Gleichzeitig in Madrid für mich beschäftigt war Ernst von Liphart, ein damals noch sehr junger Mann, der sich früh durch ungemeines Talent für die Malerei, wie durch hohe geistige Bildung auszeichnete. Er kopierte zunächst ein Porträt des berühmten Malers Alonso Cano von Velasquez —



ein Werk, das die Vorzüge des letztgenannten teilt; dann ein Gemälde, welches zu den besten Leistungen dieses ausgezeichneten Spaniers gehört. Wir erblicken den Infanten Balthasar Carlos, Sohn Philipps IV., einen Knaben von noch zartem Alter, wie er auf einem kleinen Rosse, kühn gleich einem Feldherrn, in die Welt hineinsprengt. Es gibt nur wenige Bilder von so frappanter Wirkung wie dieses. In der Landschaft erkennt man sogleich die kahle felsige Umgegend von Madrid, die trotz ihrer Oede mit dem Hintergrunde der schneebedeckten Sierra von Guadarrama von grösstem malerischen Reize ist und in dieser Hinsicht nicht der römischen Campagna weicht. Im Laufe der Zeit ist das Gemälde, ich weiss nicht durch welchen chemischen Prozess, an einigen Stellen zu blau geworden. Dies beeinträchtigt seine Wirkung in etwas; indessen blieb nichts anderes übrig, als bei der Reproduktion die störende Farbe beizubehalten. — Hierauf setzte Liphart seine beste Kraft an die Kopie eines der herrlichsten Bilder des Murillo: es ist dies eine jener, von den Spaniern häufig gemalten Darstellungen der Jungfrau Maria, wie sie von Engeln umgeben, den halben Mond zu ihren Füßen, in seliger Entzückung in den Lüften schwebt. Solche Gemälde der »Conception« wurden bei den Prozessionen in feierlichem Zuge durch die Strassen der Städte dahingetragen. Murillo hat den Gegenstand häufig behandelt, und ist darin oft noch von Anderen nachgeahmt worden; aber keines der vielen Exemplare kommt dem in Madrid befindlichen an Vorzüglichkeit gleich, selbst das berühmte im Louvre nicht. Dieses ist zwar reicher in der Komposition und von grösserer Farbenpracht, leidet aber im Gesichte der Madonna schon etwas an Affektation, während das der unsrigen durch holdselige Unschuld und Naivetät der reinsten Jungfräulichkeit das Herz gefangen nimmt. — Liphart hatte bereits früher in Florenz Mehreres für mich kopirt; so ein ansprechendes, Giorgione beigelegtes Frauenbildnis, und das grossartige Porträt des Papstes Julius II. von Rafael. Rafael ist in meiner Galerie weit weniger stark vertreten, als andere der grossen Maler. Der Grund hiervon liegt darin, dass fast alle seine Werke schon früher häufig nachgebildet worden sind, und mein Augenmerk sich vorzugsweise auf Gemälde richtete, die nicht gleich allgemein bekannt waren.

Indessen musste meine Sammlung doch Einiges von dem grossen Urbiner aufzuweisen haben. Sein Bildnis Julius II. in den Uffizien — das andere, auch höchst vortreffliche im Palaste Pitti scheint eine Kopie von venezianischer Hand zu sein — zeigt uns den gewaltigen Papst in hohem Greisenalter, doch in ungebrochener Kraft, mit loderndem Feuer in den Augen. Er sitzt zusammengesunken da, in Brüten vertieft, und scheint mächtige Entschlüsse in der Brust zu wälzen. — Vielleicht noch anziehender ist das Bildnis eines eben zum Jünglinge erblühten Knaben in schwarzer Tracht, der das Haupt in die Hand stützt. Die unaussprechliche Anmut und der seelenvolle Ausdruck in seinen Zügen müssen ihm jedes Herz gewinnen. Auch dieses vorzügliche Werk des Rafael wurde von Liphart, der später nach Paris übersiedelte, nebst noch zwei anderen der schönsten Bilder des Louvre für mich kopirt. Das eine der letzteren ist ein Gemälde, das nach meiner Ansicht zu den besten Arbeiten des Giorgione gehört, mag es ihm auch in neuerer Zeit von zweifelsüchtigen Kritikern abgesprochen worden sein. Auch hier, wie im »Concert« des Palastes Pitti, wird die Musik verherrlicht. Während ein Jüngling auf einem Wiesenplane mit einem Landbewohner und einem nackten Mädchen ruhend die Laute spielt, scheint die ganze Natur, in Wonne aufgelöst, den Tönen zu lauschen. Die schönsten Träume von einem arkadischen Hirtenlande haben sich hier verkörpert, und wie wir diese Gruppe glücklicher Menschen betrachten, die sich inmitten einer reizvollen Landschaft dem süssesten Genuße des Augenblickes hingibt, empfinden wir Neid auf eine so selige Existenz. Dabei wirkt der Schmelz und die goldene Leuchtkraft des Kolorits wahrhaft hinreissend. — An diesen Giorgione reiht sich ein Tizian des Louvre, ebenfalls eine Liebesscene darstellend und von gleicher Kraft der schönsten Sinnlichkeit durchglüht. Der berühmte Feldherr Karl V., Marquis del Vasto, eine hohe kräftige, in Stahlrüstung gekleidete Gestalt, in deren Zügen sich bei eiserner Energie doch auch gewinnende Milde ausprägt, steht im Hintergrunde. Das Bild stellt den Moment dar, wo er von seiner Gemahlin Abschied nimmt, um in den Krieg zu ziehen; vorn erblickt man die Letztere, eine gläserne Weltkugel als Symbol der Vergänglichkeit alles Irdischen in der Hand haltend, während Sieg, Liebe und Hymen sie zu trösten versuchen. Wir kümmern uns nicht viel um diese Allegorie; das Nachdenken über sie könnte nur unsere Empfindung erkälten: wie bei der »irdischen und himmlischen Liebe« genügt die äussere Erscheinung vollkommen zu unserer Befriedigung. Der grosse Maler hat dieselbe Gruppe mit verschiedenartigen, aber in ähnlicher Stellung zu einander befindlichen Figuren mehrmals wiederholt; so auf der »Einweihung einer Bacchantin in die Mysterien der Venus« in der Pinakothek zu München und im Palast Borghese zu Rom; aber dem Bilde im Louvre möchte der Preis der Schönheit gebühren.

Ein junger Künstler, Hans von Marées, hatte durch ein in der Weise der besten Niederländer ausgeführtes Kabinetstück eine Pferdeschwemme darstellend und durch ungewöhnliche Kraft der Farbe bestechend, meine Aufmerksamkeit auf sich gezogen. Ich glaubte, dass das Kopiren nach alten Meistern zur Ausbildung seines eigenen vielversprechenden Talentes beitragen würde, und liess ihn deshalb nach Rom reisen. Er wandte zuerst seinen Fleiss auf eine Madonna, im Palast Colonna, das Jesuskind einem anbetenden Jünglinge weisend, welchen der zur Seite stehende Apostel Petrus beschützt. Dieses Gemälde gehört immerhin zu den guten, wenn auch nicht zu den besten Leistungen des Palma, der sich in einigen Werken zu der Höhe der grössten Maler erhoben hat. Aus Florenz sandte Marées mir zunächst eine Kopie des Reiterbildnisses Philipps IV. von Velasquez im Palast Pitti. Dasselbe ist eine kleinere, aber meisterliche Wiederholung des grossen Gemäldes in Madrid und kam nach Florenz, weil

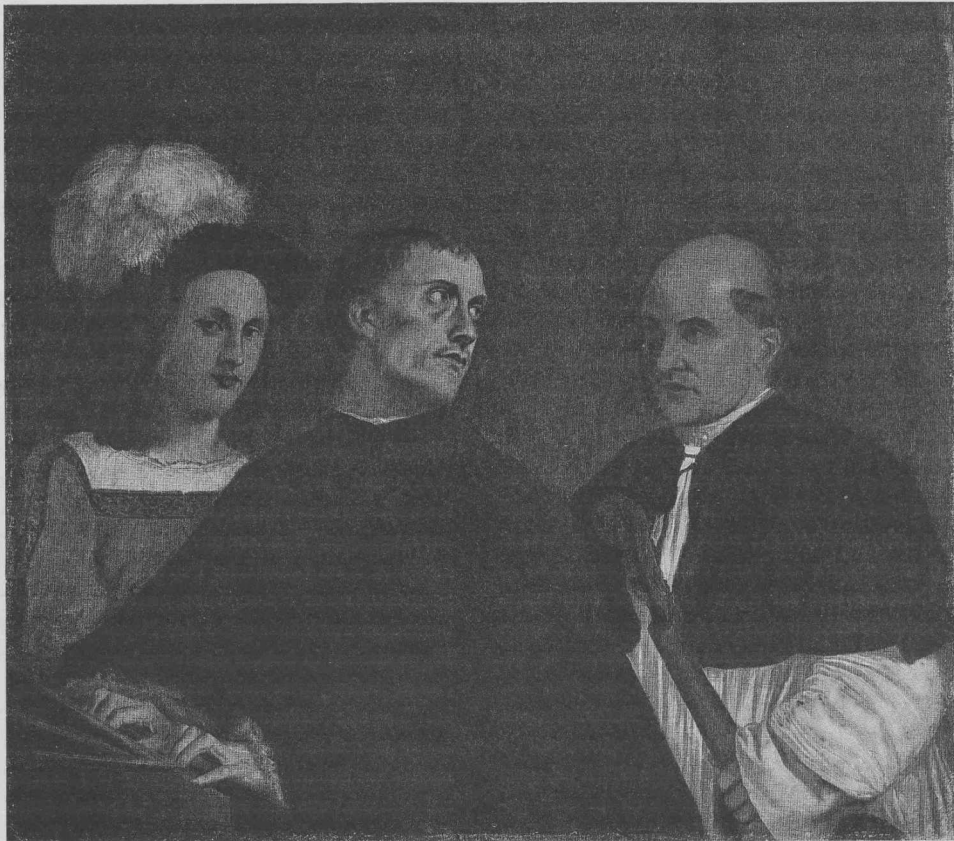
ein dortiger Bildhauer die Reiterstatue Philipps, die jetzt vor dem Palaste der spanischen Hauptstadt steht, danach zu fertigen hatte. Es zeigt alle Vorzüge des Velasquez und wirkt in dem kleineren Format durch die konzentrierte Kraft der Farbe vielleicht um so intensiver. — Eine dem Tizian zugeschriebene, aber wahrscheinlich von Savoldo herrührende Anbetung des Christuskindes würde ich wohl kaum gewählt haben; Marées kopirte sie, um die Zeit auszufüllen, bis ein anderes Gemälde, auf das er reflektirte, frei würde. Sie bringt bei sehr hellem Lichte grosse Wirkung hervor, ist aber infolge von Nachdunkelung so schwarz, dass man an trüben Tagen wenig von ihr erkennen kann. — Sodann widmete Marées seine Arbeit einem schönen Frauenbilde im Palast Pitti. Dasselbe hatte dort lange wenig beachtet geblieben, bis J. D. Passavant an ihm die Züge des Weibes zu erkennen glaubte, das zum Modell der sistinischen Madonna gedient hat, und das Werk dem Rafael beilegte. Ob dieses ausser Zweifel steht, ob die weitere Meinung, wonach wir hier die Fornarina vor uns haben sollen, begründet ist, wage ich nicht zu sagen; jedenfalls aber ist dieses weibliche Porträt, das freilich leider durch Übermalung stark gelitten hat, des grossen Meisters würdig, und das Weib, das es vorstellt, mit seinen edlen Gesichtsformen und dem dunkel glühenden Auge war nicht unwert, von ihm geliebt zu werden. Alle diese Arbeiten führte Marées mit Liebe, Sorgfalt und vielem Talente aus, und ich hätte sehr gewünscht, dass er bei derselben Beschäftigung noch länger ausgehalten hätte. Es ist in hohem Grade zu beklagen, dass so viele Künstler sich durch Kopiren zu erniedrigen glauben, während dasselbe doch nicht nur die beste Vorschule zu eigenen Leistungen ist, sondern auch schon selbstschöpferische Kräfte von nicht geringem Grade erfordert. Der gewaltige, überreich mit Erfindungskraft ausgerüstete Rubens hat es nicht verschmäht, mehrere Kopien nach Tizian (in den Museen von Madrid und Stockholm befindlich) zu liefern, und der grosse Andrea del Sarto kopirte Rafaels Leo X. so vortrefflich, dass Giulio Romano, der an dem Gemälde seines Lehrers mitgearbeitet, später die Kopie für das Original hielt; eine Beschäftigung, welcher solche Meister sich gerne unterzogen wird Niemandem zur Schande gereichen.

Während meiner alljährlichen Aufenthalte in Italien richtete ich bei meinen Besuchen der Galerien von Venedig, Florenz, Rom und Neapel, auch Parma, meine Aufmerksamkeit auf die Kopien, welche dort in grosser Anzahl für den Verkauf gefertigt werden. Aber sehr selten fand sich darunter eine, die sich als von Künstlerhand herrührend kundgab, und diese hatte dann fast immer schon ihren Besitzer. Die meisten waren unter aller Kritik, roh und schlecht, so dass man es als ein wahres Sakrilegium, als eine Entweihung der hohen Originale brandmarken muss, wenn solche Karrikaturen derselben feilgeboten werden. Das Glück fügte es jedoch, dass mir einige wirklich künstlerisch ausgeführte Arbeiten, die nicht bestellt waren, bekannt wurden, und diese liess ich mir nicht entgehen. Die kleine unsäglich liebliche Madonna von Rafael, die sich früher im Hause Connestabile in Perugia befand, dann für einen enormen Preis nach Petersburg verkauft wurde, hatte B. Entres vortrefflich kopirt; dieser Künstler gehörte noch jenem Kreise junger deutscher Maler an, die sich im ersten Viertel unseres Jahrhunderts zu Rom mit Andacht in das Studium der altitalienischen Malerei versenkten, und seine Leistung zeigt in jedem Pinselstriche von der Hingebung und Pietät, mit der er sich ihr gewidmet. Man fühlt, wie sein Herz, nicht bloss seine Hand, daran geschaffen hat. Gegen das bescheidene Aussehen dieser Madonna von Rafael bildet die überschwängliche Farbenpracht von Tizians Himmelfahrt der Maria einen entschiedenen Gegensatz. Wenige Bilder nur mögen so aus begeisterter Seele unmittelbar auf die Leinwand geworfen worden sein, wie diese Darstellung der heiligen Jungfrau, die im Schwunge der Andacht, von jubelnden Engel-

chören getragen, mit ausgebreiteten Armen gen Himmel schwebt, während die niedere Erde unter ihr versinkt. Die überaus gelungene Kopie des verstorbenen trefflichen Malers Karl Fries gibt, wenn auch in verkleinerten Verhältnissen, doch noch einen sehr schönen Begriff von der Herrlichkeit des Tizianischen Werkes. — Ein anmutvolles Bildnis eines Jünglings von Sustermans, einem Niederländer, der sich in Florenz niedergelassen, hat der früh verstorbene Schüler Schwinds, Anton Kraus, geschickt wiedergegeben. — Noch höher stehen die beiden Kopien von A. Cassioli, einem florentinischen Maler, der in seiner Vaterstadt hohen Rufes geniesst. Das Bildnis der Giovanna d'Aragona, das, im Palaste Doria zu Rom, dem Leonarda da Vinci zugeschrieben wird, gehört zu den Perlen der Kunst. Diese Giovanna, eine vornehme Römerin, galt für die schönste Frau ihrer Zeit, und es gibt ein eigenes Buch, in welchem Gesänge von hundert Dichtern zum Preise ihrer Schönheit ge-

Bewunderung, wie solches eine dieselbe wiederholende Handzeichnung von ihm beweist, und sie hat ihm offenbar bei seiner »Amazonenschlacht« in der Pinakothek zu München als Muster gedient. Diese Amazonenschlacht ist prächtig; nur vergleiche man sie nicht mit ihrem Vorbilde: denn da tritt die unermessliche Überlegenheit des Venezianers sofort zu Tage. Das grosse Gemälde muss neben Rafaels »Schlacht des Konstantin« das herrlichste aller Kriegsbilder gewesen sein, ja, da hier die reichere Farbengebung die Macht der Komposition hob, jene an Wirkung noch übertroffen haben. Die Wildheit des Kriegsgetümmels um eine Brücke, das Heruntertaumeln der Kämpfenden von der steilen Felswand, das Niedersinken der Sterbenden auf Tote, macht selbst auf der Skizze einen überwältigenden Eindruck.

Vielleicht der schönste Schmuck des an edlen Kunstwerken so reichen Belvedere in Wien ist die heilige Justina des Moretto. Es gibt einige Künstler, die in einem einzigen Werke



sammelt sind. Rafael malte sie, und das sie darstellende Porträt im Louvre zu Paris wird von Einigen für sein Werk gehalten, von Anderen nur für die beste unter zahlreichen Kopien, die von dem untergegangenen Originale vorhanden sind. Die Wiederholung im Palaste Doria ist auf freie Art in die Weise des Leonarda da Vinci übersetzt und mit grösster Feinheit ausgeführt. Das Rom der rafaelschen Zeit scheint freilich ein ganz anderes Ideal von der weiblichen Schönheit gehabt zu haben, als es jetzt den Meisten vorschwebt; denn heute würde man sicher vielen, von den venezianischen Malern verewigten Frauen den Preis des Liebreizes vor dieser kalten Blondine zuerkennen; das thut aber dem Werte des Kunstwerkes keinen Eintrag. — Die Schlacht von Cadore von Tizian war ein grosses, weitberühmtes Gemälde im Dogenpalaste zu Venedig, das durch einen Brand zu Grunde gegangen ist. Nur eine in den Uffizien zu Florenz befindliche Skizze hat uns die gewaltige Komposition aufbewahrt und ist daher ganz unschätzbar, weshalb es mir die grösste Freude gewährte, eine höchstgelungene Kopie derselben von Cassioli zu gewinnen. Rubens zollte dieser Skizze hohe

so Hochvortreffliches geschaffen haben, dass sie darin mit den grössten ihres Faches konkurriren können, während sie in ihren anderen Leistungen zwar auch sehr achtbar, jedoch nicht auf gleicher Höhe dastehen. Als Beispiel davon unter den Musikern kann man Spontini nennen, dessen Vestalin zu den grandiosesten Schöpfungen der Tonkunst gehört und selbst hinter Don Juan und Fidelio nicht zurücksteht, während schon sein Ferdinand Cortez auf eine etwas tiefere Stufe hinabsinkt, und wir seine übrigen Kompositionen kaum noch demselben Meister zuschreiben möchten. So hat auch Moretto in seiner »Justina« ein Werk hervorgebracht, das meines Bedünkens seine sämtlichen anderen Bilder, an denen besonders seine Vaterstadt Brescia noch so reich ist, um Haupteslänge überragt und dem Besten, was die Kunst überhaupt producirte, gleich kommt. Die Heilige, die einen Palmenzweig in der Hand, ein Einhorn zu ihren Füssen, vor einem sie anbetenden bärtigen Manne dasteht, ist eine Gestalt von Majestät und Holdseligkeit zugleich, von ehrfurchtgebietender Hoheit neben anziehender und Vertrauen erweckender Milde, und meines Erachtens ist die Heiligkeit nie schöner in einem Menschen-

antlitze ausgedrückt worden. D. Penther in Wien hat eine gelungene Kopie des Wunderbildes für mich gefertigt, die nicht nur den edlen Formen, sondern auch dem lichtschemmenden, in seinem weissen Glanze gleichsam die Keuschheit der Heldin symbolisirenden Kolorit gerecht wird. — Demselben Künstler verdanke ich eine Kopie der Lucrezia des Palma Vecchio, gleichfalls im Wiener Belvedere. Die tugendhafte Römerin auf

diesem Gemälde zeigt den vollendetsten Typus venezianischer Frauenschönheit, und hierum war es offenbar dem Künstler auch allein zu thun; das Dramatische des dargestellten Vorganges hat er ganz ausser Acht gelassen. Seine Lucrezia stösst sich den Dolch so behaglich, mit so heiter lächelndem Gesichte in den Busen, als ob für sie der Tod die grösste Wonne wäre.

XIII.

Seit lange trug ich mich mit dem Gedanken, den hohen Meister Michel Angelo mit einigen seiner Hauptschöpfungen zu den anderen Malern zu gesellen, die ich schon in meiner Galerie versammelt hatte. Dass hier vornehmlich einige der Deckenbilder, sowie der Propheten und Sibyllen in der sistinischen Kapelle in Betracht kommen müssten, stand für mich fest. Wie ich während der letzten zwanzig Jahre fast ebenso viele Male dies Heiligtum der Kunst besuchte, wuchs in mir der Wunsch, Nachbildungen derjenigen Fresken zu erlangen, in denen der Genius des grossen Florentiners sich am glorreichsten verkündet. Aber der Ausführung stellten sich die allergrössten Schwierigkeiten entgegen. Die Kapelle ist äusserst schlecht erleuchtet, und die Fresken sind so hoch angebracht, dass es selbst dem bewaffnetem Auge schwer wird, sie völlig deutlich zu erkennen. Um sie nicht nur in ihren grossen Umrissen, sondern auch in allen Details wiederzugeben, muss der Künstler einen Adlerblick besitzen, und dabei eine körperliche Rüstigkeit und Nervenkraft, wie sie Wenigen verliehen ist. Denn es wird ein beständiges Starren und Spähen, ein steter Gebrauch der schärfsten optischen Gläser erfordert, es sind mechanische Vorrichtungen nötig, durch die man den Gemälden näher gebracht wird, weil manche Einzelheiten sich sonst absolut nicht unterscheiden lassen; wer dem Schwindel unterworfen ist, kann sich durchaus nicht an die Arbeit wagen, denn sie will auf einem hohen Gerüste unternommen sein. Zeitweise ist es aber auch nothwendig, zum Zwecke der besseren Besichtigung, eine der beiden Seitengalerien zu betreten, die nur schmal und ohne Ballustrade sind, so dass der kleinste Fehltritt lebensgefährlich sein würde. Endlich, wenn alle diese mechanischen Hemmnisse auch besiegt wären, würde derjenige Künstler doch seiner hohen Aufgabe schmachlich erliegen, dem nicht die geistige Kraft zu Gebote steht, sich in sein gewaltiges Urbild zu vertiefen, der nicht in jahrelangem Studium nach dem Verständnisse Michel Angelos gerungen, bis sich dessen Genius ihm in seiner Fülle und Erhabenheit offenbart hat.

Je häufiger ich alle diese Schwierigkeiten erwoh und bei meinen wiederholten Besuchen der Kapelle mich von den, sich schon äusserlich entgegenstellenden Hindernissen überzeugte, desto klarer ward es mir, dass völlig befriedigende Kopien dieser Fresken überhaupt nicht herzustellen seien. Eine dem Originale durchaus adäquate Wiedergabe ist natürlich nur möglich, wenn der Nachbildner das erstere in allen seinen Teilen auf das genaueste sehen kann, und diese Vorbedingung fehlt hier durchaus. Ich erkannte daher, ich müsse meine Erwartungen herabstimmen und mich mit dem begnügen, was sich unter solchen Umständen erreichen liesse. Mir schien, dass schon ein Künstler, der dies Erreichbare leistete, sich ein hohes Verdienst erwerben würde. Denn die Fresken der Sistina gehen eilends dem Untergange entgegen: der Kalk, worauf sie gemalt sind, ist nach allen Seiten mit zahlreichen Rissen durchzogen, und irgend eine Erschütterung kann ihn und mit ihm die Herrlichkeiten, die er trägt, in der nächsten Stunde in die Tiefe stürzen; so wird die Zukunft begierig nach Allem forschen, was ihr einen genaueren

Begriff von den hohen Bildwerken zu geben vermag, als es farblose Umrisse können. Es wäre trostlos, wenn das Höchste, was die Kunst überhaupt geleistet, zu Grunde ginge, bevor noch durch Nachbildungen, wenn auch von unvollkommener Art, so viel wie möglich von ihm gerettet worden.

Nachdem ich geraume Zeit über mein Vorhaben gebrütet hatte, und dessen Ausführung durch die verschiedensten Hemmnisse immer vereitelt worden war, sah ich die Photographien, welche Braun in Dornach mit seltener Geschicklichkeit bei elektrischem Lichte von Michel Angelos Fresken aufgenommen hatte. Sogleich kam mir Gedanke, dass diese für den Maler, der die Kopie derselben unternähme, ein grosses Hilfsmittel sein würden. Fast gleichzeitig lernte ich auch einen jungen Künstler kennen, der mir das Vertrauen einflösste, er besitze nicht nur die begeisterte Hingebung, sondern auch die Kräfte, um sich der kolossalen Aufgabe mit Erfolg zu widmen. Dies war der seit lange in Rom lebende Karl Schwarzer. Ich liess ihn zunächst, ohne ihm noch von meinem hochfliegenden Plane zu reden, prüfungsweise ein Bild kopiren, bei dem er darthun konnte, dass er jenen Nachdruck und jene eiserne Energie besitze, die mir ein Hauptfordernis zu sein schien, um dem mächtigen Florentiner nicht ganz zu unterliegen. Das von mir gewählte Gemälde war das im Palaste Doria zu Rom befindliche Porträt der beiden Gelehrten und Staatsmänner Navagiero und Beazzano von Rafael, das besonders zur Wiedergabe der Physiognomie des Navagiero jene Eigenschaften in hohem Grade verlangt. Schwarzer entledigte sich dieses Auftrages in sehr befriedigender Weise, und nun machte ich ihn mit meinem Vorhaben bekannt. Er verhehlte sich die ausserordentliche Schwierigkeit der Aufgabe nicht, zog dieselbe nach allen Seiten hin in Erwägung und machte mich auf Einiges aufmerksam, was diese Schwierigkeit noch grösser erscheinen liess, als sie sich vorher mir dargestellt hatte. Die Fresken der Sistina, ursprünglich mit kräftigen, auf weite Ferne hin stark hervortretenden Farben gemalt, sind gegenwärtig, infolge des Kerzendampfes und des Staubes, der sich an ihnen festgesetzt hat, von einer grauen Decke überlagert, die sich wohl nicht mehr ohne Gefahr für die Bilder selbst entfernen lässt. Bei einer Kopie nun es auf eine Wiederherstellung des ursprünglichen Kolorits abzusehen, würde ein höchst vermessener Versuch sein; trotzdem konnte man einen Augenblick schwanken, ob er nicht gewagt werden sollte, und es war als gewiss vorauszusehen, dass bei Beibehaltung der jetzigen Färbung der Originale vielfach Klage über die Mattheit des Farbauftrages erhoben werden würde. Dennoch erkannte ich das letztere Verfahren bald für das einzig richtige, und ich habe seitdem in der damals gewonnenen Ueberzeugung nicht gewankt, dass bei allen Kopien nichts anderes übrig bleibe, als sich an die Originale in ihrem jetzigen Zustande zu halten. Ich gehe hierin so weit, dass es mir am zweckmässigsten scheint, auch die Restaurationen und Retouchen, die sie erlitten, mit nachzubilden, da selbst der beste Künstler sich nicht die Divinationsgabe zuschreiben wird, ihren früheren Zustand mit völliger Sicherheit zu erraten. Nachdem Alles gehörig erwogen war, ging Schwarzer, im vollen

Bewusstsein der Grösse des ihm anvertrauten Werkes, mit rüstiger Kraft an die Ausführung. Wo Alles bewundernswert ist, fällt es schwer, eine Auswahl zu treffen. Nach einigem Hin- und Herschwanken entschied ich mich jedoch für sieben der Fresken, als für die herrlichsten. Im Zeitraume von etwa drei Jahren vollendete Schwarzzer seine Arbeit mit einer Sorgfalt, Liebe und Ausdauer, die nicht genug gepriesen werden können. Man denke sich, wie er auf einem hohen Gerüste, in Lüften schwebend, mit Anstrengung seiner ganzen Sehkraft, vom Morgen bis zum Abend nach oben spähen musste, wie bald die Winterkälte der unheizbaren Kapelle seine Hände erstarren machte, und er dann wieder mit der glühenden, in jener Höhe doppelt empfindlichen Hitze des August zu kämpfen hatte, die seine Kräfte ermatten liess, wie er, um diese oder jene Stelle der Fresken deutlicher zu erkennen, die schmale und gefährliche Seitengalerie betreten und dort unter Lebensgefahr zeichnen musste. Seine Kopien haben bei allen Billigen die entschiedenste Anerkennung gefunden; wer an ihnen mäkeln will, der zeige zuerst, dass diese Aufgabe, vielleicht die schwierigste, die überhaupt einem Künstler gestellt werden kann, sich besser lösen lässt, als es hier geschehen ist. Es kann keine grössere Thorheit geben, als wegen des unerreichbaren Besten das erreichbare Gute zu verschmähen. Schon jetzt sind Schwarzzers Arbeiten von unschätzbarem Werte; denn Derjenige, der nicht in Rom lebt, kann durch sie eine viel genauere Vorstellung von Michel Angelos Bildern gewinnen, als durch irgend andere Hilfsmittel, und selbst für den, der die Sistina oft besucht hat, ergänzen sie die Anschauung der Originale, die man nur bei günstigem Lichte, auf dem Rücken liegend, und mit starker Anstrengung der Augen sehen kann. Wenn aber die Urbilder, was sicher bevorsteht, zu Grunde gegangen sein werden, wird man sie wahrhaft heilig halten müssen, da man nirgends sonst den grossen Florentiner so wird kennen lernen können, wie durch sie. Wäre es durch irgend welche Umstände unmöglich gemacht worden, eine Uebersetzung der Ilias zu liefern, wie die von Voss, eine des Shakespeare, wie die von Schlegel, man würde immer noch hohen Genuss aus Stolberg und aus Eschenburg schöpfen können; und dasselbe ist mit Schwarzzers Kopien der Fall, wenn sie aus den angedeuteten Gründen auch nicht die höchste Stufe der Trefflichkeit, wo Original und Kopie zusammenfallen, erreichen konnten.

Zwei der Deckengemälde habe ich an einem Plafond anbringen lassen, gewiss der vorteilhaftesten Stelle, die irgend aufzufinden war. Für das dritte war ein gleicher Platz nicht vorhanden; und für die vier Propheten und Sibyllen liess sich in meinen Räumlichkeiten noch weniger die Stelle ermitteln, die eigentlich erfordert ward. Sie müssten, ebenso wie in der vatikanischen Kapelle, in sehr beträchtlicher Höhe gesehen werden; dann aber dürfte auch der Blick nicht durch andere Bilder von ihnen abgezogen werden, am wenigsten durch solche, die durch glänzendes Kolorit bestechen. Da sich dies bei mir nicht einrichten liess, üben sie nicht die Wirkung, die ihnen unter günstigeren Umständen nicht entgehen würde, oder sie werden doch nur von Solchen völlig gewürdigt, die ihr Auge, es gegen die umgebenden Bilder abschliessend, ganz auf sie konzentriren. Wer sich so einmal ihnen genähert hat, wird gewiss wiederholt zu ihnen zurückkehren, und sich mit immer wachsender Bewunderung in sie vertiefen. Es ist zuerst eine Empfindung des Schreckens, die uns vor dem mächtigen Geiste Michel Angelos befällt, als ständen wir vor einem höheren Wesen. Wir wissen, dass er unser tiefstes Herz durchschaut, dass wir ihm vergebens etwas zu verbergen suchen; denn er kennt alle Geheimnisse des Lebens und des Todes. Es ist keine Höhe, die er nicht erfloggen hat, kein Abgrund, in den er nicht hinabgestiegen. Seine Riesenschöpfungen scheinen nicht von dieser Welt zu sein: sie blicken wie aus der Ewigkeit auf uns herab, und erst nach und nach gewinnen wir Mut und Vertrauen, uns der grossen Seele des Künstlers hinzugeben, die bald mit erhabener Trauer, bald mit der Begeisterung des gottbegnadeten Sehers in ihnen waltet. Ueber-

wältigender Schmerz spricht sich im Jeremias aus: es ist, als laste das ganze Weltall auf dem zusammengebrochenen Greise, und als könne er sich nie mehr unter der Wucht des auf ihm ruhenden Wehs emporrichten. Man glaubt, sein Jammerruf werde bis ans Ende der Zeiten nicht verstummen. — Auch Jesaias, eine stolze, jugendliche Gestalt, hat allen Gram der Menschheit empfunden und in finsternen Nächten mit der Verzweiflung gerungen; aber kühn rafft er sich empor aus dem Leid, das ihn zu Boden ziehen will. Prophetisch glüht sein dunkles Auge, und er verkündet, wie das Reich des Bösen enden, wie Gerechtigkeit auf Erden herrschen und das Lamm friedlich bei dem Löwen liegen werde. Die beiden Sibyllen, die delphische und lybische, sind die hehrsten Frauengestalten, welche die bildende Kunst je geschaffen; Töchter der Urzeit, die schon waren, bevor noch das alte Chaos sich geteilt, ragen sie hinüber in das heutige Geschlecht.



Von ihren hohen Wolkensitzen fliegt ihr Blick über Raum und Zeit hinweg, und vor den vom Sturm durchwühlten Blättern ihrer geheimnisvollen Bücher weissagen sie die künftigen Weltgeschicke. — Unter den Mittelbildern ist die Erschaffung des Adam von solcher Erhabenheit, dass sie Alles, was andere Künstler hervorgebracht haben, erdrückt, wie die Poesie des Alten Testaments mit ihrem Posaunenschall alle anderen Klänge der Dichtung über-tönt. Gott der Vater, wie er in Schöpfungskraft durch den Himmel daherbraust und das erste Leben von sich in den erwachenden Adam hinüberströmt, konnte nur von dem höchsten schöpferischen Genius so dargestellt werden, und nie wieder hat seitdem die Kunst etwas von ähnlicher Grösse hervorzubringen vermocht. — In der Erschaffung der Eva zeigt uns das erste Weib, wie es im Dankgefühl für das eben verliehene Leben vor dem ewigen Vater niederkniet, ein Urbild der Frau, in welchem sich Hoheit und Lieblichkeit in nicht wieder dagewesener Weise vermählen; der Schlaf ist in dem zurückgesunkenen Adam unübertrefflich ausgedrückt; man wagt kaum zu atmen, um ihn nicht zu stören. Auf dem dritten Bilde sind zwei Handlungen, der Sündenfall und die Vertreibung aus dem Paradiese, kühn zusammen-

gedrängt; ihm Mangel an Einheit vorzuwerfen, wäre kindisch; gerade darin, dass hier Schuld und Strafe unmittelbar wie ein Faktum neben einander stehen, beruht die ungeheure Gesamtwirkung, und wir müssen Michel Angelo rühmen, dass er als echter Künstler sich über konventionelle Regeln hinweggesetzt hat. In Adam erblicken wir den Typus des ersten Mannes in der ganzen strotzenden Fülle seiner Kraft, in Eva allen verführerischen Liebreiz des Weibes, das eben selbst im Begriffe ist, dämonischer Verführung zu erliegen; auf der anderen Seite des Bildes hat sich schon der düstere Schatten der Sünde auf das erste Menschenpaar hinabgelegt; die Pforten des Paradieses sind hinter ihm verschlossen; Schuldbewusstsein und unaussprechlicher Schmerz über das verlorene Glück spricht sich ergreifend in den Zügen der Beiden aus. Diese Darstellung, wie der Engel mit gezücktem Flammenschwerte die Fliehenden vor sich hertreibt, ist für alle folgenden Maler massgebend geworden,

und man kann sich eine Vertreibung aus dem Paradiese kaum noch anders denken, als in der Auffassung Michel Angelos.

Es erscheint mir als ein Glück, für das ich die Sterne nicht genug preisen kann, dass es mir vergönnt gewesen ist, einige der hehren Gebilde des grossen Florentiners zu steter Betrachtung in meine Nähe zu ziehen. Dass der Geist ihres Schöpfers auch in diesen Schattenrissen noch auf ihnen ruht, habe ich empfunden, indem sie mich in ihrer Gemeinschaft ein höheres, weltentrücktes Dasein fühlen liessen und mir die Geheimnisse von Zeit und Ewigkeit enthüllten. Wenn ich dann aus ihrem Kreise wieder in die Welt der Wirklichkeit trat, erschien mir das Treiben der Menschen fremd, ich konnte ihr Mühen und Ringen um Nichtiges kaum fassen und kehrte verwirrt und betäubt aus dem wilden Gewühl wieder zurück zu den hohen Gestalten, dass sie mich mit ihrem Lebensodem nährten und mir Kraft verliehen zum Kampf wider das Niedrige und Gemeine.

XIV.

Im Frühjahr 1870 kam mir eine vortreffliche Kopie zu Gesichte, die ein junger Maler aus Baden, August Wolf, in Dresden gefertigt hatte. Das Original, eine heilige Jungfrau von einem Weibe in weissem Gewande und deren Angehörigen angebetet, ist neben dem „Zinsgroschen“ wohl der vorzüglichste Tizian, den die dortige Galerie aufzuweisen hat. Die Nachbildung von Wolf liess nichts zu wünschen übrig; sie besass in hohem Grade jenes undefinirbare Etwas, was erst die Seele eines Kunstwerks ausmacht und das der blosser Fleiss selbst mit der grössten Anstrengung zu erreichen sich vergebens bemühen würde. Wie eine poetische Uebersetzung nur dann wahrhaft gelingen kann, wenn ein Dichter sich mit liebevoller Begeisterung in einen Urtext versenkt und ihn aus sich wiederzugebären trachtet, so vermag auch nur ein Künstler, der mit warmem Herzen alle Schönheiten seines Originals nachempfindet, ein Abbild davon zu liefern, das dieselben Empfindungen wie das Urbild hervorruft; es ist ein grosser Irrtum zu glauben, dies könne je dem seelenlosen Arbeiter gelingen, oder gar einem mechanischen Prozesse, wie etwa dem Farbendrucke. Kopien, die auf solche Art zu Stande gebracht werden, verhalten sich zu den echt künstlerischen, wie eine lateinische Interlinearübersetzung, die nur das Verständnis des Textes in den Schulen fördern soll, zu den wirklich poetischen. Gerade von der Wärme und Liebe, mit welcher Wolf seinen Tizian durchdrungen hatte, legte jeder Pinselstrich auf seiner Kopie Zeugnis ab, und ich nahm dieselbe nicht allein in meine Galerie auf, sondern knüpfte auch an ihren Urheber den Plan zu weiteren Unternehmungen. Bei mehreren langen Aufenthalten in Venedig und Reisen durch das venezianische Gebiet hatte ich entdeckt, dass dieser Teil Italiens noch übervoll von den vortrefflichsten, meist wenig bekannten Gemälden ist. Wie viel auch schon hinweggeschleppt sein mag, so strotzen doch noch alle Kirchen Venedigs von Werken der alten Meister. Wer kennt Tizians »Heiligen« in der Kirche S. Lio, oder den in der Kirche des St. Johannes, des Almosengebers? wer den des Vittore Carpaccio in S. Vitale? wer die überreichen Kunstschätze in S. Giacomo in Loria, S. Francesco della Vigna, S. Giovanni in Bragora, S. Cassiano, Santa Maria Mater Domini, oder in Santa Catarina, die jetzt geschlossen ist und kaum noch von Fremden besucht wird? wie Wenige halten es der Mühe für wert, nach Castelfranco, Treviso, Vicenza, der Villa Masèr, Bassano oder gar nach Cadore zu reisen? Und doch ist der genannte Landstrich, bis hinab in das Dorf S. Zerman, das einen trefflichen Palma aufzuweisen hat,

eine Fundgrube der interessantesten Bilder. Freilich befinden sich die meisten dieser Gemälde in höchst ungünstigen Lokalen, an dunklen Altären, oft so schlecht aufgehängt, dass man sie nur mit der grössten Anstrengung, an besonders hellen Tagen und in den Stunden, wo ein Schimmer des Lichtes zu ihnen dringt, sehen kann. Es lässt sich kaum fassen, dass die Urheber jener Altarstücke sich zufrieden geben mochten, ihre Werke dergestalt begraben und den Blicken entzogen zu wissen; gerade von den Venezianern, die in einer solchen Wonne des Kolorits schwelgten, sollte man glauben, sie hätten ihre Bilder an Plätze bringen müssen, wo ihr leuchtender Farbenglanz die Augen weithin entzückte. Aber nichts von dem! An den finstersten Stellen der Gesuiti, der Scalzi, der Scuola di S. Rocco zu Venedig finden sich Gemälde von Tizian, Gian Bellin und Tintoretto, deren Umrisse man kaum anders, als bei Fackel- oder Kerzenlicht zu erkennen vermag. Im rührenden Gegensatz zu der Eitelkeit und Ruhmsucht unserer Tage müssen die Künstler jener Zeit ihre Kirchenbilder einzig in dem Gedanken gemalt haben, etwas dem Himmel Wohlgefälliges damit zu vollbringen; sie müssen ihren Lohn darin gefunden haben, dass Gottes oder der Heiligen Auge auf ihnen weile. Ich dachte, wenn es möglich wäre, eine Anzahl solcher Gemälde, die an den Stätten, wo sie sich befinden, den Blicken fast gänzlich verborgen sind, durch gute Kopien der Betrachtung zugänglich zu machen, so würde hierdurch der Kunst ein Dienst erwiesen werden. Allerdings waren die Schwierigkeiten, dies ins Werk zu setzen, ausserordentlich gross; in manchen Fällen liess es sich überhaupt nur ausführen, wenn das Bild zeitweise von seinem dunkeln Platze entfernt wurde; in anderen konnte die Aufgabe nur unter Bekämpfung riesiger Hindernisse gelöst werden. Ich besprach dies Alles mit Wolf; er war ganz erfüllt von der Grösse des zu vollbringenden Werkes. Bei dem Gedanken daran regte sich oft in ihm Misstrauen in seine eigenen Kräfte; allein er war jung, voll Begeisterung, und der Trieb, etwas Tüchtiges zu leisten, siegte über die Zagnis. So reiste er im Sommer 1870 nach Venedig ab, gerade als das Kriegsgewitter furchtbar drohend über Deutschland aufstieg. Es war mir wohlthuend in jener Zeit, wo die Tagesereignisse auf jedem Geiste lasteten, meinen Gedanken, wenigstens auf Augenblicke, eine andere Richtung zu geben; vermochte ich auch sonst nichts zu arbeiten, so schien doch die Mühwaltung, welche nötig war, um verschiedene besonders anziehende Bilder aus ihren düsteren Verstecken ans Licht hervorzuziehen, eine mit der Aufregung solcher stürmischen

Tage vereinbare Beschäftigung. Ich begab mich selbst nach Venedig, teils um Umschau zu halten, teils um von Kirchenvorstehern oder durch Vermittelung des Präfekten die Erlaubnis zum Transporte dieses oder jenes Gemälde einzuholen. Man ist in dieser Hinsicht fast überall in Italien von grösster Zuverlässigkeit, und wo es irgend statthaft, ward mein Wunsch gewährt; in manchen Fällen jedoch standen bestimmte gesetzliche Vorschriften entgegen, und ich musste, um nicht unbillig zu sein, von meinem Vorhaben abstehen. Wolf inzwischen liess sich durch kein Hemmnis, selbst nicht durch ein unbesiegbar scheinendes, zurückschrecken; wenn ihn ein Werk mächtig anzog, wenn er meinen Wunsch, es nachgebildet zu sehen, kannte, machte er sich rüstig an die Arbeit, und führte dieselbe mit eiserner Beharrlichkeit zu Ende, mochte das graue Dämmerlicht, das durch die Kirchenfenster hereinzitterte, ihn das Bild auch nur wie durch einen Schleier erkennen lassen, mochte sein Auge auch von der unaufhörlichen Anstrengung ermüden, seine Hand, von der feuchten Kälte des Dezembers erstarrt, auch nur mit Mühe den Pinsel halten können! In den allermeisten Fällen, da, wo die Umstände nur einigermaßen günstig waren, hat er Bewundernswertes geleistet; ich fordere alle Maler der Welt auf, z. B. den grossen Gian Bellin in S. Zaccaria, den Fischer des Paris Bordone, oder den Tempelgang der Maria von Tizian vorzüglicher zu kopiren, als er es gethan hat. Es ist unmöglich; denn Original und Kopie sind hier vollkommen eins; wer wie ich, während des Entstehens der letzteren, beide täglich nebeneinander gesehen und miteinander verglichen hat, nur der vermag dies zu beurteilen, und der weiss auch, welche ungeheure schwere Aufgabe hier vollführt ist, welcher Riesenfleiss, welche kolossale Anstrengung und zugleich nie ermattende Begeisterung erfordert wurde, um so enorm grosse, figurenreiche Kompositionen in gleichem Format wiederzugeben. Wenn einige wenige seiner Arbeiten

nicht so völlig befriedigend ausgefallen sind, so liegt die Schuld an mir, der ich wünschte, dieses oder jenes Bild kopirt zu sehen, ohne zu bedenken, dass dabei Hindernisse entgegenstanden, die unbesiegbar waren. Ist es nun nicht empörend, einem Künstler, der mehr meisterliche Kopien geliefert hat, als vielleicht irgend ein Lebender, einen Vorwurf daraus zu machen, wenn er sich, aus Gefälligkeit gegen mich, hier und da an eine Aufgabe gewagt hat, die überhaupt von Keinem durchaus nach Wunsch gelöst werden konnte?

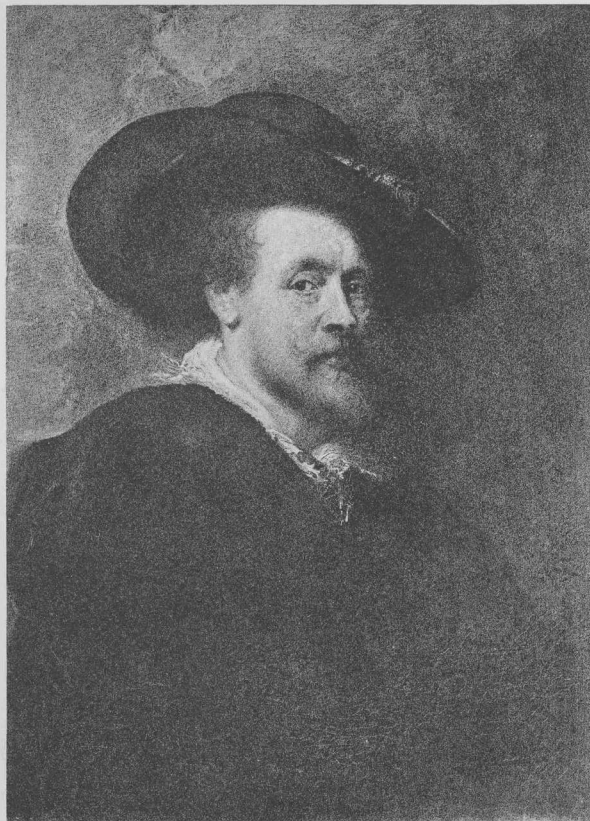
Mein Hauptaugenmerk war auf Gian Bellin gerichtet. Dieser grosse Maler, den man kaum anderswo vollkommen kennen lernen kann, als in Venedig, wo sich noch seine Hauptwerke befinden, scheint mir bisher noch nicht in seiner ganzen Bedeutung gewürdigt zu sein. In den Werken, die er während seiner neunzigjährigen Lebensdauer schuf, kann man die Kunst von ihrer ersten Entfaltung an bis zu ihrer höchsten Blüte verfolgen. Während in seinen früheren Arbeiten sein grosser Geist sich noch in mühsamem Ringen mit der Form zeigt, die er nicht vollständig zu bewältigen vermag, gewahrt man in seinen späteren Bildern

einen stetigen Fortschritt zur immer reiferen Vollendung, und in seinem letzten umfangreichen Altargemälde, das in seinem achtzigsten Lebensjahre entstanden, hat er einen Gipfel der Kunst erklimmt, bis zu dem nur Wenige hinanreichen. Tiefe, Adel und Ernst der Auffassung, hohes Stilgefühl und die edelste Formgebung erheben dieses grandiose Werk auf eine der obersten Stufen im ganzen Gebiete der Kunst. Aber der Genuss des Originals ward im höchsten Grade beeinträchtigt durch die Dunkelheit der Kirche S. Zaccaria, auf deren finsterstem Altare es sich befand; nur morgens um zehn Uhr kam es etwas, aber doch nur teilweise, zur Erscheinung. Ein Kopiren an diesem Platze war unmöglich, und mein ganzes Streben musste dahin gerichtet werden, die Versetzung in eine günstigere Oertlichkeit zu erreichen. Nach vielen vergeblichen Bemühungen gelang das endlich, und so konnte Wolf an einer grossartigen Aufgabe seine volle Kraft bewähren. In dieser Arbeit rechtfertigte, ja übertraf er meine kühnsten Erwartungen; ich betrachte seine Kopie als einen meiner grössten Schätze.

In der Aufstellung, die ich ihm gegeben, lässt sich das Wunderwerk in einer Weise überblicken, wie es auch heute, wo man es in die Sakristei gebracht hat, in Venedig nicht möglich ist. Diese Maria auf dem Throne, zu ihren Seiten links die Heiligen Petrus und Katharina, rechts Hieronymus und Lucia, zu ihren Füssen der lautenspielende Engel — man weiss nicht, ob man mehr die einzelnen Figuren oder die ganze Gruppe in ihrer Zusammenstellung bewundern soll; Alles ist herrlich und von fast überirdischer Schönheit, so dass man das Auge des Adlers besitzen müsste, um ungeblendet emporzuschauen. Wie oft hat mich die Kälte der meisten Menschen, ihre Unfähigkeit zu wahren Kunstgenüssen befremdet, wenn ich sie teilnahmslos mit einigen flüchtigen Bemerkungen an diesem Bilde vorübergehen sah! Mich ergreift dasselbe zu jeder Zeit; am tiefsten und mächtigsten aber, wenn die Abendstrahlen auf ihm ruhen

und es wie in einer Glorie leuchtet, als ob sich der ganze Himmel vor uns aufthäte.

Ein anderes Altarblatt, das Gian Bellin auch schon in beginnendem Alter, jedoch beträchtlich früher malte, steht hinter dem obigen an Grossartigkeit zurück, ist aber von der hinreissendsten, seelenvollsten Anmut und Lieblichkeit. Es zerfällt in drei Teile, deren mittlerer die Madonna mit dem Christkinde in einer Nische enthält, während zu den beiden Seiten sich je zwei Heilige befinden. Zu den Füssen der Jungfrau spielen zwei Engel die Laute, und es sind Engel, wie sie so holdselig kaum je gemalt worden sind. Das Kopiren dieses Gemäldes, das die Sakristei der Frari aufbewahrt, wurde ungemein dadurch erschwert, dass dasselbe nicht von Ort und Stelle entfernt werden durfte; seine Stellung gegen das Licht ist überaus ungünstig, und den grössten Teil des Tages hindurch liegt Dämmerung, bei trübem Wetter fast Nacht auf ihm. Wolf, während seiner Arbeit unter so ungünstigen Umständen oft beinahe verzweifelnd, hat von früh bis spät auf dem Altar stehend



und die vorteilhafteren Momente sorgfältig benutzend, schliesslich ein höchst glückliches Resultat erzielt. Wer dieses wonnige, den Beschauer mit dem Gefühle innigster Seligkeit erfüllende Bild in meiner Galerie betrachtet, ahnt wohl nicht, wie viele Stunden des Bangens und Zweifels bis zu seinem Zustandekommen verflossen sind, wie viele Sorgen und Mühen es gekostet hat. Damit es in seiner ganzen Erscheinung eine der des Originals möglichst entsprechende Wirkung mache, habe ich den Rahmen, der es in Venedig umgibt, genau nachformen lassen.

Zwei kleinere Madonnen des Gian Bellin in der Akademie zu Venedig, deren eine nur das Christkind vor sich hält, die andere von zwei Heiligen umgeben ist, waren leichter nachzubilden; auch auf ihnen ruht der reine und edle Geist des Meisters. Er hat seine Herzensandacht in sie ergossen, und sie locken in ihrem ewig-frischen Reiz zu stets erneuter Betrachtung, die sich mit immer neuer Freude lohnt.

Der edle alte Meister Cima, nach seinem Geburtsorte da Conegliano benannt, steht hinter Bellini an Grossartigkeit und Erhabenheit zurück, allein an Innigkeit der Empfindung und Schönheit der Formgebung kommt er ihm oft nahe. Dies zeigt seine Madonna mit dem Jesusknaben in der Akademie, welche Wolf für mich vorzüglich kopierte. Es ist mir unerklärlich, weshalb man lange Zeit hindurch und wohl auch noch bis auf den heutigen Tag den Malern der umbrischen Schule, den Perugino, Pinturicchio, einen wahren Kultus gewidmet und darüber die älteren Venezianer viel weniger beachtet hat. Nach meiner Meinung sind die Werke der Letzteren von derselben Tiefe des Gefühls, von derselben religiösen Weihe erfüllt, wie diejenigen der Schule, aus welcher Rafael hervorging, zeichnen sich jedoch durch edlere Gestaltung und durch ein Kolorit aus, das in der Knospe schon die Blüte venezianischer Kunst ankündigt.

Sebastian del Piombo, ein Schüler Bellins und Genosse des Giorgione, hat in Venedig nur wenige Denkmale seiner Thätigkeit zurückgelassen. Er ging schon in frühen Jahren nach Rom und wurde hier den aus seiner Heimat mitgebrachten Traditionen halb und halb untreu, indem er den Stil des Michel Angelo, dessen schroffe Strenge und bisweilen an Uebertreibung grenzende Grossartigkeit, mit dem venezianischen Kolorit und Schönheitsgefühl zu verbinden suchte. Aber wahrscheinlich hat dies seiner Kunst zum Schaden gereicht, und er würde Grösseres geleistet haben, wenn er auf der zuerst von ihm eingeschlagenen Bahn geblieben wäre. In dem Altarblatt der Kirche S. Giovanni Crisostomo steht er den Besten seiner Zeit gleich. Auf demselben erblicken wir den heil. Chrysostomus, eine würdige Greisengestalt, an einem Pult schreibend. Vor ihn tritt der jugendliche Johannes der Täufer, gefolgt von dem, mit Ritterrüstung bekleideten heil. Liberalis; weiter nahen ihm die heil. Magdalena mit dem Salbgefäss, die heil. Agnes mit dem Feuerbecken und die heil. Katharina mit dem Rade. Ueber alle diese Gestalten ist eine Fülle von Schönheit ergossen, besonders über die heil.



Magdalena, in welcher man Palmas Tochter Violanta zu erkennen glaubt. Das Bild konnte nicht von dem Altar, an welchem täglich Messe gelesen wird, entfernt werden; die Beleuchtung daselbst ist sehr ungünstig, und nur durch Anbringung eines grossen Schirms, der Abhilfe gegen die Störung durch einfallende Lichteffekte brachte, ward das Kopiren desselben überhaupt ermöglicht. Trotzdem blieb die Arbeit eine äusserst schwierige, und nachdem ich sie während ihres Fortgangs beobachtet und mich täglich von den zu überwindenden Hindernissen überzeugt hatte, erstaunte ich schliesslich, dass sie so gut ausgefallen war.

Noch besass ich nichts von Paul Veronese und wünschte doch, einige seiner schönsten Werke bei mir zu sehen. Dieser Maler wird gewöhnlich nicht in dem ganzen Umfange seines staunenswerten Talentes anerkannt. Gewöhnlich preist man ihn nur als den in blendender Farbgebung unerreichten Virtuosen; seine grossen Gastmahle, deren eines sich in Paris, das andere in der Akademie zu Venedig befindet, oder seine »Anbetung der Könige« in Dresden, zeigen freilich diese Seite seiner Begabung in eminentem Grade; andere Gemälde von ihm jedoch thun dar, dass er sich auch auf bewegte Kompositionen, wie Wenige, verstand, und seine »Kreuztragung« in Dresden ist von so ergreifender dramatischer Lebendigkeit, dass sie jeden Vergleich herausfordert. Ich trachtete nun danach, mir Kopien von verschiedenen solchen Werken des Meisters zu verschaffen, aus deren Zusammenstellung sich die volle Tragweite seiner Leistungsfähigkeit erkennen liesse. Ein überaus glänzendes Prachtstück, das ihn nach allen Richtungen hin repräsentiren könnte, wie kaum ein anderes, ist das grosse Motivbild für die Schlacht von Lepanto in der Sala del Collegio des Dogenpalastes. Hier vereint sich das prangendste Kolorit mit einer vortrefflichen Anordnung und dem höchsten Adel der Form. Aber Wolf getraute sich erst, nachdem durch jahrelange Uebung seine Kraft

gewachsen war, Bilder von so kollossalen Dimensionen in der gleichen Grösse zu kopiren. Auch waren damals meine Räumlichkeiten noch beschränkter, und so entschloss ich mich, mit einer beträchtlich verkleinerten Nachbildung vorlieb zu nehmen. Auf dieser können natürlich die Vorzüge des Originals nicht im vollen Masse zur Geltung kommen; es bleibt jedoch genug auf ihr übrig, was Bewunderung verdient. Der oben in einer Glorie thronende Christus und die unten Knieenden sind ebenso geschickt gruppiert, wie in den Stellungen und Physiognomien von seltener Würde und Anmut, besonders der mit Begeisterung aufschauende Doge Sebastian Venier und die weibliche Gestalt des Glaubens; auch hat die Farbenglut in der Verkleinerung wenig von ihrer ursprünglichen Kraft verloren.

Eine der umfangreichsten malerischen Unternehmungen des Paolo war die Ausschmückung der von Palladio erbauten, unfern von Treviso gelegenen Villa Masèr, mit Fresken. Diese gehören zu seinen besten Hervorbringungen und zeigen den seltenen Reichtum seiner übersprudelnden Phantasie, müssen aber, da im

Fresko nie ein gleich sattes Kolorit zu erreichen ist wie im Oelgemälde, in letzterer Hinsicht hinter anderen seiner Werke zurückstehen. Die erstgenannten Vorzüge derselben sind jedoch so gross, dass ich ihrer zwei kopiren zu lassen beschloss, und zwar dies trotz der Erwägung, dass die Uebertragung von Wandbildern in Staffeilegemälde stets eine missliche Sache sei. Wolf brachte zum genannten Zwecke während zweier Sommer mehrere Monate in der Villa zu, froh, der Glut und den Mückenstichen in der Lagunenstadt zu entrinnen, am Tage während seiner Arbeit wohl auch unter der Julihitze leidend, sich aber am Abend in dem luftig gelegenen Städtchen Asolo, dem Wittwensitze der Katharina Cornaro, erfrischend. Die Kopien der beiden Fresken, die er dort vollendete, fielen vortrefflich aus. Auf der einen derselben erblickt man Venus auf Wolken hingebettet, von Amoretten und Grazien umgeben, und rechts von ihr den erst geborenen Liebesgott, wie ihn eine Nymphe waffnet; die andere, deren ausserordentliche Schönheit sich nicht genug preisen lässt, zeigt Bacchus inmitten jubelnder weinlaubbekränzter Scharen, wie er Traubensaft in eine Schale auspresst, und neben ihm die auf einem Aehrenbündel ruhende Ariadne.

Die beiden, meines Bedünkens schönsten Oelgemälde Paolos, welche Venedig besitzt, nämlich die heil. Katharina in der gleichnamigen Kirche, und die thronende Madonna in der Akademie, durfte ich mir nicht entgehen lassen. Die erste bekundet in wie unübertrefflicher Weise der Maler den Glanz und Prunk, der in den Häusern der venezianischen Nobili herrschte, mit Innigkeit und andachtsvoller religiöser Empfindung zu verbinden wusste. Kein weltliches Vermählungsfest kann prachtvoller sein, als dieses der Sancta Catharina mit dem Jesuskinde. Die Heilige ist in so luxuriöse Gewänder gehüllt, wie nur Katharina Cornaro bei ihrer Hochzeitsfeier sie getragen haben kann; und doch reisst diese äussere blendende Pracht die Seele nicht aus der wehevollen Stimmung, die über dem Ganzen ruht. — Die »thronende Madonna mit dem Christkinde«, die sich früher, ein nobles Seitenstück zu dem herrlichen Gian Bellin, in S. Zaccaria befand, jetzt in der Akademie ihren Platz hat, ist wohl das grossartigste Werk des Paolo; hier dient die höchste Farbenherrlichkeit doch nur zur Vermehrung des hoheitsvollen Ernstes einer echt kirchlichen Komposition. Diese Madonna ist die wahre Himmelskönigin, welche Anbetung heischt.

Einer der fruchtbarsten Künstler, von dessen umfangreichen Gemälden, wie Vieles auch hinweggeführt worden, noch jetzt ganz Venedig erfüllt ist, war Tintoretto. Man hat ihn in neuerer Zeit, wie die Mode stets Wechsel im Urtheile hervorruft, ausserordentlich emporgehoben; ein geistreicher Schriftsteller, den die Engländer gegenwärtig als eine Autorität in Kunstsachen betrachten, Ruskin, geht so weit, ihn neben Dante und Michel Angelo den dritten Master-spirit of Italy zu nennen, und sein Ausspruch hat so viel Geltung gewonnen, dass, wie ich oft bemerkt habe, die reisenden Britten in Venedig besonders zu Tintoretts Bildern wallfahrten, als wären sie die grösste Sehenswürdigkeit der Dogenstadt. Die Unselbständigkeit der meisten Menschen, die sich in dieser Weise von einem einmal ausgesprochenen Urtheile leiten lassen, ist mir immer eine klägliche Erscheinung gewesen. Das Unerklärliche bei dieser Wandelbarkeit des Geschmacks bleibt, dass jede Generation sich für überzeugt hält, ihr Standpunkt sei der einzig massgebende, während doch die geringste historische Betrachtung zeigt, dass die Ansichten beständig fluktuiren, und der Alternende oft erlebt, dass dasjenige herabgesetzt wird, was in seiner Jugend bewundert wurde. So wird auch der übertriebene, jetzt dem Tintoretto erwiesene Kultus vermutlich schon nach einem Jahrzehnt eingestellt oder doch auf ein geringeres Mass zurückgeführt werden. Gewiss besass dieser Künstler eine unerschöpfliche Erfindungskraft und eine ungemeine technische Fertigkeit; allein er war doch mehr Virtuos, als ein aus innerem Seelendrange schaffender Künstler. Seine meisten

Werke lassen daher kalt, vornehmlich diejenigen, in denen er ein unüberschaubares Gewimmel von Figuren auf die Leinwand hingeworfen hat. Ein besonderer Uebelstand, an welchem seine Gemälde mehrtheils leiden, ist es noch, dass sie, wohl infolge schlechtgewählter Farbenmaterials, zu dunkel, oft fast schwarz geworden sind. Um jedoch auch diesen, immerhin bedeutenden und merkwürdigen Meister in meiner Sammlung nicht zu missen, wählte ich zwei Bilder aus, die mir zu seinen vorzüglichsten zu gehören scheinen und weniger Spuren einer Nachdunkelung tragen. Das eine, gewöhnlich Bacchus und Ariadne genannt, in der Sala dell' Anti-Collegio des Dogenpalastes ist zum mindesten in der Farbe vortrefflich und von grosser pittoresker Wirkung, wenn auch die Zeichnung der Figuren manches zu wünschen übrig lässt. Was im Grunde diese Gruppe zu bedeuten habe, möchte sich schwer enträtseln lassen. In der Bacchusmythe ist keine Scene vorhanden, die hier dargestellt sein könnte; wird denn von irgend einem Mythographen erzählt, dass Bacchus, aus dem Meere ans Ufer watend, der dort sitzenden Ariadne einen Ring darreicht, während Venus vom Himmel herabschwebt, um der Schönen einen Kranz aufzudrücken? Am wahrscheinlichsten dünkt es mich, dass wir es vielmehr mit einer Allegorie zu thun haben, dass die weibliche sitzende Figur Venezia vorstellen soll und der ihr dargebotene Ring der berühmte Dogenring ist, welcher ja, nach einer nachher noch zu erwähnenden Legende dem Beherrscher Venedigs zuerst von einem Fischer überbracht wurde. Die vermeintliche Venus würde dann Fortuna oder ein anderes allegorisches Wesen sein. — Wenn dieses Gemälde, das in guter Beleuchtung sich nahe dem Fenster befindet, bequem von Wolf kopirt wurde, so stellten sich dem gleichen Vorhaben in Bezug auf das Wunder der heil. Agnes in Maria dell' Orto bedeutende Hindernisse entgegen. Das Bild ist in der Kapelle, für die es gemalt wurde, nahezu unsichtbar; ich würde es kaum gekannt haben, wenn ich es nicht viele Jahre früher, als man dasselbe zum Behufe einer Ausbesserung von dem Altare entfernt hatte, gesehen hätte. Seit dieser Zeit stand es in zauberischem Lichte in meiner Erinnerung und ich beschloss, Alles daran zu setzen, um es an einen besseren Platz gebracht zu wissen. Endlich wurde dies erreicht; und als sich das Werk in allen seinen Theilen überblicken liess, bestätigte sich mein früheres Urtheil, dasselbe sei die vielleicht ausgezeichnetste von allen Leistungen Tintoretts. Die dargestellte Legende ist diejenige, wonach die heil. Agnes durch ihr Gebet vom Himmel erreicht, dass ein sie bedrohender römischer Krieger wie vom Blitze getroffen zu Boden stürzt, wonach sie dann aber, um dem Prätor die Wunderkraft ihres Gebetes zu zeigen, den Toten wiederum zum Leben erweckt. In dem Antlitze der knieenden Heiligen ist die reinste jungfräuliche Unschuld ausgeprägt. Die Darstellung des Vorganges lässt an drastischer Lebendigkeit nichts zu wünschen übrig, und das Kolorit, in seiner Verteilung auf die Engelchöre oben, wie auf die verschiedenen Gruppen unten, entfaltet bei näherer Betrachtung immer neue Schönheiten.

Wenn Wolfs Kopien solcher Bilder, die sich ihm unter günstigen Umständen darboten, und besonders die grosser, figurenreicher Kompositionen meist jeden Vergleich aushalten, so lagen gewisse Klassen von Gemälden vielleicht doch nicht völlig in seiner Sphäre. Besonders mochte dies bei denen der Fall sein, welche, wie das Porträt, die grösste Schärfe der Charakteristik erheischen; mindestens hatte er hier an Lenbach, den sein eigenes, specielles Talent ganz vorzüglich auch zum Kopiren von Bildnissen befähigte, einen höchst gefährlichen Vorgänger, und ich sah ihn deshalb nicht ohne eine gewisse Zagnis sich an ein sehr vortreffliches Porträt von Tintoretto wagen. Dieses, das den Prokurator Priuli darstellt, besitzt nicht die ideale Schönheit, wie Tizians derartige Werke, z. B. das staunenswürdige Porträt des Dogen Grimani im Palast Morosini, das leider wenig zugänglich ist und um das ich mich vergebens bemüht habe;

sein ganzer Wert beruht auf der tiefen und eindringenden Charakteristik. Gewiss nun muss auch diese Arbeit von Wolf als eine sehr achtungswerthe gelten; allein es schien mir immer, als ob irgend ein kleiner, jedoch wesentlicher Zug unberücksichtigt geblieben sei, und das Fehlen eines solchen kleinen Zuges zerstört oft die Wirkung des Ganzen. Seitdem hat Wolf, in richtiger Erkenntniss seines eigentlichen Berufs, sich nur noch ein paar Male, um eine unbesetzte Zeit anzufüllen, der Nachbildung von Porträts zugewendet, und dies waren, mit Ausnahme von einem oder zweien, Werke von nicht grosser Bedeutung, weshalb ich ihrer gar nicht erwähnen werde.

Die von allen Jahrhunderten bewunderte heil. Barbara des älteren Palma stand in der vordersten Reihe der in Venedig befindlichen Gemälde, von denen ich eine Kopie wünschte. Das Original derselben in Santa Maria Formosa ist zu diesem Behufe nicht eben gut aufgestellt, wenn auch keineswegs so schlecht, wie manche andere. Immerhin bringt die Lokalität so viele Nachteile, dass die Wiedergabe in gleicher Grösse wohl noch selten versucht worden ist. Niemand hätte, das ist meine feste Ueberzeugung, unter solchen Umständen die Aufgabe besser lösen können, als es Wolf gethan. Er hat der Heiligen, welche als Schutzpatronin der Kanoniere das Heldenhafte einer Jeanne d'Arc besitzt und doch zugleich den Typus der höchsten Anmut und Frauenschönheit trägt, diese beiden Seiten der Erscheinung vollständig gewahrt. Im Reiche der venezianischen und aller Kunst gibt es wohl keine weibliche Gestalt, die sich an Hoheit und Liebreiz zugleich mit dieser heil. Barbara messen könnte, es sei denn Morettos heil. Justina. Ich habe daher diese beiden Musterbilder gleichsam als Pendants einander gegenüber gestellt.

Wie Palma sich in dem genannten Bilde den grössten Künstlern aller Zeiten angereicht hat, so gewahren wir ihn auch noch in einem zweiten Werke auf derselben Rangstufe. Es ist dies das grosse Altarstück zu S. Stefano in Vicenza. Da dasselbe an Ort und Stelle von nur Wenigen gesehen wird, hielt ich eine Reproduktion, wodurch es weiteren Kreisen erschlossen würde, für besonders wünschenswert; es gelang mir, das Bild von dem sehr hohen Platze, wo es aufgehängt war, herabgebracht zu sehen, und so konnte Wolf in der Kopie sein ganzes Talent entfalten. In einigen Partien, namentlich in den Gesichtern, hat das Original offenbar gelitten; dieselben sind durch Verwischung zu weiss geworden, sie haben ein kreideartiges Ansehen erhalten, und diesen Uebelstand durfte natürlich auch die Kopie nicht beseitigen; aber ein Thor, wer sich durch so etwas den Genuss eines Gemäldes beeinträchtigen lässt, das zu den schönsten Schöpfungen im Gebiete der Malerei gehört. Die Madonna mit dem Kinde auf erhöhtem Sitze, zu ihren Seiten die heil. Lucia und der in voller Waffenrüstung prangende Georg, sowie unten der musizierende Engel, sind von der höchsten, grandiosesten Schönheit, und die Farbenpracht, abgesehen von den erwähnten einzelnen Flecken, kann selbst einen durch die anderen Venezianer verwöhnten Sinn noch zum Entzücken hinreissen.

Da ich den nie genug zu preisenden Giorgione über Alles liebte, trachtete ich lebhaft nach Arbeiten dieses einzigen Künstlers. Zu meinem ausserordentlichen Bedauern scheiterten alle meine Versuche, für Wolf die Erlaubnis zum Kopiren seines, im Besitze der Gräfin Loschi in Vicenza befindlichen unvergleichlichen Christus zu bekommen. Dagegen machte man im Palast Manfrini zu Venedig in Betreff der damals noch dort vorhandenen sog. Familie des Giorgione keine Schwierigkeiten. Es ist traurig zu denken, wie viele Kunstwerke, die ehemals die Galerie dieses Palastes zierten, durch Verkauf in alle Welt zerstreut sind, so dass nur noch kümmerliche Reste übrig blieben. Das genannte Bild ist nun auch in andere Hände, die des Prinzen Giovannelli, übergegangen und hat, infolge einer Restauration, der es unterzogen worden, ein ganz anderes Ansehen

erhalten. Die Kopie, welche Wolf davon gefertigt, gewährt noch das Interesse, dass sie der Nachwelt das Bild in seiner früheren Farbe aufbewahrt hat. Was dasselbe eigentlich vorstelle, möchte schwer zu sagen sein, und es ist vielleicht am besten, sich wegen der Deutung nicht zu bemühen, da gerade in dem Rätselhaften, Geheimnisvollen sein Reiz besteht. Dass eine Scene aus Giorgiones eigenem Leben geschildert sei, ist zwar nicht bewiesen, aber nicht ganz unwahrscheinlich. Was aber bedeutet das nackte, nur leicht mit einem Leintuche bekleidete Weib mit dem Kinde an der Brust? was der düstere, von einem Blitze durchzuckte Gewitterhimmel? Wie gesagt, wir verkümmern uns den Genuss, wenn wir danach forschen, statt uns mit der äusseren, so reizvollen Erscheinung zu begnügen.

Ein nie angezweifertes Werk des Giorgione, das zu seinen besten zählt, ist das Altarbild in Castelfranco. Wolf begab sich auf meinen Wunsch nach diesem, ganz ausserhalb des Zuges der Reisenden gelegenen Städtchen, um dasselbe zu kopiren, und fand bei den dortigen Behörden das bereitwilligste Entgegenkommen zur Ausführung seines Vorhabens. Ich betrachte seine treffliche Kopie des nur von Wenigen gekannten Bildes als ein höchst interessantes Besitztum. Dasselbe erinnert noch an den strengen Stil der älteren Meister; aber doch sieht man in ihm schon die Blüte venezianischer Kunst sich aus der Knospe hervordrängen. Es ruht darauf eine tauige Morgenfrische, die wahrhaft herzerquickend wirkt. Die auf hoherhöhtem Throne sitzende, durch die holdseligste Unschuld fesselnde Jungfrau und zu ihren Seiten die beiden Gestalten des heil. Franciskus und des heil. Liberalis, darunter besonders der letztere in seiner Waffenrüstung eine prächtige ritterliche Erscheinung, dazu die reizvolle Landschaft mit einem antiken Tempel, bilden ein Ganzes, das Auge und Seele unwiderstehlich gefangen nimmt.

Seit Jahrhunderten als ein Hauptwerk Giorgiones hat die Grablegung gegolten, welche im Monte di Pietà oder Leihhaus zu Treviso aufbewahrt wird. Ridolfi erwähnt dieselbe in seinem 1646 erschienenen Buche über die venezianischen Maler als Giorgiones Hauptwerk, und Boschini preist es im Jahre 1660 in seiner Carta del navigar in venezianischen Versen über alles. Erst in unserer Zeit ist es dem Meister abgesprochen und bald dem Pordenone, bald Anderen zugeschrieben worden. Ich lege solchen Zweifeln nicht viele Bedeutung bei; und da ich oft erlebt habe, dass Diejenigen, welche immer geneigt sind, Gemälde mit neuen Namen zu taufen, nachher wieder ihre Meinung ändern, so halte ich gerne an der ursprünglichen Bezeichnung fest, wofern nicht die gewichtigsten Gründe gegen sie sprechen. Jedenfalls ist diese Grablegung des besten Meisters würdig. Hören wir, was Wolf selbst darüber sagt. »Es wird ein grünseidener Vorhang zurückgestreift . . . und in niederschmetternder, wahrhaft flammender Farbenglut steht das Bild vor unseren erstaunten Blicken. Der Eindruck ist der der äussersten Ueberraschung und des Schreckens der erschütterten Seele, wie ihn das Grässliche stets erzeugt. Ganz furchtbar ist das dem Tode vorausgegangene physische Leiden in dem riesenhaften Christusleichen zur Darstellung gebracht. Es mag wohl selten in solcher Weise ein toter Christus gestaltet worden sein. Sofort fragen wir uns: legen die Engelchen den Leichnam in den halbgeöffneten Sarg, oder schleifen sie ihn heraus? wird den schwachen Putten nicht das Unmöglichste zugemutet? Doch das sind Bedenken, welche sich erst geltend machen, wenn wir lange Zeit die ganz gewaltige Farbe auf unseren Sinn haben wirken lassen. Von glühender Pracht ist der Glorienschein, welcher von seitwärts zwischen den Cherubimköpfchen hindurchzitternd, um den Kopf Christi einen Nimbus bildet, während die Streiflichter dieser Glorie über Schultern und Brustmuskeln hin magisch die wuchtigen Schenkel und den Rand des graumarmornen Sarkophages beleuchten. Es ist das Fleisch kaum je bezaubernder gemalt worden, als in dem vom Rücken gesehenen Engelchen, welches

den Zipfel der braunroten, mit goldener Borde versehenen Sammetdraperie mit aller Anstrengung erfasst hat, um ihn aus dem Sarkophage herauszuziehen. Kaum ist das Engelkind im Stande, das Gleichgewicht auf dem Rande desselben wie angeklebt schwebend zu halten. Sein reizender Kopf ist auf kräftigste von der Glorie beleuchtet, löst sich jedoch nichtdestoweniger hell von solcher, wie bei Correggio. Sein Fleisch ist völlig in Licht und Verklärung getaucht.« Wolf führt nun auch die Schattenseiten des Werkes an, verschiedene Verzeichnungen und ein brandiges Rot, das (übrigens vielleicht infolge späterer Uebermalung) einige Partien des Gemäldes entstelle. Sicher sind diese Mängel nicht bedeutend genug, um dem hohen Werte des Ganzen vielen Abbruch zu thun. Nachdem ich das Original zum erstenmale gesehen, ward das Verlangen nach einer Kopie desselben in mir rege. Die Behörde des Leihhauses zu Treviso hütet diese Grablegung als einen kostbaren Hort und gab nur zögernd die Erlaubnis, eine verkleinerte Kopie derselben zu fertigen; eine solche stellte Wolf her. Da ihm, wie mir, aber das ursprüngliche Format für die Wirkung unerlässlich schien, so vergrösserte er nachher die erste Aufnahme, eine mühselige Arbeit, die ihm indes aufs vortrefflichste gelang, indem er in irgend zweifelhaften Fällen sich nicht mit seiner kleineren Abbildung begnügte, sondern immer wieder in den Monte di Pietà eilte, um das Original zu konsultiren.

Die schwerste und umfangreichste unter allen den bedeutenden Unternehmungen, denen Wolf mit nie ermattender Ausdauer und Begeisterung seine Kraft gewidmet hat, ist die Kopie von Tizians grossem Tempelgang der Maria in der Akademie zu Venedig. Dass ein Künstler es überhaupt wagte, das zuvor immer nur in kleinem Massstabe nachgebildete Riesenwerk in gleicher Grösse zu kopiren, erregte Erstaunen in der Lagunenstadt, denn es war eine der schwierigsten Aufgaben, die sich denken liess. Da das Original, eine der Hauptzierden der Akademie, den Blicken der Fremden nicht entzogen werden durfte, musste eine eigene Maschinerie erfunden werden, wonach die Kopie in der Regel aufgerollt blieb und nur der kleine Teil der Leinwand, auf welchem gerade gemalt wurde, entfaltet ward. Sodann aber wurde es durchaus nötig, hier und da, wenigstens auf kurze Zeit, die ganze gewaltige Fläche auszubreiten, damit über die Einzelheiten nicht die Gesamtwirkung verloren ginge. Wie gross nun auch die Mühsale waren, unter denen die Kopie zu Stande gebracht wurde, nicht die mindeste Spur wird davon an ihr bemerkt, so vollkommen ist Tizians Werk in seiner Nüchternheit und Frische reproduziert. Ueber das Bild und die darin behandelte, wenig bekannte Legende lasse ich meinen verstorbenen Freund Eduard Prosch reden, der jahrelangen Fleiss auf eine Monographie über Tizian verwandt hatte, als ihn der Tod an der Vollendung derselben hinderte. Das seitdem erschienene vorzügliche Werk von Cavalcaselle bietet der Kunstgeschichte keinen Ersatz dafür, dass diese Arbeit nicht zum Abschluss gekommen, indem es meinem Freunde gelungen war, ein überaus reiches Material zusammenzubringen.

Prosch sagt: »Die ältere Legende erzählt, dass Maria im Alter von drei Jahren, die spätere Legende dagegen, dass sie im Alter von sechs bis sieben Jahren von ihren Eltern zum Dienste im Tempel zu Jerusalem bestimmt worden sei. Sie berichtet: Die Eltern brachten die kleine Maria bis zu den vierzehn Stufen, welche bis zur Tempelpforte hinaufführten. Auf dem Wege hieher ereignete sich das Wunder, dass ihre Gestalt von einem Lichtschein umflossen wurde, welcher immer heller strahlte, je mehr sie sich dem Tempel nahte. Dies Wunder zog eine grosse Menschenmenge herbei, welche ihren Schritten bis zum Tempel folgte, und noch ehe sie dorthin kam, war die Nachricht hievon schon bis zum Tempel und dessen Umgebung gedrungen, aus allen Fenstern schauten Neugierige, um das Himmelszeichen zu sehen. Die Menschen, welche dem langsam

schreitenden Kinde folgten, waren aus jedem Stande und von jedem Alter, von den höchsten Würdenträgern bis zur armen Bettlerin, von dem Säugling an der Mutterbrust bis zum altersmüden Greise. Harmlos steigt das liebe Kind die für die kleinen Beine viel zu grossen Stufen (dieselben, auf denen die Stufen-Psalmen gesungen wurden) hinan und hebt zierlich das blaue Röckchen in die Höhe, um nicht zu fallen. Der greise Oberpriester, gefolgt von andern Dienern des Tempels, geht ihr bis an den Saum der höchsten Plattform entgegen. Seine ganze Erscheinung macht einen erhebenden Eindruck, seine stattliche Gestalt, seine feierliche Haltung, der Reichtum seines priesterlichen Gewandes und ganz besonders sein würdevolles Antlitz, welches voll Verehrung und zugleich mit dem Ausdruck weiser Ermahnung sich zu der kleinen Maria wendet. Unten an der Treppe bleiben ihre Begleiter zurück; ihr Vater Joachim lehnt sich auf die sechste Stufe und schaut innig bewegt ihr nach; hinter ihm (jedoch durch einen Mann mit orientalischer Kopfbedeckung von ihm getrennt) steht die Mutter Anna und sieht mit fast ängstlichem Ausdruck des Gesichts auf ihr geliebtes Kind. Neben Joachim hat ein ungemein liebliches kleines Mädchen, etwa eine Gespielin von Maria, in ungezwungener graziöser Haltung die Hände auf die dritte und vierte Stufe gelegt und widmet ihr gleiche Teilnahme wie die Eltern. Das Letztere geschieht auch von der im Profil gesehenen, zunächst der untersten Stufe stehenden jugendlichen Frauengestalt, welche Ticozzi ohne hinreichenden Grund als Mariens Erzieherin erklärt. Die Aufmerksamkeit, welche sie dem Kinde widmet, lässt sie nicht bemerken, dass ihr Schleier vom Kopf herab auf die Schulter fiel und nun ein Antlitz von solcher Lebenswahrheit sehen lässt, dass man sie anreden möchte. Zu ihr wendet sich eine ebenfalls jugendliche, weibliche Gestalt von grosser Schönheit und zeigt mit der linken Hand auf Maria hin. Unter den hierauf folgenden fünf Figuren lenken besonders der nach rückwärts schauende Alte in dem vorzüglich geordneten Gewande und das Gesicht des Jünglings, welcher anscheinend sich auf die Fussspitzen erhebt, um besser sehen zu können, unsere Aufmerksamkeit auf sich. Diesen zunächst sieht man vier Würdenträger in den Gewändern und mit der Haltung venezianischer Macht habender gravitatisch daherschreiten, hinter denselben und zu ihnen einen interessanten Gegensatz bildend, eine Bettlerin mit ihrem Kinde, welche von einem stattlichen Herrn (der mit Unrecht als Tizians Selbstporträt erklärt wurde) Almosen empfängt, und schliesslich noch einen Knaben, der um eine Gabe bittet. Die scharf ausgeprägten Gesichtszüge der vier Herren lassen auf den ersten Blick erkennen, dass Tizian hier Bildnisse von Zeitgenossen geschaffen hat. Dies wird bestätigt schon durch die ältesten vorhandenen Beschreibungen dieses Gemäldes, namentlich durch das Zeugnis des Anonimo, der den Künstler persönlich kannte und dessen kleines Werk schon zu Tizians Lebzeiten gedruckt wurde, und durch Vasari, später aber auch von Allen, die hierüber geschrieben haben, von Ridolfi, Zanetti, Ticozzi, Zanotto, Cadorin und Anderen. Leider werden von diesen Schriftstellern nicht alle in diesem Bilde porträtirten Personen ausdrücklich namhaft gemacht, wohl aber einige, und dies ist um so wichtiger, weil hienach die Zeit, wann dies herrliche Gemälde entstanden ist, mit ziemlicher Genauigkeit zu bestimmen ist. Zunächst wird der Nobile mit »purpurea toga e dall' omero manco gli pende la stola di nero velluto« bezeichnet als Andrea de Franceschi, cancelliere della Republica; der Herr zu seiner Linken als Lázaro Crasso, »sta il Crasso alla sinistra di quello in atto di ragionare seco lui sopra il misterio che va a compirsi della Vergine Santa«. Ferner wurde der Mann mit kleinem Stabe in der Linken hinter dem Vater der Maria als Porträt des Dichters Pietro Aretino, der Priester in rotem Gewande, welcher dem Oberpriester assistirt, als Porträt des berühmten Gelehrten und Cardinals Pietro Bembo erklärt. Alle

diese Personen waren nicht nur Zeitgenossen des Tizian, sondern standen zu ihm in näherem freundschaftlichen Verkehr. Andrea de Franceschi wurde im Jahre 1529 zum Kanzler der Republik ernannt, Lazaro Crasso, ein ausgezeichnete Rechtsgelehrter und berühmter Redner, gehörte genau derselben Zeit an. Pietro Aretino (geb. 1492) wurde wegen seiner obscönen Gedichte und boshafte Satiren 1524 aus Rom vertrieben, ging zunächst nach Mailand und im Jahre 1528 nach Venedig, wo er (mit kurzen Unterbrechungen) bis zu seinem Tode (1556) blieb. Während seiner letzten 28 Lebensjahre stand er in fortwährendem Verkehr mit Tizian, der ihn fünfmal porträtierte und dessen Gemälde er über alles schätzte und mit übertriebenen Lobeserhebungen in seinen Gedichten zu verherrlichen suchte. Der berühmte Pietro Bembo ist im Jahre 1470 in Venedig geboren, studierte in Ferrara, ging 1506 nach Urbino, 1512 nach Rom, wo er Sekretär bei Leo X. wurde. Nach Leos Tode ging er nach Padua, wurde 1529 Historiograph der Republik Venedig und Bibliothekar an der Markusbibliothek. 1539 rief ihn Paul III. nach Rom und machte ihn bald darauf zum Kardinal. Da nun der Priester im Gewande von der Farbe der Kardinäle allerdings einige Aehnlichkeit mit den Porträts des P. Bembo hat, dieser aber erst 1539 Kardinal geworden ist, so ist Zanotto der Ansicht, dass das Gemälde von Mariens erstem Tempelgang nicht vor 1539 gemalt sein kann. Auch Vasari und Zanetti setzen dies Werk in die Zeit der künstlerischen Reife des Tizian, wogegen Ticozzi ohne triftigen Grund es zu den Jugendarbeiten desselben zählt und es im Jahre 1500 geschaffen glaubt. Er stützt sich hiebei auf ein Wort des Ridolfi, welcher glaubt, dass es zu den »früheren« Arbeiten desselben gehöre, bei diesem Ausdruck aber wohl nur an die lange Reihe von späteren, bis zum Jahre 1576 geschaffenen Arbeiten gedacht hat.

Das angebliche Porträt des Pietro Aretino, von welchem Ridolfi meint, das Stäbchen in seiner Hand bedeute die Rute, mit der er in seinen Satiren die Fürsten geißelt habe, hat sehr wenig Aehnlichkeit mit den verschiedenen anderen Porträts dieses Dichters, von denen mir vier bekannt sind und von denen das anerkannt beste sich im Palast Pitti zu Florenz befindet. Allein es ist dennoch nicht unmöglich, dass es diesen berühmten Schriftsteller darstellen soll, denn seine bekannten Porträts in Paris, Dresden, England, München*) und besonders das in Florenz sind entschieden weit später gemalt, sie stellen einen viel älteren Mann mit starkem schwarzem Bart vor, während der hier Porträtierte weit jünger ist. Ich besitze vier Abbildungen von dem Gemälde »Mariens Tempelgang«, von denen nur die älteste (ein Kupferstich) den Aretino mit der Rute, die anderen drei ihn ohne Rute enthalten; da selbige auf dem Original auch nicht mehr zu sehen ist, wird sie wahrscheinlich bei einer späteren Restaurierung übermalt sein. — Da nun von Allen, die über dies Bild geschrieben haben, fast einstimmig behauptet wird, dass die oben erwähnten beiden Nobili die Porträts des Andrea de Franceschi und des Lazaro Crasso sind, dergleichen Angaben aber selten ohne weiteres erfunden werden, da ferner schon zu Tizians Lebzeiten von dem Anonimo und bald darauf von Vasari bezeugt wurde, dass er in diesem Gemälde hervorragende, ihm befreundete Personen porträtiert habe, so kann man mit ziemlicher Sicherheit behaupten, dass dies Gemälde nicht vor dem Jahre 1529 geschaffen sein kann. — Allein auch aus dem künstlerischen Gehalt ist dies zu folgern. Denn zunächst ist die alte Frau mit den Hühnern und Eiern, welche im Vordergrunde an der Treppe sitzt, das Wunder selber nicht wahrnehmen kann, wohl aber die Menschenmenge erstaunt ansieht, als fragte sie, was dies Alles zu bedeuten habe, nicht nur vollendet lebenswahr,

sondern auch so frei und markig gemalt, wie Tizian in früherer Zeit dies nicht vermochte. Mit richtiger Ueberlegung gab er gerade dieser Alten so kräftige, leuchtende Farben, dass hiedurch die einförmige Mauerfläche der Treppe hinter ihr wohlthuend unterbrochen und zugleich die Gegenstände über derselben zurückgedrängt werden.

Dann aber zeigt die ganze Komposition uns den Künstler in seiner vollendeten Reife, sowohl in Betreff der Anordnung der zahlreichen Gestalten zu einem höchsten Zweck, als auch in Betreff ihrer feierlichen Haltung bei zugleich doch unbefangener, natürlicher Bewegung; in Betreff ihrer feinen Charakteristik, der Drapirung ihrer Gewänder, der Wahl und des Reichthums ihres Kostüms, welches er mehrfach, namentlich den Porträtfiguren, aus damaliger Zeit und aus seinem venezianischen Vaterlande entnommen hat, um den dargestellten Gegenstand dem Bewusstsein seiner Mitbürger näher zu bringen. Ganz besonderes Lob verdienen ferner der landschaftliche Teil des Bildes, sowie die Architekturen in demselben. Freilich ist die eigentliche Landschaft durch ungeschickte Restaurirung arg verunglimpft, namentlich die Luft, welche in den ältesten Beschreibungen als ein Wunderwerk der Naturwahrheit geschildert wird, allein die Fernsicht mit ihren Bergen, Hügeln, Bäumen und Büschen ist so schwungvoll komponiert und gezeichnet, so warm und saftig gefärbt, dass schon dieser Teil allein ein wahres Meisterwerk ist. Die Linienperspektive und in höherem Masse die Luftperspektive sind hier und mehr noch in den Architekturen vollendet richtig. Das Zurücktreten der Gebäude und ihrer einzelnen Teile gegen einander ist so klar und schlagend, dass man die Luftschicht zwischen denselben zu sehen glaubt, und das ist durch einfach richtiges Abtönen der Farbe, ohne irgend welche scharfe Schatten erreicht. Allein auch die Komposition der Architekturen, welche Tizian seinem Lande und seiner Zeit (aus gleichem Grund wie die Kostüme) angepasst hat, zeigt einen Künstler, welcher in diesem Fache gründliche Kenntnisse besass. Diese letzteren verdankte er besonders dem Jacopo Tatti, genannt Sansovino, einem ehrenwerten, hoch verdienten Manne, seinem intimsten Freunde und Gevatter. Derselbe kam im Jahre 1528 nach Venedig, wurde 1529 als Architekt von San Marco angestellt und blieb bis zu seinem Tode (1570) ununterbrochen im innigsten Freundschaftsverkehr mit Tizian. Auch hieraus dürfte man folgern, dass dies Gemälde erst nach 1529 entstanden sein kann. — Unter den zahlreichen, mir bekannten Gemälden Tizians wüsste ich keins, welches eine so feine, harmonische Abstimmung der Farben hat, wie dieses. In Betreff der Farbenglut und in Betreff der Feinheit und Lebensfrische der Karnation gibt es mehrere gleich gute Werke dieses Meisters, allein auch in dieser Beziehung gehört es zu den schönsten Gemälden, welche überhaupt jemals geschaffen sind.«

Von kleineren Bildern Tizians kopirte Wolf noch das in der Akademie zu Venedig befindliche Porträt des Jacopo Soranzo, das durch unglückliche Restauration wohl etwas verdorben ist, und das des Antonio Capello ebendasselbe, welches, wenn es von dem grossen Meister herrührt, nicht zu seinen interessantesten Bildnissen gehört. Mehr Freude machte mir die allegorische Figur der Geschichte, ebenso wegen ihrer besonderen Schönheit als auch deshalb, weil ich darin etwas besitze, was sonst nirgendwo zu sehen ist. In Venedig nämlich nimmt dieses Gemälde Tizians einen so dunkeln Platz an der Decke der Markusbibliothek ein, dass selbst das schärfste Auge es schwer erkennen kann; auch hätte es nicht kopirt werden können, wenn es nicht behufs einer Ausbesserung der Decke heruntergenommen gewesen wäre; eine Gelegenheit welche Wolf sogleich benutzte. — In Florenz war, obgleich er sich dahin begab, um seinen Fleiss vorzugsweise den Arbeiten florentinischer Meister zu widmen, doch wieder die sog. Flora Tizians von solcher Anziehungskraft für ihn, dass er nicht unterlassen mochte,

* Ich muss hierzu bemerken, dass man nicht in allen diesen Gemälden Bildnisse des berühmten Satirikers sehen muss. Aretino heisst ja nur: aus Arezzo gebürtig, und so gibt es verschiedene Aretiner.

eine Kopie davon zu fertigen. Dieses vielbewunderte Gemälde ist unstreitig eines der zaubervollsten Frauenbilder, die je aus einem Maleratelier hervorgegangen sind; auch der höchsten Virtuosität kann so etwas nur gelingen, wenn sie sich in den Dienst begeisterter Anschauung begibt.

Weiter harnte Wolf noch eine schwierige Aufgabe, als er sich anschickte, meinem Wunsche gemäss das grosse, unter dem Namen die Familie Pesaro bekannte Motivbild Tizians in der Kirche der Frari zu kopiren. Auf dem Altare, den es schmückt, ist es fast den ganzen Tag in tiefe Dämmerung gehüllt; und weil die Herabnahme von seinem Platze sich nicht erreichen liess, ward die Arbeit überhaupt nur dadurch ermöglicht, dass sorgfältig jeder lichtere Moment benutzt wurde. Von vornherein erklärte Wolf, bei der Wiedergabe eines so höchst ungünstig situirten Gemäldes, das in einzelnen Partien von ewiger Nacht umhüllt sei, würden sich die höchsten Anforderungen überhaupt nicht befriedigen lassen. Aber ebenso sehr die Schwierigkeit der Aufgabe, wie die Herrlichkeit des Werkes reizten ihn zu dem Versuche, was sich werde leisten lassen. Das Bild ist erstaunlich hoch, und es wäre für dasselbe kaum ein Platz in meinen Räumlichkeiten zu ermitteln gewesen. Obgleich ich nun bisher mit sehr wenigen Ausnahmen an dem Grundsatz festgehalten hatte, die Kopien müssten das gleiche Format wie das Original haben, war ich hier genötigt, das Mass um etwas reduzieren zu lassen. Ich entschloss mich jedoch um so leichter dazu, als die alten Meister ihre Figuren nur dann lebensgross zu malen pflegten, wenn die Gemälde für sehr hohe Kirchen oder Säle bestimmt waren; und so berechnete Wolf die Verhältnisse seiner Kopie in der Weise, dass sie in meinem kleineren Raume dieselbe Wirkung macht, wie das Original in der riesigen Kirche; die vorderen Gestalten haben sogar fast volle Lebensgrösse. Wie vorzüglich, unter Berücksichtigung der Umstände sogar wie staunenswert ihm seine Arbeit gelungen, welches Verdienst er sich dadurch erworben, dass er das in Venedig kaum sichtbare Altarstück jedem Blicke zugänglich gemacht, werden alle billig Denkenden anerkennen. Dasselbe gehört zu Tizians besten Schöpfungen. Das alte Venedig in seiner ganzen Machtfülle und Herrlichkeit tritt in ihm vor unsere Augen; in den Gliedern der Familie Pesaro, welche den Segen der heil. Jungfrau empfangen, während ein Krieger das Siegesbanner schwingt und einen mohammedanischen Gefangenen heranzführt, erblicken wir die edelsten Typen jener stolzen und thatkräftigen Geschlechter, welche die Fahne des Freistaats bis in den fernsten Orient trugen und mächtige Königreiche in den Staub beugten. Der Vorzug der vollendetsten Porträtmalerei vereinigt sich hier mit dem Adel einer grossartigen historischen Komposition und mit der religiösen Weihe eines Andacht erweckenden Altarbildes.

Lange bemühte ich mich, dass Tizians Tobias mit dem Engel in S. Marziale zu Venedig von der sehr hohen Stelle, wo er hängt, an einen besseren Platz gebracht würde. Da dies nicht gelang, bat ich Wolf, eine andere Darstellung desselben Vorganges, die sich in Santa Catarina befindet, zu kopiren. Dieser Tobias wird zwar meist einem Schüler Tizians, dem Santi Zago, beigelegt, von Ridolfi aber schon im Jahre 1640 dem grossen Meister selbst zugeschrieben und er ist dessen auf alle Weise würdig. Wenn der Knabe hinter dem in S. Marziale zurücksteht, so erscheint mir dagegen der Engel den auf dem Bilde jener Kirche weitaus zu übertreffen; den holdseligen Engelknaben des Gian Bellin hat hier der Maler einen Cherub in der höchsten Glorie gegenübergestellt; seine Schwingen sind von einer Macht, dass sie ihn durch alle Himmel tragen müssen.

Zu den Riesenarbeiten, welche Wolf während der elf Jahre seines bisherigen Aufenthaltes in Italien für mich vollendet hat, gehört auch seine Kopie des berühmten Fischers von Paris Bordone. Dieselbe ist ihm so unübertrefflich gelungen, dass

er jeden Maler der Welt herausfordern darf, es ihm gleich zu thun. Italienische Kunst hat wohl nichts hervorgebracht, was sich an Glanz und Pracht mit diesem Fischer messen könnte, und wenn Tizian, Palma, Paul Veronese auch in anderer Hinsicht Höheres geschaffen, in Farbenherrlichkeit hat Paris Bordone sie hier noch übertroffen und ein wahres Nonplusultra geliefert. Das ist kein rohes Bravourstück, kein Ausschütten des Farbkastens auf die Leinwand, um einen leicht gewinnbaren Effekt zu erzielen, vielmehr muss man die feinste Verteilung und Ausparung des Kolorits, die tiefste künstlerische Berechnung in Zusammenstimmung der verschiedenen Tinten bewundern. Wie glänzend und blendend auch alle die mannigfaltigsten Farben im einzelnen sind, so drängt sich doch keine derselben vor, vielmehr ist jede dem Ganzen untergeordnet, und aus der Harmonie aller resultirt die höchste Gesamtwirkung. Erst bei einem sorgfältigen Studium wird man erkennen, wie Ungeheures hier geleistet ist; man möchte glauben, Paris Bordone habe sein ganzes Leben lang studiert, um dies einzige Werk hervorzubringen; seine meisten anderen Arbeiten stehen nicht auf gleicher Stufe, und nur einige Porträts, wie z. B. das himmlische weibliche Bildnis in der Nationalgalerie zu London, bekunden ihn noch als einen Meister ersten Ranges. Der in der Akademie zu Venedig befindliche Seesturm, den Wolf in etwas verkleinertem Massstabe für mich kopirt hat, wird jetzt gleichfalls und wohl nicht ohne Grund dem Paris Bordone zugeschrieben. Da die Legende, auf welche sich dieses Bild bezieht, in engem Zusammenhange mit derjenigen steht, die in dem »Fischer« behandelt ist, so muss ich zunächst erst einige Augenblicke bei diesem »Seesturm« verweilen. Man sieht auf demselben Dämonen, die ein heftiges Unwetter in den Lagunen erregt haben, auf Masten und Segelstangen eines Schiffes umherklettern, aus dem Flammen emporschlagen; andere Teufel von grauser Missgestalt, Ungethüme mit Drachenhäuptern, tauchen aus den wild empörten Wellen auf; da schiffet der heil. Markus in einem Nachen herbei und beschwört die höllischen Mächte, dass die Wut des Orkans sich bricht und die Dämonen verzweifeln sich in die Tiefe stürzen. Der Apostel reicht dann dem seinen Nachen führenden Fischer einen Ring mit dem Auftrage, denselben dem Dogen von Venedig zu bringen, der fortan in solchem äusseren Zeichen die Herrschaft über das Meer besitzen solle. Dieser »Seesturm«, der früher mit Giorgiones Namen bezeichnet ward, hängt an einer so finsternen Wand, dass ich mich mit einer Skizze davon begnügen musste; allein schon diese erscheint mir als äusserst interessant. Etwas Wilderes, Phantastischeres hat kein Italiener gemalt; aber wenn man an die widrigen Höllengreuel denkt, die mit Vorliebe von den altdeutschen und niederländischen Künstlern geschildert worden, so muss man das Schönheitsgefühl preisen, mit dem hier die Ausgeburten eines tollen Volksglaubens geadelt sind. Auf dem »Fischer« nun setzt sich die Handlung des vorgenannten Bildes fort. Wir sehen vor uns in einer weiten prächtigen Halle, welche ganz von der Phantasie des Künstlers geschaffen ist und kein Vorbild in Venedig hat, den Dogen umgeben von den Senatoren und Nobili der Republik und vor ihm den eben aus seinem Boot entstiegene Fischer, welcher ihm den Ring des heil. Markus einhändigt.

Sehr zahlreich durch alle Galerien verstreut finden sich Gemälde, welche mit dem Namen Bonifazio bezeichnet sind, und ich habe oft gedacht, wenn man nicht wisse, von wem ein Bild herrühre, so müsse Bonifazio als der Urheber herhalten. Es hat verschiedene Künstler gegeben, die so hiessen, und die ihnen zugeschriebenen Werke sind von sehr ungleichem Wert; aber ein Bonifazio, nämlich der ältere, reicht sich den besten Malern Italiens an, und ich wollte ein paar Proben seiner edlen Begabung in meiner Sammlung nicht entbehren. Seine von Wolf kopirte Madonna, von Heiligen umgeben, leuchtet zwar zunächst durch die entzückende goldige Wärme des Kolorits

ins Auge, befriedigt aber auch nachhaltig durch die innige Empfindung und gemüthvolle Stimmung, die in ihr waltet. — Höher noch steht Bonifazio's, gleichfalls von Wolf für mich reproduzierter bethlehemitischer Kindermord. In demselben muss man die seltene Lebendigkeit in den Gruppen der verzweifelt fliehenden Mütter, der wütenden Henkersknechte und der gemordeten, hier wild in Lüften geschwungenen, dort am Boden zerschmetterten Säuglinge bewundern; aber die entsetzliche Handlung ist doch so aufgefasst, dass sie nichts Verletzendes hat, was man recht erkennen wird, wenn man den in anderer Hinsicht so unübertrefflichen Kindermord des Rubens damit vergleicht. Die Figur des Herodes allerdings ist dem Venezianer misslungen; er sitzt während des grausen Würgens, das er angeordnet, so behaglich auf seinem Thron, als ob er über das Wetter spräche.

Jedermann schätzt die unter dem Namen der verschiedenen Bassano gehenden Bilder, welche Heerden mit ihren Hirten, das Innere von Hauswirtschaften und Aehnliches vorstellen. Als ich die mit ihren alten Mauern und Warttürmen in schöner Gegend sehr malerisch gelegene Stadt Bassano besuchte, war ich höchlich erstaunt, in dem dortigen Museum eine beträchtliche Anzahl von Gemälden des älteren Bassano zu finden, welche weit aus diesem engen Kreise heraustraten und mit dem Vorzuge eines blühenden Kolorits den einer reichen, wohlgeordneten Komposition verbanden. Dasjenige unter ihnen, das mir am merkwürdigsten schien, kopirte Wolf für mich. Es stellt die Taufe der heil. Lucilla vor (nach einer mir nicht näher bekannten Legende), und gewiss wird Jeder davon, als von einem wahren Prachtstück überrascht werden.

Als Hauptwerk des eminenten, jedoch nicht nach Verdienst bekannten Brescianers Romanino gilt, neben dem grossen, im Museum von Padua aufbewahrten Bilde das Altarstück der Kirche S. Francesco zu Brescia. Dasselbe hat entschiedene Vorzüge, namentlich eine erstaunliche Kraft und Tiefe der Farbe, so dass eine Kopie davon durch einen mehrmonatlichen Aufenthalt Wolfs in dem von Kunstschätzen strotzenden Brescia mir nicht zu teuer erkaufte dünkte. Man sieht die Jungfrau mit dem Christkinde auf dem Throne, von sechs heiligen Franciskanern verehrt; das Ganze bietet eine höchst würdevolle Erscheinung von echtem religiösen Ernst; es entfernt sich in dieser Hinsicht von der Weise der Venezianer, bei denen die feierliche Strenge immer durch Anmut gemildert wird, und erinnert stark an die Werke spanischer Maler, z. B. des Zurbaran. Als welch' ein Farbenvirtuos Romanino sich hier zeigt, erkennt man in seinem vollen Umfange erst, wenn das Bild recht hell beleuchtet wird.

Nachdem Wolf eine so grosse Anzahl der herrlichsten Werke venezianischer Kunst kopirt hatte, wünschte ich, dass er seine Kraft auch an einigen Gemälden anderer Meister versuche, die mir von hervorragender Bedeutung schienen. Er begab sich zu diesem Zwecke zweimal nach Florenz, und gewiss wird man es eine glückliche Wahl nennen, dass er sich zuerst der Grablegung (Pietà) des Fra Bartolommeo im Palast Pitti zuwandte. Kaum hätte sich ein glänzenderes Beispiel von der Höhe, zu welcher sich die toskanische Malerei erhoben, finden lassen, als dieses Bild; nie ist der Mutterschmerz ergreifender geschildert worden, als in der Maria, nie der wilde, die ganze Seele zerwühlende Jammer um das Hinscheiden eines geliebten Toten in einer Gebärde so erschütternd zur Anschauung gekommen, wie in der die Füsse des Heilandes umklammernden Magdalena. Freilich haben wir Belege dafür, dass auch die Venezianer dem Ausdruck der tiefsten Gefühle, des mächtigsten, herzbewältigenden Wehes gerecht zu werden wussten; indes vor dieser Pietà des Fra Bartolommeo möchte man doch die Toskaner wegen ihrer grösseren Innerlichkeit, ihrer mehr zur Seele dringenden Glut der Empfindung preisen.

Wenn ich die Galerien von Florenz durchwanderte und mich in die Schöpfungen der vorrafaelischen Maler vertiefte, regte sich oft in mir der Wunsch, auch einige von diesen in Nachbildungen zu besitzen. Viele derselben haben, namentlich die Werke des Filippo Lippi, des Sandro Botticelli, des Lorenzo di Credi, durch die Wärme des Gemüths, die in sie ergossen ist, eine grosse Anziehungskraft, und so oft ich nach Florenz komme, kehre ich mit stets erneuter Freude zu ihnen zurück. Solche Denkmale einer noch nicht zu ihrer Höhe gelangten Kunst kopiren zu lassen, hatte jedoch für mich etwas Bedenkliches. Was ich meine, wird man ganz verstehen, wenn man sich Kopien nach dem so überaus verehrungswürdigen Fra Angelico da Fiesole zwischen solchen nach Tizian und zwischen Bildern moderner Maler aufgehängt denkt. Allerdings haben nun Filippo Lippi und einige seiner Zeitgenossen schon eine beträchtlich höhere Stufe erreicht, allein sie müssten sich in der genannten Umgebung doch immer noch seltsam ausnehmen. Ein reizendes Rundbild von Mariotto Albertinelli im Palast Pitti, eine vor dem Christkinde knieende Madonna, schien mir dagegen die Vorzüge der kindlichen Naivetät, wie sie den Prärafaeliten eigen ist, schon mit einer so hohen Kunstvollendung zu vereinen, dass ich in Betracht ihrer meine Bedenken fallen liess; und ich brauche meinen Entschluss nicht zu bereuen; denn die mit äusserster Sorgfalt und eingehendem Verständnis von ihr gefertigte Kopie, die ich Wolf verdanke, behauptet sich vollständig, selbst zwischen Tintoretto und Sebastian del Piombo.

Lange hatte ich um des grossen Andrea del Sarto Meisterwerk, die Madonna del Grifeo oder delle Arpie, in der Tribune der Uffizien, umsonst geworben. Nach vielfältigen fruchtlosen Bemühungen aber erreichte ich, dass sie an einen Platz gebracht wurde, wo es möglich war, sie zu kopiren. Dass Wolf diese Aufgabe in so vorzüglicher Weise gelöst, muss ihm besonders hoch angerechnet werden; denn es ist keine Kleinigkeit, nach langer, fast ausschliesslicher Beschäftigung mit den Venezianern sich in einen so völlig verschiedenen Stil zu finden. Was aber soll ich zum Preise von Andreas Madonna sagen? Jedes Lob, und wäre es das überschwänglichste, erscheint hier als matt. Es ist besser, vor solcher unergründlichen Schönheit zu verstummen, als sie mit inadäquaten Worten zu feiern. In der heil. Jungfrau, wie sie auf hohem Postamente anbetungsheischend dasteht, vereinigt sich die Göttlichkeit der Himmelskönigin mit aller Reizfülle des irdischen Weibes, und ich kenne ausser der sistinischen keine Madonna, die dem Ideal einer Mutter Gottes so nahe käme, wie diese. Auch der Christusknabe und die untenstehenden heil. Franciskus und Johannes sind von so seltener Vollendung und bilden, mit der heil. Jungfrau vereint, ein so herrliches Ganzes, dass man davor, wie vor einer Offenbarung göttlicher Glorie steht. — Eine zweite, kleinere Madonna von Andrea im Palast Pitti kommt zwar der eben genannten nicht gleich, ist aber höchst liebenswürdig und mit Vorzügen ausgestattet, wie sie ihr nur der Meisterspindel des grossen Florentiners verleihen konnte; ich freute mich daher, auch sie in einer des Originals völlig würdigen Kopie Wolfs bei mir aufhängen zu können.

Das fast einzige, wirklich beglaubigte Staffeleigemälde Michel Angelos, die Madonna mit Joseph und dem Jesuskinde in der Tribune zu Florenz, war mir von jeher überaus lieb gewesen und hatte, seit ich es zuerst gesehen, stets vor meinem Geiste gestanden. Manche stossen sich an den, freilich nicht gerade weichen Formen, an dem wenig gefälligen Kolorit; aber mir hat es immer ferne gelegen, wenn ich die Hauptsache an einem Kunstwerk gut fand, wenn es stark zu meinem Gefühle sprach, an Einzelheiten zu mäkeln. Worauf dieser mächtige Eindruck, den Michel Angelos Rundbild gleich zu Anfang auf mich machte und noch fortwährend auf mich macht, beruht, davon vermag ich nicht Rechenschaft zu geben. Der letzte

Grund unseres Wohlgefallens am Schönen ist eben etwas Undefinirbares. Wenn wir den Duft einer Blume besonders lieben, vermögen wir nicht zu beweisen, dass derselbe vorzüglicher sei, als der der übrigen, und eben so wenig können wir Solche, die darin nicht empfinden wie wir, zu unserem Geschmack bekehren. Mögen denn Andere sich vor Buonarottis Madonna bekreuzen und sie ein hässliches Mannweib nennen, ich, bei meiner Vorliebe für sie, die durch ein halbes Menschenleben nicht vermindert worden war, hatte gewiss recht, sie für mich kopiren zu lassen.

Nachdem in meinen Räumen sich so viele Gemälde angehäuft hatten, dass die Aufnahme neuer eine Ueberfüllung derselben und eine Beinträchtigung im Genusse der schon vorhandenen herbeigeführt haben würde, musste ich den Entschluss fassen, meiner Sammlung keine weitere Ausdehnung zu geben. Das letzte Bild, das für mich zu kopiren ich Wolf beauftragt habe, ist Correggios *Giorno* oder heil. Hieronymus in der Galerie zu Parma. Dieser Maler hat nie zu meinen Lieblingen gehört, und ich bin der Meinung, dass er lange sehr überschätzt worden ist, ja noch heute überschätzt wird. In fast allen seinen Werken stört mich Affektirtheit und Ziererei, besonders jenes süßliche, widrige Lächeln, das er seinen Figuren leiht; ich sehe in Correggio, obgleich er in der Blütezeit der Kunst lebte, sich schon deren Verfall stark ankündigen. Dass er aber in technischer Hinsicht bewundernswürdig ist, habe ich nie verkannt und so wünschte ich denn auch ein Specimen der Leistungsfähigkeit eines so berühmten Mannes aufweisen zu können. Kein Bild nun schien dazu geeigneter, als der genannte »*Giorno*« in Parma, der wohl mit Recht als Correggios Meisterstück gilt. Es ist in ihm eine Fülle des Lichts, wie man sie nie gesehen hat, und ein wirklich fabelhafter Glanz des Kolorits, und wegen

dieser Vorzüge wollen wir denn über die Grimasse der meisten Figuren, namentlich des Christkinds, hinwegsehen.

Bei einer Ueberschau der elfjährigen angestrengten Thätigkeit, welche Wolf in der Reproduzierung alter Maler für mich entfaltet hat, muss man ebenso über die Fülle, wie über die Trefflichkeit seiner Leistungen erstaunen. Da er erst in der Blüte des Mannesalters steht, liegt noch ein ausgedehntes Feld für weitere Arbeiten vor ihm. Aber selbst wenn er jetzt mit denselben abschliesse, hätte er schon genug für ein ganzes Menschenleben gethan. Denkmale der Liebe und innigen Hingebung, mit der er sich in Tizian, Paolo, Giorgione und Palma versenkt hat, sind auch seine Originalgemälde, ein venezianisches Festgelage auf Murano, und Giorgione mit seiner Geliebten, auf welchen ein schöner Widerschein der Glanzperiode italienischer Kunst ruht. Hätte er mehr ähnliche Bilder gemalt und sie auf die Ausstellungen gesandt, so würde sein Name in weiteren Kreisen wohl bekannter geworden sein, als er jetzt ist. Wenn ihm für seine vorzüglichen Nachbildungen alter Kunstwerke keine Medaille zu Theil geworden, so ist er statt dessen des warmen Dankes aller echten Kunstfreunde gewiss. Schon die gegenwärtige Generation wird vielleicht den Untergang von Tizians »*Familie Pesaro*« erleben, da die Farben nur noch als eine dünne Schicht über der Leinwand liegen und bei einer leichten Erschütterung herabfallen müssen. Dann wird August Wolf der Ruhm zuerkannt werden, das göttliche Bild der Zukunft gerettet zu haben, und wenn nach und nach auch die anderen Meisterstücke einer noch unerreichten Kunst, die er kopirt hat, den vielen, die schon zu Grunde gegangen, nachfolgen, werden ihn unsere spätern Enkel dafür preisen, dass er ihnen noch den Genuss derselben ermöglicht hat.



Es ist eine wehmütige Empfindung, die mich beschleicht, indem ich das letzte Gemälde, die Kopie nach Correggio, in meiner Galerie aufhänge. Denn die Bildung dieser Sammlung hat die Mussestunden von vierundzwanzig Jahren angenehm für mich ausgefüllt, indem ich mit den Künstlern die Sorge um das Gelingen ihrer Werke, sowie die Freude über die glücklich vollendeten theilte. Doch verbindet sich damit auch ein Gefühl der Befriedigung, wenn ich auf diese Periode zurückblicke. Infolge der herzlichen Verachtung, die ich von jeher, in Kunst wie Litteratur, gegen die Tagesmode gehegt, traf ich meine Auswahl stets im entschiedensten Gegensatze gegen dieselbe und habe mein Prinzip als das richtige bestätigt gefunden; denn während die von mir gewählten Kunstwerke sich, wenn auch nur langsam und in engen Kreisen, den Weg zu dauernder Anerkennung bahnen, habe ich den Modegeschmack mit den von ihm gehätschelten Produkten seitdem schon mehrmals Bankerott machen sehen. Weiter muss ich es ein Glück nennen, dass, als ich anfang zu sammeln, eine Anzahl ausgezeichnete Talente auf der vollen Höhe ihrer Schaffenskraft standen. Hätte ich nur zehn Jahre später begonnen, so wäre es mir unmöglich gewesen, so viel Treffliches zusammen zu bringen; denn wie manche Begabte sich auch unter dem jüngeren Nachwuchs finden mögen, der hohen, echten, idealen Kunst weihen sich nur

Wenige, und was das Schlimmste ist, diese Wenigen finden keine Ermutigung durch das Publikum, werden daher meist, wenn sie nicht nach fruchtlosem Ringen früh zu Grunde gehen, mit gebrochenen Kräften auf andere Bahnen getrieben, welche heute allein noch Erfolg versprechen. Träte jetzt ein Genelli oder ein Feuerbach auf, sie würden wo möglich noch mehr vernachlässigt werden, als jene es wurden, da ich sie kennen lernte. Die Hoffnung, dass mit dem neuen deutschen Reiche eine Periode frischen geistigen Lebens anbrechen werde, schwindet mehr und mehr, und es wäre thöricht, die Regierenden dafür verantwortlich zu machen. Denn wenn selbst Perikles und Lorenzo von Medici vereint an die Spitze dieses Reiches träten, um eine solche Blütenepoche in ihm hervorzurufen, ihr Streben würde an dem heute in Deutschland lebenden Geschlechte scheitern, das nur noch Sinn für das Leerste hat, und, wie dies Schicksal stets die Hohlheit ereilt, auf den verschiedensten Gebieten der Kunst und Litteratur mehr und mehr die Beute von Spekulanten und Schwindlern wird. — Für mich knüpft sich endlich an die Sammlung, der ich diese Blätter gewidmet habe, noch eine Erwägung von Wert. Bei der eisigen Kälte und tödtlichen Gleichgiltigkeit, welche die ganze deutsche Nation von jeher meinem eigenen poetischen und litterarischen Schaffen gezeigt hat und noch jetzt zu zeigen fortfährt, wo mein Abend

hereinbricht, liegt es wohl oft nahe, dass mich tiefe Nieder-
geschlagenheit befällt und dass ich den Wunsch nicht zurück-
weisen kann, ich möchte lieber in England oder Italien, in
Frankreich oder Spanien geboren worden sein. Ich kenne diese
Länder genug, um zu wissen, dass mir dort nicht die Teilnahm-
losigkeit begegnet wäre, wie im »Lande der Dichter und Denker«.
Es ist hart, an der Neige eines von ernster Arbeit und be-
geistertem Streben erfüllten Lebens sich so trüben Gedanken
hingeben zu müssen; wofern es dabei für mich einen Trost gibt,
so liegt er, neben der Hoffnung auf eine empfänglichere Nach-

welt, in dem Bewusstsein, dass ich nicht teilgenommen habe an
der Schuld, welche das deutsche Volk gleichzeitig gegen einige
Andere geübt hat, vielmehr bemüht gewesen bin, das ihnen zu-
gefügte Unrecht nach meinen schwachen Kräften zu sühnen.
Und wenn es mir gelungen ist, den Bann der Verkennung, unter
dem Deutschland schon so viele seiner besten Söhne verkümmern
liess, auch nur von einem derselben hinwegzuheben, so werde
ich mir in meiner letzten Stunde sagen können, dass ich nicht
vergebens gelebt habe.

